



Stereotypowe czy nietypowe?

Wizerunek kobiet w polskich serialach –
sposób prezentacji, obecność, konteksty

Radostaw Sojak
Andrzej Meler
Beata Królicka

WYDAWNICTWO NAUKOWE
UNIwersYTETU
MIKOŁAJA KOPERNIKA

Stereotypowe czy nietypowe?

Wizerunek kobiet
w polskich serialach –
sposób prezentacji,
obecność, konteksty

Radostaw Sojak
Andrzej Meler
Beata Królicka

Stereotypowe czy nietypowe?

Wizerunek kobiet
w polskich serialach –
sposób prezentacji,
obecność, konteksty

UNIwersytet
MIKOŁAJA KOPERNIKA
W TORUNIU

Toruń 2020

PUBLIKACJA RECENZOWANA

PROJEKT OKŁADKI

Paweł Banasiak

Na okładce: kadr z serialu „Wojenne dziewczyny” z zasobów Polskiej Agencji Prasowej

© Copyright by Biuro Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji, Warszawa 2020

© Copyright by Uniwersytet Mikołaja Kopernika

Toruń 2020

ISBN 978-83-231-4405-2

Współwydawca:

Biuro Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji
z siedzibą w Warszawie (01-015),
Skwer ks. Kard. S. Wyszyńskiego 9



WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIwersYTETU MIKOŁAJA KOPERNIKA

Redakcja: ul. Gagarina 5, 87-100 Toruń
tel. 56 611 42 95, fax 56 611 47 05
e-mail: wydawnictwo@umk.pl

Dystrybucja: ul. Mickiewicza 2/4, 87-100 Toruń
tel./fax 56 611 42 38
e-mail: books@umk.pl
www.wydawnictwo.umk.pl

Wydrukowano w Drukarni Wydawnictwa Naukowego Uniwersytetu Mikołaja Kopernika

Spis treści

Słowo wstępne

(Witold Kołodziejski) • 9

Wybrane działania KRRiT na rzecz równouprawnienia i walki ze szkodliwymi stereotypami w kontekście europejskim

(Agnieszka Wąsowska) • 13

Wprowadzenie • 31

Rozdział 1. Metodologia i tło teoretyczne • 35

Materiał badawczy • 35

Konteksty sytuacyjne ekspozycji postaci • 37

Stereotypy kobiet • 42

Procedura kodowania • 51

Rozdział 2. W gronie rodziny i przyjaciół – ogólny wizerunek kobiet w serialach • 57

Ekspozycja czynna w serialach • 57

Ekspozycja bierna w serialach • 59

Konteksty w serialach • 60

Rozdział 3. W poszukiwaniu codziennej równowagi – kobiety w serialach obyczajowych (telenowelach) • 65

Konwencja w serialach obyczajowych • 65

Stereotypy, role i relacje w serialach obyczajowych • 67

Ekspozycja czynna w serialach obyczajowych • 71

Ekspozycja czynna w „M jak miłość” • 72

Ekspozycja czynna w „Pierwszej miłości” • 73

- Ekspozycja bierna w serialach obyczajowych • 74
 - Ekspozycja bierna w „M jak miłość” • 75
 - Ekspozycja bierna w „Pierwszej miłości” • 76
- Konteksty w serialach obyczajowych • 77
 - Konteksty w „M jak miłość” • 79
 - Konteksty w „Pierwszej miłości” • 82

Rozdział 4. Rekonstrukcje przeszłości – kobiety w serialach historyczno-obyczajowych • 85

- Konwencja w serialach historyczno-obyczajowych • 86
- Stereotypy, role i relacje w serialach historyczno-obyczajowych • 88
- Ekspozycja czynna w serialach historyczno-obyczajowych • 95
 - Ekspozycja czynna w „Koronie królów” • 95
 - Ekspozycja czynna w „Wojennych dziewczynach” • 96
- Ekspozycja bierna w serialach historyczno-obyczajowych • 96
 - Ekspozycja bierna w „Koronie królów” • 98
 - Ekspozycja bierna w „Wojennych dziewczynach” • 99
- Konteksty w serialach historyczno-obyczajowych • 100
 - Konteksty w „Koronie królów” • 102
 - Konteksty w „Wojennych dziewczynach” • 104

Rozdział 5. Równouprawnienie w świecie zbrodni – kobiety w serialach kryminalno-obyczajowych • 109

- Konwencja w serialach kryminalno-obyczajowych • 110
- Stereotypy, role i relacje w serialach kryminalno-obyczajowych • 112
- Ekspozycja czynna w serialach kryminalno-obyczajowych • 118
 - Ekspozycja czynna w „Diagnozie” • 119
 - Ekspozycja czynna w „Pułapce” • 119
- Ekspozycja bierna w serialach kryminalno-obyczajowych • 120
 - Ekspozycja bierna w „Diagnozie” • 121
 - Ekspozycja bierna w „Pułapce” • 122
- Konteksty w serialach kryminalno-obyczajowych • 124
 - Konteksty w „Diagnozie” • 126
 - Konteksty w „Pułapce” • 128

Rozdział 6. Zabawne i przebojowe – kobiety w serialach komediowo-obyczajowych • 131

- Konwencja w serialach komediowo-obyczajowych • 131
- Stereotypy, role i relacje w serialach komediowo-obyczajowych • 133

Ekspozycja czynna w serialach komediowo-obyczajowych	• 138
Ekspozycja czynna w „Dziewczynach ze Lwowa”	• 138
Ekspozycja czynna w „Przyjaciółkach”	• 139
Ekspozycja bierna w serialach komediowo-obyczajowych	• 140
Ekspozycja bierna w „Dziewczynach ze Lwowa”	• 141
Ekspozycja bierna w „Przyjaciółkach”	• 142
Konteksty w serialach komediowo-obyczajowych	• 143
Konteksty w „Dziewczynach ze Lwowa”	• 145
Konteksty w „Przyjaciółkach”	• 147
Porównanie seriali – podsumowanie	• 149
Literatura	• 159
Spis tabel	• 165
Spis wykresów	• 167



Słowo wstępne

Do Monteskiuszowskiego trójpodziału władzy trzeba dziś dodać czwartą, równie jak trzy pozostałe potężną władzę – media. Postęp, który dokonuje się na naszych oczach, także, a może przede wszystkim, w tym obszarze jest olbrzymi. Jego dobrą stroną stanowi coraz lepszy dostęp do wiedzy, informacji, całego obszaru kultury; złą – stanowią wszelkie treści i wartości niesprzyjające lub sprzeczne z dobrem człowieka. Oprócz roli edukacyjnej, informacyjnej i rozrywkowej, rolą mediów jest stanie na straży wolności jednostki. Szczególnym przypadkiem są prawa kobiet.

We wrześniu 1995 r., w Pekinie, odbyła się Czwarta Światowa Konferencja ONZ w sprawie Kobiet. Na jej zakończenie 189 państw członkowskich ONZ, w tym Polska, podpisało Deklarację Pekijską i przyjęło Platformę Działania. Pekijska Deklaracja i Platforma Działania wyznaczyły dwanaście obszarów kluczowych dla podniesienia statusu kobiet. W ramach tych obszarów organizacje międzynarodowe, rządy państw i inne podmioty publiczne oraz prywatne powinny podejmować działania na rzecz pełnego i równego udziału kobiet w życiu prywatnym i publicznym.

Nic dziwnego, że jednym z tych obszarów są media. Warto w tym miejscu przytoczyć Zalecenie CM/Rec(2007)2 Komitetu Ministrów Rady Europy dla państw członkowskich, które potwierdza, że pluralizm i różnorodność stanowią fundament funkcjonowania demokratycznego społeczeństwa i rozwijania debaty publicznej¹. Z kolei Zalecenie CM/Rec(2013)1 wskazuje, że media powinny odzwierciedlać rzeczywistość kobiet i mężczyzn w całej jej różnorodności, a w awangardzie tego procesu powinny znajdować się media publiczne, będące *barometrem społecznej spójności i integracji wszystkich osób*².

Eliminowaniu z debaty publicznej niepożądanych postaw, a także treści dyskryminacyjnych, służy ustanowiony w dyrektywie o audiowizualnych usługach medialnych³ nakaz wobec państw członkowskich UE, aby wprowadziły do porządku krajowego regulacje i narzędzia, które skutecznie wyeliminują z audiowizualnych usług medialnych (programów telewizyjnych i audiowizualnych usług medialnych na żądanie) treści nawołujące do nienawiści m.in. ze względu płeć.

Warto więc zaznaczyć, że Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji (KRRiT) na mocy przepisów prawa krajowego, tj. Konstytucji RP i ustawy o radiofonii i telewizji, z takich rozwiązań i narzędzi efektywnie korzysta, wydając np. decyzje o nałożeniu kar pieniężnych na nadawców w zakresie naruszania godności ludzkiej czy zakazu dyskryminacji.

¹ Zalecenie CM/Rec (2007)2 Komitetu Ministrów Rady Europy dla państw członkowskich w sprawie pluralizmu w mediach i zróżnicowania zawartości programowej.

² Zalecenie CM/Rec(2013)1 Komitetu Ministrów Rady Europy dla państw członkowskich w sprawie równości płci i mediów.

³ Zgodnie z art. 6 Dyrektywy Parlamentu Europejskiego i Rady 2010/13 UE z dnia 10 marca 2010 r. w sprawie koordynacji niektórych przepisów ustawowych, wykonawczych i administracyjnych państw członkowskich dotyczących świadczenia audiowizualnych usług medialnych, Dz. UE L 95/1, państwa członkowskie zapewniają w odpowiedni sposób, by audiowizualne usługi medialne świadczone przez dostawców usług medialnych podlegających ich jurysdykcji nie zawierały żadnych treści nawołujących do nienawiści ze względu na rasę, płeć, religię lub narodowość. Z kolei w art. 7 ww. dyrektywy państwa członkowskie zostały zobligowane do tego, aby przekazy handlowe nie zawierały ani nie promowały jakichkolwiek treści dyskryminujących ze względu na płeć, rasę lub pochodzenie etniczne, narodowość, religię lub światopogląd, niepełnosprawność, wiek lub orientację seksualną.

Jednak, poza uprawnieniami *stricte* władczymi, kluczem dla KRRiT do regulowania ram debaty publicznej w aspekcie równościowym jest regularny i niezależny monitoring. To wykonywane przez KRRiT i na jej zlecenie ekspertyzy, badania jakościowe i ilościowe dostarczają wskaźników, wedle których – zgodnie z dokumentami ONZ, Rady Europy i samej UE – powinno mierzyć się równość płci w mediach, a w szczególności obecność i sposób prezentacji kobiet na ekranie.

KRRiT przekazuje na bieżąco wyniki z przeprowadzonych monitoringów różnym instytucjom, np. Rzecznikowi Praw Obywatelskich, a za pośrednictwem Pełnomocnika Rządu ds. Równego Traktowania i Ministerstwa Spraw Zagranicznych – odpowiednim organom europejskim lub ONZ⁴.

W niniejszej publikacji znajdują Państwo krótki przegląd dotychczas wykonanych na zlecenie KRRiT projektów badawczych dotyczących obecności kobiet w debacie publicznej (np. jako ekspertek, dziennikarek prowadzących audycje czy przedstawicielek partii politycznych), ich wizerunku w audycjach typu *reality TV*; ale jej istotę stanowi obszerna analiza autorstwa pracowników naukowych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu (UMK), dotycząca wizerunku kobiecych postaci w najpopularniejszych polskich serialach telewizyjnych.

KRRiT zdecydowała się przeprowadzić to badanie z dwóch względów. Po pierwsze, wśród europejskich organów regulacyjnych panuje zgoda co do tego, że jednym z kluczowych obszarów kształtowania wyobrażeń społecznych na temat płci jest, oczywiście oprócz serwisów informacyjnych i audycji sportowych, telewizyjna rozrywka, w tym popularne seriale czy filmy fabularne. Po drugie, w ramach Europejskiej Grupy Regulatorów (ERGA), organu doradczego Komisji Europejskiej, udało

⁴ Na przykład w latach 2017–2019 KRRiT przekazała Pełnomocnikowi Rządu ds. Równego Traktowania wkład do projektu informacji Prezesa Rady Ministrów w sprawie stosowania i obowiązywania w Polsce *Konwencji Rady Europy o zapobieganiu i zwalczaniu przemocy wobec kobiet i przemocy domowej* w formie wykazów przeprowadzonych monitoringów oraz prowadzonych przez KRRiT postępowań w związku ze skargami w sprawie propagowania w programach poniżających treści o charakterze seksualnym oraz treści związanych z przemocą. W 2018 r. przedstawiciele KRRiT odbyli spotkanie z delegacją Grupy Roboczej ONZ ds. dyskryminacji kobiet w prawie i praktyce.

się w ubiegłym roku wypracować jednolite dla państw członkowskich UE wskaźniki mierzące obecność kobiet w różnych rodzajach audycji, w szczególności dotyczące właśnie wspomnianych filmów i seriali. Dane uzyskane w wyniku analiz przeprowadzonych w oparciu o te rekomendowane przez ERGA kryteria mają posłużyć europejskim regulatorom do budowy baz danych na temat pozycji i udziału kobiet w dyskursie medialnym i zapewnić porównywalność zgromadzonych wyników pomiędzy poszczególnymi krajami.

Biorąc pod uwagę wyniki analizy przeprowadzonej przez socjologów UMK, jestem spokojny o miejsce polskich kobiet w tym zestawieniu.

Życzę Państwu miłej lektury!

Witold Kołodziejski
Przewodniczący Krajowej Rady
Radiofonii i Telewizji



Wybrane działania KRRiT na rzecz równouprawnienia i walki ze szkodliwymi stereotypami w kontekście europejskim

Obowiązek zapewnienia pluralizmu w środkach społecznego przekazu i różnorodności prezentowanych za ich pośrednictwem treści wynika z szeregu aktów prawnych, zaleceń, rekomendacji, rezolucji, traktatów i umów o charakterze międzynarodowym, europejskim czy wreszcie krajowym¹. Podkreśla się w nich, że pluralizm i różnorodność

¹ M.in. w Europejskiej Konwencji Praw Człowieka, Karcie Praw Podstawowych Unii Europejskiej, Statucie Rady Europy, Deklaracji Pekinńskiej, w *zaleceniach i deklaracjach Komitetu Ministrów Rady Europy*, np. w Rekomendacji CM/Rec (2018)1 Komitetu Ministrów dla państw członkowskich w sprawie pluralizmu mediów i przejrzystości w zakresie własności mediów, Zaleceniu Rec (2007)2 Komitetu Ministrów Rady Europy dla państw członkowskich w sprawie pluralizmu w mediach i zróżnicowania zawartości programowej, Dyrektywie Parlamentu Europejskiego i Rady (UE) 2018/1808 z dnia 14 listopada 2018 r. zmieniającej dyrektywę 2010/13/UE w sprawie koordynacji niektórych przepisów ustawowych, wykonawczych i administracyjnych państw członkowskich dotyczących świadczenia audiowizualnych usług medialnych (dyrektywa o audiowizualnych usługach medialnych) ze względu na zmianę sytuacji na rynku, a także na poziomie krajowego ustawodawstwa: w Konstytucji Rzeczypospolitej Polskiej, Dyrektywie o audiowizualnych usługach medialnych oraz Ustawie z dnia 29 grudnia 1992 r. o radiofonii i telewizji.

treści medialnych są niezbędne dla funkcjonowania społeczeństwa demokratycznego, dla wspierania rozwoju debaty publicznej, wymiany i poznawania różnorodnych opinii formułowanych przez różne grupy społeczne. Aby osiągnąć ten cel, media powinny, z jednej strony, w sposób jak najbardziej pełny odzwierciedlać rzeczywistość, w tym opinie i poglądy funkcjonujące w obrębie danego społeczeństwa, z drugiej jednak – z uwagi na swój ogromny zasięg i opiniotwórczy charakter – kształtować i jednocześnie promować odpowiednie wzorce zachowań oraz pozytywne postawy, a także walczyć ze szkodliwymi stereotypami i wszelkimi przejawami nierównego traktowania.

Obraz kobiet w świetle monitoringów w Europie

Jako jeden z częściej obserwowanych w sektorze usług audiowizualnych przykładów dyskryminacji wymienia się dyskryminację ze względu na przynależność płciową. W praktyce przybiera ona różne kształty i formy niepożądanych społecznie zachowań, choć według przeprowadzonych w tym obszarze badań i monitoringów do najbardziej powszechnych przykładów zachowań dyskryminujących z uwagi na płeć należy zaliczyć zjawisko niedoreprezentowania kobiet w programach telewizyjnych². Według badań prowadzonych w zakresie reprezentacji płci w wybranych gatunkach audycji telewizyjnych, tylko w odniesieniu do udratyzowanych form TV, takich jak audycje paradokumentalne i telenowele, zachowany został parytet płci³. W pozostałych rodzajach audycji zauważalna była znacząca przewaga występujących w monitorowanych audycjach

² Badania przeprowadzone przez francuski organ regulacyjny rynku audiowizualnego – Conseil supérieur de l’audiovisuel (CSA) wykazały, że udział kobiet w ogólnym czasie nadawania programów telewizyjnych kształtuje się na poziomie 42%, przy czym w godzinach najwyższej oglądalności udział ten ulegał dodatkowo obniżeniu do poziomu 29% (<http://www.csa.fr/Etudes-et-publications/Les-autres-rapports/La-representation-des-femmes-a-latelevision-et-a-la-radio-Exercice-2017>).

³ Badanie zostało przeprowadzone w 2016 r. przez nadawcę programu TV Channel 4, *Treating Men and Women Equally on TV*, C4 Gender Research, 2016, http://www.channel4.com/media/documents/corporate/C4GENDERRESEARCH_2016.pdf. Podobne wyniki podał w swoim raporcie z 2016 r. publiczny włoski nadawca RAI, Radiotelevisione Italiana, http://www.rai.it/dl/docs/MONITOR_DONNE_ANNO_2015.pdf.

mężczyzn w relacji do kobiet, w szczególności dotyczyło to audycji publicystycznych⁴, sportowych⁵ oraz serwisów informacyjnych⁶. W tego rodzaju audycjach mężczyźni zdecydowanie częściej niż kobiety występowali w roli prowadzących, częściej też byli zapraszani do udziału jako goście, a w konsekwencji mieli też znacznie więcej czasu i możliwości do przedstawienia swoich opinii i poglądów za pośrednictwem środków masowego przekazu⁷. Brak wspierania zrównoważonego uczestnictwa kobiet i mężczyzn w mediach elektronicznych widoczny jest również w niewystarczającym popularyzowaniu i prezentacji rozgrywek sportowych, w których uczestniczą kobiety (niektóre analizy wskazują, że treści poruszające tematykę kobiecych dyscyplin sportowych zajmują tylko 4% czasu telewizyjnych serwisów sportowych⁸).

⁴ Tak wykazał m.in. przeprowadzony przez czeski organ regulacyjny (RRTV) dwumiesięczny monitoring obejmujący audycje publicystyczne rozpowszechniane w ramach dwóch programów nadawcy publicznego oraz dwóch programów nadawanych przez największych nadawców prywatnych (<http://en.genderstudies.cz/>) – według tego monitoringu w audycjach publicystycznych, w badanym okresie, na 200 zaproszonych gości tylko 10% stanowiły kobiety.

⁵ Według badania chorwackiego odpowiednika Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji (KRRIT) – Agency For Electronic Media (AEM), którym objęto trzy najbardziej oglądane państwowe kanały telewizyjne (HRT-HTV1, RTL Televizija, Nova TV), liczba treści poświęconych wyłącznie sportowi męskiemu w analizowanym okresie, w wiadomościach sportowych, wyniosła (w zależności od programu) od 79,33% do 92,6%, *Recommendations for better coverage of women's sports in electronic media. Women and media*, Agency For Electronic Media (AEM), Zagreb 2019.

⁶ Monitoring przeprowadzony przez kataloński organ regulacyjny – Consell de l'Audiovisual de Catalunya (CAC) wykazał, że w serwisach informacyjnych udział kobiet wyniósł tylko 27% (*Presence and representation of women in information programmes*, <https://www.cac.cat/actualitat/les-dones-suposen-273-del-temps-paraula-els-informatius-les-radios-i->). Do analogicznych wniosków doprowadziły również badania zorganizowane przez Radiotelevisione Italiana (http://www.rai.it/dl/docs/MONITOR_DONNE_ANNO_2015.pdf), a także opracowany przez Global Media Monitoring Project światowy monitoring mediów, który wykazał, że tylko 29% newsów w serwisach informacyjnych jest poświęcona kobietom (www.whomakesthenews.org).

⁷ Zob. <http://en.genderstudies.cz/> – według tego monitoringu, w jednym z analizowanych programów telewizyjnych, we wszystkich audycjach poruszających aktualne tematy z życia politycznego, społecznego czy gospodarczego, na 31 gości wystąpiła tylko jedna kobieta.

⁸ Więcej w: *Recommendations for better coverage of women's sports in electronic media...*

Badania i monitoringi przeprowadzone przez szereg organów regulacyjnych rynku audiowizualnego w poszczególnych krajach europejskich ukazały jeszcze jeden niepokojący trend, który dotyczy związku pomiędzy wiekiem występujących w telewizji kobiet a czasem i częstotliwością tej prezentacji. Według wyników monitoringu przeprowadzonego przez brytyjski organ regulacyjny (Office of Communications – Ofcom), kobiety w wieku powyżej 55 lat są znacznie mniej widoczne w mediach niż kobiety w młodszym wieku⁹. Najczęściej reprezentowana na ekranach telewizyjnych grupa wiekowa kobiet mieści się w przedziale od 12. do 19. roku życia¹⁰. Analogiczną sytuację można zaobserwować w przekazach handlowych – zgodnie z badaniami z 2017 r., w reklamach telewizyjnych najczęściej występowały kobiety w wieku od 18 do 30 lat¹¹.

Oprócz badań ilościowych dotyczących udziału i reprezentacji kobiet w poszczególnych gatunkach telewizyjnych, prowadzonych jest równoległe szereg cyklicznych bądź jednostkowych analiz jakościowych, podejmujących problematykę sposobu przedstawiania kobiet w środkach komunikacji społecznej¹². Według tych badań kreowany przez media wizerunek kobiet jest wciąż obciążony wieloma stereotypami dotyczącymi społecznych i kulturowych wzorców zachowań kobiet. Obraz kobiet, przedstawiany w telewizji, jest w większości nieobiektywny, opierający się na nieprawdziwych przesłankach i umniejszający umiejętności i predyspozycje kobiet w wielu sferach życia społecznego i zawodowego¹³.

Według tego utrwalanego przez lata w świadomości społecznej odbiorców przekazu, kobiety są z zasady bardziej emocjonalne i empatyczne, nie posiadają zdolności matematycznych, logicznych ani

⁹ Zob. https://www.ofcom.org.uk/__data/assets/pdf_file/0023/59333/psb_diversity_report.pdf.

¹⁰ Więcej w raporcie opracowanym przez czeski organ regulacyjny RRTV – <http://en.genderstudies.cz/>.

¹¹ Tak wykazał m.in. monitoring macedońskiego organu regulacyjnego (AAAMS) – <http://avmu.mk/wp-content/uploads/2018/04/Collecton-2012-2016.pdf>.

¹² Tego rodzaju badania jakościowe (cykliczne bądź jednostkowe) prowadzi obecnie 18 organów regulujących rynek audiowizualny w krajach UE.

¹³ Badania przeprowadzone przez włoskiego telewizyjnego nadawcę publicznego programu RAI – Radiotelevisione Italiana wykazały, że w monitorowanym okresie kobiety były przedstawiane stereotypowo w 16% materiałów audiowizualnych (http://www.rai.it/dl/docs/MONITOR_DONNE_ANNO_2015.pdf).

technicznych. Predystynowane są zatem do prac opiekuńczych, związanych z dziećmi, niewymagających ścisłego myślenia, podejmowania trudnych decyzji i zarządzania zespołem¹⁴. Badania i analizy treści przeprowadzone w tym obszarze wykazały również, że sposób, w jaki kobiety są przedstawiane w mediach, wzmacnia obraz kobiet jako głównie podwładnych, a nie liderów¹⁵. Kobiety też rzadziej pojawiały się na ekranie jako eksperci w danej dziedzinie czy jako przedstawiciele świata nauki¹⁶. Znacznie mniej czasu (tylko 17%) przyznawano kobietom na wypowiedzi z zakresu nauki i technologii¹⁷. A jeśli już miały możliwość przedstawienia swojej opinii w jakimś obszarze, to była ona oceniona przez badających jako zwykle mniej kontrowersyjna i prostsza w odbiorze¹⁸. Co więcej, na podstawie przeprowadzonych monitoringów stwierdzono, że prezentowane na antenach programów telewizyjnych kobiety znacznie częściej niż mężczyźni nie były przedstawiane z imienia i nazwiska, nie były też podawane informacje na temat ich zawodu czy wykształcenia¹⁹.

Przekaz płynący z mediów, jak wykazują prowadzone w tym temacie badania jakościowe, wzmacnia stereotyp, że niektóre dziedziny i zawody są bardziej odpowiednie dla mężczyzn. Dlatego w serialach i filmach kobiety występują głównie w roli matek, piastunek domowego ogniska, skupionych na wychowywaniu dzieci i rodzinie, dla których rozwój, kariera zawodowa lub naukowa mają drugorzędne znaczenie. Jeszcze bardziej widoczny jest ten trend w reklamie telewizyjnej. Według ostatnich danych aż w 42% analizowanych przekazów reklamowych kobiety były

¹⁴ Zob. A. Graff, *Świat bez kobiet*, Warszawa 2011, s. 35–36.

¹⁵ Zob. <http://en.genderstudies.cz>.

¹⁶ Więcej w raporcie francuskiego organu regulacyjnego (CSA) – <http://www.csa.fr/Etudes-et-publications/Les-autres-rapports/La-representation-des-femmes-a-latelevision-et-a-la-radio-Exercice-2017>.

¹⁷ Raport opracowany przez kataloński organ regulacyjny (CAC) *Presence and representation of women in information programmes*, <https://www.cac.cat/actualitat/les-dones-suposen-273-del-temps-paraula-els-informatius-les-radios-i->.

¹⁸ Badania przeprowadzone przez włoskiego telewizyjnego nadawcę publicznego programu RAI – Radiotelevisione Italiana (http://www.rai.it/dl/docs/MONITOR_DONNE_ANNO_2015.pdf).

¹⁹ Monitoring przeprowadzony przez organizację Equalisters in Sweden, Equalisters/Rättviseförmedlingen report, <https://rattviseformedlingen.se/wp-content/uploads/2015/12/Rattvisaren-in-English.pdf>.

przedstawiane w sposób stereotypowy²⁰, bazujący na dwóch najczęściej eksploatowanych wizerunkach kobiet funkcjonujących w komunikacji marketingowej: albo jako matki, opiekunki, względnie gospodyni domowej, albo jako supermodelki. Mężczyźni z kolei występowali w reklamach w różnych rolach i zawodach, zazwyczaj odpowiadających promowanej usłudze lub towarowi, przedstawiani byli jako profesjonalści i specjaliści w danej dziedzinie, nierzadko w roli autorytetów, a ich wizerunek służył przede wszystkim prezentacji zalet reklamowanego produktu²¹ i podkreśleniu jego funkcjonalności.

Stereotypowe podejście mediów można również zaobserwować w odniesieniu do tzw. tematyki kobiecej – pojawia się ona bowiem głównie w kontekście materiałów o charakterze konsumenckim i poradniczym bądź przemocy²².

²⁰ Badania opublikowane przez ASA (Advertising Standards Authority), <https://www.asa.org.uk/genderresearch.html>, Gender Diversity in the Wallonia-Brussels Federation Television Programmes', Conseil supérieur de l'audiovisuel (CSA), presentation to EPRA, May 2018.

²¹ *Sexist stereotypes in adverts in the Mediterranean area*, raport Śródziemnomorskiej Sieci Organów Regulacyjnych (MNRA/RIRM) – www.rirm.org/wp-content/uploads/2018/02/Etude-stereotypes-de-genre-PUBLICITE2016_FRANCAIS_FRENCH-1.pdf, opublikowany przez belgijski organ regulacyjny (CSA) w 2018 r.; raport *Diversity and Equality Barometer 2017: Commercial Communication* (<https://www.csa.be/document/barometre-diversite-et-egalite-2017-communication-commerciale-2/>); raport *Gender Research*, opracowany przez the Advertising Standards Authority w 2017 r. (<https://www.asa.org.uk/genderresearch.html>); raport przygotowany przez francuski organ regulacyjny (CSA) *Representation of women in television advertising* (<https://www.csa.fr/Informer/Collections-du-CSA/Thema-Toutes-les-etudes-realisees-ou-co-realisees-par-le-CSA-sur-des-themes-specifiques/Les-etudes-du-CSA/Image-des-femmes-dans-la-publicite-televisee-les-decalages-et-stereotypes-persistent>).

²² Badanie na temat sposobu przedstawiania i informowania w programach telewizyjnych o przypadkach przemocy ze względu na płeć przeprowadziła Chorwacka Rada Mediów Elektronicznych (AEM). Badaniem objęto trzy publiczne programy telewizyjne (Nova TV, RTL Hrvatska i HRT) i przeanalizowano treści rozpowszechniane w okresie od 1 marca do 31 maja 2018 r., *Analysis of the Media Treatment of Gender Violence in Croatia in Programmes of Three National TV Broadcasters. Women and Media*, Agency For Electronic Media (AEM), Zagreb 2018; podobne badanie przeprowadziła Śródziemnomorska Sieć Organów Regulacyjnych (MNRA/RIRM) – <http://www.rirm.org/en/jd/>. Kolejne monitoringi na temat częstotliwości występowania scen przemocy wobec kobiet w programach telewizyjnych zapowiedział grecki organ regulacyjny (NCRTV) we współpracy z Centre for Gender Equality (KETHI) oraz portugalski regulator (ERC) w zakresie udziału i sposobu prezentacji przemocy domowej w głównych wydaniach serwisów informacyjnych.

Wizerunek kobiet w badaniach KRRiT

Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji (dalej: KRRiT), w oparciu o przepisy Ustawy z dnia 29 lutego 1992 r. o radiofonii i telewizji, także prowadzi monitoringi dotyczące udziału i sposobu prezentacji kobiet w środkach społecznego przekazu oraz kreowanego przez media wizerunku kobiet. Powyższe działania podejmowane przez KRRiT w tym zakresie – włączając w to wydane przez Przewodniczącego KRRiT (w wyniku skarg odbiorców bądź z urzędu, na podstawie monitoringu) decyzje administracyjne o ukaranie karą pieniężną dostawców usług medialnych²³ – wynikają w szczególności z normy art. 18 ust. 1 ww. ustawy, ustanawiającego zakaz rozpowszechniania w programach telewizyjnych i radiowych audycji lub innych przekazów, które zawierają treści dyskryminujące m.in. ze względu na płeć²⁴. Analogiczny zakaz, w odniesieniu do audycji i przekazów udostępnianych w ramach audiowizualnych usług medialnych na żądanie, został sformułowany w art. 47h²⁵. Kwestia nierównego traktowania ze względu na przynależność do danej płci została także uregulowana w dziale przepisów regulujących standardy ustanowione dla przekazów handlowych. Zgodnie z art. 16b ust. 3 pkt 2 ustawy o radiofonii i telewizji przekaz handlowy (a więc reklama, wskazanie sponsora, lokowanie produktu, autopromocja czy telesprzedaż) nie może zawierać treści dyskryminujących ze względu na płeć²⁶. Z kolei

²³ M.in. decyzja Przewodniczącego Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji nr DM-6-2018 z 21 marca 2018 r. czy decyzja Przewodniczącego Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji nr DM – 28-2018 z 19 września 2018 r.

²⁴ Art. 18. 1. Ustawy z dnia 29 grudnia 1992 r. o radiofonii i telewizji (Dz.U. z 2019 r. poz. 361) stanowi, że audycje lub inne przekazy nie mogą propagować działań sprzecznych z prawem, z polską racją stanu oraz postaw i poglądów sprzecznych z moralnością i dobrem społecznym, w szczególności nie mogą zawierać treści nawołujących do nienawiści lub dyskryminujących ze względu na rasę, niepełnosprawność, płeć, wyznanie lub narodowość.

²⁵ Na podstawie art. 47h ustawy o radiofonii i telewizji audycje dostarczane w ramach audiowizualnych usług medialnych na żądanie nie mogą zawierać treści nawołujących do nienawiści lub dyskryminujących ze względu na rasę, niepełnosprawność, płeć, wyznanie lub narodowość.

²⁶ Ustęp 3 pkt 2 art. 16 b ustawy o radiofonii i telewizji stanowi, że przekaz handlowy nie może: zawierać treści dyskryminujących ze względu na rasę, płeć, narodowość, pochodzenie etniczne, wyznanie lub światopogląd, niepełnosprawność, wiek czy orientację seksualną.

art. 6 ust. 2 pkt 5 ustawy o radiofonii i telewizji jako zadanie KRRiT wskazał organizowanie i prowadzenie badań dotyczących rozpowszechnianych przez dostawców usług medialnych treści oraz odbioru tych treści²⁷.

Okazją do prześledzenia obecności i roli, w jakiej najczęściej występują kobiety w materiałach telewizyjnych, był projekt KRRiT, prowadzony w latach 2013–2015, mający na celu analizę wybranych audycji i serwisów rozpowszechnionych w trakcie prowadzonych w tych latach kampanii wyborczych i referendalnych. W ramach tych badań dokonano dodatkowo, na zlecenie KRRiT, analizy proporcji ilościowych i czynników jakościowych różnicujących sposób doboru i autoprezentacji gości obu płci. Zestawienie zostało oparte na wskaźnikach ilościowych ekspozycji (czynnej, biernej i łącznej) oraz przynależności partyjnej i statusie gościa (kandydat w wyborach, polityk, ekspert), a także na analizach jakościowych wszystkich weryfikowanych audycji. Pierwszy monitoring wyborczy, przeprowadzony w ramach ww. projektu, obejmował audycje publicystyczne rozpowszechnione przez publicznych i prywatnych nadawców telewizyjnych w okresie kampanii wyborczej do Parlamentu Europejskiego w 2014 r.²⁸ Przedmiotowa analiza wizerunku i obecności kobiet w audycjach publicystycznych wykazała, że na poziomie ilościowym widoczna była wyraźna dominacja mężczyzn wśród gości zapraszanych do audycji w każdej z następujących ról – kandydatów, ekspertów i innych polityków komentujących przebieg wyborów – i to zarówno pod względem ekspozycji, jak i częstotliwości wystąpień w audycjach. Proporcja kobiet do mężczyzn zapraszanych do udziału w audycji wyniosła odpowiednio 14% wobec 86%. Odnotowany został również brak reprezentacji kobiecej w niektórych komitetach wyborczych. Korzystnie dla kobiet wypadło natomiast badanie udziału dziennikarek występujących w charakterze prowadzących monitorowane audycje: stwierdzono 55% wystąpień kobiet w porównaniu z 45% mężczyzn – prowadzących audycje. Wysoko także oceniono profesjonalizm oraz siłę wizerunku

²⁷ Zgodnie z art. 6 ust. 2 pkt 5 ustawy o radiofonii i telewizji do katalogu zadań KRRiT ustawodawca zaliczył organizowanie badań treści i odbioru usług medialnych.

²⁸ *Monitoring wyborczy telewizyjnych audycji publicystycznych. Wybory do Parlamentu Europejskiego 2014. Raport podsumowujący*, badanie zrealizowane na zlecenie KRRiT, opracowanie raportu: MTRResearch Gackowski & Łączyński, czerwiec 2014.

prezentowanego przez dziennikarki w analizowanych audycjach publicystycznych²⁹.

Do tożsamyh wyników doszedł zespół badawczy prowadzący monitoring dotyczący roli i wizerunku kobiet występujących w audycjach publicystycznych rozpowszechnionych w programach telewizyjnych w trakcie prowadzonej kampanii do wyborów samorządowych w 2014 r.³⁰ Monitoring ten również, tak jak poprzedni, wykazał wyraźną przewagę mężczyzn wśród gości zapraszanych do programów³¹. Mężczyźni częściej występowali w każdej z analizowanych ról: zarówno jako kandydaci, eksperci, jak i w grupie tzw. innych polityków komentujących przebieg wyborów³². Jednocześnie po raz pierwszy, w ramach opisywanego projektu badawczego, zostały także zmonitorowane telewizyjne serwisy informacyjne³³. Przeprowadzona w powyższym obszarze analiza wykazała, że w porównaniu z audycjami publicystycznymi, udział kobiet jako bohaterek serwisów informacyjnych jest aż o 11 pkt proc. wyższy i wyniósł on odpowiednio 25% czasu prezentacji wszystkich bohaterów³⁴.

Kolejne monitoringi, które poruszały temat obecności kobiet w środkach społecznego przekazu, także dotyczyły audycji rozpowszechnianych w trakcie trwania kampanii wyborczej, ale tym razem poświęcone były wyborom prezydenckim, które miały miejsce w 2015 r. Monitoring wyborczy objął swym zakresem dwie tury wyborów, w ramach których przeanalizowano udział kobiet i sposób ich prezentacji w audycjach

²⁹ Tamże, s. 108.

³⁰ *Monitoring wyborczy telewizyjnych programów publicystycznych. Wybory samorządowe 2014. Raport podsumowujący. Część ogólnopolska*, badanie zrealizowane na zlecenie KRRiT, opracowanie raportu: MTRResearch Gackowski & Łączyński, grudzień 2014.

³¹ Proporcja kobiet gości do mężczyzn zapraszanych do wzięcia udziału w analizowanych programach była identyczna, jak w monitoringu obejmującym audycje wyemitowane w czasie trwania kampanii do PE, tj. od 14% do 86%.

³² Tamże, s. 110.

³³ Monitoring ten objął swym zakresem serwisy wyemitowane w okresie siedmiu dni poprzedzających ciszę wyborczą (od 8 do 14 listopada 2014 r.) i jednym z jego celów była analiza udziału sposobu prezentacji kobiet w tego rodzaju audycjach.

³⁴ *Monitoring wyborczy telewizyjnych serwisów informacyjnych. Wybory samorządowe 2014. Raport podsumowujący. Część ogólnopolska*, badanie zrealizowane na zlecenie KRRiT, opracowanie raportu: MTRResearch Gackowski & Łączyński, grudzień 2014, s. 42.

o charakterze publicystycznym³⁵ oraz w telewizyjnych serwisach informacyjnych³⁶. Badanie audycji publicystycznych, rozpowszechnionych w trakcie kampanii wyborczej prowadzonej w I turze wyborów, pod kątem prezentacji i wizerunku kobiet, wykazało, że na poziomie prowadzących przedmiotowe audycje proporcja kobiet zbliżona jest do parytetu 50/50. Jednocześnie udział kobiet jako prowadzących był najniższy z dotychczas zbadanych – wyniósł on bowiem tylko 44% prowadzonych audycji. Poza tym badający zwrócili uwagę, że w przypadku gości zapraszanych do udziału w audycjach publicystycznych widoczna jest daleko idąca niedoreprezentacja kobiet, których udział wśród wszystkich gości wyniósł w zależności od kontrolowanych programów, od 14% do 18%³⁷. Monitoring wyborczy prowadzony w obszarze II tury wyborów tylko potwierdził ten niepokojący trend³⁸.

³⁵ *Monitoring wyborczy telewizyjnych audycji publicystycznych. Wybory prezydenckie 2015. Raport podsumowujący. Programy ogólnopolskie I tura*, badanie zrealizowane na zlecenie KRRiT, zespół koordynujący i przygotowujący raport: T. Gackowski, M. Łączyński; *Monitoring wyborczy telewizyjnych audycji publicystycznych. Wybory prezydenckie 2015. Raport podsumowujący. Programy ogólnopolskie II tura*, badanie zrealizowane na zlecenie KRRiT, zespół koordynujący i przygotowujący raport: T. Gackowski, M. Łączyński.

³⁶ *Monitoring wyborczy telewizyjnych serwisów informacyjnych. Wybory prezydenckie 2015. Raport podsumowujący. Telewizje ogólnopolskie I tura*, badanie zrealizowane na zlecenie KRRiT, zespół koordynujący i przygotowujący raport: T. Gackowski, M. Łączyński; *Monitoring wyborczy telewizyjnych serwisów informacyjnych. Wybory prezydenckie 2015. Raport podsumowujący. Programy ogólnopolskie II tura*, badanie zrealizowane na zlecenie KRRiT, zespół koordynujący i przygotowujący raport: T. Gackowski, M. Łączyński.

³⁷ *Monitoring wyborczy telewizyjnych audycji publicystycznych. Wybory prezydenckie 2015. Raport podsumowujący. Programy ogólnopolskie I tura...*, s. 69.

³⁸ W badanym okresie po raz pierwszy odnotowano zachwianie proporcji w zakresie prowadzących audycję na rzecz mężczyzn: prowadzili oni bowiem aż 61,9% audycji (kobiety odpowiednio 38,9%). Na poziomie gości udział kobiet był jeszcze niższy niż w I turze wyborów, ponieważ wyniósł on tylko 12% (vide: *Monitoring wyborczy telewizyjnych audycji publicystycznych. Wybory prezydenckie 2015. Raport podsumowujący. Programy ogólnopolskie II tura...*, s. 73). Wyniki ilościowe analizy obecności kobiet w serwisach informacyjnych potwierdziły niską ekspozycję kobiet w tego rodzaju audycjach: frekwencja tej ekspozycji wyniosła 18% (w kampanii samorządowej dla porównania wyniosła ona 25%), a udział czasowy kobiet został obliczony na poziomie 14% (poniżej udziału frekwencyjnego). W porównaniu z kampanią prowadzoną w związku z I turą wyborów, w zakresie badania obejmującego II turę wyborów, został odnotowany zarówno nieznaczny wzrost udziału kobiet w analizowanych materiałach (z 18% do 22%), jak i czasu tej ekspozycji, z 14% do 15% (vide: *Monitoring wyborczy telewizyjnych serwisów informacyjnych. Wybory prezydenckie 2015. Raport podsumowujący. Telewizje ogólnopolskie, II tura...*, s. 40).

Powyższe badania były kontynuowane w zakresie zawartości telewizyjnych audycji informacyjnych wyemitowanych w ramach prowadzonej kampanii dotyczącej ogólnopolskiego referendum w 2015 r.³⁹ W porównaniu np. z danymi z wyborów samorządowych i prezydenckich można było dostrzec wyższą ekspozycję kobiet występujących w roli gości audycji. Czas prezentacji kobiet kształtował się na poziomie 29,1%, a udział kobiet gości w badanych materiale wyniósł 22,3%. W tym przypadku na wysoką prezentację kobiet złożyła się w dużej mierze ekspozycja liderek obu największych partii politycznych⁴⁰.

Raportem kończącym ten duży projekt KRRiT, dotyczący badania udziału i czasu poświęconego prezentacji kobiet w audycjach publicystycznych i serwisach informacyjnych w czasie prowadzonych kampanii wyborczych i referendalnych, był monitoring wyborczy telewizyjnych serwisów informacyjnych rozpowszechnionych w ramach kampanii do wyborów parlamentarnych⁴¹. Według tego monitoringu udział procentowy kobiet jako bohaterek badanych serwisów informacyjnych wyniósł prawie 29%, z kolei czas, jaki został poświęcony prezentacji kobiet w tych materiałach, został określony na poziomie 37%. Ten tak wysoki, w porównaniu z poprzednimi badaniami, wskaźnik wydaje się pochodną wyboru kobiet na liderki trzech największych komitetów wyborczych⁴².

Niezależnie od rodzaju prowadzonej kampanii czy badanych gatunków audycji, zarówno udział procentowy prezentowanych w tych audiowizualnych materiałach kobiet, jak i czas poświęcony na ich ekspozycję, jest odległy od parytetu, który powinien funkcjonować w debacie publicznej, aby zapewnić pluralizm i różnorodność w prezentowaniu poglądów, opinii i postaw. Udział kobiet występujących w roli prowadzących audycje w monitorowanym okresie kształtował

³⁹ *Monitoring referendalny telewizyjnych serwisów informacyjnych. Referendum w dniu 6 września 2015 r. Raport podsumowujący. Telewizje ogólnopolskie.* Badanie realizowane na zlecenie KRRiT, zespół koordynujący i przygotowujący raport: T. Gackowski, M. Łączyński.

⁴⁰ Tamże, s. 42.

⁴¹ *Monitoring wyborczy telewizyjnych serwisów informacyjnych. Wybory do Parlamentu RP 2015. Raport podsumowujący. Telewizje ogólnopolskie.* Badanie zrealizowane na zlecenie KRRiT, zespół koordynujący i przygotowujący raport: T. Gackowski, M. Łączyński.

⁴² Tamże, s. 39.

się na poziomie od nieprzekraczającego 12% w audycjach publicystycznych rozpowszechnionych w okresie trwania kampanii prowadzonej w ramach II tury wyborów prezydenckich do 29% w telewizyjnych serwisach informacyjnych, wyemitowanych w trakcie prowadzenia kampanii wyborczej do parlamentu. Czas prezentacji kobiet w audycjach publicystycznych wypadł tylko nieznacznie lepiej: od 14% w I turze wyborów prezydenckich do 37% w wyborach parlamentarnych. Najlepiej ten wskaźnik wypadł w odniesieniu do kobiet prowadzących analizowane audycje – w audycjach publicystycznych wyniósł on odpowiednio od 38,9% nadanych podczas kampanii do II tury wyborów prezydenckich aż do 55% w audycjach wyemitowanych w okresie prowadzonej kampanii do PE. Badanie wykazało dodatkowo dwie wyraźnie zarysowujące się tendencje na poziomie jakościowym: po pierwsze – w obszarach, takich jak: strategie retoryczne, sposób wchodzenia w interakcję, sposób prowadzenia sporu, tematyka wypowiedzi – następuje ujednoczenie wzorców zachowań męskich i kobiecych, po drugie – nie zanotowano istotnych wskaźników dyskryminacji czy zróżnicowania zachowania dziennikarzy ze względu na przynależność płciową gości zaproszonych do studia telewizyjnego.

Następna analiza zlecona przez KRRiT miała na celu zbadanie rozpowszechnianych, za pośrednictwem wybranych gatunków telewizyjnych, stereotypów dotyczących kobiet. Badaniem tym zostały objęte dwa cykle audycji typu *reality show* o tematyce matrymonialnej⁴³. Obraz kobiety, jaki wyłonił się ze zmonitorowanych audycji, był – zdaniem badaczy – stereotypowy, uproszczony, a nawet szowinistyczny, podkreślający uprzywilejowaną pozycję mężczyzny i podporządkowaną kobiety. Przeprowadzona analiza wykazała, że nakreślona w ww. cyklach społeczna i kulturowa rola kobiet sprowadzała się wyłącznie do bycia żoną, matką i opiekunką domowego ogniska. Bez względu na wiek, pochodzenie, status społeczny czy wykształcenie główną ambicją i zarazem pragnieniem tych kobiet było jak najszybsze zawarcie związku małżeńskiego oraz prowadzenie gospodarstwa domowego. W tym celu bohaterki audycji starały się zaprezentować kandydatom na męża/narzeczonego oraz ich rodzinom następujące zalety i umiejętności:

⁴³ B. Łaciak, *Wizerunek kobiety w audycjach reality show. Analiza I edycji audycji Rolnik szuka żony i Kto poślubi mojego syna*, badanie zlecone przez KRRiT.

pracowitość, gotowość do podejmowania różnych prac w domu i gospodarstwie, umiejętności kulinarne oraz koniecznie łagodne usposobienie⁴⁴. Kobiety wykonywały więc wszelkie polecenia i zadania, nawet te najbardziej ciężkie czy absurdalne, komplementowały mężczyzn, starały się do nich zbliżyć, proponowały spędzenie wspólnej nocy etc. Równolegle kontrolowały działania konkurentek, intrygowały, donosiły na rywalki i za wszelką cenę starały się zaskarbić sympatię ich bliskich, w szczególności matek.

Kolejnym stereotypem, który przedmiotowe audycje wzmacniały i utrwały, był wizerunek teściowej – zaborczej matki, od której syn jest uzależniony, krytycznej wobec każdej kobiety, którą on obdarzy zainteresowaniem, testującej kandydatki na synowe. Formuły obu audycji zachęcały bohaterki do wejścia w rolę teściowej z najgorszych dowcipów; ich opinie i komentarze wygłaszane pod adresem kandydatek na synowe były często bardzo kategoryczne, jednoznaczne i pełne złośliwości. Dotyczyły one zarówno wyglądu, pochodzenia, wieku, jak i sposobu wypowiedzania się i inteligencji dziewczyn. Poddawały je różnym testom: od typowych prac domowych, takich jak mycie okien, gotowanie i opieka nad dziećmi, przez prace gospodarskie, tj. pielenie ogródków, zajmowanie się zwierzętami i uprawę pól, po organizowanie przyszłym teściowym czasu wolnego. Wszystkie te sytuacje i wypowiedzi teściowych świadczyły o instrumentalnym traktowaniu uczestniczek, sprawdzaniu ich jak uczennic i stawianiu siebie w roli ekspertek ferujących oceny. Bohaterki audycji miały też bardzo stereotypowe oczekiwania wobec synowych i równie tradycyjno-konserwatywne wyobrażenia o roli kobiety w związku. Matki chciałyby obok syna widzieć kobietę atrakcyjną, ale skromną, świetnie radzącą sobie z domowymi obowiązkami, troszczącą się o męża, ale liczącą się z teściową, podporządkowaną mężczyźnie i jego potrzebom, rezygnującą ze swoich aspiracji, rozwoju i przyjemności na rzecz domu i rodziny.

Dodatkowo audycja „Kto poślubi mojego syna?” prezentowała bardzo stereotypowe, szkodliwe i nieprawdziwe wyobrażenia o kobietach i dziewczynach z Ukrainy. Zostały one przedstawione jako osoby pochodzące z prowincji, z bardzo ubogich rodzin, którym brakuje obyczajów i dobrych manier. Wszystkie były onieśmiałe, zdeprymowane

⁴⁴ Tamże, s. 19.

i zaskoczone napotkanymi w Polsce elegancją, przepychem i luksusem⁴⁵. Jednocześnie ich przyjazd do obcego kraju miał być podyktowany jedynie chęcią zawarcia małżeństwa oraz uzyskania polskiego obywatelstwa i tym samym polepszenia swojego statusu materialnego.

W obu badanych tytułach bardzo tradycyjny był także przekaz na temat zachowań kobiet dotyczący erotyki i cielesności. W odniesieniu do kobiet był to przede wszystkim obszar oceniania i dyscyplinowania – ich zachowanie, strój, fryzura, ciało i sposoby jego upiększania oceniane były jako wyzywające, prowokujące, niewłaściwe, niestosowne, podczas gdy wobec mężczyzn takich ocen w ogóle nie stosowano. Autorka analizy zwróciła też uwagę na jeszcze jeden istotny element: przeważająca większość sytuacji i emocji w tych audycjach była wyreżyserowana, z jednym wyjątkiem – część bohaterki audycji „Rolnik szuka żony” z trudem radziła sobie z przeżywanymi emocjami, zawiedzionymi nadziejami i rozczarowaniami. Niektóre bohaterki mówiły wprost o tym, że zostały ośmieszane, a ich uczuciami się zabawiono. Po audycji zostały z poczuciem odrzucenia, musiały się też zmierzyć z różnymi, najczęściej negatywnymi reakcjami w swoim środowisku, a także z niezbyt przychylnymi komentarzami w Internecie⁴⁶.

Dopełnieniem tego cyklu badań była przeprowadzona przez KRRiT analiza audycji paradokumentalnych pod kątem wizji świata przedstawionego w wybranych seriach tego gatunku (według podziału na obyczajowe, kryminalno-sądowe, medyczne, obyczajowe, poruszające tematykę miłości i zdrady)⁴⁷. Podstawowym celem monitoringu było przeanalizowanie tematyki poszczególnych serii audycji paradokumentalnych w kontekście prezentowanego w nich modelu rodziny, relacji międzyludzkich, wartości, norm społecznych, obyczajowych i moralnych, w tym także wizerunku kobiet i mężczyzn. Obraz kobiety, jaki wyłonił się w wyniku analizy powyższych paradokumentów, nie był spójny i jednoznaczny. Z jednej strony w weryfikowanych seriach zauważono najważniejsze stereotypy kulturowe dotyczące kobiet i mężczyzn. Kobiety pokazywano jako emocjonalne i wrażliwe matki, skoncentrowane

⁴⁵ Tamże, s. 33.

⁴⁶ Tamże, s. 39.

⁴⁷ *Świat przedstawiony w audycjach paradokumentalnych, ze szczególnym uwzględnieniem modelu rodziny*, Departament Monitoringu Biura KRRiT, 2019–2020.

na rodzinie, dzieciach, sprawach materialnych związanych z utrzymaniem rodziny, a także na budowaniu relacji rodzicielskich, rodzinnych i partnerskich. Mężczyźni z kolei byli bardziej nastawieni na rozwój zawodowy, realizację swoich pasji, utrzymywanie relacji towarzyskich i przyjacielskich. Istotną nadreprezentację w badanych materiałach stanowiły kobiety samotnie wychowujące dzieci, przy czym wizerunek samotnych matek był w przeważającej mierze pozytywny – podkreślano ich zaradność, pracowitość, pomysłowość, odwagę i opiekuńczość. Jednocześnie, w szeregu badanych audycji, zwłaszcza w paradokumentach medycznych i o tematyce kryminalno-sądowej, bohaterkami były często kobiety sukcesu, pracujące w korporacji lub prowadzące własny biznes, nastawione na działanie, żyjące zdrowo i aktywnie, prowadzące ożywione życie towarzyskie. W powyższych cyklach rzadziej obecny był obraz kobiety niezaradnej życiowo, niepracującej, będącej na utrzymaniu męża lub też rozwódki na utrzymaniu ojca swoich dzieci, a także kobiety manipulującej mężczyznami.

Rekomendacje ERGA

Powyższe badania i analizy, prowadzone przez lub na zlecenie KRRiT, w zakresie uczestnictwa kobiet w poszczególnych gatunkach audycji oraz sposobu ich prezentacji były także, obok badań prowadzonych przez inne organy regulacyjne krajów członkowskich UE, przedmiotem obrad specjalnie utworzonej w ramach Europejskiej Grupy Regulatorów ds. Audiowizualnych Usług Medialnych (European Regulators Group for Audiovisual Media Services, ERGA⁴⁸) podgrupy 4 – „Gender Diversity”. ERGA, organ doradczy KE w obszarze audiowizualnych usług medialnych, powołał ww. podgrupę w celu omówienia praktycznych aspektów związanych z implementowaniem, do krajowego porządku prawnego, przepisów dyrektywy o audiowizualnych usługach medialnych zakazujących dyskryminacji ze względu na płeć. Jednocześnie podgrupa 4, w której pracach biorą udział przedstawiciele 17 organów regulacyjnych,

⁴⁸ ERGA została powołana w 2014 r. decyzją Komisji Europejskiej. Członkami ERGA są szefowie organów regulacyjnych państw członkowskich UE. Na mocy tej decyzji do zadań ERGA należy doradzanie Komisji Europejskiej w sprawach dotyczących mediów elektronicznych i ich regulacji oraz ułatwianie współpracy między członkami Grupy.

została pomyślana jako forum wymiany inicjatyw i doświadczeń dotyczących równości płci i przeciwdziałania wykluczeniu.

W wyniku działania przedmiotowej podgrupy i dzięki pozyskanym od członków danym na temat stwierdzonych przez organy regulacyjne przypadków dyskryminacji ze względu na przynależność płciową, a przede wszystkim dzięki przeprowadzonym jakościowym i ilościowym badaniom na temat ekspozycji i sposobu przedstawiania kobiet w mediach elektronicznych, zostały opracowane rekomendacje w postaci katalogu dobrych praktyk dla sektora audiowizualnego w zakresie równości płci i przeciwdziałania wykluczeniu oraz powszechne kryteria oceny efektywności stosowania ww. praktyk, tzw. wskaźniki równości płci. Rekomendacje i wskaźniki objęły swym zakresem zarówno dostawców audiowizualnych usług medialnych, reklamodawców, jak i organy regulujące rynek audiowizualny. W przypadku dostawców usług audiowizualnych zarekomendowano m.in. ustalenie wskaźników mierzących obecność kobiet (np. w roli ekspertek) w poszczególnych rodzajach audycji, ze szczególnym uwzględnieniem audycji rozpowszechnianych w godzinach najwyższej oglądalności, a także tworzenie baz danych na temat ekspertek oraz wspieranie inicjatyw i kampanii antydyskryminacyjnych, walczących ze szkodliwymi stereotypami oraz z przemocą ze względu na płeć. Z kolei rynek reklam powinien opracować i wdrożyć kodeksy służące niestereotypowej i różnorodnej prezentacji kobiet w przekazach handlowych. Natomiast w odniesieniu do organów regulujących sektor usług audiowizualnych podkreślona została celowość współorganizowania z ERGA dorocznych forów wymiany najlepszych praktyk w obszarze równości płci i wynikającej z tej równości różnorodności prezentowanych w mediach poglądów, opinii i postaw oraz konieczność prowadzenia badań jakościowych i ilościowych dotyczących reprezentacji płci na ekranie.

Oprócz badania proporcji udziału kobiet i mężczyzn w różnych gatunkach audycji telewizyjnych powinny być także kontynuowane monitoringi dotyczące czasu wypowiedzi reprezentantów obu płci. Członkowie podgrupy „Gender Diversity” zwrócili również uwagę, że w dotychczasowych analizach prowadzonych przez organy regulacyjne rynku usług medialnych zbyt mało miejsca poświęcono badaniom reklam w kontekście zjawiska nierównego traktowania ze względu na płeć i utrwalanych – za pośrednictwem tych przekazów – dyskryminujących

stereotypów. Takie analizy powinny zawierać w szczególności dane na temat udziału obu płci w reklamach, głosów lektorskich z podziałem na kobiece i męskie, powiązania danej płci z poszczególnymi kategoriami produktów oraz stereotypów płciowych wykorzystywanych w celu promocji określonych towarów lub usług. Największy nacisk jednak został położony na opracowanie szczegółowych wskaźników służących przyszłym analizom scenariuszy filmów i seriali produkowanych na potrzeby telewizyjne bądź audiowizualnych usług medialnych na żądanie pod kątem zachowania w nich zasady równości płci. Zgodnie z tymi kryteriami zespoły badawcze, w ramach prowadzonych monitoringów i analiz, są zobowiązane do weryfikacji udziału kobiecych i męskich postaci fikcyjnych w scenariuszach filmowych i telewizyjnych, proporcji udziału ze względu na płeć określonych typów postaci z uwzględnieniem ich znaczenia dla fabuły filmu albo serialu, podziału na płeć postaci pierwszo- i drugoplanowych, wreszcie – prezentowanych w tych materiałach stereotypów związanych z przynależnością płciową.

Należy przy tym podkreślić, że powyższe rekomendacje i wskaźniki nie są prawnie wiążącymi dyrektywami; mają one jedynie służyć konsekwentnemu podnoszeniu świadomości wśród uczestników rynku mediów elektronicznych na temat konieczności podjęcia działań zmierzających do zniwelowania wszelkich przejawów dyskryminacji ze względu na płeć. Stanowią one także pierwszą próbę – na poziomie unijnym – zestandaryzowania badań w tym zakresie poprzez wskazanie najbardziej powszechnych wskaźników badania obecności i wizerunku kobiet na ekranie.

dr Agnieszka Wąsowska
Dyrektor Departamentu Monitoringu
Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji

Wprowadzenie

Zadanie badawcze, którego podejmujemy się na kolejnych stronach, na pierwszy rzut oka nie przedstawia się zbyt skomplikowanie. Próby rekonstrukcji wizerunku kobiet, czy – jak powiedzieliby językoznawcy kognitywni – obrazu kobiet we współczesnych polskich serialach telewizyjnych, nie jest zadaniem metodologicznie niestandardowym ani niepodobnym do podejmowanych już wcześniej. Bliższe przyjrzenie się zadaniu ujawnia jednak natychmiast, iż uruchamia ono przynajmniej dwa zagadnienia i problemy teoretyczne o niebanalnym charakterze. Pierwszy to problem wpływu. Badamy wszak wizerunki osób, organizacji, instytucji, marek itp., ponieważ zakładamy (często milcząco), że owe wizerunki mają wpływ na rzeczywistość społeczną. Odszyfrowanie natury tego wpływu jest już jednak jednym z bardziej skomplikowanych zagadnień badawczych. Wkrótce po tym jak powstało kino i niemal równoległe z tym, jak stało się masowe, pojawiła się również socjologiczna refleksja nad wpływem nowego medium na ludzi (zob. Wejbert-Wąsiewicz, 2018). Dziś natomiast literatura dotycząca wpływu treści medialnych na ich odbiorców może być przedmiotem osobnego opracowania (zob. np. Briggs, 2012).

Drugi problem badawczy dotyczy zmiany społecznej. August Comte, postulując powstanie socjologii jako nauki systematycznej, przewidywał, iż nowa dziedzina wiedzy składać się będzie z dwóch podstawowych działów: statyki i dynamiki społecznej. Ojciec socjologii zakładał, iż te dwa „płuca” powinny rozwijać się równoległe, lecz symetrycznie – badacze muszą, jego zdaniem, poświęcać równie wiele uwagi odpowiedziom na

pytanie o to, „jak jest”, jak próbom ustalenia prawideł społecznej zmienności. Praktyka badawcza szybko jednak zweryfikowała te postulaty. Okazało się, że opis tego, co już jest, stanowi dużo mniej skomplikowane zadanie niż próby rekonstrukcji złożonych procesów społecznych, o przewidywaniu przyszłych stanów społeczeństwa nie wspominając. Z naszej perspektywy kluczowe jest w tym kontekście pytanie, do jakiego stopnia media zmieniają „pozamedialną” rzeczywistość społeczną, do jakiego zaś są jedynie odbiciem przekształceń zachodzących „oddolnie” (zob. Bogunia-Borowska, 2012). To zaś odsyła nas w okolice fundamentalnego teoretycznego pytania o rozgraniczenie spontanicznych i sterowanych komponentów procesów społecznych (Sztompka, 2005).

Kwestie związane z medialnym wizerunkiem kobiet, w kontekście ich pozycji społecznej i zmieniających się kulturowych wzorów kobiecości i męskości, są zagadnieniem skupiającym jak w soczewce oba zarysowane powyżej zagadnienia. Doświadczenia wszystkich fal feminizmu i ruchów walczących o równouprawnienie kobiet pokazują, że zmiana formalna (prawna) jest zaledwie wstępem do zmiany społecznej (Renzetti i Curran, 2008). Ta druga często następuje wiele lat po tej pierwszej i nie obywa się bez dodatkowych bodźców. Wszystko najprawdopodobniej dlatego, że każdy mechanizm realnej zmiany społecznej rozpięty jest w delikatnym balansie między wprowadzaniem do kultury elementów nowych, a akceptacją tych, które już istnieją (Zybertowicz, 1995: 304–306).

Jednym z kluczowych elementów doświadczenia kulturowego, które warunkują zmianę społeczną, są stereotypy (zarządzanie nimi). Stereotypy związane z płcią są wszechobecne, stanowiąc swego rodzaju matrycę kształtującą obraz nas samych, naszych ciał, tożsamości płciowej, kompetencji i motywacji, a także ról społecznych i zawodowych.

To wszystko nie zmienia jednak faktu, iż najprawdopodobniej złożoność życia społecznego z jednej strony, a z drugiej ograniczone możliwości naszych aparatów poznawczych skazują nas na funkcjonowanie w oparciu o różnego rodzaju stereotypy. Cała tradycja badawcza związana z pojęciem poznawczego skąpcza sugeruje, że właściwe pytania badawcze dotyczą nie tego, jak stereotypy usuwać, lecz tego, jak na nie wpływać i zmieniać ich treść (Drogosz, 2002; Kurcz, 1994). Dlatego właśnie **kluczowym celem tej pracy jest próba odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu współczesne polskie seriale TV starają się zmieniać stereotypy kobiece, a w jakim stopniu je konserwują.**

Powyższe pytanie stanowi jednak niejako punkt dojścia analizy osiągalny dopiero po złożeniu wszystkich jej elementów. Dlatego nasza praca będzie przebiegać w następujących krokach. Zaczniemy od zarysowania tła teoretycznego i metodologicznego, ze szczególnym wyjaśnieniem procedury kodowania. Łączne potraktowanie tych wątków ma pewne uzasadnienie merytoryczne. Procedura kodowania wymagała kalibracji, zapoznania zespołu kodującego z aplikacją i uzgodnienia wspólnych standardów interpretacyjnych¹. Przy okazji w trybie burzy mózgów zespół opracował wstępną listę kontekstów interpretacyjnych oraz stereotypów dotyczących kobiet, które następnie zostały zweryfikowane i wykorzystane w kodowaniu. Szczegółową informację na temat powyższych wątków znajdzie czytelnik w rozdziale pierwszym. Rozdział drugi zawiera najbardziej ogólne dane dotyczące ekspozycji postaci kobiecych w całej próbie. Po nim następują kolejne – bliźniaczo zaprojektowane – rozdziały (od trzeciego do szóstego) dotyczące poszczególnych gatunków seriali. Osoby zainteresowane raczej ogólnym wizerunkiem postaci kobiecych zachęcamy do selektywnej lektury tego fragmentu i przejścia do rozdziału ostatniego zatytułowanego „Analiza porównawcza – podsumowanie”. Zawiera on zestawienie uzyskanych danych z podziałem na poszczególne gatunki i serie, zbiorcze informacje o występowaniu stereotypów, a także zestawienia dotyczące dominujących kontekstów.

¹ W procesie badawczym oprócz samych autorów uczestniczył też zespół koderów – studentów medioznawstwa, polonistyki i socjologii: Oliwia Balcerzak, Antonina Fryś, Patrycja Kowalewska, Małgorzata Sojak i Krzysztof Sokołowski, którym w tym miejscu serdecznie dziękujemy za ich ogromne zaangażowanie i bardzo dobrze wykonaną pracę.

Rozdział 1

Metodologia i tło teoretyczne

Materiał badawczy

Cel określony we wprowadzeniu został zoperacjonalizowany w kategoriach obecności i sposobu prezentacji fikcyjnych postaci kobiecych w serialach trzech największych na polskim rynku telewizyjnym stacji: Telewizji Polskiej, TVN i Polsatu. Monitoringiem zostało objętych osiem seriali reprezentujących cztery typy wyodrębnione ze względu na tematykę¹.

Kategorię seriali obyczajowych (telenowel) reprezentują „M jak miłość” oraz „Pierwsza miłość”. Serial „M jak miłość” jest nadawany na antenie TVP2 od 2000 r. Do maja 2020 r. wyemitowano 1522 odcinki². Analizie poddano następujące odcinki z serii 19: 1416–1420, 1422–1423, 1426–1428. Serial „Pierwsza miłość” jest emitowany na antenie Polsatu od 2004 r. W kwietniu 2020 r. pokazano ostatni, 3057. odcinek serii 16³. Analizą objęto odcinki 2832–2841 z serii 15.

W naszej próbie badawczej znalazły się również dwa serie historyczno-obyczajowe, oba produkowane przez Telewizję Polską⁴. Pierwszy

¹ Badanie zostało przeprowadzone na zlecenie Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji i w związku z tym kształt i zakres próby, a także niektóre aspekty metodologiczne (zwłaszcza sposoby analizy ekspozycji) były predefiniowane przez zleceniodawcę.

² <https://mjakmilosc.vod.tvp.pl/>

³ <https://www.polsat.pl/serial/pierwsza-milosc/>

⁴ W ramach tego gatunku nie możemy skonstruować seriali wyprodukowanych przez nadawców publicznych i niepublicznych. Fakt ten mógłby zapewne stanowić

z nich, zatytułowany „Korona królów”, jest emitowany od 2018 r. na antenie TVP1. W maju 2020 r. widzowie mogli obejrzeć odcinek nr 376, kończący serię 3⁵. Analizą objęto odcinki 180–189 z serii 2. Drugi z seriali historyczno-obyczajowych, „Wojenne dziewczyny”, jest emitowany od marca 2017 r., również na antenie TVP1. Seria 3 zakończyła się w grudniu 2019 r. emisją odcinka 39⁶. Nasza analiza obejmowała odcinki 17–26 z serii 2.

Kategorię seriali kryminalno-obyczajowych reprezentują dwie produkcje telewizji TVN. Pierwszy z nich, zatytułowany „Diagnoza”, emitowano w latach 2017–2019 (w czterech seriach). Widzowie mogli obejrzeć łącznie 52 odcinki serialu⁷. Naszą analizą zostały objęte odcinki 2–9 i 12–13 z serii 1. Drugi z seriali kryminalno-obyczajowych, pt. „Pułapka”, emitowano w dwóch seriach w latach 2018–2019⁸. Analizie poddano odcinki 1–6 z serii 1.

Przegląd kobiecych wizerunków dopełniają bohaterki seriali komediowo-obyczajowych. W naszym badaniu tę kategorię reprezentują „Dziewczyny ze Lwowa” pokazywane na antenie TVP1 oraz „Przyjaciółki” nadawane w Polsce. Pierwszy z nich był emitowany od września 2015 r. do grudnia 2019 r. na antenie TVP1. Widzowie mogli obejrzeć łącznie 52 odcinki w czterech seriach⁹. W naszym badaniu analizie poddano odcinki 30–39 z serii 3. Drugi z seriali, „Przyjaciółki”, jest nadawany od 2012 r. Do maja 2020 r. wyemitowano 182 odcinki w 15 seriach¹⁰. Analizie poddaliśmy odcinki 149–158 z serii 13.

Wszystkie wyżej wymienione seriale cieszyły się bardzo dużą popularnością wśród widzów, przeciętny odcinek większości z nich oglądało ponad milion osób, w przypadku „Wojennych dziewczyn” nawet ponad dwa miliony. Natomiast widownia najpopularniejszego z analizowanych

przyczynek do dyskusji nad przyczynami małego zainteresowania produkcjami historycznymi przez nadawców niepublicznych.

⁵ <https://vod.tvp.pl/website/korona-krolow,34807622>

⁶ <https://vod.tvp.pl/website/wojenne-dziewczyny,28767487#>

⁷ <https://player.pl/seriele-online/diagnoza-odcinki,6186>

⁸ <https://www.tvn.pl/seriele/pulapka,21,pc>

⁹ <https://vod.tvp.pl/website/dziewczyny-ze-lwowa,21383287>

¹⁰ <https://www.polsat.pl/serial/przyjaciolki/>

seriali, „M jak miłość”, oscylowała wokół pięciu milionów¹¹. Tak wysoka oglądalność badanych seriali jest szczególnie istotna w kontekście ich potencjalnego wpływu zarówno na utrwalanie stereotypów, jak i na projektowanie zmiany społecznej.

Materiał empiryczny to jednak zaledwie punkt wyjścia do analizy. Ta nie może się obyć bez odpowiedniego tła teoretycznego, określającego znaczenia przypisywane poszczególnym elementom materiału empirycznego. Możemy zapewne uznać, że w przypadku treści o charakterze symbolicznym liczba możliwych wariantów interpretacyjnych będzie bardzo duża. Nie oznacza to bynajmniej, że warianty te są równoprawne. Niektóre z nich (zapewne przytłaczającą większość) można uznać za błędne/falszywe, inne zaś za nieadekwatne ze względu na postawione cele analityczne.

W przypadku poniższej analizy kluczową rolę porządkującą odgrywają z jednej strony wyróżnione przez zespół badawczy konteksty społeczno-kulturowe nadające sens działaniom fikcyjnych postaci prezentowanych w serialach, z drugiej zaś obecne we współczesnej kulturze stereotypy odnoszące się do płci. Żadna z zaprezentowanych poniżej list nie pretenduje do miana kompletnej (proces ich uzupełniania i rozwarstwiania mógłby zapewne ciągnąć się w nieskończoność). W systematycznej konfrontacji z materiałem empirycznym okazały się jednak wystarczające dla osiągnięcia zamierzonych celów analitycznych.

Konteksty sytuacyjne ekspozycji postaci

Jednym z kluczowych aspektów interpretacji życia codziennego podkreślanym w socjologii od Ervinga Goffmana po etnometodologię jest ramowanie bądź kontekstualizacja (Czyżewski, 2010). Słowa, gesty działania otrzymują znaczenia zrozumiałe w konkretnych kontekstach

¹¹ Oglądalność jednego odcinka każdego z analizowanych seriali według pomiaru telemetrycznego Nielsen Audience wynosiła średnio: „M jak miłość” – 4,9 mln widzów (Kurdupski, 2020c); „Pierwsza miłość” – 1,4 mln widzów (Kurdupski, 2020a); „Dziewczyny ze Lwowa” – 1,65 mln widzów (Kurdupski, 2019a); „Przyjaciółki” – 1,44 mln widzów (bcz, 2020); „Wojenne dziewczyny” – 2,26 mln widzów (Kurdupski, 2019c); „Korona królów” – 1,36 mln widzów (Kurdupski, 2020b); „Diagnoza” – 1,42 mln widzów (Kurdupski, 2019d); „Pułapka” – 1,19 mln widzów (Kurdupski, 2019b).

stanowiących podstawowy zasób interpretacyjny zarówno dla podmiotów działających, jak i odbiorców. Dlatego odtworzenie obrazu kobiet w analizowanych serialach musi zaczynać się od wyznaczenia kontekstów, w których kobiece postaci podejmują znaczące działania. Warto uchwycić wagę tego zagadnienia. Nawet całkowicie bierna ekspozycja postaci w kontekście definiującym określone oczekiwania społeczne stanowi istotny komunikat mogący potwierdzać lub negować owe oczekiwania.

Jedno z podstawowych rozróżnień pomagających sklasyfikować konteksty interpretacyjne odnosi się do podziału na sferę prywatną i publiczną. I jakkolwiek ten podział sprawdza się w analizie realnych zachowań, traci nieco na użyteczności w przypadku seriali. Wymogi gatunkowe znacznie ograniczają bowiem ekspozycję sytuacji czysto prywatnych. Dla porządku narracyjnego uznajmy jednak, iż podział na to, co prywatne, i to, co publiczne, nie ma ostrego charakteru, a przypomina raczej kontinuum. Pozwoli to na uporządkowanie wyróżnionych na potrzeby analizy kontekstów ekspozycji postaci od tych najbardziej publicznych, w kierunku bardziej osobistych, aż do intymnych.

Pierwszy z wyróżnionych przez nas kontekstów obejmuje sceny związane z **pracą zawodową**. Nie chodzi tu bynajmniej o sceny dotyczące samej pracy (choć takie oczywiście były przypisywane do tej kategorii), ale przede wszystkim o te, które dzieją się w miejscu pracy, a aktywność zawodowa bohaterów ma znaczenie dla akcji i zachowań postaci. Badania pokazują, że wykonywany zawód ma nadal kluczowe znaczenie dla określenia pozycji społecznej, a równość w miejscu pracy oraz dyskusje dotyczące różnego stopnia feminizacji poszczególnych zawodów stanowią centrum wielu współczesnych debat dotyczących pozycji i roli kobiet (zob. Domański, 1995; Gawrycka i in., 2007; Janicka, 1995; Titkow, 2003).

W przestrzeniach publicznych realizuje się też zazwyczaj nieprofesjonalna **aktywność fizyczna i sportowa**. Ona właśnie stanowi kolejny wyodrębniony przez nas kontekst interpretacyjny. Rola ruchu w utrzymaniu zdrowia fizycznego i psychicznego jest na różne sposoby podkreślana we współczesnej kulturze i stanowi istotny element wielopłaszczyznowych działań edukacyjnych państwa, np. w kontekście walki z otyłością czy chorobami układu krążenia (zob. PRS 2020). Uprawianie sportu staje się również ważnym czynnikiem definiującym style życia oraz kształtującym

mody (Borowiec i Lignowska, 2012; Stempień, 2018). W tej kategorii umieściliśmy sceny, w których bohaterowie uprawiają jakiegoś rodzaju aktywność związaną ze sportem i wypoczynkiem (np. bieganie, pobyt na siłowni), niezależnie od tego, czy dialogi dotyczą tej tematyki.

Sceny dotyczące zdrowia najczęściej odbywają się w placówkach medycznych, ale do tego kontekstu zaliczone zostały też sytuacje leczenia czy opatrywania ran uczestników walki zbrojnej w serialach historycznych, a także rozmowy o zdrowiu prowadzone w innych miejscach. Kontekst zdrowotny uznaliśmy za potencjalnie istotny ze względu na domniemaną, ukrytą funkcję edukacyjną niektórych seriali (Godzic, 2004: 39) i potwierdzone w literaturze ich wykorzystywanie do promowania pożądanych wzorców zachowań profilaktycznych (Łaciak, 2013: 162–168, 324–329).

By umożliwić zarejestrowanie w miarę pełnej palety zachowań w przestrzeni publicznej, postanowiliśmy wyodrębnić również kontekst szeroko rozumianej **działalności społecznej**. Chodziło nam tu przede wszystkim o przekraczającą granice samopomocy sąsiedzkiej aktywność o charakterze obywatelskim – głównie o charakterze wolontariatu bądź działalności quasi-politycznej (np. charytatywnej, związanej z samoorganizacją lokalną bądź korporacyjną, ruchami społecznymi, samorządami zawodowymi oraz samorządem terytorialnym niskiego szczebla).

Ze względu na obecność w próbie seriali historyczno-obyczajowych wyróżniliśmy również kontekst **walki zbrojnej**. Zaliczyliśmy doń sceny, w których mamy do czynienia z walką wynikającą z działań wojennych, z użyciem broni dla rozstrzygnięcia zatargów prywatnych, z operacjami wojska. Do tej kategorii zostały również zaliczone sceny przestępstw członków konspiracyjnych formacji wojskowych z czasów II wojny światowej¹².

Do przestrzeni publicznej należą również dwa kolejne wyróżnione przez nas konteksty – **uczestnictwo w kulturze** i **zakupy**. Ten drugi raczej nie wymaga komentarza. Analizowana wielokrotnie i w klasycznych dziełach kultura konsumpcyjna (np. Baudrillard, 2006; Ritzer, 2004) jest jednym z podstawowych zasobów analitycznych służących interpretacji

¹² Na wstępnym etapie przygotowywania badań zakładaliśmy konieczność wyróżnienia również kontekstu związanego z uczestnictwem postaci fikcyjnych w znanych wydarzeniach historycznych. Okazało się jednak, że tego rodzaju scen nie odnaleźliśmy w materiale empirycznym i w efekcie kategoria nie została uwzględniona.

współczesności. Łatwość i wszechobecność kupowania wokół nas sugeruje, że i w serialach (zwłaszcza tych niehistorycznych) czynności związane z kupowaniem i podejmowaniem decyzji konsumenckich powinny zajmować sporo miejsca. Wątek ten ma również znaczenie dla wizerunku kobiet – badania pokazują, że większość codziennych decyzji konsumenckich podejmują kobiety i to one przesądzają o zagospodarowaniu większości środków z budżetów rodzinnych (np. MAM, 2018). W związku z komercjalizacją kultury w jej kontekście również zaczęto mówić o konsumpcji. Styl życia definiowany jest między innymi właśnie przez wzorce uczestnictwa w kulturze – zagadnienie analizowane systematycznie w socjologii przynajmniej od czasu klasycznych studiów Pierre’a Bourdieu (2005).

Ze względu na obecność w próbie seriali kryminalnych wyróżniono osobny kontekst **działań kryminalnych** obejmujący sceny związane z podejmowaniem nielegalnych, przestępczych aktywności. Warto przy tym zaznaczyć, że kontekst ten był trudny do wyodrębnienia i odróżnienia od kontekstu związanego z działalnością zawodową. Po pierwsze – ze względu na to, że wiele działań nielegalnych było podejmowanych przez bohaterów przy okazji ich normalnej aktywności zawodowej (zwłaszcza w serialu „Diagnoza”); po drugie – ponieważ wszelkie sceny związane z prowadzeniem śledztwa przez policjantów i prokuratorów były dość konsekwentnie zaliczane właśnie do działalności zawodowej.

Podążając w kierunku kontekstów zacierających nieco granice między tym, co prywatne i publiczne, natrafiamy w pierwszej kolejności na sceny związane z szeroko rozumianą **towarzyskością**. W tym wątku zawierają się sceny spotkań i rozmów o lekkim i raczej neutralnym zabarwieniu emocjonalnym. Mogą to być sytuacje spotkań zaplanowanych jako towarzyskie (np. wizyta gości, impreza itp.), ale też przygodne spotkania bohaterów na ulicy lub w domu, podczas których prowadzone są rozmowy niezobowiązujące, mieszczące się doskonale w niemającym polskiego odpowiednika, angielskim określeniu „small talk”.

Ze względu na koncentrację na wizerunku kobiet jako osobny kontekst zostało wyróżnione **zajmowanie się dziećmi**. Chodzi o sceny, w których dorośli przyjmują role związane z zajmowaniem się, wychowywaniem dzieci (np. przygotowywanie im posiłków, wyprawianie do szkoły, wspólne spacerowanie lub po prostu rozmowa z dziećmi). Trzeba tu zaznaczyć, że w próbie nie znalazł się żaden serial, który czyniłby

z dzieci postaci pierwszoplanowe, ani tym bardziej taki, który przenosiłby ciężar fabularny na interakcje dorosłych z dziećmi¹³. Dlatego można założyć, że analiza tego kontekstu pozwoli w dość niezakłócony sposób ustalić proporcje tego rodzaju aktywności w serialowym wizerunku kobiet.

Ze względu na konteksty obyczajowo-historyczne (choć nie tylko) zdecydowano się na wyodrębnienie kontekstu związanego z **planowaniem i przeprowadzaniem intryg**. Spodziewaliśmy się takich wątków zwłaszcza w kontekście dworskich intryg z „Korony królów”, ale także w nieco bardziej współczesnym kontekście w wątkach związanych z manipulacją w miejscu pracy.

Przesuwając się dalej ku biegunowi przestrzeni prywatnej, wyróżniliśmy kontekst **zajmowania się domem**. Chodzi tu przede wszystkim o takie domowe czynności, które wykonywane są najczęściej samodzielnie lub co najwyżej w towarzystwie najbliższych członków rodziny (np. sprzątanie, drobne naprawy, przygotowywanie codziennych posiłków itp.). W potocznej polszczyźnie ogół tych czynności dość dobrze zbiorczo opisuje czasownik „krzątać się” lub rzeczownikowo – „krzątania” (zwłaszcza z dopełnieniem „codzienna”).

Najbardziej prywatny z wyróżnionych kontekstów określony został jako **związki, uczucia, relacje**. Obejmuje on sceny bezpośrednio dotyczące kultuwowania relacji uczuciowych i intymnych oraz rozmowy o funkcjach wyrażnie emotywnych. Tu przynależą wszelkie sceny o podtekstach romantycznych, erotycznych oraz seksualnych.

Niezależnie od powyższej listy konteksty poszczególnych scen to zmienna, której uchwycenie analityczne jest dużym wyzwaniem. W serialach wiele wątków toczy się jednocześnie lub przeplata – ta sama scena może być umieszczona w kontekście zawodowym, a jednocześnie dotyczyć związku i emocji bohaterów. Kodowanie wszystkich możliwych kontekstów zawartych w scenie w praktyce prowadziłoby do przypisywania tym scenom kilku kontekstów z powyższej listy, co nie miałoby dużej wartości analitycznej. W tej sytuacji przyjęto zasadę, że kodowany jest ten kontekst, który wybija się na pierwszy plan i najbardziej determinuje w danym momencie zachowania bohaterów.

¹³ Polskie telewizje mają w tym gatunku ważnych przedstawicieli, takich jak np. „Rodzina zastępcza” lub „Tata, a Marcin powiedział”.

Należy jednak pamiętać, że w zdecydowanej większości przypadków obok kontekstu głównego, który został przedstawiony we wnioskach, współwystępują w jakimś stopniu inne wątki.

Stereotypy kobiet

Stereotypy są uproszczonymi konstruktami myślowymi odnoszącymi się na ogół do jakiejś zbiorowości, podzielanymi przez pewną grupę osób. Wprawdzie samo pojęcie nie implikuje negatywnych konotacji, jednak duża część badań nad stereotypami dotyczy kwestii uprzedzeń (Boksański, 1997), które pojawiają się wówczas, kiedy wyidealizowany wizerunek własnej zbiorowości (autostereotyp) jest przeciwstawiany negatywnemu i przejawskrawionemu wizerunkowi zbiorowości obcych, np. mniejszości etnicznej czy seksualnej (Sztompka, 2020: 295). Badania nad stereotypami, podejmowane w ramach różnych dyscyplin, m.in. psychologii, socjologii i językoznawstwa, prowadzone są często przy wykorzystaniu metody ankietowej. Kwestionariusz ankiety zawiera wówczas zestaw cech, które można przypisać jakiejś zbiorowości (Boksański, 1997; Kurcz, 1994).

Generalizacje pod postacią stereotypów charakteryzują się na ogół dużą trwałością i pełnią określone funkcje. Jedną z ważniejszych jest upraszczanie złożonej rzeczywistości społecznej poprzez przypisywanie jej elementów do określonej kategorii i charakteryzowanie określonym z góry zestawem cech (Kurcz, 1994).

W przypadku stereotypów płciowych uproszczony wizerunek dotyczy danej płci (zbiorowości kobiet lub mężczyzn) albo podgrupy mieszczącej się w jej obrębie. Jak wykazały badania, stereotypy płciowe charakteryzują się wielopoziomową strukturą, w ramach której można wyróżnić pewne skupienia stereotypowych cech. Stereotypy przypisują bowiem kobietom i mężczyznom określone charakterystyki na podstawie ogólniejszych kategorii, takich jak: cechy osobowości, role społeczne, wygląd zewnętrzny czy zawód (Mandal, 2004: 17–20).

Funkcjonujące w danej kulturze stereotypy płciowe odgrywają zasadniczą rolę zarówno w wymiarze indywidualnym, jak i na poziomie społecznym. Wpływają na kształtowanie tożsamości płciowej, postrzeganie samego siebie i swojego ciała. Kobiety częściej niż mężczyźni

wykazują brak satysfakcji z własnego ciała, co z kolei powoduje ogólną niższą samoocenę (Mandal, 2004: 35–41; zob. Kochan-Wójcik, 2003). W pogoni za „idealnym” wyglądem podejmują działania wpływające nierzadko negatywnie na zdrowie fizyczne. Próby dopasowania do stereotypowego obrazu kobiecego ciała skutkują także problemami psychicznymi w postaci depresji, zaburzeń odżywiania czy lekomanii. Zgodne z dominującymi stereotypami płciowymi nabywane jest także umiejscowienie poczucia kontroli oraz styl atrybucji. W porównaniu z mężczyznami kobiety cechuje częściej zewnętrzne poczucie kontroli, skutkujące poczuciem bezradności. Obwinianie siebie za niepowodzenia, typowe dla kobiecego stylu atrybucji, prowadzi do braku zaufania we własne siły i poczucia niezastępowania na sukces. W procesie socjalizacji przyswajane są dominujące w przekazie kulturowym role społeczne i zawodowe typowe dla danej płci, co wpływa na kształt życia osobistego, m.in. przyjaźnie czy relacje o charakterze erotycznym (Mandal, 2004), jak i karierę zawodową (Domański, 1995).

Do identyfikacji stereotypowych wizerunków kobiet w analizowanych serialach wykorzystaliśmy przygotowaną wcześniej listę, obejmującą stereotypy o różnym charakterze i pochodzeniu. Złożyły się na nią bowiem rozmaite występujące w obiegu potocznym stereotypowe role społeczne, wzorce osobowe, mity kulturowe czy archetypy. Wszystkie je łączył natomiast fakt, że portretują kobiety przez pryzmat pewnego uproszczonego zestawu cech bądź też poprzez wyostrenie jednej dominującej cechy charakteru. W tym sensie można powiedzieć, że posłużyliśmy się narzędziem metodologicznym, zbliżonym nieco do klasycznego Weberowskiego typu idealnego. Do pewnego stopnia uwolniło nas to od dominującego pejoratywnego zabarwienia słowa „stereotyp”. Stąd także nasze założenie, iż jednym z mechanizmów społecznego oddziaływania stereotypów jest fakt, iż widz łatwo znajduje ich odniesienie zarówno do innych tekstów kultury, jak i doświadczenia potocznego.

Zestaw stereotypów wykorzystany w naszych badaniach można ująć w trzy kategorie, a mianowicie stereotypów odwołujących się do: 1) ról społecznych; 2) cech fizycznych i psychicznych oraz seksualności, 3) pracy zawodowej.

1) Stereotypy odnoszące się do ról społecznych

Matka Polka to głęboko zakorzeniony w polskiej kulturze i historii stereotypowy obraz kobiety poświęcającej się życiu rodzinnemu, dla której istotne są takie tradycyjne wartości, jak ojczyzna i wiara. Źródeł stereotypu można doszukiwać się w końcu XVIII w. W związku z upadkiem państwa polskiego kobiety starano się uczynić współodpowiedzialnymi za przyszłe losy ojczyzny, a ich wkład w odbudowę państwowości miał się wyrażać w macierzyństwie oraz patriotycznym wychowaniu dzieci (Walczevska, 2000: 53). Poświęcenie dla wyższych wartości wiązało się z jednej strony z zaniedbywaniem własnych potrzeb, z drugiej natomiast wykluczało komponent emancypacyjny. Sam stereotyp funkcjonował w różnych okresach historycznych (Titkow, 1995). Współcześnie określenie „matka Polka” w znaczeniu potocznym oznacza kobietę zajmującą się domem i dziećmi. Bywa też używane z nacechowaniem ironicznym czy pogardliwym w stosunku do kobiety przeciążonej obowiązkami domowymi, niedbającej o własne potrzeby i wygląd, a zatem w znaczeniu bliższym tzw. kurze domowej (SJP).

Stereotyp **kapłanki domowego ogniska**, bliski matce Polce, sugeruje z kolei dominujący wpływ kobiety na utrzymanie ciągłości i jedności rodziny. Pojęcie kapłanki, jako strażniczki *sacrum*, implikuje świętość rodziny, małżeństwa i macierzyństwa.

Kobieta, której życie koncentruje się wokół spraw rodzinnych i domowych, a więc m.in. takich kwestii, jak wychowanie dzieci, zakupy, przygotowywanie posiłków, pranie czy sprzątanie, bywa określana jako **kura domowa**. W stereotypie, o wyraźnie negatywnych konotacjach, mieści się obraz kobiety podporządkowanej mężczyźnie, zahukanej, zaniedbanej i ograniczonej umysłowo. Neutralnym lub pozytywnym odpowiednikiem kury domowej jest tzw. **gospodyni**. Określenie to również używane jest w stosunku do kobiet zajmujących się prowadzeniem domu w celach zarobkowych (SJP).

Stereotyp **matrony** odnosi się na ogół do kobiety dojrzałej, najstarszej z kobiet czy głowy rodziny. Samo określenie w starożytnym Rzymie oznaczało kobietę zamężną, o nieposzlakowanej reputacji (SJP). Matrona jest zatem matką lub babką, mającą władzę nad rodziną. Jest wzorem osobowym, autorytetem i mentorką dla młodszych kobiet.

Macocha jest niebiologiczną matką, np. drugą żoną czy partnerką ojca, w stosunku do dzieci swego partnera (pasierbów i pasierbic). Stereotyp macochy jest nacechowany negatywnie, co ilustruje określenie „traktować kogoś po macoszemu”, czyli niesprawiedliwie, źle. Macocha w potocznym odbiorze traktuje dzieci męża (partnera) źle lub gorzej niż własne. W stereotypie mieści się zarówno zazdrość macochy o uwagę męża czy partnera poświęcaną dzieciom z wcześniejszego związku, jak i kwestia rywalizacji o majątek, do którego pasierbowie czy pasierbice mają prawo. Stereotyp macochy jest głęboko zakorzeniony historycznie i utrwalony w kulturze, m.in. w bajkach (Jakubiec, 2007). Historycznie powszechność macoch związanych była z wysoką śmiertelnością kobiet w czasie porodu czy połogu i zawierania przez wdowców powtórnych małżeństw. Współcześnie, w związku z rozpowszechnieniem się nietradycyjnych form rodziny, macocha może być po prostu drugą żoną czy partnerką ojca, a jej pojawienie się nie musi być spowodowane śmiercią matki biologicznej.

Stereotyp **zbuntowanej nastolatki** odnosi się do dziewczyny w okresie dojrzewania, mającej problemy w relacjach z otoczeniem, przede wszystkim z rodzicami i nauczycielami. Zbuntowana nastolatka charakteryzuje się częstymi zmianami nastroju, czuje się samotna i nierozumiana. Nie potrafi lub nie chce podporządkować się regułom i normom świata dorosłych, szuka natomiast akceptacji i autorytetów w grupie rówieśników. Podejmuje niekiedy zachowania ryzykowne i na granicy prawa.

Współcześnie **teściową** określa się zarówno matkę żony, jak i męża. Termin ten bywa używany również w stosunku do matki stałego partnera/partnerki, a niekiedy i chłopaka/dziewczyny. W tym ostatnim przypadku ma on nieco żartobliwy odcień. Stereotypowa teściowa jest postrzegana jako osoba wtrącająca się w życie małżonków, często (jako matka męża) bywa nieufna w stosunku do synowej i zazdrosna o uczucia syna. W stereotypie mieszczą się takie typowe dla teściowej zachowania, jak krytyka sposobu prowadzenia domu i wychowania dzieci przez synową czy rywalizacja o czas i uwagę syna (zob. Sapia-Drewniak, 2011).

Dwa kolejne stereotypy dotyczą osoby starszej i stanowią w pewnym sensie swoje przeciwieństwa.

Stereotyp **babci**, która z definicji jest kobietą mającą wnuki, jest głęboko zakorzeniony w tradycyjnej roli społecznej – osoby starszej,

nierzadko wdowy, pomagającej w wychowaniu wnuków (dzieci córki lub syna). Stereotypowa babcia to osoba ciepła i opiekuńcza, a w stosunku do wnuków często bardziej cierpliwa i wyrozumiała niż rodzice. W stereotypie babci mieści się zajmowanie domem: gotowanie, pieczenie, szycie czy robótki ręczne. Jej zainteresowania skupiają się na sprawach rodziny i sąsiadów. Babcia wygląda i ubiera się w sposób adekwatny do wieku i upływającego czasu.

Przeciwieństwem babci jest **aktywna seniorka**. Ten stosunkowo nowy stereotyp pojawił się w związku ze zmianami rodziny i niektórych tradycyjnych ról społecznych, a także z promowaniem przez państwo aktywizacji emerytów w różnych obszarach życia społecznego (zob. Zalewska, 2013). Kobieta w starszym wieku, często już nieaktywna zawodowo, ale jeszcze pełna energii, korzystająca z życia, która nie musi lub nie chce poświęcać czasu dzieciom czy wnukom, może skupić się na sobie i swoich potrzebach. Aktywna seniorka zajmuje się zatem działalką, rozwija zainteresowania, ma urozmaicone życie towarzyskie i kulturalne, chodzi na wykłady uniwersytetu trzeciego wieku, podróżuje, uprawia aktywność fizyczną dostosowaną do wieku i prowadzi działalność społeczną. Stereotyp aktywnej seniorki jest rozpowszechniany przez media, których odbiorcami są kobiety. Jest to związane ze statystycznie większą długością życia kobiet, a także z propagowaniem we współczesnym społeczeństwie aktywnego trybu życia seniorów.

2) Stereotypy dotyczące cech fizycznych i psychicznych oraz seksualność

Zgodnie ze stereotypem kobiecie w porównaniu z mężczyzną przypisywana jest **większa emocjonalność**. Stereotyp ten opiera się na dychotomii serca i rozumu. Kobieta jest zatem bardziej wrażliwa i czuła niż mężczyzna, którego z kolei stereotypowo określa się jako bardziej racjonalnego (Mandal, 2004: 17). W wariacie pozytywnym stereotypu kobieta jest istotą głębiej odczuwającą, empatyczną i bardziej skłoną do pomocy. W wariacie negatywnym emocjonalność kobiety może objawiać się przewrażliwieniem lub ocierać się o histerię. Jej reakcje mogą być zatem nieprzewidywalne i nieracjonalne.

Stereotyp **kobiety anioła** czy **kobiety idealnej** znajdował swoje odzwierciedlenie w uwielbieniu okazywanym kobiecie zarówno przez

średniowiecznych rycerzy, jak i romantyków. Wizerunek ten jest wynikiem z jednej strony czci okazywanej Matce Boskiej, z drugiej zaś – cech przypisywanych kobietom, czyli ich większej wrażliwości, skłonności do poświęceń i wybaczenia. Idealizowanie kobiety sprawiało, że mogła być postrzegana jako istota dziewicza (tak jak Matka Boska) czy aseksualna lub bezcielesna (jak anioł).

Przeciwieństwami kobiety anioła są zarówno kobieta fatalna czy słodka idiotka, jak i królowa śniegu.

Pierwszy ze stereotypów, czyli *femme fatale*, kładzie nacisk zarówno na seksualną atrakcyjność kobiety, jak i jej niszczącą siłę i demoniczność. Stereotyp odnosi się do kobiety bardzo atrakcyjnej seksualnie i uwodzicielskiej, na ogół młodej (choć raczej nie podlotka). Jest to jednak przede wszystkim kobieta, która wiedzie mężczyznę do zguby, np. rozvodu, utraty majątku czy pozycji, a nawet śmierci. Wokół *femme fatale* roztacza się aura tajemniczości i zmysłowości. Stereotyp ten był i jest powielany w malarstwie, literaturze i filmie. W tym ostatnim kobieta fatalna nazywana jest **wampem**, która to nazwa wskazuje na negatywne konotacje stereotypu (Janion, 2002; Pitera, 1989). Przypisywanie kobietom **skłonności do manipulowania i intryg** także odwołuje się do stereotypowo negatywnej strony kobiecej natury.

Stereotypem podkreślającym z jednej strony seksualność kobiety, z drugiej zaś odzwierciedlającym jej ograniczone możliwości intelektualne jest tzw. **słodka idiotka** lub **blondynka** (zob. Karwatowska i Szpyra-Kozłowska, 2006). Stereotyp ten odnosi się zatem do kobiety młodej, bardzo atrakcyjnej fizycznie, na ogół o blond włosach, podkreślającej strojem swoje walory seksualne i traktowanej przez mężczyznę jako obiekt seksualny. W stereotypie mieści się niekiedy wyzywający makijaż i ubieranie się w sposób tandetny. Atrakcyjność fizyczna nie idzie w parze z intelektem. Stereotypowo słodka idiotka zachowuje się albo prowokująco w stosunku do mężczyzn, albo infantylnie, może też okazywać bezradność. Wykorzystuje swoją atrakcyjność do manipulowania mężczyznami. Interesują ją panowie zamożni, o wysokim statusie społecznym.

Przeciwieństwem kobiety wrażliwej i empatycznej jest kobieta zimna, wyrachowana, bez serca, niekiedy wręcz okrutna, żądna władzy i bogactwa, manipulująca mężczyznami i wykorzystująca ich do swoich celów. Stereotyp ten w naszych badaniach otrzymał nazwę **królowej**

śniegu, z jednej strony poprzez nawiązanie do baśni Hansa Christiana Andersena, z drugiej zaś za sprawą jednej z bohaterek analizowanych filmów¹⁴.

Stereotypową słabość i niezaradność kobiety oraz jej uzależnienie od mężczyzny uosabia tzw. **kobieta bluszcz**. Jest to kobieta bezradna, wymagająca obecności mężczyzny, szukająca w nim oparcia. Oplatając partnera niczym bluszcz drzewo, jednocześnie go zawłaszcza i ubezwłasnowolnia.

Z seksualnością i wyglądem fizycznym kobiety wiąże się stereotyp **aseksualnego kumpla**. Ze względu na przypisane obu płciom stereotypowe role społeczne oraz typowe dla danej płci rozrywki i sposoby spędzania wolnego czasu, utrzymywanie kontaktów o charakterze przyjacielskim pomiędzy kobietami i mężczyznami jest utrudnione. Tego typu relacje są ponadto na ogół traktowane z podejrzliwością przez otoczenie (Mandal, 2004: 115). Jeśli jednak dziewczyna (kobieta) jest niezbyt atrakcyjna fizycznie albo też nie eksponuje swojej atrakcyjności (kobiecości) strojem lub zachowaniem, może wówczas być traktowana jak kumpel.

Stereotypowe postrzeganie kobiet może przypisywać im tzw. **atechniczność**. Stereotyp ten odnosi się zatem do domniemanej mniejszej sprawności kobiet w posługiwaniu się zdobyczami i wytworami techniki. Mieści się tu m.in. stereotyp kobiety jako kiepskiego (gorszego od mężczyzny) kierowcy (zob. Chłosta-Zielonka i Matusiak-Kempa, 2015) lub jej nieumiejętność dokonywania drobnych napraw w domu.

W tradycyjnym stereotypowym wizerunku kobiety ujmowana bywa jej **mniejsza siła fizyczna i mniejsza wytrzymałość**. Podkreśla się **mniejsze zainteresowanie** kobiety **sportem**, zarówno czynnym, jak i biernym. W stereotypie tym mieści się także podział na sporty „męskie” i „kobiece” (zob. Stempień, 2014). Kobieta posiada natomiast większą zdolność niż mężczyzna do wykonywania wielu zadań jednocześnie, a jej **wielozadaniowość** przydaje się zwłaszcza w prowadzeniu domu i opiece nad dziećmi.

¹⁴ Chodzi o Bognę Mróz, bohaterkę serialu „Diagnoza”.

3) Stereotypy związane z pracą zawodową

W tej kategorii wyróżniliśmy tylko jeden stereotyp, występujący jednak w dwóch wariantach.

Stosunkowo nowym stereotypem, którego pojawienie się jest związane z odnoszeniem przez kobiety coraz większych sukcesów na polu zawodowym, jest tzw. **kobieta sukcesu**. Realizuje się ona w tym obszarze na równi z mężczyzną, stając się jego zawodową partnerką, a nierzadko i rywalką. Stereotyp ten utrwalany jest przez seriale, czasopisma kobiece, poradniki oraz blogi. W Polsce wizerunek kobiety interesu, czyli tzw. *businesswoman*, był upowszechniany przez media, zwłaszcza prasę kobiecą, tuż po okresie transformacji ustrojowej (Dukaczewska, 1995). Kobieta sukcesu w serialach przedstawiana jest w otoczeniu zawodowym, w zawodach prestiżowych (np. prawniczka, lekarka, architektka) lub prowadząca własny biznes. Jest niezależna finansowo, podróżuje, zna języki obce. Jest pewna siebie, dobrze ubrana, a jej mieszkanie (dom) i samochód odzwierciedlają wysoką pozycję społeczną. Praca zawodowa stanowi istotny element jej życia. Sukces zawodowy staje się nieraz przyczyną problemów w życiu prywatnym (rodzinnym) lub odwrotnie – bywa skutkiem samotności, np. w przypadku realizującej się zawodowo singielki (Czernecka, 2011: 129–143).

Kobieta sukcesu ze zrujnowanym życiem osobistym jest zatem negatywnym wariantem kobiety sukcesu. Stereotypowo jest to kobieta dojrzała, ale jeszcze nie stara, która sukces zawodowy okupiła zrujnowanym życiem prywatnym (np. rozwodem) albo też w ogóle nie założyła rodziny i jest bezdzietna, a samotność stanowi dla niej problem. Kobieta sukcesu ze zrujnowanym życiem osobistym może odreagowywać problemy, np. nadużywając alkoholu czy otaczając się symbolami statusu, które mają jej zrekompensować braki w relacjach.

Powyższe zestawienie stereotypów kobiet jest oczywiście niepełne – warto jednak zaznaczyć, że przystępując do badania, braliśmy pod uwagę także następujące stereotypowe postaci: *gosposi*, perfekcyjnej pani domu, asertywnej/agresywnej aktywistki, wiejskiej (kobiety na wsi), miejscowej, kobiety przyjezdnej – przeprowadzającej się na wieś, szukającej wyciszenia. Stereotypy te albo nie zostały zidentyfikowane w materiale podlegającym monitoringowi, albo dotyczyły postaci epizodycznych.

Stereotypy łączą się ze sobą i to zarówno synchronicznie, jak i diachronicznie. Zwłaszcza połączenia diachroniczne są z punktu widzenia sztuki filmowej istotnym elementem budującym fabułę, gdy np. w krytycznej sytuacji *femme fatale* okazuje się zagubioną kobietą bluszczem, a zahukana kura domowa odkrywa w sobie zadatki na silną kobietę sukcesu. Takie zabiegi mają istotne znaczenie w kontekście kształtowania zmiany społecznej.

Identyfikacja obecności i sposobu prezentacji kobiet w ośmiu polskich serialach telewizyjnych byłaby niepełna bez uwzględnienia obrazu rodziny, jaki został przedstawiony w analizowanych produkcjach.

Dokonujące się w świecie zachodnim na przestrzeni ostatnich kilku dziesięcioleci procesy o charakterze społeczno-demograficznym i kulturowym doprowadziły z jednej strony do zmian w obrębie tzw. tradycyjnego modelu rodziny, z drugiej zaś – do pojawienia się i/lub upowszechnienia modeli alternatywnych. Wspomniane wyżej procesy obejmują: powszechne podejmowanie przez kobiety pracy zawodowej, która jest dla nich nie tylko źródłem zarobku, ale często obszarem samorealizacji; spadek dzietności kobiet; coraz późniejszy wiek zawierania związków małżeńskich; coraz wyższy wiek urodzenia pierwszego dziecka; wzrost odsetka rozwodów; krótszy czas trwania małżeństwa; wzrost akceptacji społecznej dla związków nieformalnych i jednoptciowych (Slany, 2002; Szlendak, 2010).

Przedmiotem dyskusji stała się także sama definicja rodziny. Jeszcze kilkadziesiąt lat temu definiowano rodzinę na podstawie jej najbardziej wówczas rozpowszechnionej formy, czyli tzw. rodziny nuklearnej, obejmującej dwoje rodziców (kobietę i mężczyznę) oraz co najmniej jedno dziecko. Współczesne definicje rodziny uwzględniają już zarówno jej nowe czy alternatywne formy, jak i fakt, że „bycie rodziną” może mieć charakter uznaniowy (Szlendak, 2010: 94–96, 104–105).

Obok rodziny tradycyjnej, nuklearnej, współcześnie istnieją jej alternatywne modele, obejmujące m.in.: kohabitację, samotnych rodziców z dziećmi, singli, rodziny gejów lub lesbijek, pary małżeńskie bezdzietne z wyboru, grona przyjacielskie oraz rodziny zrekonstruowane, z ich odmianą – rodziną patchworkową, w której co najmniej jedno z dzieci w nowym związku nie jest wspólne (Slany, 2002; Szlendak, 2010).

Zmianie ulega też podział obowiązków w rodzinie. Coraz większe zaangażowanie kobiety (partnerki) na polu zawodowym i jej rosnący

udział w dochodach rodziny wymusza jednocześnie wzrost udziału męża (partnera) w wychowaniu dzieci i pracach domowych (Szlendak, 2010: 423–432).

Jednym z wyzwań, przed jakimi stanęły współczesne rodziny, jest migracja zarobkowa, skutkująca wieloma negatywnymi zjawiskami, a zwłaszcza nasilające się w ostatnich latach zjawisko tzw. feminizacji migracji, czyli wyjazdów zarobkowych kobiet, pozostawiających dzieci pod opieką męża lub krewnych (Szczygielska, 2013).

Jak wykazały badania, we współczesnych polskich serialach obyczajowych nadal występuje tradycyjny model rodziny (często w wyidealizowanej formie), który jednak stopniowo zaczyna ustępować miejsca modelom alternatywnym (zob. np. Arcimowicz, 2013; Kisielewska, 2009; Łaciak, 2013; Pawlak, 2010).

Procedura kodowania

Poniżej przedstawimy pokrótce najważniejsze etapy pracy badawczej, która doprowadziła nas do końcowych wniosków. Do przeanalizowania mieliśmy łącznie ponad 49 godzin materiału, jednak z analiz zostały wyłączone czołówki i napisy końcowe, więc w dalszych analizach i zestawieniach bierzemy pod uwagę próbę wynoszącą 46 godzin i 52 minuty (tabela 1).

Tabela 1. Czas trwania nagrań w badanej próbie

Gatunek	Tytuł serialu	Czas (gg:mm:ss)	Czas (%)
Seriale obyczajowe – telenowele	„M jak miłość”	7:11:15	15,33%
	„Pierwsza miłość”	5:03:38	10,79%
Seriale historyczno-obyczajowe	„Korona królów”	3:47:42	8,09%
	„Wojenne dziewczyny”	6:47:31	14,48%
Seriale kryminalno-obyczajowe	„Diagnoza”	6:05:58	13,01%
	„Pułapka”	3:59:20	8,51%
Seriale komediowo-obyczajowe	„Dziewczyny ze Lwowa”	6:52:13	14,65%
	„Przyjaciółki”	7:06:14	15,15%
łącznie		46:53:51	100,00%

Realizacja celów postawionych w tym projekcie badawczym wymagała wielowarstwowego (**cztery poziomy**) kodowania materiału filmowego. Oglądając poszczególne odcinki serialu w specjalnej aplikacji, koderzy za pomocą dostępnych w oprogramowaniu rozwiązań kodowali jednocześnie określone fragmenty według wcześniej przyjętych założeń. Badany był jednocześnie przekaz w warstwie wizualnej i dźwiękowej. Ekspozycje obu płci w tych dwóch warstwach mogły być zarówno zbieżne (np. widzimy na ekranie kobietę, która wypowiada się), jak i niezbieżne (np. widzimy tylko grupę kobiet, a słyszymy głos mężczyzny, który do nich mówi).

W warstwie wizualnej (**poziom pierwszy**) każdy badacz kodował tylko to, co widział na ekranie (abstrahując od fonii), i zaznaczał, kiedy widoczna jest kobieta, kiedy mężczyzna, a kiedy różne konfiguracje osób (dwie kobiety, dwóch mężczyzn, para, grupa jednorodna, grupa mieszana). Ze względu na znaczenie socjologiczne konfigurację widoczności postaci na ekranie podzieliliśmy na trzy podstawowe typy: (1) ekspozycja pojedynczej osoby; (2) ekspozycja pary – diady (Simmel, 1975: 157) oraz (3) ekspozycja grup złożonych z trzech lub więcej osób. Jednocześnie konsekwentnie przyjęliśmy, że kodowanie widoczności postaci na ekranie wymaga, aby odbiorca widział twarz lub co najmniej profil postaci.

W warstwie fonicznej (**poziom drugi**) konieczne było kodowanie z podziałem na czas wypowiedzianych przez kobiety i mężczyzn. Badacze tym razem przesłuchiwali ten sam materiał i kodowali tylko to, co słychać (abstrahując od wizji): wypowiedź kobiety, wypowiedź mężczyzny, wielogłos, nie-mowę (wszystko, co nie stanowi artykułowanych wypowiedzi ludzkich).

Sprawa kodowania fonii wydaje się jednoznaczna w przypadku osób dorosłych, natomiast nie do końca oczywiste jest, jak w podziałach płciowych traktować dzieci. W tej pracy przyjęliśmy generalną zasadę, że dzieci mają płeć i w związku z tym są uwzględniane jako kobiety lub mężczyźni w kodowaniu audio i wideo. W szczególnych sytuacjach, gdy płeć dziecka jest nieokreślona (np. niemowlę), pojawiły się kody „inne (w tym dzieci)” i wtedy ekspozycja taka nie była zaliczona ani do ekspozycji kobiet, ani mężczyzn, tylko do czasu całego nagrania.

Powyższe elementy stanowią jednak zaledwie wstęp do pogłębionej analizy wizerunku. Ekspozycje wizualne czy dźwiękowe odbywają się w serialach na tle określonych społecznie i kulturowo kontekstów.

W **trzeciej warstwie** każdy odcinek został podzielony na konteksty, w których dzieje się jego akcja.

Czas nagrań dla ekspozycji biernej, czynnej oraz kontekstów został zakodowany z dokładnością co do sekundy. Trzeba zaznaczyć, że praca nad poszczególnymi warstwami materiału filmowego miała różny stopień trudności. Kodowanie ekspozycji biernej i czynnej było czynnością bardziej techniczną, ponieważ rozpoznanie płci wypowiadającej się czy widocznej na ekranie postaci nie wymaga wysiłku intelektualnego. Jednak już w przypadku kontekstów czy stereotypów konieczne było przeprowadzenie kalibracji zespołu, ponieważ w kodowaniu kontekstów i stereotypów ważne jest, aby poszczególni koderzy w ten sam sposób rozumieli i rozpoznawali w nagraniu określone fragmenty. W związku z tym kodowanie zostało poprzedzone pracą warsztatowo-seminaryjną, w czasie której zostały wypracowane siatki pojęciowe, dzięki którym uzyskaliśmy spójne rozumienie definicji poszczególnych stereotypów i kontekstów.

Przekrojowo do powyższych kodowań odbywało się jeszcze rozpoznawanie występowania stereotypów (**poziom czwarty**). Koderzy w czasie oglądania zaznaczali miejsca w odcinkach zawierające egemplifikację stereotypów.

I na koniec koderzy, dysponując wcześniej przygotowaną obsadą aktorów, dla każdego odcinka oznaczyli pojawienie się danej postaci w odcinku. Efektem tego zabiegu była informacja o **częstotliwości występowania postaci kobiecych w serialach, czyli określenie liczebności** postaci męskich i kobiecych (z podziałem na pierwszo- i drugoplanowe) do poziomu każdego odcinka. W rezultacie nasz surowy materiał analityczny wypracowany przez koderów składał się z czterech warstw, co przykładowo zilustrowano na wykresie 1.

Czas		00:01 00:02 00:03 00:04 00:05 00:06 00:07 00:08 00:09 00:10 00:11									
		Warstwa									
Audio	czołówka	kobieta		mężczyzna		kobieta		nie-mowa		mężczyzna	
Wideo	czołówka	kobieta	diada mieszana	mężczyzna		grupa kobiet		kobieta			
Konteksty	czołówka	towarzyskość				praca zawodowa					
Stereotypy		„matka Polka”				„aktywna seniorka”					

Wykres 1. Warstwy kodowania materiału filmowego

Efekty pracy w aplikacji zostały poddane obróbce statystycznej, w której kodowanie audio i wideo zostały zestawione ze sobą. W wyniku analizy uzyskaliśmy ilościowe dane dotyczące kilku wymiarów ekspozycji. Pierwszy z nich to **ekspozycja czynna postaci kobiecych w serialach**. Rozumiemy przez nią taką ekspozycję, w której kobieta wypowiada się w czasie poszczególnych scen. W związku z tym zagregowaliśmy czas, gdy postaci kobiecie wypowiadają się, niezależnie od tego, czy są czy nie są widoczne na ekranie. Analogicznie do tego zliczyliśmy też czas, gdy wypowiadają się postaci męskie. Obok wypowiedzi kobiet i mężczyzn wyodrębniliśmy takie wiązki przekazu audio, które nie są ani wypowiedziami kobiet, ani mężczyzn. Zliczyliśmy zatem czas występowania wielogłosu oraz nie-mowy. Nie-mową nazywamy sceny, w których brak jest wypowiedzi aktorów. Najczęściej słychać wtedy muzykę lub odgłosy życia codziennego, takie jak szum ulicy. W konsekwencji uzyskaliśmy pierwszy kluczowy dla naszego badania wskaźnik, czyli relację czasu wypowiadania się kobiet w stosunku do wypowiedzi mężczyzn. Relacja ta została wyrażona w niniejszej pracy w liczbach będących ilorazem czasu ekspozycji kobiet w stosunku do ekspozycji mężczyzn, np. 1,22. Poza tym obliczyliśmy również procentową relację czasu wypowiadania się kobiet w stosunku do czasu całego nagrania.

Drugi wymiar analizy to **ekspozycja bierna**. Rozumiemy przez nią takie sceny, w których postaci są widoczne na ekranie. W analizie tego wymiaru ekspozycji mierzyliśmy, gdy postaci kobiece (i analogicznie męskie) są widoczne na ekranie, ale milczą. Następnie wyliczaliśmy pochodne od tego, czyli relację czasu ekspozycji biernej kobiet w stosunku do ekspozycji biernej mężczyzn (relacja ta została wyrażona w liczbach będących ilorazem czasu ekspozycji kobiet w stosunku do ekspozycji mężczyzn, np. 1,22) oraz procentową relację czasu ekspozycji biernej kobiet w stosunku do ogólnego czasu nagrania.

Trzeci wymiar ekspozycji to **procent czasu ekspozycji czynnej lub/i biernej postaci kobiecych w poszczególnych wątkach serialu**, czyli w jakich wątkach prezentowane były postaci kobiece w sposób czynny, a w jakich w sposób bierny.

Analiza jakościowa została wykonana na podstawie notatek i kodo-
wań występujących stereotypów. Zawiera ona dwa wymiary. Pierwszym jest opis **ogólnego wzorca prezentacji postaci kobiecych** pierwszo-
i drugoplanowych w danym serialu i serialach z danego gatunku

(dominujące cechy postaci kobiecych, charakter interakcji z postaciami męskimi itd.). Drugi odnosi się do **związku ogólnego wzorca prezentacji ze stereotypami** dotyczącymi: płci, ról społecznych i ról przypisywanych postaciom kobiecym przez daną konwencję filmową (obyczajową, historyczną, kryminalną, komediową).

Przed kodowaniem został wstępnie opracowany, na podstawie literatury i wiedzy eksperckiej, zaprezentowany w poprzednim podrozdziale zestaw stereotypów, których występowanie badacze zaznaczali i opisywali w procesie kodowania.

Proces stereotypizowania łączy się zazwyczaj z rolami społecznymi przypisywanymi poszczególnym płciom. Ze względu na różnorodność próby oraz wielość reprezentowanych gatunków filmowych systematyczna analiza ról społecznych przypisywanych kobietom prowadziłyby do wniosków zbyt ogólnych bądź niespecyficznych. W tej sytuacji jedynym rozwiązaniem analitycznym było uwzględnienie w analizie jakościowej instytucjonalnego kontekstu łączącego ze sobą wiele ról społecznych (żony, matki, kochanki, córki itd.). Tym kontekstem ze względu na tematykę większości analizowanych filmów jest życie rodzinne. Taki wybór dodatkowo wzmacnia fakt, że w całej próbie najbardziej reprezentowanymi wątkami tematycznymi okazały się te dotyczące związków, relacji i uczuć oraz towarzyskości (łącznie ponad połowa udziału). Dlatego w analizie jakościowej dla każdej grupy seriali znalazła się także krótka charakterystyka dominującego modelu rodziny.

Rozdział 2

W gronie rodziny i przyjaciół – ogólny wizerunek kobiet w serialach

Wyniki badań nad wizerunkiem kobiet w polskich serialach rozpoczynamy od ogólnej prezentacji wskaźników ilościowych (łącznie i z podziałem na płeć), obejmujących: czas ekspozycji czynnej, czas ekspozycji biernej, konfiguracje widoczności postaci na ekranie oraz konteksty, w jakich rozgrywa się akcja. Analiza czasu ekspozycji kobiet i mężczyzn na tle poszczególnych kontekstów pozwoli nam na wyciągnięcie ogólnych wniosków dotyczących sposobu prezentacji ról płciowych w badanej próbie seriali.

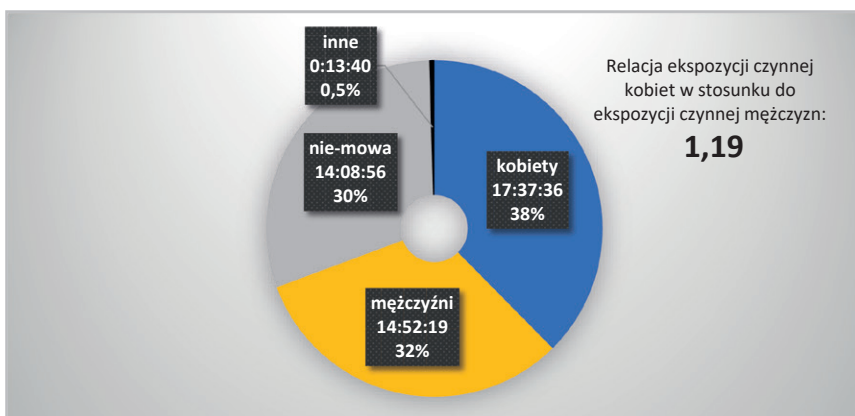
Ekspozycja czynna w serialach

Ekspozycja czynna oznacza czas wypowiedziania się kobiet i mężczyzn niezależnie od tego, czy osoba wypowiadająca się jest czy nie jest akurat widoczna na ekranie. W związku z tym, że wielogłos jest praktycznie nieobecny w nagraniach, ekspozycja czynna stanowi zmienną rozłączną, czyli w danym momencie możemy mieć do czynienia albo z ekspozycją czynną kobiety, albo mężczyzny, albo brakiem wypowiedzi (nie-mowa). Marginalnie w nagraniach wystąpiły też odgłosy niemowląt, które zostały zakodowane jako „inne”. W związku z tym, że ich udział w analizie ilościowej jest nieistotny, w dalszych wykresach pokazujących ekspozycję

bierną w typach seriali i poszczególnych serialach zostały włączone do kategorii „nie-mowa”.

Łącznie w badanej próbie ekspozycja czynna, czyli czas wypowiadania się kobiet, obejmowała 17,5 godziny, co stanowiło 38% całego czasu akcji podlegającego analizie. Relacja w stosunku do ekspozycji czynnej mężczyzn wyniosła 1,19. Na najbardziej ogólnym poziomie można zatem przyjąć, że **w badanej próbie seriali kobiety są wyraźniej eksponowane od mężczyzn, ale nie jest to przewaga znaczna** (wykres 2). Jak zostanie pokazane w dalszej części, ekspozycja czynna nie jest jednorodna w całej próbie seriali.

Co ciekawe, blisko jedną trzecią stanowią fragmenty bez wypowiedzi ludzi, czyli muzyka, cisza lub odgłosy ulicy. Fragmenty te często odgrywają dużą rolę w budowaniu napięcia, regulowaniu tempa akcji bądź ilustrują dodatkowo stany wewnętrzne bohaterów. Są więc istotne zarówno z perspektywy odbiorcy, jak i sztuki filmowej. Ponieważ jednak celem naszych badań była analiza wizerunków kobiet, nie-mowa nie została poddana szczegółowej analizie.

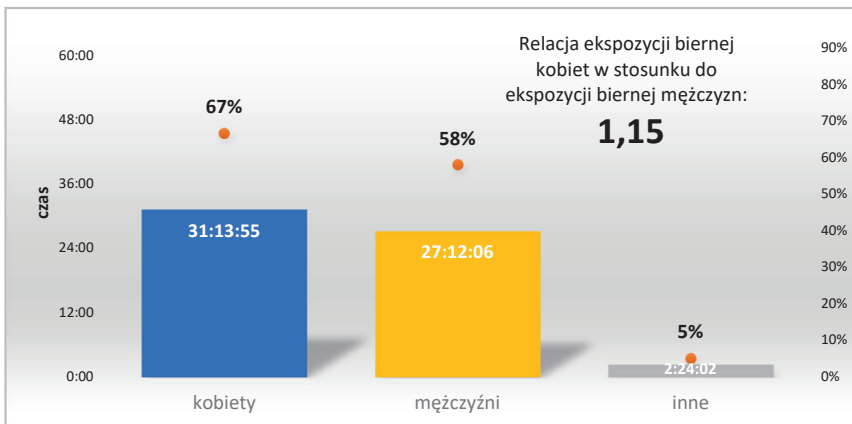


Wykres 2. Ekspozycja czynna w próbie

Ekspozycja bierna w serialach

Ekspozycja bierna oznacza obecność na ekranie, ale bez wypowiedzania się. Jest to metodologicznie inny wskaźnik od ekspozycji czynnej ze względu na możliwość współwystępowania na ekranie ekspozycji kobiet i mężczyzn jednocześnie.

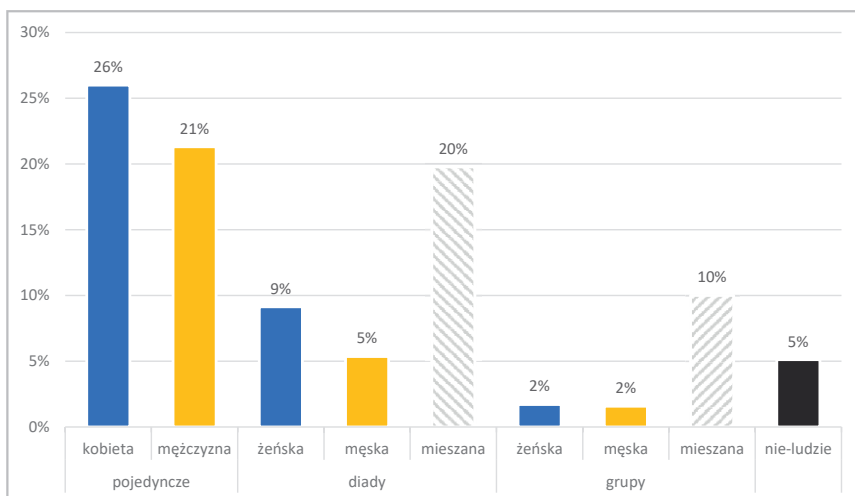
W przypadku ekspozycji biernej również mamy do czynienia z przewagą kobiet. Relacja ekspozycji biernej kobiet w stosunku do ekspozycji biernej mężczyzn wyniosła 1,15. Łącznie sceny, w których kobiety (w dowolnej konfiguracji) były widoczne na ekranie (niezależnie od tego, czy się wypowiedziały czy nie), zajęły 67% całego czasu nagrań, podczas gdy analogiczny udział mężczyzn wyniósł 58%. Pozostałe 5% nagrań zajmują sceny, w których nie widać postaci ludzkich (wykres 3). Można więc postawić tezę, że **analiza ekspozycji biernej wspiera sugerowany powyżej wniosek o przewadze ekspozycji kobiet w analizowanych serialach** – przewadze wyraźnej, jednak nieprzytłaczającej.



Wykres 3. Ekspozycja bierna w próbie

Kobiety i mężczyźni prezentowani są w serialach w różnych konfiguracjach. Najczęściej mamy do czynienia ze sceną, w której widać pojedynczą kobietę (26% całego czasu nagrań). Dwie kolejne konfiguracje, które wystąpiły mniej więcej równie często, to scena z samym mężczyzną (21%) oraz scena z diadą mieszaną, czyli dwiema osobami różnej płci

(20%). Generalnie warto zwrócić uwagę, że praktycznie tyle samo czasu zajmują sceny z jedną osobą widoczną na ekranie (kobietą lub mężczyzną – 47%) i sceny grupowe (diady i grupy – 48%) (wykres 4).

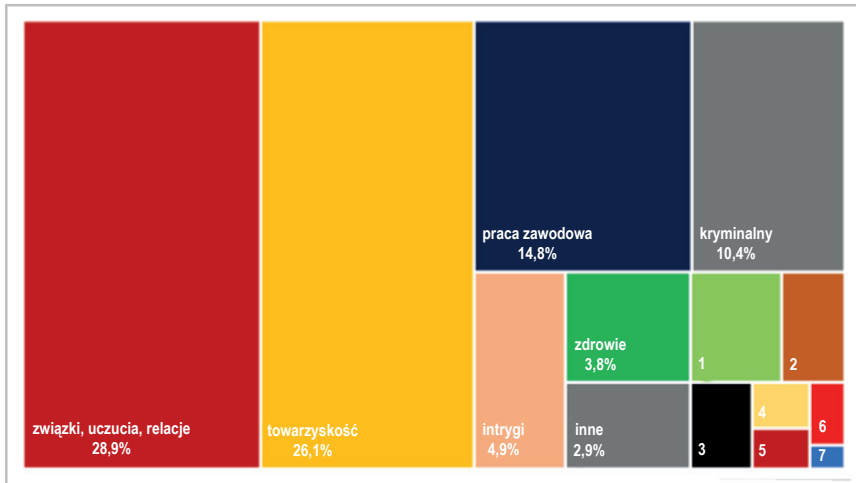


Wykres 4. Konfiguracje widoczności postaci na ekranie

Konteksty w serialach

Fabula analizowanych seriali najczęściej osadzona jest w kontekście związków i emocji z nimi związanych (29%). Kolejny rodzaj kontekstu, na tle którego dzieją się wydarzenia, to towarzyskość (26%), czyli sceny, gdzie prowadzone są zwykłe rozmowy, czasami zaplanowane jako wydarzenia towarzyskie, a czasami odtwarzające przygodne spotkania dnia codziennego. Trzecim kontekstem, w którym osadzone są akcje seriali, jest praca zawodowa (15%), co oznacza w praktyce, że duża liczba scen odbywa się w miejscu pracy bohaterów lub ma z ich pracą bezpośredni związek. Do rzadziej występujących kontekstów, które możemy spotkać niemal w każdym serialu, należą intrygi i zdrowie. Można zidentyfikować również konteksty, które są wprawdzie dostrzegalne w ogólnej analizie wszystkich nagrań, jednak w praktyce ich występowanie ogranicza się do wybranych seriali określonego typu. Należy do nich kontekst kryminalny, występujący głównie w dwóch

serialach z gatunku kryminalno-obyczajowego oraz walka zbrojna, która pojawia się niemal wyłącznie w „Wojennych dziewczynach” (wykres 5).

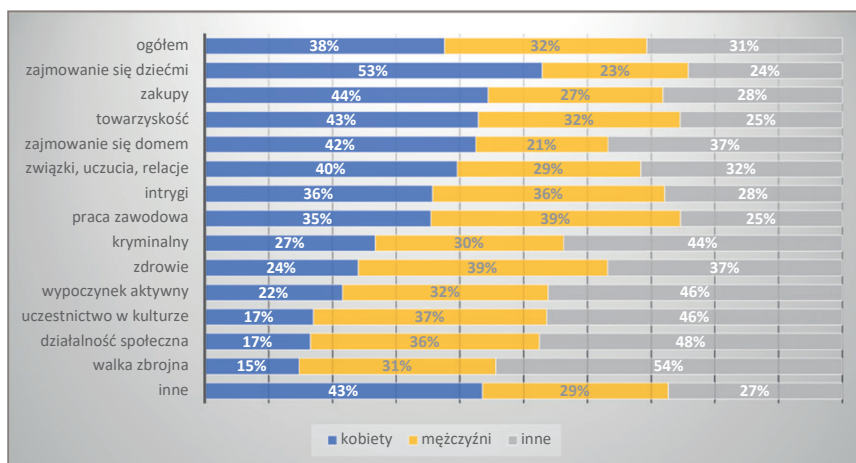


Wykres 5. Udział kontekstów w łącznym czasie nagrań

1 – zajmowanie się dziećmi (2,7%); 2 – zajmowanie się domem (1,9%);
3 – walka zbrojna (1,4%); 4 – zakupy (0,7%); 5 – uczestnictwo w kulturze (0,6%); 6 – wypoczynek aktywny (0,6%); 7 – działalność społeczna (0,2%)

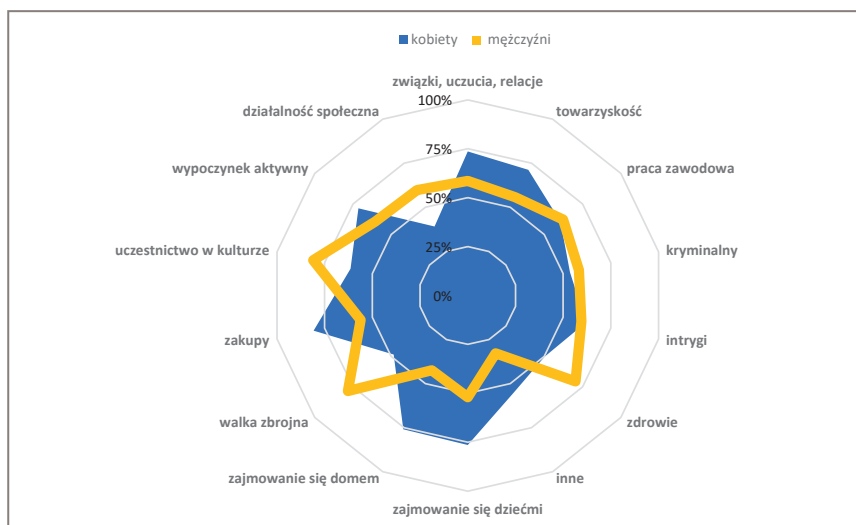
Udział ekspozycji czynnej kobiet waha się od 15% do 53% czasu nagrania w zależności od kontekstu. Największy udział kobiet w wypowiedziach występuje w scenach dotyczących zajmowania się dziećmi (53%), zakupów (44%), towarzyskości (43%), zajmowania się domem (42%), a także w scenach dotyczących związków, uczuć i relacji (40%). W kontekstach związanych z pracą zawodową, zdrowiem, uczestnictwem w kulturze czy walką zbrojną większy udział w wypowiedziach mają mężczyźni (wykres 6).

Jeżeli chodzi o ekspozycję bierną, to w dwóch najpopularniejszych kontekstach widać częściej kobiety. Natomiast w kontekście pracy zawodowej, wątku kryminalnego czy intryg kobiety i mężczyźni są eksponowani w sposób zbalansowany. W mniej eksponowanych kontekstach kobiety dominują jeszcze w zajmowaniu się domem, dziećmi, zakupach i wypoczynku aktywnym. Mężczyźni w ekspozycji biernej są dłużej widoczni na ekranie w kontekście zdrowia, walki zbrojnej,



Wykres 6. Ekspozycja czynna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów

działalności społecznej i uczestnictwa w kulturze. Taki rozkład ekspozycji w większości powiela intuicje kulturowe, poza udziałami w wątkach: kryminalnym (zaskakująco duży udział ekspozycji kobiet), intrygach (zaskakująca równowaga) i wypoczynku aktywnym (lekka przewaga kobiet nie była oczywista) (wykres 7). Można w związku z tym postawić



Wykres 7. Ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów

wniosek, że nieco łatwiejsze wydaje się zbalansowanie prezentacji ról płciowych w kontekstach mogących uchodzić za typowo męskie niż wprowadzenie wyraźnej ekspozycji mężczyzn w kontekstach uznawanych za kobiece.

Rozdział 3

W poszukiwaniu codziennej równowagi – kobiety w serialach obyczajowych (telenowelach)

Telenowela jako gatunek serialu telewizyjnego charakteryzuje się tematyką obejmującą na ogół perypetie uczuciowe oraz obserwację obyczajową. Wątki telenoweli koncentrują się wokół dziejów jednej rodziny lub kilku rodzin, albo też niewielkiej społeczności. Serial tego typu emitowany jest przeważnie kilka razy w tygodniu lub codziennie, w krótkich odcinkach. Liczy kilkaset i więcej odcinków. Cechą charakterystyczną telenowel jest także otwartość wątków¹.

Konwencja w serialach obyczajowych

Seriale „**M jak miłość**” oraz „**Pierwsza miłość**” wykazują cechy typowe dla telenoweli. Pierwszy z nich przedstawia dzieje wielopokoleniowej rodziny Mostowiaków. Bohaterami są seniorzy rodu – Barbara i Lucjan²

¹ W polskiej literaturze dotyczącej wieloodcinkowych seriali obyczajowych panuje zamieszanie terminologiczne. Seriale tego typu są nazywane soap operami, telenowelami czy telesagami. W niniejszej pracy posługujemy się terminem „serial obyczajowy” lub „telenowela”. Zob. szerzej: Arcimowicz, 2013: 108–114; por. Kisiełewska, 2009.

² Lucjan Mostowiak umiera w 1329. odcinku serialu.

Mostowiakowie oraz ich dzieci i wnuki. Akcja serialu rozgrywa się m.in. w Grabinie, Lipnicy, Gródku i Warszawie³. Z kolei wielowątkowa akcja „Pierwszej miłości” ma wielu bohaterów, m.in. Marię Radosz i jej kolejnych partnerów, rodzinę Żukowskich, Królów i in. Akcja telenoweli rozgrywa się w wiosce Wadlewo, leżącej w okolicach Wrocławia oraz w samym Wrocławiu⁴.

Wyróżnienie bohaterów pierwszo- i drugoplanowych w obu telenowelach jest dość problematyczne. Analizowane odcinki stanowią zaledwie niewielki wycinek całości, a rozproszona na poszczególne wątki akcja przenosi się z jednego miejsca do drugiego. Pod uwagę wzięto zatem nie tylko udział bohaterów w poszczególnych wątkach, ale także sumę obecności poszczególnych postaci w całości przebadanego materiału.

Średnio w pojedynczym odcinku „M jak miłość” pojawiało się 12 postaci pierwszo- i drugoplanowych. W przypadku tego serialu określenie postaci jako pierwszo- lub drugoplanowej jest bardzo umowne, ponieważ fabuła jest zdecentralizowana i przynajmniej w badanej próbie nie było postaci, która uczestniczyłaby we wszystkich wątkach. Biorąc pod uwagę powyższe zastrzeżenie, możemy uznać, że ukazywanie się postaci kobiecych i męskich pierwszo- i drugoplanowych traktowanych jako jeden zbiór jest w miarę zrównoważone (tabela 2).

Tabela 2. Częstotliwość występowania postaci w „M jak miłość” (średnio w odcinku)

Pierwszoplanowe		Drugoplanowe		Ogółem
kobiety	mężczyźni	kobiety	mężczyźni	
2,3	1,0	4,2	5,0	12,0

„Pierwsza miłość” również charakteryzuje się rozproszoną fabułą, co komplikuje przyporządkowanie postaci do ról pierwszo- i drugoplanowych. Można jednak zauważyć, że na średnio 8 postaci w jednym odcinku w rolach pierwszoplanowych kobiety pojawiają się nieco częściej niż

³ Zob. <https://mjakmilosc.vod.tvp.pl/>.

⁴ Zob. <https://www.polsat.pl/serial/pierwsza-milosc/>.

mężczyźni, natomiast w przypadku postaci drugoplanowych przewaga mężczyzn jest ponaddwukrotna (tabela 3).

Tabela 3. Częstotliwość występowania postaci w „Pierwszej miłości” (średnio w odcinku)

Pierwszoplanowe		Drugoplanowe		Ogółem
kobiety	mężczyźni	kobiety	mężczyźni	
2,4	1,7	1,4	3,1	8,0

Stereotypy, role i relacje w serialach obyczajowych

Poszukując serialowych stereotypów, brano pod uwagę następujące postaci serialu „M jak miłość”: Barbarę Mostowiak, Marię Rogowską, Julię Kryszak i Agnieszkę Makowską, a także: Krystynę Banach, Joannę Chodakowską, Zofię Kisiel, Sonię Krawczyk, Anetę Kryńską, Izabelę Lewińską, Kalinę Marczewską, Magdalenę Marszałek, Martę Mostowiak, Urszulę Mostowiak, Agatę Rogowską, Katię Tatirszwili, Annę Waszkiewicz, Kingę Zduńską i Annę Żakowską.

W przypadku serialu „Pierwsza miłość” analizie poddane następujące postaci kobiece: Sylwię Konecką, Kingę Kulczycką, Justynę Marczak, Dorotę Marską, a także Emilię Miedzianowską, Kalinę Domańską oraz Polę.

W telenoweli „M jak miłość” Barbara Mostowiak uosabia stereotyp babci, a zarazem kapłanki domowego ogniska. Jest seniorką rodu, w serialowej akcji widzimy ją w domu, w kuchni, podczas gotowania czy pieczenia, przygotowującą jedzenie, albo siedzącą przy stole w pokoju, np. z igłą podczas szycia, czasem na spacerze po okolicy. Towarzyszą jej członkowie rodziny, na ogół córka Marysia, wnuczka Basia czy sąsiadka Zofia. Barbara Mostowiak interesuje się sprawami rodziny, troszczy się o bliskich, jest kobietą pełną ciepła, uśmiechniętą. Zawsze gościnna, opiekuńcza i chętna do pomocy. To jej zwierza się wnuczka, kiedy odchodzi od męża, i to u niej szuka rady sąsiadka. Jest wrażliwa i taktowna. Gości częstuje talerzem zupy. Wspomina swego zmarłego męża z żalem, że nie może uczestniczyć w tak ważnych uroczystościach rodzinnych, jak chrzest prawnuczek bliźniaczek.

Barbarze Mostowiak przeciwstawiony jest stereotyp aktywnej seniorki – Zofia Kisielowa jeździ na rowerze, chodzi na siłownię, ubiera się w jaskrawe kolory, w stylu nie bardzo przystającym do jej wieku. Towarzyszy jej także dużo młodszy od niej adorator. Mężczyzna jest oszustem, który mocno nadużył zaufania Zofii, ale gdy się jej oświadcza, kobieta postanawia dać mu drugą szansę. Wybrana na sołtysa Grabiny sprawdza się na stanowisku, działając energicznie na rzecz lokalnej społeczności.

Życie pozostałych serialowych kobiet zarówno tych w średnim wieku, jak i nieco młodszych koncentruje się wokół spraw rodzinnych i domowych. Dominującym rysem bohaterek telenoweli jest troska o bliskich. Martwią się o dzieci, nawet te dorosłe (Marta Mostowiak), troszczą się o partnerów.

Córka Barbary Mostowiak, Maria Rogowska, jest niejako młodszym odpowiednikiem matki. Też jest już babcią, ale również mamą nieletniej Basi i szczęśliwą żoną. Pracuje jako pielęgniarka i recepcjonistka, jest podobnie jak matka, ciepła, opiekuńcza, a jej życie toczy wokół spraw rodzinnych oraz pracy w przychodni.

Serialowe kobiety młodszego pokolenia próbują ułożyć sobie życie z partnerami i właśnie relacji uczuciowych (damsko-męskich) dotyczą w większości ich rozmowy.

Bohaterki, zwłaszcza te młodsze, są pokazane jako bardziej wrażliwe i uczuciowe od mężczyzn. Reagują nadmiernie emocjonalnie, jak Kinga Zduńska, która „ma złe przecucia”, będąc w zaawansowanej ciąży, albo Urszula, kłócąca się ze swoim aktualnym chłopakiem Bartkiem czy policzkująca byłego, wciąż w niej zakochanego, chłopaka. Kobiety zranione czy zdradzone odchodzą od mężczyzn bez słowa i nie chcą ich znać, jak Julia czy Natalia, a porzucone przez ukochanego popadają w depresję, jak Ania Żakowska.

Zakochane kobiety decydują się na wyznanie mężczyźnie miłości (Katia) czy zaproszenie go na randkę (Sonia), wbrew zasadzie, że to mężczyzna powinien zabiegać o kobietę, a nie odwrotnie. Kobiety wykorzystują też swoje kobiece atuty, by zdobyć potrzebne informacje (Joanna).

Negatywny stereotyp kobiety intrygantki i manipulantki, mszczącej się na byłym partnerze, uosabiają Ania Waszkiewicz i Aneta. Obie narzucają się mężczyznom związanym już z innymi kobietami, obie próbują skłonić ich do powrotu.

Kobiety pokazywane są na ogół w relacjach równorzędnych z mężczyznami. Są ich partnerkami, przyjaciółkami, współpracownicami, szefowymi. Bywają jednak sytuacje, w których kobiety doznają przemocy fizycznej w rodzinie (Krystyna Banach), stają się celem dla pedofila (Basia) lub psychopatycznego byłego narzeczonego (Iza), są też wykorzystywane finansowo i oszukiwane (Zofia).

W telenoweli „M jak miłość” pojawia się wątek nierówności między kobietą a mężczyzną. Bartek, który nie ma średniego wykształcenia, ma za to na koncie pobyt w więzieniu, czuje się niegodny swej partnerki i zwleka z oświadczeniami.

Mężczyzna pokazywany jest jednak na ogół w roli wiernego partnera, opiekuna. Bywa przy tym bardziej rozsądny od kobiety. Kinga prosi męża o dokonanie opłaty za catering w związku z chrzciniami, a ten komentuje zbyt wysoki jego zdaniem koszt. W serialu pojawia się też wątek pracownika (Paweł Zduński) bardziej przewidującego od swojej szefowej, który wbrew jej woli opłaca polisę, dzięki czemu można otrzymać zwrot ubezpieczenia, kiedy transport zostanie okradziony. W serialu występuje jednak także wątek hazardzisty (Michał Ostrowski), któremu sąsiadka (Joanna) próbuje przemówić do rozsądku.

Rodziny i relacje z dziećmi mają rozmaity charakter. Widzimy zatem rodziny tradycyjne, wielodzietne (Kinga z mężem i czworgiem dzieci), a także patchworkowe (Marta Mostowiak z byłym mężem) i związki nieformalne. W serialu pojawia się wątek trudnych relacji nastolatka z matką – tancerką erotyczną. Syn wstydzi się profesji matki, a filmik z jej nagraniem, puszczonego w obieg przez kolegów ze szkoły skłania chłopaka do ucieczki z domu.

Akcja telenoweli „Pierwsza miłość” toczy się głównie w kontekście pracy zawodowej. W serialu można wyodrębnić kilka stereotypów kobiecych. Sylwia Konecka jest kobietą sukcesu, ale jej życie prywatne nie układa się. Atrakcyjna i elegancka, jest redaktorem naczelną magazynu i portalu „Yolo”. Ma jednak trudne relacje z córką, którą zostawiła w dzieciństwie. Jest samotna, przechodzi też psychoterapię, próbując uporać się ze wspomnieniami o ojcu.

W telenoweli występuje stereotyp kobiety uzależnionej od mężczyzny, oplatającej go niczym bluszcz, a przy tym zaborczej. Pola w związku z Norbertem chce mieć nad nim całkowitą kontrolę, śledzi każdy jego krok i planuje ich wspólne życie bez wiedzy i zgody partnera. Przypuszczalnie

jest chora psychicznie. Kiedy Norbert, po odkryciu teczek z informacjami nt. poprzedniego partnera oraz na swój temat, zebranymi przez Polę, zrywa z kobietą, ta staje się niebezpieczna. Poprzedni mężczyzna również miał problemy, by zaakceptowała rozstanie z nim. Zatarł więc za sobą ślady, udając zaginionego.

Kobiety z „Pierwszej miłości” są przedsiębiorcze, jednak prowadzenie biznesu nie jest łatwe, zwłaszcza kiedy kierują się sercem, a nie rozumem. Emilia, szefowa nowopowstałej fabryki, która zwalczyła bezrobocie we wsi, ma problem z jedną z pracownic. Namówiona przez inwestora, mimo oporów (pracownica to znajoma, a praca w fabryce stanowi jej jedyne źródło utrzymania) zwalnia kobietę, co skutkuje strajkiem. Emilia najpierw próbuje negocjować, jednak, gdy to nie przynosi rezultatów, nie boi się sięgnąć po bardziej radykalne środki – sprowadza nowych pracowników, aby przestraszyć strajkujących wizją utraty pracy. Takie rozwiązanie nie podoba się jej mężowi i ojcu, którzy argumentują, że pracownicy to sąsiedzi z tej samej wsi. Również w przypadku Doroty rodzina nie pomaga w prowadzeniu biznesu. Zatrudniony jako barman ojciec kobiety okazuje się źródłem nieustannych problemów w barze (a przy okazji – w relacjach z jej partnerem). Z powodu kłopotów z prawem nosi na nodze obrozę elektroniczną, a kryminalna przeszłość raz po raz do niego wraca.

Kinga Kulczycka łamie stereotyp kobiety słabszej i mniej sprawnej fizycznie od mężczyzny. Na obozie przetrwania nie dość, że nie ustępuje sprawnością mężczyznom, to jeszcze przeciwstawia się trenerowi i popada z nim w konflikt. „Twardzielką” jest też Melka, początkująca, bezkompromisowa policjantka, niebojąca się przeciwstawić szefowi. Kobieta angażuje się w sprawę przemocy domowej, w której oskarżony jest wpływowy policjant. Mężczyzna zastrasza żonę i zaangażowaną w sprawę Melkę. Jednak policjantka, mimo braku wsparcia kolegów, dociera do twardych dowodów pozwalających ukrócić postęпки oskarżonego. Po zakończonym śledztwie dostaje oklaski na komisariacie od kolegów policjantów.

W serialu łamany jest stereotyp matki Polki i kaptanki domowego ogniska. W jednym z odcinków młodzi rodzice (Kalina i Krystian) kłócą się o opiekę nad dzieckiem. Kobieta chce wyrwać się na chwilę z domu, a partner musi zostać z córką. W dyskusji ze strony partnerów padają różne argumenty. Kalina uważa, że zajmowanie się domem i dzieckiem to też praca, natomiast Krystian, że matka nie może chodzić na imprezy.

Po powrocie partnerki do domu mężczyzna jest zazdrosny, ale na koniec para godzi się.

Kobiety są też nadmiernie emocjonalne, jak córka Sylwii Justyna Marczak. Dziewczyna przerywa awanturą spotkanie biznesowe matki. W jednej ze scen mocno nadużywa alkoholu.

W relacjach kobiety są na ogół równe mężczyznom. Można nawet zauważyć, co potwierdza analiza ilościowa, że określenie „słaba płeć” w przypadku „Pierwszej miłości” bardziej pasuje do mężczyzn niż kobiet.

W serialu występują różne wzory rodzin: tradycyjne, rekonstruowane, kohabitacje i single. Pojawia się kwestia przemocy w rodzinie i bierności otoczenia. Wątek negocjowania ról rodzinnych i przypisanych im obowiązków staje się powodem konfliktu pomiędzy parą młodych rodziców.

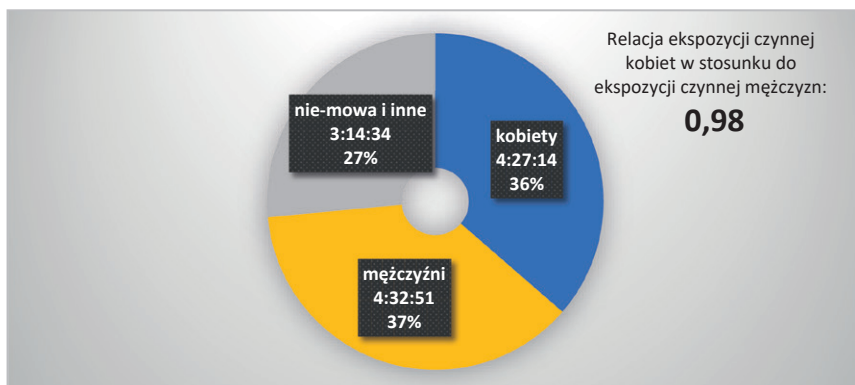
W analizie stereotypów, ról i relacji występujących w telenowelach należy przede wszystkim wziąć pod uwagę, że są to produkcje niestykające długie, co zapewne determinuje ich treść. By utrzymać zainteresowanie widzów, bohaterom muszą przytrafiać się perypetie rodzinne, zawodowe, kryminalne i osobiste z częstotliwością, którą trudno uznać za realistyczną. W tym kontekście jednym z naturalnych zabiegów jest łamanie stereotypów w rysunku postaci. Dlatego podsumowując, warto skupić się na tych stereotypach, których telenowełe nie łamią. Należy tu wskazać przede wszystkim:

- koncentrację kobiet na sprawach domowych i ich częściowo choćby sygnalizowaną nieporadność w niektórych przynajmniej kwestiach zawodowych;
- przypisywaną kobietom większą emocjonalność;
- koncentrację na potrzebie budowania trwałych związków emocjonalnych.

Ekspozycja czynna w serialach obyczajowych

W ogólnym czasie analizowanych telenowel wypowiedzi kobiet zajmują 36%, czyli zaledwie dwa punkty procentowe więcej od średniej dla całej badanej próby – taką różnicę można uznać za nieistotną. Jednak już ekspozycja czynna mężczyzn w obu serialach jest o 5 punktów procentowych wyższa niż średnia, co oznacza, że na tle wszystkich ośmiu seriali telenowełe częściej oddają głos mężczyznom w sensie dosłownym.

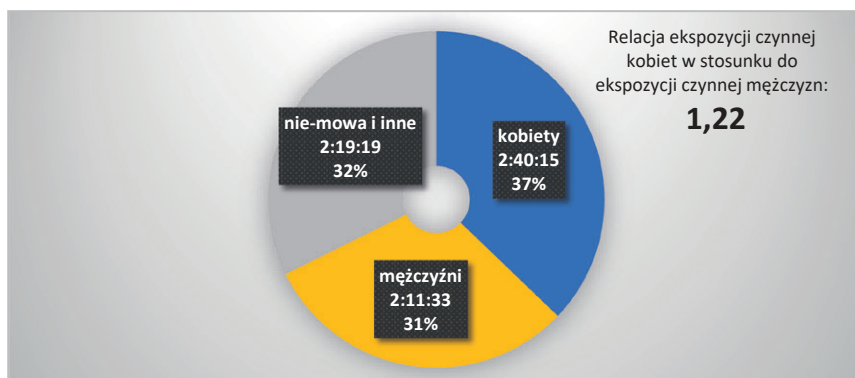
Biorąc pod uwagę, że jednocześnie nie-mowa ma w telenowelach udział mniejszy od średniej, możemy stwierdzić, że **telenowele na tle innych seriali są konstruowane raczej w oparciu o wypowiedzi aktorów, z niewielką przewagą wypowiedzi mężczyzn** (wykres 8).



Wykres 8. Ekspozycja czynna w telenowelach

Ekspozycja czynna w „M jak miłość”

Spośród dwóch omawianych telenowel „M jak miłość” jest zdecydowanie bardziej „kobieca”. Wypowiedzi bohaterek zajmują w tym serialu 37% czasu, a relacja tego udziału do ekspozycji czynnej mężczyzn wynosi 1,22 (wykres 9). Pod względem ekspozycji biernej „M jak miłość” jest najbardziej

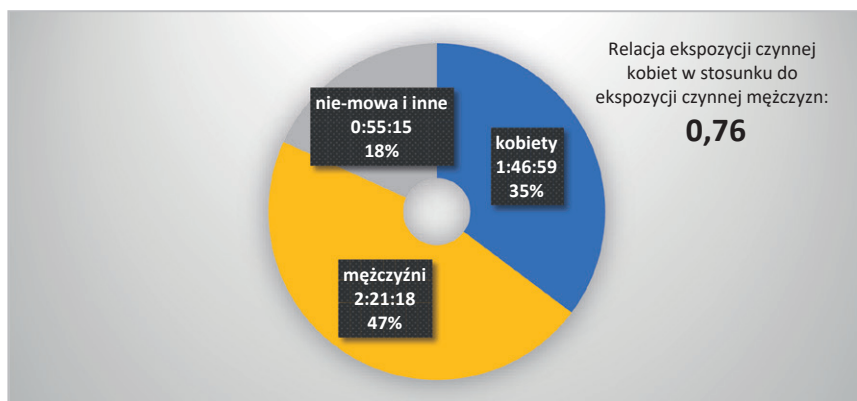


Wykres 9. Ekspozycja czynna w „M jak miłość”

zbliżona do średniej w całej próbie. Zarówno relacja kobiet do mężczyzn, jak i udział nie-mowy odzwierciedlają przeciętne parametry całej badanej próby. Używając terminologii z badań sondażowych, można powiedzieć, że „M jak miłość” jest egzemplifikacją „przeciętnego respondenta”.

Ekspozycja czynna w „Pierwszej miłości”

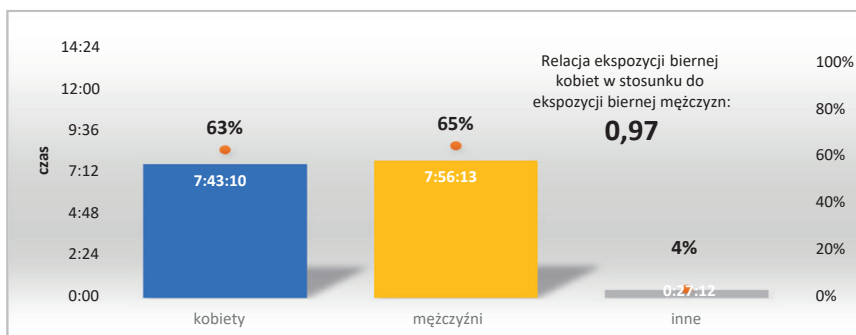
W „Pierwszej miłości” mężczyźni mówią dużo więcej i dłużej niż kobiety. Udział wypowiedzi tych pierwszych w całym czasie nagrania wynosi blisko połowę (47%), podczas gdy kobiet nieco więcej niż jedna trzecia (35%). Daje to proporcję ekspozycji czynnej kobiet do mężczyzn 0,76. Poza tym w serialu ogólnie wypowiedzi bohaterów zajmują 82% czasu, natomiast fragmenty bez wypowiedzi ludzi – 18%, co w przypadku nie-mowy na tle całej analizowanej próby seriali jest stosunkowo małym udziałem (wykres 10). Takie udziały ekspozycji czynnej sprawiają, że „Pierwsza miłość” jest serialem dość specyficznym, różniącym się zarówno od drugiego w gatunku, czyli „M jak miłość”, jak i od większości seriali w próbie. Kiedy w serialu z *miłością* w tytule znacznie częściej słyszymy głos męski, można uznać, że przełamywane jest w ten sposób stereotypowe przekonanie, że o uczuciach romantycznych więcej rozmawiają kobiety.



Wykres 10. Ekspozycja czynna w „Pierwszej miłości”

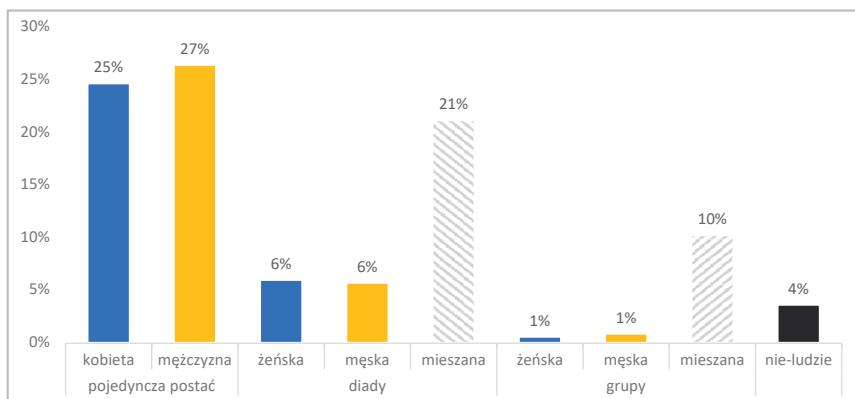
Ekspozycja bierna w serialach obyczajowych

Czas ekspozycji biernej kobiet i mężczyzn w telenowelach jest bardzo zrównoważony, z niewielką, raczej nieistotną przewagą na rzecz mężczyzn. To prowadzi do wniosku, że telenowełe w zakresie ekspozycji kobiet i mężczyzn utrzymują konsekwentną równowagę (wykres 11). Jak będzie można przekonać się w dalszej części analizy, w przypadku innych gatunków nie jest to już takie oczywiste.



Wykres 11. Ekspozycja bierna w telenowelach

Kiedy spojrzymy na szczegółowe układy konfiguracji mężczyzn i kobiet na ekranie (wykres 12), to zauważymy, że w telenowelach równowaga w prezentowaniu osób obu płci nie ogranicza się do ogólnych

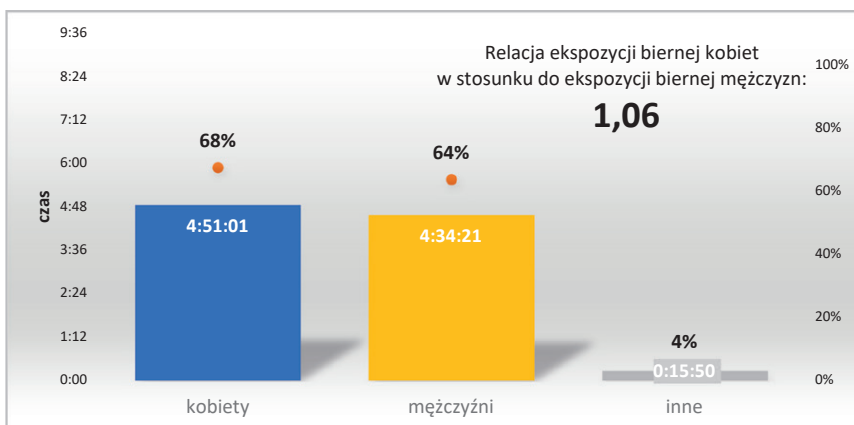


Wykres 12. Konfiguracje widoczności postaci na ekranie w telenowelach

proporcji. Czas, gdy na ekranie widać pojedynczą kobietę, jest niemal taki sam jak czas, gdy eksponowany jest pojedynczy mężczyzny (25% i 27%). Czas, gdy prezentowane są diady męskie, ma taki sam udział, co czas prezentacji diad żeńskich (6%). Grupy kobiet zajmują 1% czasu, czyli tyle samo co diady męskie.

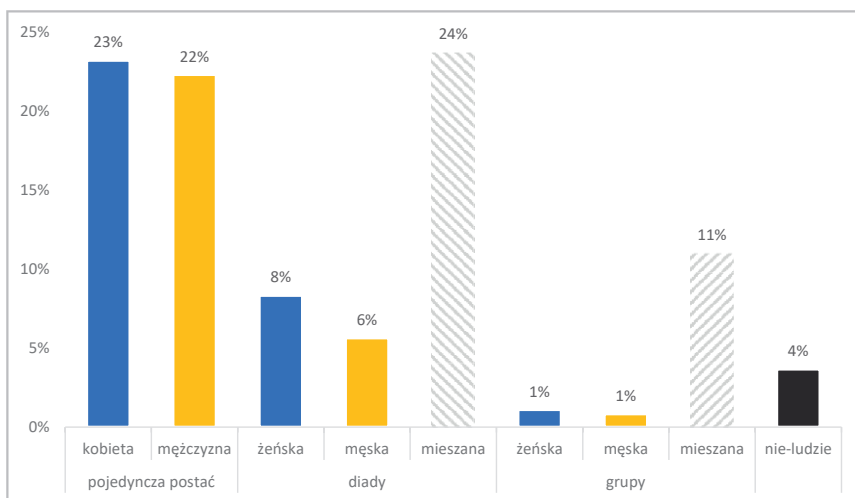
Ekspozycja bierna w „M jak miłość”

W przeciwieństwie do ekspozycji czynnej w „M jak miłość”, w ekspozycji biernej przewaga kobiet nie jest już tak wyraźna. Kobiety pokazywane są przez 68% czasu, podczas gdy mężczyźni przez 64%, co daje relację 1,06, a więc proporcję bardzo wyrównaną (wykres 13). W tym serialu mamy zatem do czynienia z sytuacją, gdy role kobiece bardziej dominują w sferze dialogów i nadal dominują, ale z mniejszą przewagą, w sferze wizualnej.



Wykres 13. Ekspozycja bierna w „M jak miłość”

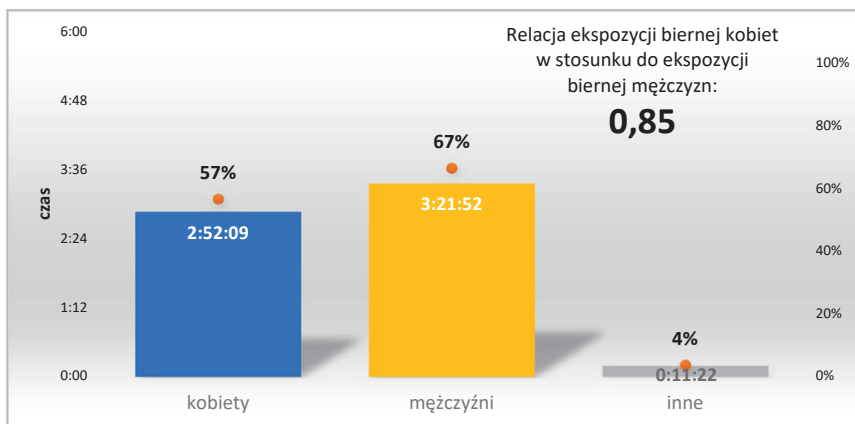
Warto zwrócić uwagę, że przewadze ekspozycji czynnej kobiet towarzyszy również przewaga obecności na wizji diad kobiecych (zajmują one 8% czasu) nad diadami męskimi (6%) (wykres 14).



Wykres 14. Konfiguracje widoczności postaci na ekranie w „M jak miłość”

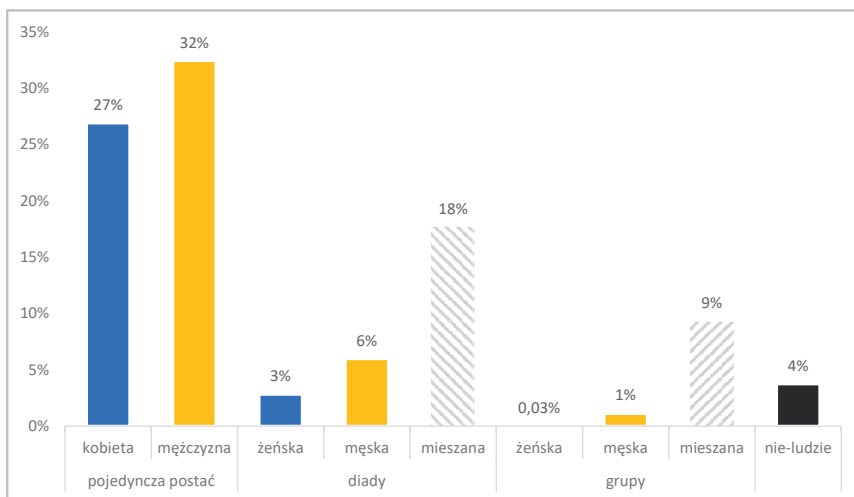
Ekspozycja bierna w „Pierwszej miłości”

W „Pierwszej miłości” mężczyźni dominują w sferze wizualnej, podobnie jak w warstwie audio. Ich bierna ekspozycja zajmuje 67% całego czasu i jest o 10 punktów procentowych większa niż ekspozycja bierna kobiet. Relacja ekspozycji biernej kobiet do mężczyzn wynosi 0,85 (wykres 15).



Wykres 15. Ekspozycja bierna w „Pierwszej miłości”

W „Pierwszej miłości” na ekranie częściej zobaczymy pojedynczego mężczyznę (32% czasu) niż pojedynczą kobietę (27%). Dwa razy więcej czasu zajmują diady męskie (6%) niż żeńskie (3%), a grupy złożone wyłącznie z kobiet praktycznie nie występują (wykres 16).

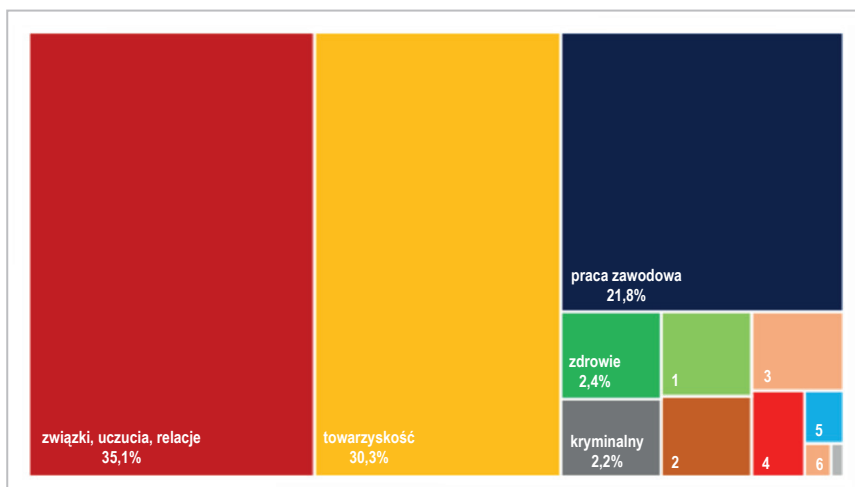


Wykres 16. Konfiguracje widoczności postaci na ekranie w „Pierwszej miłości”

Konteksty w serialach obyczajowych

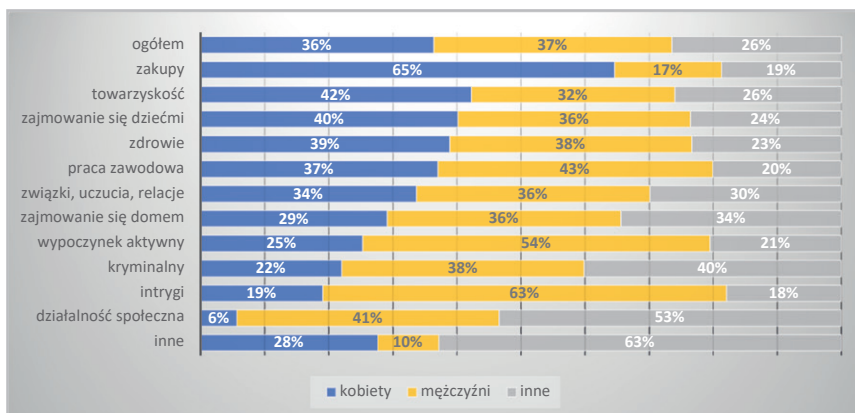
Telenowele są zdominowane przed wątki dotyczące związków, uczuć i relacji (35%) oraz towarzyskości (30%). Te dwa konteksty zajmują aż dwie trzecie czasu ekranowego. Na kolejnym miejscu znalazła się praca zawodowa, której przypadła jedna piąta udziału (22%). Łącznie na tle tych trzech kontekstów toczy się zatem 87% całej akcji. Żaden z pozostałych kontekstów nie zajmuje więcej niż 3% całego czasu nagrań (wykres 17). Można by uznać, że seriale obyczajowe próbują oddać po prostu schemat życia codziennego większości społeczeństwa, gdyby nie fakt relatywnie małego udziału czasu poświęcanego na zajmowanie się dziećmi.

W najważniejszym kontekście, związanym z silniejszymi uczuciami i relacjami, czas wypowiedzania się przedstawicieli obu płci jest zrównoważony, z niewielką przewagą mężczyzn (2 pp). W wątkach o lżejszym



Wykres 17. Udział kontekstów w łącznym czasie nagrań w telenowelach
 1 – zajmowanie się dziećmi (2,1%); 2 – zajmowanie się domem (2,0%);
 3 – intrzygi (2,0%); 4 – wypoczynek aktywny (1,2%); 5 – działalność społeczna (0,6%); 6 – inne (0,2%); 7 – zakupy (0,1%)

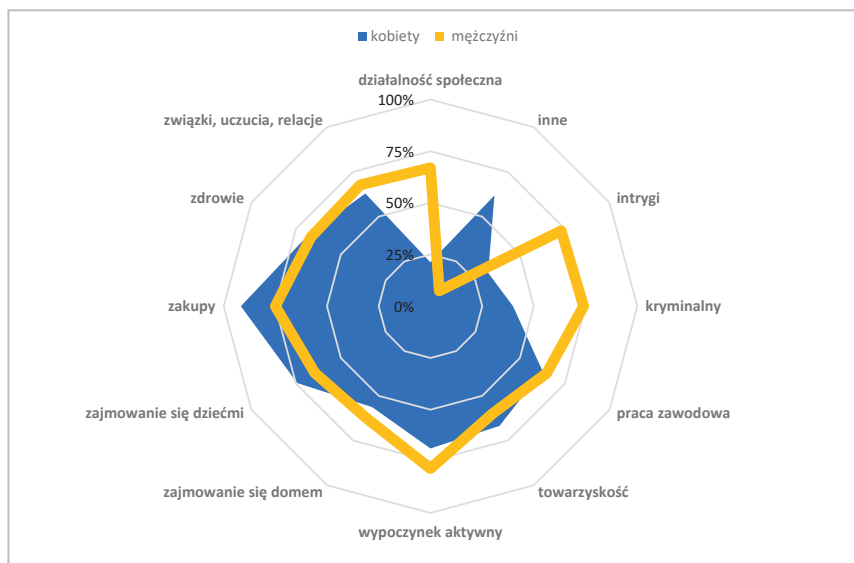
charakterze (towarzyskość) kobiety zdecydowanie przeważają (10 pp). W mniej popularnych kontekstach występuje przewaga ekspozycji czynnej kobiet w czasie zajmowania się dziećmi (co nie zaskakuje) i przewaga ekspozycji czynnej mężczyzn w zajmowaniu się domem (co stanowi pewne złamanie tradycyjnych kodów kulturowych). W kontekście, na



Wykres 18. Ekspozycja czynna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w telenowelach

kóry przypada najmniej udziału, czyli zakupach, aż 65% czasu w tego typu scenach zajmują wypowiedzi kobiet, a tylko 17% wypowiedzi mężczyzn (wykres 18).

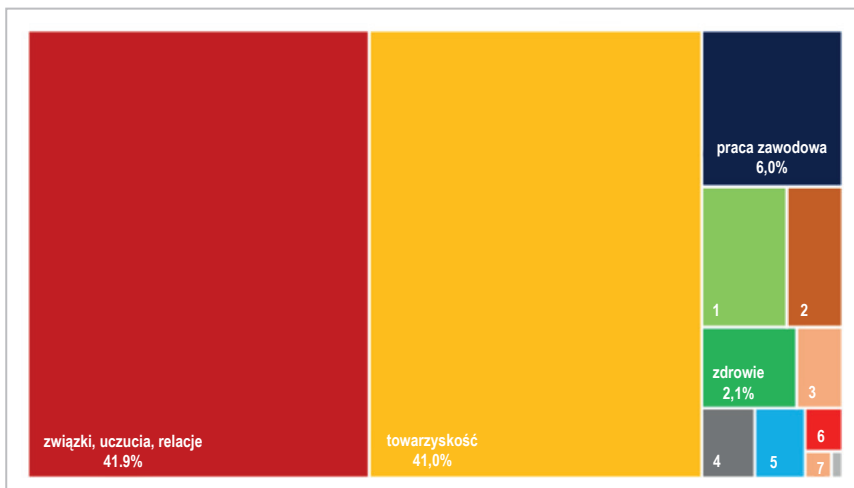
Ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn w telenowelach jest w miarę zbalansowana w kontekstach dominujących i w większości pobocznych. Konteksty, w których występuje przewaga jednej z płci, a konkretnie mężczyzn, to: intrygi, wątki kryminalne oraz działalność społeczna (wykres 19).



Wykres 19. Ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w telenowelach

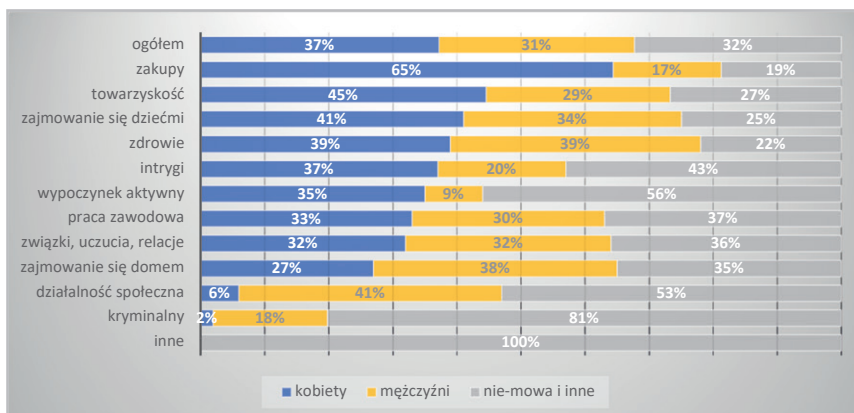
Konteksty w „M jak miłość”

W „M jak miłość” akcja i dialogi toczą się na tle wątków uczuciowych, relacji partnerskich i rodzinnych (42%) oraz ogólnej towarzyskości (41%). Łącznie te dwa konteksty zajmują zatem nieco ponad cztery piąte czasu nagrania. Praca zawodowa znajduje się wprawdzie na trzecim miejscu, ale już z udziałem zaledwie kilkuprocentowym (6%). Taki sam niewielki udział mają łącznie konteksty związane z zajmowaniem się domem, dziećmi oraz zakupami (6%). Generalnie jest to jednak serial, w którym „głównym bohaterem” są relacje międzyludzkie (wykres 20).



Wykres 20. Udziat kontekstow w laczonym czasie nagran w „M jak miłosc”
 1 – zajmowanie się dziećmi (3,3%); 2 – zajmowanie się domem (2,1%);
 3 – intrygi (1,0%); 4 – kryminalny (1,0%); 5 – działalność społeczna (0,9%);
 6 – wypoczynek aktywny (0,4%); 7 – zakupy (0,2%); 8 – inne (0,1%)

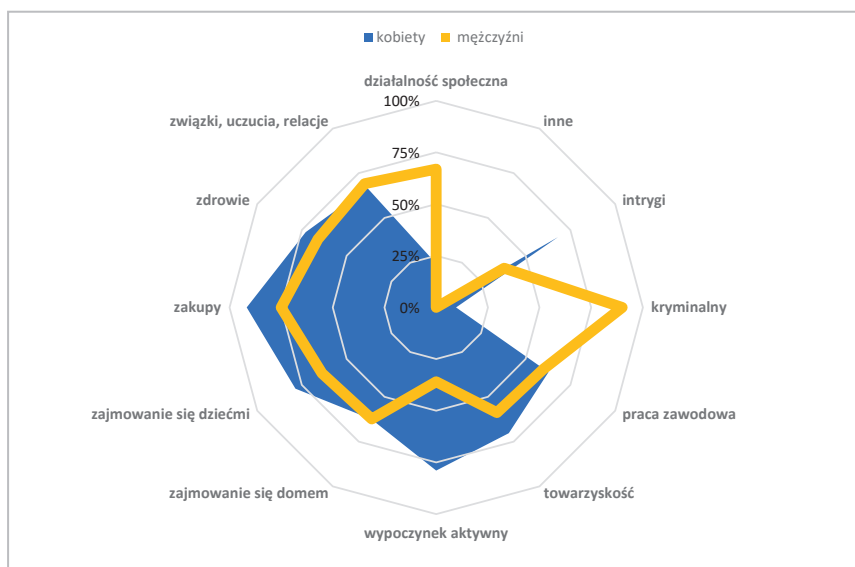
Tak silne zdominowanie serialu przez związki, uczucia i relacje oraz towarzyskość skłania do bardziej wnikliwego przyjrzenia się, jak w tych kontekstach przedstawia się ekspozycja czynna i bierna kobiet i mężczyzn (wykres 21). W wątkach poświęconych związkom, uczuciom



Wykres 21. Ekspozycja czynna kobiet i mężczyzn na tle kontekstow w „M jak miłosc”

i relacjom kobiety i mężczyźni mówią mniej więcej tyle samo. Natomiast w wątkach towarzyskich, a więc obejmujących również codzienne rozmowy, wyraźnie częściej słychać kobiety niż mężczyzn (45% w stosunku do 29%). Na tle innych analizowanych seriali, osadzonych we współczesności, takie proporcje należy uznać za zgodne z intuicją.

Na płaszczyźnie ekspozycji biernej bardziej wyraziste różnice występują jedynie w kontekstach mniej popularnych w tym serialu: w kryminalnym i działalności społecznej praktycznie nie widać kobiet. Te dwa wątki są niemal całkowicie zbudowane w oparciu o ekspozycję bierną mężczyzn. Przy czym trzeba wskazać, że działalność społeczna jest zdominowana przez mężczyzn, zaś sceny o charakterze kryminalnym mają charakter raczej „milczący” (wykres 22).



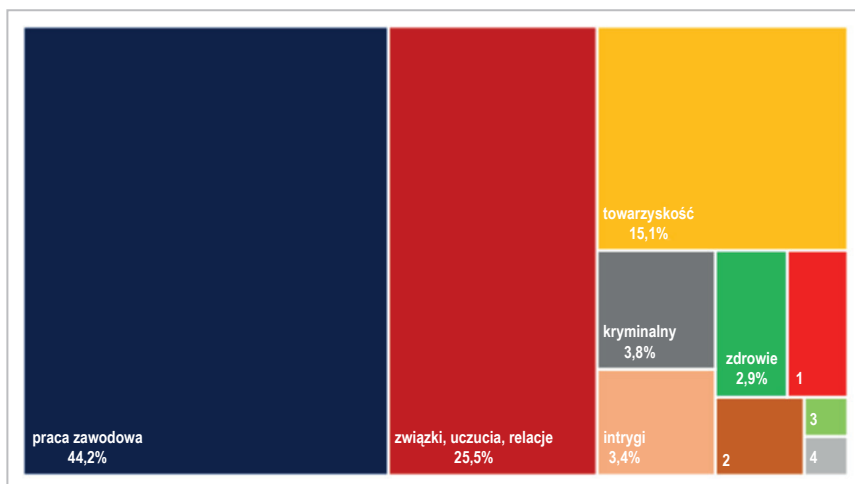
Wykres 22. Ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „M jak miłość”

Warto natomiast pochylić się nad drugim najpopularniejszym wątkiem w „M jak miłość”, czyli towarzyskością. O ile w tym kontekście dużo częściej mówią kobiety, to z kolei w sferze wizualnej przewaga kobiet jest wyraźnie mniejsza. Można zatem uznać, że cechą w jakimś stopniu

charakterystyczną dla tego serialu są sceny towarzyskie z udziałem kobiet i mężczyzn, w których częściej wypowiadają się kobiety, ale ich słowa w pewnej części padają spoza kamery.

Konteksty w „Pierwszej miłości”

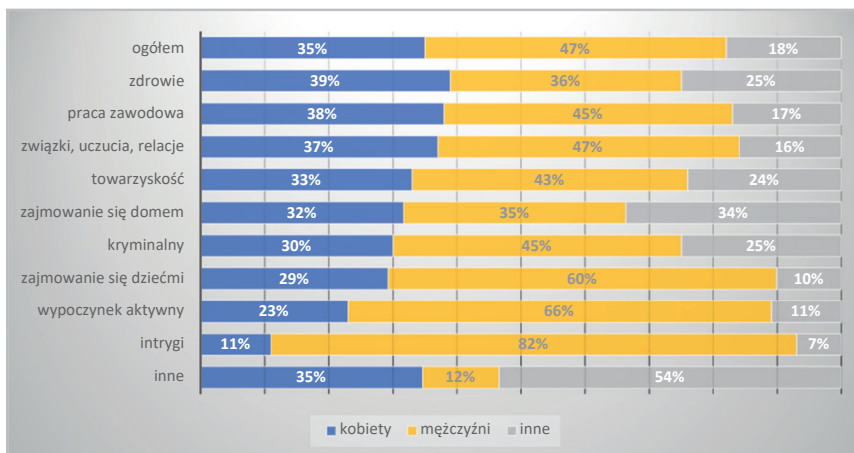
W przypadku opisu kontekstów w „Pierwszej miłości” warto przywołać raz jeszcze wspomnianą na początku zasadę kodowania najbardziej wyraźnych kontekstów. Nie jest raczej zaskoczeniem, że w serialu, w którym *miłość* umieszczona jest w tytule, znajdzie się dużo dialogów i scen poświęconych związkom, uczuciom i relacjom. Jednak wiele tych właśnie scen zostało umieszczonych w różnych sytuacjach związanych z pracą bohaterów. Wątek pracy zawodowej jest tym, który został wyróżniony, należy jednak pamiętać, że za nim na drugim i trzecim planie lub między wierszami znajdują się również inne konteksty. Poza pracą zawodową, związkami i towarzyskością, które dominują w 86% czasu serialu, mamy jeszcze wątki kryminalne, intrygi i kwestie dotyczące zdrowia (wykres 23).



Wykres 23. Udział kontekstów w łącznym czasie nagrań w „Pierwszej miłości”

1 – wypoczynek aktywny (2,4%); 2 – zajmowanie się domem (1,9%);
3 – zajmowanie się dziećmi (0,5%); 4 – inne (0,5%)

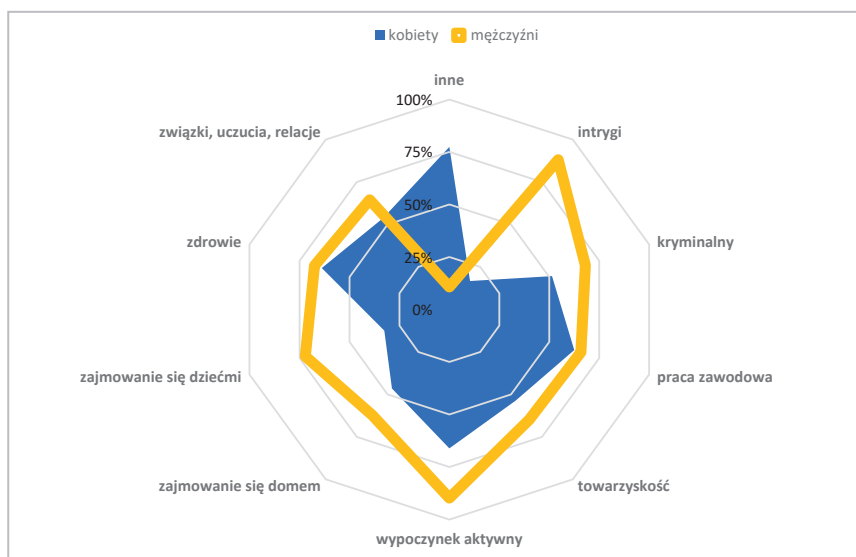
Ogólna dominacja mężczyzn w ekspozycji czynnej w tym serialu przekłada się na dominację praktycznie we wszystkich głównych wątkach. Jedynie w bardzo pobocznym kontekście dotyczącym zdrowia udział ekspozycji obu płci jest wyrównany, ale trzeba pamiętać, że ten wątek jest ilościowo nieistotny (wykres 24).



Wykres 24. Ekspozycja czynna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „Pierwszej miłości”

W ekspozycji biernej również widzimy przewagę mężczyzn w większości wątków, ale warto zwrócić uwagę, że w najpopularniejszym kontekście tego serialu, czyli pracy zawodowej, ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn jest wyrównana (wykres 25). Jeżeli zatem mamy do czynienia ze scenami, gdzie kobiet i mężczyzn widzimy tyle samo, ale to mężczyźni wypowiadają się przez większą ilość czasu, to można mówić o obniżaniu roli kobiet. W „Pierwszej miłości” taka sytuacja ma miejsce zarówno w odniesieniu do wątków zawodowych, jak i uczuć czy relacji.

Porównując obie telenowełe, można stwierdzić, że „M jak miłość” to serial bardziej o kobietach, a „Pierwsza miłość” bardziej o mężczyznach. Wyjaśnienie tej sytuacji może stanowić ich tematyka. W pierwszym dominują sprawy rodzinne, uczuciowe i towarzyskie, a akcja rozgrywa się na ogół w środowisku domowym. W drugim z seriali przeważa tematyka zawodowa, a bohaterów widzimy często w ich miejscu pracy (redakcja czasopisma, komenda policji, szpital, fabryka, bar). Taki układ zdaje się



Wykres 25. Ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „Pierwszej miłości”

potwierdzać tradycyjny, stereotypowy podział na kobiecą przestrzeń domową i męską – zawodową.

W obu telenowelach udział kontekstów zajmowania się dziećmi czy domem jest minimalny, jednak, co ciekawe, w serialu „Pierwsza miłość” mężczyźni przeważają wyraźnie nad kobietami również i w tych tradycyjnie kobiecych obszarach aktywności.

Jeżeli można wyciągać wnioski na podstawie analizy dwóch seriali, to należałoby pokusić się o konstatację, że formuła telenoweli zdaje się dawać zaskakującą elastyczność w kwestii ekspozycji płci. Z jednej strony, w próbie mamy produkcję z przewagą ekspozycji kobiet, z drugiej zaś z serialem najbardziej w całej próbie eksponującym mężczyzn – i to mimo iż tytuł sugerowałby koncentrację na związkach i relacjach, czyli tematyce pozostającej bardziej w sferze zainteresowania kobiet.

Rozdział 4

Rekonstrukcje przeszłości – kobiety w serialach historyczno-obyczajowych

Wyróżnikiem filmu historycznego jako gatunku jest tematyka osadzona w kontekście historycznym – niewspółczesnym (zob. Witek, 2011). Film historyczny może odwoływać się wprost do wydarzeń historycznych, odtwarzając je mniej lub bardziej wiernie. Mamy wówczas do czynienia z formą rekonstrukcji, w której bohaterami są autentyczne postaci historyczne. Postaciom historycznym towarzyszą w takim przypadku na ogół postaci fikcyjne. Kontekst historyczny może również stanowić pole do swobodnej interpretacji lub być jedynie tłem dla snucia uniwersalnej opowieści. Bohaterami tego typu filmów bywają wówczas przeważnie postaci fikcyjne.

Scenografia i kostiumy filmu historycznego odtwarzają scenerię, infrastrukturę, środki lokomocji, pomieszczenia i stroje z przeszłości. Dbałość o realizm wymaga także przedstawienia na ekranie sposobu życia, stosunków społecznych oraz ról społecznych charakterystycznych dla danego okresu historycznego.

Konwencja w serialach historyczno-obyczajowych

Analizowany materiał obejmuje dwa seriale historyczno-obyczajowe bardzo od siebie różne, zarówno pod względem kontekstu historycznego, jak i sposobu prezentacji serialowych bohaterów.

Pierwszy z seriali, zatytułowany „**Korona królów**”, mieści się w konwencji rekonstrukcji historycznej. Analizowane odcinki przedstawiają panowanie króla Kazimierza Wielkiego (XIV w.) w okresie jego małżeństwa z Adelajdą Heską. Akcja serialu rozgrywa się m.in. w klasztorze w Tyńcu, na dworach królewskich na Wawelu i w Budzie, na dworze książęcym w Świdnicy oraz w Lublinie¹. Pośród bohaterek pierwszo- i drugoplanowych znajdują się zarówno postaci historyczne, jak i fikcyjne.

W analizie uwzględniliśmy następujące postaci kobiece:

- królowa Adelajda Heska – żona Kazimierza III Wielkiego;
- królowa Elżbieta Łokietkówna – siostra Kazimierza Wielkiego, żona króla Węgier Karola Roberta, matka Ludwika Węgierskiego;
- księżna Agnieszka Habsburżanka – żona księcia świdnickiego Bolka II Małego;
- Oda – dwórka królowej Adelajdy;
- Jutta – dwórka królowej Adelajdy;
- dwórka Cudka – córka Pełki, żona Niemierzy;
- dwórka Małgorzata – żona Pełki, kochanka króla Kazimierza Wielkiego;
- królowna Kunegunda – córka Kazimierza Wielkiego;
- dwórka Helena – żona rycerza świdnickiego Guncela Reibnitza;
- Regina, mieszcza krakowska;
- dwórka Egle.

Ze względu na sposób prowadzenia narracji oraz niewielką długość pojedynczego odcinka (wynoszącą ok. 25 minut), na przestrzeni 10 analizowanych odcinków serialu trudno jednoznacznie zaklasyfikować poszczególne postacie jako pierwszo- czy drugoplanowe. W badanym materiale na plan pierwszy wysuwa się tylko Adelajda Heska, a dalej

¹ Zob. <https://vod.tvp.pl/website/korona-krolow,34807622>.

w drugim planie oglądamy: dwórki Odę, Juttę, Cudkę i Małgorzatę. Trzeba w tym kontekście także wymienić: mieszczkę Reginę, Agnieszkę Habsburżankę, Elżbietę Łokietkównę i Helenę.

Dobór postaci kobiecych w „Koronie królów” został podporządkowany z jednej strony wymogom konwencji i tworzeniu kontekstu historycznego, z drugiej natomiast budowaniu narracji i dramaturgii. Główne postacie kobiece zatem to przede wszystkim osoby z rodów królewskich i książęcych (królowe, księżna, księżniczka), którym towarzyszą dwórki (pochodzenia szlacheckiego). Spośród kobiet niższego stanu większą rolę odgrywa jedynie mieszcza, której postać została jednak przedstawiona w sposób humorystyczny.

Bohaterami drugiego z analizowanych seriali historyczno-obyczajowych, zatytułowanego „**Wojenne dziewczyny**”, są wyłącznie postaci fikcyjne osadzone w realiach historycznych II wojny światowej (okupacja, 1941 r.). Miejszem akcji jest m.in. Warszawa i Lublin. Serial, utrzymany momentami w konwencji bliskiej filmowi sensacyjnemu, przedstawia losy grupy młodych ludzi zaangażowanych w działalność konspiracyjną.

Bohaterki pierwszoplanowe to trzy młode kobiety (tytułowe „wojenne dziewczyny”): Marysia Joachim, Ewa Fronczak i Irka Szczęsna. Do postaci kobiecych drugiego planu można zaliczyć: major Klarę, Niemkę Margarethe von Losein, Jadwigę Szczęsną (matkę Irki), Zosię Joachim (siostrę Marysi) czy prostytutkę Ninę².

W „Koronie królów” średnio w odcinku oglądaliśmy 12 postaci pierwszo- i drugoplanowych. W tym serialu pierwszoplanowymi postaciami są król Kazimierz, jego żona, królowa oraz (przynajmniej w badanej próbie) król Ludwik Węgierski. Przewagę mężczyzn w pierwszym planie kompensuje przewaga kobiecych ról drugoplanowych (średnio 5,2 w odcinku w stosunku do 3,9) (tabela 4).

Tabela 4. Częstotliwość występowania postaci w „Koronie królów” (średnio w odcinku)

Pierwszoplanowe		Drugoplanowe		Ogółem
kobiety	mężczyźni	kobiety	mężczyźni	
1,0	1,9	5,2	3,9	11,7

² Zob. <https://vod.tvp.pl/website/wojenne-dziewczyny,28767487#>.

W „Wojennych dziewczynach” nieznacznie częściej w rolach pierwszo- i drugoplanowych pojawiają się mężczyźni. Chociaż tytuł serialu eksponuje kobiety (i faktycznie tytułowe dziewczyny są postaciami pierwszoplanowymi), w rolach pierwszoplanowych częściej pojawiają się mężczyźni. Dodatkowo mężczyźni grają więcej ról drugoplanowych (tabela 5). Co zdaje się potwierdzać potoczne przekonanie, że wojna jest jednak męską domeną.

Tabela 5. Częstotliwość występowania postaci w „Wojennych dziewczynach” (średnio w odcinku)

Pierwszoplanowe		Drugoplanowe		Ogółem
kobiety	mężczyźni	kobiety	mężczyźni	
3,0	3,8	2,9	3,4	13,1

Stereotypy, role i relacje w serialach historyczno- -obyczajowych

W „Koronie królów” kobiece postaci pierwszo- i drugoplanowe są przedstawione w sposób wyidealizowany, jako istoty delikatne, wrażliwe i uczuciowe, kochające swoich mężów i narzeczonych, uzależnione od nich, ale także ulegające własnym słabościom. Są pobożne, co nie przeszkadza im wierzyć w zabobony i horoskopy, a w zбиciu lusterka czy zerwaniu sznura koralu upatrywać złego znaku. Lubią ładne, modne stroje i pocieszają się jedzeniem słodczy.

Adelajda Heska to wierna małżonka, zakochana w swoim mężu i cierpiąca z powodu jego licznych zrad. Momentami jest stylizowana na matronę, jednak nie bardzo przystaje do tej roli, jako kobieta wrażliwa, prostolinijna, a przy tym podatna na manipulację. Jej dwórki Oda i Jutta są przede wszystkim lojalne wobec królowej. Oda wprowadzie w tajemnicy zajmuje się szpiegowaniem, jest także po kobiecemu sprytna i wykorzystuje swoją urodę, by zdobyć potrzebne jej informacje, jednak wszystko to robi z dobroci serca, a nie z chęci zysku. Jutta z kolei jest bardziej wrażliwa i pragnie miłości, wiążąc się z rycerzem Jurą, mimo plotek na temat jego nieślubnych dzieci. Dwie kolejne postacie, Cudka i Małgorzata, to także kobiety wrażliwe, mężatki, które jednak mają na sumieniu zdradę. Obie zostały kochankami króla (w przypadku Cudki

to dość odległa przeszłość), znanego wprawdzie ze swojej rozwiązłości, któremu jako władcy „trudno było odmówić”, jednak nie stało się to wbrew ich woli. Informacje o zdradzie Małgorzaty docierają do jej męża Pełki, który wyjeżdża na wyprawę bez pożegnania. Zarówno on, jak i Niemierza, mąż Cudki, giną z rąk ludzi Kiejstuta. Obie wdowy przeżywają żałobę po śmierci rycerzy, a Małgorzata, targana wyrzutami sumienia, popada w rozpacz.

Dwie postaci drugoplanowe: księżna Agnieszka Habsburżanka oraz królowa Elżbieta Łokietkówna są przedstawione jako matrony, prawdziwe władczynie, potrafiące odłożyć na bok emocje i własne potrzeby, jeśli wymaga tego racja stanu. Agnieszka jest bardziej wrażliwa – po kobiecemu zazdrosna (jak się okazuje, niesłusznie) o swego męża Bolka i tęskniąca za swoją wychowanicą Anną (bratanicą Bolka), oddaną pod opiekę Elżbiecie. Królowa węgierska z kolei jest pewną siebie władczynią, kobietą niezależną i prowadzącą własną politykę. Wykazuje się mądrością i talentem dyplomatycznym. Dla małoletniej Anny jest nie tylko opiekunką, ale i mentorką.

Mieszczka Regina, z kolei, przedstawiona jest w sposób humorystyczny. W postaci tej został sparodiowany stereotyp „średniowiecznej kobiety sukcesu” – przedsiębiorczej i zaradnej osoby niższego stanu, która dzięki sprytowi i umiejętności kalkulacji dostaje intratne zlecenia z dworu królewskiego. Regina śledzi trendy średniowiecznej mody i proponuje dwórkom nie tylko suknie, ale i frywolne (przezrocyste) koszule. Okazją do zarobku jest dla niej żałoba po śmierci Pełki i Niemierzy. Nieczuła i niewrażliwa, widząc rozpacz dwórek, pragmatycznie stwierdza, że trzeba żyć dalej. Przerysowanie postaci, przedstawionej momentami w sposób wręcz karykaturalny, stanowi kontrast dla szlachetnych i wrażliwych dwórek i królowej Adelajdy.

W „Koronie królów” postaci kobiece zostały przedstawione w sposób adekwatny do roli i pozycji społecznej kobiety w średniowieczu. Kobieta była wówczas przede wszystkim żoną i matką, a podstawowym zadaniem królewskiej małżonki było wydanie na świat męskiego potomka – kontynuatora linii dynastycznej. Brak następcy tronu sprawia, że król Kazimierz oddala się coraz bardziej od Adelajdy, a Ludwik Węgierski coraz usilniej zabiega o przejęcie tronu po śmierci polskiego władcy. Przebywająca na dworze w Budzie nieletnia bratanica księcia Bolka Świdnickiego, Anna, czeka z niecierpliwością i obawą, aż stanie się

kobietą, od dziecka jest bowiem świadoma roli, do jakiej została przeznaczona. Jednak nie wszystkim kobietom odpowiada takie przypisanie ról. Dwórki królowej Adelajdy w rozmowie utyskują na fakt ograniczenia funkcji kobiety do rodzenia dzieci.

W serialu ukazanych jest kilka związków, przeważnie małżeństw, na ogół szczęśliwych. Kobiety są partnerkami i towarzyszkami mężczyzn, są przez nich kochane i traktowane z szacunkiem (wyjątkiem jest tu związek samego króla). Znają jednak obowiązki rycerzy i chcąc nie chcąc, godzą się z losem, kiedy mąż czy ukochany wyrusza na wojenną wyprawę. Ofiarowują im wówczas wstążkę, klejnot czy pukiel włosów. Tylko Helena zachowuje się niczym kobieta bluszcz, błagając męża, by pozostał w domu i grożąc mu, że nie zniesie jego utraty. Gdy czekają na powrót ukochanych, są przedstawiane podczas typowo kobiecych czynności: haftują, grają na lutni lub modlą się w intencji rycerzy. Zagrożeniem dla świętości małżeństwa jest tylko zdrada, którą jednak próbują odpokutować łzami, modlitwą, a nawet noszeniem włosienicy (Małgorzata). Widzimy pośród dwórek (w Budzie) i taką, która próbuje uwieść księcia Bolka, jednak ten pozostaje wierny żonie Agnieszce.

Mimo różnic w zajmowanej pozycji relacje pomiędzy poszczególnymi kobietami różnego stanu są stosunkowo równorzędne. Adelajda jest dla swych dwórek nie tylko panią, ale także powierniczką i opiekunką. Dwórki kochają swoją królową i martwią się o jej przyszłość. Kobiety wspierają się nawzajem w trudnych chwilach. Regina w relacjach z dwórkami zachowuje się wprawdzie w sposób uniżony, wynika to jednak raczej z jej wyrachowania, a nie ze strachu czy szacunku.

W „Koronie królów” model rodziny w dużej mierze podporządkowany jest realiom historycznym. Małżeństwa władców zawierane są zgodnie z interesem dynastycznym, a rola kobiety sprowadzona jest do roli żony i matki, której zadaniem jest urodzenie następcy tronu. Takie małżeństwa bywały nieszczęśliwe (król Kazimierz Wielki i Adelajda) lub udane (Bolko i Agnieszka). Nacisk w serialu położony jest na wartość wierności małżeńskiej. Występują w nim wprawdzie nawiązania do licznych romansów króla Kazimierza, jednak niewierność zarówno samego władcy, jak i jego kochanek zostaje ukarana. Dwaj druhowie króla, z których żonami romansował, giną, a król targany wyrzutami sumienia zapada na ciężką chorobę i balansuje przez długi czas na granicy życia i śmierci. Podobnie karę ponoszą obie wdowy, płacące

za swoją słabość samotnością i wyrzutami sumienia. Romansującemu Kazimierzowi przeciwstawiony jest wierny Bolko, nieulegający pokusom i cieszący się szczęściem małżeńskim.

Koncepcja postaci „**Wojennych dziewczyn**” została poporządkowana konwencji filmu. Trzy bohaterki pierwszoplanowe zostały dobrane na zasadzie kontrastu. Są to trzy młode kobiety (tytułowe „wojenne dziewczyny”) pochodzące z różnych środowisk, które połączyła nie tylko działalność w ruchu oporu, ale i przyjaźń. Pierwsza, Marysia Joachim („Mela”), to Żydówka władająca biegle językiem niemieckim, pochodząca z Łodzi, córka przedwojennego właściciela tkalni i skrzypaczka. Druga, Ewa Fronczak („Czarna”), przed wojną była złodziejką z Czerniakowa. Trzecią bohaterką jest Irka Szczęsna („Baśka”), panienska z tzw. dobrego domu, studentka³.

W postaciach pierwszoplanowych można doszukać się kilku stereotypów. Ewa, atrakcyjna, blondynka z długimi lokami, z wyraźnym makiżażem, w kolorowych strojach, na pierwszy rzut oka kojarzy się z kobietą będącą obiektem seksualnym, zachowuje się bowiem wyzywająco i robi duże wrażenie na mężczyznach. Łączy w sobie cechy głupiej blondynki i kobiety wampa, co okazuje się jednak tylko zastoną. Ewa wykorzystuje wprawdzie swoje kobiece atuty w działalności konspiracyjnej, pozostaje jednak wierna swojemu ukochanemu Witkowi (brat Irki). Nie waha się stosować w akcjach swoich umiejętności złodziejskich czy korzystać ze znajomości w półświatku i świecie przestępczym. Jest najbardziej pomysłowa, żywiołowa i odważna. Mimo to jest osobą wrażliwą, skłonną do poświęceń, a przy tym cierpiącą na kompleksy z powodu swojego niskiego pochodzenia.

Marysia stanowi kontrast dla Ewy zarówno ze względu na pochodzenie i wykształcenie, jak i temperament. Jest chłodna i opanowana, ale równie odważna. Ze względu na znajomość języka niemieckiego włącza się w akcję na terenie wroga. Na mężczyznach robi wrażenie nie tyle urodą czy seksapilem, co klasą i intelektem. Oddana rodzinie, zwłaszcza ojcu, którym czule się opiekuje.

Irka jest przede wszystkim opiekunką swojego cierpiącego na amnezję narzeczonego, podejrzewanego przez dowództwo o zdradę. Broni jego dobrego imienia. W serialu jest przedstawiona jako wrażliwa

³ Zob. <https://vod.tvp.pl/website/wojenne-dziewczyny,28767487#>.

i delikatna dziewczyna, kobieta anioł, która jednak w chwilach zagrożenia wykazuje się ogromną odwagą. Strzela do kolegi, gdy ten, okazawszy się zdrajcą, próbuje zabić jej narzeczonego.

Koncepcja trzech głównych postaci opiera się na łamaniu stereotypu kobiety jako osoby słabszej i mniej odważnej od mężczyzny, a przez to zdanej na jego opiekę i obronę. W serialu to „wojenne dziewczyny” ratują swych mężczyzn z opresji i wyciągają ich z obozu koncentracyjnego. To one biorą czynny udział w napadzie na kasyno, współorganizują zakup broni od włoskich żołnierzy, porywają oficera Abwehry i jego kierowcę, po czym pertraktują z wywiadem niemieckim i uczestniczą w wymianie jeńców. Biorą udział w akcjach na równi z mężczyznami, wykazując się przy tym często większą pomysłowością i brawurą. Bywają nawet lepszymi strzelcami (Marysia). W przeciwieństwie do mężczyzn działają niestandardowo i łamią rozkazy dowództwa, ale dzięki swojej skuteczności nie ponoszą z tego powodu konsekwencji. Odwaga i udział w akcjach nie pozbawiają ich kobiecości. Tęsknią za normalnym życiem u boku ukochanego mężczyzny i decydują się na związki, mimo że wojna nie jest dobrym czasem na miłość. Hierarchia wartości nie jest wyraźnie określona. Dziewczyny są oddane zarówno ojczyźnie, jak i swoim mężczyznom. Jednak gdy chodzi o życie, nie wahają się złamać rozkazów z Londynu i wymieniają niemieckiego oficera na swoich ukochanych, przebywających w Auschwitzu.

Major Klara, postać drugiego planu, jest starsza od trzech głównych bohaterek i bardziej od nich doświadczona. Uosabia typ matrony. Opanowana i chłodna, a przy tym bez reszty zaangażowana w działalność podziemia, broni „wojennych dziewczyn” przed dowództwem. Jest dla nich mentorką. Klara traci w jednej z akcji swego męża, nie pokazuje jednak na zewnątrz swego cierpienia.

Kolejną bohaterką drugoplanową jest Margarethe von Losein – antagonistka Ewy, Marysi i Irki. Jest Niemką pracującą dla wywiadu (Abwehra). Jej postać łączy w sobie dwa stereotypy. Von Losein jest stylizowana na królową śniegu – kobietę zimną, bezwzględną i okrutną. Nienagannie ubrana, w eleganckiej marynarce, pokazywana często z papierosem w szklanej lufce. Ubiera się, łącząc czerń i biel lub czerń z czerwienią, a w jej stroju występuje na ogół jakiś element męskiego ubrania: krawat, kapelusz czy spodnie. Usta podkreśla czerwoną szminką. Przed Von Losein czują respekt nawet niemieccy oficerowie. Ona sama

wysługuje się mężczyznami i nie wchodzi z nimi w żadne bliższe relacje. Odwiedzając w szpitalu rannego współpracownika, pyta go tylko o to, co było przyczyną porażki. Jest przebiegła i okrutna, brzydzi się jednak torturami fizycznymi, preferując intrygi i tortury psychiczne. Ze względu na wysoką pozycję zajmowaną w niemieckim wywiadzie można ją uznać także za kobietę sukcesu – nie tyle równorzędną partnerkę mężczyzn, co raczej przewyższającą ich inteligencją i bezwzględnością.

Matka Irka i Witki, Jadwiga Szczęsna, z kolei jest typową matką Polką i kapłanką domowego ogniska. Skromna, cicha, opiekuńcza, żona i matka żołnierza. Swoje miejsce w sposób symboliczny definiuje, okrywając rannego Kamila kocem (narzeczony Irki) i mówiąc: „ja tutaj dowodzę” (tutaj, czyli w domu, przy rannym).

Zosia, siostra Marysi, ze względu na wyraźne żydowskie rysy, musi się ukrywać. Jest bardziej buntownicza i żywiołowa od siostry, a relacje obu kobiet bywają trudne. Mimo wojny i nieustannego niebezpieczeństwa, broni swojego prawa do szczęścia, wychodząc za mąż za ukochanego mężczyznę. Okazuje także, mimo sytuacji stałego zagrożenia życia, kobietą słabość i próżność. Kiedy w trosce o swoje bezpieczeństwo próbuje ufarbować włosy na blond, te stają się rude. Rozpacza z tego powodu i wstydzi się pokazać swemu narzeczonemu.

Serial „Wojenne dziewczyny” przedstawia kobiety na ogół w relacjach równorzędnych z mężczyznami. Są dla nich zarówno partnerkami życiowymi, jak i towarzyszkami w walce. Niezależne i samodzielne, palą papierosy, piją alkohol, włącznie z wódką, którą w jednej ze scen same zamawiają. Utrzymują z ukochanymi mężczyznami relacje seksualne bez ślubu. Wojna zniwelowała różnice pochodzenia, więc w działalność konspiracyjną włączają się na równych prawach osoby pochodzące z różnych środowisk. W filmie ukazany jest też wątek współpracy dziewczyn z burdelu z polskim podziemiem. prostytutki ukrywają rannego Polaka, dostarczają informacji, a nawet biorą udział w akcjach (Nina). Można odnieść wrażenie, że kobiety są bardziej skłonne do działań nieszablonowych. Jeśli chodzi o styl walki, to walczą raczej podstępem, natomiast mężczyźni preferują sposoby bardziej honorowe. Niemal wszystkie są zaangażowane w walkę na rzecz niepodległości Polski. Widzimy wprawdzie w serialu folksdojczkę zadającą się z Niemcami, ale i ona okazuje ostatecznie nieco współczucia, umożliwiając Ewie pożegnanie z ukochanym. Autorką donosu na lekarza jest natomiast młoda

dziewczyna, jeszcze uczennica, nieszczęśliwie zakochana w mężczyźnie, który wybrał inną.

W serialu „Wojenne dziewczyny” na obraz rodziny wpływ wywiera wojna. Widzimy zatem kobiety samotne, których mężowie giną lub przebywają w obozie. Młode dziewczyny, wchodzące w relacje w mężczyznami, nie czekają z rozpoczęciem życia seksualnego do zawarcia związku małżeńskiego. Wojna sprawia, że życie staje się niepewne (trzeba żyć chwilą), a normy obyczajowe ulegają rozluźnieniu, jednak bohaterki myślą w perspektywie o zawarciu małżeństwa. Nawet młoda ukrywająca się Żydówka zawiera tradycyjny ślub, pomimo wiążącego się z tym niebezpieczeństwa. Wojna niweluje też różnice społeczne, więc wiąże ze sobą osoby, które dzieli różnica pochodzenia, majątku czy rasy.

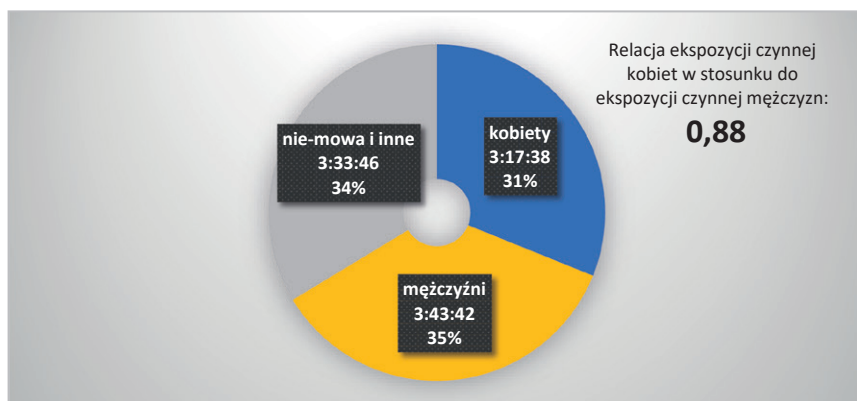
Podsumowując prezentację postaci kobiecych w serialach historycznych, wskazać można kilka podstawowych wniosków:

- postaci kobiece rozpięte są wyraźnie pomiędzy realizacją cech przypisywanych stereotypowo kobietom (opiekuńczość, wrażliwość, koncentracja na relacjach) a chęcią/koniecznością wejścia w męskie role i światy, w których sprawdzają się całkiem dobrze;
- oba seriele jako podskórne, często niewypowiedziane oczekiwanie bohaterek definiują „spokojne życie u boku ukochanego i kochającego mężczyzny”;
- oba seriele charakteryzują się niskim realizmem w odwzorowywaniu relacji społecznych – dystanse (między klasami, stanami, płciami itp.) są tu łatwo przekraczane, a kontrast między nimi wykorzystywany jest do budowania napięcia fabularnego bądź sporadycznego wprowadzania efektów komediowych;
- w przypadku „Wojennych dziewczyn” mamy do czynienia w większym stopniu z łamaniem stereotypów niż w „Koronie królów”, ale warto zaznaczyć, że odbywa się to bardziej za pomocą samej gry aktorskiej oraz fabuły, a mniej za pomocą wydłużonej ekspozycji czynnej czy biernej w typowo męskich kontekstach.

Ekspozycja czynna w serialach historyczno-obyczajowych

Zasygnalizowane wyżej duże różnice pomiędzy „Koroną królów” a „Wojennymi dziewczynami” powodują, że uogólnienia dla obu seriali jako pewnego typu należy opatrzyć zastrzeżeniem o możliwych rozbieżnościach między nimi. Różnice te zostaną przedstawione w prezentacji każdego z nich.

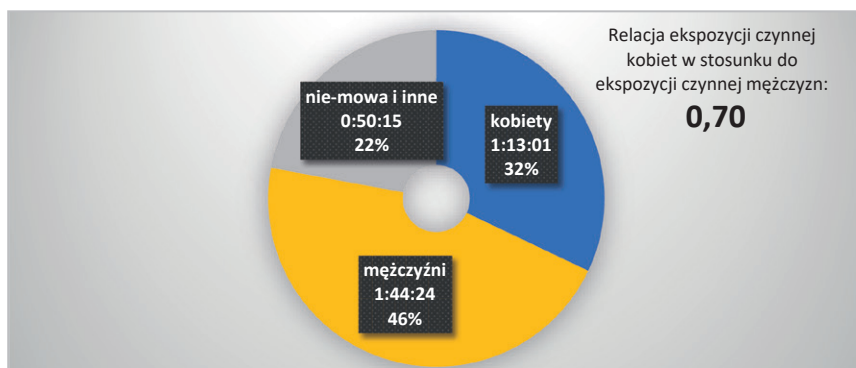
W serialach historyczno-obyczajowych traktowanych razem ekspozycja czynna kobiet jest mniejsza niż mężczyzn. Relacja obu ekspozycji wynosi 0,88. Dość dużo jest też scen bez słów (34%) (wykres 26). Relatywnie duży udział nie-mowy obserwujemy przede wszystkim w „Wojennych dziewczynach”, w którym to serialu mamy do czynienia ze scenami sensacyjnymi, gdzie napięcie budowane jest głównie muzyką.



Wykres 26. Ekspozycja czynna w serialach historyczno-obyczajowych

Ekspozycja czynna w „Koronie królów”

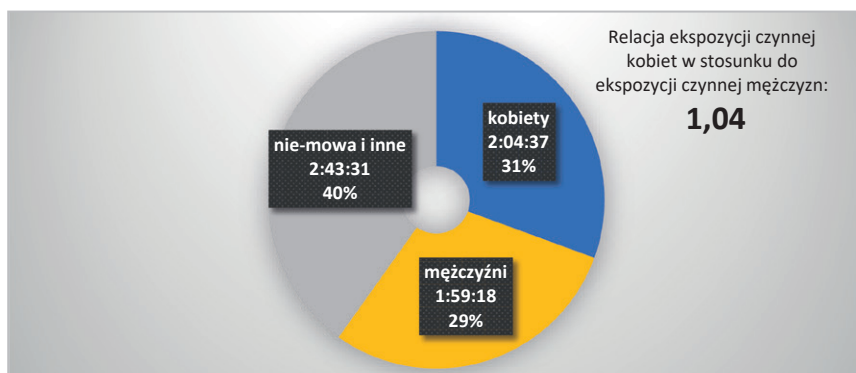
„Korona królów” w sferze ekspozycji czynnej zdominowana jest przez mężczyzn – 46% czasu nagrania zajmują ich wypowiedzi. Relacja ekspozycji czynnej kobiet do mężczyzn wynosi w tym serialu 0,70, stosunkowo mało natomiast występuje scen niemówionych (22%) (wykres 27).



Wykres 27. Ekspozycja czynna w „Koronie królów”

Ekspozycja czynna w „Wojennych dziewczynach”

W „Wojennych dziewczynach” pod względem ekspozycji czynnej mamy do czynienia ze zrównoważonym udziałem wypowiedzi kobiet i mężczyzn (relacja 1,04) oraz ze stosunkowo dużym udziałem scen, w których się nie mówi (40%) (wykres 28).

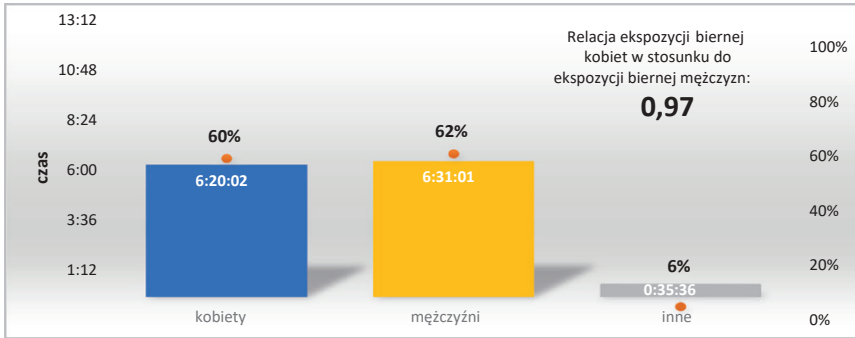


Wykres 28. Ekspozycja czynna w „Wojennych dziewczynach”

Ekspozycja bierna w serialach historyczno-obyczajowych

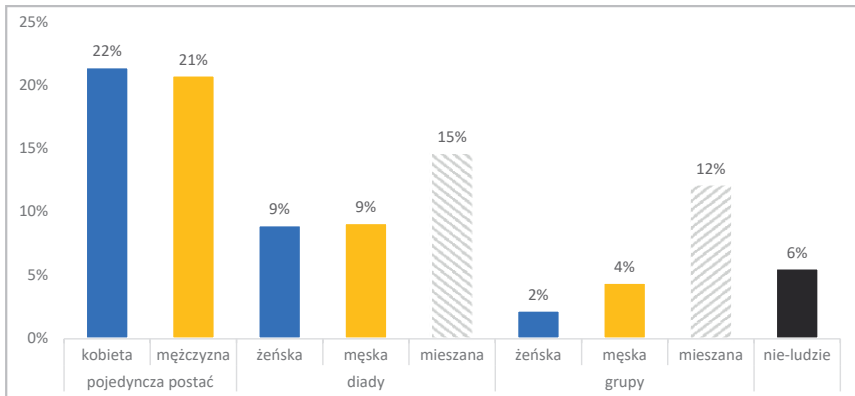
W ekspozycji biernej analizowanej dla obu seriali łącznie występuje stan równowagi (relacja 0,97), a przedstawiciele obu płci są widoczni na ekranie przez około 60% czasu. W zestawieniu z przewagą mężczyzn

w ekspozycji czynnej może to prowadzić do wniosku, iż w niektórych scenach rola kobiet bywa sprowadzana do „elementu dekoracyjnego” (wykres 29).



Wykres 29. Ekspozycja bierna w serialach historyczno-obyczajowych

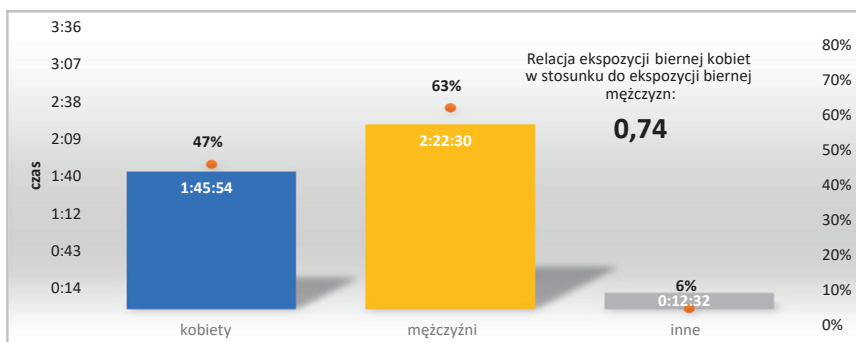
W serialach historyczno-obyczajowych stosunkowo częściej występują sceny obejmujące w jednym ujęciu kamery więcej niż jedną osobę. Łącznie takie sceny zajmują 51% czasu, podczas gdy sceny z pojedynczym mężczyzną lub pojedynczą kobietą stanowią 43% całego czasu (wykres 30).



Wykres 30. Konfiguracje widoczności postaci na ekranie w serialach historyczno-obyczajowych

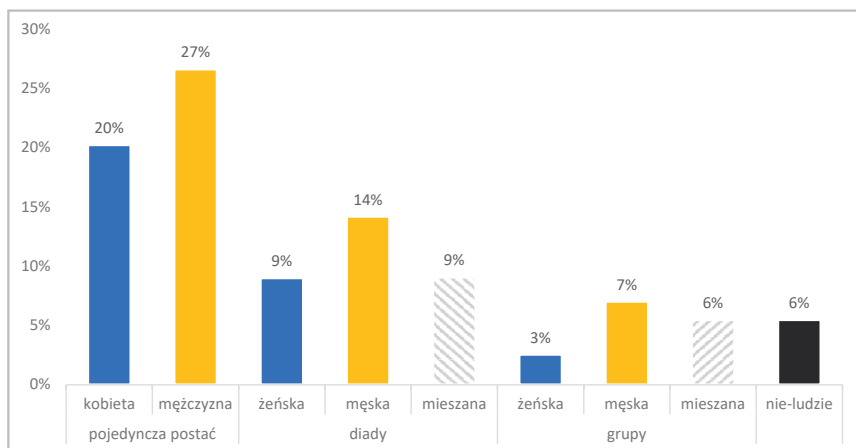
Ekspozycja bierna w „Koronie królów”

W ekspozycji biernej proporcja kobiet do mężczyzn jest zbliżona do proporcji w ekspozycji czynnej i wynosi 0,74. Mężczyźni w tej ekspozycji zajmują aż 63%, natomiast kobiety – 47% (wykres 31).



Wykres 31. Ekspozycja bierna w „Koronie królów”

W rozkładzie częstości poszczególnych konfiguracji ról według płci widzimy przewagę mężczyzn we wszystkich układach. Pojedynczy mężczyzna jest widoczny częściej niż pojedyncza kobieta, diady męskie częściej niż diady żeńskie, a grupy mężczyzn dwa razy częściej niż grupy kobiet (wykres 32).

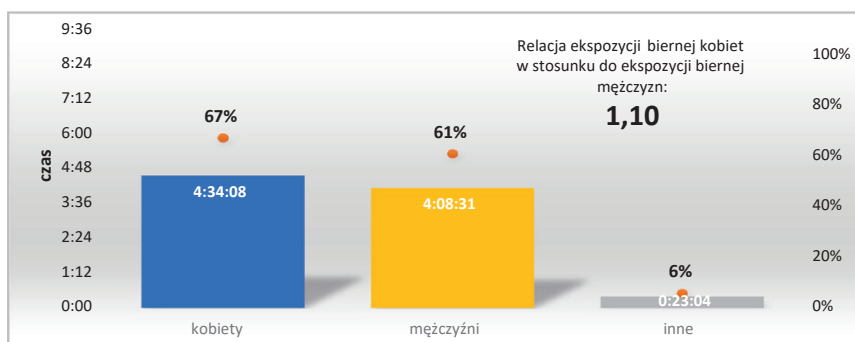


Wykres 32. Konfiguracje widoczności postaci na ekranie w „Koronie królów”

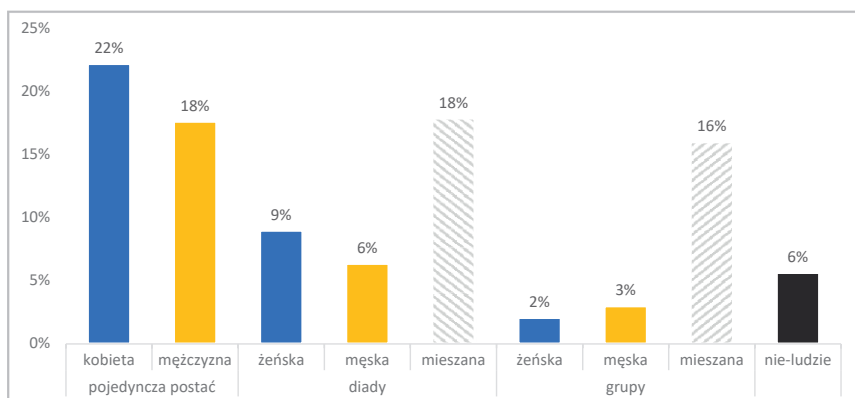
Ekspozycja bierna w „Wojennych dziewczynach”

W ekspozycji biernej nieco częściej widoczne są na ekranie kobiety niż mężczyźni (relacja 1,10) (wykres 33). Jeżeli zestawimy to ze zrównoważonym rozkładem ekspozycji czynnej, to należy stwierdzić, że chociaż w niewielkim stopniu, ale jednak również twórcy tego serialu nie ustrzeżli się od potraktowania kobiet jako ozdobnika niektórych scen.

Dość charakterystyczną cechą „Wojennych dziewczyn” jest stosunkowo duży udział scen zbiorowych. W 40% czasu widzimy na ekranie pojedynczą kobietę (22%) lub samego mężczyznę (18%), natomiast w 54% czasu w scenach biorą udział minimum dwie osoby. Stosunkowo często widać diady żeńskie (9%), częściej niż diady męskie (6%), co wynika z formuły serialu, którego głównymi bohaterkami są kobiety (wykres 34).



Wykres 33. Ekspozycja bierna w „Wojennych dziewczynach”

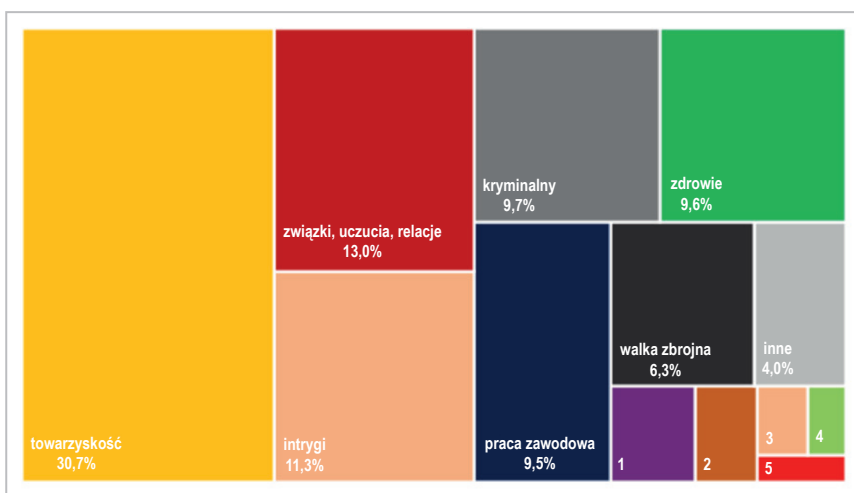


Wykres 34. Konfiguracje widoczności postaci na ekranie w „Wojennych dziewczynach”

Konteksty w serialach historyczno-obyczajowych

Czas akcji obu seriali historyczno-obyczajowych poddawanych analizie dzieli około 600 lat. Ta odległość czasowa sprawia, że ich bohaterowie są prezentowani w odmiennych kontekstach. Dotyczy to zwłaszcza kobiet, których rola w średniowieczu różniła się znacznie od roli, jaką pełniły w latach 40. XX wieku. Dodatkowo konteksty te są mocno różnicowane miejscem akcji oraz doбором postaci. W związku z tym łączne przedstawianie kontekstów i ekspozycji kobiet w „Koronie królów” i „Wojennych dziewczynach” stanowi uśrednienie nieraz znacznie różniących się wyników rozpatrywanych dla każdego z tych seriali osobno.

W serialach historyczno-obyczajowych dominuje wątek towarzyskości, czyli rozmów o małym ładunku emocjonalnym (31%) (wykres 35). Oczywiście sceny dotyczące związków, uczuć i relacji też występują, ale udział materiału filmowego, w którym to one wysuwają się na pierwszy plan, stanowi 13%. Stosunkowo dużo scen zawiera jakiś rodzaj intryg (11%) lub wątków kryminalnych (10%). W tym gatunku seriali mamy również do czynienia z typowym tylko dla nich wątkiem walki zbrojnej (6%).

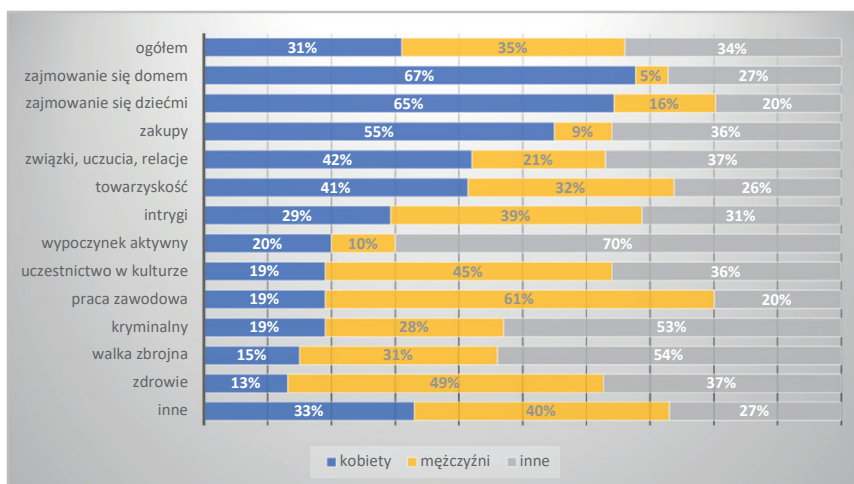


Wykres 35. Udział kontekstów w łącznym czasie nagrań w serialach historyczno-obyczajowych

1 – uczestnictwo w kulturze (2,2%); 2 – zajmowanie się domem (1,6%); 3 – zakupy (0,9%); 4 – zajmowanie się dziećmi (0,7%); 5 – wypoczynek aktywny (0,6%)

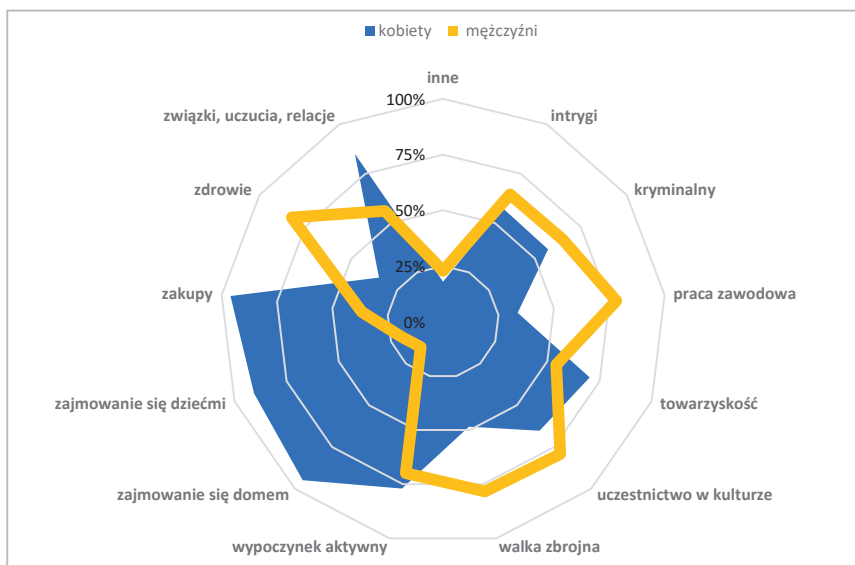
Warto zwrócić uwagę, że to seriale historyczne są bodaj najbardziej zróżnicowane pod względem odnotowanych kontekstów. W większości pozostałych produkcji zazwyczaj dwa dominujące konteksty wyczerpują blisko 80% czasu emisji. W serialach historycznych na 85% czasu składa się łącznie aż 6 kontekstów (wykres 35).

W kontekstach towarzyskości oraz związków, uczuć i relacji częściej wypowiadają się kobiety. W drugim z ww. wymienionych ich ekspozycja czynna trwa nawet dwa razy dłużej niż ekspozycja mężczyzn. Z kolei o intrygach czy wątkach kryminalnych słyszymy częściej słowa z ust aktorów odtwarzających role męskie. Ekspozycja czynna w serialach historycznych dość dobrze odtwarza strukturę tradycyjnych ról płciowych. W scenach o charakterze „domowym” wyraźnie częściej głos zabierają kobiety, w wątkach zbrojnych i kryminalnych – mężczyźni (wykres 36).



Wykres 36. Ekspozycja czynna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w serialach historyczno-obyczajowych

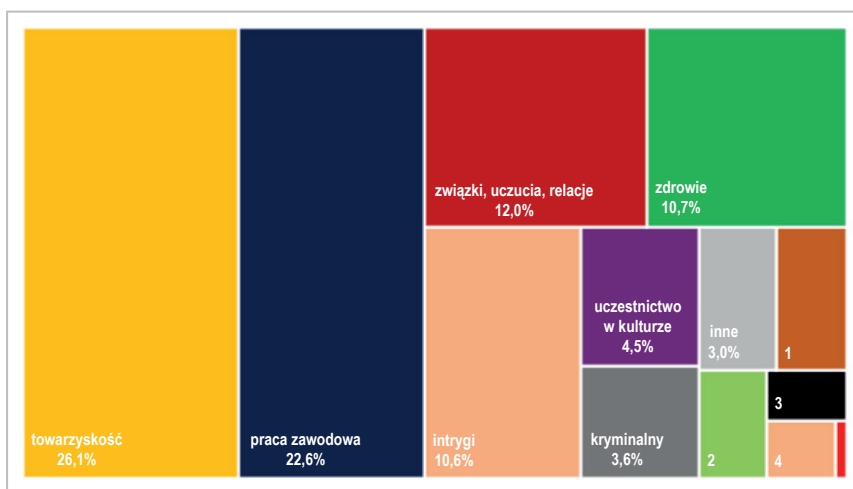
Na płaszczyźnie wizualnej w serialach historyczno-obyczajowych mamy do czynienia z dość wyraźnymi dysproporcjami w ekspozycji biernej na tle różnych wątków. Gdy sceny dotyczą zajmowania się dziećmi, domem lub zakupami, dużo częściej widzimy kobiety. Z kolei sceny z walką zbrojną, z pracą zawodową czy dotyczące zdrowia częściej budowane są z udziałem biernej ekspozycji mężczyzn (wykres 37).



Wykres 37. Ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w serialach historyczno-obyczajowych

Konteksty w „Koronie królów”

W „Koronie królów” najczęściej na plan pierwszy wysuwa się towarzyskość (26%), ale niemal równie często pojawia się kontekst pracy (23%). W przypadku tego serialu do pracy zawodowej zaliczone zostały również sceny przedstawiające uprawianie polityki przez przedstawicieli ówczesnej elity, czyli królów, królowe i najważniejszych członków dworów. Trzeci pod względem udziału kontekst dotyczy związków, uczuć i relacji (12%). Warto także podkreślić znacznie wyższy niż średnia dla całej próby udział wątków związanych ze zdrowiem i intrygmami (wykres 38), co w dużym stopniu jest wynikiem przebiegu samej akcji. Na przestrzeni kilku analizowanych odcinków główny męski bohater, Kazimierz Wielki, jest ciężko chory, a zatem działania bohaterów koncentrują się z jednej strony wokół walki o życie króla, z drugiej natomiast wokół zabiegów i intryg związanych z sukcesją po ewentualnej śmierci władcy. Intrygi ponadto są charakterystyczne dla funkcjonowania dworu królewskiego, gdzie pewne działania mają charakter nieformalny czy tajny. W takich intrygmach biorą udział także kobiety (dwórki).

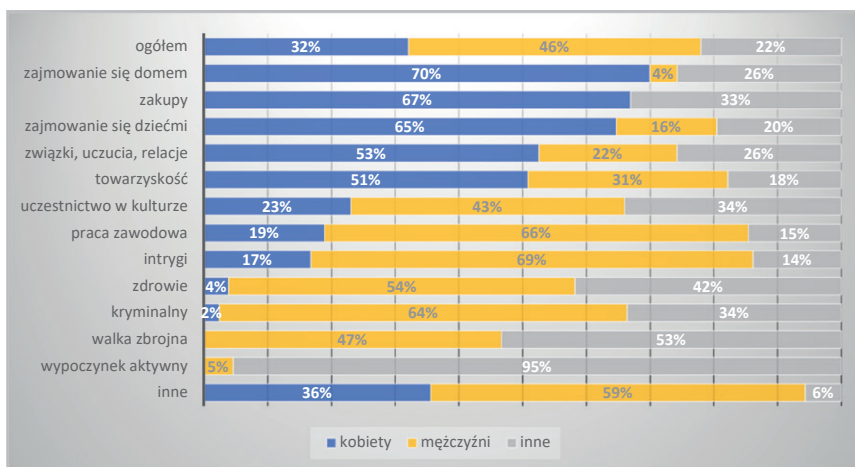


Wykres 38. Udział kontekstów w łącznym czasie nagrań w „Koronie królów”

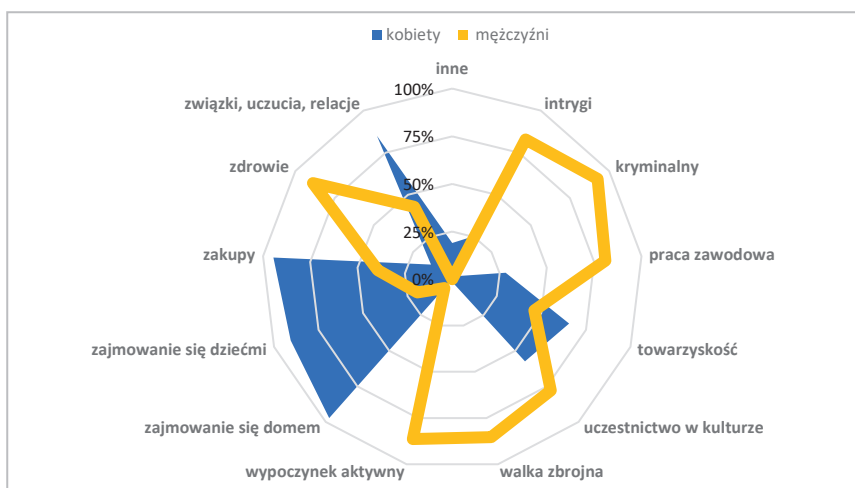
1 – zajmowanie się domem (2,7%); 2 – zajmowanie się dziećmi (1,9%);
3 – walka zbrojna (1,1%); 4 – zakupy (1,1%); 5 – wypoczynek aktywny (0,2%)

W najpopularniejszym wątku, czyli towarzyskości, to ekspozycja czynna kobiet (51%) dominuje nad ekspozycją czynną mężczyzn (31%). Również w kontekście związków, uczuć i relacji kobiety wypowiadają się częściej (53%). Mężczyźni natomiast dominują w scenach zawodowych (66%), związanych z intrygami (69%) czy kryminalnych (64%). Czynny udział kobiet w kontekście pracy zawodowej dotyczy z jednej strony władczyń lub dwórek, z drugiej kobiet niskiego stanu, np. służących. Widzimy zatem, że na poziomie ekspozycji czynnej wątku w „Koronie królów” są dość silnie rozdzielone na kobiece i męskie. Możemy mówić o dość stereotypowym przedstawieniu czasów średniowiecza, który to obraz w znacznej mierze koresponduje z wiedzą historyczną na temat tamtej epoki (wykres 39).

Przegląd ekspozycji biernej na tle kontekstów tylko ugruntowuje przedstawiony wyżej wniosek. Widzimy, że takie konteksty jak zajmowanie się domem i dziećmi są scenami wyłącznie lub prawie wyłącznie z udziałem kobiet, walka zbrojna, intrygi czy wątek kryminalny odbywają się bez ekspozycji biernej kobiet (wykres 40).



Wykres 39. Ekspozycja czynna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „Koronie królów”

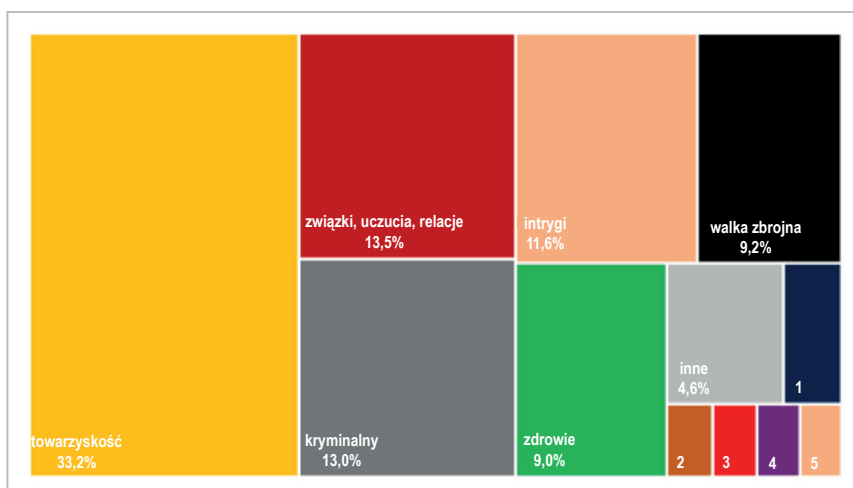


Wykres 40. Ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „Koronie królów”

Konteksty w „Wojennych dziewczynach”

W „Wojennych dziewczynach” mamy do czynienia z charakterystycznymi dla seriali historyczno-obyczajowych kontekstami towarzyskości (33%), które w przypadku tego gatunku pełnią dodatkowo funkcję

prezentowania codzienności czasów, w których osadzona jest akcja. Jednak bardziej charakterystycznym rysem tego akurat serialu jest kontekst walki zbrojnej (9%). Bezpośrednio z nim związany jest również rozbudowany kontekst zdrowia (9%), dotyczący na ogół leczenia ran odniesionych w czasie walki lub na skutek brutalnych przestępstw. Ważnym kontekstem są też intrygi, które w tym akurat serialu najczęściej odnoszą się do konspiracji. Warto podkreślić także dość duży udział kontekstu kryminalnego (13%), co jest także związane z przebiegiem akcji. Bohaterowie w ramach działalności konspiracyjnej organizują akcje o charakterze przestępczym, takie jak napad na kasyno czy porwanie i szantaż. W „Wojennych dziewczynach” w zasadzie nie pojawia się kontekst zajmowania się dziećmi, w śladowych ilościach występuje kontekst zajmowania się domem czy zakupów. Niewielki udział kontekstu „praca zawodowa” skutkuje tym, że nie wiadomo na przykład, z czego utrzymują się główne bohaterki (wykres 41). Mamy zatem do czynienia z uproszczonym obrazem wojny, w czasie której ludzie zajmują się głównie walką i konspiracją, a praktycznie nieobecne są kwestie związane z pracą zawodową, domem, dziećmi, mimo że radzenie sobie

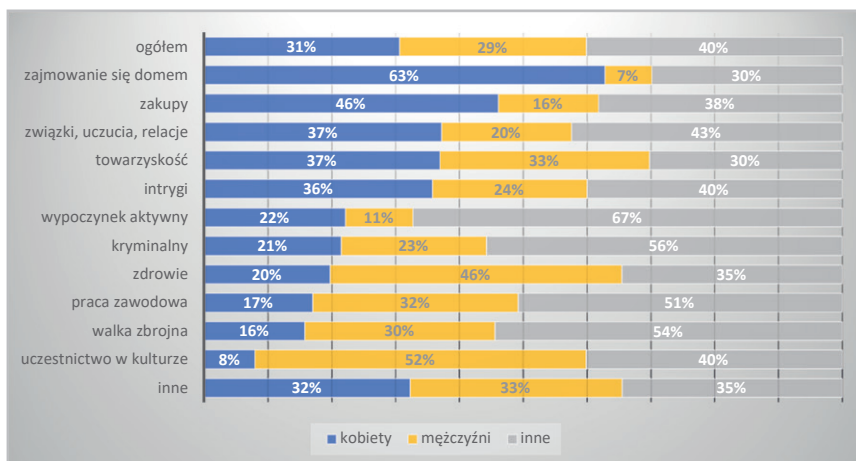


Wykres 41. Udział kontekstów w łącznym czasie nagrań w „Wojennych dziewczynach”

- 1 – praca zawodowa (2,3%); 2 – zajmowanie się domem (0,9%);
 3 – wypoczynek aktywny (0,9%); 4 – uczestnictwo w kulturze (0,9%);
 5 – zakupy (0,8%)

z trudną codziennością wojny i okupacji dotyczyło niemal wszystkich. Występuje tu ciekawy, zamierzony lub nie, zabieg twórców serialu, gdzie na fundamencie jednego stereotypu, generalizującego, że w czasie II wojny światowej ludzie zajmowali się głównie walką i konspiracją, następuje złamanie innego stereotypu mówiącego, że walką i konspiracją zajmowali się mężczyźni. Jak zostanie pokazane w dalszej części, stereotyp ten jest bardziej łamany w odniesieniu do konspiracji niż do walki.

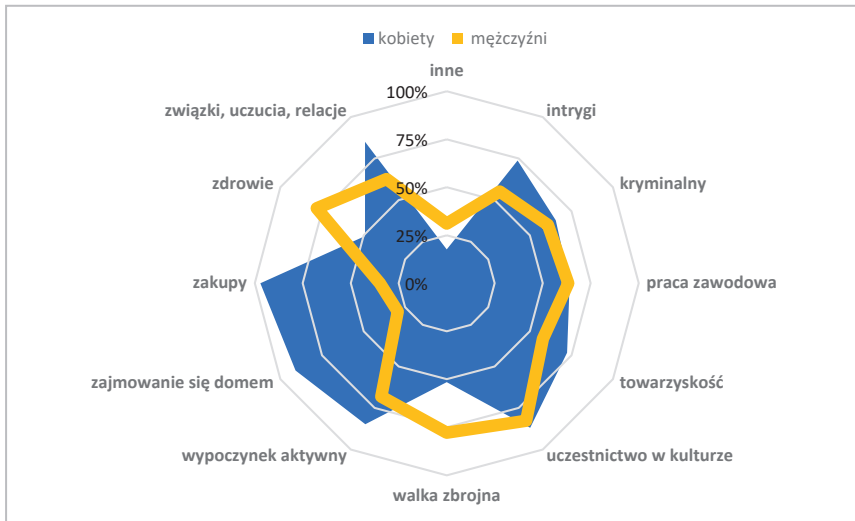
„Wojenne dziewczyny” to serial, który stara się przedstawić rolę kobiet w czasie wojny jako ważną. Ten zabieg artystyczny nie jest realizowany wprost, kobiety nie są bardzo eksponowane w bezpośredniej walce zbrojnej, przynajmniej nie poprzez ekspozycję czynną. W tej ekspozycji i w tym kontekście przewagę, i to dwukrotną, mają mężczyźni. Jednak, gdy przyjrzymy się udziałom ekspozycji w wątku intrygi, który zajmuje nawet więcej czasu niż walka zbrojna i który, jak wspomniano, w „Wojennych dziewczynach” dotyczy często wojennej konspiracji przeciwko okupantowi, to widzimy, że czynna ekspozycja kobiet (36%) ma zdecydowaną przewagę nad ekspozycją mężczyzn (24%) (wykres 42). Twórcy serialu postanowili uwypuklić zatem rolę kobiet w bardziej miękkiej formie walki, co jest zabiegiem budzącym mniejszy dysonans poznawczy, niż gdyby dominowały one w walce zbrojnej. W związku z tym również



Wykres 42. Ekspozycja czynna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „Wojennych dziewczynach”

kontekst zdrowia jest zdominowany przez mężczyzn. To najczęściej oni są torturowani podczas przesłuchań i odnoszą obrażenia w walce. Żadna z kobiet nie ginie w akcji i nie zostaje poważnie ranna.

Również w ekspozycji biernej kobiety pojawiają się częściej w tych kontekstach, które są ich domeną w ekspozycji biernej: intrygach i towarzyskości, natomiast mężczyźni są częściej obecni również w sposób bierny w walce zbrojnej (wykres 43).



Wykres 43. Ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „Wojennych dziewczynach”

Rozdział 5

Równouprawnienie w świecie zbrodni – kobiety w serialach kryminalno-obyczajowych

Wyróżnikiem filmu kryminalnego jest tematyka koncentrująca się wokół kwestii łamania prawa, przestępczości i wymiaru sprawiedliwości. Wśród bohaterów tego typu filmów znajdują się zatem na ogół: ofiary, przestępcy, policjanci, prywatni detektywi, prokuratorzy, a także ich bliscy czy znajomi. Osoby te łączy jakiś wątek kryminalny, nierozwiązana zagadka czy tajemnica z przeszłości. Ze względu na fabułę, w konwencji filmu kryminalnego mieści się także zmiana tożsamości lub osobowości bohaterów, którzy okazują się kimś innym, niż początkowo zakładano. Częstym motywem tego typu filmów jest nieformalne śledztwo prowadzone przez ofiarę lub niesłusznie oskarżonego. Dzieje się tak wówczas, jeśli stojące na straży prawa instytucje nie spełniają swojej funkcji lub same łamią prawo (np. na skutek korupcji). Taki bohater na ogół znajduje się w podwójnym niebezpieczeństwie, ścigany zarówno przez policję, jak i przestępców. W konwencjonalnym filmie kryminalnym sympatia widzów powinna być skierowana w stronę ofiary, a zło powinno zostać ukarane (zob. Jankun-Dopart, 1998).

Konwencja w serialach kryminalno-obyczajowych

Pierwszy z seriali, zatytułowany „**Diagnoza**”, oprócz cech typowych dla serialu kryminalno-obyczajowego, wykazuje dodatkowo cechy serialu medycznego. Bohaterami filmu są lekarze i inni pracownicy (pielęgniarki, psycholog) zatrudnieni w szpitalu w Rybniku, a akcja analizowanych odcinków koncentruje się wokół śledztwa dotyczącego nielegalnych przeszczepów. Wydarzenia rozgrywające się współcześnie mają swoje korzenie w przeszłości, a bohaterów łączą wspólne mroczne tajemnice i tragiczne wydarzenia sprzed lat¹.

Bohaterkami pierwszoplanowymi są ordynator oddziału Bogna Mróz oraz lekarka Anna Leśniewska. Kobiące postacie drugoplanowe to pielęgniarka Wanda Jureczko, lekarka Maria Kaleta oraz psycholog Marta Artman. Annę i Martę łączy wspólny były mąż Jan Artman, również lekarz pracujący w rybnickim szpitalu, były kochanek Bogny.

Schemat serialu mieści się w konwencji filmu kryminalnego. Nielegalny proceder przeszczepów prowadzi – jak się okaże – dwoje lekarzy rybnickiej placówki: Bogna Mróz i Jan Artman. Oboje łączy także jeszcze jedna wspólna tajemnica. W spowodowanym przez Artmana wypadku samochodowym zginął przypadkowy mężczyzna. Namówiony przez Bognę, pasażerkę samochodu i świadka wypadku, Artman zataja sprawę i ukrywa ciało. Szantażowany przez współpracowniczkę, jest zmuszony przeprowadzać nielegalne przeszczepy. Obie postaci są przeciwstawione parze lekarzy stojących po stronie sprawiedliwości i prawdy. W nieformalne śledztwo angażują się bowiem Anna i jej partner Michał Wolski. Dodatkowym motywem sięgającym przeszłości jest błąd medyczny, który przed laty popełniła Anna, wycinając pacjentce podczas operacji zdrową nerkę. Wydarzenie to, jak się okaże, również miało związek z nielegalnym procederem przeszczepów.

Akcja serialu „**Pułapka**” rozgrywa się współcześnie, bohaterowie powracają jednak wspomnieniami do wydarzeń sprzed dwóch i 11 lat. Bohaterkami pierwszoplanowymi serialu są dojrzała kobieta – Olga Sawicka oraz piętnastolatka – Ewa Maj. Pierwsza jest pisarką, autorką poczytnych kryminałów. Przed dwoma laty przeżyła osobistą tragedię – straciła męża. Nie radzi sobie ze wspomnieniami. Przeżywa kryzys

¹ Zob. <https://player.pl/seriele-online/diagnoza-odcinki,6186>.

twórczy. Nadużywa alkoholu. Podczas spotkania autorskiego w domu dziecka, z którego niedawno zniknęła jedna z podopiecznych, poznaje inną podopieczną placówki – Ewę Maj. Szukając materiału na kolejną powieść, Olga zaczyna bliżej interesować się dziewczyną i jej historią oraz prowadzić własne śledztwo dotyczące tajemniczych wydarzeń w domu dziecka. Ewa jest dręczona przez koleżanki i kolegów, a do tego nękają ją wspomnienia z przeszłości².

Drugoplanowe postacie kobiece to trzy osoby. Justyna Mateja jest najbliższą przyjaciółką Olgi, a jednocześnie policjantką w stopniu starszego aspiranta. Jest młoda, samotna, a miłości poszukuje na portalach randkowych. Natalia Różańska z kolei jest dojrzałą kobietą i prokuratorem nadzorującym śledztwo w domu dziecka. Profesjonalistka, żona i matka, na pozór szczęśliwa, ale i ona ukrywa tajemnicę z przeszłości. Trzecią postacią jest dyrektorka domu dziecka, w którym przebywa Ewa. Jak się okazuje, była nią także wtedy, gdy w tym samym domu dziecka wychowywała się Olga Sawicka.

Schemat postaci jest typowy dla filmu kryminalnego. Mamy więc dojrzałą kobietę „po przejściach”, która staje przeciw wymiarowi sprawiedliwości i zaczyna prowadzić śledztwo na własną rękę. Ucieka razem z Ewą, podejrzaną niesłusznie o zabicie koleżanki z domu dziecka, zarówno przed płatnym mordercą, jak i policją. Młoda policjantka Justyna nie ufa instytucji, w której pracuje i pomaga Oldze, łamiąc przepisy. Z kolei dwie kobiety (dyrektorka domu dziecka i prokurator nadzorująca śledztwo w placówce), które powinny stać po stronie prawa, okazują się krzywdzicielkami dzieci i bezwzględными morderczyniami.

Serial „Diagnoza” jest zrównoważony pod względem liczby pojawiających się kobiet i mężczyzn zarówno wśród ról pierwszo-, jak i drugoplanowych. W rolach pierwszoplanowych mamy dwie kobiety i dwóch mężczyzn, którzy pojawiają się w każdym odcinku (tabela 6).

Tabela 6. Częstotliwość występowania postaci w „Diagnozie” (średnio w odcinku)

Pierwszoplanowe		Drugoplanowe		Ogółem
kobiety	mężczyźni	kobiety	mężczyźni	
2,0	2,0	3,3	3,2	10,5

² Zob. <https://www.tvn.pl/seriale/pulapka,21,pc>.

W „Pułapce” występuje podobieństwo w częstotliwości ról kobiecych i męskich. Tu, podobnie jak w drugim serialu z gatunku, na pierwszym planie mamy dwie kobiety i dwóch mężczyzn w rolach pierwszoplanowych, których widzimy w każdym odcinku. W rolach drugoplanowych trochę liczniejsi są mężczyźni (tabela 7).

Tabela 7. Częstotliwość występowania postaci w „Pułapce” (średnio w odcinku)

Pierwszoplanowe		Drugoplanowe		Ogółem
kobiety	mężczyźni	kobiety	mężczyźni	
2,0	2,0	2,2	3,3	9,5

Stereotypy, role i relacje w serialach kryminalno- -obyczajowych

Dwie główne bohaterki „**Diagnozy**” zostały dobrane na zasadzie kontrastu i motywu walki dobra ze złem. Bogna Mróz jest ucieleśnieniem zła i łączy w sobie trzy stereotypy. Jest królową śniegu, kobietą sukcesu ze zrujnowanym życiem prywatnym, a zarazem *femme fatale*. Pierwszy ze stereotypów jest zaakcentowany jej nazwiskiem oraz przydomkiem, jakim za jej plecami nazywają ją współpracownicy („królowa śniegu”). Pani ordynator jest w dojrzałym wieku, ale wciąż atrakcyjna i zadbana. Nosi obcisłe stroje w kolorach czerni i czerwieni (dotyczy to, co zaskakujące i mało realistyczne, także szpitalnych uniformów). Ma krótkie czarne włosy, ostrzyżone po męsku. Jej *image* dopełniają paznokcie polakierowane na czarno oraz szminka w kolorze ostrej czerwieni. Bogna na pierwszy rzut oka jest kobietą sukcesu: cieszy się szacunkiem w środowisku lekarskim, mieszka w pięknym domu zaaranżowanym przez architekta wewnątrz. W rzeczywistości pani ordynator do spółki z szantażowanym przez nią Janem Artmanem przeprowadza nielegalne przeszczepy narządów i stara się pozbyć wszystkich, którzy staną jej na drodze. Odłącza partnera Marii od respiratora, kierując podejrzenia na Annę Leśniewską, która trafia przez to do aresztu. Jej życie osobiste również jest dalekie od ideału. Jest samotna i nie radzi sobie psychicznie z prowadzeniem nielegalnego procederu. W jednym z odcinków upija się do nieprzytomności. Nielegalny proceder wychodzi na jaw i Bogna trafia

do więzienia. Będąc w więzieniu, usiłuje dokonać zemsty na Artmanie, któremu dzięki współpracy z policją udało się uniknąć kary.

Anna Leśniewska z kolei jest ucieleśnieniem dobra. Nosi szpitalny uniform w kolorze niebieskim, a długie rozpuszczone włosy z przedziałkiem pośrodku nadają jej „anielskiego” wyglądu. Podobnie jak Bogna, tak i Anna łączy w sobie kilka stereotypów. Jest kobietą sukcesu – świetnym chirurgiem, lekarzem z powołania. Ma dwójkę dzieci i jest związana z kolegą z pracy, również lekarzem. Sukces zawodowy nie do końca współgra ze szczęściem prywatnym. Jest rozwódką. Ma wprawdzie nowego partnera, ale związek jest nie do końca udany. Mężczyzna ma podejrzenie ciężkiej choroby (SLA), a po pobiciu popada w stopniowe uzależnienie od leków. Kobieta przejawia także cechy stereotypowej matki Polki. Bardzo kocha swoje dzieci, dba o nie i poświęca im swój wolny czas. Jest także kobietą aniołem. Troszczy się o przyjaciół i wspiera ich w trudnych chwilach. Jest łagodna i wybacząca. Anna wykazuje się również odwagą. Wraz z partnerem prowadzi własne śledztwo dotyczące nielegalnych przeszczepów, składając następnie doniesienie na policji. Ze względu na dobro dzieci pozwala, aby Artman sam zgłosił się na komisariat.

Dwie postaci drugiego planu ucieleśniają stereotyp kobiety sukcesu ze zrujnowanym życiem prywatnym. Marta Artman, zaprzyjaźniona z Anną, miała rodzinę, ale mąż (Jan Artman) od początku ją okłamywał. Dzieci, które traktowała jak swoje, znajdują się pod opieką biologicznej matki – Anny. Kobieta mimo to pomaga przyjaciółce w ich wychowywaniu. Cierpi, widząc, że dzieci oddalają się od niej. Jest wrażliwa, więc nie radzi sobie z tą sytuacją. Podobnie jak Anna jest także kobietą aniołem, troszcząc się o innych. Marta przejawia także cechy głupiej blondynki. Nieumiejętnie parkując, zastawia samochód prokuratorowi. To zdarzenie staje się początkiem ich związku. Mężczyzna okazuje się słaby, a kobieta rozczarowana. Kończy relację, łamiąc stereotyp.

Maria Kaleta jest zawodowo kobietą spełnioną. Jest lekarką. Ma dorosłego syna, który również jest lekarzem. Kobieta przeżywa kryzys wieku średniego. Jest w związku z dużo młodszym od siebie mężczyzną, który mógłby być jej synem. Niestereotypowa relacja spotyka się zarówno z sympatią, jak i kpinami ze strony współpracowników. Para darzy się uczuciem, jednak Maria źle czuje się w związku, uważając, że nie ma on przyszłości, a partner prędzej czy później zapragnie

dziecka, którego ona nie będzie mogła urodzić. Dochodzi do kłótni pomiędzy nimi. Mężczyzna ulega wypadkowi, spadając z wysokości. W tym momencie życie Marii komplikuje się. Kobieta przejawia wówczas cechy kobiety anioła, czuwając przy łóżku partnera. Jest także nadmiernie emocjonalna, targają nią wyrzuty sumienia, zachowuje się nieracjonalnie i nie liczy się z faktami. Nie może uwierzyć, że jej partner jest sparaliżowany i nie będzie chodził. Nie informuje go o możliwości przeprowadzenia ryzykownej operacji. Mężczyzna próbuje popełnić samobójstwo. Jego czynności życiowe podtrzymywane są za pomocą respiratora. Maria całkowicie się załamuje.

Wanda Jureczko jest pielęgniarką zaprzyjaźnioną z jednym lekarzy Piotrem Sadzikim. Podobnie jak on jest Ślązaczką. W relacjach z nim przejawia cechy aseksualnego kumpla. Kiedy sama przeżywa rozwód z mężem, a Piotr zaczyna być zmęczony życiem rodzinnym (ma piątkę dzieci), relacja pary dobrych kumpli zaczyna nabierać innego charakteru. Są o krok od romansu, oboje zaskoczeni tym, co się między nimi dzieje. Decydują się jednak na powrót do relacji o charakterze kumpłowskim, a ich życie osobiste powraca do normy (Wanda dowiaduje się, że jest w ciąży z byłym mężem i oboje wracają do siebie).

W serialu występują także postacie poboczne, uosabiające i łamiące rozmaite stereotypy. Stereotyp matki Polki połączonej z kobietą wielozadaniową realizuje Marzena, żona doktora Piotra. Małżeństwo ma cztery córki i syna. Kobieta całkowicie poświęca się rodzinie. Mąż pracuje, a ona zajmuje się domem i dziećmi. W przeciwieństwie do męża panuje nad wszystkimi zajęciami dodatkowymi swoich dzieci.

Doktor Kalina łamie stereotyp kobiety słabej fizycznie i potrzebującej mężczyzny. To ona ratuje kolegę w barze, gdy jeden z mężczyzn wykręca mu rękę. Po tym jak Kacper proponuje jej wspólne wyjście, a ona wrabia go w nieprzyjemny zabieg, postanawia wynagrodzić to mężczyźnie i zaprasza go na randkę. Łamie w ten sposób zasadę, że to mężczyzna proponuje kobiecie spotkanie. Jest niedoszłą zakonnicą.

W serialu występują relacje o różnym charakterze. Na ogół są to relacje równorzędne: partnerów w związku, kolegów w pracy, przyjaciół. Nad pozostałymi osobami dominuje Bogna Mróz, wykorzystująca Artmana, przekraczająca granice prywatności swoich podwładnych (dowiaduje się o podejrzeniu choroby u Wolskiego i odsuwa go od przeprowadzania operacji).

W relacjach uczuciowych widzimy związki o różnym charakterze: rodzinę tradycyjną, wielodzietną (Piotr i jego żona Marzena) i rodzinę nietradycyjną – patchworkową (Anna z byłym mężem i dziećmi oraz jego była druga żona). W serialu przedstawiony jest także związek lesbijski – obie partnerki są anestezjologami, a ich relacja jest traktowana przez otoczenie jako coś naturalnego. W związku jedna z kobiet dominuje nad drugą, jednak ostatecznie przeprasza partnerkę za swoje zachowanie i oświadcza się jej. Pojawia się wątek legalizacji związku za granicą.

Dwie główne postaci kobiece serialu „Pułapka” stanowią swoje *alter ego*. Ewa Maj jest niejako młodszą kopią Olgi Sawickiej. Obie wychowywane w tym samym domu dziecka, obie utalentowane (Olga literacko, a Ewa plastycznie), obie wrażliwe, samotne i nieszczęśliwe, obie tracą najbliższe im osoby.

Postać Olgi uosabia stereotyp kobiety sukcesu ze zrujnowanym życiem prywatnym. Jest pisarką, a jej powieści kryminalne, oparte na wydarzeniach z przeszłości, cieszą się dość dużą popularnością. Kobieta była podopieczną tego samego domu dziecka co Ewa. Jako nastolatka straciła przyjaciółkę. Dziewczynka, prześladowana przez koleżanki i kolegów, powiesiła się, a Olga wyrzuca sobie, że nie umiała jej pomóc. Jako dorosła już kobieta odniosła sukces zawodowy, wyszła za mąż. Mieszka w luksusowej willi z basenem. Któregoś wieczoru, prowadząc po alkoholu, doprowadziła do tragicznego w skutkach wypadku, w którym zginął jej mąż, pasażer auta. Olga obwinia się o jego śmierć, nadużywa alkoholu, pali papierosy. Nie radzi sobie ze stratą męża i przyjaciółki z dzieciństwa. Przeżywa kryzys twórczy. Niemal wszyscy odwrócili się od niej, pozostała tylko policjantka Justyna oraz przyjaciel, a jednocześnie wydawca jej książek, Adam, którzy jednak giną z rąk płatnego mordercy. Bohaterka uosabia także cechy kobiety wrażliwej i emocjonalnej, a przy tym niestereotypowej matki Polki. Bardzo martwi się o Ewę, dba o nią i próbuje stworzyć jej dom. Potrafi się otworzyć przed Ewą i Czarnym (policjant), opowiadając im o swojej przeszłości. W ostatnim odcinku serialu Olga uosabia w jednej ze scen kobietę anioła. Odwiedza byłą dyrektor domu dziecka w więzieniu i ku zaskoczeniu kobiety, wybacza jej doznane z jej strony krzywdy.

W postaci Ewy Maj wbudowany jest stereotyp zbuntowanej nastolatki. Dziewczyna nie zna swojej przeszłości, jednak ta powraca do niej w snach i wspomnieniach. Jest sierotą, jako czterolatka została pozostawiona

w kościele i trafiła do domu dziecka. Często rysuje postać mężczyzny, który – jak się okaże – został wynajęty, by zabić ją i jej rodziców, a w rzeczywistości jej samej uratował dwukrotnie życie. Dziewczyna rysuje różne miejsca, w których była z rodzicami, co pomaga Oldze w prowadzeniu śledztwa dotyczącego przeszłości Ewy. W szkole i w domu dziecka dziewczyna jest obiektem drwin i prześladowań. Ma ukochanego szczurka, którego traci za sprawą koleżanek. Ucieka z domu dziecka, wulgarnie odzywa się do dorosłych, okrada Olgę, mimo że ta usiłuje jej pomóc. Nie chce niczyjej litości. Uważa, że sama jest w stanie sobie poradzić. Szantażuje upośledzonego umysłowo woźnego zatrudnionego w domu dziecka, by zdobyć pieniądze. W jednej ze scen grozi Oldze nożem. Dziewczyna w rzeczywistości jest wrażliwa i zagubiona, nie radzi sobie z samotnością. Przyjaźni się jedynie z kolegą z domu dziecka, Kamilem, a ich relacja stopniowo zaczyna przeradzać się w uczucie.

W dwóch postaciach drugoplanowych można odnaleźć inne stereotypy. Dyrektorka domu dziecka przejawia początkowo cechy doświadczonej matrony, pewnej siebie i profesjonalnej wychowawczynie. Okazuje się jednak w rzeczywistości kobietą bezwzględną, wyrachowaną i zimną, prawdziwą królową śniegu. Od lat ignoruje przejawy przemocy w domu dziecka. Wydaje się też nie dostrzegać, że woźny wykorzystuje seksualnie nastolatki w zamian za prezenty. Kobieta zamieszana jest w handel „żywym towarem”, sprzedając małe dzieci zamożnym ludziom mieszkającym za granicą. Sfilmowana przez jedną z nastolatek scena przekazywania kilkuletniej dziewczynki jakiemuś mężczyźnie sugeruje, że ten jest pedofilem. Po tym jak nastolatka szantażuje dyrektorkę nagraniami będącymi dowodami przestępstwa, ta zabija dziewczynę, po czym próbuje zrzucić winę na woźnego. Dyrektorkę gubi nieumiejętność wykasowania z telefonu kompromitującego filmu, co utrwała stereotyp kobiety nieradzącej sobie z nowoczesną technologią. Zostaje zdemaskowana przez Olgę i ostatecznie trafia do więzienia.

Kobietą sukcesu jest na pozór prokurator Różańska. Kobieta zajmuje wysokie stanowisko, jest elegancka i pewna siebie. Ma szczęśliwą rodzinę – męża i córkę. Przez większość odcinków wydaje się postacią pozytywną. Okazuje się jednak, że Różańska miała romans z ojcem Ewy. Mężczyzna bardzo kochał córkę i dla niej zdecydował się zostać z rodziną, zrywając relację z koleżanką z pracy. Różańska okazała się *femme fatale*, doprowadzając mężczyznę do zguby. W ramach zemsty zatrudniła płatnego

mordercę, który miał zabić rodzinę byłego kochanka. Zamiast Ewy ginie jej koleżanka. Kiedy Różańska dowiaduje się, że Ewa żyje, wynajmuje płatnego zabójcę, przez co giną kolejne osoby, w tym przyjaciele Olgi, Justyna i Adam. Kobieta chce osobiście zabić Ewę, ale zostaje zastrzelona przez mężczyznę, który przed laty miał zabić rodzinę Ewy.

Postać policjantki Justyny Matei, przyjaciółki Olgi, łączy w sobie kilka stereotypów, niektóre z nich zarazem łamiąc. Jest odważną policjantką, wierną przyjaciółką niewahającą się złamać przepisy, by pomóc Oldze, a przy tym samotną, wrażliwą kobietą, poszukującą miłości w Internecie. Z jednej strony to głupia blondynka z dużym biustem, a z drugiej – aseksualny kumpel dla kolegów policjantów, podśmiewających się z jej nowego chłopaka poznanego na portalu randkowym. Zna się na piłce nożnej, ubiera się na sportowo, ale nosi różowe szpilki. Jest nieufna wobec kolegi policjanta, ale w nieśmiałym i skromnym chłopaku, z którym się spotyka, nie potrafi rozpoznać płatnego mordercy, więc ginie z jego ręki wepchnięta pod pociąg. To postać wielowymiarowa i tragiczna.

Postacie dalszego planu realizują różne stereotypy. Zbuntowanymi nastolatkami w serialu są podobnie jak Ewa, również jej koleżanki z domu dziecka. Dziewczyny palą papierosy, są wulgarne i znęcają się nad Ewą. Wrzucają jej szurka do kojca dla psów. Niektóre z nich utrzymują relacje o charakterze seksualnym z woźnym. Są cyniczne, zepsute, łase na pieniądze i gadżety.

Oprócz wątku relacji woźnego z dziewczętami z domu dziecka, w serialu pojawia się także inny stereotyp kobiety traktowanej wyłącznie jako obiekt seksualny. Rozmowa Olgi z gangsterami w nocnym klubie odbywa się na tle sceny, na której półnagie dziewczyny wiją się w tańcu na rurze.

Pomiędzy kobietami i mężczyznami przeważają relacje o charakterze równorzędnym. Wprawdzie traktują oni niekiedy kobiety z góry czy pogardliwie, ale takie sytuacje mają charakter incydentalny. Kobiety są na ogół równorzędnymi partnerami mężczyzn, nie tylko w życiu prywatnym i zawodowym, a także w zbrodni.

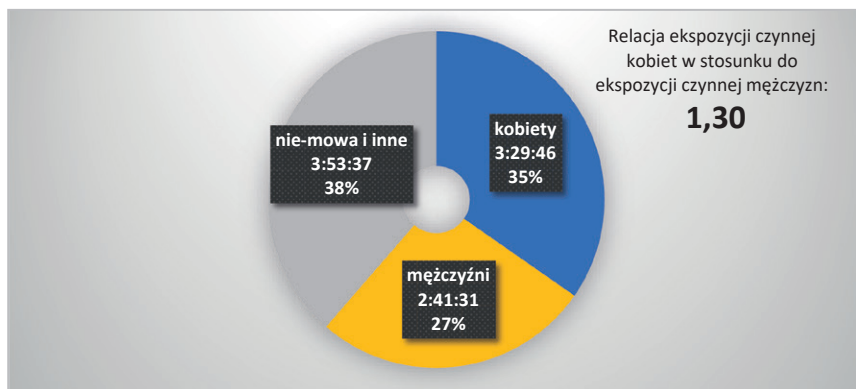
Relacje uczuciowe w serialu mają różny charakter, a wzorzec rodziny ukazywany jest w rozmaitych wariantach. Dom dziecka jest miejscem, w którym przebywają autentyczne sieroty, jak Ewa, ale i dzieci rodziców, którzy nie radzą sobie z obowiązkami rodzicielskimi, jak Kamil, którego

matka stworzyła drugi związek. Rodzina Kamila jest patologiczna, matka i jej partner nadużywają alkoholu. Mężczyzna znęca się nad chłopakiem. Mimo to matka usiłuje radzić sobie w tej sytuacji i dba o syna, na ile może. Dzieckiem Różańskiej zajmuje się także mąż. Olga jest bezdzietną wdową, a Justyna singielką szukającą miłości w sieci. W filmie widzimy także byłą żonę i dzieci Czarnego. Namiastkę domu spróbuje stworzyć Olga jako przybrana matka Ewy.

Dominujący wątek wybijający się w obu serialach kryminalno-oby- czajowych w kontekście prezentacji postaci kobiecych, to kwestia balansu życia zawodowego i osobistego, a raczej ceny, jaką kobiety płacą za sukces zawodowy. Oba seriale *implicite* sugerują, że sukces zawodowy wiąże się (czasami z losową, czasami z wyboru) stratą w wymiarze osobistym. Oba seriale podtrzymują też stereotypy większej emocjonalności kobiet.

Ekspozycja czynna w serialach kryminalno-oby- czajowych

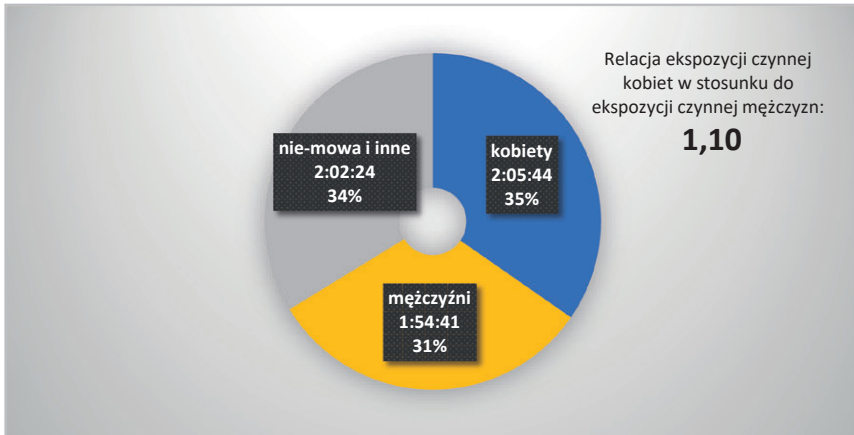
W dwóch serialach z gatunku kryminalno-oby- czajowych traktowanych łącznie przewaga ekspozycji czynnej kobiet nad ekspozycją czynną mę- żczyzn jest bardzo wyraźna (relacja wynosi 1,30). Ważne jest jednak to, że dość duży udział w tego typu serialach mają sceny, w których brakuje dialogów, a fabuła jest budowana poprzez muzykę (wykres 44).



Wykres 44. Ekspozycja czynna w serialach kryminalno-oby- czajowych

Ekspozycja czynna w „Diagnozie”

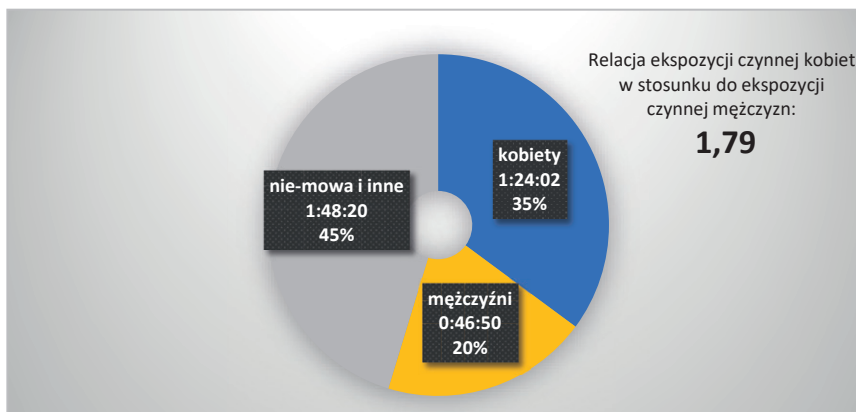
W „Diagnozie” kobiety mówią nieco więcej niż mężczyźni (relacja wynosi 1,10), ale nie jest to przewaga duża. Udział scen niemówionych mieści się w granicach średniego udziału dla całej badanej próby (wykres 45).



Wykres 45. Ekspozycja czynna w „Diagnozie”

Ekspozycja czynna w „Pułapce”

Jeżeli możemy nazwać „Diagnozę” serialem dość kobiecym, to „Pułapka” będzie serialem hiperkobiecym. Relacja ekspozycji czynnej kobiet w stosunku do ekspozycji czynnej mężczyzn wynosi tu 1,79. Co jednak jeszcze bardziej dla tego serialu charakterystyczne: udział scen, gdzie słyszymy głównie budującą napięcie muzykę, a nie słyszymy żadnych dialogów ani wypowiedzi, wynosi aż 45% (wykres 46). Ten znaczny udział scen bez wypowiedzi ludzi świadczy o mrocznym klimacie serialu, tworzonym m.in. za pomocą powracających tragicznych wspomnień z przeszłości obu głównych bohaterek, a także motywów ucieczki i ukrywania się.

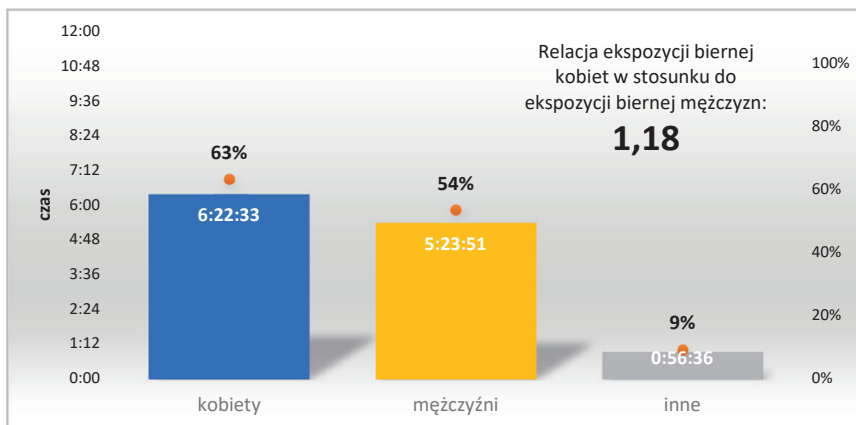


Wykres 46. Ekspozycja czynna w „Pułapce”

Ekspozycja bierna w serialach kryminalno-obyczajowych

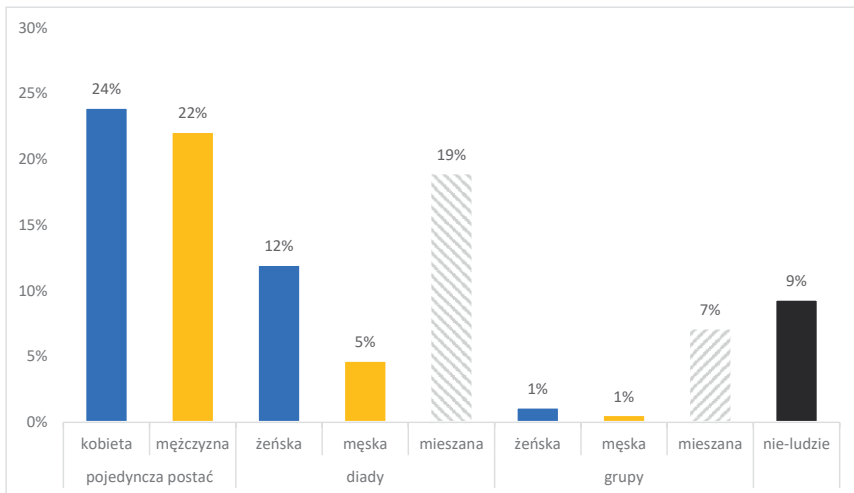
W ekspozycji biernej przewaga kobiet nie jest już tak wyraźna (relacja wynosi 1,18). Zestawiając ten wynik z dużą przewagą kobiet w ekspozycji czynnej, możemy powiedzieć, że ten typ seriali podnosi rangę kobiet, a mężczyźni w wielu sytuacjach pojawiają się tylko jako bierni uczestnicy scen (wykres 47).

W sferze wizualnej seriali kryminalno-obyczajowe zawierają najczęściej sceny, gdy widoczna jest pojedyncza kobieta (24%) lub pojedynczy



Wykres 47. Ekspozycja bierna w serialach kryminalno-obyczajowych

mężczyzna (22%), jest to jednak cecha w większości wspólna dla seriali. Charakterystyczna dla „Diagnozy” i „Pułapki” rozpatrywanych łącznie jest natomiast duża przewaga widoczności diad żeńskich (12%) nad diadami męskimi (5%) (wykres 48). Można by uznać, że w przypadku tego gatunku mamy do czynienia z ciekawym zabiegiem, gdy kobiety są płcią dominującą w gatunku, tradycyjnie raczej kojarzonym z mężczyznami, jednak ten wynik to tylko uśrednienie danych, które dla obu seriali wykazują duże dysproporcje.

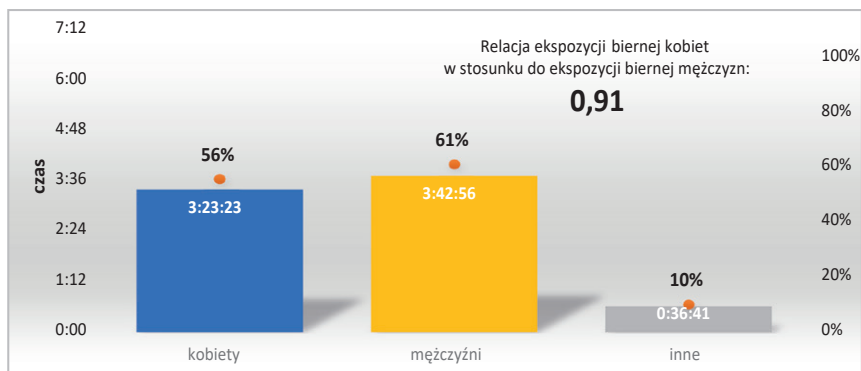


Wykres 48. Konfiguracje widoczności postaci na ekranie w serialach kryminalno-obyczajowych

Ekspozycja bierna w „Diagnozie”

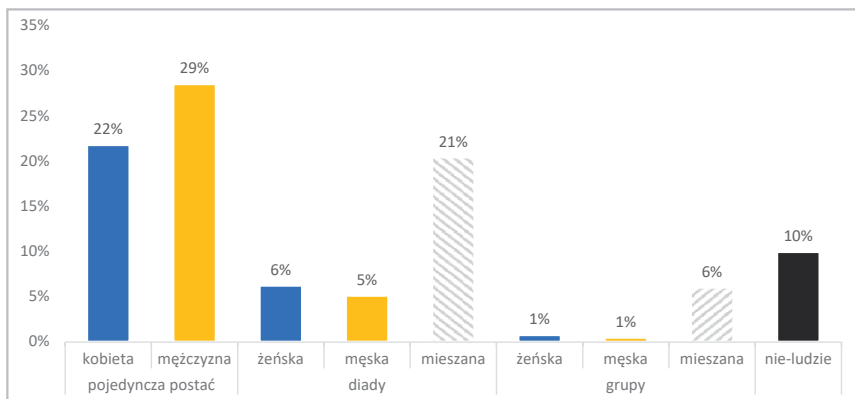
W ekspozycji biernej kobiety zajmują mniej czasu (56%) niż mężczyźni, co w zestawieniu z odwrotną proporcją ekspozycji czynnej prowadzi do ciekawych wniosków. Oto mamy pierwszy w naszej analizie serial, gdzie rola kobiet jest tak silna w stosunku do mężczyzn. Kobiety widoczne są rzadziej, ale mówią więcej, mężczyźni zatem częściej odgrywają role statystów (wykres 49).

W sferze wizualnej najczęściej widzimy na ekranie pojedynczego mężczyznę (29%), kobiety są pokazywane rzadziej (22%), ale trzeba pamiętać, że to one mają większą ekspozycję czynną. Stosunkowo



Wykres 49. Ekspozycja bierna w „Diagnozie”

duży udział stanowią sceny, w których nie ma postaci ludzkich (10%). Razem prowadzi nas to do konkluzji, że w „Diagnozie” występuje mniej scen zbiorowych w porównaniu ze średnią dla wszystkich seriali (wykres 50).

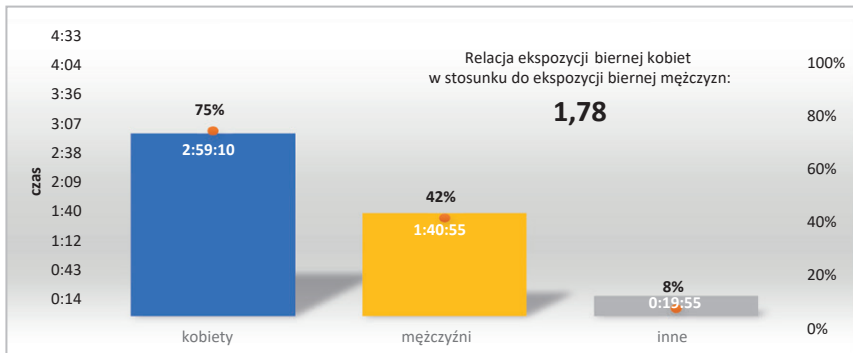


Wykres 50. Konfiguracje widoczności postaci na ekranie w „Diagnozie”

Ekspozycja bierna w „Pułapce”

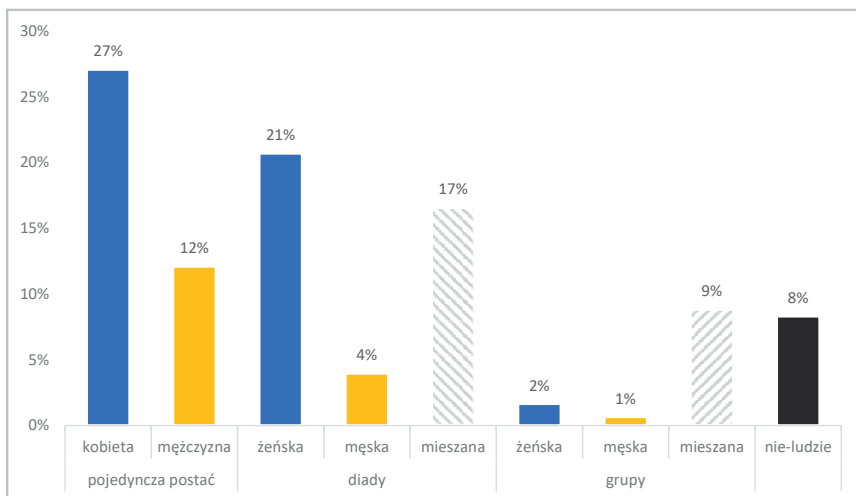
Tak jak w „Diagnozie” mieliśmy do czynienia z finezyjnym połączeniem dużej dominacji ekspozycji czynnej kobiet ze stosunkowo mniejszą ekspozycją bierną, tak w „Pułapce” dominacja kobiet jest oczywista

w obu wymiarach. Przez 75% czasu widzimy na ekranie kobiety, które nie wypowiadają się, podczas gdy milczący mężczyźni pojawiają się w 42% czasu nagrania (wykres 51).



Wykres 51. Ekspozycja bierna w „Pułapce”

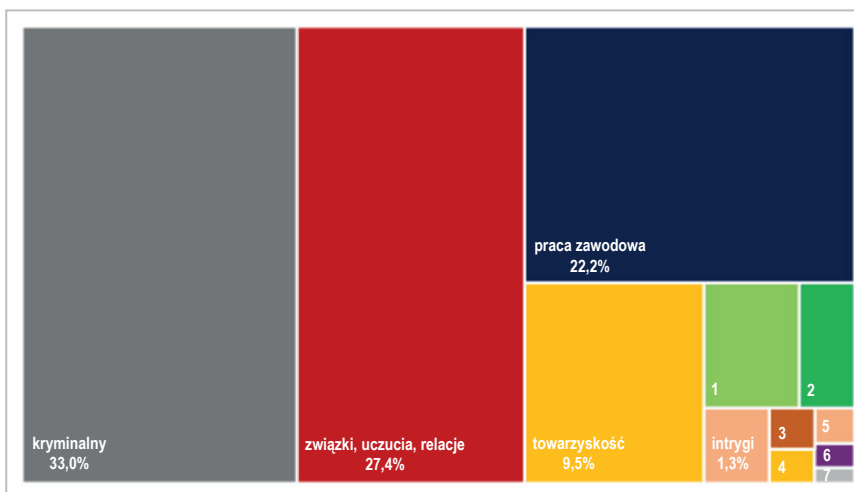
Kiedy przyjrzymy się konfiguracjom płci w sferze wizualnej (wykres 52), „kobiecość” „Pułapki” ujawnia się w całej rozciągłości. Pojedynczą kobietę widzimy w 27% czasu, co stanowi ponaddwukrotność czasu, w którym pojawia się pojedynczy mężczyzna (12%). Częściej niż pojedynczego mężczyznę widać na ekranie diadę żeńską (21%), natomiast diady męskie występują bardzo rzadko (4%) (wykres 52).



Wykres 52. Konfiguracje widoczności postaci na ekranie w „Pułapce”

Konteksty w serialach kryminalno-obyczajowych

Porównanie dominujących kontekstów analizowanych seriali kryminalno-obyczajowych ujawnia dość duże podobieństwa. W tej kategorii dominują kolejno konteksty: kryminalny (33%), co zrozumiałe, biorąc pod uwagę gatunek filmowy, a także związki, uczucia, relacje (27%) oraz praca zawodowa (22%). Należy nadmienić, że w przypadku seriali kryminalno-obyczajowych często praca zawodowa łączy się z wątkiem kryminalnym w taki sposób, że sceny przedstawiają działania organów ścigania. Na kolejnym miejscu w obu serialach, jednak ze znacznie mniejszym udziałem, znalazła się towarzyskość. Udział tego kontekstu, tak popularnego w innych typach seriali, tu wynosi zaledwie 9%, co potwierdza, że generalnie klimat seriali kryminalno-obyczajowych jest dużo cięższy (wykres 53).

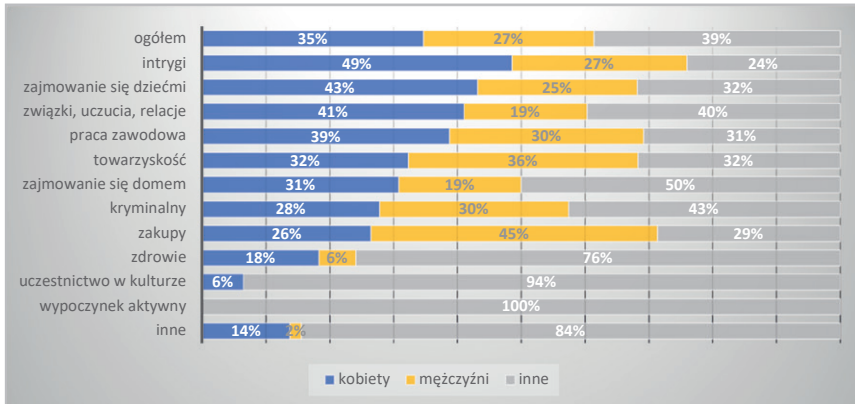


Wykres 53. Udział kontekstów w łącznym czasie nagrań w serialach kryminalno-obyczajowych

1 – zajmowanie się dziećmi (3,1%); 2 – zdrowie (1,8%); 3 – zajmowanie się domem (0,5%); 4 – wypoczynek aktywny (0,4%); 5 – zakupy (0,4%); 6 – uczestnictwo w kulturze (0,3%); 7 – inne (0,2%)

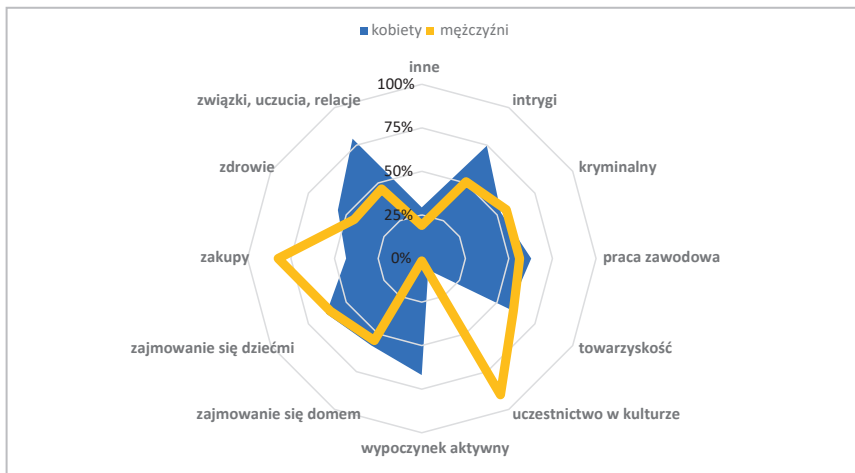
Mimo ogólnie przeważającej ekspozycji czynnej kobiet w serialach kryminalno-obyczajowych nie znajdziemy jej tak dużo w wiodących w tym gatunku wątkach kryminalnych. W scenach kryminalnych jednak nieznacznie częściej mówią mężczyźni (30%) niż kobiety (28%). Przewaga

w ekspozycji czynnej kobiet wynika przede wszystkim z dużo dłuższego czasu wypowiedzi kobiecych w kontekstach związanych z relacjami i uczuciami (41% w stosunku do 19% mężczyzn) i w pracy zawodowej (39% w stosunku do 30% mężczyzn) (wykres 54).



Wykres 54. Ekspozycja czynna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w serialach kryminalno-obyczajowych

Analiza ekspozycji biernej w serialach kryminalno-obyczajowych (wykres 55) potwierdza dominację kobiet, również w sferze wizualnej w kontekście związków, uczuć i relacji. Natomiast jeżeli chodzi o wątek



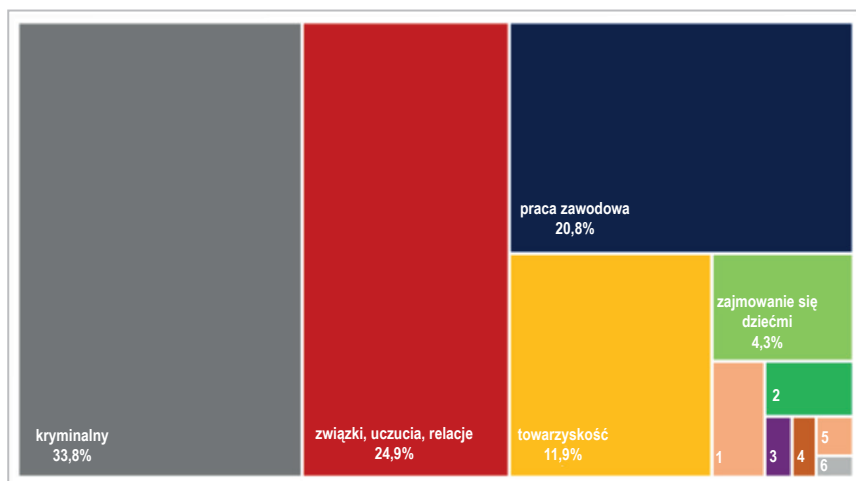
Wykres 55. Ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w serialach kryminalno-obyczajowych

kryminalny, to widzimy, że kobiety są eksponowane równie często co mężczyźni. Z kolei w wątku pracy zawodowej równowaga płci w ekspozycji czynnej zostaje również potwierdzona ekspozycją bierną.

Konteksty w „Diagnozie”

W „Diagnozie” w oczywisty sposób na pierwszy plan wysuwa się kontekst kryminalny, który jako dominujący został zidentyfikowany w 34% czasu całej fabuły. Następnie mamy wątki dotyczące związków, uczuć i relacji (25%) oraz pracy zawodowej (21%). Towarzystwo jest dopiero na miejscu czwartym (12%), a za nią, na co warto zwrócić uwagę, zajmowanie się dziećmi (4%) (wykres 56). Generalnie mamy więc w „Diagnozie” do czynienia z kontekstami, które budują duże napięcie (kryminalny i związki, uczucia, relacje) oraz stosunkowo dużą liczbę scen bez postaci ludzkich, co najczęściej podkreśla nastrój tajemnicy.

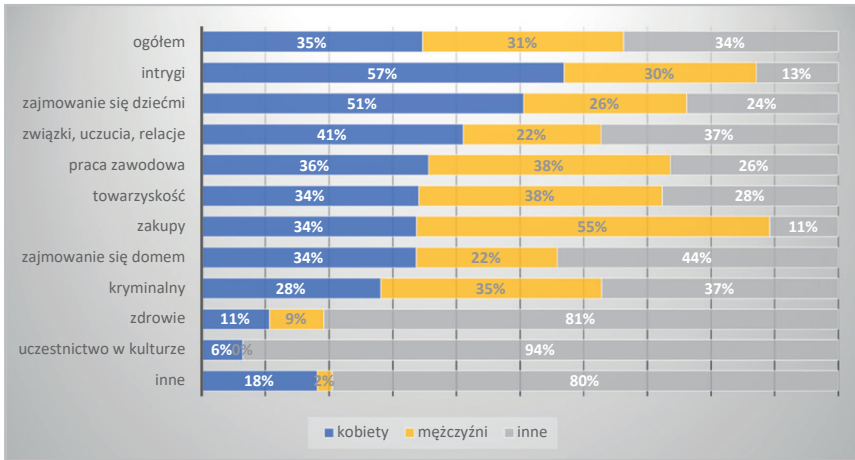
W „Diagnozie” wiodącym kontekstem jest kontekst kryminalny, ale w nim ekspozycja czynna kobiet jest wyraźnie mniejsza niż ekspozycja mężczyzn. Kontekstem decydującym o ogólnej większej ekspozycji czynnej kobiet w serialu są związki, uczucia, relacje, gdzie ich ekspozycja



Wykres 56. Udział kontekstów w łącznym czasie nagrań w „Diagnozie”

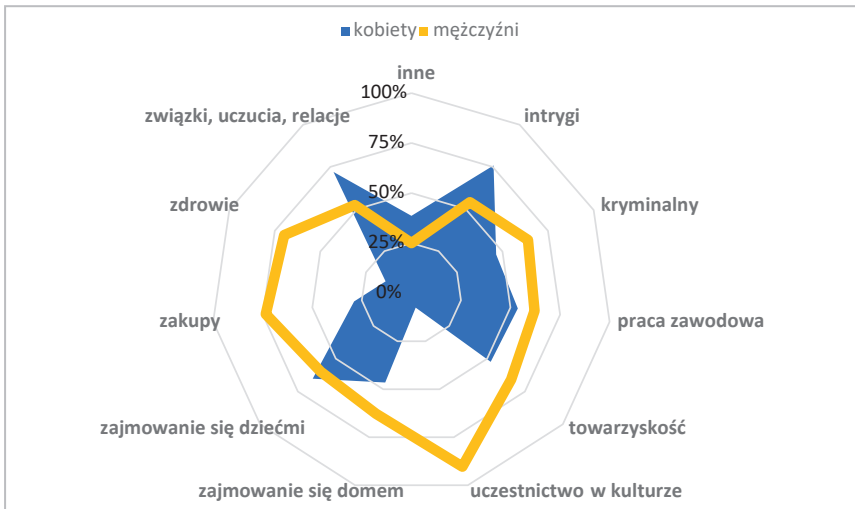
1 – intrygi (1,6%); 2 – uczestnictwo w kulturze (0,4%); 3 – zajmowanie się domem (0,4%); 4 – zakupy (0,3%); 5 – inne (0,2%)

czynna jest blisko dwukrotnie większa niż ekspozycja czynna mężczyzn (wykres 57).



Wykres 57. Ekspozycja czynna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „Diagnozie”

W ekspozycji biernej znajdujemy, po pierwsze, potwierdzenie zdominowania przez kobiety kontekstu uczuć oraz zdominowania przez mężczyzn kontekstu kryminalnego (wykres 58). Również w intryguach

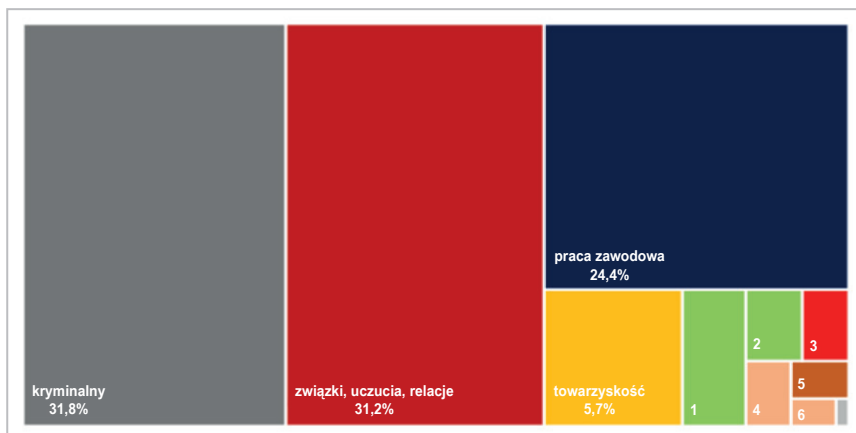


Wykres 58. Ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „Diagnozie”

częściej pokazywane są kobiety. W wątku zajmowania się dziećmi mamy silne utwierdzenie stereotypu polegające na tym, że nawet jak mężczyzna jest obecny w scenach, gdzie mamy do czynienia z zajmowaniem się dziećmi (ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn w tym kontekście jest zbalansowana), to i tak osobą przejmującą inicjatywę jest kobieta (zdecydowana przewaga ekspozycji czynnej kobiet).

Konteksty w „Pułapce”

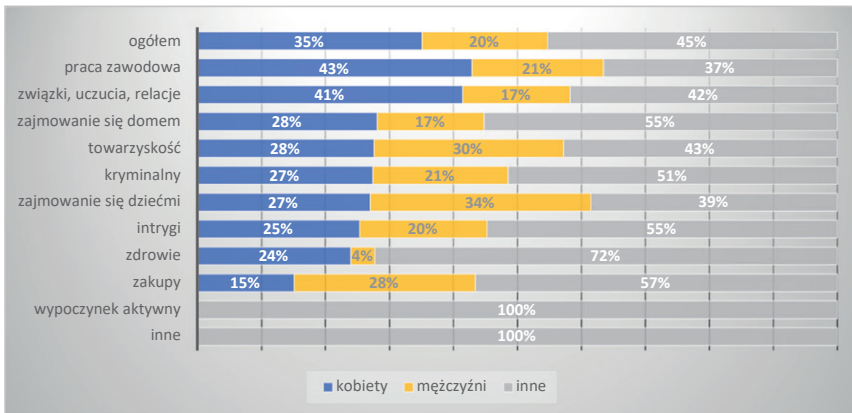
Kontekst kryminalny jako najczęściej występujący (32%) w „Pułapce” nie dziwi, ale warto zwrócić uwagę, że równie częste są sceny dotyczące związków, uczuć i relacji (31%). Trzeba wymienić jeszcze dość duży udział kontekstu pracy zawodowej (24%). Łącznie te trzy konteksty obejmują 87% czasu fabuły, co powoduje, że na tle innych seriali „Pułapka” wydaje się produkcją dość jednorodną tematycznie (wykres 59).



Wykres 59. Udział kontekstów w łącznym czasie nagrań w „Pułapce”

1 – zdrowie (2,6%); 2 – zajmowanie się dziećmi (1,2%); 3 – wypoczynek aktywny (1%); 4 – intrygi (0,9%); 5 – zajmowanie się domem (0,7%); 6 – zakupy (0,3%); 7 – inne (0,1%)

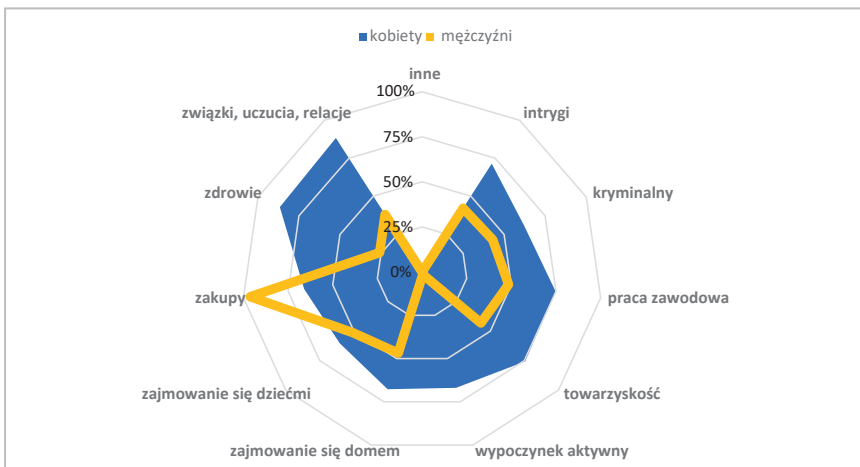
W ekspozycji czynnej na tle wątków warto zwrócić uwagę, że w „Pułapce”, w przeciwieństwie do „Diagnozy”, kobiety są również płcią dominującą w wątku kryminalnym, a także w pracy zawodowej (wykres 60).



Wykres 60. Ekspozycja czynna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „Pułapce”

Mamy zatem do czynienia z potwierdzeniem za pomocą danych ilościowych dość silnego złamania kulturowych konwencji, które łączą sferę kryminalną głównie z mężczyznami. Oba serie kryminalne budują intrygę i akcję wokół kobiecych protagonistów, obsadzając panie zarówno w rolach pozytywnych, jak i negatywnych.

Również na płaszczyźnie ekspozycji biernej, czyli jedynie prezentowania niewypowiadających się postaci, kobiety zdominowały w „Pułapce” praktycznie wszystkie wątki (wykres 61).



Wykres 61. Ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „Pułapce”

Porównując oba seriale, można stwierdzić, że w „Diagnozie” proporcje płci są mniej więcej wyrównane, natomiast w „Pułapce” występuje znaczna przewaga kobiet. Można to tłumaczyć różnicami w scenariuszu. Akcja drugiego serialu toczy się wokół wątku ucieczki i ukrywania się głównych bohaterek. Miejscem akcji „Diagnozy” natomiast jest szpital, w którym udział lekarzy obu płci jest zbliżony.

W wątku kryminalnym w „Diagnozie” przeważają mężczyźni, natomiast w „Pułapce” kobiety. Relacje i związki w „Diagnozie” dotyczą głównie heteroseksualnych związków o charakterze erotycznym, stąd na ekranie najczęściej widać parę mieszaną. Odmiennie przedstawia się sytuacja w „Pułapce”. Tu zdecydowanie dominują kobiety (pojedynczo i w parze), ponieważ tworzenie się więzi (typu: matka i córka) pomiędzy dwiema głównymi bohaterkami stanowi istotny wątek serialu.

Rozdział 6

Zabawne i przebojowe – kobiety w serialach komediowo-obyczajowych

Wyróżnikiem filmu komediowego jest wywoływanie u odbiorców efektu rozbawienia. Efekt ten może być osiągnięty za pomocą różnego rodzaju środków, np. poprzez komizm sytuacyjny, komizm słowny czy komizm postaci. W konwencjonalnym filmie komediowym postaci są schematyczne, sprowadzone często do czystych typów (zob. Hendrykowski, 1998).

Konwencja w serialach komediowo-obyczajowych

Bohaterkami pierwszoplanowymi poddanych badaniu odcinków serialu „Dziewczyny ze Lwowa” jest pięć kobiet, Ukrainek, mieszkających w Warszawie i próbujących ułożyć sobie w Polsce życie: Polina Kłyczko – pracująca w restauracji prowadzonej przez żonę gangstera, Olya Juszcuk – studentka, zarabiająca sprząaniem, Uljana Pawliczenko – skrzypaczka, Swietłana Omiliańska – prowadząca agencję dla opiekunek oraz Katia Łuczenko – szukająca pracy i zamożnego męża. Dziewczyny łączy postać Henryka Pućko – starszego pana, byłego fałszerza, wynajmującego Ukrainkom pokój w kamienicy. W analizowanych odcinkach mieszkają u niego Polina, Uljana oraz Katia.

Bohaterki drugoplanowe serialu to: żona gangstera – pracodawczyni Poliny, Zofia Nowakowa – pracodawczyni Olyi, zaprzyjaźniona z panem Henrykiem oraz matka Tomka (narzeczonego Olyi)¹.

Serial mieści się w konwencji filmu komediowego. Postaci bohaterów są schematyczne i przerysowane, a fabuła uproszczona. Nawet dramatyczne czy niebezpieczne sytuacje znajdują szczęśliwy finał, a niemal wszyscy bohaterowie są dobrzy (wyjątek stanowi tu gangster Kamyk i jego ludzie). Jednym z istotniejszych wątków analizowanych odcinków jest walka z Kamykiem, tzw. czyścicielem kamienic, próbującym przejąć dom, w którym znajdują się mieszkania pana Henryka i Tomka.

Akcja analizowanych odcinków serialu „**Przyjaciółki**” koncentruje się wokół losów pięciu kobiet, które można zaliczyć do postaci pierwszoplanowych. Anna Strzelecka pracuje w kancelarii, a jej małżeństwo z Pawłem przeżywa kryzys. Patrycji Kochan w ułożeniu sobie związku z Wiktorem przeszkadza Wiki. Singielka Inga Gruszevska ma dwie córki, a w opiece nad nimi pomagają jej ojcowie dziewczynek. Nowego partnera szuka natomiast na portalach randkowych. Zuzanna Markiewicz wraca do pracy po chorobie nowotworowej, a nad jej związkiem z Janem Głowackim ciąży obustronna zdrada. Dorota, młoda wdowa i samotna matka, zamożna właścicielka salonu stylizacji paznokci, wdaje się w relację z oszustem matrymonialnym.

Bohaterkami drugoplanowymi są: Julka Strzelecka – córka Anny i Pawła, Wiki – była partnerka Wiktora i matka wychowywanej przez Patrycję i Wiktora córki, Daria – współpracowniczka Jana (zdradził z nią Zuze) oraz Marianna – sąsiadka Strzeleckich, w której kocha się Paweł².

O ile serial mieści się w konwencji filmu obyczajowego, to jego komediowy charakter jest dość wątpliwy. Fabuła obfituje w tragiczne sytuacje (ciężka choroba, wypadek, śmierć), a bohaterki przeżywają prawdziwe życiowe dylematy i dramaty. Komediowego wydźwięku serialowi nadają dwie, przerysowane postaci: Ingi i Doroty oraz niekiedy komizm sytuacyjny („romans” Pawła).

W „Dziewczynach ze Lwowa” wśród postaci pierwszoplanowych dominują kobiety. W badanej próbie tylko jednej roli męskiej można

¹ Zob. <https://vod.tvp.pl/website/dziewczyny-ze-lwowa,21383287>.

² Zob. <https://www.polsat.pl/serial/przyjaciolki/>.

przypisać znaczenie pierwszoplanowe. Z kolei role drugoplanowe są zdominowane przez mężczyzn (tabela 8).

Tabela 8. Częstotliwość występowania postaci w „Dziewczynach ze Lwowa” (średnio w odcinku)

Pierwszoplanowe		Drugoplanowe		Ogółem
kobiety	mężczyźni	kobiety	mężczyźni	
4,8	1,0	2,2	7,8	15,7

Drugi z gatunku seriali komediowo-obyczajowych również charakteryzuje się niespotykaną w innych serialach asymetrią polegającą na tym, że w rolach pierwszoplanowych widzimy głównie kobiety (w przypadku „Przyjaciółek” tylko kobiety), a w rolach drugoplanowych częściej obsadzeni są mężczyźni (tabela 9).

Tabela 9. Częstotliwość występowania postaci w „Przyjaciółkach” (średnio w odcinku)

Pierwszoplanowe		Drugoplanowe		Ogółem
kobiety	mężczyźni	kobiety	mężczyźni	
5,0	0,0	2,2	4,7	11,9

Stereotypy, role i relacje w serialach komediowo-obyczajowych

Jak wspomniano wyżej, postaci serialu „Dziewczyny ze Lwowa” można uznać za schematyczne i przerysowane. Wszystkie bohaterki pierwszoplanowe są dobre i wrażliwe, różnią się jednak od siebie charakterem. Na ich tle prawdziwą kobietą aniołem jest Olya, potulna i łatwowierna, nieumiejąca nikomu odmówić pomocy. W jej życiu brakowało ojca, więc porady szuka w cerkwi – u popa. W jednym z ostatnich analizowanych odcinków godzi się z ojcem, który odnajduje ją po latach. Swietłana, która zostawiła we Lwowie pod opieką matki dwoje dzieci, próbuje ułożyć sobie życie z mecenasem Piotrem. Jest przedsiębiorcza i samodzielna, ale kiedy dorosły już syn zaczyna sprawiać jej problemy, przyjmuje pomoc od opiekuńczego partnera. Polina jest niezależna

i samodzielna, współpracuje z żoną gangstera, sama jednak chce prowadzić legalny interes. Rozstaje się z partnerem, który jest policjantem antyterrorystą i próbuje wtrącać się w jej życie, jednak para w końcu się godzi. Uljana jest szarą myszką, a przy tym utalentowaną skrzypaczką, gra w zespole. Spotyka się z jednym z muzyków. Zmienia *image* na bardziej sceniczny (seksowny). We Lwowie zostawiła pod opieką matki dziecko z poprzedniego związku. Katia uosabia stereotyp głupiej blondynki i obiektu seksualnego. Ubiera się wyzywająco, nakłada ostry makijaż, a po mieszkaniu chodzi w skąpym peniuarze. Nie myśli poważnie o pracy i do żadnej się nie nadaje, robi natomiast piorunujące wrażenie na mężczyznach, niezależnie od ich wieku. Jest nieporadna, tęskni za luksusem, więc pragnie poznać jakiegoś zamożnego, dojrzałego mężczyznę, który się nią „zaopiekuje”. W końcowych odcinkach bohaterka zaczyna się zmieniać, ubiera się skromniej i zastanawia się nad związkiem z młodym i niemającym mężczyzną.

Spśród kobiet drugiego planu Zofia Nowakowa to typowa matrona. Dla Ukrainek jest mentorką, ucząc je właściwego zachowania i sprzątnia (!). Karci pielęgniarki w szpitalu, wtrąca się w życie pana Henryka. Ludzie jej unikają. Jest wyniosła i chociaż początkowo wydaje się sroga, to okazuje się kobietą o wielkim sercu.

Na uwagę zasługuje także matka Tomka, uosabiająca stereotyp strasznej teściowej (przyszłej). Nadopiekuńcza i podejrzliwa (na granicy paranoi), wynajmuje prywatnego detektywa, by śledził narzeczoną syna.

Żona gangstera to na pozór kobieta sukcesu. Atrakcyjna i pewna siebie czterdziestolatka prowadzi restaurację, która cieszy się dużym powodzeniem. Okazuje się jednak, że to mąż gangster naganania w tajemnicy klientów, by zrobić żonie przyjemność.

W serialu dominują relacje równorzędne, chociaż w stosunku do Ukrainek zabarwione pewną nutą paternalizmu. Pan Henryk jest dla dziewcząt wynajmujących u niego pokój niczym ojciec, a pani Zofia im matkuje. Podobnie matczyny stosunek przejawia wobec Ukrainek żona gangstera. „Dziewczyny ze Lwowa” są zaradne i samodzielne, pracują, mają własne biznesy, studiują. Wyjątek stanowi Katia, poszukująca w Polsce bogatego męża, ale porzuca te plany, przechodząc wewnętrzną i zewnętrzną przemianę.

Dominujący wzorzec rodziny ukazany w serialu jest charakterystyczny dla imigrantek. Początkowo kobiety przebywają w Warszawie

bez dzieci, które zostały na Ukrainie pod opieką krewnych. Dopiero Swietłana, na propozycję aktualnego partnera, sprowadza do Polski syna i córkę. Wszystkie bohaterki pierwszoplanowe wchodzą w nowe związki z Polakami, próbując ułożyć sobie życie w nowej ojczyźnie.

W „Przyjaciółkach” stereotypową słodką idiotką i kobietą traktowaną jak obiekt seksualny jest Inga, niebieskooka, atrakcyjna blondynka. Ma dwie córki, każdą z innym mężczyzną. Przyjaźni się z ojcami swoich dzieci. Kobieta poszukuje związku przez Internet i godzi się na relację z młodym lekarzem (Maks) na zasadach *friends with benefits*. Relacja wyłącznie seksualna przestaje jej jednak wystarczać. Tak naprawdę chciałaby stałego związku, ale mężczyzna nie jest na to gotowy. Inga próbuje różnych sztuczek, by rozkochać w sobie Maksą. W końcu jednak uświadamia sobie, że on nie chce poważnej relacji. Sytuacja, w której ojcowie jej córek ze współczuciem kiwają głowami nad rozpaczającą Ingą ma wydźwięk komiczny. Inga zachowuje się także jak kobieta bluszcz, która bez mężczyzny nie daje sobie rady. W sytuacjach krytycznych traci głowę. Kiedy córka ma wypadek w górach, pomaga jej Maks, załatwiając helikopter, którym kobieta leci do zakopiańskiego szpitala.

Cechy głupiej blondynki przejawia też Anna, która jednak przede wszystkim jest matką Polką, kapłanką domowego ogniska i wzorową gospodynią, dbającą o dom i męża, a także opiekującą się zarówno swoimi dziećmi, jak i wnukiem. Bywa atechniczna, nie radząc sobie np. z obsługą telefonu komórkowego. Jest przy tym kobietą wielozadaniową. Zauroczenie męża sąsiadką sprawia, że Anna przechodzi metamorfozę, łamiąc stereotyp kobiety poświęcającej się rodzinie. Rzuca pracę w kancelarii adwokackiej i zostaje stewardesą. Wyprowadza się z domu i wynajmuje kawalerkę, więc jej mąż jest zmuszony przejąć wszystkie obowiązki domowe. Anna zaczyna dbać o siebie i swoje potrzeby, staje się asertywna. W związku z tym, że wcześniej wychowywała swojego wnuka, jej córka nie potrafi zająć się synem. Odmawia jednak córce pomocy, gdy wnuk jest chory, a gdy ten trafia do szpitala, robi sobie z tego powodu wyrzuty. Ta sytuacja sprawia jednak, że jej córka dojrzeewa do roli matki. Przemianę przechodzi także Paweł. Zaczyna doceniać żonę i na powrót dostrzega w niej kobietę. Zabiega o jej względy i umawia się z nią na randkę.

Dorota łączy w sobie stereotyp kobiety sukcesu i słodkiej idiotki. Jest bardzo zamożna, ma swój salon stylizacji paznokci, piękny dom

i gosposię. Jest wdową, wychowuje samotnie córkę. Staje się obiektem zainteresowania oszusta matrymonialnego. Początkowo jest nim oczarowana, ignorując fakty (np. notoryczny brak pieniędzy u partnera). Kiedy zaczyna podejrzewać, z kim ma do czynienia, planuje zemstę, łamiąc stereotyp słodkiej idiotki. Zamieszcza na portalu randkowym ogłoszenie ze zdjęciem mężczyzny i informacją, że to oszust, dzięki temu zgłaszają się do niej jego wcześniejsze ofiary. Wszyscy spotykają się w restauracji. Mężczyzna zostaje zdemaskowany i aresztowany przez policję. Postać Doroty jest przerysowana i momentami komiczna.

Kobietą sukcesu jest też Zuza, jednak jej życie prywatne wydaje się odległe od ideału. Przeszła chorobę nowotworową i po rekonwalescencji wraca do pracy na stanowisku dyrektora. Ma dwojkę dzieci i partnera. Jan podczas jej choroby zdradził ją ze swoją współpracowniczką Darią. Zuza traci przyjaciółkę Heidi, którą poznała podczas leczenia. Przeżywa załamanie i dzwoni do swego lekarza, z którym w chwili słabości zdradza Jana. Obie zdrady wychodzą na jaw i związek przeżywa poważny kryzys.

Postać Patrycji łączy w sobie kilka stereotypów. Kobieta jest nadmiernie emocjonalna, na granicy hysterii, a przy tym to matka Polka i wzorowa gospodyni. Jest wielozadaniowa. Pracuje także zawodowo. Łamie stereotyp macochy, opiekując się z miłością i oddaniem córeczką swego partnera Wiktora. Jest przy tym zazdrosna o dziecko i partnera, wręcz zaborcza.

Na drugim planie jest kilka kobiet uosabiających rozmaite stereotypy. Daria to kobieta sukcesu, jednak nie układa jej się życie prywatne. Jej mąż jest kobieciarzem. Daria w odwecie sama dopuszcza się zdrady, po czym próbuje odbudować małżeństwo.

Wiki jest niezrównoważoną emocjonalnie intrygantką i manipulantką. Próbuje zemścić się na byłym partnerze i popsuć jego związek z Patrycją. Porywa własną córkę i wyjeżdża do Niemiec. Ginie tam w wypadku samochodowym.

Marianna, atrakcyjna sąsiadka Anny i Pawła, przez mężczyznę jest postrzegana jako kobieta anioł – obiekt adoracji. Paweł kocha się w niej platonicznie. Mimo słów matki, która radzi mu, by „bzyknął” sąsiadkę, nie dąży do relacji o charakterze seksualnym. Iluzję rozwiewa sama Marianna, która – jak się okazuje – nie miała by nic przeciwko kontaktom tego typu.

W serialu na dalszym planie występuje stereotyp zbuntowanej nastolatki. Córka Ingi poucza matkę, wytyka jej błędy i narzuca swoje zdanie. Wypłaca za dużo pieniędzy z konta bankowego, twierdząc, że ma prawo do alimentów płaconych przez ojca.

Kobiety w serialu są bardzo emocjonalne, impulsywne i zachowują się czasem nieracjonalnie. Dorota na wieść o tym, że jej partner jest oszustem, wpada w szal i przeklina. Patrycja kłóci się z Wiki i ją popycha. Kiedy Anna przytłupa Pawła na podglądaniu sąsiadki, polewa go wodą z węża ogrodowego. Zuza robi Janowi „scenę małżeńską” przy obcej kobiecie. Niemal wszystkie bohaterki potrafią jednak w krytycznych sytuacjach zachować zimną krew. Anna ratuje życie mężczyźnie prowadzącemu kurs dla stewardes. Patrycja podczas porwania pasierbicy, w przeciwieństwie do Wiktora, działa racjonalnie. Dorota przeprowadza skuteczną akcję zdemaskowania oszusta.

Kobiety pokazywane są na ogół w relacjach równorzędnych. Są równe mężczyznom, zdradzają jak oni, porzucają rodzinę, zostawiają dzieci.

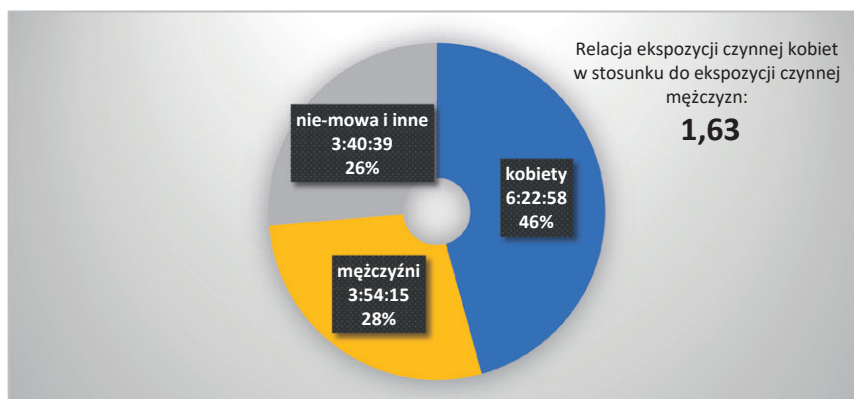
W serialu prezentowane są rozmaite typy rodzin. Jego bohaterki to „kobiety po przejściach”: wdowy, rozwódki, żyjące w związkach nietradycyjnych czy patchworkowych, dzielące się opieką nad dziećmi ze swoimi byłymi partnerami czy byłymi partnerkami swoich obecnych partnerów. W analizowanych odcinkach pojawia się wątek poszukiwania partnera w Internecie, a także typ relacji opartej wyłącznie na seksie. Na samotne kobiety czyha oszust matrymonialny, wykorzystujący finansowo swoje ofiary.

Trudno w tak wielowątkowych serialach znaleźć wspólne rysy prezentacji postaci kobiecych. Jedyne element, który można wskazać jako wspólny, to powracający w różnych kontekstach i konfiguracjach wątek kobiecej nieporadności (w realiach społecznych, emocjonalnych, technicznych czy zawodowych). W „Dziewczynach ze Lwowa” ta nieporadność wykorzystywana jest przede wszystkim do osiągnięcia efektu komizmu, w „Przyjaciółkach” raczej do szkicowania procesu przemian bohaterek. Seriale łączą też konsekwentne łamanie tego stereotypu – w sytuacjach granicznych i poważnych postaci kobiece okazują się bardziej zaradne, niż można się było spodziewać z wcześniejszej prezentacji postaci.

Warto podkreślić stereotypowe obsadzenie postaci kobiecych „Przyjaciółek” i „Dziewczyn ze Lwowa” w rolach zawodowych. Zawody wykonywane bowiem przez bohaterki obu seriali komediowo-obyczajowych odpowiadają najczęściej stereotypom „zawodów kobiecych”. Tak jest zwłaszcza w przypadku „Dziewczyn ze Lwowa”, jednak tu trzeba brać pod uwagę fakt, że bohaterki są imigrantkami, które na ogół pracują w zawodach nisko płatnych, takich jak sprzątaczką czy opiekunką. W „Przyjaciółkach” zawody prestiżowe (dyrektorka, prawniczka i bizneswoman) są równoważone zawodami bardziej „kobietymi” (manikiurzystka, stewardesa itp.).

Ekspozycja czynna w serialach komediowo-obyczajowych

Seriale komediowo-obyczajowe w naszej próbie należą do tych, w których przeważają udziały kobiet. Relacja ekspozycji czynnej kobiet do ekspozycji czynnej mężczyzn w tym gatunku wynosi 1,63. Kobiety wypowiadają się przez 46% czasu akcji, a mężczyźni tylko przez 28% (wykres 62).

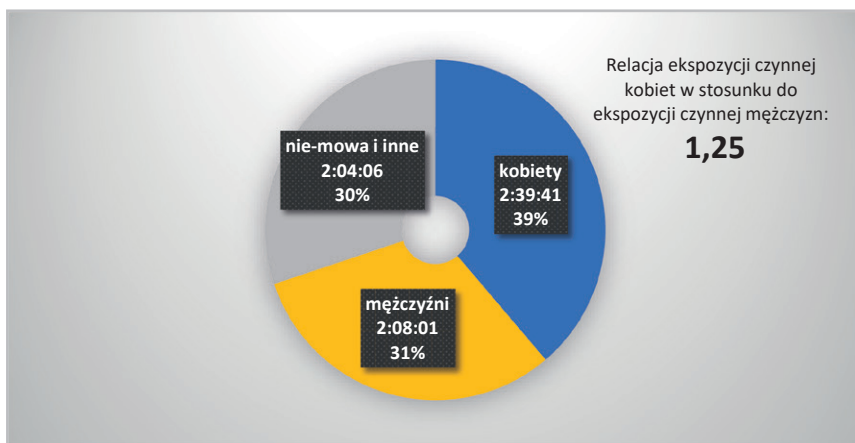


Wykres 62. Ekspozycja czynna w serialach komediowo-obyczajowych

Ekspozycja czynna w „Dziewczynach ze Lwowa”

W „Dziewczynach ze Lwowa” relacja ekspozycji czynnej kobiet do ekspozycji czynnej mężczyzn wynosi 1,25. Nie jest to wynik najwyższy w badanej

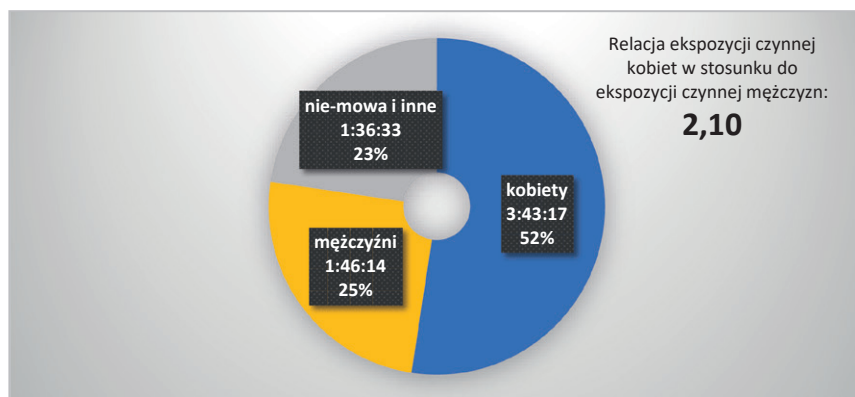
próbie, ale i nie najmocniejszy. W tym serialu kobiety wypowiadają się częściej od mężczyzn, ale nie przytłaczają częściej (wykres 63).



Wykres 63. Ekspozycja czynna w „Dziewczynach ze Lwowa”

Ekspozycja czynna w „Przyjaciółkach”

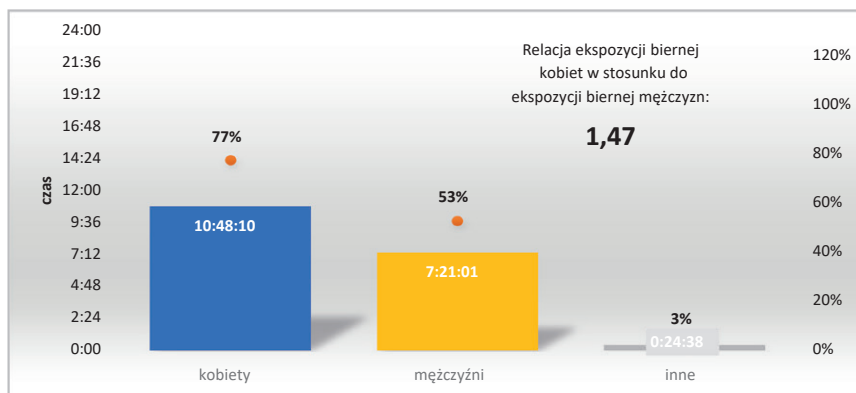
Serial „Przyjaciółki” to niewątpliwym lider, jeżeli chodzi o ekspozycję czynną kobiet. Kobiety wypowiadają się w nim w czasie zajmującym 52% ogólnego czasu i stanowi to 2,10 raza więcej niż czas wypowiedzenia się mężczyzn (wykres 64).



Wykres 64. Ekspozycja czynna w „Przyjaciółkach”

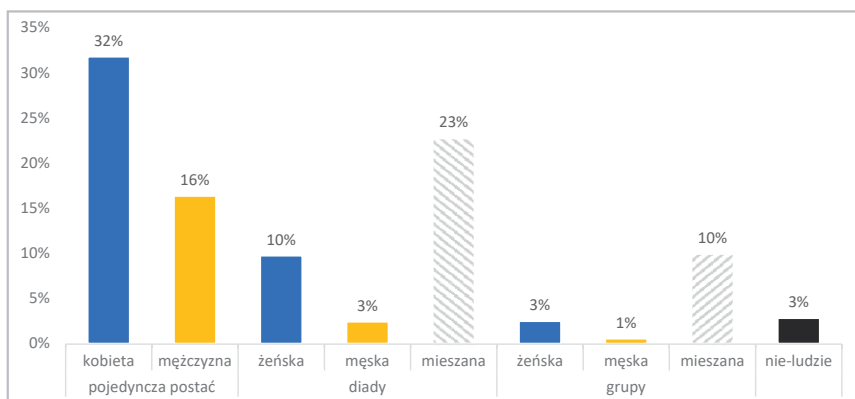
Ekspozycja bierna w serialach komediowo-obyczajowych

W ekspozycji biernej również dominują kobiety stosunkiem 1,47 do ekspozycji mężczyzn. Różnica między udziałem ekspozycji biernych kobiet i mężczyzn wynosi 24 punkty procentowe (wykres 65).



Wykres 65. Ekspozycja bierna w serialach komediowo-obyczajowych

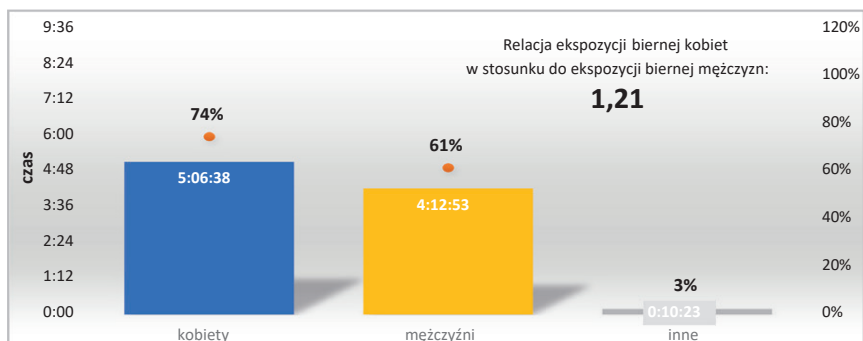
W tym typie seriali dwukrotnie dłużej na ekranie pokazywane są pojedyncze kobiety (32%) niż pojedynczy mężczyźni (16%). Poza tym trzykrotnie dłużej ekran zajmują diady żeńskie (10%) niż męskie (3%). Co również ciekawe, w tych typach seriali relatywnie częściej zobaczymy grupy kobiet (3%) (wykres 66).



Wykres 66. Konfiguracje widoczności postaci na ekranie w serialach komediowo-obyczajowych

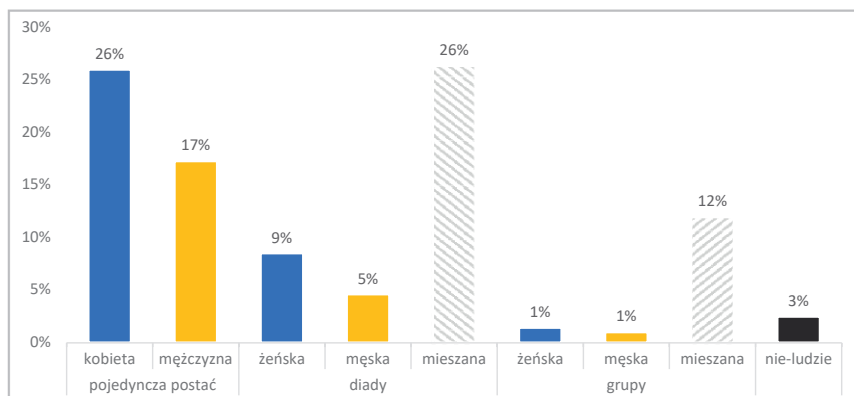
Ekspozycja bierna w „Dziewczynach ze Lwowa”

W ekspozycji biernej „Dziewczyn ze Lwowa” proporcje kobiet i mężczyzn są podobne do tych z ekspozycji czynnej. Kobiety niewypowiadające się są widoczne na ekranie w 74% czasu, a mężczyźni niewypowiadający się w 61% nagrania (wykres 67).



Wykres 67. Ekspozycja bierna w „Dziewczynach ze Lwowa”

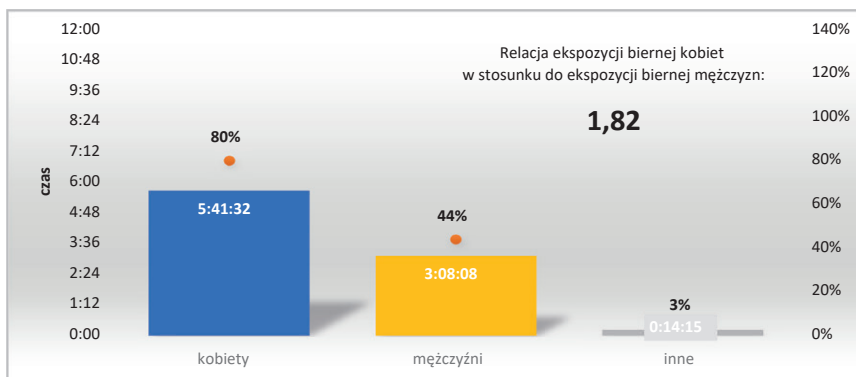
W sferze wizualnej pojedynczą kobietę (26%) zobaczymy w „Dziewczynach ze Lwowa” częściej niż pojedynczego mężczyznę (17%) (wykres 68). Co jednak decyduje o charakterze tej produkcji w większym stopniu, to fakt dominowania scen, gdy na ekranie widzimy co najmniej dwie osoby, przy czym częściej to są diady żeńskie (9%) niż męskie (5%), a od tych dwóch konfiguracji i tak większy udział mają diady i grupy mieszane.



Wykres 68. Konfiguracje widoczności postaci na ekranie w „Dziewczynach ze Lwowa”

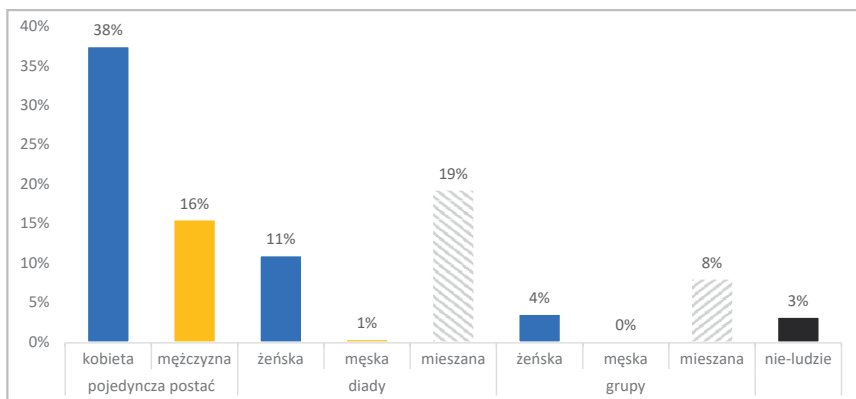
Ekspozycja bierna w „Przyjaciółkach”

Ekspozycja bierna kobiet w „Przyjaciółkach” nie ma aż takiej przewagi nad ekspozycją bierną mężczyzn jak w przypadku ekspozycji czynnej, ale i tak jest imponująca. Podczas gdy kobiety pojawiają się bez wypowiedzenia się w 80% czasu nagrania, to mężczyzn w analogicznej sytuacji widzimy w 44% nagrania (wykres 69).



Wykres 69. Ekspozycja bierna w „Przyjaciółkach”

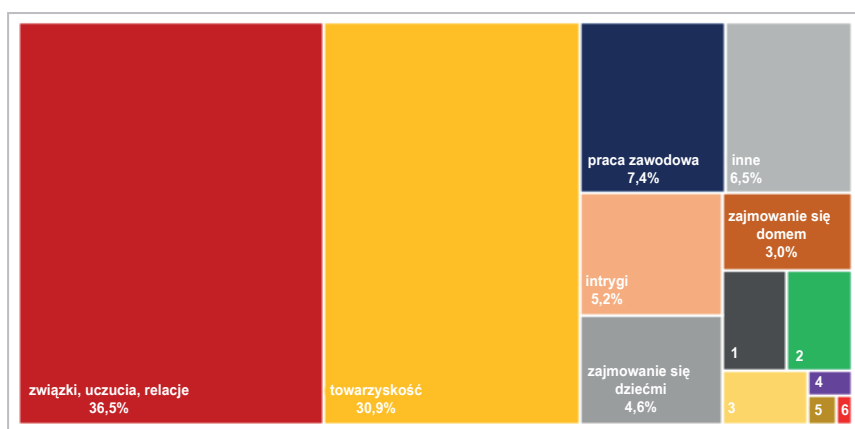
Najczęstszą konfiguracją widoczną na ekranie jest pojedyncza kobieta (38%). Pojedynczy mężczyzna pojawia się w 16% czasu, a już diada żeńska w 11%. Diady męskie zajmują jedynie 1% ogólnego czasu na wizji (wykres 70).



Wykres 70. Konfiguracje widoczności postaci na ekranie w „Przyjaciółkach”

Konteksty w serialach komediowo-obyczajowych

Około dwie trzecie czasu emisji obu seriali komediowo-obyczajowych poświęcone jest na przedstawianie scen związanych z relacjami interpersonalnymi o charakterze rodzinnym, partnerskim bądź erotycznym, a także scen dotyczących relacji towarzyskich, takich jak wizyty, goście, spotkania towarzyskie, imprezy itp. Pozostałe konteksty, takie jak praca zawodowa, intrygi i opieka nad dziećmi prezentowane są zdecydowanie rzadziej, na poziomie kilku procent. Jednak ten ostatni kontekst, na tle całej próby, ma stosunkowo duży udział (wykres 71).

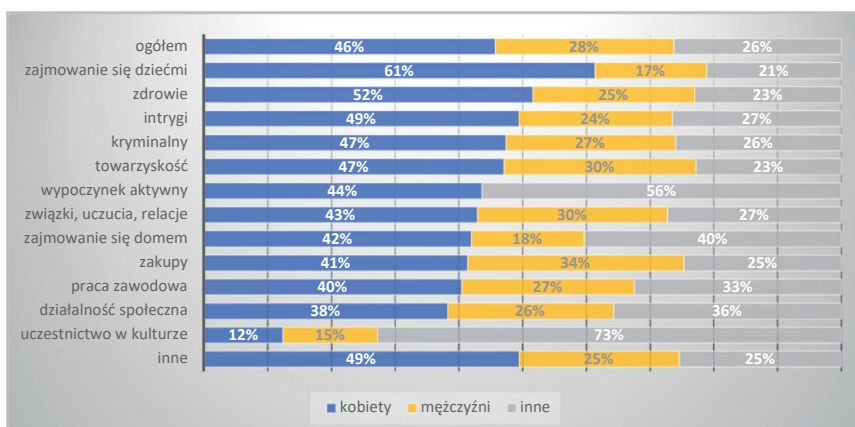


Wykres 71. Udział kontekstów w łącznym czasie nagrań w serialach komediowo-obyczajowych

1 – kryminalny (1,9%); 2 – zdrowie (1,9%); 3 – zakupy (1,4%); 4 – uczestnictwo w kulturze (0,3%); 5 – działalność społeczna (0,2%); 6 – wypoczynek aktywny (0,1%)

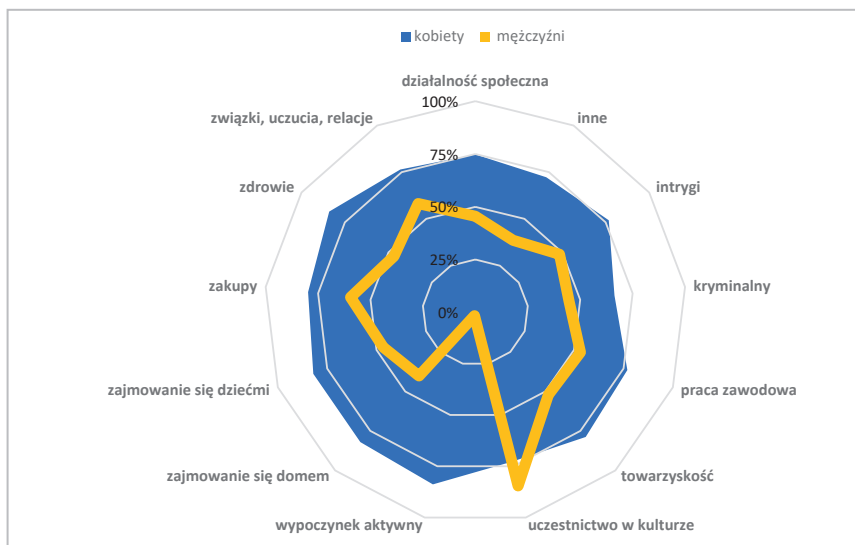
Oba serie odpowiadają więc dość dobrze wzorcom współczesnych, realistycznych seriali obyczajowych, których akcja rozgrywa się w przestrzeni prywatnej bądź co najwyżej półprywatnej i skoncentrowana jest na rodzinno-towarzyskich perypetiach bohaterów.

Kobiety są płcią dominującą w zasadzie w każdym wątku. We wszystkich ekspozycja czynna kobiet jest albo dużo większa niż mężczyzn albo ledwie wyrównana (wykres 72).



Wykres 72. Ekspozycja czynna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w serialach komediowo-obyczajowych

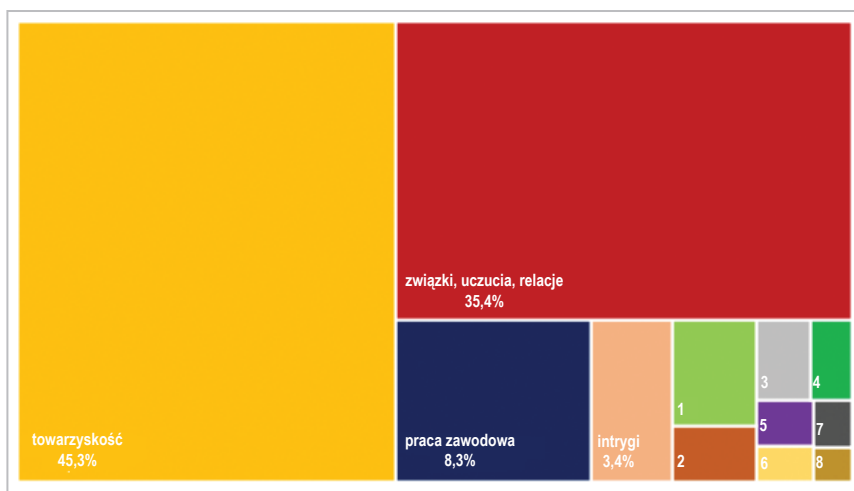
Przegląd udziałów ekspozycji biernej kobiet i mężczyzn na tle wątków tylko potwierdza wcześniejsze konkluzje, że spośród czterech analizowanych gatunków seriale komediowo-obyczajowe są najbardziej zdominowane przez kobiety (wykres 73).



Wykres 73. Ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w serialach komediowo-obyczajowych

Konteksty w „Dziewczynach ze Lwowa”

W „Dziewczynach ze Lwowa” przez dużą część czasu (45%) dominują wątki lekkiej towarzyskości, rozmów o małej głębi emocjonalnej. Niemniej wątki dotyczące uczuć i relacji również pojawiają się ze sporym udziałem (35%). Udział ww. kontekstów jasno wskazuje, że fabuła tego serialu kręci się wokół relacji w większości traktowanych w sposób lekki (wykres 74).

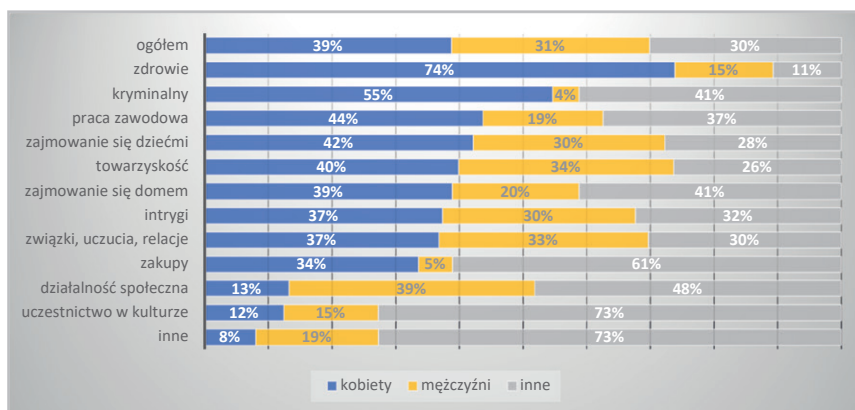


Wykres 74. Udział kontekstów w łącznym czasie nagrań w „Dziewczynach ze Lwowa”

1 – zajmowanie się dziećmi (2,6%); 2 – zajmowanie się domem (1,2%);
 3 – inne (1,1%); 4 – zdrowie (0,9%); 5 – uczestnictwo w kulturze (0,7%);
 6 – zakupy (0,5%); 7 – kryminalny (0,5%); 8 – działalność społeczna (0,3%)

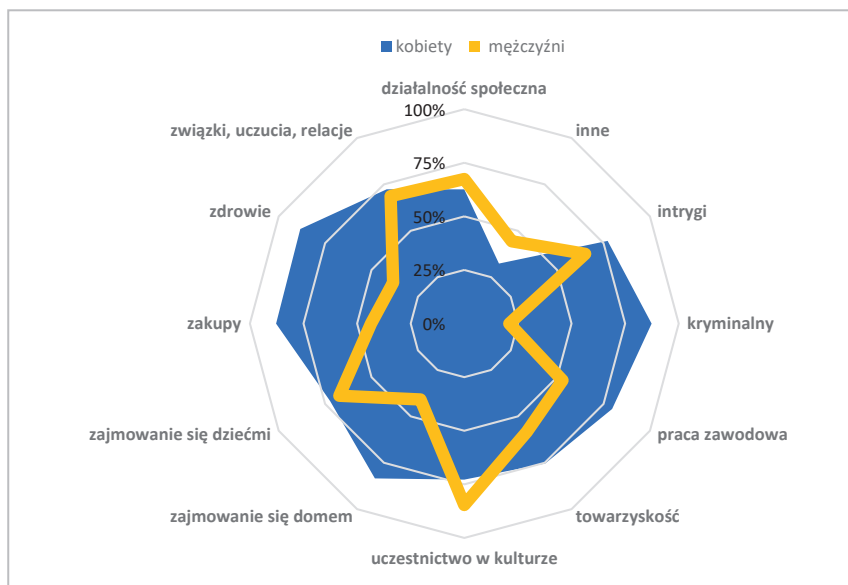
W obu najpopularniejszych kontekstach serialu mamy do czynienia z większą ekspozycją czynną kobiet, ale udział ekspozycji czynnej mężczyzn nie odbiega od niej drastycznie. Oznacza to, że w podstawowych kontekstach fabuła budowana jest w oparciu o dialogi w parach lub grupach heterogenicznych (wykres 75).

W „Dziewczynach ze Lwowa” ekspozycja bierna kobiet w kontekście związków, uczuć i relacji jest zrównoważona ekspozycją bierną mężczyzn, a w kontekście towarzyskości jest tylko nieznacznie większa. Co



Wykres 75. Ekspozycja czynna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „Dziewczynach ze Lwowa”

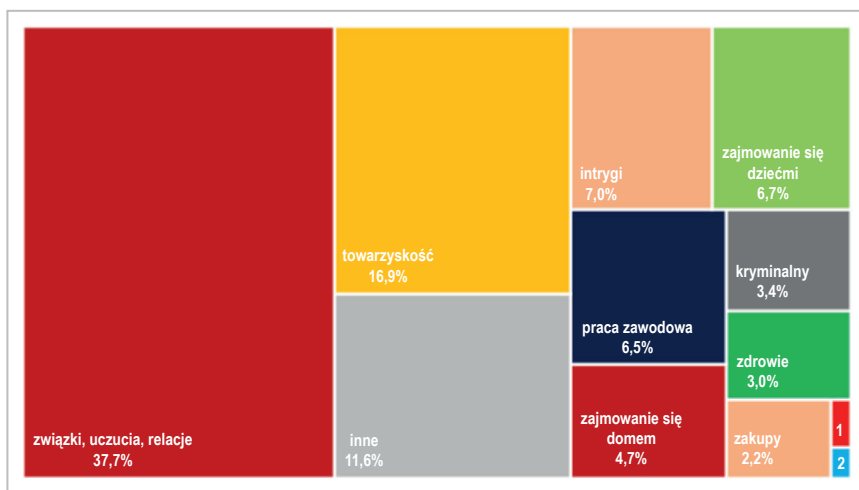
ciekawe, podobnie jak w „Diagnozie”, kobiety są tu częściej pokazane w ekspozycji biernej w kontekście kryminalnym, ale trzeba zaznaczyć, że dla tego serialu jest to wątek poboczny (wykres 76).



Wykres 76. Ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „Dziewczynach ze Lwowa”

Konteksty w „Przyjaciółkach”

„Przyjaciółki” to w pierwszej kolejności serial o emocjach (38%), przeplatany scenami towarzyskimi (17%). Wątku zawodowego jest w nim relatywnie mniej (6%), za to więcej niż w innych intryg (7%) i zajmowania się dziećmi (7%) (wykres 77).

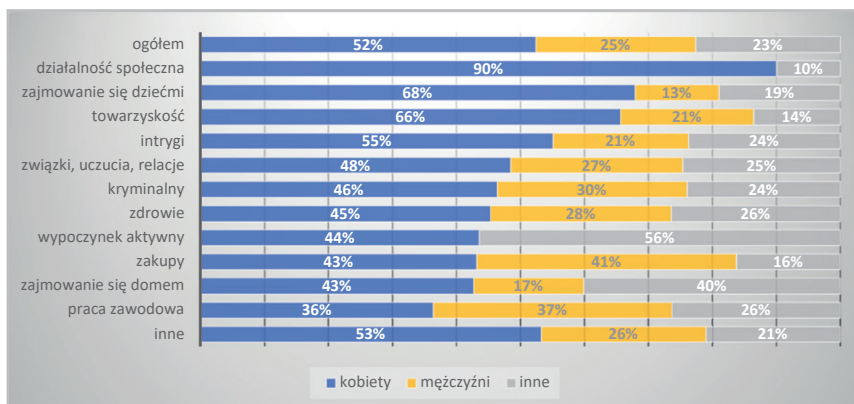


Wykres 77. Udział kontekstów w łącznym czasie nagrań w „Przyjaciółkach”

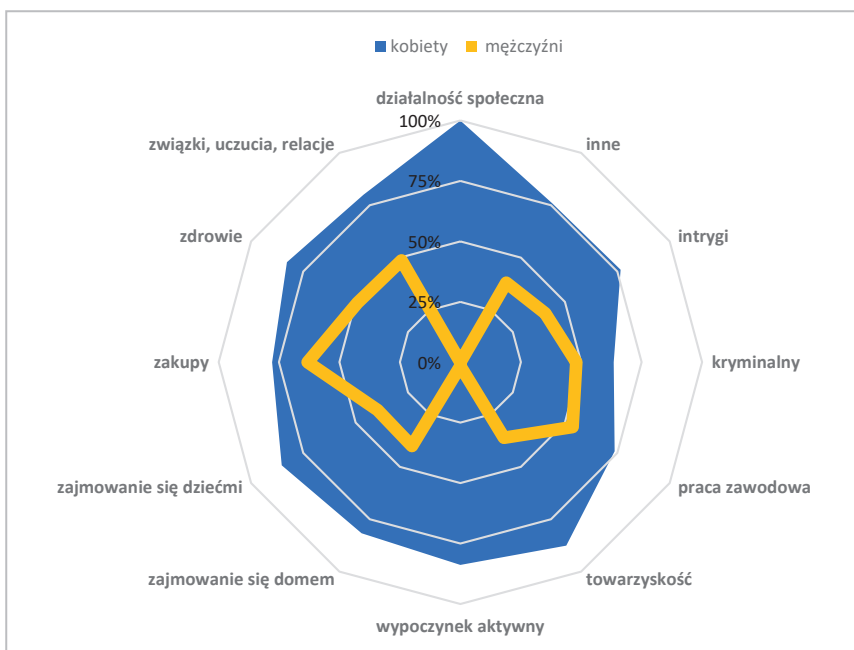
1 – wypoczynek aktywny (0,2%); 2 – działalność społeczna (0,2%)

Prawie wszystkie wątki w „Przyjaciółkach” charakteryzują się przeważającą ekspozycją czynną kobiet nad ekspozycją czynną mężczyzn, poza kontekstem pracy zawodowej, gdzie czasy wypowiedzi przedstawicieli obu płci zrównują się (wykres 78).

Rzut oka na rozkład obecności ekspozycji biernej kobiet i mężczyzn widocznych na wykresie 79 potwierdza, że w tym serialu mężczyźni praktycznie giną na tle obecności kobiet.



Wykres 78. Ekspozycja czynna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „Przyjaciółkach”



Wykres 79. Ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „Przyjaciółkach”

Porównanie seriali – podsumowanie

Średnio dla wszystkich analizowanych seriali, postaci kobiece przeważają zarówno w ekspozycji czynnej, jak i obecności na ekranie. Różnica ta, zwłaszcza w pierwszym przypadku, jest znacząca. Jako że materiał badawczy zawiera cztery typy gatunkowe, pomiędzy gatunkami, a także w obrębie gatunków (dotyczy to np. telenowel) występują różnice. Jedynie dla filmów historyczno-obyczajowych ww. proporcje są odwrócone.

W serialach dominują konteksty dotyczące relacji interpersonalnych – partnerskich, uczuciowych czy seksualnych (29%) oraz relacji o charakterze towarzyskim, takich jak spotkania, wizyty czy imprezy (26%). Oba zajmują ponad połowę czasu (55%) akcji. Dwa kolejne to praca zawodowa (15%) oraz kontekst kryminalny (10%), są one jednak w swoim wymiarze mocno różnicowane dla poszczególnych gatunków i tytułów.

Niewielki procent czasu dotyczy kontekstów: zajmowania się dziećmi (3%) i domem (2%), natomiast takie zagadnienia, jak uczestnictwo w kulturze, aktywny wypoczynek czy działalność społeczna pojawiają się w ilościach śladowych.

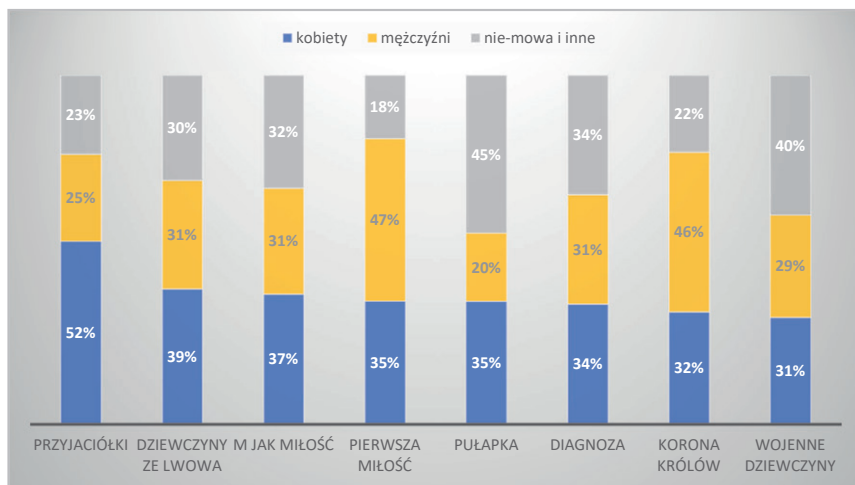
Biorąc pod uwagę podstawowe wskaźniki uwzględnione w monitoringu, relację ekspozycji czynnej i biernej kobiet i mężczyzn, możemy stwierdzić, że w przypadku dwóch seriali mamy do czynienia z przewagą mężczyzn: zarówno w czasie wypowiedzania się, jak i pojawiania się na ekranie. Wyjątkowym serialem jest „Diagnoza”, gdzie kobiety dominują nad mężczyznami w sferze dialogów, ale już nie na płaszczyźnie

wizualnej. Pozostałe seriale z mniejszą lub większą przewagą bardziej eksponują kobiety. Ostatni wskaźnik w tabeli, relacja czasu ekspozycji czynnej kobiet do biernej w danym serialu, pozwala nam relatywnie ocenić, na ile pokazywanie kobiet idzie w parze z oddawaniem im głosu. Widzimy, że ten wskaźnik łączy tak różne seriale, jak „Korona królów” i „Przyjaciółki”, w których relacja ekspozycji czynnej do biernej jest wysoka – w stosunku do widoczności na ekranie kobiety wypowiadają się proporcjonalnie dużo. W tych dwóch, a także w „Pierwszej miłości” oraz „Diagnozie” kobieta, gdy jest na ekranie, to zwykle też mówi. Na drugim biegunie, w „Wojennych dziewczynach” i „Pułapce” duża część prezentacji kobiet na ekranie jest milcząca – co wcale nie oznacza, że musi stanowić jedynie tło, a raczej bywa uzasadniana sposobem budowania napięcia i prowadzenia fabuły (tabela 10).

Tabela 10. Porównanie ekspozycji czynnej i biernej kobiet i mężczyzn

Typ serialu	Serial	Relacja ekspozycji czynnej kobiet do ekspozycji czynnej mężczyzn	Relacja ekspozycji biernej kobiet do ekspozycji biernej mężczyzn	Relacja czasu ekspozycji czynnej kobiet do ekspozycji biernej kobiet
Obyczajowe – telenowele	M jak miłość	1,22	1,06	0,55
	Pierwsza miłość	0,76	0,85	0,62
	Razem	0,98	0,97	0,58
Historyczno-obyczajowe	Korona królów	0,7	0,74	0,69
	Wojenne dziewczyny	1,04	1,1	0,45
	Razem	0,88	0,97	0,52
Kryminalno-obyczajowe	Diagnoza	1,1	0,91	0,62
	Pułapka	1,79	1,78	0,47
	Razem	1,3	1,18	0,55
Komediiowo-obyczajowe	Dziewczyny ze Lwowa	1,25	1,21	0,52
	Przyjaciółki	2,1	1,82	0,65
	Razem	1,63	1,47	0,59
Razem		1,19	1,15	0,56

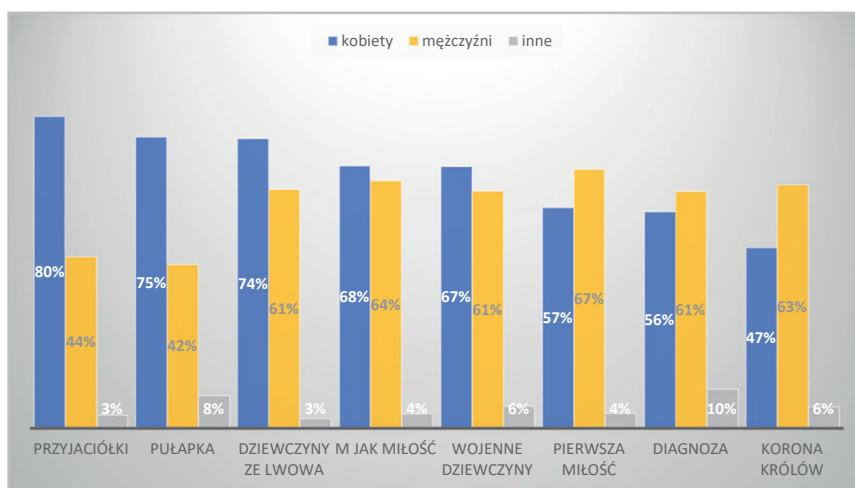
Pod względem ekspozycji czynnej kobiet dominują oba seriale komediiowo-obyczajowe: „Przyjaciółki” i „Dziewczyny ze Lwowa”. Z kolei koniec tego rankingu zajmują oba seriale historyczno-obyczajowe: „Korona królów” oraz „Wojenne dziewczyny”. Należy jednak zwrócić uwagę, że chociaż udział ekspozycji czynnej kobiet w serialach historyczno-obyczajowych jest podobny, to już relacja tej ekspozycji do ekspozycji czynnej mężczyzn jest bardzo różna. O ile w „Koronie królów” małej ekspozycji czynnej kobiet towarzyszy duża ekspozycja czynna mężczyzn, to w „Wojennych dziewczynach” kobiety, mimo że wypowiadają się stosunkowo mniej niż w innych serialach, to mówią więcej niż mężczyźni w tym serialu. Decydujący jest tu udział scen „niemówionych” (wykres 80).



Wykres 80. Ranking seriali ze względu na ekspozycję czynną kobiet

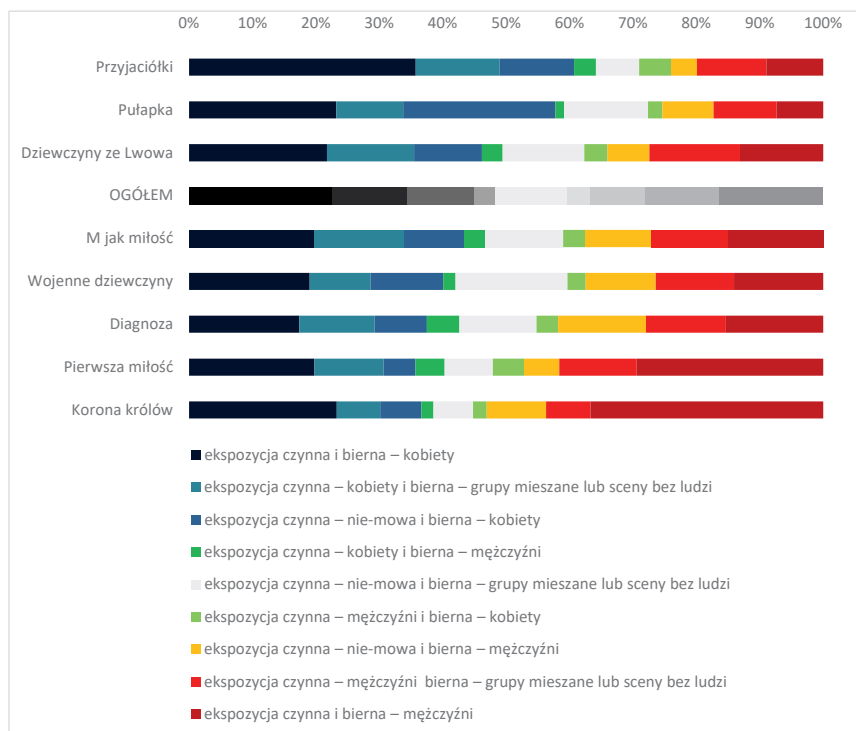
W ekspozycji biernej kobiet ponownie wśród liderów są serie komediowo-obyczajowe, ale rozdziela je, zajmując drugie miejsce, „Pułapka”, w której kobiety niewypowiadające na ekranie ani słowa są ekspozowane aż w trzech czwartych czasu ogólnego (wykres 81).

Po przeglądzie ekspozycji czynnych i biernych w serialach pozostaje do rozstrzygnięcia pytanie o to, które serie pod względem obu



Wykres 81. Ranking seriali ze względu na ekspozycję bierną kobiet

ekspozycji są bardziej męskie, a które bardziej kobiece. Kiedy zestawimy ekspozycję bierną i czynną, czyli warstwę audio i wideo, powstaje dość szeroki wachlarz konfiguracji. Zestawiliśmy te konfiguracje w spektrum rozciągające się od konfiguracji, w której kobiety są widoczne na ekranie i jednocześnie słyszymy ich wypowiedzi do analogicznej konfiguracji męskiej (wykres 82). Serialami z największą ekspozycją kobiet są „Przyjaciółki”, „Pułapka” i „Dziewczyny ze Lwowa”. Serial „Przyjaciółki” jest wyraźnie klasą sam dla siebie, jeżeli chodzi o czas zajmowany przez kobiety zarówno w dialogach, jak i w widoczności na ekranie. Ta przewaga ma też wpływ na średnią dla badanej próby ogółem, wyraźnie ją windując. W kontekście „Pułapki” warto zwrócić uwagę na duży udział ekspozycji biernej kobiet, czyli bez jakichkolwiek ich wypowiedzi. Wynika to z dużej liczby scen o wysokiej dramaturgii, których uczestniczkami są kobiety. W „Wojennych dziewczynach” suma ekspozycji z udziałem kobiet jest trochę większa od sumy ekspozycji z udziałem mężczyzn, ale biorąc



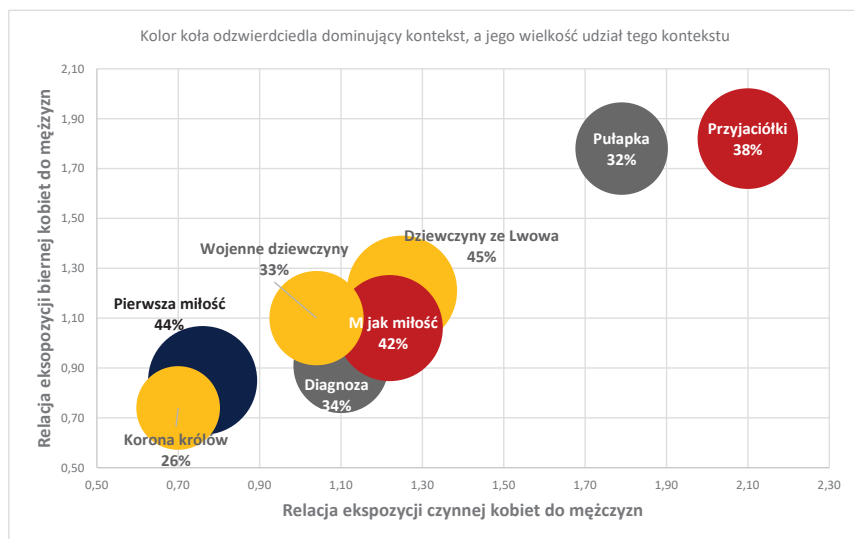
Wykres 82. Ranking seriali pod względem ekspozycji czynnej i biernej razem

pod uwagę, że trzy główne bohaterki to postacie kobiece, nie wydaje się to przewagą znaczącą. W tym serialu największy udział w czasie nagrania mają sceny bez dialogów i z ekspozycją grup mieszanych lub bez postaci ludzkich.

Szczególnym przypadkiem pod względem ekspozycji jest serial „Diagnoza”, w którym z jednej strony sceny należące do kobiet zarówno w ekspozycji biernej, jak i czynnej mają przewagę nad analogicznymi scenami męskimi, ale jednocześnie w tym serialu największy udział (14%) w całości nagrania zajmują sceny, w których mężczyźni występują na wizji bez dialogów. Są to na przykład sceny ilustrujące wewnętrzne rozterki bohaterów. Duży udział takich scen powoduje, że „Diagnoza” w rankingu ekspozycji przesuwa się na pozycje bardziej męskie.

Z kolei największa ekspozycja mężczyzn występuje w „Koronie królów” i „Pierwszej miłości”. Te dwa seriale jednoznacznie dużo bardziej ekspozycją mężczyzn, co w pierwszym przypadku nie dziwi, w drugim natomiast jest zaskakujące, zważywszy na gatunek, do którego należy ten serial.

Wykres 83 przedstawia mapowanie seriali według głównych wskaźników uwzględnionych w analizie. Na osi X znajduje się relacja ekspozycji



Wykres 83. Mapowanie ekspozycji kobiet w stosunku do ekspozycji mężczyzn

czynnej kobiet do ekspozycji czynnej mężczyzn, co oznacza, że im bardziej dany serial jest na prawo, tym większa przewaga czasu wypowiedzenia się kobiet (w stosunku do mężczyzn). Na osi Y mamy relację ekspozycji biernej kobiet w stosunku do ekspozycji biernej mężczyzn, co oznacza, że im bardziej w górze umiejscowiony jest serial, tym więcej czasu zajmują sceny z kobietami niewypowiadającymi się. Kolor bąbla ilustruje dominujący w danym serialu kontekst (kolory są adekwatne do wcześniejszych wykresów przedstawiających konteksty), natomiast jego wielkość pokazuje udział dominującego kontekstu.

Widzimy, że kontekst towarzyskości dominuje nad innymi w trzech z monitorowanych seriali. Należy jednak zwrócić uwagę, że o ile w „Dziewczynach ze Lwowa” jest to dominacja wynosząca niemal połowę, to w „Koronie królów” udział tego kontekstu wynosi około jednej czwartej, pozostawiając tym samym więcej miejsca pozostałym. Jeżeli chodzi o czas wypowiedzenia się kobiet, to klasę wyraźnie odcinającą się od pozostałych seriali stanowią „Pułapka” i „Przyjaciółki”, które swoim udziałem ekspozycji czynnej kobiet przebijają znacząco pozostałe seriale. Te seriale, które, jak już napisaliśmy wcześniej, są liderami w eksponowaniu kobiet, stanowią dwa różne przykłady prób kształtowania rzeczywistości pozaekranowej. W „Przyjaciółkach” mamy do czynienia z bardziej typową ramą społeczną, w której kobiety dominujące na ekranie przedstawiane są przede wszystkim na tle wątków związanych z emocjami, relacjami międzyludzkimi, czyli z kontekstem, który w naszej klasyfikacji jest najbardziej prywatny. W „Pułapce” mamy natomiast przełamanie ramy i tu dominująca ekspozycja kobiet związana jest z dominującym wątkiem kryminalnym, który raczej należy do sfery publicznej, ale co ważniejsze – jest tradycyjnie postrzegany jako obszar działania mężczyzn. Nietypowość „Pułapki” jest szczególnie dobrze widoczna, gdy zestawimy ją z drugim badanym serialem kryminalnym, który w naszej typologii pod względem ekspozycji zaliczyliśmy do bardziej męskich. Jeszcze jedno zakonserwowanie ramy społecznej obserwujemy w przypadku „Przyjaciółek”, gdzie praca zawodowa połączona jest z większą ekspozycją mężczyzn. Można zatem powiedzieć, że w zakresie oddziaływania na widzów kontekstami i rolą kobiet na tle tych kontekstów, twórcy seriali stawiają częściej i więcej na typowość, ale zdarzają się eksperymenty o charakterze może nie rewolucyjnym, ale jednak wychodzącym poza tradycyjne ramy społeczne. Nie możemy

jednoznacznie stwierdzić, jak te propozycje zmian społecznych ukazane w serialach faktycznie wpływają na widzów, ale zgodnie z wcześniej przywołanymi teoriami socjologicznymi oszczędne dawkowanie nietypowości w dominującej masie obrazów znanych i rozumianych może wywierać większy wpływ niż nachalne wywracanie znanego świata do góry nogami.

Powyższe spostrzeżenia dotyczące kontekstów mają charakter ilościowy, czyli mówią o tym, jakie ekspozycje i jakie konteksty dominowały pod względem czasu. Ilościowe aspekty mają swoje znaczenie, tło jest ważne, a dominujący kontekst może zdecydować o charakterze całej produkcji. Jednocześnie jako badacze zdajemy sobie sprawę, że podobnie jak w kuchni szczypta przyprawy może zdecydować o smaku całej potrawy, tak w serialach jakiś przekaz zajmujący mało czasu, ale posiadający odpowiednią wagę jakościową, może zdecydować o charakterze całej produkcji. Naszym zdaniem rolę przyprawy do dań na karcie badanych przez nas seriali spełniły umieszczone w nich role stereotypowe.

W analizowanych serialach występują najważniejsze stereotypy kulturowe dotyczące kobiet. Ukazywane są one na ogół jako bardziej emocjonalne i wrażliwe od mężczyzn. Ich ośrodkiem zainteresowania jest rodzina i sprawy domowe. Są nastawione na budowanie trwałych relacji interpersonalnych zarówno o charakterze erotycznym, jak i przyjacielskim, co mocno kontrastuje z faktem, iż seriale rzadko prezentują modele rodzin pełnych, nierozbitych i tradycyjnych. Dominują związki i rodziny nieformalne, patchworkowe, niepełne, „po przejściach”. Trudno jednak ocenić, czy jest to efektem świadomego zamiaru autorskiego, kontekstu historycznego, czy raczej wynika z wymogów skonstruowania wciągającej fabuły lub z powodu rotacji w obsadzie. Niezależnie od tego, w swoich poszukiwaniach i perypetiach kobiety mogą liczyć na inne kobiety – przyjaciółki czy sąsiadki. Jeśli są samotne, nie wahają się poszukiwać nowych partnerów lub wychodzić z inicjatywą. Niekiedy próbują rozbijać cudze związki lub mścić się na byłych partnerach. Ukazywane są także jako osoby aktywne zawodowo. Praca nie przeszkadza im w zajmowaniu się domem i dziećmi, są bowiem – w przeciwieństwie do mężczyzn – wielozadaniowe. Jeśli jednak ich ambicje sięgają zbyt wysoko, cierpi na tym ich życie prywatne. Wówczas pocieszenia szukają np. w alkoholu. Ukazywane są w najrozmaitszych rolach zawodowych,

zarówno tych tradycyjnie przypisywanych kobietom, jak i w rolach wcześniej zarezerwowanych dla mężczyzn. Narażone na niebezpieczeństwo, wykazują się pomysłowością i odwagą. Kobiety z jednej strony utrzymują swoją pozycję w kontekście domu i macierzyństwa, z drugiej natomiast coraz bardziej przekraczają granice męskiego świata na polu zawodowym (tabela 11).

Tabela 11. Stereotypy postaci kobiecych pierwszo- i drugoplanowych w badanej próbie

Stereotyp*	„M jak Mitość”	„Pierwsza mitość”	„Korona królów”	„Wojenne dziewczyny”	„Diagnoza”	„Putapka”	„Dziewczyny ze Lwowa”	„Przyjaciółki”
Matka Polka, kapłanka domowego ogniska	+	-		+	+	+/- -		+
Kura domowa, gospodyni	+	-			+			+/- +
Matrona			+	+		+/-	+	
Macocha			-		-			-
Zbuntowana nastolatka		+				+		+
Teściowa							+	-
Babcia	+							
Aktywna seniorka	+							
Większa emocjonalność	+	+	+	+	+	+	+	+ +/-
Kobieta anioł, kobieta idealna	+		+	+	+	-/+	+	+/-
<i>Femme fatale</i> , wamp, intrygantka, manipulantka	+	+		+	+	+		
Słodka idiotka, blondynka				-	+	+/-	+	+ +/-
Królowa śniegu				+	+	+		

Tabela 11 cd.

Stereotyp*	„M jak Miłość”	„Pierwsza miłość”	„Korona królów”	„Wojenne dziewczyny”	„Diagnoza”	„Pułapka”	„Dziewczyny ze Lwowa”	„Przyjaciółki”
Kobieta bluszcz		+	+			+		+
Aseksualny kumpel		+			+/-/+	-/+ +/-		
Atechniczność		-		-	+	+		+
Mniejsza sprawność fizyczna, brak zainteresowania sportem		-		-	-	-		
Wielozadaniowość					+			+
Kobieta sukcesu			+	+				
Kobieta sukcesu z problemami w życiu osobistym		+			+	+	+	+

* w tabeli odnotowano co najmniej jedno wystąpienie danego stereotypu u postaci pierwszo- lub drugoplanowej

- + stereotyp
- antystereotyp
- +/- złamanie stereotypu w toku akcji
- /+ złamanie antystereotypu w toku akcji
- +/-/+ złamanie stereotypu w toku akcji, następnie powrót do stanu poprzedniego

W kontekście postawionego na wstępie pytania badawczego można więc zaryzykować twierdzenie, że **analizowane seriale w większym stopniu potwierdzają istniejące stereotypy dotyczące płci, niż próbują je zmieniać. Tam, gdzie stereotypy są odwracane lub łamane w toku fabuły, wydaje się to raczej podążaniem za obserwowalnymi we współczesnych społeczeństwach trendami niż próbą medialnej kreacji nowej rzeczywistości społecznej.**

Literatura

- Arcimowicz, K. (2013). *Dyskursy o płci i rodzinie w polskich telesagach*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie ŻAK.
- Baudrillard, J. (2006). *Społeczeństwo konsumpcyjne – jego mity i struktury*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- bcz. (2020). „Przyjaciółki 15” ogląda 1,44 mln osób. Polsat stacją trzeciego wyboru. 2020-03-23. <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/przyjaciolki-15-stracily-278-tys-widzow-polsat-stacja-trzeciego-wyboru> (dostęp: 2.06.2020).
- Bogunia-Borowska, M. (2012). *Fenomen telewizji. Interpretacje socjologiczne i kulturowe*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Boksański, Z. (1997). *Stereotypy a kultura*. Wrocław: Wydawnictwo Leopoldinum.
- Borowiec, A. i Lignowska, I. (2012). Czy ideologia healthismu jest cechą dystyngującą klasy średniej w Polsce? *Kultura i Społeczeństwo*, 3 (56), 95–111. <https://doi.org/10.2478/v10276-012-0025-1>.
- Bourdieu, P. (2005). *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Briggs, M. (2012). *Telewizja i jej odbiorcy w życiu codziennym*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Chłosta-Zielonka, J. i Matusiak-Kempa, I. (2015). Sposoby deprecjonowania sprawczyń wypadków samochodowych. W: I. Matusiak-Kempa i A. Narusiewicz-Duchlińska (red.), *Idee i wartości w języku i kulturze* (s. 116–125). Olsztyn: Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie.

- Czernecka, J. (2011). *Wielkomięscy single*. Warszawa: Poltext.
- Czyżewski, M. (2010). Analiza ramowa, czyli „co tu się dzieje?”. W: E. Goffman, *Analiza ramowa*. Kraków: Zakład Wydawniczy „NOMOS”.
- Domański, H. (1995). Równouprawnienie. Stereotyp tradycyjnego podziału ról. W: A. Titkow i H. Domański (red.), *Co to znaczy być kobietą w Polsce* (s. 65–87). Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Drogosz, M. (2002). Poskramianie Poznawczego Monstrum, czyli o automatyzmach w poznawczym funkcjonowaniu stereotypów. W: M. Jarymowicz i R. Ohme (red.), *Natura automatyzmów* (s. 199–204). Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Psychologii PAN.
- Dukaczewska, A. (1995). Kobiety interesu. W: A. Titkow i H. Domański (red.), *Co to znaczy być kobietą w Polsce* (s. 213–232). Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Gawrycka, M., Wasilczuk, J. i Zwiech, P. (2007). *Szklany sufit i ruchome schody – kobiety na rynku pracy*. Warszawa: CeDeWu.
- Godzic, W. (2004). *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*. Kraków: Universitas.
- Hendrykowski, M. (1998). Komedia filmowa – wczoraj i dziś. W: K. Loska (red.), *Kino gatunków wczoraj i dziś* (s. 68–83). Kraków: Rabid.
- Jakubiec, S. (2007). Macocha, ojczym: stereotypy baśniowe i społeczne a wizerunek współczesny. W: W. Korzeniowska, A. Murzyn i U. Szuścik (red.), *Rodzina – w świetle zagrożeń realizacji dotychczasowych funkcji. Szkice monograficzne* (s. 93–100). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Janicka, K. (1995). Kobiety i mężczyźni w strukturze społeczno-zawodowej: podobieństwa i różnice. W: A. Titkow i H. Domański (red.), *Co to znaczy być kobietą w Polsce* (s. 89–117). Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Janion, M. (2002). *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Jankun-Dopart, M. (1998). Film kryminalny. W: K. Loska (red.), *Kino gatunków wczoraj i dziś* (s. 97–112). Kraków: Rabid.
- Karwatowska, M., i Szpyra-Kozłowska, J. (2006). Stereotyp blondynki w dowcipach internetowych. *Etnolingwistyka. Problemy Języka i Kultury* 18, 311–328. https://doi.org/10.1300/J123v53n01_15.
- Kisielewska, A. (2009). *Polskie tele-sagi – mitologie rodzinności*. Kraków: Wydawnictwo RABID.

- Kochan-Wójcik, M. (2003). Problematyka badań nad psychologicznym wizerunkiem kobiecego ciała. *Czasopismo Psychologiczne* 2 (9), 159–167.
- Kurcz, I. (1994). *Zmienność i nieuchronność stereotypów*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Psychologii PAN.
- Kurdupski, M. (2019a). „Dziewczyny ze Lwowa” w nowym paśmie zyskały widzów. *TVP1 wiceliderem*. 2019-12-30. <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/dziewczyny-ze-lwowa-4-ogladalnosc-nowe-pasmo-jesien-2019> (dostęp: 2.06.2020).
- Kurdupski, M. (2019b). „Pułapka” w nowym paśmie straciła 800 tys. widzów. *13,65 mln zł z reklam*. 2019-10-17. <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/pulapka-2-sezon-serial-ogladalnosc-tvn-jesien-2019-nowe-pasmo> (dostęp: 2.06.2020).
- Kurdupski, M. (2019c). „Wojenne dziewczyny” zyskały 240 tys. widzów, *TVP1 liderem*. 2019-12-03. <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/wojenne-dziewczyny-ogladalnosc-3-sezon-tvp1-liderem> (dostęp: 2.06.2020).
- Kurdupski, M. (2019d). *Koniec serialu „Diagnoza”. Ostatni sezon oglądało 1,42 mln widzów*. 2019-05-23. <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/ogladalnosc-diagnoza-tvn-serial-stracil-510-tys-widzow> (dostęp: 2.06.2020).
- Kurdupski, M. (2020a). „Pierwsza miłość” zarobiła dla Polsatu 182,76 mln zł, *serial oglądało 1,38 mln widzów*. 2020-04-22. https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/pierwsza-milosc-polsat-1-42-mln-widzow-w-sezonie-2018-2019_1 (dostęp: 2.06.2020).
- Kurdupski, M. (2020b). *1,36 mln widzów „Korony królów”. TVP1 stacją trzeciego wyboru*. 2020-05-07. <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/ogladalnosc-korona-krolow-tvp1-wzrost-ogladalnosci-3-sezon> (dostęp: 2.06.2020).
- Kurdupski, M. (2020c). *TVP1 i Polsat liderami. „M jak miłość”, „Fakty” i „Sanatorium miłości” hitami tygodnia*. 2020-02-24. <https://www.wirtualnemedial.pl/artykul/wyniki-ogladalnosci-17-23-luty-2020-tvp1-liderem-hity-tygodnia> (dostęp: 2.06.2020).
- Łaciak, B. (2013). *Kwestie społeczne w polskich serialach obyczajowych – prezentacje i odbiór. Analiza socjologiczna*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie ŻAK.
- MAM (2018). *Polka – strażniczka domowego budżetu*. https://prowly-uploads.s3.amazonaws.com/uploads/landing_page_image/image/92599/polka_strazniczka_domowego_budzetu_raport_MAM.pdf (pobrano: 2.06.2020).

- Mandal, E. (2004). *Podmiotowe i interpersonalne konsekwencje stereotypów związanych z płcią*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Pawlak, A. (2010). Rodzina w polskich serialach telewizyjnych. *Media – Kultura – Społeczeństwo* 1 (5), 169–185.
- Pitera, Z. (1989). *Diabeł jest kobietą: z historii filmowego wampa*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- PRS 2020. Program Rozwoju Sportu do roku 2020. https://www.gov.pl/aktualizacja_PRS_-_uchwała_RM-1.pdf (pobrano: 5.06.2020).
- Renzetti, C.M. i Curran, D.J. (2008). *Kobiety, mężczyźni i społeczeństwo*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Ritzer, G. (2004). *Magiczny świat konsumpcji*. Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza.
- Sapia-Drewniak, E. (2011). Wizerunek teściowej we współczesnej prasie kobiecej. *Wychowanie w Rodzinie* 2, 127–138. <https://doi.org/10.23734/wwr20112.127.138>.
- Simmel, G. (1975). *Socjologia*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- SJP. *Słownik języka polskiego PWN*. <https://sjp.pwn.pl/>.
- Slany, K. (2002). *Alternatywne formy życia małżeńsko-rodzinnego w ponowoczesnym świecie*. Kraków: Zakład Wydawniczy „NOMOS”.
- Stempień, J.R. (2014). Płeć maratonu – sport czasu wolnego w doświadczeniu kobiet. *Kultura i Społeczeństwo* 1 (58), 169–186.
- Stempień, J.R. (2018). Moda na bieganie – doświadczenia Polski i innych krajów. Analiza porównawcza. *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Sociologica* 65, 89–107.
- Szczygielska, I. (2013). *Migracje zarobkowe kobiet i ich wpływ na funkcjonowanie rodziny*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Szlendak, T. (2010). *Socjologia rodziny. Ewolucja, historia, różnicowanie*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Sztompka, P. (2005). *Socjologia zmian społecznych*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- Sztompka, P. (2020). *Słownik socjologiczny: 1000 pojęć*. Kraków: Znak Horyzont.
- Titkow, A. (1995). Kobiety pod presją? Proces kształtowania się tożsamości. W: A. Titkow i H. Domański (red.), *Co to znaczy być kobietą w Polsce* (s. 9–39). Wydawnictwo IFiS PAN.

- Titkow, A. (red.). (2003). *Szklany sufit: bariery i ograniczenia karier kobiet*. Warszawa: Instytut Spraw Publicznych.
- Walczewska, S. (2000). *Damy, rycerze i feministki. Kobiety dyskurs emancypacyjny w Polsce*. Kraków: Wydawnictwo eFKA.
- Wejbert-Wąsiewicz, E. (2018). Socjologiczne widzenie filmu i kina. Artykulacje i praktyki w polu socjologii filmu i kina. *Przegląd Socjologiczny* 4 (67), 141–169. <https://doi.org/10.26485/ps/2018/67.4/7>.
- Witek, P. (2011). Film historyczny jako „gatunek dwojakiego rodzaju”. Kilka uwag metodologicznych o „(nie)użyteczności” teorii genologicznej w refleksji o filmie historycznym. *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska LXVI* (2), 87–113.
- Zalewska, J. (2013). Starość „przy rodzinie”, starość wykluczona czy trzeci wiek? Przemiana strategii opisywania starości w kulturze popularnej. W: E. Tarkowska (red.), *Dyskursy ubóstwa i wykluczenia społeczne* (s. 189–223). Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Zybertowicz, A. (1995). *Przemoc i poznanie*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

<https://mjakmilosc.vod.tvp.pl/>

<https://player.pl/serie-online/diagnoza-odcinki,6186>

<https://vod.tvp.pl/website/dziewczyny-ze-lwowa,21383287>

<https://vod.tvp.pl/website/korona-krolow,34807622>

<https://vod.tvp.pl/website/wojenne-dziewczyny,28767487#>

<https://www.polsat.pl/serial/pierwsza-milosc/>

<https://www.polsat.pl/serial/przyjaciolki/>

<https://www.tvn.pl/serie/pulapka,21,pc>

Spis tabel

- Tabela 1.** Czas trwania nagrań w badanej próbie • 51
- Tabela 2.** Częstotliwość występowania postaci w „M jak miłość” (średnio w odcinku) • 66
- Tabela 3.** Częstotliwość występowania postaci w „Pierwszej miłości” (średnio w odcinku) • 67
- Tabela 4.** Częstotliwość występowania postaci w „Koronie królów” (średnio w odcinku) • 87
- Tabela 5.** Częstotliwość występowania postaci w „Wojennych dziewczynach” (średnio w odcinku) • 88
- Tabela 6.** Częstotliwość występowania postaci w „Diagnozie” (średnio w odcinku) • 111
- Tabela 7.** Częstotliwość występowania postaci w „Pułapce” (średnio w odcinku) • 112
- Tabela 8.** Częstotliwość występowania postaci w „Dziewczynach ze Lwowa” (średnio w odcinku) • 133
- Tabela 9.** Częstotliwość występowania postaci w „Przyjaciółkach” (średnio w odcinku) • 133
- Tabela 10.** Porównanie ekspozycji czynnej i biernej kobiet i mężczyzn • 150
- Tabela 11.** Stereotypy postaci kobiecych pierwszo- i drugoplanowych w badanej próbie • 156

Spis wykresów

- Wykres 1. Warstwy kodowania materiału filmowego • 53
- Wykres 2. Ekspozycja czynna w próbie • 58
- Wykres 3. Ekspozycja bierna w próbie • 59
- Wykres 4. Konfiguracje widoczności postaci na ekranie • 60
- Wykres 5. Udział kontekstów w łącznym czasie nagrań • 61
- Wykres 6. Ekspozycja czynna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów • 62
- Wykres 7. Ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów • 62
- Wykres 8. Ekspozycja czynna w telenowelach • 72
- Wykres 9. Ekspozycja czynna w „M jak miłość” • 72
- Wykres 10. Ekspozycja czynna w „Pierwszej miłości” • 73
- Wykres 11. Ekspozycja bierna w telenowelach • 74
- Wykres 12. Konfiguracje widoczności postaci na ekranie w telenowelach • 74
- Wykres 13. Ekspozycja bierna w „M jak miłość” • 75
- Wykres 14. Konfiguracje widoczności postaci na ekranie w „M jak miłość” • 76
- Wykres 15. Ekspozycja bierna w „Pierwszej miłości” • 76
- Wykres 16. Konfiguracje widoczności postaci na ekranie w „Pierwszej miłości” • 77
- Wykres 17. Udział kontekstów w łącznym czasie nagrań w telenowelach • 78
- Wykres 18. Ekspozycja czynna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w telenowelach • 78
- Wykres 19. Ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w telenowelach • 79

- Wykres 20.** Udział kontekstów w łącznym czasie nagrań w „M jak miłość” • 80
- Wykres 21.** Ekspozycja czynna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „M jak miłość” • 80
- Wykres 22.** Ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „M jak miłość” • 81
- Wykres 23.** Udział kontekstów w łącznym czasie nagrań w „Pierwszej miłości” • 82
- Wykres 24.** Ekspozycja czynna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „Pierwszej miłości” • 83
- Wykres 25.** Ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „Pierwszej miłości” • 84
- Wykres 26.** Ekspozycja czynna w serialach historyczno-obyczajowych • 95
- Wykres 27.** Ekspozycja czynna w „Koronie królów” • 96
- Wykres 28.** Ekspozycja czynna w „Wojennych dziewczynach” • 96
- Wykres 29.** Ekspozycja bierna w serialach historyczno-obyczajowych • 97
- Wykres 30.** Konfiguracje widoczności postaci na ekranie w serialach historyczno-obyczajowych • 97
- Wykres 31.** Ekspozycja bierna w „Koronie królów” • 98
- Wykres 32.** Konfiguracje widoczności postaci na ekranie w „Koronie królów” • 98
- Wykres 33.** Ekspozycja bierna w „Wojennych dziewczynach” • 99
- Wykres 34.** Konfiguracje widoczności postaci na ekranie w „Wojennych dziewczynach” • 99
- Wykres 35.** Udział kontekstów w łącznym czasie nagrań w serialach historyczno-obyczajowych • 100
- Wykres 36.** Ekspozycja czynna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w serialach historyczno-obyczajowych • 101
- Wykres 37.** Ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w serialach historyczno-obyczajowych • 102
- Wykres 38.** Udział kontekstów w łącznym czasie nagrań w „Koronie królów” • 103
- Wykres 39.** Ekspozycja czynna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „Koronie królów” • 104

- Wykres 40.** Ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „Koronie królów” • 104
- Wykres 41.** Udział kontekstów w łącznym czasie nagrań w „Wojennych dziewczynach” • 105
- Wykres 42.** Ekspozycja czynna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „Wojennych dziewczynach” • 106
- Wykres 43.** Ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „Wojennych dziewczynach” • 107
- Wykres 44.** Ekspozycja czynna w serialach kryminalno-obyczajowych • 118
- Wykres 45.** Ekspozycja czynna w „Diagnozie” • 119
- Wykres 46.** Ekspozycja czynna w „Pułapce” • 120
- Wykres 47.** Ekspozycja bierna w serialach kryminalno-obyczajowych • 120
- Wykres 48.** Konfiguracje widoczności postaci na ekranie w serialach kryminalno-obyczajowych • 121
- Wykres 49.** Ekspozycja bierna w „Diagnozie” • 122
- Wykres 50.** Konfiguracje widoczności postaci na ekranie w „Diagnozie” • 122
- Wykres 51.** Ekspozycja bierna w „Pułapce” • 123
- Wykres 52.** Konfiguracje widoczności postaci na ekranie w „Pułapce” • 123
- Wykres 53.** Udział kontekstów w łącznym czasie nagrań w serialach kryminalno-obyczajowych • 124
- Wykres 54.** Ekspozycja czynna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w serialach kryminalno-obyczajowych • 125
- Wykres 55.** Ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w serialach kryminalno-obyczajowych • 125
- Wykres 56.** Udział kontekstów w łącznym czasie nagrań w „Diagnozie” • 126
- Wykres 57.** Ekspozycja czynna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „Diagnozie” • 127
- Wykres 58.** Ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „Diagnozie” • 127
- Wykres 59.** Udział kontekstów w łącznym czasie nagrań w „Pułapce” • 128
- Wykres 60.** Ekspozycja czynna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „Pułapce” • 129

- Wykres 61.** Ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „Pułapce” • 129
- Wykres 62.** Ekspozycja czynna w serialach komediowo-obyczajowych • 138
- Wykres 63.** Ekspozycja czynna w „Dziewczynach ze Lwowa” • 139
- Wykres 64.** Ekspozycja czynna w „Przyjaciółkach” • 139
- Wykres 65.** Ekspozycja bierna w serialach komediowo-obyczajowych • 140
- Wykres 66.** Konfiguracje widoczności postaci na ekranie w serialach komediowo-obyczajowych • 140
- Wykres 67.** Ekspozycja bierna w „Dziewczynach ze Lwowa” • 141
- Wykres 68.** Konfiguracje widoczności postaci na ekranie w „Dziewczynach ze Lwowa” • 141
- Wykres 69.** Ekspozycja bierna w „Przyjaciółkach” • 142
- Wykres 70.** Konfiguracje widoczności postaci na ekranie w „Przyjaciółkach” • 142
- Wykres 71.** Udział kontekstów w łącznym czasie nagrań w serialach komediowo-obyczajowych • 143
- Wykres 72.** Ekspozycja czynna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w serialach komediowo-obyczajowych • 144
- Wykres 73.** Ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w serialach komediowo-obyczajowych • 144
- Wykres 74.** Udział kontekstów w łącznym czasie nagrań w „Dziewczynach ze Lwowa” • 145
- Wykres 75.** Ekspozycja czynna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „Dziewczynach ze Lwowa” • 146
- Wykres 76.** Ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „Dziewczynach ze Lwowa” • 146
- Wykres 77.** Udział kontekstów w łącznym czasie nagrań w „Przyjaciółkach” • 147
- Wykres 78.** Ekspozycja czynna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „Przyjaciółkach” • 148
- Wykres 79.** Ekspozycja bierna kobiet i mężczyzn na tle kontekstów w „Przyjaciółkach” • 148
- Wykres 80.** Ranking seriali ze względu na ekspozycję czynną kobiet • 151

Wykres 81. Ranking seriali ze względu na ekspozycję bierną kobiet • 151

Wykres 82. Ranking seriali pod względem ekspozycji czynnej i biernej razem • 152

Wykres 83. Mapowanie ekspozycji kobiet w stosunku do ekspozycji mężczyzn • 153

Kluczowym celem tej pracy jest próba odpowiedzi na pytanie, w jakim stopniu współczesne polskie seriale TV starają się zmieniać stereotypy kobiece, a w jakim stopniu je konserwują. Analizie poddano w sumie osiem seriali wyprodukowanych i emitowanych przez Telewizję Polską, TVN i Telewizję Polsat, pogrupowanych według gatunków na: (1) seriale obyczajowe – telenowele („M jak miłość” i „Pierwsza miłość”); (2) seriale historyczno-obyczajowe („Wojenne dziewczyny” i „Korona królów”); (3) seriale kryminalno-obyczajowe („Pułapka” i „Diagnoza”) oraz (4) seriale komediowo-obyczajowe („Dziewczyny ze Lwowa” i „Przyjaciółki”). Materiał badawczy obejmował 76 odcinków powyższych seriali o łącznej długości 49 godzin i 51 minut.

Przedmiotem analizy ilościowej był łączny czas wypowiedzania się postaci kobiecych oraz ich widoczność na ekranie. Analiza jakościowa oparta została na identyfikacji najważniejszych stereotypów płciowych oraz ich wykorzystaniu w fabule seriali. W analizowanych serialach postaci kobiece wypowiadają się o jedną piątą czasu dłużej niż postaci męskie i są widoczne na ekranie o 15% dłużej niż postaci męskie. Dominującymi wątkami w próbie są zagadnienia relacji interpersonalnych o charakterze związków partnerskich, uczuciowych i seksualnych (29%) oraz niezobowiązującej towarzyskości (spotkania, wizyty, imprezy – 26%). Łącznie oba konteksty zajmują 55% czasu.

Analizowane seriale (z nielicznymi wyjątkami) wprowadzają najważniejsze stereotypy kulturowe dotyczące kobiet. Ze względu na wymogi fabuły stereotypy te są wszakże przełamywane. Analiza wskazuje również na zdecydowanie większą łatwość fabularnego wprowadzania kobiet w role tradycyjnie męskie niż wprowadzania mężczyzn w role tradycyjnie uznawane za kobiece.



Dołącz do nas!



www.wydawnictwoumk.pl

ISBN 978-83-231-4405-2



9 788323 144052