



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Zagraj to jeszcze raz, Homer : problemy intertekstualności w serialu "Simpsonowie"

Author: Magdalena Kempna-Pieniążek

Citation style: Kempna-Pieniążek Magdalena. (2020). Zagraj to jeszcze raz, Homer : problemy intertekstualności w serialu "Simpsonowie". W: B. Gontarz, M. Kempna-Pieniążek, A. Maj (red.), "W przestrzeniach kultury : studia interdyscyplinarne" (S. 95-109). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



Magdalena Kempna-Pieniążek

Uniwersytet Śląski w Katowicach

<https://orcid.org/0000-0002-2569-5596>

Zagraj to jeszcze raz, Homer. Problemy intertekstualności w serialu *Simpsonowie*

Artykuł na temat uznawanego za kultowy serialu *Simpsonowie* (*The Simpsons*, 1989–) powinien mieć wyraziste otwarcie, godne rozpoczynających poszczególne odcinki tak zwanych gagów kanapowych, w których w rozmaitych okolicznościach bohaterowie ze Springfield zasiadają przed telewizorem. Trudno jednak przygotować wstęp równie efektowny jak owe fragmenty, bogate w błyskotliwe nawiązania do tekstów kultury, począwszy od obrazu René Magritte'a *To nie jest fajka*, na filmach z serii o Jamesie Bondzie i serialu *Mad Men* (2007-2015) skończywszy. Znacznie łatwiej jest odwołać się do fenomenu *Simpsonów*, a ten jest dobrze widoczny w statystykach, chętnie przywoływanych przez autorów rozmaitych opracowań¹, wszak realizacja Matta Groeninga od lat okupuje pierwsze miejsca w rankingach najdłużej wyświetlanych i najczęściej nagradzanych amerykańskich seriali.

W dotychczasowych skrupulatnych obliczeniach brakuje zestawienia pozwalającego stwierdzić, jak wiele nawiązań do innych tekstów kultury (filmów, programów telewizyjnych, utworów muzycznych, malarskich czy literackich) pojawiło się w *Simpsonach* w ciągu niemal trzydziestu lat ich emisji.

¹ Zob. W. Irwin, M.T. Conard, A.J. Skoble: *Introduction: Meditations on Springfield? W: 'The Simpsons' and Philosophy. The 'D'oh!' of Homer*. Eds. W. Irwin, M.T. Conard, A.J. Skoble. Chicago 2001, s. 1; J. Gray: *Watching with 'The Simpsons'. Television, Parody and Intertextuality*. Oxford 2006, s. 6.

Byli co prawda badacze i krytycy, którzy próbowali zmierzyć się z tym zadaniem², ale szybko uznali się za pokonanych. Lista samych tylko filmów, do których na zasadzie cytatu, aluzji, trawestacji, parodii czy pastiszu nawiązywali twórcy serialu, liczyłaby co najmniej kilkaset pozycji i obejmowałaby klasyki kina, takie jak *Obywatel Kane* (*Citizen Kane*, 1940) Orsona Wellesa, *Casablanka* (*Casablanca*, 1942) Michaela Curtiza, *Ptaki* (*The Birds*, 1963) Alfreda Hitchcocka czy *Ojciec chrzestny* (*The Godfather*, 1972) Francisca Forda Coppoli, na równi z hitami ostatnich dziesięcioleci: *Titanikiem* (*Titanic*, 1997) i *Avatarem* (2009) Jamesa Camerona, *Parkiem Jurajskim* (*Jurassic Park*, 1993) Stevena Spielberga oraz seriami pokroju *Transformers* (2007-2017), *Piraci z Karaibów* (*Pirates of the Caribbean*, 2003-2017), *Władca pierścieni* (*The Lord of the Rings*, 2001-2003), *Piła* (*Saw* 2004-2017) i *Harry Potter* (2001-2011). Familijne filmy Spielberga (*E.T.*, 1982) sąsiadowałyby na niej z postmodernistycznymi dziełami Quentina Tarantino (*Pulp Fiction*, 1993), a europejskie kino autorskie (*Czterysta batów / Les quatre cents coups*, 1959) z Kinem Nowej Przygody (na przykład z serią filmów o Indianie Jonesie, 1981-2008), kinem wojennym (*Czas Apokalipsy / Apocalypse Now*, 1979; *Szeregowiec Ryan / Saving Private Ryan*, 1998), thrillerami (*Przyłodek Strachu / Cape Fear*, 1991) czy horrorami (*Koszmar z ulicy Wiązów / A Nightmare on Elm Street*, 1984).

Uniwersum *Simpsonów* to kolaż cytatów, motywów, postaci i gatunków, rzeczywistość, w której dokonuje się nieustanny recykling kulturowy. Celem niniejszego artykułu jest próba udzielenia odpowiedzi na pytanie o strukturę intertekstualnego żywiołu, z jakiego wyrasta serial Matta Groeninga. Istotnym kontekstem dla przywołanej tu analizy jest koncepcja Michała Jampolskiego, który zastanawia się nad naturą hipercytatu, różniącego się od „zwykłego” cytatu tym, że nie tyle „otwiera tekst na inne teksty i przez to po prostu poszerza horyzont jego znaczenia”, co spiętrza kolejne odniesienia, stając się czymś w rodzaju „semantycznego leja, do którego wpadają wszystkie konkurujące ze sobą znaczenia tekstów, nawet jeżeli przeczą one sobie nawzajem i nie poddają się łatwo jednemu, dominującemu, jednoczącemu je sensowi”³. W sytuacji takiego nagromadzenia nawiązań, jak dowodzi autor, intertekstualność może być rozumiana na dwa sposoby: pierwszy z nich wywieść można od Jean-Luca Godarda i jego idei obszernych notatek, olbrzymiego repozytorium wszystkiego, co przykuło uwagę twórcy – w takim przypadku mamy do czynienia z modelem intertekstualności jako zupełnie arbitralnego zbioru

² Zob. W. Irwin, J.R. Lombardo: *'The Simpsons' and Allusion. Worst Essay Ever*. W: *'The Simpsons' and Philosophy...*, s. 89-90.

³ M. Jampolski: *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*. Berkeley-Los Angeles-London 1998, s. 35.

skumulowanych nawiązań, cytatów i głosów⁴. Drugi model, bliski koncepcjom Laurenta Jenny'ego i Michaela Riffaterre'a, zakłada istnienie pewnej zależności między tekstem i jego intertekstem; podstawą jest tutaj zasada izomorfizmu, powtórzenia w tekście i intertekście tego samego elementu, zgodnie z ideą, że oba w gruncie rzeczy są wariantami tej samej struktury⁵.

Warto pamiętać, że Jampolski odwołuje się do kina i nie uwzględnia w swoich badaniach serialu telewizyjnego⁶, który – z uwagi na swoją szczególną konstrukcję, epizodyczną i bardzo często zakładającą możliwość kontynuacji – trudno uznać za dzieło zamknięte, przynajmniej przed wyemitowaniem ostatniego odcinka. Mimo to *Simpsonowie* wydają się ciekawym obiektem do analizy, ponieważ dwa wspomniane przez Jampolskiego modele intertekstualności pozostają w nim w stanie pewnego napięcia, w procesie twórczego negocjowania swoich granic.

* * *

Nawiązania do filmów i programów telewizyjnych w *Simpsonach* można podzielić na kilka kategorii. Najwięcej znajdziemy tu aluzji słownych, o czym świadczą już tytuły poszczególnych odcinków⁷, np.: *Debated*, *Apocalypse Cow*, *Eternal Moonshine of the Simpson Mind*⁸. Nawiązania mogą jednak obejmować i całe epizody: *Bart the Murderer* bazuje na fabule *Chłopców z ferajny* Martina Scorsese (*Goodfellas*, 1990), *Lisa the Drama Queen* jest luźnym przetworzeniem wątków *Niebiańskich istot* Petera Jacksona (*Heavenly Creatures*, 1994), a odcinek *Lady Bouvier's Lover*, wbrew tytułowi, nawiązuje nie do powieści *Kochanek lady Chatterley* D.H. Lawrence'a, a do *Absolwenta* Mike'a Nicholasa (*The Graduate*, 1967). Najczęściej tego typu nawiązania pojawiają się w serii specjalnych odcinków halloweenowych *Treehouse of Horror*, w której twórcy serialu wykorzystują fabuły znanych filmów grozy, fantasy czy science fiction, takich jak *Lśnienie* (*The Shining*, 1980) Stanleya Kubricka, *Sztuczna inteligencja* (*Artificial Intelligence: A.I.*, 2001) Stevena Spielberga, *Człowiek Omega* (*Omega Man*, 1971)

⁴ Zob. tamże.

⁵ Zob. tamże, s. 36.

⁶ O problemie „nieuniknionej” intertekstualności w kontekście telewizji jeszcze w latach osiemdziesiątych pisał John Fiske. Zob. tegoż: *Television Culture*. London–New York 1987, s. 108-126.

⁷ Z uwagi na to, że w polskiej dystrybucji serialu nie przyjęto zasady tłumaczenia tytułów poszczególnych odcinków, podaję je w oryginalnym, angielskim brzmieniu.

⁸ Chodzi tutaj o nawiązania do filmów: *Infiltracja* (*The Departed*, 2006) Martina Scorsese, *Czas Apokalipsy* Francisa Forda Coppoli oraz *Zakochany bez pamięci* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, 2004) Michela Gondry'ego.

Borisa Sagala czy *King Kong* (1933) Meriana C. Coopera i Ernesta B. Schoedsacka. Nośnikami intertekstualności bywają także aktorzy, twórcy filmowi, celebryci, pisarze i naukowcy udzielający swoich głosów poszczególnym epizodycznym postaciom, szczególnie ci, którzy – tak jak Stephen Hawking, Elon Musk, Neil Gaiman, Lucy Lawless czy Jim Jarmusch – kreują w *Simpsonach* swoje autoironiczne wizerunki.

"W obrębie poszczególnych odcinków niezwykle często umieszczane są pojedyncze sceny lub sekwencje inspirowane innymi dziełami albo konwencjami filmowymi. Przykładowo: w epizodzie, w którym głowa rodu Simpsonów, Homer, godzi się na pracę w Indiach, które w swej ignorancji utożsamiał z amerykańskim stanem Indiana, i wkrótce znika, poszukująca go rodzina płynie łodzią w górę rzeki, w scenie nawiązującej do *Czasu Apokalipsy*. Sam Homer pojawia się wreszcie jako przywódca nowo utworzonych w indyjskiej elektrowni atomowej związków zawodowych niczym charyzmatyczny Kurz, a odcinek kończy scena efektownego tańca à la Bollywood.

Nawiązania tego typu stanowią oczywiście element postmodernistycznej gry z widzem. Homerowe zawołanie „Boring!” („Nuda!”), może nie tak słynne jak wykrzyknik „D’oh”, który zawędrował już do słowników języka angielskiego⁹, w niektórych przynajmniej kontekstach zdaje się sygnalizować, że wszystko już było, a to, co się pojawia, jest tylko rekonfiguracją zastanych wcześniej elementów. Nie wnikając w zawiłości definicji filmowego postmodernizmu¹⁰, można bez wahania stwierdzić, że *Simpsonowie* – zarówno serial, jak i jego wersja kinowa (*The Simpsons Movie*, 2007, reż. David Silverman) – posiadają wiele cech *stricte* postmodernistycznych. Wpisana w strukturę większości odcinków dwukodowość pozwala odczytywać je przez pryzmat nie tylko fabuły, ale i pojawiających się w serialu nawiązań i aluzji. William Irwin i J.R. Lombardo upatrują w tym źródeł pewnego elitaryzmu: bardzo niewiele widzów zauważy, że wizja piekła zawarta w odcinku *Bart Gets Hit by a Car* ma źródło w malarstwie Hieronima Boscha¹¹, tak samo jak nie wszyscy zrozumieją sprytnie przemyconą w epizodzie *Any Given Sundance* aluzję do *Czterystu batów* François Truffauta. Nie zmienia to faktu, że nawiązania te wzmaga-

⁹ W tym do słownika oksfordzkiego. Zob. M. Adams: *D’oh, meh, and how ‘The Simpsons’ embiggened English*, <https://blog.oxforddictionaries.com/2014/12/17/simpsons-doh-meh-english-language/> [data dostępu: 5.12.2018].

¹⁰ Wśród obszernej polskojęzycznej literatury na ten temat można wyróżnić takie publikacje, jak: T. Miczka: *Wielkie żarcie i postmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*. Katowice 1992; A. Zalewski: *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*. Warszawa 1998; K. Wilkoszewska: *Wariacje na postmodernizm*. Kraków 2000; A. Lewicki: *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*. Wrocław 2007.

¹¹ Zob. W. Irwin, J.R. Lombardo: *‘The Simpsons’ and Allusion...*, s. 87.

ją przyjemność płynącą z oglądania, kiedy są przez widza wychwycone, ale i nie eliminują radości czerpanej ze śledzenia perypetii bohaterów, jeśli zostaną pominięte w odbiorze¹².

Ogromne zagęszczenie tego typu postmodernistycznych gier z tekstami i ich odbiorcami zdecydowanie utrudnia zastosowanie w odniesieniu do *Simpsonów* najchętniej cytowanej w polskim filmoznawstwie koncepcji intertekstualności mającej źródło w *Palimpsestach* Gérarda Genette'a¹³. Przypomnijmy, że w ujęciu francuskiego badacza intertekstualność to jeden z przejawów szerszego zjawiska transtekstualności, na które składają się również takie kategorie, jak paratekstualność, architekstualność, metatekstualność i hipertekstualność. Trudności związane z aplikowaniem tej teorii na potrzeby badań nad filmem, na jakie już zwrócili uwagę badacze¹⁴, w przypadku hipercytatów, które pojawiają się w serialu *Simpsonowie*, zdają się nawarstwiać, czyniąc granice poszczególnych klas jeszcze bardziej nieostrymi. Jak bowiem potraktować chętnie stosowaną przez twórców serialu praktykę przemykania nawiązań do innych tekstów kultury nie tylko w strukturze poszczególnych odcinków, lecz także w samych czołówkach? Podstawowy paratekst, jakim jest czołówka, przyjmuje w *Simpsonach* często postać autonomicznej parodii wybranego tekstu kultury (który w danym epizodzie nie będzie już przywoływany), a więc zostaje uwikłany w relacje intertekstualne. To samo dotyczy architekstualności – jeśli nawet tytuły wybranych epizodów wskazują na jakąś gatunkową klasyfikację (np. *Elementary School Musical*, *The Saga of Carl*) to często odbywa się to w obrębie bardziej złożonej gry intertekstualnej lub metatekstualnej.

W świetle koncepcji Genette'a transtekstualny potencjał *Simpsonów* zasadałby się na żywiole parodii (czyli jednym ze wskazanych przez badacza typów hipertekstualności), obejmującej wiele gatunków filmowych i telewizyjnych, poczynawszy od sitcomu (w tym animowanego, reprezentowanego na przykład przez *Flinstonów / The Flintstones*, 1960-1966 i *Jetsonów / The Jetsons*, 1962-1987), na filmach grozy skończywszy. Jonathan Gray w książce *Watching with 'The Simpsons'* dowodzi, że jest to dla serialu Matta Groeninga najbardziej konstytutywny zabieg. Powołując się na metaforę królewskiego błazna, autor stwierdza, że „parodia może stać się Innym gatunku [...], dokonując

¹² Zob. tamże, s. 88.

¹³ Zob. G. Genette: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Przeł. T. Stróżyński, A. Milecki. Gdańsk 2014.

¹⁴ Problematyczna wydaje się tu zwłaszcza kategoria hipertekstualności, na tyle szeroka, że zdaje się obejmować i inne relacje. Zob. E. Ostrowska: *Kino i nierzeczywistość. O praktykach intertekstualnych we współczesnym filmie*. „Acta Universitatis Lodzensis Folia Scientiae Artium et Litterarum” 1995, z. 5, s. 135-151. K. Majewska: *Intertekstualność w filmie – odmiany i egzemplifikacje*. „Studia Filmoznawcze” 1998, nr 19, s. 77-93.

jego rewizji i przyciągając uwagę do jego retoryki, zasad jego konstrukcji i roli, jaką pełni publiczność w umożliwieniu efektywnego działania tej konstrukcji”¹⁵. Parodystyczny charakter *Simpsonów* Gray określa poprzez skonfrontowanie serialu z tradycją sitcomu, dochodząc do wniosku, że „*Simpsonowie* są programem o rodzinie, ale są także programem o samej telewizji”¹⁶. Idąc dalej, moglibyśmy stwierdzić, że są także serialem o filmie. Wiąże się to z zagadnieniem autotematyzmu. I nie chodzi tutaj jedynie o to, że bohaterowie komentują niekiedy swój status jako postaci rysunkowych, nie szczędząc żartów pod adresem swoich twórców, w tym pomysłodawcy serii. Autotematyzm *Simpsonów* bardzo często zwraca się w stronę kina i telewizji, ich twórców, gatunków i konwencji.

Autotematyzm ten staje się najbardziej widoczny w halloweenowej serii *Treehouse of Horror*, realizującej zasadę przywołaną przez Graya – komizm znajduje tu oparcie w dokładnym rozpracowaniu retoryki i środków, za pomocą których budowany jest nastrój w klasycznych filmach grozy. Jednym z najwyrazistszych przykładów jest epizod *The Shining*, w którym rodzina ze Springfield zostaje wrzucona w sytuację rodem z Kubrickowskiej adaptacji *Lśnienia* Stephena Kinga. Zamknięci w hotelu na odludziu, w którym rzeka krwi zalewa jedno z pięter, bar roi się od duchów, a złowrogie siły starają się skłonić Homera do zamordowania żony i dzieci, bohaterowie zdani są na samych sobie i telepatyczne zdolności najstarszego z potomków Homera i Marge, Barta. Już w otwierającej ten epizod sekwencji twórcy serialu dają upust swojemu parodystycznemu zacięciu: starannie naśladują konstytuujące atmosferę w filmie Kubricka ujęcia z lotu ptaka, przedstawiające samochód jadący górską drogą i nawiązują do ich oszczędnej, nastrojowej oprawy muzycznej. Wykorzystując chwyt fabularne i formalne, za pomocą których Kubrick próbował oddać nastrój potęgującego się szaleństwa i grozy, twórcy serialu równocześnie je ośmieszają: samochód pnie się po górskiej drodze tak długo, bo bohaterowie muszą nieustannie zawracać, gdyż zapomnieli o czymś prozaicznym (na przykład o zamknięciu drzwi domu), a powodem obłądzenia Homera (którego skąpa fryzura w sekwencji z siekierą przypomina nawet ułożenie włosów Jacka Nicholsona) staje się nie tyle odcięcie od świata i przebywanie w domu, w którym panoszy się zło, lecz brak stałego dostępu do telewizji i piwa.

Także poza serią halloweenową pojawiają się odcinki o charakterze parodii. Przykładem może być epizod *24 Minutes* nawiązujący do serialu *24 godziny* (24, 2001-2010). I w tym przypadku twórcy *Simpsonów* zapożyczają z parodiowanego oryginału elementy fabularne (Bart i jego siostra Lisa jako agenci

¹⁵ J. Gray: *Watching with 'The Simpsons'...*, s. 12.

¹⁶ Tamże, s. 7.

specjalnej jednostki antywagarowej mają przeciwdziałać przygotowywanemu przez szkolnych łobuzów atakowi „terrorystycznemu”), sposób wprowadzania postaci (wśród których pojawi się zresztą i protagonista *24 godziny*, Jack Bauer), a także określone chwytły formalne – budujące napięcie w serialu *24 godziny* plansze z zegarem odmierzającym upływ cennego czasu, podkreślające symultaniczność wydarzeń (które muszą się wreszcie zażyć) split-screeny czy akcentujące sytuację zagrożenia motywy muzyczne.

Parodystyczne zabiegi pojawiają się również w odcinkach, w których postaci serialu same przyjmują na siebie rolę filmowców, na przykład wtedy, gdy dobroduszny, głęboko religijny sąsiad Simpsonów, Ned Flanders, tworzy krwawe i epatujące przemocą adaptacje Biblii wzorowane na *Pasji* Mela Gibsona (*The Passion of the Christ*, 2004). Nawet szkolny łobuz Nelson Muntz może się okazać tkliwym twórcą i swoją filmową autobiografię zakończyć cytatem z ostatniej sceny *Czterystu batów*. Także seria *Zdrapek i Poharatka*¹⁷, którą namiętnie oglądają najmłodszy Simpsonowie, jest pełną eksplicytną przemocą parodią kreskówek o Tomie i Jerry.

Deborah Knight, inaczej niż Jonathan Gray traktując problem intertekstualności *Simpsonów*, określa rodzaj stosowanej w serialu parodii mianem parodii popularnej. Analizując bazujący na fabule *Chłopców z ferajny* odcinek *Bart the Murderer*, autorka stwierdza, że celem obecnych w nim zabiegów parodystycznych jest „złożenie hołdu [...], przepracowanie ulubionego tekstu albo formy narracyjnej”¹⁸. Dążenie to jest ograniczane przez samą strukturę animowanego sitcomu, w związku z czym *Bart the Murderer* jest zaledwie selektywną parodią filmu gangsterskiego, pozbawioną wielu jego cech, na przykład eskalacji przemocy¹⁹. Odnosząc spostrzeżenia badaczki do koncepcji Michała Jampolskiego, można wysnuć wniosek, że o ile w odcinkach o parodystycznym charakterze rzeczywiście mamy do czynienia z zasadą izomorfizmu, o tyle jest to izomorfizm poddany rygorowi nadrzędnej formuły gatunkowej. Co więcej, powtarzanie w obrębie wybranych epizodów struktur wybranych konwencji czy filmów nie wyklucza funkcjonowania w *Simpsonach* godardowskiej zasady „cytowania wszystkiego, na co ma się ochotę”²⁰, zdarza się przecież i tak, że czołówka danego odcinka utrzymana jest w konwencji zupełnie odmiennej od parodiowanego w nim tekstu czy gatunku.

¹⁷ W polskiej dystrybucji filmu kinowego oraz najnowszych sezonów serialu tytuł kreskówki *Itchy & Scratchy* był także tłumaczony jako *Swędzacz i Drapacz*.

¹⁸ D. Knight: *Popular Parody. 'The Simpsons' Meet the Crime Film*. W: *'The Simpsons' and Philosophy...*, s. 103.

¹⁹ Zob. tamże, s. 105.

²⁰ Zob. M. Jampolski: *The Memory...*, s. 35.

* * *

Jeżeli serial Matta Groeninga wychyla się raczej w stronę drugiego niż pierwszego ze wspomnianych wariantów intertekstualności, to dzieje się tak głównie z uwagi na szczególnie istotną dla niego strukturę *mise en abîme* – motywu zwierciadeł, sytuowania w obrębie tekstu jego własnych kopii. O strategii tej Jampolski pisze, iż tworzy ona „iluzoryczną grę odbić i odniesień, ciągle akcentując jedno i to samo zjawisko: grę kodów, namacalność reprezentacji, strukturalny izomorfizm, przede wszystkim zaś migotliwy blask zmieniających się znaczeń”²¹.

W *Simpsonach* motyw ten zostaje zaakcentowany już we wspomnianych gagach kanapowych, które przypominają, że bohaterowie serialu sami są widzami, a oglądając ich w telewizji, w pewien sposób zostajemy dopuszczeni do oglądania telewizji razem z nimi²². Wątek ten został zresztą powtórzony i odpowiednio zmodyfikowany w filmie kinowym, który rozpoczyna się od scen z pełnometrażowej wersji ulubionej kreskówki Simpsonów, *Zdrapka i Poharatki*, oglądanej przez bohaterów w kinie. Rolę zwierciadła pełni w serialu Groeninga przede wszystkim ekran telewizora (a w ostatnich latach także laptopa) – zarówno tego, przed którym w czołówkach zasiadają postaci, jak i tego, przed którym usytuowany jest widz „oglądający oglądających”. Jak dowodzi Jampolski, *mise en abîme* może pełnić rozmaite funkcje, poczynając od dydaktycznego dążenia do wzmocnienia sensów, jakie dziełu pragnął nadać autor, kończąc na dokładnie przeciwnym do niego zakwestionowaniu znaczeń (pozornie) sygnalizowanych przez obecność konkretnych intertekstów²³. W *Simpsonach* motyw ten funkcjonuje przede wszystkim jako narzędzie komentowania współczesnej kultury audiowizualnej, której serial – o czym nieustannie jego twórcy przypominają widzom – sam jest integralną częścią.

Simpsonowie są widzami o wyraźnie określonych gustach, chętnie komentującymi to, co oglądają. Uwielbiają popkulturę, choć często bezlitośnie wyśmiewają jej przejawy. Odcinek *The Simpsons Game* kończy się hołdem złożonym „wszystkim ofiarom *Gwiezdnych wojen*”, począwszy od Dartha Vadera, Obiego-Wana, Jango Fetta, na „niestety nie Jar-Jar Binksie” skończywszy. Orędowniczką kina ambitnego staje się z kolei mała intelektualistka Lisa, która namawia rodziców do obejrzenia albańskiego filmu *Jesień Kosowa*, narzekając, że jest wyświetlany z napisami, przez co staje się bardziej komercyjny. Okazji do komentowania rozmaitych obrazów filmowych i telewizyjnych bohaterom

²¹ Tamże, s. 37.

²² Zwraca na to uwagę m.in. Jonathan Gray: *Watching with 'The Simpsons'...*, s. 2.

²³ Zob. M. Jampolski: *The Memory...*, s. 37-44.

nie brakuje: Simpsonowie nie tylko spędzają lwią część swego życia przed telewizorem, lecz także chodzą do multipleksu (we wcześniejszych sezonach także do wypożyczalni kaset wideo) oraz bywają na pokazach „kina pod chmurką”. Ich rodzime Springfield ma też oczywiście swój festiwal filmowy oraz gwiazdy wielkiego formatu – Kłowna Krusty’ego i Rainera Woolfcastle’a (wzorowanego na Arnoldzie Schwarzeneggerze, ale grywającego głównie rolę niezłomnego gliny McBaine’a, przywodzącego na myśl postać Johna McClane’a, bohatera serii *Szklana pułapka / Die Hard*, 1988-2013).

Twórcy serialu chętnie naigrywają się przy tym z przyzwyczajęń odbiorczych widzów. W jednym z odcinków Bart i Homer oglądają film z Clintem Eastwoodem i Lee Marvinem. Jakże wielkie jest ich rozczarowanie, kiedy okazuje się on nie oczekiwanym przez nich krwawym westernem, lecz radosnym, osadzonym w realiach Dzikiego Zachodu musicaliem! Ironiczny charakter ma też scena w wypożyczalni wideo, w której Bart zauważa wejście do pomieszczenia z napisem „Tylko dla dorosłych”, do którego z dwuznacznym uśmiechem zakrada się właściciel lokalnego baru, Moe. Zaintrygowany Bart zagląda ukradkiem do pomieszczenia i ku swojemu zdumieniu widzi kasety wideo podzielone na następujące kategorie: „Truffaut”, „Bergman”, „Nieśmieszne filmy Woody’ego Allena”, „Spike & Ang Lee”.

Zwierciadło w postaci ekranu telewizora czy laptopa służy w *Simpsonach* także komentowaniu amerykańskiej rzeczywistości społeczno-politycznej, przy czym głównym narzędziem twórców staje się w tym przypadku satyra. Nie bez powodu siedziba Partii Republikańskiej w serialu wygląda niczym spowity niezmiennie czarnymi chmurami zamek hrabiego Draculi²⁴. Kiedy w przywołującym motywy *Wojny światów* epizodzie *The Day the Earth Looked Stupid*²⁵ okrutnie śliniący się kosmici, Kang i Kodos, kolonizują Ziemię, jeden z nich stwierdza zmęczonym głosem: „Musieliśmy ich [ludzi – przyp. M.K.P.] zaatakować. Przygotowywali broń masowego rażenia”, nawiązując oczywiście do oficjalnego powodu amerykańskich działań wojennych w Iraku. Tego typu aluzje²⁶, rozproszone w trzydziestu już sezonach serialu, sprawiają, że *Simpsonowie* to – jak zauważa jeden z krytyków – panorama Ameryki ostatnich dekad; wszak twórcy serialu uważnie przyglądali się nie tylko prezydenturze

²⁴ Jak jednak słusznie zauważają badacze, twórcy serialu nie szczędzą żartów także pod adresem Partii Demokratycznej. Zob. B. Bacia: *Simpsonowie w aurze kultu*. „artPAPIER” 2008, nr 10, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=60&artykul=1352> [data dostępu: 20.11.2018].

²⁵ Tytuł odcinka nawiązuje do innego filmu, *Dzień, w którym zatrzymała się Ziemia* (*The Day the Earth Stood Still*, 1951) Roberta Wise’a.

²⁶ Warto dodać, że aluzje do ataku z 11 września 2001 roku pojawiają się tu jednak niezwykle rzadko. Zob. B. Bacia: *Simpsonowie w aurze kultu*...

George'a Busha seniora, Billa Clintona, George'a W. Busha juniora, Baracka Obamy, a obecnie Donalda Trumpa, lecz także komentowali gospodarczą *prosperity* lat dziewięćdziesiątych XX wieku, narodziny Internetu i ekspansję telefonii komórkowej. W retrospekcjach z kolei wielokrotnie przywoływali wydarzenia historyczne: II wojnę światową, kulturę kontestacji lat sześćdziesiątych, konflikt w Wietnamie, kulturę disco lat siedemdziesiątych oraz sukcesy *yuppies* z lat osiemdziesiątych²⁷. Zdaniem Matthew A. Henry'ego, *Simpsonowie* wciąż są aktywnymi uczestnikami debat toczących się w Ameryce pod hasłem „wojen kulturowych”, których tematyka oscyluje głównie wokół tematów takich jak rasa, etniczność, narodowość, społeczny i ekonomiczny system klasowy, gender, seksualność i religijność²⁸. A ponieważ esencją owych debat jest amerykańska tożsamość, serial Matta Groeninga jest postrzegany przez badacza jako satyryczne zwierciadło, a zarazem laboratorium, w którym rozmaite warianty owej tożsamości są testowane.

Spostrzeżenie to nie jest zresztą nowe. Autorzy licznych publikacji, rozpatrujący związki *Simpsonów* z nurtami filozoficznymi czy psychologicznymi, analizujący na przykład makiawelizm burmistrza Quimby'ego²⁹, nietzscheanizm w wydaniu Barta³⁰ czy zgłębiający subtelności życia religijnego mieszkańców Springfield³¹, zauważają często, że twórcy serialu nieustannie przepracowują i komentują system wartości leżący u podstaw amerykańskiego stylu życia. Jak można się domyślić, wielki w tym udział mają odwołania do gatunków, które ten system utrwalają. Johnatan Gray, analizując ten problem z perspektywy obecnych w serialu nawiązań do tradycji sitcomu, dochodzi do wniosku, że:

Familijne sitcomy mają nieustannie przypominać nam o sile rodziny zdolnej przetrwać wszystkie problemy, ale historia Homera kończy się morałem o nieefektywności tejże rodziny. Z wielu przyczyn możemy więc rozpatrywać amerykański rodzinny *sitcom* jako formę współczesnej bajki, a *Simpsonów* jako jej parodystyczne echo³².

²⁷ Zob. tamże.

²⁸ Zob. M.A. Henry: *The Simpsons, Satire, and American Culture*. New York 2012, s. 2.

²⁹ Zob. N. Thomas: *Machiavelli Meets Mayor Quimby. Political Commentary in the First Season of 'The Simpsons'*. Raleigh 2005.

³⁰ Zob. M.T. Conard: *Thus Spake Bart: On Nietzsche and the Virtues of Being Bad*. W: *The Simpsons and Philosophy...*, s. 59-78.

³¹ Zob. M.I. Pinsky: *The Gospel According to The Simpsons: The Spiritual Life of the World's Most Animated Family*. Louisville 2001.

³² J. Gray: *Watching with 'The Simpsons'...*, s. 52. Autor odwołuje się przede wszystkim do odcinka *Dancin' Homer*, w którym bohater robi zawrotną, ale i krótką karierę jako maskotka drużyny baseballowej. Po stracie posady bohater uświadamia sobie, że pomimo niefortunnego obrotu wydarzeń rodzina nigdy go nie opuściła, co jednak nie rekompensuje mu niezrealizowanego marzenia.

Innego zdania jest Paul Cantor, według którego *Simpsonowie* co prawda stanowią satyrę na tradycyjne instytucje, takie jak rodzina, szkoła, kościół czy polityka, ale poprzez wyśmianie ich, paradoksalnie potwierdzają ich wagę³³. Dan Rousseve dowodzi z kolei, że wiele odcinków *Simpsonów* powiela klasyczny schemat fabularny westernu, gdzie samotny i nastawiony indywidualistycznie *outsider* (Homer) znajduje się w sytuacji, w której społeczność (rodzina, a czasem całe Springfield) potrzebuje go, w związku z czym musi on zdecydować, co jest bardziej istotne: jego własna niezależność czy społeczne dobro: „Homer jest przede wszystkim odpowiedzialny za swoją żonę i trójkę dzieci, jednakże jego zachowania kojarzą się raczej z kawalerem, który nie musi się troszczyć o nikogo oprócz siebie”. Kiedy jednak „jest zmuszony wybierać między samym sobą i swoją rodziną [...], zawsze wybiera rodzinę”³⁴. Potwierdzeniem tej tezy jest film kinowy, w którym Homer najpierw doprowadza do ruiny całe Springfield, potem – pomimo gorących próśb Marge i dzieci – nie zamierza wracać z nimi do miasta i wreszcie, pozostawiony sam sobie, pod kierunkiem eskimoskiej szamanki dostępuje objawienia, zaczynając rozumieć, że musi zrobić coś dla innych. Finalnego aktu ocalenia Springfield przed zagładą ze strony rządu Homer dokonuje – *notabene* – jadąc na motocyklu, z kowbojskim kapeluszem na głowie. Co oczywiście nie oznacza, że ów powrót na łono społeczeństwa będzie trwały. Zgodnie z westernową zasadą, *outsider* musi znowu odejść. I rzeczywiście – gdzieś pomiędzy jednym a drugim odcinkiem Homer powraca do swojego egoistycznego indywidualizmu, aby schemat mógł zostać zrealizowany na nowo.

Wspomniana tutaj różnorodność odczytań znajduje wyjaśnienie w szczególnej roli hipercytatu, o jakiej pisze Jampolski. Zarówno Gray, jak i Rousseve w pewnej mierze mają rację: w zależności od perspektywy, a także od intertekstu czy architektu (sitcom, western), do jakiego odwołują się twórcy serialu, wątek trwałości więzi rodzinnych w serialu może prezentować się zupełnie inaczej. Ambiwalentne znaczenia wyłaniające się z tych skrajnie różnych interpretacji są niezwykle znaczące, świadcząc o próbach redefinicji

³³ Zob. P.A. Cantor: *„The Simpsons”: Atomistic Politics and Nuclear Family*. W: *„The Simpsons” and Philosophy...*, s. 172.

³⁴ D. Rousseve: *Individualism versus Paternalism: An Analysis of Homer J. Simpson*, <https://www.simpsonsarchive.com/other/papers/dr.paper.html> [data dostępu: 20.11.2018]. Autor opiera swoje spostrzeżenia na analizie trzech odcinków: *Homer’s Night Out* (w którym bohater zaproszony na wieczór kawalerski jednego ze znajomych tańczy na stole w towarzystwie ponętnej egzotycznej tancerki), *The Last Temptation of Homer* (w którym Homer o mało nie wdaje się w romans ze swoją koleżanką z pracy, atrakcyjną Mindy), *The War of the Simpsons* (w którym bohater upija się i awanturuje podczas urządzonego przez Marge przyjęcia, doprowadzając do kolejnego kryzysu w swym małżeństwie).

i rekonfiguracji znaczeń tradycyjnie przypisywanych w amerykańskiej kulturze instytucji rodziny.

Skoro, jak zauważyła Deborah Knight, parodia w *Simpsonach* ma charakter parodii popularnej, nic nie stoi na przeszkodzie, aby i motyw *mise en abîme* występujący w tym serialu uznać za popularną adaptację struktury kojarzonej z wybitnymi dziełami sztuki, takimi jak *Panny dworskie* Velázqueza lub *Obywatel Kane* Orsona Wellesa³⁵. Sposób funkcjonowania tej struktury w *Simpsonach* dobrze oddaje odcinek *Any Given Sundance* – jeden z epizodów, w których bohaterowie serialu przyjmują na siebie rolę nie tylko widzów, lecz także twórców filmowych. W odcinku tym Lisa Simpson odkrywa poetycki wymiar rzeczywistości i odnajduje w sobie zadatki na autorkę kina niezależnego. Zachęcona przez dyrektora szkoły, dziewczynka realizuje film dokumentalny o swoich bliskich, który niespodziewanie zostaje zakwalifikowany do udziału w słynnym Sundance Film Festival. Początkowa radość z wyjazdu do Park City staje się źródłem konfliktu, oto bowiem podczas premiery okazuje się, że Lisa przedstawiła w swoim filmie portret dysfunkcyjnej rodziny. Przewrotność konstrukcji *mise en abîme* polega tu na tym, że Lisa ukazała w swoim dziele sytuacje, które niejednokrotnie stawały się podstawą gagów w poszczególnych odcinkach *Simpsonów*, między innymi Homera tarמושącego Barta za szyję i Marge ze smutkiem sprzątającą bałagan pozostawiony przez nich obu. Tym, co się zmieniło, jest gatunkowy i narracyjny kontekst tych wydarzeń: Lisa ujęła je bowiem nie w charakterystyczną dla serialu *Simpsonowie* humorystyczną konwencję sitcomu, lecz w poetykę niezależnego, niskobudżetowego dramatu obyczajowego. Co więcej, system zwierciadeł w tym odcinku ulega zwielokrotnieniu za sprawą drugiego amatorskiego filmu prezentowanego podczas festiwalu, w którym szkolny kolega Lisy i Barta, Nelson Muntz, opowiedział o swojej trudnej relacji z matką. Czy kończący jego film cytat z *Czterystu batów* Truffauta mógłby zostać uznany za wspomniany przez Jampolskiego „trzeci tekst”, uzupełniający i komentujący znaczenia wyłaniające się z relacji pomiędzy tekstem głównym (serialem *Simpsonowie*) a autotematycznym nawiązaniem do niego (filmem Lisy)?

Pomijając (raczej powierzchowne) zbieżności między biografią bohatera filmu Truffauta a życiorysem łobuziaka ze Springfield, tym, co łączy Nową Falę francuską, której manifestem stało się *Czterysta batów*, z fenomenem *Simpsonów*, jest kinofilia, przejawiająca się nie tylko w erudycyjnej znajomości rozmaitych dzieł, lecz także w skłonności do przemycania nawiązań do nich we własnych tekstach. W przypadku *Simpsonów* kinofilia jest zresz-

³⁵ Zob. M. Jampolski: *The Memory...*, s. 37, 44-47.

tą tylko jednym z aspektów kultury geeków³⁶, w której serial jest zanurzony, z charakterystycznym dla niej niepohamowanym pochłanianiem kolejnych tekstów kultury. Nawiązanie do *Czterystu batów* byłoby zatem tutaj kolejnym zwierciadłem odbijającym przede wszystkim postmodernistyczny i autotematyczny charakter serialu Matta Groeninga.

Równocześnie zabieg *mise en abîme* zastosowany w *Any Given Sundance* w pewien sposób oświetla rozbieżności związane z interpretowaniem wątków rodzinnych w *Simpsonach*. Czy jest to serial pokazujący degrengoladę i dysfunkcyjność tej nadrzędnej dla Amerykanów instytucji? Czy też może wręcz przeciwnie? Odcinek kończy się pojednaniem bohaterów – Marge zapewnia Lisę, że ona i Homer wiedzą, iż córka ich kocha, chociaż czasem okazuje to w dość szczególny sposób. Podsumowanie to, wręcz nadmiernie wyraziste i bezpośrednio wspierające ideę trwałości rodziny, pozostaje w kontrze z przesłaniem filmu *Lisy*, za to w zgodzie z założeniami rodzinnego sitcomu i filmu familijnego – gatunków, z którymi twórcy *Simpsonów* nieustannie podejmują rozmaite gry. Ostatecznie zatem nie znajdujemy jednoznacznej odpowiedzi na wspomniane pytanie – twórcy *Simpsonów* zdają się raczej sugerować, że wszystko zależy od przyjętej konwencji: rodzina ze Springfield może być postrzegana zarówno jako patologiczna (jeśli jej obraz zostanie ujęty w poetykę dramatu społecznego), jak i wyidealizowana (o ile twórcy postanowią nawiązać do struktury filmu familijnego).

Kino i telewizja są dla twórców *Simpsonów* dostarczycielami określonych wzorców narracyjno-fabularnych, pozwalających na niejednoznaczne odniesienie się do tradycyjnych wartości. Amerykańska tożsamość, uzbijająca się dzięki nim w ironię i samoświadomość, odbija się w serialu niczym w systemie wielu drobnych zwierciadeł. Intertekstualne gry stanowią w serialu nie tylko rodzaj postmodernistycznego ornamentu, który pozwala widzom czerpać przyjemność z odkrywania kolejnych powiązań. Są one także wypowiedziami na temat kształtu współczesnej kinematografii, telewizji i Internetu, ujawniają zarówno konwencjonalność gatunków filmowych i telewizyjnych, jak i fakt, że odbiorcy nadal są mocno do nich przywiązani. Przede wszystkim zaś intertekstualny żywioł *Simpsonów* wydaje się świadomą strategią poszukiwania w obrębie filmowej tradycji mediów, za pomocą których można scharakteryzować współczesną, niejednoznaczną, rozdartą rozmaitymi konfliktami amerykańską rzeczywistość.

³⁶ Wątkiem wymagającym osobnego rozpatrzenia i pogłębionej refleksji jest związek serialu Matta Groeninga z szeroko rozumianymi kulturami fanowskimi oraz kulturową ekonomią fandomu. Zob. P. Pieniążek: *Simpsonowie w poszukiwaniu tożsamości fana. Postać Jeffa „Comic Book Guy” Alberta jako (nie)konwencjonalne medium refleksji nad amerykańską popkulturą*. „Kwadratura Koła” 2016, nr 1, s. 29-37.

BIBLIOGRAFIA:

- Adams M.: *D'oh, meh, and how 'The Simpsons' embiggened English*, <https://blog.oxforddictionaries.com/2014/12/17/simpsons-doh-meh-english-language/>.
- Bacia B.: *Simpsonowie w aurze kultu*. „artPAPIER” 2008, nr 10, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=60&artykul=1352>.
- Cantor P.A.: *'The Simpsons': Atomistic Politics and Nuclear Family*. W: *'The Simpsons' and Philosophy. The 'D'oh!' of Homer*. Eds. W. Irwin, M.T. Conard, A.J. Skoble. Chicago 2001.
- Conard M.T.: *Thus Spake Bart: On Nietzsche and the Virtues of Being Bad*. W: *'The Simpsons' and Philosophy. The 'D'oh!' of Homer*. Eds. W. Irwin, M.T. Conard, A.J. Skoble. Chicago 2001.
- Fiske J.: *Television Culture*. London–New York 1987.
- Genette G.: *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*. Przeł. T. Stróżyński, A. Milecki. Gdańsk 2014.
- Gray J.: *Watching with 'The Simpsons'. Television, Parody and Intertextuality*. Oxford 2006.
- Henry M.A.: *The Simpsons, Satire, and American Culture*. New York 2012.
- Irwin W., Conard M.T., Skoble A.J.: *Introduction: Meditations on Springfield?* W: *'The Simpsons' and Philosophy. The 'D'oh!' of Homer*. Eds. W. Irwin, M.T. Conard, A.J. Skoble. Chicago 2001.
- Irwin W., Lombardo J.R.: *'The Simpsons' and Allusion. Worst Essay Ever*. W: *'The Simpsons' and Philosophy. The 'D'oh!' of Homer*. Eds. W. Irwin, M.T. Conard, A.J. Skoble. Chicago 2001.
- Jampolski M.: *The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*. Berkeley–Los Angeles–London 1998.
- Knight D.: *Popular Parody. 'The Simpsons' Meet the Crime Film*. W: *'The Simpsons' and Philosophy. The 'D'oh!' of Homer*. Eds. W. Irwin, M.T. Conard, A.J. Skoble. Chicago 2001.
- Lewicki A.: *Sztuczne światy. Postmodernizm w filmie fabularnym*. Wrocław 2007.
- Majewska K.: *Intertekstualność w filmie – odmiany i egzemplifikacje*. „Studia Filmoznawcze” 1998, nr 19.
- Miczka T.: *Wielkie żarcie i postmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*. Katowice 1992.
- Ostrowska E.: *Kino i nierzeczywistość. O praktykach intertekstualnych we współczesnym filmie*. „Acta Universitatis Lodzensis Folia Scientiae Artium et Litterarum” 1995, z. 5.
- Pieniążek P.: *Simpsonowie w poszukiwaniu tożsamości fana. Postać Jeffa „Comic Book Guy” Alberta jako (nie)konwencjonalne medium refleksji nad amerykańską popkulturą*. „Kwadratura Koła” 2016, nr 1.
- Pinsky M.I.: *The Gospel According to The Simpsons: The Spiritual Life of the World's Most Animated Family*. Louisville 2001.
- Rouseve D.: *Individualism versus Paternalism: An Analysis of Homer J. Simpson*, <https://www.simpsonsarchive.com/other/papers/dr.paper.html>.
- Thomas N.: *Machiavelli Meets Mayor Quimby. Political Commentary in the First Season of 'The Simpsons'*. Raleigh 2005.
- Wilkoszewska K.: *Wariacje na postmodernizm*. Kraków 2000.
- Zalewski A.: *Strategiczna dezorientacja. Perypetie rozumu w fabularnym filmie postmodernistycznym*. Warszawa 1998.

ABSTRACT

Play it one more time, Homer. Problems of intertextualism in the series *The Simpsons*

The author of the article attempts to characterise the intertextual strategies present in the series *The Simpsons* (1989–), basing her observations on the concept of Michail Jampolski. In the light of this theory, the poetics of hyperquote, employed by the creators of the cult series, oscillates between the model of free and devoid of deeper intentions referencing to other texts of culture and intertextualism based on isomorphism, with a particularly exposed motif of *mise en abîme*. The latter strategy is becoming a tool in *The Simpsons* for commenting not only on contemporary audiovisual culture, but also on changes within key categories for American identity, such as family.

Key words: *The Simpsons*, intertextualism, postmodernism, hyperquote.

RÉSUMÉ

Joue ça encore une fois, Homer. Problèmes de l'intertextualité dans la série *Les Simpson*

L'auteure de l'article tente de caractériser les stratégies intertextuelles présentes dans la série télévisée *Les Simpson* (1989–), tout en appuyant ses observations sur la conception de Michail Jampolski. À la lumière de cette théorie, la poétique d'hypertexte dont se servent les créateurs de cette série culte oscille entre, d'une part, le modèle libre et dépourvu de quelconques intentions profondes de construire les références à d'autres textes de culture et, d'autre part, l'intertextualité basée sur l'isomorphisme, où le motif de *mise en abîme* est en particulier fortement accentué. La seconde des stratégies mentionnées devient dans *Les Simpson* un outil de commenter non seulement la culture audiovisuelle contemporaine, mais aussi les changements à l'intérieur des catégories clés pour l'identité américaine, telles que la famille.

Mots clés : *Les Simpson*, intertextualité, postmodernisme, hypertexte.