

Sylwia Galanciak

Akademia Pedagogiki Specjalnej im. Marii Grzegorzewskiej

ORCID: 0000-0002-9850-3954

## Telenowela jako przestrzeń normatywnego dyskursu społecznego i wehikuł ideologii

### Telenovela as a space of normative social discourse and vehicle of ideology

#### Wstęp

Uwarunkowania odbioru przekazu telewizyjnego, związane z wpisaniem medium w strukturę przestrzenną domu, wymuszają takie jego kształtowanie, które pozwoli mu na przykucie i zatrzymanie na sobie chwiejnej uwagi potencjalnego telewidza. Medium, które nierzadko, aby zostać zauważone, musi przebić się przez głosy domowników, stara się wpisać w ów toczący się w zaciszu domu dialog i w najlepszym wypadku go zdominować. Telewizja występowała początkowo z pozycji narratora heterodiegetycznego (opowiadającego z pozycji zewnętrznej wobec świata narracji), której przyjęcie umożliwiła jej powszechna fascynacja nowym medium i w zasadzie pozbawiony selekcji sposób korzystania widzów z przekazu. W miarę własnego rozwoju, w konsekwencji wymuszającego na widzu dokonywanie wyboru nie tylko pomiędzy audycjami, ale i stacjami telewizyjnymi, zaczęła z jednej strony w coraz większym stopniu wykorzystywać dostępne jej środki do symulowania komunikacji typu *face to face* (programy informacyjne, *talk shows*, *talent shows* itd.), z drugiej jednak – zaadaptowała do istniejących warunków chwytów retoryczne właściwe wypowiedzi filmowej, zabierając głos w sprawach szczególnie istotnych dla widza. Jako że dla widza zwykle najistotniejszą spośród tych spraw jest on sam, telewizja podstawia mu lustro, w którym może się on przejrzeć, najlepiej z zadowoleniem. Funkcję owego lustra

z powodzeniem od lat pełni telenowela, zespolona ze światem i rytmem życia odbiorcy – dla badaczy społecznych jeden z najciekawszych telewizyjnych gatunków fabularnych.

### Czas emisji, czas fabuły. Czas widza

Wystarczy rzucić okiem na ofertę programową ogólnopolskich stacji telewizyjnych, żeby zauważyć, jak ważnym jej elementem jest właśnie telenowela. Można ją znaleźć w ramówce niemal o każdej porze każdego dnia tygodnia. Wrażenie wszechobecności serialu w strumieniu telewizyjnego programu daje początek procesowi integracji czasoprzestrzeni telenoweli z tą, w której zanurzony jest widz. Potęguje to wrażenie, że życie bohaterów toczy się równolegle z życiem widza, że wystarczy w dowolnym momencie włączyć się w strumień telewizyjnej narracji, by podejrzeć, co aktualnie porabiają.

Istnieje jednak dość wyraźna linia demarkacyjna pomiędzy tytułami, które mogą się pojawić w paśmie popołudniowym, a tymi z godzin największej oglądalności. Linia ta przebiega w okolicach godziny 19.00, ważniejsze jednak są jej wewnątrztekstowe wyznaczniki, wiąże się z nimi bowiem wstępny szkic modelu widza implikowanego w tekście. Istnienie tego podziału wynika przede wszystkim z wyodrębnienia z czasu antenowego niezwykle cennego dla nadawcy pasma najwyższej oglądalności (*prime time*) łączonego z porą wieczorną oraz popołudniową porą świąteczną. Związane z nurtem feministycznej krytyki telewizji badaczki takie jak Ruth Rosen czy Tania Modleski (choć nie tylko one) wskazują na fakt, iż telenowela jest gatunkiem stworzonym specjalnie dla kobiet, mającym opowiadać kobietom o nich samych, silnie zakorzenionym w mitologii amerykańskiej i w wynikającym z tej mitologii charakterze tożsamości kulturowej (Rosen, 1986, s. 47–49; Modleski, 1991, s. 140n.). Amerykańska badaczka, Ruth Rosen, poszukuje korzeni gatunku w XVIII- i XIX-wiecznej powieści dydaktycznej, współkreującej i podtrzymującej wpisane w tę mitologię przekonanie o męskim indywidualizmie, z którym wiąże się aktywna rola mężczyzn w biznesie czy polityce, i skontrastowanej z nim kobiecej wspólnotowości, przypisującej kobiecie rolę opiekunki domowego ogniska, odpowiedzialnej za trwałość i jakość rodzinnej wspólnoty. Stąd, powiada badaczka, osią fabularną wszystkich seriali pozostaje konflikt/rozdzarcie pomiędzy potrzebą niezależności czy wręcz walki o własną podmiotowość a racjami wspólnoty. Rozwiązanie tego konfliktu kończy się zawsze afirmacją wspólnoty (rodziny), w świetle czego serial jawi się tutaj jako system opresyjny wobec kobiecych dążeń do indywidualizmu (Rosen, 1986,

s. 47–49; por. Modleski, 1991, s. 140n.). Co wspólnego ma ta diagnoza z podziałem na telenowele przedwieczorne i primetime'owe? Otóż to właśnie w programach do- i popołudniowych odnajdujemy rdzeń korpusu telenowel wyraźnie skierowanych do tych kobiet, które nie pracują zawodowo, opiekują się domem i przebywają w nim, a więc oglądają telewizję właśnie w godzinach innych niż wieczorne. Seriale emitowane w tym paśmie, lekceważąco nazywane także operami mydlanymi (*soap operas*), nie tylko mają odzwierciedlać pożądaną model rodziny, lecz także dostosowane są do rozproszonego charakteru odbioru, typowego dla widza, który musi dzielić uwagę pomiędzy oglądanie telewizji i wykonywanie rozmaitych prac domowych. Dwudziestokilkuminutowe odcinki, których oglądanie nie zajmuje zbyt wiele czasu, cechuje duża redundancja fabuły. Jej dowolne fragmenty, a nawet całe odcinki można pominąć bez szkody dla własnej wiedzy na temat treści, ta bowiem szybko zostanie uzupełniona przez opowieści bohaterów, bez końca rozmawiających o zaistniałych wydarzeniach. Z tego wynika kolejna cecha soap opery: widz zazwyczaj nie bywa świadkiem owych wydarzeń, lecz dowiaduje się o nich z rozmów bohaterów (najczęściej zwykłych ludzi z dolnych rejonów klasy średniej, a czasem także niższych stref drabiny społecznej). Czyni ona telenowelę formą przeznaczoną bardziej do słuchania niż do oglądania, a co najmniej taką, której śledzenie tylko za pomocą słuchu nie czyni wielkiej szkody. Strona wizualna przekazu jest tu, co przecież nietypowe dla zdominowanej przez obraz telewizji, przewidywalna, niezbyt atrakcyjna, a przede wszystkim mało istotna, podporządkowana pierwiastkowi audialnemu, dzięki któremu opowieść rozwija się w czasie. Ta tendencja jest niezwykle wyraźna choćby w *Klanie*, jednej z najdłużej obecnych na ekranie polskich telenowel (od 1997 roku). Kolejne odcinki składają się z sekwencji dialogów toczących się między postaciami. Widz ma niewielką szansę na zostanie naocznym świadkiem wydarzeń, pozna tylko relację z nich, bowiem w chwili, w której akcja ma nabrać tempa, następuje z reguły cięcie montażowe. I tak nie zobaczymy np. sceny schwytania psychopatycznej zabójczyni, której sprawę śledzi dziennikarka Agnieszka, za to w następnym odcinku dziewczyna dokładnie opowie o jej przebiegu kolegom z redakcji. Nie ujrzymy także części trudniejszych rozmów toczących się pomiędzy bohaterami, rozmów, w których wielką rolę odgrywają emocje, a więc i mimika – jej śledzenie wymaga zaś od widza znacznej koncentracji. W sposób jednoznaczny serial staje się tu właśnie opowieścią, a medium przyjmuje rolę barda opowiadającego społeczności o niej samej, snującego opowieść artykułującą i aktualizującą kanon preferowanych w danej kulturze wartości, które składają się na jej tożsamość. Oralność gatunku, mimo jego silnie

powiązanej z tradycją pisma narracyjności, staje się tu szczególnie wyrazista (por. Fiske, Hartley, 1996, s. 85).

Nieco inna jest sytuacja seriali wyświetlanych w *prime time*. Tutaj do grona oglądających kobiet dołączają bowiem powracający z pracy mężczyźni oraz pracujące zawodowo kobiety, różnicuje się także struktura wiekowa widzów. Tematyka tych seriali staje się więc bardziej różnorodna, a problemy rodziny zostają wpisane w atrakcyjny kontekst, np. perypetii wybranego środowiska zawodowego. Zawsze jednak problemy wspólnoty rodzinnej pozostają nadrzędne wobec tych związanych z pracą i karierą, służących tu bądź za wpisującą się w stereotyp atrakcję dla pracującej zawodowo części widowni, bądź za przyczynę konfliktu wartości między dobrem rodziny a ambicjami jednostki – rozwiązywanego zawsze na korzyść tej pierwszej. Wydłuża się czas odcinka, zwykle do około godziny, znaczenia nabiera także aspekt wizualny, uatrakcyjniający przekaz. Widz telenoweli emitowanej w czasie największej oglądalności może zatem stać się (choć nie zawsze) naocznym świadkiem wielu wydarzeń. Wypadek, wielkie przyjęcie, napad rabunkowy – wszystko to może tu zyskać aspekt wizualny, rozwinać się w czasie na oczach oglądającego, stać się czymś więcej niż tylko zwerbalizowanym wspomnieniem. Sprawia to, że te dwa typy telenoweli, choć należące do jednego podgatunku i ideologicznie zbliżone, nie są w strumieniu telewizyjnym wymienne, zwłaszcza na pozycję *prime time*. Powtórki wieczornych programów można odnaleźć w paśmie porannym czy popołudniowym, ale żadna przedwieczorna telenowela nie pojawi się wieczorem, w momencie największej oglądalności.

Spośród najdłużej emitowanych amerykańskich telenowel 3 nadawane były przez ponad 50 lat, 2 kolejne – dłużej niż 40 (*Najdłuższe...*, 2016). Serial cieszący się takim stażem, regularnie pojawiający się na antenie kilka razy w tygodniu, wrasta w życie widza, przykleja się do jego czasu i starzeje się wraz z jego upływem i wraz z samym widzem. Nie bez powodu więc Agnes Nixon, autorka jednej z najstarszych i najpopularniejszych w USA oper mydlanych, *All My Children*, w odpowiedzi na pytanie, dlaczego ludzie oglądają seriale, usłyszała od ankietowanego studenta college'u: „Bo to jedyna stała rzecz w naszym życiu” (Rosen, 1986, s. 46). Ćwierć wieku to czas wystarczający do wymiany pokoleń. Młodzi bohaterowie dojrzewają, zajmując miejsce tych, którzy się zestarzelili i stopniowo schodzą na dalszy plan. Choć polskie telenowełe nie mogą korzystać z aż takiego dorobku, ich własny jest już pokaźny. Pierwsze pokolenie, dla którego mogą one być narracjami bez początku i końca, rozmywającymi się w strumieniu czasu, weszło już w dorosłość.

Opera mydlana kładzie duży nacisk na techniki budowania wrażenia przyległości świata bohaterów do świata widzów. Wyjątkowo sprzyja temu zabieg sklejanie subiektywnych czasów widza i bohatera w płaszczyźnie treści poprzez umieszczanie ich w tym samym czasie realnym. Widzów jednego z pierwszych odcinków *Klanu* zadziwił fakt, że do oglądania elektryzującego Polaków meczu polskiej reprezentacji, w dniu, w którym miał się on odbyć, szykowali się także bohaterowie serialu. Standardem jest, że dzieci postaci kończą rok szkolny, zdają matury i dostają się na studia w tych samych dniach i miesiącach, co dzieci telewidzów, a wszyscy razem w specjalnych odcinkach świętują z nami Boże Narodzenie, Wielkanoc, a nawet Zaduszki. Świat ekranowej rodziny funkcjonuje więc na tych samych prawach, co świat realnych rodzin telewidzów, syci się tymi samymi wydarzeniami, a nawet demonstrowuje wzorce ich przeżywania. Szczególnie sprzyjający integracji płaszczyzn temporalnych telenoweli i telewidza jest właśnie czas cykliczny, w sposób szczególny zaznaczany pojawianiem się kolejnych świąt, powtarzalny, a więc i przewidywalny, ale przede wszystkim dyktujący każdej wspólnocie rytm życia, odgrywający olbrzymią rolę w kształtowaniu jej tożsamości. Telewizyjna czy radiowa rodzina, świętując razem z nami, deklaruje swoją przynależność do naszej społeczności, staje się jej wzorowym członkiem dbającym o ciągłość tradycji, a zatem i współodpowiedzialnym za budowanie świadomości wspólnoty. Bohaterowie *Klanu* co roku spotykają się na rodzinnej, wielopokoleniowej kolacji wigilijnej i śniadaniu wielkanocnym, zaś wiejska społeczność nienadawanej już *Plebani* w dniu Zaduszek odwiedzała groby zmarłych, brała udział w wieczornej mszy na cmentarzu, a na początku lata przygotowywała się do uroczystej procesji Bożego Ciała. Czas cykliczny telenoweli jest więc przede wszystkim tradycyjnym czasem świąt religijnych, wzmocnianym dodatkowo przez zmiany pór roku. Akcenty związane z linearnym wymiarem czasu, utożsamiające go z naszym czasem linearnym, pojawiają się rzadziej, zwykle w postaci echa zaistniałych niedawno wydarzeń. Charakterystyczne przykłady takiego rozwiązania to pojawienie się w domu *Klanowej* rodziny Lubiczów Polki z Kazachstanu w okresie, kiedy temat powrotów zesłanych tam Polaków był w kraju przedmiotem intensywnej debaty, albo przewijający się w *Klanie* wątek profesora, którego nazwisko znalazło się na liście tajnych współpracowników SB. Zarówno na poziomie treści, jak i struktury telenowela jest więc uwikłana w dwa wymiary czasu – linearny i cykliczny – skazana na balans między powtarzalnością (konstrukcji odcinka, schematów fabularnych czy wydarzeń) a doświadczeniem przemijania (wątków, bohaterów).

Troska o przyległość czasu telenoweli do czasu widza dotyczy przede wszystkim seriali spoza godzin *prime time*. Wynika to nie tylko z większego

skomplikowania procesu produkcji, ale też z faktu, iż w wieczornych telenowelach aktualność przestaje być szczególnie ważna. Bohaterką nie jest już bowiem codzienność, w której niewiele się musi dziać. Większą rolę odgrywają wydarzenia o często gwałtownym charakterze, dotyczące indywidualnych losów bohaterów, co uniezależnia je od rzeczywistości widza. Gwiazdki może wcale nie być lub pojawi się ona np. w marcu, bowiem ważniejsze jest, co się dzieje, niż kiedy to następuje.

### Meandry przestrzeni

Bardzo interesującym przypadkiem jest na tym tle najpopularniejsza polska telenowela, *M jak miłość*, nadawana w godzinach należących do czasu największej oglądalności i strukturalnie w niego wpisana (godzinne odcinki). Jej główni bohaterowie, rodzeństwo Mostowiaków, należą lub aspirują do świata elit (sędzia, żona wiecznie borykającego się z kłopotami biznesmena, współpracowniczka w firmie architektonicznej i właściciel pubu). Ich korzenie nie są już elitarne. Postaci, jak większość ocalałego po wojnie polskiego społeczeństwa, pochodzą ze wsi. Tu mieszkają ich rodzice (po śmierci ojca tylko matka), a więc to tu znajduje się jądro tego, co najważniejsze – rodzinnej wspólnoty. Dom rodzinny jest dla bohaterów opoką, schronieniem, miejscem stojącym na straży najważniejszych życiowych wartości, o których w miejskim zgiełku łatwo zapomnieć i zupełnie się pogubić. *M jak miłość* oferuje więc dość przewrotny obraz celebrytów i tych, którzy do takiego statusu aspirują. Jego przewrotność wynika nie tyle z tego, że pokazuje świat pełen pułapek, ile z tego, że służy on przede wszystkim jako tło uwypuklające pozytywne konotacje tradycyjnego świata wartości, z jakim utożsamiany jest wiejski dom rodzinny młodych bohaterów. Im większy aksjonormatywny zamęt w życiu dzieci, tym silniej wybrzmiewają racje moralne, jakimi kierują się seniorzy (seniorka) rodu. Wiejska kultura tradycyjna przestaje tu być ozdobnikiem, jak choćby w nienadawanych już *Złotopolskich*, i staje się przewodnikiem po meandrach życia także w wielkomiejskiej rzeczywistości. Takiego podejścia próżno by szukać w primetime'owych produkcjach brytyjskich czy amerykańskich. Przykład *M jak miłość* wydaje się w tym kontekście świetną ilustracją poglądu brytyjskiej badaczki, Ann Kaplan, która we wstępie do książki *Regarding Television* pisze, że każde społeczeństwo, ze względu na różnice kulturowe, konstruuje własny model telewizyjnych tekstów i modyfikuje ten zastany. „Struktura – twierdzi Kaplan – forma, treść i kontekst przybierają w brytyjskiej telewizji kształt tak radykalnie odmienny od tego, który obserwujemy w jej

amerykańskim odpowiedniku, że wszystko [co zostanie powiedziane na jej temat w Wielkiej Brytanii – S.G.] powinno zostać ponownie przemyślane przez krytyków w USA. Doświadczenie telewizji nie jest możliwe do przeniesienia w sposób prosty, jak dzieje się to w przypadku krytyki filmowej” (za: Hartley, 2003, s. 54). Polskie społeczeństwo, którego podwaliny ufundowane są w ogromnym stopniu na pamięci i wartościach kultury tradycyjnej, odnajduje dla niej miejsce także we własnych realizacjach gatunku pochodzącego z importu. Równowaga między społecznym zapotrzebowaniem, rzeczywistością a jej reprezentacją musi pozostać wiarygodna. Perspektywa, jaką serwuje widzowi najpopularniejsza w kraju telenowela, nie jest jednak w polskim wydaniu obecna od zawsze. Początki gatunku to u nas fabuły związane z Warszawą, reprezentującą tu najbardziej oczywistą przestrzeń wielkiej aglomeracji, w której bohaterowie stawiają swoje pierwsze kroki w biznesie. Wieś była w tych fabułach zupełnie nieobecna. Telenowela toczyła w tym czasie rozgrywki z rodzącym się kapitalizmem, który trudno było, zwłaszcza w początkowym okresie transformacji, utożsamiać z terenami wiejskimi – klub fitness, rozgłośnia radiowa, kancelaria prawna czy instytut naukowy to przecież miejsca bardzo miejskie, a nawet wielkomiejskie. Zbiorową wyobraźnię rozpałały przestrzenie zurbanizowane, kojarzące się z niespodziewanie zaistniałą w Polsce możliwością szybkiego odniesienia sukcesu finansowego czy zrobienia kariery medialnej. Wieś została więc, jako narracyjnie zupełnie nieatrakcyjna, jednoznacznie przez nowy gatunek zignorowana. Wydawało się, że ta sytuacja ulegnie zmianie, kiedy na telewizyjnym ekranie pojawili się *Złotopolscy*. Historia skłóconej rodziny, której połowa rezyduje w położonym z dala od miasta złotopolskim dworcu (pozostali członkowie mieszkają w Warszawie), stwarzała wsi szansę na zaistnienie w telenoweli, której znaczenie jako telewizyjnego gatunku zaczęło w tym czasie intensywnie wzrastać w oczach polskich widzów. Szansa okazała się jednak złudna – w serialu co prawda pojawili się mieszkańcy wsi, ich postacie były jednak zazwyczaj przerysowane, groteskowe i służące przede wszystkim wprowadzeniu do niego elementów komediowych, które w strukturze *Złotopolskich* zajmowały, jak na telenowelę, wyjątkowo dużo miejsca. Wiejscy bohaterowie – przesadnie umalowana, aspirująca do „lepszego” świata Kleczkowska, w której nieprzytomnie kocha się listonosz poczciwina, rolnik kombinator czy poseł na sejm z ramienia Samoobrony próbujący udowodnić swoją przynależność do elity używaniem słów, których znaczenia nie rozumie, to postacie karykaturalne – nieewoluujące wraz z rozwojem akcji, za to dostarczające mnóstwa motywów komicznych. Ich źródłem jest zaś przede wszystkim fascynacja „wielkim światem” i wytrwałe aspirowanie do niego.

Zmiana nadeszła wraz z pojawieniem się w polskiej telewizji popołudniowej telenoweli *Plebania* (2000–2012), przedstawiającej losy mieszkańców Tulczyna, niewielkiej wioski położonej na południu ściany wschodniej. Centrum miejscowości, przestrzenne i społeczne, stanowił kościół wraz z przylegającą do niego plebanią. Już sama organizacja proksemiczna była więc głęboko zakorzeniona w doświadczeniu kultury tradycyjnej. Plebania funkcjonowała tu jako przedsiónek sfery sacrum i równocześnie główny ośrodek życia wsi, miejsce, do którego trafiali mieszkańcy ze swoimi problemami, a także jako swoiste centrum informacyjne, forum i agora wiejskiej społeczności. Pojawiały się oczywiście wątki miejskie, zwykle związane z bohaterami wyjeżdżającymi do miasta, przy czym prezentowano raczej skutki takich wizyt i decyzji. Małgosia, która jedzie do Warszawy zrobić badania prenatalne, ostatecznie, przekonana przez przeciwną im rodzinę, nie zajrzała do koperty z wynikami; pojawiła się też aktorka, która wróciła do babci po tym, jak została podstępnie pozbawiona roli przez konkurentkę. Z miasta pochodziły także postacie, które swoim przyjazdem zakłócały spokój i ład codziennego życia mieszkańców. Miasto jawiło się jako obszar odległy i w znacznym stopniu niebezpieczny, bo podający w wątpliwość porządek moralny społeczności tradycyjnej, opierający się na religii. W zamian proponowało własny – nowoczesny, świecki, bezwzględny, który każdorazowo musiał zostać przez wspólnotę przedyskutowany i jednomyślnie odrzucony. *M jak miłość* tak rozbudowanego wizerunku wsi już nie proponuje. Dom Mostowiaków położony jest z dala od innych, co sprawia, że kojarzy się on raczej z odizolowanym od wsi dworkiem. Domek bohaterów tym wyraźniej zyskuje tutaj wymiar centrum świata, matecznika, z którego wszystko bierze swój początek i do którego zawsze się powraca, by odzyskać równowagę i poczucie bezpieczeństwa.

Niezależnie jednak od tego, czy mamy do czynienia z przestrzenią wiejską, czy miejską, wymaga ona dodefiniowania. Widzowie zawsze poznają nazwy miejscowości, z którymi związana jest akcja telenoweli, nie znaczy to jednak, że z łatwością lokalizują je na mapie Polski. Najmniejszych kłopotów przysparza z pewnością Warszawa, choć równocześnie jako stolica kraju i jego największe miasto sprzyja ona konstruowaniu przestrzeni, która z łatwością może pozostać anonimowa. Niezmiernie rzadko w polu widzenia kamery pojawiają się choćby obiekty architektoniczne jednoznacznie wskazujące na miejsce akcji, która zwykle toczy się w domach i mieszkaniach (o czym szerzej za chwilę), a jeśli już wychodzi poza nie, to po to, żeby przenieść się np. gdzieś między bloki lub do bliżej nieokreślonego parku. Próżno oczekiwać tu widoku Pałacu Kultury i Nauki czy Zamku Królewskiego. Zasada ta dotyczy znów przede wszystkim



seriali primetime'owych. W telenowelach przedwieczornych, takich jak *Klan* czy *Złotopolscy*, przestrzeń jest określona dużo dokładniej. Wiemy, że doktorostwo Lubiczowie z *Klanu* mieszkają na Sadybie, a Wiesiek Gabriel ze *Złotopolskich* pracuje w komisariacie na Dworcu Centralnym, jednym z najbardziej charakterystycznych budynków stolicy. Ta troskliwie doprecyzowywana tożsamość przestrzeni w serialach tego typu idzie w parze z omawianą wcześniej przyległością czasu i służy temu samemu: budowaniu w widzu poczucia autentyczności prezentowanej w filmie rodziny. Inaczej jest w telenowelach z pasma największej oglądalności. Tutaj przestrzeń zachowuje pewną anonimowość. Warszawa wygląda jak każde inne duże miasto, zaś wśród mniejszych miejscowości, zwykle położonych w pobliżu stolicy, w której toczy się część akcji, brak takich, których nazwy mogły się kiedykolwiek obić o uszy przeciętnemu Polakowi. Bywa, że telenowela ucieka się wręcz do fikcjonalizacji lokalizacji. Chwył ten, powszechnie stosowany w amerykańskich produkcjach, na polskim gruncie możemy obserwować choćby w serialu *Na dobre i na złe*, którego akcja toczy się w szpitalu w ponoć podwarszawskiej Leśnej Górze. Kiedy w centrum wydarzeń znajduje się szpital, można zrozumieć, że bezpieczniej dla realizatorów jest umieścić go w przestrzeni fikcyjnej, dlaczego jednak wymyślone czy przynajmniej nieznanne miejscowości pojawiają się w telenowelach nieprofilowanych tak wyraziście? Dlaczego Gródek, a nie Otwock? Ten brak dookreślenia przestrzeni wydaje się tu chwytem bardzo celowym i fortunym. Walter Ong, niestrudzony poszukiwacz śladów dziedzictwa kultury oralnej we współczesnych, postpiśmiennych mediach, w książce *Interfaces of The Word* stwierdził, że telewizja, jako system otwarty, w odróżnieniu od zamkniętych systemów pisma i druku, koncentruje się na przedstawianiu „tego, co jest”, zacieraniu granic między bezpośrednią transmisją a inscenizacją, tym, co jest, a tym, czego nie ma, rzeczywistością a fikcją, spontanicznością a grą. Równocześnie jednak jej widownia jest od siebie odseparowana i stanowi fikcję. Wspólnotę tworzy tu dopiero identyczność doświadczeń (Ong, 1977). Co z tego wynika? Otóż skoro w przypadku telewizji niemożliwe jest zbudowanie wspólnoty terytorialnej, musi się ona koncentrować na konstruowaniu wspólnoty mentalnej, emocjonalnej, wspólnoty doświadczenia. Temu też służy owa fikcjonalizacja lokalizacji lub przynajmniej jej niedookreślenie. Przestrzeń wymyślonych miasteczek i wsi wchłania widza, bo skoro nie ma jej nigdzie albo jest nie wiadomo gdzie, to jest wszędzie. Wzięcie w cudzysłów realności serialowej czasoprzestrzeni ułatwia widzowi przejście na płaszczyznę emocjonalną. Seriale, które bardzo dokładnie konkretyzują terytorium, uwiarygodniają w ten sposób

własną autentyczność. Dla tych, którym na jej dosłownym wymiarze nie zależy, dokładne rozpoznanie przestrzeni byłoby tylko obciążeniem.

Żaden z serialowych podgatunków nie kładzie takiego nacisku, jak telenowela, na zszywanie domowej przestrzeni akcji z domową przestrzenią odbioru. Analogia obu światów jest łatwa do wyzyskania – serial staje się już nie odbiciem, ale kontynuacją codziennego życia w strumieniu telewizyjnego przekazu.

### Rama czasoprzestrzenna czy rozmywanie granic?

Na koniec warto także podkreślić rolę, jaką dla budowania tożsamości telenoweli odgrywa jej tytuł. Polskie nazwy seriali to przede wszystkim określenia i nazwy rodów. Mamy więc *Klan* i *Złotopolskich*, a podobną tendencję z łatwością można zaobserwować w sitcomach przedstawiających świat telenoweli w krzywym zwierciadle: *Graczykowie*, *Badziwiakowie*, *Świat według Kiepskich*. W tytułach pojawiają się także miejsca będące miejscami ich akcji (*Na Wspólnej*, *Pensjonat Pod Różą*, a w skali makro także *Plebania*). Z drugiej strony chętnie wykorzystywane są tytuły hasła, będące deklaracjami wyznawanych wartości i deklaracjami trwania (*M jak miłość*, *Warto kochać*, *Na dobre i na złe*). Jest to schemat zupełnie odmienny od tego, który można zaobserwować w klasycznej telenoweli południowoamerykańskiej. Tam mamy bowiem do czynienia z mało rozbudowaną pod względem liczby wątków akcją, której dominantę stanowią perypetie miłosne głównej bohaterki. Moment, w którym zostaną one rozwiązane, wyznacza koniec serialu, który w związku z tym w ogóle jest przewidywany(!). Ta struktura ujawnia się już na poziomie tytułu. *Zbuntowany Anioł*, *Maria Celeste*, *Paulina*, *Luz Maria*, *Angela* – jednoznacznie wskazują osobę, na której powinna skoncentrować się uwaga widza, bez której fabuła straciłaby rację bytu. W euroamerykańskiej, a zatem i polskiej telenoweli status bohatera jest zupełnie inny.

Jednostka nie jest tu szczególnie ważna. W soap operze struktura długiego trwania musi być gotowa na jej utratę, panuje więc założenie, że każdego można zastąpić. Dotyczy to zarówno aktorów, których role mogą przejąć inni, jak i samych bohaterów. Ci ostatni wyjeżdżają za granicę lub umierają, kiedy popularność ich postaci zaczyna spadać lub gdy wcielający się w ich role aktorzy rezygnują z pracy na planie. Na ich miejsce pojawiają się nowi, generujący nowe porcje kłopotów i nowe wątki. Ta „wymienność pozycji” wynika jednak nie tylko z żywotności opery mydlanej, ale i – a nawet przede wszystkim – z faktu, że to nie jednostka jest tu w centrum uwagi. Ważna jest wspólnota i jej dobro. Jednostki, jak kolarze w peletonie, wymieniają się tylko na prowadzeniu, zmieniają się wątki

dominujące, a te, które dotąd były niezmiernie ważne, mogą w ogóle zniknąć, zastąpione przez kolejne. Do podstawowej cechy telenowelowej narracji, nieskończoności, należy zatem dodać następną: wymienialność/zastępowalność. Jak w rytualnym odtworzeniu mitu, opowieść i postaci pozostają niezmiennie, ale bez szkody dla rytuału wciela się w nie wielu. Z dnia na dzień zmieniają się odtwórcy głównych ról, zmienia się więc wygląd zewnętrzny bohaterów – nie jest to jednak ważne, choć może w widzu budzić chwilowy dyskomfort. Ważne są relacje między nimi, konflikty i trudne sytuacje, z których cała wspólnota musi znaleźć wyjście. Jednostka służy tu zilustrowaniu możliwych opresji i wynikających z nich konsekwencji, nadaje abstrakcyjnym problemom własną twarz, nacisk nie jest jednak położony na „dzianie się”, lecz na jego konsekwencje. Wszelkie problemy pokazywane są w serialu jako osobiste, a nie społeczne czy polityczne. Tym samym fabuła nabiera cech struktury metonimicznej, w której część obrazuje całość – struktury właściwej retoryce kultury tradycyjnej, oralnej. Ciężar serialowej narracji zostaje tu więc, jeśli użyć sformułowania Sarah Kozloff, przeniesiony z osi syntagmatycznej, identyfikowanej zwykle z klasyczną narracją powieściową, na paradygmatyczną, a więc z wydarzeń na byty (Kozloff, 1998, s. 95). Należy w tym miejscu dodać, że chodzi nie tyle o same byty (a więc jednostki), ile o sieć zachodzących pomiędzy nimi relacji i ich wpływ na kondycję całej grupy. Ruth Rosen w takiej konstrukcji faworyzującej wspólnotę dopatruje się odzwierciedlenia relacji społecznych panujących w społeczeństwie amerykańskim. Podstawą tych relacji staje się opozycja pomiędzy przypisywanym pierwiastkowi męskiemu indywidualizmem a żeńską wspólnotowością, o której była tu już mowa. Na poziomie fabuły, skierowanej z założenia głównie do kobiet, konflikt pomiędzy racjami jednostki a racjami wspólnoty zakończony jest zawsze afirmacją tej ostatniej, najczęściej reprezentowanej przez rodzinę. Służy zatem zachowaniu społecznego status quo, wskazującego rodzinę jako strukturę i wartość nadrzędną, której każdorazowo muszą zostać podporządkowane indywidualistyczne aspiracje jednostki (Rosen, 1986, s. 53–55). Taką konstrukcję scenariusza z łatwością można zidentyfikować także w polskich telenowelach. W serialu *M jak Miłość*, sądząc po wynikach oglądalności najlepiej spełniającym oczekiwania widowni, zagrożenie dla trwałości i szczęścia wspólnoty zwykle wiąże się z indywidualnymi ambicjami bohaterów. Jednoznacznie potępiona zostaje np. postawa Małgosi, która postanawia wyjechać do Warszawy i zostaje współniczką w firmie architektonicznej. Skutkiem tej decyzji jest rozpad małżeństwa dziewczyny, konflikt z rodzicami i rodzeństwem. Małgosia, odwracając się od rodziny i uznawanego przez nią systemu wartości, skazała się na samotność poza obrębem wspólnoty. Podobnie zaangażowanie

Hanki w działalność w fundacji charytatywnej niosącej pomoc dzieciom z domów dziecka jej samej i jej rodzinie przynosiło ciągle kłopoty. Natomiast decyzją właściwą i nagrodzoną okazała się adopcja, powiększająca rodzinę o nowego członka. Ambitny mąż Marii, próbując własnych sił w biznesie, wpada w poważne tarapaty finansowe i wplątuje się w romans, który omal nie rozbija jego szczęśliwej rodziny. Ostatecznie, skruszony, powraca jednak na jej łono, gdzie odzyskuje szczęście i spokój ducha. Rzeczą szkodliwą są więc ambicje zarówno kobiet, jak i mężczyzn, zaś nadrzędną – racje wspólnoty. Mimo pozorów dynamiki w serialu zachowana pozostaje trwałość prezentowanej społeczności, jej wewnętrzna stabilność. Korzeni takiego sposobu myślenia należy, przynajmniej w polskiej rzeczywistości, poszukiwać w systemie wartości kultury tradycyjnej, której przejawy pojawiają się przecież na różnych poziomach konstrukcji telenoweli, a której rolę w konstruowaniu tożsamości Polaków trudno przecenić. Jednostka nie jest w stanie przetrwać poza obrębem wspierającej ją wspólnoty, której podstawową reprezentacją jest rodzina. Musi się jej podporządkować, uznając nadrzędność jej losu nad swoim własnym – w zamian otrzyma wsparcie i, co niezmiernie ważne, tożsamość, poczucie przynależności i bezpieczeństwa.

Przyglądając się powyższym przykładom, można bez trudu dostrzec, że elementem niepożądanym w telenoweli jest nie tylko działanie niezgodne z interesem grupy, lecz także w ogóle zwiększona aktywność. Kolejne inicjatywy podejmowane przez bohaterów ściągają na nich problemy i zagrażają homeostazie wspólnoty, której utrzymanie jawi się jako podstawowe zadanie wszystkich jej członków. Działania poszczególnych postaci niezdeteminowane czynnikami zewnętrznymi zdarzają się jednak dość rzadko. Podstawą konstrukcji telenoweli jest schemat, zgodnie z którym bohaterom wszystko się „przytrafia”, a zdarzenia spadają na nich niczym grom z jasnego nieba. Pojawiają się intruzi wybitnie zagrażający owej upragnionej homeostazie, przy czym takim intruzem może być zarówno człowiek, jak i np. choroba. Poza tym na co dzień bohaterowie są niezbyt aktywni, raczej apatyczni, bierni, nie mają własnych zainteresowań. Jeśli pojawia się jakieś hobby, to może sprowadzić na rodzinę kłopoty: jazda konna kończy się upadkiem syna Brunona z *Na dobre i na złe*, który doznaje poważnego uszkodzenia kręgosłupa, a Kamil z *M jak miłość*, coraz ostrzej grając na giełdzie, wpada w poważne, zagrażające jego życiu tarapaty, z których musi go ratować ojciec. Skąd taki model bohatera? Być może jest on konsekwencją dominacji interesu wspólnoty, dla której indywidualizm jej członków może być zagrożeniem i której jest naturalnym przeciwieństwem. Jednostka funkcjonuje w kontekście grupy i tej musi być podporządkowana.

Wydaje się jednak, że chodzi nie tylko o to. Postawa bohaterów serialu jest wyraźnie skorelowana z możliwą postawą telewidza i okolicznościami odbioru. Bohater i widz, mający funkcjonować w tej samej rzeczywistości, muszą być do siebie podobni. Odbiorca, wybierając oglądanie telewizji jako sposób spędzenia czasu, rezygnuje tym samym z innych działań. Apatyczni bohaterowie, którym wszystko się przydarza, a nie jest wywoływane ich działaniami, dają poczucie komfortu widzowi, który swój wolny czas poświęca śledzeniu ich losów. Służą przy tym, jak piszą Donald Horton i Richard Wohl (1997, s. 63), niekończącej się eksploatacji nieprzewidzianych wydarzeń, mogących przytrafić się w życiu codziennym. Ich losy stają się więc czymś w rodzaju instrukcji obsługi życia, w której wszelkie działania, jakich nie podjęliby sami widzowie, stanowią balast i zbędną komplikację.

Tak postrzegana rola serialu w połączeniu z faktem, iż cały wysiłek bohaterów poświęcony jest zachowaniu stanu równowagi wspólnoty, zapewnieniu jej trwałości i, co się z tym wiąże, blokowaniu jakiegokolwiek zmiany, od lat naraża telenowelę i serial w ogóle na zarzuty o pozostawanie narzędziem ideologicznym w rękach aparatu władzy. Klasyczną krytykę gatunku pod tym kątem przeprowadził jeszcze w latach 70. Stuart Hall. Dla Halla fabuła serialu służy zachowaniu społecznego *status quo*, obłaskawieniu świata, które pozwala na zaakceptowanie go w takiej formie, z jaką aktualnie mamy do czynienia. Poprzez serial „każdy konflikt i napięcie – i każde rozwiązanie – zostają wchłonięte przez społeczność. (...) «Przyjemności tekstu» wypływają z estetycznego wzmocnienia «tego, co jest», poprzez uświęcenie zwykłości, przez gloryfikację «stoicyzmu» (w sensie nie tyle rezygnacji z walki z przeciwnościami życia, ile znoszenia ich), wartości trwania, «dziania się», pieszczona bliskich szczegółów codziennego doświadczenia, zdobytczy potocznych doznań” (Hall, 1979, s. 66–67). Dzięki takiemu ukształtowaniu materiału uruchomiony zostaje proces interioryzacji wartości. Standaryzacja treści i formy ułatwia zakreślenie obszaru społecznych zainteresowań i swobodne poruszanie się po nim bez stymulacji niepożądanego zmiany społecznej. Warto w tym miejscu przywołać zdefiniowaną przez Antoninę Kłoskowską (2006) zasadę wspólnego mianownika, do którego kultura masowa sprowadza wszelkie treści i struktury znajdujące się w obszarze jej zainteresowania. Masowa rozrywka, przemycając treści ideologiczne w formie ukrytych założeń podczepionych pod wątki ludyczne, staje się w takim ujęciu narzędziem propagandy socjologicznej<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> „Propaganda socjologiczna” to termin ukuty przez francuskiego socjologa Jacques’a Ellula. Definiuje on ją następująco: „Manifestacje, za pomocą których dane społeczeństwo usiłuje zintegrować maksymalną liczbę jednostek, ujednocilić zachowania swych członków zgodnie z pewnym

Z poręczności tego narzędzia doskonale zdają sobie sprawę światy biznesu i polityki. Fabuła telenowel jest nie tylko wdzięczną przestrzenią komercyjnego lokowania produktu i atrakcyjną alternatywą dla klasycznej, nużącej dla widza reklamy, ale też potencjalnym nośnikiem znaczeń edukacyjnych i wychowawczych mających wywołać zmianę społeczną. Przykłady z polskiego podwórka medialnego można mnożyć: w 2009 roku *M jak miłość*, *Plebania* i *Barwy szczęścia* zachęcały na zlecenie (płatne) Ministerstwa Edukacji Narodowej do posyłania dzieci do przedszkoli, a sześciolatków do szkół, w serialach pojawiła się także kwestia podniesienia wieku emerytalnego, korzystania z kont bankowych (*Klan*, *Plebania*) czy kart płatniczych (*Pierwsza miłość* – na zlecenie banku centralnego). Najczęściej z inspiracji organizacji pozarządowych, choć także z inicjatywy twórców, podejmowane są także problemy istotne społeczne (palenie papierosów, alkoholizm, HIV – *Na Wspólnej*, badania profilaktyczne, donacja organów, adopcja – *M jak miłość*). Społeczna odpowiedzialność seriali ma jednak także swoje bardziej mroczne oblicze. Rozpowszechnianie stereotypów, nawet w sposób zawołowany, może silnie rezonować zaostreniem postaw widzów wobec osób, których owe stereotypy dotyczą. Jako przykład może służyć rzadko pojawiający się w polskich telenowelach wątek mniejszości seksualnych, w którym postać nieheteroseksualna bywa najczęściej źródłem problemów w fabule. Już w serialu *W labiryncie* gej był czarnym charakterem podejrzewanym o pedofilię. W *Na dobre i na złe* oraz *M jak miłość* gej staje się przyczyną rozpadu heteroseksualnych związków, zaś w *Klanie* zazdrosna o partnerkę lesbijka próbuje zaszkodzić karierze jednej z bohaterek. Zdarzają się oczywiście także postacie pozytywne, ale i ich jawne deklaracje seksualne budzą zwykle w towarzystwie zdziwienie i pewną dezaprobatę.

Wszystkie wyżej wymienione koncepcje badaczy oraz oczekiwania decydentów, upatrując w serialu idealne narzędzie w rękach aparatu władzy, w mniejszym lub większym stopniu zakładają ograniczoną samodzielność widza w roli konstruktora własnych odczytań. Wydaje się jednak, że takie ubezwłasnowolnienie widza byłoby dla niego diagnozą krzywdzącą, bo co najmniej niepełną. Wykazuje

---

wzorem, szerzyć swój styl życia za granicą i w ten sposób zdominować inne grupy. Nazwiemy ten fenomen propagandą «socjologiczną», aby pokazać, po pierwsze, że cała grupa, świadomie lub nie, podpisuje się pod tym wzorem, i po drugie, że oddziałuje on bardziej na styl życia niż na opinie czy wyodrębniony sposób zachowania” (Ellul, 1973, s. 62, za: Mrozowski, 1982, s. 27). Mrozowski zwraca także uwagę, że ten typ propagandy, dla którego fundamentalnym pojęciem jest kategoria stylu życia, często próbuje wbudować dany styl życia w istniejący system społeczny, przedstawiając go jako zastany i pożądany, emanację woli i potrzeb społeczeństwa (Mrozowski, 1982, s. 31).

to Stuart Hall (1987, s. 58–71) w klasycznym tekście *Kodowanie, dekodowanie*, w którym kodowaniu przez nadawcę preferowanych treści przeciwstawia możliwe dekodowanie ich przez odbiorcę w sposób niezgodny z oczekiwaniami nadawcy lub zgoła zupełnie im przeciwstawny. W tym kontekście propagandowy potencjał serialu pozostaje jedynie możliwością, której zastosowanie niekoniecznie prowadzić musi do zamierzonego celu i której wykorzystanie należy dobrze rozważyć.

Podstawą konstrukcji telenoweli jest dialog. Bohaterowie nieustannie ze sobą rozmawiają, opowiadają o zdarzeniach, które w żaden inny sposób nie zostaną widzom przedstawione, komentują je bez przerwy, poddając gruntownej analizie w coraz to innych grupach krewnych i znajomych. Rozmawia się zarówno o wydarzeniach, jak i o ważnych rozmowach, które mogą mieć wpływ na życie bohaterów, bez końca rozważa ich okoliczności, przyczyny i możliwe skutki. Problemy jednostki, analizowane na forum wspólnoty, stają się problemami całej zaangażowanej w rozmowę społeczności. Wspólnota cementuje się poprzez dyskusję, nieustające analizowanie, badanie, komentowanie, potok słów przeradzających się w zwykłe gadanie, które szybko wylewa się poza granice medium i znajduje wdzięczną i wytrwałą kontynuację poza obrębem telewizyjnego tekstu – w rzeczywistości widza. Rozmowy o problemach bohaterów i poszukiwanie najlepszego wzoru ich rozwiązania są najczęściej wskazywanym typem aktywności wielbicieli telenowel (Rosen, 1986, s. 46; Gittlin, 1983, s. 138; Godzic, 1999, s. 130), którzy osadzając w centrum dyskusji problemy telewizyjnych bohaterów, integrują środowisko współrozmówców jako wspólnotę. Kłopoty bohaterów stają się przedmiotem troski na równi z kłopotami realnych członków rodziny czy przyjaciół. Co ona ma zrobić? Co ja zrobiłbym(-łabym) na jej miejscu? Czy można było podjąć lepszą decyzję? Jakie byłyby jej skutki? Rzeczywistość telewizyjna z łatwością zlewa się z rzeczywistością widzów i, co niezmiernie ważne, stymuluje tych ostatnich do podjęcia rozmowy. Jest to być może najważniejsza zaleta edukacyjna serialu, i to bez względu na zawarty w nim ładunek ideologiczny. Telenowela uczy społeczność zaangażowaną w jej oglądanie nie tylko sztuki prowadzenia rozmowy (choć co do stosowanych w niej wzorców można mieć niejedno zastrzeżenie), ale w ogóle jej podejmowania, co w przypadku nieufnego i zamkniętego w sobie społeczeństwa może pełnić istotną funkcję integracyjną, a nawet terapeutyczną. Dyskusja na temat problemów fikcyjnych bohaterów staje się świetnym treningiem ułatwiającym wypracowanie języka mówienia o własnych troskach. Telenowela, dziecko rozgadanej, nastawionej na symulację i stymulację dialogu, autotematycznej neotelewizji, skłania do dialogu także i widza. Tego samego, który w modelu paleotelewizyjnym milczy i chłonie transmitowany program.

## Zakończenie

Telenowela – gatunek obficie czerpiący ze struktury mitu – podczas transpozycji na rzeczywistość pomaga zidentyfikować właściwe sobie znaczenia. Jak mit opowiada świat i wskazuje, jak go interpretować. Rytuał oglądania, uruchamiający proces pośredniej komunikacji interpersonalnej, przenosi się po zakończeniu emisji na płaszczyznę komunikacji bezpośredniej i żyje dalej poza ramami przekazu. Proces ten wiąże się bezpośrednio z procesem ekskorporacji, polegającym według autora tego terminu, Johna Fiske'a (1998, s. 265), na aktywnym przekształcaniu przez odbiorcę tekstu popularnego w taki sposób, że uaktywnione zostają jego różne znaczenia. Telenowela wyjątkowo sprzyja jego uruchamianiu, stymulując widza do komunikowania się, porównywania opinii i doświadczeń.

Mityzacyjna funkcja serialu, choć jest ona zaledwie echem funkcji mitu – świętej opowieści wspólnoty tradycyjnej (Eliade, 1994, s. 18) – pełni kluczową rolę w jego społecznym odbiorze. Telenowelowy mit opowiada wspólnocie na nowo historię jej samej. Stuart Hall twierdzi, że każdy serial pozostaje na służbie ideologii, „oblaskawiając świat” w wersji pożądanej przez aparat władzy, dając widzowi poczucie bezpieczeństwa i akceptacji otaczającej go rzeczywistości. Ruth Rosen (1986, s. 67) dorzuca do tego, że telenowela to dla odbiorcy, bez względu na intencje nadawcy, przede wszystkim poszukiwanie stabilnego, przewidywalnego świata „wczoraj”, próba powrotu do bezpiecznej przystani, jaką był utracony świat tradycyjnych wartości. Co mówi nam o świecie polska telenowela? Wydaje się, że mentalną transformację mamy już za sobą i rozprawa z ewentualnym sukcesem, właściwa dla tytułów z początków transformacji, przestała być tematem palącym, a główny nacisk przesuwają się obecnie na dyskusowanie rozczarowania i poczucia zagrożenia wynikającego z niepewności co do warunków własnego bytu w przyszłości. Dla Polaków, tak jak dla Amerykanów, ucieczką od rozchwianej rzeczywistości staje się świat wartości tradycyjnych, powrót do utraconej wspólnoty, jednoznacznie identyfikowanej z rodziną, a coraz widoczniej także z samą społecznością wiejską – stąd pojawianie się i rozbudowa wątków z nią związanych w rozmaitych telenowelach. Jaki będzie etap następny? W którą stronę przechyli się szala społecznego zapotrzebowania? Bez względu na kolejny ruch telenoweli nie ulega wątpliwości, że pozostanie ona ważną przestrzenią społecznej dyskusji, odzwierciedleniem lęków, potrzeb i tęsknot telewidzów, zszyta z ich rzeczywistością, w nieskończoność powtarzając te same opowieści, będzie je aktualizować i poszukiwać w nich odpowiedzi na pytania gnębiące obserwującą ją wspólnotę.



**Streszczenie:** Celem artykułu jest przedstawienie telenoweli jako jednego z najważniejszych telewizyjnych gatunków dyskursywnych, w ramach którego społeczność widzów podejmuje dyskusję na temat obowiązujących aktualnie norm i wartości. Ze względu na ten potencjał telenowela, wewnętrznie zróżnicowana pod względem celów oraz sposobu narracji, staje się łatwym do wykorzystania instrumentem edukacji społecznej i promocji postaw społecznie pożądaných, jednak równie łatwo służy jako narzędzie ideologiczne, podtrzymujące dogodną dla decydentów wizję świata i porządku społecznego. Spojrzenie na polską telenowelę przez pryzmat kluczowych antropologicznie kategorii czasu i przestrzeni pozwala zarówno zidentyfikować obszary szczególnie podatne na wpływy ideologiczne, jak i dostrzec edukacyjny potencjał gatunku.

**Słowa kluczowe:** telenowela, edukacja, dyskurs społeczny, role społeczne, ideologia, wizerunek kobiety

**Abstract:** The aim of the article is to present the soap opera as one of the most important television discursive genres, in which the audience community engages in a discussion on the current norms and values. Due to this potential, the soap opera, internally diversified in terms of goals and narration, becomes an easy-to-use instrument of social education and promotion of socially desirable attitudes, but it also serves as an ideological tool supporting a vision of the world and social order convenient for decision-makers. Looking at the Polish soap opera through the prism of the anthropologically key categories of time and space, makes it possible to identify areas particularly susceptible to ideological influences, but also to see the educational potential of the genre.

**Keywords:** soap opera, education, social discourse, social roles, ideology, image of woman.

## Bibliografia

- Eliade, M. (1994). *Mity, sny i misteria*, tłum. K. Kocjan. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Ellul, J. (1973). *Propaganda. The Formation of Men's Attitude*. New York: Vintage Books.
- Fiske, J. (1998). Postmodernizm i telewizja. W: R.C. Allen (ed.), *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, tłum. E. Stawowczyk. Kielce: Wydawnictwo Szumacher.
- Fiske, J., Hartley, J. (1996). *Reading Television*, London–New York: Routledge.
- Gitlin, T. (1983). *Inside Prime Time*. New York: Pantheon.

- Godzic, W. (1999). *Telewizja jako kultura*, Kraków: Rabid.
- Hall, S. (1987). Kodowanie i dekodowanie. *Przekazy i Opinie*, 1–2(47–48), 58–71.
- Hall, S. (1979). Serial albo obłaskawianie świata. Kilka wstępnych uwag krytycznych. *Przekazy i Opinie*, 2, 58–72.
- Hartley, J. (2003). Invisible Fictions. Television Audiences, Paedocracy, Pleasure. W: T. Miller (ed.), *Television. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. London–New York: Routledge.
- Horton, D., Wolhl, R. (1997). Komunikacja masowa i paraspołeczna interakcja. Uwagi o intymności na odległość. W: A. Gwóźdź (red.), *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*. Kraków: Universitas.
- Kłoskowska, A. (2006). *Kultura masowa, krytyka i obrona*, tłum. A. Piskorz. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Kozloff, S. (1998). Teoria narracji a telewizja. W: R.C. Allen (red.), *Teledyskursy. Telewizja w badaniach współczesnych*, tłum. E. Stawowczyk. Kielce: Wydawnictwo Szumacher.
- Modleski, T. (1991). Opera mydlana: wszystko dla Pań. *Dialog*, 5–6, 140–152.
- Mrozowski, M. (1982). Propaganda socjologiczna. Telewizyjna rozrywka wehikułem ideologii. *Przekazy i Opinie*, 4(30), 27–49.
- Silverstone, R. (1990). Telewizja, retoryka i powrót tego, co nieświadome. Uwagi o miejscu wtórnej przedsiębiorczości w kulturze współczesnej. *Przekazy i Opinie*, 1–2, 37–60.
- Ong, W. (1977). *Interfaces of the Word: Studies in the Evolution of Consciousness and Culture*. London: Ithaca.
- Rosen, R. (1986). Search for Yesterday. W: T. Gitlin (ed.), *Watching Television*. New York: Pantheon Books.
- Trinks, J. (1999). Seryjność jako podstawowy problem estetyki telewizji. W: K. Wilkowska (red.), *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*. Kraków: Universitas.

### **Źródła internetowe**

*Niekończąca się opowieść, czyli najdłuższe seriale*. Onet. Pozyskano z: <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/najdluzsze-seriale-telenowe-i-opery-mydlane-w-historii-tv/l6pfg4> [dostęp: 31.07.2020].