

Joanna Wróbel

(Uniwersytet Gdański)

„*M jak miłość* wiele imion ma”? O polskim serialu codziennym w perspektywie negocjacji

Najpopularniejszy polski serial

M jak miłość jest serialem produkowanym przez firmę MTL Maxfilm, wyświetlanym w TVP2 od 4 listopada 2000 roku. Do 29 maja 2011 roku wyemitowano 846 odcinków w 11 seriach. Początkowo scenarzystką serialu była Ilona Łepkowska, obecnie stanowisko to zajmuje Alina Puchała. Akcja serialu rozpoczyna się w dniu czterdziestej rocznicy ślubu nestorów rodu Mostowiaków, Barbary i Lucjana. Losy tej rodziny stanowią główne źródło wydarzeń ukazanych w serialu. Z biegiem czasu oczywiście katalog bohaterów rozszerzał się, pojawiały się i znikwały nowe postaci, wokół których toczyła się akcja serialu. Zawsze jednak pozostawały one w jakimś związku z rodziną Mostowiaków, czy to na zasadzie spowinowacenia, związków natury erotycznej, przyjacielskiej lub profesjonalnej. Poprzez nieustanne poszerzanie katalogu postaci twórcy serialu wykreowali iluzję prezentacji bardzo szerokiej panoramy społeczeństwa współczesnej Polski wraz z jego problemami, generując przy tym swoistą „makiętę” rzeczywistości w skali 1:1. Miała ona być odbiciem otaczającego nas świata. Warto zatem zastanowić się, czemu właściwie oglądamy *M jak miłość*? Warto także przyjrzeć się, kogo tam nie ma, oraz co i w jaki sposób zostało pominięte.

Opera mydlana i negocjacje

W rozdziale swojej książki *Loving with Vengeance*, poświęconym operom mydlanym, Tania Modleski pisze o szczególnej roli, jaką seriale tego typu odgrywają w życiu kobiet. Jej zdaniem są niejako specjalnie zaprojektowane na potrzeby swoich odbiorczyń tak, by współgrały z powtarzalnym rytmem kobiecego życia domowego. Modleski dostrzega w serialach pewien potencjał transgresyjny, oferują one bowiem kobietom wizję świata, w której – w ramach patriarchalnych struktur – kobiece bohaterki zdolne są dochodzić swoich praw poprzez działania subwersywne i manipulację. Szczególnym przypadkiem

takich działań są kobiety złe, czarne chartery rozsadzające męską władzę poprzez umiejętne wykorzystanie własnej kobiecości¹. Przyjemność płynąca z oglądania opery mydlanej bierze się zatem, zgodnie z ideą Modleski, z obserwacji życia takiego, jakim się je postrzega, z tą różnicą, że w tym wypadku należy przyjąć rolę bezstronnej odbiorczynie, czerpiącej radość z wiedzy niedostępnej w realnym życiu. Można jednak założyć, że wielomilionowa publiczność ma nieco więcej niż jeden powód, by zasiadać przed telewizorami. W końcu odbiorczynie różnią się między sobą wiekiem, doświadczeniem czy statusem społecznym i rodzinnym. Serial zaś jest produktem, musi być opłacalny w rynkowej ekonomii kultury popularnej, która zyski czerpie z reklam. Przełożenie jest dość proste – im większa widownia, tym droższy jest czas reklamowy. Oczywiście, dzięki temu niemal niemożliwe jest sprofilowanie reklam, dlatego „w pobliżu” popularnego serialu obejrzymy propozycje zakupu najnowszych środków piorących lub czyszczących, ewentualnie margaryny. Są to produkty adresowane do każdego, czyli, w języku reklamy, nie mają *targetu*. Gdy wkraczamy w paradygmat ekonomiczny, warto odwołać się do teorii negocjacji, która udzieli pełniejszej odpowiedzi na przyczyny popularności serialu. Pozwoli też w toku dalszej analizy zrozumieć jego ideologiczny przekaz.

Stuart Hall w swoim słynnym tekście *Kodowanie i dekodowanie*² proponuje takie spojrzenie na przekazy kulturowe, które zakłada pewien nieusuwalny rozdźwięk pomiędzy tym, co zostało nadane, a tym, co zostało odczytane przez odbiorców. Tym samym ustanawia trzy modele dekodowania przekazów medialnych: pełny, negocjacyjny i opozycyjny. Podczas gdy dwa skrajne występują rzadko i prowadzą bądź do całkowitego utożsamienia się odbiorcy z treścią przekazu, bądź do jego całkowitego odrzucenia, model negocjacyjny występuje najczęściej i jest z punktu widzenia analizy seriali najciekawszy. Dla Halla negocjacja polega na takim odczytaniu przekazu, które pozwala na jego częściową akceptację, zgodną z intencją nadawcy, jednocześnie zaś zaprzecza przynajmniej części tego samego przekazu lub ją ignoruje. Odbiorca lub odbiorczynie, mówiąc trochę na skróty, wybiera sobie tylko to, co dla niego/niej istotne lub przynajmniej akceptowalne. Jest to bardzo interesująca uwaga, która znajduje szerokie zastosowanie w analizie odbioru przekazów politycznych. Tłumaczy, czemu ludzie często zgadzają się z konkretnymi politycznymi opcjami, ignorując całkowicie przekazy tych samych partii, które mogłyby okazać się dla nich daleko mniej korzystne. Jednocześnie takie podejście do przekazów medialnych tłumaczy, czemu tak wielu odbiorców i odbiorczyń może w tym samym czasie być zadowolonych z oglądania tego samego serialu. Okazuje się on produktem wytwarzanym niejako przez swych widzów, dopasowanym do ich potrzeb jedynie w pewnych określonych ramach. Reszta to już recepcja.

Rozwinięcia tej teorii na grunt badania seriali telewizyjnych dokonała Christine Gledhill³. Wskazuje ona na istnienie trzech poziomów negocjacji: instytucjonalnego, tekstowego i odbiorczego. Korzystając z tego modelu, warto przyjrzeć się *M jak miłość*, szukając w nim nie tylko źródeł przyjemności, ale też białych plam serialowego świata.

Instytucje

Na poziomie instytucji negocjacje to w tym przypadku nic innego, jak rzeczywiste kalkulacje ekonomiczne. Zgodnie z tym, co mówi John Fiske, wytwory kultury popularnej to towary, które muszą odnaleźć się w kapitalistycznej ekonomii⁴. Przyjemność zatem musi się sprzedawać, widzowie nie mogą być od serialu w jakikolwiek sposób odpychani. Wbrew pozorom nie jest to zadanie proste. Na poziomie instytucji, a więc producentów i scenarzystów, zapadają decyzje, które na stałe wykluczają określone zjawiska

z serialowego uniwersum. Z tego powodu świat *M jak miłość* unika polityki i wikłania swoich bohaterów w sprawy związane z bieżącą sytuacją kraju, również ekonomiczną. Bohaterowie żyją w trochę „lepszym świecie”, wypranym ze złych emocji zbiorowych. Sprawiają wrażenie zatopionych w realnej rzeczywistości, jednak czasem ciężko się domyślić, że w ogóle żyją w Polsce. Wygląda na to, że takie odrealnienie przekazu zwiększa przyjemność widzów z oglądania serialu.

Przykładem takiego pozornego realizmu są wydarzenia związane z życiem Piotra i Kingi Zduńskich, granych przez Marcina Mrocza i Katarzynę Cichopek. Poznajemy ich, gdy są jeszcze w szkole średniej, wtedy też postanawiają się pobrać, co czynią, gdy tylko kończą 18 lat. Późniejsze perypetie ich małżeństwa pokazane są na tle tak zwanego studenckiego mieszkania, które wynajmują wspólnie z przyjaciółmi w Warszawie. Oczywiście realia ich wspólnego życia są dalekie od tych, które naprawdę spotyka się w tego typu przestrzeniach. Jednak najbardziej znamieny jest moment rzeczywistego usamodzielnienia się dwojga młodych ludzi. Gdy nadchodzi kres ich studenckiego życia, postanawiają kupić dom. Twórcy serialu nie każą jednak swym postaciom zaciągać kredytu hipotecznego, przepustką do upragnionego lokum okazuje się wygrana w totolotka. Wcześniej brat bliźniak Piotra, Paweł (Rafał Mroczek), zostaje właścicielem mieszkania dzięki temu, że pod opiekę bierze go emerytowany i schorowany nauczyciel, który pełen bezinteresownej troski postanawia sprowadzić chłopca na dobrą drogę. Tym samym twórcy serialu uniknęli bardzo skomplikowanego tematu usamodzielniania się młodych ludzi w warunkach kapitalistycznej ekonomii. Nie zdecydowali się na podjęcie tematu wieloletnich kredytów hipotecznych, których reklamy znajdują się w każdym bloku sąsiadującym z miejscem emisji serialu. Sytuacja ekonomiczna bohaterów *M jak miłość* jest określana jedynie w kontekście innych bohaterów, więc ma się nijak do rzeczywistej sytuacji ekonomicznej w kraju, przez co serialowe uniwersum zaczyna tworzyć coś na kształt rzeczywistości równoległej. Jest to o tyle ciekawe, że jednocześnie te same seriale uchodzą za przykład realistycznego portretowania rzeczywistości.

W obrębie negocjacji instytucjonalnej znajdują się też te związane z wątkami obyczajowymi. *M jak miłość* unika tematów, które mogą wywołać sprzeciw w odbiorze konserwatywnej części widowni. Tradycyjnie w Polsce tematem takim jest homoseksualność. Jest to szczególnie przypadek, gdyż negocjacje, które dokonywały się na tym polu, znalazły swoją kontynuację w przestrzeni publicznej. Chodzi mianowicie o zaplanowaną w scenariuszu postać lesbijki, która jednak w efekcie okazała się molestowaną w dzieciństwie kobietą. Na prośbę aktorki Mai Hirsch zmieniony został scenariusz⁵. Polscy aktorzy w pewnym sensie panicznie boją się grania osób homoseksualnych. To oczywiście ulega zmianie, w nowszych produkcjach pojawiają się postaci gejów i lesbijek, jednak w najpopularniejszym polskim serialu wciąż jedynym gejem pozostaje Grzegorz Górski, grany przez Marcina Proboszcza. Największym „dokonaniem” tej postaci była próba uwiedzenia zawodowego współpracownika, Michała. Próba oczywiście nieudana, ale sam cień podejrzenia wystarczył, by rozpadło się małżeństwo Michała. Na poziomie instytucji twórczych skłonność do podejmowania ryzyka jest, jak widać, niewielka, ogromna jest za to dbałość o tak zwaną reputację aktorów.

Tekst

Negocjacje na poziomie tekstowym polegają na aktualizowaniu, znanych widzom skądinąd, wzorców fabularnych i schematów budowania postaci. Działają tu dwie przeciwstawne zasady: lubimy to, co znamy, ale nie chcemy się nudzić. W przypadku oma-

wianego serialu zdecydowanie ważniejsza okazuje się ta pierwsza reguła. *M jak miłość* aktualizuje dwa wielkie schematy fabularne: sagi rodzinnej i telenoweli. Z jednej strony dostajemy zatem, jak pisze Alicja Kisielewska, kolejną wariację polskiej opowieści o wielopokoleniowej rodzinie⁶. Całość relacji opisywana jest właśnie na gruncie tejże rodziny i tylko w jej ramach funkcjonować mogą postaci. Dokonywane są oczywiście pewne modyfikacje, wymuszone choćby długością serialu oraz zmieniającymi się powoli realiami życia w Polsce. Wciąż jednak najważniejszym punktem odniesienia dla bohaterów jest rodzina, a nie na przykład grupa rówieśnicza czy grono przyjaciół.

Kisielewska w swojej książce pisze o niezwyklej roli, jaką w polskiej kulturze pełni opowieść o rodzinie. Jest ona nie tylko źródłem fabuły i schematem narracyjnym, jest także ważnym składnikiem zbiorowej fantazji, wyznacznikiem tego, co dobre i złe. Arcydzieła literatury polskiej to utwory o tematyce rodzinnej, część z nich została zresztą sfilmowana jako seriale i stanowi początki gatunku tele-sagi. To wszystko składa się na szczególne miejsce, jakie w sercach polskich odbiorczyń i odbiorców zajmują seriale o rodzinne. Tym samym można opisywane w niniejszym artykule *M jak Miłość* wpisać w ciąg polskich wielkich produkcji o rodzinie i świecie, jaki kreuje.

Drugie wielkie źródło inspiracji to telenowela. Bardzo wnikliwie schemat jej tworzenia opisał Paweł Nowicki⁷. Przedstawił on w swoje książce cały zestaw stereotypów i symbolicznych odwołań, na których bazują twórcy tego typu seriali. Scenarzyści *M jak miłość* chętnie sięgają nie tylko po wątki fabularne rodem z południowoamerykańskich tasiemców, ale też odtwarzają specyficzne stereotypy dotyczące na przykład kobiecości. Uświęcona rola macierzyństwa wydaje się być tu bardzo dobrym przykładem. W obrębie świata serialowego kobiety złe karane są bezpłodnością na zasadzie sprzężenia zwrotnego. Z drugiej strony, macierzyństwo uświęca i przywraca kobietę do grona postaci dobrych i zasługujących na szacunek, bez względu na jej wcześniejsze przewinienia. Tu doskonałym przykładem jest Hanka Mostowiak, która to postać dokonała charakterystycznej wolty w samych początkach istnienia serialu, przekształcając się z kobiety złej we wzorową Matkę Polkę. Macierzyństwo i rodzina są w świecie przedstawionym serialu przepustką do specyficznej wersji zbawienia „tu i teraz”.

Negocjacje odbywające się na poziomie tekstowym są z konieczności w produkcjach typu *M jak miłość* mocno ograniczone. Twórcy, zamiast ryzyka spadku oglądalności, wybierają ryzyko nudy. Wiąże się to ze specyficzną cechą seriali typu *soap opera*, które kręcone są tak długo, że swego rodzaju niemożliwością jest dokładne śledzenie występujących w nich wydarzeń. Co więcej, z racji bazowania na ograniczonej liczbie stereotypów i obracania się w zakłętym kręgu wydarzeń związanych z życiem rodzinnym i/lub miłosnym bohaterów, producenci i scenarzyści omawianego serialu mają do dyspozycji skończoną liczbę wydarzeń, które przytrafić się mogą jego bohaterom. Zatem w scenariuszu co i rusz powracać będą, w różnych konstelacjach, cięższe, rozstania, powroty, zdrady i pojednania. Dodatkowo formuła serialu w pewnym sensie wyklucza uogólnianie zdarzeń, wszystkie przypadki losu mają charakter jednostkowy i nie są dyskutowane w szerszym, na przykład społecznym, kontekście. Tym samym masowo oglądana produkcja nie staje się platformą do ukazywania ważnych z punktu widzenia społeczeństwa kwestii, choć pojawiają się w niej wątki, które z powodzeniem mogłyby uzyskać taki status. Jednak ograniczanie ich obrazowania do ukazania konkretnej sytuacji wybranego bohatera, prowadzi zazwyczaj do niewykorzystania szansy na zarysowanie społecznego spektrum, na tle którego dzieje się wydarzenie.

Odbiór

Prawdziwym sprawdzianem pracy armii producentów i scenarzystów, oraz – w mniejszym stopniu – reżyserów i aktorów jest dopiero trzeci poziom negocjacji, czyli te z nich odbywające się na poziomie odbioru. Hall w przywoływanym już tekście podkreśla, że nadawca przekazu nie ma do końca wpływu na proces dekodowania. Jeśli dzieje się tak w przypadku wiadomości telewizyjnych, które przecież przynajmniej z założenia odwołują się do realnego świata, to zapanowanie nad odbiorczyniami serialu okazuje się jeszcze bardziej skomplikowane. Jednocześnie należy pamiętać, że źródła serialowych przyjemności są umiejscowione właśnie tutaj, czyli na styku ekran/odbiorca.

Procesowi dekodowania poddane są nie tylko postacie, ale też przyświecające ich działaniom motywy, charakterystyczna dla świata przedstawionego ocena moralna konkretnych sposobów postępowania oraz emocje towarzyszące wyborom ekranowych postaci. Idealną sytuacją dla producentów jest sprowokowanie widzów do przeżywania serialowego życia jako rzeczywistego, rozważanie go w kontekście własnej egzystencji oraz kopiowanie ocen moralnych zawartych w przekazie telewizyjnym. Dla Fiskego dominująca ideologia zawarta jest w ukazywanym telewizyjnym obrazie *status quo*⁸. Tym samym nadawcy kodują określony sposób oceny rzeczywistości, jednocześnie dostarczając swoim odbiorczyniom przyjemność z obserwowania jej zakłócenia i przywracania do normalności w nieustannym zakłętym kręgu. Zdaje się, że odbiorczynie *M jak miłość* doskonale realizują ten projekt. Na forach dyskutują o wybranych wątkach z życia bohaterów/bohatek, oceniają ich wybory, zazwyczaj podążając za linią oficjalnie prezentowanej w serialu moralności⁹. W pewnym sensie negocjują więc własne zdanie z innymi odbiorczyniami oraz światem przedstawionym. W ramach internetowej społeczności powstają fankluby konkretnych postaci lub par, w ramach których zarejestrowani użytkownicy mogą dzielić się przemyśleniami dotyczącymi losów bohaterów, ganić ich lub chwalić¹⁰. Tym samym pojawia się nowe źródło przyjemności: współuczestnictwo.

Rozwój technologii informatycznych niesłuchanie zdemokratyzował kulturę popularną i wpisał w nią obietnicę całkowitej wolności wyboru przekazywanych treści. Jest to złudzenie polegające na łatwości dostępu do środków gwarantujących wymianę informacji i poglądów na dany temat, takich jak fora internetowe. Wydaje się, że każdy może mieć wpływ na przebieg serialu. Nie ulega wątpliwości, że twórcy pilnie śledzą pojawiające się na stronach wpisy, by wiedzieć, w jakim kierunku podążać powinny dalsze losy bohaterów, żeby publiczność wciąż chciała ich oglądać na ekranie. Nie wszystkie jednak marzenia forumowiczek – z oczywistych powodów – mogą się spełnić. Przyjemnością z ich strony staje się zatem poczucie współuczestnictwa i wywierania wpływu z jednej strony, z drugiej zaś pseudo-hazardowe zaklęcie rzeczywistości. Odbiorczynie odczuwają przyjemność z przeżywania marzeń i trosk bohaterek niemal jak swoich, nie ponosząc konsekwencji rzeczywistego rozczarowania, jeśli zakładany związek lub plan życiowy nie dojdzie do skutku.

Odbiorczynie nie negocjują tylko ze sobą nawzajem, negocjują też z tekstem, wybierając z niego to, co w zachowaniu danej postaci uznają za ważniejsze. Serial *M jak miłość* jest tworem wielowątkowym i, w gruncie rzeczy, dość skomplikowanym fabularnie. Płatanina zdarzeń, nawet jeśli z założenia dość jednostajna, pozwala na to, by każda odbiorczyni wybierała z niej to, co się jej akurat bardziej podoba. Przykładem niech będą losy Małgorzaty Mostowiak (Joanna Koroniewska). Bohaterka ta w obrębie świata

przedstawionego pełni rolę kobiety niemogącej prawidłowo (z punktu widzenia obowiązującego obyczaju) równoważyć swoich ról związanych z pracą i życiem rodzinnym. Jej kolejne małżeństwa rozpadają się z najdziwniejszych przyczyn (to jej męża podejrzewano o homoseksualny romans). Jednocześnie sama podejmuje decyzje karygodne z punktu widzenia ideologii rodziny, jak wyjazd do pracy za granicę i pozostawianie kolejnego męża obarczonego wychowaniem dzieci. Z jej historii odbiorczyni wybrać może sobie dwa zupełnie różne obrazy. W jednym Małgorzata będzie kobietą sukcesu, skupioną na karierze i niepozwalającą, by cokolwiek stało na drodze jej rozwoju zawodowego. W drugim ta sama postać będzie upartą egoistką, karana przez los za swoje złe decyzje. Warto pamiętać, że kara ta jest dość specyficzna, bo niekoniecznie jest bezpośrednią logiczną konsekwencją działań bohaterki, choć można odnieść wrażenie, że tak właśnie jest: domniemany romans męża poprzedziła zdrada Małgorzaty, o której mąż nic nie wiedział. Nie istnieje więc możliwość wynikania jednego wydarzenia z drugiego, jednak odbiorcy zostaje zasugerowany związek przyczynowo-skutkowy pomiędzy tymi dwoma wydarzeniami (z których to drugie ostatecznie nie miało miejsca).

Teoretycznie zatem odbiorczyni może wybierać ocenę i negocjować znaczenia w obrębie historii bohaterki, zaś praktycznie, jeśli będzie podążać za myślą o wyzwolonej kobiecie sukcesu, ujrzy cały pakiet nieszczęść i rozpadających się związków. Tym samym pozorna wolność wyboru, wymykanie się obowiązującemu *status quo*, prowadzi do dalszego utrwalania obowiązującego sposobu patrzenia na życie i postrzegania ról społecznych.

Zakończenie (i jak to robią w Ameryce?)

M jak miłość jest serialem formalnie bardzo archaicznym, konserwatywnym światopoglądowo i niezwykłe monotematycznym. W kontekście dzisiejszej dostępności Internetu i popularności amerykańskich produkcji telewizyjnych wydaje się zatem zaskakujące, że jest on wciąż najchętniej oglądanym programem w polskiej telewizji. Warto jednak o tym pamiętać, ferując wyroki dotyczące jakości tego typu produkcji. Serial ten, poprzez rzese swoich odbiorczyń i odbiorców, wpływa na utrwalanie się obowiązującego, patriarchalnego sposobu pojmowania rzeczywistości. Stwarzając wrażenie realizmu, w pewnym sensie wychowuje społeczeństwo do podejmowania konkretnych wyborów w zakresie działań obyczajowych i ekonomicznych. Jednocześnie, a może przede wszystkim, jest źródłem przyjemności.

Kultura popularna poprzez swoją reifikację jest towarem jak najbardziej podlegającym prawom rynku. Musi się sprzedawać, a sprzedaje się to, co jest przyjemne, ładne, niezbyt skomplikowane. Nie ulega zatem wątpliwości, że takim jest najważniejszy w chwili obecnej polski serial. I takim pozostać musi, jeśli nie chce zejść z anteny.

Warto jednak badać źródła przyjemności płynące z uczestnictwa w codziennym śledzeniu losów fikcyjnych postaci, które zdają się być bardziej interesujące niż prawdziwi ludzie. W swoich badaniach w przyszłości chcę położyć nacisk na ideologiczny ładunek zawarty w tego typu przekazach oraz na ich potencjał transgresyjny. Niewielkie nawet zmiany w ukazywaniu postaci mogą zmienić sposób postrzegania określonych sytuacji i całych grup społecznych. Pokazują to doświadczenia amerykańskich oper mydlanych, w których obraz na przykład kobiet latynoskich ulegał zmianom, prowadząc do trwałych przemian społecznej świadomości¹¹. Transgresja możliwa do ukazania w serialach telewizyjnych powinna powodować zanikanie

białych plam świata przedstawionego i pozwalać większym rzeszom odbiorców na identyfikację nieopierającą się na wykluczeniu jakiejś części ich życia.

Szukając wzorów i argumentów potwierdzających tezę o możliwości zmian w postrzeganiu serialowych bohaterów przez odbiorców, warto spojrzeć na produkcje amerykańskie. To właśnie w tym kraju najpełniej rozwinął się przemysł produkcji seriali. Są to produkcje często bardzo ambitne, wokół których toczą się dyskusje i ścierają poglądy. Z oczywistych przyczyn *M jak miłość* nie jest porównywany do produkowanych przez HBO arcydzieł gatunku, takich jak *The Wire*. Polskie seriale to w jakiejś mierze odpowiedniki amerykańskich *daily soap operas*, w szczególności jeśli chodzi o format, poziom i w dużej mierze tematykę. Są to produkcje z założenia mało ambitne pod względem artystycznym i prezentujące uproszczony i konserwatywny obraz rzeczywistości. Jednak warto zauważyć, że amerykańskie opery mydlane nie są pokazywane w najlepszym czasie antenowym. Typowo polską specyfiką jest też to, że w produkcjach tego typu gra plejada polskich aktorów obok nikomu nieznanymi debiutantów. W polskiej ofercie serialowej wciąż jeszcze brakuje takich produkcji, które mogłyby konkurować z najlepszymi dokonaniem gatunku, przyciągać nie tylko rodzime sławy aktorskie, ale też wyśmienitych reżyserów i skłaniać producentów do przeznaczenia większych sum na pracę nad scenariuszem. Wtedy nawet uczynienie głównym tematem serialu rodziny nie sprawia, że automatycznie skazany będzie na powtarzanie wciąż tej samej historii.

Przykładem takiego rodzinnego serialu z w wyższej półki jest produkcja *United States of Tara*¹². Ukazane w tym serialu losy niebanalnej i głęboko straumatyzowanej rodziny są podane widzom w sposób, który przyciąga przed ekrany koneserów gatunku. Jest to historia Tary (Tony Colette), cierpiącej na bardzo poważną chorobę psychiczną: dysocjacyjne zaburzenia tożsamości. W ciągu trzech serii obserwujemy zmagania całej rodziny z chorobą. Część aspektów tego schorzenia pokazana jest w konwencji komediowej, ale nigdy prześmiewczej. Z całkowitą powagą potraktowano problematyczny splót wzajemnych zależności pomiędzy członkami rodziny. Jest tu miejsce na miłość i seks pomiędzy małżonkami, jest temat zdrady, dorastanie dzieci. Jest miejsce na refleksję nad granicami odpowiedzialności za ukochaną osobę i nad emancypacją dzieci. W ramach tej rodziny funkcjonuje młody gej i zagubiona nastolatka, która nie od razu wie, co chce robić w życiu. Rodzina jest dla nich źródłem wsparcia, choć funkcjonowanie w niej jest jednocześnie obciążone ryzykiem obcowania z często niestabilną lub wręcz agresywną matką. Mimo tego rodzina z amerykańskiego serialu nie jest opresyjna, stanowi autentyczną przestrzeń wymiany poglądów dotyczących życiowych wyborów. Widz pozostawiony zostaje sam z decyzją, jak oceniać konkretne zachowania, bowiem niemal każdy wybór członków rodziny poddawany jest wielorakiej ocenie przez pozostałych.

Podkreślam raz jeszcze, przywołany przeze mnie jako kontekst serial nie jest tym samym typem telewizyjnego formatu, co *M jak miłość*. Jedyne co może łączyć te seriale, to dobór tematyki stawiającej w centrum serialowego uniwersum rodzinę i jej problemy, przy czym w przypadku *United States of Tara* jest to zabieg bardziej konsekwentny. Na niebanalne i odważne podejście do kwestii bardzo ważnych, takich jak funkcjonowanie osób chorych psychicznie w społeczeństwie czy stosunki między dorosłymi dziećmi a rodzicami, nie zapominając o problemie traumy pozostającej po molestowaniu seksualnym. Wszystkie te tematy teoretycznie mogłyby zostać włączone do scenariusza naszej rodzimej superprodukcji serialowej. Dzięki adaptowaniu innych niż skrajnie konserwatywne wzorców zachowania, kultura popularna może opisywać rzeczywistość dogłębnie, nie tracąc swoich walorów rozrywkowych. Im mniej będzie w niej białych plam,

tym mniej w społeczeństwie będzie nieprzekraczalnych odmienności, straszących swą pozorną obcością.

Przypisy

- ¹ Por. T. Modleski, *The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas*, W: eadem, *Loving with a Vengeance. Mass-produced Fantasies for Women*, New York 1982, s. 85-109.
- ² S. Hall, *Kodowanie i dekodowanie*, W: „Przekazy i Opinie” 1987, nr 1-2, s. 58-71.
- ³ Ch. Gledhill, *Negocjacje przyjemności*, W: *Gender w kinie europejskim i mediach*, red. E. Ostrowska, Łódź 2001, s.45-62.
- ⁴ Por. J. Fiske, *Towary a kultura*, W: idem, *Zrozumieć kulturę popularną*, przeł., K. Sawicka, Kraków 2010, s. 21-49.
- ⁵ <http://www.nowiny24.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20100726/IMPREZY13/767789549> (dostęp 31 maja 2011).
- ⁶ A. Kisielewska, *Polskie tele-sagi. Mitologie codzienności*, Kraków 2009.
- ⁷ P. Nowicki, *Co to jest telenowela?*, Warszawa 2006.
- ⁸ J. Fiske, *Gendered television: femininity*, W: idem, *Television Culture*, London 1987, s. 181.
- ⁹ Por. <http://forum.ifilm.pl/index.php?topic=18475.0> (dostęp 13.06.2011).
- ¹⁰ Por. <http://www.m-jak-milosc.pl/Spolecznosc.html> (dostęp 13.06.2011).
- ¹¹ S. McIntosh, S. Winterberger, J. Jenrette, «Carlotta!»: *Changing Images of Hispanic-American Women in Daytime Soap Operas*, W: „Journal of Popular Culture” 1999, Vol. 33, No 2, s. 37-48.
- ¹² W polskiej wersji językowej serial nosi tytuł *Wszystkie wcielenia Tary*. Był on pokazywany u nas krótko na antenie TVN.

Summary

“L is for Love” Has Many Names. On the Polish Day-time Soap Opera in the Perspective of Negotiation

The paper concerns problems of representation of society and ideological structure implied in the most popular Polish soap-opera *M jak miłość* (L is for Love). The series is presented in the perspective of cultural negotiation proposed by Stuart Hall and Christine Gledhill and John Fiske’s theories of cultural reification.

The analysis shows that although the series is considered as realistic it avoids discussing issues that may seem controversial from moral or economical point of view. The ways of life presented in the show are strongly connected to patriarchy and not as diverse as they may seem. Viewer’s freedom of negotiation of pleasure is therefore limited to those that are accepted in the mainstream morality.

As the series is extremely popular in Poland it has a very strong impact on society. In those terms it serves as the instrument of prevailing mainstream ideology of capitalism and patriarchy avoiding any chance of transgressive visualizations.