

# POLSKI SERIAL TELEWIZYJNY JAKO KULTUROWA OPOWIEŚĆ ZIDEOLOGIZOWANA

Alicja Kisielewska

Międzywydziałowy Instytut Kulturoznawstwa i Sztuki  
Uniwersytet w Białymstoku

Przedmiotem zainteresowania w moim artykule będą polskie seriale telewizyjne ujmowane jako fenomeny kulturowe – rodzaj zideologizowanych opowieści o kulturze polskiej. Przyjmuję tutaj, że telewizja stanowi „aparat ideologiczny”, którego celem jest „kontrola medium nad utrwalaniem panujących przekonań społecznych”<sup>1</sup>. Seriale będą badane jako teksty, ale też jako wytwory stacji telewizyjnych. Zakładam, że serialowe opowieści mają ideologiczny charakter wynikający zarówno z ideologicznego wymiaru samego telewizyjnego medium, jak i ze sposobu ich przedstawiania. Spróbuję się przyjrzeć, w jaki sposób w serialach prezentuje się określone widzenie świata. Analizie będą poddane dwa egzemplaryczne seriale: *Dom* i *M jak miłość*, stanowiące opowieści o kulturze polskiej prowadzone z perspektywy rodziny, którą możemy uznać za podstawową kulturową narrację. Jeśli weźmiemy pod uwagę możliwości rodziny jako generatora fabuły, dojdziemy do wniosku, że

rodzina w dużej mierze „określa język kultury”<sup>2</sup>. Ponadto zarówno rodzina, jak i omawiane seriale stanowią przykłady kulturowych długich narracji i mogą być uznane za struktury „długiego trwania”, jest to zatem właściwa perspektywa do analizowania zmian dokonujących się w kulturze. Serial *Dom* w reżyserii Jana Łomnickiego jest jednym z najdłuższych polskich seriali pod względem lat emisji premierowych odcinków. Był on prezentowany na antenie TVP1 od 1980 do 2000 roku, a akcja serialu, stanowiąca opowieść o losach mieszkańców kamienicy przy Złotej 25 w Warszawie, trwa od roku 1945 do 1980. Podobnie długo, ponieważ od 2000 roku, jest nadawana w TVP2 współczesna telesaga rodzinna *M jak miłość*, która opowiada o życiu tradycyjnej, już czteropokoleniowej rodziny Mostowiaków w kontekście przemian społecznych i kulturowych w Polsce po 1989 roku<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> F. Corcoran, *Telewizja jako aparat ideologiczny. Władza i przyjemność*, przekł. A. Helman, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Po kinie?.. Audiowizualność w epoce przeobrażeń elektronicznych*, Kraków 1994, s. 95.

<sup>2</sup> Z. Mitosek, *Rodzina w opowiadaniu, opowiadanie w rodzinie*, [w:] B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski (red.), *Praktyki opowiadania*, Kraków 2001, s. 185.

<sup>3</sup> A. Kisielewska, *Polskie tele-sagi – mitologie rodzinności*, Kraków 2009.

Jak zauważył Robert H. Deming, „telewizja, w większym stopniu niż kino lub jakikolwiek inny środek masowego przekazu, stworzona została po to, by przedstawiać obrazy rzeczywistości społecznej i usytuować w nich podmiot”<sup>4</sup>. Przy czym, co podkreśla Jason Mittell, telewizja poprzez szczególne techniki i formy przenoszenia znaczeń raczej reprezentuje świat, niż go transmituje<sup>5</sup>. Ów proces, który możemy nazwać reprezentacją bądź przedstawieniem, w telewizji zwykle ma charakter ideologiczny. Wynika to z faktu, że telewizja jako instytucja zazwyczaj stanowi część jakiejś ideologii. W okresie PRL była ona elementem ideologii socjalizmu, a po transformacji ustrojowej w Polsce stanowi element ideologii kapitalizmu. Tradycyjnie ideologie były pojmowane jako główne polityczne i ekonomiczne systemy i praktyki, stąd możemy mówić o ideologiach socjalizmu, kapitalizmu, demokracji, monarchii. Ale badacze amerykańskiej kultury, między innymi Jason Mittell, rozszerzają pojęcie ideologii rozumianej politycznie czy ekonomicznie i włączają w jego zakres różne ideologie tożsamości grupowych – dotyczące płci kulturowej, rasy, seksualności, religii, wieku i innych. Według Mittella tak pojmowana ideologia „jest zestawem wartości i przekonań podzielanych przez grupę ludzi”<sup>6</sup>.

W moich rozważaniach będę wykorzystywała dwojakie rozumienie pojęcia „ideologia”, zarówno tradycyjne, odnoszące się w analizowanych serialach do ideologii socjalizmu i kapitalizmu, jak i dotyczące różnych ideologii tożsamościowych. Badając ideologie tożsamościowe, można się zastanawiać, w jaki sposób dana grupa ludzi stosuje owe wspólne przekonania. Tego rodzaju dwuwarstwowa, a nawet trójwarstwowa (ze względu na ideologiczne zaangażowanie telewizji jako instytucji w PRL) analiza wybranych seriali pod kątem dominujących w konkretnym momencie historycznym ideologii, z odniesieniem do współczesnej sytuacji widza, pozwoli na zrekonstruowanie serialowo-kultu-

rowych opowieści. Należy podkreślić, że owe perspektywy nakładają się na siebie, narzucając niejako konieczność palimpsestowego widzenia analizowanych w serialach zjawisk, będących elementem skomplikowanej społecznej gry nadawczo-odbiorczej.

Przedmiotem zainteresowania w niniejszym artykule będą serialowe przedstawienia koncentrujące się na problemach rodziny polskiej, które wydają się istotne dla definiowania norm polskiej kultury, a także podzielanych społecznie wartości. W serialach *Dom* i *M jak miłość* wydarzenia historyczne są tłem, kontekstem, a wielka historia jest w nich przefiltrowana przez małe historie życia codziennego serialowych rodzin. Ale ponieważ serial stanowi gatunek bardzo popularny, trafiający do szerokiego grona odbiorców i wyrażający perspektywę „długiego trwania”, serialowe opowieści „przenoszą znaczenia, które reprezentują podzielaną kulturę narodową”. Przy czym „jednym z podstawowych sposobów funkcjonowania telewizji jako elementu ideologii jest prezentowanie dominujących znaczeń jako części podzielanego *common sense* – zdrowego rozsądku, który występuje (w telewizji) jako naturalny i uniwersalny”<sup>7</sup>. Szczególnie jest to widoczne właśnie w serialach.

Spróbuję w niniejszym tekście się zastanowić, w jaki sposób opowieści o życiu serialowych polskich rodzin na przestrzeni kilkudziesięciu lat, z historią najnowszą w tle, stanowiące wykreowane telewizyjnie reprezentacje świata, tworzą szczególne wizje kultury polskiej i jak są one dopasowane do szerszych kontekstów historycznych i społecznych.

### **Dom wszystkich Polaków**

Ideologiczny aspekt telewizji miał szczególne znaczenie w czasach PRL, gdy telewizja była podporządkowana dyrektywom partyjnym PZPR. Oprócz kontroli medium nad utrwalaniem w społeczeństwie obowiązującej ideologii należy wziąć tutaj także pod uwagę telewizyjne techniki narracyjne i kategorie gatunkowe pomagające formować doświadczenie widzów z obszernym zakresem serialowych opowieści. Serial *Dom* reprezentuje gatunek, który moglibyśmy nazwać

<sup>4</sup> R.H. Deming, *Widz telewizyjny jako podmiot*, [w:] *Po kinie?...*, s. 69.

<sup>5</sup> J. Mittell, *Television and American Culture*, New York, Oxford 2010, s. 270.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 272 (cytat w tłumaczeniu autorki).

<sup>7</sup> Ibidem, s. 271–272.

serialem historyczno-rodzinnym. Wpisuje się on więc w odczuwany szczególnie mocno w ostatnich dekadach PRL deficyt dyskursu o historii najnowszej, a jednocześnie spełnia oczekiwania widzów dotyczące problematyki rodzinnej. Serial *Dom* w reżyserii Jana Łomnickiego składa się z 25 półtoragodzinnych odcinków emitowanych w czterech seriach (w latach 1980–1981, 1988, 1996–1997, 2000). Epicka, zrealizowana w konwencji filmowej rodzinnej sagi opowieść o losach mieszkańców kamienicy w Warszawie stanowi metaforyczną opowieść o losach Polaków na przestrzeni powojennego trzydziestopięcioletnia, ukazanych z perspektywy życia codziennego. Wydarzenia wielkiej historii nie są w serialu *Dom* obecne w sposób bezpośredni, ale odciskają się na życiu bohaterów, a często determinują ich losy.

Serial *Dom* stanowi specyficzną, realizowaną z dwóch perspektyw ideologicznych<sup>8</sup>, opowieść o kulturze polskiej czasów PRL, opartą na swego rodzaju grze twórców z decydentami partyjnymi, nadawcami, cenzurą i z oczekiwaniami widzów. Warto tutaj wspomnieć, że pomysł na ten serial powstał w połowie lat 70. XX wieku w kręgach władzy. Miał on ukazywać sukcesy PRL, a jego roboczy tytuł brzmiał *22 lipca*. Przedstawiciel TVP zwrócił się z propozycją napisania scenariusza do dwóch cenionych autorów: Andrzeja Mularczyka i Jerzego Janickiego. A ponieważ polityczne oczekiwania decydentów nie zostały wyraźnie określone, twórcy to wykorzystali i zamiast propagandy sukcesu postanowili pokazać w serialu głównie losy zwyczajnych ludzi, mieszkańców jednej kamienicy. Jerzy Janicki tak wyjaśnił genezę tytułu serialu: „Serial nazwaliśmy *Dom*, ponieważ w naszym zamierzeniu przez opowieść o kamienicy chcieliśmy opowiedzieć o Warszawie, a poprzez Warszawę o Polsce. Nasz dom stał się pryzmatem, przez który wszystko widać. Tytuł można więc uznać za symboliczny”<sup>9</sup>. Uzupełnienie stanowi wypowiedź Andrzeja Mular-

czyka, który powiedział w wywiadzie dla „Kina”: „Konstruowaliśmy sylwetki i losy bohaterów tak, by odzwierciedlały sytuacje typowe dla społeczeństwa, jego klas i warstw, w poszczególnych okresach trzydziestopięcioletnia, a to narzucało nam rytm opowieści”<sup>10</sup>.

Serial *Dom* opowiada o nowej powojennej rzeczywistości PRL i o kształtowaniu się „nowego świata” – socjalistycznego – z perspektywy historii kilku rodzin zamieszkujących tytułowy dom, stanowiących cały przekrój społeczny. Mieszkają tu rodziny o rodowodzie: chłopskim (Talarowie), robotniczym (Jasińscy, Popiołkowie), ziemiańskim (Stroynowscy), inteligenckim (Ławinowie, Wrotkowie), rzemieślniczym (Lermaszewscy, Bawolikowie). Niezwykle nośna w kulturze polskiej metafora domu, ze względu na naszą trudną historię kojarzonego z ojczyzną, pozwalała twórcom serialu na pewien rodzaj uniwersalizmu w przedstawianiu losów Polaków, a jednocześnie na wykorzystanie „bezpiecznej” politycznie konwencji opowieści rodzinnej. W ten sposób gatunek w pewnym sensie ułatwiał twórcom zachowanie poprawności ideologicznej.

W serialu *Dom* ideologiczna koncepcja świata przedstawionego wyrażona jest poprzez rodzinną opowieść. Z jednej strony mamy w niej przedstawioną dominującą ideologię socjalizmu, z drugiej konkurującą z nią wartości i przekonania podzielane w społeczeństwie polskim, przejawiające się i realizujące się w PRL przede wszystkim w ramach wspólnoty rodzinnej. Tych wartości twórcy nie mogli zlekceważyć, ponieważ ich opowieść byłaby niewiarygodna dla widzów. W serialu, szczególnie w serii pierwszej i drugiej, świat przedstawiony podporządkowany jest dominującej ideologii socjalizmu, którą wyraża idea budowy „nowego świata”. Jest to świat socjalistyczny, ale w perspektywie serialowego „długiego trwania” możemy obserwować postępującą dewaluację tej wartości. Niejako obok „oficjalnej” ideologii socjalistycznej wyrażana jest w serialu ideologia tożsamości narodowej realizująca się na poziomie życia codziennego polskich rodzin, a także różne grupowe tożsamościowe ideologie widoczne z perspektywy rodziny.

<sup>8</sup> Serial *Dom* był realizowany i pokazywany w dwóch systemach politycznych: serie pierwsza i druga powstały w okresie PRL, a trzecia i czwarta już w wolnej Polsce. To także ma znaczenie w kontekście zmieniającej się perspektywy ideologicznej, jeśli chodzi o pokazywane wydarzenia.

<sup>9</sup> J. Gajda-Zadworna, *Dom – mówić to panu coś?*, „Życie Warszawy”, 4.11.2010, <http://www.zw.com.pl/artykul/530653.html> (3.12.2016).

<sup>10</sup> Wywiad z Andrzejem Mularczykiem, „Kino” 7/1979.

Przyjrzyjmy się głównym ideom i wartościom ideologii socjalizmu w serialu *Dom*, a właściwie temu, w jaki sposób dominująca ideologia załamuje się poprzez tradycje polskiej rodziny. Swego rodzaju gra z ideologią socjalizmu toczy się tu na poziomie życia codziennego, które weryfikuje socjalistyczne idee i demaskuje socjalistyczne hasła, które prezentowane są w serialu poprzez „ideologiczne figury bohaterów”<sup>11</sup>. Przyjrzyjmy się, kogo reprezentują poszczególni bohaterowie i jakie są podzielane społecznie wartości. Postacią pierwszoplanową w serialu *Dom* jest pochodzący ze wsi, a więc posiadający „właściwe” z punktu widzenia dominującej ideologii pochodzenie Andrzej Talar (Tomasz Borkowy), który pojawia się w kamienicy wraz z pierwszymi powracającymi do niej po wojnie lokatorami. Staje się on swego rodzaju przewodnikiem widzów po czasach PRL od zakończenia wojny w 1945 aż do podpisania porozumień sierpniowych w 1980 roku.

Główną socjalistyczną ideę niepodważalną w serialu stanowi przewodnia rola partii. Postacią niejako wzorcową, reprezentującą ideologię władzy, jest aktywistka Zoja Furman (Ewa Błaszczuk) – przewodnicząca ZMP na Politechnice Warszawskiej, koleżanka z roku Andrzeja Talara, później robiąca polityczną karierę. Inną egzemplaryczną postacią może być towarzysz Stanisław Jasiński (Wirgiliusz Gryń) – spawacz z zawodu, przedwojenny komunista, po wojnie członek Rady Zakładowej FSO, przeżywający żalobę po śmierci Stalina. Bohaterowie w dwóch pierwszych seriach nigdy na temat przewodniej roli partii nie rozmawiają. Natomiast w drugiej części serialu, realizowanej po 1989 roku, temat ten bywa podejmowany między innymi w burzliwych dyskusjach Jasińskiego z jego wnukiem – Mietkiem Pociągłą, zdeklarowanym przeciwnikiem ustroju.

Jedną z naczelných preferowanych wartości ideologii budowy „nowego świata” stanowi sprawiedliwość społeczna. Jej nowe socjalistyczne rozumienie zostaje zaprezentowane widzom już w jednej z pierwszych scen serialu, gdy towarzysz Jasiński, komunistyczny działacz robotniczy, który zajął mieszkanie po staroście, wyrzuca przez okno

meble należące przed wojną do dawnego właściciela i mówi, że na tym polega sprawiedliwość społeczna. Idea sprawiedliwości społecznej przedstawiona w serialu przejawia się między innymi tak, iż dawni właściciele mieszkań czy fabryk muszą pogodzić się z tym, że one już do nich nie należą. A gdy się na to nie zgadzają, są z nich wyrzucani. Wszystko ma być wspólną własnością, także kamienica, a symbolem nowych porządków może być zacieśnianie mieszkań.

Kolejna socjalistyczna idea przedstawiona w serialu dotyczy awansu społecznego. Ideę awansu społecznego jako rodzaju dziejowej sprawiedliwości uosabia główny bohater, syn chłopca, Andrzej Talar, który zdobywa wykształcenie i zostaje inżynierem w Fabryce Samochodów Osobowych w Warszawie. Innym symbolem awansu społecznego klasy robotniczej, słabo wyartykułowanym w serialu, może być syn dozorca tytułowego domu – Gienek Popiołek, który zostaje milicjantem ku dużemu zdziwieniu ojca, ale chyba też widzów.

Szczególnie mocno eksponowana w serii pierwszej jest też socjalistycznie rozumiana idea równouprawnienia kobiet. Dobitnie wyraża ją hasło „Kobiety na traktory”, które ma być symbolem awansu społecznego kobiet i ich nowej roli w socjalistycznej Polsce. Hasło to zostało w serialu ośmieszane w zainscenizowanej na potrzeby Polskiej Kroniki Filmowej scenie jazdy na traktorze wzorcowej dziewczyny z PGR, a faktycznie solistki zespołu „Mazowsze” (była nią Ewa Talar z domu Szymosiuk – druga żona Andrzeja). Okazało się, że wzorcowa kobieta-traktorzystka nie potrafi jeździć traktorem i rozbija mur fabryczny. W serialu kobiety pracujące stanowią wyjątki (celniczka Halina Wrotek, dyrektor zjednoczenia przemysłu motoryzacyjnego Zoja Furman, pielęgniarka Lidia Jasińska-Pociągła). Niejako wbrew dominującej ideologii, a zgodnie z obowiązującymi wówczas normami społecznymi w serialowych rodzinach większość kobiet nie pracuje zawodowo. Zajmują się one domem. Na przykład Ewa Talar chciała pracować, ale mąż jej na to nie pozwala i kobieta zgodnie z tradycyjnym rodzinnym wzorem zajmuje się domem.

Interesujący aspekt systemu przedstawieniowego stanowi sposób pokazywania wierzeń

<sup>11</sup> S. Žižek, *Wzniosły obiekt ideologii*, przekł. J. Bator, P. Dybel, Wrocław 2001, s. 66.

religijnych. Socjalistyczne hasło „Religia to opium dla mas” nigdy wprost w serialu nie pada. Ale wątek Kościoła przewija się przez cały serial. Swego rodzaju dopuszczalną systemowo grupą usprawiedliwiającą niejako pokazywanie praktyk religijnych w serialu są kobiety, głównie starsze, które często chodzą do kościoła: Maria Talar, Józefina Popiołek, Wanda Jasińska, której mąż jest działaczem komunistycznym, Ewa Talar. Ale zgodnie z polską normą kulturową obowiązującą w okresie PRL większość uroczystości serialowych bohaterów ma religijny charakter: śluby, pierwsze komunie, pogrzeby (także pogrzeb Stanisława Jasińskiego). A jednym z bohaterów serialu jest katolicki ksiądz potajemnie chowający na cmentarzu członków partyzantki akowskiej, a później po latach urządzający im uroczysty pogrzeb.

Właściwie niemal przez cały serial, a w sposób bardzo wyrazisty do końca drugiej serii, mniej więcej do roku 1955 w świecie przedstawionym, przewija się idea budowy socjalistycznej ojczyzny. Jej reprezentantami są ideologiczne figury bohaterów, których moglibyśmy nazwać budowniczymi socjalizmu. Jednym z nich jest towarzysz Stanisław Jasiński, który do końca życia wierzy w słuszność nowego ustroju. Innym wzorem budowniczego „nowego świata” w serialu jest jego główny bohater, Andrzej Talar, którego biografia może być wzorcowa, ponieważ pokazuje drogę od błędów młodości (partyzantka akowska w czasie wojny, ochotniczy udział w szeregach Ludowego Wojska Polskiego i dezercja) do słusznych wyborów (studia, praca inżyniera w FSO i członkostwo w partii). Ale biografie Talara można też czytać inaczej, jako przejście od młodego zwolennika socjalistycznego ustroju do konformisty dbającego jedynie o własne interesy, niedostrzegającego fałszu i niesprawiedliwości systemu. Innym niejednoznacznym wzorem budowniczego socjalistycznej ojczyzny w serialu *Dom* może być brat Andrzeja – Broniek Talar (postać ta kojarzy się z Mateuszem Birkutem z filmu Andrzeja Wajdy). Prosty chłopak ze wsi po przyjeździe do Warszawy uwierzył komunistycznym hasłom i został przodownikiem pracy. Zginął bezsensowną śmiercią w wypadku, do końca naiwnie wierząc w komunistyczne hasła i stając się ofiarą systemu.

W części pierwszej serialu wydarzenia historyczne w zasadzie nie były pokazywane w sposób bezpośredni, ale historia była stale obecna w życiu bohaterów. Każdego dnia przepracowywali ją w życiu codziennym, odbudowując Warszawę, pracując, urządzając mieszkania, robiąc zakupy czy rozmawiając przy rodzinnym stole. *Dom* był serialem historycznym. Pokazywano w nim wydarzenia wcześniejsze od czasu emisji o około 20 lat. Twórcy zastosowali specyficzną technikę formalną, polegającą na włączeniu w fabułę odniesień do naszej najnowszej historii w postaci materiałów Polskiej Kroniki Filmowej, a w późniejszych seriach wiadomości telewizyjnych dotyczących: drugiej wojny światowej, zniszczeń Warszawy, wydarzeń poznańskiego czerwca 1956, marca 1968, grudnia 1970, porozumień sierpniowych. Zostało to zrobione zgodnie z serialową konwencją z perspektywy jednego z bohaterów – Rajmunda Wrotka (Jan Englert), który najpierw był operatorem kina objazdowego, a później reżyserem Polskiej Kroniki Filmowej i telewizji. Dzięki takiemu zabiegowi przestrzeń życia politycznego, oficjalnego wkraczała do serialowych rodzin, w ten sposób przenoszona była także socjalistyczna ideologia. Przedstawiane filmowe dokumenty dotyczące wydarzeń politycznych miały mieć charakter zaświadczenia i powinny utwierdzać widzów w przyjmowaniu właściwych ideologicznie postaw. Ale zabieg ten zgodnie z powszechnym w PRL sposobem czytania „między wierszami” pokazywał, że ideologia socjalizmu była Polakom obca. Pokazywane materiały dokumentalne lub pseudodokumentalne, niejako wbrew intencjom nadawców, stawały się narzędziem weryfikacji socjalistycznej ideologii, która w zderzeniu z życiem codziennym serialowych bohaterów ukazywała swój fałsz.

W drugiej części serialu *Dom* (seria trzecia i czwarta) – której akcja obejmuje tak ważne historyczne wydarzenia, jak marzec 1968 roku, grudzień 1970, przyjazd papieża do Polski w 1978, czy wreszcie triumf Solidarności – zrealizowanej w latach 1996–2000, a więc po transformacji ustrojowej i zniesieniu cenzury, o najnowszej historii Polski można już było mówić otwarcie. Ale w tym czasie czym innym już żyli Polacy i mieli inne oczekiwania wobec telewizji, zwią-



*Dom* (1980–2000), fot. TVP SA

zane przede wszystkim z rozrywką. Znakiem przemian były pokazywane w telewizji nowego rodzaju rozrywkowe seriale, takie jak *Niewolnica Isaura* czy *Dynastia*. Nowy kulturowy kontekst związany z realizacją serialu *Dom* zapewne spowodował, że zmniejszył się w nim, w porównaniu z częścią pierwszą, wpływ historii na życie bohaterów. Wynika to z zastosowanej tutaj jako dominującej konwencji melodramatu. Ideologiczna dyskusja w nowych odcinkach odbywa się poprzez historie miłosne bohaterów opowiedane w konwencji melodramatycznej, którą serial rodzinny niejako usprawiedliwia. W ten sposób zaprezentowano socjalistyczną ideę równości obywateli. Pojawia się ona w wątku miłości Mietka Pociągły – *ciągłego kontestatora systemu, ale też kochliwego mężczyzny*, i Gosi Lejczak – córki sekretarza PZPR. Młodzi spotykają się w czasie demonstracji studenckiej w marcu 1968 roku, ale podczas jej pacyfikacji przez milicję córka sekretarza po telefonie milicjanta zostaje odebrana przez ojca, podczas gdy jej koleżanki i koledzy lądują w więzieniu. Przy czym to aspekt

uczuciowy stanowi tutaj dominujący element, a polityka jest jedynie ilustracją pewnych tez.

W *Domu* swego rodzaju wytworem, można powiedzieć odpryskiem ideologii socjalizmu, jest ideologia tożsamości dwóch grup bohaterów reprezentujących dwie typowe w PRL postawy wobec dominującej ideologii. Są to osoby cynicznie wykorzystujące system i jego „ofiary”, do których w serialu należy *właściwie większość bohaterów*, stosujących bierny opór wobec dominującej ideologii. Reprezentantem milczącej społecznej większości przeciwnej socjalistycznej ideologii jest Ryszard Popiołek (Władysław Kowalski) – przedwojenny dozorca domu stojący na straży dawnych wartości i dobrych obyczajów. Przykładem takiej postawy może być anegdotyczna wypowiedź Popiołka w czasie sporu o bramę: „Ustrój to rzecz przejściowa, ale brama to rzecz stała”<sup>12</sup>. Natomiast jawnie przeciwne wobec ideologii socjalizmu wartości reprezentuje w serialu grupa bohaterów o wyraźnej tożsamości

<sup>12</sup> Seria I, odc. 1 – cytat ze ścieżki dźwiękowej.

ideologicznej, stanowiących opozycję antykomunistyczną: Kajtek Talar, Szczepan Pociągło (lwowiak mieszkający w Londynie, który z wojny wrócił z armią Andersa), Mietek Pociągło, który walczy z komunistycznym reżimem i za wszelką cenę pragnie uciec na Zachód, Rajmund Wrotek – twórca reportażu o strajku *Gdańsk 1970*, bohater, który przechodzi przemianę światopoglądową – od afirmacji do kontestacji socjalistycznego ustroju, oraz Łukasz Zbożny, poeta, opozycjonista więziony we Wronkach.

Obok „oficjalnej” socjalistycznej ideologii w całym serialu przewija się, niejako w tle, ideologia tożsamości narodowej, która kształtuje się głównie w serialowych rodzinach i przedstawiana jest jako element społecznego zdrowego rozsądku, którego niejako naturalną przestrzenią jest życie codzienne. Dotyczy ona większości serialowych bohaterów, tak zwanych zwykłych ludzi, dla których istotną wartość stanowi lojalność wobec narodu i wobec rodziny, która w serialu wpisuje się w model rodziny tradycyjnej. Większość serialowych bohaterów prezentuje patriotyczne przekonania jako cechę wspólną polskiej tożsamości. Wyrażają się one poprzez podzielane społecznie wartości dotyczące na przykład żywej pamięci o wojnie i jej ofiarach, ale przede wszystkim poprzez praktyki życia codziennego.

### ***M jak miłość* – w poszukiwaniu wspólnoty**

Serial *M jak miłość* (TVP2, 2000–) to nowy telewizyjny gatunek – polska telesaga rodzinna, powstała w czasach transformacji ustrojowej, a także związanej z nią zmiany modelu telewizji z państwowej na publiczną. W tym czasie pojawiło się nowe pokolenie widzów nieznających PRL. Polska w roku 1989 stała się częścią europejskiego systemu demokratycznego i nową dominującą ideologią stał się kapitalizm. Jednak w *M jak miłość*, zgodnie z konwencją telewizyjnej sagi rodzinnej, dyskusje ideologiczne i związane z nimi wydarzenia polityczne toczą się daleko w tle historii rodzinnej. Oprócz reguł gatunkowych istotne są też inne okoliczności z tym związane, takie jak przesyt ideologią, jaką telewizja fundowała Polakom w PRL, potrzeba rozrywki w trudnych czasach transformacji ustrojowej, a może też

potrzeba swego rodzaju uspokojenia nastrojów czy też pokrzepienia serc Polaków.

Serial *M jak miłość* będzie postrzegany jako rodzaj forum, na którym podejmowane są istotne kulturowe problemy dotyczące rodziny, pracy, życia społecznego w postaci rozmaitych przekonań, punktów widzenia i perspektyw postrzegania świata przez bohaterów<sup>13</sup>. Biorąc pod uwagę różnorodne okoliczności związane z powstaniem serialu, należy zauważyć, że w *M jak miłość* przedstawiane są ideologie, które w pewnym sensie konkurują ze sobą: ideologia narodowej tożsamości, ideologia konsumpcyjnego kapitalizmu, ale też ideologie tożsamości grupowych – kobiet, mężczyzn, młodzieży. Przyjmuję tutaj założenie, że serial telewizyjny stanowi przestrzeń ścierania się różnych ideologii i spróbuję się zastanowić, w jaki sposób emitowane przez telewizję w serialu *M jak miłość* dzisiejsze ideologie nadają kształt temu, jak widzimy nasz świat. Warto zobaczyć także, jeśli mówimy o idei forum kultury, jak wyglądają w *M jak miłość* ideologie tożsamościowe prezentowane w serialu *Dom*, na przykład emancypacja kobiet.

*M jak miłość* stanowi wielowątkową, epizodyczną opowieść o polskiej rodzinie realizowaną w konwencji sagi telewizyjnej, w której prezentowane są istotne dla Polaków wartości<sup>14</sup>. Bohaterami serialu są członkowie pochodzącej ze wsi wielopokoleniowej rodziny Mostowiaków: seniorowie rodu Barbara (Teresa Lipowska) i Lucjan (Witold Pyrkosz), ich czworo dzieci, wnuki, a ostatnio prawnuki. Akcja serialu rozgrywa się w kilku miejscach: w fikcyjnej mazowieckiej wsi Grabina, gdzie mieszkają dziadkowie oraz rodzina ich syna; w pobliskim fikcyjnym miasteczku – Gródek, gdzie mieszka ich najstarsza córka z rodziną, oraz w Warszawie, gdzie mieszka reszta rodziny – dwie córki z rodzinami oraz wnuki.

W telesagach rodzinnych, także w *M jak miłość*, „dom (w sferze wartości utożsamiany ze wspólnotą rodzinną) pozostaje podstawowym mechanizmem pozyskiwania i rozwijania

<sup>13</sup> H.M. Newcomb, P.M. Hirsch, *Telewizja jako forum kultury*, przekł. J. Mach, [w:] A. Gwóźdź (red.), *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, Kraków 1997, s. 91–108.

<sup>14</sup> Jest to serial wieczorny – nadawany w prime time dwa lub trzy razy w tygodniu. odcinek trwa 40–45 minut.

tożsamości – [...] narodowej, kulturowej, a także w sferze religii przy uznanym współudziale Kościoła, obyczajowości, ról kobiecych i męskich”<sup>15</sup>. W początkowych latach emisji *M jak miłość* serialowe rodziny reprezentowały patriarchalny model rodziny polskiej, w którym obowiązywał tradycyjny podział ról i obowiązków i związane z nim męskie i kobiece wzory osobowe. Jednak z czasem w *M jak miłość* zauważalny stał się pewien dualizm ideologiczny. Ideologia polskości (narodowej tożsamości) zawężona w telesagach do rodzinnej tradycji narodowej i religijnej wyrażonej ideą wspólnotowości, utożsamianej z ideą domu-rodziny konkuruje z coraz szerzej obecną w serialu ideologią konsumpcyjnego kapitalizmu, który rodził się w Polsce niejako na oczach widzów serialu *M jak miłość*.

Jeśli chodzi o ideologię polskości wyrażaną poprzez ideę domu-rodziny, to w *M jak miłość* jest ona najpełniej przedstawiona poprzez tożsamość bohaterek, ponieważ w telesagach to kobiety odgrywają kluczową rolę. Na początku XXI wieku punktem wyjścia scenarzystów serialu w kreowaniu tożsamości serialowych kobiet była Matka Polka – wyobrażenie stanowiące element tradycyjnej ideologii kobiecości w minionej już formacji społeczno-kulturowej, ale wciąż trwały składnik polskiej kultury. Wzorzec ten jest wyjątkowo żywotny. W modelu rodziny polskiej po 1989 roku istotny stał się kontekst europejski, ale tradycyjne XIX-wieczne wzorce kobiety-matki są w dalszym ciągu punktem odniesienia, także dla twórców serialu *M jak miłość*. Wzór kobiety Polki kojarzonej ze szczególną odmianą patriotyzmu polegał na konieczności ponoszenia ofiar na rzecz ojczyzny, ale też rodziny i stał się stałym ikonograficznym motywem. Misja zachowania narodowej tożsamości powodowała nakładanie się nań konotacji religijnych. Był to wzorzec popularny w PRL, chociaż ze względów cenzuralnych nieakcentowany w serialu *Dom*. W *M jak miłość* kobieta – Matka Polka po części realizuje ów ofiarniczy wzorzec, ponieważ często poświęca się dla rodziny, dzieci. W serialu tożsamość kobiet wpisuje się w kultu-

rowy wzór kobiety-żony-matki, ponieważ głównie takie role odgrywają one w telesagach. Kobieta ma być strażniczką domowego ogniska, jej zadaniem jest pielęgnowanie rytuałów życia codziennego rodziny. Poza tym serialowa kobieta jest ładna, zawsze zadbana, elegancko ubrana. Bohaterki *M jak miłość* są to kobiety wykształcone, często wykonujące prestiżowe zawody, a oprócz tego idealnie zajmujące się domem, w czym wyraża się zmediatyzowany tradycyjny wzór kobiety-żony-matki. Pojawiają się także inne wzory: kobiety interesu, profesjonalistki, dla których praca stanowi sposób samorealizacji konkurencyjny wobec małżeństwa i rodziny. Ale zmodernizowany wzór Matki Polki jest wciąż aktualny – świadczy o tym chociażby liczba widzów serialu. Wprawdzie w *M jak miłość* kobiety z reguły pracują, są wykształcone i wyemancypowane, ale to one częściej czekają na powrót męża w domu z obiadem. Podział obowiązków w rodzinie na „męskie” i „kobiece” zwykle ma tradycyjny charakter. Są to wciąż żywotne wzorce, niejako wbrew ideologii płci kulturowej, ale to się w serialu powoli zmienia, na przykład jeśli chodzi o opiekę nad dziećmi. Serialowy mąż symbolicznie wraca do domu, który przestaje być tradycyjnym światem kobiety. Głównie dotyczy to bohaterów z młodego pokolenia (Paweł Zduński). Model tożsamości kobiet i mężczyzn w *M jak miłość* zaczął się zmieniać i dzisiaj nie jest już on tak jednolity.

Z ideologią polskości wiąże się też religia. Serial *M jak miłość* prezentuje w przeważającej mierze postaci i rodziny świeckie. Religia odgrywa w życiu bohaterów niewielką rolę. Praktyki religijne są domeną starszych kobiet. Barbara Mostowiak po śmierci męża modli się przy użyciu różańca. Jedynie uroczystości, takie jak śluby czy pogrzeby, mają religijny charakter. W życiu serialowych rodzin celebrytuje się także święta takie jak Boże Narodzenie czy Wielkanoc. To kontrastuje z wierzeniami i praktykami większości widzów. Większość bohaterów serialu jest bardziej świecka niż ich odtwórcy w życiu realnym. Ale świecka ramówka bardziej trafia do młodej publiczności z dużych aglomeracji – atrakcyjnej dla reklamodawców.

<sup>15</sup> D. Markowska, *Dom – twierdza tożsamości*, [w:] P. Łukasiewicz, A. Siciński (red.), *Dom we współczesnej Polsce. Szkice*, Wrocław 1992, s. 199.



System komercyjnej telewizji aktywnie rozsiewa ideologię konsumpcyjnego kapitalizmu. W pewnym sensie dotyczy to także telewizji publicznej w Polsce, ponieważ w bardzo dużym procencie utrzymuje się ona z reklam. Ponadto serial telewizyjny stanowi projekcję zbiorowych wyobrażeń, prezentuje świat wartości preferowanych przez nadawców, ale też takich, które widz będzie w stanie zaakceptować. Do jakich zatem wyobrażeń znanych widzom *M jak miłość* odwołują się twórcy serialu? W *M jak miłość* zwraca uwagę brak różnic społecznych między bohaterami w serialowym świecie. Obowiązuje w nim idea społecznej homogeniczności. Jeśli przyjmiemy, że serial stanowi system reprezentacji będący po części wizją decydentów, a po części realizacją oczekiwań widzów, zastanówmy się, kogo reprezentują poszczególni bohaterowie. Patrząc na *M jak miłość* z perspektywy bohaterów w ciągu 17 już lat emisji, widzimy, że stanowi on społeczno-medialną projekcję zwycięskiej w wyniku przemian ustrojowych klasy średniej, która tworzyła się w Polsce po transformacji ustrojowej. Bohaterowie *M jak miłość* pochodzą głównie z klasy średniej i wyższej i reprezentują takie profesje, jak lekarz (mąż Marii Zduńskiej), prawnik (Marta Mostowiak), właściciel firmy (Marek Mostowiak), projektant ogrodów (Małgorzata Mostowiak). W serialu klasa średnia jest nadreprezentowana w porównaniu z realną strukturą społeczną. A nawet jeśli bohaterowie nie odnoszą ekonomicznego sukcesu, jak na przykład pielęgniarka Maria Zduńska, konsumują na poziomie znacznie wyższym, niż by na to wskazywał ich status społeczny. Możemy to dostrzec w eleganckich, designerskich wnętrzach mieszkań bohaterów, sposobie ich ubierania się czy też we wzorach konsumowania. W *M jak miłość*, podobnie jak w większości współczesnych polskich seriali, sukces i szczęście definiowane są coraz częściej (inaczej było w pierwszych latach emisji serialu) poprzez ideały konsumpcyjne, które strukturalnie są nieosiągalne dla większości widzów. Zwraca uwagę brak wśród bohaterów serialu przedstawicieli klasy pracującej – robotników przemysłowych i chłopów, a także portretów rodzin walczących o utrzymanie się, żyjących od wypłaty do wypłaty.

\*

Analizowane seriale stanowią małe-wielkie kulturowe opowieści o podzielanej kulturze narodowej, widziane z perspektywy życia codziennego polskiej rodziny. Stworzona w nich wizja stanowi ilustrację poglądów i wyobrażeń z czasu realizacji serialu, a obraz epoki – jej wyobrażeniową rekonstrukcję. Ale historia przedstawiona w serialu odbija także zjawiska współczesne.

Serial *Dom* pokazuje porażkę dominującej w PRL ideologii socjalizmu dokonującą się latami w niedostrzegalnej i nieefektywnej przestrzeni życia codziennego, a zwłaszcza w przestrzeni polskiej rodziny trzymającej się tradycyjnych wartości narodowych i religijnych. Widoczne to jest w rozbieżności między ideologicznymi obrazami przynoszonymi do serialowych domów poprzez media a rzeczywistością, jaką stanowi codzienne doświadczenie bohaterów. Owa „przedideologiczna dziedzina codziennego doświadczenia”<sup>16</sup> okazuje się szczególnie istotna, ponieważ – jak zauważa Slavoj Žižek – codzienne doświadczenie może stanowić „nieprzezwyciężalną zaporę przed konstrukcją ideologiczną”. Znaczy to, że Polacy nie poddali się socjalistycznej ideologii. W serialu Łomnickiego jest to stosunkowo czytelne. *Dom* stanowi kulturową opowieść o tym, że Polacy są razem, tworzą wspólnotę przeciwko dominującej ideologii socjalizmu, która całkowicie wbrew intencjom nadawców serialu jest rodzajem katalizatora tej kulturowej opowieści.

Natomiast w serialu *M jak miłość* wprowadzie mamy do czynienia z ideą forum kultury, ale przedstawione wyobrażenia dotyczące pracy, rodziny, sukcesu i ideologiczne figury bohaterów zdają się mówić, że ideologia konsumpcyjnego kapitalizmu staje się powoli ideologią dnia codziennego bohaterów serialu. Tutaj jeszcze raz odwołam się do Žižka, który uważa, że „ideologia zaczyna nami władać dopiero wówczas, gdy nie odczuwamy przeciwieństwa między nią a rzeczywistością. Dzieje się to wtedy, kiedy ideologii udaje się określić sposób naszego codziennego doświadczenia rzeczywistości”<sup>17</sup>.

<sup>16</sup> S. Žižek, *Wzniosły obiekt...*, s. 66.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 67.



*Dom* (1980–2000), fot. TVP SA

## ABSTRACT

---

### THE POLISH TV SHOW AS AN IDEOLOGISED CULTURAL STORY

Alicja Kisielewska

My paper focuses on the Polish TV shows presented as cultural wonders – a type of ideologised stories of Polish culture. The shows will be analysed as texts but also as creations of TV stations. My assumption is that the stories presented in TV shows are ideological in nature, which results from the ideological nature of the TV itself and from the method of presentation. I will try to look at how a specific outlook on the world is presented in TV shows. Two shows will be analysed: *Dom* (The Home) and *M jak miłość* (L for Love) which are stories of the Polish culture shown from a perspective of a family, which may be regarded as the basic cultural narrative.

Keywords: TV show, Polish culture, story, ideology.