

Jakub Rawski (<https://orcid.org/0000-0003-0149-544X>)

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Głogowie

## **Zemsta na miasteczku młodości. Echa *Wizyty starszej pani* Friedricha Dürrenmatta w serialu Netflixa *Riverdale***

*Dzeusie, Diko Dzeusowa, Heliosowe światło,  
piękne zwycięstwo nad swymi wrogami  
odniosłam, mile, i ruszamy w drogę!*<sup>1</sup>

Eurypides

Celem niniejszego artykułu jest próba ukazania paraleli w sferze motywów oraz zjawisk pomiędzy dramatem Friedricha Dürrenmatta *Wizyta starszej pani* a popularnym serialem młodzieżowym *Riverdale* produkcji Netflixa. Interpretacji podlega przede wszystkim kreacja kobiecych postaci obu tekstów kultury<sup>2</sup> – tytułowej starszej pani, Klary Zachanassian oraz Penelope Blossom. Istniejący od czasów antycznych motyw zemsty, utrwalony w różnorodnych dziełach sztuki, od dawna zajmuje centralne miejsce w kulturze europejskiej<sup>3</sup> i interesująco manifestuje się w analogicznych działaniach oraz postawach bohaterek, wskazanych w temacie artykułu, utworów, odmiennych przecież od siebie genologicznie, oraz estetycznie. Zastosowany w niniejszym tekście model odczytania należy umieścić na przecięciu takich metodologii jak: semiotyka, krytyka mitograficzna oraz feminizm.

Najsłynniejszy dramat Dürrenmatta został zaadoptowany na potrzeby teatru w 1956 roku, a pierwszy sezon serialu Netflixa ukazał się w 2017, jednak warto nadmienić, że główną inspirację dla twórców *Riverdale* stanowił komiks *Archie*, który powstał w 1942. Serial został znacznie zmodyfikowany w stosunku do treści komiksowych sprzed ponad siedemdziesięciu lat<sup>4</sup>. Niewątpliwie, jeśli rozpatrywać relację hipertekstualną, która została w tym przypadku dostrzeżona, zachodzi ona

<sup>1</sup> Eurypides, *Medea*, [w:] idem, *Tragedie*, t. I, przeł. J. Łanowski, Warszawa 2005, s. 168.

<sup>2</sup> Tekst kultury wedle semiotycznego rozumienia Stefana Żółkiewskiego jako „wszelkie struktury kodowe [...] realizujące określone elementy jednego lub więcej systemu znaków”, S. Żółkiewski, *Teksty kultury. Studia*, Warszawa 1988, s. 23.

<sup>3</sup> Zob. J. Kerrigan, *Revenge Tragedy: Aeschylus to Armageddon*, Oxford 1997.

<sup>4</sup> Twórcy serialu w znaczący sposób odeszli od komiksowego wzorca w obszarze kreacji bohaterów oraz relacji między nimi, zob. N.E., Miller “*Now That It’s Just Us Girls*”: *Transmedial Feminisms from “Archie” to “Riverdale”*, „Feminist Media Histories” 2018, vol. 4, no. 3, p. 205–226.

między *Wizytą starszej pani* jako hipotekstem, a hipertekstem<sup>5</sup>, którym jawi się *Riverdale*. Związek między oboma tekstami kultury koncentruje się wokół silnych, kobiecych postaci, które szukają zadośćuczynienia za dawne krzywdy wyrządzone im przez mieszkańców pozornie niegroźnych prowincji. Warto podkreślić, że cechą relewantną współczesnych seriali jest ich intertekstualność<sup>6</sup>.

Jakie są powody zemsty, które łączą obie bohaterki? Dlaczego postanowiły zrewanżować się na miastach swojej młodości? Jak zemsta została przez nie zrealizowana? Nim przyjdzie spróbować udzielić odpowiedzi na te pytania, warto przypomnieć, że *Wizytę starszej pani* rozpatrywano w kategoriach parabolicznego utworu o naturze ludzkiej egzystencji, w którym ważną rolę odgrywają wybory etyczne, a tekst pełni funkcję dydaktyczną<sup>7</sup>, ale już w innej optyce interpretacyjnej sztuka Dürrenmatta jest „niesłychanym przeciwieństwem wszelkiej literatury jednoznacznej”<sup>8</sup>. Istotnym wydaje się podkreślenie faktu, że społeczeństwo prowincjonalnego miasteczka Gullen, niczym w soczewce, skupia w sobie najgorsze ludzkie cechy, a może po prostu obnaża labilną naturę człowieka zdeterminowaną przez czynnik ekonomiczny? W dramacie Dürrenmatta Klara Zachanassian będąc młodą dziewczyną, zaszła w ciążę z Alfredem Illem, który wyparł się ojcostwa i przyprowadził do sądu, mającego rozstrzygnąć kwestię rodzicielstwa, dwóch przekupionych świadków<sup>9</sup>. W konsekwencji działań ukochanego mężczyzny,

<sup>5</sup> Zob. G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. T. Stróżyński, A. Milecki, Gdańsk 2014, s. 11–13. Pojęcia te (hipotekst, hipertekst) są rozumiane na potrzeby niniejszego artykułu jako neutralne, bez ich konotacji z parodią, pastiszem, burleską, jak chce tego francuski badacz, zob. *Ibidem*, passim. Bliskie jest mi rozpoznanie Michała Głowińskiego, który traktuje hipertekstualność oraz intertekstualność synonimicznie, uzasadniając, że „hipertekstualność i intertekstualność są [...] zawsze ze sobą sprzęgnięte i niemal z reguły występują łącznie. W konsekwencji należy je traktować jako jedną obszerną i wewnętrznie zróżnicowaną klasę, w której jednak więcej jest czynników wspólnych niż różnicujących. Proponuję, by mówić tu – także z tej racji, że termin wszedł w powszechne użycie – o intertekstualności, zachowując jednak dwa poręczne terminy ukute przez Genette’a: »hipertekst« i »hipotekst«”, M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 4, s. 81.

<sup>6</sup> Zob. np. *Seriale w kontekście kulturowym. Format, intertekst, adaptacja*, red. D. Bruszezka-Przytuła, A. Krawczyk–Łaskarzewska, P. Przytuła, Olsztyn 2017. Bogactwem intertekstualnych nawiązań charakteryzują się takie seriale jak np.: *Dom grozy* (2014–2016), HBO GO, zob. M. Jackowska, *Postmodernistyczne demony w serialach jakościowych. Między nostalgią, a ironią*, „Kultura i Historia” 2018, nr 33, s. 264; *Stranger Things* (2016–2019), Netflix, zob. M. Marcela, „*Stranger Things*”, czyli kobiety i potwory”, „Teksty Drugie” 2018, nr 5, s. 263–264; *Czarne lustro* (2011–2019), Netflix, zob. Ö. Bayraktar Özer, A.Ö. Tarakcioğlu, *An Inter-textual Analysis of Black Mirror: Panopticism Reflections*, „The Journal of International Social Research” 2019, vol. 12, p. 71–78.

<sup>7</sup> Zob. S. Mrozek, *Friedrich Dürrenmatt (1921–1990): „Wizyta starszej pani”*. *Tragikomiczna parabola współczesności*, [w:] *Arcydziała literatury niemieckojęzycznej. Szkice, komentarze, interpretacje*, t. 1, red. E. Białek, G. Kowal, Wrocław 2011, s. 262.

<sup>8</sup> *Rozmowy o dramacie „Wizyta starszej pani”*, [wypowiedź Adama Ważyka], „Dialog” 1958, nr 5, s. 127.

<sup>9</sup> Zob. F. Dürrenmatt, *Wizyta starszej pani. Tragiczna komedia w trzech aktach*, przeł. I. i E. Naganowsky, Warszawa 1972, s. 31–33.

zawodu miłośnego, poczucia opuszczenia i hańby, na co oczywisty wpływ miały niepisane prawa rządzące prowincjonalną społecznością (akcja rozgrywa się w pierwszej połowie XX wieku), Klara musiała opuścić miasto, wspomina: „Była zima, kiedy w marynarskim mundurku, z rudymi warkoczami, w zaawansowanej ciąży, opuszczałam ongiś to miasteczko, a jego mieszkańcy spoglądali za mną z drwiącymi minami. Zmarznięta siedziałam w pociągu do Hamburga, ale gdy za kwiatami na zamarzniętych szybach zniknęły kontury Piotrowej Stodoły, postanowiłam, że tu jeszcze powrócę”<sup>10</sup>. Penelope Blossom opowiada o kolejach swojego życia w odcinkach (*nomen omen*) *Czerwona Dalia* oraz *Przetrwaj noc*. Będąc sierotą, wychowywała się w ośrodku prowadzonym przez zakonnice, które sprzedały ją, gdy miała 8 lat, rodzinie Blossomów<sup>11</sup>. Zmuszona do ślubu z Cliffordem Blossomem, urodziła bliźniaków: Jasona i Cheryl. Samotna, w nieszczęśliwym małżeństwie, w prowincjonalnym mieście, została także wzgardzona przez rzekomych przyjaciół, którzy tworzyli licealną grupę Midnight Club<sup>12</sup>. Wiele lat później ukochany syn Jason został zamordowany przez ojca<sup>13</sup>, a ona zapragnęła wyrównać rachunki z tymi, którzy przyczynili się do jej tragicznego losu.

Jak już zaznaczono we wstępie elementem konsolidującym obie bohaterki jest pragnienie zemsty. Ich wszelkie działania, motywacje, decyzje, całe dorosłe życie zostało zdeterminowane poczuciem otrzymania zadośćuczynienia, żądaniem sprawiedliwości za krzywdy wyrządzone im w młodości przez społeczność prowincjonalnego miasta, które funkcjonuje na zasadzie metonimii. Oczywiście za tymi działaniami stoją konkretni ludzie – w przypadku Klary jest to Alfred III, a w przypadku Penelope rodzina Blossomów i znajomi z liceum, jednak to właśnie oni personifikują fałsz i koniunkturalizm społeczności Güllen i Riverdale, niczym Hubie Marsten w *Miasteczku Salem* Stephena Kinga. Bohaterki konsekwentnie realizują plan rewanżu, który narodził się w czasach młodości. W przypadku ich obu pragnienie zemsty dojrzewa od początku zaznaczonych cierpień, staje się sensem istnienia, wypełnia ich całą późniejszą biografię. Poświęcają lata przygotowań, które mają doprowadzić do usatysfakcjonowania, odpowiednio wyczekują stosownego momentu. Są niezwykle zdeterminowane oraz opanowane. Nie wahają się sięgać po repertuar środków jednoznacznie nieetycznych – manipulację, przekupstwo, przemoc, morderstwo. Penelope metodycznie i skutecznie opracowuje, a następnie realizuje, działania zmierzające do upadku Riverdale, tak samo Klara mści się na Güllen. Gdy już doprowadziła miasteczko do bankructwa, będąc starą kobietą, u kresu życia decyduje się przyjechać, by odkryć przed mieszkańcami powody ich ekonomicznej ruiny: „Kazałam wykupić przez agentów cały ten kram i nieruchomości przedsiębiorstwa”<sup>14</sup>, a tym samym zrealizować zemstę. Z kolei Penelope poświęciła nie tylko lata przygotowań, ale znalazła również współnika, mordercę,

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 64.

<sup>11</sup> Zob. *Riverdale*, S03 E11, reż. G. Smith, USA 2019.

<sup>12</sup> Zob. *Riverdale*, S03 E04, reż. D. Wilkinson, USA 2018.

<sup>13</sup> Wokół tego wątku koncentruje się akcja 1. sezonu serialu – wyjaśnienia śmierci Jasona.

<sup>14</sup> F. Dürrenmatt, *op. cit.*, s. 64.

który zdecydował się z nią współpracować, ponieważ sam pragnął zemsty<sup>15</sup>, a przy okazji realizował cele Blossom.

Obie bohaterki odrzucają schematy i wymagania patriarchalnego społeczeństwa. Klara z konieczności ekonomicznej, a Penelope z chęci samostanowienia o sobie uprawia zawód prostytutki<sup>16</sup>. Zachanassian nie miała przywileju wyboru. Czekają ją taki sam los po wyjeździe z Güllen, jak Ibsenowskiej Nory po opuszczeniu męża w dramaturgicznej interpretacji Elfriede Jelinek<sup>17</sup>. Paradoksalnie, to właśnie dom publiczny stał się dla Klary możliwością odmiany losu, mówi: „wysłałam za starego Zachanassiana, za jego miliardy z Armenii. Złowił mnie w hamburskim burdelu. Starego żuka zwabiły moje rude włosy”<sup>18</sup>. Pobudki Penelope, chociaż także ekonomiczne, bo ostatecznie sama założyła w Riverdale przybytek Wenery, wynikają z chęci, nie konieczności. W kulturze patriarchalnej kobieta utrzymująca się z prostytucji, jednoznacznie zostaje ustanowiona w polu dyskredytującym. Transgresja ta sprzyja emancypacji.

Elementów składających się na motywację zemsty, które łączą obie bohaterki jest znacznie więcej. Ich biografie są do siebie podobne. Penelope straciła ukochanego syna Jasona, Klara urodziła martwe dziecko. Obie są naznaczone żalobą, stratą. Istotnym, w ich przypadku, wydaje się także brak męża jako instancji kontrolującej, ograniczającej, spełniającej kuratelę. Klara nieustannie się rozwodzi i zmienia mężów, natomiast Penelope jest wdową, dzięki czemu same stanowią o sobie, nikomu nie podlegają. Obie mają rude kolor włosów, pomijając jego stereotypowo negatywne konotacje, wchodzi on w przestrzeń barwy czerwonej o ciemnym czy brązowym odcieniu<sup>19</sup>, zaś semantyka czerwieni jest powszechnie znana, ewokuje miłość, ale też zazdrość, złość. W kinie czerwień często symbolizuje także energię, siłę, władzę<sup>20</sup>. W takim rozumieniu przypisanie tego koloru tym bohaterkom wydaje się nieprzypadkowe. Po pożarze posiadłości Blossomów<sup>21</sup>, Penelope będzie konsekwentnie w kolejnych sezonach serialu nosić rękawiczkę na lewej dłoni, z kolei Klara zamiast dłoni ma protezę<sup>22</sup>.

<sup>15</sup> Chodzi o postać seryjnego mordercy The Black Hooda, któremu poświęcony został 2. sezon *Riverdale*.

<sup>16</sup> Zob. *Riverdale*, S02 E10, reż. T. Hunter, USA 2018; *Riverdale*, S03 E11, reż. G. Smith, USA 2019.

<sup>17</sup> Zob. E. Jelinek, *Co się zdarzyło, kiedy Nora opuściła męża albo Podpory społeczeństw*, przeł. D. i K. Sajewscy, [w:] eadem, *Nora., Clara S., Zajazd*, przeł. S. Lisiecka, D. i K. Sajewscy, Kraków 2001, s. 23–103.

<sup>18</sup> F. Dürrenmatt, *op. cit.*, s. 24.

<sup>19</sup> Zob. A. Zaręba, *Nazwy barw w dialektach i historii języka polskiego*, Wrocław 1954, s. 29.

<sup>20</sup> Zob. P. Bellantoni, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. M. Dańczyszyn, Warszawa 2018, s. 16, 21.

<sup>21</sup> Zob. *Riverdale*, S02 E10, reż. T. Hunter, USA 2018.

<sup>22</sup> Zob. F. Dürrenmatt, *op. cit.*, s. 26. Wydaje się, że te elementy należy uznać za groteskowe, szczególnie w przypadku Klary Zachanassian, zob. S. Mrozek, *op. cit.*, s. 267. Jak stwierdza Lee Byron Jennings w przypadku groteski „Wrażenie człowieczeństwa nie może być zbyt silne, zniekształcenie zaś – choć nie może być tak wielkie, by zatrzeć wszelkie ślady postaci ludzkiej – musi wykazywać drastyczne odejście od tych elementów ludzkiego wyglądu i osobowości, które znamy z potocznego doświadczenia”, L.B. Jennings, *Termin „groteska”*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 295.

Nie sposób nie odwołać się, w świetle powyższych ustaleń, do postaci Medei, słynnej bohaterki mitu o wyprawie Argonautów (jej historia okazała się wdzięcznym tematem dla filmowców, chociażby Piera Paola Pasoliniego<sup>23</sup> czy Larsa von Triera<sup>24</sup>). Co ciekawe, w *Wizycie starszej pani* pojawia się jednoznaczne porównanie Klary do córki Ajetesa<sup>25</sup>, ale w *Riverdale* już takie skojarzenie nie zostaje uchwycone, a z obu omawianych postaci zdecydowanie bliższa Medei wydaje się Penelope. Medea najpierw stworzyła magiczny balsam dla Jazona, a później miksturę, aby pokonał smoka<sup>26</sup>. Za pomocą tajemniczego likworu, na prośbę swojego męża, usunęła Peliasa<sup>27</sup>, a następnie po zdradzie małżonka, gdy ten ożenił się z Glauke, nasączyła jej szaty śmiertelnie śmiertelnościami<sup>28</sup>. Blossom z kolei, określała siebie jako „zielarke”<sup>29</sup>, opracowywała trucizny, dzięki którym realizowała swoje cele, w tym także, a może przede wszystkim, mordercze<sup>30</sup>. Umiejętnie, niebezpośrednio rozpowszechniała także narkotyki w *Riverdale*<sup>31</sup>.

Najważniejszym elementem łączącym mitologiczną bohaterkę z jej współczesnym, serialowym odpowiednikiem jest żądza mordu. Medea w rozpacz z powodu zdrady Jazona zgładziła ich własne dzieci<sup>32</sup>. Ważną przyczyną jej gniewu, żądzy okrutnej zemsty, jest – obok zdrady męża – postawa, którą on prezentuje, „nie uświadomił sobie zła, jakie wyrządził swojej żonie. Jego egoizm pozwalał mu w tej sytuacji litować się jedynie nad sobą”<sup>33</sup>. Penelope pragnęła śmierci potomków członków Midnight Club, którzy są jednocześnie pierwszoplanowymi bohaterami serialu: Archie’ego Andrewsa, Betty Cooper, Jugheada Jonesa oraz Veronici Lodge<sup>34</sup>. Śmierć ukochanego syna pomściła wcześniej, gdy dowiedziała się, że to jej mąż Clifford zabił Jasona<sup>35</sup>, jednak przyszedł jeszcze czas zadośćuczynienia za jej dzieciństwo oraz młodość. Sama wyznaje nastoletnim bohaterom serialu: „chciałam zemsty na mieście, które w dzieciństwie pozwoliło sprzedać mnie Blossomom. Powiedziałam waszym rodzicom, wciąż tylko ze mnie drwili. Wiele lat później, gdy mój Jason został zamordowany z zimną krwią, jak myślisz, pocieszali mnie? Nie. Byli zajęci ignorowaniem

<sup>23</sup> Zob. *Medea*, reż. P.P. Pasolini, Włochy–Francja–RFN 1969.

<sup>24</sup> Zob. *Medea*, reż. L. von Trier, Dania 1988.

<sup>25</sup> Nauczyciel, jeden z bohaterów dramatu, mówi do Klary: „Przypomina mi pani antyczną bohaterką Medę”, F. Dürrenmatt, *op. cit.*, s. 64. *Notabene* w literaturze niemieckojęzycznej pojawiło się wiele reprezentacji i przekształceń historii Medei (np. w kontekście feministycznym, zob. C. Wolf, *Medea. Stimmen*, München 1996), zob. A.I. Wilk, *Moje zbrodnie są owocem miłości. Mit Medei w literaturze niemieckojęzycznej*, Łódź 2019. Oczywiście nie tylko w kulturze niemieckojęzycznej, postać Medei reinterpretowano wielokrotnie, zob. K. Marciniak, *Mitologia grecka i rzymska. Spotkania ponad czasem*, Warszawa 2021, s. 371–380.

<sup>26</sup> Zob. Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1998, s. 488–489.

<sup>27</sup> Zob. *Ibidem*, s. 496.

<sup>28</sup> Zob. *Ibidem*, s. 497.

<sup>29</sup> *Riverdale*, S03 E11, reż. G. Smith, USA 2019.

<sup>30</sup> Otruła także swojego szwagra, zob. *Ibidem*.

<sup>31</sup> Zob. *Riverdale*, S03 E22, reż. R. Talalay, USA 2019.

<sup>32</sup> Zob. Z. Kubiak, *op. cit.*, s. 497.

<sup>33</sup> M. Budzowska, *Aspekty etyczne aktu zemsty w sztukach Eurypidesa*, „Collectanea Philologica” 2006, nr 9, s. 152.

<sup>34</sup> Zob. *Riverdale*, S03 E22, reż. R. Talalay, USA 2019.

<sup>35</sup> Otruła go, pozorując samobójstwo, zob. *Riverdale*, S03 E11, reż. G. Smith, USA 2019.

paskudnej prawdy o tym, że Riverdale to okropne miasto, dziwaczne i przekłete”<sup>36</sup>. Dodaje: „czas na ostatnią rundę z wami, dziećmi Midnight Club. [...] żeby ujawnić waszą prawdziwą naturę, udowodnić, że jesteście tak mroczni, jak miasto, które was wydało”<sup>37</sup>. Penelope dopowiada także: „Wtedy wasi rodzice poznają mój ból, ból po utracie dziecka. Czy istnieje coś okrutniejszego?”<sup>38</sup>.

Motywacja zemsty i jej realizacja w przypadku obu bohaterek jest podobna – mszczą się na potomkach, ponieważ nie mogą osiągnąć właściwych winowajców. Kolejne pokolenie dosłownie dziedziczy błędów rodziców. W przypadku *Riverdale* – dzieci przejmują mroczne brzemie miasta. Uwidoczniony zostaje klasyczny motyw przeniesienia odpowiedzialności. *Spiritus movens* jest tożsamy, zbudowany na silnym afekcie, poczuciu niesprawiedliwości, zdrady. Starożytni Grecy pojmowali zemstę jako mechanizm obronny, konceptualna bliskość obrony i zemsty znalazła nawet odzwierciedlenie w języku Ateńczyków w czasowniku *amynesthai*<sup>39</sup>. Niewątpliwie, dokonany na Jazonie odwet Medei, zrujnowanie gülleńczyków przez Klarę i zapłata za śmierć Illa oraz ostatecznie nierealizowany plan Penelope Blossom są czynami jednoznacznie negatywnymi, to jednak można je rozumieć jako odruch czy konieczność obrony przed światem sprzysiężonym przeciwko tym kobiecym bohaterkom. Światem jednoznacznie męskim, co należy dookreślić. Medea, Klara, Penelope stały się ofiarami patriarchalnego porządku, więc wybrały drogę transgresji, by nieetycznymi metodami wywalczyć swoją podmiotowość, niezależność, godność. Kinga Anna Gajda zauważa, że Medea „przeżywa i triumf, i upokorzenie, i zniewolenie, i radzi sobie ze wszystkimi tymi sprzecznymi emocjami. Jako protagonistka współczesnego mitu przedstawia, jaki jest i jak można przełamywać stereotyp dzisiejszej kobiety”<sup>40</sup>; w ten sam sposób można napisać o tytułowej bohaterce dramatu Dürrenmatta oraz Penelope Blossom; są one zatem postaciami, które „(re)interpretują tę jedyną, pierwszą, najbardziej tragiczną Medeę, przetwarzają głęboko fenomen Medei”<sup>41</sup>.

<sup>36</sup> *Riverdale*, S03 E22, reż. R. Talalay, USA 2019. Tłumaczenie ścieżki dialogowej: Helena Piotrowska, Netflix Polska 2020.

<sup>37</sup> *Ibidem*.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Zob. J. Kucharski, *Pieśń Eryunii. Język zemsty i jej figury w attyckich tragediach rodu Atrydów*, Katowice 2012, s. 17–18.

<sup>40</sup> K.A. Gajda, *Medea dzisiaj. Rozważania nad kategorią innego*, Kraków 2008, s. 71.

<sup>41</sup> Z. Kadłubek, *Święta Medea. W stronę komparatystyki pozasłownej*, Katowice 2011, s. 63. W kulturze popularnej nie brakuje podobnych postaci – w powieści Susan Hill *Kobieta w czerni* tytułowa bohaterka wiedziona zemstą po odebraniu jej jedyne go syna, który następnie zginął w tragicznych okolicznościach, mści się na mieszkańcach niewielkiego miasteczka Crythin Gifford po swojej śmierci. Jej pojawienie skutkuje tym, że „w niespodziewanych, gwałtownych okolicznościach umierało dziecko”, S. Hill, *Kobieta w czerni*, [w:] eadem, *Kobieta w czerni. Rączka*, przeł. J. Łoziński, Poznań 2021, s. 181. Utwór doczekał się dwóch adaptacji filmowych, które uwypukliły wątek dzieciobójstwa motywowanego zemstą, zob. *Kobieta w czerni*, reż. H. Wise, Wielka Brytania 1989; *Kobieta w czerni*, reż. J. Watkins, Kanada–Szwecja–Wielka Brytania 2012. W powieści z 1997 roku (zob. C. Carr, *Anioł ciemności*, przeł. K. Mazurek, Poznań 1999) także pojawia się wątek morderczyni dzieci – Libby Hatch mści się w ten sposób za utratę córki. Utwór został zaadaptowany przez Netflix, stając się podstawą drugiego sezonu serialu *Alienista*, zob. *Alienista. Anioł ciemności*, reż. D. Caffrey, C. Kilner, USA 2020.

Ważnym wydaje się bezpośredni motyw, który zadziałał jak katalizator. To moment świadomości krzywdy, bolesnego uzmysłowienia cierpienia, narodzin gniewu<sup>42</sup>; chwili, gdy już wszystko staje się oczywiste i nieodwracalne, gdy tak, jak w tragedii greckiej nie będzie można odwrócić przeznaczenia: to moment zdrady Jazona, dla którego Medea tyle poświęciła; zamordowania ukochanego syna Penelope, Jasona; wyjazdu Klary z Güllen w zimowy dzień, w ciąży, z piętnem hańby. Tych wydarzeń już nie będzie można zapomnieć, od decyzji, które wtedy zapadną nie będzie odwrotu. To one stanowią proveniencję całej późniejszej drogi każdej z tych bohatererek. I w tych sytuacjach nie one są winne, nie one naruszyły porządek etyczny. Oczywiście działania całej trójki i próby ich realizacji (nie zaś motywacje) wydają się potworne, ale w takim rozumieniu, na jakie wskazywała Rosi Braidotti, stwierdzając, że „powiązanie kobiecości z potwornością trafnie ilustruje system, w którym jeden z członków binarnych opozycji traktuje się jako gorszy, co charakterystyczne dla fallogocentrycznego porządku dyskursywnego”<sup>43</sup>.

Warto nadmienić o kwestiach typologicznych i genologicznych. Oba utwory pochodzą z różnych rejestrów kulturowych oraz gatunkowych. Jaki jest zatem cel porównywania tak rozbieżnych tekstów? Wydaje się, że w obliczu postmodernistycznej heterogeniczności<sup>44</sup> coraz bardziej anachroniczne są ostre podziały na popularne i wysokie. Sztuka nie stanowi monolitu, atrakcyjne zjawiska artystyczne pojawiają się w różnego rodzaju tekstach bez względu na akademickie podziały niskie *versus* wysokie. Umberto Eco ponad pięćdziesiąt lat temu wskazywał na nieprzystawalność takich klasyfikacji do współczesnego świata<sup>45</sup>. Akademia Szwedzka wyróżniając w 2016 roku Boba Dylana Nagrodą Nobla w sposób szczególnie zaznaczyła, że literatura nie ogranicza się wyłącznie do utworów pisanych<sup>46</sup>, ale również doceniła kulturę popularną. Maria Janion przenikliwie konstataowała: „kulturę stanowią systemy ludzkich zachowań społecznych oraz ich wytwory. Oznacza to w konsekwencji, między innymi, że nie można kultury sprowadzać już tylko do tzw. wyższych wartości duchowych, wykluczając z jej obszaru komiksy czy romans brukowy, gazetową

---

<sup>42</sup> Gniew jest przecież źródłem wielkiej literatury europejskiej, żeby wspomnieć Achillesa, jako bohatera *Iliady* Homera, który powodowany afektem z powodu odebrania mu przez Agamemnona branki, Bryzeidy, zaprzestaje udziału w wojnie trojańskiej. Kolejno gniew będzie katalizatorem ponownego uczestnictwa syna Peleusa w walce z Trojanami po śmierci ukochanego Patroklesa.

<sup>43</sup> R. Braidotti, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra, Warszawa 2009, s. 117.

<sup>44</sup> Postmodernizm rozumiany jako zjawisko charakteryzujące się w kinie „dynamicznym (zmiennym) zespole dominant treściowych i formalnych”, T. Miczka, *Wielkie żarcie i postmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*, Katowice 1992, s. 15.

<sup>45</sup> Zob. U. Eco, *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, przeł. P. Salwa, Warszawa 2010.

<sup>46</sup> Wcześniej, w 1997 roku, Akademia Szwedzka także podjęła decyzję przekraczającą literackie konwencje i formy – Nagrodą Nobla został wyróżniony włoski reżyser, aktor i dramaturg Dario Fo, którego twórczość miała przede wszystkim wymiar sceniczny, teatralny, pantomiczny oraz operowy, zaś w mniejszym stopniu typowo tekstowy, bowiem utwory Fo przeznaczone były przede wszystkim na scenę.

powieść w odcinkach czy serial telewizyjny<sup>47</sup>. Olga Tokarczuk, w wykładzie noblowskim, wskazywała na wagę serialu jako współczesnej opowieści, mówiąc, że jest on przykładem „nowego sposobu opowiadania świata”<sup>48</sup>, który „nie tylko rozciągnął uczestniczenie w narracji w obrębie czasu, generując jego różne tempa, odnogi i aspekty, ale wniósł także swoje nowe porządki”<sup>49</sup>.

*Wizyta starszej pani*, zgodnie z podtytułem, jest tragikomedią<sup>50</sup>, należy więc do tzw. obszaru sztuki wysokoartystycznej, chociaż Zygmunt Kałużyński wskazywał na popularny charakter pisarstwa Dürrenmatta i wykorzystywanie przez niego tego typu rozwiązań gatunkowych<sup>51</sup>. *Riverdale* z kolei to serial rozrywkowy, młodzieżowy (*teen dramas*<sup>52</sup>), który opowiada o dziejach, problemach, relacjach grupy przyjaciół uczęszczającej do tego samego liceum<sup>53</sup>. Osią fabularną każdego sezonu jest wyjaśnienie zbrodni, która wydarzyła się lub wydarza w tytułowym miasteczku i wykrzycie sprawcy, więc pojawiają się cechy typowe dla serialu obyczajowego oraz kryminalnego, ale nie brakuje też elementów musicalowych, psychologicznych, thrillerowych, tym samym *Riverdale* stanowi hybrydę gatunkową, co jest charakterystyczne dla współczesnych seriali<sup>54</sup>. Podstawową kategorię estetyczną organizującą twórczość dramaturgiczną Dürrenmatta, w tym *Wizytę starszej pani*, była groteska<sup>55</sup>. Z pozoru realistyczny świat przedstawiony *Riverdale* także w dużej

<sup>47</sup> M. Janion, *Humanistyka: poznanie i terapia*, Warszawa 1982, s. 193–194.

<sup>48</sup> O. Tokarczuk, *Czuły narrator*, Kraków 2020, s. 268.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 269.

<sup>50</sup> Adam Ważyk poszerzał pole genologiczne tego utworu, twierdząc, że *Wizyta starszej pani* „przypomina wielkie kompozycje romantyczne, nasuwające wiele interpretacji, równocześnie przypomina jakiś średniowieczny moralitet”, *Rozmowy o dramacie „Wizyta starszej pani”*, [wypowiedź Adama Ważyka], *op. cit.*, s. 127.

<sup>51</sup> Zob. Z. Kałużyński, *Superman chałturnik. Sztuka popularna o dramatach naszych czasów*, Warszawa 1982, s. 301.

<sup>52</sup> Gatunek ten charakteryzuje się ukazywaniem przełomowych momentów w życiu nastolatków, prezentuje ich problemy psychologiczne i emocjonalne, przedstawia szkolną codzienność, częstymi wątkami są także kwestia wykluczenia, podejścia do seksualności oraz jej kształtowania, zob. K. Czajka-Kominiarczyk, *Seriale. Do następnego odcinka*, Warszawa 2021, s. 325–331.

<sup>53</sup> Serialem o podobnej kompozycji jest hiszpańska *Szkola dla elity* (2018–2021), również dostępna w serwisie Netflix. Tutaj także odbiorca śledzi losy nastolatków uczęszczających do tej samej klasy, którzy w każdym sezonie muszą zmierzyć się z zagadką kryminalną. Jednak ta produkcja nie posiada tak licznych hipertekstualnych odniesień jak *Riverdale* (wyjątek stanowi 5. odcinek 2. sezonu – podczas balu halloweenowego bohaterowie wcielają się w znane postacie ze świata kultury, także popularnej) oraz nie pojawia się tam jednostka podobna do Penelope Blossom czy Klary Zachanassian. Nie znaczy to jednak, że nastolatki ze *Szkoły dla elity* nie dokonują licznych transgresji, szczególnie w obszarze społecznym, emocjonalnym czy seksualnym.

<sup>54</sup> Zob. A. Krawczyk–Łaskarzewska, *Alchemia słów, obrazów, rodzajów*, [w:] *Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki – motywy – mutacje*, red. D. Bruszevska–Przytuła, A. Naruszewicz–Duchlińska, Olsztyn 2016, s. VII–IX.

<sup>55</sup> Zob. M. Gajda, *Groteske und Absurdität vs. Sentimentalität: Zu unterschiedlichen emotionalen Phänomenen im Dramentext und Drehbuch des „Besuchs der alten Dame“*, „*Studia Germanistica*” 2017, nr 21, s. 5–20; S. Mrożek, *op. cit.*, s. 267; D. Tomczuk, *Od twórcy do mówcy. Koncepcja postaci w wybranych dramatach Brechta, Dürrenmatta i Handkego*, Kraków 2004, s. 35–37.



mierze opiera się na grotesce, rozumianej jako kategoria estetyczna, charakteryzująca się daleko idącym zniekształceniem rzeczywistości<sup>56</sup>. Dość trudno bowiem byłoby uznać za zgodny z zasadą prawdopodobieństwa wizerunek amerykańskich (czy jakichkolwiek) nastolatków, którzy z powodzeniem przeciwstawiają się gangsterom, psychopatom, seryjnym mordercom, przywódcom sekt czy handlarzom narkotyków, prowadzą intratne interesy a przy okazji rozwiązują problemy egzystencjalne oraz materialne rodziny, sąsiadów i znajomych. *Riverdale* należałoby raczej postrzegać jako specyficzną, uwspółcześioną, mroczną baśń, która pozbawiona elementów fantastycznych, poprzez groteskowe załamanie rzeczywistości, dość realistycznie prezentuje archetypiczne kreacje bohaterów<sup>57</sup>. Jednym z elementów baśniowości świata przedstawionego jest warunek pozytywnego (lub przynajmniej satysfakcjonującego) zakończenia każdego wątku dominującego w danym sezonie – zło zostaje pokonane, bohaterowie nagrodzeni.

Amerykańską produkcję Netflix'a należy pojmować również jako utwór postmodernistyczny, a jak stwierdza Anna Martuszczyńska: „postmodernizm [...] jawnie manifestuje potrzebę czy nawet konieczność odwoływania się do innych tekstów”<sup>58</sup>. Ważnym budulcem serialu są częste pośrednie i bezpośrednie, celowe odniesienia oraz aluzje do kulturowego kanonu – powieści m.in. Hermana Melville’a, Arthura Conan Doyle’a, Josepha Conrada, Toni Morrison, Trumana Capote’a, filmów Davida Lyncha czy Nicholasa Ray’a<sup>59</sup>. Nie dzieje się tak jednak w przypadku *Wizyty starszej pani*. Wskazane w tym artykule relacje intertekstualne, pomiędzy *Riverdale* a dramatem Dürrenmatta, nie są w serialu wyartykułowane w sposób zawołowany ani tym bardziej wprost. Nie można postawić zatem wniosku o intencjonalności nawiązań; wszakże warto odwołać się w tym miejscu do słynnych słów Julii Kristevej: „każdy tekst konstruuje siebie jako mozaikę cytatów, każdy tekst wchłania i przekształca inny

<sup>56</sup> Zob. L.B. Jennings, *op. cit.*, s. 295.

<sup>57</sup> Nastoletni, główni bohaterowie serialu są archetypami określonych postaw, posiadają konkretne odniesienia do postaci mitologicznych, realizują utrwalone w kulturze popularnej stereotypy, np. Archie Andrews łączy w sobie cechy Heraklesa, Lancelota i Batmana, Jughead Jones jest odpowiednikiem Sherlocka Holmesa, Betty Cooper Ariadny, Penelope Blossom, co zostało powyżej opisane, Medei i zarazem (z powodu śmierci syna) Niobe. Wynika to z faktu, że „jeśli *sine ira et studio* przyjrzymy się najważniejszym odmianom literatury popularnej [...] zauważymy, że najważniejszymi archetypami leżącymi u ich podstaw są właśnie te związane z najgłębszymi pokładami mitologii”, A. Fulińska, *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4, s. 60.

<sup>58</sup> A. Martuszczyńska, *Radosne gry. O grach/zabawach literackich*, Gdańsk 2007, s. 164.

<sup>59</sup> Wszystkie nazwy odcinków 3. sezonu *Riverdale* są tytułami klasycznych filmów amerykańskich, które miały wpływ na kształt współczesnej popkultury. W serialu pojawiają się także liczne odniesienia do utworów literackich i muzycznych oraz lat 80. XX wieku, zob. P. Brembilla, C. Checcaglini, *“Iconic and Beyond Reproach”: The Socio-Aesthetic Relevance of “Riverdale”*, „ZoneModa Journal” 2020, vol. 10, no. 1, p. 51. *Notabene*, jak wskazuje Jacques Aumont, w kinie można dostrzec powiązania nie tylko pomiędzy określonymi filmami, ale również między filmem a innymi rodzajami sztuk, bez względu na różnice między obiegiem wysokoartystycznym a popularnym, zob. J. Aumont, *Interpretacja filmów*, przeł. T. Rutkowska, Warszawa 2021, s. 201–209.

tekst<sup>60</sup>. Traktując *Wizytę starszej pani* jako intertekst wobec *Riverdale* (i odwrotnie), warto przypomnieć konkluzje Michaela Riffaterre'a: „nie trzeba tu udowadniać kontaktu między autorem a jego poprzednikami. Aby był intertekst, wystarczy, że czytelnik dokona koniecznego zbliżenia dwóch lub więcej tekstów<sup>61</sup> i najważniejsze, kompatybilne z zaprezentowaną w tym artykule interpretacją: „Jeśli więc intertekst ma być uchwycony, wystarczające i konieczne jest, aby teksty przez niego zaangażowane aktualizowały pewien inwariant i aby ta aktualizacja narzucała się czytelnikowi dzięki konstantom formalnym i semantycznym, które przejawiają się pomimo odmian stylistycznych, różnic gatunkowych itd., jakie istnieją między tekstami<sup>62</sup>. Zgodnie z rozumieniem intertekstualności przez Riffaterre'a, interpretant<sup>63</sup> dla *Wizyty starszej pani* i *Riverdale* stanowi mit o Medei.

Istotnym elementem łączącym amerykański serial i szwajcarską tragicomedię jest miejsce, w którym rozgrywają się wydarzenia, czyli prowincjonalne miasto. Jego kreacja spełnia wszelkie cechy uniwersalizacji. Bez względu na różnice geograficzne, kulturowe, czasowe są to topografie do siebie podobne. W obu utworach stanowią terytoria zamknięte, groźne, z których nie ma ucieczki. I *Riverdale*, i *Güllen* to miasta labirynty<sup>64</sup>, ewokują przestrzenie znane z prozy Fiodora Dostojewskiego, Emila Zoli, Franza Kafki, Patricka Modiano czy wspomnianego Kinga. Jeden z pierwszoplanowych bohaterów serialu, Jughead, który pełni w nim funkcję swoistego narratora, mówi: „Znacie miasta, w których dzieją się same złe rzeczy? *Riverdale* stało się jednym z nich<sup>65</sup>. *Güllen* jest podobnie duszną, ograniczającą, pozbawioną perspektyw miejscowością. Mieszkańcy szybko pozbywają się deklarowanych wartości w imię lepszego statusu ekonomicznego, postępują zgodnie z zasadą, „iż posiadanie jest samą esencją bycia, że jeśli nie ma się nic, to jest się niczym<sup>66</sup>. Kiedy Klara zażąda „sprawiedliwości za miliard<sup>67</sup>, aby rękami güllenczyków dokonać zemsty na Illu, wiadomo, że jej żądanie zostanie spełnione. I *Riverdale*, i *Güllen* są tożsamymi przestrzeniami z konformistycznymi mieszkańcami mającymi mroczne sekrety oraz podwójną moralność. I tak samo jak Salem Kinga – *Riverdale*, i *Güllen* wiedzą „wszystko o ciemności<sup>68</sup>.

Konkludując, w świetle przedstawionych powyżej analiz należy dojść do wniosku, że realizacja motywu zemsty w omówionych tekstach kultury, pomimo różnic genologicznych oraz estetycznych, manifestuje się podobnie w niejednoznacznych etycznie, chociaż umotywowanych biograficznie, wyborach oraz działaniach bohaterek.

<sup>60</sup> J. Kristeva, *Séméiotikè. Studia z zakresu semanalizy*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2017, s. 61.

<sup>61</sup> M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, przeł. K. i J. Falicycy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 300.

<sup>62</sup> *Ibidem*, s. 301.

<sup>63</sup> Zob. *Ibidem*, s. 303–304.

<sup>64</sup> W *Wizycie starszej pani* Alfred III podejmuje nieudaną próbę opuszczenia *Güllen*, zob. F. Dürrenmatt, *op. cit.*, s. 55–60. W 8. odcinku 3. sezonu *Riverdale* miasto (dosłownie) zostaje odcięte od świata za sprawą jednego z głównych negatywnych bohaterów serialu, Hirma Lodge'a, zob. *Riverdale*, S03 E08, reż. J.T. Kretchmer, USA 2018.

<sup>65</sup> *Riverdale*, S02 E10, reż. T. Hunter, USA 2018. Tłumaczenie ścieżki dialogowej: Helena Piotrowska.

<sup>66</sup> E. Fromm, *Mieć czy być?*, przeł. J. Karłowski, Poznań 1995, s. 53.

<sup>67</sup> F. Dürrenmatt, *op. cit.*, s. 34.

<sup>68</sup> S. King, *Miasteczko Salem*, przeł. A. Nakoniecznik, Warszawa 2012, s. 265.

Zarysowane relacje intertekstualne wskazują na wielogłosowość sztuki, względność wszelkich odniesień, które są postrzegane indywidualnie w zależności od doświadczeń i kompetencji odbiorczych. Wspominano już powyżej, że nie istnieją w *Riverdale* bezpośrednie czy pośrednie odwołania do dramatu Dürrenmatta, hipertekst nie wykazuje zatem znamion intencjonalności. Nie oznacza to jednak, z badawczego punktu widzenia, że nie warto porównywać obu utworów, wykazują one przecież koherencję semantyczną i symboliczną. Polifoniczność (niewątpliwie za polifoniczny należy uznać amerykański serial z racji jego postmodernistycznego charakteru), zmusza czytelnika/widza do aktywnego, krytycznego oglądu, dostrzegania zależności oraz powiązań między tekstami kultury, nawet jeżeli nie są one wyrażone wprost. W przypadku *Wizyty starszej pani* oraz *Riverdale* ważnym tropem interpretacyjnym jest postać mitycznej Medei. Jej matronat wydaje się oczywisty w postępowaniu Klary Zachanassian oraz Penelope Blossom, stanowi integralny element podobnych działań bohaterek, które można określić jako współczesne reprezentacje mitologicznej żony Jazona. Zachanassian oraz Blossom zdecydowały się zemścić, z mniejszym lub większym powodzeniem, na przedstawicielach małomiasteczkowych społeczności swych młodzięcych lat, którzy doprowadzili do ich egzystencjalnego upadku. Nie jest jednak najważniejszy rezultat powziętych planów, ale przyczyna, droga, która do nich doprowadziła.

## Bibliografia

- Arcydziała literatury niemieckojęzycznej. Szkice, komentarze, interpretacje*, t. 1, red. Edward Białek, Grzegorz Kowal, Wrocław 2011.
- Aumont Jacques, *Interpretacja filmów*, przeł. Teresa Rutkowska, Warszawa 2021.
- Bayraktar Özer Özge, Tarakcioğlu Aslı Özlem, *An Intertextual Analysis of Black Mirror: Panopticism Reflections*, „The Journal of International Social Research” 2019, nr 12.
- Bellantoni Patti, *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, przeł. Monika Dańczyśzyn, Warszawa 2018.
- Braidotti Rosi, *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. Aleksandra Derra, Warszawa 2009.
- Brembilla Paola, Checcaglini Chiara, *“Iconic and Beyond Reproach”: The Socio-Aesthetic Relevance of “Riverdale”*, „ZoneModa Journal” 2020, vol. 10, no. 1.
- Budzowska Małgorzata, *Aspekty etyczne aktu zemsty w sztukach Eurypidesa*, „Collectanea Philologica” 2006, nr 9.
- Carr Caleb, *Anioł ciemności*, przeł. Krzysztof Mazurek, Poznań 1999.
- Czajka-Kominiarczuk Katarzyna, *Seriale. Do następnego odcinka*, Warszawa 2021.
- Dürrenmatt Friedrich, *Wizyta starszej pani. Tragiczna komedia w trzech aktach*, przeł. Irena i Egon Naganowscy, Warszawa 1972.
- Eco Umberto, *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, przeł. Piotr Salwa, Warszawa 2010.
- Eurypides, *Tragedie*, t. I, przeł. Jerzy Łanowski, Warszawa 2005.
- Fromm Erich, *Mieć czy być?*, przeł. Jan Karłowski, Poznań 1995.
- Fulińska Agnieszka, *Dlaczego literatura popularna jest popularna?*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4.

- Gajda Kinga Anna, *Medea dzisiaj. Rozważania nad kategorią innego*, Kraków 2008.
- Gajda Marek, *Groteske und Absurdität vs. Sentimentalität: Zu unterschiedlichen emotionalen Phänomenen im Dramentext und Drehbuch des ‚Besuchs der alten Dame‘*, „*Studia Germanistica*” 2017, nr 21.
- Genette Gérard, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. Tomasz Stróżyński, Aleksander Milecki, Gdańsk 2014.
- Głowiński Michał, *O intertekstualności*, „*Pamiętnik Literacki*” 1986, z. 4.
- Hill Susan, *Kobieta w czerni. Rączka*, przeł. Jerzy Łoziński, Poznań 2021.
- Jackowska Magdalena, *Postmodernistyczne demony w serialach jakościowych. Między nostalgią, a ironią*, „*Kultura i Historia*” 2018, nr 33.
- Janion Maria, *Humanistyka: poznanie i terapia*, Warszawa 1982.
- Jennings Lee Byron, *Termin „groteska”*, przeł. Maria Bożenna Fedewicz, „*Pamiętnik Literacki*” 1979, z. 4.
- Jelinek Elfriede, *Nora., Clara S., Zajazd*, przeł. Sława Lisiecka, Dorota i Krzysztof Sajewscy, Kraków 2001.
- Kadłubek Zbigniew, *Święta Medea. W stronę komparatystyki pozasłownej*, Katowice 2011.
- Kałużyński Zygmunt, *Superman chałturnik. Sztuka popularna o dramatach naszych czasów*, Warszawa 1982.
- Kerrigan John, *Revenge Tragedy: Aeschylus to Armageddon*, Oxford 1997.
- King Stephen, *Miasteczko Salem*, przeł. Arkadiusz Nakoniecznik, Warszawa 2012.
- Krawczyk-Łaskarzewska Anna, *Alchemia słów, obrazów, rodzajów*, [w:] *Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki – motywy – mutacje*, red. Daria Bruszczyńska-Przytuła, Alina Naruszewicz-Duchlińska, Olsztyn 2016.
- Kristeva Julia, *Séméiotikè. Studia z zakresu semanalizy*, przeł. Tomasz Stróżyński, Gdańsk 2017.
- Kubiak Zygmunt, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa 1998.
- Kucharski Jan, *Pieśń Eryonii. Język zemsty i jej figury w attyckich tragediach rodu Atrydów*, Katowice 2012.
- Marcela Mikołaj, „*Stranger Things*”, czyli kobiety i potwory, „*Teksty Drugie*” 2018, nr 5.
- Marciniak Katarzyna, *Mitologia grecka i rzymska. Spotkania ponad czasem*, Warszawa 2021.
- Martuszczyńska Anna, *Radosne gry. O grach/zabawach literackich*, Gdańsk 2007.
- Miczka Tadeusz, *Wielkie żarcie i postmodernizm. O grach intertekstualnych w kinie współczesnym*, Katowice 1992.
- Miller Nicholas E., „*Now That It’s Just Us Girls*”: *Transmedial Feminisms from “Archie” to “Riverdale”*, „*Feminist Media Histories*” 2018, vol. 4, no. 3.
- Mrożek Sebastian, *Friedrich Dürrenmatt (1921–1990): „Wizyta starszej pani”*. *Tragikomiczna parabola współczesności*, [w:] *Arcydzieła literatury niemieckojęzycznej. Szkice, komentarze, interpretacje*, t. 1, red. Edward Białek, Grzegorz Kowal, Wrocław 2011.
- Riffaterre Michale, *Semiotyka intertekstualna: interpretant*, przeł. Krystyna i Jerzy Faliccy, „*Pamiętnik Literacki*” 1988, z. 1.
- Rozmowy o dramacie: „Wizyta starszej pani”*, „*Dialog*” 1958, nr 5.
- Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki – motywy – mutacje*, red. Daria Bruszczyńska-Przytuła, Alina Naruszewicz-Duchlińska, Olsztyn 2016.
- Seriale w kontekście kulturowym. Format, intertekst, adaptacja*, red. D. Bruszczyńska-Przytuła, A. Krawczyk-Łaskarzewska, P. Przytuła, Olsztyn 2017.
- Tokarczuk Olga, *Czuję narrator*, Kraków 2020.

- Tomczuk Dorota, *Od twórcy do mówcy. Koncepcja postaci w wybranych dramatach Brechta, Dürrenmatta i Handkego*, Kraków 2004.
- Wilk Anna Izabela, *Moje zbrodnie są owocem miłości. Mit Medei w literaturze niemieckojęzycznej*, Łódź 2019.
- Wolf Christa, *Medea. Stimmen*, München 1996.
- Zaręba Alfred, *Nazwy barw w dialektach i historii języka polskiego*, Wrocław 1954.
- Żółkiewski Stefan, *Teksty kultury. Studia*, Warszawa 1988.

### Filmografia

- Alienista. Anioł ciemności*, reż. David Caffrey, Clare Kilner, USA 2020.
- Kobieta w czerni*, reż. Herbert Wise, Wielka Brytania 1989.
- Kobieta w czerni*, reż. James Watkins, Kanada–Szwecja–Wielka Brytania 2012.
- Medea*, reż. Pier Paolo Pasolini, Włochy–Francja–RFN 1969.
- Medea*, reż. Lars von Trier, Dania 1988.
- Riverdale*, S02 E10, reż. Tim Hunter, USA 2018.
- Riverdale*, S03 E04, reż. Dawn Wilkinson, USA 2018.
- Riverdale*, S03 E08, reż. John T. Kretchmer, USA 2018.
- Riverdale*, S03 E11, reż. Gregory Smith, USA 2019.
- Riverdale*, S03 E22, reż. Rachel Talalay, USA 2019.

### Słowa kluczowe

zemsta, miasteczko młodości, tragicomedia, serial, Netflix, *Riverdale*, Friedrich Dürrenmatt, *Wizyta starszej pani*

### Abstract

#### **Revenge on the Town of Youth in *The Visit of the Old Lady* by Friedrich Dürrenmatt and the Netflix Series *Riverdale***

The aim of the article is showing the network of connections in the sphere of motives and ideas in between *The Visit of the Old Lady* by Friedrich Dürrenmatt and the popular youth series *Riverdale* (Netflix production). The analysis mainly concerns the creation of the heroines of both cultural texts – Klara Zachanassian and Penelope Blossom. In this perspective, the famous tragicomedy of the Swiss writer appears as a hypotext on *Riverdale*, which is hypertext. A vengeance theme that has existed since ancient times, recorded in various works of art, it manifests itself in an interesting way in the similar actions and attitudes between the heroines indicated in the theme of the works, genealogically and aesthetically different from each other.

### Keywords

revenge, town of youth, tragicomedy, series, *Riverdale*, Netflix, Friedrich Dürrenmatt, *The Visit of the Old Lady*