

Uniwersytet Gdański
Wydział Filologiczny

Maria Faustyna Gilewicz
Filmoterapeutyczny potencjał współczesnego musicalu.
Przypadek serialu *Crazy Ex-Girlfriend*

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dr. hab. Krzysztofa Kornackiego, prof. UG.

Gdańsk 2024

Spis treści

Część 1: Wprowadzenie

- | | |
|--|----|
| 1. Dlaczego <i>Crazy Ex-Girlfriend</i> ? | 3 |
| 2. O metodzie | 13 |
| 3. Problemy z filmoterapią | 18 |

Część 2: Ekranowy zapis choroby: geneza i wizerunek

- | | |
|---|-----|
| 1. Rachel i Rebeka. Autobiograficzne aspekty opowieści | 36 |
| 2. <i>Crazy Ex-Girlfriend</i> . Ekranowy zapis choroby | 43 |
| 2.1. Czołówki | 46 |
| 2.2. Problem współzależnienia | 57 |
| 2.3. Dzieciństwo i geneza zaburzeń | 64 |
| 2.4. Borderline | 73 |
| 2.4.1. Niestabilność nastroju | 78 |
| 2.4.2. Impulsywność i niebezpieczne, niekontrolowane zachowania | 99 |
| 2.4.3. Psychopatologia interpersonalna | 103 |
| 2.4.4. Zniekształcone myśli i sposób postrzegania | 117 |
| 2.5. Stalking i inne problemy | 120 |
| 2.6. Specjaliści zdrowia psychicznego o serialu | 132 |

Część 3: Forma jako element filmoterapeutyczny? Przypadek *Crazy Ex-Girlfriend*

- | | |
|---|-----|
| 1. Serial 2.0 i jego filmoterapeutyczne przewagi | 140 |
| 2. Musical i jego ewolucja | 152 |
| 2.1. Przemiany musicalu | 157 |
| 2.2. Musical w okresie postmodernizmu | 162 |
| 3. <i>Crazy Ex-Girlfriend</i> – od postmodernizmu do metamodernizmu | 164 |
| 3.1. <i>Crazy Ex-Girlfriend</i> a postmodernistyczny system sygnifikacji | 165 |
| 3.2. Dekonstrukcja musicalowej konwencji na przykładzie problematyki erotycznej | 172 |
| 3.3. <i>Crazy Ex-Girlfriend</i> – w stronę metamodernizmu | 185 |
| 4. <i>Crazy Ex-Girlfriend</i> a inne współczesne seriale musicalowe | 190 |
| Podsumowanie. Oczami widzów | 197 |
| Bibliografia | 208 |

Część 1: Wprowadzenie

1. Dlaczego *Crazy Ex-Girlfriend*?

Nie ma niczego zaskakującego w tym, że zainteresowania badawcze zwykle poprzedzone są jakąś fascynacją. Moją fascynacją jest musical. Sympatia do niego (choć chętnie użyłabym mocniejszych słów) rozpoczęła się, gdy jako dziecko ujrzałam Marilyn Monroe wykonującą utwór *Running Wild* w filmie *Pół żartem, pół serio* (1959, reż. B. Wilder). I chociaż kultowa produkcja nie jest typowym musicaliem, to właśnie fragmenty związane z muzyką najbardziej zapadły mi w pamięć. Od tego czasu zaczęłam śledzić produkcje musicalowe, odnajdując w nich magię charakterystyczną wyłącznie dla tego gatunku. *Dźwięki muzyki* (1965, reż. R. Wise), *Upiór w operze* (2004, reż. J. Schumacher) czy *Grease* (1978, reż. R. Kleiser), to tytuły, które towarzyszyły mi w okresie dorastania. Jako dziecko i nastolatka uwielbiałam zawieszać niewiarę, by delektować się tymi muzycznymi produkcjami. Choć również w dorosłości musical pozostał moim ulubionym gatunkiem, to z czasem dostrzegłam, że pełni on w moim życiu przede wszystkim funkcję eskapistyczną, podczas gdy inne gatunki filmowe dostarczają materiału do przemysłów i autorefleksji czy rozważań o świecie. Tak czy inaczej odrobiłam „lekcję musicalu”, zaczynając chronologicznie, od tych ze Złotej Ery. Następnie przeszłam przez pesymistyczne produkcje z lat 60. i 70., a zakończyłam na współczesnych musicalach, które powstają w postmodernistycznym kluczu.

W artykule *Disney – animacja a musical filmowy. Zmiany w kreacji damskich postaci na podstawie Aladyna*, opublikowanym na łamach czasopisma „Facta Ficta. Journal of Theory, Narrative & Media” poruszyłam kwestie przemian wizerunku kobiecych postaci w musicalu¹. Na przestrzeni lat obraz bohaterki uległ ogromnym przeobrażeniom, jednak o ich sile przekonałam się poznając serial *Crazy Ex-Girlfriend*². Początkowo wiedziałam jedynie, że serial ma formę musicalu (a właściwie jest połączeniem przewrotnej komedii romantycznej i musicalu), dodatkowo zaintrygował mnie jego tytuł. Szybko zdałam sobie sprawę, że serial znacząco odbiega od znanych mi produkcji i jest oryginalnym tworem.

Współczesne musicale przeważnie tworzone są z wykorzystaniem

¹ M.F. Gilewicz, *Disney – animacja a musical filmowy. Zmiany w kreacji damskich postaci na podstawie Aladyna*, „Facta Ficta. Journal of Theory, Narrative & Media”, 2022 nr 2, s. 321 – 337.

² By nie powtarzać całego tytułu czasem będę posługiwać się skrótem *CEG*.

postmodernistycznej estetyki. Dzięki temu oglądanie produkcji jest formą zabawy dla widza, a każdy kolejny seans może dostarczać nowych odkryć. Fenomen *La La Land* (2016, reż. D. Chazelle) potwierdza, że produkcja oparta na nostalgii za klasycznym musicaliem może stać się ogromnym sukcesem. Korzystają z tego nie tylko filmy, ale również seriale m.in. *Glee* (2009-2015, reż. I. Brennan, B. Falchuk) i *Zoey's Extraordinary Playlist* (2020-2021, R. Shepard); jednak *Crazy Ex-Girlfriend* posiada zestaw cech, które wyróżniają ten serial na tle innych produkcji. *CEG* również podejmuje postmodernistyczną grę z odbiorcą, odwołując się do setek filmów, seriali, gatunków i fenomenów popkultury. Jednak nie tylko korzysta z cytatów, ale równocześnie wprowadza nową jakość: do świata musicalu z jednej strony, i psychologii – z drugiej. Znajomość znanych tropów pozwoliła twórcom na ich sprawną dekonstrukcję.

Tym, co wyróżnia *Crazy Ex-Girlfriend* na tle podobnych produkcji, jest m. in. oryginalna ścieżka dźwiękowa. Serial doczekał się czterech sezonów, a w każdym odcinku pojawia się od dwóch do czterech utworów napisanych i skomponowanych specjalnie na potrzeby serialu. Piosenki nawiązują zarówno do musicali, jak i do rozmaitych gatunków muzycznych, co sprawia, że ścieżka dźwiękowa jest naprawdę różnorodna.

Jako miłośniczka musicali doceniłam dobór obsady serialu, a zwłaszcza tytułowej bohaterki. Rebeka Bunch (Rachel Bloom) znacząco odbiega zarówno swoim zachowaniem, jak i wizerunkiem od standardowej bohaterki klasycznego musicalu. Nie jest doskonała, w czym może stać się bliższa odbiorcom. Kobieta poświęca długie godziny, aby sprostać współczesnym standardom piękna. W piosence *The Sexy Getting Ready Song* (1.1³) przyznaje się do noszenia bielizny wyszczuplającej, z kolei w utworze *Heavy Boobs* (1.16) śpiewa o tym, że posiadanie dużego biustu może i bywa atrakcyjne dla mężczyzn, jednak na co dzień wiąże się ze znacznym dyskomfortem i bólem kręgosłupa. Bohaterka nie ma problemów z mówieniem wprost o swoich potrzebach i seksualności, a przy tym często zmaga się z niezrozumieniem przez innych.

Serial jest podzielony na dwie główne części tematyczne. Pierwszy i drugi sezon skupiają się na obsesyjnych uczuciach Rebeki oraz na jej potrzebie bycia kochaną. Trzeci i czwarty sezon są poświęcone diagnozie bohaterki i jej drodze ku lepszemu poznaniu samej siebie. Oba obszary tematyczne posiadają filmoterapeutyczny potencjał, a przy tym w przewrotny sposób nawiązują do tytułu serialu. Rebeka jest nazywana szaloną zarówno przez swoje miłosne obsesje, jak i przez problemy psychiczne. Konstrukcja serialu oraz poruszane w nim zagadnienia sprawiły, że zdecydowałam się uczynić *Crazy Ex-Girlfriend*

³ W taki sposób zapisywać będę numer sezonu (pierwsza cyfra) i – po kropce – numer odcinka.

motywem przewodnim mojej rozprawy. Twórcom serialu udało się niełatwa sztuka. Połączyli musical, a więc gatunek bardzo oddalony od rzeczywistości, z ważną problematyką związaną m.in. ze zdrowiem psychicznym. W całym serialu wielokrotnie powtarzane jest, że wyidealizowana wizja miłości Rebeki wynika m.in. z kulturowego obrazu, w którym przyszło jej dorastać, a który traktuje kobiety jako tzw. damy w opałach, nie potrafiące znaleźć szczęścia bez ratunku wymarzonego księcia. Tworzenie szkodliwych stereotypów oraz wpajanie ich dzieciom od najmłodszych lat miewa fatalne skutki dla psychiki dorosłych kobiet, o czym wspominałam już w przywołanym wcześniej artykule. Jako osoba wywodząca się z podobnego pokolenia co Rebeka, tym bardziej utożsamiam się z wieloma spostrzeżeniami twórców i sądzę, że dekonstruowanie stereotypów odgrywa istotną rolę w kształtowaniu poczucia wartości także młodszych widzów.

Ale dla mnie jako badaczki serial *Crazy Ex-Girlfriend* jest wyjątkowy przede wszystkim ze względu na poruszanie tematyki zdrowia psychicznego. Główna bohaterka w trzecim sezonie serialu zostaje zdiagnozowana jako osoba o pogranicznym zaburzeniu osobowości. W ten sposób wcześniejsze zachowania Rebeki zyskują całkiem nowe znaczenie, a dodatkowo przez kolejne dwa sezony kobieta oswaja się z nową rzeczywistością i nauką życia z borderline. W serialu ważną rolę odgrywa także zagadnienie stygmatyzacji związanej z zaburzeniami psychicznymi oraz samotnością i brakiem poczucia przynależności. Utwory *You Stupid Bitch* (1.12), *A Diagnosis* (3.6), *The End of the Movie* (3.4), *Sexy French Depression* (1.8) oraz wiele innych piosenek z serialu poruszają zagadnienia związane ze zdrowiem psychicznym, które mogą być uniwersalne nie tylko dla osoby z borderline, ale też dla ludzi zmagających się z innymi rodzajami zaburzeń. Jako osoba od lat walcząca o swoje zdrowie psychiczne doceniam temat poruszony w serialu oraz jego filmoterapeutyczny potencjał. Zarówno tematyka serialu, jak i jego musicalowa forma sprawiają, że jest to dzieło zajmujące specjalne miejsce wśród produkcji musicalowych.

**

W praktyce filmoterapeutycznej musical wykorzystywany jest niezwykle rzadko, zapewne ze względu na jego wysoce umowny i hybrydyczny charakter; oraz ostentacyjną estetyzację świata przedstawionego, tak odległą od rzeczywistości obecnej nawet w kinie gatunkowym (wróć do tego później)⁴. Tymczasem, jak będę próbowała to udowodnić,

⁴ Małe zainteresowanie musicalem w praktyce terapeutycznej potwierdza nawet pobieżna obserwacja

może on spełniać filmoterapeutyczną rolę, a w przypadku analizowanego serialu – bardziej, moim zdaniem, niż inne przekazy audiowizualne. Jak pisze Magdalena Kozubek „do filmoterapii zazwyczaj dobiera się [...] filmy realistyczne”. „Pozytywne rezultaty [filmoterapii] wynikają [...] z doboru takich filmów do terapii, które opowiadają uprawdopodobnione historie oraz charakteryzują się przejrzystością narracyjną, realizmem fotograficznym, przezroczystością osiąganą przez eliminowanie oznak działalności ekipy oraz – przede wszystkim – silnie oddziałują na emocje. Ponadto filmoterapeuci zalecają swoim pacjentom oglądanie filmu w pełnym skupieniu, od początku do końca”⁵.

Musicales nie należą i nigdy nie należały do filmów realistycznych. *Crazy Ex-Girlfriend* jest wprawdzie w swojej wyjściowej formule dramedies (połączeniem dramatu i komedii romantycznej), ale jednocześnie jego realizm (cokolwiek to znaczy) burzony jest przez pozadiegetyczne wstawki musicalowe. Nie ma więc w nim przezroczystości narracyjnej, nie ma też eliminowania sugestii obecności ekipy, bowiem numery musicalowe przełamują „czwartą ścianę” i kierowane są bezpośrednio do widza, jak w sztuce estradowej.

Dalej wspomniana autorka stwierdza: „Oczywiście nie należy zapominać, że u części widzów obok uczuć wartościujących treści wypowiedane przez film występują <<uczucia estetyczne>> – wartościujące sam film jako dzieło sztuki. W filmoterapii jednak, nieco inaczej niż w innych formach arteterapii (na przykład muzykoterapii, rysunku terapeutycznym⁶), przeżycie estetyczne i emocje wywoływane przez styl dzieła filmowego są stosunkowo rzadko eksponowane przez teoretyków zajmujących się tym zagadnieniem”. Zgadając się z konstatacją autorki co do stanu faktycznego, nie mogę zgodzić się z tezą przyjmowaną zwyczajowo przez terapeutów, że tzw. forma filmu (generująca owe „uczucia estetyczne”) nie może być istotnym – a może nawet równie ważnym co treść – elementem

literatury przedmiotu: zob. E. Warmuz-Warmuzińska, *Filmoterapia w edukacji i terapii dzieci i młodzieży szkolnej oraz dorosłych : scenariusze zajęć z wykorzystaniem filmów*, Warszawa 2013 – kilkaset propozycji, w tym tylko jeden (i to kontrowersyjny) musica *Tańcząc w ciemnościach* (przy czym opis bardzo mylący: „film o kobiecie, która pomimo utraty wzroku żyje pełnią życia”) oraz *Nędznicy* (film wymieniony wśród komedii); B. Wolz, *Cinema Therapy: Using the Power of Imagery in Films for the Therapeutic Process*, <https://www.cinematherapy.com/birgitarticles/ctusingpower.html> [dostęp 7.07.2024] jedynie Czarnoksiężnik z krainy Oz – jako przykład drogi bohatera ku samopoznaniu; A. Tylikowska, K. Tucholska, *Cinematherapy possibilities: How to use films to solve psychological or social problems and enhance quality of life in the elderly?*, „Active and Healthy Ageing”, 2017 nr 1, s. 33-48 – kilkadziesiąt propozycji, żadnego musicalu; E. F. Bowen, *The power of film: A model for the use of group cinematherapy in the therapeutic treatment of clinically depressed adolescents* (praca magisterska), <https://scholars.unh.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1023&context=thesis> [dostęp 7.07.2024] – brak musicali; M. Harland, B. Szymczyk, *Filmoterapia – czyli rozwojowy i terapeutyczny wpływ filmu na emocje*, [w:] A. Skorupa, M. Bról, P. Paczyńska-Jasińska (red.), *Film w terapii i rozwoju. Na tropach psychologii w filmie. Część 2*, Warszawa 2018, s. 91-109 - brak musicalu.

⁵ M. Kozubek, *Filmoterapia*, Gdańsk 2017, s. 111.

⁶ Ibidem, s. 142.

filmoterapeutycznym. W analizowanym przeze mnie serialu jego formalna strona jest ostentacyjnie eksponowana. Tak samo zresztą, jak w wielu filmach, które „odrobiły lekcję” postmodernizmu i elementy estetyki, stylu eksponują równie mocno, jak treść przekazu. *CEG* jest właśnie taki, zbudowany na fundamencie estetyki postmodernistycznej – ale, jak będę starała się to udowodnić, estetykę tę przekracza, co zwiększa, moim zdaniem, jego wartość terapeutyczną.

Należy poruszyć jeszcze jedną, kluczową sprawę – nawet nie gatunku czy rodzaju, ale typu przedstawienia fikcjonalnego. Kozubek milcząco przyjmuje, że „film”, to „film kinowy lub telewizyjny”. Tymczasem pytanie o wartość filmoterapeutyczną powinniśmy odnieść także do seriali telewizyjnych, które dziś stają się najważniejszą formą obcowania widza z fikcją fabularną. Serial – poprzez swoją seryjność i ciągłość – posiada cechy, których z punktu widzenia filmoterapii nie posiada film pełnometrażowy. I o tym także będę chciała napisać w dalszej części rozprawy.

**

Crazy Ex-Girlfriend jest amerykańskim serialem telewizyjnym wyprodukowanym przez CBS Television Studios. Emisja serialu trwała od 12 października 2015 roku do 5 kwietnia 2019 roku. Za stworzenie serialu były odpowiedzialne Aline Brosch McKenna oraz Rachel Bloom; ta ostatnia jednocześnie wciela się w rolę tytułowej bohaterki, Rebeki Bunch. Produkcja jest klasyfikowana jako komediodramat, jednak tym, co ją wyróżnia, są elementy musicalowe. Każdy odcinek zawiera od dwóch do czterech oryginalnych piosenek (przy czasie trwania jednego odcinka ok. 40 min.), które są wplecione w fabułę. Za opracowanie muzyczne odpowiedzialny był głównie Adam Schlesinger oraz Rachel Bloom. W 2019 roku twórcy zostali wyróżnieni nagrodą Emmy za najlepszą oryginalną muzykę i słowa do utworu *Antidepressants Are So Not A Big Deal* (4.13). Wśród najważniejszych nagród znalazł się również Złoty Glob, który przyznano Rachel Bloom jako najlepszej aktorce w serialu komediowym lub musicalu za 2016 rok⁷.

Osią fabularną serialu są losy Rebeki Bunch, młodej i niezwykle zdolnej prawniczki, która staje przed możliwością otrzymania awansu i zyskania swojej wymarzonej posady. Ku zaskoczeniu bohaterki wiadomość ta nie wywołuje w niej radości ani ekscytacji, ale kończy się załamaniem nerwowym i wątpliwościami dotyczącymi, pozbawionego szczęścia, życia.

⁷ *Crazy Ex-Girlfriend Awards*, Filmweb, <https://www.filmweb.pl/serial/Crazy+Ex+Girlfriend-2015-742876/awards> [dostęp: 24.03.2024].

W tym stanie kobieta przypadkowo spotyka swoją młodzieńczą miłość. Rebeka postanawia rzucić pracę w renomowanej kancelarii na Manhattanie i przenieść się do kalifornijskiego miasteczka West Covina, gdzie mieszka jej dawny ukochany. Wierzy, że to przeznaczenie skrzyżowało ich drogi po blisko dziesięciu latach rozłąki. Opis fabuły przypomina klasyczne komedie romantyczne, w których dwoje pisanych sobie ludzi musi się w końcu połączyć, zyskując szczęśliwe zakończenie. Jednak *Crazy Ex-Girlfriend* jest serialem, w którym łamane są znane widzom schematy. Produkcja w przewrotny sposób nawiązuje do ogromnej ilości dzieł muzycznych i filmowych, co najlepiej uwidacznia się w piosenkach. W każdym z utworów zawarte są liczne nawiązania do znanych teledysków, filmów oraz musicali. Dotyczy to zarówno sfery tekstowej, jak i muzycznej. Jako przykład może posłużyć piosenka *Settle For Me*, która dostała nominację do nagrody Emmy za najlepszą oryginalną muzykę i słowa oraz statuetkę za najlepszą choreografię. Sceneria, choreografia, kostiumy oraz przede wszystkim motyw muzyczny stanowią wyraźne nawiązanie do klasycznych filmów z Fredem Astairem i Ginger Rogers m.in. *Wesołej rozwódki* (1934, reż. M. Sandrich) czy *Lekkoducha* (1936, reż. G. Stevens). Numery muzyczne są obecne w serialu już od pierwszego odcinka, co daje przesłanki do uznania ich za element świata przedstawionego. W piętnastym odcinku pierwszego sezonu utwór muzyczny stanowi część snu Rebeki, natomiast w pierwszym odcinku drugiego sezonu powiedziane jest, że piosenka stanowi wytwór wyobraźni bohaterki. Zagadkę musicalowych fragmentów twórcy rozwiązują dopiero w trzecim sezonie, w którym Rebeka zostaje zdiagnozowana jako osoba cierpiąca na zaburzenia osobowości typu borderline. Potwierdza się, że wszystkie wykonywane piosenki powstają w wyobraźni bohaterki i są dla niej formą radzenia sobie z trudnymi wydarzeniami.

Mimo dobrych ocen krytyków i powstania fandomu serialu, *Crazy Ex-Girlfriend* posiadał bardzo niskie wyniki oglądalności. Trzy spośród czterech sezonów zajęły ostatnie miejsce wśród regularnie nadawanych programów TV⁸. Pierwszy sezon gromadził 1,05 mln widzów, drugi 751 tys., trzeci 796 tys., a czwarty jedynie 582 tys.⁹ Rick Porter, na łamach „The Hollywood Reporter” uznaje *Crazy Ex-Girlfriend* za swego rodzaju fenomen. Niespotykane jest, aby serial o tak małej oglądalności utrzymał się w telewizji przez aż cztery sezony. Dziennikarz uważa, że serial trafił do swojej niszy i choć statystyki były złe, to większość widzów serialu momentalnie stawała się jego wielbicielami. Za niską

⁸ Wyjątek stanowi sezon trzeci, który zajął przedostatnie miejsce. Gorszy okazał się jedynie serial *Life Sentence*.

⁹ R. Porter, *TV Long View: 'Crazy Ex-Girlfriend's' Unique Ratings History*, „The Hollywood Reporter”, <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/crazy-girlfriends-unique-tv-ratings-history-1199892/> [dostęp; 10.05.2023].

oglądalnością nie stała zła jakość produkcji czy niechęć widzów lub krytyków, ale hermetyczność serialu. Dodajmy, że w trakcie emisji pierwszych sezonów stacja telewizyjna The CW podpisała umowę z Netflixem i Hulu, dzięki czemu znacząco polepszyła się jej sytuacja finansowa. McKenna przyznaje, że serial nie zdobył wielu, ale za to bardzo wiernych widzów. Swój powód dla kontynuowania produkcji mieli również władze stacji The CW. Choć serial nie gromadził przed telewizorami rzeszy widzów, to był doceniany przez krytyków, o czym świadczyły zdobywane nagrody m.in. statuetki Emmy. Złoty Glob dla Rachel Bloom dla najlepszej aktorki w serialu komediowym był dopiero drugą tak prestiżową statuetką w historii stacji The CW. W rezultacie, choć serial nie przynosił najwyższych zysków, to był dla stacji źródłem renomy¹⁰.

Chelsea McCracken w eseju *Musicals Have a Place. Navigating the Television Market with a Crazy Cult Show* opisuje serial *Crazy Ex-Girlfriend* jako połączenie komedii, dramatu oraz piosenek, co razem tworzy wyjątkowy format telewizyjny. W ciągu ostatnich lat powstała nisza dla seriali musicalowych. Wyprodukowano m.in. *Glee*, *Smash* i *Galavant* (2015-2016, reż. D. Fogelman). Zwłaszcza pierwszy z wymienionych seriali cieszył się szczególną popularnością. Pojawiła się też tendencja do tworzenia remake'ów na żywo. W 2013 roku emitowane przez stację NBC *Dźwięki muzyki Live!* (2013, reż. R. Ashford, B. McCarthy-Miller) zgromadziły przed telewizorami blisko 20 milionów widzów. Ale mimo tych sukcesów branża filmowa wciąż z dystansem podchodzi do musicalu obawiając się o jego opłacalność. Wątpliwości dotyczą zwłaszcza seriali. Niechęć wynika m.in. z historii porażek, na czele których zapisał się serial *Cop Rock* (reż. S. Bochco, W.M. Finkelstein) emitowany w 1990 roku przez stację ABC. Ponadto seriale musicalowe są uważane za trudne w produkcji, co dotyczy zwłaszcza numerów muzycznych. Za problem uważa się także brak popularności tworzonych utworów, a czasem też ich nie najlepsza jakość¹¹.

Podobnie jak w zintegrowanym musicalu również w *Crazy Ex-Girlfriend* bohaterowie poprzez spontaniczny taniec i śpiew wyrażają swoje emocje. Jednocześnie twórcy serialu bardzo często sięgają do parodii, co z kolei ma przyciągać uwagę widzów nieprzekonanych do gatunku musicalu¹². Według Chelsea McCracken większość seriali musicalowych wyjaśnia pojawianie się numerów muzycznych w diegetyczny sposób. Sztandarowym przykładem jest *Glee*, w którym uczniowie wykonywali utwory w ramach

¹⁰ R. Nakamura, *How 'Crazy Ex-Girlfriend' Scored an Unlikely Season 3 Renewal Despite Being the Lowest-Rated Show on Network TV*, The Wrap, <https://www.thewrap.com/crazy-ex-girlfriend/> [dostęp: 7.05.2024].

¹¹ Ch. McCracken, *Musicals Have a Place. Navigating the Television Market with a Crazy*, [w:] *Perspectives on Crazy Ex-Girlfriend: Nuanced Postnetwork Television*, pod. red. A. Konkle, Ch. Burnettsa, Nowy Jork 2021, s. 59-61.

¹² Ibidem, s.59-62.

szkolnej grupy muzycznej. Podczas promocji pierwszego sezonu *Crazy Ex-Girlfriend* podkreślano, że piosenki są rodzajem monologu wewnętrznego postaci, w tym w szczególności Rebeki Bunch. Sam fakt potrzeby wyjaśniania aspektów formy wskazuje na obawy przed przyjęciem musicalowych seriali przez widownię. Dlatego też, jak wspominałam, wielokrotnie podkreślane jest, że numery muzyczne „rozgrywają się” w wyobraźni Rebeki (np. podczas retrospekcji ze szpitala psychiatrycznego oraz w czołówce drugiego sezonu, gdy bohaterka zwraca się bezpośrednio do jednej z tancerek). Warto zauważyć rzecz znamionną: gdy Rebeka śpiewa „w realu” przed swoim bratem, okazuje się, że nie posiada dużych umiejętności wokalnych. Także perfekcja muzyczna jest tylko jej wyobrażeniem. W ostatnim sezonie Rebeka wyznaje Pauli, że wyobraża sobie numery muzyczne, aby łatwiej oswoić trudne lub emocjonalne sytuacje.

Gdy widzowie zostali oswojeni z formą serialu, stopniowo zaczęło pojawiać się coraz więcej piosenek śpiewanych przez innych bohaterów. W ten sposób *Crazy Ex-Girlfriend* płynnie przechodzi do formuły kojarzonej z klasycznym musicaliem, w którym bohaterowie nagle zaczynają tańczyć i śpiewać. Zdarza się, że niektórzy protagoniści obserwują wykonania muzyczne z boku albo bez entuzjazmu dołączają do już śpiewających postaci. Zanim jedna z drugoplanowych bohaterek zacznie śpiewać *The Moment Is Me* z niechęcią pyta czy musi koniecznie wykonać teraz tę piosenkę. Tego typu momenty dają możliwość identyfikacji widzom sceptycznym wobec musicalu. Poprzez elementy parodii, autorefleksji i opcję identyfikacji serial dopasowuje się do świata telewizji i skupia się zarówno na wielbicielach musicalu, jak i na osobach nieprzepadających za tym gatunkiem. Twórcy serialu grają z oczekiwaniami widzów m.in. poprzez humorystyczne akcenty oraz nietypową tematykę piosenek. W serialu pojawiają się utwory m.in. o porodzie, biseksualizmie, ciężkim biuście czy zakażeniu dróg moczowych. Rachel Bloom w wywiadzie dla „Vulture” przyznała, że utwory specjalnie wymykają się założeniom gatunku. W ten sposób serial nabiera autorefleksyjnego charakteru. Jednocześnie, by parodia była dobrze zrobiona, konieczna jest doskonała znajomość wyjściowego materiału, a więc w tym przypadku gatunku musicalu. Przykładowo utwór *Settle For Me* (1.4) stanowi, jak wspominałam, parodię występów Freda Astaire’a i Ginger Rogers. Jednak układ taneczny wykonywany przez Santino Fontanę i Rachel Bloom nie jest tak perfekcyjny, jak w przypadku gwiazd klasycznego musicalu; ponadto serialowy Greg namawia Rebeke, by zadowolili się nim i odpuściła sobie marzenia o wielkiej miłości¹³.

Twórcy *Crazy Ex-Girlfriend* umiejętnie lawirują pomiędzy komediowymi i

¹³ Ibidem, s. 60-63.

dramatycznymi tonami. Zgodnie z założeniami miało to ułatwić trafienie do grupy docelowej widzów, stanowiących największą część odbiorców stacji The CW, a więc do kobiet w przedziale wiekowym od 18 do 34 lat. W serialu wykorzystywany jest zabieg śpiewania repryz mających inny emocjonalnie charakter od oryginału np. gdy Paula śpiewa *Face Your Fears* (1.4) odnosi się do abstrakcyjnych przykładów stawiania czoła lękom jak np. wyskoczenie z okna. Z kolei repryza Rebeki dotyczy jej strachu przed ponownym otworzeniem się na miłość¹⁴.

Piosenki w *Crazy Ex-Girlfriend* są zintegrowane z fabułą serialu i stanowią jego istotną część. Rachel Bloom przyznała, że numery muzyczne reprezentują okres życia Rebeki, w którym po raz ostatni była szczęśliwa i do którego na przestrzeni serialu tak bardzo pragnie wrócić, początkowo mylnie utożsamiając go z uczuciem do Josha. Piosenki pozwalają na lepsze zrozumienie bohaterów i ich emocji, a w konsekwencji na polubienie ich przez widzów. Zdarza się, że podczas utworów zachodzą istotne fabularnie zmiany np. w *Oh My God I Think I Like You* (1.17) Rebeka zdaje sobie sprawę, że zakochuje się w Gregu i że relacja przestała być dla niej już tylko przelotnym romanssem¹⁵.

**

Rachel Bloom w swojej debiutanckiej książce wspomina, jak szalone oblicze miała praca przy produkcji serialu *Crazy Ex-Girlfriend*. Podczas gdy etapy zaprezentowania i wdrożenia nowego serialu telewizyjnego zajmują zwykle ok. ośmiu miesięcy, w przypadku *Crazy Ex-Girlfriend* wszystko nabrało znacznie szybszego tempa. Początkowo stacja Showtime była zachwycona scenariuszem pierwszego odcinka i momentalnie zleciła jego realizację. Jednak wewnętrzne recenzje nie były już tak entuzjastyczne i stacja ostatecznie zrezygnowała z pomysłu realizacji pełnego sezonu. Nie chcąc tracić nadziei Rachel Bloom i Aline Brosh McKenna zaczęły rozsyłać scenariusz pilotażowego odcinka do innych stacji telewizyjnych, jednak zewsząd nadchodziły odmowne odpowiedzi. Całkiem przypadkiem Brosh McKenna obejrzała odcinek *Jane the Virgin* (2014-2019, reż. J. Snyder Urman) i uznała, że emitująca ten serial stacja CW może być też zainteresowana pomysłem na realizację *Crazy Ex-Girlfriend*. I rzeczywiście, latem 2015 roku stacja zamówiła dłuższą, godzinną wersję pilotażowego odcinka, podkreślając przy tym, że twórczyni nie muszą się spieszyć, bowiem jesienna ramówka jest już zapełniona. Zaledwie po paru dniach nadeszła

¹⁴ Ibidem, 63-64.

¹⁵ Ibidem, s. 63-65.

informacja, że stacja nie jest zadowolona z innych pilotażowych odcinków i zamawia cały sezon *Crazy Ex-Girlfriend* jeszcze na tę jesień¹⁶. Był to moment, w którym kobiety błyskawicznie musiały skompletować pełną obsadę, reżyserów, scenarzystów oraz całą resztę ekipy. Zadanie zostało wykonane z powodzeniem, a serial trafił do emisji jesienią 2015 roku.

Serial *Crazy Ex-Girlfriend* był emitowany w ogólnodostępnej stacji telewizyjnej, dlatego obowiązywały go zasady cenzury wyznaczone przez FCC¹⁷. Oczywistym było, że zakazane jest przeklinanie i pokazywanie nagości, jednak, jak tłumaczy Bloom, reszta reguł była dość ogólna i podlegała luźnej interpretacji. Przy tym zalecano „nie wychylać się”, bowiem gdyby FCC złożyło skargę i wykazało jej słuszność, stacja musiałaby ponieść koszty kary w wysokości do pół miliona dolarów. Pomysłem Rachel na przemyślenie odważniejszych treści było tworzenie żartów zrozumiałych dla dorosłych widzów, a jednocześnie niejasnych dla dzieci. Tworząc żarty i wymyślając sceny Bloom zastanawiała się, czy ich sens zrozumiałaby jako dziewięciolatka. W ten sposób do serialu zostało przemyconych wiele seksualnych aluzji, które nie były czytelne dla młodszych widzów¹⁸.

Rachel Bloom, Adam Schlesinger i Jack Dolgen napisali łącznie na potrzeby serialu 157 oryginalnych piosenek. Aktorka przyznaje, że bardzo potrzebowała docenienia tej pracy i właśnie tak traktowała nagrodę Emmy. Bloom opisuje siebie jako osobę pragnącą być najlepszą, a przy tym odczuwającą nieustanną potrzebę zadowalania innych. Na potwierdzenie tych słów producentka przytaczała historię rozgrywającą się tuż przed jej wystąpieniem na rozdaniu nagród Emmy. Rachel była wówczas w trzecim miesiącu ciąży i podczas zmiany stroju zauważyła, że krwawi. Koleżanka, która w swoim życiu doświadczyła poronienia, próbowała ją uspokoić wspominając, iż w jej przypadku wyglądało to inaczej i że powinno być dobrze. Następnego dnia lekarz potwierdził słowa kobiety. Jednak nim to się stało, Rachel stanęła przed wyborem czy wejść na scenę, by zaśpiewać jeden z utworów, czy skorzystać z pomocy lekarskiej. Zawodowa powinność i perfekcjonizm wzięły górę¹⁹.

Wielowarstwowość przedstawienia postaci oraz wybranie musicalu jako części świata przedstawionego nadają serialowi niepowtarzalnego charakteru. Oryginalna ścieżka dźwiękowa oraz warstwa liryczna nawiązująca do tematów tabu zdają się kontrastować z formą serialu telewizyjnego oraz samym medium, jakim jest telewizja (stacja telewizyjna

¹⁶ R. Bloom, *I Want to Be Where the Normal People Are*, Londyn 2022, s. 205-208.

¹⁷ Federal Communications Commission.

¹⁸ R. Bloom, op.cit., s. 225-230.

¹⁹ Ibidem, s. 245-249.

Tv CW nie była kojarzona z telewizją jakościową, choć *CEG* zrobił wiele, aby zaczęto ją tak postrzegać). Serial *Crazy Ex-Girlfriend* łamie stereotypy dotyczące nie tylko miłości i zaburzeń psychicznych, ale także konwencjonalnego postrzegania płci. Choć seriale *Smash!* czy *Glee* również posiadały formę musicalu, to jednak żadnemu z nich nie udało się połączyć ze sobą łamania konwencji i w pełni oryginalnej ścieżki dźwiękowej. Serial *Crazy Ex-Girlfriend* koncentruje się na obalaniu schematów i jednocześnie się im wymyka, będąc unikalnym tworem. Czerpie inspiracje z klasycznych musicali oraz ze świata popkultury, pozostając przy tym bezprecedensowym pod względem artystycznym dziełem. W związku z powyższym w mojej pracy będę korzystała z metody *case study*, traktując serial *Crazy Ex-Girlfriend* jako unikatowy twór. Skupię się m.in. na dwóch kluczowych wątkach fabularnych serialu, a więc na dekonstrukcji miłosnych tropów oraz na ukazaniu problemów psychicznych w formie najbardziej charakterystycznej dla świata musicalu. W tym aspekcie istotną rolę pełni porównanie serialu *Crazy Ex-Girlfriend* do klasycznego musicalu oraz poruszenie zagadnień związanych z filmoterapią.

2. O metodzie

Choć w słowie „filmoterapia” najważniejszym jest określenie „terapia” (ważniejsze bowiem jest „co?”, a nie „jak”), to filmoterapią zajmują się nie tylko psychologowie czy psychiatrzy. Czymś naturalnym jest, że swój akces zgłaszają także filmoznawcy (resp. medioznawcy) o różnym rodowodzie. I tak, filmoznawczyni i medioznawczyni Agnieszka Ogonowska – autorka publikacji na interesujący nas temat – jest z wykształcenia psychologiem, podobnie Ewa Warmuz-Warmuzińska oraz Gary Solomon. Joanna Mytnik-Daniluk jest pedagogiem, ale już Małgorzata Kozubek, autorka jedynej polskiej monografii o filmoterapii, z wykształcenia jest kulturoznawczynią. O ile można sobie wyobrazić sytuację, w której psychoterapeuta abstrahuje od estetycznego wymiaru filmu oceniając literalnie jego fabułę z użyciem komparatystycznej metody „wizerunek ekranowy – rzeczywistość” (choć lista gatunków, przy których można abstrahować od formalnych aspektów filmu wcale nie jest tak duża, a gatunek i styl mają znaczenie dla interpretacji obrazu), o tyle filmoznawcy nacisk położą (także) na estetyczny wymiar przekazu. Mogą oczywiście wkroczyć w swoich badaniach w inną dyscyplinę (to także przypadek niniejszej rozprawy), ale przynajmniej równorzędnym zainteresowaniem obdarzą dyscyplinę macierzystą. Dysertacja ma więc charakter interdyscyplinarny – obok psychologii i psychiatrii sięgam w niej po estetycznie ukierunkowane filmoznawstwo, ale także elementy

medioznawstwa (w aspekcie opisu serialu) oraz kulturoznawstwa (częściowo przy identyfikacji filmoterapii, częściowo przy opisie tzw. ekranowych wizerunków oraz postmodernistycznej i metamodernistycznej kondycji kultury).

Czy takie połączenie nie zagraża swoistości wywodu? Myślę że nie, jeśli kierować się w pracy analityczno-interpretacyjnej medyczną zasadą *primum non nocere* – „po pierwsze nie szkodzić”; czyli w sposób mechaniczny nie mieszać metod dyscyplin ze sobą. „Przekonanie, że interdyscyplinarność znosi granice między naukami (dyscyplinami) jest błędne: bez wyznaczenia granic (demarkacjonizm) nie byłaby możliwa interdyscyplinarność rozumiana jako synteza elementów dyscyplinowych”²⁰. Gdy w rozdziale zatytułowanym *Ekranowy zapis choroby* koncentruję się na reprezentacji zaburzeń osobowości, to staram się opisywać ją w zgodzie z wiedzą psychologiczną. Szczególnie dużo uwagi poświęcam tekstom piosenek, bo są one rodzajem autointerpretacji bohaterki (czy szerzej – bohaterów serialu). Ale jednocześnie nie rezygnuję zupełnie z refleksji natury estetycznej, mając świadomość, iż rama estetyczna danej sceny (czy piosenki) może mieć wpływ – i na ogół ma - na interpretację sceny (eksponując np. taką jakość estetyczną jak ironia). Zwracam więc uwagę na sposób inscenizacji, ikonografię i styl wizualny oraz – co szczególnie ważne – intertekstualne nawiązania.

Aspektom (potencjałom) formalnym analizowanego serialu najwięcej miejsca poświęcam w dedykowanym mu rozdziale (*Filmoterapeutyczne aspekty formy*), w którym staram się przede wszystkim zwrócić uwagę na kwestie genologiczne (zalety serialu, głównie serialu 2.0; najistotniejsze aspekty musicalu, następnie – wkraczając w domenę poetyki historycznej – jego ewolucję, która doprowadziła do współczesnej jego kondycji). Tutaj także ogólne rozważania o formie umiejscawiam na tle kulturoznawczym analizując serial z punktu widzenia postmodernistycznego systemu sygnifikacji (określenie Arkadiusza Lewickiego), wykraczając poza ów system w stronę aktualnej kondycji kultury (w tym artystycznej), coraz częściej nazywanej metamodernistyczną. Jak już wspominałam, staram się w tym „formalnym” rozdziale wskazać na filmoterapeutyczny potencjał ukryty w formie, która przez większość „aplikujących” film do terapii jest pomijana w ich działaniach lub analizach. Uważam że niesłusznie – i będę starała się to wykazać.

Zgodnie z często zgłaszanym postulatem interdyscyplinarności nauk - w celu komplementarności, kompleksowości i systemowości badań oraz ich efektów – uważam, że powinno się wyjść poza getto jednej dyscypliny w opisie zagadnienia, które w sposób

²⁰ M. Walczak, *Czy możliwa jest wiedza interdyscyplinarna*, „Zagadnienia Naukoznawstwa”, 2016 nr 1, s. 113-126.

naturalny te granice przekracza (jak filmoterapia). Chodzi o efekt synergii, o sytuację, w której z badań skorzystają przynajmniej dwie kluczowe dyscypliny, a więc psychologia (psychoterapia) i filmoznawstwo. „Integracja może polegać na tworzeniu całości z elementów (części) poprzez znalezienie czynnika je spajającego: wspólnego pojęcia/pojęć, problemu/ów, tezy/tez, założenia/założeń, itp. albo na tworzeniu całości poprzez proste zsumowanie elementów (części)”²¹. Monika Walczak opisując różne relacje pomiędzy dyscyplinami proponuje kategorię „wiązań” (i najmocniej ją wspiera). „W przypadku (...) <<wiązania>> – określony przedmiot (lub problem) tworzy wspólny punkt odniesienia dla kilku dyscyplin. Zestawienie takie dokonuje się więc ze względu na pewien nadrzędny temat (przedmiot badań)”²². Wydaje się, że z taką sytuacją mamy do czynienia właśnie w przypadku badania serialu *Crazy Ex-Girlfriend* w kontekście psychoterapeutycznym. Ważne jest trafne sformułowanie problemu i pytania badawczego, nad którym mogłyby się pochylić różne dyscypliny. „Jeśli przez pytanie rozumiemy ujętykowany problem, to pytanie takie ma założenia wyrażone lub wyrażalne językowo, zakłada więc pewną terminologię wyznaczającą m.in. odpowiedź by, podobnie jak główne integrujące pojęcie (termin), obejmowała poszczególne części, własności czy aspekty badanej rzeczywistości. Problem w silniejszym stopniu bardziej złożony i rozbudowany niż pojęcie element integrujący”²³. W naszym przypadku myślę, że można jako element integrujący uznać zarówno pojęcie („filmoterapia”), jak również problem; w tym przypadku problem badawczy określony pytaniem: „jaki potencjał (filmo)terapeutyczny posiada serial *Crazy Ex-Girlfriend*?”. Odpowiedź na to pytanie, szanująca podziały pomiędzy dyscyplinami, ale jednocześnie przerzucająca pomost między nimi i korzystająca z terminologii, która potrafi łączyć wywód – oto ambicja i cel autorki. Temu służyć będzie rozdział opisujący zjawisko filmoterapii, a potem dwuaspektowa (psychologiczna i estetyczna) analiza i interpretacja potencjału filmoterapeutycznego serialu *CEG*.

Wybierając do analizy jeden serial kierowałam się kilkoma przesłankami. Pierwszą jest wyjątkowość tej produkcji. Mam oczywiście świadomość, że w praktyce filmoznawczej trudniej uzasadnić to, z czym np. nauki o literaturze nie mają problemu – poświęcić monografię jednemu utworowi. Oczywiście, mam także świadomość, że zwykle są to dzieła wybitne, będące w kanonie sztuki. Ale można zadać nieco prowokacyjne pytanie – a właściwie dlaczego nie? Czy dla opisanie interesującego zjawiska z dziedziny sztuki nie warto wyjść poza artystycznocentryczną perspektywę, by dostrzec inne potencjały dzieła

²¹ Ibidem, s. 120.

²² Ibidem, s. 122.

²³ Ibidem, s. 124.

(choć istotą sztuki jest autoteliczność, to nie da się ukryć, że rzadko występuje ona „w stanie czystym”, nie spełniając konkretnych funkcji społecznych). Użyć wobec serialu *Crazy Ex-Girlfriend* przymiotnika „wybitny” dla większości oglądających ten serial byłoby zapewne artystycznym bluźnierstwem. Rzadko zresztą produkt sztuki najnowszej uzyskuje od razu taką sakrę. A już w odniesieniu do tworu telewizyjnego (serialu), i to świadomie sięgającego po stylistykę telenoweli (nawet jeśli uszlachetnionej) użycie estetycznych superlatyw wydaje się kompletnie nieadekwatne. Nawet jeśli przyjmiemy takie założenie (choć według mnie *CEG* jest dziełem przynajmniej dobrym), to oryginalność tej produkcji – bez odpowiednika na gruncie ekranowych form musicalowych – jest wystarczającym, jak sądzę, powodem do poświęcenia jej dysertacji. Nie tylko ja tak myślę – pomyśleli o tym także autorzy artykułów z antologii naukowej poświęconej właśnie temu serialowi. Jak często zdarza się, że rok-dwa po zakończeniu produkcji serial otrzymuje naukową sakrę?²⁴ Gdy się przyjrzeć treści wspomnianych artykułów, to łatwo zauważyć, że największą jego wartością – zdaniem autorów – jest aspekt jego społecznego oddziaływania (choć nie unikają także analiz estetycznych). Mam dokładnie takie samo przekonanie – można się spierać co do wartości estetycznej tej produkcji, ale nie można zbagatelizować społecznego impaktu (zarówno tego wpisanego w tekst serialu, jak również tego rzeczywistego, znaczonego recepcją – może ilościowo skromniejszą od innych produkcji, ale jakościowo trudna do zbagatelizowania).

Drugi powód wyboru *CEG* jako przedmiotu badań to przekonanie, że posiada on także potencjał uogólnienia, uniwersalizacji treści zgodnie z logiką studium przypadku, do którego niniejsza dysertacja także aspiruje. Warto więc poinformować, które aspekty analizowanego serialu posiadają ową siłę. Po pierwsze *CEG* jest – pewnie najbardziej radykalnym – przykładem psychologizacji współczesnego musicalu czy innych form gatunkowych, które z elementów charakterystycznych dla musicali korzystają. W odpowiednim czasie będę starała się wskazać inne produkcje, które wypełniają istniejącą do niedawna lukę „psychologicznego musicalu” (nie licząc takich prekursorów, jak *Tańcząc w ciemnościach*), zwłaszcza na gruncie serialu. Po drugie – chciałabym, aby moja rozprawa przekonała czytelnika, że w procesie filmoterapii warto także (w sposób nie ustępujący fabule) analizować aspekty formalne w ich terapeutycznym potencjale; w tym – co jeszcze rzadsze w praktyce – aspekty formalne musicalu, gatunku tak wydawałoby się oddalonego od rzeczywistości, w tym psychicznej. Jest jeszcze jeden powód wyboru *CEG* jako przedmiotu analizy, powód pragmatyczny, więc punktu widzenia badań naukowych

²⁴ *Perspectives on Crazy Ex-Girlfriend...*, op. cit.

drugorzędny; choć dla mnie też istotny. Serial, choć jest jednym dziełem (tytułem), to długością trwania, ilością wątków nie ustępuje co najmniej kilkunastu filmom fabularnym. Łączny czas trwania to ok. 45 godzin, nie licząc materiałów dodatkowych. To, w moim mniemaniu, bogaty materiał badawczy, nawet jeśli dotyczy jednego tytułu (a dodam do tego setki godzin spędzonych na oglądaniu innych seriali, które stanowią komparatystyczne zaplecze dysertacji).

Niniejsza rozprawa to, jak już wspominała, studium przypadku. Jest to zarówno metoda badania, jak i sposób prezentacji wniosków. *Case study* zrobiło karierę przede wszystkim w naukach społecznych i ekonomicznych. Ale charakterystykę zasad, rodzajów i procedur badawczych da się częściowo przenieść na grunt nauk humanistycznych, w tym – filmoznawstwa. Jak pisał Paweł Mielcarek, studia przypadków są stosowane „w sytuacji, gdy badacza interesuje pogłębiona wiedza na dany temat i dotarcie do sedna problemu, kiedy reprezentatywność wyników jest mniej istotna aniżeli poznanie istoty zjawiska”²⁵. Co do wymogu reprezentatywności, zdania badaczy są podzielone²⁶, ale sprawę upraszcza przyjęcie założenia, że istnieją różne kategorie studiów przypadku (wyodrębniane ze względu na kwestię uogólnienia wiedzy). I tak, zdaniem Roberta E. Stake'a, uwaga badacza może skoncentrować się na konkretnym przykładzie ze względu na jego oryginalność (w polskim tłumaczeniu ten typ *case study* występuje pod dwoma określeniami: „istotne studium przypadku”/”*intrinsic case study*”²⁷ lub „autoteliczne studium przypadku”²⁸). „[B]adanie przeprowadza się, by lepiej zrozumieć dany przypadek. Został on wybrany nie dlatego, że ilustruje jakąś konkretną cechę lub problem. Przypadek ten jest interesujący sam w sobie ze względu na swoją unikalność”²⁹. Stake dodaje: „Badanie takie nie jest inicjowane ze względu na to, że wybrany przypadek jest ilustracją bądź reprezentacją szerszej grupy zjawisk. Jego celem nie jest ani zrozumienie szerokiego i abstrakcyjnego zjawiska (...) ani budowanie teorii”³⁰. Serial *Crazy Ex-Girlfriend* jest właśnie takim unikalnym zjawiskiem estetycznym, które warto poznać dogłębnie – i to jest najważniejsza legitymacja jego wyboru. Niemniej jednak interesujący mnie przypadek ma w sobie także pewien potencjał uogólnienia, czyli częściowo spełnia warunek drugiego typu studium przypadku nazwanego

²⁵ P. Mielcarek, *Metoda case study w rozwoju teorii naukowych*, „Organizacja i Kierowanie” 2014, nr 1, s. 105-106.

²⁶ I tak np. C.C. Ragin i H.S. Becker „uważają, że badanie szczególnego przypadku jest uzasadnione tylko wtedy, gdy służy zrozumieniu ogólniejszych kwestii” - R. E. Stake, *Jakościowe studium przypadku* (tłum. Marta Sałkowska), [w:] *Metody badań jakościowych*, t. 1, red. N. K. Denzin, Y. S. Lincoln, redakcja naukowa wydania polskiego K. Podemski, Warszawa 2009, s. 625.

²⁷ K. Konecki, *Studia z metodologii badań jakościowych. Teoria ugruntowana*, Warszawa 2000, s. 127.

²⁸ R. E. Stake, op. cit., s. 627.

²⁹ K. Konecki, op. cit., s. 127.

³⁰ R. E. Stake, op. cit., s. 627.

„instrumentalnym”³¹. W takiej sytuacji badana rzecz, osoba lub zjawisko wybrana jest ze względu na typowość, która wzmacnia potencjał uogólnienia („Zainteresowanie samym przypadkiem jest drugorzędne, ma on raczej charakter wspierający i ułatwia zrozumienie czegoś innego”³²). Zrozumiałe, że jeśli coś jest oryginalne, to maleje jego typowość. Ale nie musi to znaczyć, że taki obiekt badań zupełnie będzie jej pozbawiony. Przypadek *CEG* otwiera się na dwa wspomniane już konteksty komparatystyczne: związane z kondycją współczesnych musicali (z którymi ma część wspólnych cech) oraz potencjałem filmoterapeutycznym dzieła.

3. Problemy z filmoterapią

Relacja „psychologia-film” to temat rzeka. Wieloaspektowy, interdyscyplinarny, od ponad stu lat opracowywany naukowo (kiedy to w 1916 ukazała się książka *The Photoplay: a Psychological Study* autorstwa Hugo Münsterberga). Bibliografia tych zagadnień jest niezwykle obszerna³³. Wobec takiego bogactwa opracowań zasadnym wydaje się wybór takiej klasyfikacji, która – zdaniem piszącej te słowa – jest kompletna, komplementarna i użyteczna. Postanowiłam sięgnąć do tej zaproponowanej przez Skipa Dina Younga, profesora psychologii w Hanover College w Indianie (USA) w książce o prosto brzmiącym tytule *Psychology at the Movies*³⁴. Poniżej znajduje się grafika prezentująca klasyfikację relacji film-psychologia³⁵.

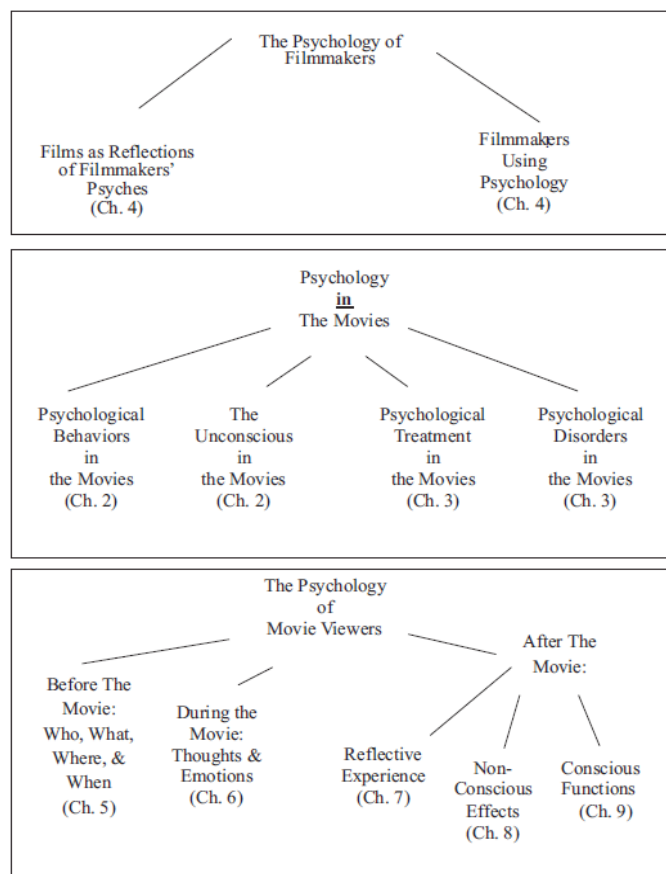
³¹ K. Konecki, op. cit., s. 127.

³² R. E. Stake, op. cit., s. 628.

³³ Tytułem przykładu: S. D. Young, *Psychology at the Movies*, 2012; J. M. Carroll, *Toward a structural psychology of cinema*, Nowy Jork 1980; P. Fuery, *Madness and Cinema: Psychoanalysis, Spectatorship and Culture*, Londyn 2017; D. Wedding, M. A. Boyd M.A., R. M. Niemiec, *Kino i choroby psychiczne. Filmy, które pomagają zrozumieć zaburzenia psychiczne*, przekł. K. Strzałkowska, Warszawa; D. Bałutowski D., *Jak oglądać filmy z młodzieżą: film fabularny w psychoedukacji, terapii, profilaktyce*, Warszawa 2010; Stephenson L., *Cinema, Suffering and Psychoanalysis: The Mechanism of Self*, Nowy Jork 2023; *Film jako przekaz emocjonalny*, pod red. M. Butkiewicz, Warszawa 2021; *Film w działaniu*, pod red. A. Ogonowskiej, Kraków 2017; *Filmowe spotkania z psychologią*, pod red. J. Lipki, M. Broła i A. Skorupy; *Kino, film, psychologia*, pod red. A. Ogonowskiej, Kraków 2017; *Współczesna psychologia mediów: nowe problemy i perspektywy badawcze*, [w:] pod red. A. Ogonowskiej i G. Ptaszka, Kraków 2017.

³⁴ S. D. Young, op. cit. Już po napisaniu tej części rozdziału natrafiłam na artykuł autorstwa Michała Broła i Agnieszki Skorupy, którzy również dostrzegli zalety tej klasyfikacji – *Znaczenie filmu w pracy psychologów i psychoterapeutów*, [w:] A. Skorupa, M. Broł, P. Paczyńska-Jasińska, *Film w terapii i rozwoju. Na tropach psychologii w filmie, część 2*, Warszawa 2018, s. 183 – 203.

³⁵ S. D. Young, op. cit., s. 15.



W niniejszej rozprawie interesować mnie będą wybrane aspekty z wszystkich trzech wskazanych grup relacji „psychologia-film”. W aspekcie „The Psychology of Filmmakers” interesować mnie będzie film, jako odbicie psychiki filmowca (scenariusze pisane przez Rachel Bloom będą miały w dużym stopniu charakter autobiograficzny); w aspekcie „Psychology in the Movies” interesujące będą w zasadzie wszystkie kwestie: zarówno wizerunek zachowań psychologicznych, wizerunek procesu leczenia i terapeuty, reprezentacja zaburzeń psychicznych, ale też – obraz nieświadomości (tu w znaczeniu rozdźwięku między zachowaniami bohaterki a przyczynami). W kategorii trzeciej („The Psychology of Movie Viewers”) akcent położymy na zachowania widza po seansie – w aspekcie refleksji po filmie oraz świadomych funkcjach i sposobach wykorzystania filmu. W tym ostatnim mieści się zastosowanie filmu w terapii.

**

Termin „filmoterapia” wszedł do powszechnego użytku w 1990 roku po publikacji

na łamach „Psychotherapy in Private Practise” artykułu *Cinematherapy: Theory and Application* autorstwa Lindy Berg-Cross, Pamela Jennings i Rhoda Baruch³⁶. W artykule po raz pierwszy pojawiła się pełna definicja filmoterapii, która została określona jako „terapeutyczna technika polegająca na doborze przez terapeutę filmów, które klient ogląda sam lub ze wskazanymi osobami. Dany film może być dobrany z zamierzeniem odniesienia bezpośredniego wpływu terapeutycznego na klienta lub może być wykorzystany jedynie jako bodziec służący dalszym oddziaływaniom podczas sesji”³⁷. Przy czym trzeba zaznaczyć, że na gruncie anglojęzycznym występuje kilka tożsamyh nazw: *cinematherapy* (częściej)³⁸, *cinema therapy*, *cinetherapy*, *movie therapy*, *video work* czy *reel therapy*. W Polsce zdecydowanie najczęściej używa się terminu filmoterapia, a nieco rzadziej również kinoterapia³⁹. Dodajmy, że oba te polskie określenia nie muszą być tożsame – otóż filmoterapia oznacza bardziej „leczenie (konkretnym) filmem”, natomiast kategoria kinoterapii może prowokować do teoretycznego namysłu nad wpływem samej instytucji kina - z jej specyfiką (oraz jej korelatu w postaci sali kinowej) - na świadomość odbiorcy. Stąd wydaje się, że określenie „filmoterapia” jest bardziej użyteczne, także z pragmatycznego powodu – w niniejszej pracy zajmuję się serialem, który, co oczywiste, nie był (jest) prezentowany na ekranie kinowym, ale na monitorze (monitorach); a różne od kinowych warunki odbioru mogą mieć także wpływ na jakość procesu terapeutycznego.

Za jednego z pionierów filmoterapii uznaje się Gary’ego Solomona, autora książki *The Motion Picture Prescription. Watch This Movie and Call Me in the Morning. 200 movies to help you heal life’s problems*. Amerykański psychoterapeuta wydał swoje dzieło w 1995 roku i, jak sam zaznaczał, miała to być publikacja przełomowa, bowiem nie znalazł innych książek skupiających się na tematyce terapii filmem. Jednak, jak podaje Małgorzata Kozubek, stwierdzenie terapeuty mija się z prawdą, ponieważ publikacje dotyczące zagadnień filmoterapii pojawiały się w Stanach Zjednoczonych już od 1945 roku – tyle że nie w takim natężeniu, jak od lat 90. i bez wyodrębniania nowego przedmiotu badań. I tak np. w roku 1945 fundacja Auroratone przekazała do szpitala wojskowego w Ohio zestaw filmów, których pomysłodawcą oraz twórcą był Cecil Stokes. Abstrakcyjne obrazy zostały

³⁶ Lindy Berg-Cross, Pamela Jennings i Rhoda Baruch, *Cinematherapy: Theory and Application*, „Psychotherapy in Private Practice”, 2012, nr 1, s. 135–156.

³⁷ Za: M. Kozubek, *Filmoterapia*, Gdańsk 2016, s. 41.

³⁸ A. Mekhakyian, A. Szulc, W. Imielski, *Film jako narzędzie psychoterapeutyczne. Wybrane problemy filmoterapii*. „Psychiatria” tom 15, nr 3, s. 130.

³⁹ M. Kozubek, op. cit., s. 40-43. Sytuacji w zakresie terminologii nie ułatwia fakt, że niektórzy psychologowie proponują inne określenia, np. Sylwia Wojtasik forsuje pojęcie „psychokinoterapii”, które – zdaniem autorki - nie jest tożsame z filmoterapią – *Film w pracy terapeutycznej na psychoterapii integratywnej*, [w:] A. Skorupa, M. Brol, P. Paczyńska-Jasińska, op. cit., s. 123.

połączone z pasującą do nich muzyką, która miała pogłębiać doświadczenie. Zaledwie rok później w czasopiśmie „Journal of Clinical Psychology i Sociometry” przedstawiono wyniki badań dotyczące wpływu filmów na żołnierzy zmagających się z depresją. Już wówczas terapia filmem była wykorzystywana jako dodatek do klasycznej terapii⁴⁰. „Zgodnie z informacjami pojawiającymi się w literaturze przedmiotu, komercyjne, ogólnodostępne filmy wykorzystywano w praktyce terapeutycznej między innymi jako narzędzie wytwarzania pozytywnej atmosfery i klimatu psychoterapii. Działo się to w warunkach różnych instytucji, zajmujących się osobami chorymi psychicznie. Dla poprawy nastroju chorych i cierpiących filmy wykorzystywano już także w szpitalach wojskowych podczas I wojny światowej. Takie zastosowanie obrazów filmowych można z powodzeniem zaklasyfikować do kategorii oddziaływań psychoterapeutycznych”⁴¹.

Filmoterapia traktowana jest często jako część arteterapii, choć trzeba przyznać, że w opracowaniach o tej drugiej – która ma już ugruntowaną pozycję – zagadnienia filmoterapeutyczne poruszane są rzadko⁴². Wynika to nie tylko z faktu, iż systemowe zainteresowanie filmoterapią jest stosunkowo nowym zjawiskiem), ale zapewne także ze specyfiki wykorzystania innych sztuk do procesu terapeutycznego – np. rysunku czy malarstwa, poezji, prozy czy nawet muzyki. Pacjenci tworzą praktyczne dzieła z tych dziedzin sztuki i poprzez aktywną twórczość wyrażają gnębiące ich problemy. Oczywiście, można sobie wyobrazić, że również w filmoterapii prowokujemy pacjenta do stworzenia swojego filmu (ostatecznie dziś jest to technologicznie łatwe), ale póki co filmoterapia polega przede wszystkim na oglądaniu i interpretacji już gotowego dzieła.

**

Kluczową kwestią dla definiowania zjawiska filmoterapii jest rozstrzygnięcie pytania: czy filmoterapia wymaga terapeuty? Wydawałoby się, że odpowiedź na to pytanie jest prosta: oczywiście tak. Tymczasem zarówno w literaturze przedmiotu, jak również w praktyce popularyzatorskiej tej jednoznaczności nie ma; i nie jest to tylko wina „ignorantów” wkraczających w domenę psychologii i psychiatrii, ale do tego terminologicznego zamieszania przyczyniają się sami psychoterapeuci.

⁴⁰ M. Kozubek, op. cit., s. 30-33.

⁴¹ A. Mekhakyán, A. Szulc, W. Imielski, op. cit., s. 130.

⁴² „Kinoterapia jest zazwyczaj traktowana jako szczególny przykład arteterapii i w wielu przypadkach po prostu wymieniana obok innych technik, bez szczegółowego omówienia (ibidem, s. 131); zob. także J. Mytnik, *Wstęp do zagadnienia wykorzystania sztuki filmowej w terapii*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Psychologica”, t. XI (2018), s. 100.

Trzeba na początek zauważyć, iż rozumienie danego pojęcia zależy od propagatora danej kategorii, dziedziny i dyscypliny nauk, które uprawia i celu, jaki sobie stawia. W rozwiniętym współcześnie – zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych – systemie coachingu i poradników sugestia, że człowiek może uleczyć się sam jest silnie obecna. To myślenie bliskie było chociażby wspomnianemu Gary’emu Solomonowi. Zagadnieniem filmoterapii zajmują się specjaliści wielu dziedzin i dyscyplin nauki – czym bliżej nauk medycznych i nauk społecznych, tym większa kategoryczność twierdzenia, że terapia to leczenie z udziałem terapeuty (lekarza psychiatry lub psychologa terapeuty). Gdy zbliżamy się do domeny nauk humanistycznych – w tym kulturoznawstwa i filmoznawstwa – tym częściej terapia staje się swego rodzaju metaforą wewnętrznego rozwoju. Widać to nawet w jedynej polskiej monografii zjawiska autorstwa Małgorzaty Kozubek. W swojej definicji kładzie ona nacisk na obcowanie pacjenta z terapeutą, ale jednocześnie unika słowa „leczenie”; ponadto pisze o psychoterapii jako narzędziu umożliwiającym „pełne rozwinięcie własnego potencjału intelektualnego, emocjonalnego i motywacyjnego”⁴³, a „większość opisów przypadków w książce, w szczególności w części drugiej, odnoszących się zdaniem autorki do oddziaływań charakterystycznych dla psychoterapii, w istocie jest opisem działań psycho-edukacyjnych i poradniczych”⁴⁴.

Procesu definiowania filmoterapii nie ułatwiają także przedstawiciele nauk medycznych i psychologii. Wydawałoby się, że słowo „terapia” jest oczywiste – i tę oczywistość potwierdza szereg opracowań encyklopedycznych lub leksykonowych. Np.: „The therapy is the treatment of disease” – w tak skrótowy sposób opisuje to *The Oxford Companion to Medicine*⁴⁵. *Mała encyklopedia wiedzy medycznej* jest jeszcze bardziej zdawkowa, odsyła do słowa „leczenie”⁴⁶ (a tam rzeczywiście jest mowa o różnych sposobach leczenia chorób). Ale już *Wielka Encyklopedia Medyczna* sprawę komplikuje, jest w niej bowiem napisane: „Termin <<leczenie>> ma kilka znaczeń, często używanych wymiennie. Leczenie oznacza zbiór metod, które mogą posłużyć do wyleczenia choroby [...]. Jednak leczenie może również oznaczać całokształt środków mających na celu ochronę zdrowia, tj. zapobieganie chorobom”⁴⁷. W takiej sytuacji można założyć, że leczeniem jest również profilaktyka czy edukacja psychologiczna.

⁴³ M. Kozubek, op. cit., s. 67.

⁴⁴ M. Makowski, *Małgorzata Kozubek, Filmoterapia* (recenzja), „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura”. t. 9, 2017, s. 198.

⁴⁵ Hasło *Therapy*, [w:] *The Oxford Companion to Medicine*, Volume 2 (N – Z), ed. by J. Walton, P. B. Besson, R. B. Scott, Oxford 1986, s. 1380.

⁴⁶ Hasło *Terapia*, [w:] *Mała encyklopedia medycyny*, t.1, aut. S. Bogusławski et al.; red. nac. T. Roźniatowski, Warszawa 1982, s. 1232.

⁴⁷ Hasło *Terapia*, [w:] *Wielka Encyklopedia Medyczna*, t. 21., Warszawa 2011, s. 144.

Podobnie jest przy definiowaniu słowa „psychoterapia” – można natrafić zarówno na wąskie, jak i szerokie rozumienie zjawiska. Na przykład Armen Mekhakyany, Agata Szulc i Wojciech Imielski piszą, że „[p]sychoterapia jest bardzo trudnym do zdefiniowania zjawiskiem”. I dodają: „Wynika to przede wszystkim z wielości współcześnie istniejących podejść i szkół psychoterapeutycznych, z których każda prezentuje swoje własne kryteria terapeutycznej pomocy. W zależności od teoretycznego sposobu ujmowania związanych z psychoterapią zjawisk, opisuje się ją jako metodę edukacji psychospołecznej lub perswazji interpersonalnej, przewodnictwo na drodze do poznawania i zmiany samego siebie czy sposób leczenia zaburzeń psychicznych i emocjonalnych. Czasami stosowane są określenia bardzo ogólne, stwierdzające wręcz, że psychoterapia to każde spotkanie chorego z lekarzem albo zastosowanie wiedzy psychologicznej w procesie leczenia różnych chorób”⁴⁸. W ten sposób sami psychoterapeuci otwierają pole do szerokiego rozumienia filmoterapii, z którego korzystają przedstawiciele innych dyscyplin, traktując (psycho)terapię jako metaforę egzystencjalną lub kulturową. Nie powinno więc dziwić, że również rozumienie filmoterapii nie jest jednoznaczne; i z tej niejednoznaczności terminologicznej będę chciała w dalszej części tego rozdziału zdać sprawę.

Skoro terapia może być „metodą edukacji psychologicznej”, to otwiera, jak wspomniałam, pole dla szerokiego rozumienia pojęcia filmoterapia. A w takiej sytuacji już tylko krok do przyjęcia tezy, że sam film może wpływać na zwiększenie świadomości psychologicznej widza, bez udziału terapeuty – co jest wykorzystywane choćby w praktyce publikowania wszelkiego rodzaju poradników proponujących filmy do „leczenia”. Psychoterapeutka Sylwia Wojtysiak, dzieląc się w naukowej publikacji swoim doświadczeniem z pracy nad filmem i próbując je skonceptualizować, wprowadza kategorię psychokinoterapii, którą na co dzień stosuje („w szeroko rozumianym kinie, czyli w grupie widzów”⁴⁹) i przeciwstawia filmoterapii. „W psychokinoterapii głównym założeniem jest to, że prowadzi ją wykwalifikowany psychoterapeuta. W filmoterapii założenie takowego nie ma. Prowadzą ją zarówno pedagodzy, psycholodzy, filmoznawcy, jak i pasjonaci kina [sic!] zainteresowani procesami psychicznymi człowieka”⁵⁰. Zdecydowana większość terapeutów stosujących kategorię filmoterapii z takim stanowiskiem się nie zgadza. Zresztą, sama autorka kwestionuje pośrednio zasadność tej postawy, gdy pisze, że nawet jeśli propagatorzy szerokiego rozumienia filmoterapii twierdzą, że sam film – bez terapeuty – potrafi

⁴⁸ A. Mekhakyany, A. Szulc, W. Imielski, op. cit., s. 129.

⁴⁹ S. Wojtysiak, op. cit., s. 123. Swoją drogą warto by zapytać, jak jest możliwa terapia „w kinie” i jednocześnie w grupie. Czy sam fakt, że zajęcia grupowe prowadzi psychoterapeuta wystarczy, by mówić o terapii? Czy nie jest konieczny indywidualny kontakt między terapeutą a pacjentem?

⁵⁰ Ibidem.

zwiększać poziom serotoniny u ludzi, którzy nie radzą sobie z obniżonym nastrojem, to uważa, „stwierdzenia czy próby pomagania w taki sposób za nieuprawnione i niedozwolone. Jest to próba zastąpienia leków na receptę filmem. W moim odczuciu jest to bardzo niebezpieczny sposób myślenia, który może być szkodliwy”⁵¹. Autorka nie zauważa natomiast, że promowanie szerokiego, liberalnego rozumienia kategorii „filmoterapii” (bardziej utrwalonej w obiegu niż jej neologizm) w jakiś sposób także szkodzi.

Również poniżej przedstawiona identyfikacja filmoterapii nie ułatwia jej charakterystyki: „Filmoterapia, tak, jak każdy rodzaj terapii za pomocą sztuki spełnia wiele istotnych funkcji. Są nimi przede wszystkim funkcje: terapeutyczna, kompensacyjna, korekcyjna, wychowawcza, rekreacyjna, profilaktyczna oraz diagnostyczna”⁵². Jak widać, w momencie w którym terapia wiąże się ze sztuką, to – „jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki” – poszerza się jej rozumienie o funkcje profilaktyczne, wychowawcze czy rekreacyjne. Czytając publikacje na temat filmoterapii ma się podobne wrażenie – gdy słowo „film” łączy się ze słowem „terapia”, pole semantyczne tego nowego pojęcia automatycznie się poszerza. W takiej sytuacji można by przyjąć, że filmoterapia to nazwa własna, która ma swoją specyfikę i jest bardziej liberalna w rozumieniu zjawiska terapii, niż określenie bazowe.

Ale nie tylko słowem pisanym psychoterapeuci mogą wprowadzić w błąd. Dzieje się tak wtedy, gdy terapia łączy się z ekonomią. Niejednokrotnie terapeuci nie ograniczają dochodów uzyskiwanych z pracy z klientem, ale poszerzają źródła zarobku o działania wydawnicze, popularyzatorskie. One oczywiście mogą przynosić (i pewnie przynoszą) pozytywne efekty – pod warunkiem, że nie zaciera się granicy między psychoterapią a edukacją psychologiczną. Tymczasem bardzo popularną formą „filmoterapii” są publikacje. Ich autorzy używają interesującego nas określenia do propagowania swoich dzieł, jednocześnie nie dość mocno zastrzegając, że jednostkowa terapia filmem (*de facto* autoterapia) nie musi przynieść pożądanego efektu – i że widz potrzebuje specjalistycznej porady terapeuty.

Największy rozwój filmoterapii – a jednocześnie jej komercjalizacji – obserwuje się w Stanach Zjednoczonych. Wspominałam już o Solomonie, dodajmy Brigit Wolz⁵³ i wielu innych. Liczne dzieła i publikacje są jednak, jak wspomniałam, bardzo często uogólnione i nastawione na tzw. przeciętnego odbiorcę, co zdaje się kontrastować z potrzebą

⁵¹ Ibidem, s. 120.

⁵² J. Mytnik, op. cit., s. 100.

⁵³ M. Makowski, *Filmoterapia i fototerapia – filmy i zdjęcia jako narzędzia w procesie terapeutycznym. Możliwości i limitacje terapeutycznych oddziaływań dzieła filmowego*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura” 9 (2), 2017 s. 95.

indywidualnego podejścia do każdego pacjenta. Stany Zjednoczone znane są z bardzo dużej ilości wydawanych poradników, dotyczących także zdrowia psychicznego. Czytelnicy sięgają po poradniki, by lepiej poznać siebie i zrozumieć swoje problemy, a czasem w konsekwencji tego – rozpocząć terapię. Jednak zagrożeniem jest publikowanie treści niezwyfikowanych przez żadnych specjalistów. Współcześnie w zasadzie każdy może wydać swój własny podręcznik do autoterapii, nie mając ku temu kompetencji. W efekcie czytelnik sięga po książkę, którą odbiera jako dzieło eksperckie i zaczyna stosować się do rad autora, który niekoniecznie posiada certyfikat terapeuty. Może to przynieść negatywne konsekwencje i pogorszyć stan osoby, która na łamach książki szukała przepisów na rozwiązanie swoich problemów. Na popularność poradników samopomocowych wpływa m.in. ich szeroka dostępność oraz przystępna cena. Terapia najczęściej wiąże się z wysokimi kosztami. Jeżeli człowiek otrzymuje obietnicę skutecznej pomocy niskim kosztem, jest to kusząca propozycja, która nierzadko wygrywa rywalizację z długotrwałą i nietanią terapią. Samopomocowe poradniki dają złudne wrażenie, że czytelnik jest w stanie poradzić sobie z problemami natury psychicznej bez sięgania po specjalistyczną pomoc. Zdarza się, że tego typu książka okazuje się pomocna przy złagodzeniu objawów, jednak nie rozwiąże ona istoty problemu.

Podobne zjawisko obserwuje się w przypadku podręczników do filmoterapii i to oczywiście nie tylko za oceanem. Jeżeli terapia filmem ma być częścią procesu terapeutycznego, specjalista powinien dobrać tytuły dopasowane do swojego klienta. W przypadku podręczników jest to zadanie niemożliwe. Małgorzata Kozubek dostrzega, iż często porady zamieszczone w tego typu książkach nie różnią się specjalnie, niezależnie od polecanych filmów, a do tego wielu autorom brakuje filmoznawczej wiedzy⁵⁴. „Nie tylko bowiem różne filmy na jednego pacjenta działają różnie i nie tylko jeden film na różnych pacjentów może działać zupełnie odmiennie – nawet ten sam film na tego samego pacjenta w różnych okolicznościach może zadziałać całkiem inaczej. Filmoterapia powinna zaczynać się zawsze od pacjenta – nie od filmu”⁵⁵. Kozubek zauważa ponadto, że poradniki do filmoterapii wykorzystują hasła, zgodnie z którymi człowiek ma w szybki i przyjemny sposób pozbyć się swoich problemów, a wszystko za sprawą „nowej i rewolucyjnej metody”. Ponownie problemem okazuje się znaczna generalizacja i brak możliwości indywidualnego podejścia do problemów konkretnej osoby⁵⁶.

Autorzy tego typu poradnikowych książek proponują często scenariusze zajęć, gdzie

⁵⁴ M. Kozubek, op. cit., s. 11-13.

⁵⁵ Ibidem, s. 13.

⁵⁶ Ibidem, s.75-80.

do konkretnego filmu dobrane jest psychologiczne zagadnienie. Przykładowo Ewa Warmuz-Warmuzińska w książce *Filmoterapia w edukacji i terapii dzieci i młodzieży szkolnej oraz dorosłych. Scenariusze zajęć z wykorzystaniem filmów*, jako jeden z filmów przydatnych do dyskusji o miłości podaje melodramat *P.S. Kocham Cię*. Choć film może spełnić swoje zadanie, to jednocześnie porusza on temat choroby nowotworowej i utraty najbliższej osoby, w związku z czym może potencjalnie pogorszyć stan człowieka zmagającego się z traumą albo przechodzącego żałobę⁵⁷.

Dodajmy dla pewnej równowagi, że tego typu publikacje mają swoje zalety, wynikające z faktu, iż wielu bohaterów filmów i seriali zмага się w fabule z zaburzeniami psychicznymi i korzysta z różnych rodzajów pomocy. Normalizuje to poruszaną tematykę, a w konsekwencji przyczynia się do destygmatyzacji chorób oraz sprawia, że wielu widzów czuje się mniej osamotnionych w swoich zmaganiach⁵⁸.

**

Jak wspominałam, takie szerokie jak opisane powyżej rozumienie filmoterapii spotyka się jednak najczęściej ze sprzeciwem psychologów i psychoterapeutów. Berg-Cross, Jennings i Baruch są przekonane, że filmoterapia powinna być jedynie elementem tradycyjnej terapii. W związku z tym równie ważne, co obejrzenie dzieła, jest późniejsze dyskusowanie o nim wraz z terapeutą. Dla klienta pomocne może okazać się znalezienie podobieństw pomiędzy własnymi przeżyciami i emocjami a losami bohaterów filmowych – co jednak nie zastąpi regularnej terapii. Także Małgorzata Kozubek, prezentując własną definicję filmoterapii, kładzie nacisk na obecność terapeuty⁵⁹: „Filmoterapię rozumiem przede wszystkim jako proces dynamicznej interakcji między osobowością pacjenta a specjalnie dobranym dla niego filmem, który to proces, z pomocą terapeuty, staje się psychologiczną przestrzenią umożliwiającą pacjentowi badanie swoich problemów, zwiększenie umiejętności samorozumienia i rozwijanie refleksyjności, otwierając tym samym szersze pole wyborów zarówno w kwestii zachowań, jak i reakcji emocjonalnych. Filmoterapia może być wykorzystywana jako technika wspomagająca klasyczną psychoterapię i, jak każda terapia sztuką, może pełnić funkcje katartyczne, kompensacyjne i ogólnorozwojowe”⁶⁰.

⁵⁷ E. Warmuz-Warmuzińska, *Filmoterapia w edukacji i terapii dzieci i młodzieży szkolnej oraz dorosłych. Scenariusze zajęć z wykorzystaniem filmów*, Warszawa 2013, s. 178-179.

⁵⁸ M. Kozubek, op. cit., s. 28-30.

⁵⁹ Ibidem, s. 40-44.

⁶⁰ Ibidem, s. 45.

Najwięcej argumentów przeciw szerokiemu rozumieniu filmoterapii (nie negując jednocześnie wagi filmu w procesie naprawy i zwiększania psychicznego dobrostanu pacjenta) przywołuje w swoich zwięzłych, ale bardzo wartościowych tekstach psycholog Mariusz Makowski. Będę się do nich odwoływała często, bowiem ich autor w sposób najbardziej precyzyjny wskazuje na problemy definicyjne i delimitacyjne. Po pierwsze film uważa tylko za narzędzie, a nie teoretyczny paradygmat, teorię tłumaczącą „funkcjonowanie człowieka, jak też powstawanie psychicznych zaburzeń”⁶¹. Innymi słowy równie dobrze można by pacjentowi zadać inne „zadanie domowe”, które stałoby się punktem wyjścia do terapeutycznej relacji. Autor uważa, że leczący potencjał filmu jest „umiarkowany” – bez pośrednictwa terapeuty⁶². W przywołanym tu artykule przypuszcza atak na filmową autoterapię (rozdział: *Krytycznie o filmoterapii jako autoterapii: iluzja, która zasnuwa rzeczywistość*) i – trzeba przyznać – brzmi to wiarygodnie. Wiarygodność tej partii tekstu wynika z precyzyjnej, ale też i szczegółowej argumentacji. Zacytujmy więc dłuższy fragment jego tekstu:

Jeżeli jako główne potencjały narzędzia filmowego w toczącej się psychoterapii wskazuje się uruchamianie projekcji, identyfikacji, modelowanie i odreagowanie emocjonalne, w kontekście autoterapii mogą one stawać się wręcz szkodliwe. Dwa pierwsze mechanizmy stanowią tzw. mechanizmy obronne ego, nieświadome strategie regulacji napięcia psychicznego. Niosą one tego rodzaju psychologiczny zysk, dzieje się to jednak kosztem zafałszowania obrazu siebie i rzeczywistości. Przeżywając film widz zdaje się odkrywać pewien obszar siebie, lecz jest to odkrycie iluzoryczne. Rozgrywa coś w swojej psychice, posiłkując się bohaterem filmowym wyprojektowując na niego określone treści. Następnie, w procesie identyfikacji asymiluje je. W ten sposób odbiorca dialoguje ze sobą, wykorzystując bezpieczne obiekty filmu. Brak w literaturze danych, które by potwierdzały aspekt leczący takiego automonologu. Jest to bowiem doświadczenie emocjonalne, a nie terapia. Bez dalszego ciągu tego doświadczenia – w relacji z terapeutą – a następnie przepracowania uświadomionych treści i aplikacji tych zdobyczy we własnym, codziennym życiu, owo „przeżycie filmowe” można ulokować w kategorii rozrywki. Podobnie rzecz ma się, z przeżyciem katharsis. Powoduje ono „spadek napięcia psychicznego, zmniejszenie siły przeżywania” (Czabała 2013: 222), co niesie uczucie ulgi. Tymczasem warto podkreślić, że jednym z donioślejszych powodów, dla których ludzie, często po długich „negocjacjach ze

⁶¹ M. Makowski, *Filmoterapia i fototerapia...*, op. cit., s. 198.

⁶² Ibidem, s. 96.

sobą” decydują się na psychoterapię, jest osiągnięty poziom cierpienia, którego nie są w stanie dalej tolerować. Doraźna samopomoc poprzez rozładowanie emocji w przeżyciu katharsis zmniejsza motywację do pracy nad sobą. Można to zuniwersalizować do innych działań samopomocowych o charakterze filmoterapeutycznym. Działania te w istocie – choć niosące ulgę doraźną, zmniejszające objawy – odraczać mogą decyzję o profesjonalnej terapii. Nie sposób pominąć jeszcze jednego wątku związanego z brakiem rzeczywistej relacji z drugim człowiekiem. Człowiek – w filmie, w książce, poradniku zapośredniczony jest przez ekran, papier. W terapii leczy bezpośredni kontakt z człowiekiem, twarzą w twarz. Bardzo wiele zaburzeń rozwojowych – jak się dowodzi w nurcie psychodynamicznym – zasada się na „uszkodzonych” relacjach wczesnodziecięcych, w których brak było: 1) fizycznego kontaktu z ważnymi obiektami, 2) kontakt ten nie był bezpieczny (był zagrażający lub zdeorganizowany; nieprzewidywalny), 3) kontakt ów był na różne sposoby pośredni (np. matka zajmowała się dzieckiem, przez to że włączała mu w telewizorze bajkę, w ten sposób okazując mu zainteresowanie, zaspokajala jego potrzebę, lecz jednocześnie odmawiając okazania zainteresowania w sposób bezpośredni, na które składają się: kontakt wzrokowy, wspierający dotyk, respondowanie na i odzwierciedlanie emocji dziecka. Działania te dotyczą potrzeb znacznie istotniejszych niż tylko rozładowanie nudy u dziecka. Wybór „obiekta zastępczego” jakim jest film, w którym pojawiają się ludzie, z którymi można nawiązać specyficzną, „symboliczną interakcję” jest sięganiem po imitację kontaktu. W istocie, można nawet zaryzykować tezę, że w przypadku osób o zaburzonym wzorcu więzi próby samoleczenia za pomocą filmowej auto-terapii stają się powtórzeniem traumy⁶³.

Makowski proponuje także, aby zamiast niejasnego słowa filmoterapia stosować bardziej precyzyjne określenia. np. „użycie filmu w: edukacji, resocjalizacji i psychoterapii”⁶⁴ (choć znając skłonność człowieka do skrótów, trudno chyba będzie usunąć określenie „filmoterapia” z dyskursu publicznego). Kwestionując zasadność szerokiej aplikacji filmoterapii Makowski – recenzując książkę Kozubek i powołując się na nią – wskazuje także, że, badania z wykorzystaniem filmu wciąż w gruncie rzeczy nie doczekały się mocnego empirycznego potwierdzenia (oczywiście w ramach wiedzy naukowej, a nie poszczególnych praktyk terapeutów, którzy wykorzystują film coraz częściej). Nie jest jednak tak, że nic nie wiadomo. O wynikach badań w ośrodkach młodzieżowych pisze

⁶³ Ibidem, s. 101 – 102.

⁶⁴ M. Makowski, M. Kozubek, *Filmoterapia...*, op. cit., s. 199.

Kozubek⁶⁵. Mekhakyan, Szulc i Imielski⁶⁶ - przywołując przykłady badań amerykańskich, tajlandzkich i irańskich – piszą: „Wszystkie poddane analizie wyniki badań zdają się świadczyć o skuteczności wykorzystania filmu w psychoterapii różnych zaburzeń”⁶⁷. Ale jednocześnie wskazują na brak ich reprezentatywności zastrzegając, że najczęściej grupy badane były niewielkie oraz że trudno było stworzyć eksperymentalne warunki badawcze i wyeliminować wszystkie zmienne zakłócające badanie. Filmoterapia wciąż koncentruje się przede wszystkim na studiach przypadku, a weryfikacja szerszego oddziaływania filmu na ludzi wydaje się zadaniem na kolejne lata.

**

Czy wobec powyższego można stwierdzić, że narzędzia filmoterapeutyczne nie przynoszą wymiernego i dowodnego pożytku? Oczywiście nie – w przeciwnym wypadku w sondzie przeprowadzonej w 2004 roku aż 67% amerykańskich terapeutów (na 827 badanych) nie stwierdziłoby, iż używają filmów do wspomagania celów terapii⁶⁸. Oczywiście „wspomagania”, ale to i tak już dużo. Filmoterapia może być efektywnym narzędziem zarówno opisu, jak i terapeutycznej aktywności, jeśli będzie „znała swoje miejsce w szeregu”. A ma duży potencjał, o czym zaświadcza liczni badacze⁶⁹, także ci, którzy krytycznie odnoszą się do szerokiego rozumienia pojęcia.

Jakie sztuka filmowa posiada walory, które można wykorzystać w procesie terapeutycznym? Po pierwsze – silne oddziaływanie na emocje, bowiem „[w]pływ filmu na widza jest bardziej natury emocjonalnej niż intelektualnej”⁷⁰. Nie trzeba chyba nikogo przekonywać, że jeśli nawet film można zastąpić innym narzędziem terapeutycznym jako pretekstem do namysłu, to nie do przecenienia jest siła emocjonalnego oddziaływania, jakie niesie on za sobą. Stwierdza to nawet – sceptyczny wobec książki Kozubek – Makowski: „najistotniejszymi czynnikami leczącymi są możliwość identyfikacji z bohaterami filmu, projekcja własnych emocji, jak też możliwość przeżycia katharsis. Taki potencjał dla widza

⁶⁵ M. Kozubek, op. cit., s. 221 – 281.

⁶⁶ A. Mekhakyan, A. Szulc, W. Imielski, op. cit., s. 131 – 133.

⁶⁷ Ibidem, s. 133.

⁶⁸ M. Makowski, *Filmoterapia i fototerapia...*, op. cit., s. 103.

⁶⁹ Tytułem przykładu: M. Harland, B. Szymczyk, *Filmoterapia...* op. cit.; M. Brol. *Psychologia i film*, [w:] *Psychologiczna praca z filmem. prezentacja autorskiej metody „Patrz mądrzej”*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia de Cultura”, t. 9 (2) 2017, s. 106 – 116; J. Izod, J. Dovalis, *Cinema as Therapy, Grief and transformational film*, Londyn i Nowy Jork, 2015, s. 1 – 9.; A. Mekhakyan, A. Szulc, W. Imielski, op. cit., J. Mytnik, op. cit.

⁷⁰ M. Harland, B. Szymczyk, op. cit., s. 92

zapewne niesie kontakt z filmem”⁷¹. I właśnie wzbudzaniu emocji (i ich „dystrybucji”) poświęca Kozubek w swojej publikacji bardzo dużo miejsca⁷². Filmoznawcy od dawna wskazują na fakt, iż film jako medium mimetyczne szybko generuje – podczas oglądania – tzw. wrażenie realności, zawieszając odbiorczy sceptycyzm⁷³: a to stanowi podstawę do empatycznego związku ze światem przedstawionym, zwłaszcza zaś – z bohaterem. W filmoznawstwie ten empatyczny proces nazywany jest najczęściej procesem projekcji-identyfikacji⁷⁴. Decydująca okazuje się tu nie realność świata przedstawionego w filmie, ale psychika widza i to, z czym on sam potrafi się utożsamić. By widz mógł czerpać wymierne korzyści z terapii filmem, konieczne jest więc zainteresowanie⁷⁵. Wówczas możliwe staje się przedkładanie pozyskanej wiedzy na rzeczywistość. „Podsumowując mechanizmy leżące u podstaw odbioru dzieł filmowych warto zauważyć, że widz może utożsamiać się z poszczególnymi bohaterami filmu, rzutować swoje pragnienia bądź lęki na dany obraz filmowy, asymilować daną sytuację, porównywać treści przekazu z własnym schematem norm i wartości, a także upodabniać się, lub wręcz naśladować zachowania zaobserwowane na ekranie. Prowadząc działania terapeutyczne w oparciu o sztukę filmową, można z powodzeniem korzystać ze wszystkich wymienionych mechanizmów oddziaływania na odbiorcę. Wybór konkretnej propozycji powinien być uwarunkowany przez problem danego uczestnika działań filmoterapeutycznych, sposób prowadzenia terapii, wybór dzieła filmowego oraz wykorzystywanych w głównej mierze jego komponentów”⁷⁶. Przypomnijmy jednak, że sprawę komplikuje fakt indywidualnego charakteru każdego widza, a więc i niepowtarzalnego odbioru dzieła. Aspekt subiektywny stanowi nierozdzielalną część interpretacji filmu⁷⁷. Ponownie pojawia się ten sam problem, a więc potrzeba znajomości cech oraz stopnia emocjonalności klienta.

Po drugie, korzystanie z filmu pozwala prefigurować problemy pacjenta (klienta). Film fabularny, bo do niego się tutaj ograniczamy, jest opowieścią – co zrozumiałe – o ludziach, niejednokrotnie uwikłanych w codzienność, a dzięki medium kina widz ma możliwość zaznajamiania się z ową codziennością od strony zachowań bohatera. Jednocześnie film „niesie ze sobą pewne walory bezpieczeństwa. Film opowiada o bohaterze filmowym, nie o nas, co daje nam możliwość tworzenia bezpiecznych odniesień,

⁷¹ M. Makowski, *Małgorzata Kozubek, Filmoterapia...*, op. cit., s. 199.

⁷² M. Kozubek, op. cit., s. 107 – 144, 192 – 202,

⁷³ Zob. Ł. Demby. *Wrażenie realności*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, pod red. A. Helman, t. 7, s. 53 – 88.

⁷⁴ A. Helman, *Identyfikacja*, [w:] eadem, *Słownik pojęć filmowych*, t.1, Wrocław 1991, s. 123 – 151. J. Mytnik, op. cit., 103 – 104.

⁷⁵ M. Kozubek, op. cit., s. 74.

⁷⁶ J. Mytnik, op. cit., s. 104.

⁷⁷ Ibidem, s. 124-135.

ale także bezpiecznego dystansu. Widz może, ale nie musi spoglądać z dystansem na swoje życie, a nie bohatera. Dzięki temu jest w stanie poczuć trudne emocje, których na co dzień unika lub które wypiera. W sposób niebezpośredni, dozowany, poprzez filtr ekranu i świadomości, że to tylko <<film>>”⁷⁸. Widz, jeśli chce, może poprzez bohatera opowiadać o swoich dolegliwościach. Jak w paradoksie Oscara Wilde’a: „Człowiek jest najmniej sobą, kiedy przemawia we własnym imieniu. Dajcie mu maskę, a powie ci prawdę”⁷⁹.

Kolejnym walorem użycia filmu w działaniach filmoterapeutycznych jest jego narracyjny potencjał. „Fabuła filmu stanowi sensotwórczą strukturę przez porządkowanie zdarzeń, przyczyn i skutków. Oglądanie filmów oraz poddanie ich procesom rozumienia i interpretacji daje możliwość pogłębionej świadomości odbiorczej, wnikliwej intelektualnej recepcji oraz mocniejszych doznań emocjonalnych”⁸⁰. Narracja jest jednym z najłatwiejszych i najłatwiej przyswajalnych (czynnik emotywny) sposobów organizowania ludzkiej wiedzy, pozwala zapamiętywać elementy połączone w związki kauzalne (a także personalne, chronologiczne i teleologiczne). Nawet psychologia i psychoterapia wykorzystują potencjał narracyjny, zarówno do objaśniania procesów psychicznych, jak również – terapii (terapia narracyjna)⁸¹.

Czwartą zaletą jest korzystanie z ludycznego charakteru medium. Kino jest jedną z najbardziej masowych sztuk (konsekwencja jego przemysłowej natury), zaspokajających potrzebę rozrywki. Jego potencjał terapeutyczny wzmacnia fakt, iż tekst kultury, który ma się stać podstawą działania terapeutycznego może jednocześnie sprawiać odbiorczą przyjemność, „wnikać” w odbiorcę z dużo większą łatwością, niż inne sztuki (z zasady bardziej poważne). Do terapii można bowiem z powodzeniem wykorzystywać kino gatunkowe⁸². Parafrazując znane powiedzenie, kino może „bawiąc – leczyć” (oczywiście z terapeutą, jako pośrednikiem).

Kolejną cechą pozytywnie waloryzowaną jest to, że film jest narzędziem uniwersalnym, które można wykorzystywać w różnych nurtach psychoterapeutycznych. Jak pisał Makowski, „Gdyby spróbować dopasować użycie filmu (...) w terapii do jej głównych nurtów, trudno byłoby wskazać jakąś szczególną predylekcję któregokolwiek z nich do filmoterapii. W różnych paradygmatach teoretycznych odmiennie kładzie się akcenty na zarówno czynniki skłaniające do choroby, jak i te leczące. W podejściu

⁷⁸ M. Harland, B. Szymczyk, op. cit., s. 92.

⁷⁹ O. Wilde, *Aforyzmy*, wstęp, wybór i tłum. M. Dobrosielski, Warszawa 1974, s. 28.

⁸⁰ J. Mytnik, op. cit., s. 102.

⁸¹ A. Lis-Kujawski, *Psychoterapia narracyjna. Jak zmienić opowieść o własnym życiu*, [w:] *Psychologia na uniwersytecie i w praktyce*, pod red. E. Wesołowskiej, Olsztyn 2013, s. 129 – 148.

⁸² Zob. M. Kozubek, op. cit., s. 182 – 192.

psychodynamicznym, potencjał środków obrazowych, które ułatwiają drogę do uzyskania wglądu – kluczowego czynnika prowadzącego do zdrowienia – wydaje się spory. Filmy i obrazy jako obiekt przeniesienia (postaci w nich występujące) mogą stanowić cenny materiał pracy psychodynamicznej. Pracując w nurcie humanistycznym, integratywnym (m.in. Ericksonowskim, Gestalt) trudno nie docenić, zarówno aspektu wglądowego, jak i uczenia się, na które składają się modelowanie (przejęcie wzorców zachowania od bohaterów filmu), nabywanie nowych skryptów zachowania (funkcjonalnych), przeżywania rozładowań emocjonalnych, rozwoju świadomości wewnętrznej i zewnętrznej. W nurcie poznawczo-behawioralnym pojawia się możliwość psychoedukacyjnego spożytkowania narzędzi obrazowych, możliwość projektowania własnych celów, a następnie testowania rzeczywistości.”⁸³. Dodajmy do tego wyliczenia terapię narracyjną, w której centralnym punktem jest opowiadanie narracji o swoim życiu (i które można konfrontować z narracjami ekranowymi).

Reasumując – nawet jeśli „filmoterapia” jest kategorią używaną na wyrost (w przeciwieństwie do „filmowych technik” czy „narzędzi terapeutycznych”), trudno chyba zaprzeczyć, że dzięki filmowi rzeczywiście osiąga się stan emocjonalny niedostępny innym sztukom (wysokim i popularnym) i że utożsamienie z bohaterem pozwala przeżyć katharsis. Może być to surogat załatwiania problemu, kompensacja – ale może być to także silny emocjonalny „kop” do podjęcia terapii. Bowiem, jak pisał Makowski – do którego odwołam się po raz kolejny – „[a]bstrahując od paradygmatów pracy, a skupiając się na etapie procesu terapii oraz rodzaju klienta, filmoterapia i fototerapia oferują sporo, zarówno już w toku pracy, jak i przed formalnym rozpoczęciem terapii. Np. osoba w depresji, która nie została u niej jeszcze zdiagnozowana, która chorobę wypiera lub dysymuluje, pod wpływem oglądanego filmu, identyfikując się z chorym i zdiagnozowanym bohaterem zyskuje kilka nowych doświadczeń psychologicznych. Obserwuje odtabuizowanie tej choroby, zyskuje nową kategorię poznawczą na swe kłopoty; w miejsce brzemiennego, negatywnie ocenianego społecznie: lenistwa, apatii, izolacji otrzymuje odbarczającą kategorię choroby. Ogląda zmagania bohatera z tą dolegliwością, które nie są beznadziejne, stopniowo przynoszą ulgę i przywracają jej poczucie sprawczości i sensu. Odbudowuje to u człowieka poczucie nadziei, nadziei na lepszą przyszłość i możliwość wpływania na swój los. Jest to niebagatelny czynnik leczący w terapii, jak i podnoszący motywację do jej rozpoczęcia i kontynuowania”⁸⁴. Wszystkie te stwierdzenia zastosować można do serialu

⁸³ M. Makowski, *Filmoterapia i fototerapia...*, op. cit., s. 97.

⁸⁴ Ibidem, 97-98. W innym miejscu Makowski – odwołując się do modelu transteoretycznego Prochaski i DiClemente – stwierdza, iż z czterech etapów psychoterpii: prekontemplacji, kontemplacji, działania i

Crazy Ex-Girlfriend. Także zaproponowaną przez Makowskiego, a opisującą powyższe zalety, kategorię „doświadczenie pre-terapeutycznego”⁸⁵.

**

Trzeba jednak w tym rozdziale wspomnieć o jednej, bardzo istotnej kwestii. Jak wynika z tego co powyżej, w myśleniu o filmoterapii dominuje pasywny schemat: terapeuta – projekcja (emisja) – pacjent – terapeuta. Terapeuta zadaje film, pacjent go ogląda, a następnie dokonują jego interpretacji. Tymczasem rozważania o filmoterapii nie muszą się do tego schematu ograniczać. Możemy bowiem mówić o innym użyciu tego pojęcia – na określenie aktu tworzenia, gdy osoba dotknięta zaburzeniem realizuje film, który staje się elementem pracy terapeutycznej⁸⁶. W takiej sytuacji możemy mówić o dwóch wariantach – gdy realizację filmu zleca terapeuta (o czym wspominałam, a co jest nadal bardzo rzadkie) oraz wtedy, gdy film tworzony jest spontanicznie bez udziału terapeuty. Przy czym w tym drugim przypadku musielibyśmy zaakceptować pogląd, że istnieje coś takiego, jak autoterapia (choćby w zaproponowanej formule pre-terapii). Takie założenie przyjmowały Agnieszka Lasota i Elżbieta Szczudło, gdy pisały: „jedną z najważniejszych funkcji sztuki jest samopoznanie. Proces twórczy staje się narzędziem terapeutycznym, formą autoterapii. Twórczość we wszelakich swoich formach pozwala na naświetlenie najciemniejszych zakamarków naszej psyche (...). Proces twórczy pozwala na przełamanie poczucia izolacji, cierpienia i wstydu, pomaga zdefiniować tożsamość często w nieprzyjnym otoczeniu. Artysta przez swoje dzieła jest w stanie określić to, kim jest i co czuje. Dzieli się z odbiorcą trudnymi do przekazania treściami, używając symboliki, a także wykorzystując proces sublimacji”⁸⁷. Uprzedzając późniejsze rozważania – wydaje się, że z taką sytuacją mamy do czynienia w przypadku analizowanego serialu, bowiem jego autorka – współscenarzystka i odtwórczyni głównej roli – wskazywać będzie na autobiograficzne zaplecze opowieści;

podtrzymania - film jest w stanie obudzić dwa wczesne, lecz nie będące istotą pełnej terapii aktywności. „Pierwszą fazę cechuje brak wiedzy człowieka o swoich problemach, funkcjonowanie w sposób sztywny, automatyczny z dużą dozą mechanizmów wypierania i tłumienia emocji. W drugiej pojawia się możliwość dostrzeżenia, że posiada się problem, jednakże wciąż przy nieznanym jego natury oraz zakresu jego psychologicznych konsekwencji”. Owo dostrzeżenie problemu może się dokonać w oparciu o reakcję na film. - M. Makowski, *Małgorzata Kozubek, Filmoterapia...*, op. cit., s. 200.

⁸⁵ M. Makowski, *Filmoterapia i fototerapia...*, op. cit., s. 98.

⁸⁶ „Film therapy can have an active form, during which one makes his own personal film work, and passive, involving watching a finished film” - J. Mytnik-Daniluk, *Film therapy – the creative use of film art in practice*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura, t. 11 (4), 2019, s. 50.

⁸⁷ A. Lasota, E. Szczudło, *Terapeutyczna wartość sztuki i ekspresji artystycznej w pracy socjoterapeutycznej*, [w:] *Socjoterapia dzieci i młodzieży. Diagnoza i metody pracy*, pod red. A. Lasoty i J. L. Franczyka, Kraków 2015, s. 109 – 132.

wróćmy do tego za chwilę.

W sytuacji tworzenia filmu, jako formy autoterapii, także status tego, kto tworzy dzieło, by „pozbyć się wewnętrznych demonów” może być różny: może to robić amator, a może też – zawodowy filmowiec. Z punktu widzenia genezy działania arteterapeutycznego różnica może nie mieć znaczenia; ale zwykle ma, bowiem świadomość zawodowego filmowca, iż dzieło będzie oglądane przez szerokie kręgi odbiorców determinuje kształt filmu, np. w aspekcie szczerości wypowiedzi czy skali autobiografizmu⁸⁸.

Problem w tym, iż niezależnie od tego, którą wersję aktywnego wykorzystania filmoterapii przyjmujemy, właściwie nie ma literatury naukowej jej poświęconej. Michał Makowski, recenzując książkę Kozubek wyrażał zdziwienie (które rozumiem), że świadomie zrezygnowała z tego aspektu badań. „Decyzja ta zaskakuje, biorąc pod uwagę potencjał terapeutyczny, jaki zawiera w sobie możliwość tworzenia filmowej narracji na temat własnego życia, eksplorowania tego, co świadome, jak też treści wymykających się świadomości. Opowieść za pomocą kamery zwróconej ku samemu sobie stwarza dużą dogodność ujrzenia się w zwierciadle powstałego filmu, reakcji widzów”⁸⁹. Rzeczywiście, wypada żałować, że autorka monografii nie podniosła kwestii tworzenia sztuki (a zwłaszcza filmu) jako autoterapii.

Reasumując: niezależnie od tego, czy filmoterapię traktować będziemy szeroko (edukacja psychologiczna, profilaktyka, psychoterapia) czy wąsko (sama psychoterapia), w niniejszej rozprawie chodzi mi o **potencjał filmoterapeutyczny** analizowanego serialu – aktywizowany przez widza w procesie odbioru (rozumienie szerokie) lub możliwy do wykorzystania przez terapeutę (rozumienie wąskie). I tak jak wspomniałam we wprowadzeniu – nie chodzi tylko o zawartość opowieści, w której odbija się wizerunek licznych zaburzeń psychicznych, ale także o formę, estetyczne opracowanie fabuły, zwykle pomijane przez (filmo)terapeutów. Tymczasem forma, jak będę się starała udowodnić, może mieć także niebagatelne działanie filmoterapeutyczne. Pojawia się w tej sytuacji problem kompetencyjny – w przeważającej większości psychoterapeuci nie są zawodowymi filmoznawcami czy medioznawcami. Nie dziwne więc, że mogą się czuć niepewnie w sferze środków filmowego wyrazu (być może jest to jedna z ukrytych przyczyn preferencji dla filmów realistycznych). Niemniej, nabycie podstawowych kompetencji analizy estetycznej filmu nie jest zadaniem przesadnie trudnym i długotrwałym.

⁸⁸ Jak w głośnym filmie dokumentalnym *Tarnation* (2003) Johnattane'a Couette'a, w którym jego autor kręcił przez lata amatorskie filmy, które „utrzymywały go przy życiu”, a po latach wykorzystał je do stworzenia profesjonalnego obrazu.

⁸⁹ M. Makowski, *Małgorzata Kozubek, Filmoterapia...*, op. cit., s. 197.

Zanim jednak zajmę się kwestiami formalnymi, skoncentruję się na autobiograficznej (autoterapeutycznej?) genezie scenariusza serialu oraz wizerunku zaburzeń i ludzi nim dotkniętych.

Część 2:

Ekranowy zapis choroby: geneza i wizerunek

1. Rachel i Rebeka. Autobiograficzne aspekty opowieści

Przy omawianiu serialu *Crazy Ex-Girlfriend* nie można pominąć osoby, która miała największy wpływ na ostateczną formę dzieła. Rachel Bloom jest pomysłodawczynią serialu, jedną z dwóch wiodących scenarzystek oraz odtwórczynią głównej roli. Ponadto należy do grona reżyserów, producentów i osób tworzących muzykę.

Na łamach „The Hollywood Reporter” aktorka zastrzegła kategorycznie: „*Crazy Ex-Girlfriend* was personal, but Rebecca Bunch is not me. Our lives are very, very different”⁹⁰. Bez wątplenia losy Rachel i fikcyjnej Rebeki się od siebie różnią. Ale czy aż tak radykalnie, jak sugeruje Bloom? Moim zdaniem da się dostrzec między autorką a bohaterką analogie na poziomie nie samych rozpoznań diagnostycznych, ale pewnych schematów zachowań, wiele podobieństw w sposobie podejścia do problemów okazywania uczuć i kwestii psychicznych. Odpowiedź na pytanie, co łączy Rebekę Bunch z Rachel Bloom, możemy szukać w debiutanckiej książce artystki *I Want to Be Where the Normal People Are*⁹¹. Jest to zbiór esejów Rachel Bloom, w których autorka opowiada m.in. o swoim dorastaniu, związkach, karierze oraz próbach odnalezienia życiowej drogi i szczęścia.

Aktorka zaznacza, że przez długie lata wstydziała się objawów zaburzeń psychicznych i starała się je ukrywać nawet przed najbliższymi osobami. Kryzys psychiczny, który nadszedł w okresie rozpoczęcia pracy nad serialem, stał się symbolicznym momentem, w którym Bloom z własnej woli sięgnęła po profesjonalną pomoc i przyznała się do swoich problemów rodzinie i przyjaciołom. W rezultacie otrzymała wsparcie specjalisty, rozpoczęła farmakoterapię, a bliscy okazali jej zrozumienie i zaoferowali pomoc⁹². Również ekranowa Rebeka czuła lęk przed diagnozą oraz przed mówieniem o swoich kłopotach. Gdy się na to odważyła, podobnie jak Bloom, została otoczona wsparciem, dzięki której jej stan się polepszył. Praca nad poprawą zdrowia psychicznego jest procesem, zdarza się, że może trwać lata, jednak twórcy serialu starają się pokazać, że

⁹⁰ L. Perez, *Rachel Bloom Details Mental Health Journey in Debut Book: “I’m A Lot Happier Than I Used to Be”*, „The Hollywood Reporter”, <https://www.hollywoodreporter.com/lifestyle/lifestyle-news/rachel-bloom-details-mental-health-journey-in-debut-book-im-a-lot-happier-than-i-used-to-be-4090371/> [dostęp: 24.04.2024].

⁹¹ R. Bloom, *I Want to Be...*, op. cit.

⁹² E. Mahaney, *How Crazy Ex-Girlfriend’s Rachel Bloom Survived the Worst Depression of Her Life*, „Glamour”, <https://www.glamour.com/story/how-crazy-ex-girlfriend-rachel-bloom-survived-depression> [dostęp: 28.04.2023].

jest to wysiłek, który warto wykonać. Choć początkowo *Crazy Ex-Girlfriend* miało skupiać się przede wszystkim na zaburzonym obrazie miłości, to stało się produkcją, która motywuje do dbania o siebie i daje nadzieję na poprawę zdrowia psychicznego.

Znając treść zbioru esejów Bloom można dostrzec wiele podobieństw pomiędzy aktorką a kreowaną przez nią bohaterką. Rachel Bloom poświęca pierwsze rozdziały książki okresowi swojego dzieciństwa i dorastania. Już na tym etapie dostrzegalne są zbieżności pomiędzy Rachel Bloom a Rebeką Bunch. W serialu zostały przedstawione fragmenty pochodzące z czasów młodości bohaterki. Zafascynowana sztuką i teatrem Rebeka już w szkole była uważana za osobę dziwną i ekscentryczną, co z kolei przekładało się na prześladowania. Podobna historia dotyczy autorki serialu. Rachel Bloom samą siebie określiła jako specyficzne dziecko, które za wszelką cenę pragnęło akceptacji grupy. Niestety, im te starania były intensywniejsze, tym prześladowania rówieśników nasilały się. Bloom przytacza historię, w której tzw. popularne dzieci postanowiły okrutnie z niej zadrwić. Jeden z lubianych chłopaków zapytał ją czy zostanie jego dziewczyną - by jeszcze tego samego dnia z nią zerwać przy zebranych tłumnie uczniach. Zarówno młodość Rachel Bloom, jak i wykreowanej przez nią bohaterki, minęła na nieudanych próbach dopasowania się i na poczuciu odrębności. W esejach aktorka przyznaje, iż nie raz słyszała z ust rówieśników obelgę „Rachel sucks!”⁹³ Podobne słowa padają pod adresem Rebeki w piosence *I'm So Good At Yoga* (1.2), gdzie uczestnicy zajęć wyśpiewują wers „Rebecca sucks!”

Bloom przyznaje, że przy tworzeniu niektórych piosenek inspirowała się własnym życiem. Tekst utworu *You Stupid Bitch* (1.12) powstał w odwołaniu do najmroczniejszych myśli aktorki. Jednocześnie autorce towarzyszył strach, że jej intencje zostaną źle zrozumiane, i że np. wspomniany utwór będzie zbyt mroczna, by widzowie wychwycili zawarte w niej żarty; albo że utwór *A Diagnosis* (3.6) okaże się zbyt szczery, przez co stanie się źródłem naśmiewania z samej Bloom. Dodatkowo *A Diagnosis* różniło się od innych piosenek ze względu na brak bezpośrednio komediowego wydźwięku oraz fakt, że nie jest reprzyzą żadnego z wcześniej wykonanych utworów⁹⁴. Twórczyni potrzebowała, by Aline Brosh McKenna, Jack Dolgen albo Adam Schlesinger upewnili ją, że utwór, który napisała jej nie ośmieszy. Przełom w myśleniu artystki nastąpił w momencie rozpoczęcia występów na żywo, gdy zdała sobie sprawę, że piosenki, o których dobre przyjęcie szczególnie się obawiała, są jednocześnie tymi, z którymi najbardziej utożsamia się publiczność. Bloom

⁹³ R. Bloom, op. cit. s. 32-37.

⁹⁴ Ibidem, s 288-289.

podsumowuje, że uświadomienie sobie tego zmieniło jej życie, bowiem w końcu zaprzestała gonitwy za nieuchwytną normalnością, do której nawiązuje w tytule książki. Uświadomiła sobie, że w byciu ekscentrycznym nie ma niczego złego⁹⁵. Debiutancka książka Bloom stanowi zapis jej drogi w poszukiwaniu normalności oraz prób zrozumienia odstępstw od niej, i ostatecznie – ich akceptacji. Sam tytuł publikacji nawiązuje do *Małej Syrenki*⁹⁶ – o ile jednak bohaterka tej opowieści chciała być po prostu wśród ludzi, tak Bloom pragnęła przede wszystkim towarzystwa normalnych osób. Bajkowe odwołania są charakterystyczne nie tylko dla aktorki, ale także dla wykreowanej przez nią bohaterki.

Główna bohaterka serialu często ucieka w świat wyobraźni, w którym staje się księżniczką lub heroiną romansu. Podobny motyw został opisany w książce Bloom w rozdziale pt. *The Lamest Mistress: A Fairy Tale* - choć już sam tytuł wskazuje na satyryczny wydźwięk treści. Autorka opisuje w nim historię swoich związków, stawiając się w roli księżniczki, która została przeklęta przez złą wiedźmę. W tej swego rodzaju baśni powód złorzeczenia był dość błahy (nieopaczne wyrzucenie pustego kubka po soku). Wiedźma zapowiedziała, że księżniczkę czekają trzy nieszczęśliwe miłości, a czwarta będzie mogła odmienić jej życie i stać się tą właściwą. Jak widać, Bloom opisuje swoje perypetie miłosne w prześmiewczo-bajkowej konwencji. Gdy jednak dochodzi do momentu poznania czwartej miłości, morał okazuje się zaskakujący. Poślubienie księcia jest bowiem jedynie wstępem do szczęścia księżniczki, a nie jego istotą⁹⁷. W tym rozdziale autobiograficznej książki widać wyraźną analogię do historii Rebeki Bunch oraz do zakończenia serialu. Bohaterka nieustannie romantyzowała swoje życie, a znalezienie miłości stanowiło dla niej główny cel w życiu. Jednak w finale serialu Rebeka stawia na swoje szczęście i uczy się tego, że tylko od niej zależy, jak potoczą się jej losy. Nie liczy już na bajkową historię i nie chce na siłę być w żadnym związku. Wreszcie to ona staje się główną heroiną swojej własnej historii.

Zmagania z zaburzeniami psychicznymi oraz praca nad odzyskaniem kontroli nad życiem stanowią istotne aspekty charakteru Rebeki. Można postawić pytanie: czy twórcy serialu od początku planowali kreację postaci z BPD? W swojej książce Bloom udziela odpowiedź, wyjaśniając, co skłoniło scenarzystów do skupienia się na tych, a nie innych aspektach zdrowia psychicznego. Aktorka przyznaje, że początkowo tematyka serialu miała skupiać się przede wszystkim na obrazie miłości, w którym uczucie stawia się na piedestale, w rezultacie czego człowiek zaczyna wierzyć w fałszywy obraz rzeczywistości. W pierwszych sezonach postać Rebeki była przedstawiana jako kobieta posiadająca niezdrową

⁹⁵ Ibidem, s. 273-274.

⁹⁶ Ibidem, s. 277.

⁹⁷ Ibidem, s. 69-82.

wizję miłości, dodatkowo borykająca się z objawami charakterystycznymi dla depresji i zaburzeń lękowych. Z czasem twórcy serialu zdali sobie sprawę, że zachowania Rebeki znacznie wykraczają poza zaburzenia, które jej przypisali. Wówczas okazało się, że do obalenia stereotypu szalonej byłej dziewczyny potrzebna jest dogłębniejsza diagnoza⁹⁸. W wywiadzie dla portalu „Psychology Today” Bloom wyjaśniała, że zamiarem twórców nigdy nie było ośmieszenie postaci Rebeki, ale ukazanie, że pod wpływem silnych uczuć każdy jest w stanie stracić rozsądek i zacząć się zachowywać w kontrowersyjny sposób. Aktorka przyznawała także, że sama w swoim życiu zachowywała się obsesyjnie, zupełnie zatracając się pod wpływem miłości. Stwierdziła, iż nie miała tyle odwagi, co Rebeka w walce o swoje uczucia, jednak wszystkie obsesje kosztowały ją obniżenie samooceny i problemy ze zdrowiem psychicznym. Według Bloom oraz Brosh McKenny większość ludzi przynajmniej raz w życiu doświadczyła miłosnej obsesji, niezależnie od tego czy samemu było się osobą mającą obsesję na czyimś punkcie czy doświadczając obsesji drugiego człowieka⁹⁹.

Rachel Bloom przyznawała, że twórcy już wcześniej mieli przeczucie, że Rebeka może zmagać się z zaburzeniami osobowości typu borderline. Jednak, aby mieć pewność, postanowili skonsultować jej przypadek ze specjalistami. Zaczerpnięto opinii u trzech terapeutów. Wśród proponowanych diagnoz bohaterki serialu pojawił się zespół stresu pourazowego oraz choroba afektywna dwubiegunowa typu II. Jednak wszyscy trzej terapeuci byli zgodni, że najprawdopodobniej Rebeka cierpi na zaburzenie osobowości typu borderline. Jednocześnie zaznaczyli, że diagnoza nie powinna stygmatyzować człowieka, a jedynie ma ułatwić znalezienie odpowiedniej pomocy¹⁰⁰.

Bloom w swojej książce wspomina, że gdy już jako dorosła kobieta udała się na terapię, wciąż szukała odpowiedzi na pytanie, na co cierpiała w okresie od dziewiętego do trzynastego roku życia. Choć terapeuta wolał skupić się na bieżących problemach, aktorka nalegała na poznanie prawdy o swojej przeszłości. Jej upór tłumaczą przytoczone słowa: „I

⁹⁸ “The starkest difference, though, is that nowhere in our pitch did we mention dealing with mental health issues. CXG was originally much more a targeted takedown of how much we put love on a pedestal and the lies we tell ourselves as a result. It was in the practice of telling Rebecca’s story that we realized Rebecca’s issues went beyond the kind of general, vague anxiety/depression diagnosis that we’d been toying with in the beginning. We owed it to her to get specific, especially since, if we really wanted to take down the <<crazy ex-girlfriend>> trope, it required us to look at the internal roots of it in the first place” - ibidem, s. 292-293.

⁹⁹ L.A. Phillips, *Crazy Like an Ex*, „Psychology Today”, <https://www.psychologytoday.com/intl/articles/201609/crazy-ex> [dostęp: 15.04.2024].

¹⁰⁰ „When we realized we needed to diagnose Rebecca, we showed a few episodes to different therapists and got their takes on what Rebecca’s diagnosis would be. We already had a hunch she had borderline, but we wanted to be sure. Although one therapist said she potentially had elements of PTSD and another said it could be bipolar II, the consensus among all three was that Rebecca Bunch most likely had borderline personality disorder. [...] Each of the therapists emphasized to us that a diagnosis wasn’t dogma or set in stone but rather a tool to be used to help someone feel better”. - R. Bloom, op. cit., s. 293.

don't WANT to have had OCD. What I want is to know that I wasn't alone. When you're going through your first bout with a mental health issue and don't know any better, the aloneness is the worst part"¹⁰¹. Po raz kolejny to krótkie wspomnienie wskazuje na podobieństwo pomiędzy odczuciami Rachel i Rebeki. W przywołanej już piosence *A Diagnosis* Rebeka śpiewa o radości wynikającej z czekania na nową diagnozę, wraz z którą ma zniknąć poczucie samotności i wykluczenia. Z kolei w utworze *The Darkness* (4.12). Rebeka personifikuje swój lęk przyrównując go do dobrze znanego kochanka, który od zawsze jest w jej życiu, ale źle ją traktuje. Bohaterka nadaje mu nawet imię – Tyler. O tym samym sposobie na osvajanie problemów wspomina Bloom, która swoją nerwicę natręctw określała mianem „The Bad”, ale też m.in. „The Guilty Itch” oraz „The Hungry Hungry Manson Caterpillar”¹⁰².

Rachel Bloom, podobnie jak później Rebeka, przeżyła długą drogę w poszukiwaniu odpowiedzi na to, co jej dolega i jak się z tym uporać. W dzieciństwie, w obecności psychologa – wstydząc się swoich objawów OCD – Bloom zrzuciła wszystko na szkolny stres. Specjalista uwierzył w zapewnienia Rebeki, a jej rodzice uznali, że terapia nie jest jej potrzebna. Dopiero jako osoba dorosła odważyła się opowiedzieć psychologowi m.in. o swoich nawracających myślach, które uniemożliwiały jej funkcjonowanie oraz o problemach ze snem i skłonnością do wchodzenia w niezdrowe relacje. W odpowiedzi usłyszała jedynie, że jest „bardzo skomplikowana”¹⁰³. Podobną drogę przebywa Rebeka Bunch, która dopiero jako dorosła osoba otrzymuje poprawną diagnozę, tymczasem najmłodsze lata mijały jej na poczuciu niezrozumienia i odstawania od innych. Bloom wspomina o swoich epizodach depresji, których doświadczała m.in. podczas studiów. Kobieta nie zdawała sobie wówczas sprawy z tego, co się z nią dzieje i często odbierała to jako formę autosabotażu¹⁰⁴. Nie inaczej zachowuje się Rebeka, która w utworze *You Stupid Bitch* oskarża siebie samą o niszczenie sobie życia.

Także w rozdziale autobiograficznej książki Bloom zatytułowanym *Jafar and the Wet Bandits* zauważalna jest duża zbieżność pomiędzy losami aktorki, a wykreowanej przez nią postaci. Autorka opisuje okres w swoim życiu, gdy zaczęła mierzyć się z nawrotem objawów OCD. Uporczywe myśli pojawiły się w momencie nowego etapu związku, gdy wraz z partnerem rozpoczęli relację na odległość. Z kolei tuż przed rozpoczęciem prac nad serialem Bloom ponownie zaczęła mieć trudności ze snem. Problematyczne okazały się też

¹⁰¹ Ibidem, s. 45.

¹⁰² Ibidem, s. 46.

¹⁰³ Ibidem, s. 157.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 135-140.

oświadczyły, które z jednej strony były ziszczeniem marzeń, a z drugiej wywoływały w Bloom poczucie winy tym, że wciąż przejmuje się czymś, zamiast w pełni celebrować szczęście. Wcześniej towarzyszyły jej obawy, co do stabilności związku na odległość, a w chwili oświadczeń – że lęk już zawsze będzie kojarzył się jej z ukochanym człowiekiem¹⁰⁵.

Rozpoczęcie prac nad serialem zbiegło się w czasie z pogorszeniem stanu psychicznego aktorki. Bloom przyznała, że miało na to wpływ wiele czynników m.in. perfekcjonizm, poczucie presji, ale też zmiany w życiu osobistym i nierozwiązane problemy z czasów dzieciństwa i dojrzewania. To właśnie wówczas po raz pierwszy zaczęła brać antydepresanty, które znacznie poprawiły stan jej zdrowia. Artystka wspominała, że był to też czas pracy nad sobą i swoimi schematami, co nie zawsze wychodziło jej tak, jakby tego oczekiwała. Początkowo Bloom czuła się przytłoczona nagłym wzrostem zainteresowania jej osobą. Ponadto okazało się, że granie głównej roli w serialu, bycie jego producentką, scenarzystką i autorką utworów było skrajnie wyczerpujące. Aktorka potrzebowała czasu tylko dla siebie, co przy takim ogromie obowiązków nie było łatwym zadaniem¹⁰⁶.

W eseju dla „*Glamour*” Rachel Bloom rozwija temat swojej depresji, której nawrót nastąpił podczas rozpoczęcia prac nad serialem. Aktorka przyznawała m.in. że scena z pierwszego odcinka – gdy Rebeka szuka odpowiedzi na pytanie, jak długo człowiek może wytrzymać bez snu – została zainspirowana przeżyciami samej artystki. Poważne problemy z bezsennością towarzyszyły Bloom podczas początkowych rozmów o możliwości realizacji serialu. Dodatkowo aktorka obwiniała samą siebie za ten stan i bała się, że zaprzepaści życiową szansę. Aktorka przyznaje, że właśnie w tym czasie zmagала się z najgorszym epizodem depresji w całym swoim życiu. Początkowo ukrywała swój nastrój przed bliskimi, ale ostatecznie stwierdziła, że nie poradzi sobie bez pomocy¹⁰⁷.

Kluczowym impulsem do zmian stała się reklama, którą miała nagrać aktorka. Razem z tym zadaniem ponownie pojawiły się uciążliwe objawy m.in. uporczywe myśli i bezsenność. Bloom postanowiła, że nie może dłużej tak funkcjonować. W rezultacie, po raz pierwszy w swoim życiu skorzystała z pomocy psychiatry, któremu opowiedziała swoją historię. Od specjalisty usłyszała, że wcale nie jest dziwna czy niedostosowana, i że z podobnymi objawami borykają się także inni ludzie. I tak jak dla Bloom bodźcem do zmian stała się reklama sieci komórkowej, tak dla ekranowej Rebeki – reklama masła. Aktorka otwarcie dziś przyznaje, że leki bardzo jej pomogły, i możliwe, że gdyby nie stygmatyzacja

¹⁰⁵ E. Mahaney, op. cit.

¹⁰⁶ W związku z tym Bloom opracowała system krótkich przerw, podczas których zamykała się w łazience. W trakcie dnia zdjęciowego potrzebowała średnio dziesięć tego typu chwil oddechu - R. Bloom, op. cit., s. 219-224.

¹⁰⁷ E. Mahaney, op. cit.

osób biorących antydepresanty, wcześniej sięgnęłyby po pomoc. Historia z lekami Rebeki jest nieco inna, jednak również pojawia się w niej problem negatywnej oceny ich zażywania. Bohaterka już w pierwszym odcinku serialu wyrzuca wszystkie przypisane jej specyfiki, wierząc, że to miłość ją uzdrowi. Jednocześnie Bunch daje do zrozumienia, że przypisane jej leki powodowały otępienie i że przez nie przestawała odczuwać emocje. W tym świetle piosenka *Anti-Depressants Are So Not Big Deal* (4.13) stanowi zapis sumy doświadczeń zarówno Rachel, jak i Rebeki. Utwór porusza problematykę związaną z lękiem przed antydepresantami oraz oceną innych ludzi; ponadto w numerze muzycznym występuje wątek związany z działaniami niepożądanymi¹⁰⁸.

Aktorka uważa, że poruszanie tematyki zaburzeń psychicznych w mediach powinno być normą. Bloom, podobnie jak Rebeka, poczuła się dzięki temu mniej samotna i zrozumiała, że wiele osób zmagają się z podobnymi trudnościami, ale boi się do tego przyznać w obawie przed stygmatyzacją. Podobnie jak Rebeka, Bloom przyjmowała maskę wesołej i beztrudnej osoby, podczas gdy wewnątrz czuła ból. Normalizacja mówienia o problemach psychicznych jest – zdaniem aktorki – niezbędna, aby osoby zmagające się z tego typu trudnościami pozbyły się wrażenia wykluczenia¹⁰⁹. Bloom wielokrotnie podkreślała, że nie jest psychologiem i nie posiada specjalistycznej wiedzy, ale w swoim serialu świadomie starała się podejmować tematy tabu, również te związane ze zdrowiem psychicznym. Zaznaczała jednocześnie, że oglądanie serialu nie może zastąpić terapii, jednak będzie szczęśliwa, jeżeli za sprawą jej produkcji niektóre osoby zdecydują się na zadbanie o swoje zdrowie psychiczne¹¹⁰.

Aktorka Bloom od lat popularyzuje temat zdrowia psychicznego, opowiadała o swoich problemach na łamach wywiadów, poświęciła im też wiele miejsca we wspomnianej debiutanckiej książce. W 2019 roku aktorka przekazała kostiumy, rekwizyty oraz pamiątki z serialu *Crazy Ex-Girlfriend* na aukcję prowadzoną przez organizację NAMI (National Alliance Mental Illness). Cały dochód ze sprzedaży został przekazany na wspieranie osób dotkniętych problemami psychicznymi. Angela Kimball, dyrektor generalny NAMI, oficjalnie podziękowała Bloom zarówno za przekazane rzeczy, jak i zaangażowanie w normalizację zaburzeń psychicznych¹¹¹.

¹⁰⁸ R. Bloom, op. cit., s. 151-160. Jednocześnie w utworze tym zostaje podkreślone, iż w razie skutków ubocznych psychiatra może przepisać nowe leki, które okażą się lepiej tolerowane przez pacjenta.

¹⁰⁹ R. Bloom, *Depression, Anxiety and What I Would Tell #MyYoungerSelf* | Rachel Bloom, Child Mind Institute, <https://www.youtube.com/watch?v=kqHcUvKIUjo&t=81s> [dostęp: 16.04.2024].

¹¹⁰ R. Bloom, S.W. Hunt, *Conversations with Rachel Bloom of CRAZY EX-GIRLFRIEND*, SAG-AFTRA Foundation, <https://www.youtube.com/watch?v=mD9lxk8kRaE&t=990s> [dostęp: 2.04.2023].

¹¹¹ "Crazy Ex-Girlfriend" Auction Proceeds to Benefit the National Alliance on Mental Illness, National Alliance on Mental Illness, <https://www.nami.org/press-releases/crazy-ex-girlfriend-auction-proceeds-to>

2. *Crazy Ex-Girlfriend*. Ekranowy zapis choroby

Temat wizerunku zaburzeń psychicznych w serialu *CEG* znalazł już swój ślad w literaturze przedmiotu. Margaret Tally w eseju „*A Diagnosis!!*” *Crazy Ex-Girlfriend and the Destigmatization of Mental Illness in the Era of Postnetwork Television* zaczęła od wskazania, jak ważną rolę w życiu amerykańskiego społeczeństwa pełni telewizja. To medium, które od kilkudziesięciu lat kształtuje gusta wielu widzów, a przy tym wykazuje istotny wpływ na sposób postrzegania przez nich rzeczywistości. W ciągu ostatnich lat w niektórych serialach dostrzegalny jest zwrot w narracji o kobietach. Redefinicji ulegają m.in. role płciowe¹¹². Według Tally we współczesnej telewizji coraz częściej poruszane są tematy tabu, w tym m.in. zagadnienie zaburzeń psychicznych. Przyznaje jednak, że choć dziś taka problematyka poruszana jest coraz częściej, to jednocześnie jej przedstawienie w wielu produkcjach okazuje się podobnie szkodliwe, jak wcześniejsze omijanie trudnego tematu. Badaczka przywołuje statystyki, wedle których za zbrodnie ze szczególnym okrucieństwem jest odpowiedzialnych jedynie 3-5% osób z zaburzeniami psychicznymi. Tymczasem narracja obecna w mediach właśnie tego typu ludziom przypisuje najczęściej akty przemocy. Zjawisko to jest zauważalne zarówno w serwisach informacyjnych, jak i w licznych serialach, w których bohaterowie borykający się ze zdrowiem psychicznym bardzo często są przedstawiani jako brutalni i skłonni do aktów agresji. Wśród charakterystycznych typów postaci z zaburzeniami psychicznymi Tally wymienia np. seryjnego mordercę kobiet, którego zachowanie jest podyktowane chorobą psychiczną, a także socjopatycznego mężczyznę. W serialu *Dr House* (2004-2012, reż. D. Shore) połączono cechy socjopaty z geniuszem, jednocześnie czyniąc go protagonistą. Wszystkie wymienione typy spaja powiązanie zaburzeń psychicznych z jakimś rodzajem geniuszu, który najczęściej jest wykorzystywany do czynienia zła. Dzieje się to jednak przede wszystkim w odniesieniu do męskich postaci. W przypadku bohaterek z zaburzeniami psychicznymi zauważalna jest tendencja do romantyzowania problemów. Przykładem jest serial *13 Reasons Why* (2017-2020, reż. T. McCarthy), w którym samobójstwo głównej bohaterki zostało uwznioślone. Zdarzają się jednak znacznie lepsze przedstawienia osób z problemami natury psychicznej jak np. tytułowa *Fleabag* (2016-2019, reż. P. Waller-Bridge), która obwinia się o śmierć

benefit-the-national-alliance-on-mental-illness/ [dostęp: 27.04.2024].

¹¹² M. Tally, „*A Diagnosis!!*” *Crazy Ex-Girlfriend and the Destigmatization of Mental Illness in the Era of Postnetwork Television*, [w:] *Perspectives on Crazy Ex-Girlfriend...*, op. cit., s. 167-168.

przyjaciółki i w związku z tym miewa myśli samobójcze¹¹³.

Tally uważa, że tym, co wyróżnia *Crazy Ex-Girlfriend* na tle innych produkcji poruszających problematykę zdrowia psychicznego, jest traktowanie tematu z pełnym szacunkiem. Choć w serialu wiele zachowań Rebeki jest przerysowanych, a jej działania nierzadko ranią innych, to bohaterka nie jest tytułową szaloną dziewczyną. Dekonstrukcja motywu szaleństwa w pierwszych dwóch sezonach dotyczy przede wszystkim romantycznych iluzji, z kolei w dwóch kolejnych skupia się w sposób szczególny na zdrowiu psychicznym. Rebeka nie sprawia wrażenia sztucznie wyidealizowanej postaci. Popelnia dużo błędów, bo obsesyjnie pragnie czuć się szczęśliwa, a w rzeczywistości nie zdaje sobie sprawy, jak to szczęście uzyskać. W serialu są przedstawione m.in. epizody depresji Rebeki oraz jej próba samobójcza. Co istotne, nie jest to romantyzowane ani uwznioślane jak np. w przypadku *13 Reasons Why*. Rebeka zostaje przedstawiona jako osoba, która straciła energię i motywację do życia i nie potrafi już dłużej walczyć. Kobieta nie chce umierać, ale nie ma już siły dalej cierpieć, a odebranie sobie życia wydaje się jedynym rozwiązaniem¹¹⁴.

Zdaniem Tally *Crazy Ex-Girlfriend* można zaliczyć do seriali określanых pojęciem „dramedies”, co oznacza przekaz, w którym schemat komedii romantycznej zostaje udratyzowany, *de facto* przełamując ograniczenia gatunku (za dramedies uznaje się też m.in. *Fleabag* i *Girls*). Bardzo ważnym jest fakt, że w dramadies główną bohaterką jest kobieta. Tego typu produkcjom często towarzyszy sarkastyczny humor oraz tematyka, która znacznie rzadziej jest poruszana w tradycyjnych serialach. Bohaterki bez skrępowania rozmawiają np. o menstruacji oraz swoich potrzebach seksualnych. Ponadto twórcy stawiają na ukazanie różnorodności kobiecych pragnień, ale też ciał. Bohaterki nie przypominają perfekcyjnych modelek, ale zwyczajne kobiety, które każdy człowiek mógłby na co dzień spotkać na swojej drodze. Nierzadko obalany jest stereotyp szczęśliwego zakończenia, które jest jednoznaczne ze znalezieniem romantycznej miłości. Każda kobieta ma swoją własną drogę i sposób na szczęście i nie zawsze jest to równoznaczne ze związkiem. Zdarza się, że dramedies konfrontują popularne schematy znane z innych seriali i podważają ich zasadność. Tally jako przykład podaje m.in. seriale *Przyjaciele* (1994-2004, reż. D. Crane, M. Kauffman) i *Biuro* (2005-2013, reż. G. Daniels, K. Kwapis). Obie produkcje na przestrzeni lat zyskały miano kultowych. W wymienionych sitcomach pojawia się motyw wielkiej miłości, która potrzebuje bardzo wiele czasu, by zakończyć się szczęśliwym

¹¹³ Ibidem, s. 168-170.

¹¹⁴ Ibidem, s. 170-174.

połączeniem bohaterów (jak np. w *Przyjaciółkach*). Seriale od lat przyzwyczajają widzów, że dwoje przeznaczonych sobie ludzi w końcu znajdzie drogę do szczęścia. Z tego samego założenia wychodzi Rebeka Bunch, jednak w jej przypadku twórcy serialu obalają romantyczne motywy, a zachowanie bohaterki wiąże początkowo z toksycznym postrzeganiem miłości, a później zaś także z zaburzeniami psychicznymi¹¹⁵.

Z kolei Lauren Boumaroun docenia fakt, iż serial wyraźnie podkreśla tezę że wprawdzie nikt nie jest perfekcyjny, ale praca nad własnymi emocjami i działaniami może przynieść efekty¹¹⁶. Daje to nadzieję, której osoby z zaburzeniami psychicznymi bardzo potrzebują. Rebeka przez swoich znajomych jest postrzegana jako zwariowana, ale zawsze radosna osoba. W utworze *I'm In a Sexy French Depression* (1.4) ukazany jest kontrast pomiędzy wyobrażeniami o tym, jak wygląda depresja w filmach, a tym jaki jest jej rzeczywisty charakter. U wielu osób depresja jest związana z udawaniem. Przyczyny tego mogą być różne. Niektórzy boją się oceny bliskich, z kolei inni przeczuwają, że i tak zostaną niezrozumiani. Rebeka, jak wspominałam, już w pierwszym odcinku wyrzuca do zlewu swoje leki, wierząc, że miłość Josha ją uratuje; co sprawia, że kobieta wpada w spiralę obsesyjnej miłości, zamiast skoncentrować się na sednie swojego smutku i samotności. Co istotne, postać Rebeki rozwija się na przestrzeni sezonów i bohaterka uczy się prosić o pomoc, a zwłaszcza tego, że jej naprawdę potrzebuje. Wbrew obawom Rebeki bliscy wcale się od niej nie odwracają, a trwają przy niej. W rozmowie z Boumaroun Bloom przyznaje, że otrzymała wiele informacji zwrotnych od widzów. Niektórzy w schematach Rebeki dostrzegli podobne zachowania u siebie, dzięki czemu zdali sobie sprawę ze swoich problemów. Z kolei inni utożsamiali się z niektórymi problemami bohaterki, w związku z czym zaczęli czuć się mniej samotni w przeżywaniu swoich trudności¹¹⁷.

Rachel Bloom przyznaje, że od początku realizacji *Crazy Ex-Girlfriend* zamiarem twórców serialu była dekonstrukcja motywów znanych z komedii romantycznych, w tym – poruszenie kwestii zaburzeń psychicznych. Jednocześnie zarówno Bloom jak i współscenarzystka Aline Brosh McKenna chciały, by historia została przedstawiona z kobiecej perspektywy. Według Bloom w zbyt wielu produkcjach kobiety określane są jako szalone, ale w opowieści brakuje ich perspektywy. Aktorka zauważyła, że przez lata zdrowie psychiczne kobiet było związane z wahaniami hormonów i działaniem systemu rozrodczego. Konsekwencją tego stała się stereotypizacja problemów psychicznych i traktowanie ich

¹¹⁵ Ibidem, s. 174-177.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ L. Boumaroun, „I'm the Villain in My Own Story” *Representations of Depression and the Spectatorial Experience*, [w:] *Perspectives on Crazy Ex-Girlfriend...*, op. cit., s. 157-166.

jedynie jako fazy w miesiącu, która niebawem minie. W związku z tym, według Bloom, tak ważne jest ukazywanie kobiecej perspektywy, dlatego też „była dziewczyna” nie musiała być przedstawiona jako potwór albo komediowa figura¹¹⁸.

Konstrukcja postaci Rebeki początkowo była, jak wspominałam, pochodną doświadczenia obu twórczyń serialu. W momencie, gdy zachowania bohaterki zaczęły być bardziej radykalne, Bloom i McKenna doszły do wniosku, że Rebeka wymaga diagnozy¹¹⁹. Zanim to jednak nastąpiło głównym kluczem interpretacyjnym tytułowej bohaterki serialu były jej obsesyjne uczucia. Pod tym względem serial dzieli się na dwie symetryczne partie – dwa pierwsze sezony opowiadają o nieudanych relacjach romantycznych, które powieła bohaterka. Temu poświęcę uwagę najpierw. W dalszej części rozprawy skupię się na analizie zachowań Rebeki w dwóch kolejnych sezonach, które zostały generalnie zidentyfikowane w kluczu diagnostycznym zaburzeń borderline.

2.1. Czołówki

Zacznę od analizy i interpretacji czołówek serialu. Bill Stevenson uważa, że ważną cechą seriali *postcomplex television* (do wyjaśnienia nazwy wrócę później) jest istotność czołówki. Wprowadza ona zarówno do fabuły (w tym głównego/głównych bohatera/bohaterów), jak i estetycznej konwencji, przez którą historia będzie filtrowana. Zdaniem Stevensona czołówka pierwszego sezonu *CEG* sprawia wrażenie niedokończonej i urwanej, w związku z czym zaprasza widza do poznania reszty historii. Ponadto już w czołówce pierwszego sezonu zarysowany jest konflikt pomiędzy główną bohaterką serialu a resztą postaci. Tylko Rebeka występuje jako realna osoba, gdy inni bohaterowie przybierają animowaną postać. Jednak to oni nazywają Rebeke szaloną, a ona stara się odciąć od tych słów. Stevenson uważa, że skupienie się na szaleństwie kobiecej postaci wpisuje się w zmiany zachodzące w amerykańskiej telewizji zauważalne po 2010 roku. Badaczka Joy Press za symboliczny rok zmian w postrzeganiu kobiecych wizji artystycznych, a także kreowaniu damskich postaci podaje rok 2015. Wówczas znane były już m.in. seriale *Jane the Virgin* (realizowany również przez stację TV CW) oraz *Girls* (2012-2017, reż. L. Dunham), a więc produkcje promujące kobiecą różnorodność, a jednocześnie tworzone przez kobiety. W ten sposób w znacznym stopniu zwiększa się różnorodność kulturowa w

¹¹⁸ *Women to Watch—An Interview with Rachel Bloom*, „Newsweek”, <https://www.newsweek.com/women-watch-interview-rachel-bloom-789698> [dostęp: 12.07.2023].

¹¹⁹ R. Porter, *TV Long View: ‘Crazy Ex-Girlfriend’s’ Unique Ratings History*, „The Hollywood Reporter”, <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/crazy-girlfriends-unique-tv-ratings-history-1199892/> [dostęp: 12.07.2023].

serialach¹²⁰.

Czołówki poszczególnych sezonów serialu odgrywają wyjściową rolę w analizie stanu zdrowia Rebeki oraz momentu życia, w jakim znajduje się bohaterka. W każdym sezonie inne, sugerują zarówno główną oś fabularną, jak również psychologiczną problematykę. Tak sam zabieg tłumaczyła Rachel Bloom:

The reason the theme songs change is because the story Rebecca is telling herself each season changes. The first season she was telling herself, „I’m not in West Covina for Josh”. The second season she’s like, „OK, well, I’m just a girl in love”. The third season ended up with her grappling with this idea of „Do I want to be crazy or not?” It was a season of confusion. In the fourth season, she kind of knows who she is, she kind of doesn’t. We thought, „Let’s go back to an actual TV-feeling theme”, which we hadn’t done since the first season¹²¹.

Pierwszy sezon otwiera utwór *Crazy Ex-Girlfriend Theme Song* (1.1). Piosenka jest śpiewana przez Rebeke i stanowi jej wprowadzenie do historii. Bohaterka streszcza wydarzenia z pilotażowego odcinka serialu, ale robi to na swój własny sposób. Śpiewa o tym, że pracowała w kancelarii w Nowym Jorku, ale czuła się z tego powodu nieszczęśliwa i pewnego dnia postanowiła przenieść się do West Coviny, gdzie czekały na nią nowe znajomości oraz kariera. Jest to narracja, którą obiera bohaterka przez większość sezonu, całkowicie wypierając fakt, że nagła zmiana była spowodowana spotkaniem Josha. Również w *Theme Song* wybrzmiewa zdanie:

It happens to be where Josh lives

But that’s not why I’m here¹²²!

Rebeka nie chce być postrzegana jako tytułowa *crazy ex-girlfriend*, dlatego stara się racjonalizować swoje zachowania przed innymi osobami. Nie odnosi to jednak pożądanego skutku, bowiem pozostałe występujące w czołówce postaci wyśpiewują frazę: „she’s the

¹²⁰ B. Stevenson, *Television after Complexity. Crazy Ex-Girlfriend and the Late 2010s*, [w:] *Perspectives on Crazy Ex-Girlfriend...*, op. cit., s. 91-93.

¹²¹ T. Bitran, ‘Crazy Ex-Girlfriend’: Rachel Bloom Talks Mental Health and Writing a New Theme Song Every Season, „The Hollywood Reporter”, <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/crazy-girlfriend-rachel-bloom-talks-mental-health-writing-theme-songs-1228538/> [dostęp: 26.05.2024].

¹²² Spisane ze ścieżki dźwiękowej serialu. Następne cytaty pochodzą z tego samego źródła (chyba, że zaznaczono inaczej). By nie zniekształcać słów piosenek i ich wymowy zdecydowałam się cytować je w oryginale.

crazy ex-girlfriend”, z którą Rebeka stara się bezskutecznie dyskutować. Zwieńczeniem wymiany zdań staje się stwierdzenie: „she’s so broken inside”. Słowa te wyśpiewują nie tylko poszczególni bohaterowie serialu, ale również słońce w okularach przeciwsłonecznych (zob. zdjęcie nr 2). Cały klip ma bowiem formę animacji i jedyną realnie w nim występującą osobą jest Rebeka. Sam zabieg animowanej czołówki nie jest nowością w świecie telewizji, a przykładem jest m.in. serial *Pomoc domowa* (1993-1999, reż. F. Drescher, P.M. Jacobson). Jednak w przypadku *Crazy Ex-Girlfriend* duże znaczenie ma fakt, że animacji podlegają wszyscy poza główną bohaterką. Zabieg ten potęguje wrażenie wyobcowania bohaterki oraz jej iluzorycznego spojrzenia na rzeczywistość. Warto dostrzec przewrotność tego zamysłu: teoretycznie to Rebeka jest osobą realną, a inni bohaterowie – postaciami nierzeczywistymi, bo z animacji. Tymczasem to one prawdziwie diagnozują bohaterkę. Kobieta trafiła do wyobrazonego świata (szczęśliwego świata West Covina), który jednak jest jedynie sztucznym fantazmatem – i trudno jej będzie (osobie z krwi i kości, z rzeczywistymi problemami) w nim się odnaleźć. W pierwszym sezonie Rebeka często wspomina o wizji romantycznej miłości, która w znacznym stopniu została ugruntowana na bajkach, filmach oraz wyobrażeniach Rebeki. Dlatego też postrzega siebie jako główną bohaterkę własnej historii, która nie ma jednak wiele wspólnego ze światem realnym. W *Theme Song* z Nowego Jorku do West Coviny wystarczy przenieść się przy pomocy różowego balonika w kształcie serca, a spotkani tam ludzie spełnią przypisaną im rolę. Paula, Darryl, Greg i Heather zostają podpisani odpowiednio jako: „nowa najlepsza przyjaciółka”, „nowy szef”, „nowy kumpel” i „nowa sąsiadka”. Bohaterowie zostają pozbawieni przez Reбекę indywidualnych cech. To ona jest w centrum opowieści, a poszczególne osoby, niczym w popularnych bajkach, mają tylko dopełnić jej historię. Wyparcie Rebeki jest tak silne, że Josh zostaje przedstawiony w czołówce jedynie pod postacią chmurki dialogowej (zob. zdjęcie nr 1); choć nawet wówczas Rebeka stanowczo zaprzecza, że to on stał za jej nagłą decyzją. Bajkowe nawiązania występują także w samych odcinkach serialu. Treść *Theme Song* pojawia się w pierwszym sezonie również jako tekst dialogu pomiędzy Paulą a jej mężem. Tym razem to przyjaciółka Rebeki przejmuje jej sposób narracji i kłóci się z mężem, który nazywa Reбекę szaloną¹²³.

¹²³ Ma to znaczenie zwłaszcza w kontekście rozwoju Pauli, o czym szerzej w jednym z pozostałych rozdziałów.



Zdjęcie nr 1



Zdjęcie nr 2

Animowana czołówka pojawia się jedynie w pierwszym sezonie. *Theme Song* zgrywa się z wizją świata Rebeki. To właśnie w otwierającym serial sezonie bohaterka najbardziej ucieka od rzeczywistości i stara się usprawiedliwić wszystkie swoje zachowania. Z aktualnym stanem bohaterki ściśle związane są także tytuły odcinków. W pierwszym sezonie mają one formę wykrzyknień i dotyczą Josha¹²⁴. West Covina jest nazwana miejscem, w którym mieszka Josh, a Greg zostaje określony przyjacielem Josha. Cały świat Rebeki jest skupiony wokół byłego chłopaka i to do niego bohaterka odnosi poszczególne elementy rzeczywistości. Rebeka nie skupia się na sobie, ani na innych osobach, jej jedynym celem jest zdobycie Josha i to zachowanie mężczyzny warunkuje jej nastrój oraz samoocenę. Także w kolejnych sezonach tytuły odcinków wskazują na moment życia, w którym znajduje się Rebeka.

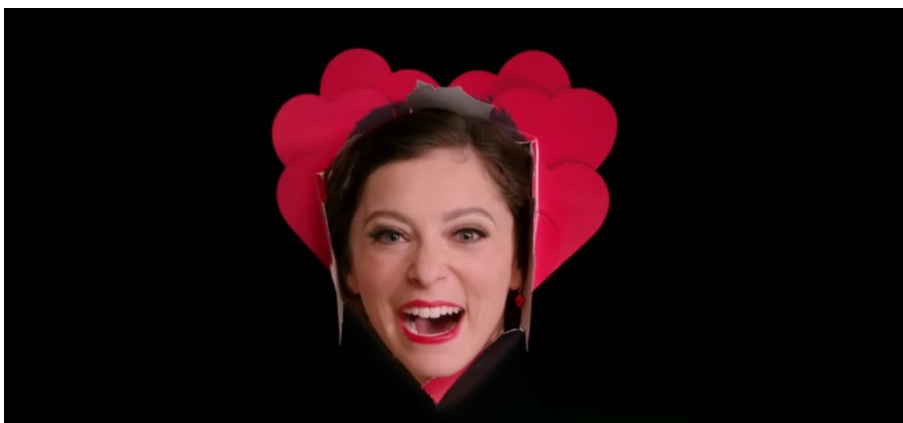
Drugi sezon serialu otwiera piosenka *I'm Just a Girl in Love* (2.1). Utwór jest śpiewany przez Rebeke i przedstawia wydarzenia z jej perspektywy. Całość jest utrzymana w wodewilowej estetyce. Różowo-czerwone dekoracje, motyw serca i skąpe kostiumy

¹²⁴ Oprócz pilotażowego oraz 18 odcinka serii.

dodatkowo podbijają styl utworu. Rebeka wykonuje piosenkę na scenie, a towarzyszą jej chórzystki-tancerki (zob. zdjęcie nr 3). Bohaterka przybiera rolę słodkiej zakochanej dziewczyny, która usprawiedliwia swoje kontrowersyjne zachowania miłością. Ponownie barwna otoczka czołówki ma przyćmić wątpliwości, z jakimi zmagają się Rebeka. Jej cel został osiągnięty, zdobyła Josha i teraz jej życie powinno przypominać bajkę - jednak dzieje się zupełnie inaczej. Choć piosenka jest utrzymana w radosnym tonie, to wydźwięk utworu najlepiej podkreślają końcowe sekundy. Rebeka przebija swoją głową papierową planszę z wizerunkiem Josha i w ciszy wpatruje się przed siebie. W efekcie widz zostaje z uczuciem dyskomfortu (zob. zdjęcie nr 4).



Zdjęcie nr 3



Zdjęcie nr 4

Podobnie jak w *Theme Song* również w *I'm Just a Girl in Love* Rebeka kreuje fantastyczną wizję swojego życia. Tym razem jednak w zachowaniu iluzji pomagają jej dwie bardzo ważne figury, a więc jej matka Naomi oraz Paula, czyli przyjaciółka pełniąca rolę matki. W warstwie lirycznej utworu Rebeka powołuje się na słowa obu kobiet.

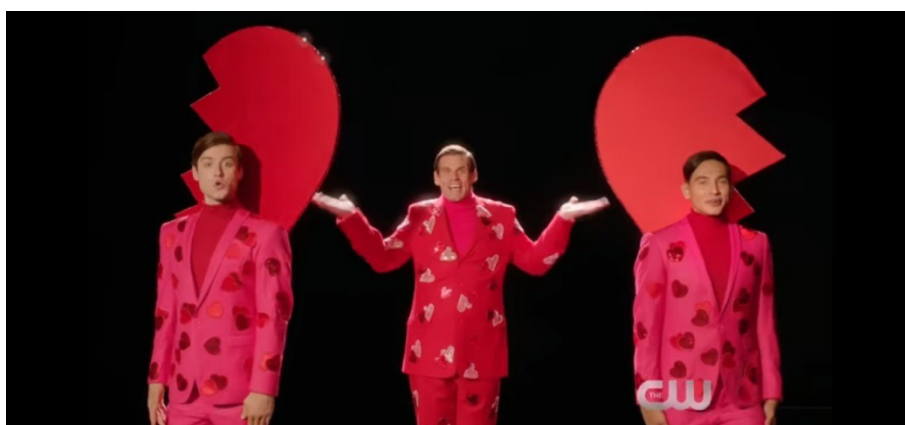
I'm just a girl in love!

I can't be held responsible for my actions! [...]

I have no underlying issues to address

W pierwszym odcinku drugiego sezonu Rebeka określa się mianem szalonej, w odpowiedzi na co Paula usprawiedliwia nową koleżankę, nazywając ją zakochaną. W ten sposób tłumaczy dyskusyjne zachowanie Rebeki, a w konsekwencji wraz z nią rozpoczyna sekwencję stalkujących działań. Także matka Rebeki, Naomi, bagatelizuje postępowanie córki. Słowa matki dotyczą przeszłości Rebeki, gdy ta została porzucona przez Roberta, żonatego profesora Harvardu. Mężczyzna zakończył romans, a zakochana studentka pod wpływem emocji i w roztargnieniu zaproszyła jego dom ogniem, wywołując pożar. W konsekwencji Rebeka została oskarżona o podpalenie i stanęła przed sądem z groźbą wydalenia z uczelni. Naomi usprawiedliwiała swoją córkę twierdząc, że zakochana dziewczyna nie może być odpowiedzialna za swoje czyny. Z kolei skierowana na leczenie psychiatryczne Rebeka mówiła, że nie ma żadnych ukrytych problemów, którymi powinna się zająć.

Wraz ze znajomością kontekstu przeszłości Rebeki m.in. podpalenia domu byłego kochanka oraz stalkowania Josha, piosenka *I'm Just a Girl in Love* nabiera niepokojącego wydźwięku. Dodatkowo potęguje go reprzyza utworu wykonana w trzecim sezonie przez Trenta. Bohater, będący męskim odzwierciedleniem Rebeki, wypada już znacznie mniej przekonująco. *I'm Just a Boy in Love* (3.12) zwraca uwagę na podwójne standardy, które w tym przypadku działają na korzyść kobiet (zob. zdjęcie nr 5,6). Rebeka przez długi czas usprawiedliwia swoje zachowania byciem uroczą, jednak gdy to samo robi Trent, mężczyzna momentalnie wzbudza niepokój.



Zdjęcie nr 5



Zdjęcie nr 6

W drugim sezonie tytuły odcinków nie są już wykrzyknieniami, ale pytaniami. Rebeka z wielkiego entuzjazmu przechodzi w wątpliwości. Jej bajeczna opowieść zdaje się właśnie spełniać. Jest ze swoim wymarzoną mężczyzną, planują ślub, a jednocześnie całość nie układa się tak, jak w pragnieniach Rebeki. Przy czym ponownie tytuły odcinków dotyczą Josha. Greg, Valencia oraz inni bohaterowie są określani względem swojej pozycji wobec niego, a więc: „przyjaciel Josha” oraz „była dziewczyna Josha”. Niepewność Rebeki dobrze podsumowuje tytuł jedenastego odcinka drugiego sezonu: *Josh Is the Man Of My Dreams, Right?* (11.2). Bohaterka mierzy się z tym, że jej wyobrażenia o związku z Joshem mają coraz mniej wspólnego z życiem realnym.

Piosenką przewodnią trzeciego sezonu jest *You Do/You Don't Want To Be Crazy* (3.1). Utwór jest wykonywany przez cztery różne wcielenia Rebeki, które reprezentują różne gatunki muzyczne oraz kojarzone z nimi oblicza szaleństwa. W tym sezonie Rebeka przestaje uciekać przed łatką szalonej i wchodzi w rolę, którą do tej pory inni jej narzucali. Jednak bohaterka nie potrafi rozeznaczyć, czym tak właściwie jest owo szaleństwo, stąd aż jego cztery rozmaite warianty (zob. zdjęcie nr 7). Każda wersja Rebeki jest związana ze stereotypowym postrzeganiem psychicznych zaburzeń. „Country Rebeka” utożsamia szaleństwo z destrukcyjną siłą, z kolei „Pop Rebeka” uważa, że to miłość jest szaleństwem. Dla „Rock Rebeki” szaleństwo jest seksowne, a dla „Rap Rebeki” jest źródłem lęku. Znaczny rozdźwięk pomiędzy odmiennymi interpretacjami tego samego pojęcia uwydatnia życiowe zagubienie Rebeki. Bohaterka nie wie, kim tak właściwie jest i co powoduje jej skrajne zachowania. Na szczęście w trzecim sezonie Rebeka po raz pierwszy usłyszy nową diagnozę... W tym kontekście czołówka serii zdaje się podkreślać niepewność i dezorientację związaną najpierw z niewiedzą, a potem z oporem przed zaakceptowaniem nowej diagnozy.



Zdjęcie nr 7

W czołówce trzeciego sezonu ważną rolę odgrywa motyw luster. Szklane powierzchnie pojawiają się przy każdym z czterech wcieleń Rebeki. Country Rebeka rozbija szybę w samochodzie, przy czym niszczy też swoje odbicie (zob. zdjęcie nr 8). Pop Rebeka stoi przy szklanej ścianie, jednak jej odbicie nie jest tożsame z realną postacią (zob. zdjęcie nr 9). Występ Rock Rebeki odbywa się w przestrzeni wypełnionej niewielkimi zwierciadłami, które są charakterystyczne dla gabinetów luster, a więc miejsc zmieniających odbicie (zob. zdjęcie nr 10). Z kolei Rap Rebeka jest otoczona szklanymi ścianami z różnych stron (zob. zdjęcie nr 11). Wszystkie te zabiegi ukazują rozbicie bohaterki i brak poczucia spójnej tożsamości. Rebeka nie wie, kim tak naprawdę jest. Czasem czuje się obserwowana ze wszystkich stron, w związku z czym zaczyna odgrywać rolę, która nie ma wiele wspólnego z prawdziwym obliczem kobiety.

Po raz pierwszy w przewodniej piosence nie towarzyszą Rebecce inne osoby, a jedynie różne wersje jej samej. Bohaterka występuje na scenie, ale nie wiadomo, kto jest wśród publiczności. Rebeka wciąż traktuje swoje życie jako spektakl, a równocześnie zaczyna mieć wątpliwości odnośnie własnej percepcji. W ostatniej scenie teledysku następuje zburzenie czwartej ściany, gdy okazuje się, że Rebeka ogląda na telefonie swój występ i kwituje go pytaniem: „what?”



Zdjęcie nr 8



Zdjęcie nr 9



Zdjęcie nr 10



Zdjęcie nr 11

Większość tytułów odcinków trzeciego sezonu ma formę zdań. Ponownie są one skupione wokół Josha, a nawet jeżeli jest w nich wspomniana Rebeka, to nie pod swoim imieniem, ale jako była dziewczyna Josha. Nowością w stosunku do poprzednich sezonów jest pojawienie się w tytułach także innych mężczyzn. Pod koniec sezonu tytuły odcinków dotyczą Nathaniela, jeden epizod jest też poświęcony Trentowi. Tytuły dotyczące Nathaniela ponownie mają formę wykrzyknień, tak jak tytuły z pierwszego sezonu skupione na Joshu. Choć Josh przestaje być w centrum wydarzeń, to wciąż jest tam inny mężczyzna, a Rebeka jedynie zmienia obiekt swojej obsesji. Wyjątkiem jest siódmy odcinek o tytule *Getting Over Jeff* (3.7). Tytuł dotyczy wątku skupionego wokół Pauli, jednak nie pojawia się tam wcale imię bohaterki, a jej pierwszej miłości. Zarówno Rebeka, jak i Paula nie posiadają pełnej podmiotowości, a ich życie w znacznej mierze opiera się na relacjach z mężczyznami.

Proces tworzenia czołówki do czwartego sezonu opisuje Rachel Bloom w wywiadzie dla „The Hollywood Reporter”.

In the fourth season, she kind of knows who she is, she kind of doesn't. We thought, "Let's go back to an actual TV-feeling theme," which we hadn't done since the first season. Then Jack busted out "Meet Rebecca. She's the coolest girl in the world. Wait, wrong Rebecca." Which was so great. That "Wait, wrong Rebecca" thing was the key to the theme song. The point was always to say, "Look at this perfect Rebecca. She has problems, too." There is no perfect Rebecca. There is no one who can be summed up into a theme song. Everyone is incredibly complex and multidimensional, and Other Rebecca — or Debra, of course, as we learn her name is in that first episode — is incredibly messed up, more so than Rebecca¹²⁵.

¹²⁵ T. Bitran, op. cit.

Pierwszy raz twórcy decydują się na piosenkę przewodnią, która nie jest wykonana przez samą Rebekeę (zob. zdjęcie nr 12). Jak mówi Rachel Bloom, Rebeka uczy się tego, kim tak właściwie jest i w związku z tym nie musi już przyjmować sztucznych ról tylko po to, by dopasować się do innych osób albo do tego, czego się od niej wymaga. Bohaterka po raz pierwszy zdaje się akceptować otaczającą ją rzeczywistość. Potwierdzeniem tego są pojawiające się w czołówce fragmenty serialu, które przedstawiają różne oblicza bohaterki. Także warstwa liryczna piosenki *Meet Rebecca* (4.1) skupia się zarówno na dobrych, jak i złych stronach postaci.

She's spunky

She's sweet

A generous friend

Oh, but there she looks kind of mean! [...]

Okay she's snarky, sarcastic [...]

Meet Rebecca!

She's too hard to summarize!

Kobieta pierwszy raz zaczyna się w pełni akceptować i przestaje udawać, że jest idealna. To, że trudno ją dobrze opisać nie stanowi już problemu. Wciąż uczy się tego, kim tak właściwie jest i nie musi jeszcze znać wszystkich odpowiedzi. To też jedyna czołówka, w której pojawia się imię Rebeki, za to brakuje określenia *crazy*. W ten symboliczny sposób twórcy ukazują, że bohaterka odrzuca stereotypy i zaczyna etap życia, w którym to od niej zależy, kim będzie.



Zdjęcie nr 12

Tytuły odcinków czwartego sezonu znacznie różnią się od tytułów użytych w poprzednich seriach. Po raz pierwszy rozpoczynają się od zaimka osobowego *I*, w związku z czym skupiają się na odczuciach samej Rebeki. Tytuły nie dotyczą już mężczyzn, co wskazuje na postęp w samoidentyfikacji bohaterki. Z obsesyjnych myśli dotyczących Josha, Grega i Nathaniela doszła do momentu, w którym zyskała swoją podmiotowość i nie jest określana przez fakt bycia zakochaną czy posiadania życiowego partnera. Również po raz pierwszy tytuły odcinków nie są zakończone żadnym znakiem interpunkcyjnym. Jest to tożsame z otwartym zakończeniem serialu. Rebeka wciąż odkrywa to, kim tak naprawdę jest i czego pragnie, a jej droga nadal trwa.

2.2. Problem współzależnienia

„Niektóre osoby przeżywają tak silnie pewne normalne ludzkie uczucia, takie jak wstyd, lęk, ból i gniew, że prawie nigdy nie opuszcza ich niepokój, że «coś z nimi jest nie tak». Uważają one często, że powinny uszczęśliwiać ludzi wokół siebie, a kiedy okazuje się, że nie jest to możliwe, czują się w jakiś sposób upośledzone i mniej wartościowe od innych. [...] Żyją w złudzeniu, że mogą uwolnić się od cierpienia, jeśli po prostu «poprawią się» lub zyskają aprobatę ludzi, których uważają za szczególnie ważnych w swoim życiu. W ten sposób nieświadomie obarczają tych ludzi odpowiedzialnością za swoje szczęście¹²⁶». Przytoczone słowa odnoszą się do zachowania osoby współzależnionej. Choć samo określenie najprawdopodobniej powstało w odniesieniu do ludzi odczuwających emocjonalną zależność od ważnych dla siebie osób zmagających się z uzależnieniem od alkoholu lub narkotyków, to obecnie nazwa ma znacznie szersze pole znaczeniowe¹²⁷. Państwowa Agencja Rozwiązywania Problemów Alkoholowych definiuje współzależnienie jako „zespół nieprawidłowego przystosowania się do sytuacji problemowej”¹²⁸. Jednak badania udowadniają, że nie musi on ściśle wynikać z kontaktu z uzależnioną osobą. Źródłem współzależnienia w dorosłym życiu mogą być m.in. nadużycia, których doświadcza człowiek już w okresie dzieciństwa, a które nieświadomie rzutują na jego dalsze życie. Współcześnie konkretne symptomy współzależnienia są przypisywane do innych zaburzeń m.in. depresji czy nerwicy natręctw¹²⁹.

¹²⁶ P. Mellody, A. Wells Miller, J.K. Miller, *Toksyczne związki, Anatomia i terapia współzależnienia*, tłum. A. Polkowski, Warszawa 2023, s. 7-8.

¹²⁷ Ibidem, s. 235.

¹²⁸ Państwowa Agencja Rozwiązywania Problemów Alkoholowych, <https://www.parpa.pl/index.php/rodzina-dzieci/wspoluzaleznie> [dostęp: 20.02.2024].

¹²⁹ P. Mellody, A. Wells Miller, J.K. Miller, op. cit. s. 235 – 240.

W 1990 roku Lynda Spann i Judith L. Fischer określiły współzależnienie mianem wzorca odnoszenia się do innych ludzi, wyróżniającego się brakiem wiary we własną wartość, lękiem przed mówieniem wprost i przekonaniem o przewadze rozmówcy. Badaczki stworzyły narzędzie nazywane Skalą Współzależnienia Spann-Fischer. Zadaniem szesnastopunktowej skali jest określenie stopnia współzależnienia danej osoby¹³⁰. Z kolei John Friel i Robert Subby w swojej definicji wskazują, iż początkowo dotyczyła ona osób będących w bliskich relacjach z ludźmi uzależnionymi od alkoholu lub narkotyków. Więzy te najczęściej wykazywały destrukcyjny wpływ na osoby współzależnione, które świadomie lub nieświadomie wykształciły system zachowań ułatwiających im trwanie w niezdrowej relacji¹³¹. W rodzinach alkoholowych często zachodzi zjawisko parentyfikacji, gdzie role rodziców i dzieci zostają odwrócone. Problemy dorosłego uzależnionego człowieka stają się tak ważne, że nie ma już miejsca na codzienne trudności (i radości) dziecka. W takim przypadku to dziecko czuje się odpowiedzialne za dorosłego, a potrzeby młodego człowieka nie zostają spełnione. Obecnie obserwuje się, że parentyfikacja może wynikać nie tylko z alkoholizmu, ale również z innych toksycznych zachowań rodziców¹³².

Melody Beattie proponuje jeszcze inną definicję: „Współzależnioną jest osoba, która pozwala na to, by zachowanie innej osoby oddziaływało na nią ujemnie i która obsesyjnie stara się kontrolować zachowanie oddziałującej na nią w ten sposób osoby”¹³³. Badaczka podkreśla, że inną osobą może być zarówno alkoholik, narkoman, jak i zdrowa osoba, od której drugi człowiek czuje się emocjonalnie uzależniony. W tym kontekście większe znaczenie ma to czy współzależniony jest w stanie dostrzec rządzące nim schematy i dzięki temu postarać się wyrwać z toksycznej relacji¹³⁴.

Już w 1950 roku na łamach książki *Neurosis and Human Growth* Karen Horney podała neurozę jako możliwe źródło zachowań charakterystycznych dla współzależnienia. Według psychoanalytyczki ponadprzeciętna potrzeba akceptacji ze strony innych ludzi może wynikać z braku odpowiedniego wsparcia w okresie dzieciństwa, kiedy kształtuje się osobowość człowieka. Badaczka postawiła tezę, zgodnie z którą człowiek nie jest w stanie dobrze funkcjonować, jeżeli w jego życiu zabrakło dobrego dotyku i wsparcia emocjonalnego. Ma to prowadzić do późniejszej potrzeby kompensacji, która bez

¹³⁰ J. Cullen, A. Carr, *Codependency: An empirical study from a systemic perspective*, „Contemporary Family Therapy: An International Journal”, 21(4), Nowy Jork 1999, s. 505–525.

¹³¹ M. Beattie, *Koniec współzależnienia. Jak przestać kontrolować życie innych i zacząć troszczyć się o siebie*, tłum. A. Jankowski, Poznań 1992, s. 23-25.

¹³² S. Forward, *Toksyczni rodzice*, przekł. R. Grażyński, Warszawa 1992, s. 56-73.

¹³³ M. Beattie, *op. cit.*, s. 26.

¹³⁴ *Ibidem*, s.26-28.

specjalistycznego wsparcia nigdy nie zostanie w pełni zaspokojona¹³⁵.

Autorzy książki *Toksyczne związki. Anatomia i terapia współzależnienia* prezentują teorię, według której dzieci pochodzące z dysfunkcyjnych domów mają skłonność do bycia współzależnionymi dorosłymi. Psychoterapeutka jako dysfunkcyjny dom rozumie rodzinę, która nie była w stanie zaspokoić potrzeb dziecka. W zależności od przypadku może być to związane zarówno z brakami emocjonalnymi, jak i z brakiem środków do życia albo stosowaniem przemocy wobec dzieci. Dysfunkcje dorosłego człowieka objawiają się na różnych poziomach. Dorosła jednostka może mieć problem z rozróżnieniem standardowych i przemocowych zachowań, przez to, że te drugie były normalizowane przez jego opiekunów. Według psychoterapeutki kluczem do uzdrowienia jest dostrzeżenie problemu. Nierzadko motywacja do przerwania schematu pojawia się w ludziach właśnie z chęci ochrony swoich dzieci przed podobnymi doświadczeniami¹³⁶. Ułatwić to może poznanie pięciu podstawowych symptomów charakterystycznych dla osoby współzależnionej¹³⁷. „Osoby współzależnione mają trudności z: odczuwaniem własnej wartości; wytyczaniem funkcjonalnych granic; doświadczaniem i wyrażaniem swojej rzeczywistości; zaspokajaniem swoich dorosłych potrzeb i pragnień; doświadczaniem i wyrażaniem swojej rzeczywistości w sposób umiarkowany”¹³⁸.

Zdrowe poczucie własnej wartości nie jest uzależnione od zewnętrznych czynników. Człowiek świadomy swojej wartości może być smutny z powodu rozpadu związku albo zły przez niedotrzymanie terminu w pracy, jednak tego typu zdarzenia nie wpłyną na jego ogólny stan psychiczny. Nie zacznie wątpić w siebie i uzależniać zachowań innych ludzi oraz doświadczania niezależnych rzeczy od tego, kim jest. W przypadku osoby współzależnionej poczucie wartości może być całkowicie negowane lub wyolbrzymiane. Zależność od opinii czy miłości drugiego człowieka miewa różne skutki, poczynając od obsesji, a kończąc na próbach manipulacji i groźbach¹³⁹. Obie skrajności wynikają z dysfunkcyjnych modeli przekazywanych w dzieciństwie, gdzie dziecko może być przekonywane o swojej nieważności albo wręcz przeciwnie – uczone szukania winy wyłącznie w innych osobach, a nie w sobie. Obie postawy prowadzą do problemów w życiu dorosłym i często są przyczyną powstania zjawiska, które Pia Mellody określa zewnętrznosterownym poczuciem wartości. Pod tą nazwą kryje się uzależnianie swojej

¹³⁵ K. Horney, *Neurosis and Human Growth: The Struggle Toward Self-Realization*, Nowy Jork 1950, s. 40-110.

¹³⁶ S. Forward, op. cit., s. 224-231.

¹³⁷ P. Mellody, A. Wells Miller, J.K. Miller, op. cit., s. 15-22.

¹³⁸ Ibidem, s. 20.

¹³⁹ S. Forward, C. Buck, *Toksyczne namiętności*, tłum. K.J. Drozdowski, Warszawa 2006, s. 125-161.

wartości od czynników zewnętrznych m.in. wyglądu, statusu materialnego, wykształcenia czy zajmowanego stanowiska albo opinii rodziców lub partnera. Głównym problemem jest to, że człowiek nie ma absolutnego wpływu na czynniki zewnętrzne, w związku z czym budowane na nich poczucie wartości jest bardzo kruche. W takiej sytuacji utrata pracy czy rozstanie mogą stać się powodem zaniku poczucia własnej wartości¹⁴⁰. Ale już w przypadku dzieci zauważalne jest, że niski poziom jej poczucia powoduje gorsze radzenie sobie w stresowych sytuacjach. Wpływ na to może mieć zarówno sposób wychowania, jak i środowisko dziecka, a zwłaszcza szkoła¹⁴¹.

Symboliczne granice jednostki dzielą się na granice wewnętrzne i zewnętrzne. Pierwsze chronią człowieka przed naruszeniem go przez innych, z kolei drugie wykazują odwrotne działanie. Granice dotyczą różnych sfer życia m.in. emocjonalnej oraz seksualnej. Są one konieczne do tego, aby nie wykorzystywać innych ludzi, a zarazem nie zostać przez nich wykorzystanym. Przykładowo, jeżeli w młodości dziewczynka jest przyzwyczajana, że wykonywanie domowych obowiązków należy tylko do niej, a nie do jej brata, już dorosła kobieta może przenosić ten sam schemat do swojego związku. W zależności od tego, na jakiego partnera trafi, może np. być przez niego wykorzystywana i we wszystkim go wyręczać, nie będąc nawet tego w pełni świadomą. Budowanie granic jest bardzo ważne, aby uniknąć w życiu nadużyć¹⁴².

Uważa się, że już od najmłodszych lat dzieci powinny być uczone stawiania zdrowych granic. Wielu maluchów robi to intuicyjnie np. nie chcąc podzielić się ulubioną zabawką albo nie wpuszczając rodzeństwa do swojego pokoju. Jednak kluczem do zrozumienia przez dziecko wspomnianych mechanizmów jest dobra komunikacja z rodzicami. Młody człowiek powinien wiedzieć, że ma prawo mieć własne zdanie, a jednocześnie, że jest to też przywilej każdego innego człowieka. Choć nauka stawiania i przestrzegania granic bywa wyzwaniem, to ułatwia funkcjonowanie całej rodziny, a także pozwala dziecku lepiej wejść w okres dojrzewania i dorosłości¹⁴³. By dziecko jak najlepiej przyswajało ideę wyznaczania i przestrzegania granic, powinny być one stałe. Choć zasada ta nie jest możliwa w absolutnie każdym przypadku, to jednak konsekwencja rodziców znacząco wpływa na zachowanie dzieci¹⁴⁴.

¹⁴⁰ P. Mellody, A. Wells Miller, J.K. Miller, op. cit., s. 23-27.

¹⁴¹ N. Ogińska-Bulik, *Zasoby osobiste jako wyznaczniki radzenia sobie ze stresem u dzieci*, „Acta Universitatis Lodzensis Folia Psychologica” 5, 2001, s. 83-93.

¹⁴² P. Mellody, A. Wells Miller, J.K. Miller, op. cit., s. 27-39.

¹⁴³ J. Żyliński, *Granice dzieci i dorosłych*, Szczecin 2022, s. 9-15.

¹⁴⁴ A. Mitręga, *Stawianie stałych granic zachowania – obszar (nie)kompetencji rodziców*, [w:] *Uczenie się dzieci z perspektywy dorosłego w obliczu codzienności*, Wrocław 2017, s. 187-199.

Trzeci symptom wymieniony przez Mellody związany jest z trudnościami w postrzeganiu siebie samego. Według badaczki na rzeczywisty obraz człowieka składa się jego ciało, myśli, emocje oraz zachowania. Osoba współzależniona może mieć problem z doświadczaniem wszystkich albo niektórych wymienionych elementów np. nie potrafi przekazywać innym ludziom swoich myśli, uważając je za niewystarczające. Może mieć też trudności z rozpoznawaniem emocji albo je odrzucać, twierdząc że są nieadekwatne do sytuacji. Osoba, która nie posiada rzeczywistego obrazu swojego ciała, jest narażona na nadmierne analizowanie komentarzy odnośnie swojego wyglądu. Jeżeli partner uzna, że kobieta powinna przefarbować swoje włosy – choć ona w głębi duszy wcale tego nie chce – będąc osobą współzależną posłucha głosu partnera. W skrajnych przypadkach negatywne komunikaty zewnętrzne odnośnie wyglądu mogą skutkować pojawieniem się zaburzeń odżywiania m.in. bulimii lub anoreksji. Zdarza się, że osoba współzależniona jest świadoma swojej rzeczywistości, jednak nie wyraża jej innym w związku ze strachem przed odrzuceniem. Prowadzi do tego m.in. unieważnianie przeżyć dziecka oraz ignorowanie jego potrzeb¹⁴⁵. Jednym z objawów może być też poczucie wyobcowania i inności. W konsekwencji następuje jeszcze większa idealizacja partnera jako jedynej osoby, która wykazała zainteresowanie współzależnym człowiekiem¹⁴⁶.

Mellody jako potrzeby dorosłych uznaje „jedzenie, schronienie, ubranie, opiekę lekarską i dentystyczną, czułość fizyczną i emocjonalną, seks i sprawy finansowe”¹⁴⁷. Dorosły człowiek powinien zostać nauczony w okresie dzieciństwa jak zaspokajać te potrzeby oraz kiedy niezbędny jest do ich spełnienia drugi człowiek. Jest to jednak trudne, gdy osoba nie wie jak odczytywać swoje potrzeby albo uznaje je za nieważne. Współzależnienie w okresie dzieciństwa może prowadzić do przesadnej zależności, przesadnej niezależności, braku odczuwania potrzeb i pragnień oraz nieodróżniania obu elementów. W pierwszym przypadku najczęściej dziecko zostaje wyręczane przez rodziców, przez co jest pozbawione możliwości samodzielnej nauki. Z kolei dla drugiego punktu charakterystyczny jest układ, w którym opiekunowie dewalują potrzeby dziecka i nierzadko robią to pod postacią agresji¹⁴⁸. Nadmierna kontrola rodziców bywa bezpośrednia, gdy rodzic wprost zakazuje czegoś swojemu dziecku lub pośrednia, kiedy zakaz może przybierać formę manipulacji. W rezultacie dziecko może negować swoje własne opinie i działania. Zdarza się, że nawet po śmierci rodzica dziecko albo już dorosła osoba ma

¹⁴⁵ P. Mellody, A. Wells Miller, J.K. Miller, op. cit., s. 39-46.

¹⁴⁶ M. Beattie, op. cit., s. 31-33.

¹⁴⁷ P. Mellody, A. Wells Miller, J.K. Miller, op. cit., s. 46.

¹⁴⁸ Ibidem, s. 46- 53.

trudności ze słuchaniem swojego własnego głosu, bo wciąż odczuwa presję bycia posłusznym¹⁴⁹. Jeżeli dorosły nie potrafi rozpoznawać swoich potrzeb i pragnień, a często zaprzecza ich istnieniu, istnieje spora szansa na to, że jako dziecko był ignorowany. Mieszanie znaczenia obu pojęć jest charakterystyczne dla osób, których pragnienia były spełniane, ale potrzeby już nie np. dziecko dostawało mnóstwo drogich prezentów, ale rodzic nie spędzał z nim czasu. Taki dorosły ma potem duże trudności w zadbaniu o swoje potrzeby. Może np. wydawać pieniądze z wypłaty na modne ubrania i gadżety, zapominając, że najpierw trzeba opłacić rachunki i kupić jedzenie¹⁵⁰. Osoba współzależniona może wykazywać w dorosłym życiu problemy w sferze seksualnej, co jest wynikiem zarówno braku granic, jak i nieznamomości swoich potrzeb. W konsekwencji współzależniony zmusza się do kontaktów intymnych, na które nie ma ochoty i z których nie czerpie satysfakcji i tkwi w tym stanie w obawie przed szczerością z partnerem¹⁵¹.

Piątym symptomem jest problem z umiarkowanym zachowaniem i doświadczaniem rzeczywistości. Osoba współzależniona albo angażuje się w coś całym sobą albo wcale. Stany pośrednie są dla niej obce. Prowadzi to do szybkiego wyczerpania, a także licznych zawodów. Szczęście przypomina euforię, natomiast smutek zamienia się w rozpacz. Świat jest postrzegany w czarno-białych kategoriach. Jednym z problemów jest nadmierne przejmowanie uczuć innych osób, znacząco wykraczające poza granicę empatii. W takiej odślonie samopoczucie i humor osoby współzależnionej są całkowicie zależne od tego, co obecnie czuje ważna dla nich osoba. Melody wymienia dwie podstawowe przyczyny ekstremalnych zachowań. Pierwszą z nich jest naśladowanie rodziców, którzy zachowują się właśnie w taki sposób, natomiast druga jest reakcją na ignorowanie potrzeb dziecka i jego poczucie bycia niezauważonym i nieważnym¹⁵². Binarne zachowania skutkują trudnościami w komunikacji, co dodatkowo potęguje doświadczanie osamotnienia przez osoby współzależnione¹⁵³.

**

Serialowa Rebeka Bunch jest przykładem postaci zmagającej się z każdym z wymienionych przez Melody dysfunkcyjnych elementów zachowań. Postać ma zaburzone poczucie własnej wartości. Już od pierwszego odcinka serialu główna bohaterka

¹⁴⁹ S. Forward, op. cit., s. 40-56.

¹⁵⁰ P. Pawlak, *Jak wychować dziecko na zdrowego psychicznie dorosłego*, Gliwice 2023, s. 129-197.

¹⁵¹ M. Beattie, op. cit., s.35.

¹⁵² P. Melody, A. Wells Miller, J.K. Miller, op. cit., s. 53-61.

¹⁵³ M. Beattie, op. cit., s. 33-34.

zostaje przedstawiona jako osoba porównująca się do innych i uznająca, że jest z nią coś nie tak. W jednej z pierwszych scen serialu, gdy Rebeka dowiaduje się o awansie, ma sama do siebie żal, że nie jest szczęśliwa. Ma wrażenie, że jest w odpowiednim miejscu życia, a jednocześnie nie potrafi czerpać z tego radości i satysfakcji. Jest to skutkiem przeszłości kobiety oraz tego, w jaki sposób Rebeka postrzega samą siebie. Jej samoocena jest zależna od tego, co mówią o niej inni. Jeżeli Josh obdarza ją komplementem, wówczas jest szczęśliwa. Ma natomiast duże trudności w uzyskaniu tego uczucia bez cudzej aprobaty. Wpływ na taki obraz bohaterki może mieć jej dzieciństwo. Rebeka pochodzi z rozbitej rodziny. To matka wpadła na pomysł, aby jej córka została prawniczką. Rebeka spełniła jej pragnienie, chcąc zyskać akceptację, jednak wciąż ma poczucie bycia niewystarczającą. Dobre zarobki i rozwijająca się kariera zyskują uznanie w środowisku Rebeki, jednak dla niej samej nie są źródłem szczęścia. Ponadto bohaterka wykazuje problem z postrzeganiem swojego wyglądu. Komentarze matki o tym, że córka powinna schudnąć i jest zbyt okrągła, jedynie pogłębiają ten stan. W efekcie tego Rebeka porównuje się do Valencii, czując się znacznie gorszą od niej. Bohaterka potrafi dostrzec piękno w innej kobiecie, ale nie widzi go w sobie, przez co jej poczucie wartości jeszcze bardziej się obniża.

Rebeka wykazuje również znaczny problem z przestrzeganiem granic. Sama nie potrafi ich wyznaczać, ale też nie dostrzega ich u innych osób. Kobieta m.in. śledzi Josha, instaluje podsłuch na swojej sukience, a później nawet zastrasza mężczyznę. Jest skupiona na celu i nie liczą się dla niej środki, które pomagają jej go zdobyć. Pozostali bohaterowie w różnym stopniu dostrzegają problem Rebeki i starają się ją z nim skonfrontować, ale kobieta jest w stanie zrozumieć swoje zachowanie i jego konsekwencje dopiero gdy sięga po profesjonalną pomoc i jest na nią naprawdę gotowa. J Rebeka nie tylko nie przestrzega granic Josha, ale kiedy już jest z nim w związku, zatracą samą siebie. Daje się wykorzystywać i robi dokładnie to, czego życzy sobie jej partner. Boi się sprzeciwić i wyrazić swoje zdanie w obawie przed jego utratą, która i tak następuje. W dzieciństwie zadaniem Rebeki była przede wszystkim nauka. Dziewczynka wykazywała problemy z nawiązaniem więzi z rówieśnikami, przez co nie miała okazji nauczyć się, jak postępować w wielu sytuacjach społecznych. Ponadto, po odejściu ojca Rebeka czuje się współodpowiedzialna za to, co się stało i za wszelką cenę pragnie zyskać od niego akceptację i uznanie. Aby to zrobić, już w dorosłym życiu, idealizuje mężczyznę i jest gotowa pożyczać mu duże sumy pieniędzy, tylko po to, aby dostać jego aprobatę.

Charakterystyczny dla Rebeki jest lęk przed odrzuceniem. W konsekwencji tego kobieta stara się dopasowywać swoje zachowania, tak aby były one powszechnie

akceptowane. Ma świadomość, że jej rzeczywistość znacząco odbiega od rzeczywistości innych osób, jednak przyznaje się do tego tylko w skrajnych przypadkach. Starając się dopasować do innych, tak naprawdę jeszcze bardziej się od nich oddala, co rodzi w niej dysonans. Już od czasów dzieciństwa wykazywała ogromne zainteresowanie światem teatru i musicalu. Dziewczynka chciała dzielić się swoją pasją z rodzicami, ale nie znajdowała u nich zrozumienia. Matka Rebeki uważała teatr za chwilowe hobby i przeszkodę na drodze do realizacji planu dostania się córki na najlepsze uczelnie i bycia renomowanym prawnikiem. Unieważnianie przeżyć Rebeki sprawiło, że ta połączyła poczucie szczęścia z letnim romansiem z Joshem, a nie z samym teatrem, który był dla niej rzeczywistym źródłem radości.

Rebeka ma także wyraźny problem z zaspokajaniem swoich dorosłych potrzeb. Mimo zmiany pracy na gorzej płatną, wciąż wydaje duże sumy pieniędzy, przez co wkrótce zostaje bez środków do życia. Ponadto na początku swojej historii opiekę psychiatryczną traktuje w sposób życzeniowy. Zawiedziona wcześniejszymi doświadczeniami nie wierzy już w rzeczywistą pomoc, chce jedynie dostawać recepty na leki, których działanie już zna. Ponadto w wielu sytuacjach kobieta myli swoje potrzeby z pragnieniami. Uważa, że bycie w związku z Joshem jest jej najważniejszym życiowym celem i potrzebą, a nie pragnieniem. Wiele wskazuje na to, że jest to skutek tego, że dziewczynka w okresie dzieciństwa była często pozostawiana samej sobie, a jej potrzeba bliskości i relacji z rodzicami nie została zaspokojona.

Rebeka doświadcza wszelkich uczuć w skrajny sposób, co jest typowe dla osoby współuzależnionej. Kobieta zachowuje się tak zwłaszcza w sferze romantycznej. Koniec związku jest dla niej równoważny z końcem jej życia i utratą wszelkiego poczucia sensu. Bohaterka podejmuje próby samobójcze, podpala dom byłego kochanka i szantażuje, wszystko przez to, że nie widzi dla siebie przyszłości bez ukochanego człowieka. Dla Rebeki miłość nie jest częścią życia, ale jego jedyną istotą, napędzającą ją do działania. Bez miłości nic innego się nie liczy. Wiele wskazuje na to, że jest to wynik emocjonalnej obojętności rodziców w dzieciństwie Rebeki. Wymagająca i krytyczna matka oraz nieobecny ojciec stali się przyczyną nadmiarowych reakcji córki.

2.3. Dzieciństwo i geneza zaburzeń

Wspomniałam, że przyczyn znacznej części zachowań charakterystycznych dla osób współuzależnionych można szukać w okresie dzieciństwa. Przyjrzyjmy się jego

ekranowemu wizerunkowi – odbitemu najczęściej w zachowaniach i dialogach dorosłych już bohaterów. Nie jest oczywiście odkrywcza konstatacja, że zdecydowana większość późniejszych zaburzeń osobowości w życiu dorosłego człowieka jest pochodną złego wychowania. W związku z tym także interesujący mnie serial nie omija tej fundamentalnej kwestii. Nie ogranicza się zresztą tylko do postaci głównej bohaterki, ale prezentuje szerszą panoramę – także inni bohaterowie źródła swoich problemów mogą szukać w tym okresie życia. Mellody, Wells Miller i Miller wymieniają atrybuty, z którymi rodzi się każde dziecko. „Kiedy dzieci się rodzą, mają pięć charakterystycznych cech naturalnych, które czynią z nich autentyczne istoty ludzkie: są cenne, bezbronne, niedoskonałe, zależne i niedojrzałe”¹⁵⁴. To od rodziców zależy czy cechy te zostaną poprawnie rozwinięte czy staną się źródłem problemów w dorosłym życiu¹⁵⁵.

Badaczka poprzez cenność rozumie wartość człowieka samą w sobie. Dziecko jest cenne przez sam fakt swoich narodzin. Nie musi nikomu niczego udowadniać, by zasłużyć na miłość i akceptację. To właśnie prawidłowy rozwój tej cechy prowadzi do poczucia własnej wartości. W dysfunkcyjnych rodzinach dziecko zostaje pozbawione poczucia własnej wartości albo w ogóle się go jej nie uczy. Dzieje się tak m.in. przez nieustanne porównywanie z innymi albo ciągłą krytykę. W rezultacie już dorosły człowiek nie zna swojej wartości, może mieć trudności z poczuciem tożsamości, a nierzadko wykazuje skłonność do wchodzenia w toksyczne relacje¹⁵⁶.

Młody człowiek nie posiada granic i to od jego opiekunów zależy czy nauczy się je stawiać oraz przestrzegać. Dziecko w wielu przypadkach nie odróżnia, co jest dla niego bezpieczne. Musi się tego nauczyć przy pomocy dorosłych. Dziecko nie nauczone stawiania zdrowych granic może wpaść w jeden z dwóch schematów w dorosłości: albo ma problemy z nadmiernym zaufaniem i poświęcaniem się dla innych albo staje się nieczułe na potrzeby ludzi, przez co ich krzywdzi¹⁵⁷.

Żaden człowiek nie jest doskonały i powinno być tego świadome każde dziecko. Zarówno ono, jak i jego rodzice mają prawo do popełniania błędów. Niezwykle ważna jest nauka, że bycie niedoskonałym jest częścią życia. Dziecko musi wiedzieć, że ma prawo do błędów, a jednocześnie niektóre jego zachowania mogą nieść ze sobą konsekwencje. W ten sposób młody człowiek uczy się samoakceptacji, ale też odpowiedzialności za swoje czyny. Jeżeli rodzice wymagają od swojego dziecka bycia doskonałym, ma to fatalne skutki. W

¹⁵⁴ P. Mellody, A. Wells Miller, J.K. Miller, op. cit., s. 81.

¹⁵⁵ Ibidem, s. 95-100.

¹⁵⁶ P. Mellody, A. Wells Miller, J.K. Miller, op. cit., s. 96-100.

¹⁵⁷ Ibidem.

konsekwencji dziecko może wyzbyć się poczucia rzeczywistości i nieustannie starać się sprostać oczekiwaniom innych, stając się ofiarą perfekcjonizmu. W innym scenariuszu dziecko może przyjmować przeciwstawne postawy tylko po to, aby ukazać swój sprzeciw wobec rodziców. Istnieje też wariant, w którym dziecko obiera przeciwstawne postawy, ale tylko dlatego, że nie zna innych wzorców¹⁵⁸.

Zależność dziecka polega przede wszystkim na tym, że początkowo jego potrzeby i pragnienia są zaspokajane przez dorosłych. Dziecko musi nauczyć się tego jak dbać o siebie oraz o innych. Dotyczy to zarówno podstawowych potrzeb jak jedzenie czy ubranie, jak i potrzeb emocjonalnych. Efektem dysfunkcyjnego zachowania rodziców może stać się przesadna zależność lub niezależność dziecka. Obie cechy są przyczyną wielu problemów w dorosłym życiu, w którym człowiek albo nadmiernie polega na innych i nie potrafi samodzielnie radzić sobie z problemami albo ma problemy z zaufaniem do ludzi i bierze na siebie więcej niż jest w stanie wytrzymać¹⁵⁹.

Niedojrzałość jest nierozzerwalną częścią dzieciństwa. Młody człowiek rozwija się i uczy odpowiedzialności oraz właściwego zachowania, ale nie rodzi się z tymi umiejętnościami. Właśnie dlatego tak ważne jest, aby pozwalać dziecku na naturalny rozwój i nie próbować przekształcać go w małego dorosłego. W przeciwnym razie efektem staje się nieumiejętność okazywania emocji. Dziecko uczy się ciągłej kontroli i wyrasta na człowieka bojącego się wyrażać własne uczucia. W innym scenariuszu przestaje panować nad swoimi emocjami, czego konsekwencją jest odczuwanie skrajnych uczuć i niemożność ich regulacji¹⁶⁰.

**

W postawach dorosłej Rebeki zauważalne są braki z jej dzieciństwa. Kobieta ma problem z dostrzeganiem własnej wartości i uzależnia ją wyłącznie od opinii innych osób. Jest to objaw tego, że Rebeka jako dziecko nie doświadczyła wrażenia cenneści. W dużej mierze wydaje się to konsekwencją porzucenia przez ojca, którego traktowała jako niedościgniony wzorzec i za którego odejście częściowo się obwinięła. Ponadto bohaterka ma skłonności do wchodzenia w toksyczne związki. Kobieta wykazuje obie tendencje będące konsekwencją braku uszanowania jej bezbronności. Z jednej strony za bardzo poświęca się w imię miłości i nie potrafi stawiać granic, które uchroniłyby ją przed

¹⁵⁸ Ibidem, s. 100-110.

¹⁵⁹ P. Mellody, A. Wells Miller, J.K. Miller, op. cit., s. 104-110.

¹⁶⁰ Ibidem.

zranieniem. Z drugiej strony nie przejmuje się uczuciami innych, jeżeli zagrażają jej poczuciu szczęścia. Brak samoakceptacji Rebeki Bunch także zdaje się efektem postaw jej rodziców, tym razem zwłaszcza matki, która oczekiwała od Rebeki idealnych stopni oraz kariery prawniczej. Dodatkowo brak pewności siebie Bunch pogłębiły komentarze odnośnie jej wyglądu i bycia nie dość szczupłą. Bohaterka okazuje się również zależną dorosłą. Ma trudności z dostosowaniem poziomu życia do wysokości zarobków. Ponadto jej dominującą potrzebą emocjonalną jest miłość, co zabiera jej większość pokładów energii. Rebeka bardzo szybko została pozbawiona przez matkę możliwości bycia niedojrzałą. W scenach z przeszłości widać, że nastolatce ogromną radość sprawił wakacyjny obóz teatralny, jednak tuż po jego zakończeniu Naomi zapowiada, że w następnym roku Rebeka pojedzie na obóz przygotowujący do nauki prawa. W efekcie już jako dorosła osoba Rebeka ma problemy z regulacją swoich emocji.

Kulturowo uczucia kategoryzowane są na dobre i złe, co nie sprzyja odczuwaniu tych należących do drugiej grupy. Są one naturalną częścią życia, jednak przez stygmatyzację oraz dysfunkcyjne działanie wielu rodzin ich odczuwanie staje się przyczyną wstydu lub poczucia winy. W takim przypadku mówimy o uczuciach przeniesionych, które znacząco różnią się od uczuć zdrowych np. naturalną reakcją na gniew jest przyływ energii, natomiast podczas przeniesienia następuje wybuch wściekłości. Uczucia przeniesione są skrajne, a ich dłuższe odczuwanie ma opłakane skutki zarówno dla zdrowia psychicznego, jak i fizycznego¹⁶¹. Jak pisała Robin Norwood: „Kochać za bardzo to popaść w obsesję i nazwać ją <<miłością>>, a następnie pozwolić, by owładnęła naszymi uczuciami i zachowaniem do tego stopnia, że nie potrafimy odejść od mężczyzny, choć doskonale wiemy, że ma to rujnujące skutki dla naszego zdrowia i równowagi psychicznej. Kochać za bardzo to mierzyć miłość rozmiarami naszych męczarni”¹⁶².

Różnice pomiędzy uczuciami zdrowymi i przeniesionymi dobrze widać w zachowaniach Rebeki. Bohaterka przez wiele lat nie potrafi powstrzymać się przed wchodzeniem w romantyczne relacje, które obiektywnie nie są dobrym wyborem. Dziewczyna w romansie z profesorem upatruje wielkiej miłości i szansy na długie szczęśliwe życie u boku ukochanego. Zupełnie nie jest świadoma, że mężczyzna traktuje ją przedmiotowo i nie ma zamiaru zmieniać dla niej swojego ułożonego życia. Gdy dochodzi do zerwania, Rebeka wpada w szał i pragnie zemsty. Nie potrafi regulować swoich uczuć i uważa, że tylko coś tak skrajnego jest w stanie ukoić jej ból. Ten sam schemat powtarza się,

¹⁶¹ P. Melody, A. Wells Miller, J.K. Miller, op. cit., s. 111-128.

¹⁶² R. Norwood, *Kobiety, które kochają za bardzo i ciągle liczą na to, że on się zmieni*, Poznań 1999, s. 27.

gdy Josh zostawia Reбекę przed ołtarzem. Zniszczenie dawnego ukochanego staje się jedyną opcją, którą kobieta przyjmuje do wiadomości. Nie zważa na rady życzliwych jej osób, bo uważa, że Ci nie są w stanie zrozumieć jej bólu. Obsesyjnie traktuje zarówno miłość, jak i potem zemstę.

W procesie zdrowienia niezbędna jest konfrontacja ze swoimi problemami i zrozumienie ich natury. Bez tego osoba współzależniona może nieświadomie powielać wyniesione z domu wzorce w przyszłych pokoleniach oraz wchodzić w dysfunkcyjne związki romantyczne, które przywołują znane już uczucia¹⁶³. Zdrowienie Rebeki jest procesem, w którym ważną rolę pełni zrozumienie zaburzenia osobowości typu borderline, ale też otwarcie się na to, co działo się w dzieciństwie bohaterki i jak wpłynęło to na jej przyszłe życie. Kobieta przez wiele lat idealizowała swojego ojca i obwiniała matkę o jego odejście oraz o to, że nie miały z nim wystarczającego kontaktu. Już dorosła Rebeka dąży do zyskania ojcowskiej akceptacji, jednak mężczyzna wciąż pozostaje nieczuły na jej potrzeby i niedostępny emocjonalnie. W konsekwencji Rebeka wybiera podobnych jemu partnerów, którzy nie traktują jej poważnie i dbają jedynie o swój własny komfort. Dopiero gdy bohaterka przyjmuje do siebie, że jej ojciec był egoistyczny i interesowny, jest w stanie porzucić swój dysfunkcyjny schemat. Z czasem kobieta przepracowuje również relację z matką. Choć Naomi nierzadko była nieczuła dla córki, ignorowała jej potrzeby emocjonalne i narzuciła ścieżkę kariery, to dopiero dorosła Rebeka jest w stanie dostrzec, że część działań matki było podyktowanych lękiem o córkę. Naomi bała się, że Rebeka ponowi próby samobójcze i że wciąż będzie tkwiła w toksycznych związkach. Ponadto Naomi chciała, aby Rebeka uniknęła jej losu, a więc losu samotnej matki, która musiała zapewnić dziecku odpowiedni byt i wykształcenie. Nalegania na karierę prawniczą miały sprawić, że w przyszłości Rebecce nigdy nie będzie brakować środków do życia. Dodatkowo dzięki temu dziewczyna miała być szanowana w społeczności, co z kolei według Naomi miało przyczynić się do znalezienia przez jej córkę dobrego męża i założenia rodziny. Matka, choć źle mówiła o swoim mężu, w rzeczywistości mocno przeżyła jego odejście. Wierzyła, że jeżeli będzie miała wpływ na wybór partnera córki, to pomoże jej uniknąć podobnego losu. Relacja Naomi z Rebeką nigdy nie staje się łatwa, ale z czasem Rebeka uczy się lepiej rozumieć matkę.

Jak wspomniałam, problem złego wychowania dotyczy także innych bohaterów. W utworze *Nothing Is Ever Anyone's Fault* (3.13) Nathaniel i Rebeka w parodystyczny sposób śpiewają o tym, że ludzie nie są odpowiedzialni za swoje postępowanie, bowiem jest ono

¹⁶³ P. Mellody, A. Wells Miller, J.K. Miller, op. cit., s. 138-145.

podyktowane rodzinnymi traumami (zob. zdjęcie nr 13). Bohaterowie usprawiedliwiają w ten sposób nie tylko swoje działania, ale i innych osób. Czarny humor oraz celowe przerysowanie problemu są zauważalne zwłaszcza we fragmentach poświęconych znanym zbrodniarzom. Tak oto Hitler w dzieciństwie stracił brata, a John Wayne Gacy – amerykański seryjny morderca - został za młodu potrącony samochodem przez własnego ojca.

Problem przyczyn dysfunkcyjnych zachowań dorosłych w odniesieniu do interesującego nas serialu został dostrzeżony już w literaturze przedmiotu. Christine Prevas w eseju *Failure and the Family in Crazy Ex-Girlfriend* zauważa, że w serialu przedstawiono wyjątkowo dużo bohaterów zmagających się z traumami z okresu dzieciństwa. Postaci często tęsknią za wyidealizowanym obrazem spokojnej i kochającej rodziny. W odróżnieniu od sitcomów, w których rodzinne konflikty rozwiązywane są z uśmiechem, a na koniec odcinka lub sezonu bliscy się jednoczą, w *Crazy Ex-Girlfriend* nie ma prostych recept na pokonanie problemów. Dla jednych bohaterów uwolnienie się od rodzinnych traum oznacza akceptację przeszłości, z kolei dla innych - oddaleniem się od rodziny¹⁶⁴.



Zdjęcie nr 13

Z rodzinnymi traumami zмага się nie tylko Rebeka, ale także jej nemesis Audra Levine. Bohaterki są przedstawione w serialu jako konkurujące ze sobą już od czasów dzieciństwa. Obie pochodzące z żydowskich rodzin, które wymagały od nich skończenia studiów i wybrania prawniczej drogi kariery, w pewnym momencie obierają całkiem odrębne ścieżki życia. Kobiety konfrontują się m.in. w utworze *JAP Battle* (1.14), w którym starają się wykazać swoją wyższość nad tą drugą (zob. zdjęcie nr 14). Losy Audry można

¹⁶⁴ Ch. Prevas, *Failure and the Family in Crazy Ex-Girlfriend*, [w:] *Perspectives on Crazy Ex-Girlfriend...*, op.cit., s. 195-196.

postrzegać jako alternatywne życie Rebeki. Gdy Bunch rezygnuje z awansu w Nowym Jorku i wyjeżdża do West Coviny, jej stanowisko przejmuje Levine. Ponadto Audra wychodzi za mąż za byłego partnera Rebeki, a potem łączy macierzyństwo z karierą prawniczą. Bohaterka żyje życiem, o którym niegdyś marzyła Rebeka. Jednak w ostatnim sezonie serialu okazuje się, że Audra przechodzi ogromny kryzys i chce uciec od swojej losu. Pomaga jej wówczas właśnie Rebeka. Obie kobiety odkrywają jak wielką presję czuły przez całe życie i że funkcjonowanie pod dyktando innych – przede wszystkim oczekiwań rodziców - nie przyniosło im szczęścia. Teraz ich los zależy już od nich i od tego jak pokierują swoją przyszłością. Kolejne obu bohaterek ukazują, jak destrukcyjny może okazać się nie tylko sposób wychowania, ale również oczekiwania społeczeństwa. Zarówno Audra, jak i Rebeka, przez lata tkwiły w przeświadczeniu, że kariera i ślub zagwarantują im poczucie szczęścia. Dopiero jako dorosłe kobiety odkrywają, że ich decyzje nie wynikały z rzeczywistych pragnień, a narzuconego przez innych sposobu na życie¹⁶⁵.



Zdjęcie nr 14

Prevas w swoim eseju skupia się przede wszystkim na ukazaniu jak rodzinne traumy wpłynęły na życie Rebeki. W tym miejscu warto jednak przypomnieć, że tak naprawdę większość kluczowych bohaterów serialu pochodzi z szeroko rozumianych dysfunkcyjnych rodzin i dotyczy to zarówno postaci pierwszoplanowych, drugoplanowych, a nawet trzecioplanowych. Każdy z tych bohaterów otrzymuje szansę na skonfrontowanie się ze swoimi problemami. Wszyscy trzej serialowi partnerzy Rebeki w dorosłym życiu spostrzegają, jak mocno ukształtował ich okres dzieciństwa i ugruntowane wówczas przekonania. Rodzice Grega rozwiedli się, gdy ten był dzieckiem. Chłopak został z ojcem, a matka założyła nową rodzinę. Greg przez większość życia czuł się porzucony przez matkę i

¹⁶⁵ Ibidem, s. 195-198.

twierdził, że ta go zostawiła, a wszelkie próby nawiązania kontaktu mają jedynie podkreślić jego niższość wobec jej nowej rodziny. Dopiero Heather daje mężczyźnie inne spojrzenie na całą sytuację i uświadamia go, że matce Grega, jego ojczymowi i przyrodniemu rodzeństwu naprawdę na nim zależy i bardzo się starają stworzyć z nim więź. Niełatwa relacja łączy również bohatera z jego ojcem. Choć Greg niewątpliwie go kocha i jest wdzięczny ojcu za troskę i wychowanie, to nie spostrzega kiedy dochodzi do parentyfikacji. Greg przez lata nie wyjeżdża na studia, by opiekować się chorującym na rozedmę płuc ojcem. Młodszy z mężczyzn przeznaczając odłożone na naukę pieniądze na nową terapię ojca. Prawdopodobnie gdyby relacja obu postaci na tym się zakończyła, trudno by było szukać w niej toksyczności. Jednak mimo poważnych problemów zdrowotnych ojciec Grega nadużywa alkoholu oraz tytoniu, dodatkowo pogarszając swój stan. Ma to ogromne znaczenie w kontekście tego, że Greg również zmagają się z chorobą alkoholową. Ponadto starszy Serrano - pod wpływem „procentów” - angażuje się w krótką „seks-przygodę” z Rebeką, o której doskonale wie, że jest byłą ukochaną jego syna. Ostatecznie Greg prostuje relacje ze swoimi rodzicami, jednak nie zmienia to faktu, że to właśnie dzieciństwo bohatera było główną przyczyną dystansu do innych ludzi i braku wiary w możliwość odnalezienia szczęścia.

Z dziecięcymi traumami zmagają się również Nathaniel. Początkowo mężczyzna sprawia wrażenie bezwzględnie nowobogackiego prawnika. Wraz z rozwojem fabuły okazuje się, że postawa Nathaniela w znacznej mierze wynika ze sposobu jego wychowania. Wymagający i chłodny ojciec nigdy nie okazywał mu uczuć, a ponadto tego samego oczekiwał od swojego syna. Efektem tego dorosły już mężczyzna chorobę, chwilową niedyspozycję, a nawet miłość postrzega w kategoriach słabości. Gdy Nathaniel zmagają się z zatruciem żółdkowym, wciąż pozostaje w pracy, nie pozwalając sobie na wypoczynek. Dopiero Darryl w piosence *Man nap* (2.12) przekonuje go, że męska drzemka nie jest niczym złym (zob. zdjęcie nr 15). Rodzice Nathaniela wymagali od niego bezwzględnego posłuszeństwa i szacunku. Oziębły ojciec i nieobecna matka ukształtowali syna, który w dorosłym życiu zaczyna się uczyć, że okazywanie emocji nie musi być powodem do wstydu. Gdy Rebeka jest po próbie samobójczej, w Nathanielu uruchamiają się zatajone wspomnienia z dzieciństwa związane z długą nieobecnością jego matki. Gdy mężczyzna konfrontuje się z matką, okazuje się, że rodzice ukryli przed nim próbę samobójczą kobiety. W jednym z odcinków do Nathaniela zostaje przysłana urna z prochami jego niani. Mężczyzna wyznaje wtedy, że była to jedyna osoba, która darzyła go miłością w okresie dzieciństwa. Nathaniel przechodzi przemianę m.in. pod wpływem uczucia do Rebeki, której emocjonalność jest dla niego czymś nowym. Wpływ na mężczyznę ma również Darryl

będący całkowitym przeciwieństwem ojca Nathaniela. Z czasem bohater, podobnie jak Rebeka, rezygnuje z zawrotnej kariery na rzecz pracy w zoo, co sprawia mu przyjemność i jest źródłem szczęścia.



Zdjęcie nr 15

W serialu zostali ukazani również bohaterowie, którzy nie potrafią się odnaleźć w dorosłym życiu nie przez brak miłości rodzicielskiej, ale przez nadmierną troskę swojej rodziny. Josh dorastał w bezstresowej atmosferze i nawet mając dwadzieścia parę lat wciąż funkcjonuje życiem nastolatka. Nie jest mu spieszno do życiowych deklaracji i snucia planów ze swoją wieloletnią dziewczyną, Valencią. Ma też problemy z utrzymaniem stałej pracy. Pozornie wydaje się być szczęśliwy, jednak ma trudności z odpowiedzialnością. Z czasem matka Josha ma już dosyć zachowania syna i wygania go z domu, by wreszcie się usamodzielniał. Nieco podobny schemat jest zauważalny u Heather i jej rodziców. Jednak ci z kolei są bardzo wspierający. Pozornie to dobra cecha. Ale w pewnym momencie Heather orientuje się, że rodzice przez całe życie trzymali ją pod kloszem, nie stawiając przed nią żadnych wyzwań. Bohaterka zdaje sobie sprawę, że m.in. dlatego kończy kolejny kierunek studiów i nie ma pomysłu na swoje dalsze życie. Ostatecznie to Heather decyduje się na wyprowadzkę z domu oraz zmianę swoich nawyków i przekonań.

Dwie odsłony rodzicielstwa są ukazane w historii Pauli. W piosence *My Friend's Dad* (3.7) ojciec bohaterki jest przedstawiony jako osoba z chorobą alkoholową, niespecjalnie zainteresowana swoją córką (zob. zdjęcie nr 16). Paula po latach niechętnie odwiedza go w swoich rodzinnych stronach. Jednocześnie bohaterka jest matką dwóch nastoletnich synów, w których nie dostrzega dużego potencjału. Dopiero z upływem czasu, gdy Paula zaczyna postrzegać lepiej też samą siebie, udaje jej się polepszyć relacje z

dziećmi. W piosence o znamionym tytule *I've Always Never Believed In You* (4.5) wyznaje starszemu synowi, że teraz jest z niego dumna i widzi w nim dojrzałego mężczyznę, który znalazł swoją życiową ścieżkę, jednak wcześniej miała trudności, by myśleć o nim w ten sposób (zob. zdjęcie nr 17).



Zdjęcie nr 16



Zdjęcie nr 17

2.4. Borderline

By pacjent został uznany za osobę posiadającą zaburzenia osobowości typu borderline, powinien wykazywać co najmniej pięć z dziewięciu kryteriów diagnostycznych. Rebeka początkowo stanowczo odrzuca diagnozę, jednak po konsultacji z psychoterapeutą przyznaje, że spełnia wszystkie dziewięć kryteriów i że właśnie one warunkowały jej dotychczasowe życie. Potwierdzeniem tej tezy są zachowania bohaterki oraz jej wybory. Twórcy serialu przy pomocy piosenek przedstawili obraz osoby zmagającej się z poważnymi zaburzeniami, które, zwłaszcza niezdiagnozowane, utrudniają codzienne

funkcjonowanie oraz odnalezienie się w rzeczywistości. Nie jest tu przypadkowy sam tytuł serialu. Bohaterka oscyluje pomiędzy obrazem słodkiego szaleństwa, jakie zwykle przypisywać się zakochanym ludziom, a szaleństwem, które polega na przekraczaniu norm społecznych i zagrożeniu sobie oraz innym ludziom¹⁶⁶. Wraz z przebiegiem fabuły zmienia się stosunek poszczególnych bohaterów do Rebeki, ale przede wszystkim jej własny obraz siebie samej. Ogół tendencji występujących u osób z borderline można uprościć do mocniejszego odczuwania emocji, podejmowania ekstremalnych zachowań oraz trudności z panowaniem nad swoimi emocjami i zachowaniami¹⁶⁷. „Terminami używanymi obecnie wymiennie z zaburzeniem typu borderline są: graniczne zaburzenie osobowości, rzadziej zaburzenie osobowości z pogranicza lub osobowość z pogranicza. Znacząco rzadziej używa się określenia zaburzenie pograniczne”¹⁶⁸.

Zgodnie z najnowszymi badaniami szacuje się, że ok. 3-6 % Amerykanów przejawia podstawowe objawy granicznego zaburzenia osobowości. W przeliczeniu jest to nawet 19 milionów osób¹⁶⁹. Mimo tak wysokich liczb BPD nie jest powszechnie znanym zaburzeniem, w związku z czym nierzadko pojawia się jego stygmatyzacja. Jednym z powodów takiego stanu rzeczy jest fakt, że przez lata jako pacjentów z pogranicza określano te osoby, którym ciężko było postawić prawidłową diagnozę, a ich objawy nie pasowały do objawów ani neurozy ani psychozy, tylko znajdowały się gdzieś pomiędzy¹⁷⁰. Dopiero w latach 70. XX wieku zaczęto traktować BPD jako odrębną jednostkę o charakterystycznych objawach. Jednak nawet teraz nierzadko przyczyną trudności w prawidłowej diagnozie jest współwystępowanie zaburzenia typu borderline z innymi zaburzeniami psychicznymi, a ich lista i różnorodność jest naprawdę spora. Wymienia się np. depresję, osobowość wieloraką, schizofrenię, chorobę afektywną dwubiegunową, hipochondrię, zaburzenia obsesyjno-kompulsywne, PTSD czy ADHD. Nawet przytoczone zaburzenia psychiczne nie zamykają tej listy. W związku z tym często pacjenci z BPD nie są poprawnie diagnozowani przez lata¹⁷¹. Przykładem tego procederu jest także Rebeka Bunch, której lekarze przypisywali m.in. zaburzenia lękowe, bezsenność i uzależnienie od seksu (3.6).

Według statystyk leczenie zaburzeń pogranicza przynosi dobre efekty. Szacuje się,

¹⁶⁶ S. Cain, *Crazy Ex-Girlfriend's Rachel Bloom: 'Ten years ago, no one talked about a cultural problem in comedy'*, „The Guardian”, <https://www.theguardian.com/books/2020/nov/25/rachel-bloom-ten-years-ago-no-one-would-have-talked-about-a-cultural-problem-in-comedy> [dostęp: 28.03.2024].

¹⁶⁷ P.T. Mason, R. Kreger, *Stop walking on eggshells*, Oakland 2010, s. 13.

¹⁶⁸ J.J. Kreisman, H. Straus, *Nienawidzę cię! Nie odchodź! Zrozumieć osobowość borderline*, tłum. M. Czech, Kraków 2023, s. 13.

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ A. Jakubik, *Zaburzenia osobowości*, Warszawa 2003, s. 89-96.

¹⁷¹ P.T. Mason, R. Kreger, op. cit., Oakland 2010, s. 13-31.

że u 99% pacjentów pojawia się dwuletnia remisja, a u 78% osób remisja może trwać nawet osiem lat. Jednak w przypadku BPD bardzo ważne jest kontynuowanie terapii i obserwowanie swoich zachowań, bowiem wskaźnik nawrotu zaburzenia w ciągu dziesięciu lat wynosi ok. 34%. Należy jednak podkreślić, że przy odpowiedniej pomocy, którą zależnie od przypadku może być m.in. farmakoterapia i psychoterapia, objawy BPD mogą ulec złagodzeniu, a nawet zaniknięciu¹⁷².

Monika Kotlarek zaznacza, że podstawowym celem terapii jest zrozumienie swoich emocji i schematów oraz nauka lepszego funkcjonowania w świecie, z kolei leki są odpowiedzialne za łagodzenie symptomów, które mogą, ale nie muszą występować u osób z BPD. Zdarza się, że psychiatra wprowadza farmakoterapię, aby wyciszyć niektóre objawy np. lęk, bezsenność czy myśli albo nawet próby samobójcze. Wówczas, gdy pacjent czuje się już lepiej, nastaje dobry moment na rozpoczęcie spotkań z psychologiem. Nie jest to jednak niezmienny schemat i w niektórych przypadkach rozpoczęcie obu metod może nastąpić równocześnie¹⁷³.

Osobowość – wg Lawrence A. Pervina – „jest to złożona całość myśli, emocji i zachowań, nadająca kierunek i wzorzec (spójność) życiu człowieka. Podobnie jak ciało, osobowość składa się zarówno ze struktur, jak i procesów, i odzwierciedla działanie tyleż natury (geny), co środowiska. Pojęcie osobowości obejmuje również czasowy aspekt funkcjonowania człowieka, osobowość zawiera bowiem wspomnienia przeszłości, reprezentacje mentalne teraźniejszości oraz wyobrażenia i oczekiwania co do przyszłości”¹⁷⁴. Badacz zaznacza, że wielu naukowców proponuje swoje własne definicje i trudno jednoznacznie stwierdzić, która z nich jest najpoprawniejsza albo najlepsza. Według Pervina poszczególne teorie różnią się między sobą przede wszystkim położeniem nacisku na poszczególne cechy np. dla niego ważne jest uwzględnienie myśli, emocji i zachowań, z kolei nie każdy opis zawiera wszystkie trzy aspekty¹⁷⁵. W odniesieniu do niniejszej dysertacji rozumiem osobowość – za Moniką Kotlarek – „jako unikatowy sposób myślenia, działania i odczuwania każdego człowieka, względnie stały, trwający przez całe życie”¹⁷⁶. Jednocześnie psycholog zaznacza, że osobowość nie jest tożsama z temperamentem i charakterem. Według Kotlarek o osobowości borderline mówi się wówczas, gdy osoba wykazuje zachowania, myśli i emocje, które uznawane są za skrajne, mało elastyczne i

¹⁷² J.J. Kreisman, H. Straus, op. cit., s. 38-39.

¹⁷³ M. Kotlarek, *Borderline, czyli jedną nogą nad przepaścią*, Gliwice 2023, s. 24-25

¹⁷⁴ L.A. Pervin, *Psychologia osobowości*, tłum. M. Orski, Gdańsk 2002, s. 416.

¹⁷⁵ Ibidem, s. 415-424.

¹⁷⁶ M. Kotlarek, op. cit., s. 16.

często sprawiają problemy adaptacyjne¹⁷⁷.

W klasyfikacji zaburzeń psychicznych DSM-5 zostało wymienionych dziewięć kryteriów charakterystycznych dla BPD. By pacjent został uznany za osobę z pogranicza, musi spełniać, jak wspomniałam, przynajmniej pięć kryteriów¹⁷⁸:

1. Rozpaczliwe próby uniknięcia prawdziwego lub wymyślnego porzucenia.
2. Niestabilne i burzliwe relacje interpersonalne.
3. Brak wyraźnego poczucia własnej tożsamości.
4. Impulsywne, potencjalnie szkodliwe zachowania w obszarach takich jak nadużywanie substancji psychoaktywnych, seks, kradzieże sklepowe, nieostrożna jazda samochodem, napady obżarstwa.
5. Ponawiane groźby lub gesty samobójcze albo samookaleczanie się.
6. Gwałtowne wahania nastroju i skrajne reakcje na sytuacje stresowe.
7. Chroniczne uczucie pustki.
8. Częste i niewspółmierne do sytuacji okazywanie złości.
9. Przemijające, wywołane stresem poczucie odrealnienia lub paranoi¹⁷⁹.

Specjaliści porównują życie z BPD do nieustannej jazdy na emocjonalnym rollercoasterze. Człowiek nieustannie doświadcza skrajnych emocji, w związku z czym czuje się przebodźcowany i odrębny od reszty społeczeństwa. Układ nerwowy jest ciągle mocno pobudzony, co utrudnia codzienne funkcjonowanie i podejmowanie racjonalnych decyzji. Osoba z BPD ma trudności w nawiązywaniu trwałych relacji, a jednocześnie do tego dąży i bardzo ich potrzebuje. Ponadto mogą pojawiać się także problemy z dostosowaniem się do powszechnie stosowanych reguł i to zarówno w kwestiach towarzyskich i związkach, jak i w miejscu pracy¹⁸⁰. Kotlarek porównuje osobowość z pogranicza do stąpania na cienkiej linii nad przepaścią. Psycholog podkreśla, że świat z takiej perspektywy wydaje się przerażający, a każdy kolejny ruch może wzbudzać poczucie niepewności lub strachu. Jednak badaczka zaznacza, że wraz z uzyskaniem świadomości o swoim stanie oraz sięgnięciem po pomoc życie staje się znacznie łatwiejsze. Według Kotlarek samo określenie osobowość z pogranicza dobrze oddaje emocje, jakie targają osobami z BPD. Zmagają się oni m.in. z gwałtownymi i skrajnymi emocjami, co nierzadko

¹⁷⁷ Ibidem, s. 15-16.

¹⁷⁸ J.J. Kreisman, H. Straus, op. cit., s. 23-25.

¹⁷⁹ Ibidem, s. 26.

¹⁸⁰ Ibidem, s. 27-32.

prowadzi do kryzysu psychicznego¹⁸¹.

Przez lata panowało przekonanie, że kobiety cierpią na BPD statystycznie nawet kilkadziesiąt procent częściej niż mężczyźni. Obecnie uważa się, że zaburzenia z pogranicza w podobnym stopniu dotyczą reprezentantów obu płci¹⁸². Wcześniejsze twierdzenia były podyktowane m.in. tym, że kobiety częściej sięgają po specjalistyczną pomoc. Ponadto znaczenie ma tu również stereotypizacja, w przypadku której u mężczyzn część objawów jest łączona z społecznymi postawami, natomiast u kobiet ze zmianami hormonalnymi. W rezultacie tego kobiety są namawiane do terapii, której skutkiem może być dobra diagnoza, z kolei mężczyźni rezygnują z dalszych konsultacji już na samym wstępie. Zaburzenie z pogranicza najczęściej jest diagnozowane u osób od wieku nastoletniego do ok. 45 lat. Choć na BPD cierpią ludzie należący do różnych klas społecznych, to diagnoza przeważnie stawiana jest pacjentom samotnym oraz osobom mającym problemy materialne. Specjaliści stawiają tezę, że może być to związane z nieustannym stresem wynikającym z braku wystarczających dochodów, a także z tęsknotą za ukochanym człowiekiem lub brakiem bliskich więzi społecznych. Naukowcy wciąż dysponują jednak zbyt małą ilością badań, by stwierdzić czy przynależność do konkretnej grupy etnicznej oraz życie w określonym regionie świata mogą wpływać na częstotliwość występowania BPD¹⁸³.

Leszek Adamczyk przedstawił koncepcję, zgodnie z którą borderline kształtuje się już w okresie wczesnego dzieciństwa i jest wynikiem deficytów doświadczonych w tym okresie. Autor, za Peterem Fonagym, uważa, że za zakłócenie mentalizacji może odpowiadać m.in. nieuważność rodziców na emocjonalne potrzeby dziecka, doświadczona trauma albo procesy manipulacji¹⁸⁴. Choć trzeba zaznaczyć, że jest to jedna z teorii, to pasuje ona do przypadku Rebeki Bunch, która została porzucona przez ojca i dorastała z matką, która nie okazywała jej uczuć. Należy jednak pamiętać, że naukowcy wciąż nie ustalili jednoznacznych przyczyn występowania zaburzeń z pogranicza¹⁸⁵. ”[B]iografowie oraz inni spekulowali, że zaburzenie to mogło występować u tak różnorodnych postaci, jak księżna Diana, Marilyn Monroe, Zelda Fitzgerald, Thomas Wolfe, T.E. Lawrence, Adolf Hitler i Muammar Kaddafi. Krytycy kulturowi doszukują się cech pogranicznych u postaci fikcyjnych takich jak Blanche DuBois z *Tramwaju zwanego pożądaniem*, u Marthy w *Kto się boi Virginii Woolf?*, u Sally Bowles w *Kabarecie*, u Tralisa Bickle’a w *Taksówkarzu*

¹⁸¹ M. Kotlarek, op. cit., s. 9-11.

¹⁸² J.J. Kreisman, H. Straus, op. cit., s. 33-34.

¹⁸³ Ibidem, s. 32-36.

¹⁸⁴ L. Adamczyk, *Zaburzenie osobowości borderline jako następstwo upośledzenia rozwoju zdolności do mentalizacji w kontekście relacji przywiązania*, „Psychoterapia”, 2013 nr 4, s. 5-19.

¹⁸⁵ M. Kotlarek, op. cit., s. 24-25.

(...). Choć u postaci tych można doszukiwać się objawów lub zachowań pogranicznych, nie należy zakładać, że to właśnie BDP powoduje lub motywuje ich radykalne działania (...). Zaburzenie z pogranicza oferuje jednak dodatkową perspektywę, z jakiej można interpretować i analizować te fascynujące postacie¹⁸⁶.

Wymienione osoby rzeczywiste, jak i fikcyjne, mogą być analizowane przez pryzmat swoich działań i wyborów zgodnie z kluczem symptomów BPD. Postaci te wykazują zestaw cech charakterystycznych dla zaburzenia z pogranicza, ale w żadnym z wymienionych przypadków nie zostało ono oficjalnie potwierdzone. Inaczej jest z Rebeką Bunch z *Crazy Ex-Girlfriend*. W trzecim sezonie serialu (3.6) bohaterka zostaje zdiagnozowana jako osoba z BPD. Twórcy produkcji przyznają, że decyzja ta była podyktowana rozwojem postaci oraz faktem, że jej działania zaczęły wykraczać poza schemat tzw. szalonej byleż dziewczyny i ślepo zakochanej osoby¹⁸⁷.

Jerold J. Kreisman i Hal Straus wskazują, że leczenie osób z BPD skupia się przeważnie na czterech obszarach, do których można przypisać wspomniane wcześniej objawy¹⁸⁸. Zgodnie z tym podziałem omówię, w jaki sposób – przy wykorzystaniu konwencji musicalu - został przedstawiony przypadek Rebeki.

2.4.1. Niestabilność nastroju

Niestabilność nastroju definiują aż cztery kryteria diagnostyczne: „rozpaczliwe próby uniknięcia prawdziwego lub wyimaginowanego porzucenia, gwałtowne wahania nastroju i skrajne reakcje na sytuacje stresowe, chroniczne uczucie pustki, częste i niewspółmierne do sytuacji okazywanie złości”¹⁸⁹.

Strach przed odrzuceniem nierzadko nie ma racjonalnych powodów, a wywołać może go nawet najdrobniejszy impuls np. brak kontaktu ze strony drugiej osoby albo nietypowa sytuacja. Obawa ta może dotyczyć różnych osób, przede wszystkim partnera, rodziców czy przyjaciół. Osoba z borderline, odczuwając silne zagrożenie, często traci kontrolę nad własnym zachowaniem i dopuszcza się do takich działań jak groźenie samookaleczeniem czy samobójstwem. By druga osoba od niej nie odeszła jest w stanie przekraczać swoje granice np. dostosowywać swoje zachowanie tak, by spotkało się ono z

¹⁸⁶ J.J. Kreisman, H. Straus, op. cit., s. 37.

¹⁸⁷ L. Bradley, *How Crazy Ex-Girlfriend Found an Even Stronger Voice in Season 3*, :Vanity Fair”, <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/11/crazy-ex-girlfriend-borderline-personality-disorder-rachel-bloom-aline-brosh-mckenna-interview> [dostęp: 4.04.2023].

¹⁸⁸ J.J. Kreisman, H. Straus, op. cit., s. 26.

¹⁸⁹ Ibidem.

aprobatą bliskiego człowieka¹⁹⁰. Osoby z borderline przeważnie bardzo angażują się w związku, jednak mają problem z zaufaniem do partnera. Każde najdrobniejsze odejście od normy staje się przyczyną strachu o trwałość relacji. Jeżeli partner dotychczas od razu odpisywał na wiadomości, a teraz przestał to robić, w głowie natychmiast pojawiają się czarne scenariusze. Punktem zapalnym stają się elementy, które dla partnera mogą być zupełnie niezauważalne. Niepewność nierzadko zamienia się w gniew, który przez osoby z otoczenia może być uważany za bezpodstawny. Taka reakcja jedynie pogłębia uczucie braku przynależności i odrzucenia u osób z BPD. Jako jedną z najważniejszych przyczyn takiego zachowania podaje się negatywne doświadczenia z okresu dzieciństwa, mogące objawiać się np. brakiem stabilizacji i zaufania do rodziców, a także bycia pod ich presją i niespełniania narzuconych przez nich oczekiwań¹⁹¹. Zdarza się również, że za późniejszym strachem przed porzuceniem stoją nieudane kontakty z rówieśnikami np. gdy dziecko zostaje odrzucone przez grupę znajomych albo jest obiektem żartów. Istnieje tu zagrożenie pojawienia się błędnego koła. Osoba z BPD doszukuje się symptomów odrzucenia w każdej sytuacji, przez co reaguje złością albo rozpaczą¹⁹². Takie zachowanie może być niezrozumiałe dla partnera i brak szczerzej rozmowy w rzeczywistości prowadzi do zerwania relacji, czego początkowo tak bardzo obawiała się osoba z borderline. To z kolei staje się przyczyną niestabilnych związków, czyli kolejnego kryterium diagnostycznego BPD¹⁹³. Dla osób z pogranicza dużym problemem jest samotność, której często nie potrafią wytrzymać. Już strach przed takim stanem powoduje znaczne zmiany w zachowaniu oraz reakcjach organizmu ludzi z BPD. Przeprowadzono badania, zgodnie z którymi same wyobrażenie porzucenia albo przywołanie wspomnień z nim związanych wywołuje zmiany w przepływie krwi w niektórych częściach mózgu. Wykazano to na podstawie badań z użyciem pozytonowej tomografii emisyjnej. U osób z pogranicza samotność może stać się przyczyną m.in. depresji, wybuchów gniewu, a także uczucia odrealnienia i wrażenia utraty tożsamości¹⁹⁴.

Strach przed odrzuceniem towarzyszy bohaterce serialu w każdym jej związku. Niepewność uczuć drugiej osoby staje się przyczyną lęku i gniewu, co z kolei prowadzi do impulsywnych zachowań. Warto jednak zauważyć, że problem Rebeki zaczął się już w

¹⁹⁰ M. Kotlarek, *op. cit.*, s. 15-40.

¹⁹¹ A. Głaz, *Borderline i zaufanie w związku*, „Blog Emocje”, <https://www.emocjepro.pl/borderline-zaufanie-zwiazku/> [dostęp: 20.02.2024].

¹⁹² M. Kotlarek, *op. cit.*, 15-40.

¹⁹³ V. Fiszer, *Wrażliwość na odrzucenie i borderline*, „Blog Emocje”, <https://www.emocjepro.pl/wrazliwosc-odrzucenie-borderline/> [dostęp: 22.02.2024].

¹⁹⁴ J.J. Kreisman, H. Straus, *op. cit.*, s. 60-62.

czasach dzieciństwa, a w dorosłych latach nastąpiła jego eskalacja. W utworze *I Have Friends* (1.4) bohaterka próbuje przekonać samą siebie, że nie jest sama i posiada oddaną grupę rówieśników (zob. zdjęcie nr 18). W rzeczywistości została odrzucona przez kolegów, co dla dziewczyny w nastoletnim wieku stało się niezwykle dotkliwie. Samotność Rebeki potwierdza, śpiewana po kilkunastu latach, repryza utworu. Dopiero po czasie bohaterce udaje się zbudować wartościowe relacje.



Zdjęcie nr 18

W przypadku Rebeki znaczący wpływ na jej niepewność i strach przed odrzuceniem ma relacja z rodzicami. Bohaterka w nastoletnim wieku została, jak już kilkakrotnie wspominałam, porzucona przez ojca, który stracił nią zainteresowanie. Mimo to Rebeka zawsze usprawiedliwiała jego zachowania, to w sobie szukając źródła problemu. Gdy ojciec przed jej ślubem poprosił ją o dużą sumę pieniędzy, Rebeka początkowo odmówiła. Jednak strach przed tym, że rodzic może ją znowu opuścić wygrał z poczuciem rozsądku i kobieta ostatecznie ustąpiła. Jeszcze bardziej skomplikowana zdaje się być relacja Rebeki z matką, która z jednej strony martwi się o córkę, ale z drugiej – nie akceptuje jej wyborów, planując całą ścieżkę życia córki. Wieczne poczucie bycia niewystarczającą i ocenianie każdego kroku sprawiło, że relacja kobiet nie należała do łatwych. Rebeka przez większość dorosłego życia unikała kontaktu z matką, wiedząc, że ich rozmowa skończy się jedynie kłótnią i negowaniem życiowych decyzji Rebeki. O tym, że bohaterka nie przepracowała swoich kontaktów z rodzicami świadczy m.in. utwór *Rebecca's Reprise* (2.13).

*Cause my daddy will love me
And then, in a wonderful way*

Everything in the past will just fall away

My daddy will love me

And my mommy will love me

And Josh will love me

And then

I'll never have problems again

Piosenka stanowi nawiązanie do czterech wcześniej wykonywanych utworów: *You Stupid Bitch* (1.12), *I'm The Villain In My Own Story* (1.15), *I Love My Daughter (But Not in a Creepy Way)* (1.5) oraz *We'll Never Have Problems Again* (2.10). Rebeka wierzy w to, że ślub w magiczny sposób odmieni jej życie i naprawi relacje. Ma to być wydarzenie, dzięki któremu przeszłe spory odejdą w niepamięć, a przed Rebeką i jej bliskimi otworzy się całkiem nowy rozdział (zob. zdjęcie nr 19). Ślub z Joshem stanowił główny cel życia bohaterki, która wierzyła, że tak jak w bajkach, czeka ją po nim szczęśliwe i pozbawione problemów życie. Kobieta tworzy świat iluzji, w którym nie musi skupiać się na pracy nad sobą i dostrzeganiu tego, co dla niej dobre. W chwili ucieczki pana młodego cały plan Rebeki ulega zawaleniu. Dostrzega to, czego wcześniej nie chciała do siebie dopuścić. Jej strach przed odrzuceniem staje się rzeczywistością. Konsekwencją tego jest rozpacz i chęć odebrania sobie życia, a później także bardzo silna złość objawiająca się m.in. obsesją na punkcie byłego narzeczonego i chęcią zniszczenia mu życia.



Zdjęcie nr 19

Rebeka, chcąc być kochana, znajduje oznaki uczucia tam, gdzie nikt inny ich nie dostrzega. W ten sposób przekonuje samą siebie, że jej działania mają sens, a jej miłość jest odwzajemniona. Utwór *Love Kernels* (2.1) ukazuje, w jak drobnych i niepozornych

sytuacjach Rebeka doszukuje się znaków romantycznego uczucia. Warstwa wizualna piosenki jest inspirowana albumem Beyoncé *Lemonade*, który poświęcony jest głównie trudnej miłości (zob. zdjęcie nr 20,21). Rebeka za objaw miłości uznaje m.in. fakt, że Josh zaproponował jej napój albo zapytał ją, co porabia tego dnia. Bohaterka, gromadząc wszystkie najdrobniejsze elementy, stwarza przed samą sobą iluzję, że jest ich w rzeczywistości niezwykle wiele i że dzięki cierpliwości przemienią się kiedyś w wielkie uczucie. Rebeka za bardzo boi się odrzucenia, żeby przestać się oszukiwać i racjonalnie spojrzeć na rzeczywistość.



Zdjęcie nr 20



Zdjęcie nr 21

Wśród kryteriów diagnostycznych BPD znajdują się gwałtowne wahania nastroju. Dotyczą one różnych sfer, przez co mogą wiązać się również z innymi tendencjami np. uczuciem pustki, niestosownym gniewem czy strachem przed odrzuceniem. Według jednej z najpopularniejszych teorii wahania nastroju u osób z borderline wynikają przede wszystkim z trzech czynników: wysokiej wrażliwości emocjonalnej, skrajnych reakcji oraz trudnego

powrotu do stabilności emocjonalnej. Wysoka wrażliwość sprawia, że ludzie są bardzo wyczuleni na wszelkie czynniki zewnętrzne oraz często i dogłębnie analizują własne uczucia i emocje. Człowiek odbiera jednorazowo zbyt wiele bodźców, z którymi nie potrafi się uporać. Prowadzi to m.in. do zmęczenia, a także do uczucia wyobcowania i odrębności od reszty społeczeństwa¹⁹⁵. Jednocześnie coraz częściej wspomina się o niskiej świadomości emocjonalnej u osób z pogranicza, w związku z czym zakłóceniu ulega prawidłowa regulacja emocji¹⁹⁶. Wiele reakcji zostaje wyolbrzymionych np. drobne niepowodzenie jest przeżywane jak najgorsza tragedia. Z drugiej strony pozytywne wydarzenia mogą skutkować euforią. To z kolei wiąże się z licznymi nieporozumieniami np. to, co dla jednej strony jest wyrazem uprzejmości, dla drugiej stanowi dowód miłości. Ponadto osoby z borderline dłużej trwają w danym nastroju i bardzo trudno jest im otrząsnąć się np. po rozczarowaniu. Nie jest to jednak niezmienną zasadą, bowiem zmiana nastrojów u osób z pogranicza może następować szybko i gwałtownie, a przy tym być bardzo skrajna. Zdarza się, że wystarczy zaledwie parę godzin, by osoba z BPD przeszła od uczucia euforii do rozpacz. Jest to niezwykle trudne zarówno dla człowieka doświadczającego tak ekstremalnych stanów, jak i dla bliskich mu osób, którym niełatwo jest to zrozumieć¹⁹⁷.

U Rebeki wyraźne wahania nastroju objawiają się w różnych dziedzinach życia. Dotyczy to m. in. jej samooceny, czego przykładem są utwory *I'm the Villain In My Own Story* (1.15) oraz *I'm a Good Person* (1.6), ale także relacji miłosnych. Bohaterka bardzo łatwo popada w skrajności. Raz wierzy w szczęśliwą miłość od pierwszego wejrzenia, a innym razem uważa, że jej życie byłoby znacznie lepsze i bardziej wartościowe bez romantycznych uczuć. Rozbieżność tę dobrze przedstawiają piosenki *We'll Never Have Problems Again* (2.10) oraz *Without Love You Can Save The World* (3.9).

We'll Never Have Problems Again to utwór ukazujący iluzję świata, w którym chciałaby funkcjonować Rebeka. Nie ma tu miejsca na spory i kłótnie, a wszelkie problemy są wypierane. Sama estetyka piosenki nawiązuje do eskapistycznego nurtu disco i lat 70. XX wieku. Warstwa wizualna odnosi się do amerykańskiego programu muzyczno-tanecznego *Soul Train* (1971-2006, reż. D. Cornelius), który jest nawet wspomniany w samym tekście piosenki. Show emitowano w amerykańskiej telewizji od 1971 roku przez kolejne 35 lat. W tym czasie na scenie programu wystąpiły największe gwiazdy światowego formatu¹⁹⁸.

¹⁹⁵ V. Fiszer, op. cit.

¹⁹⁶ A. Pastuszek, *Regulacja emocji u pacjentów z zaburzeniem osobowości borderline – aktualne kierunki badań*, [w:] „Psychiatria Polska”, tom XLVI, 2012 nr 3, s. 401–408.

¹⁹⁷ P.T. Mason, R. Kreger, op. cit, s. 36.

¹⁹⁸ *Internet Movie Database*, <https://www.imdb.com/title/tt0161194/> [dostęp 2.03.2024].



Zdjęcie nr 22



Zdjęcie nr 23

Utwór jest wykonywany przez Rebekę oraz Josha, którzy po licznych problemach postanowili dać sobie kolejną szansę (zob. zdjęcie nr 22). Rolę komentatora pełni przyjaciółka bohaterki, Heather, która bezskutecznie próbuje przekonać parę, że ich podejście przypomina urojenie, a nie rzeczywisty obraz związku (zob. zdjęcie nr 23). Zakochani twierdzą, że ich miłość w magiczny sposób pozbawi ich wszystkich kłopotów, a dawne problemy mogą odejść w niepamięć. Sielankowa wizja miłości jest celowo przerysowana. Hiperbolizacja ukazuje, jak bardzo Rebecka nie chce się mierzyć z realnymi trudnościami. Ponownie, postrzegana przez kobietę miłość przybiera obraz znany z bajek czy romantycznych filmów.

We'll never have problems again!

Now everyone will know that our love is undying

We'll never have problems again!

No more nights of randomly crying!

Przytoczony fragment odzwierciedla to, jak Rebeka początkowo postrzega miłość. Każdy kolejny związek uznaje za ten wymarzony i właśnie w drugim człowieku upatruje rozwiązania wszystkich swoich życiowych problemów. Zdaje się przekonywać samą siebie, że wraz z uczuciem pojawi się sens istnienia, a jedyną drogą do szczęścia jest romantyczna relacja. Wypowiadane słowa mają posiadać moc sprawczą.

Na przeciwstawnym biegunie znajduje się utwór *Without Love You Can Save The World* (3.9), stanowiący utopię świata zamieszkałego przez ludzi pozbawionych popędu płciowego (zob. zdjęcie nr 24,25). W piosence znalazły się czytelne nawiązania do aż dwóch musicali – *Hair* (1979, reż. M. Forman) oraz *Hairspray* (2007, reż. A. Shankman). Omawiana kompozycja stanowi parodię motywów występujących w obu filmach. Dzieło Miloša Formana rozpoczyna się utworem *Aquarius*, będącym zapowiedzią zbliżającej się – w fabule filmu – ery Wodnika. Ma być ona wypełniona braterską miłością, brakiem konfliktów i granic oraz humanizmem. Idee te są związane z założeniami ruchu hippisowskiego, którego jednym z najpopularniejszych haseł było „Pokój i miłość”. Musical Formana przedstawia dzieje grupy hippisów, którzy starają się żyć według swoich zasad w pogrążonym przez wojny i konsumpcjonizm świecie. Scenografia oraz kostiumy wykorzystane w utworze *Without Love You Can Save The World* nawiązują do lat 60. XX wieku oraz do wspomnianego filmu Formana (który je odtwarzał w 1979 roku). Tym razem jednak ludzi ma łączyć wyrzeczenie się miłości, za sprawą którego umysły staną się jaśniejsze, a człowiek zyska wiele cennego czasu. W warstwie muzycznej oraz tekstowej piosenki dostrzegalne są również nawiązania do musicalu *Hairspray* i pochodzącej z niego piosenki *Without Love*. Utwór powstał na potrzeby scenicznej wersji z 2002 r., a następnie znalazł się m.in. na ścieżce dźwiękowej filmowej adaptacji z 2007 r. Piosenka wykonywana jest przez dwie pary nastolatków, które wyznają sobie miłość i śpiewają o tym, jak strasznie wyglądałby świat pozbawiony tego uczucia. Życie bez miłości zostaje porównane m.in. do tygodnia złożonego z samych poniedziałków albo do pór roku, w których nie występuje lato. Już sam tytuł utworu (*Without Love You Can Save The World*) jest znacząco podobny do kompozycji z *Hairspray*, jednak dopowiedzenie całkiem zmienia jego sens. W piosence z *Crazy Ex-Girlfriend* to nie miłość ma nieść ocalenie, ale jej brak.



Zdjęcie nr 24



Zdjęcie nr 25

Wspomniana piosenka rozbrzmiewa chwilę po tym, gdy psychiatra zwraca się do Rebeki z pytaniem, czy wyobrażała sobie kiedyś, żeby całą energię, którą do tej pory inwestowała w relacje miłosne, skierować na inną dziedzinę życia. Pytanie staje się początkiem do stworzenia namiastki utopijnego świata, w którym wolny czas jest przeznaczany na rozmaite szlachetne inicjatywy. Tak oto ludzie mają zajmować się m.in. leczeniem białaczki, czyszczeniem mórz czy ratowaniem pand albo pszczoł. Rebeka uświadamia sobie, że stała się specjalistką od obsesyjnych relacji, przez co straciła bardzo dużo czasu, który mogłaby przeznaczyć na zajęcia niosące pożytek. Następuje tu charakterystyczne dla bohaterki wyolbrzymienie. Miłość może przybrać albo filmowy obraz, w którym nie pojawiają się żadne problemy albo powinno się całkiem z niej zrezygnować. Kobieta przyjmuje skrajne postawy, nie potrafiąc znaleźć pomiędzy nimi równowagi.

Zaburzenie borderline jest związane także z innym kryterium diagnostycznym, jakim jest chroniczne uczucie pustki, które z kolei często staje się przyczyną nasilania się myśli samobójczych. Uczucie pustki jest najtrudniejszą do zdefiniowania tendencją, występującą

u osób z BPD. Jest to stan, który permanentnie albo epizodycznie dotyka blisko trzy czwarte pacjentów o pogranicznym zaburzeniu osobowości. Samo pojęcie nie posiada stałej definicji, co samo w sobie świadczy o tym, jak niełatwe jest do określenia. Niektórzy badacze postulują stosowanie skali pustki, za sprawą której można by ocenić jej „intensywność” i zbadać stany lub wydarzenia, które poprzedzają jej wystąpienie. Pustka, jako poczucie beznadziei, samotności i odseparowania od emocji, bywa utożsamiana z depresją. Jednak depresja, przeżywana przez osoby z BPD, znacznie częściej wiąże się z działaniami autodestrukcyjnymi i z potępianiem samego siebie. Dodatkowo pacjenci z zaburzeniami typu borderline w wielu przypadkach są skłonni uważać, że starania nie mają najmniejszego sensu, ponieważ w rezultacie i tak staną się przyczyną kolejnego odrzucenia¹⁹⁹. Doświadczanie pustki lub bólu egzystencjalnego nierzadko poważnie utrudnia proces leczenia. Bywa, że pustka i depresja zaczynają na siebie wzajemnie oddziaływać, w rezultacie czego człowiek czuje się jeszcze gorzej i jedyny ratunek upatruje w przerwaniu tego stanu, co może się wiązać z podjęciem prób samobójczych. Może też zdarzyć się, że osoba z BPD będzie próbowała przerwać pustkę poprzez akty agresji skierowane na innych ludzi albo samego siebie. W pierwszym przypadku będą to m.in. kłótnie czy wybuchy złości, natomiast w drugim np. samookaleczanie lub nadużywanie substancji psychoaktywnych²⁰⁰.

Ponieważ uczucie pustki może przybierać rozmaite formy, wybrane przeze mnie utwory znacznie różnią się między sobą, jednak w większości przypadków łączy je ogólne poczucie beznadziei. Dodatkowo piosenki pochodzą z różnych sezonów, dlatego obrazują inne stadia zaburzenia bohaterki oraz odmienne poziomy samoświadomości. Chronicznemu poczuciu pustki poświęcone są m.in. utwory: *Sexy French Depression* (1.8), *Anti-Depressants Are So Not A Big Deal* (4.13), *The End of the Movie* (3.4) oraz *The Darkness* (4.12). Już sam tytuł pierwszego z wymienionych utworów wskazuje, że jest to rodzaj parodii kina francuskiego oraz tego, w jaki sposób jest w nim ukazywana depresja. Zarówno warstwa melodyczna utworu, jak i jego ogólna stylistyka, stanowią nawiązanie do piosenki *Bonjour tristesse* i filmu o tym samym tytule (1958, reż. O. Preminger). Cała sekwencja *Sexy French Depression* (1.8) przedstawiona jest w białoczarnych kadrach, które mają naśladować urywek filmu. Dodatkowo część partii utworu wykonana jest w języku francuskim. Wszystkie wymienione środki podkreślają to, jak w kinie, a zwłaszcza w kinie francuskim, przedstawiana jest depresja.

¹⁹⁹ V. Fiszer, *Borderline. Czym jest pustka wewnętrzna?*, „Blog Emocje”, <https://www.emocjepro.pl/borderline-czym-jest-pustka-wewnetrzna/> [dostęp: 23.02.2024].

²⁰⁰ J. J. Kreisman, H. Straus, op. cit., s. 76-77.

My eyes are dark from sadness

My lips are red from pain

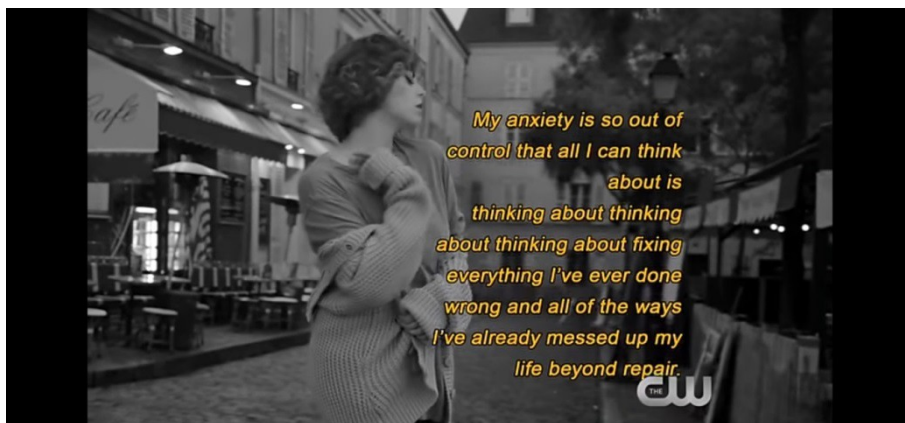
My bosom 'eaves with sobs

I'm in a sexy French depression

Utwór, wykonywany przez Rebekę, ukazuje odrealnione - poprzez estetyzację - oblicze depresji, które stało się charakterystyczne dla wielu filmów. Bohaterka snuje się po pustych ulicach, śpiewając o swoim smutku. Ważną rolę odgrywa także jej wygląd (zob. zdjęcie nr 26, 27, 28). Klasyczna czarna sukienka, nienaganna fryzura i elegancki makijaż nawiązują do tytułu, zgodnie z którym nawet depresja powinna mieć seksowne oblicze. Smutek musi być piękny i estetyczny, tak aby ludzie chcieli go oglądać. Utwór podkreśla w ten sposób przede wszystkim dwa problemy. Pierwszym z nich jest poetyzacja choroby i jej odrealnienie, a drugim marginalizacja depresji i sprowadzenie jej do roli chwilowej niedyspozycji. Normy kulturowe sprawiły, że Rebeka nie dopuszcza do siebie prawdziwego oblicza choroby, ponieważ oczekiwania społeczne są inne. Prowadzi to do sytuacji, w której osoby cierpiące na depresję ukrywają swój stan albo spotykają się z niezrozumieniem. Osobną kwestią jest to, że każdy smutek nazywa się mianem depresji, przez co powstaje wrażenie, że jest to chwilowy stan, który wkrótce odejdzie w niepamięć. Rebeka uwzniośla swój stan do obrazu, który mógłby stać się elementem klasycznego melodramatu. Z utworem *Sexy French Depression* (1.8) wiąże się piosenka *Anti-Depressants Are So Not A Big Deal* (4.13). Druga kompozycja nie jest ściśle związana z uczuciem pustki, jednak dotyczy depresji, jej stygmatyzowania oraz drogi do akceptacji.



Zdjęcie nr 26



Zdjęcie nr 27



Zdjęcie nr 28

Anti-Depressants Are So Not A Big Deal zarówno w aspekcie muzycznym, jak i wizualnym, nawiązuje do musicalu *La La Land* (zob. zdjęcie nr 29,30). Kompozycja powstała w wyniku inspiracji ścieżką dźwiękową Justina Hurwita. Zarówno muzyka, jak i kostiumy oraz choreografia, czerpią przede wszystkim z utworów *Another Day of Sun*, *Someone In the Crowd* oraz *A Lovely Night*. Charakterystyczne są m.in. ubrania utrzymane w intensywnej kolorystyce oraz fragment taneczny oparty na stepowaniu. Jednak w filmie Damiena Chazelle'a bohaterowie śpiewają przede wszystkim o pogoni za marzeniami oraz o miłości, natomiast w *Crazy Ex-Girlfriend* postaci marzą o zdrowiu psychicznym i samoakceptacji. Kolorowa otoczka piosenki może być odbierana m.in. jako wizja świata po zażyciu leków. W kontraście do *Sexy French Depression* nie jest on już wypełniony odcieniami szarości, ale żywymi barwami, które pomagają zrzucić jarzmo społecznej stygmatyzacji i umożliwiają cieszenie się życiem.

Welcome to the club with open admission

*You're cast in the play that has no audition
Yes, everyone is special, that's usually the sitch
But when it comes to meds, you're such a basic bitch*

Utwór w iście musicalowym stylu ukazuje, że depresja jest chorobą, która może spotkać każdego. Nikt jej nie wybiera. Wokaliści wymieniają m.in. nazwy leków oraz ich dawkowanie, normalizując depresję. Rebeka początkowo ma obawy przed przyjmowaniem medykamentów, jednak z czasem utwierdza się w przekonaniu, że nie powinna czuć się źle, przyjmując lekarstwa, które mogą jej pomóc. Metafory, odnoszące się do świata filmu, pomagają bohaterce uporać się z wrażeniem stygmatyzacji społecznej. Podobnie, jak w utworze *A Diagnosis* (3.6), Rebeka ostatecznie uznaje, że nie może przejmować się opiniami ludzi. Motyw ten pojawia się na przestrzeni całego serialu.

Utwór *Anti-Depressants Are So Not A Big Deal* stanowi przedstawienie świata depresji przez dr Akopian - terapeutkę Rebeki - oraz chorych, którzy są na różnych etapach leczenia. Podkreślony zostaje fakt, że depresja może dotknąć każdego, niezależnie od jego pracy czy sytuacji. Do choroby jednego z bohaterów przyczyniła się śmierć bliskiej osoby, z kolei u innego powodem stała się utrata pracy. Jednak wszystkich łączy fakt, że widzą nadzieję w lekach. Pojawia się także motyw źle dobranych medykamentów oraz działań niepożądanych. Jednak kluczową rolę w utworze odgrywa wsparcie osób dotkniętych tą samą chorobą. Ich zapewnienia o tym, że to stan przejściowy i że odpowiednio dobrane leki przyniosą ulgę, są dla Rebeki niezwykle ważne w procesie akceptacji swojej choroby.



Zdjęcie nr 29



Zdjęcie nr 30

Piosenka *The End of the Movie* (3.4) rozbrzmiewa w jednym z najtrudniejszych momentów życia Rebeki, kiedy ma ona wrażenie, że zaprzepąciła całe swoje życie i nie czeka ją już żadna przyszłość (zob. zdjęcie nr 32). Wykonawca piosenki pełni w niej rolę narratora. Jest nim popularny amerykański piosenkarz, Josh Groban, który przedstawia się podczas trwania utworu (zob. zdjęcie nr 31). Piosenka zawiera wiele elementów autoironicznych. Jednym z nich jest dobór wykonawcy, który w utworze *The End of the Movie* parodiuje m.in. swoje miłosne ballady, które przyniosły mu znaczną popularność. Przewrotny jest również tytuł piosenki, który zapowiada koniec traktowania życia w formie filmu. Jednak utwór posiada narratora, który przynależy właśnie do świata sztuki, a sama jego figura jest kojarzona z wieloma dziełami kinematografii.

*Because life is a gradual series of revelations
That occur over a period of time
It's not some carefully crafted story
It's a mess, and we're all gonna die
If you saw a movie that was like real life
You'd be like, "What the hell was that movie about? [...]"
Life doesn't make narrative sense*

Utwór obrazuje konfrontację Rebeki z rzeczywistością. Już od początkowych odcinków serialu bohaterka jest kreowana na osobę, która wierzy w przeznaczenie oraz w to, że nawet przy pomocy kontrowersyjnych środków można osiągnąć szczęście. Kobieta romantyzuje rzeczywistość, nadając jej znamiona stereotypowego filmowego świata, w którym jest miejsce jedynie dla dobrych i złych postaci. Binarne postrzeganie

rzeczywistości jest jednym z aspektów zaburzenia osobowości Rebeki. Bohaterka pragnie szczęścia, jednak podejmuje decyzje, które ją od niego oddalają. Utwór *The End of the Movie* stanowi obalenie wizji świata bohaterki oraz podsumowanie szeregu złych decyzji, które doprowadziły ją do całkowitego poczucia wyobcowania. Kobieta m.in. usłyszała od byłego narzeczonego, że nie chce jej znać. Ponadto jej przyjaciele dowiedzieli się o mrocznej przeszłości bohaterki, w rezultacie czego ta w dosadny sposób obraziła bliskie sobie osoby, odwołując się do ich wad oraz problemów. Wszystko to doprowadziło do odbycia przez Rebeke przypadkowego stosunku z ojcem jednego z jej byłych partnerów. Konfrontacja z chaosem rzeczywistości i brakiem jej struktury przyczynia się do doświadczanej przez Rebeke pustki.



Zdjęcie nr 31



Zdjęcie nr 32

No One Else Is Singing My Song (4.1) jest kolejnym utworem, który przedstawia uczucie samotności, z którym zmagą się Rebeka. W tym przypadku jest ono dodatkowo potęgowane przez nietypową sytuację bohaterki. Kobieta znalazła się w więzieniu i choć ma

możliwość wyjścia, woli pozostać w izolacji, aby w ten sposób odpokutować swoje czyny, których sama nie akceptuje. Ta decyzja jest całkowicie niezrozumiała dla przyjaciół bohaterki. W utworze zauważalne są liczne nawiązania do musicalu *Monty Python's Spamalot*. Rebeka, podobnie jak król Artur, śpiewa o swojej przeszywającej samotności, podczas gdy obok znajduje się inna osoba. Król śpiewa w towarzystwie giermka, natomiast Rebeka wykonuje utwór w obecności koleżanki z celi. Ponadto w obu piosenkach podjęty jest temat osób, które mogłyby przyłączyć się do śpiewu. Jednak wizja zostaje szybko odrzucona jako całkowicie nierealna. Pod koniec utworów do króla Artura dołącza chór jego rycerzy, natomiast razem z Rebeką śpiewają jej przyjaciele i znajomi - ale wszyscy śpiewają o swojej samotności. Obie piosenki poruszają temat osamotnienia, ale robią to w komediowy sposób. Uczucie ulega romantyzacji i staje się cechą, która ma wyróżniać bohaterów od reszty społeczeństwa, nawet jeśli inni ludzie odczuwają dokładnie ten sam stan. Różnica pojawia się w zakończeniu utworów. Król sprawia wrażenie triumfatora, któremu samotność przeszkadza, ale równocześnie czyni go jeszcze bardziej wyjątkowym. Natomiast Rebeka czuje się nadal osamotniona i pozbawiona nadziei.



Zdjęcie nr 33



Zdjęcie nr 34



Zdjęcie nr 35

Pierwsza część piosenki jest wykonywana symultanicznie przez aż trzy postaci: Rebekę, Josha oraz Nathaniela (zob. zdjęcie nr 33). Każda z nich śpiewa o swojej samotności i braku zrozumienia. W następnej partii utworu dołączają kolejni bohaterowie. Jednak zachowanie Rebeki wyróżnia się na tle pozostałych bohaterów. W końcowej partii utworu każda z postaci ukazana jest w osobnym oknie montażowym (zob. zdjęcie nr 34). Z czasem bohaterowie zauważają swoją obecność i zachodzą między nimi interakcje. Tylko Rebeka zdaje się nie widzieć nikogo wokół, przez co jej samotność nie znika (zob. zdjęcie nr 35). Ponadto w warstwie tekstowej wspomniana jest harmonia jedenastu głosów, podczas gdy widocznych jest dwanaście osób. Oznacza to, że Rebeka nie została uwzględniona i nie może utożsamiać się z grupą. Ostatecznie jedynie ona zostaje naprawdę sama.

The Darkness (4.12) jest piosenką, która pojawia się w czwartym sezonie, a więc pod koniec drogi bohaterki. Utwór wyróżnia się na tle pozostałych wykonań, zwłaszcza w sferze wizualnej. Posiada on bardzo oszczędne środki wyrazu (zob. zdjęcie nr 36). Tym razem brakuje efektownych kostiumów i skomplikowanych choreografii. Jest tylko bohaterka i opowiadana przez nią historia. Ta stylistyka bardzo dobrze komponuje się ze stanem Rebeki i historią, którą przytacza. Rachel Bloom przyznaje, że utwór nawiązuje do stylu zespołu The Carpenters. Ponadto kompozycja zawiera wątki autobiograficzne odtwórczyni głównej roli. Rachel Bloom wymienia *The Darkness* jako jedną z dziewięciu kompozycji, które sprawiły największą trudność przy ich tworzeniu. Choć scenarzystka nie cierpi na BPD, to dostrzegała cechy wspólne pomiędzy sobą i odgrywaną postacią. Bloom cierpiała na depresję i zaburzenia lękowe, a jej własne słowa stały się inspiracją do powstania tytułu utworu. Kiedy psychiatra zapytał ją, jak może opisać swój lęk, nazwała go *the darkness*, czyli ciemnością. Warstwa liryczna utworu jest związana także ze smutkiem,

który jest uczuciem znanym każdemu człowiekowi²⁰¹.



Zdjęcie nr 36

Już w piosence *Santa Ana Winds* (2.11) – o którym napiszę później - zauważalna jest tendencja do personifikacji trudnych dla bohaterki uczuć czy zjawisk. Podobny zabieg zastosowano w *The Darkness*. W ten sposób piosenka o smutku i licznych lękach została przedstawiona pod postacią klasycznego *torch song*, gdzie tytułowa ciemność pełni rolę kochanka, a całą relację pomiędzy nim a Rebeką można porównać do toksycznego związku²⁰². Nadanie ciemności ludzkiego imienia i traktowanie kontaktu z nim w kontekście relacji miłosnej stanowi próbę oswojenia tego stanu. To, co jest nazwane, przestaje aż tak bardzo przerażać. Pustka stanowi niewiadomą, która często bywa pozbawiona uczuć i emocji. Rebeka przedstawia ciemność jako jej najwierniejszego towarzysza, którego zna od najmłodszych lat. Porównuje go do partnera, który zawsze do niej wraca (na marginesie warto zauważyć, że analogiczny motyw uosobienia ciemności pojawił się już w utworze *The Sound of Silence* wykonywanym przez duet Simon & Garfunkel). To typowy przykład toksycznej relacji, w której jedna ze stron jest uzależniona od drugiej i, pomimo wielkiego bólu, nie jest w stanie od niej odejść. To właśnie ciemność jest tym, czego Rebeka doświadcza od najmłodszych lat, towarzyszyła jej w szkolnych latach i nie opuszcza w dorosłości. Stwierdzenie, że ciemność zna Rebeke najlepiej, ukazuje z jak wielką samotnością i poczuciem niezrozumienia bohaterka się zmaga. Jest to jednak niszcząca znajomość. Potoczne powiedzenie o motylkach w brzuchu, wywołanych miłością, w tekście piosenki zostało przemianowane na motylki strachu, które uprzedzają o nadejściu ciemności. Następnie pojawiają się m.in. frazy: “Your Kiss feels like a cut” oraz “Your pet

²⁰¹ E. Thurm, *Rachel Bloom and the Crazy Ex-Girlfriend Songwriters on Their 9 Toughest Songs*, „Vulture”, <https://www.vulture.com/2019/04/crazy-ex-girlfriend-9-toughest-songs.html> [dostęp: 7.03.2024].

²⁰² *Torch song*, Wikipedia.org, https://en.wikipedia.org/wiki/Torch_song [dostęp 2.03.2024].

name for me is <<Slut>>”. Po raz kolejny ukazują one, jak doświadczany przez Rebekę stan jest dla niej szkodliwy. Wywołuje ból, poczucie samotności oraz zaniża samoocenę. Jednak przy tym wszystkim, jest czymś, co bohaterka dobrze zna. Od lat to uczucie do niej wraca i choć jest bardzo szkodliwe, to jednocześnie kobieta wie, czego się po nim spodziewać. Utwór kończy się pozytywnym akcentem, pozostawiającym nadzieję na zmianę. Rebeka znajduje się już na etapie, w którym jest świadoma swojego zaburzenia i wielu wynikających z niego mechanizmów. Teraz zastanawia się, czy ma w sobie dość siły, by porzucić toksyczną więź i w pełni skupić się na swoim życiu.

Kolejnym kryterium diagnostycznym przy BPD jest niewspółmierny i częsty gniew. Każdy człowiek doświadcza w swoim życiu złości, jednak w przypadku pacjentów z borderline jest to niezwykle intensywne uczucie, z którym wiele osób nie potrafi sobie radzić. Czynniki wywołujące napad gniewu albo złości są określane wyzwalaczami, którymi może być np. odrzucenie, samotność, zagrożenie czy poczucie porażki. Znajomość wyzwalaczy pozwala pracować nad swoimi odruchami, a w konsekwencji - zapanować nad silnym gniewem²⁰³. Badacze uważają, że gniew został wyróżniony wśród symptomów charakterystycznych dla BPD ze względu na to, że może przynieść wiele konsekwencji. Należy jednak pamiętać, że ludzie o osobowości z pogranicza intensywnie doświadczają wszystkich emocji. Nie jest to częste, ale zdarzają się pacjenci z BPD, którzy potrafią opanować swój gniew po to, aby go nie wyrażać w obawie przed oceną albo utratą kontroli²⁰⁴.

Rebeka Bunch często odczuwa złość, która jest skierowana nie tylko w innych ludzi, ale także w nią samą. Piosenka *After Everything You Made Me Do (that you didn't ask for)* (3.2) jest adresowana do byłego narzeczonego Rebeki, Josha, który zostawił ją przed ołtarzem. W obu przypadkach gniew bohaterki został wywołany wyzwalaczami, jakimi było poczucie porażki oraz odrzucenie. Gniew Rebeki często obiera formę działania autodestrukcyjnego. Bohaterka to siebie samą obiera za cel ataku. Przykładem jest wspomniany utwór *You Stupid Bitch* (1.12), będący parodią wystąpień Bernadette Peters. Rebeka, podobnie jak broadwayowska aktorka, stoi na środku sceny, ubrana w olśniewającą suknię (zob. zdjęcie nr 38). Jednak treść piosenki wykonywanej przez Bunch znacznie odbiega od broadwayowskich standardów. Niezwykle smutna warstwa liryczna jest zestawiona z wizualnym blichтром. Kontrast ten dodatkowo podkreśla jeden z problemów Rebeki, jakim jest brak akceptacji samej siebie. Zewnętrzne piękno nie ma na nią żadnego

²⁰³ M. Kotlarek, op. cit., s. 15-40.

²⁰⁴ P. T. Mason, R. Kreger, op. cit., s. 37-38.

wpływu, dopóki ona sama nie jest w stanie poznać swojej wartości. Piosenka rozbrzmiewa w chwili, w której Josh odkrywa jedną z intryg Rebeki, a ich relacja przeżywa ponowny kryzys (zob. zdjęcie nr 37).

You ruined everything

You stupid, stupid bitch

You're Just a lying little bitch who ruins things

And wants the world to burn

Bitch

You're a stupid bitch

And lose some weight

Gniew Rebeki obraca się przeciwko niej samej, będąc swoistym aktem autodestrukcji. Kobieta w dosadny sposób krytykuje m.in. swoje zachowanie, pragnienia oraz wygląd. W trakcie utworu zwraca się także do publiczności, od której oczekuje potwierdzenia jej słów. Ponadto bohaterka zarzuca sobie, że zawodzi wszystkich ludzi, na których jej zależy, a nieszczęścia, jakie ją spotykają, są w pełni zasłużone. Swój obraz buduje w oparciu o opinie innych ludzi, kiedy natomiast dochodzi do konfliktu, kobieta pozostaje bez filaru, który pomagałby jej zachować życiową stabilność. Zwłaszcza w relacjach romantycznych Rebeka uważa, że jedynie udając, może uzyskać przychylność kochanej osoby. Świadomość, że Josh albo inny mężczyzna ujrzy jej prawdziwe oblicze, napawa ją przerażeniem.



Zdjęcie nr 37



Zdjęcie nr 38

To wyzwalacze często stają się przyczyną powstania utworów, które wykonuje Rebeka. Tak właśnie zadziało się w przypadku piosenki *After Everything You Made Me Do (that you didn't ask for)*. Rebeka, jak wspomniałam, została porzucona przed ołtarzem, a jej narzeczony opuścił ją bez wyjaśnienia (zob. zdjęcie nr 39). Konsekwencją jest bardzo silny gniew, który kobieta zamierza przelać na byłego narzeczonego. Nie potrafi znieść nie tylko tego, że runął cały jej świat, ale również faktu, że została pozostawiona bez słowa wyjaśnienia. Początkowo Rebeka chce wymienić wszystkie krzywdy, jakich doznała od Josha, ale szybko ton utworu znacznie się zmienia. Bohaterka zamiast skupić się na przewinieniach mężczyzny, koncentruje się na sobie i po raz pierwszy całkowicie odsłania się przed Joshem. Stawia się w roli tytułowej „crazy ex-girlfriend”, której zachowania odbiegają od narzuconych społecznie norm. Wyjawia m.in. że rzuciła swoją pracę i wyprowadziła się z Nowego Jorku pod wpływem przypadkowego spotkania z Joshem, że to właśnie dla niego przyjechała do West Coviny; i że jej przyjaciółka szpiegowała Josha przy pomocy kamerki umieszczonej na sukience. Dodaje też, że - aby przyspieszyć termin ślubu - przekupiła inną pannę młodą za dziesięć tysięcy dolarów. Złość, którą żywiła do Josha, przeistacza się ponownie we wrogie uczucie wobec niej samej. Nie dziwi więc, że mężczyzna przyczyn rozpadu związku nie upatruje w sobie. Zarówno w utworze *After Everything You Made Me Do (that you didn't ask for)*, jak i piosence *You Stupid Bitch* gniew Rebeki jest wywołany problematycznymi wyzwalaczami, jednak w obu przypadkach bohaterka przelewa swoją złość na samą siebie.



Zdjęcie nr 39

2.4.2. Impulsywność i niebezpieczne, niekontrolowane zachowania

Do kolejnej grupy objawów BPD zaliczają się: „impulsywne, potencjalnie szkodliwe zachowania w obszarach takich jak nadużywanie substancji psychoaktywnych, seks, kradzieże sklepowe, nieostrożna jazda samochodem, napady obżarstwa; ponawiane groźby lub gesty samobójcze lub samookaleczanie się”²⁰⁵. Już główna oś fabularna serialu opiera się na impulsywnej decyzji, która jest wywołana stresem emocjonalnym. Rebeka dostaje możliwość wymarzonego awansu, a jednocześnie zaczyna się zastanawiać, kiedy po raz ostatni czuła się szczęśliwa. Rozterki zbiegają się z przypadkowym spotkaniem z młodzieńczą miłością, Joshem Chanem. Mężczyzna opowiada jej o swojej rodzinnej miejscowości i radosnej atmosferze, która tam panuje. Choć minęła przeszło dekada od rozstania Rebeki i Josha, kobieta momentalnie postanawia odrzucić intratną propozycję i przeprowadzić się z Nowego Jorku do West Coviny. Sytuację bohaterki przedstawia, opisany już, *Theme Song* z pierwszego sezonu (zob. zdjęcie nr 41).

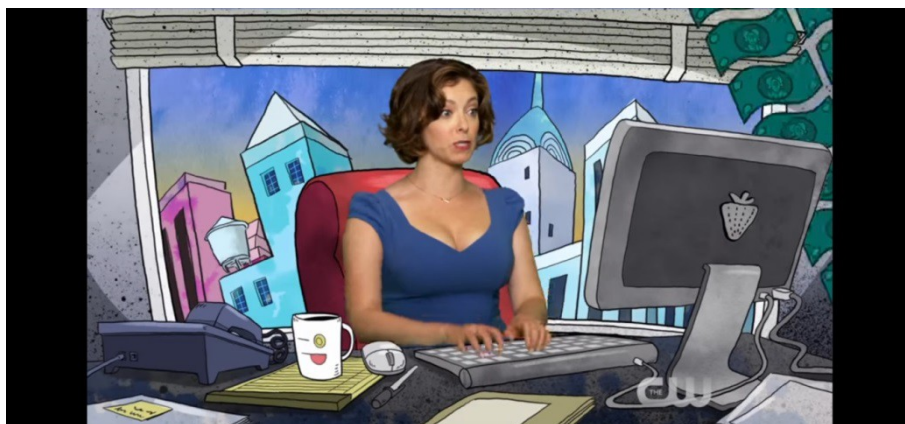
Impulsywne zachowania stanowią stały element każdej romantycznej relacji Rebeki Bunch. Przypomnijmy tu np. podpalenie domu kochanka (a zarazem wykładowcy) oraz odbyte stosunku z ojcem swojego byłego chłopaka. W większości przypadków działania bohaterki nie mają uzasadnienia racjonalnego i wynikają ze stresu emocjonalnego. Podpalenie stało się konsekwencją zerwania, a kontakt z ojcem dawnego partnera był przypadkowym skutkiem tego, że mężczyzna okazał się jedyną życzliwą osobą w bardzo trudnym okresie życia Rebeki. Część kontaktów seksualnych bohaterki wynika jednak z poczucia nudy i braku wrażeń. W ten sposób bohaterka odbyła stosunek ze swoim

²⁰⁵ J. J. Kreisman, H. Straus, op. cit., s. 26.

prześladowcą, a także z obcym mężczyzną, którego przypadkowo poznała podczas randki z innym człowiekiem. Wszelkie refleksje oraz wyrzuty sumienia pojawiają się dopiero po podjętych działaniach²⁰⁶. Ciekawym wyjątkiem jest tu sytuacja, którą obrazuje utwór *Sex With a Stranger* (1.4). Rebeka, za namową koleżanki, decyduje się na jednorazowe zbliżenie z obcym mężczyzną poznanym przez aplikację randkową (zob. zdjęcie nr 40). Warstwa liryczna piosenki skupia się na wątpliwościach bohaterki odnośnie tego, czy mężczyzna nie jest przypadkiem niebezpieczny. W rezultacie Rebeka wycofuje się ze swojego planu. Jest to jedna z niewielu sytuacji, w których impulsywność bohaterki zostaje w porę zahamowana przez pojawiającą się na czas refleksję.



Zdjęcie nr 40



Zdjęcie nr 41

Kolejnym kryterium diagnostycznym w zaburzeniach osobowości typu borderline są wspomniane już nawracające próby lub groźby samobójcze. Według badań aż 70% osób cierpiących na borderline przynajmniej raz w życiu targnęła się na swoje życie.

²⁰⁶ E. G. Goldstein, *Zaburzenia z pogranicza: Modele kliniczne i techniki terapeutyczne*, przeł. P. Kołyszko, Gdańsk 2003, s. 48-50.

Śmiertelność w konsekwencji prób samobójczych wynosi rzeczony 8-10%. U osób nieleczonych oraz niezdiagnozowanych ryzyko może być jeszcze większe²⁰⁷. Wśród najczęściej wymienianych czynników, zwiększających ryzyko wystąpienia samobójstwa, znalazły się te, które stanowią pozostałe aspekty zaburzonej osobowości BPD, m.in. poczucie bólu i pustki, odrzucenie, porzucenie, wcześniejsze próby samobójcze, zaburzenia nastroju, uzależnienie od używek, poczucie beznadziei oraz wysoka impulsywność²⁰⁸. Próby samobójcze mogą być także efektem manipulacji, chęci zwrócenia na siebie uwagi albo ukarania samego siebie za bycie niewystarczającym. Szacuje się, że ok. 75% pacjentów z BPD doświadczyło w swoim życiu samookaleczania. Autodestrukcyjne zachowania wynikają m.in. z chęci przerwania marazmu i pragnienia odczuwania czegokolwiek, z potrzeby odwrócenia uwagi od bólu psychicznego albo z zamiaru ukarania się za swoje domniemane przewinienia²⁰⁹.

Przed podjęciem próby samobójczej u Rebeki Bunch wystąpiły wszystkie wymienione wcześniej czynniki (oprócz uzależnienia od substancji psychoaktywnych). Kobieta nie mogła zrozumieć, dlaczego wszyscy mężczyźni, których kochała, od niej odeszli. Została porzucona przed ołtarzem, a do tego nigdy nie pogodziła się z odejściem ojca. Warto dodać, że bohaterka już w czasach college'u przeszła nieudaną próbę samobójczą spowodowaną innym zawodem miłosnym. Do tego dochodzi brak przynależności do jakiegokolwiek miejsca i osób oraz poczucie zaprzepaszczenia swojego życia i wszystkich relacji. Sekwencja przedstawiająca próbę samobójczą Rebeki nie jest zobrazowana żadną piosenką. Towarzyszy jej jedynie delikatny podkład instrumentalny. Jest to jeden z najbardziej dramatycznych momentów życia bohaterki i właśnie brak charakterystycznej dla niej reakcji stanowi dowód czasowej utraty tożsamości. Rebeka znajduje się w samolocie i w pewnym momencie zdaje sobie sprawę, że obrała zły cel podróży. Ale równocześnie żadna inna destynacja nie jest lepsza. Kobieta całkowicie traci poczucie przynależności, czuje się osamotniona, a jednocześnie ma świadomość, że to jej niewłaściwe życiowe wybory doprowadziły ją do tego stanu (zob. zdjęcie nr 42). W rozmowie ze stewardessą przyznaje, że nie ma już na nic siły. "The thing is, I'm just too tired to buy things, or do things, or get things, or say things, or face things" (3.5).

Dotychczas wyobrażenia piosenek pozwalały przetrwać Rebecę najtrudniejsze sytuacje. Stanowiły komentarz m.in. odnośnie nieudanych związków, trudnych relacji z

²⁰⁷ J. J. Kreisman, H. Straus, op. cit., s. 22.

²⁰⁸ M. Augustyniak, *Samobójstwo w borderline*, „Blog Emocje”, <https://www.emocjepro.pl/samobojstwo-borderline/> [dostęp 8.03.2024].

²⁰⁹ J. J. Kreisman, H. Straus, op. cit., s. 71-75.

rodzicami i niskiej samooceny. Spełniały swego rodzaju funkcję autoterapeutyczną. W chwili próby samobójczej pozostała jedynie pustka. Po przebudzeniu bohaterka przyznaje, że nie chciała się zabić, ale pragnęła, by wreszcie ustąpił ból, którego nie mogła znieść. Potwierdzeniem tych słów jest wcześniejsza prośba o pomoc. Rebeka nie potrafi znieść bólu, jednocześnie po zażyciu tabletek prosi stewardessę o pomoc. Symboliczna scena, w której napis ostrzegawczy ze słowem *Help* zmienia się w *Hope*, daje poczucie, że bohaterka nie jest pozbawiona woli życia, ale nie potrafi się w nim odnaleźć i rozpaczliwie potrzebuje pomocy (zob. zdjęcie nr 43,44).



Zdjęcie nr 42



Zdjęcie nr 43



Zdjęcie nr 44

2.4.3. Psychopatologia interpersonalna

Do objawów związanych z psychopatologią interpersonalną zaliczane są „niestabilne i burzliwe relacje interpersonalne oraz brak wyraźnego poczucia własnej tożsamości”²¹⁰. Według badań związku osób z zaburzeniami osobowości nierzadko są przepełnione skrajnymi emocjami. Statystycznie pacjenci z BPD częściej zmieniają partnerów niż osoby, u których nie zdiagnozowano żadnych zaburzeń²¹¹. Na początku romantycznej relacji osoba z borderline przeważnie idealizuje swojego partnera, widząc w nim spełnienie swoich marzeń. Terapia i świadomość swoich zachowań mogą zaowocować bardzo wartościowym związkiem, jednak bez tego osobie z BPD bardzo łatwo jest popadać w skrajne emocje. Człowiek z borderline narażony jest na intensywne wahania nastroju, które mogą dotknąć również partnera. Czasem wystarczy jeden drobny szczegół, by mit idealnego związku nagle upadł, a ubóstwiana dotąd osoba zamieniła się we wroga. Wówczas występuje przeciwstawna reakcja, a więc unikanie bliskości i dewaluowanie wartości partnera. Jednym z największych konfliktów jest silna potrzeba zespolenia z drugim człowiekiem i uniknięcia samotności z obawą przed utratą własnej autonomiczności²¹². Pojawiający się bardzo silny lęk przed odrzuceniem powoduje, że pacjent z BPD na siłę próbuje ratować związek, nawet jeżeli jest on toksyczny. Remedium na ten stan jest nauka komunikowania swoich emocji, jednak umiejętność ta zdobywana jest przeważnie w drodze terapii. Bez uświadomienia sobie, jak ważna jest szczerść, zwycięża lęk przed tym, iż prawda może doprowadzić do skończenia relacji. Faktyczne zerwanie

²¹⁰ J. J. Kreisman, H. Straus, op. cit., s. 26.

²¹¹ E. G. Goldstein, op. cit., s. 55-57.

²¹² J.J. Kreisman, H. Straus, op. cit., s. 62-65.

mogą poprzedzać groźby samobójcze. Z jednej strony są one podyktowane próbą szantażu emocjonalnego i zmuszenia partnera do pozostania, a z drugiej strony wynikają z rzeczywistego bólu, z którym osoba z BPD nie umie sobie poradzić. Często odczuwa tak silnie emocje, że śmierć wydaje się wówczas jedyną nadzieją na odcięcie się od bólu²¹³. Osoba z pogranicza ma trudność z zauważaniem schematów działania i dostrzeganiem szerszej perspektywy, w związku z czym jest podatna na popełnianie wciąż tych samych błędów²¹⁴.



Zdjęcie nr 45



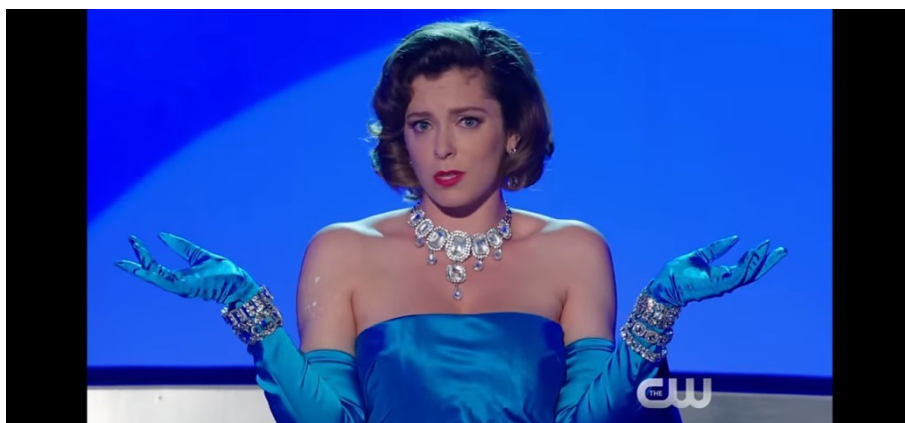
Zdjęcie nr 46

Rebeka bardzo często wdawała się w miłosne trójkąty, czego potwierdzeniem jest m.in. utwór *The Math of Love Triangles* (2.3). Piosenka, wzorowana na *Diamonds are a Girl's Best Friend* śpiewaną przez Marilyn Monroe, przedstawia bohaterkę jako słodką,

²¹³ V. Fiszer, *Związki romantyczne. Jak kochają osoby z cechami borderline*, Blog Emocje, <https://www.emocjepro.pl/zwiazki-romantyczne-jak-kochaja-osoby-z-cechami-borderline/> [dostęp: 19.03.2024].

²¹⁴ J.J. Kreisman, H. Straus, op. cit., s. 62-65.

zagubioną dziewczynę, która nie może nic poradzić na swoje powodzenie (zob. zdjęcie nr 47,48). W rzeczywistości Rebecce często zdarza się darzyć silnym uczuciem kilku mężczyzn jednocześnie. Przechodzenie z jednej relacji do drugiej zajmuje jej bardzo mało czasu i daje obraz rozpaczliwej ucieczki przed samotnością. Gdy Rebeka przyszła na ślub znajomych z Gregiem - którego darzyła silnym uczuciem i wiązała z nim poważne plany – wystarczyło jedno niewłaściwe zachowanie mężczyzny, by bohaterka opuściła wesele z Joshem. I to w nim zaczęła pokładać nadzieję. Wydarzeniom tym towarzyszy utwór *One Indescribable Instant* (1.18). Piosenka nawiązuje do utworu *A Whole New World* z disnejowskiej animacji *Aladyn* (1992, reż. J. Musker, R. Clements; utwór wykonuje Lea Salonga, która podkładała partie wokalne dla Jasmine z tego filmu (zob. zdjęcie nr 45)). Partia liryczna romantyzuje miłość, sprowadzając jej sens do jednego magicznego momentu, w którym dwoje ludzi zdaje sobie sprawę ze swoich uczuć. Jest to tożsame z poglądami samej Rebeci, dla której idealny związek przypomina bajkowy obraz i brakuje w nim codziennej rutyny czy pracy nad budowaniem relacji (zob. zdjęcie nr 46).



Zdjęcie nr 47



Zdjęcie nr 48

Utwarem, kończącym jedną z najważniejszych relacji Rebeki, jest *It Was A Shit Show* (2.4). W odróżnieniu od większości wcześniej omawianych piosenek, ta jest wykonywana nie przez główną bohaterkę, a jej partnera. Biorąc jednak pod uwagę, że wszystkie utwory powstają w wyobraźni Rebeki, można założyć, że słowa śpiewane przez Grega są tożsame z myślami samej Rebeki. Zarówno w warstwie lirycznej, jak i muzycznej dostrzegalne są nawiązania do utworów *My Way* w wykonaniu Franka Sinatry oraz *Alone Again* Gilberta O'Sullivan. To piosenki, które w charakterystyczny sposób oddzielają przeszłe życie od terażniejszości (zob. zdjęcie nr 49, 50). Są związane z refleksją nad życiem i tym, co minione. *It Was A Shit Show* stanowi podsumowanie etapu życia Grega, jakim był jego związek z Rebeką. Mężczyzna wie, że nie ma dla nich nadziei i jedynym rozwiązaniem jest rozstanie. Mimo łączącej ich miłości nie są w stanie zbudować wartościowej relacji i niszczą siebie nawzajem.

Chernobyl next to us looks like campfire

Hurricane Katrina was just bad weather

We have chemistry, of course, but that's a formula for divorce

A play about pieces of feces is what we are together

Podniosły ton utworu kontrastuje z dosadną metaforyką. Ostatecznie cały związek Grega i Rebeki zostaje porównany do tytułowego *shit show*. Kobieta prosi ukochanego, by nie wyjeżdżał i nie przekreślał ich szanse, ale on jest nieugięty. Oboje darzą się miłością, jednak to Greg ma na tyle siły, by przyznać, że jest to toksyczna relacja, która obojgu przynosi wiele bólu. Fakt, że to nie Rebeka wykonuje utwór, może wskazywać na to, że podświadomie zdaje sobie sprawę z sytuacji, jednak w tym momencie życia woli być porzuconą niż tą, która podejmuje racjonalne decyzje i walczy o siebie i swoją przyszłość. Znamienne jest również samo zakończenie piosenki, która sprawia wrażenie nagle urwanej i niedokończonej, zupełnie tak samo jak niespodziewanie przerywane są niektóre relacje. A także samo życie.



Zdjęcie nr 49



Zdjęcie nr 50

Dla osób z zaburzeniami osobowości typu borderline jedną z najbardziej dotkliwych tendencji jest brak poczucia własnej tożsamości. Kryterium to może przybierać różne formy. Jednak wśród najczęściej występujących elementów wymienia się m.in. brak poczucia spójności oraz wrażenie odrębności w stosunku do innych ludzi²¹⁵. Znamienne są również wahania związane z poczuciem własnej wartości: raz pojawia się zupełne zwątpienie (które może prowadzić nawet do aktów autodestrukcji), a innym razem osoba z BPD uważa się za wyjątkową i lepszą od reszty. Zachowanie to jest powiązane z wyraźnymi wahaniami nastroju i binarnym postrzeganiem rzeczywistości²¹⁶. Osoba z pogranicza ma trudność ze stałym obrazem samego siebie oraz z docenianiem własnych cech. Może np. uważać, że inteligencja czy konkretna zdolność nie są jej permanentnymi elementami i że musi nieustannie na nowo udowadniać sobie i innym, że je posiada. Problemem okazuje się potrzeba porównywania się z innymi. W wyniku tego osoba z BPD najczęściej zaczyna kwestionować swoją wartość i czuć się znacznie gorzej. Nierzadko przy tym występuje

²¹⁵ E.G. Goldstein, op. cit., s. 39-43.

²¹⁶ M. Kotlarek, op. cit., s. 15-40.

podatność na zewnętrzne opinie. Pacjent z pogranicza odczuwa potrzebę nieustannego utwierdzenia go o wartości i posiadanych przez niego cechach. Z kolei nawet jedna negatywna ocena może doprowadzić do ponownego obniżenia pewności siebie. Pojawia się przy tym syndrom oszusta. Nawet jeżeli człowiek z pogranicza osiągnie wymarzony sukces, wciąż będzie się obawiać, że jest to dziełem przypadku, a nie jego zasługą²¹⁷.

Potwierdzeniem tych zachowań u Rebeki jest wiele utworów, wśród których można wymienić m. in. *I'm a Good Person* (1.6), *I'm the Villain in My Own Story* (1.15), *A Diagnosis* (3.6) oraz *(Tell Me I'm Okay) Patrick* (2.12). Wesoły ton utworu *I'm a Good Person* (1.6) nawiązuje do przebojów muzyki popularnej. Ponadto, zwłaszcza w części wizualnej, dostrzegalna jest inspiracja przebojem *I Got Life* z musicalu *Hair*. Rebeka, podobnie jak George Berger, część utworu wykonuje na stole, a do tego stawia się w opozycji do obecnych osób. Jednak pod warstwą skocznej melodii skrywa się wiele problemów, z którymi zmagają się bohaterka, a wśród nich m.in. binarny obraz świata, potrzeba akceptacji oraz strach przed odrzuceniem.

Didn't you know that I'm a good person?

I'm pure angel through and through

Doesn't it show that I'm a good person?

So much gooder than you

Piosenka jest rodzajem manifestu, który Rebeka chce wygłosić swojemu przyjacielowi, po tym jak nazwał ją złym człowiekiem. W związku z tym angażuje się w pozornie bezinteresowną pomoc prawną, która ma udowodnić, że myśli o innych. Rebeka nie może znieść, że ktoś uważa ją za złą osobę. Postać opiera swoje poczucie tożsamości nie o świadomość własnej wartości, ale o to, jak oceniają ją inni ludzie, z których mimowolnie uczyniła wskaźniki moralności. W młodości Rebeki takim człowiekiem był jej ojciec, o którego miłość bezskutecznie zabiegała, natomiast obecnie taką funkcję przypisała swojemu przyjacielowi, Gregowi (zob. zdjęcie nr 51). To zadaniem innych osób jest utwierdzenie Rebeki o jej wartości. Ponadto bohaterka nie może znieść, że ktoś, kto odgrywa ważną rolę w jej życiu, źle o niej myśli, nawet jeżeli ma ku temu wyraźne powody.

²¹⁷ J.J. Kreisman, H. Straus, op. cit., s. 65-69.



Zdjęcie nr 51

Utwór uwydatnia także inne problemy, z którymi zмага się bohaterka. Rebeka funkcjonuje w czarno-białym świecie, w którym nie ma miejsca na przeciętność. Nie może być zwyczajnie dobrym człowiekiem, musi być lepsza od innych²¹⁸. Stawia się w opozycji do ludzi. Przy tym wszystkim stara się przekonać nie tylko słuchaczy, ale przede wszystkim samą siebie o tym, że jest dobra. W humorystyczny sposób zostało ukazane, jak ważne jest dla bohaterki otrzymanie akceptacji społecznej. Dochodzi nawet do tego, że grozi człowiekowi nożem, jedynie po to, aby usłyszeć oczekiwane zapewnienie o swojej dobroci.

Chociaż piosenka (*Tell Me I'm Okay*) Patrick jest wykonana w zupełnie odmiennym stylu niż *I'm a Good Person*, to pomiędzy utworami obecnych jest sporo analogii. Przede wszystkim główną motywacją wykonania obu kompozycji jest niepewność Rebeki, odnosząca się do jej zaburzonego poczucia tożsamości. W przypadku *I'm a Good Person* bohaterka pragnie akceptacji i zapewnień swojego przyjaciela, natomiast w drugim przypadku zwraca się do kuriera, który jest całkiem obcą osobą. Piosenka stylizowana jest na klasyczną balladę. Warstwa tekstowa w sposób szczególny nawiązuje do utworu *Alfie*, wykonywanego przez Dionne Warwick. Kompozycję z *Crazy Ex-Girlfriend* można nawet określić mianem parodii oryginału. Rebeka nie szuka sensu istnienia i miłości, pragnie jedynie uzyskać potwierdzenie, że wszystko jest z nią w porządku i nie odstaje od reszty społeczeństwa. Komizmu dodaje całości m.in. wybuch gniewu bohaterki, który chwilowo przerywa wykonywanie utworu. Ponadto nawiązania do klasycznej formy *torch song* są zauważalne również w warstwie wizualnej. Początkowo Rebeka - ubrana w elegancką suknię wieczorową - wykonuje utwór, grając na fortepianie, a w tle widoczne są światła nocnego miasta. Jednak z czasem miejsce Rebeki przy instrumencie zajmuje paczka, a na wieku fortepianu leży kurier w swoim pracowniczym uniformie (zob. zdjęcie nr 52).

²¹⁸ E.G. Goldstein, op. cit., s. 55.

*You represent the outsider world 'cause you don't know me
Your perception of me is completely pure
You don't have an agenda
That's why I need you to lend a
Hand, Patrick
Cause I think I'm fine, Patrick
But I'm only like 43 percent sure*

Piosenka wybrzmiewa w ważnym dla bohaterki czasie. Postanowiła w ciągu dwóch tygodni zorganizować swój ślub i wesele, nie będąc do końca pewną swoich uczuć. Dodatkowo pozostała z przygotowaniem sama, co w sposób szczególny pogłębia jej poczucie samotności. Rady musi szukać u kuriera, osoby którą widuje najczęściej i właśnie od niego oczekuje opinii. Zauważalna jest tu wyraźna zmiana zachowania Rebeki. W przeszłości szukała akceptacji najbliższych, natomiast teraz woli usłyszeć zdanie osoby, która jej wcale nie zna i w związku z tym nie może też oceniać jej wcześniejszych zachowań. Znamienne są tu zwłaszcza dwa ostatnie przytoczone wersy. Ukazują one, jak bardzo niepewnie czuje się bohaterka. Instynktownie obawia się, że coś jest nie w porządku, ale nie potrafi tego dookreślić.

*Seriously Patrick, was I sick the day in school they taught you how
To be a normal person? It just feels like there's something
Fundamental I'm missing out on. Like, is there an instruction
Manual? You get what I'm saying, Patrick? It just – it just feels like
Everyone is in this cabal of normal people, and they're all laughing
At me, like I'm the jester in my own Truman Show*

Cytowany fragment uzmysławia, z jak wielkimi problemami zmagają się Rebeka już od czasów dzieciństwa. Od najmłodszych lat towarzyszy jej poczucie odmienności, które jest tym bardziej bolesne, że nie wiadomo, z czego wynika. Bohaterka pyta Patricka o to, jak być normalną osobą, a więc znowu stawia się w opozycji do reszty społeczeństwa. Nie wie, kim tak naprawdę jest, ale jednocześnie uważa, że to właśnie z nią jest coś nie tak. Dodatkowo odczuwa nieustanne uczucie braku, ale nie znając jego źródła, nie potrafi go zwalczyć. Oczekuje, że jedno wypowiedziane słowo całkiem zmieni jej życie i sprawi, że

będzie mogła utożsamiać się z innymi ludźmi. Porównanie do filmu *Truman Show* (1998, reż. P. Weir) obrazuje, jak niepewnie czuje się bohaterka. Podobnie, jak postać nieświadomie grająca w telewizyjnym reality show, Rebeka ma wrażenie, że jej życie nie jest prawdziwe, a jej problemy i rozterki dostarczają rozrywki innym ludziom.



Zdjęcie nr 52

Skrajne postrzeganie swojej osoby doskonale jest widoczne przy zestawieniu utworów *I'm a Good Person* oraz *I'm the Villain in My Own Story* (1.15). Podczas gdy w pierwszym przypadku bohaterka stara się przekonać samą siebie, że jest dobrym człowiekiem, tak w drugim oskarża się o bycie czarnym charakterem. Zarówno w warstwie tekstowej, muzycznej, jak i wizualnej piosenki dostrzegalne są wyraźne nawiązania do klasycznych bajek wytwórni Walta Disney'a. Bohaterka śpiewa m.in.: „I told myself I was Jasmine but I realize now I'm Jafar” (1.15), co stanowi bezpośrednio odniesienie do *Aladyna*. W innym fragmencie tekstu Rebeka intonuje: “That's the story I'm the Hero In so how come I can't zero in”. W tym przypadku słowa bohaterki odsyłają do piosenki *Zero to Hero* oraz animacji *Herkules* (1997, reż. J. Musker, R. Clements). W obu przypadkach dostrzegalne jest charakterystyczne dla *I'm the Villain in My Own Story* odwrócenie ról. Rebeka, zamiast pełnić rolę księżniczki i bohaterki, przypisuje sobie funkcję złoczyńcy, który w dodatku nie może nic zdziałać. Jednak najwięcej zauważalnych inspiracji pochodzi z *Małej Syrenki* (1989, reż. J. Musker, R. Clements) oraz *Królowny Śnieżki i siedmiu krasnoludków* (1937, reż. D. Hand). Warstwa muzyczna przypomina jedną z najpopularniejszych disnejowskich piosenek czarnych charakterów, czyli *Poor Unfortunate Souls*. Podobnie jak oryginał, także utwór z *Crazy Ex-Girlfriend* przerywany jest dialogiem z potencjalną ofiarą, jaką w bajce jest Arielka, natomiast w serialu – Valencia. W trakcie śpiewania Rebeka spogląda na swoje odbicie w lustrze, jednak zamiast siebie widzi postać

do złudzenia podobną do wiedźmy, w którą przemieniła się Zła Królowa z *Królewny Śnieżki i siedmiu krasnoludków* (zob. zdjęcie nr 55). Tak też w jednej ze scen zwraca się do Rebeki Valencia („you evil witch queen”) (1.15). Od tej samej postaci został zaczerpnięty również charakterystyczny gardłowy śmiech, którym zanosi się Rebeka. Część prezentacji utworu posiada scenerię zainspirowaną światem bajek i baśni. Fragment rozgrywa się w pieczarze, w której Rebeka pod postacią wiedźmy więzi niewinną księżniczkę (czyli Valencię (zob. zdjęcie nr 53)). Nie zabrakło typowego elementu, jakim jest wielki kocioł z gotującym się wywarem. Ponownie można tu szukać nawiązań do Złej Królowej oraz Ursuli. Również motywacja bohaterki jest podobna. Zazdrości ona swojej konkurentce urody, udanego życia, a przede wszystkim ukochanego. Nawiązania do bajkowego świata są zauważalne także w części rozgrywającej się w mieszkaniu Rebeki. Kobieta ma na sobie ubrania w czarno-czerwonej kolorystyce, czyli barwach bardzo często wybieranych dla złych charakterów np. Jafara albo Ursuli. W kolejnej scenie w stroju Rebeki wciąż dominuje czerwień, a ponadto jej włosy są gładko zaczesane do tyłu, co stanowi rzadkość u tej postaci (zob. zdjęcie nr 54). Ponownie można tu szukać nawiązania do Złej Królowej, której włosy były odgarnięte do tyłu i schowane pod elementem stroju.



Zdjęcie nr 53



Zdjęcie nr 54

Inni bohaterowie zarzucają czasem Rebecce, że romantyzuje rzeczywistość. Dobrym tego przykładem jest właśnie utwór *I'm the Villain in My Own Story*, w którym zachodzi odwrócenie wszystkich dotychczasowych wyobrażeń bohaterki. Jest to rodzaj autorefleksji, w której Rebeka dochodzi do wniosku, że jej wymarzona historia miłosna wcale nie przypomina bajkowej opowieści. Wyśniony mężczyzna, dla którego przeprowadziła się do innego miasta i porzuciła swoje dotychczasowe życie, okazał się być w szczęśliwym związku, a jego partnerka wcale nie przypomina złego charakteru. Rebeka konfrontuje się ze swoimi wyobrażeniami miłości, zaczerpniętymi z bajek oraz komedii romantycznych. Kulturowe wzorce dodatkowo pogłębiają biało-czarny obraz świata Rebeki. Nie ma tu miejsca na pogubionych bohaterów. Jeżeli nie jest się heroiną romansu, pozostaje rola czarnego charakteru²¹⁹.

I'm the Villain In my own story

I'm the witch in my own tale

Though I insist I'm the protagonist

It's clear that my soul is up for sale

I'm the villain in my own story

The bad guy in my TV show

I'm the "who" in the "whodunit"

When I go to hell I'll run it

As Satan's CFO! [...]

I'm the bitch in the corner of the poster

I'm the figure in the doorway or the Kraken up in Norway

²¹⁹ P. T. Mason, R. Kreger, op. cit., s. 74-94.

Rebeka szuka coraz to nowych określeń i metafor, które mogłyby nazwać to, jak złym człowiekiem się stała. Z pozycji księżniczki, która miała przeżyć piękną historię miłosną, przemieniła się w antagonistkę. Wizja świata, przedstawianego w bajkach i romantycznych filmach, spotyka się z rzeczywistością, która okazuje się nie mieć wiele wspólnego z fikcją. Baśniowy ton utworu dodatkowo podkreśla załamanie wizji obrazu świata Rebeki. Gdy inni nie wcielają się w przypisane im przez bohaterkę role, ona sama zmuszona jest do przyjęcia innej postawy niż początkowo zakładała.



Zdjęcie nr 55

Na podstawie przytoczonych wcześniej przykładów można stwierdzić, że Rebeka bardzo często odczuwa samotność, której towarzyszy wrażenie odrębności. Utwór (*Tell Me I'm Okay*) Patrick stanowił próbę uzyskania odpowiedzi, która pomogłaby dopasować się bohaterce do reszty społeczeństwa. Piosenka *A Diagnosis* (3.6) jeszcze wyraźniej nakreśla ten temat. Jest to jedna z najważniejszych piosenek w całym serialu. Przez prawie trzydzieści lat Rebeka czuła, że różni się od wszystkich znanych jej osób, a teraz dostaje szansę dowiedzenia się, kim tak naprawdę jest. Wydźwięk utworu można porównać z najważniejszymi piosenkami, wykonywanymi przez bohaterów animacji Disney'a. *Let it go* z *Frozen* (2013, reż. Ch. Buck, J. Lee), *Reflection* z *Mulan* (1998, reż. B. Cook, T. Bancroft) czy *Stranger Like Me* skomponowane na potrzeby *Tarzana* (1999, reż. Ch. Buck, K. Lima) – zadaniem tych utworów jest przekazanie widzowi informacji o odmienności postaci, a zarazem nadziei związanej z szansą znalezienia swojej życiowej ścieżki. Rebeka ponownie staje się bohaterką swojej własnej historii, a możliwość odkrycia przynależności do określonej grupy ludzi, napawa ją wiarą w zrozumienie swojego dotychczasowego

zachowania. *A Diagnosis* można powiązać również z jednym z najpopularniejszych musicali ostatnich lat, *Wicked*. Utwór *The Wizard and I* także obnaża osamotnienie głównej bohaterki i jej wiarę w to, że jedno wydarzenie może całkowicie odmienić jej życie. Elphaba, podobnie jak Rebeka, całe życie cierpiała z powodu poczucia inności. Teraz ufa, że spotkanie z Czarodziejem i jego akceptacja mogą stać się początkiem jej nowego lepszego życia. Dla Rebeki takim momentem zwrotnym ma być usłyszenie diagnozy. W obu przypadkach kobiety upatrują szansy zmian w jednym kluczowym momencie (zob. zdjęcie nr 56, 57).

*For almost 30 years, I've known something was wrong
But Mom said weakness causes bloating, so I tried to be strong
Fake it till you make it, that's how I got by
And when I tried to find the reason for my sadness and terror
All the solutions were trial and error
Take this pill, say this chant move here for this guy*

Cytowany fragment ukazuje ciężar zmagania, z którymi przyszło się mierzyć Rebecce. Kobieta nie otrzymała odpowiedniego wsparcia ani od rodziny, ani od specjalistów. Matka uznała jej zachowanie za objaw słabości, natomiast lekarze nie potrafili postawić poprawnej diagnozy. W rezultacie tego Rebeka została sama ze swoimi problemami, dobrze wiedząc, że dobre rady nie przyniosą żadnego skutku. W dalszej części utworu bohaterka wymienia błędne diagnozy lekarskie, które słyszała przez lata m.in. zaburzenia lękowe, bezsenność czy seksuolizm. Jednak Rebeka wiedziała, że nie oddają one jej wszystkich problemów. W związku z tym wciąż przytłacza ją brak przynależności. Jednocześnie wypada przypomnieć, że wielu specjalistów zdrowia psychicznego uznaje diagnozę borderline za trudną do wystawienia ze względu m.in. na mnogość podobieństw pomiędzy BPD a innymi zaburzeniami²²⁰. Borderline posiada dużo cech wspólnych m.in. z chorobą afektywną dwubiegunową (ChAD). W obu przypadkach często pojawiają się gwałtowne wahania nastroju oraz współwystępujące objawy np. silny lęk, nadużywanie środków psychoaktywnych, co dodatkowo utrudnia diagnozę. Jednak różnica jest bardzo ważna, gdyż BPD i ChAD podlegają innemu leczeniu²²¹.

²²⁰ Ibidem, s. 74-94.

²²¹ M. Kotlarek, op. cit., s. 18-21.

*I'm aware mental illness is stigmatized
But the stigma is worth it if I've realized
Who I'm meant to be, armed with my diagnosis*

Rebeka wierzy, że dzięki diagnozie wreszcie dowie się, kim tak naprawdę jest i zyska własną tożsamość. Potrzeba określenia jest bardzo silna. Kobieta pragnie przynależeć do konkretnej grupy ludzi, nawet jeżeli ma się to wiązać z problemami. Jest świadoma tego, że zaburzenia psychiczne wciąż są stygmatyzowane, jednak poznanie prawdy jest warte poniesienia najwyższych kosztów. Rebeka doświadczyła już w swoim życiu etykietowania ze względu na problemy psychiczne i wynikającej z tego depersonalizacji. Lata słuchania błędnych opinii sprawiły, że sam fakt postawienia poprawnej diagnozy jest upatrywany przez Rebekę jako wydarzenie mające całkiem odmienić jej życie²²². Jednak początkowa ekscytacja bohaterki szybko mija, gdy kobieta poznaje diagnozę. Jej nowy lekarz zaprasza ją na terapię grupową, podczas której będzie mogła poznać inne osoby z BPD; jednocześnie prosi Bunch, by nie szukała informacji na temat nowej diagnozy w Internecie. Ma to ją uchronić przed paniką. Rebeka, zaraz po wyjściu z gabinetu, zamyka się w łazience i wyszukuje w telefonie informacje dotyczące borderline. To, co tam widzi, przeraża ją. Hasła związane z nieuleczalnością, stygmatyzacją i prawdopodobieństwem wystąpienia prób samobójczych sprawiają, że kobieta nie pojawia się na terapii grupowej, a zamiast tego udaje się bez zapowiedzi do swojej starej terapeutki. Rebeka jest oburzona otrzymaną diagnozą i uważa, że lekarz musiał się pomylić. Dopiero po rozmowie z dr Akopian zdaje sobie sprawę, że spełnia wszystkie kryteria diagnostyczne BPD. W książce Moniki Kotlarek czytamy, że spora część pacjentów z pogranicza początkowo nie akceptuje swojej diagnozy. Tak jak w przypadku Rebeki wynika to m.in. ze strachu. Psycholog zaznacza, że w procesie przekazywania diagnozy bardzo ważne jest zachowanie wysokiego stopnia empatii i nieocenianie pacjenta²²³.

²²² P. G. Zimbardo, R. L. Johnson, V. McCann, *Psychologia. Kluczowe koncepcje*, przekł. J. Kowalczevska, A. Wilkin-Day, red. M. Materska, Warszawa 2010, s. 156-161.

²²³ M. Kotlarek, *op. cit.*, s. 29-31.



Zdjęcie nr 56



Zdjęcie nr 57

2.4.4. Zniekształcone myśli i sposób postrzegania

W zakres ostatniego omawianego obszaru osób z BPD wchodzi tylko jedno kryterium diagnostyczne, jakim jest „przemijające, wywołane stresem poczucie odrealnienia lub paranoi”²²⁴. Może ono przybrać formę dysocjacji, która objawia się m.in. lukami w pamięci. W łagodnym przypadku będzie to np. niepamięć dotycząca tego, jak człowiek znalazł się w swoim domu, z kolei w poważniejszej wersji osoba może np. nie być sobie w stanie przypomnieć żadnych wydarzeń z poprzedniego dnia albo swoich własnych zachowań, które bliskie osoby określiły mianem dziwnych lub nietypowych. Na pojawienie się dysocjacji największy wpływ mają sytuacje stresowe. Osoba z pogranicza, nie potrafiąc sobie z nimi poradzić, poddaje się dysocjacji. Jest to nieświadomy system obrony przed trudnymi wydarzeniami. Jednak stres nie jest jedynym czynnikiem wywołującym stany dysocjacyjne. W zależności od konkretnej jednostki może to być też m.in. przebudźcowanie, używanie substancji psychoaktywnych, a nawet brak wystarczającego odpoczynku. W

²²⁴ J. J. Kreisman, H. Straus, op. cit., s. 26.

związku z tym u pacjentów z BPD bardzo ważną rolę odgrywa utrzymanie odpowiedniej higieny życia. Jej przestrzeganie może częściowo zapobiec albo złagodzić objawy dysocjacji²²⁵. Omawiane kryterium może się też objawiać przejściowymi stanami psychotycznymi, które różnią się od psychozy przede wszystkim krótszym czasem trwania - od kilku godzin do (rzadziej) paru dni. W trakcie stanu psychotycznego osoba z borderline może mieć trudności z rozróżnieniem świata realnego od wytworów swojej wyobraźni, może doświadczać m.in. paranoi albo halucynacji. Podobnie, jak w przypadku dysocjacji, tutaj również przyczyną wystąpienia objawów są przeważnie nasilony stres, przemęczenie lub nadmiar bodźców²²⁶.

Rebeka doświadcza uczucia odrealnienia w wyniku silnego stresu. Kobieta nareszcie osiągnęła swój cel i jest zaręczona z mężczyzną, dla którego przeprowadziła się do West Coviny. Jednak, mimo wcześniejszych oczekiwań, wcale nie jest szczęśliwa i zamiast do narzeczonego, zaczyna czuć fascynację i pociąg do nowego szefa. Bohaterka stara się wypierać pragnienia, a równocześnie dręczy ją poczucie winy. Dodatkowo obawia się, że zniszczy swój upragniony związek. Odrealnienie kobiety objawia się w utworze *Santa Ana Winds* (2.11), który jest wykonywany przez personifikację wiatru (wciela się w niego Eric Michael Roy).



Zdjęcie nr 58

Podane w formie piosenki treści odnoszą się do prawdziwego zjawiska Santa Ana. To niezwykle silny i suchy wiatr, który występuje m.in. w rejonie Kalifornii, zwłaszcza jesienią. Duża prędkość wiatru oraz jego wysoka temperatura i wyjątkowa suchość sprawiają, że jest określany mianem diabelskiego. Ponadto jest to wiatr katabatyczny, a więc

²²⁵ P. T. Mason, R. Kreger, op. cit., s. 38-39.

²²⁶ J. J. Kreisman, H. Straus, op. cit., s. 79-81.

powstający na znacznych wysokościach i schodzący w dół do poziomu morza. Przenosi niebezpieczne dla ludzkiego zdrowia zarodniki grzybów, jest też przyczyną rozległych pożarów. Uważa się, że wiatr Santa Ana może wpływać na zachowanie człowieka, powodując m. in. dezorientację i dziwny nastrój²²⁷. Dla Rebeki, która od niedawna mieszka w Kalifornii, doświadczenie wiatru Santa Ana jest czymś nowym. Bohaterowie serialu, a razem z nimi Rebeka Bunch, obwiniają wiatr o swój nietypowy nastrój oraz dziwne sny. Santa Ana staje się nie tylko żywiołem, ale i narratorem całego odcinka. Według Rebeki to właśnie on jest odpowiedzialny za jej zachowania m.in. pocałunek z szefem tuż po zaręczynach z innym mężczyzną. Znamienna jest scena, w której dochodzi do konfrontacji pomiędzy Rebeką a wiatrem. Na zarzut kobiety, że wydarzenia tego dnia nie były jej winą, pojawia się odpowiedź:

I just reveal your deepest wishes and fears

So it's you, Rebecca, It's not me

Who is super weird

Poczucie odrealnienia może wiązać się z zaburzonym postrzeganiem zmysłów²²⁸. W przypadku Rebeki dotyczy to wzroku i słuchu. Personifikacja wiatru jest widziana przez kobietę, jako pełen uroku, ale wredny żartowniś. Mężczyzna ubrany jest w idealnie dopasowany garnitur, a jego starannie ułożona fryzura, mimo szalejącej wichury, pozostaje w nienagannym stanie. Z eleganckim wizerunkiem wiatru dobrze łączy się jego piękny głos. Personifikacja wiatru Santa Ana jest dla Rebeki rodzajem halucynacji, przez którą bohaterka nie potrafi zapanować nad swoimi emocjami. Przez większość życia Rebeka bała się, że sama niszczy swoje szczęście, a jednocześnie nie chciała, aby ktoś inny o tym wiedział. Gdy wiatr oskarża ją o bycie dziwną i sabotowanie własnego życia, Rebeka zostaje skonfrontowana z tematami, od których starała się uciekać. Dodatkowo wiatr przybiera postać przystojnego mężczyzny, co stanowi nawiązanie do jednego z największych lęków Rebeki, jakim jest tworzenie trwałych relacji (zob. zdjęcie nr 58). Wyśmiewając się z bohaterki zwiększa jej strach przed tym, że sama zniszczy swój związek. Utwór *Santa Ana Winds* (2.11) nawiązuje do stylu *doo wop*, będącego odmianą R&B. Tym razem jednak onomatopeje dotyczą nie dźwięku instrumentów, ale odgłosu wiatru²²⁹.

²²⁷ A. Sosnowski, *What are Santa Ana winds*, Accu Weather, <https://www.accuweather.com/en/weather-news/what-are-santa-ana-winds-2/343027> [dostęp 19.03.2024].

²²⁸ J. J. Kreisman, H. Straus, op. cit., s. 79-81.

²²⁹ F.D. Greene, *Doo-wop*, [w:] *Britannica*, <https://www.britannica.com/art/doo-wop-music> [dostęp: 21.03.2024].

Jak wspominałam, twórcy *Crazy Ex-Girlfriend* w celu prawidłowego zdiagnozowania Rebeki zasięgnęli opinii specjalistów zdrowia psychicznego. W trzecim sezonie serialu Rebeka oficjalnie została zdiagnozowana jako osoba z BPD. W trakcie kręcenia kolejnych odcinków twórcy wciąż korzystali z konsultacji psychologów i psychiatrów. Ponadto Bloom przyznaje, że czerpała wiedzę na temat borderline m.in. z książek *Nienawidzę Cię! Nie odchodź!* oraz *Stop Walking on Eggshells*. Jednym z głównych założeń twórców serialu było ukazanie trudności, jakie wiążą się z BPD, ale równocześnie podkreślenie, że nie powinno się porzucać nadziei na to, że przy odpowiedniej pomocy może być znacznie lepiej²³⁰.

2.5. Stalking i inne problemy

Obok borderline sporo miejsca w serialu poświęcono także innym dysfunkcyjnym zachowaniom. Statystycznie na plan pierwszy wysuwa się stalking. Pojęcie stalingu wywodzi się z języka angielskiego i w bezpośrednim tłumaczeniu oznacza „podchodzenie”, „prześladowanie”, „śledzenie” i „tropienie”²³¹. Nazwa początkowo była używana w żargonie myśliwych, gdzie „to stalk” oznaczało skradanie się i polowanie na upatrzoną zwierzynę²³². Określenie stalking jest używane w języku polskim w oryginalnej formie, ale zamiennie do niego są również stosowane spolszczone terminy m.in. przemoc emocjonalna, patologia emocji czy uporczywe nękanie²³³. Przez lata powstało wiele definicji stalingu. Niektóre z nich uwzględniają zwłaszcza działanie wbrew woli ofiary, z kolei inne koncentrują się na powtarzalności oraz częstotliwości zachowań sprawcy²³⁴. W mojej analizie będą odnosić się przede wszystkim do definicji utworzonej przez Dagmarę Woźniakowską-Fajst. Badaczka określa stalking jako: „uporczywe, powtarzalne zachowanie (lub różnego rodzaju zachowania) skierowane przeciwko konkretnej jednostce, które w nieuzasadniony sposób, rażąco narusza granice prywatności tej osoby lub w inny sposób zagraża jej dobrom osobistym. Skutkiem działania prześladowcy jest najczęściej wywołanie u nękanego osoby, osób jej najbliższych lub odpowiedzialnych za jej bezpieczeństwo uzasadnionego niepokoju

²³⁰ L. Bradley, op. cit.

²³¹ *Wielki słownik polsko-angielski*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Oxford University Press, Warszawa 2002, s. 1138.

²³² J. Fronczak, *Stalking z perspektywy interdyscyplinarnej*, „Białostockie Studia Prawnicze”, z. 13, 2013, s. 147.

²³³ D. Woźniakowska-Fajst, *Stalking i inne formy przemocy emocjonalnej. Studium kryminologiczne*, Warszawa 2021, s. 37.

²³⁴ A. Malicka-Ochtera, *Stalking z perspektywy sprawcy i ofiary*, „Nowa Kodyfikacja Prawa Karnego”, tom LV, 2020, s. 105-114.

i lęku²³⁵. Autorka dodaje, że każdy może stać się zarówno sprawcą, jak i ofiarą stalkingu. Działanie stalkera jest powtarzalne i uporczywe np. wydzwanianie i wysyłanie licznych wiadomości na telefon ofiary, śledzenie jej, wypytywanie o nią osób trzecich i próbowanie nawiązania kontaktu. mimo wcześniejszej odmowy. Intencje sprawców nie są jednorodne, jednak najczęściej są motywowane silnymi emocjami m.in. chęcią odzyskania dawnego partnera, obsesją na punkcie całkiem obcej osoby, ale też próbą zemsty²³⁶. Stalker narusza granice drugiej osoby i nierzadko prowadzi do uszczerbku psychicznego i/lub fizycznego ofiary²³⁷. By nękanie mogło zostać prawnie uznane jako stalking, musi być uporczywe oraz zagrażające poczuciu bezpieczeństwa drugiego człowieka²³⁸.

Według specjalistów ofiarami stalkingu przeważnie padają osoby znane sprawcy. Często są to byli lub obecni partnerzy, a nieco rzadziej znajomi czy przyjaciele. Według badań nawet blisko 78-90% ofiar znało wcześniej swojego sprawcę. Średni wiek ofiar szacuje się na ok. 30 lat. Przeważnie są to osoby po zakończeniu związku. Ofiarami stają się często ludzie o wyższym lub średnim wykształceniu, w tym specjaliści m.in. lekarze, psychologowie, nauczyciele. Wśród ludzi narażonych na nękanie wymienia się także osoby publiczne np. aktorów, muzyków czy polityków. W zdecydowanej większości przypadków stalker skupia się na prześladowaniu jednej osoby. Zdarza się, że oprawca zmienia obiekt nękania, znacznie rzadziej stalkuje równocześnie kilka osób. Uważa się, że stalkera i jego ofiarę łączy rzeczywistość albo wyimaginowana więź intymna²³⁹.

Choć zdawać by się mogło, iż stalking jest następstwem rozwoju i powszechnego dostępu do informacji, to w rzeczywistości jest zjawiskiem bardzo ugruntowanym w kulturze²⁴⁰. Jednak publiczne dyskusje o konsekwencjach stalkingu rozpoczęły się na dobre dopiero w latach 80. XX wieku, a impulsem ku temu stała się tragiczna śmierć Johna Lennona²⁴¹. Choć stalking jest zjawiskiem znanym od wieków, to wciąż istnieją spore trudności z klasyfikacją nękania, a także z karaniem sprawców. Definicje stalkingu różnią się w zależności od kraju, a czasem również regionu czy stanu (jak w przypadku USA).

²³⁵ D. Woźniakowska-Fajst, op. cit., s. 39-40.

²³⁶ Ibidem, s. 59-61.

²³⁷ P. E. Mullen, M. Pathé, R. Purcell, *Stalkers and Their Victims*, Cambridge 2009, s. 5.

²³⁸ K. Tomaszek, *Stalker – psychologiczna charakterystyka sprawców przestępstw „uporczywego nękania”*, [w:] *Studia z Psychologii w KUL*, t. 18, 2001, red. O. Gorbaniuk, B. Kostrubiec-Wojtachnio, D. Musiał, M. Wiechetek, s. 135-140.

²³⁹ D. Woźniakowska-Fajst, op. cit., s. 235-247.

²⁴⁰ Tytułem przykładu, można przypomnieć, że za pierwsze wzmianki o stalkujących zachowaniach uznaje się m.in. grecki mit o porwaniu Europy oraz biblijną historię Zulejki. W pierwszym przypadku oprawcą jest Zeus, który zakochuje się w pięknej fenickiej księżniczce i porywa ją podstępem wbrew jej woli. W drugiej historii zamężna Zulejka pragnie uwieść Józefa, a gdy ten jej odmawia, kobieta opowiada wszystkim, że to mężczyzna ją napastował.

²⁴¹ D. Woźniakowska-Fajst, op. cit., s. 62-70.

Poszczególne definicje są nastawione m.in. na zachowanie sprawcy, jego intencje oraz skutki działań. Ponadto wciąż w wielu państwach stalking nie jest uznawany za przestępstwo. Pierwsze przepisy dotyczące penalizacji uporczywego nękania wprowadzono w stanie Kalifornia w USA²⁴². Zarządzenie obowiązuje od 1 stycznia 1991 roku, a jego ustanowienie poprzedziły dwa kluczowe wydarzenia. Jednym z nich była śmierć aktorki Rebeki Schaeffer, która została zamordowana przez swojego stalkera. Mężczyzna uważał się za fana aktorki, a jednocześnie miał na jej punkcie obsesję. Drugim wydarzeniem były morderstwa kobiet w hrabstwie Orange. Aż kilka kobiet straciło życie z rąk swoich partnerów, których obowiązywał zakaz zbliżania się do ofiar. Od tego czasu stopniowo także inne kraje wprowadzają pełną penalizację stalkingu, jednak jest to powolny proces²⁴³.

Znaczącym problemem w kryminalizacji stalkingu okazuje się fakt, że wiele zachowań przemocy emocjonalnej nie jest uznawanych za przestępstwo. Wysyłanie setek wiadomości czy stanie pod czyimś domem powoduje dyskomfort lub lęk ofiary, a jednocześnie nie podlega klasyfikacji jako przestępstwo czy wykroczenie. Początkowo w przestrzeni mediów termin stalking był stosowany przede wszystkim w odniesieniu do fanów, którzy śledzili znane osoby i w znacznym stopniu naruszali ich prywatność i poczucie bezpieczeństwa. Z czasem mianem stalkera zaczęto również określać m.in. byłych partnerów, współpracowników i znajomych mających obsesję na punkcie konkretnej osoby²⁴⁴.

Temat stalkingu od lat wzbudza zainteresowanie twórców filmowych. Motyw obsesji na punkcie innego człowieka jest częścią osi fabularnej m.in. *Absolwenta* (reż. B. Henry, C. Willingham), *Fatalnego zauroczenia* (1987, reż. A. Lyne) i *Niewidzialnego człowieka* (2020, reż. L. Whannell). Jednak, o ile wymienione tytuły zarysowują problem, tak wiele filmów uwzniośla i romantyzuje niepokojące zachowania bohaterów. W tej kwestii prym wiodą komedie romantyczne, w których bohaterowie przekraczają granice, ale nie spotyka ich za to kara, częściej nawet nagroda w postaci zdobycia miłości upragnionej osoby. *Dziewczyna z Alabamy* (2002, reż. A. Tennant), *Heartbreaker. Licencja na uwodzenie* (2010, reż. P. Chaumeil) i *Słowo na M* (2013, reż. M. Dowse) to jedne z licznych komedii romantycznych, w których kobiety porzucają swoich dotychczasowych partnerów, odchodząc do głównych bohaterów, którzy odpowiednio długo i uporczywie o nie zabiegali. Tego typu rozwiązania utrwalają w świecie popkultury trop, zgodnie z którym odmowa nie ma większego

²⁴² W 1933 roku Dania wprowadziła przepis penalizujący stalking, jednak dotyczył on jedynie dalszego uporczywego nękania po wydaniu policyjnego zakazu.

²⁴³ D. Woźniakowska-Fajst, op. cit., s. 87-97.

²⁴⁴ P. E. Mullen, M. Pathé, R. Purcell, op. cit., Cambridge 2009, s.11.

znaczenia, o ile druga strona wykaże się cierpliwością, pomysłowością w nieustannym udowadnianiu swoich uczuć oraz wiarą w powodzenie swojej misji. W ten sposób bohaterowie, którzy w świecie rzeczywistym wzbudzaliby strach, na ekranie urzekają swoją wytrwałością. Stanowcza odmowa drugiej osoby i brak chęci rozpoczęcia romantycznej relacji traktowana jest jedynie jako przeszkoda, która ma doprowadzić do ostatecznego celu, jakim jest utworzenie związku²⁴⁵.

Jedną z najpopularniejszych scen kinowego przeboju *To właśnie miłość* (2003, reż. R. Curtis) w rzeczywistości przedstawia wyznanie stalkera. Mark na planszach opisuje swoją miłość do Juliet, a więc żony swojego najlepszego przyjaciela. Kobieta wcześniej odkrywa, że Mark kręcąc film z jej wesela, skupił się wyłącznie na uchwyceniu ujęć z nią samą. Choć mężczyzna podczas wyznawania swoich uczuć nie oczekuje, że Juliet opuści swojego męża, to sam gest jest dość niepokojący, tym bardziej, że przytoczona scena od lat pojawia się w rankingach najpiękniejszych wyznań miłości²⁴⁶. To jeden z niewielu przypadków, w których bohater odpuszcza i przestaje zabiegać o uczucia drugiej osoby. Podobny motyw pojawił się wcześniej w filmie *Mój chłopak się żeni* (1997, reż. P.J. Hogan). Julianne początkowo sabotuje przygotowania do ślubu swojego przyjaciela, chcąc go przekonać, że to ona jest warta jego uczuć. Bohaterka rezygnuje w momencie, gdy dociera do niej, że mężczyzna kocha swoją narzeczoną. Zgoła inne zakończenie ma film o podobnie brzmiącym tytule *Moja dziewczyna wychodzi za mąż* (2008, reż. P. Weiland)²⁴⁷. Tym razem głównym bohaterem jest mężczyzna i ostatecznie udaje mu się rozbić związek swojej przyjaciółki.

Kulturowa normalizacja tego typu zachowań niesie ze sobą negatywne skutki. Dagmara Woźniakowska-Fajst – za Julią Lippman – wymienia trzy najważniejsze konsekwencje. Pierwszą z nich jest bagatelizowanie tego, co czują i z czym muszą się mierzyć ofiary stalkera. Nawet, gdy ofiara zgłasza się do odpowiednich organów prawnych, często nie jest traktowana z należytą powagą, a jej problemy są zwyczajnie deprecjonowane. Druga konsekwencja jest związana z kulturowym postrzeganiem miłości. W efekcie tego stalker bywa odbierany jako zakochana osoba, która pragnie jedynie odwzajemnienia swoich uczuć. Zdarza się, że przyjaciele albo rodzina ofiary dostarczają stalkerowi

²⁴⁵ T. Moosa, *Stalking, actually: why men who reject rejection are not romantic heroes*, „The Guardian”, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/sep/12/stalking-men-rejection-romantic-sitcoms-films-creepy-women-boundaries> [dostęp 27.04.2024].

²⁴⁶ O. Stradowska, *Dzień Wyznawania Miłości – najpiękniejsze filmowe wyznania miłosne*, Empik.com, <https://www.empik.com/pasje/dzien-wyznawania-milosci-najpiekniejsze-filmowe-wyznania-milosne,107795,a> [dostęp: 26.03.2024].

²⁴⁷ W oryginale brak zbieżności nazw *My Best Friend's Wedding* i *Made of Honor*.

informacje na jej temat. Przy tym nie zdają sobie sprawy, że wywołują poważną szkodę, chcąc tylko wesprzeć ideę wielkiej miłości. Trzeci efekt jest związany z brakiem poszanowania granic. Motyw trudnej do zdobycia kobiety tak mocno utrwalił się w kulturze, że odmowa nie jest traktowana poważnie, a tłumaczona jako chwilowy opór, który ostatecznie i tak doprowadzi do uległości²⁴⁸.

W serialu *Crazy Ex-Girlfriend* w przewrotny sposób ukazane są podwójne standardy stosowane ze względu na płeć. Główną bohaterką serialu jest kobieta, w związku z czym wiele sytuacji i wydarzeń jest przedstawianych z jej perspektywy. Utwór *The Sexy Getting Ready Song* (1.1) nakreśla różnicę wymagań pomiędzy płciami i fakt, że kobiety często są postrzegane wyłącznie przez pryzmat swojego wyglądu. Jednak nierówność płci nie zawsze wypada na korzyść kobiet, czego przykładem jest zagadnienie stalkingu. Według statystyk stalkerami znacznie częściej są mężczyźni, natomiast ofiarami kobiety²⁴⁹. Odwrócenie popularnego motywu sprawia, że działania Rebeki początkowo zdają się niewinne i łatwo je usprawiedliwić stanem zakochania, podczas gdy w rzeczywistości w znacznym stopniu przekraczają granice prywatności drugiej osoby. Rebeka zmienia całe swoje dotychczasowe życie, aby znaleźć się w tym samym miejscu, co jej młodzieńcza miłość. Kobieta śledzi ukochanego poprzez profile w mediach społecznościowych, kontroluje z kim i gdzie się spotyka, a nawet włamuje się do jego domu. Choć zachowania Rebeki wzbudzają zdziwienie czy strach, to przeważnie bohaterce udaje się przedstawić sytuacje w korzystnym dla siebie świetle. Dobrym podsumowaniem poczynań Rebeki jest czołowy utwór z drugiego sezonu. W piosence *I'm Just A Girl In Love* (2.1) padają słowa, które mają usprawiedliwić wszelkie niekonwencjonalne zachowania, gdy wynikają one z miłości. Piosenka parodiuje znane ze świata popkultury tropy, wedle których w imię miłości dopuszczalne są wszelkie zachowania. Ponadto wspomniany utwór, nawiązujący do filmów muzycznych Busby'ego Berkeley'a, podkreśla jak cienka granica dzieli miłość i szaleństwo. Rebeca bardzo długo udaje się tłumaczyć swoje zachowania tym, że zakochanym na więcej się pozwala. Ponadto twórcy serialu ukazują, jak wielkie znaczenie odgrywa punkt widzenia oraz sympatia do danej osoby. Zostaje to podkreślone poprzez wątek Trenta. Mężczyzna również ma obsesję, ale na punkcie Rebeki. Bohater podobnie przekracza granice, obsesyjnie śledzi kobietę, nie chce się wyprowadzić z jej mieszkania, a nawet próbuje skrzywdzić jednego z jej partnerów. Ponadto wykonuje reprzykę piosenki, która tym razem nosi tytuł *I'm Just A Boy In Love* (3.12). Trent, podobnie jak Rebeka, stara się

²⁴⁸ D. Woźniakowska-Fajst, op. cit, s. 66-67.

²⁴⁹ J. Fronczak, op. cit., s.147-157.

usprawiedliwić swoje zachowania miłością. Jednak przez znajomych bohaterki momentalnie jest uznany za szaleńca i stalkera.

Co istotne, również osobowość typu borderline może sprzyjać nękanii. Jest to ściśle związane ze współwystępującymi objawami przy BPD. Dla wielu osób z osobowością typu borderline są charakterystyczne m.in. duże amplitudy nastroju, niepewność siebie, a także strach przed samotnością i odrzuceniem. W konsekwencji tego osoba z borderline może mieć trudność z pogodzeniem się z zakończeniem relacji i starać się ją za wszelką cenę uratować²⁵⁰. I tak Rebeka od początku idealizuje Josha. W piosence *A Boy Band Made Up of Four Joshes* (1.4) wyobraża sobie boysband złożony z różnych wcieleń mężczyzny. W tym utworze Josh obiecuje kobiecie, że pomoże jej zapomnieć o wszystkich dziecięcych traumach i rozwiąże jej problemy. Sprawia to, że obsesja Rebeki jeszcze bardziej się nasila. W piosence *I Give Good Parent* (1.7) Rebeka w przewrotny sposób przedstawia się jako idealna kandydatka na synową dla rodziców Josha. Kobieta coraz bardziej osacza mężczyznę zaprzyjaźniając się z jego rodziną. By być bliżej ukochanego, Rebeka decyduje się reprezentować w sądzie mieszkańców kamienicy Josha. Zostali oni pozbawieni ciepłej wody, o czym opowiada utwór *Cold Showers* (1.13). Bohaterka angażuje się w pomoc tylko po to, aby spędzać z Joshem więcej czasu. Wszystko idzie zgodnie z jej planem, do czasu, kiedy przypadkowo wysyła wiadomość na telefon Josha, a nie Pauli. Ponieważ Rebeka pisała o swoim uwielbieniu do mężczyzny, wdraża w życie kolejny plan i przy pomocy zapasowego klucza włamuje się do mieszkania Josha i kasuje z jego komórki niechcianą treść. Przyłapana, na oczekaniu wymyśla kłamstwo i mówi, że ktoś wtargnął do jej domu i przyszła tu w poszukiwaniu pomocy.

Dagmara Woźniakowska-Fajst rozróżnia sześć typów sprawców uporczywego nękania²⁵¹. Lepsze poznanie każdej kategorii pomoże odpowiedzieć na pytanie, jakim typem stalkera jest nie tylko Rebeka, ale też Trent i Paula. Wszyscy troje naruszają prywatność innych osób, jednak każde z nich robi to w nieco odmiennym zakresie. Sprawca odrzucony stara się doprowadzić do odnowienia związku, rzadziej chce się zemścić za zerwanie. Nęka była osobą partnerską. Działania dają mu pozorne poczucie bliskości i nadzieję na powrót relacji. Sprawca zagrożony obawia się potencjalnego zerwania albo zdrady obecnego partnera. Wszelkie działania mają zapobiec rozpadowi relacji. Często próbuje na siłę udowodnić zdradę i stara się przejąć kontrolę nad drugą osobą. Sprawca poszukiwacz

²⁵⁰ D. Woźniakowska-Fajst, op. cit., s. 209-210.

²⁵¹ Podział na pięć typów sprawców ustanowił w 2000 roku Paul E. Mullen, Michelle Pathe, Rosemary Purcell. Autorka wprowadza szósty typ sprawcy, jakim jest stalker zagrożony. Zob. Mullen P.E., M. Pathé, R. Purcell, *Stalkers and Their Victims*, Cambridge 2009.

bliskości – osamotniony – nęka ze względu na potrzebę miłości i bliskości z drugą osobą. Ofiarą poszukiwacza bliskości stają się osoby obce lub pobieżnie znane. Myśli o idealnej relacji stają się zamiennikiem prawdziwego związku. Motywacją do działań sprawcy nieudolnego admiratora jest poczucie samotności lub pożądanie względem obcej lub prawie obcej osoby. W sposób natarczywy dąży do nawiązania relacji. Gdy ofiara okazuje brak zainteresowania, sprawca może zmienić obiekt nękania, nie jest to jednak normą. Sprawca urażony działa w potrzebie zemsty na osobie, od której doznał krzywdy (zgodnie z jego subiektywną opinią). Uznaje, że jego zachowania są uzasadnione. Poczucie kontroli nad ofiarą daje mu satysfakcję. Z kolei celem działań sprawcy drapieżcy jest zaspokojenie dewiacji seksualnych. Ofiara wzbudza w sprawcy pożądanie. Sprawca najczęściej przygotowuje się do ataku, zbiera informacje o potencjalnej ofierze. Czerpie satysfakcję z poczucia władzy nad losem drugiego człowieka²⁵².

Rebekę można zaliczyć do aż trzech typów sprawców uporczywego nękania. Bohaterka wykazuje zachowania charakterystyczne dla sprawcy odrzuconego, zagrożonego oraz urażonego²⁵³. Fabuła serialu rozpoczyna się, jak pamiętamy, gdy Rebeka spotyka Josha, a więc swoją młodzieńczą miłość. W przeszłości to mężczyzna zdecydował o zakończeniu relacji, co Rebeka przyjęła ze smutkiem i rozczarowaniem. W chwili, gdy po latach znów widzi swojego dawnego ukochanego, uczucia ponownie nabierają intensywności. W poprzednim podrozdziale analizowałam zachowania bohaterki w kontekście zdrowia psychicznego, jednak warto je rozważyć również biorąc pod uwagę kwestię stalkingu. Choć Rebeka początkowo stara się wypierać swoją motywację, to jej działania są jasne – pragnie odzyskać dawnego partnera, a razem z nim utracone poczucie szczęścia. Już sam fakt przeprowadzki i rzucenia intratnej posady ukazuje, że działania Rebeki są nietypowe. Kobieta początkowo myśli, że Josh jest singlem. Informacja o związku mężczyzny smuci bohaterkę, jednak prędko staje się jasne, że nowym celem Rebeki jest rozbicie relacji Josha i znalezienie się na miejscu jego obecnej partnerki. Rebeka stara się zaprzyjaźnić z Joshem, chcąc wzbudzić w nim zaufanie. Ponadto wierzy, że wspólny czas pomoże zrozumieć mężczyźnie, że to ona jest dla niego odpowiednią partnerką. Próbuje również nawiązać relację z dziewczyną Josha, ale ta szybko odkrywa prawdziwe intencje Rebeki. Bohaterka w końcu osiąga swój cel i rozpoczyna romantyczną relację z wybrankiem. Jednak nowy etap znajomości ma niewiele wspólnego z marzeniami kobiety. Mężczyzna nie angażuje się, a Rebekę traktuje nie jak życiową partnerkę, a koleżankę, z którą spędza noc.

²⁵² D. Woźniakowska-Fajst, op. cit., s. 155-156.

²⁵³ Woźniakowska-Fajst podaje, że w niektórych przypadkach motyw stalkera ulega zmianie, a w konsekwencji również przynależność sprawcy do określonego typu - op. cit., s.155.

Podsumowaniem tego etapu znajomości bohaterów jest utwór *Love Kernels* (2.1), w którym Rebeka stara się przekonać samą siebie, że Joshowi na niej zależy. Miłości dopatruje się m.in. w takich gestach jak zaproszenie jej do kina, po tym jak zwolniło się miejsce przyjaciela Josha. Choć Rebeka stara się zaklinać rzeczywistość, to ma świadomość, że nie tak powinna wyglądać zdrowa relacja. W konsekwencji przyjmuje zachowania sprawcy zagrożonego. Brak zaangażowania Josha i obsesyjne zaangażowanie Rebeki doprowadzają do kolejnego rozstania.

Kwestii stalkingu poświęcony jest utwór *Research Me Obsessively* (2.7) w wykonaniu Brittany Snow. Gdy Josh znajduje nową dziewczynę, jego byłe partnerki dostają na jej punkcie obsesji. Rebeka i Valencia spędzają długie godziny na śledzeniu życia Anny. Teoretycznie wszystkie najważniejsze informacje są dostępne w internecie. Piosenka ukazuje jak łatwo jest przekroczyć granicę pomiędzy zwykłą ciekawością a początkami stalkingu. Niektóre profile na mediach społecznościowych są publicznie dostępne, a prywatne konta – przy odrobinie trudu – także są możliwe do odkrycia. Byłe partnerki Josha decydują się na założenie fikcyjnego profilu z cudzym zdjęciem, by otrzymać dostęp do konta Anny. Kobiety posuwają się jeszcze dalej i poznają Annę w rzeczywistości. Przy tym bez problemu znajdują wytłumaczenie dla swoich działań, bowiem uznają, że chcą jedynie chronić Josha i dowiedzieć się, czy jego nowa partnerka nie ukrywa przed nim swojej mrocznej strony. Zachowanie Rebeki i Valencii jest motywowane zazdrością o byłego partnera i trudno je kategorycznie przypisać do jednego typu sprawców, ale bez wątplenia są to aktywności naruszające prywatność drugiej osoby.

W pierwszym i drugim sezonie serialu Rebeka płynnie przechodzi od bycia sprawcą odrzuconym do bycia sprawcą zagrożonym. Gdy stara się zdobyć Josha, wykazuje zachowania charakterystyczne dla odrzuconego sprawcy uporczywego nękania, natomiast w chwili rozpoczęcia romantycznej relacji jej działania stają się typowe dla sprawcy zagrożonego. Po krótkiej znajomości z Anną, Josh i Rebeka ponownie do siebie wracają. Tym razem starają się ignorować wszelkie problemy i zakładają, że wszystko się doskonale ułoży. Równocześnie oboje mają wątpliwości, co do swojego związku, jednak nie dyskutują o tym ze sobą. Zamiast tego zaręczają się. Podczas dwutygodniowych przygotowań Rebeka coraz częściej myśli o tym czy rzeczywiście pasują do siebie z Joshem. Pojawiają się u niej też uczucia do Nathaniela, który w tym czasie pomaga jej znacznie bardziej niż przyszły pan młody. W piosence *Rebecca's Reprise* (2.13) bohaterka śpiewa o nadziei na szczęście. Smutek na twarzy Rebeki wyraźnie kontrastuje ze śpiewanymi słowami i zdaje się potwierdzać, że kobieta sama w to nie wierzy. Jednak nie jest jej dane się o tym przekonać,

bowiem Josh nie zjawia się przed ołtarzem. Zdarzenie to otwiera nowy etap działań Rebeki jako sprawcy urażonego.

*Who am I now? what will I be?
My reason for living has abandoned me
I can't stay here forever, but I also can't bear
Going back to my life, facing pity and stares
I said "Josh Chan must be destroyed!"
Then I ran away like some scared little boy
I want revenge for my broken heart
But I'm so devastated, I don't know where to start
My defenses are down after his sneak attack
Do I let him win or do I fight back?
Fight back! fight back! fight back!*

W piosence *Where's Rebecca Bunch?* (3.1) bohaterka symbolicznie zmienia się z ofiary w oprawcę, a jej zamiarem staje się zniszczenie Josha. Działania Rebeki w roli sprawcy urażonego występują przede wszystkim w czwartym odcinku trzeciego sezonu *Josh's Ex-Girlfriend Is Crazy* (3.4). Epizod jest utrzymany w stylu horroru, a Rebeka pełni w nim rolę oprawcy, który chce przestraszyć i skrzywdzić ofiarę, jaką staje się Josh. Kobieta ma złamane serce i czuje się poniżona, a całą winą za zaistniałą sytuację obarcza byłego narzeczonego. Gniew bohaterki potęguje fakt, że w tym samym czasie na jaw wychodzą mroczne strony jej przeszłości, a więc romans z profesorem akademickim. Rebeka sądziła, że to wielka miłość, jednak dla Roberta była to jedynie chwilowa fascynacja. Kobieta podpala jego mieszkanie, a w rezultacie zostaje skierowana na przymusowe leczenie psychiatryczne; przy tym zmuszona jest do zmiany uczelni. I to właśnie Josh przekazuje znajomym Rebeki informacje o jej przeszłości. W związku z tym gniew bohaterki jeszcze bardziej wzrasta. Zamiarom Rebeki towarzyszy utwór *Scary Scary Sexy Lady* (3.4), który parodiuje seksualizację i uwznioślanie szkodliwych zachowań, a więc zjawisko, które często zachodzi w świecie popkultury. Rebeka obserwuje dom Josha i jego rodziców, wydaje dziwne odgłosy i niepokoi mieszkańców. Ponadto sprawia, że Josh zostaje zawieszony w pracy przez podejrzenie kradzieży towarów. Dodatkowo mężczyzna znajduje notatkę, w której Rebeka sugeruje, że porwała matkę mężczyzny. Po tym wydarzeniu następuje konfrontacja byłej pary. Choć Rebeka przyznaje, że nigdy nie zamierzała skrzywdzić matki

Josh, mężczyzna nie kryje wściekłości i grozi, że jeżeli Rebeka nie zostawi jego rodziny, wezwie policję. Zachowania Rebeki jako sprawcy urażonego wynikają m.in. z poczucia krzywdy. Josh zostawił ją przed ołtarzem bez wytłumaczenia i bez przeprosin. Kobiecie nie podoba się także, że Josh tak szybko odzyskał poczucie szczęścia bez poniesienia jakichkolwiek konsekwencji swoich działań.

W późniejszym okresie, gdy bohaterka jest w procesie terapii po prawidłowej diagnozie, zaczyna panować nad swoimi działaniami. Kiedy czuje, że zaczyna mieć obsesję na punkcie Nathaniela, woli zakończyć relację niż wpaść w stary schemat. W ostatnim sezonie Rebeka zdaje sobie sprawę ze szkodliwości swoich dawnych działań i w rozmowie z Joshem przyznaje, że gdyby była mężczyzną, najprawdopodobniej trafiłaby do więzienia.

W kwestii podwójnych standardów dotyczących kobiet i mężczyzn wspominałam już o postaci Trenta. Ten bohater odgrywa też ważną rolę w opisie typów sprawców uporczywego nękania. Trent pojawia się w życiu Rebeki przez przypadek. Paula stara się uknuć spisek, zgodnie z którym Rebeka ma partnera, co ma uspić czujność Valencii i Josha. Jednak nieoczekiwanie Valencia kontaktuje się z Trentem, a ten przyjeżdża do West Coviny zachwycony faktem, że ma udawać chłopaka Rebeki. Okazuje się, że mężczyzna ma obsesję na punkcie Rebeki od czasu, gdy studiowali razem na Harvardzie. W wielu aspektach działania Trenta stanowią lustrzane odbicie zachowań Rebeki, jednak postaci nigdy nie były w romantycznej relacji, przez co Trent kwalifikuje się jako inny typ sprawcy uporczywego nękania. Bohater łączy w sobie cechy poszukiwacza bliskości z nieudolnym admiratorem. Zna Rebekę tylko z widzenia i od lat marzy o związku z nią. Równocześnie ma trudności zarówno z przyjęciem odmowy Rebeki, jak i ze zrozumieniem podstawowych interakcji społecznych, co z kolei przybliżyło go do wspomnianej kategorii nieudolnego admiratora. Trent znacząco narusza prywatność Rebeki, o co łatwiej, gdy kobieta ma problem z wyraźnym stawianiem granic. W pewnym momencie ta ostatnia decyduje się nawet na spędzenie nocy z Trentem, co tylko potęguje jego obsesję. Mężczyzna m. in. włamuje się do jej domu, kradnie tajne dane, a także zdobywa informacje o przeszłości Rebeki związanej z romansem z Robertem. Kiedy Rebeka ostatecznie odrzuci Trenta, ten planuje zabójstwo Nathaniela, będącego wówczas byłym chłopakiem Rebeki. Planowanie zemsty oraz przekonanie, że żaden inny mężczyzna nie może być blisko Rebeki zbliży Trenta do profilu sprawcy urażonego.

Podobieństwa pomiędzy Rebką a Trentem zostały dodatkowo zaakcentowane przy pomocy piosenek. Rebeka śpiewa m. in. *Dear Joshua Felix Chan* (1.10), *The Sexy Getting Ready Song* (1.1), *I'm Just a Girl in Love* (2.1) oraz *Scary Scary Sexy Lady* (3.4). Trent w

ramach reprzyzy wykonuje własne wersje utworów, a więc *Dear Rebecca Nora Bunch* (1.13), *Trent Is Getting Ready Song* (2.6), *I'm Just a Boy in Love* (3.12) i *Scary Sexy Man* (3.12). W ten sposób Rebeka jest przedstawiona w serialu nie tylko jako sprawca uporczywego nękania, ale również jako ofiara.

Wśród bohaterów serialu *Crazy Ex-Girlfriend* charakterystyczne dla stalkerów zachowania wykazuje również Paula. Kobieta, podobnie jak później Rebeka, wyznaje swoje winy w piosence *After Everything I've Done For You (That You Didn't Ask For)* (1.18). Przyznaje się m. in. szantażowania i śledzenia ludzi. Mimo to trudno ją zakwalifikować do któregoś z typów sprawców uporczywego nękania, bowiem wszystkie działania Pauli wynikają z wiary w wielką miłość Rebeki i Josha. Wobec tego postępowanie Pauli zdaje się być jedną z wcześniej wspomnianych konsekwencji normalizacji prześladowających zachowań. Paula postrzega Rebeke jako naiwnie zakochaną kobietę i pragnie jej pomóc w zdobyciu upragnionego mężczyzny. Jednocześnie, mimo dobrych intencji, przekracza granice i w rezultacie staje się pomocnikiem stalkera.

W serialu *Crazy Ex-Girlfriend* więcej uwagi zostało poświęcone sprawcom niż ofiarom uporczywego nękania. Wynika to głównie z przyjęcia perspektywy głównej bohaterki. Choć Rebeka wciela się zarówno w rolę stalkera, jak i osoby nękanej, to pierwszy motyw stanowi centralną oś fabuły, natomiast drugi jest wątkiem pobocznym. Ofiarami nękania Rebeki są Josh oraz Valencia, a w przeszłości także Robert. Josh stanowi bezpośredni cel Rebeki, natomiast granice Valencii są naruszane przez sam fakt, że kobieta pozostaje w związku z Joshem.

**

Scenarzyści wielokrotnie przełamują w serialu tematy tabu, które bardzo rzadko są poruszane w świecie filmu, a tym bardziej musicalu, przeważnie ograniczonego przez ramy gatunkowe. W poszczególnych odcinkach znajdują się nawiązania m.in. do gwiazd popkultury, filmów i seriali, a także gatunków muzycznych i filmowych. Bohaterowie chorują, mają problemy i borykają się z zaburzeniami psychicznymi, a to wszystko dzieje się w musicalowej oprawie. Rebeka śpiewa o seksie w trakcie menstruacji, Darryl podczas piosenki robi swój *coming out* jako osoba biseksualna, a Greg przyznaje się do nadużywania alkoholu.

Wiele tematów tabu pojawia się także w samej osi fabularnej i nie jest dodatkowo wzmocniona dedykowanymi piosenkami. Należy tu wspomnieć przede wszystkim losy

Pauli. W chwili rozpoczęcia akcji serialu bohaterka jest w średnim wieku, ma stałą pracę, męża i dwóch dorastających synów. Jednak jej życie pozbawione jest celu. Początkowo kobieta obsesyjnie skupia się na życiu romantycznym Rebeki, ale z czasem odkrywa, że jej zachowania przybrały niepokojący charakter. Paula pragnie odmienić swoją codzienność i postanawia pójść na studia prawnicze. Wraz z decyzją o przyjęciu na wymarzony kierunek bohaterka dowiaduje się o nieplanowanej ciąży. Kobieta staje przed trudnym wyborem i ostatecznie decyduje się na dokonanie aborcji i rozpoczęcie studiów. W świecie filmu tego typu dylematy często przypisane są znacznie młodszym bohaterkom, a skonfrontowanie z tak trudnymi wyborami kobiety w średnim wieku stanowi pewne novum, zwłaszcza w świecie musicalu. W serialu poruszone są też m.in. tematy surogacji i dawstwa komórek jajowych, jednak nie są one ściśle związane z utworami muzycznymi.

Odniosę się jeszcze pokrótce do innych kwestii psychologicznych, które zostały poruszone w piosenkach. Niektóre tematy pojawiają się we wszystkich sezonach serialu, z kolei inne są wspomniane tylko w pojedynczych odcinkach. Oczywiście najważniejszą kwestią pozostają zaburzenia psychiczne, omówione już w poprzednim rozdziale, oraz stalking. Wśród innych tematów należy wymienić m.in. alkoholizm, traumę związaną z porodem czy choroby. Choć temat alkoholizmu został już poruszony m.in. w musicalu *Cały ten zgiełk* (1979, reż. B. Fosse), to trudno o drugą produkcję, w której przyznanie się do choroby alkoholowej przybrałoby formę irlandzkiej przyśpiewki. Jest bar, stroje z epoki i koledzy z kuflami piwa – właśnie w takiej scenerii Greg wyznaje, że jego zamiłowanie do napojów wysokoprocentowych obrało niebezpieczną drogę. Inni bohaterowie już wcześniej wspominają o uzależnieniu Grega, ale ten dopiero w utworze *Greg's Drinking Song* (2.2) otwarcie mówi o swoim problemie. Skoczna melodia kontrastuje z dosadną treścią, co dodatkowo uwypukla wagę problemu. Tak oto Greg z uśmiechem na ustach śpiewa o tym, że alkohol doprowadził go m.in. do kradzieży samochodu kuzyna, seksu z krzakiem czy obsikiwania własnych spodni. Przyznanie się przed innymi jest dla Grega przełomowym momentem, po którym sięga po profesjonalną pomoc.

W świecie musicalu jedną z najpopularniejszych piosenek związanych z tematyką porodu jest *Miracle* z musicalu *Matilda the musical*. Tytuł utworu z serialu *Crazy Ex-Girlfriend* jest także podobny do nazwy skeczu z filmu *Sens życia wg Monty Pythona* (1983, reż. T. Gilliam, T. Jones). Na tym jednak nie koniec nawiązań utworu *The Miracle of Birth* (3.13). Scenografia oraz kostiumy przywodzą na myśl ciężowe sesje zdjęciowe gwiazd popkultury, zwłaszcza Beyoncé. W piosence *The Miracle of Birth* (3.13) Paula opowiada Heather o możliwym przebiegu porodu. Kompozycja oparta jest na kontrastach.

Wystylizowana na boginię Paula siedzi na tronie, który swoim kształtem przypomina waginę. Dodatkowo z otworu wybiegają dziewczynki, które następnie wykonują układ taneczny, a to wszystko w rytm tekstu, który opisuje fizjologiczną odsłonę porodu. Zestawienie bajkowego anturażu z dosadną warstwą liryczną unaocznia, jak mocno różni się kulturowy obraz porodu od jego faktycznego przebiegu. Tytułowy cud narodzin wiąże się z wieloma niedogodnościami, które są wymienione w piosence. Kobieta zмага się nie tylko z ogromnym bólem, ale często towarzyszą temu dodatkowe dolegliwości m.in. biegunka, wymioty, a w okresie po narodzinach dziecka może wystąpić również depresja poporodowa.

W serialu pojawiają się także utwory dotyczące chorób. Wybór dolegliwości nie jest przypadkowy, bowiem piosenki skupiają się na schorzeniach dotyczących sfery intymnej, a więc często będących tematami tabu. Utwór *I Gave You A UTI*²⁵⁴ (1.17) koncentruje się na zakażeniu dróg moczowych, z kolei piosenki *Itchy Vagina Metaphor* (4.9), *Elated Vagina Metaphor* (4.9), *Funky Vagina Metaphor* (4.9) oraz *Hungry Vagina Metaphor* (4.9) skupiają się na temacie infekcji drożdżakowej. W piosence *I Gave You A UTI* (1.17) Greg ekscytuje się, że dolegliwości Rebeki są spowodowane częstym współżyciem obojga, co może, ale wcale nie musi być przyczyną tej choroby.

Utwory *Itchy Vagina Metaphor*, *Elated Vagina Metaphor*, *Funky Vagina Metaphor* i *Hungry Vagina Metaphor* pojawiają się w dziewiątym odcinku czwartego sezonu o tytule *I Need Some Balance*. Cały epizod stanowi parodię musicalu *Koty*, którego nie znosi główna bohaterka serialu. Tak więc wymienione wcześniej utwory są wykonywane przez aktorów przebranych w stroje kotów. Zarówno tematyka piosenek, jak i ich sposób wykonania oraz dwuznaczne układy choreograficzne uwypuklają mankamenty znanego musicalu. Ponadto w utworach pojawiają się nawiązania do różnych symptomów infekcji drożdżakowej, m.in. pieczenia, swędzenia, wypływającej wydzieliny oraz nieprzyjemnego zapachu.

2.6. Specjaliści zdrowia psychicznego o serialu

Trafność diagnozy, ale i sposobu prezentacji zachowań bohaterki potwierdzają liczne wypowiedzi specjalistów zdrowia psychicznego. I tak Hilary Jacobs Hendel, psychoterapeutka oraz autorka książki *It's Not Always Depression*, na łamach portalu SELF przyznaje, że podoba jej się sposób przedstawienia Rebeki w serialu *Crazy Ex-Girlfriend*. Specjalistka zauważa, że Rebeka, podobnie jak inne postaci, posiada swoje wady i zalety, dzięki czemu jest bardziej ludzka. Dobrze odnajduje się w sferze pracy, jednak zupełnie nie

²⁵⁴ Ang. *urinary tract infection*.

radzi sobie w życiu prywatnym. Psycholog dr Carmen Harra dodaje, że tym, co wyróżnia serial *Crazy Ex-Girlfriend* na tle innych telewizyjnych produkcji, jest sposób przedstawienia postaci borykających się z problemami natury psychicznej. Nie zostają one sprowadzone do roli złoczyńców czy szaleńców, ale są przedstawione jako zwykli ludzie, którzy pod wpływem silnych emocji lub traumatycznych zdarzeń przestają sobie radzić z rzeczywistością. W ten sposób twórcy budują współczucie dla bohaterów serialu, co może okazać się pomocne w rozwijaniu podobnych zachowań w realnym życiu. Według terapeutki Justine Mastin serial dobrze obrazuje proces terapeutyczny oraz fakt, że pacjent często zmagają się z ambiwalentnymi uczuciami wobec terapii. Praca nad własnym zdrowiem psychicznym nie przypomina prostej drogi, a raczej sinusoidę, gdzie nagle po załamaniu może nastąpić przełom²⁵⁵.

Również Kimberly Vered Shashoua, terapeutka nastolatków i młodych dorosłych oraz założycielka Vered Counseling, uważa, że serial *Crazy Ex-Girlfriend* ukazuje problemy związane ze zdrowiem psychicznym w rzeczywisty sposób. Terapeutka zwraca uwagę na to, że trudności bohaterów serialu nie znikają po zakończeniu odcinka, co zdarza się w innych produkcjach. Greg boryka się z alkoholizmem i zostaje przedstawiony cały proces, w którym mężczyzna lekceważy problem, wierzy w swoją samowystarczalność, ale też przechodzi różne stadia w kwestii podejścia do terapii. Według terapeutki realistycznie została ukazana również postać głównej bohaterki serialu. Jej droga nie jest linearna, Rebeka często się gubi i popełnia błędy, co czyni ją bliższą zwykłemu człowiekowi²⁵⁶.

W wypowiedzi dla portalu SELF Christine Moutier, główny lekarz w Amerykańskiej Fundacji Zapobiegania Samobójstwom, przyznaje, że przedstawianie prób samobójczych w serialach telewizyjnych niesie ze sobą spore ryzyko. Lekarka odwołuje się do serialu *13 Reasons Why*, w którym samobójstwo bohaterki uległo romantyzacji i zostało ukazane jako zemsta na rówieśnikach. Tego typu zabieg może skutkować pojawieniem się naśladowców, którzy również będą chcieli obserwować, jak inni zareagują na ich próbę samobójczą (a która może ostatecznie skutkować śmiercią). Zwłaszcza młode osoby borykające się z problemami psychicznymi są narażone na poddanie się takiej wizji samobójstwa. Moutier przyznaje, że problem ten został znacznie lepiej przedstawiona w *Crazy Ex-Girlfriend*. Ma na to wpływ fakt, że widz poznaje drogę Rebeki i wie, co ją doprowadziło do tego stanu. Ważne jest również to, że bohaterka zmienia zdanie i prosi o pomoc. Ponadto, po próbie

²⁵⁵ C. Gillespie, 'Crazy Ex-Girlfriend' Succeeds in Portraying Mental Illness Where So Many Other TV Shows Have Failed, Self, <https://www.self.com/story/crazy-ex-girlfriend-portraying-mental-illness> [dostęp: 28.03.2024].

²⁵⁶ K. Vered Shashoua, *What Crazy Ex-Girlfriend teaches us about mental health?*, Vered Counseling, <https://www.veredcounseling.com/blog/crazy-ex-girlfriend-mental-health> [dostęp 2.04.2024].

samobójczej nie wraca od razu do normalnego życia, ale uczy się na nowo funkcjonować, uczęszcza na terapię i stara się lepiej zadbać o swoje zdrowie psychiczne. Wszystkie te elementy sprawiają, że cały motyw jest daleki od romantyzacji²⁵⁷.

Analizy fragmentów serialu *Crazy Ex-Girlfriend* można znaleźć na kanale Doctor Elliot na platformie YouTube. Kanał jest prowadzony przez psychiatrę, który skupia się m.in. na tematyce zdrowia psychicznego, chorób psychicznych oraz zdrowia osób LGBTQ+. Lekarz analizuje filmy i seriale, które poruszają interesujące go zagadnienia. Doctor Elliott odnosi się m.in. do odcinka *Josh is Irrelevant* (3.6). Rebeka jest po próbie samobójczej i po raz pierwszy dostaje diagnozę, zgodnie z którą ma zaburzenia osobowości typu borderline. Elliott podkreśla, że zachowania bohaterki są adekwatne do przypisanego jej problemu – m.in. Rebeka momentalnie tworzy scenariusze wydarzeń i stanowczo upiera się przy swoim zdaniu, nie chcąc przyjąć innej perspektywy. Lekarz chwali twórców serialu za to, że bohaterka otrzymuje wsparcie od przyjaciół, co jest niezwykle ważne po próbach samobójczych. Zaleca się bowiem w takich sytuacjach, aby przy pacjentach był ktoś bliski. W odczuciu Doctor Elliota nie najlepiej została zaprezentowana jedynie scena, w której terapeuta zapowiada Rebecce, że ma dla niej nową diagnozę, jednak przedstawi ją dopiero na następnym spotkaniu. Z jednej strony Elliot pochwala postawę, w której lekarz przygotowuje pacjenta stopniowo do nowych wieści, z drugiej jednak zauważa, że w przypadku osoby z borderline tego typu odwleczenie w czasie może powodować gwałtowne zmiany nastroju i niepokój pacjenta, a także próby diagnozowania się samemu przy pomocy informacji znalezionych w Internecie. Dla Elliota tego typu zabieg jest uwarunkowany przede wszystkim potrzebą utrzymania dramaturgii w serialu, jednak lekarz nie zaleca takiego postępowania w realnym życiu. Równocześnie przyznaje, że psychiatrzy mogliby się uczyć z serialu podejścia do pacjentów borderline w kwestii dawania im nadziei na lepsze życie. Ponadto potwierdza, że dobra diagnoza jest kluczem do odpowiedniego zadbania o pacjenta, a w konsekwencji do poprawienia jego funkcjonowania²⁵⁸.

Psychiatra poddaje odrębnej analizie piosenkę *A Diagnosis*, która pojawia się w tym samym odcinku. Lekarz zgadza się z ogólnym przesłaniem utworu i uznaje go za dobrze przedstawiający oczekiwanie i ekscytację związaną z poznaniem nowej diagnozy. Dla pacjenta, który przez lata nie otrzymał odpowiedniej pomocy, jest to niezwykle ważne wydarzenie dające nadzieję na polepszenie życia. Otrzymanie poprawnej interpretacji przyczyn choroby jest istotne m.in. ze względu na poznanie innych ludzi zmagających się z

²⁵⁷ C. Gillespie, op. cit.

²⁵⁸ E. Carthy, *Doctor REACTS to Crazy Ex-Girlfriend | Psychiatrist Analyzes Borderline PD Diagnosis*, Dr Elliott, <https://www.youtube.com/watch?v=Dmb5Rmdnr0g> [dostęp: 2.05.2024].

tą samą przypadłością. Dzięki temu pacjent może dowiedzieć się o istnieniu sprawdzonych technik na radzenie sobie z problemami, a przede wszystkim czuje się mniej osamotniony. Jednocześnie Elliot zaznacza, że warto pamiętać o tym, iż nawet prawidłowa diagnoza nie musi się równać z natychmiastowym dobraniem odpowiednich leków. Każdy pacjent jest inny, dlatego tak ważne jest zachowanie cierpliwości i utrzymanie wiary w to, że nawet jeżeli pierwszy przypisany lek nie przyniesie oczekiwanych rezultatów, to może to zrobić kolejny²⁵⁹. Doctor Elliot poświęca także uwagę piosence *Anti-Depressants Are So Not Big Deal* uznając ją za merytoryczną. Przyznaje nawet, że wymienione w tekście skutki uboczne zażywania antydepresantów m.in. przybranie na wadze oraz problemy z erekcją są charakterystyczne dla wymienionych wcześniej leków. Jednocześnie Elliot podkreśla jak ważna jest normalizacja zażywania leków antydepresyjnych. Według opinii psychiatry wciąż niestety stanowi to temat tabu albo związane jest ze stygmatyzacją społeczną²⁶⁰.

Analizę piosenek *A Diagnosis* oraz *Anti-Depressants Are So Not Big Deal* przeprowadza na swoim kanale Youtube pod nazwą Private Practice Skills psycholog Marie Fang. Podobnie jak Doctor Elliot terapeutka ocenia, że serial w umiejętny sposób przyczynia się do destygmatyzacji zaburzeń psychicznych. Tak jak psychiatra zwrócił uwagę na możliwe trudności z dobraniem odpowiednich leków, tak psycholog podkreśla, że czasem samo zdiagnozowanie pacjenta nie jest łatwym zadaniem. Fang zauważa, że w wielu przypadkach kilku specjalistów może być przekonanych o wystawieniu poprawnej diagnozy, podczas gdy każda z nich wskazuje na inne problemy. Często, by diagnoza okazała się możliwa, potrzebne jest lepsze poznanie klienta i wszystkich jego symptomów. W opinii terapeutki utwór *A Diagnosis* bardzo dobrze odzwierciedla jeden z symptomów BDP, jakim jest gwałtowne wahanie nastrojów. Gdy Rebeka dowiaduje się, że zostanie nową diagnozę, jest pobudzona, pełna nadziei i szczęśliwa, natomiast zaraz po usłyszeniu samej diagnozy zaczyna ją kwestionować i momentalnie traci cały zapał²⁶¹. Fang uważa, że piosenka *Anti-Depressants Are So Not Big Deal* niesie ze sobą wartościowe przesłanie, jakim jest normalizacja zażywania leków antydepresyjnych. Psycholog przyznaje, że wciąż wiele osób boi się brania tego typu leków w obawie przed oceną. Ponadto klienci terapeutki nierzadko żyją w przekonaniu, że prawie nikt nie zażywa antydepresantów. Fang docenia fakt, że w serialu telewizyjnym poruszane są treści, dzięki którym ludzie mogą zyskać większą świadomość odnośnie zdrowia psychicznego. Dla

²⁵⁹ Ibidem.

²⁶⁰ Ibidem.

²⁶¹ M. Fang, *Psychologist Reacts to "A Diagnosis" Crazy Ex-Girlfriend*, Private Practice Skills, https://www.youtube.com/watch?v=pNIRnHCzYJg&list=PLi4iw1FZZYrA_VGWXJs_MpB6CWHsrYdS&index=11 [dostęp: 3.05.2024].

terapeutki istotne jest także to, że serial porusza ciężkie tematy w lekki i pełen humoru sposób²⁶².

Utwór *Anti-Depressants Are So Not Big Deal* oceniła również na swoim kanale YouTube psychiatra dr Aly Wood, chwalać piosenkę za przekazywanie rzetelnej wiedzy odnośnie przyjmowania antydepresantów oraz ewentualnych skutków ubocznych. Jednocześnie Wood zaznacza, że w razie pojawienia się jakichkolwiek działań niepożądanych, należy skonsultować się ze swoim psychiatrą, a ten najprawdopodobniej postara się przepisać inny lek. Na zakończenie Wood przyznaje, że jest pod wrażeniem zarówno warstwy lirycznej, jak i wpadającej w ucho melodii²⁶³.

Doctor Elliot przyjmuje nieco bardziej krytyczną postawę wobec utworu *This Session Is Going to Be Different*. Lekarz przyznaje, że rozumie wszystkie emocje targające terapeutką Rebekę – od zwątpienia do nadziei na pomoc pacjentce. Jednocześnie zaznacza, że terapeuta musi bardzo uważać na swoje własne emocje, tak, aby przypadkiem nie przenieść ich na klienta. Według psychiatry każdy dobry terapeuta chce pomóc swoim klientom i sprawić, że ich życie stanie się lepsze. Należy jednak pamiętać o tym, że nawet przy najlepszych chęciach nie zawsze można poprawić stan pacjentów na tyle, na ile by się chciało. Podczas terapii kluczowe jest skupienie się na tym, by klient możliwie zrozumiał swoje emocje i nauczył się z nimi dobrze obchodzić. Zakładanie scenariusza, w którym dana osoba całkowicie pozbędzie się swoich problemów i trudności bywa szkodliwe zarówno dla klienta, jak i dla terapeuty²⁶⁴.

Krytycznie wobec sposobu przedstawienia psychoterapeutki Rebeki wypowiada się również Marie Fang. Psycholog zauważa, że sesje terapeutyczne ukazane w serialu znacząco odbiegają od rzeczywistych spotkań terapeuty z klientem. Fang przekonuje, że dr Akopian zachowuje się nieprofesjonalnie m.in. narzucając Rebecę swoje zdanie oraz momentalnie proponując pacjentce opowiedzenie jej historii od czasów dzieciństwa, mimo że bohaterka ewidentnie nie chce tego robić. Fang podkreśla, że specjalista powinien dać klientowi przestrzeń i czas na otworzenie się i nie może wywierać na nim presji czy zmuszać do poruszania niechcianych wątków. Także późniejsza propozycja dr Akopian – że ta nie zgłosi próby włamania Rebeki do gabinetu pod warunkiem, że kobieta będzie chodziła regularnie na terapię – wydaje się Fang nieetyczna. Psycholog analizuje również scenę, w której Rebeka i dr Akopian są skazane na siedzenie w samolocie tuż obok siebie.

²⁶² Ibidem.

²⁶³ A. Wood, *DOCTOR REACTS To Crazy Ex Girlfriend | PSYCHIATRIST Breaks Down Antidepressant Song*, Dr. Aly Wood, <https://www.youtube.com/watch?v=E405ZJWetQs> [dostęp: 3.05.2024].

²⁶⁴ E. Carthy, *This Doctor's Emotions are Spot On... But Problematic*, Dr Elliott, <https://www.youtube.com/watch?v=YDOePndmiYk> [dostęp: 2.05.2024].

Terapeutka ponownie krytykuje postawę dr Akopian, która proponuje Rebecę odbycie zaległej sesji. Według Fang jest to nieodpowiednie z wielu względów. Przede wszystkim klientka może czuć się zmuszona do przyjęcia propozycji, poza tym wypełniony pasażerami samolot nie zapewnia odpowiedniej prywatności. Fang wspomina też o niezwykle istotnej regule, która obowiązuje terapeutów. Jeżeli psycholog spotka swojego klienta gdzieś poza gabinetem, nie może pierwszy odezwać się do pacjenta ani pokazać nikomu, że go zna. Zasada ta ma zapewnić pacjentom poczucie prywatności. Tylko od klienta zależy czy zdecyduje się przywitać ze swoim terapeutą, gdy spotka go w prywatnej przestrzeni. Fang znacznie bardziej podoba się odsłona dr Akopian pod postacią Dream Ghost, a więc rodzaju dobrego ducha, który pojawia się w snach Rebeki. Według psycholog, dr Akopian przyjmuje wówczas rolę wróżki chrzestnej, która ukazuje Rebecę, że w jej życiu jest wiele miłości, ale bohaterka nie potrafi jej dostrzec. Choć Fang krytykuje sposób przedstawienia dr Akopian, to jednocześnie podkreśla, że w widoczny sposób twórcy serialu nie chcieli ukazać obrazu prawdziwej terapii, a raczej jej przejaskrawioną wersję²⁶⁵.

Doktor psychologii i ekspert w tematyce związków Seth Meyers na łamach portalu „Psychology Today” porusza problematykę związaną z nazywaniem byłych partnerów mianem szalonych. Meyers odwołuje się do serialu *Crazy Ex-Girlfriend* jako przykładu kulturowego zakorzenienia nomenklatury używanej przez osoby będące niegdyś w romantycznej relacji. Tak jak serial obala stereotypy związane z szaleństwem oraz tzw. szaleńczą miłością, tak Meyers stara się wyjaśnić, z czego wynika obecny trend kulturowy. Według naukowca, gdy jeden z partnerów nazywa swojego byłego szalonym, więcej mówi to o osobie używającej tego zwrotu. Często jest to związane z próbą zrzucenia odpowiedzialności za rozpad relacji wyłącznie na drugą stronę albo z chęcią wzbudzenia współczucia do sympatii wśród rodziny czy wspólnych znajomych. Meyers uważa, że w przypadku większości relacji wina po obu stronach, choć dzieje się to w różnym stopniu. Psycholog podkreśla, że zasada ta nie dotyczy przemocowych czy toksycznych relacji, jednak nawet w ich przypadku nazywanie drugiej strony szaloną nie jest odpowiednie, bowiem lepiej określają ją inne przymiotniki np. okrutny, agresywny czy manipulujący. Znane są przypadki, gdy jeden z partnerów zaczynał zachowywać się bardzo emocjonalnie w wyniku kłamstw, manipulacji czy niepewności, jaką zafundował mu ukochany człowiek. W takim scenariuszu osoba zachowująca się nie fair wobec partnera często całkowicie się wybiela, nie widząc, że sama stała się przyczyną zachowań strony przeciwnej. Specjalista podkreśla, że w naszej kulturze zwłaszcza kobiety są określane mianem wariatek, to tylko i

²⁶⁵ M. Fang, op. cit.

wyłącznie dlatego, że ich emocje bywają odbierane jako niewłaściwe. Gniew, wyrażany w jasny sposób i wynikający m.in. z przekroczenia granic albo braku okazywania szacunku, jest potrzebny i nie powinien być utożsamiany z szaleństwem²⁶⁶.

O *Crazy Ex-Girlfriend* wypowiedziała się również psycholog kliniczna dr Jennifer Veilleux. Badaczka przyznaje, że zaczęła oglądać serial ze względu na swoje zamiłowanie do musicalu i nie spodziewała się, że odkryje produkcję, która w tak mądry sposób porusza tematykę zaburzeń psychicznych. Na samym wstępie Veilleux zaznacza, że nie jest jedynie przekonana do tytułu serialu. Choć docenia, że już w czołówce pierwszego sezonu zapowiedziana jest dekonstrukcja motywu szalonej byłej dziewczyny, to jednak uważa, że tytuł za bardzo kojarzy się z reality show. W swoim artykule Veilleux koncentruje się na przedstawieniu w serialu emocji oraz samoregulacji. Badaczka uważa, że zostało to zrobione w bardzo trafny sposób i od razu widoczne jest, że Rebeka zmagająca się z depresją i stanami lękowymi. Według Veilleux zachowanie Rebeki dobrze oddaje jej problemy. Przy ludziach bohaterka jest radosna, a często także nadmiernie pobudzona, natomiast gdy jest sama, czuje się smutna i bezwartościowa. Rebeka nie potrafi powstrzymać się przed wieloma zachowaniami, chociaż nierzadko wie, że nie są one dla niej dobre, co obrazuje jej trudności z samoregulacją. Bunch zakłada maskę osoby beztroskiej i zadowolonej z życia, podczas gdy w rzeczywistości zmagająca się z wieloma trudnościami i nie potrafi odnaleźć się w świecie. Veilleux przyznaje, że korzysta z piosenek z serialu podczas swoich zajęć skupiających się na emocjach i samoregulacji. Wykorzystuje m.in. utwór *Face Your Fears* (1.4), który dotyczy stawiania czoła swoim lękom. Choć samo powiedzenie jest znane, to w piosence nabiera innego znaczenia, bowiem Paula początkowo śpiewa o przeciwstawianiu się strachowi, ale z czasem zaczyna podawać coraz bardziej abstrakcyjne przykłady np. namawia do pozostania w płonącym domu. W ten sposób utwór nie tyle dotyczy przekraczania strefy komfortu, co czujnego obserwowania i prawidłowej reakcji na daną sytuację. Jednak ulubioną piosenką Veilleux jest *You Stupid Bitch*, a więc utwór poruszający problemy nienawiści do samego siebie i autosabotażu. Badaczka zauważa, że Rebeka obwinia siebie w powtarzalny i bardzo dosadny sposób, a jednocześnie w jej słowach brakuje konkretów. Ma to wskazywać na procesy ruminacyjne, podczas których osoba wpada w spiralę negatywnych myśli i tak naprawdę celem okazuje się wywołanie jeszcze gorszego samopoczucia, a nie odkrycie przyczyny tego działania. Według Veilleux są to tak intymne i trudne do zniesienia myśli, że w rzeczywistości niewiele osób odważa się na

²⁶⁶ S. Meyers, *Why to Be Wary of People Who Call Their Exes "Crazy"*, Psychology Today, <https://www.psychologytoday.com/intl/blog/insight-is-2020/201911/why-to-be-wary-of-people-who-call-their-exes-crazy> [dostęp: 10.05.2024].

wyjawienie ich nawet podczas terapii²⁶⁷.

Czy wobec tych, dość zgodnych ocen, serial *Crazy Ex-Girlfriend* można uznać za narzędzie terapeutyczne? Choć wielu specjalistów zdrowia psychicznego pozytywnie ocenia walory serialu i potwierdza, że produkcja może okazać się pomocna dla niektórych pacjentów, to jednak nie musi stanowić to normy. Także według założeń filmoterapii seriale i filmy mogą prowadzić do procesu identyfikacji widza, a w konsekwencji do jego lepszego funkcjonowania w świecie, jednak nie jest to wartość niezmienna. Serial *Crazy Ex-Girlfriend* może okazać się pomocny w procesie zdrowienia, ale nie powinien zastępować tradycyjnej formy terapii. Docenić natomiast należy duży stopień wiarygodności ekranowej reprezentacji dysfunkcyjnych zachowań bohaterów, co potwierdzone zostało we wspomnianych ocenach specjalistów zdrowia psychicznego. Czy CEG zostanie do edukacji psychologicznej, osobistej pre-terapii czy też profesjonalnej psychoterapii, fabuła serialu i/lub krótkie numery musicalowe wydają się bardzo użytecznym narzędziem dla procesu psychicznego zdrowienia.

²⁶⁷ J. Veilleux, *The psychology lessons of Crazy Ex-Girlfriend*, TREATING EMOTION AND MOTIVATIONAL PROCESSES TRANSDIAGNOSTICALLY, <https://tempt.uark.edu/the-psychology-lessons-of-crazy-ex-girlfriend/> [dostęp: 11.05.2024].

Część 3

Forma jako element filmoterapeutyczny?

Przypadek *Crazy Ex-Girlfriend*

1. Serial 2.0 i jego filmoterapeutyczne przewagi

„Świadomość odbiorców kultury medialnej w XXI wieku kolonizują seriale. Filmowe historie w odcinkach przyciągają, magnetyzują, uzależniają, dostarczają rozrywki i przyjemności, ale także poruszają aktualne oraz ważne społecznie problemy. Serialowe opowieści nastawione są na eksplorację nowych zjawisk społecznych i przemian obyczajów, w serialach, często kontrowersyjne treści i sposoby przedstawiania rzeczywistości ilustrują zachodzące zmiany społeczno-kulturowe, poruszają tematy oraz kwestie będące odbiciem różnorodnych zachowań i postaw”²⁶⁸. Trudno się nie zgodzić z tą konstatacją. By jednak się tak stało zmiana musiała ulec telewizja. W latach 80. XX wieku z wolna pojawiało się coś, co Jane Feuer nazwała *quality tv* – telewizją jakościową²⁶⁹. Telewizją skierowaną do węższego grona odbiorców, wyselekcjonowaną, nawet jeśli nadal oczekującą rozrywki, to bardziej wyrafinowanej. „Telewizja jakościowa (jak i w ogóle tzw. *quality media*) ma (...) być <<telewizją myślącego człowieka>> – kulturowo kompetentnego, krytycznego, samodzielnego w swych wyborach zarówno konsumpcyjnych, jak estetycznych czy politycznych”²⁷⁰. Idealny widz neoserialu korzysta z różnych mediów, niekoniecznie tylko z telewizji. Jest świadomy szerokiej oferty, przez co krytycznie i z rezerwą podchodzi do konkretnych produkcji. Modelowy widz ma pojęcie zarówno o ofercie, jak i o procesie produkcji. Ponadto sam potrafi wytwarzać dzieła kultury, choć wcale nie musi chcieć tego robić. Jako idealnego widza neoserialu najczęściej uznaje się osobę wykształconą, dość zamożną i posiadającą umiejętność dyskusji o oglądanych filmach czy serialach. Choć media wciąż pełnią dla niego przede wszystkim rolę rozrywki, to jednocześnie mogą sprzyjać m.in. analizie, autorefleksji czy dyskusji z innymi użytkownikami²⁷¹.

Obecnie współistnieją więc dwa modele telewizji: masowa i jakościowa. Telewizja

²⁶⁸ E. Konieczna, *Serial i ich odbiór jako odbicie zmian społeczno-kulturowych*, "Dyskursy Młodych Andragogów", Nr 22 (2021), s. 85

²⁶⁹ J. Feuer, *HBO i pojęcie telewizji jakościowej*, [w:] *Zmierzch telewizji? Przemiany medium*. [w:] T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek (red.), Warszawa, s. 114–128).

²⁷⁰ M. Lisowska-Magdziarz, *Seriale – Nowa jakość czy stare w nowej odsłonie?* „Zeszyty Prasoznawcze”, tom 59, nr 1(225), Kraków 2016, s. 4.

²⁷¹ *Ibidem*, s. 5-6.

masowa dostarcza prostej rozrywki. Jej częścią jest stała ramówka oraz korzystanie ze znanych schematów. Ten model telewizji odbierany jest zwłaszcza przez rodziny i osoby starsze, które cenią pewną powtarzalność. Z kolei telewizja jakościowa skierowana jest do bardziej specyficznego odbiorcy, który wyróżnia się nietypowym gustem i w produkcjach szuka oryginalności albo cech konkretnego gatunku.

Billy Stevenson w eseju *Television after Complexity. Crazy Ex-Girlfriend and the Late 2010s* proponuje wykorzystanie terminu *postcomplex television* w odniesieniu do programów telewizyjnych innowacyjnych pod względem kulturowym i formalnym, które odchodzą od schematów wykorzystywanych przez ostatnie dwadzieścia lat. Badacz uważa, że reprezentantem nowego nurtu jest serial *Crazy Ex-Girlfriend*²⁷². W wyjaśnieniu fenomenu *postcomplex TV* Stevenson odwołuje się do obserwacji Jasona Mittella, który uważał, że nowa forma telewizyjna pojawiła się w latach 90. XX wieku i utrzymywała się przez kolejne dziesięciolecie. Innowacyjne spojrzenie na fabułę i sposób narracji seriali zbiegło się w czasie z inną rewolucją, a więc rozszerzeniem kanałów odbioru. Charakterystyczne dla tego okresu jest wydawanie seriali w formie kolekcji płyt DVD. W związku z tym istotne stało się, aby serial stanowił zamkniętą opowieść na wzór książki. Tendencja ta zyskała nazwę *the boxed aesthetic*, na wzór płyt zamkniętych w pudełkach. W późniejszym okresie w znacznym stopniu przyczyniła się do popularyzacji ery określanej *postnetwork television*, która m.in. udostępniała seriale w sieci i umożliwiała ich oglądanie o każdej porze dnia i nocy. Według Mittella w ten sposób zanikł dawny model oglądania seriali polegający na gromadzeniu widowni przed nadajnikami konkretnego dnia i o wyznaczonej godzinie. Choć *postnetwork television* zapewnia widzom niezwykłą wygodę oglądania ulubionych treści, to jednak odbiera poczucie wspólnoty charakterystyczne dla poprzednich lat²⁷³.

Produkcjami *quality tv* lub *postcomplex television* są seriale jakościowe (seriale nowej generacji, neoseriale, seriale 2.0, quality series). „Neoseriale to jedno z kół ratunkowych dla telewizji; część szerszego zjawiska, zwanego *quality tv*, telewizją jakościową – wysiłku telewizji na rzecz przyciągnięcia najzamożniejszych i najlepiej wykształconych grup docelowych, a jednocześnie zachowania kulturalnej i społecznej istotności”²⁷⁴. Od razu zaznaczmy – producent analizowanego serialu, TV CW z trudem mógłby aspirować do telewizji jakościowej, wiele jego produkcji adresowanych jest do mniej wybrednych odbiorców. Ale w odniesieniu do *CEG* (oraz innego serialu – *Jane the*

²⁷² B. Stevenson, op. cit., s. 89.

²⁷³ Ibidem, s. 89-91

²⁷⁴ M. Lisowska-Magdżiarz, op. cit., s. 2.

Virgin) ambicje stacji były, jak pisałam, dużo większe.

Neoseriale różnią się od tradycyjnych seriali pod względem estetycznym, medialnym i odbioru. Najkrócej rzecz biorąc serial jakościowy to „serial o rozbudowanej i złożonej fabule, eklektyczny gatunkowo, ukazujący w nieszablonowy sposób kontrowersyjne tematy, z antybohaterem w roli protagonisty”²⁷⁵. Już ta zwięzła definicja pasuje do analizowanego przeze mnie serialu – na pewno jest „eklektyczny gatunkowo”, na pewno dotyka „kontrowersyjnych tematów”, a protagonistka – ze względu na jej autodestrukcyjne zachowanie – może być traktowana jako antybohaterka.

Jeśli chodzi o aspekt estetyczny, seriale 2.0 oferują – po pierwsze – bardziej skomplikowaną strukturę fabularną oraz psychologiczną konstrukcję postaci. W serialach uważanych za *quality series* wykorzystywana jest zarówno formuła seryjna, jak i epizodyczna. W pierwszym wariantcie, by wątki produkcji były zrozumiałe, konieczne jest obejrzenie wszystkich odcinków serialu i to w odpowiedniej kolejności. Z kolei formuła epizodyczna może w mniejszym lub większym stopniu spajać fabularnie odcinki, jednak każdy z nich stanowi też odrębną całość i powinien być zrozumiały, nawet w oderwaniu od reszty serialu. Seryjne oglądanie seriali wywodzi się z linearnego odbioru telewizji. W ten sposób twórcy zachęcali widzów do regularnego zasiadania przed ekranem, a aby tak się stało odbiorca musiał pozostać zaintrygowany dalszymi losami ulubionych bohaterów i sposobem rozwinięcia wątków. Formuła epizodyczna jest odpowiedzią na potrzeby współczesnej widowni, bowiem producenci zakładają, że widz może nie mieć czasu lub możliwości obejrzenia całej serii, dlatego już jeden odcinek powinien stanowić zamkniętą historię. Neoseriale starają się łączyć obie tendencje, próbując w ten sposób pozyskać jak najwięcej odbiorców. Tak zwane „procedurale” łączą ciągłość nadrzędnego wątku fabularnego z konkluzywnością każdego odcinka (dobrymi przykładami były bardzo popularne seriale *Dr House* i *Biuro*).

Czym bliżej współczesności, tym coraz częściej producenci serialu stawiają na – ryzykowną do niedawna – ciągłość fabularną głównego wątku w całym sezonie, a nawet – w całym serialu. „O ile seriale epizodyczne charakteryzuje dominująca rola wątków zamkniętych (self-contained), to współcześnie twórcy najczęściej korzystają z ciągłości wątków (continuing) dotyczących całego sezonu”²⁷⁶. Dobrym tego przykładem są takie seriale jak *Gra o tron* (2011-2019, reż. D. Benioff, D.B. Weiss), *Breaking Bad* (2008-2013,

²⁷⁵ P. Piławski, *Neoserial* [hasło]. W: Obserwatorium Językowe Uniwersytetu Warszawskiego. <https://nowewyrazy.pl/haslo/neoserial.html> [dostęp 25.06.2024].

²⁷⁶ A. Borowiecki, *Rozwój złożonej narracyjności w amerykańskich serialach*, „Panopticum” nr 20, 2018, s. 84.

reż. V. Gilligan), *Reacher* (2022, reż. S. Hill, O. Madha) i wiele, wiele innych. W takiej sytuacji sezon serialu przypomina jeden bardzo długi film. To zaś pozwala komplikować strukturę fabularną, powiększać ilość wątków pobocznych, a nade wszystko – komplikować wizerunek postaci. Bowiem „typowa dla neoseriali jest [...] wyeksponowana silna współzależność pomiędzy fabułą a relacjami psychologicznymi i emocjonalną ewolucją postaci”²⁷⁷. W dawnych serialach epizodycznych bohaterowie generalnie się nie zmieniali. Tymczasem w odniesieniu do neoseriali twórcy korzystają z tzw. łuku przemiany bohatera (*character arc*), charakterystycznego dla filmu kinowego. Tyle tylko, że posiadają więcej czasu na drobiazgowo przyglądanie się zachowaniu protagonisty. Przy czym serialowy łuk przemiany zazwyczaj dotyczy tylko jednego sezonu – oczywiście z powodów ekonomicznych, bowiem nie wiadomo, czy produkcja danego serialu będzie kontynuowana. „Złożonych konstrukcji narracyjnych, tak i ewolucji psychologicznej bohaterów nie da się tu obserwować <<z doskoku>>, na podstawie pojedynczych epizodów”²⁷⁸. Stąd konieczność uważnego oglądania całości.

Crazy Ex-Girlfriend przyjął formułę seryjną. Jeżeli widz zdecyduje się jedynie na obejrzenie jednego odcinka z pierwszego sezonu, odniesie wrażenie, że produkcja ma wydźwięk komediowy i skupia się na losach tytułowej szalonej byłej dziewczyny, która zachowuje się irracjonalnie pod wpływem miłości. Natomiast w szerszym kontekście serial można rozpatrywać m.in. jako opowieść o kobiecie zmagającej się z zaburzeniami psychicznymi i starającej się odnaleźć swoje miejsce w świecie. Ze względu na ciągłość zdarzeń widz oglądający jeden odcinek może mieć pewien problem ze zrozumieniem całości, choć przypominające prologi sprawę ułatwiają. Natomiast w miarę autonomicznym elementem serialu są numery muzyczne, które można oglądać pod kątem ich estetycznego opracowania.

Współczesne telewizje – głównie jakościowe, ale jak widać są od tej zasady wyjątki – by przykuć uwagę wymagającego widza muszą stawiać nie tylko na rozbudowaną konstrukcję psychologiczną i ewolucję bohatera. Kolejnym elementem estetycznym zachęcającym do oglądania jest poruszanie problemów do niedawna zakazanych, niejednokrotnie tematów tabu. Takim tematem były do niedawna zaburzenia psychiczne oraz większość wymienionych w *Crazy Ex-Girlfriend* problemów, prezentowanych niejednokrotnie z naturalistycznym zacięciem. Od współczesnych produkcji, jak wspominałam, oczekuje się nie tylko czystej rozrywki, ale również poruszania ważnych

²⁷⁷ M. Lisowska-Magdziarz, op. cit., s. 10.

²⁷⁸ Ibidem, s. 11.

społecznie czy kulturowo tematów. Warunek ten spełnia *Crazy Ex-Girlfriend*. Serial porusza wiele tematów tabu m.in. zaburzenia psychiczne, różnorodność kulturową oraz kobiecą seksualność.

Krzysztof Arcimowicz, po obejrzeniu przynajmniej kilku odcinków 180 seriali wymienił następujące, powtarzalne cechy estetyczne neoserialu:

1. postacie wyraziste, kontrowersyjne (antybohater/-ka lub inny typ postaci),
2. poruszanie w odważny i niesztampowy sposób drażliwych kwestii społecznych,
3. unikanie konwencji melodramatycznej i dydaktyzmu,
4. relatywizm moralny,
5. antyestablishmentowość, krytyka neoliberalizmu, brak poprawności politycznej,
6. język postaci zbliżony do naturalnego (realnego w danej sytuacji),
7. nieuregulowane i/lub skomplikowane relacje rodzinne oraz interpersonalne postaci,
8. wielowątkowość,
9. złożona (skomplikowana) narracja i ewolucja postaci,
10. nowe rozwiązania stylistyczne i narracyjne,
11. mieszanina konwencji gatunkowych i/lub gra (z) konwencją,
12. sezonowość,
13. oryginalna, intrygująca czołówka i muzyka,
14. neoserialie (na ogół) nie kończą się happy endem²⁷⁹.

Autor oczywiście zastrzega, że – aby mówić o neoserialu – nie wszystkie cechy muszą występować. Ale musi być ich przynajmniej większa część. Patrząc przez zaproponowany pryzmat na *CEG* warto zauważyć, że da się w nim odnaleźć 12 z 14 wymienionych czynników. Wydaje się, że nieobecny jest aspekt 5 (antyestablishmentowość) oraz 14 („dead end”), choć i w tym przypadku sprawa jest dyskusyjna. Mogłoby się wydawać, że założona konwencja komedii romantycznej wymusi melodramatyzm, ale jest on ironicznie kwestionowany; podobnie dydaktyzm – jakkolwiek serial ma za zadanie osvajanie z problemami psychicznymi i zaburzeniami osobowości, to trudno mu zarzucić nadmierne moralizowanie i protekcjonalność.

Crazy Ex-Girlfriend jest produkcją operującą nawiązaniem do różnych gatunków. Serial posiada elementy komedii romantycznej, dramatu, musicalu (a w niektórych odcinkach nawet horroru i kryminału). Twórcy świadomie mieszają ze sobą rozmaite gatunki, otrzymując w ten sposób w pełni oryginalną całość. Stałym elementem serialu są

²⁷⁹ K. Arcimowicz, *Rzecz o neoserialach – co badać i jak badać?*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia de Cultura, t. 15(1), 2023, s. 19.

numery musicalowe, napisane specjalnie na potrzeby produkcji. Niektóre z nich nawiązują do klasycznego musicalu, z kolei inne do popu, rapu czy muzyki klasycznej. Wszystkie utwory są dziełami intertekstualnymi i dotyczy to zarówno warstwy dźwiękowej, jak i wizualnej. W ten sposób widz z każdym kolejnym seansem odkrywa nowe odniesienia i znaczenia.

Nadal pozostając w sferze estetycznej warto podkreślić, że nie tylko wymienione treści wyróżniają te seriale, ale także wykonanie, bardzo staranna realizacja, coraz bardziej kosztowana. Ale by przyciągnąć odbiorców – zwłaszcza w mocno przepełnionej sferze audiowizualnej – trzeba inwestować. „Dlatego też neoseriale produkowane są z zachowaniem bardzo dużej (nawet nadmiernej, zważywszy niewielkie mimo wszystko rozmiary audytoriów i bardzo wysokie koszty), staranności produkcyjnej, a producenci dążą do nadania im wyrazistego, odróżnialnego wyrazu estetycznego i stylistyki. W najlepszych wydaniach są one w związku z tym bliższe sztuce filmowej niż standardowym produktom przemysłu telewizyjnego”²⁸⁰. W przypadku analizowanego przeze mnie serialu mamy do czynienia z silnym kontrapunktem – realizacja scen w ramach formuły *dramedies* stylistycznie zbliżona jest do formuły tradycyjnych, niejakościowych seriali (ustawienia kamery, montaż, kolorystyka, średni klucz, oświetlenia); a jednocześnie „wstawki” musicalowe są scenograficznie, choreograficznie i muzycznie zazwyczaj „dopieszczane”, bliżej im do kina niż telewizji.

Poza estetycznym aspektem neoseriale charakteryzuje także złożona struktura medialna. Zgodnie z zasadami „kultury konwergencji” dochodzi niejednokrotnie do „rozlania się” opowieści na inne media, skutkiem czego tworzy się opowieść transmedialna – filmy kinowe, książki, koncerty, a nawet gry powiązane ze światem serialu. Choć przeważnie ich znajomość nie jest konieczna do zwykłego oglądania serialu, to stanowią dodatek dla widza aktywnego, który poszukuje nowych informacji. W ten sposób twórcy prezentują np. materiały zza kulis produkcji, uzupełniają wątki czy pokazują sceny, które nie trafiły do ostatecznej wersji serialu. Niektóre materiały są ogólnodostępne, z kolei inne są na sprzedaż np. książki czy płyty. W ten sposób neoseriale wyrównują zarobki, które w tradycyjnych serialach puszcanych w linearny sposób są pozyskiwane z reklam. Tego typu działania sprzyjają powstawaniu fandomów zgromadzonych wokół konkretnego serialu. Niektórzy widzowie decydują się na tworzenie fanartów i fanfiction, a więc dzieł plastycznych oraz opowiadań powiązanych ze światem serialu²⁸¹.

²⁸⁰ M. Lisowska-Magdziarz, op. cit., s. 11.

²⁸¹ Ibidem, s. 7-10.

W odniesieniu do *CEG* mamy do czynienia z kilkoma aktywnościami wykraczającymi poza tekst serialu. I tak, na oficjalnym profilu Rachel Bloom w serwisie YouTube zamieszczone są piosenki z serialu, również te, na które nie znaleziono miejsca w *Crazy Ex-Girlfriend*. W ten sposób widzowie otrzymują możliwość obejrzenia dodatkowych scen. Zauważono, że musical ma potencjał reklamowy ze względu na swoje numery muzyczne, które dobrze sprawdzają się także bez odniesienia do całego serialu. W ten sposób gotowe klipy mogą być formą reklamy m.in. na YouTube, a same piosenki na Spotify czy iTunes. Ten rodzaj marketingu stosowano wcześniej w przypadku *Glee*, gdzie zyski ze sprzedaży płyt stanowiły znaczną część ogólnych przychodów. W przypadku *Crazy Ex-Girlfriend* publikowanie klipów z serialu na oficjalnym profilu Rachel Bloom w serwisie YouTube stało się częścią strategii marketingowej, przynoszącą spore korzyści. Wiele teledysków z serialu ma miliony odsłon. W ten sposób potencjalni widzowie mogą rozpocząć oglądanie serialu zachęteni wcześniej oglądanymi teledyskami. Przy tym kanał YouTube umożliwia publikowanie alternatywnych, wulgarniejszych wersji piosenek, które są gratką dla fanów. Ponadto Bloom udostępniła materiały zza kulis oraz wykonania obsady podczas występów na żywo²⁸². Musicalowy potencjał serialu został w pełni wykorzystany. Dodajmy, że w 2018 roku obsada *Crazy Ex-Girlfriend* wyruszyła w trasę po dziesięciu miastach, a w kolejnym roku koncertowała w Londynie i Nowym Jorku. Bilety na występy cieszyły się dużym powodzeniem, a Rachel Bloom nie wyklucza, że jeszcze kiedyś powtórzy całe przedsięwzięcie w nieco odświeżonej formie²⁸³. Po końcowym odcinku całego serialu został wyemitowany odcinek specjalny będący zapisem dwóch koncertów w Los Angeles. Wydano również kilka albumów z utworami z serialu. Wokół *CEG* powstał niewielki, ale bardzo wierny fandom²⁸⁴.

Ostatnia kwestia, która wyróżnia neoseriale to sposób ich odbioru. Choć częściowo tworzone przez telewizję, często trafiają na platformy streamingowe – a to zmienia sposób recepcji. W utrzymaniu serialu odegrał rolę plan marketingowy stacji, zakładający realizację produkcji dla konkretnych i wiernych grup odbiorców. Telewizja była tylko jednym kanałem odbioru serialu. Po emisji odcinki trafiały do streamingu na Hulu lub Netfliksie, gdzie miały

²⁸² R. Bloom, *Rachel Does Stuff*, <https://www.youtube.com/@racheldoesstuff> [dostęp: 12.01.2024].

²⁸³ Ch. McCracken, *Musicals Have a Place. Navigating the Television Market with a Crazy*, [w:] *Perspectives on Crazy Ex-Girlfriend...* op. cit., s. 67-72

²⁸⁴ https://cxg.fandom.com/wiki/Crazy_Ex-Girlfriend_Wiki, https://www.amazon.com/Crazy-Ex-Girlfriend-Season-Television-Soundtrack/dp/B01N9ELLAB/ref=sr_1_4?dib=eyJ2IjoiMSJ9.TmWya55OODHfYIhfXrM4NnkCwkp8IkSIp9LCG0JrPWIGks5FcqMGr6Qm3gPp5UakCVMkeoK3GdsP-C7M8fWomoC-UWV0IgVoItYkdZwMg.WKlxp4D59T5IYiHOYvQC7MdFAiyDYHJmpuZejJkaLSU&dib_tag=se&keywords=Crazy+Ex-Girlfriend&qid=1729450963&s=music&sr=1-4

potencjał zdobywania nowej widowni (dodam, że właśnie tą drogą – platformy streamingowej – serial dotarł też do mnie). W przypadku VOD oglądać można wiele odcinków naraz, co przypomina śledzenie bardzo długiego filmu²⁸⁵. Wraz z przejściem filmów na platformy VOD lub ich produkcją, pojawiło się zjawisko *binge-watchingu* polegające na oglądaniu pod rząd kilku a nawet kilkunastu odcinków serialu²⁸⁶. Może to mieć, choć nie musi, wpływ na emocjonalny jego odbiór – bardziej immersyjny²⁸⁷.

**

Wspomniane powyżej estetyczne, medialne i odbiorcze cechy neoseriale odnieśmy do *Crazy Ex-Girlfriend*. Komplikacja świata przedstawionego, zwłaszcza w zakresie psychologicznej konstrukcji postaci jest jednym z walorów. Widz, który ma możliwość obserwowania bohaterki w różnych sytuacjach życiowych, w zmiennej kondycji fizycznej i psychicznej, w drobiazgowym opisie codziennych zajęć, z komentarzami musicalowymi, będącymi rodzajem introspekcji – będzie miał bardzo bogaty „materiał dowodowy”, czy lepiej: szczegółowy opis „historii choroby”. Sfokusowanie fabuły *CEG* na zachowaniu bohaterki tematyzuje problematykę psychologiczną i wymusza niejako dominantę interpretacyjną. Psychologiczna komplikacja postaci jest, jak pisałam, stałą cechą neoseriale, ale w tych o innej identyfikacji gatunkowej bohater zatopiony jest zwykle w tematycznie odmiennej fabule, jego wewnętrzne przymioty, jego charakter i zachowanie są drugorzędne wobec akcji. W *CEG* akcja zewnętrzna i wewnętrzna, jak wspominałam, wzajemnie się przenikają, jedna jest korelatem drugiej. Losy bohaterki pokazywane są z zachowaniem ciągłości czasowej, w związku z tym psychologiczna ewolucja ujęta jest w silny ciąg przyczynowo-skutkowy (nawet jeśli bohaterka zachowuje się w sposób niezrozumiały, to widz ma świadomość, że nie jest to zachowanie przypadkowe, a u jego podstaw leżą ukryte głęboko w zaburzonej jaźni przesłanki). Poruszanie kontrowersyjnych życiowych tematów, nieunikanie naturalistycznych aspektów, zwiększa wiarygodność postaci, a tym samym wiarę widza, że obcuje z kimś prawdopodobnym. W takiej sytuacji widz nie daje się zmylić umowności przyjętej konwencji komedii i musicalu – odsuwa niejako na bok estetyczno-gatunkowe „ozdobniki”, konfrontując zachowanie bohaterki z psychologiczną rzeczywistością, w której sam się porusza. Te estetyczno-gatunkowe „ozdobniki” mają w kontekście psychologicznej treści serialu inne zadanie – ale o tym w następnej części rozważań.

²⁸⁵ M. Lisowska-Magdziarz, op. cit., s. 3-7.

²⁸⁶ E. Konieczna, op. cit., s. 90-91.

²⁸⁷ Ibidem, s. 93.

Jeśli najważniejszą treścią serialu jest materia psychologiczna (wyrażająca się zarówno w sferze zewnętrznej, jak i w retrospekcjach), a pierwotnym miejscem prezentacji była ramówka telewizyjna (poszczególne odcinki prezentowane były w TV CW raz w tygodniu) to nasuwa się tutaj, być może zbyt prosta, analogia do „terapeutycznych wizyt” – tyle że w domach oglądających, którzy mogą przyglądać się kolejnym zachowaniom bohaterki i muzycznym autokomentarzom, jak wspomnianej „historii choroby”. W przypadku oglądania w formule *binge-watchingu* zmienia się czas przerw pomiędzy poszczególnymi „sesjami”, ale sama zasada paraterapeutycznej obserwacji – już nie.

Cofnijmy się w swoich rozważaniach o krok i dostrzeźmy to, co jest cechą nie tylko neoseriali, ale seriali w ogóle, zwłaszcza obyczajowych. Funkcjonują one w formule „spotkania ze znajomymi”, których poznajemy, dowiadując się o nich coraz więcej. Łukasz Sokołowski pisał: „To dopuszczenie do określonej wiedzy (czasem szerszej niż ta, która dostępna jest poszczególnym bohaterom serialu) stwarza atmosferę intymną i poufałą [...] W serialu nie tylko problematyzuje się dylematy moralne, ale również omawia stany emocjonalne bohaterów. Dla widzów istotny jest nie tyle empiryczny, ile emocjonalny realizm serialu. To, co jest uznawane za prawdziwe przez widzów, to nie wiedza o świecie, ale subiektywne doświadczenie świata, innymi słowy — struktura odczuwania”²⁸⁸. A w innym miejscu: „Oddziaływanie programu telewizyjnego jest możliwe wtedy, gdy odwołuje się on do określonej przyjemności odbiorcy. Przyjemnością płynącą z oglądania serialu, oprócz wiedzy o świecie bohaterów, jest właśnie możliwość rozpoznania emocjonalnego realizmu przedstawianych zdarzeń. Zdarzeń związanych raczej z praktykami podejmowanymi w prywatnych, a na pewno osobistych obszarach rzeczywistości. Dzięki wrażeniu intymnego uczestnictwa w perypetiach bohaterów widzowie mają poczucie, że oglądają historię, która jest procesem (jak rozmowa), a nie zamkniętym dziełem (jak tekst). Proces ów rozwija się samodzielnie, nie jest efektem pracy scenarzystów. Dlatego widzowie często mogą mieć wrażenie, że biorą udział w czymś żywym, może nawet prawdziwszym od ich realnego życia”²⁸⁹.

Podsumowując tę część rozważań: interesujący nas serial posiada następujące cechy fabularne, narracyjne i stylistyczne, które dają mu silny filmoterapeutyczny potencjał:

- *CEG* jest serialem jakościowym (pomimo produkcji przez stację telewizyjną, która za taką raczej nie jest uważana), adresowany jest więc do bardziej wymagających widzów;

²⁸⁸ Ł. Sokołowski, *Serial jako element praktyk społecznych*, „Kultura i Społeczeństwo”, t. 55 nr 2-3, 2011, s. 194.

²⁸⁹ *Ibidem*, s. 195.

- z identyfikacją neoserialu wiążą się niemal wszystkie cechy estetyczne wymienione przez Krzysztofa Arcimowicza (w tym m.in. wyraziści, ale i kontrowersyjni bohaterowie, złożone konstrukcje psychologiczne postaci, poruszane drażliwe kwestie społeczne, ironia, wielowątkowość);
- centrum narracji serialu jest jedna bohaterka i wokół jej myśli, uczuć i zachowań koncentruje się akcja, zachowując spójność fabularną i problemową;
- akcja wewnętrzna (musicalowe introspekcje) przenika się z zewnętrzną (jedna warunkuje drugą);
- serial cechuje duża wiarygodność zachowań i rozpoznań z punktu widzenia psychologii i psychoterapii;
- seryjność odbioru (a nie epizodyczność) zmusza do odbiorczej lojalności i daje poczucie osobistego kontaktu z bohaterami;
- w serialu zadbano o jego produkcyjną jakość, zwłaszcza w partiach musicalowych (wysoka jakość opracowania muzycznego i choreograficznego);
- serial „wylewa” się poza sam tekst filmowy w stronę innych mediów;
- *CEG* ma wierny fandom.

Bardziej na marginesie już dodajmy, że seryjność ekranowych „sesji” z bohaterką *Crazy Ex-Girlfriend* przywołuje na myśl jedną ze współczesnych metod terapeutycznych – terapię narracyjną. Oczywiście z zastrzeżeniem, że to tylko – być może użyteczna, czytelnik rozsądzi – metafora medyczna dla opisanego zjawiska kulturowego jakim jest serial (interdyscyplinarność ma bowiem, jak wspominałam, swoje nieprzekraczalne granice). Widz nie jest ostatecznie terapeutą (abstrahując od tego, że wśród widzów serialu może się takowy znaleźć), a w każdej terapii, co już ustaliliśmy, potrzebny jest specjalista. Jeśli przywołuję kategorię terapii narracyjnej to tylko dlatego, że część jej założeń pokrywa się z procesem tworzenia i recepcji serialu o tematyce psychologicznej.

Czym jest terapia narracyjna? „O terapii narracyjnej mówi się niekiedy, że polega na rozmowach re-autoryzujących lub rekonstruujących. Opis ten sugeruje, że dla zrozumienia narracyjnych sposobów pracy najważniejsze są opowieści [...] Dla terapeutów narracyjnych opowieści składają się z: wydarzeń; powiązanych w sekwencje; przebiegających w określonym czasie; tworzących pewną fabułę”²⁹⁰. Oczywiście, słuchanie opowieści jest chlebem powszechnym psychoterapeutów. Ale w terapii narracyjnej są one bardziej upodmiotowione. W innych paradygmatach terapeutycznych opowieści pacjentów były źródłem informacji o życiu pacjenta, jako przesłanki do tego, aby uzyskaną wiedzę o

²⁹⁰ A. Morgan, *Terapia narracyjna. Wprowadzenie*, Warszawa 2011, s. 5.

zaburzeniu (wyłuskaną z opowieści) umieścić w jakimś systemie interpretującym. Tymczasem terapeuci narracyjni uznają całe opowieści za element tożsamości człowieka. Bowiem „narracje tworzą wewnętrzną rzeczywistość psychiczną człowieka, umożliwiając przeżywanie swojego życia”²⁹¹.

Jak wspomniałam, wykorzystuję koncepcję terapii narracyjnej, jako pewną poznawczą metaforę (lokując się tym samym w przestrzeni kulturoznawstwa i kulturoznawczo nastawionego filmoznawstwa). Pisanie scenariusza przez Rachel Bloom nie było (nie potwierdziła tego autorka) aktem autoterapii (choć przecież wiele elementów fabuły miało swoją genezę w autobiograficznym podłożu), tym bardziej nie były to „scenariuszowe sesje”, na których terapeuta mógłby sugerować (jako konsultant) interpretacje scen, wysłuchawszy propozycji autorki scenariusza (a początkowo autorkę, co też komplikowałoby sprawę). Ale jeśli przyjmiemy symbolicznie, że narrator filmu (resp. widz) jest jak wysłuchujący opowieści terapeuta, to moglibyśmy w takiej sytuacji potraktować Rebekę, jej przyjaciół (i nieprzyjaciół), jako „klientów do zdiagnozowania”. W przypadku terapii narracyjnej jest to tym bardziej uzasadnione, że terapeuci są zwykle bardziej wycofani, nastawieni na słuchanie opowieści pacjentów, by z tych opowieści zrobić terapeutyczny użytek. Przy czym – w naszym porównaniu – chodzi o te opowieści, które snuje bohaterka (potem także inni bohaterowie) w formie muzycznej. Narracjami naszej bohaterki są bowiem piosenki (wraz z inscenizacyjną oprawą). To specyficzna forma narracji, bardziej luźna niż fabuła, bowiem często oparta na skojarzeniach, ale przecież w swej tezie (ergo: narracyjnej interpretacji zjawiska) zazwyczaj bardzo wyrazista. Podmiot liryczny tych piosenek nie tworzy jakiś poetyckich eksperymentów lingwistycznych, ale mocno trzyma się konkretności. To, co wyobraża sobie bohaterka jest narracją głęboko zakorzenioną w jej uczuciach. Można powiedzieć, że to odmiana tzw. obrazów – według kategoryzacji wewnętrznych narracji. Obok obrazów wyróżnia się w terapii narracyjnej także wewnętrzne głosy, wewnętrzne dialogi i wewnętrzne rozważania ogólne – forma każdego z nich także ujawnia się w piosenkach (gdy bohaterka wmawia coś sobie, dialoguje sama ze sobą lub z kimś innym), ale obrazy wydają się tutaj kategorią najtrafniejszą. „[O]brazy – to różnego typu wyobrażenia, związane także z fantazjowaniem na jawie i śnie. Przybierają one charakter narracyjny podczas refleksji nad nimi lub opowiadania o nich. Ten rodzaj zjawisk jest bezpośrednio związany z procesami emocjonalnymi, często też prowadzi do kontaktu ze wspomnieniami z przeszłości”²⁹². Sądzę, że tak skonstruowaną definicję

²⁹¹ Ibidem, s. 6.

²⁹² A. Lis-Kujawa, op. cit., s. 134.

można, choć częściowo, odnieść do musicalowych numerów w seriali *CEG*. Potrafię sobie wyobrazić, że mogą one być także dobrą pomocą dla terapeuty w nurcie narracyjnym – są krótkie, ale dosadne, częstokroć nie wymagają wprowadzania w fabularny kontekst (oczywiście musicalowe numery można wykorzystywać także w innych nurtach psychoterapeutycznych).

Jak pisze Andrzej Lis-Kujawa, „w narracjach osobistych możemy wyróżnić podstawowe treści, które składają się na osobisty scenariusz narracyjny”. Badacz wymienia następnie te treści – są to: „treści dotyczące własnej osoby i wewnętrznych relacji między częściami <<ja>>” (czyli samoocena); „treści dotyczące ważnych osób, relacji z nimi i między nimi”; treści dotyczące ważnych sytuacji życiowych i sekwencji wydarzeń”; „treści dotyczące przepisów, ról, treści zadań życiowych i obowiązków osobistych”; „uniwersalnych tematów życiowych (miłość i przyjaźń, akceptacja, odrzucenie, samotność itd.”²⁹³. Jak widać, wszystkie z kategorii pasują do problemów Rebeki Bunch, o których śpiewa w swoich piosenkach (ogarniając kompleksową ich paletę).

Psychoterapeuci narracyjni wskazują na fakt, iż pacjenci mają zazwyczaj zinternalizowane opowieści dominujące. Taką opowieścią dominującą (głównie z punktu widzenia aksjologii etycznej, oceny zachowań) dysponuje także główna bohaterka serialu. Najczęściej w jej opowieściach (które układają się w opowieść bardziej ogólną, wyinterpretowaną z tych konkretnych, funkcjonującej niejako w strukturze głębszej, prywatnym psychopatologicznym „micie” bohaterki) mamy do czynienia ze skłonnością do oceny etycznej, zwykle manichejskiej (dwubiegunowej: dobro – zło) oraz negatywnych osądów na swój temat. W terapii narracyjnej psychoterapeuta szanuje te opowieści (tak jak narrator, który nie robi nic, aby oceniać bohaterkę – ona robi to sama), ale jednocześnie ma świadomość, że dominujące nie znaczy prawdziwe (w kontekście prawdziwości diagnozy)²⁹⁴. Bo dominujące opowieści mogą stać się (i stają) szkodliwe dla ich właścicieli. Terapeuta stara się więc szukać w pamięci pacjenta opowieści alternatywnych, które zburzą utrwalony schemat. Gdy się przyjrzeć dynamice serialu, im bliżej jego końca, tym częściej numery muzyczne stają się wyciszone, zbliżają bardziej do rzeczywistości, rezygnując z ucieczki w kolorowy (ale nieprawdziwy) fantazmat. Odnosi się wrażenie, że Rebeka Bunch zmierza do swojej głównej, alternatywnej opowieści – by skupić uwagę na sobie i swoim psychicznym dobrostanie.

²⁹³ Ibidem.

²⁹⁴ A. Morgan, op. cit., s. 11 – 14.

2. Musical i jego ewolucja

Zadaniem tego podrozdziału będzie zarysowanie stałych, strukturalnych cech musicalu klasycznego i wskazanie najważniejszych okresów rozwoju tego gatunku, z dekady na dekadę konsekwentnie przekraczającego wyznaczniki estetyczne produkcji musicalowych okresu Złotej Ery. W tym kontekście łatwiej będzie odpowiedzieć sobie na pytanie, jakie konwencje gatunkowe (powstałe w konkretnym czasie) łamie serial *Crazy Ex-Girlfriend*.

Każdy rodzaj filmowy można analizować przez psychologiczny pryzmat, każdą bowiem z postaci możemy przezeń interpretować, nawet w filmach superbohaterskich²⁹⁵. Ale gdy bierzemy pod uwagę percepcję widza wydaje się, że łatwiej mu emocjonalnie wiązać się z postaciami realistycznymi, bo są bliższe życiu, jakie widz zna. W takiej sytuacji pierwszeństwo miałyby te gatunki, których status ontologiczny zasadza się na materialności i empirii – wszelkiego rodzaju dramaty (psychologiczne, społeczne, wojenne) czy generalnie – filmy nie posiadające pierwiastka fantastycznego. Tymczasem każdy z nas doskonale wie, że rzecz nie leży w statusie świata przedstawionego i *Władcą pierścieni* (2001-2003, reż. P. Jackson) emocjonujemy się bardziej, niż dziesiątkami dramatów. Dawno już bowiem dostrzeżono, że w odbiorze kina nie chodzi o to, czy coś jest realne (w znaczeniu prawdopodobieństwa), ale czy coś sprawia wrażenie realnego²⁹⁶. A wrażenie realności – jedno z kluczowych pojęć dotyczących odbioru dzieła filmowego (wywodzące się z tradycji psychoanalitycznej) polega na tym, że widz zaakceptuje choćby najbardziej dziwną konwencję (gatunek), jeśli zna jej zasady, a po uchyleniu gnozeologicznego sceptycyzmu – utożsamia się z bohaterami i/lub światem. Oczywiście, jeśli ów bohater lub świat będą mu z jakiegoś powodu bliskie.

Musical zwłaszcza ten klasyczny (po okresie backstage musicalu) – w konfrontacji nawet z filmami fantasy, science-fiction czy grozy – w hierarchii sztuczności i umowności świata przedstawionego był zawsze najwyżej ze wszystkich gatunków (może obok burleski i to też bardziej w odmianie slapsitckowej). Łączy bowiem realizm zdjęć medium filmowego z choreografią i muzyką ze sztuk estradowych/teatralnych. Ten jego hybrydyczny charakter był w kinie – i jest – stale obecny. To *de facto* gatunek intermedialny, łączący różne sztuki, nie wchłaniając ich całkowicie w procesie szeroko

²⁹⁵ S. D. Young, *Psychology at the Movies*, 2012. s. 13.

²⁹⁶ Paradoksalnie, w przypadku fantastyki twórcy robią wszystko, aby prezentowany świat wyglądał na wiarygodny poprzez efekty specjalne – czym doskonalsze i imitujące materialną rzeczywistość, tym lepiej.

pojętej adaptacji²⁹⁷, ale zachowujący szereg odmienności danej sztuki. Wszystko to jednak nie przeszkodziło oddziaływać na widzów bardzo emocjonalnie, nie wybijało widzów z empatycznego snu, nie negowało uniwersalnych prawideł identyfikacji. Właśnie na mocy wspomnianej umowy gatunkowej, która zawieszala nieufność – realistyczne medium filmowe robiło potem swoje.

W klasycznym już artykule *W stronę teorii gatunku* Rick (Charles) Altman zaproponował strukturalistyczne podejście do problemów genologicznych w kinie. Wspomniął w nim o musicalu – a później zawarte w nim myśli rozwinął w – także już klasycznej – książce *American Musical Film*²⁹⁸. Przypomnijmy, iż Altman uznał klasyczne gatunki za zjawiska, które odbijały amerykańskie sprzeczności kulturowe. Gatunki filmowe są formą rozrywki, która pojawiła się w społeczeństwie purytańskim, nastawionym przede wszystkim na pracę, rozrywkę zaś traktując jako coś bezproduktywnego. W związku z tym posiada ona wartość kontrkulturową; Altman szedł dalej: „rozrywka reprezentuje nieproduktywne, kontrakulturowe przedsięwzięcia, w sposób stały wyrażające te podstawowe wartości lub potrzeby, które stłumiła dominująca ideologia”²⁹⁹. Inaczej mówiąc, strukturą głęboką każdego gatunku jest to, co kontrkulturowe, a co w rozrywce (nie branej przez oficjalną kulturę na serio) może się wyrazić. Stąd jedną z podstawowych cech gatunku filmowego jest dualizm, czyli połączenie wartości kulturowych z kontrkulturowymi; dla horroru będzie to kontrapunkt tego, co materialne i tego co nadprzyrodzone; dla westernu – cywilizacji i natury; dla filmu gangsterskiego – self-made-mana i społecznej moralności itd. („kino gatunków łączy doświadczenia zakazane z usankcjonowanymi w taki sposób, by usprawiedliwić te pierwsze a wzbogacić drugie”³⁰⁰). W tym klasycznym artykule znalazł się także passus poświęcony musicalowi, wskazujący na jego fundamentalną dychotomię. „W typowej akcji musicalu kobieta reprezentuje to wszystko co utwierdza amerykańską moralność: wierność, dom, rodzinę, stabilizację. Mężczyzna natomiast jest łowcą rozrywki, poszukiwaczem przyjemności z niezwykle darem radości życia i zamiłowaniem do śpiewu, tańca i hazardu, co zostawia mu mało czasu i chęci na kultywowanie tradycyjnych wartości domowego ogniska. Kobieta, najczęściej widzimy w otoczeniu rodziny, tłumiącą swe pragnienia i tęskniącą za stabilizacją; mężczyzna jest zawsze w drodze, śpiewając i tańcząc zmierza do kolejnego miasta, kolejnej dziewczyny, kolejnego zajęcia. Ona musi się uczyć, jak się bawić, jak wyrażać skrywane

²⁹⁷ Takie ujęcie adaptacji jako synkretycznego połączenia różnych sztuk i przekazów proponowała Alicja Helman – *Twórcza zdrada: filmowe adaptacje literatury*, Poznań 2014.

²⁹⁸ R. Altman, *American Film Musical*, Indiana, (bez daty wydania; pierwsze wydanie: Indiana, 1987).

²⁹⁹ Ch. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, tłum. A. Helman, „Kino” 1987, nr 6, s. 19.

³⁰⁰ Ibidem, s. 20.

pragnienia, on winien otrzymać lekcje życia na sposób społecznie akceptowany. Musical zatem łączy dwie główne kategorie sugerowane przez etykę protestancką: pracę i rozrywkę. On musi poznać wartości pracy, podczas gdy ona powinna odkryć radości rozrywki. Oczywiście nie każdy musical rozgrywa się dokładnie tak jak sugeruje powyższy szkic – role mogą być odwrócone lub akcenty przemieszczone – lecz ta podstawowa konfiguracja jest dla musicalu fundamentalna, podobnie jak walka dla filmu wojennego. Pokróćce, musical mówi o rozrywce, o jej marginalnej pozycji w kulturze amerykańskiej, o jej znaczeniu dla powstania pełnej osobowości³⁰¹.

Klasyczny musical był więc *de facto* opowieścią o miłości (i ukrytej erotyce), a to jedna z kardynalnych emocji nie tylko człowieka, ale także kina. W związku z tym musical w strukturze głębokiej był bądź melodramatem, bądź komedią romantyczną. A te, jak wiadomo, tym większe wrażenie realności generują, im bardziej są... nierealne. W melodramacie (także musicalowym) nie chodzi o porównywanie fikcyjnego świata przedstawionego do rzeczywistości, ale o rozwój prymarnej emocji, jaką jest zainteresowanie miłością. Dlatego akcja klasycznych melodramatów działa się najczęściej wśród wyższych klas społecznych – a jednocześnie odbiorcami melodramatów były klasy niższe, które nie mogły zweryfikować prawdziwości prezentowanego świata i adorowały go³⁰². W tym sensie melodramat (komedia romantyczna), także w wersji musicalowej, tworzył fantazmat szczęścia, najważniejszego w życiu człowieka – miłosnego. Ikonografia takiego filmu musiała udźwignąć eskapistyczne, fantazmatyczne pragnienia widza, stąd piękne postaci, piękne stroje, perfekcja ruchu, perfekcja muzyki – celuloidowy raj. Z czasem musical się zmieniał, „upoważniał” w swej treści, a w okresie filmowego postmodernizmu – uderzono w niezbywalne elementy musicalu. Celuloidowy sen został rozbity – i to jest też przypadek serialu *Crazy Ex-Girlfriend*.

Struktura musicalu powinna być łatwa do odczytania nawet bez analizy. Aby tak się stało, film musi posiadać wyraźnie zaznaczoną formę, w której od razu zauważalny jest wspomniany dualizm płciowy głównych bohaterów³⁰³. Za przykład mogą posłużyć *Dźwięki muzyki* z 1965 roku. Maria, grana przez Julie Andrews, spędziła swoje ostatnie lata wśród zakonnic, a teraz rozpoczyna pracę w roli niani. Maria jest młoda, pełna energii i uwielbia kontakt z naturą. W kontraście do niej występuje, grany przez Christophera Plummera, kapitan von Trapp. Były wojskowy ceni sobie przede wszystkim rygor i zasady, a do tego

³⁰¹ Ibidem, s. 19.

³⁰² A. Madej, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994, s. 33 – 51.

³⁰³ R. Altman, op. cit., s. 28 - 58

ma problem z wyrażaniem emocji. Gdy Maria zaczyna opiekować się dziećmi mężczyzny, widz od razu zdaje sobie sprawę, że dwójkę głównych bohaterów musi połączyć silne uczucie. Postaci zbudowane są na kontrastach, dlatego momentalnie sprawiają wrażenie, że się uzupełniają. Podobny schemat budowania postaci pojawia się m.in. w *Zabawnej buzi* (1957, reż. S. Donen), *My Fair Lady* (1964, reż. G. Cukor) oraz wielu innych musicalach. Punktem wspólnym budowania dychotomicznego obrazu bohaterów jest to, że jedna z postaci związana jest z tradycyjnymi wartościami oraz etyką pracy, z kolei drugiej postaci przypisywane są cechy zwyczajowo kojarzone ze światem rozrywki. Z czasem poróżnieni bohaterowie dostrzegają, że oba ich światy są potrzebne i wówczas dochodzi do połączenia zarówno samej pary, jak i reprezentowanych przez kochanków wartości. W musicalu widz rzadko dostaje odpowiedź na pytanie, jak dwie tak skrajne osobowości funkcjonują ze sobą na co dzień. Film przeważnie zamykany jest sceną pocałunku, ślubu albo tańca, w której główni bohaterowie emanują szczęściem. Jeżeli postaci reprezentowały odrębne style taneczne albo gatunki muzyczne, wówczas wzorcowy finałowy numer stanowi połączenie obu kierunków. Przykładem są m.in. wspomniane wcześniej *Dźwięki muzyki*. Z czasem kapitan von Trapp przyłącza się do śpiewanej przez dzieci i Marię piosenki. W ten sposób zamienia rolę surowego obserwatora na pełnoprawnego członka grupy. Maria z kolei poważnieje i uczy się przyjmować optykę starszego pokolenia³⁰⁴.

Pocałunek, ślub, wspólny taniec albo piosenka – to elementy, które często stanowią zakończenie klasycznego musicalu. Para głównych bohaterów nareszcie się jednoczy i w domyśle czeka ich piękne i wypełnione miłością życie. Choć w świecie musicalu najoczywistsze wydaje się zakończenie, w którym dwoje kochanków pokonuje wszelkie trudności i rozpoczyna wspólne szczęśliwe życie, to nawet w klasycznych produkcjach zdarzają się odstępstwa od tego schematu. Maria i Tony z *West Side Story* (1961, reż. R. Wise, J. Robbins) czy Satine i Christian z *Moulin Rouge!* (2001, reż. B. Luhrmann) są pozbawieni szczęśliwego zakończenia. Również druga z reguł miewa swoje wyjątki, czego przykładem jest historia Marii i Kapitana von Trappa. Ekranowe losy bohaterów *Dźwięków muzyki* nie kończą się wraz z ich ślubem i para ma okazję lepiej się poznać i skonfrontować z wieloma trudnościami.

Połączenie głównych bohaterów nie jest jedynym celem ustanowienia dychotomii pracy i rozrywki w musicalu. Zabieg ten ma niejako usprawiedliwić samo istnienie gatunku musicalu filmowego. Właśnie dlatego widzowi przedstawiany jest obraz świata, który jest niepełny bez rozrywki. Ponadto dzięki temu odbiorca zyskuje przeświadczenie, że podczas

³⁰⁴ D. Skotareczak, op. cit., 45-51.

seansu dobrze spożytkował swój czas³⁰⁵.

Oglądając musical, widz musi porzucić oczekiwania związane z klasyczną budową filmu. Fabuła, psychologiczna motywacja bohaterów i tradycyjny obraz związków nie mają tu większego znaczenia. Rolą musicalu jest sprawienie, by widz połączył dwoje bohaterów jako parę, nawet jeżeli nie spotkali się oni jeszcze na płaszczyźnie filmowej. Segmenty filmu zbudowane są tak, by ukazywać podobieństwa pomiędzy bohaterami³⁰⁶. Kolejność występowania scen podyktowana jest nie tyle przez samą fabułę, co przez potrzebę przedstawienia analogii zachodzących pomiędzy potencjalnymi uczestnikami romansu. Większe znaczenie od chronologii zdarzeń ma ich podobieństwo oraz równoczesność. Sztandarowym przykładem jest musical *Sweethearts* (1938, reż. W.S. Van Dyke). Reżyser wykorzystał każdy możliwy sposób, aby ukazać widzowi, że postaci grane przez Janette MacDonald i Nelsona Eddy'ego są sobie przeznaczone. Zdjęcia, kostiumy, choreografia i dialogi zostały ułożone tak, by widz nie miał żadnych wątpliwości, że bohaterowie muszą zostać razem. Fakt, że postaci długo funkcjonują w świecie przedstawionym osobno daje jeszcze więcej możliwości na uwypuklenie podobieństw między nimi np. gdy w jednej z scen kobieta ukazana jest z czarnym jamnikiem, nie jest zaskoczeniem, że wkrótce pojawia się również scena przedstawiająca mężczyznę w towarzystwie białego buldoga³⁰⁷.

Klasyczny musical tworzy fantazmat lepszego świata. Jak pisał Altman „Jeśli musical stale stwarza wrażenie, że świat jest dobrym miejscem do tego, aby na nim przebywać, pełnym szczęśliwych ludzi gotowych tańczyć i śpiewać w każdym momencie, to dzieje się tak dlatego, że musical obraca każdą sytuację w święto. Każda scena wnosi swój wkład w upragniony ogólny efekt, który jest ważniejszy niż każdy poszczególny dialog, postać czy działanie”³⁰⁸. Wiesław Godzic dodawał, że widz klasycznego musicalu „to przede wszystkim *uczestnik magicznego spektaklu*; taki, który jest wprawdzie wyrugowany z możliwości uczestniczenia w akcji w sposób aktywny, jednakże jego żywa potrzeba uczestniczenia przybiera charakter znacznego zaangażowania emocjonalnego”³⁰⁹. Musical – poprzez konkretne rozwiązania narracyjne – zaprasza widza do tej zabawy, do tego święta. Jednym z najważniejszych chwytów są sygnały bezpośredniego zwracania się do publiczności (widowni). „Jean Luc Godard, stosując Brechtowski efekt obcości, chciał doprowadzić do sytuacji, w której widz nie identyfikowałby się z techniką stwarzającą iluzję, lecz z samą sztucznością (...) Musical, stosując tę samą metodę, dąży do

³⁰⁵ Ibidem, s. 50-51.

³⁰⁶ R. Altman, op. cit., s. 16 – 27.

³⁰⁷ D. Skotarczak, s. 28-29.

³⁰⁸ Ch. Altman, op. cit., s. 21.

³⁰⁹ W. Godzic, *Film i psychoanaliza – problem widza*, Kraków 1990, s.83.

przeciwnego celu: rozrywkowy tekst musicalu koncentruje się na przełamywaniu wszelkich dających się zauważyć dystansów między odtwórcą a widownią.” I dalej: „Tak więc musical przedstawia ciało widza lub stwarza jego substytut po to, by nim zawładnąć i wchłonąć do świata, w którym <<wszyscy tańczą i śpiewają>>. Nie zapomina jednak, że oprócz (iluzji) rzeczywistości fizycznej stworzyć trzeba rzeczywistość (iluzyjną) ludzkiego świata marzeń, wyobrażeń, snu”³¹⁰. Klasyczny musical to wielkie święto, w którym uczestniczy – dużo bardziej niż w innych gatunkach filmowych – także widz. Nakłada się na to również wyrafinowana inscenizacja, zwłaszcza zaś – mobilność kamery (każdy, kto pamięta kalejdoskopowe układy ludzkich ciał tworzone przez Busby Berkleya, wie jak fabuła filmu może być integralnie związana z inscenizacją).

W tym znaczeniu musical jest najbardziej eskapistycznym gatunkiem filmowym, lokującym widza w ekranowym fantazmacie. „Najbardziej rozpowszechniony jest sąd, iż musical znajduje się między rozrywką a utopią: rozrywka, zawierająca obraz <<lepszego świata>>, proponuje bądź eskapizm, a więc ucieczkę w stronę iluzji, bądź przedstawia jedynie pragnienie wycofania się z szarej codzienności”³¹¹. Tak określona charakterystyka klasycznego musicalu uzmysławia, jak nieprzystającym do niego, jak radykalnie odmiennym wobec jego istoty jest łączenie tej ekranowej iluzji z realizmem, a nawet naturalizmem ludzkiego życia. Stopniowo jednak, powoli musical powędrował i tą ścieżką.

2.1. Przemiany musicalu

Koncepcja Altmana zanurzona była w opisie kultury (długiego trwania) Stanów Zjednoczonych. Ówczesny musical był także wyrazem „krótszych okresów” – odbiciem przemian psychospołecznych uzależnionych od aktualnej sytuacji społecznej, ekonomicznej i politycznej w USA³¹².

Rozwój musicalu koreluje z historią Stanów Zjednoczonych. Film *Śpiewak jazzbandu* (1927, reż. A. Crosland) uważany jest (umownie, jak wiele dat w historii kina) za pierwszy pełnometrażowy film dźwiękowy (choć z trudem można o nim powiedzieć nawet *part-talkie*) oraz pierwszy musical filmowy. Obraz nie jest w pełni udźwiękowiony, jednak występują w nim pierwsze piosenki oraz wymiany zdań³¹³. Był on także prekursorem formuły *backstage musical*. Zanim bowiem gatunek (a wraz z nim widz) „zgodził się” na

³¹⁰ Ibidem, s. 84

³¹¹ Ibidem.

³¹² Zob. D. Skotarczak, op. cit. 82-84.

³¹³ Ibidem, s. 35

zacieranie granicy między dwoma różnymi elementami diegezy świata przedstawionego (tym co realistyczne i tym co estradowe) uzasadniał obecność piosenek poprzez fabułę o przygotowaniu rewii, musicalu itp. Realizowane na początku lat 30. filmy utrzymane w tej formule były realistyczne w opisie sytuacji artystów estrady i sceny, co rymowało się ze zmianą tematyczną w kinie amerykańskim po krach na giełdzie, który nastąpił w październiku 1929 roku i zapoczątkował Wielki Kryzys. Wytwórnia Warner Brothers zainwestowała w kilka musicali nawiązujących do kwestii społecznych. Wśród nich ważne miejsce zajęła m.in. *Ulica szaleństw* (1933, L. Bacon). Film w reżyserii Bacona nawiązuje do ówczesnych problemów m.in. bezrobocia, gangsterskiego półświatka oraz zmian w obyczajowości. Filmowcy zaczynają coraz częściej sięgać po współczesne tematy, powstają też gatunki skoncentrowane na portretowaniu problemów życia społecznego jak dramat społeczny czy kino gangsterskie.

Na okres od 1934 do 1939 roku przypada znaczny rozwój gatunku, nazywany też Złotą Erą musicalu. Statystyki podają, że w roku 1934 wyprodukowano 44 musicale, rok później 52, natomiast przez trzy kolejne lata po 56. Tendencja spadkowa jest zauważalna dopiero w roku 1939, gdy powstaje 27 muzycznych produkcji. W okresie New Dealu prezydenta Roosevelta (do 1933 roku) kino amerykańskie coraz mocniej dryfuje w stronę eskapizmu³¹⁴. Pójście w tę stronę ułatwiało wprowadzenie i egzekwowanie od 1934 roku Kodeksu Haysa – nadmiar „brudów życiowych” nie był od tego momentu mile widziany. Kino przeistoczyło się w miejsce ucieczki. W rezultacie obostrzeń bohaterowie ponownie stali się delikatniejsi i bardziej sentymentalni. Pojawiły się więc musicale z wystawną, oszalałającą scenografią Busby Berkeley’a czy taneczno-arystokratyczne filmy z Ginger Rogers i Fredem Astairem. Para zachwycała swoimi tanecznymi umiejętnościami i dużym urokiem. Najczęściej fabuła ich filmów rozgrywała się w wyidealizowanym świecie, w którym nikt nie musi się martwić o codzienność czy pieniądze. Lekki komediowy ton, imponujące choreografie i nowe kompozycje muzyczne spotykały się z uznaniem widzów. Bowiem jednym z najważniejszych elementów musicali lat 30. jest przedstawienie optymistycznej wersji rzeczywistości. Zadaniem filmów jest przede wszystkim poprawa nastroju widza i odciążenie jego uwagi od trudów życia. W musicalach zostaje ukazana upiększona wizja amerykańskiego życia. Stałym elementem filmów jest pochwała patriarchalnego modelu rodziny, pięknej romantycznej miłości oraz amerykańskiego patriotyzmu. Mężczyźni mają być zaradni, z kolei kobiety delikatne. W musicalu lat 30. stawiano na majestatyczne dekoracje. Ich celem było nie tylko lepsze odwzorowanie

³¹⁴ Ibidem, s. 25-37.

tropikalnego klimatu, ale także ukazanie bogactwa Amerykanów i przekonanie widzów, że nawet kryzys nie jest w stanie go zniszczyć³¹⁵.

Choć początek lat 40. XX wieku to niezwykle wyniszczający czas dla wielu europejskich państw, to Stany Zjednoczone przechodzą wówczas wzrost gospodarczy związany m.in. z rozwojem przemysłu zbrojeniowego. Również kino skręciło na wojenne tory. Dorota Skotarczak wyróżnia trzy typy musicali czasu wojny³¹⁶: 1) musicale o charakterze zdecydowanie propagandowym (np. *To jest armia*, 1943, reż. M. Curtiz); 2) musicale, dla których wojna i armia stanowią tylko tło akcji, bądź których bohaterami są żołnierze i szpiedzy (np. *Dla mnie i mojej dziewczyny*, 1942, reż. B. Berkeley) lub *Podnieść kotwicę*, 1945, reż. G. Sidne); 3) musicale „rozrywkowe”, z pozoru neutralne ideologicznie, w których tematyka wojenna pojawia się marginalnie, a nawet nie pojawia się w ogóle, „akcja filmu osadzona jest zwykle w przeszłości, a ich treść służy wyrażeniu pochwały amerykańskiej tradycji”³¹⁷ (np. *Spotkajmy się w St. Louis* (1944, reż. V. Minnelli). Ale i wojnę musical lat 30. i 40. przedstawiał w umowny sposób. Na ekranie unikano pokazywania krwi, okrucieństwa i realizmu związanego z tym okresem historii. Zamiast tego często odwoływano się do patosu. Bohaterowie głosili rzewne mowy ku pokrzepieniu serc, często pojawiał się motyw parady, a kostiumy żołnierzy zawsze wyglądały nienagannie. Pewnym novum stało się za to przeniesienie akcji filmów. Choć fabuła niektórych musicali wciąż działa się w świecie teatrów i arystokracji, to zaczęto ukazywać również życie tzw. zwykłego człowieka; choć i w tym przypadku była to raczej jego wyidealizowana wersja. Akcja filmów rozgrywała się np. w koszarach, fabrykach, a także na przedmieściach. Miało to zachęcić ludzi do pracy i realizacji wspólnego celu, jakim była pomoc wojsku³¹⁸.

W latach 50. musical filmowy ulega przekształceniu, co jest efektem m.in. wzorowania się na teatrze, który przechodzi wówczas poważne zmiany. Produkcje coraz chętniej czerpią ze współczesnych tematów, a przy tym pojawiają się w nich elementy satyry. Powstają liczne wybitne filmy, które na stałe wpisują się do kanonu gatunku. Uwspółcześnieniu ulega przede wszystkim forma musicalu. Choć filmy podejmują tematy obyczajowe, to jeszcze z rezerwą podchodzą do kontrowersyjnych treści. Twórcy z chęcią sięgają po elementy autotematyczne, ponadto coraz częściej pojawiają się sceny kręcone w plenerze. Obraz głównych filmowych protagonistów pozostaje podobny do bohaterów z

³¹⁵ M. Bielacki, *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*, Łódź 1994, s. 77-86.

³¹⁶ Ibidem, s. 67-73.

³¹⁷ Ibidem, s. 71.

³¹⁸ J. Feuer, *The Hollywood Musical*, Bloomington 1982, s. 14-16.

poprzedniego dziesięciolecia³¹⁹. Niejako podsumowaniem pierwszego okresu rozwoju musicalu jest jego jeden z najdoskonalszych przykładów (numer 1 na liście American Film Institute w gatunku musicalu) – *Deszczowa piosenka* Gene’a Kelly’ego i Stanleya Donena z 1953 roku. To autotematyczny hołd oddany dawnemu kinu, a jednocześnie słodko-gorzki obraz profesji zarówno aktorów filmowych, jak również artystów estrady. Stopniowo cień zaczął zasnuwać optymistyczne niebo klasycznego musicalu...

**

Można mówić o trzech zasadniczych etapach rozwoju musicalu. Pierwszy opisałam powyżej, ostatni będzie czasem dekonstrukcji gatunku. Pomiędzy zaś tymi okresami jest czas zachowania generalnych wyznaczników gatunku, ale jednocześnie poszerzania tematyki – niejednokrotnie poważnej – oraz komplikowania postaci. Okres ten sprawił, że musical przestał się automatycznie kojarzyć z popkulturowym eskapizmem. Na tej tendencji finalnie skorzysta także analizowany przeze mnie serial.

W latach 60. XX w. twórcy filmowi wracają jeszcze do musicalu tradycyjnego, który w tym dziesięcioleciu zyskuje nową odsłonę. Powstają liczne musicale biograficzne, w których zauważalna jest nostalgia za minionymi czasami. Współczesne tematy mają poboczne znaczenie. Nową tendencją jest obsadzanie w głównych rolach gwiazd ekranu nie posiadających musicalowego doświadczenia. Wyjątkiem jest musical *West Side Story*, który uważany jest za dzieło wyprzedzające swoje czasy. Ciekawiej wypadają też bohaterowie. Kobiety zyskują więcej stanowczości, natomiast mężczyźni pokazują swoją delikatniejszą stronę³²⁰.

Już kilka lat później forma tradycyjnego musicalu filmowego ulega wyczerpaniu i wielu twórców i krytyków zastanawia się, czy gatunek ma szansę przetrwać. Rozwiązaniem okazuje się zdecydowane rozszerzenie tematyki filmów. W latach 60. i 70. wiele dzieje się na scenie politycznej i społecznej Stanów Zjednoczonych. Wojna w Wietnamie, zamach na Kennedy’ego czy afera Watergate znacząco odbijają się na nastrojach społeczeństwa. W obliczu tego ponownie zmienia się forma musicalu, który traci cechy komedii, by zbliżyć się do dramatu nawiązującego do współczesnych wydarzeń i problemów. Po sukcesach wielkich produkcji z poprzednich lat widownia zdaje się oczekiwać nowości. Zwłaszcza młodzi widzowie nie są już tak zainteresowani tradycyjnym obrazem musicalu i chętniej

³¹⁹ G. Bordman, *American Music Theatre*, Nowy Jork 1978, s. 596-605.

³²⁰ D. Skotarczak, s. 113-126.

oglądają produkcje mocniej skupione na rzeczywistości i obecnych problemach. Wpływa to na tematykę najważniejszych musicali, takich jak np. *Kabaret* (1972, reż. B. Fosse - opowieść o Berlinie lat 30. XX wieku i eskalacji nazizmu) czy *Skrzypek na dachu* (1971, reż. N. Jewison - osadzony w kulturze dawnego sztetlu i przepelniony smutkiem oraz nostalgią za czasami, które już nigdy nie wrócą)³²¹.

W rozwoju musicalu lat 60. i 70. ważną rolę odegrała muzyka rockowa. Duża w tym zasługa Elvisa Presleya, który pokazał szerszej publiczności muzykę *rhythm and blues*. Początkowo reprezentanci tzw. wyższej kultury odcinali się od rockowej muzyki, przez co ta zyskiwała coraz większą popularność m.in. w kręgach hipisów³²². Z czasem twórcy filmowi dostrzegli w muzyce rockowej potencjał do odświeżenia musicalu, którego klasyczna forma traciła na popularności³²³. „Rock and roll stanowił nie tylko nową formę wyrazu artystycznego, ale także świadectwo przemian cywilizacyjno-społecznych: przyspieszonego rytmu życia i jego zwiększonego tempa oraz osiągnięć techniki (elektryczne instrumentarium). [...] Rock and roll był muzyką tworzoną przede wszystkim przez młodą generację, dla której rytmiczne tworzywo dźwiękowe stanowiło naturalną formę wypowiedzi artystycznej. Granica – oddzielająca zwolenników dawnej i nowej muzyki rozrywkowej – była zatem najczęściej tożsama z przedziałami międzypokoleniowymi”³²⁴. Pojawiają się dzieła kontrowersyjne, które jeszcze w poprzednim dziesięcioleciu nie miałyby racji bytu. Kontrkultura, silnie związana z muzyką rockową przyniosła tak ważne – a jednocześnie tak poważne – musicale jak rock-operę *Jesus Christ Superstar* (1973, reż. N. Jewison - treść filmu zgodna z tytułem) czy *Hair*, o wojnie w Wietnamie. Dodajmy do tego *Cały ten zgiełk* (autobiograficzną opowieść o życiu artysty, który boryka się m.in. z pracoholizmem i alkoholizmem oraz uzależnieniem od innych używek³²⁵), a w końcu obrazoburczy *The Rocky Horror Picture Show* (1975, reż. J. Sharman) – opowieść o transwestycie, który przybył na Ziemię z obcej planety i głosił idee wolnej miłości³²⁶; a wszystko utrzymane w estetyce campu i rozbuchanej seksualności. To jeden z pierwszych przykładów w świecie musicalu tzw. gatunku progresywnego, uderzającego w same podstawy gatunku. Dodajmy, że lata 70. to czas, w którym powstają nie tylko rock-opery, ale również musicale disco m.in. *Gorączka sobotniej nocy* (1977, reż.

³²¹ J. Roszak, „Ciemniej ciągnijcie po skrzypkach”. *Skrzypek na dachu jako prefiguracja Auschwitz*, [w:] *Musical. Poszerzenie pola gatunku*, Poznań 2013, s. 79-85.

³²² M. Bielacki, op. cit., s. 103-110.

³²³ M. Smółka, *Rock Musical, Rock Opera i Concept Album: Rock jako gatunek zawieszony między filmem, muzyką a teatrem*, [w:] *Musical. Spotkania z gatunkami filmowymi*, op. cit., Łódź 2016, s. 105-121.

³²⁴ M. Bielacki, op. cit., s. 104.

³²⁵ D. Skotarczak, op. cit. s. 139-141.

³²⁶ Ibidem, s. 134.

J. Badham) i *Grease*³²⁷.

Po sprzyjającej musicalowi końcówce lat 70. nadchodzi okres nazywany schyłkiem musicalu. Przeważnie opisywane są tak lata 90., rzadziej również lata 80. W tym czasie wciąż powstają musicale filmowe, jednak widzowie chętniej wybierają m.in. komedie, horrory oraz kino nowej przygody. Wśród przyczyn zmniejszenia powodzenia musicalu wymienia się m.in. wyczerpanie formuły gatunku oraz zwiększenie popularności telewizji³²⁸. Musicale nawiązujące do tradycji nie zachwycają już widzów, w związku z czym twórcy szukają nowych środków wyrazu. Kasowym sukcesem okazują się musicale, które czerpią inspiracje z popularnych wówczas gatunków np. *Blues Brothers* (1980, reż. J. Landis) i *Zakonnica w przebraniu* (1992, reż. E. Ardolino) czerpią inspiracje z komedii kryminalnej, z kolei *Krwiożercza roślina* (1986, reż. F. Oz) z horrorów klasy B³²⁹. Niezależnie od wymienionych powyżej tytułów okres lat 80. i 90. jest uważany za jeden z najgorszych w dziejach musicalu. Klasyczna forma gatunku ulega wyczerpaniu, a dzieła eksperymentalne nie spotykają się z dużym zainteresowaniem widzów³³⁰.

2.2. Musical w okresie postmodernizmu

W kulturze i sztuce lata 80. i 90. to czas ofensywy postmodernizmu, okres dekonstrukcji istniejących schematów (tzw. wielkich narracji, w tym estetycznych), nostalgii i pastiszu; zakwestionowania modernistycznej z ducha powagi sztuki i jej misyjności, postawienie na grę intertekstualną i tworzenie palimpsestów³³¹. Nie ominęło to także kina, czego najlepszym przykładem jest twórczość takich artystów jak Peter Greenaway, Derek Jarman, David Lynch, Quentin Tarantino, bracia Coen, Pedro Almodóvar i wielu innych. Zakwestionowanie dotychczasowego paradygmatu sztuki odbiło się także na filmowym musicalu. Pierwsze oznaki takiego podejścia pojawiły się już wcześniej (jak choćby w kultowym *Rocky Horror Picture Show*). Ale za film przełomowy w rozwoju filmowego musicalu dość powszechnie uznaje się *Wszyscy mówią Kocham Cię* (1996) w reżyserii Woody'ego Allena. To połączenie komedii obyczajowej z klasycznym musicaliem. W odróżnieniu od ówczesnych tendencji Allen zdecydował się na

³²⁷ Ibidem, s. 138.

³²⁸ Ibidem, s. 143-147.

³²⁹ Ibidem, s. 147-152.

³³⁰ Ibidem, s. 145-160.

³³¹ T. Miczka, *Wielkie żarcie. POSTmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*, Katowice 1992; A. Lewicki, *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wrocław 2007, s. 90 – 110.

wykorzystanie nostalgicznych elementów i nawiązań do klasyki gatunku³³². Połączył charakterystyczne dla musicalu intertekstualne odniesienia ze znamionami realizmu. Wykonywane w filmie piosenki są nowymi aranżacjami znanych kompozycji. W filmie użyto coverów już istniejących utworów ze świata musicalu i muzyki rozrywkowej.

Innowacyjnym, na swój sposób rewolucyjnym filmem musicalowym (i niezwykle ważnym dla niniejszej rozprawy) był obraz *Tańcząc w ciemnościach*. Zrealizowany w 2000 roku film Larsa von Triera dekonstruuje znane dla musicalu tropy, ale przede wszystkim łączy – zgodnie z witrażową ontologią postmodernistycznej diegezy (o czym później) – dwa kompletnie wydawałoby się nie przystające do siebie gatunki: mroczny thriller psychologiczny z eskapistycznymi partiami musicalowymi. Film Triera uutorował drogę dla wszystkich produkcji musicalowych, które łączyć będą musicalowy fantazmat z naturalistycznymi atrybutami świata przedstawionego. W tym sensie także *CEG* coś filmowi Triera zawdzięcza, choć w zdecydowanie mniejszym stopniu eksponowania naturalizmu, przemocy i okrucieństwa, niż film z 2000 roku³³³. Obraz nie jest wolny od założeń klasycznego musicalu, jednak w znacznym stopniu je przejaskrawia i kontrastuje z nietypową dla musicalu tematyką, przez co staje się w pełni oryginalnym tworem.

Moulin Rouge! w reżyserii Baza Luhrmanna trafiło na ekrany kin w 2001 roku. Produkcja odwołuje się do dobrze znanych musicalowych motywów. Precedensem jest, że to właśnie ten brak oryginalności czyni film tak bardzo wyjątkowym. W świecie *Moulin Rouge!* wszystko jest kempowo przerysowane³³⁴. Ostentacyjne kostiumy, scenografia, a nawet sposób poruszania się niektórych postaci kreują pastisz teatru. Większość akcji rozgrywa się w obrębie terenu Moulin Rouge, który jest hermetycznym światem³³⁵. W ten sposób już samo miejsce akcji staje się podobne klasycznym musicalom Złotej Ery, które często rozgrywały się w kuluarach teatrów. Film Luhrmanna jest dziełem wybitnie intertekstualnym, który czerpie inspiracje nie tylko z klasycznego musicalu, ale również z literatury. Kolejnym ważnym dziełem w historii współczesnego musicalu było *Chicago* (2002, R. Marshall). Choć dzieło Marshalla jest nieco uwspółcześnione, to wyraźnie widać w nim wpływ klasycznego musicalu. Przez wielu krytyków *Chicago* uważane jest za ponowoczesny hołd dla gatunku.

³³² D. Skotarczak, op. cit., s. 152.

³³³ D. Łucarz, *Gatunek wymarły? Musical (naj)nowszy*, [w:] *Musical. Spotkania z gatunkami filmowymi*, pod red. B. Fiołek-Lubczyńskiej, K. Żakiety, M. Żebrowskiego, Łódź 2016, s. 11-21.

³³⁴ K. Żakieta, „*Spectacular, Spectacular*” - kempowy spektakl i stylistyka wideoklipu. *Moulin Rouge! Baza Luhrmanna*, [w:] *Musical. Spotkania z gatunkami filmowymi*, Łódź 2016, s. 23 – 40.

³³⁵ J. Maleszyńska, *Moulin Rouge! Musicalowy palimpsest*, [w:] *Musical. Poszerzenie pola gatunku*, Poznań 2013, s. 113-119.

Za taki hołd dla Hollywood i Broadwayu uznawany jest także – zrealizowany już blisko współczesności - *La La Land* w reżyserii Damiena Chazelle. Niezliczona ilość cytatów i nawiązań do innych tytułów sprawiają, że każdy seans *La La Land* przynosi nowe odkrycia. Emma Stone i Ryan Gosling tańczą niczym Ginger Rogers i Fred Astaire, a przy tym śpiewają prosto z serca reprezentując pokolenie marzycieli, którzy uwierzyli w możliwość spełnienia swoich snów.

Choć pojawiają się zarówno lepsze, jak i gorsze musicale, to zdaje się, że gatunek uniknął smutnego losu, który zwiastowały mu lata 80. i 90.³³⁶. Wiele wskazuje na to, że twórcy wciąż znajdują nowe pomysły na ich realizację. Współcześnie najbardziej zauważalna jest tendencja do postmodernistycznego odczytywania gatunku (choć nie brakuje produkcji, które czerpią przede wszystkim z klasycznego wzorca, czego przykładem są musicale biograficzne m.in. *Evita* (1996, reż. A. Parker), *Dreamgirls* (2006, reż. B. Condon) czy *Tick, Tick... Boom!* (2021, reż. L.M. Miranda). Twórcy współczesnych postmodernistycznych musicali coraz częściej zaczęli sięgać po tematy, które wcześniej były bardzo rzadko spotykane w świecie musicalu m.in. po zagadnienia zaburzeń psychicznych, które pojawia się nie tylko w *Crazy Ex-Girlfriend*, ale także np. w *Scrubs* (2001-2010, reż. B. Lawrence)³³⁷. Współczesny musical udowadnia, że gatunek wciąż ma się bardzo dobrze, a filmowcy nieustannie znajdują na niego nowe pomysły.

3. *Crazy Ex-Girlfriend* - od postmodernizmu do metamodernizmu

Jak pisałam wcześniej postmodernizm jako paradygmat estetyczny mocno uderzył w tradycyjne cechy musicalu, dokonał jego dekonstrukcji z jednej strony, z drugiej zaś sięgał do jego tradycji cytując na potęgę. Jeśli spojrzymy na interesujący nas serial z tej

³³⁶ W. Godzic, *Jak umiera gatunek? Przypadek musicalu*, [w:] *Kino gatunków. Wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998, s. 84-96

³³⁷ Sam pomysł wplecenia choroby w fabułę musicalu pojawił się również na scenie. Jednym z najpopularniejszych przykładów jest *Next to Normal*, musical rockowy, który gościł m.in. na Broadwayu. Fabuła sztuki opiera się na losach Diany, u której zdiagnozowano chorobę afektywną dwubiegunową. Akcja musicalu skupia się na przeżyciach bohaterki oraz na wpływie choroby na nią i na jej rodzinę. Przedstawione są zmieniające się stadia choroby oraz sposoby jej leczenia. Musical wiernie przedstawia zaburzenia głównej bohaterki. Z kolei *Dear Evan Hansen* trafił na deski Broadwayu w 2015 roku momentalnie stając się przebojem. Historia samotnego nastolatka, który przypadkowo wplątuje się w splot dziwnych wydarzeń porusza wiele ważnych problemów m.in. samobójstwa i depresji. Musical powstał na kanwie książki Stevena Levensona, który odpowiadał również za scenariusz dzieła. Mężczyzna zawarł w powieści wątki autobiograficzne. Sceniczna wersja musicalu spotkała się z uznaniem zarówno widzów, jak i krytyków. Sztuka skierowana przede wszystkim do młodej widowni dała początek licznym dyskusjom dotyczącym m.in. niskiej samooceny, problemów psychicznych oraz samobójstw. Jednak to, co udało się w sztuce, kompletnie zawiodło w filmie, który trafił w 2021 roku na ekrany kin. Adaptacja otrzymała aż cztery nominacje do Złotych Malin w tym dla Najgorszego aktora i Najgorszego reżysera.

perspektywy – konfrontując go z podstawowymi wyznacznikami sztuki ponowoczesnej – to zwrócimy uwagę na wiele estetycznych zbieżności. Ale jednocześnie dostrzec można w serialu to, co widzą także teoretycy współczesnej kultury i sztuki: że postmodernizm został przełamany; że można mówić o post-postmodernizmie lub – i to jest kategoria najczęściej dziś występująca w opisie zmian kultury – metamodernizmie. Z kluczowym dla niego „wahadłem uczuć”, odbiorem świata pomiędzy postmodernistyczną świadomością wyczerpania a modernistyczną wiarą w zmianę („świadoma naiwność”, „pragmatyczny idealizm”³³⁸). Tak więc opis serialu jedynie w perspektywie postmodernistycznej zubożyłby go zarówno na poziomie opisu estetycznego, jak i funkcji, które spełnia.

3.1. *Crazy Ex-Girlfriend* a postmodernistyczny system sygnifikacji

Zanim jednak wskażemy na metamodernistyczne tropy *CEG* wyliczymy elementy charakterystyczne dla sztuki postmodernistycznej, które można odnaleźć w serialu. Kluczową w analizie i interpretacji będzie rozpoznanie tego zagadnienia dokonane przez Arkadiusza Lewickiego w książce *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*. Jest ona o tyle wartościowa, że prezentuje cechy sztuki postmodernistycznej na tle wcześniejszych paradygmatów (systemów sygnifikacji, jak nazywa je autor): realizmu (w sztuce filmowej to zarówno okres, jak i ponadhistoryczny model kina klasycznego) i modernizmu (i takich jego filmowych synonimów jak kino nowych fal, kino autorów, kino arthouse'owe).

Lewicki zwraca po pierwsze uwagę na kwestię formy przekazu. I tak w realizmie (kinie klasycznym, kinie stylu zerowego) była ona przezroczysta, co znaczy że widz koncentrował się nade wszystko na fabule filmu, miał być wciągnięty emocjonalnie w



³³⁸ T. Vermeulen, R. van den Akker, *Notes on Metamoderism*, „Journal of Aesthetics & Culture” Vol. 2, 2010, s. 1 – 14.

opowieść, tymczasem forma i nadawca przekazu mieliby być niedostrzegalni; w sztuce modernistycznej na odwrót – filmy autorskie, o skomplikowanych narracjach, skoncentrowane głównie na światach wewnętrznych bohaterów, będących labiryntami ich jaźni zwracały mocno uwagę na formę przekazu, na „indywidualne zaburzenia perspektywy (zniekształcające lustro)”³³⁹. Natomiast formę przekazu w kinie postmodernistycznym określił autor jako „witraż” – czyli połączenie wyraźnie odrębnych pod względem ontologicznym części świata przedstawionego, różnych gatunków w jednym filmie, co było przykładem hybrydyzacji gatunkowej. Widz w takim przypadku nie może nie dostrzec, że poszczególne elementy do siebie nie przystają pod względem konwencji w prezentowaniu świata przedstawionego, widzi „luty łączenia szkiełka witrażu” i taki niejednorodny przekaz ontologiczny musi zaakceptować, jeśli ma się cieszyć odbiorem. Tak jest również w odniesieniu do *CEG* – mamy schemat komedii romantycznej, który łączy się z dramatem psychologicznym (dramedies), te z kolei skonfrontowane są z numerami musicalowymi. Nie jest to wprawdzie tak radykalna hybryda ontologiczna, jak w niektórych dziełach (np. Davida Lyncha *Dzikości serca!*), głównie z powodu użycia telewizyjnej stylistyki charakterystycznej dla wielu seriali i dającej wrażenie „filmowej mowy codziennej”³⁴⁰. Ale to kontrapunktowe połączenie jest wyraźnie zauważalne.

Dodajmy, że nie chodzi tylko o kontrastowe zestawienia gatunkowe. Mają one także swoją dynamikę – można mówić o swego rodzaju „ontologicznym opalizowaniu diegezy”, o procesualnym, ciągle zmiennym przeskakowaniu z tonacji serio do komediowej i vice versa. Zaprezentujmy to na przykładzie, zaczerpniętym z jednego z kluczowych odcinków sezonu trzeciego – gdy Rebeka dostaje diagnozę borderline (3.6). W partii śpiewanej jedna z jej przyjaciółek, Valencia, wykonuje podniosłą piosenkę, w której wyraża pragnienie bycia częścią większego ruchu społecznego (próba samobójcza Rebeki skłoniła ją do relacjonowania jej stanu w *social mediach*). Ale gdy Valencia zaczyna śpiewać takie frazy jak: „Muszę zrzucić z siebie ciężar. Dłużej nie wytrzymam” albo „Wypływa strumieniami z siłą jak tsunami. Prosto z moich trzewi”, a po chwili wykonuje dość ekscentryczne skłony (zob. zdjęcie nr 59)– widz zastanawia się, czy na pewno chodzi o podniosłe deklaracje, czy fizjologiczną potrzebę, której bohaterka nie załatwiała od miesiąca (do czego w finale piosenki się przyznaje patrząc w kamerę – zaraz po tym, gdy jej koleżanka mówi: „brzmi, jakbyś mówiła o kupie”). Mamy więc tutaj do czynienia ze wspomnianym opalizowaniem ontycznym – zniecka przeskakujemy z „nieba wzruszeń” na poziom fizjologii. Te skrajnie

³³⁹ A. Lewicki, op. cit. Partie, do których się odwołuję w analizach zawarte są na str. 67 – 83.

³⁴⁰ Zob. M. Przyłpiak, *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*, Sopot 2016, s. 79 – 150.

kontrastowe, biegunowe zestawienia są charakterystyczne dla postmodernistycznej estetyki; ciągle ironizowanie nt. tego, co wzniosłe, by uniknąć podejrzania o sentymentalizm. Ale w ten sposób uwiarygodnia się przekaz – bowiem widzowie docenią ironię... Choć nie każdy zaakceptuje te ciągle rozdarcie statusu diegezy, jak gdyby świat przedstawiony „nie mógł się zdecydować”, jaki chce być...

zdjęcie nr 59

Idąc dalej: analizując przekaz filmowy zadajemy sobie także pytanie o dominantę interpretacyjną. W realizmie interpretowaliśmy niemal wyłącznie fabułę (losy bohaterów i świata przedstawionego), w modernizmie widz zwracał uwagę na oryginalną – a więc często hermetyczną, bowiem nieznaną – formę filmu (to ona właśnie, obok postaci, była „główną bohaterką” przekazu). Postmodernizm (nie tylko filmowy) umościł się pomiędzy fabułą a formą. Z jednej strony nie zakwestionował wagi fabuły dla przekazu filmowego i odbioru widza (co uruchamiało mechanizm filmowej empatii, projekcji-identyfikacji), z drugiej - wspomniana już dziwaczna forma (choćby witraż i połączenie nieprzystających do niedawna konwencji) także była przez odbiorcę dostrzegana. Tak jest również w przypadku *CEG*.

Jeśli chodzi o dominujący typ świata przedstawionego, to w kinie realistycznym był to świat zewnętrzny (obiektywny świat widzialny, w którym działają bohaterowie), w kinie modernistycznym – świat wewnętrzny, świat introspekcji (jakkolwiek, co wynika z cech medialnych kina, nadal z przewagą zdjęć świata zewnętrznego, ale także snów, fantazji, retrospekcji, wyobrażeń itp. – jak jest to choćby w filmie *8 i pół* Felliniego). W przypadku postmodernizmu mamy do czynienia ze światem sztucznym, tekstem kultury, złożonym z już istniejących tekstów (cytatów, stylizacji itp.); palimpsestów, w których realnej rzeczywistości nie możemy dostrzec spod nawarstwień kulturowych. W tym aspekcie sytuacja *CEG* jest bardziej skomplikowana. W partiach narracyjnych wykorzystuje on stylistykę serialu telewizyjnego, nieledwie telenoweli, posługując się rozwiązaniami inscenizacyjnymi, operatorskimi i montażowymi charakterystycznymi dla stylu zerowego. Widać to na załączonych zdjęciach, w których mamy do czynienia z najpowszechniejszą figurą montażową „ujęcie-przeciwujęcie” (zob. zdjęcie nr 60, 61).



Zdjęcie nr 60 i 61



Także kolorystyka kadrów przypomina amerykańskie seriale, choć w wielu partiach jest bardziej intensywna, nasycona, co zbliża serial do stylu komedii romantycznej (zob. zdjęcie nr 62).



Zdjęcie nr 62

Ale znowu jej sztuczność ujawnia się w konfrontacji z naturalistyczną niejednokrotnie treścią scen. Natomiast z ewidentną sztucznością mamy do czynienia w wielu partiach musicalowych, czasem stylizowanych na wcześniejsze reprezentacje filmów musicalowych (a więc sztuczne).

Lewicki przywołuje kolejną cechę charakteryzującą postmodernizm, jaką jest dominanta w modelu komunikacyjnym, czyli pytanie o to, który element w klasycznej triadzie: twórca – tekst – odbiorca, jest najważniejszy. Dla kina klasycznego kluczowy był tekst (fabuła), dla kina modernistycznego – oczywiście autor; dla kina postmodernistycznego – widz, bowiem przy skomplikowanej relacji między fabułą a formą i charakterem świata przedstawionego (pełnego odwołań intertekstualnych) ważna jest

kompetencja kulturowa i gusty odbiorcy; w zależności od niej doceni lub zgani gatunkową hybrydyzację, dostrzeże lub nie nawiązania intertekstualne. I tak jest też w przypadku *CEG*. Nie każdy widz (sądząc po wynikach oglądalności) był w stanie zaakceptować ryzykowną konwencję, w której komedia romantyczna jest *de facto* dramatem a wszystko jest ilustrowane numerami muzycznymi, których fantazyjna forma często nie przystaje do ich treści (naturalizm, skatologia). Ale jednocześnie serial ma bardzo silny, wierny fandom widzów, którzy doceniają dekonstrukcję i rekonstrukcję formuły musicalu i którzy oddają się tropieniu nawiązań do filmów ich ulubionego gatunku.

Kino klasyczne (do końca lat 50. XX wieku), jakkolwiek miało swoje szlachetne chwile z punktu widzenia sztuki filmowej, było przede wszystkim elementem kultury masowej (dziś powiedzielibyśmy, że popularnej). Jeśli chodzi o model kultury kino modernistyczne – które pojawiało się tak licznie pod koniec lat 50. i rozwijało się aż do połowy lat 70. – należało do kultury wysokiej, autorskiej, wyrafinowanej (co oczywiście nie znaczy, że wyeliminowało filmy popularne; chodzi o to, że w rozwoju kina szły w tym czasie dwie wyraziste ścieżki jego rozwoju). Kino postmodernistyczne (w wariacie postmodernizmu właściwego, do czego jeszcze wrócę) jest jednocześnie popularne i wysokie. Korzysta bowiem ze schematów popkultury, ale jednocześnie ma też ofertę dla widzów bardziej wybrednych. Mówimy w takiej sytuacji o podwójnym kodowaniu przekazu filmowego. I tak jest też w *CEG* – choć nie w takim nasileniu, jak w filmach Pedro Almodóvara, braci Coen czy Davida Lyncha; opowieść, ukrywając się za telewizyjną stylistyką, wydaje się adresowana do masowego odbiorcy; gdyby jednak tak było, serial miałby liczniejszą widownię; a ta, która go adoruje – nie byłaby tak zdeterminowana do obrony konwencji. Z jednej strony to serial telewizji The CW (którą z trudem można określić jako jakościową), nawiązujący do dwóch popkulturowych konwencji: komedii romantycznej i musicalu i utrzymany w popularnej stylistyce serialu telewizyjnego, a jednocześnie dekonstruujący te konwencje, umieszczający w fabule treści, które do niej nie pasują; a na dodatek pełen nawiązań do przeszłości, a więc do widza-kinomana, dla którego równie ważna jak rozrywka jest także intelektualna gra.

Jeśli chodzi o dominujący typ oglądu rzeczywistości, kino realistyczne (klasyczne) nastawione było na racjonalizm, który w tym przypadku oznaczał obiektywizm narracji i materialistyczny status świata przedstawionego. Nawet w filmach fantastycznych logika została zachowana, a świat – jak już wspominałam – skoncentrowany był na swojej zewnętrznej, materialistycznej stronie. Kino autorskie przyniosło renesans irracjonalności, głównie w rozumieniu tego, co subiektywne (introspekcja, psychika bohaterów, emocje,

fantazmaty). Postmodernizm połączył w sposób równoprawny to, co racjonalne i irracjonalne, obiektywne i subiektywne. Chodzi o to, że towarzyszą sobie równolegle w fabule dwa światy, które nie muszą się przenikać (jak w przypadku kina realistycznego czy modernistycznego). Najczęściej w odniesieniu do kina postmodernistycznego mowa jest o irracjonalności w znaczeniu metafizyki, magii, fantastyki, czyli aspektów dualizmu ontologicznego (jak np. w serialu z *Archiwum X*, w którym racjonalność śledztwa łączy się z fantastyką). W *CEG* mamy inny rodzaj współistnienia tego co racjonalne i irracjonalne. Jeśli zaakceptujemy – co już zrobiliśmy – że piosenki są wyrazem stanu psychicznego bohaterki (bohaterów), to nadal poruszamy się w granicach materialnego świata. Niemniej pęknięcie między tym co racjonalne (większość scen serialu), a tym co irracjonalne, przybiera tu charakter pęknięcia medialnego, bowiem łączy realizm scen filmowych z konwencją estradowo-teatralną; te fantazmaty bohaterki mają w sobie coś z fantastyki. To tak, jakby przeskakiwać ze sztuki kina do sztuki estrady.

Ze względu na stosunek do tradycji zrozumiąłem, że postmodernizm zanurzony jest w niej po szyję. W końcu jako przykład „kultury wyczerpania” przekonywał, że nic nowego już powstać w sztuce nie może, a jedyne, co można, to korzystać z dorobku, dekonstruować go, umieszczać w nowych kontekstach, stosować pastisz (stylizację) lub parodię; ewentualnie z nostalgią (a więc też z pesymizmem co do współczesności) podchodzić do przeszłego świata, głównie świata kultury. To przeciwieństwo formacji modernistycznej, która – w pogodni za oryginalnością – odrzucała tradycję; w przypadku kina realistycznego stosunek do tradycji był aksjologicznie obojętny i uzależniony od czasu akcji filmu (filmy historyczne mogły być stylizowane na przekazy z przeszłości). Nie trzeba nikogo przekonywać, że *CEG* jest zanurzony w przeszłość musicalu z silną nostalgią za czasami, gdy ów musical był fantazmatycznym rajem, „złotym wiekiem” – po którym zostały już tylko ślady w intertekstualnych nawiązaniach o smutnym, pełnym problemów psychicznych życiu bohaterki w teraźniejszości.

W kwestiach etycznych (preferowanych wartości) kino realistyczne najczęściej hołdowało wartościom mieszczańskim (choć były wyjątki, jak np. francuski realizm poetycki czy amerykańskie kino noir), zaś kino modernistyczne odrzucało je. Tak czy inaczej wartości etyczne były ważnym punktem odniesienia w ocenie świata przedstawionego – nawet jeśli były prowokacyjnie łamane. Tymczasem kino postmodernistyczne – w swej masie – nie było ani moralne, ani niemoralne, ale amoralne. Świat przedstawiony był tak konstruowany, aby nie zadawać pytań etycznych, bardziej koncentrować się na aspekcie psychologicznym życia bohatera, nawet takiego, który był

okrutnym mordercą (co prowadziło często do niezdrowej fascynacji postaciami bohaterów np. w kinie Tarantino, braci Coen czy opowieściach o seryjnych zabójcach). Bohaterka analizowanego serialu niejednokrotnie ocenia się negatywnie, przypisuje sobie winę; ale jednocześnie – zgodnie z dyspozycją osobowości borderline – ma chwile, w których wszystko usprawiedliwia. Z kolei wchodząc na wyższy poziom diegezy zauważmy, iż narrator serialu nie ocenia bohaterki, a także bohaterów dalszego planu – to oni sami się oceniają, raz tak, czasem inaczej (jak pacjent w terapii narracyjnej). Mamy więc do czynienia z daleko posuniętym indywidualizmem etycznym, brakiem systemowego podejścia. A jeśli ktoś może być dobry, po chwili zły, a za chwilę znów dobry – to nie ma podstaw do obiektywnej oceny jego zachowań. W takiej sytuacji fabuła jest, jak wspominałam a-moralna, poza dobrem i złem.

Serial *CEG* zaliczyć można do tzw. postmodernizmu właściwego – w przeciwieństwie do postmodernizmu wysokiego i popularnego³⁴¹. Postmodernizmowi wysokiemu tak naprawdę najbliższą było do awangardy filmowej. To twórczość takich realizatorów jak Peter Greenaway, Derek Jarman czy „późny” David Lynch. Ich filmy nie są łatwe w odbiorze, i albo nie należą do kina gatunkowego (Greenaway, Jarmana), albo nie ułatwiają odbioru (*Zagubiona autostrada* (1997), *Mullholand Drive* (2001), *Inland Empire* (2006) Lyncha), są filmami hermetycznymi, tyle tylko, że wykorzystują opisane strategie postmodernistyczne (dekonstrukcja, dezorientacja, hybrydyzacja, stylizacji, intertekstualność itp.). Postmodernizm popularny reprezentują takie zjawiska jak Kino Nowej Przygody, gdzie stylizuje się na dawne kino przygodowe czy sięga po kino science fiction i fantasy, przy czym żywioł rozrywki jest najważniejszy; czy filmy z cyklu *Czy leci z nami pilot* (1980, reż. J. Abrahams, D. Zucker) lub *Naga broń* (1991, 1994, reż. D. Zucker). Tymczasem postmodernizm właściwy łączy to, co gatunkowe (w przypadku *CEG* komedia romantyczna, musical, a wszystko w stylistyce serialu telewizyjnego), z tym, co poważne (psychologiczna treść serialu).

Pod tym względem ciekawe spostrzeżenia pozostawia Lauren Boumaroun w tekście „*I’m the Villain in My Own Story*” *Representations of Depression and the Spectatorial Experience*. Autorka zauważa, że materiały promocyjne do pierwszego sezonu serialu okazały się mylące dla niektórych widzów. Biały plakat, na którym przedstawiona jest główna bohaterka serialu ubrana w różową sukienkę i trzymająca balon w kształcie serca, mógł mylnie wskazywać na to, że serial powieli romantyczne stereotypy, a nie je dekonstruuje. Bloom w rozmowie z Boumaroun przyznawała, że wraz z Brosh McKenną

³⁴¹ A. Lewicki, op. cit., s. 154 – 169.

miały inny pomysł na promocję serialu, jednak ze względu na autonomię działów marketingu i social mediów nie mogły ingerować w już ustaloną kampanię. W momencie premiery *Crazy Ex-Girlfriend* produkcja była kojarzona przede wszystkim z Brosh McKenną, która miała już wówczas ugruntowaną pozycję w świecie filmowym jako scenarzystka m.in. *27 sukienek* (2008, A. Fletcher) i *Diabeł ubiera się u Prady* (2006, reż. D. Frankel). W związku z tym oczekiwania widzów oscylowały wokół znanych tytułów komedii romantycznych. Rachel Bloom aktywnie zachęcała na swoich profilach w mediach społecznościowych do tego, aby obejrzeć choć jeden odcinek serialu i dopiero wówczas wydać o nim opinię. Już sama czołówka pierwszego sezonu przygotowuje widza na nietypową formę. Animacja, w której jedyną realną postacią jest Rebeka, zapowiada iluzoryczne postrzeganie świata przez bohaterkę³⁴².

3.2. Dekonstrukcja musicalowej konwencji na przykładzie problematyki erotycznej

Do tego rozpoznania, które proponował Lewicki dołożmy kwestię dekonstrukcji (co zostało częściowo zasugerowane w koncepcji witrażu). Chodzi o taką sytuację, w której widz ma świadomość zakwestionowania obowiązujących do niedawna konwencji, np. wyraźnej nieprzystawalności elementów, np. konwencji gatunkowej w porównaniu z treścią fabuły. Jak już wspominałam, takie radykalne napięcie występuje w *CEG* pomiędzy cytatami nawiązującymi do dawnych, bajkowo-fantazyjnych numerów filmowych musicali, a treścią zawartą w piosenkach – częstokroć radykalnie naturalistyczną, biologiczną. Widz odbierając taką scenę, konfrontując ją z własnym doświadczeniem odbiorczym czuje się zdezorientowany (taką dezorientację w odniesieniu do musicalu czuli po raz pierwszy widzowie filmu *Tańcząc w ciemnościach*).

Pod kątem postmodernistycznej dekonstrukcji poświęćmy więcej miejsca na prymarny w strukturze głębokiej musicalu – o czym pisał Altman – konflikt męskiego i damskiego, ów konflikt erotyczny. Od lat atrakcyjność baśniowego musicalu jest ściśle związana z seksualnością, której widzowie oczekują od tego gatunku. Jednak w klasycznym musicalu filmowym napięcie seksualne było kamuflowane w tańcu i śpiewie. W produkcjach ze Złotej Ery musicalu – np. w filmach z Fredem Astairem i Ginger Rogers – energia seksualna przenoszona była na figurę głównego bohatera (znacznie rzadziej głównej bohaterki)³⁴³. W *CEG* mamy radykalne odejście od tej zasady choćby przez fakt, że główną

³⁴² L. Boumaroun, „I'm the Villain in My Own Story” *Representations of Depression and the Spectatorial Experience*, [w:] *Perspectives on Crazy Ex-Girlfriend...*, op. cit., s. 152-156.

³⁴³ R. Altman, op. cit., s. 140-141.

bohaterką jest kobieta i to jej seksualność (przecież aktywnie „używana”) jest najważniejsza. Jak reprezentacja tej aktywności seksualnej ma się do tradycji?

Przypomnijmy, że Altman wyróżnia trzy odrębne podejścia do kwestii seksualności w musicalu. Są to: seks jako seks (jawne pożądanie seksualne napędza bieg fabuły); seks jako bitwa (energia seksualna objawia się poprzez spory, kłótnie lub rywalizację pomiędzy głównymi bohaterami); seks jako przygoda (ukazanie kontrastu pomiędzy bohaterami – jedna osoba obawia się swojej seksualności, natomiast druga posiada bogate doświadczenie i czerpie z tego przyjemność)³⁴⁴. W klasycznym musicalu pierwszoplanowe bohaterki przeważnie są przedstawiane jako młode kobiety, które dopiero odkrywają świat romantycznych relacji. Maria z *Dźwięków muzyki*, Sandy z *Grease* czy Kathy z *Deszczowej piosenki* przeżywają swoje pierwsze miłości, które są pełne niewinności i naiwności. Na przestrzeni lat pojawiały się jednak bohaterki bardziej świadome swojej seksualności np. Sally z *Kabaretu*, Satine z *Moulin Rouge* czy Roxie z *Chicago*. Jednak trudno o musical, który skupiałby się na seksualności bohaterów tak bardzo, jak *Crazy Ex-Girlfriend*. Postaci odkrywają swoje preferencje, potrzeby, a także orientacje seksualne. Seks, oraz wszystko co z nim związane, przestaje być tematem tabu. I co najważniejsze – nie jest „przebierany” za taniec, piosenkę czy kłótnię. I choć w akcji całego serialu występują wszystkie wyróżnione przez Altmana podejścia do tematyki seksualności (najmniej wybrzmiewa ostatni wariant, który można ograniczyć do znajomości Rebeki z Trentem, tyle że to mężczyzna okazuje się niedoświadczoną stroną), to jednak dzieje się to już jawnie, bez prefigurowania.

W wariancie „seks jako seks” pożądanie Rebeki przybiera dwie formy. Jest nakierowane na jej kontakt z partnerami, ale także na zaspokojenie jej własnych potrzeb. To właśnie druga z wymienionych form przełamuje kolejne tabu, bowiem główna bohaterka w dosadny sposób informuje o swoich potrzebach. Pożądanie pomiędzy Rebeką a jej partnerami podkreślają m.in. utwory *Oh My God I Think I Like You* (1.17) oraz *We Should Definitely Not Have Sex Right Now* (2.1). Obie piosenki mają znaczny wpływ na rozwój fabuły. Pierwszy z wymienionych utworów jest inspirowany popowymi piosenkami Carly Rae Jepsen. Rebeka zdaje sobie sprawę, że zaczyna zakochiwać się w Gregu, a ich układ oparty na przyjaźni i seksie już jej nie wystarcza.

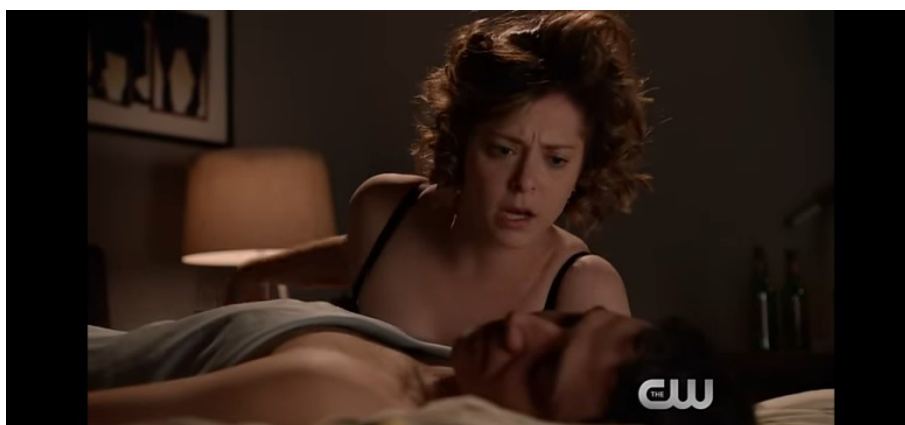
*Are there condoms that can prevent
these feelings?*

Is there spermicidal lubricant that can kill

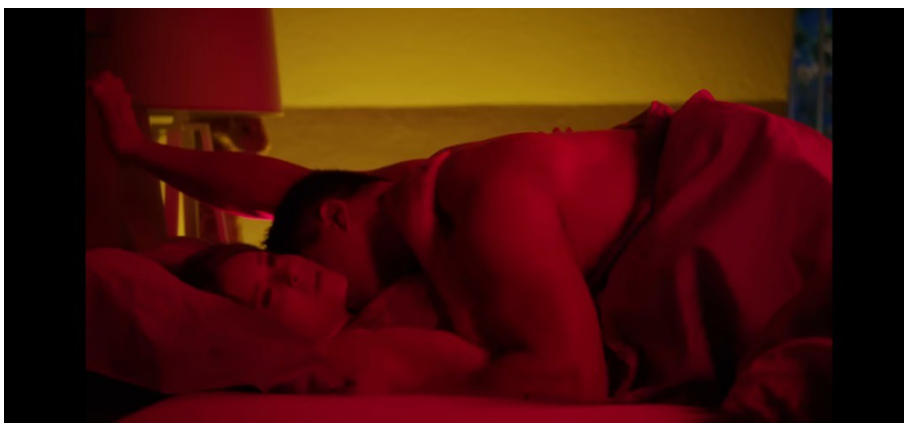
³⁴⁴ Ibidem.

*the fluttering in my heart?
Is there an IUD
that can stop the image of
you and me
getting married on the hillside
surrounded by Ducks
and then we get into a rowboat...*

Problem zostaje przedstawiony w typowy dla produkcji satyryczny sposób. Rebeka marzy o tym, by środki antykoncepcyjne chroniły nie tylko przed nieplanowaną ciążą, ale i przed nieplanowanymi uczuciami. W głowie bohaterki pojawiają się wizje bajkowej miłości, co absolutnie przeraża Rebekę. W piosence *Oh My God I Think I Like You* (1.17) pożądanie jest ściśle związane z miłością (zob. zdjęcie nr 63). Odmiennie jest w przypadku utworu *We Should Definitely Not Have Sex Right Now* (2.1), który wykonują Rebeka i Josh. Zarówno warstwa liryczna, jak i wizualna piosenki są pozbawione odniesień do miłości (zob. zdjęcie nr 64). Bohaterów łączy przede wszystkim pociąg fizyczny, który jest wzmagany przez to, że jest niejako zakazany. Już sam tytuł utworu wskazuje na to, że postaci doskonale wiedzą, że robią coś nieodpowiedniego. Rebeka oficjalnie jeszcze nie zakończyła relacji z Gregiem, a Josh jest jego najlepszym przyjacielem. Jednak to tylko wzmaga napięcie pomiędzy kochankami.



Zdjęcie nr 63



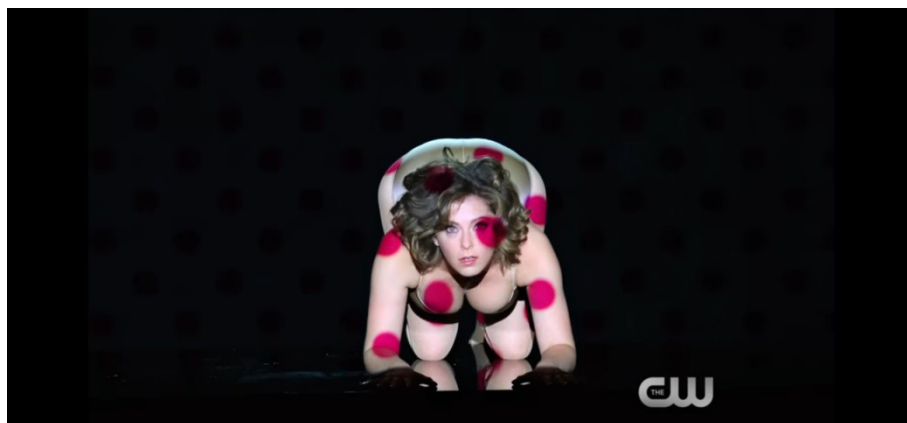
Zdjęcie nr 64

Serial *Crazy Ex-Girlfriend* przełamuje tematy tabu dotyczące kobiecej seksualności. Problematyka seksu pojawia się nie tylko w kontekście relacji Rebeki z konkretnymi partnerami, ale także w relacji kobiety ze swoim własnym ciałem oraz jego potrzebami. Jednym z najbardziej kontrowersyjnych utworów okazał się *Period Sex*, który w serialu jest śpiewany tylko we fragmentach, a wideoklip został umieszczony na oficjalnym koncercie Rachel Bloom na YouTube dopiero 27 stycznia 2017 roku. Choć w serialu poruszono m.in. problematykę związaną z alkoholizmem, aborcją i zdrowiem psychicznym, to jednak temat seksu podczas menstruacji okazał się najprawdopodobniej zbyt kontrowersyjny dla władarzy stacji The CW³⁴⁵. Już sam ten fakt ukazuje, jak silnym tabu wciąż pozostaje menstruacyjny seks. Sytuację dobrze oddaje to, że Rebeka w serialu nigdy nie może dokończyć swojej piosenki, a postaci reagują na kontrowersyjne słowa zdziwieniem, a nawet obrzydzeniem. Więcej ekranowego czasu dostaje temat masturbacji. Rebeka wspomina o nim w piosence *Time To Seize The Day* (4.2), stanowi też ważną część utworu *The Buzzing From The Bathroom* (3.2), o czym więcej w dalszej części rozdziału.

Rebeka Bunch często rozwiązania swoich problemów upatruje w romantycznych relacjach. Zdarza się także, że od samego seksu oczekuje polepszenia swojego nastroju. Za namową Heather Rebeka umawia się na randkę z nieznajomym. Spotkanie docelowo ma zakończyć się wspólnie spędzoną nocą, a w konsekwencji poprawieniem humoru bohaterki. Sytuacja staje się tłem dla piosenki *Sex with a Stranger* (1.4). Utwór stanowi parodię *Love Sex Magic* w wykonaniu Justina Timberlake'a i Ciary (zob. zdjęcie nr 65, 66). Podobna jest nawet scenografia oraz kostiumy, jednak już tradycyjnie w *Crazy Ex-Girlfriend* została przedstawiona ich nieco prześmiewcza wersja. Choreografia nie przypomina uwodzicielskiego układu z oryginału, a bardzo obcisły kostium dodatkowo

³⁴⁵ *Period Sex*, CXG Fandom, https://cxg.fandom.com/wiki/Period_Sex [dostęp 17.03.2024].

uwypatnia wszelkie pomyłki. Ponownie skonfrontowana zostaje idealistyczna wersja pożądanego z jego rzeczywistym, znacznie mniej estetycznym obrazem. W warstwie lirycznej Rebeka stara się uwieść nieznajomego, a jednocześnie ma nadzieję, że nie okaże się on mordercą, złodziejem czy zbrojnym. Ostatecznie obawy zwyciężają i Rebeka rezygnuje ze swojego początkowego planu.



Zdjęcie nr 65



Zdjęcie nr 66

Wariant seksu jako bitwy pojawia się przede wszystkim pomiędzy Rebeką i Nathanielem. Tyle że znowu – nie jest to symboliczny surogat (kłótnia jako seks), ale jest to spór literalny. Warto też wspomnieć o rywalizacji pomiędzy partnerami Rebeki, a zwłaszcza

pomiędzy Joshem i Gregiem, którzy przyjaźnią się od czasów swojej młodości. Podsumowaniem trójkąta miłosnego staje się utwór *We Tapped That Ass* (2.4), inspirowany piosenką *Moses supposes* znaną z *Deszczowej piosenki* (zob. zdjęcie nr 67, 68). Santino Fontana i Vincent Rodriguez III, podobnie jak Gene Kelly i Donald O'Connor, wykonują skomplikowaną choreografię taneczną, jednak zgoła inny jest temat piosenek. Podczas gdy w oryginale utwór stanowi grę słowną i ćwiczenie na dykcję, tak w serialowej odsłonie warstwa liryczna skupia się wokół życia intymnego wszystkich trzech postaci oraz rodzaju stosunków, jakie Greg i Josh odbyli z Rebeką. W ten sposób także *We Tapped That Ass* staje się rodzajem wyliczanki, ale jej zamierzeniem nie jest poprawa dykcji, a zawstydzenie Rebeki i utrudnienie jej rozpoczęcia nowego etapu życia.



Zdjęcie nr 67



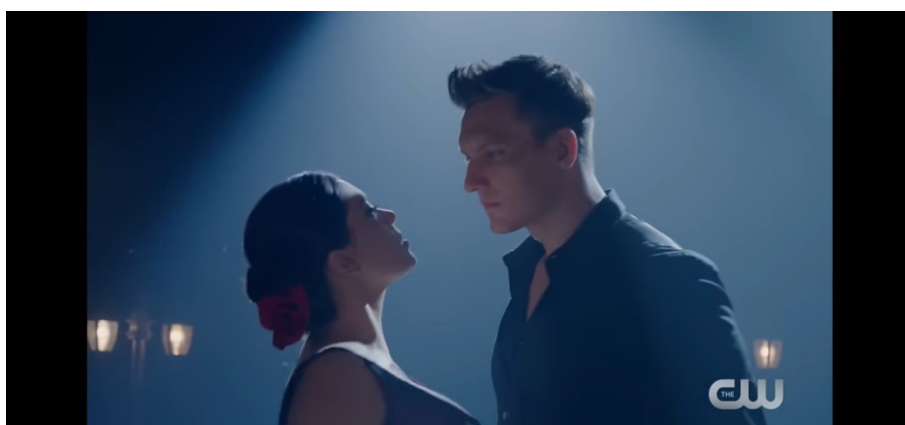
Zdjęcie nr 68

Znajomość Rebeki i Nathaniela od początku opiera się na schemacie *from enemies to lovers*. Nathaniel wykupuje udziały w kancelarii, w której pracuje Rebeka, co nie podoba się prawnicze. Ponadto mężczyzna uosabia cechy i styl życia, przed którymi bohaterka uciekła z Nowego Jorku. Inteligentny, ale też wywyższający się ponad innych, prawnik zaczyna

rywalizować z Rebeką. Zawodowe współzawodnictwo spaja się z wzajemnym pożądaniem. W utworze *Let's Have Intercourse* (2.11) Nathaniel wprost przyznaje, że pragnie Rebeci wbrew rozumowi i nie potrafi pojąć dlaczego właśnie ona wydaje mu się aż tak atrakcyjna. Rozwiązania swojego problemu upatruje w spędzeniu nocy z Rebeką, co miałyby im obojgu przynieść ulgę. Nieprzypadkowo piosenka wzorowana jest na utworze *Thinking Out Loud* Eda Sheerana (zob. zdjęcie nr 69). Przebój Anglika opowiada o romantycznej miłości i często wybierany jest przez pary młode do pierwszego tańca. Natomiast *Let's Have Intercourse* ukazuje perspektywę człowieka, dla którego romantyczne uczucia są udręką, która nie pozwala na normalne funkcjonowanie. Napięcie seksualne pomiędzy Nathanielem i Rebeką podkreślone jest także w utworach *Horny Angry Tango* (3.10) oraz *Strip Away My Conscience* (3.2). Druga z kompozycji nawiązuje do przeboju *All That Jazz* z musicalu *Chicago*. Tym razem to Rebeka uwodzi Nathaniela i obiecuje mu realizację jego pragnień w zamian za pomoc w przeprowadzeniu zemsty na Joshu (zob. zdjęcie nr 70, 71). Choć początek znajomości prawników opiera się głównie na rywalizacji oraz pożądaniu, bohaterowie z czasem zakochują się w sobie.



Zdjęcie nr 69



Zdjęcie nr 70



Zdjęcie nr 71

Wątki dotyczące seksualności bohaterów serialu pojawiają się nie tylko w utworach wykonywanych przez Rebekę i jej partnerów. Także drugoplanowe, a nawet epizodyczne postaci dostają szansę na wyśpiewanie swoich emocji związanych z życiem erotycznym, fascynacjami oraz rozczarowaniami. W *Crazy Ex-Girlfriend* temat seksu poruszają bohaterowie o różnym pochodzeniu, wieku, wyglądzie, statusie społecznym czy orientacji. Jednym z przykładów jest utwór *The Buzzing From The Bathroom* (3.2) wykonany przez Tima, a więc postać poboczną. Bohater po raz pierwszy śpiewa solową piosenkę, a dotyczy ona wibratora. Koleżanki z biura uświadamiają Tima, że brzęczenie z łazienki, które dotychczas interpretował jako dźwięk szczoteczki elektrycznej, tak naprawdę pochodzi z wibratora jego żony (zob. zdjęcie nr 72, 73).

Oh that buzzing, cursed buzzing!

That damn, incessant hum!

I used to think I was a hero

can't believe she didn't come...

to tell me that she needed

so much more than I could give.

Bohater wykrzykuje swoje rozczarowanie, a przy tym czuje się zrozpaczony, że zawiódł swoją żonę. Tak progresywny tekst został połączony z linią melodyczną znaną z utworu *Empty Chairs and Empty Tables* z musicalu *Nędznicy*. W oryginale Marius nie może się pogodzić ze śmiercią swoich przyjaciół, którzy zginęli podczas rewolucji. Znany temat muzyczny i skromna scenografia ciekawie – ale też bardzo prowokacyjnie – kontrastują z bezpruderyjnym i humorystycznym tekstem utworu *The Buzzing From The Bathroom* (3.2).



Zdjęcie nr 72 i 73

Piosenkę poświęconą swojemu życiu seksualnemu wykonuje również Paula. Bohaterka wraca w swoje rodzinne strony i tam spotyka dawnego ukochanego, którego widok skłania ją do zaśpiewania utworu *First Penis I Saw* (3.7). Zgodnie z tytułem utwór skupia się na pierwszych doświadczeniach seksualnych bohaterki. Cały utwór wykonany jest w konwencji piosenek zespołu ABBA, w tym z *Mamma Mia* na czele (zob. zdjęcie nr 74). Pauli w śpiewie towarzyszą przypadkowe kobiety spotkane w sklepie. Wszystkie panie bez skrępowania raz po raz wyśpiewują frazę: *very first penis I saw*. Ponadto w roli atrybutów podczas choreografii zostają użyte warzywa o sugestywnym kształcie. Sama warstwa liryczna koncentruje się na wspomnieniach Pauli związanych z jej inicjacją seksualną. Jako młoda dziewczyna idealizowała to, co się dzieje, i wciąż pozostaje w niej znaczny sentyment do pierwszego partnera.



Zdjęcie nr 74

Seksualny podtekst ma także inna piosenka Pauli – *His Status is... Preferred* (1.7). Bohaterka wyraża fascynację nowopoznanym klientem kancelarii (zob. zdjęcie nr 75).

Wykonanie jest stylizowane na występy Jessicy Rabbit – ikony seksu i kultowej postaci z filmu *Kto wrobił królika Rogera?* (1988, reż. R. Zameckis).



Zdjęcie nr 75

Choć postaci homoseksualne i biseksualne pojawiały się w kinie musicalowym m.in. w *Kabarecie*, *Rocky Horror Picture Show* czy *Tick, Tick... Boom*, to jednak twórcy *Crazy Ex-Girlfriend* przenieśli tę tematykę na całkiem nowy poziom. Valencia, Maya, Beth oraz White Josh są postaciami nieheteronormatywnymi, a ich orientacja jest w pełni akceptowana przez innych bohaterów i nie jest w żaden sposób piętnowana czy poddawana w wątpliwość. Serial ukazuje dużą różnorodność nie tylko w kwestii seksualności bohaterów, ale także ich wieku, pochodzenia czy edukacji. Podczas gdy wymienieni wcześniej bohaterowie nie mają problemu z określeniem swojej orientacji, tak inna postać podczas trwania akcji serialu przechodzi swój coming out. Mowa tu o Darrylu – prawniku i szefie Rebeki. Innowacyjny jest sam wybór bohatera, bowiem nieczęsto na ekranie ogląda się biseksualne postaci w średnim wieku. Darryl jest rozwodnikiem sprawującym opiekę nad ukochaną córką. Mężczyzna po przejściach dopiero po bliższym poznaniu White Josha zdaje sobie sprawę ze swojej orientacji. Coming out zostaje przedstawiony w formie piosenki. *Gettin' Bi* (1.14) to utwór stylizowany na lata 80. XX wieku i występy Huey'a Lewisa And The News (zob. zdjęcie nr 76). Kolorowe kostiumy, skoczna melodia i bezpruderyjny tekst zestawiono z formalną sytuacją wykonania, bowiem Darryl ogłasza swoje preferencje podczas specjalnie zwołanego w tym celu spotkania w biurze.



Zdjęcie nr 76

Utwór *Gettin Bi'* został wykonany przez Pete'a Gardnera podczas Parady Równości w Los Angeles w 2016 roku. Aktorowi towarzyszyli także inni członkowie obsady m.in. Rachel Bloom oraz David Hull³⁴⁶. Piosenka stała się pewnego rodzaju fenomenem, o czym świadczą komentarze dodane pod oficjalnym teledyskiem w serwisie youtube.com. Widzowie podkreślają jak ważne jest kreowanie w świecie kina i telewizji biseksualnych bohaterów, którzy nie są na siłę utożsamiani z osobami o heteroseksualnej lub homoseksualnej orientacji. Darryl wykonuje jeszcze jeden utwór o odważnej tematyce. Ponownie wszystko rozgrywa się w biurze. Tym razem twórcy nawiązują do popowego utworu Meghan Trainor *Me Too*, jednak w teledysku do *My Sperm Is Healthy* (3.8) układ choreograficzny wykonują nie tancerki, a mężczyźni przebrani za wielkie krople spermy (zob. zdjęcie nr 77). Ponownie przełamany zostaje kolejny temat tabu, gdy Darryl śpiewa o doskonałej jakości swojego nasienia.



Zdjęcie nr 77

³⁴⁶ *Gettin Bi'*, CXG Fandom, https://cxg.fandom.com/wiki/Gettin%27_Bi [dostęp: 17.03.2024].

Na przykładzie tematyki seksualnej – priorytetowej, choć kamuflowanej w większości musicali od początku ich historii – można dostrzec stopień dekonstrukcji konwencji. Dekonstrukcji (prawie) totalnej. Prawie, bowiem, jak pisałam, nadal pozostają tematy tabu nie akceptowane przez producentów.

Ciekawe uwagi na temat gatunkowej dekonstrukcji komedii romantycznej pozostawił Charles Burnetts³⁴⁷. Upatruje jej już na poziomie doboru głównych bohaterów. Zdaniem badacza nietypowy jest wybór obiektu miłości Rebeki. Josh Chan (w tej roli Vincent Rodriguez III) jest Amerykaninem filipińskiego pochodzenia, a wątek jego przynależności kulturowej został wyraźnie uwzględniony w serialu. Burnetts za niekonwencjonalne dla świata komedii romantycznych i musicalu uważa również uwzględnienie różnorodności związanej z orientacją seksualną postaci. Na drugim planie pojawiają się m.in. dwie jednopłciowe pary, a więc Darryl i White Josh oraz Valencia i Beth. Ponadto relacje te tworzą zarówno osoby homoseksualne (White Josh), jak i biseksualne (Darryl i Valencia).³⁴⁸

Pozornie *Crazy Ex-Girlfriend* posiada elementy, które mogłyby uczynić z serialu opowieść na wzór komedii romantycznej. Zakochana kobieta przemierza cały kraj, by odnaleźć szczęście u boku szkolnej miłości. Szybko poznaje zwariowaną przyjaciółkę, która pomaga jej w odzyskaniu dawnego ukochanego. Typowy dla gatunku komedii romantycznej jest także trójkąt miłosny. Okazuje się, że Josh jest zajęty, a jego dziewczyną jest piękna i oziębła Valencia. Zgodnie ze znanymi tropami Rebeka i Josh powinni ponownie się połączyć, a Valencia powinna zostać zdemaskowana jako zła partnerka nie zasługująca na miłość szlachetnego mężczyzny. Już pierwsze spotkanie trojga bohaterów pasuje do konwencji komedii romantycznej. Ubrana w rozciągnięty dres i zaniedbana Rebeka trafia w supermarkecie na Josha i Valencję, która wygląda niczym bogini w obcisłej krótkiej sukience, obcasach i idealnej fryzurze. Historia mogłaby potoczyć się jak w *Kopciuszku* (1950, reż. H. Luske, W. Jackson), gdzie Rebeka dostałaby swój moment triumfu, w którym Josh dostrzegłby zarówno jej wewnętrzne, jak i zewnętrzne piękno, a do tego zdał sobie sprawę, że Valencia była dla niego złym wyborem. Jednak już w momencie pierwszego spotkania, w charakterze Josha pojawia się rysa, bowiem ten ukrywa przed swoją dziewczyną, że kiedyś miał wakacyjny romans z Rebeką i ją samą prosi o utrzymanie tajemnicy. Z każdym kolejnym odcinkiem tropy charakterystyczne dla komedii romantycznej są coraz bardziej łamane. Szybko okazuje się, że Valencia nie jest typową złą

³⁴⁷ W tekście pt. *Deconstructing Crazy. Jewishness, Neuroticism, and the Stylized Rom-Com in Crazy Ex-Girlfriend, Perspectives on Crazy Ex-Girlfriend...*, op. cit., s. 73 – 88.

³⁴⁸ Ibidem, s. 73-76.

dziewczyną, a sympatyczną kobietą, która ma swoje wady, ale w gruncie rzeczy jest zaniepokojona, że obca osoba chce odbić jej chłopaka, a ten stanowczo za bardzo jest z tego zadowolony. To Valencia jest okłamywana i ostatecznie ona podejmuje decyzję o zerwaniu z Joshem, przez to, że przez lata nie potrafił się zadeklarować. W kontekście tego co powyżej, starania Rebeki o odbicie Josha odbiegają od zachowań typowej protagonistki komedii romantycznej. W wyniku jej obsesji cierpi inna osoba, która nigdy nie chciała się znaleźć w trójkącie miłosnym. Rebeka zdaje sobie sprawę ze swoich działań w piosence *I'm The Villain In My Own Story*, gdzie samą siebie porównuje do czarnego charakteru, natomiast Valencię do uciśnionej księżniczki.

Choć wiele komedii romantycznych kończy się w momencie połączenia zakochanej pary, *Crazy Ex-Girlfriend* daje odpowiedź na to, co dzieje się potem. W tym przypadku na próżno szukać szczęśliwego zakończenia. Valencia zostaje zraniona, ponadto szybko okazuje się, że Josh i Rebeka wcale nie tworzą dobrego związku. Mężczyzna ponownie unika wszelkich zobowiązań i nie traktuje Rebeki poważnie, ta z kolei stara się utrzymać iluzję idealnej miłości, w którą wierzyła przez lata. Nierzadko bohaterami komedii romantycznych są postaci, które dużo różni, m.in. status społeczny, zawód, wykształcenie czy spojrzenie na świat. Jednak, gdy historia kończy się w chwili ślubu lub pocałunku, widz pozostaje w iluzji, że różnice są w stanie połączyć osoby, które mają ze sobą niewiele wspólnego i bez większego wysiłku potrafią one stworzyć dobry i wartościowy związek. W przypadku Rebeki i Josha rzeczywistość okazuje się brutalna, bo naprawdę niewiele ich łączy.

Wyściem poza schemat komedii romantycznej jest relacja Rebeki i Valencii. Początkowo kobiety rywalizują o jednego mężczyznę, a z czasem zostają przyjaciółkami. Na przestrzeni serialu obie kobiety przyznają, że były w życiu samotne i brakowało im wartościowych relacji. W tej sytuacji ciekawie wypada zwłaszcza Valencia, która pomaga w organizacji ślubu Josha i Rebeki, posiłkując się swoimi planami, które niegdyś dotyczyły wyjścia za mąż za tego samego mężczyznę. Kobięca przyjaźń stanowi bardzo ważną część serialu *Crazy Ex-Girlfriend*. Rebeka, Valencia, Paula i Heather rozmawiają o mężczyznach tak, jak to bywa w komediach romantycznych, jednak nie jest to ich jedyny temat konwersacji. Nawet, gdy życie którejś z bohaterek koncentruje się zwłaszcza na romantycznym związku, kobiety i tak dyskutują m.in. o pracy, pragnieniach czy swoich potrzebach³⁴⁹.

³⁴⁹ Ibidem, s. 78-80.

3.3. *Crazy Ex-Girlfriend* – w stronę metamodernizmu

Uważam, iż analizę i interpretację serialu *CEG* nie można ograniczyć do kina postmodernistycznego. Ewa Domańska przekonywała już prawie dwie dekady temu, że „nurty postmodernistyczne (konstruktywizm, poststrukturalizm, dekonstrukcja, tekstualizm, narratywizm) są wyeksploatowane i że nie należą już do współczesności, ale do historii humanistyki”³⁵⁰. Człowiek nie może bowiem jedynie dekonstruować i spoglądać w przeszłość. „Jeśli do zanegowania modernistycznych, jak się później okazało, utopijnych tez przyczyniły się w dużej mierze totalitaryzmy i hekatomba drugiej wojny światowej, to na upadek postmodernistycznych haseł wpływ mają nie tylko potencjalne, ale i już doznawane zagrożenia związane ze zmianą klimatu, kryzysami finansowymi, atakami terrorystycznymi, a także zmiany w kulturze, takie jak dynamiczny rozwój nowych mediów czy roztopienie się Bourdieu’owskiej dystynkcji w oceanie kultury masowej”³⁵¹. Człowiek na powrót musi zaangażować się w życie społeczne z nadzieją i przekonaniem, iż rzeczywistość można zmienić na lepsze; ale jednocześnie nie zapominając, iż wcześniejsze utopie zmieniły się w piekło na ziemi. Dlatego najważniejsi teoretycy metamodernizmu³⁵² – Thimoteus Vermeulen i Robin van den Akkera³⁵³ – przekonywali, że próba osiągnięcia jakiegoś nadrzędnego celu rozwoju cywilizacji nie może zostać zrealizowana, bowiem – tu zgadzają się z postmodernizmem – nie ma żadnego celu. Ale to nie znaczy, że nie należy o niego zabiegać³⁵⁴. Jak pisze Jacek Kubera dwaj wspomniani badacze przekonują, iż „człowiek po postmodernizmie, chcąc zrozumieć swoje miejsce w świecie, musi posługiwać się językiem, który jest zarówno optymistyczny, utopijny, jak i pesymistyczny, ironiczny, afirmatywny i cyniczny, dekonstruktywny i rekonstruktywny, globalny i lokalny, polityczny i osobisty. Po upadku nowoczesnego świata i po zanegowaniu postmodernizmu, humanistyka skazana jest na posługiwanie się oksymoronami, balansowanie pomiędzy entuzjazmem i pesymizmem,

³⁵⁰ E. Domańska „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, „Teksty Drugie” 2007 nr 5, s. 53;

³⁵¹ J. Kubera, *Metamodernistyczna oscylacja lub podmiot i tożsamość po postmodernizmie*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, 2013 nr 1-2, s. 295.

³⁵² Termin metamodernizm został ukuty w 1975 roku przez Mas'uda Zavarzade, pisarza i badacza, w celu opisania wyłaniającego się trendu kulturowego w literaturze amerykańskiej - <https://nesslabs.com/metamodernism> [dostęp: 22.07.2024]

³⁵³ T. Vermeulen, R. van den Akker, op. cit.

³⁵⁴ Do opisanie tej sytuacji użyli obrazowego porównania: „Metamodernism moves for the sake of moving, attempts in spite of its inevitable failure; it seeks forever for a truth that it never expects to find. If you will forgive us for the banality of the metaphor for a moment, the metamodern thus willfully adopts a kind of donkey-and-carrot double-bind. Like a donkey it chases a carrot that it never manages to eat because the carrot is always just beyond its reach. But precisely because it never manages to eat the carrot, it never ends its chase, setting foot in moral realms the modern donkey (having eaten its carrot elsewhere) will never encounter, entering political domains the postmodern donkey (having abandoned the chase) will never come across”. - Ibidem, s. 5.

głoszeniem prawd uniwersalnych i relatywizmu, pragnieniem sensu i wątpieniem w sens, nadzieją i melancholią, szczerością i ironią, wiedzą i naiwnością, zaangażowaniem i brakiem przywiązania. Przedrostek <<meta->> oznacza dla Vermeulena ciągle ustanawianie kompromisu, oscylowanie pomiędzy dwiema opcjami, nie zaś osiągnięcie równowagi³⁵⁵.

W tekstach kultury, w tym w filmach, coraz częściej zapisywane są te gwałtowne fluktuacje emocji i oceny. Warto jeszcze raz przeczytać te dychotomiczne zestawienia z cytatu powyżej – czy zastosowanie ich w odniesieniu do bohaterki *CEG* (aspekt diegetyczny) oraz w odniesieniu do stosunku narratora do świata przedstawionego (aspekt pozadiegetyczny) nie oddaje dobrze specyfiki i globalnych znaczeń serialu? Czy Rebeka Bunch nie jest „chodzącym oksymoronem”? Oczywiście, balansowanie wynika z jej zaburzeń borderline – jak wahadło odchyła się raz w jedną (entuzjazm, pragnienie sensu, nadzieja, szczerość, wiedza, zaangażowanie), raz w drugą stronę (pesymizm, relatywizm, wątpienie, melancholia, ironia, naiwność, brak przywiązania). Ale jest egzemplifikacją milionów widzów, którzy – bez względu na to, czy mają BPD czy nie – żyją w czasach wciąż bujającego się wahadła tożsamości i nastrojów.

Metamodernistyczne jest przekonanie, że postmodernistyczna rozrywka (dekonstruowanie i cytowanie) może mieć swój poważny cel – tak jest w serialu, który wykorzystuje elementy popkultury do podniesienia bardzo ważnych kwestii, nurtujących zbiorowość – zaburzeń psychicznych, na które cierpi znaczna część populacji. Amanda Konkle w eseju „*The Situation Is a Lot More Nuanced Than That*” – *How Crazy Ex-Girlfriend Defies Peak TV* wskazuje na specjalne miejsce, jakie serial zajął w ogólnodostępnej telewizji. Badaczka zauważa, iż początkowo niektórych widzów zniechęcił tytuł produkcji oraz irracjonalne zachowania bohaterki, przez co uznali, że serial tylko powiela schemat głupiutkiej dziewczyny oraz popularnych romansów. Jednak ci, którzy nie skreślili serialu na wstępie, szybko dostrzegli, że działania twórców są dokładnie odwrotne i sprawnie dekonstruują zarówno znane romantyczne tropy, jak i rozprawiają się ze stereotypem tytułowej szalonej byłej dziewczyny. Krytyka od początku była przychylna serialowi i doceniała jego niestandardową formę. W 2016 roku na łamach „*Vulture*” określono *Crazy Ex-Girlfriend* najlepszym serialem sezonu, z kolei rok później „*The Daily Beast*” przyznało mu opinię najbardziej czarującego serialu telewizyjnego³⁵⁶.

Z kolei Lauren Boumaroun uważa, że media w znacznym stopniu są odpowiedzialne

³⁵⁵ J. Kubera, op. cit., s. 298.

³⁵⁶ A. Konkle „*The Situation Is a Lot More Nuanced Than That*” – *How Crazy Ex-Girlfriend Defies Peak TV*, [w:] *Perspectives on Crazy Ex-Girlfriend...*, op. cit., s. 12-13.

za stereotypizację osób z depresją oraz innymi zaburzeniami psychicznymi. Często takie osoby są ukazywane jako okrutne i budzące lęk. Twórcy *Crazy Ex-Girlfriend* podeszli do tematu w odmienny sposób, czyniąc główną protagonistką postać zmagającą się z wieloma problemami natury psychicznej. W połączeniu z humorem oraz musicalową formą tworzy to jedyny w swoim rodzaju produkt telewizyjny, który dekonstruuje znane stereotypy i dodaje ludzkiego charakteru osobie cierpiącej na problemy psychiczne. Rebeka nie jest idealna, a wiele jej działań budzi kontrowersje, ale m.in. to sprawia, że jest bardziej wiarygodna. Trudności bohaterki nie są otwarcie wyśmiewane, to najczęściej ona sama skupia się na autokrytyce, która prowadzi również do autodestrukcyjnych aktów.

Metamodernistyczny jest także stosunek autorów do współczesnej kobiecości. Warto poświęcić temu więcej miejsca. Piszą o tym Bibi Burger i Carel van Rooyen i analizują, w jaki sposób serial przedstawia, a jednocześnie poddaje krytyce wpływy postfeministycznej krytyki³⁵⁷. Badacze jako punkt wyjścia do swoich rozważań podają wspomniane *Notes on Metamodernism* Vermeulena i van den Akkera, jako ruchu oscylującego pomiędzy ideami modernizmu i postmodernizmu. W tym świetle modernizm jest, jak pisałam, łączony m.in. z entuzjazmem, nadzieją, naiwnością, empatią i jednością, z kolei postmodernizm z ironią, melancholią, wiedzą, apatią i fragmentarycznością³⁵⁸.

Za serialową feministkę metamodernistyczną bywa uznawana Leslie Knope z *Parks and Recreation* (2009, reż. G. Daniels, M. Schur). Przykładem jej działania jest ustalenie przez nią Galentine's Day, a więc alternatywy walentynek przeznaczonej dla przyjaciółek. Z jednej strony jest to typowe dla drugiej fali feminizmu kwestionowanie heteronormatywnych zasad, z drugiej strony bohaterka nie rezygnuje ze stereotypowo kobiecych zachowań (np. obdarowanie koleżanek bukietami złożonymi z długopisów), co z kolei jest charakterystyczne dla postfeminizmu, który zachęca do wolnego wyboru³⁵⁹. Burger i van Rooyen omawiają *Crazy Ex-Girlfriend* w odniesieniu do dwóch utworów: *The Sexy Getting Ready Song* (1.1) i *Put Yourself First* (1.10). Pierwsza z wymienionych piosenek pojawia się już w pilotażowym odcinku serialu. Utwór jest wykonany w stylu na pograniczu R&B i hip-hopu i dotyczy przygotowań Rebeki do randki z Gregiem. Według badaczy piosenka wskazuje na zaznaczenie skomplikowanej relacji pomiędzy feminizmem i popkulturą. Podczas gdy Rebeka śpiewa o swoich przygotowaniach, warstwa wizualna ukazuje, jak bolesny jest cały proces. Kobieta zacina się podczas depilacji, przypala włosy

³⁵⁷ W eseju „Put Yourself First in a Sexy Way”. *Metamodernist Feminism in Crazy Ex-Girlfriend* [w:] *Perspectives on Crazy Ex-Girlfriend...*, op. cit., s. 225 – 238.

³⁵⁸ Ibidem, s. 225-226.

³⁵⁹ Ibidem s. 226-230.

prostownicą, a potem zakłada na siebie niewygodną bieliznę korygującą, która ma zapewnić pożądaną sylwetkę. Rebeka jest świadoma podwójnych standardów, gdyż w pewnym momencie proponuje, by kamera przedstawiła przygotowania do randki mężczyzny. Gdy się to dzieje, widzowi ukazuje się Greg drzemiący na kanapie. Kobieta doskonale wie, że jej przygotowania do spotkania wynikają ze sztucznych ról płciowych, jednocześnie się im poddaje, bo chce osiągnąć zamierzony efekt. W ten sposób zostaje podkreślony konflikt pomiędzy drugą falą feminizmu i postfeminizmem.

Humor i autoironia, będące częścią serialu, są także typowe dla sztuki metamodernistycznej. W *The Sexy Getting Ready Song* pojawiają się liczne parodystyczne odniesienia intertekstualne (1.1). Utwór z jednej strony przedstawia ile bólu i wysiłku kosztuje podążanie za standardami piękna, a z drugiej strony ukazuje jak dużej modyfikacji może ulec wygląd. Z kolei w utworze *Put Yourself First* (1.10) podkreślona zostaje nielogiczność, jaką jest dbanie o siebie i pracowanie nad sobą tylko po to, aby zrobić wrażenie na mężczyźnie. Dodatkowo Rebeka prowadzi na obozie letnim warsztaty dotyczące wzmocnienia pozycji kobiet jedynie w celu zaimponowania Joshowi. Niestety mężczyzna uznaje jej wyznanie uczuć za żart, w wyniku czego bohaterka się załamuje. Gdy na początku warsztatów nastoletnie dziewczyny nie chcą jej słuchać, Rebeka zaczyna płakać i przyznaje, że nie powinna prowadzić takich zajęć, że jest nieszczęśliwie zakochana i sama potrzebuje wzmocnienia. W efekcie nagłych zwierzeń Rebeki, nastolatki zmieniają swój stosunek do niej i wykonują utwór *Put Yourself First* (1.10). Gdy Rebeka zaczyna mieć wątpliwości, co do treści tej piosenki – z ich rad wynika, iż ma patrzeć przede wszystkim na potrzeby mężczyzny – dziewczyny szybko ją uciszają, prosząc, żeby nie myślała za dużo. Choć piosenki mają parodystyczny wydźwięk, to nie wyśmiewają ukazanych problemów, ale raczej odzierają je z tajemnic. Rebeka jest świadoma tych wszystkich sprzeczności, co według badaczy czyni ją wyjątkową pośród bohaterek postfeministycznych³⁶⁰.

Put Yourself First (1.10) jest parodią utworów Fifth Harmony *BO\$\$* i *Worth It*. Obie piosenki skupiają się na tematyce kobiecej siły i sukcesu, jednak robią to w bardzo stereotypowy sposób. Sukces jest tu równoznaczny z bogactwem i sławą, a pewność siebie z perfekcyjnym wyglądem. Choć więc utwory mają mieć feministyczny wydźwięk, to w rzeczywistości uprzedmiotawiają kobiety, łącząc ich sukces z prezencją. Klóci się to z warstwą wizualną teledysków, gdzie kobiety są szefowymi mężczyzn i zwyciężają z nimi na różnych polach. Ponadto przekaz zakłóca fakt, że zaledwie jedna spośród sześciu autorów

³⁶⁰ Ibidem s. 230-234.

tekstu do piosenki BO\$\$ jest kobietą³⁶¹.

Rebeka na przestrzeni serialu przyjmuje jedną z dwóch kobiecych ról znanych z popkultury. Albo postrzega siebie jako księżniczkę lub damę w opałach albo jako złoczyńcę. Bohaterka interpretuje świat w czarno-białych kategoriach i ma problem ze zrozumieniem, że ludzie nie muszą być wcale dobrzy lub źli. Rachel Bloom przyznała, że zachowanie Rebeki wynika z jej braku poczucia własnej tożsamości, w efekcie czego bohaterka próbuje wcielić się w jedną ze znanych w popkulturze ról³⁶². W piosence *Put Yourself First* (1.10) nastolatki poddają Rebece metamorfozie, by kobieta odzyskała pewność siebie i spodobała się Joshowi. W drugim sezonie serialu bohaterka sama dochodzi do podobnego wniosku. Gdy nie udają się jej relacje z Joshem i Gregiem, Rebeka śpiewa utwór *Makey-Makeover* (2.4), podczas którego całkowicie zmienia swój styl, decyduje się na doczepiane włosy i sztuczną opaleniznę. Jednak ponownie robi to, aby udowodnić innym, że dobrze się czuje. Trzeci sezon przynosi kolejną metamorfozę bohaterki, tym razem po tym jak Josh wystawia ją przed ołtarzem. W piosence *Where's Rebecca Bunch?* kobieta postanawia, że z ofiary musi zamienić się w mścicielkę. Ponownie towarzyszy temu zmiana wyglądu. Jednak żadna z metamorfoz nie daje Rebecce pewności siebie, gdyż dotyczą one wyłącznie wyglądu. Rebeka jest złożoną postacią, która czasem podąża za narzuconymi normami, a innym razem świadomie się im sprzeciwia. Konflikt pomiędzy ideami drugiej fali i postfeminizmu jest obecny w jej życiu, ale bohaterka nie zawsze wie jak go rozwiązać, co upodabnia ją do współczesnych kobiet szukających swojej drogi. Metamodernizm w wydaniu Bloom i Brosh McKenny łączy w sobie cechy ironii, parodii i nihilizmu z procesem zaangażowania i identyfikacji widza³⁶³.

³⁶¹ Ibidem s 235-238.

³⁶² Ibidem, s. 231-232.

³⁶³ Ibidem s. 232-238. To przełamanie postmodernistycznej ironii i zwrot afektywy znalazły już swoje odbicie w kulturze artystycznej, w nurcie tzw. Nowej Szczerości (New Sincerity). Zarówno w literaturze, jak i w filmie próbuje się połączyć ironię z emocjonalnym zaangażowaniem. „[I]ronia pozostaje w sferze intelektu. Dlatego właśnie nowa szczerłość będzie się odwoływała do uczuć i emocji, w nich właśnie dopatrując się <<autentyczności>>. Będzie więc oznaczała afirmację prostoty oraz naiwności, a wśród jej broni pojawia się sentymentalizm i melodramatyzm. Można powiedzieć, że nowej szczerości blisko do zjawiska kampu, jednak tym, co je od niego odróżnia, jest właśnie postironiczna postawa tej pierwszej. Ważną cechą kampu jest wszak ironia, gdy tymczasem nowa szczerłość wszelką ckliwość traktować będzie z pełną powagą. Akceptuje więc obowiązujące zasady, jednak potrafi je wykorzystać do własnych celów” (M. Markiewicz, *W szponach postironii albo kilka słów o powrocie emocji*, <https://fragile.net.pl/w-szponach-postironii-albo-kilka-slow-o-powrocie-emocji/> [dostęp 10.01.2024]). Autor artykułu zwraca uwagę, że idealną ilustracją owej nowej szczerości jest film *La La Land*. „Wspomniany film, muzyczny komediodramat, na punkcie którego oszalała publiczność i który szeroko nagradzali krytycy, możemy uznać za przykład estetyki nowej szczerości. To właśnie postironiczne zawieszenie każe nam go traktować poważnie, a nie jak ironiczny żart, dzięki czemu publiczność może sobie pozwolić na emocjonalny odbiór tego ckliwego dzieła. Nowa szczerłość funduje nam więc powrót <<autentycznych emocji>>, na które nie było miejsca w ironii” (ibidem). Abstrahując od epitetów, którymi autor obdarza *La La Land*, diagnoza jest słuszna – zabieganie o emocje widza do trend obecny nie tylko w kinie, ale także w teorii filmowej. Niemniej, pomimo pewnych zbieżności, CEG trudno umiejscowić w tym nurcie przede wszystkim ze względu na jego zbyt

**

Kontrapunkt ironii i emocjonalnego zaangażowania jest cechą charakterystyczną dla *Crazy Ex-Girlfriend*. Metamodernizm – korzystając z instrumentarium postmodernistycznego nie pozwala widzowi utonąć w sentymentalizmie, ale jednocześnie zaprasza go do przeżywania autentycznych emocji wbrew dystansowi: „emocji lokalnych”, a więc epizodycznych, odnoszących się do fragmentów serialu, w tym numerów muzycznych, negując „emocje globalne” danego gatunku, które wyłączały autokrytycyzm widza, zatapiając go w niezwykle głębokim śnie filmowym. W tej sytuacji nie tylko „złamana” konwencja gatunkowa i styl powstrzymują widza przez „utonięciem” w emocjach, ale także specyfika medium, które serial prezentuje (telewizja, platformy streamingowe) – z założenie bardziej dystraktywnego niż kino.

4. *Crazy Ex-Girlfriend* a inne współczesne seriale musicalowe

Serial *Crazy Ex-Girlfriend* skorzystał z przywileju „późnego urodzenia”. Powstał w latach 2015-2019, a więc ledwie „przed chwilą”. Dzięki temu mógł skorzystać ze zmian, które dokonali inni przed nim – najpierw kinowe musicale postmodernistyczne, a potem także niektóre seriale musicalowe, zwłaszcza prekursorski *Glee*. Ale nie jest ostatnim z telewizyjnych musicali, inne powstawały równoległe, a są też nawet późniejsze. Jak na tle tych wszystkich seriali wypada *CEG*, głównie w aspekcie interesującego nas psychoterapeutycznego potencjału?

Już pod koniec lat 90. w niezwykle popularnym wówczas serialu *Xena: wojownicza księżniczka* (1995-2001, reż. J. Schulian, R. Tapert) pojawił się specjalny odcinek w formie musicalu. Kilka lat później ten sam zabieg wykorzystano w *Buffy: Postrach wampirów* (1997-2003, reż. J. Whedon) Obecnie wiele popularnych seriali decyduje się na nakręcenie choć jednego odcinka musicalowego. Przykładem tego są m.in. seriale *Community* (2009-2015, reż. D. Harmon), *Grey's Anatomy* (2005-, S. Rhimes), *Scrubs* oraz *Riverdale* (2017-2023, reż. R. Aguirre-Sacasa)³⁶⁴. Ponadto zaczęły powstawać seriale w całości posiadające

ontologicznie rozpiętą diegezę pomiędzy różnymi gatunkami. Do Nowej Szczeroci w kinie zaliczane są filmy o dużo bardziej zwartej strukturze gatunkowej – dobrym przykładem jest właśnie *La La Land*. Z kolei Łukasz Kiełpiński – sięgając po filmy polskie – wymienia *Cicha noc*, *Zabij to i wyjedź z tego miasta* oraz *Wszystkie nasze strachy – W stronę Nowej Szczeroci. Konceptualizowanie przemian wrażliwości w najnowszym kinie polskim*, „Kwartalnik Filmowy” nr 119, s. 115 – 134.

³⁶⁴ Redakcja, *Pytanie na weekend: Jakie są wasze ulubione odcinki musicalowe seriali?*, Serialowa,

formułę musicalu. W tym kontekście niezwykle ważną rolę w świecie musicalowych seriali spełnił *Glee*. Produkcja była emitowana w latach 2009-2015 przez stację FOX, cieszyła się popularnością i doczekała się sześciu sezonów. Ian Brennan, Brad Falchuk i Ryan Murphy zdecydowali się na połączenie formuły serialu młodzieżowego z musicaliem, tworząc oryginalny telewizyjny produkt. Jak pisała Patrycja Mucha „[d]o tej pory nikt (...) nie stworzył serialu musicalowego, opartego na połączeniu tych gatunków i, co ciekawsze, zanegowaniu ich cech konstytutywnych w warstwie dyskursywnej filmu w sposób tak spektakularny”³⁶⁵. Rzeczywiście, *Glee* był pierwszym serialem musicalowym, który tak zdecydowanie skorzystał z postmodernistycznej estetyki.

Akcja *Glee* dzieje się w liceum w stanie Ohio, gdzie prowadzony jest szkolny chór New Directions. W serialu pojawiają się typowe dla kina młodzieżowego postaci m.in. dobry i zły nauczyciel, kujonka o dużym talencie, sportowiec o dobrym sercu, a także popularne dziewczyny i outsiderzy. Ale bohaterowie przedstawieni są w mocno przerysowany, kampowy sposób, co wskazuje na dystans twórców do kreowanego przez nich świata oraz umożliwia grę ze znanymi stereotypami i ich dekonstrukcję. *Glee* jako serial postmodernistyczny przedstawia postaci będące w procesie ciągłej przemiany, co uniemożliwia pełną identyfikację, za to pozwala na podejmowanie współczesnej problematyki. W serialu pojawia się m.in. tematyka związana z seksualnością i tożsamością płciową oraz różnorodnością rasową. Podejmowane są też zagadnienia związane z nastoletnią ciążą, nerwicą natręctw czy zaburzeniami odżywiania. Twórcy nie wskazują jednej drogi rozwiązania problemów i starają się wprowadzać różne punkty widzenia. Przykładem jest m.in. wątek nastoletniej ciąży jednej z cheerleaderek. W klasycznym musicalu czekałoby ją zapewne szczęśliwe zakończenie, w którym wraz ze swoim chłopakiem zdecydowałyby się na wspólne wychowywanie dziecka. Jednak w serialu dziewczyna oddaje dziecko do adopcji, a zamiast złączyć się ze swoim partnerem nieco później odkrywa swój pociąg do kobiet³⁶⁶. „*Glee* jest czymś świeżym i zupełnie wyjątkowym, ponieważ pod pozorem realizacji musicalu w zgodzie z zasadami klasycznego gatunku, obala większość reguł gatunkowych, a także sprzyja dekonstrukcji amerykańskich stereotypów, którym, wydawałoby się, przyklaskuje”³⁶⁷.

Serial *Glee* z pewnością otworzył szerzej drzwi dla seriali musicalowych. Warto

<https://www.serialowa.pl/246631/pytanie-na-weekend-seriale-ulubione-odcinki-musicalowe/> [dostęp: 25.04.2024].

³⁶⁵ P. Mucha, *Glee jako telewizyjny post-musical*, [w:] *Musical. Spotkania z gatunkami filmowymi*, pod red. B. Fiołek-Lubczyńskiej, K. Żakiety, M. Żebrowskiego, Łódź 2016, s. 42.

³⁶⁶ Ibidem, s. 41-55.

³⁶⁷ Ibidem, s. 43.

jednak zauważyć, iż – w przeciwieństwie do *Crazy Ex-Girlfriend* – wykonywanie numerów muzycznych zostało uzasadnione fabułą tego serialu. Uczniowie spotykają się na zajęciach chóru, aby śpiewać i tańczyć. Często wykonywane utwory współgrają z uczuciami danej postaci, ale nie jest to normą. Zdarzają się też odcinki, w których to piosenki dyktują wątek fabularny (dzieje się tak m.in. w odcinkach tematycznych poświęconych konkretnemu wykonawcy np. Madonnie czy Lady Gadze). Pojawiają się również epizody dotyczące innych, kultowych musicali np. *The Rocky Horror Picture Show*. Wprawdzie zdarzają się sceny, w których bohaterowie śpiewają i tańczą w oderwaniu od niej, ale to właśnie sala prób jest główną przestrzenią wykonywania utworów³⁶⁸.

Serial *Glee* i *Crazy Ex-Girlfriend* łączy zainteresowanie dotychczas bardzo rzadko podejmowanymi tematami psychologicznymi oraz wspomniana postmodernistyczna konwencja. Charakterystycznym zabiegiem dla obu seriali jest wyolbrzymienie cech postaci. Jeżeli ktoś kocha musical, tak jak Rebeka Bunch czy Rachel Berry (bohaterka *Glee*), to robi to całym sobą. W *Glee*, podobnie jak w *Crazy Ex-Girlfriend*, pojawia się wiele tematów związanych z wykluczeniem, mniejszościami i ich problemami. Jednak starsza z produkcji niejednokrotnie pozostawia wątki bez zakończenia, unikając tym samym moralizowania, ale pozostawiając jednocześnie widza z poczuciem niedosytu. To jedna z charakterystycznych cech kina ponowoczesnego; w tym sensie *CEG* jest bardziej konkluzywne, wykracza więc poza postmodernizm (w stronę metamodernizmu). Ponadto, choć w *Glee* nie brakuje zagadnień związanych ze zdrowiem psychicznym, to nie stanowią one centralnej osi fabuły, jak ma to miejsce w przypadku późniejszych sezonów *Crazy Ex-Girlfriend*. A to sprawia, że *Glee* ma – moim zdaniem - dużo mniejszy potencjał filmoterapeutyczny, niż analizowane w dysertacji dzieło.

Wśród najważniejszych seriali musicalowych ostatnich lat warto wymienić także produkcję *Zoey's Extraordinary Playlist* (2020-2021, R. Shepard), która była emitowana przez stację NBC w roku 2020 i 2021. Doczekała się ona dwóch sezonów oraz jednego filmu pełnometrażowego będącego kontynuacją serialu. W kontekście mojej pracy najważniejsze pytania odnośnie *Zoey's Extraordinary Playlist* dotyczą tego, czy i na ile serial porusza tematykę związaną z problemami psychicznymi oraz w jaki sposób realizuje założenia musicalu. Główną bohaterką produkcji jest młoda programistka Zoey. Ojciec kobiety, z którym ta jest mocno związana, cierpi na rzadką chorobę neurologiczną, która utrudnia, a czasami uniemożliwia mu kontakt z innymi osobami i normalne funkcjonowanie. W obawie przed dziedzicznością schorzenia Zoey udaje się na badanie

³⁶⁸ Ibidem, s. 41-55.

rezonans magnetycznym. W wyniku nagłego wstrząsu zostaje uwięziona wewnątrz urządzenia, a wychodzi z niego posiadając szczególną moc. Zaczyna słyszeć cudze myśli, smutki i pragnienia pod postacią piosenek, którym przeważnie towarzyszą efektowne choreografie. Twórcy łączą motyw fantastyczny z próbą psychologizacji bohaterów. Zoey stara się wykorzystać swój atrybut, by pomóc innym ludziom, jednak przynosi to różne skutki. Interesująca jest próba połączenia wątków komediowych i dramatycznych z występami typowymi dla musicalu.

W obu serialach (*Zoey...* i *CEG*) istotną rolę pełni wątek rodziców głównych bohaterek. Choć Zoey i Rebeka posiadają odmienne relacje z rodzicami, to w obu przypadkach zostało to przedstawione w interesujący sposób, który wymyka się ramom klasycznego musicalu. Jak Rebeka przez większość życia czuła się skonfliktowana i niezrozumiana przez matkę oraz porzucona przez ojca, tak Zoey i jej rodziców zdaje się scalać silna i zdrowa więź. W tym przypadku na uwagę zasługuje wątek ojca Zoey. Przedstawienie choroby mężczyzny, a później jego śmierci i procesu żałoby jego bliskich jest krokiem w stronę realizmu. Jednocześnie to owa moc Zoey – element fantastyczny – pozwala jej na porozumiewanie się z ojcem, nawet gdy ten jest w zaawansowanym stadium choroby. Zarówno Zoey, jak i jej rodzina, muszą oswoić się z faktem, że bliska im osoba traci możliwość komunikacji, a ich wspólny czas dobiega końca³⁶⁹.

Tym, co łączy Zoey i Rebekę jest również fakt, iż obie słyszą piosenki w swoich głowach. Ale gdy wizja świata Rebeki jest widziana z jej perspektywy, tak Zoey posiada zdolność słyszenia myśli innych osób. W obu produkcjach głównym bohaterkom towarzyszą oddani przyjaciele, mają rozwijającą się relację z szefami i borykają się z trójkątami miłosnymi. Zoey ostatecznie dokonuje wyboru, tymczasem Rebeka postanawia skupić się na poznawaniu siebie. Niemniej, w obu przypadkach twórcy starają się przekonywać, że miłość romantyczna nie jest jedynym celem życia kobiet. W *Crazy Ex-Girlfriend* Rebeka często sama wykonuje utwory, które przedstawiają jej punkt widzenia i sposób postrzegania świata. Natomiast Zoey znacznie częściej jest bierną obserwatorką występów innych osób. Wprawdzie także wykonuje numery muzyczne, jednak nie jest to tak częste, jak w przypadku Rebeki. Podczas gdy piosenki z *Crazy Ex-Girlfriend* stanowią komentarz do świata realnego, tak utwory z *Zoey's Extraordinary Playlist* odnoszą się przede wszystkim do uniwersum samego serialu³⁷⁰.

³⁶⁹ L. Press, *5 Ways Crazy Ex-Girlfriend & Zoey's Extraordinary Playlist Are Similar (& 5 They're Different)*, Screen Rant, <https://screenrant.com/ways-crazy-ex-girlfriend-zoey-s-extraordinary-playlist-similar-different/> [dostęp: 14.03.2024].

³⁷⁰ Ibidem.

Część krytyków porównywała *Zoey's Extraordinary Playlist* do serialu *Crazy Ex-Girlfriend* - przyznając prym drugiej z wymienionych produkcji. Jednym z podstawowych zarzutów dla serialu z Jane Levy jest jego zachowawczość. Gdyby odjąć numery musicalowe, pozostałby klasyczny komediodramat nie wyróżniający się specjalnie na tle gatunku³⁷¹. Dlatego też stopień psychologizacji postaci oraz sposób przedstawienia głównych bohaterek jest inny. Podczas gdy Zoey Clarke bez problemu mogłaby stać się bohaterką klasycznego musicalu, tego samego nie można powiedzieć o Rebecce Bunch. Pierwsza z bohaterek swoim charakterem oraz aparycją wpisuje się w założenia gatunku, natomiast druga przełamuje konwenanse zarówno swoim zachowaniem, nietypowym wyglądem, jak i zaburzeniami psychicznymi. Drugi zarzut, który można postawić serialowi, to pójście w przyjętej konwencji gatunkowej w stronę fantastyki – co podważa jego realizm. Dodajmy, że różnice widać także w opracowaniu ścieżki dźwiękowej. Podczas gdy w *Crazy Ex-Girlfriend* pojawiają się oryginalne utwory napisane i skomponowane specjalnie na potrzeby serialu, piosenki wykorzystane w *Zoey's Extraordinary Playlist* są coverami znanych przebojów. Choć nie można im odmówić adekwatnego dopasowania do konkretnych scen oraz nowych aranżacji, to jednak oryginalność serialu jest mniejsza.

Wspomnijmy jeszcze o dwóch musicalach, w których dostrzec można problemowy (nieoczywiste postaci w kontekście analizowanego gatunku) i stylistyczny (parodia i gry intertekstualne) związek z *Crazy Ex-Girlfriend*. *Galavant* (2015-2016, reż. D. Fogelman) w reżyserii Dana Fogelmana jest musicalowym sitcomem osadzonym w czasach średniowiecza; brzmi dość ekscentrycznie i tak właśnie jest, bowiem serial bawi się różnymi gatunkami i nie stroni od kampanowej estetyki. Fabuła skupia się na losach tytułowego bohatera. Znany rycerz rusza zemścić się na królu, który porwał jego ukochaną. Stereotypowe wątki zostają ograne w nietypowy sposób. Król wcale nie okazuje się takim bezwzględny brutal, a ukochana rycerza nie jest tak krystaliczna i bezinteresowna, jak mógłby spodziewać się *Galavant*. Z kolei sam rycerz ma spore problemy z nadużywaniem trunków, a jego sława nie jest aż tak zasłużona. Wszystko to rozgrywa się w musicalowej oprawie. W serialu nie brakuje nawiązań do klasycznych musicali, ale także do *Monty Pythona*, czy generalnie - współczesnej popkultury.³⁷² Serial doczekał się dwóch sezonów,

³⁷¹ K. Czaja, "Zoey's Extraordinary Playlist" to przebój na inną dekadę — recenzja nowego serialu NBC, Serialowa, <https://www.serialowa.pl/238418/zoey-s-extraordinary-playlist-serial-recenzja/> [dostęp: 14.03.2024].

³⁷² K. Kadulska, "Galavant": "Monty Python i święty Graal" spotyka "Glee". Czy powstanie drugi sezon?, Onet, https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/galavant-monty-python-i-swiety-graal-spotyka-glee-czy-powstanie-drugi-sezon/4yydryv?utm_source=kultura.onet.pl_viasg_kultura&utm_medium=referral&utm_campaign=leo_automatic&srcc=undefined&utm_v=2 [dostęp: 14.03.2024].

które zostały dość dobrze przyjęte zarówno przez widzów, jak i krytyków³⁷³. Ale z interesującego nas punktu widzenia (film jako pomoc w pracy terapeutycznej) nie ma większej wartości.

Na uwagę zasługuje także *Smash*, którego produkcja również zakończyła się po dwóch sezonach. Fabuła skupia się na powstawaniu sztuki o Marilyn Monroe. Serial przedstawia świat teatru zza kulis. Ukazane są m.in. problemy twórcze związane z pisaniem scenariusza i muzyki, a także temat konkurencji, nieodzownej częścią życia aktorów. Samą tematyką serial nawiązuje do klasycznych musicali, które często cechował autotematyzm. *Smash* porusza wiele problemów związanych ze światem show-biznesu m.in. przedmiotowe traktowanie kobiet. Wiele wątków jest śledzonych z perspektywy młodych bohaterek. Gdy doświadczona Ivy oraz debiutująca Karen stają przed propozycją przespania się z producentem dla roli, każda decyzja okazuje się zgubna. W tle rozgrywają się próby do wspomnianego, broadwayowskiego spektaklu o Monroe i trwają dyskusje, ile tragizmu powinna posiadać opowieść o gwiazdzie. W *Smash* pojawia się oryginalna ścieżka dźwiękowa wykonywana przez obsadę³⁷⁴. Ewentualny filmoterapeutyczny potencjał tego filmu wynika z jego psychologicznej treści (jak w dramacie psychologicznym); numery musicalowe wynikają z wykonywanego przez bohaterów zawodu.

Musicalowych odcinków nie brakuje w sitcomach m.in. w *Różowych latach 70.* (1998-2006, reż. M. Brazill, T. Turner), *Jak poznałem waszą matkę* (2005-2014, reż. C. Bays, C. Thomas), *Community* i *Scrubs*³⁷⁵. Wśród wymienionych to dwie ostatnie realizacje zdają się najciekawsze. W *Community* odcinek musicalowy jest zarazem odcinkiem świątecznym, a wystawienie sztuki stanowi część fabuły. Oryginalne piosenki są pełne satyry, a przy tym stanowią parodię musicalowego serialu *Glee*. W *Scrubs* formuła serialu została wytłumaczona chorobą jednej z pacjentek. Kobieta w wyniku posiadania guza mózgu słyszy nie zwykłe wypowiedzi, a śpiew postaci. Odcinek został doceniony pięcioma nominacjami do nagród Emmy i jedną statuetką. Lista seriali, w których pojawiły się musicalowe odcinki jest znacznie dłuższa. Tego typu epizody wystąpiły m.in. w serialach *Flash* (2014-2023, reż. G. Berlanti, G. Johns), *Riverdale*, *The Fosters* (2013-2018, reż. B. Bredeweg) i *Grey's Anatomy*. Twórcy coraz chętniej sięgają po tę formę i wiele wskazuje na to, iż w najbliższych latach nastąpi przyrost takich produkcji.

Współczesny musical rozwija się w różnych kierunkach. Wciąż zdarzają się

³⁷³ Co ciekawe, za muzykę do produkcji jest odpowiedzialny Alan Menken, posiadający na swoim koncie aż cztery Oscary za „najlepszą muzykę oryginalną”.

³⁷⁴ K. Czajka-Kominiarczyk, *Kłapa przeboju czyli nieco sentymentalnie o SMASH*, „Zwierz Popkulturowy”, <https://zpopk.pl/smash.html> [dostęp: 17.03.2023].

³⁷⁵ <https://naekranie.pl/artykuly/najciekawsze-musicalowe-odcinki-serialach/2>

produkcje, które czerpią inspiracje z klasycznych dzieł, ale również takie, które podejmują grę z widzem w postmodernistycznym kluczu. Choć pojawia się coraz więcej musicalowych odcinków, to jednak całe produkcje utrzymane w tej konwencji wciąż należą do rzadkości. Na tym tle w sposób szczególny zarysowuje się serial *Crazy Ex-Girlfriend*. Produkcja wyróżnia się swoją intertekstualnością, ale też wyraźnym zaakcentowaniem wątku zaburzeń psychicznych, który stanowi oś dramaturgiczną serialu. Choć inne musicale, i to zarówno w wersji filmowej jak i serialowej, również sięgają po tę tematykę, to jednak *Crazy Ex-Girlfriend* jest pod tym względem – co próbowałam udowodnić - wyjątkowy.

Podsumowanie. Oczami widzów

Zawarte w niniejszej rozprawie rozpoznania dotyczące wizerunku chorób psychicznych, genealogii, genologii i stylu serialu *Crazy Ex-Girlfriend* prowadzą – mam taką nadzieję – w stronę uznania go za jeden z najciekawszych współczesnych przekazów audiowizualnych o charakterze psychoterapeutycznym³⁷⁶. Jego filmoterapeutyczny potencjał wyrażają opisane poniżej jego cechy.

Po pierwsze, *Crazy Ex-Girlfriend* jest neoserialem – wbrew stylistycznym, nawiązującym do telewizyjnej telenoweli pozorom; świadczą o tym nie tylko zdobyte przez niego nagrody, ale również to, że w przeważającej części posiada cechy serialu jakościowego. Adresowany jest więc do bardziej wymagających widzów, którzy stworzyli stosunkowo niewielki – w porównaniu z innymi serialami – ale bardzo wierny i merytoryczny fandom. *CEG* jest serialem o ciągłej akcji rozwijającej się przez cztery sezony, co zmusza do odbiorczej lojalności, ale jednocześnie wzmacnia więź z bohaterami. Dodajmy, że – jak przystało na neoserial – *CEG* wyprodukowano z wielką dbałością o jeden z najważniejszych (obok pogłębionej treści psychologicznej) aspektów estetycznych: partie musicalowe (oryginalne, pisane i komponowane na potrzeby serialu, wpadające w ucho piosenki, przemyślana oprawa inscenizacyjna, nawiązująca do tradycji musicalu).

Po drugie, *CEG* jest prosty pod względem konstrukcji fabularnej i narracyjnej. Pomimo wielowątkowości, akcja i narracja skoncentrowana jest wokół jednej osoby, co zapewnia fabule spójność, a problematyce psychologicznej – pogłębienie. W serialu w uzasadniony sposób przenikają się wzajemnie introspekcja ze stroną behawioralną.

Po trzecie, serial w sposób adekwatny do ustaleń psychologii prezentuje wizerunek bohaterki z zaburzeniami osobowości, w tym głównie – borderline. Potwierdzają to opinie specjalistów zdrowia psychicznego. Wątpliwości mają w odniesieniu do postaci terapeutki, a czasem również procesu terapii, ale – jak na rozciągnięte w czasie dzieło fabularne (fikcjonalne), w którym na ołtarzu widowiskowości zostaje często złożona precyzja psychologiczna – tych zniekształceń nie ma zbyt wiele. Psychologowie i psychoterapeuci podkreślają także bardzo ważną rolę serialu w procesie destygmatyzacji osób z

³⁷⁶ Oczywiście z uwzględnieniem wspomnianych w pierwszej części ograniczeń filmoterapii, jako „procesu łągodzenia i przebudzenia” - łągodzenia wewnętrznego cierpienia widza i identyfikacji problemu psychicznego.

zaburzeniami psychicznymi i różnymi zjawiskami, które się wokół takiej osobowości gromadzą. Dla wspomnianej destygmatyzacji cenne jest również to, że współautorka scenariusza i główna odtwórczyni ujawniła częściowo autobiograficzne zaplecze opowieści; i nie waha się angażować w popularyzację poruszanych w filmie zagadnień.

Po czwarte, kluczowy jest w serialu żywioł dekonstrukcji – i nie chodzi tylko o użyteczne dekonstruowanie formuł gatunkowych, ale o konstrukcję fabularną i narracyjną, która ciągle konfrontuje to, co realne (dramedies) z tym, co wyobrażone (numery musicalowe). Serial ujawnia napięcie między „sceną a kulisami”; tym, jakie wyobrażenie ma o sobie człowiek, a jaki jest realnie (to także cecha terapii narracyjnej, którą można, w moim mniemaniu, wykorzystać do analizy i interpretacji produkcji – choćby jako poznawczą metaforę). Bohaterowie serialu (przede wszystkim główna bohaterka) są ciągle zderzani z fantazjami na swój własny temat. Ta permanentna autodiagnoza nie pozwala im „zastygnąć w schemacie”, wciąż się samoidentyfikują, nawet jeśli ta identyfikacja nie jest właściwa (lub jest neurotycznie rozchwiana). Zastanawianie się nad sobą jest oczywiście domeną człowieka w ogóle, ale w tym wypadku mamy ciągły namysł psychologiczny, ciągle zadawanie pytań, nie zadowalanie się pierwszą odpowiedzią – jak w procesie terapii. Serial skłania więc do nieufności wobec powierzchownych odczytań i rozpoznań, w ten sposób otwierając widza na diagnozę – na początek własną, ale mogącą być punktem wyjścia do specjalistycznej. Oczywiście, ta ciągła destabilizacja postaci sprawia, że trudniej emocjonalnie związać się z bohaterami – nie ma bowiem, tak ważnej w kinie, a zwłaszcza w serialach, żelaznej charakterystyki postaci, która ją „zaokrągla”, a przez to ułatwia odbiór³⁷⁷. Bohaterowie mogą nawet tą swoją wewnętrzną niekonkretnością irytować widza; można sądzić, że jest to jeden z powodów, dla których serial nie miał wielkiej widowni. Ale ta, którą miał (ma) dostrzegła właśnie w takiej konstrukcji postaci walory (także krytycy filmowi i telewizyjni).

Po piąte – dekonstrukcja dotyczy gatunków, które najmocniej romantyzują uczuciowe relacje międzyludzkie, czyli komedii romantycznej i musicalu. Były one zawsze na czele gatunków eskapistycznych (w przypadku musicalu ów eskapizm uzyskiwał nawet oddzielną diegezę i inscenizację) – widzowie zamiast konfrontacji z problemami woleli uczestniczyć w ekranowym świecie iluzji. I właśnie w ten filmowy fantazmat uderza *CEG*, dekonstruując obie konwencje gatunkowe. O ile, jak pisałam, klasyczne musicale odbierane były w kluczu „wrażenia realności” (które z prawdziwą rzeczywistością nie miały wiele wspólnego), o tyle można powiedzieć, że odbiór *CEG* kieruje widza w stronę „wrażenia realizmu” - dawne

³⁷⁷ M. Przyłipiak, op. cit., s. 101 – 108.

życie w uciezkowym fantazmacie skonfrontowane jest tu z realnym „brudem” życia - psychopatologią i fizjologią.

Po szóste, wykorzystując ciągle napięcie pomiędzy postmodernistycznie zestawionymi elementami (konwencjami gatunkowymi, popularnym a wysokim, racjonalnym i irracjonalnym, przeszłością i terażniejszością) serial „wysła” sygnał, do jakich widzów jest kierowany: nastawionych na pracę intelektualną, skłonnych do estetycznej gry; czyli osób, którym łatwiej będzie krytycznie odnosić się do psychologicznego eskapizmu.

Po siódme, *CEG* skutecznie wykorzystuje status swojej serialowości, bowiem widz otrzymuje ogromną ilość danych na temat życia i zachowań bohaterów. To jak „dokumentacja choroby”, jeszcze przed diagnozą. Czymś niezwykłym jest to, że aż dwa sezony poświęcone zostały prezentacji toksycznych relacji bohaterki z innymi i dopiero w trzecim diagnoza została skonkretyzowana. To także ogromna ilość różnych psychicznych dolegliwości, które serial prezentuje – co może spełniać funkcje nie tylko poznawczą, ale (w rękach terapeuty) także leczniczą.

Po ósme, w porównaniu z innymi serialami musicalowymi – nie pozbawionymi potencjału filmoterapeutycznego, korzystającego także z estetyki postmodernistycznej – serial wypada najlepiej; przecierając szlaki dla innych tego rodzaju produkcji w przyszłości.

Po dziewiąte, serial, stosując postmodernistyczną ironię wpisuje się jednocześnie w tendencje metamodernistyczne, zarówno na poziomie etycznym (powaga w podjęciu problemu, prezentacja z szacunkiem zaburzeń osobowości, z założenia uświadamiająca, a także – w jakimś wymiarze - ozdrowieńcza funkcja przekazu), jak i estetycznym – nie zapominając o emocjach widza, konfrontując go z bardzo emotywnymi gatunkami (komedia romantyczna i musical), dając estetyczną radość z oglądania bardzo dobrze zrealizowanych numerów tanecznych i muzycznych.

Na to, jaki serial ma potencjał psychologiczny, wskazuje także odbiór widzów, któremu na koniec poświęćmy nieco uwagi.

**

W przywołanym już wcześniej tekście Lauren Boumaroun pt. „*I’m the Villain in My Own Story*” *Representations of Depression and the Spectatorial Experience* autorka przekonuje, że w narrację serialu wpisana jest postać, która może być odpowiednikiem widza. W pierwszym sezonie postać Heather dobrze oddaje bowiem perspektywę widzów.

Początkowo bohaterka jest zdystansowana do Rebeki i postrzega ją jako idealny obiekt badawczy. Heather uczęszcza wówczas na zajęcia z psychologii i postanawia uczynić Reбекę tematem swojej pracy zaliczeniowej. Zachowania nowej sąsiadki wydają się Heather tak dziwne i szalone, że kobieta jest przekonana, iż obserwacje na temat Rebeki zapewnią jej najlepszą ocenę. Jednak gdy Heather zaczyna dzielić się swoimi spostrzeżeniami na łamach grupy, nagle całkowicie zmienia zdanie. Znużona opuszcza salę twierdząc, że tak naprawdę nigdy specjalnie nie interesowały jej te zajęcia, a przede wszystkim uznaje, że nie chce już więcej analizować poczynań Rebeki, ale woli się z nią zaprzyjaźnić. Podobną perspektywę mogą przyjąć widzowie, którzy początkowo z niedowierzaniem obserwują zachowania Rebeki, ale z czasem zaczynają czuć do niej sympatię. Heather na przestrzeni całego serialu zdaje się być jedną z najbardziej zdystansowanych postaci, które starają się konfrontować Reбекę z rzeczywistością. Jednocześnie pozostaje przyjaciółką tytułowej *Crazy Ex-Girlfriend*. W ten sposób twórcy pokazują, że podobnie jak Heather, można nie zgadzać się z wieloma decyzjami Rebeki, ale wciąż pałać do niej sympatią³⁷⁸.

Z kolei David Scott Diffrient³⁷⁹ uważa, że *Crazy Ex-Girlfriend* jest ciekawym przykładem serialu o obsesji, który jednocześnie może tę obsesję wywoływać u odbiorców. Badacz uznaje, że w tym kontekście bardzo ważna jest postawa Pauli Proktor, która usprawiedliwia i uwzniośla zachowania Rebeki. W pierwszym odcinku serialu Paula dowiaduje się, że Rebeka odwiedziła profil Josha na Instagramie 18 razy, a na Facebooku 63 razy. Początkowo Paula myśli, że młodsza koleżanka ma obsesję na punkcie mężczyzny, jednak po konfrontacji z Reбекą szybko zmienia swój sposób myślenia i usprawiedliwia działania Bunch jej wielką miłością do Josha. Od tego momentu Paula również popada w pewien rodzaj obsesji. Szczęśliwe połączenie Rebeki i Josha staje się jej życiowym celem, a gdy Bunch zaczyna spotykać się z Gregiem, Paula jest wściekła i wyraża to w piosence *After Everything I've Done For You (That You Didn't Ask For)*³⁸⁰.

Według Diffrienta tworzenie się fandomu wokół serialu wynika m.in. z uniwersalności głównej bohaterki i jej braku perfekcji. Choć wiele zachowań Rebeki jest skrajnych, to rozwój postaci ukazuje, że nawet popełnianie błędów nie czyni jej złą osobą, ale właśnie upodabnia ją do innych ludzi. Badacz twierdzi, iż sposób konstrukcji postaci sprawia, że widzowie łatwo się z nią identyfikują. Dotyczy to nie tylko sfery problemów

³⁷⁸ L. Boumaroun, op. cit., s. 156-157.

³⁷⁹ D. S. Diffrient *Crazy for Crazy Ex-Girlfriend TV Fandom and the Critical Reception of a „Nutty” Network Series*, [w:] *Perspectives on Crazy Ex-Girlfriend...*, op. cit.

³⁸⁰ Ibidem, s. 38-55.

psychicznych, ale też pragnienia miłości i akceptacji. Sympatię widzów ma – zdaniem Diffrienta – wzbudzać też wygląd Rebeki oraz jej sposób wypowiedzi. Bohaterka czasem narzeka na nadprogramowe kilogramy albo na ciężki biust, a innym razem czuje się w swoim ciele bardzo dobrze. Nie ma problemów w rozmawianiu o menstruacji i swoich potrzebach. W ten sposób nierzadko sprawia wrażenie koleżanki, a nie odległej postaci telewizyjnej.

Diffrient podkreśla jednocześnie, że jednym z zagrożeń współczesnej telewizji jest obsesyjność śledzenia seriali. Wielu widzów ogląda całe sezony w ciągu jednego dnia, a potem wielokrotnie powtarza już obejrzone odcinki. Jednak pod tym względem *Crazy Ex-Girlfriend* nie różni się od innych seriali. Choć produkcja zebrała wierny fandom, to według Diffrienta serial zdaje się spełniać założenia twórców, którym zależało na tym, aby *Crazy Ex-Girlfriend* pozostawiała widzów z nadzieją³⁸¹.

A jak te teoretyczne *de facto* rozważania, suponujące społeczny impakt, przekładają się na rzeczywiste reakcje widzów? Ze względu na małą popularność serialu brakuje socjologicznych opracowań dotyczących jakościowej reakcji widzów, które byłyby w pełni reprezentatywne. W celu podjęcia analizy recepcji produkcji przyjrzą się więc komentarzom zostawionym pod oficjalnymi teledyskami z *Crazy Ex-Girlfriend* oraz dyskusjom toczonym na forach. Fora i posty internetowe traktować tu będę jako materiał przede wszystkim do analizy jakościowej. Ale w odniesieniu do komentarzy na Youtube mamy także pewne parametry liczbowe – są to zarówno liczby wyświetleń, jak i polubienia. Zwłaszcza te ostatnie mogą być wyrazem dominującej społecznej interpretacji.

Serial *Crazy Ex-Girlfriend*, jak wspominałam, zdobył wierny fandom, który przyczynił się do powodzenia produkcji. Aktywność wielu fanów serialu wciąż jest zauważalna m.in. na oficjalnym profilu Rachel Bloom w serwisie YouTube. Aktorka posiada blisko 300 tys. subskrybentów, a umieszczone przez nią klipy osiągają milionowe wyświetlenia. Na kanale aktorki dostępne są m.in. znane z serialu piosenki, materiały zza kulis, nagrania z trasy koncertowej oraz utwory, które nie znalazły się w ostatecznej wersji produkcji. Sporo piosenek ma milionowe wyświetlenia np. *Let's Generalize About Men* (3.1) zdobyło 4,1 mln odsłon, a *Don't Be A Lawyer* (4.3) 3,5 mln. Rekordzistą jest utwór *The Sexy Getting Ready Song* (1.1), który wyświetlono 37 mln razy³⁸². W sekcji komentarzy znajdują się tysiące wypowiedzi i mimo zakończenia emisji serialu wciąż toczą się zaciekle dyskusje. Wiele popularnych komentarzy wyraża uznanie dla humoru zawartego w

³⁸¹ Ibidem, 55-58.

³⁸² Stan na 9.09.2024.

piosenkach.

@americaroleplayer: „I got some bitches to apologize to” KILLS ME EVERY TIME³⁸³

@TheBoringAddress: *What we have here is a Jewish girl trying to hit on a Filipino guy in a tex-mex restaurant, then she breaks into a song with a Miami Sound Machine beat, while evoking a Colombian singer, which leaves her with mixed, unsolvable feelings about the commercial bastardization of cultures. Well, if that isn't profoundly Latin, then I don't know what is Latin.*³⁸⁴

Crazy Ex-Girlfriend pełne jest intertekstualnych odniesień, a każdy wykonany utwór stanowi nawiązanie do świata popkultury. Niektóre piosenki posiadają odniesienia do znanych musicali, z kolei inne odwołują się do rozmaitych gatunków filmowych i muzycznych. W sekcji komentarzy widzowie starają się odgadnąć, co dana piosenka parodiuje albo do czego nawiązuje.

@JamesPotter13: *Anyone else getting a 'Poor Unfortunate Souls' vibe from the background music?*³⁸⁵

@TSBJunkie: *Just when I think she's going to run out of genres, she pulls out the Spice Girls. Well done.*³⁸⁶

Jeden z użytkowników rozpoznał w piosence *I'm the Villain in My Own Story* (1.15) nawiązania do utworu *Poor Unfortunate Souls* z *Małej Syrenki*. Z kolei kolejna osoba dostrzegła, że utwór *Friendtopia* (2.6) jest inspirowany twórczością Spice Girls. Komentarze dotyczące intertekstualnych odniesień piosenek znajdują się pod wszystkimi utworami z serialu. W ten sposób widzowie angażują się w historię Rebeki nawet już po obejrzeniu produkcji. Powtarzanie piosenek i szukanie w nich coraz to nowych odwołań

³⁸³ R. Bloom, *The Sexy Getting Ready Song (Explicit) - "Crazy Ex-Girlfriend"*, Rachel Does Stuff, <https://www.youtube.com/watch?v=ky-BYK-f154&list=PLps-716t4L-pVcFn42OUHKrImqOLnJaGc&index=2> [dostęp: 19.03.2004].

³⁸⁴ R. Bloom, *Group Hang (feat. Rachel Bloom) - "Crazy Ex-Girlfriend"*, Rachel Does Stuff, https://www.youtube.com/watch?v=w7FC_EK44Rw&list=PLps-716t4L-pVcFn42OUHKrImqOLnJaGc&index=23 [dostęp: 19.03.2004].

³⁸⁵ R. Bloom, *I'm the Villain in My Own Story (feat. Rachel Bloom)*, Rachel Does Stuff, <https://www.youtube.com/watch?v=UhzN7SfnNeY&list=PLps-716t4L-pVcFn42OUHKrImqOLnJaGc&index=27> [dostęp: 19.03.2004].

³⁸⁶ R. Bloom, V. Lovell, G. Ruiz, *Friendtopia - feat. Rachel Bloom, Vella Lovell, & Gabrielle Ruiz - "Crazy Ex-Girlfriend"*, Rachel Does Stuff, <https://www.youtube.com/watch?v=erM-txyAVi4&list=PLps-716t4L-pVcFn42OUHKrImqOLnJaGc&index=45> [dostęp: 19.03.2004].

stało się rodzajem rozrywki dla wielbicieli serialu.

Osobną grupę komentarzy stanowią wypowiedzi widzów odnośnie ich utożsamiania się z przedstawionymi w serialu sytuacjami. Zanim przejdę do omówienia wzmianek dotyczących zdrowia psychicznego, należy zaznaczyć, że nie jest to jedyna tematyka, którą doceniają widzowie. W sekcji komentarzy pod utworem *Gettin' Bi* (1.15) po parę tysięcy polubień zdobyły słowa uznania dla twórców serialu za to, że uczynili Darryla osobą biseksualną. Widzowie zgadzają się z twierdzeniem, że biseksualiści wciąż mają za małą reprezentację w świecie telewizji i nierzadko na siłę próbuje się z nich uczynić osoby homoseksualne lub heteroseksualne. Ponadto z pozytywnym odbiorem spotkał się fakt, że biseksualną postacią uczyniono mężczyznę w średnim wieku, a nie młodą i atrakcyjną kobietę, jak ma to miejsce w wielu innych produkcjach³⁸⁷.

W sekcji komentarzy pod utworem *Where's the Bathroom?* (1.9) widzowie przyznają, że nieco przerysowany obraz żydowskiej matki okazał się być zaskakująco trafny. Ponadto trzy tysiące polubień zdobył komentarz użytkownicy, która twierdzi, że pokazała klip swojej mamie, a ta w rezultacie się na nią obraziła.³⁸⁸ Wspólnota pewnych przeżyć i doświadczeń zdaje się dodatkowo integrować członków fandomu i skłaniać ich do prowadzenia dyskusji. Widzowie zwierają się ze swoich historii, a w efekcie otrzymują rodzaj wsparcia oraz utwierdzają się w przekonaniu, że nie tylko oni zmagają się z podobnymi problemami.

Tematem rozmów, szczególnie nas tu interesujących, jest także samo zagadnienie zdrowia psychicznego. Pod piosenką *Sexy French Depression* widnieją m.in. wpisy:

@juliocbp9389: *Nobody: Male authors describing women with depression:*

@Tozzie50: *i just realized this isn't mocking the french. it's a criticism of the romantization of mental illness and also french stereotypes in the us.*³⁸⁹

Komentarze zyskały odpowiednio blisko 3 tys. i 6 tys. polubień, co wskazuje, jak wiele osób zgadza się z przesłaniem piosenki. Użytkownicy serwisu YouTube zwracają uwagę m.in. na problem romantyzacji zaburzeń psychicznych oraz popadania w stereotypy, co ma być charakterystyczne dla współczesnych mediów. Wielu członków fandomu

³⁸⁷ P. Gardner, *"Gettin' Bi" (feat. Pete Gardner) - "Crazy Ex-Girlfriend"*, Rachel Does Stuff, <https://www.youtube.com/watch?v=5e7844P77Is> [dostęp: 19.03.2004].

³⁸⁸ T. Feldshuh, *Where's the Bathroom? (feat. Tovah Feldshuh) - "Crazy Ex-Girlfriend"*, Rachel Does Stuff, <https://www.youtube.com/watch?v=VJg1zRgkbn0&list=PLps-716t4L-pVcFn42OUHKrImqOLnJaGc&index=15> [dostęp: 19.03.2004].

³⁸⁹ R. Bloom, *Sexy French Depression (feat. Rachel Bloom) - "Crazy Ex-Girlfriend"*, Rachel Does Stuff, <https://www.youtube.com/watch?v=H1DCoGCVUxY&list=PLps-716t4L-pVcFn42OUHKrImqOLnJaGc&index=14> [dostęp: 19.03.2004].

utożsamia się z treściami przekazywanymi przez piosenki, o czym świadczy m.in. komentarz:

@destinyreynoso2165: When I first heard this while watching the show I literally almost cried in front of everyone because of how relatable it was³⁹⁰

Wyznanie użytkownicy polubiło ponad 5 tys. osób i nie jest to odosobniony przypadek. Znaczną część najpopularniejszych komentarzy do utworu *You Stupid Bitch* stanowią wypowiedzi, w których widzowie przyznają, że czują się jak Rebeka. Sam ton piosenki jest niezwykle pesymistyczny, a bohaterka zwraca się w niej do siebie w słowach pełnych nienawiści. Fakt, jak wielu widzów utożsamia się z Rebeą, wskazuje na duży zakres problemów, z którymi zmagają się członkowie fandomu. Wspólnota przeżyć zmniejsza u widzów poczucie osamotnienia. Zwłaszcza przy piosenkach dotyczących zdrowia psychicznego pojawiają się komentarze, w których ludzie dzielą się swoimi przeżyciami. Jedne z najpopularniejszych komentarzy pod utworem *A Diagnosis* pochodzą od użytkowników podających się za specjalistów od zdrowia psychicznego. Choć weryfikacja prawdziwości wykształcenia tych osób nie jest możliwa, to są to ważne głosy w dyskusji.

@sarahelsayed1293: As a mental health professional, it is really beautiful to watch the show address the reality of mental illness, and that there is no easy fix. This show deals brilliantly with very difficult issues from abortion and alcoholism to suicide and personality disorders. It is still amazingly funny without trivializing or sensationalizing it. Great job

@princesskaguya2000: Somehow I never caught this show during its original air and lockdown has given me the chance to sit down and watch it. I'm a mental health professional who works with teenage girls, about half of whom have BPD. Every now and then my husband will ask me to explain it and while we were watching this season and I turned to him and said "This, this is all borderline personality disorder." Lo and behold, halfway through she got the diagnosis! My jaw hit the floor and my fists hit the air. First, to see a disorder as complex and loaded as BPD chosen for representation is IMMENSE and I

³⁹⁰ R. Bloom, *You Stupid Bitch* (feat. Rachel Bloom) - "Crazy Ex-Girlfriend", Rachel Does Stuff, <https://www.youtube.com/watch?v=zgUKQCVieWM&list=PLps-716t4L-pVcFn42OUHKrImqOLnJaGc&index=20> [dostęp: 19.03.2004].

*was absolutely elated. Second, to then see it handled with such dignity and reality...it's so hard to describe the overwhelming gratefulness I felt. What you and the team of C.E.G. did is huge and you should be so very proud. Thank you, thank you, thank you.*³⁹¹

W odpowiedziach widzowie przyznają słuszość przytoczonym powyżej wypowiedziom. Wiele osób zgadza się z tym, że serial dobrze ukazał osobę zmagającą się z BPD jednocześnie nie stygmatyzując jej. Członkowie fandomu doceniają też fakt, że ludzie z borderline zyskali swoją reprezentację, co wcale nie jest częstym zjawiskiem. W komentarzach do *The Darkness* liczne są głosy widzów dostrzegających zbieżność swoich przeżyć z doświadczeniami Rebeki. Użytkownik @beckfink6261 pisze o swoich zmaganiach z depresją i próbach poskromienia choroby. @SuperHappyNotMerry uważa, że *Crazy Ex-Girlfriend* jest błogosławieństwem dla wielu osób borykających się z problemami psychicznymi. Użytkownik docenia, że w serialu ukazano nie tylko proces diagnozy, ale również to, co dzieje się później, w tym m.in. naukę wyjścia z toksycznych schematów.³⁹²

*@SuperHappyNotMerry: "For so many years I've used to darkness to feel, but now there are things in my life that are actually real." This line resonates so much with my experience dealing with mental illness for half my life. I'm eternally grateful for how this show deals with mental illness. It isn't just about finding treatment, it's also everything that comes after that. The grief over who you could have been. The strength to not fall back into familiar patterns and reach out again and again. It all often feels like a constant leap of faith. I am so grateful this show exists and it has genuinely gotten me through some very low points of my life. Not to mention, it's hilarious to boot. I'm not hyperbolizing when I say that this show is a blessing to so many people. (Goodbye Tyler Darkness...)*³⁹³

Wśród członków fandomu serialu można znaleźć świadectwa osób, dla których obejrzenie *Crazy Ex-Girlfriend* stało się inspiracją do podjęcia zmian w życiu i rozpoczęcia terapii. Na łamach serwisu Medium, Charing Kam dzieli się swoją historią i spostrzeżeniami odnośnie produkcji. Kobieta przyznaje, że śledzenie losów Rebeki przypominało jej obserwowanie zachowań przyjaciółki, która początkowo strasznie błądzi, a z czasem zaczyna inspirować. Dla Kam ważnym aspektem serialu okazał się fakt, że fabuła skupia się

³⁹¹ R. Bloom, *A Diagnosis - feat. Rachel Bloom - "Crazy Ex-Girlfriend"*, Rachel Does Stuff, https://www.youtube.com/watch?v=uic_3vII5BE&list=PLps-716t4L-pVcFn42OUHKrImqOLnJaGc&index=76 [dostęp: 19.03.2004].

³⁹² R. Bloom, *The Darkness - feat. Rachel Bloom - "Crazy Ex-Girlfriend"*, Rachel Does Stuff, https://www.youtube.com/watch?v=pSBVEjwVy_0&list=PLps-716t4L-pVcFn42OUHKrImqOLnJaGc&index=117 [dostęp: 19.03.2004].

³⁹³ Ibidem.

nie tyle na samym celu, co na drodze, którą można interpretować jako lepsze i szczęśliwsze życie, a także odzyskanie psychicznej równowagi. Ponadto kobieta docenia sposób przedstawienia terapii Rebeki i to, że pojedyncza sesja wcale nie okazała się przełomowa, i potrzeba było sporo czasu i błędów, aby terapia faktycznie zaczęła przynosić rezultaty. Kam przyznaje, że dzięki temu nauczyła się cierpliwości oraz tego, że każdy pacjent może wymagać zupełnie innego podejścia i leczenia. Po zakończeniu oglądania całego serialu kobieta nabrała odwagi do zapisania się na terapię. Pierwszy raz świadomie przyznała, że potrzebuje pomocy w kwestii swojego zdrowia psychicznego, a jednocześnie odrzuciła wyidealizowane wymagania, które towarzyszyły jej przez lata. Teraz uważa, że nawet jeżeli spotkanie nie odbędzie się po jej myśli, nie zamierza rezygnować z walki o swoje zdrowie, bo wierzy, że prędzej czy później znajdzie zarówno odpowiedniego specjalistę, jak i formę terapii.³⁹⁴

Swoją historią dotyczącą terapii podzieliła się również Emily Hessney Lynch. Kobieta przyznaje, że seriale *Crazy Ex-Girlfriend* i *BoJack Horseman* (2014-2020, reż. R. Bob-Waksberg) miały decydujący wpływ na jej zmianę postrzegania proszenia o pomoc. Lynch zawsze uważała, że uczęszczanie na terapię jest równoznaczne z tym, że coś jest z człowiekiem nie tak. Nową perspektywę dało jej zarówno obejrzenie wymienionych produkcji, jak i obserwowanie reakcji znajomych. Lynch opowiada, że nagle w mediach społecznościowych wiele osób zaczęło dzielić się swoimi historiami związanymi z terapią oraz zmaganiem ze zdrowiem psychicznym. Początkowo dla kobiety było szokiem, że znani jej ludzie nie wstydzą się poruszać tego typu tematów i w pełni je normalizują. Lynch zdała sobie wówczas sprawę, że musi się o siebie zatroszczyć, a silny lęk, który odczuwała, wymaga konsultacji u specjalisty. Kobieta rozpoczęła proces terapeutyczny, podczas którego uczy się m.in. stawiania granic i traktowania samej siebie z większą dozą troski i wyrozumiałości³⁹⁵.

Fani serialu *Crazy Ex-Girlfriend* nie ograniczają się jedynie do serwisu YouTube. Odbywają dyskusje również na stronie fandumu, gdzie toczą się m.in. rozmowy dotyczące losów postaci³⁹⁶. Ponadto na oficjalnej witrynie internetowej Rachel Bloom istnieje możliwość dołączenia do fanclubu aktorki³⁹⁷. Treści poświęcone serialowi znajdują się także na popularnym amerykańskim serwisie rozrywkowym BuzzFeed. Przygotowane są m.in.

³⁹⁴ Ch. Kam, *Thank You For The Crazy Ex-Girlfriend*, Medium, <https://medium.com/one-reel-at-a-time/thank-you-for-the-crazy-ex-girlfriend-9a383b954758> [dostęp: 15.04.2024].

³⁹⁵ E.H. Lynch, *Thoughts on Therapy After One Year*, Serve Me the Sky, <https://www.servemethesky.com/blog/2019/9/18/thoughts-on-therapy> [dostęp: 16.04.2023].

³⁹⁶ Forum, CXG Fandom, <https://cxg.fandom.com/f> [dostęp: 16.04.2024].

³⁹⁷ R. Bloom, *Fan Club*, Rachel Does Stuff, <https://racheldoesstuff.com/> [dostęp: 16.04.2023].

specjalnie quizy, na podstawie których można dowiedzieć się np. jakiego bohatera serialu się przypomina albo do którego chłopaka Rebeki najbardziej się pasuje³⁹⁸.

Wiele dyskusji dotyczących serialu toczy się na Reddicie. Treści dotyczące *Crazy Ex-Girlfriend* skupiają ok. 42 tys. użytkowników³⁹⁹. Widzowie dyskutują tam m.in. o konkretnych odcinkach, szukają odniesień do filmów i piosenek oraz dzielą się swoimi spostrzeżeniami. Jeden z wątków dotyczy sposobu przedstawienia dr Akopian oraz tego czy można ją nazwać dobrą terapeutką. Większość użytkowników portalu chwali zachowanie dr Akopian, jednocześnie zauważając, że niektóre jej zachowania zostały przerysowane ze względu na potrzeby telewizji. Doceniany jest m.in. fakt, że terapeutka poświęca Rebecce dużo czasu i traktuje ją jak każdego innego człowieka. Jednocześnie użytkownicy serwisu scenę, w której dr Akopian krzyczy na Josha, by ten nie oświadczał się Rebecce, uważają za przerysowaną i nieprawdopodobną. Niektórzy widzowie porównują wizerunek dr Akopian z własnymi doświadczeniami. Użytkownik @miffymango jest pod wrażeniem, że serialowa terapeutka pamięta fakty z życia Rebeki i traktuje ją z wyrozumiałością. Członkini fandomu zaznacza, że jej terapeutce brakuje tych cech i ma wrażenie, że jej problemy są traktowane bardzo powierzchownie. Także @kenna98 uważa, że dr Akopian zachowuje się lepiej niż większość terapeutów, u których kobieta kiedykolwiek była. Użytkowniczka przytacza historię, w której jako piętnastolatka została nazwana przez specjalistkę bachorem, co doprowadziło dziewczynę do łoż⁴⁰⁰.

Na Reddicie znalazły się także dyskusje dotyczące borderline. Osoby z BPD dzielą się swoimi spostrzeżeniami odnośnie sposobu przedstawienia osobowości z pogranicza. Użytkowniczka @Mommybobby opowiada, że podczas oglądania serialu jej rodzina żartowała, iż twórcy *Crazy Ex-Girlfriend* muszą chyba ją znać, tak bardzo przypomina Reбекę. W odpowiedzi na to wyznanie @anarkitty77 opowiada, że serial polecił jej przyjaciel, który dostrzegł wiele cech zbieżnych pomiędzy nią a główną bohaterką *Crazy Ex-Girlfriend*. W dyskusji pojawiają się też głosy osób, które za sprawą serialu zdały sobie sprawę, że ich sposób zachowania i odczuwania emocji bardzo przypomina Reбекę i że jest to czas, w którym potrzebują konsultacji. Użytkownicy @Vampirechick28, @cant-stay i @usagicassidy twierdzą, że po obejrzeniu serialu udali się do specjalistów, aby

³⁹⁸ Icekubę, *Design The Ultimate Boyfriend To Stalk And We'll Tell You Which "Crazy Ex-Girlfriend" Character You're Most Similar To*, BuzzFeed, <https://www.buzzfeed.com/icekubę/build-a-boyfriend-to-stalk-and-well-tell-you-whic-2ho4l> [dostęp: 16.04.2024].

³⁹⁹ Topic: *r/crazyexgirlfriend*, Reddit, <https://www.reddit.com/r/crazyexgirlfriend/?rdt=64019> [dostęp: 18.04.2024].

⁴⁰⁰ Topic: *Do you think Dr. Akopian is an effective therapist?*, Reddit, https://www.reddit.com/r/crazyexgirlfriend/comments/amkfbę/do_you_think_dr_akopian_is_an_effective_therapist/ [dostęp: 18.04.2024].

porozmawiać z nimi o swoich przypuszczeniach i otrzymać właściwą diagnozę. Wszyscy troje opowiadają, że faktycznie okazało się, że mają BPD. Obecnie uczęszczają na terapię i czują się znacznie lepiej. Dodatkowo użytkownik @usagicassidy pisze, że przed obejrzeniem serialu nawet nie wiedział o istnieniu borderline. Rzecz, co do której użytkownicy serwisu są sceptyczni, to grono ekranowych przyjaciół Rebeki. Osoba kryjąca się pod pseudonimem @NotInACreepyWay zauważa, że taka sytuacja rzadko zdarza się w życiu. Według członka fandomu skrajne zachowania osób z borderline w rzeczywistości często kończą się zakończeniem przyjaźni, znajomości czy relacji romantycznych⁴⁰¹.

Jednak nie wszystkie historie użytkowników Reddita dotyczą diagnozy borderline. Wyznania @MrMephistoX oraz @havefuninthegray dotyczą rozpoznania choroby afektywnej dwubiegunowej. Obaj użytkownicy twierdzą, że motywacją do podjęcia działania stała się dla nich piosenka A Diagnosis. @MrMephistoX po usłyszeniu utworu zebrał się na odwagę i udał się do specjalisty, a utwór z *Crazy Ex-Girlfriend* dodawał mu odwagi w tym stresującym okresie. Z kolei @havefuninthegray posiadał już diagnozę, jednak nie wierzył w skuteczność leków, więc zwyczajnie ich nie brał. Piosenka zachęciła go do zmiany swojej postawy i zaufania psychiatrze. Użytkowniczka @m00mie wyznaje, że gdy rozpoznano u niej ADHD, często słuchała piosenki *Anti-Depressant Are So Not A Big Deal* i to właśnie dzięki niej nie czuła wstydu, że musi zażywać leki. Z kolei @KayakerMel za sprawą piosenki *The Darkness* lepiej rozumiała swoje epizody depresji⁴⁰².

Choć trudno jednoznacznie mówić o terapeutycznym działaniu serialu, to na podstawie opinii członków fandomu można wnioskować, że w wielu przypadkach oglądanie *Crazy Ex-Girlfriend* wykazuje korzystny wpływ na widzów. W komentarzach ludzie dzielą się swoimi historiami i otrzymują wsparcie od osób o podobnych przejściach. Ponadto możliwość nawet częściowej identyfikacji z bohaterami serialu sprawia, że widz borykający się z podobnymi trudnościami czuje się mniej samotny. Choć wśród tysięcy komentarzy można znaleźć też te mniej pochlebne, to jednak przeważająca część wypowiedzi widzów posiada pozytywny wydźwięk. Niewiele jest tam oceniania, za to bardzo dużo wsparcia i zrozumienia.

Na koniec podzielę się osobistą refleksją: nie wiem, czy serial będzie wykorzystywany w pracy terapeutycznej, choć uważam, że powinien, co starałam się

⁴⁰¹ Topic: *BPD in Crazy ex Girlfriend VS BPD in reality*, Reddit, https://www.reddit.com/r/crazyexgirlfriend/comments/pyc38l/bpd_in_crazy_ex_girlfriend_vs_bpd_in_reality/ [dostęp: 18.04.2024].

⁴⁰² Topic: *My Diagnosis: I can now relate*, Reddit, https://www.reddit.com/r/crazyexgirlfriend/comments/ye4dcd/my_diagnosis_i_can_now_relate/ [dostęp: 18.04.2024].

udowodnić w niniejszej dysertacji. Wiem natomiast, jak dużo pomógł piszącej te słowa. A także – jak widać z reakcji widzów – setkom, a może tysiącom innych.

Bibliografia

Publikacje

Adamczyk Leszek, *Zaburzenie osobowości borderline jako następstwo upośledzenia rozwoju zdolności do mentalizacji w kontekście relacji przywiązania*, [w:] „Psychoterapia” 4 (167), Kraków 2013.

Altman Charles, *W stronę teorii gatunku filmowego*, tłum. A. Helman, „Kino” 1987.

Altman Rick, *American Film Musical*, Indiana, (bez daty wydania; pierwsze wydanie: Indiana, 1987).

Arcimowicz Krzysztof, *Rzecz o neoserialach – co badać i jak badać?*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia de Cultura, t. 15(1), 2023.

Bałutowski Dawid, *Jak oglądać filmy z młodzieżą: film fabularny w psychoedukacji, terapii, profilaktyce*, Warszawa 2010.

Beattie Melody, *Koniec współuzależnienia. Jak przestać kontrolować życie innych i zacząć troszczyć się o siebie*, przekł. A. Jankowski, Poznań 1992.

Bielacki Marek, *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*, Łódź 1994.

Berg-Cross Linda, Jennings Pamela, Baruch Rhoda, *Cinematheapy: Theory and Application*, „Psychotherapy in Private Practice”, nr 1, 2012.

Bloom Rachel, *I Want to Be Where the Normal People Are*, Londyn 2022.

Bordman Gerard, *American Music Theatre*, Nowy Jork 1978.

Borowiecki Artur, *Rozwój złożonej narracyjności w amerykańskich serialach*, „Panopticum” nr 20, 2018.

Boumaroun Lauren, „*I’m the Villain in My Own Story*” *Representations of Depression and the Spectatorial Experience*, [w:] *Perspectives on Crazy Ex-Girlfriend: Nuanced Postnetwork Television*, red. A. Konkle, Ch. Burnetts, Nowy Jork 2021.

Brol Michał, *Psychologia i film*, [w:] *Psychologiczna praca z filmem*, pod red. M. Broła i A. Skorupy, Katowice 2014.

Carroll John Millar, *Toward a structural psychology of cinema*, Nowy Jork 1980.

Cullen James, Carr Alan, *Codependency: An empirical study from a systemic perspective*, „Contemporary Family Therapy: An International Journal”, 21(4), Nowy Jork 1999.

Diffrient David Scott, *Crazy for Crazy Ex-Girlfriend TV Fandom and the Critical Reception of a „Nutty” Network Series*, [w:] *Perspectives on Crazy Ex-Girlfriend: Nuanced Postnetwork Television*, red. A. Konkle, Ch. Burnetts, Nowy Jork 2021.

- Domańska Ewa, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, [w:] „Teksty Drugie” 2007 nr 5.
- Feuer Jane, *The Hollywood Musical*, Bloomington 1982.
- Forward Susan, *Toksyczni rodzice*, przekł. R. Grażyński, Warszawa 1992.
- Forward Susan, Buck Craig, *Toksyczne namiętności*, przekł. K.J. Drozdowski, Warszawa 2006.
- Fronczak Justyna, *Stalking z perspektywy interdyscyplinarnej*, [w:] „Białostockie Studia Prawnicze”, z. 13, Białystok 2013.
- Fuery Patrick, *Madness and Cinema: Psychoanalysis, Spectatorship and Culture*, Londyn 2017.
- Gilewicz Maria Faustyna, *Disney – animacja a musical filmowy. Zmiany w kreacji damskich postaci na podstawie Aladyna*, [w:] „Facta Ficta. Journal of Theory, Narrative & Media”, 2(10), Wrocław 2022.
- Godzic Wiesław, *Film i psychoanaliza – problem widza*, Kraków 1990.
- Godzic Wiesław, *Jak umiera gatunek? Przypadek musicalu*, [w:] *Kino gatunków. Wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998.
- Goldstein Eda G., *Zaburzenia z pogranicza: Modele kliniczne i techniki terapeutyczne*, przekł. P. Kołyszko, Gdańsk 2003.
- Harland Martyna, Szymczyk Bartosz, *Filmoterapia – czyli rozwojowy i terapeutyczny wpływ filmu na emocje*, [w:] A. Skorupa, M. Broł, P. Paczyńska-Jasińska, *Film w terapii i rozwoju. Na tropach psychologii w filmie, część 2*, Warszawa 2018.
- Helman Alicja, *Twórcza zdrada: filmowe adaptacje literatury*, Poznań 2014.
- Horney Karen, *Neurosis and Human Growth: The Struggle Toward Self-Realization*, Nowy Jork 1950.
- Izod John, Dovalis Joanna, *Cinema as Therapy, Grief and transformational film*, Londyn i Nowy Jork, 2015.
- Jakubik Andrzej, *Zaburzenia osobowości*, wyd. III, Warszawa 2003.
- Kiełpiński Łukasz, *W stronę Nowej Szczeroci. Konceptualizowanie przemian wrażliwości w najnowszym kinie polskim*, „Kwartalnik Filmowy” nr 119.
- Konkle Amanda, „*The Situation Is a Lot More Nuanced Than That*” – *How Crazy Ex-Girlfriend Defies Peak TV*, [w:] *Perspectives on Crazy Ex-Girlfriend: Nuanced Postnetwork Television*, red. A. Konkle, Ch. Burnetts, Nowy Jork 2021.
- Kotlarek Monika, *Borderline, czyli jedną nogą nad przepaścią*, Gliwice 2023.
- Konieczna Ewelina, *Serial i ich odbiór jako odbicie zmian społeczno-kulturowych*,

- "Dyskursy Młodych Andragogów", Nr 22 (2021).
- Kozubek Małgorzata, *Filmoterapia*, Gdańsk 2016.
- Kreisman Jerold J., Straus Hal, *Nienawidzę cię! Nie odchodź! Zrozumieć osobowość borderline*, wyd. II, przekł. M. Czech, Kraków 2023.
- Kubera Jacek, *Metamodernistyczna oscylacja lub podmiot i tożsamość po postmodernizmie*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, 2013 nr 1-2.
- Lis-Kujawski Andrzej, *Psychoterapia narracyjna. Jak zmienić opowieść o własnym życiu*, [w:] *Psychologia na uniwersytecie i w praktyce*, pod red. E. Wesołowskiej, Olsztyn 2013.
- Lisowska-Magdziarz Małgorzata, *Seriale – Nowa jakość czy stare w nowej odsłonie?*, [w:] „Zeszyty Prasoznawcze”, tom 59, nr 1(225), Kraków 2016.
- Lasota Agnieszka, Szczudło Elżbieta, *Terapeutyczna wartość sztuki i ekspresji artystycznej w pracy socjoterapeutycznej*, [w:] *Socjoterapia dzieci i młodzieży. Diagnoza i metody pracy*, pod red. A. Lasoty i J. L. Franczyka, Kraków 2015.
- Lewicki Arkadiusz, *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*, Wrocław 2007.
- Łucarz Dawid, *Gatunek wymarły? Musical (naj)nowszy*, [w:] *Musical. Spotkania z gatunkami filmowymi*, Łódź 2016.
- Madej Alina, *Mitologie i konwencje*, Kraków 1994.
- Makowski Mariusz, *Filmoterapia i fototerapia – filmy i zdjęcia jako narzędzia w procesie terapeutycznym. Możliwości i limitacje terapeutycznych oddziaływań dzieła filmowego*, „Studia de Cultura”, 9(2), 2017.
- Makowski Mariusz, *Małgorzata Kozubek, Filmoterapia* (recenzja), „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia de Cultura”. t. 9, 2017.
- Maleszyńska Joanna, *Moulin Rouge! Musicalowy palimpsest*, [w:] *Musical. Poszerzenie pola gatunku*, Poznań 2013.
- Malicka-Ochtera Anna, *Stalking z perspektywy sprawcy i ofiary*, [w:] „Nowa Kodyfikacja Prawa Karnego”, tom LV, Wrocław 2020.
- Mała encyklopedia medycyny*, t.1, aut. S. Bogusławski et al.; red. nac. T. Roźniatowski, Warszawa 1982.
- Mason Paul T., Kreger Randi, *Stop walking on eggshells*, Oakland 2010.
- Mellody Pia, Wells Miller Andrea, Miller J. Keith, *Toksyczne związki, Anatomia i terapia współzależnienia*, wyd. IV, przekł. A. Polkowski, Warszawa 2023.
- Mekhakyan Armen, Szulc Agata, Imielski Wojciech, *Film jako narzędzie psychoterapeutyczne. Wybrane problemy filmoterapii*. „Psychiatria” tom 15, nr 3, 2018.
- Miczka Tadeusz, *Wielkie żarcie. POSTmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie*

współczesnym, Katowice 1992.

Mielcarek Paweł, *Metoda case study w rozwoju teorii naukowych*, „Organizacja i Kierowanie” 2014, nr 1, 161.

Mitręga Anna, *Stawianie stałych granic zachowania – obszar (nie)kompetencji rodziców*, [w:] *Uczenie się dzieci z perspektywy dorosłego w obliczu codzienności*, Wrocław 2017.

Morgan Alice, *Terapia narracyjna. Wprowadzenie*, Warszawa 2011.

Mucha Patrycja, *Glee jako telewizyjny post-musical*, [w:] *Musical. Spotkania z gatunkami filmowymi*, Łódź 2016.

Mullen Paul E., Michele Pathé, Rosemary Purcell, *Stalkers and Their Victims*, Cambridge 2009.

Mytnik-Daniluk Joanna, *Film therapy – the creative use of film art in practice*, „Studia de Cultura” 2019, 11(4).

Norwood Robin, *Kobiety, które kochają za bardzo i ciągle liczą na to, że on się zmieni*, Poznań 1999.

Ogińska-Bulik Nina, *Zasoby osobiste jako wyznaczniki radzenia sobie ze stresem u dzieci*, [w:] „Acta Universitatis Lodziensis Folia Psychologica” 5, Łódź 2001.

Ogonowska A., *Psychologiczna praca z filmem. prezentacja autorskiej metody „Patrz mądrzej”*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis Studia de Cultura”, t. 9 (2) 2017.

Pastuszek Anna, *Regulacja emocji u pacjentów z zaburzeniem osobowości borderline – aktualne kierunki badań*, [w:] „Psychiatria Polska”, tom XLVI, nr 3, Kraków 2012.

Pawlak Paulina, *Jak wychować dziecko na zdrowego psychicznie dorosłego*, Gliwice 2023.

Pervin Lawrence A., *Psychologia osobowości*, Gdańsk 2002.

Piławski Patrycjusz, *Neoserial* [hasło]. W: Obserwatorium Językowe Uniwersytetu Warszawskiego. <https://nowewyrazy.pl/haslo/neoserial.html> [dostęp 25.06.2024].

Prevas Christine, *Failure and the Family in Crazy Ex-Girlfriend*, [w:] *Perspectives on Crazy Ex-Girlfriend: Nuanced Postnetwork Television*, red. A. Konkle, Ch. Burnetts, Nowy Jork 2021.

Przylipiak Mirosław, *Kino stylu zerowego. Dwadzieścia lat później*, Sopot 2016.

Roszak Joanna, „*Ciemniej ciągnijcie po skrzypkach*”. *Skrzypek na dachu jako prefiguracja Auschwitz*, [w:] *Musical. Poszerzenie pola gatunku*, Poznań 2013.

Skotarczak Dorota, *Historia amerykańskiego musicalu filmowego*, Wrocław 2002.

Słownik pojęć filmowych, t.1, *Słownik pojęć filmowych*, pod red. A. Helman, Wrocław 1991.

Stake Richard E., *Jakościowe studium przypadku*, tłum. M. Sałkowska, [w:] *Metody badań*

jakościowych, t. 1, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, redakcja naukowa wyd. pol. K. Podemski, Warszawa 2009.

Stephenson Laura, *Cinema, Suffering and Psychoanalysis: The Mechanism of Self*, Nowy Jork 2023.

Stevenson Billy, *Television after Complexity. Crazy Ex-Girlfriend and the Late 2010s*, [w:] *Perspectives on Crazy Ex-Girlfriend: Nuanced Postnetwork Television*, red. A. Konkle, Ch. Burnetts, Nowy Jork 2021.

Smółka Maciej, *Rock Musical, Rock Opera i Concept Album: Rock jako gatunek zawieszony między filmem, muzyką a teatrem*, [w:] *Musical. Spotkania z gatunkami filmowymi*, Łódź 2016.

Sokołowski Łukasz, *Serial jako element praktyk społecznych*, „Kultura i Społeczeństwo”, t. 55 nr 2-3, 2011.

Tally Margaret, „A Diagnosis!!” *Crazy Ex-Girlfriend and the Destigmatization Mental Illness in the Era Postnetwork Television*, [w:] *Perspectives on Crazy Ex-Girlfriend: Nuanced Postnetwork Television*, red. A. Konkle, Ch. Burnetts, Nowy Jork 2021.

The Oxford Companion to Medicine, Volume 2 (N – Z), ed. by J. Walton, P. B. Besson, R. B. Scott, Oxford 1986.

Tomaszek Katarzyna, *Stalker – psychologiczna charakterystyka sprawców przestępstw „uporczywego nękania”*, [w:] *Studia z Psychologii w KUL*, tom 18, Lublin 2011.

Walczak Monika, *Czy możliwa jest wiedza interdyscyplinarna*, [w:] „Zagadnienia Naukoznawstwa”, nr 1, 2016.

Wedding Danny, Boyd Mary nn, Niemiec Ryan M., *Kino i choroby psychiczne. Filmy, które pomagają zrozumieć zaburzenia psychiczne*, przekł. K. Strzałkowska, Warszawa 2014.

Wielka Encyklopedia Medyczna, t. 21., Warszawa 2011.

Warmuz-Warmuzińska Ewa, *Filmoterapia w edukacji i terapii dzieci i młodzieży szkolnej oraz dorosłych. Scenariusze zajęć z wykorzystaniem filmów*, Warszawa 2013.

Wilde Oskar, *Aforyzmy*, wstęp, wybór i tłum. M. Dobrosielski, Warszawa, 1974.

Wojtysiak Sylwia, *Film w pracy terapeutycznej na przykładzie psychoterapii integratywnej*, [w:] A. Skorupa, M. Brol, P. Paczyńska-Jasińska, *Film w terapii i rozwoju. Na tropach psychologii w filmie, część 2*, Warszawa 2018.

Woźniakowska-Fajst Dagmara, *Stalking i inne formy przemocy emocjonalnej. Studium kryminologiczne*, Warszawa 2021.

Vermeulen Timotheus, van den Akker Robin, *Notes on Metamoderism*, „Journal of Aesthetics & Culture” Vol. 2, 2010.

Young S.Dine, *Psychology at the Movies*, USA 2012.

Zimbardo Philip G., Johnson Robert L., McCann Vivian, *Psychologia. Kluczowe koncepcje*, przekł. J. Kowalczyńska, A. Wilkin-Day, red. M. Materska, Warszawa 2010.

Żakieta Katarzyna, „*Spectacular, Spectacular*” - *kampowy spektakl i stylistyka wideoklipu. Moulin Rouge! Baza Luhrmanna*, [w]: *Musical. Spotkania z gatunkami filmowymi*, Łódź 2016.

Żyliński Jarek, *Granice dzieci i dorosłych*, Szczecin 2022.

Źródła internetowe

Augustyniak Magda, *Samobójstwo w borderline*, Blog Emocje, <https://www.emocjepro.pl/samobojstwo-borderline/> [dostęp 8.03.2024].

Bitran Tara, 'Crazy Ex-Girlfriend': Rachel Bloom Talks Mental Health and Writing a New Theme Song Every Season, The Hollywood Reporter, <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/crazy-girlfriend-rachel-bloom-talks-mental-health-writing-theme-songs-1228538/> [dostęp: 26.05.2024].

Bloom Rachel, *A Diagnosis - feat. Rachel Bloom - "Crazy Ex-Girlfriend"*, Rachel Does Stuff, https://www.youtube.com/watch?v=uic_3vII5BE&list=PLps-716t4L-pVcFn42OUHKrImqOLnJaGc&index=76 [dostęp: 19.03.2004].

Bloom Rachel, *Depression, Anxiety and What I Would Tell #MyYoungerSelf | Rachel Bloom*, Child Mind Institute, <https://www.youtube.com/watch?v=kqHcUvKIUjo&t=81s> [dostęp: 16.04.2024].

Bloom Rachel, *Fan Club*, Rachel Does Stuff, <https://racheldoesstuff.com/> [dostęp: 16.04.2023].

Bloom Rachel, *Group Hang (feat. Rachel Bloom) - "Crazy Ex-Girlfriend"*, Rachel Does Stuff, https://www.youtube.com/watch?v=w7FC_EK44Rw&list=PLps-716t4L-pVcFn42OUHKrImqOLnJaGc&index=23 [dostęp: 19.03.2004].

Bloom Rachel, *I'm the Villain in My Own Story (feat. Rachel Bloom)*, Rachel Does Stuff, <https://www.youtube.com/watch?v=UhzN7SfnNeY&list=PLps-716t4L-pVcFn42OUHKrImqOLnJaGc&index=27> [dostęp: 19.03.2004].

Bloom R., Rachel Does Stuff, <https://www.youtube.com/@racheldoesstuff> [dostęp: 12.01.2024].

Bloom Rachel, *Sexy French Depression (feat. Rachel Bloom) - "Crazy Ex-Girlfriend"*, Rachel Does Stuff, <https://www.youtube.com/watch?v=H1DCoGCVUxY&list=PLps->

716t4L-pVcFn42OUHKrImqOLnJaGc&index=14 [dostęp: 19.03.2004].

Bloom Rachel, *The Darkness - feat. Rachel Bloom - "Crazy Ex-Girlfriend"*, Rachel Does Stuff, [https://www.youtube.com/watch?v=pSBVEjwVy_0&list=PLps-716t4L-](https://www.youtube.com/watch?v=pSBVEjwVy_0&list=PLps-716t4L-pVcFn42OUHKrImqOLnJaGc&index=117)

pVcFn42OUHKrImqOLnJaGc&index=117 [dostęp: 19.03.2004].

Bloom Rachel, *The Sexy Getting Ready Song (Explicit) - "Crazy Ex-Girlfriend"*, Rachel Does Stuff, [https://www.youtube.com/watch?v=ky-BYK-f154&list=PLps-716t4L-](https://www.youtube.com/watch?v=ky-BYK-f154&list=PLps-716t4L-pVcFn42OUHKrImqOLnJaGc&index=2)

pVcFn42OUHKrImqOLnJaGc&index=2 [dostęp: 19.03.2004].

Bloom Rachel, *You Stupid Bitch (feat. Rachel Bloom) - "Crazy Ex-Girlfriend"*, Rachel Does Stuff, [https://www.youtube.com/watch?v=zgUKQCVieWM&list=PLps-716t4L-](https://www.youtube.com/watch?v=zgUKQCVieWM&list=PLps-716t4L-pVcFn42OUHKrImqOLnJaGc&index=20)

pVcFn42OUHKrImqOLnJaGc&index=20 [dostęp: 19.03.2004].

Bloom Rachel, Hunt Sstacey W., *Conversations with Rachel Bloom of CRAZY EX-GIRLFRIEND*, SAG-AFTRA Foundation, <https://www.youtube.com/watch?v=mD9lxx8kRaE&t=990s>

[dostęp: 2.04.2023].

Bloom Rachel, Lovell Vella, Ruiz Gabrielle, *Friendtopia - feat. Rachel Bloom, Vella Lovell, & Gabrielle Ruiz - "Crazy Ex-Girlfriend"*, Rachel Does Stuff,

[https://www.youtube.com/watch?v=erM-txyAVi4&list=PLps-716t4L-](https://www.youtube.com/watch?v=erM-txyAVi4&list=PLps-716t4L-pVcFn42OUHKrImqOLnJaGc&index=45)

pVcFn42OUHKrImqOLnJaGc&index=45 [dostęp: 19.03.2004].

Bradley Laura, *How Crazy Ex-Girlfriend Found an Even Stronger Voice in Season 3*, *Vanity Fair*, [https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/11/crazy-ex-girlfriend-borderline-](https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/11/crazy-ex-girlfriend-borderline-personality-disorder-rachel-bloom-aline-brosh-mckenna-interview)

personality-disorder-rachel-bloom-aline-brosh-mckenna-interview [dostęp: 4.04.2023].

Cain Sian, *Crazy Ex-Girlfriend's Rachel Bloom: 'Ten years ago, no one talked about a cultural problem in comedy'*, *The Guardian*,

<https://www.theguardian.com/books/2020/nov/25/rachel-bloom-ten-years-ago-no-one-would-have-talked-about-a-cultural-problem-in-comedy> [dostęp: 28.03.2024].

Carthy Elliot, *Doctor REACTS to Crazy Ex-Girlfriend | Psychiatrist Analyzes "A*

Diagnosis", Dr Elliott, <https://www.youtube.com/watch?v=u6bXxuHZX3k> [dostęp:

2.05.2024].

Carthy Elliot, *DOCTOR REACTS TO CRAZY EX GIRLFRIEND | Psychiatrist Analyzes*

Antidepressant Song, Dr Elliott, <https://www.youtube.com/watch?v=nnn7b14a1os> [dostęp: 2.05.2024].

Carthy Elliot, *Doctor REACTS to Crazy Ex-Girlfriend | Psychiatrist Analyzes Borderline*

PD Diagnosis, Dr Elliott, <https://www.youtube.com/watch?v=Dmb5Rmdnr0g> [dostęp:

2.05.2024].

Carthy Elliot, *This Doctor's Emotions are Spot On... But Problematic*, Dr Elliott,

<https://www.youtube.com/watch?v=YDOePndmiYk> [dostęp: 2.05.2024].

“*Crazy Ex-Girlfriend*” Auction Proceeds to Benefit the National Alliance on Mental Illness, National Alliance on Mental Illness, <https://www.nami.org/press-releases/crazy-ex-girlfriend-auction-proceeds-to-benefit-the-national-alliance-on-mental-illness/> [dostęp: 27.04.2024].

Crazy Ex-Girlfriend Awards, Filmweb, <http://www.filmweb.pl/serial/Crazy+Ex+Girlfriend-2015-742876/awards> [dostęp: 24.03.2024].

Czajka Kamila, “*Zoey's Extraordinary Playlist*” to przebój na inną dekadę — recenzja nowego serialu NBC, Serialowa, <https://www.serialowa.pl/238418/zoey-s-extraordinary-playlist-serial-recenzja/> [dostęp: 14.03.2024].

Czajka-Kominiarczyk Katarzyna, *Kłapa przeboju czyli nieco sentymentalnie o SMASH*, Zwierz Popkulturowy, *Kłapa przeboju czyli nieco sentymentalnie o SMASH*, <https://zpopk.pl/smash.html> [dostęp: 17.03.2023].

Fang Marie, *Psychologist Reacts to “A Diagnosis” Crazy Ex-Girlfriend*, Private Practice Skills, https://www.youtube.com/watch?v=pNIRnHCzYJg&list=PLi4iw1FZZYrA_VGWXJs_MPbB6CWHsrYdS&index=11 [dostęp: 3.05.2024].

Fang Marie, *Psychologist Reacts to “Anti-Depressants are so Not a Big Deal”*, Private Practice Skills, https://www.youtube.com/watch?v=SBTbgSONy9M&list=PLi4iw1FZZYrA_VGWXJs_MPbB6CWHsrYdS&index=9 [dostęp: 3.05.2024].

Fang Marie, *Psychologist Reacts to Therapist in Crazy Ex-Girlfriend*, Private Practice Skills, https://www.youtube.com/watch?v=UwGzHp6Vayw&list=PLi4iw1FZZYrA_VGWXJs_MPbB6CWHsrYdS&index=7 [dostęp: 3.05.2024].

Fiszer Vivian, *Borderline. Czym jest pustka wewnętrzna?*, Blog Emocje, <https://www.emocjepro.pl/borderline-czym-jest-pustka-wewnetrzna/> [dostęp: 23.02.2024].

Fiszer Vivian, *Wrażliwość na odrzucenie i borderline*, Blog Emocje, <https://www.emocjepro.pl/wrazliwosc-odrzucenie-borderline/> [dostęp: 22.02.2024].

Fiszer Vivian, *Zaburzenie osobowości z pogranicza, borderline personality disorder BPD*, Blog Emocje, <https://www.emocjepro.pl/zaburzenie-osobowosci-pogranicza-borderline-personality-disorder-bpd/> [dostęp: 22.02.2024].

Fiszer Vivian, *Związki romantyczne. Jak kochają osoby z cechami borderline*, Blog Emocje, <https://www.emocjepro.pl/zwiazki-romantyczne-jak-kochaja-osoby-z-cechami-borderline/>

[dostęp: 19.03.2024].

Feldshuh Tovah, *Where's the Bathroom? (feat. Tovah Feldshuh) - "Crazy Ex-Girlfriend"*, Rachel Does Stuff, <https://www.youtube.com/watch?v=VJg1zRgkbn0&list=PLps-716t4L-pVcFn42OUHKrImqOLnJaGc&index=15> [dostęp: 19.03.2024].

Forum, CXG Fandom, <https://cxg.fandom.com/f> [dostęp: 16.04.2024].

Gardner Pete, *"Gettin' Bi" (feat. Pete Gardner) - "Crazy Ex-Girlfriend"*, Rachel Does Stuff, <https://www.youtube.com/watch?v=5e7844P77Is> [dostęp: 19.03.2024].

Gillespie Claire, *'Crazy Ex-Girlfriend' Succeeds in Portraying Mental Illness Where So Many Other TV Shows Have Failed*, Self, <https://www.self.com/story/crazy-ex-girlfriend-portraying-mental-illness> [dostęp: 28.03.2024].

Głaz Antoni, *Borderline i zaufanie w związku*, Blog Emocje, <https://www.emocjepro.pl/borderline-zaufanie-zwiazku/> [dostęp: 20.02.2024].

Greene Frederick Dennis, *doo-wop*, Britannica, <https://www.britannica.com/art/doo-wop-music> [dostęp: 21.03.2024].

Icekube, *Design The Ultimate Boyfriend To Stalk And We'll Tell You Which "Crazy Ex-Girlfriend" Character You're Most Similar To*, BuzzFeed, <https://www.buzzfeed.com/icekubeb/build-a-boyfriend-to-stalk-and-well-tell-you-whic-2ho4l> [dostęp: 16.04.2024].

Internet Movie Database, <https://www.imdb.com/title/tt0161194/> [dostęp 2.03.2024].

Kadulska Karolina, *"Galavant": "Monty Python i święty Graal" spotyka "Glee". Czy powstanie drugi sezon?*, Onet, https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/galavant-monty-python-i-swiety-graal-spotyka-glee-czy-powstanie-drugi-sezon/4yydryv?utm_source=kultura.onet.pl_viasg_kultura&utm_medium=referral&utm_campaign=leo_auto_matic&srcc=undefined&utm_v=2 [dostęp: 14.03.2024].

Kam Charing, *Thank You For The Crazy Ex-Girlfriend*, Medium, <https://medium.com/one-reel-at-a-time/thank-you-for-the-crazy-ex-girlfriend-9a383b954758> [dostęp: 15.04.2024].

Lee Lenker Maureen, *Rachel Bloom on ending Crazy Ex-Girlfriend with a concert special — and what didn't make the cut*, Entertainment, <https://ew.com/tv/2019/04/05/rachel-bloom-crazy-ex-girlfriend-ending-concert-special/> [dostęp 18.03.2024].

Lynch Emily Hessney, *Thoughts on Therapy After One Year*, Serve Me the Sky, <https://www.servemethesky.com/blog/2019/9/18/thoughts-on-therapy> [dostęp: 16.04.2023].

Markiewicz Miłosz, *W szponach postironii albo kilka słów o powrocie emocji*, <https://fragile.net.pl/w-szponach-postironii-albo-kilka-slow-o-powrocie-emocji/> [dostęp 10.01.2024]).

Państwowa Agencja Rozwiązywania Problemów Alkoholowych,

<https://www.parpa.pl/index.php/rodzina-dzieci/wspoluzaleznie> [dostęp: 20.02.2024].

Period Sex, CXG Fandom, https://cxg.fandom.com/wiki/Period_Sex [dostęp 17.03.2024].

Gettin Bi, CXG Fandom, https://cxg.fandom.com/wiki/Gettin%27_Bi [dostęp: 17.03.2024].

Phillips Lisa, *Crazy Like an Ex*, Psychology Today, <https://www.psychologytoday.com/intl/articles/201609/crazy-ex> [dostęp: 15.04.2024].

Perez Lexy, *Rachel Bloom Details Mental Health Journey in Debut Book: "I'm A Lot Happier Than I Used to Be"*, The Hollywood Reporter, <https://www.hollywoodreporter.com/lifestyle/lifestyle-news/rachel-bloom-details-mental-health-journey-in-debut-book-im-a-lot-happier-than-i-used-to-be-4090371/> [dostęp: 24.04.2024].

Porter Rick, *TV Long View: 'Crazy Ex-Girlfriend's' Unique Ratings History*, The Hollywood Reporter, <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/crazy-girlfriends-unique-tv-ratings-history-1199892/> [dostęp; 10.05.2023].

Press Lindsay, *5 Ways Crazy Ex-Girlfriend & Zoey's Extraordinary Playlist Are Similar (& 5 They're Different)*, Screen Rant, <https://screenrant.com/ways-crazy-ex-girlfriend-zoey-extraordinary-playlist-similar-different/> [dostęp: 14.03.2024].

Redakcja, *Pytanie na weekend: Jakie są wasze ulubione odcinki musicalowe seriali?*, Serialowa, <https://www.serialowa.pl/246631/pytanie-na-weekend-seriale-ulubione-odcinki-musicalowe/> [dostęp: 25.04.2024].

Sosnowski Alex, *What are Santa Ana winds*, Accu Weather, <https://www.accuweather.com/en/weather-news/what-are-santa-ana-winds-2/343027> [dostęp 19.03.2024].

Stradowska Oliwia, *Dzień Wyznawania Miłości – najpiękniejsze filmowe wyznania miłosne*, Empik.com, <https://www.empik.com/pasje/dzien-wyznawania-milosci-najpiekniejsze-filmowe-wyznania-milosne,107795,a> [dostęp: 26.03.2024].

Thurm Eric, *Rachel Bloom and the Crazy Ex-Girlfriend Songwriters on Their 9 Toughest Songs*, Vulture, <https://www.vulture.com/2019/04/crazy-ex-girlfriend-9-toughest-songs.html> [dostęp: 7.03.2024].

Topic: *BPD in Crazy ex Girlfriend VS BPD in reality*, Reddit, https://www.reddit.com/r/crazyexgirlfriend/comments/pyc38l/bpd_in_crazy_ex_girlfriend_vs_bpd_in_reality/ [dostęp: 18.04.2024].

Topic: *Do you think Dr. Akopian is an effective therapist?*, Reddit, https://www.reddit.com/r/crazyexgirlfriend/comments/amkfbе/do_you_think_dr_akopian_is_an_effective_therapist/ [dostęp: 18.04.2024].

Topic: *My Diagnosis: I can now relate*, Reddit, https://www.reddit.com/r/crazyexgirlfriend/comments/ye4dcd/my_diagnosis_i_can_now_relate/ [dostęp: 18.04.2024].

Topic: *r/crazyexgirlfriend*, Reddit, <https://www.reddit.com/r/crazyexgirlfriend/?rdt=64019> [dostęp: 18.04.2024].

Torch song, Wikipedia.org, https://en.wikipedia.org/wiki/Torch_song [dostęp 2.03.2024].

Mahaney Emily, *How Crazy Ex-Girlfriend's Rachel Bloom Survived the Worst Depression of Her Life*, Glamour, <https://www.glamour.com/story/how-crazy-ex-girlfriend-rachel-bloom-survived-depression> [dostęp: 28.04.2023].

Meyers Seth, *Why to Be Wary of People Who Call Their Exes "Crazy"*, Psychology Today, <https://www.psychologytoday.com/intl/blog/insight-is-2020/201911/why-to-be-wary-of-people-who-call-their-exes-crazy> [dostęp: 10.05.2024].

Moosa Tauriq, *Stalking, actually: why men who reject rejection are not romantic heroes*, The Guardian, <https://www.theguardian.com/commentisfree/2017/sep/12/stalking-men-rejection-romantic-sitcoms-films-creepy-women-boundaries> [dostęp 27.04.2024].

Morales Natalie, Hoover Kit, *Rachel Bloom Reveals How She Overcame Depression & Sleep Anxiety*, Access Hollywood, <https://www.youtube.com/watch?v=86THdb9ljb8> [dostęp: 15.04.2024].

Nakamura Reid, *How 'Crazy Ex-Girlfriend' Scored an Unlikely Season 3 Renewal Despite Being the Lowest-Rated Show on Network TV*, The Wrap, <https://www.thewrap.com/crazy-ex-girlfriend/> [dostęp: 7.05.2024].

Veilleux Jennifer, *The psychology lessons of Crazy Ex-Girlfriend*, TREATING EMOTION AND MOTIVATIONAL PROCESSES TRANSDIAGNOSTICALLY, <https://tempt.uark.edu/the-psychology-lessons-of-crazy-ex-girlfriend/> [dostęp: 11.05.2024].

Vered Shashoua Kimberly, *What Crazy Ex-Girlfriend teaches us about mental health?*, Vered Counseling, <https://www.veredcounseling.com/blog/crazy-ex-girlfriend-mental-health> [dostęp 2.04.2024].

Wielki słownik polsko-angielski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Oxford University Press,

Warszawa 2002, s. 1138.

Wood Aly, *DOCTOR REACTS To Crazy Ex Girlfriend | PSYCHIATRIST Breaks Down Antidepressant Song*, Dr. Aly Wood, <https://www.youtube.com/watch?v=E405ZJWetQs> [dostęp: 3.05.2024].

Women to Watch—An Interview with Rachel Bloom, Newsweek, <https://www.newsweek.com/women-watch-interview-rachel-bloom-789698> [dostęp: 6.05.2024].

Filmografia

8 i pół, 1963, reż. Federico Fellini.

13 Reasons Why, 2017-2020, reż. Jessica Yu.

27 sukienek, 2008, reż. Anne Fletcher.

Absolwent, 1967, reż. Mike Nichols.

Aladyn, 1992, reż. John Musker, Ron Clements.

Biuro, 2005-2013, reż. Greg Daniels, Ken Kwapis.

Breaking Bad, 2008-2013, reż. Vince Gilligan.

Blues Brothers, 1980, reż. John Landis.

BoJack Horseman, 2014-2020, reż. Raphael Bob-Waksberg.

Buffy: Postrach wampirów, 1997-2003, reż. Joss Whedon.

Cały ten zgiełk, 1979, reż. Bob Fosse.

Chicago, 2002, reż. Rob Marshall.

Community, 2009-2015, reż. Dan Harmon.

Cop Rock, 1990, reż. Steven Bochco, William M. Finkelstein.

Crazy Ex-Girlfriend, 2015-2019, reż. Rachel Bloom, Aline Brosh McKenna.

Czy leci z nami pilot?, 1980, reż. Jim Abrahams, David Zucker.

Dear Evan Hansen, 2021, reż. Stephen Chbosky.

Deszczowa piosenka, 1952, reż. Stanley Donen, Gene Kelly.

Diabeł ubiera się u Prady, 2006, reż. David Frankel.

Dr House, 2004-2012, reż. David Shore.

Dla mnie i mojej dziewczyny, 1942, reż. Busby Berkeley.

Dreamgirls, 2006, reż. Bill Condon.

Dziewczyna z Alabamy, 2002, reż. Andy Tennant.

Dźwięki muzyki, 1965, reż. Robert Wise.

Dźwięki muzyki Live!, 2013, reż. Rob Ashford, Beth McCarthy-Miller.

Evita, 1996, reż. Alan Parker.

Fatalne zauroczenie, 1987, reż. Adrian Lyne.

Flash, 2014-2023, reż. Greg Berlanti, Geoff Johns.

Fleabag, 2016-2019, reż. Phoebe Waller-Bridge.

Frozen, 2013, reż. Chris Buck, Jennifer Lee.

Galavant, 2015-2016, reż. Dan Fogelman.

Girls, 2012-2017, reż. Lena Dunham.

Glee, 2009-2015, reż. Ian Brennan, Brad Falchuk.

Gorączka Sobotniej Nocy, 1977, reż. John Badham.

Gra o tron, 2011-2019, reż. David Benioff, D.B. Weiss.

Grey's Anatomy, 2005-, reż. Shona Rhimes.

Grease, 1978, reż. Randal Kleiser.

Hair, 1979, reż. Miloš Forman.

Hairspray, 2007, reż. Adam Shankman.

Heartbreaker. Licencja na uwodzenie, 2010, reż. Pascal Chaumeil.

Herkules, 1997, reż. John Musker, Ron Clements.

Inland Empire, 2006, reż. David Lynch.

Jak poznałem waszą matkę, 2005-2014, reż. Carter Bays, Craig Thomas.

Jane the Virgin, 2014-2019, reż. Jennie Snyder Urman.

Jesus Christ Superstar, 1973, Norman Jewison.

Kabaret, 1972, reż. Bob Fosse.

Koty, 1998, reż. David Mallet.

Koty, 2019, reż. Tom Hooper.

Kopciuszek, 1950, reż. Hamilton Luske, Wilfred Jackson.

Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków, 1937, reż. David Hand.

Krwiożercza roślina, 1986, reż. Frank Oz.

Kto wrobił królika Rogera?, 1988, reż. Robert Zemeckis.

La La Land, 2016, reż. Damien Chazelle.

Lekkołuch, 1936, reż. George Stevens.

Les Misérables: Nędznicy, 2012, reż. Tom Hooper.

Mała syrenka, 1989, reż. John Musker, Ron Clements.

Moja dziewczyna wychodzi za mąż, 2008, reż. Paul Weiland.

Moulin Rouge!, 2001, reż. Baz Luhrmann.

Mój chłopak się żeni, 1997, reż. P.J. Hogan.

Mulan, 1998, reż. Barry Cook, Tony Bancroft.

Mulholland Drive, 2001, reż. David Lynch.

My Fair Lady, 1964, reż. George Cukor.

Naga broń 2 1/2: Kto obroni prezydenta?, 1991, reż. David Zucker.

Niewidzialny człowiek, 2020, reż. Leigh Whannell.

Parks and Recreation, 2009-2015, reż. Greg Daniels, Michael Schur.

Podnieść kotwicę, 1945, reż. George Sidney.

Pomoc domowa, 1993-1999, reż. Fran Drescher, Peter Marc Jacobson.

Pół żartem, pół serio, 1959, reż. Billy Wilder.

Przyjaciele, 1994-2004, reż. David Crane, Marta Kauffman.

Reacher, 2022, reż. Sam Hill, Omar Madha.

Riverdale, 2017-2023, reż. Roberto Aguirre-Sacasa.

Różowe lata 70., 1998-2006, reż. Mark Brazill, Terry Turner.

Scrubs, 2001-2010, reż. Bill Lawrence.

Sens życia wg Monty Pythona, 1983, reż. Terry Gilliam, Terry Jones.

Skrzypek na dachu, 1971, reż. Norman Jewison.

Słowo na M, 2013, reż. Michael Dowse.

Smash, 2012-2013, reż. Theresa Rebeck.

Spotkajmy się w St. Louis, 1944, reż. Vincente Minnelli.

Soul Train, 1971-2006, reż. Don Cornelius.

Sweethearts, 1938, reż. W.S. Van Dyke.

Sweeney Todd: Demoniczny Golibroda z Fleet Street, 2007, reż. Tim Burton.

Śpiewak jazzbandu, 1927, reż. Alan Crosland.

Tańcząc w ciemnościach, 2000, reż. Lars von Trier.

Tarzan, 1999, reż. Chris Buck, Kevin Lima.

The Fosters, 2013-2018, reż. Bradley Bredeweg, Peter Paige.

The Rocky Horror Picture Show, 1975, reż. Jim Sharman.

Tick, Tick... Boom, 2021, reż. Lin-Manuel Miranda.

To jest armia, 1943, reż. Michael Curtiz.

To właśnie miłość, 2003, reż. Richard Curtis.

Truman Show, 1998, reż. Peter Weir.

Ulica szaleństwa, 1933, reż. Lloyd Bacon.

Upiór w operze, 2004, reż. Joel Schumacher.

West Side Story, 1961, reż. Robert Wise, Jerome Robbins.
Wesoła rozwódka, 1934, reż. Mark Sandrich.
Witaj smutku, 1958, reż. Otto Preminger.
Władca Pierścieni: Drużyna Pierścienia, 2001, reż. Peter Jackson.
Wszyscy mówią: Kocham cię, 1996, Woody Allen.
Xena: wojownicza księżniczka, 2005-2009, reż. John Schulian, Rob Tapert.
Z Archiwum X, 1993-2002, reż. Kim Manners, Rob Bowman.
Zabawna buzia, 1957, reż. Stanley Donen.
Zagubiona autostrada, 1997, reż. David Lynch.
Zakonnica w przebraniu, 1992, reż. Emile Ardolino.
Zoey's Extraordinary Playlist, 2020-2021, Richard Shepard.