

Krzysztof Arcimowicz

Nowe wizerunki mężczyzn w polskich telesagach. Krytyczna analiza dyskursu¹

Wprowadzenie

W gronie autorek i autorów zajmujących się mediami toczy się nierozstrzygnięty spór dotyczący taksonomii gatunków telewizyjnych. Sądzę, że zaproponowany przez Alicję Kisielewską termin „tele-saga”, w odniesieniu do polskich wieloodcinkowych seriali telewizyjnych z początku obecnego stulecia, przedstawiających dzieje rodziny lub bohaterów, jest określeniem bardziej adekwatnym

¹ W artykule wykorzystałem wyniki moich badań zamieszczone w książce *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach. Analiza seriali obyczajowych najpopularniejszych na początku XXI wieku*, Warszawa 2013, a także zawarte w niepublikowanym raporcie zatytułowanym *Rodziny z wyboru w polskich filmach oraz telesadze „Barwy Szczęścia”*, 2013. Raport został sporządzony w ramach projektu *Rodziny z wyboru w Polsce* realizowanego w Instytucie Psychologii Polskiej Akademii Nauk pod kierunkiem dr hab. Joanny Mizielińskiej (projekt finansowany ze środków budżetowych na naukę w latach 2013–2015 w ramach grantu „Ideas Plus”).

nże „opera mydlana”, a już na pewno lepszym nże niepoprawnie stosowany termin „telenowela”. Można powiedzieć, że *soap opera* jest gatunkiem globalnym, zajmującym kluczowe miejsce w programach telewizyjnych wielu stacji świata. W literaturze anglojęzycznej pojawiło się określenie dobrze oddające fenomen popularności opery mydlanej – *soapmania*². Należy jednak pamiętać o tym, że nie ma jednego modelu oper mydlanych, ponieważ przy ich tworzeniu i realizacji sięga się do wzorców pochodzących z konkretnych kultur i chociaż ich schematy formalne są podobne, to wypełnia się je zawsze lokalnymi treściami³.

Telesagi i opery mydlane mają dużą wartość ekonomiczną (są stosunkowo tanie w produkcji, generują pokaźne wpływy z reklam) i olbrzymią popularność, ale na ogół są nisko oceniane jako teksty kultury. W kontekście tematu moich badań ważny jest nie tylko duży zasięg społeczny seriali, ale również ich siła oddziaływania. Oglądanie telesag sprawia wielu widzom przyjemność i dostarcza sporej dawki wrażeń, a dla pokaźnej liczby odbiorców seriale telewizyjne są również istotnym źródłem wiedzy o świecie, problemach społecznych, a także o relacjach między płciami⁴. Ponadto, jak podkreślają analitycy przekazów medialnych, seriale telewizyjne są nośnikami ideologii⁵.

Można powiedzieć, że obecnie w Polsce, podobnie jak w innych krajach należących do kręgu kultury Zachodu, istnieją dwa konkurujące ze sobą paradygmaty męskości. Tradycyjny paradygmat

² R.C. Allen, *Introduction*, [w:] *To Be Continued. Soap Opera Around the World*, R.C. Allen (red.), London – New York 1995, s. 2.

³ A. Kisielevska, *Polskie tele-sagi – mitologie rodzinności*, Kraków 2009, s. 9.

⁴ B. Łaciak, *Kwestie społeczne w polskich serialach obyczajowych – prezentacje i odbiór. Analiza socjologiczna*, Warszawa 2013.

⁵ D. Hobson, *Soap Opera*, Cambridge 2003, s. 1; J. Fiske, *Television Culture*, London – New York 1987, s. 37-47.

ujmuje męskość jako dominację i specjalizację w określonych dziedzinach. Opiera się na dualizmie ról płciowych, asymetryczności cech męskich i kobiecych. Wymaga od mężczyzny podporządkowywania sobie innych mężczyzn, kobiet i dzieci. Oznacza przymus tłumienia uczuć i emocji. Nowy paradygmat męskości akcentuje równość oraz partnerstwo mężczyzn i kobiet, uznając te wartości za fundamentalne w tworzeniu nowego ładu społecznego. Zawiera koncepcje androgyniczności i samorealizacji rozumiane jako dążenie do pełni człowieczeństwa. Nowy paradygmat pozwala mężczyźnie na eksponowanie zarówno cech męskich, jak i kobiecych. Jego dewizą życiową staje się współdziałanie, a nie dominacja, jest on partnerem dla kobiet i dzieci.

Nowa wersja męskości – w przeciwieństwie do paradygmatu tradycyjnego – nie upośledza innych niż heteroseksualna tożsamości seksualnych. Patriarchalna i nowoczesna wizja męskości toczą walkę o nadanie danej wersji statusu „prawdy”. Jednak w rzeczywistości niewielu mężczyzn realizuje w swoim życiu wszystkie nakazy zawarte w imperatywie patriarchalnym. Stosunkowo niewielką grupę stanowią mężczyźni opowiadający się za wszystkimi postulatami nowoczesnej wizji męskości. Zdecydowana większość mężczyzn we współczesnych społeczeństwach Zachodu realizuje w swoim życiu wartości i wzory zachowań stanowiące kontaminację elementów pochodzących z patriarchalnej i nowoczesnej wersji męskości, przy czym nasilenie cech tradycyjnych i charakterystycznych dla nowego modelu może być różne – z przewagą jednej, bądź drugiej opcji. Taką sytuację obserwujemy również w polskich telesagach, które przedstawiają różne wizerunki mężczyzn i w pewnym zakresie odzwierciedlają realia społeczno-kulturowe⁶.

⁶ Zob. K. Arcimowicz, *Obraz mężczyzny w polskich mediach. Prawda – fałsz – stereotyp*, Gdańsk 2003, s. 25-57; K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci i rodzinie...*, dz. cyt., s. 173-179. W tej ostatniej książce przedstawiam koncepcję płci społeczno-kulturowej (*gender*) jako kontaminacji.

Niniejszy artykuł oparty jest na badaniach dotyczących serialowych dyskursów na temat płci i rodziny, w których uwzględniłem około 2 tysiące odcinków telesag emitowanych w pierwszej dekadzie XXI wieku oraz w latach 2011–2013. Skupiłem się na pięciu, mających największą oglądalność, serialach telewizji publicznej (*M jak miłość*, *Barwy szczęścia*, *Na dobre i na złe*, *Klan* oraz *Plebania*) oraz dwóch stacji komercyjnych (*Na Wspólnej* i *Samo życie*). Dodatkowo, celem porównania, przeanalizowałem odcinki pierwszej polskiej telesagi *W labiryncie* nadawane w 1990 roku. Podstawę badań ilościowych stanowił zaś materiał audiowizualny zawierający 890 premierowych odcinków wyemitowanych w 2010 roku⁷.

Analizując telesagi wykorzystałem założenia teoretyczne i metodologiczne krytycznej analizy dyskursu (*critical discourse analysis* – dalej KAD). Pojęcie dyskursu jest różnie rozumiane w literaturze przedmiotu, ale najczęściej pisze się o dyskursie jako zdarzeniu komunikacyjnym, języku w użyciu, często, jak to czynią przedstawicielki i przedstawiciele KAD, przy operacjonalizacji terminu „dyskurs” akcentuje się również znaczenie kontekstu⁸.

Jednym z istotnych celów KAD jest „denaturalizacja” tekstów, analiza powinna zatem prowadzić do wykazania sprzeczności w dyskursie i zaburzenia jego oczywistości. Badacz seriali telewizyjnych, które są przekazami posiadającymi dwie zasadnicze warstwy – audialną i wizualną, powinien mieć również świadomość,

⁷ Próbę stanowiły wylosowane warstwowo 93 odcinki seriali – trzy tygodnie konstruowane dla każdego serialu.

⁸ Zob. np. R. Wodak, *Wstęp: Badania nad dyskursem – ważne pojęcia i terminy*, przeł. D. Przepiórkowska, [w:] *Jakościowa analiza dyskursu w naukach społecznych*, M. Krzyżanowski, R. Wodak (red.), Warszawa 2011, s. 11-28; T.A. van Dijk, *Badania nad dyskursem*, przeł. G. Grochowski, [w:] *Dyskurs jako struktura i proces*, T.A. van Dijk (red.), Warszawa 2001, s. 9-32; L. Nijakowski, *Mowa nienawiści w świetle teorii dyskursu*, [w:] *Analiza dyskursu w socjologii i dla socjologii*, A. Horolets (red.), Toruń 2008, s. 113.

że te elementy przekazu dopełniają się wzajemnie i dlatego powinny być analizowane łącznie⁹.

Trzeba podkreślić, że teoretycy KAD uważają, że dyskursy nie przedstawiają świata, jakim jest, ale są również projektujące, zawierają element wyobraźniowy. Wzajemne współoddziaływanie pomiędzy społeczeństwem (kontekstem) a dyskursem (tekstem w kontekście) jest jednym z kluczowych założeń KAD. W ramach KAD funkcjonuje więc dialektyczna koncepcja dyskursu, w której przyjmuje się, że dyskurs nie podlega jedynie społeczno-kulturowemu ukształtowaniu, ale również odgrywa rolę w formowaniu (utrwalaniu lub przekształcaniu) owego kontekstu¹⁰.

Obecnie jedną z najważniejszych szkół KAD tworzą naukowcy i naukowcy, którzy pracują lub pracowali w Universität Wien z Ruth Wodak i Martinem Reisiglem na czele¹¹. Przeprowadzona przeze mnie analiza nawiązuje do postulatów metodologicznych formułowanych przez przedstawicieli podejścia dyskursywno-historycznego (*discourse-historical approach* – dalej DHA). Omawiane tu podejście metodologiczne pozostaje wierne ogólnym założeniom krytycznej analizy dyskursu w ramach szeroko pojętej teorii krytycznej¹².

⁹ Por. T. Szkudlarek, *Poststrukturalizm a metodologia pedagogiki*, „Sociologia Wychowania” 1997, XIII, z. 317, s. 184-185; A. Pollak, *Jakościowa analiza telewizyjnych filmów dokumentalnych*, [w:] *Jakościowa analiza dyskursu...*, dz. cyt., s. 125-148.

¹⁰ Por. R. Wodak, M. Meyer, *Critical Discourse Analysis: History, Agenda, Theory and Methodology*, [w:] *Methods of Critical Discourse Analysis*, R. Wodak, M. Meyer (red.), London 2009, s. 5-6; N. Fairclough, *Analyzing Discourse. Textual Analysis for Social Research*, London 2003, s. 124; K. Starego, *Dyskurs*, [w:] *Dyskursywna konstrukcja podmiotu. Przyczynek do rekonstrukcji pedagogiki kultury*, M. Cackowska, L. Kopciwicz, M. Palaton, P. Stańczyk, T. Szkudlarek (red.), Gdańsk 2011, s. 28-29.

¹¹ Obecnie Ruth Wodak jest profesorką w Lancaster University.

¹² Zob. np. M. Reisigl, R. Wodak, *The Discourse-Historical Approach*, [w:] *Methods...*, dz. cyt., s. 87-121; R. Wodak, *Dyskurs populistyczny: re-*

Badania prowadzone z wykorzystaniem DHA polegają na wykazaniu jakimi strategiami dyskursywnymi posłużyli się autorzy tekstów kultury. Można wyodrębnić trzy zasadnicze rodzaje strategii. Strategie nazywania dotyczą określania osób i sposobu mówienia o nich w wymiarze językowym; ich celem jest tworzenie grupy własnej i grupy obcej. Strategie orzekania (predykcji) polegają na kategoryzowaniu aktorów społecznych, to znaczy reprezentacji ich poprzez przypisywanie im określonej tożsamości, pewnych funkcji i formułowaniu ocen odnoszących się do tych kategorii. Ta strategia może łączyć się z uprzedzeniami i stereotypami społecznymi. Strategie argumentacyjne służą uzasadnieniu pozytywnych albo negatywnych orzeczeń¹³. Jednym z kluczowych elementów owych strategii są toposy. Topos jest najważniejszą kategorią pomocniczą w dyskursywno-historycznej analizie dyskursu, mającą na celu uchwycenie najistotniejszych struktur argumentacyjnych w analizowanych tekstach. Natalia Krzyżanowska w nawiązaniu do przemysłów Marka Krzyżanowskiego¹⁴ pisze: „Toposy rozumiane są w DHA jako pewne «nagłówki» (ang. *headlines*), które pozwalają podsumować dyskursywnie konstruowane argumenty, do wyrażania których używa się różnych elementów w zawartości tekstu”¹⁵.

Z uwagi na ograniczone ramy artykułu szczegółowej analizie poddam jedynie kilka wizerunków mężczyzn, skupiając się na analizie najważniejszych strategii dyskursywnych. Na wybranych

toryka wykluczenia a gatunki języka, przeł. J. Wawrzyniak, A. Wójcicki, [w:] *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, A. Duszak, N. Fairclough (red.), Kraków 2008, s. 188-189.

¹³ M. Reisl, *Dyskryminacja w dyskursach*, przeł. D. Przepiórkowska, „Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs” 2010, nr 3, s. 27-61.

¹⁴ M. Krzyżanowski, *The Discursive Construction of European Identities*, Frankfurt am Main 2010.

¹⁵ N. Krzyżanowska, *Wokół koncepcji demokracji. Parytet płci w świetle polskiego dyskursu prasowego*. „Studia Socjologiczne” 2012, nr 1, s. 212.

przykładach postaram się pokazać, w jaki sposób jest konstruowany serialowy dyskurs dotyczący męskości¹⁶.

Partner kobiety i opiekun dziecka

Termin „partner kobiety” odnosi się do mężczyzny, który buduje ze swoją partnerką głęboką więź emocjonalną, a jego celem nie jest zdominowanie kobiety, lecz pomaganie i wspieranie jej w trudnych chwilach¹⁷. Taki mężczyzna szanuje aspiracje i ambicje partnerki, z nią omawia ważne dla rodziny kwestie oraz partycypuje w obowiązkach domowych, a także opiekuje się dziećmi (jeśli one są). Wzory wrażliwego partnera i opiekuna dziecka są pochodną przemian kategorii męskości i kobiecości dokonujących się od kilku dekad w kulturze Zachodu.

Należy podkreślić, że w wielu przypadkach serialowe związki egalitarne są wystawiane na ciężką próbę, przeżywają kryzys lub nawet się rozpadają. Partnerzy, którzy na początku tworzą idealną parę, po pewnym czasie zaczynają się kłócić i oddalają się emocjonalnie od siebie. Problem pogłębia to, że niektórzy romansują

¹⁶ Ograniczone ramy artykułu uniemożliwiają szczegółowe zbadanie interesującego zagadnienia „intertekstualności”, która dotyczy powiązania konkretnych tekstów kultury z innymi tekstami, pochodzącymi zarówno z przeszłości, jak i teraźniejszości. To powiązanie może być tworzone na wiele sposobów przez odwoływanie się do danego tematu lub tych samych wydarzeń, problemów społecznych lub przez przenoszenie najważniejszych argumentów z jednego tekstu do kolejnego. Por. R. Wodak, M. Krzyżanowski, *Glosariusz terminów*, [w:] *Jakościowa analiza dyskursu...*, dz. cyt., s. 315-316.

¹⁷ Partnerstwo w rodzinie można rozważać w wielu wymiarach i kontekstach. Na ten temat zob. K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci i rodzinie...*, dz. cyt., s. 364-367; D. Pankowska, *Wychowanie a role płciowe*, Gdańsk 2005, s. 139; J. Ostroch-Kamińska, *Rodzina partnerska jako relacja współzależnych podmiotów. Studium socjopedagogiczne narracji rodziców przeciążonych rolami*, Kraków 2011.

z innymi kobietami, co negatywnie przekłada się na relacje małżonków. Te metamorfozy postaci mężczyzn w serialach stanowią po części odzwierciedlenie realiów społecznych, ale wynikają też z konwencji gatunkowej telesagi i uwarunkowań ekonomicznych serialu. W serialach nadawanych przez wiele lat musi się „coś dziać”, by wciąż mogły one przyciągać uwagę widzów. Należy jednak dodać, że twórcy telesag, szczególnie tych nadawanych przez telewizję publiczną, stoją przed dosyć trudnym zadaniem, bowiem muszą pamiętać również o normatywno-ideologicznym wymiarze programów oglądanych przez kilka milionów widzów. Chodzi tu, między innymi, o konieczność propagowania tradycyjnego modelu rodziny nuklearnej opartej na małżeństwie.

W niniejszym artykule chciałbym się skupić na postaci Leszka Jakubowskiego w serialu *Klan*. Początkowo Leszek jest typowym czarnym charakterem, który knuje intrygi i psuje opinię swojej siostrze (Krystynie Lubicz). Ale postać ta ulega stopniowemu przeobrażeniu. Około 45-letni mężczyzna nawiązuje znajomość z młodszą o kilka lat Bogną Różycką-Ruczaj, która ma dziecko z wcześniejszego związku. W wielu odcinkach *Klanu* widzimy Leszka jako czułego partnera, który stara się wspierać emocjonalnie swoją partnerkę oraz pomagać w obowiązkach domowych i tych związanych z opieką nad kilkuletnią dziewczynką. Kiedy kobieta zachodzi w ciążę, Leszek jeszcze bardziej angażuje się w obowiązki domowe. Po rozwiązaniu mężczyzna udaje się na urlop wychowawczy. Kiedy kobieta pyta męża, jak się odnajduje w nowej roli, mężczyzna mówi, że już się przyzwyczał, ale uważa, że powinien wrócić do pracy.

Leszek: „Wiem, że jestem tutaj potrzebny [w domu – red. K.A.]. Wiesz, ale tak się zastanawiam, co tu zrobić, żeby podreperować nasz budżet.

Bogna: Nie jest tak źle. Mój gabinet [rehabilitacji i fizjoterapii – red. K.A.] spokojnie utrzyma całą naszą rodzinę.

Leszek: Wiem, ale nie powinno tak być. Utrzymanie rodziny to moja rola¹⁸.



Leszek Jakubowski na urlopie wychowawczym. Kadr z serialu *Klan*, odc. 1838 (2010 rok)

W rozmowie tej uwidacznia się topos „prawdziwej” męskości, który wskazuje, że najważniejszym zadaniem mężczyzny jest zabezpieczenie środków finansowych na utrzymanie rodziny. Topos ten jest kluczowym elementem strategii argumentacyjnych wykorzystywanych w tworzeniu kategorii męskości w polskich telesagach, który łączy się z toposami okresowości oraz męskiej władzy. Pierwszy z nich sugeruje, że mężczyzna może być opiekunem dziecka, ale tylko przez pewien – na ogół niedługi – czas. Natomiast drugi topos wskazuje, że kluczowe dla funkcjonowania rodziny kwestie powinny być wspólnie omawiane przez małżonków lub partnerów, ale ostateczne słowo należy do mężczyzny. Opisane strategie są wykorzystywane w kreowaniu relacji między Leszkiem i Bogną. Mężczyzna, mimo że jego żona zarabia wystarczająco dużo, by utrzymać rodzinę, wraca do pracy w zawodzie informatyka, a dziećmi zajmuje się niania. Warto dodać, że podobne wątki możemy odnaleźć w wielu innych polskich telesagach.

¹⁸ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *Klan*, odc. 1860, TVP 2.

Co więcej, dosyć często mężczyźni, którzy mają problem z zapewnieniem bytu materialnego swojej rodzinie, są pokazywani jako osoby nieszczęśliwe. Ojcowie zarabiający zbyt mało, aby ich rodzina mogła żyć na przyzwoitym poziomie, przypisują sobie winę za taki stan rzeczy i czują się z tym źle (na przykład Marek Mostowiak, Piotr Zduński – *M jak miłość*, Michał Chojnicki, Ryszard Lubicz – *Klan*). Jako ilustrację tego zagadnienia można podać wypowiedź młodego policjanta Kuby Ziobera w telesadze *M jak miłość*, który w trakcie rozmowy z kolegą dotyczącej wyjazdu żony za granicę stwierdza:

Czuję się jak dupa wołowa, bo gdybym więcej zarabiał, Olga nie musiałaby tam pracować¹⁹.

Bardziej równomierny podział prac domowych i związanych z opieką nad dzieckiem jest prezentowany głównie w małżeństwach młodszego pokolenia, ale tylko w niektórych rodzinach. Najczęściej serialowi mężowie wykonują prace domowe i opiekują się dziećmi na skutek pewnych zdarzeń, które zmuszają ich do podjęcia tego typu działań – topos szczególnych okoliczności. Może to być na przykład dodatkowa praca żony (małżeństwo Grażyny i Ryszarda Lubiczów – *Klan*), podjęcie przez kobietę działalności w fundacji (małżeństwo Zofii i Kuby Burskiego – *Na dobre i na złe*), wyjazd żony za granicę (związek Małgorzaty i Tomasza Chodakowskiego – *M jak miłość*), okresowe bezrobocie mężczyzny (związek Marty i Roberta Nowakowskiego *Barwy szczęścia*). Omawiany topos łączy się ze strategią niedookreślenia (indeterminacji), która polega na przedstawianiu mężczyzny w rolach opiekuna dzieci i prowadzącego gospodarstwo domowe w niejednoznaczny, żeby nie powiedzieć, pokrętny sposób. W większości przypadków mężczyzna dobrze opiekuje się dziećmi i domem, sprawia wrażenie zadowolonego,

¹⁹ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu *M jak miłość*, odc. 688, TVP 2.

ale z czasem zaczyna mieć pretensje do swojej partnerki o to, że poświęca się pracy zawodowej kosztem rodziny. Dyskurs serialowy jest konstruowany w taki sposób, że obserwując ojców nie mamy pewności czy sytuacja, w której przejmują gros obowiązków związanych z opieką nad dziećmi i prowadzeniem domu jest dobra czy zła dla dzieci i rodziny. Co więcej, często sugeruje się, że zaangażowanie kobiety w pracę zawodową przynosi krzywdę rodzinie.

Należy w tym miejscu wspomnieć o bardzo ważnym toposie poświęcania się dla dzieci, który dotyczy głównie postaci kobiet i jest związany z wzorcem „Matki Polki” silnie zakorzenionym w świadomości społecznej. Wzorzec ten w kulturze polskiej wciąż ma charakter zarówno normatywny, jak i wykluczający, a jego reprodukcje uwikłane jest w relacje społecznej hierarchii władzy²⁰.

Nianieki i opiekun gospodarstwa domowego

Na wstępie rozważań dotyczących postaci mężczyzn wykonujących wynagradzane zajęcie opiekuna dziecka i/lub opiekuna gospodarstwa domowego należy powiedzieć, że bardzo trudno jest zaproponować krótkie, pozbawione pejoratywnych konotacji nazwy nietypowych zajęć bohaterów seriali. Ten problem pokazuje, jak bardzo upłciowiony i jednocześnie patriarchalny jest język polski w wymiarze słowotwórczym.

Termin „nianieki” zaczerpnąłem z serialu *Klan*. W 503. odcinku wyemitowanym w 2001 roku pojawiła się postać młodego mężczyzny, pracującego jako opiekun małych dzieci. Na określenie swojego

²⁰ Na temat patriarchy i wzoru matki Polki zob. R.E. Hryciuk, E. Korolczuk, *Wstęp. Pożegnanie z Matką Polką*, [w:] *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*, R.E. Hryciuk, E. Korolczuk (red.), Warszawa 2012, s. 7-20; S. Walczewska, *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskursu emancypacyjnego w Polsce*, Kraków 1999.

zajęcia użył słowa „nianiek”²¹. Niankowicie to mężczyźni opiekujący się dziećmi, wynagradzani za swoją pracę finansowo lub w innej formie (na przykład otrzymujący darmowe lokum i jedzenie). Ten zawód albo dodatkowe zajęcie odróżniam od opieki nad dzieckiem sprawowanej przez ojca lub opiekuna prawnego²².

W *M jak miłość* rolę nianka pełnił około pięćdziesięcioletni mężczyzna Henryk Wojciechowski, opiekujący się małą córką i kilkunastoletnim synem Marty Mostowiak, jednej z serialowych protagonistek. Henio pojawił się w serialu w 2007 roku, kiedy odwiedził rodzinę swojego przyrodniego brata. W ciągu kilku lat obecności w serialu Henio był wielokrotnie pokazywany w trakcie wykonywania czynności opiekuńczych i związanych z prowadzeniem domu, pełnił on rolę, którą – nawiązując do tytułu artykułu zamieszczonego w „Wysokich Obcasach”²³ – można określić jako „gospoś domowy”, choć – ze względu na nieco infantylny i pejoratywny wymiar słowa „gospoś” – będę używał określenia „opiekun gospodarstwa domowego”.

Henio kupuje produkty żywnościowe, przyrządza posiłki oraz sprzęt w domu. Mężczyzna dał się poznać jako dobry opiekun, lepiej nż matka potrafiący dziewczynkę uspokoić i ułożyć do snu. Kiedy dziecko podrasta, odprowadza je do przedszkola i odbiera z placówki, potrafi także w interesujący sposób wypełnić dziewczynce czas wolny.

²¹ Warto dodać, że słowo „nianiek” przyjęło się w Polsce, o czym może świadczyć opublikowanie przez wydawnictwo Świat Książki w 2008 roku powieści obyczajowej Holly Peterson pod tytułem *Nianiek, czyli facet do dziecka*.

²² Zdaję sobie sprawę, że słowo „nianiek” może mieć negatywne konotacje, ale w języku polskim nie odnajduję lepszego terminu określającego wynagradzaną opiekę na dzieckiem, podejmowaną przez mężczyzn.

²³ Mam tu na myśli artykuł Katarzyny Tubylewicz, „Casalingo”, czyli *gospoś domowy*, „Wysokie Obcasy”, dod. „Gazety Wyborczej” 2003, nr 242. Autorka opisuje włoskie stowarzyszenie Casalingo założone przez mężczyzn poświęcających się prowadzeniu domu.



Henryk Wojciechowski i jego podopieczna Ania. Kadr z serialu *M jak miłość*, odc. 714 (2010 rok)

Podstawową strategią dyskursywną wykorzystywaną w kreowaniu wizerunku Henia w telesadze *M jak miłość* jest topos różnicy polegający na wskazywaniu, że nie jest on „prawdziwym” mężczyzną. Ten element strategii argumentacyjnych dotyczy „niemęskich” ról – niańka i opiekuna gospodarstwa domowego, ale także wyglądu zewnętrznego. Henio jest niskiego wzrostu i dosyć korpulentny, ma niezadbaną fryzurę (aktor grający tę postać, na tle większości aktorów grających w serialu Henia, wyróżnia się *in minus*). Ubranie mężczyzny trudno uznać za szykowne – najczęściej widzimy go w pogniecionej koszuli i rozpinanym niemodnym swetrze. Niezbyt zadbany strój i wygląd można tłumaczyć po części tym, że sprawuje on opiekę nad małym dzieckiem i zajmuje się prowadzeniem domu. Należy jednak dodać, że seriale często przedstawiają mężczyzn noszących eleganckie ubrania zupełnie nieadekwatne do zajęć, które wykonują w danym momencie. Przystojny partner Marty, Andrzej Budzyński, dosyć często pokazywany jest w mieszkaniu, gdzie w olbrzymiej większości przypadków nosi garnitur oraz koszulę z krawatem. Ten kontrast związany z wyglądem i strojem obu mężczyzn podkreśla różnicę między mężczyzną „męskim” i „niemęskim”. Analizując wizerunek Henia, warto odwołać się do prze-

myśleń Ervinga Goffmana, który stwierdził, że wiele przekazów medialnych przedstawiających mężczyznę wykonującego kobiece czynności, takie jak gotowanie, pranie czy sprzątanie, w gruncie rzeczy sugeruje, że są to zajęcia niezbyt stosowne dla mężczyzn, że „prawdziwy mężczyzna” powinien być przed tego typu pracami chroniony²⁴.



Henryk Wojciechowski i jego kuzynka Marta. Kadr z serialu *M jak miłość*, odc. 713 (2010 rok)

Kolejną strategią wykorzystywaną w kreowaniu postaci Henryka Wojciechowskiego stanowi topos infantylizmu wskazujący, że jest on naiwnym, niezbyt inteligentnym i niedojrzałym społecznie człowiekiem. Naiwność i brak dojrzałości społecznej Henia objawia się, między innymi, w trakcie jego pracy w supermarkecie na stanowisku kasjera. Mężczyzna wzruszony trudną sytuacją materialną niektórych klientów, rezygnujących z części zakupów z powodu braku pieniędzy, pozwala im na wynoszenie produktów żywnościowych bez uiszczania opłaty. Wkrótce „dobroduszość” Henia zostaje wykryta, a sprawa trafia do prokuratury, bowiem postępowanie męż-

²⁴ Por. E. Goffman, *Gender Advertisements*, Cambridge, Massachusetts 1979.

czynny przyniosło właścicielom sklepu straty sięgające kilku tysięcy złotych. Myślę, że najlepszym komentarzem do zachowania Henia będą słowa wypowiedziane przez Martę Mostowiak: „Henio nie zdawał sobie sprawy, że to kradzież. Henio ma mentalność dziecka, ale nie wiedziałam, że do tego stopnia”²⁵. Z toposem infantylizmu wiąże się strategia somatyzacji, dotycząca nazywania mężczyzny poprzez porównanie do go dziecka i odwołanie do ułomności jego umysłu. Tę strategię widać nie tylko w zacytowanej wypowiedzi Marty, ale także w wypowiedziach innych postaci odnoszących się do Henia. Zdrobnienie imienia mężczyzny jest również jednym z elementów somatyzacji.

Mimo że w kreowaniu postaci opiekuna dziecka widoczne jest dosyć wyraźnie odbicie dyskursu patriarchalnego, postać Henia jest pod kilkoma względami wyjątkowa. Henryk Wojciechowski nie jest wprawdzie protagonistą, ale nie jest też postacią epizodyczną – pojawiał się w serialu dosyć często (mam na myśli premierowe odcinki nadawane w latach 2008–2011). W żadnej innej polskiej telesadze, emitowanej w paśmie najwyższej oglądalności, nie występował przez kilka lat mężczyzna w roli niańki i opiekuna gospodarstwa domowego. W przypadku Henia można mówić o przełamaniu takiego stereotypu mężczyzny, jako osoby realizującej się w sferze publicznej.

Mężczyzna homoseksualny

Analiza zebranego materiału audiowizualnego z lat 1990–2013 pozwoliła na zidentyfikowanie 16 postaci mężczyzn o nienormalnej orientacji seksualnej w telesagach. Można powiedzieć, że w obrazowaniu mniejszości seksualnych wykorzystano kilka schematów charakterystycznych dla przedstawiania osób nieheterosek-

²⁵ Cyt. ze ścieżki dźwiękowej serialu, *M jak miłość*, odc. 697, TVP 2.

sualnych w polskich serialach obyczajowych i filmach, które w poszczególnych telesagach poddano mniejszej lub większej korekcie. Niemal wszystkie nieheteroseksualne postacie są w jakimś stopniu nieszczęśliwe. Główną przyczyną ich problemów w życiu osobistym jest nienormatywna orientacja seksualna. Zdecydowana większość homoseksualistów i osób mających problem z określeniem swojej orientacji odznacza się wyjątkową wrażliwością, ale część z nich to postacie negatywne.

Pewien wyjątek stanowią bohaterowie homoseksualni w serialu *Barwy szczęścia*, których losy możemy obserwować od 2008 roku. Niespełna trzydziestoletni Władek Cieślak oraz nieco starszy Maciek Kołodziejcki są naukowcami i pracują na tej samej wyższej uczelni. Postanawiają zamieszkać razem w domu przeznaczonym dla Władka przez jego rodziców, Różę i Zdzisława Cieślaków. Przełomowym momentem w życiu pary gejowskiej jest pojawienie się dawnej sympatii Władka, Sabiny Nowak i jej dziesięcioletniego syna Kajtka. Kobieta twierdzi, że Władek jest ojcem chłopca. Mężczyzna początkowo nie wierzy słowom Sabiny, ale w końcu kobieta przekonuje go, że dziecko jest owocem ich krótkotrwałego romansu.



Maciek (po lewej) i Władek w kawiarni. Kadr z serialu *Barwy szczęścia*, od. 684 (2012 rok)

Kluczową strategią argumentacyjną wykorzystywaną w *Barwach szczęścia* w odniesieniu do relacji Maćka i Władka jest topos miłości. Mężczyźni są ze sobą, ponieważ łączy ich uczucie. Należy jednak dodać, że szczególnie w warstwie wizualnej kreowania związku gejowskiego dają o sobie znać wpływy dyskursu homofobicznego. Mężczyźni witają się w sposób charakterystyczny dla znajomych, a nie zakochanych: obejmują się i poklepują po plecach, kiedy wyznają swoje uczucia, nie całują się w usta, co najwyżej gładzą po dłoni lub mówią: „Jest mi z tobą dobrze”. Tematem tabu pozostaje życie seksualne pary – w serialu nie pojawiają się żadne informacje dotyczące tej sfery życia. Mężczyźni wygrywają konkurs zorganizowany przez jedną z linii lotniczych²⁶ i biorą ślub na pokładzie samolotu, ale samej ceremonii ślubnej w telesadze nie pokazano.

W *Barwach szczęścia* wykorzystano supresję. Ta strategia orzekania polega na pomijaniu pewnych aktorów społecznych w dyskursie. Nic nie wiemy o znajomych pary gejowskiej, a przecież trudno sobie wyobrazić, by dwaj młodzi, sympatyczni i inteligentni mężczyźni nie mieli żadnych kolegów czy koleżanek. Można odnieść wrażenie, że żyją oni jakby na uboczu, w pewnej izolacji od świata. Ta konstatacja dotyczy głównie Maćka, którego można okre-

²⁶ Twórcy kreując ten wątek nawiązali do konkursu zorganizowanego przez linie lotnicze SAS. W konkursie nagrodą był ślub na pokładzie samolotu. Jednopłciowe pary, które chciały się pobrać, rejestrowały się na stronie internetowej <http://www.love.flysas.net>. Internauta, który wchodził na witrynę SAS, mógł zagłosować na najsympatyczniejszą parę. Zwycięzcom rankingu w nagrodę szwedzki urzędnik 6 grudnia 2010 roku udzielił ślubu w samolocie lecącym do Nowego Jorku. Dodatkowo przewoźnik zorganizował uroczystość weselną w jednym nowojorskich hoteli oraz podróż poślubną po USA. K. Aładowicz, *Skandynawskie linie lotnicze SAS promują się wśród gejów i lesbijek*, http://wyborcza.biz/biznes/1,101562,8371916,Skandynawskie_linie_lotnicze_SAS_promuja_sie_wsrod.html, [dostęp: 13.08.2013].

ścić mianem „człowieka znikąd” – w serialu nie pojawiają się żadne informacje dotyczące jego rodziny czy przyjaciół. Supresja wiąże się z kolejną strategią orzekania, którą jest nadanie roli określonym aktorom społecznym i/lub grupom. Ta strategia dyskursywna ma w serialu dwie postacie. Po pierwsze, od momentu, kiedy Władek dowiaduje się, że jest ojcem Kajtka eksponuje się postać Władka, jednocześnie marginalizując postać Maćka. Po drugie, narracja zmienia się w taki sposób, że mniej zorientowani w fabule serialu widzowie mogą odnieść wrażenie, że Władek tworzy wraz z matką chłopca rodzinę nuklearną.

W serialu dosyć często prezentuje się Władka w roli ojca, jednak unika scen, w których obaj mężczyźni opiekowaliby się chłopcem, ponieważ mogłoby to stworzyć wrażenie, że chłopiec wychowuje się w rodzinie gejowskiej. Najczęściej Władek jest przedstawiany w towarzystwie syna i matki dziecka lub swoich rodziców, natomiast o wiele rzadziej w relacji z partnerem. Ta zachowawczość twórców serialu jest pochodną kilku czynników. Stanowi odbicie dyskursu homofobicznego, związanego z deprecjonowaniem nienormatywnej rodziny gejowskiej. Strategia nadania roli, polegająca na eksponowaniu matki i ojca dziecka, łączy się z konwencją gatunkową telesagi, w którą wpisane jest konserwatywne spojrzenie na rodzinę. Nie należy również pominąć ważnego – ekonomicznego aspektu telesagi. Pokazanie rodziny gejowskiej z dzieckiem mogłoby spowodować rezygnację części homofobicznie nastawionych widzów z oglądania serialu i narazić nadawcę na krytykę ze strony prawicowych środowisk.

Bardzo wymowna jest czołówka serialu, wprowadzona na początku 2012 roku, w której pojawiły się kadry prezentujące Władka, Kajtka i Sabinę. Warto zwrócić uwagę na niewerbalne kody zawarte w obrazie. Matka i ojciec trzymają dziecko za ręce, uśmiechają się, co można interpretować jako obraz szczęśliwej rodziny. W pewnym sensie rodzina homoseksualna, tworzona przez

parę gejów, przekształciła się w rodzinę nuklearną (dwoje rodziców biologicznych i dziecko). Relacja homoseksualnych mężczyzn zostaje zmarginalizowana, a gej niebędący ojcem przez dłuższy okres staje się postacią epizodyczną. Nawiązując do rozważań Jacka Kochanowskiego dotyczących strategii asymilacji w portretowaniu homoseksualistów, można powiedzieć, że jej celem jest wykazanie, że osoby homoseksualne nie są tak bardzo inne, jak mogłoby się wydawać, chodzi zatem o – „zanegowanie odmienności i wykazanie, że lesbijki i geje są tacy sami jak reszta społeczeństwa” – oraz asymilację ze społeczną większością²⁷.



Władek Cieślak (po lewej), Sabina Nowak i ich syn Kajtek. Kadr z czołówki serialu *Barwy szczęcia*, odc. 686 (2012 rok)

Mimo że twórcy serialu nie ustrzegli się powielenia stereotypów i nie przełamali wszystkich tabu związanych z homoseksualizmem, to i tak postaci Władka i Maćka są wyjątkowe na tle innych postaci homoseksualnych w polskich telesagach. Po pierwsze, mężczyźni homoseksualni tworzą stały związek, co jest ewenementem

²⁷ J. Kochanowski, *Poza funkcją falliczną. Płeć w perspektywie społecznej teorii queer*, [w:] *Teatr płci. Eseje z socjologii gender*, M. Bieńkowska-Ptasznik, J. Kochanowski (red.), Łódź 2008, s. 239.

w rodzimych serialach telewizyjnych. Po drugie, w przeciwieństwie do zdecydowanej większości nienormatywnych seksualnie bohaterów telesag, sprawiają wrażenie szczęśliwych. W serialu *Barwy szczęścia* zerwano ze stereotypem nieszczęśliwego, nieustannie zmieniającego partnerów geja²⁸. Po trzecie, w serialu poruszono nie tylko problem *coming outu* i homofobii, ale przełamano także – lub przynajmniej podjęto próbę przełamania – kilku tabu dotyczących męskiego homoseksualizmu. Twórcy serialu pokazali, że homoseksualista może być odważnym mężczyzną, który nie zawaha się narazić własnego zdrowia (a nawet życia), by ocalić życie innego człowieka. Krokiem naprzód jest również zaprezentowanie akceptacji pary gejowskiej przez rodziców, krewnych oraz niektórych sąsiadów.

Refleksje końcowe

Analiza ilościowa i jakościowa najpopularniejszych polskich telesag pozwala stwierdzić, że podstawowym zadaniem stawianym przed ojcem jest wypełnienie roli żywiciela rodziny, natomiast kobiecość łączy się głównie z rolą matki. W polskich telesagach mamy do czynienia z genderowym kodowaniem przestrzeni. Dom, a szczególnie kuchnia, pozostaje kobiecym terytorium. Bohaterki polskich telesag, podobnie jak kobiety w realnym życiu, zmagają się z obowiązkami domowymi i opieką nad dziećmi, ale – jak mówi Gream Burton – „nawet jeśli role płciowe postaci serialowych są częścią realizmu społecznego, to ten realizm jest także wyrazem ideologii”²⁹.

²⁸ Bohaterowie rozstawali się dwukrotnie. W odcinkach pokazywanych na początku 2014 roku Maciek wyprowadza się z domu i zrywa wszelkie kontakty z Władkiem. Jednak ostatnie odcinki wyemitowane w 2014 roku przed przerwą wakacyjną wskazują, że mężczyźni znowu będą razem.

²⁹ G. Burton, *Media and Society. Critical Perspectives*, Berkshire 2004, s. 266.

Analiza związków małżeńskich i kohabitacyjnych wskazuje, że w zdecydowanej większości rodzin serialowych model relacji emocjonalnych jest partnerski, to znaczy, że partnerzy wspierają się wzajemnie, są empatyczni i wrażliwi na potrzeby drugiej osoby. Natomiast relacje władzy w rodzinach serialowych nie są zrównoważone i na ogół mniejszą władzę posiada kobieta. Największą dysproporcję między płciami można zauważyć w wykonywaniu prac domowych, takich jak: gotowanie, sprząatanie, zmywanie, czy prasowanie. W olbrzymiej większości związków serialowych, zarówno mężczyzna, jak i kobieta pracują zawodowo, ale gros obowiązków domowych i łączących się z opieką na dziećmi wypełniają kobiety. W rodzinach pierwszoplanowych mężczyźni trzykrotnie rzadziej niż kobiety podejmują prace domowe. Protagonistki dwukrotnie częściej niż protagoniści wykonują obowiązki związane z opieką nad dzieckiem³⁰.

Wkraczaniu kobiet na obszary kiedyś dostępne jedynie mężczyznom dosyć rzadko odpowiada równoległe przejmowanie przez mężczyzn tradycyjnych ról kobiecych w rodzinie. Często dzieje się tak, że większemu zaangażowaniu żony (lub partnerki) w sferze zawodowej nie towarzyszy wystarczająco duża partycypacja męża (lub partnera) w obowiązkach domowych i związanych z opieką nad dziećmi. W serialach pojawiają się bohaterowie realizujący w swoim życiu założenia nowej wizji męskości, występujący w roli opiekuna dziecka i angażujący się w prace domowe, ale trzeba podkreślić, że te nowe wizerunki nie są częstym zjawiskiem. Należy jednak dodać, że w polskich telesagach emitowanych na początku drugiej dekady XXI wieku istnieją rodziny, w których (przynajmniej przez jakiś czas) mężczyzna na równi z kobietą partycypuje w pracach domowych i obowiązkach związanych z opieką nad dzieckiem. Tego typu związki, które można określić mianem partnerskich (lub

³⁰ Zob. K. Arcimowicz, *Dyskursy o płci i rodzinie...*, dz. cyt., s. 251-258.

quasi-partnerskich) nie występują ani w serialu *W labiryncie* (1990 rok), ani też w pierwszych odcinkach telesagi *M jak miłość* (lata 2000–2001).

W polskich serialach telewizyjnych ścierają się dwa zasadnicze dyskursy na temat płci – tradycyjny i nowoczesny, ale konserwatywne wzory relacji genderowych mają się zdumiewająco dobrze i choć często odradzają się w nowych formach i zmienionych okolicznościach, to dyskurs tradycyjny, można by rzec, patriarchalny nadal zajmuje hegemoniczną pozycję.