

Sikorska, Karolina

Uwagi o brudzie opery mydlanej

Rocznik Muzeum Wsi Mazowieckiej w Sierpcu 1, 103-116

2011

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych oraz w kolekcji mazowieckich czasopism regionalnych mazowsze.hist.pl.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Karolina Sikorska

(Uniwersytet Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Uwagi o brudzie opery mydlanej

Kwestia czystości, z jednej strony warunkowana kulturowo i biologicznie, z drugiej głęboko osobista, od zawsze budzi kontrowersje¹.

Potencjał antropologii wyrasta z mocy kwestionowania pewników zachodniej kultury, a nie ich potwierdzania. W ten sposób antropologia jest kontynuacją romantycznego buntu wobec oświeceniowego rozumu (...) oraz wobec uświęcenia nauk przyrodniczych (...). Odkrywanie nowych światów jest twórcze².

Duńska antropolożka poszerza horyzonty tradycyjnie rozumianych nauk humanistycznych, proponuje takie spojrzenie na antropologię, które z jednej strony ocala ją jako samodzielną dyscyplinę, z drugiej natomiast otwiera na szerokie konteksty innych nauk – socjologii, filozofii, literaturoznawstwa czy studiów wizualnych. Perspektywa ta (której nie będę tu szeroko omawiać) wyznacza m.in. kilka tropów, które będą mi bliskie w zasygnalizowanej już przez tytuł tego tekstu analizie pewnych aspektów brudu. Szczególnie istotne są dla mnie potraktowanie przez Hastrup metafory i jej uwagi dotyczące języka. Jak zauważa badaczka:

¹ K. Ashenburg, *Historia brudu*, (tłum.) A. Górską, Bellona, Warszawa 2009, s. 246.

² K. Hastrup, *Droga do antropologii. Między doświadczeniem a teorią*, (tłum.) E. Klekot, Kraków 2008, s. 24.

język (jako system) jest nie tylko nierozłącznie związany ze swym użyciem, ale także – z tych samych powodów – głęboko osadzony w tym, co społeczne. Krótko mówiąc, pomimo wcześniejszych wysiłków, by go wyizolować, pozostaje nieautonomiczny³.

Nie sposób analizować danego języka bez kontekstu, w którym się pojawia, bez społeczności, w której funkcjonuje. Innymi słowy – bez otaczającego go dyskursu. W przypadku metafory, która stanowi ważny element systemu językowego, Hastrup podkreśla jej performatywny charakter, metafora nie pełni jedynie funkcji poszerzającej znaczenie, dodającej do znaczenia sensy przenośne:

(...) metafory to nie konceptualne zagadki spoza życia społecznego; wkraczają w działanie, kształtują je i wywołują. Tropy działają na realnym życiu. Jeżeli operujemy różnicą między tym, co słowa znaczą, a tym co dawniej znaczyły, metafora należy do dziedziny użycia (...). Nie można jej sparafrazować, ponieważ poza swym użyciem nie ma znaczenia. Zastosowanie metafory może wyrażać coś, co wykracza poza dosłowne znaczenie słów; jednak przecucie to nie jest znaczeniem.

Metaforę badano jako literacki środek wyrazu *par excellence*. Dostrzegano w niej założenia znaczenia przenośne. Teraz widzimy, że podczas gdy poetyckie niedookreślenie służy, byśmy zauważyli coś, czego mogliśmy nie dostrzec, jego znaczenie dane jest w dosłownym znaczeniu słów. Tym, co wyróżnia metaforę, jest jej użycie: to, czy używa się jej w wierszu czy w wale, w którego takt wiruje społeczeństwo. Ma to konkretne konsekwencje, jeśli chodzi o stosowanie przez antropologów wyrażen literackich jako źródeł do odtwarzania kulturowych światów⁴.

Bрудna opera mydlana, brudne słowa, brudna robota, pranie brudów i inne zestawienia słów, którym brud nadaje pejoratywny wydźwięk – nie tylko zatem odsyłają odbiorcę tych komunikatów do utartych już w kulturze zachodniej skojarzeń, ale wywołują realny efekt w postaci negacji, niechęci, wrogości czy wstrętu wobec zjawisk tak oznaczonych.

Nazwa gatunku, jakim jest opera mydlana, sugeruje konotacje z brudem i odsyła do początków soap opery, kiedy to była ona narracyjnym dodatkiem do reklam środków czystości (proszków, mydła czy innych detergentów). Ponadto, jak zauważa Robert C. Allen, termin opera mydlana stanowi połączenie wcześniej wspomnianego odwołania do środków piorących/myjących, jak i ironicznej trawestacji wysokiego gatunku, jakim jest opera.

W Stanach Zjednoczonych termin opera mydlana wyróżnia ironiczna relacja zarówno ze sztuką wysoką jak i brudem, który kupione mydło (soap) ma wyeliminować⁵.

³ *Ibidem*, s. 47.

⁴ *Ibidem*, s. 49.

⁵ R. C. Allen, *Making Sense of Soap*, [w:] *The Television Studies: Reader*, R. C. Allen, A. Hill (red.), Routledge, London-New York 2004, s. 244.

Badacz mówi o rodzajach brudu, które wiążą się z operą mydlaną – brudny dyskurs plotki, brudne kłamstwa i sekrety oraz „brudne dramaty” przerywające narrację serialu – reklamy sugerujące odbiorcom i odbiorczyniom istnienie brudnych miejsc w ich domu czy na ich ciałach, z których brud może zniknąć jedynie dzięki oferowanym przez nie środkom czystości⁶.

Dlaczego i jak opera mydlana, a także gatunki z nią spokrewnione (np. współczesne seriale)⁷ czy nawet sama telewizja nasuwają skojarzenia z brudem i wywołują moralny niepokój, związany z zakazanymi, wstydliwymi czy niewyrafinowanymi przyjemnościami? Jakie są podstawy takich ocen?

Prześledzenie historii brudu wskazuje na jego relacyjność, uzależnienie od kontekstu kulturowego, panujących mód, filozofii czy zainteresowania określonymi odkryciami i badaniami naukowymi w danym czasie. Jak wskazuje Georges Vigarello, autor książki *Czystość i brud*:

historia czystości ciała pokazuje przede wszystkim zmienność w czasie zwyczajów czy nawet wyobrażeń związanych z wodą oraz przepaść dzielącą dawne przedstawienia od obecnych⁸.

Relacyjność dotyczy również umiejscowienia na osi brudne – czyste. Nie istnieje brud sam w sobie, tak jak i czystość nie jest czystością, gdy nie może być zagrożona skalaniem. Jednocześnie zagrożenie brudem jest wszechobecne, trzeba stale z nim walczyć, czyścić, by za chwilę czyste miejsce ponownie zostało oblepione brudem i ponownie wysprzątane czy umyte. Brud, w zależności też od kontekstu, w jakim się o nim mówi, przywołuje na myśl rozmaite skojarzenia. Możemy podzielić je na kilka grup:

1. fizyczne zaniedbanie: lepkość, smród, wydzieliny ciała, choroby, rozkład ciała, starość;
2. brud związany z pozycją społeczną: pozbawiona społecznego prestiżu praca (brudna robota), brudzenie sobie rąk nieprzyjemnymi zajęciami, brak kultury osobistej, ogłady towarzyskiej;

⁶ *Ibidem*.

⁷ Posługując się terminami opera mydlana, serial, mam na myśli gatunki narracyjnie otwarte, z dużą liczbą bohaterów i wątków, gdzie kładziony jest szczególny nacisk na konwersację, a konwencje melodramatyczne łączą się z konwencjami realistycznymi (w różnym stopniu).

⁸ G. Vigarello, *Czystość i brud. Higiena ciała od średniowiecza do XX wieku*, (tłum.) B. Szwarcman-Czarnota, Warszawa 1998, s. 237.

3. brud związany z charakterem, postępowaniem: brudne myśli (złe intencje, ale i nieczyste zamiary seksualne), brudna mowa, oszczerstwo, plotka, pranie brudów;
4. brud naznaczający duchowo, mentalnie: poczucie winy, skalenie, przekroczenie tabu, grzech, wstyd.

Poza tym pojawienie się brudu w jakiegokolwiek postaci we współczesnej kulturze zachodniej wywołuje określone reakcje – od zażenowania, przez wstręt, niechęć, odrazę, do obrzydzenia, przerażenia czy nienawiści.

Brud można także rozpatrywać w kontekście płci, bowiem co innego może oznaczać brud kobiety, czym innym może być brud mężczyzny. Kobieta brudna może budzić wstręt, przypisywane są jej nieczyste myśli, nieuczciwe postępowanie – uosobieniem tych cech jest stereotyp czarownicy czy omawiana przez Winfrieda Menninghausa we *Wstręcie* postać *wetuli* – „wstrętnej staruchy”. Jest w jakiś sposób pohańbiona, ale pohańbiona jakby nie w pełni przypadkowo (przykładem może być Druga Julia – jedna z bohaterek powieści Włodzimierza Odojewskiego *Wyspa ocalenia*, jak i często pojawiające się w tzw. „męskiej literaturze” kobiety będące ofiarami męskich żądz). Brud kobiety jest dwuznaczny, może łączyć się nie tylko z fizycznym zbrukaniem czy przypisywaniem kobietom przez patriarchalny porządek szczególnej więzi z „naturą”, ale również może nasuwać skojarzenia z moralnymi słabościami, oznaczać upodlenie charakteru, poniżenie seksualne i degenerację cnót duchowych.

Ta sama zachodnia kultura patriarchalna inaczej odnosi się do brudu mężczyzny. Brudne męskie ciało przywołuje raczej skojarzenia z ciężką pracą, wysiłkiem fizycznym, a nawet „prawdziwą męskością”⁹. „Prawdziwym mężczyznom uchodziło, że piją, nie golą się i nie dbają o wygląd”¹⁰ – jak pisze Doris Lessing w jednej ze swoich powieści. Prawdziwym, czyli heteroseksualnym, gdyż homoseksualistów obejmują już inne konwencje (jak w powieści Michała Witkowskiego *Lubiewo*, gdzie homoseksualiści uosabiają wszystko, co najbardziej wstrętne i odrażające, lubując się we wszelkich plugawych wydzielinach, są zaniedbani, brzydki, przebywają też w obskurnych miejscach).

⁹ Takie wizerunki „prawdziwie męskich” mężczyzn oferuje nam często kino hollywoodzkie (np. klasyczne westerny).

¹⁰ D. Lessing, *Złoty notes*, (tłum.) B. Maliborski, Warszawa 2009, s. 207.

Jest kilka powodów, dla których operę mydlaną otacza aura brudu. Jednym z nich wydaje się wprowadzenie w pole widzenia odbiorcy i uczynienie głównym tematem serialu życia codziennego z wszystkimi jego najbardziej pospolitymi, zwykłymi aspektami. Opera mydlana zazwyczaj opowiada o losach bohaterów całkiem zwyczajnych, których widz może wyobrazić sobie we własnym sąsiedztwie bądź którzy choć są np. lepiej sytuowani finansowo czy żyją w środowisku społecznym zupełnie obcym wyobrażeniom owego widza, to jednak przeżywają podobne sytuacje życiowe, zderzają się z podobnymi problemami, walczą z podobnymi uczuciami itd. Bohaterowie serialu to zazwyczaj określona rodzina lub mała społeczność, którą łączą bliskie relacje. Konwencja realistyczna, w większym lub mniejszym stopniu wyznaczająca granice gatunku, nakazuje pokazywać wszystkie odcienie serialowego życia, także te zbliżające program do szarej codzienności przeciętnego odbiorcy. Dzięki temu zdobywane jest jego zaufanie, a serial wydaje się wiarygodny. To zbliżenie do rzeczywistości widza okazuje się również wyprawą w brudne rejony codzienności, gdzie pojawiają się kłótnie, złości, sekrety i kłamstwa. Ukazywanie takich zjawisk bezpośrednio, ale i z zachowaniem konwencjonalnych ujęć, na sposób przetworzony właśnie przez operę mydlaną – ma na ich widownię – według badaczy upatrujących w odbiorcach seriali bierną, ideologicznie sterowaną publiczność – negatywny wpływ¹¹.

Opowieści o codzienności są odarte z dostojności, nie przemilczają pewnych tematów, pokazują życie takim, „jaki jest” – stąd często pojawiające się u odbiorców określenie opery mydlanej (czy innych wybranych rodzajów seriali) jako opowieści „wziętej z życia”, „bliskiej”, „prawdziwej”. Mary Douglas opisuje funkcjonowanie idei brudu jako troski o higienę oraz jako kulturowania szacunku dla konwencji¹². To drugie określenie wydaje się w tym kontekście istotne ze względu na umiejscowienie idei brudu w systemie uporządkowanych relacji, gdzie brud oznaczałby nie tylko jakieś przekroczenie, naruszenie porządku, ale byłby też świadectwem ulokowania ludzkich doświadczeń w sferze profanum i przejawiania chęci dzielenia tych doświadczeń. Negacja brudu łączy się zatem z szacunkiem dla konwencji (symboliczna czystość), z drugiej zaś strony jego

¹¹ Przykłady krytyki kultury popularnej ze względu na jej ideologiczne uwikłania przytacza w książce *Wprowadzenie do kultury popularnej* Dominic Strinati (zob. D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, (tłum.) W. J. Burszta, Poznań 1998).

¹² M. Douglas, *Czystość i zmaza*, (tłum.) M. Bucholc, Warszawa 2007, s. 51.

bliskość w sferze codzienności zapośredniczona przez medium (telewizję, Internet) wskazuje na potrzebę partycypacji w przeżyciach, wydarzeniach, które przytrafiają się bohaterom serialu i w jakiś sposób odzwierciedlają życie widza.

Formacja dyskursywna, w obrębie której rozpatrywane jest zjawisko brudu, kształtuje sposób jego postrzegania, narzuca określone konotacje, a co za tym idzie – także sposób odbioru i określoną reakcję. Opera mydlana należy do gatunków telewizyjnych, sama zaś telewizja jest wytworem kultury popularnej i jednym z najbardziej znaczących jej mediów. W istniejącym ciągle, choć może już nie tak wyraźnym podziale na kulturę wysoką i kulturę niską, kulturę elitarną i kulturę masową czy popularną – drugi element tych opozycji zawsze wartościowany jest niżej. Choć takie negujące kulturę popularną spojrzenie nie jest już dziś jedynym, to jednak wydaje się, że jest ono nadal istotne w wielu ujęciach i pracach badawczych¹³. To m.in. model „przemysłu kulturowego” badaczy ze szkoły frankfurckiej, poprzez który pokazane są zagrożenia związane z rozwojem kultury masowej. Adorno i Horkheimer oskarżają kulturę masową o tworzenie przemysłu kulturowego, za pomocą którego władza manipuluje ludźmi (by wdrażać im postawy konsumpcyjne). „Film, radio, czasopisma stanowią zwarty system. W każdej dziedzinie z osobna i we wszystkich razem panuje jednomyślność”¹⁴. Autorzy *Dialektyki Oświecenia* postrzegają media masowe jako wpływowe, bałamutne i otumaniające. Nie ma w nich, ich zdaniem, miejsca na autentyczne emocje, głęboką refleksję czy konstruktywną krytykę. Widz i słuchacz są sterowani, manipulowani – i dodatkowo dzieje się to w taki sposób, że albo nie zauważają oni owych manipulacji, albo wyrażają na nie pełną zgodę.

Każda spontaniczna inicjatywa publiczności w ramach oficjalnego radia podlega fachowej selekcji oraz sterowana jest i absorbowana przez łowców talentów, konkursy przed mikrofonem i wszelkiego rodzaju centralnie protegowane imprezy¹⁵.

Taka definicja kultury masowej pociąga za sobą konsekwencje, które opisuje Marek Krajewski: „zgodnie z tym typem definiowania popkultury składają się na nią dzieła powstałe w sposób mechaniczny, skrajnie planowy, masowy, przez wyspecjalizowane zespoły osób i wyłącznie dla zysku. Ponieważ kultura popularna

¹³ Por. G. Sartori, *Homo videns. Telewizja i postmyślenie*, (tłum.) J. Uszyński, Warszawa 2007.

¹⁴ M. Horkheimer, T. Adorno, *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, (tłum.) M. Łuka-szewicz, Warszawa 1994, s. 138.

¹⁵ *Ibidem*, s. 140.

jest produkowana metodami przemysłowymi, musi być ona nieautentyczna, skomercjalizowana, pozbawiająca dzieła wyrazu i aury charakterystycznej dla tego, co pojedyncze i unikalne, tworzone spontanicznie przez interagujące wspólnoty¹⁶. Takie ujęcie kultury popularnej sprawia, że jej odbiorca potraktowany zostaje jako bierny, naiwny konsument, manipulowany przez media, jak przedmiot: „(...) kultura zdaje się istnieć bez jej odbiorców, bez ich interpretacji i poza działaniami”¹⁷.

Drugim równie ważnym aspektem opery mydlanej, który rzutuje na sposób, w jaki funkcjonuje ona w dyskursie medialnym, jest przekonanie, że odbiorcami oper mydlanych, ale i innych seriali są w głównej mierze kobiety, że to do nich skierowane są fabularne opowieści o rodzinach, miłościach i konfliktach płciowych. Choć badania współcześnie przeprowadzane upatrują odbiorców w różnych grupach wiekowych i przedziałach płciowych (brane pod uwagę są zarówno badania odbiorców telewizyjnych, jak i internautów, ściągających odcinki ulubionych seriali z sieci)¹⁸ i choć kobiety są czasem w większości (w zależności od serialu – każdy ma nieco inną widownię), to w opinii publicznej pokutuje przekonanie, że to zdecydowanie panie są widzami seriali i ich najwierniejszymi fankami. To przekonanie związane jest też z upowszechnionymi już feministycznymi badaniami nad operą mydlaną, które przeprowadzono w latach 80. XX wieku i które na długo wyznaczyły kierunek badań nad operą mydlaną (w badaniach tych respondentami były zazwyczaj kobiety). Niemniej jednak przez ostatnie 20 lat sytuacja na rynku medialnym bardzo się zmieniła, co widać też na rynku polskim, gdzie pojawiło się wiele nowych telewizji, kanałów, a przede wszystkim – zmieniła się rola Internetu, z którego wiele osób pobiera m.in. pliki z odcinkami czy całymi sezonami seriali, jak też za jego pośrednictwem może oglądać swoje ulubione opery mydlane (np. „Modę na sukces”).

Badacze z kręgu brytyjskich studiów kulturowych już od drugiej połowy XX wieku dostrzegali umiejętności i odbiorcze tendencje do negocjowania znaczeń oferowanych przez przekazy medialne. Istotą telewizji bowiem jest jej wieloznaczność, produkcja sprzecznych, jak i bardzo zróżnicowanych przekazów,

¹⁶ M. Krajewski, *Kultury kultury popularnej*, Poznań 2005, s. 26.

¹⁷ *Ibidem*, s. 28.

¹⁸ <http://media2.pl/badania/48578-raport:-ogladamy-seriale-w-internecie.html>, strona odwiedzana 25.01.2010.

a zwłaszcza dziś w dobie telewizji cyfrowej czy telewizji w Internecie, odbiorca nie może być już postrzegany jako bezmyślny, podatny na ideologię i zewnętrznie sterowany widz. Musi on bowiem decydować, co, kiedy i gdzie obejrzeć, jak również decydować o sposobie, w jaki odniesie się do utrwalonych konwencji określonych programów i tekstów telewizyjnych, co będzie chciał z nich wydobyc i w jaki sposób je potraktuje. Telewizja staje się dziś grą, która toczy się na wielu poziomach – grą umiejscowioną w szerokim kontekście kultury między widzami i producentami, zaś stawką są teksty, interpretowane w kategoriach ironii, metafory, przesady czy żartu. Jak zauważa Anna Nacher, omawiając rozważania na temat telewizji Johna Fiske’a:

(...) telewizja oferuje treści, które nie mogą być w pełni kontrolowane. Odbiór staje się więc nie tylko negocjacja, ale ‘semiologiczną partyzantką’. (...) Telewizja staje się w jego ujęciu [J. Fiske’a] tekstem ‘do produkowania’, który stale zachęca swoich odbiorców do różnego rodzaju działań semiotycznych (odczytań opozycyjnych, uzupełniania luk i miejsc niekoherencji). Niekoherencja jest zaś zasadą rządzącą organizacją telewizyjnych znaczeń już na bardzo podstawowym poziomie, jak pokazały to analizy Raymonda Williama i Johna Ellisa. Telewizyjny strumień podlega bowiem segmentacji, która rozбивa struktury narracyjne na zestawy sekwencji. Granice między tymi sekwencjami są płynne a ciąg przyczynowo-skutkowy zostaje naruszony. Telewizja zrywa – w tym aspekcie – z konwencją mimetycznego realizmu. Owe miejsca nieciągłości oferują odbiorcom kolejną przestrzeń aktywności, mało tego, wręcz odbiorców do takiej aktywności zmuszają: miejsca ‘szwów’ muszą być bowiem wypełnione działaniami semiotycznymi, które z kolei są organizowane – na bardzo różne sposoby – przez reguły gatunkowe¹⁹.

Serial umieszczony w kontekście dewaloryzowanej kultury popularnej i telewizji, uchodzącej często za mało wysublimowaną, masową rozrywkę, może jawić się jako „brudny gatunek”, a brud ten wiąże się z wspomnianymi wyżej konotacjami, które odwołują się do funkcjonujących w kulturze zachodniej, w kulturze patriarchalnej skojarzeń łączących go z wykroczeniami przeciwko moralności i wszystkiemu, co „przyzwoite i dostojne” w sferze wizualnej. Brud serialowy wiąże się zatem także z brudnym dyskursem plotki (plotkowanie przypisywane jest częściej kobietom niż mężczyznom), z „praniem małżeńskich czy rodzinnych brudów”, mówieniem nieprawdy, oszczerstwem. W operze mydlanej wydarzenia powodują rozwój akcji, ale rozmowy. To komunikacja werbalna stanowi o rozwoju wypadków, dzięki rozmowom widz dowiaduje się o zdarzeniach, które nastąpiły, a nie mógł zobaczyć ich na ekranie; dzięki rozmowom

¹⁹ A. Nacher, *Telepleć. Gender w telewizji w dobie globalizacji*, Kraków 2008, s. 54.

poznajemy także bohaterów, dialogi przenoszą nas w przeszłość w momentach, kiedy bohaterowie przypominają sobie minione zdarzenia itd. Szczególnie istotny wydaje się w tym kontekście jednak ulotny charakter rozmowy i jej otwarcie na rozmaite interpretacje, ponadto serialowe rozmowy nigdy się nie kończą – nawet jeżeli znikają rozmówcy w danej chwili, omawiany temat podjęty zostanie przez inne osoby, w innych warunkach i w innym czasie. Wyznacznikiem opery mydlanej jest właśnie jej narracyjna otwartość, co implikuje także niemożliwość ideologicznego domknięcia – definitywnego zakończenia, które nadałoby jednoznaczny wydźwięk zdarzeniom czy rozmowom.

Konwersacje tak jak język są wieloznaczne, mogą zawierać sprzeczne komunikaty, wywoływać nieporozumienia i konflikty. W rozmowach rodzą się też plotki i złośliwe pomówienia.

Plotka redukuje innego do *on/ona*, i ta redukcja jest dla mnie nieznośna. Inny nie jest dla mnie ani *nim*, ani *nią*; ma jedynie własne imię, imię własne. Zaimek w trzeciej osobie jest zaimkiem złośliwym: jest zaimkiem nie-osobowym, który unieobecnia, unieważnia. Kiedy stwierdzam, że popospolity dyskurs zawładła moim innym i oddaje mi go pod bezkrwistą postacią uniwersalnego substytutu, stosowanego do wszystkich rzeczy, których tu nie ma, jest tak, jakbym widział go martwego, ściśniętego, złożonego w urnie umieszczonej w murze wielkiego mauzoleum języka. Dla mnie inny nie mógłby być *przedmiotem odniesienia*: jesteś zawsze tobą, nie chcę, by mówił o tobie Ktoś Inny²⁰.

Roland Barthes widzi w plotce niebezpieczeństwo redukcji osoby do przedmiotu, *przedmiotu odniesienia*, który w mowie innych staje się martwy, zanika jego imię. Plotka neguje, a raczej neutralizuje osobę, bierze we władanie język, który konstruuje pospolite „bezkrwiste” substytuty w miejsce żywych postaci.

Plotkowanie, mimo iż często pełni funkcję swoistego wentyla – pozwala odreagować negatywne emocje, dać upust swoim złym uczuciom względem nieobecnej osoby – oceniane jest społecznie jako zachowanie nieetyczne, niegrzeczne, wręcz szkodliwe i takie, które nie przystoi dobrze wychowanym osobom. Niemniej jednak plotka obecna jest w każdej kulturze i we wszystkich społecznościach. Jak zauważa Klaus Thiele-Dohrmann:

plotka, niekontrolowana paplanina, wyrządzające szkody pomówienia są we wszystkich kręgach kulturowych moralnie naganne. W Starym Testamencie mówi się, że wężowi zwodzącemu

²⁰ R. Barthes, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, (tłum.) M. Bieńczyk, Warszawa 1999, s. 257.

gadaniem należy zmiądzzyć łeb. W baśniach europejskich i azjatyckich plotkarstwo zawsze spotyka się z karą²¹.

W operze mydlanej plotka jest ważnym elementem akcji, wokół niej narastają sytuacje melodramatyczne i komiczne, jest często przyczyną nieporozumień, które wywołują kolejne zdarzenia, ale i źródłem informacji, dzięki czemu odmalowany zostaje obraz bohaterów. Jako forma komunikacji językowej plotka poddaje się wielu interpretacjom, przenosi rozmaite sensy i za każdym razem inaczej kształtuje serialową rzeczywistość – w zależności od interpretacji i nastawienia bohaterów do osoby, która została w niej przedstawiona. Obecna w oficjalnych dyskursach obyczajowych kultury zachodniej niechęć i moralne potępienie plotki wpływa na stosunek (przynajmniej na ten oficjalny, głośno wyrażany) członków tej kultury do opery mydlanej, gatunku postrzeganego jako szczególnie nastawiony na różnego rodzaju rozmowy. Tu pojawia się też *soap* operowy brud – wszak plotka jest brudną mową, jest skalaniem czystości, zaprzeczeniem uczciwości, oszczerstwem. Interesujące wydaje się w tym kontekście to, że opery mydlane – niezmiernie ważna część kultury popularnej, są oglądane przez wielu widzów i mimo że ci często dystansują się od potwierdzenia emocjonalnego zaangażowania w oglądane programy, to jednak partycypują w przyjemnościach płynących z ekranu telewizora czy komputera, przyjemnościach, które przecież uznawane są za brudne i nie cieszą się wysokim prestiżem społecznym. Ogromna popularność seriali, mających swoją wierną publiczność, może odsyłać do istotnej uwagi poczynionej przez Mary Douglas w książce *Czystość i zmaza* w kontekście hinduskiego systemu kastowego, że to, co uważane jest za czyste, musi znajdować się w mniejszości:

hinduski system kastowy obejmuje co prawda wszystkie mniejszości, jednak jako odrębne podjednostki kulturowe. W każdej społeczności lokalnej każda podasta może być mniejszością. Im wyższy i czystszy jej status, tym bardziej musi być w mniejszości. Zatem zakaz dotykania zwłok i odchodów nie tylko wyraża miejsce kasty w całym systemie – niepokój związany z obrzeżami ciała stanowi wyraz poczucia zagrożenia dla przetrwania grupy²².

Opery mydlane są zatem uważane za przesiąknięte kulturowo potępieniem brudem także z racji swojej popularności, posiadania licznego grona zwolenni-

²¹ K. Thiele-Dohrmann, *Psychologia plotki*, (tłum.) A. Krzemiński, Warszawa 1980, s. 37.

²² M. Douglas, *op. cit.*, s. 158.

ków i swobodnego do nich dostępu. Tu powraca podział na kulturę wysoką i niską, wysoką – tę dostępną tylko określonym elitom, i niską – egalitarną, masową, dostępną dla każdego – a przez to niżej wartościowaną.

Serial jako przede wszystkim forma rozrywki, dostarczająca przyjemności, *light entertainment*, wskazuje raczej na bezcelowość, przyjemność niepowiązaną z jakimkolwiek pożytkiem. Wykluczenie użyteczności nie stawia jednak serialu w zasięgu modernistycznej estetyki, wręcz przeciwnie, jest on uważany raczej (i wielokrotnie tak opisywany w dyskursie naukowym) za łatwą rozrywkę niewymagającą intelektualnego zaangażowania, traktowany jest jako przyjemność – jak stwierdza David Morley – wywołującą poczucie winy.

Mamy tutaj [chodzi o badania stylów odbioru telewizji przeprowadzone przez D. Morleya – K.S.] do czynienia z poczuciem winy, które ma większość kobiet w stosunku do własnych przyjemności. Ogólnie rzecz biorąc, są one gotowe przyznać, że ich ulubione seriale i telenowele są ‘głupie’, ‘złe zagrane’ albo pozbawione konsekwencji. Akceptują męską hegemonię nadającą ich preferencjom niski status²³.

Przytoczone spostrzeżenia brytyjskiego badacza zdają sprawę z natury serialowych przyjemności – są one uznawane za niezbyt wartościowe, a przywołane wcześniej słowa Mary Douglas o niepokoju wywołanym zbliżeniem do sfery nieczystości – pokrywają się z uwagami Morleya o poczuciu winy, jakie może towarzyszyć osobom świadomym pozwalania sobie na rozrywkę, która nie cieszy się społeczną aprobatą.

Jednak kultura popularna i opera mydlana (oraz związane z nią odmiany serialu) potrafią także dość ironicznie czerpać z „okalającego” je „brudnego dyskursu”. Służy temu wykorzystanie przekonań o niesławnym charakterze opery mydlanej i użycie ich w odmienionych kontekstach.

Hasło promocyjne amerykańskiego serialu „Desperate Housewives”²⁴ (w polskiej telewizji emitowany pod tytułem „Gotowe na wszystko”), które stało się także jego mottom, brzmi: „Everyone has a little dirty laundry” (Każdy ma jakieś małe brudy do wyprania). W ten sposób twórcy „Gotowych na wszystko” przewrotnie

²³ D. Morley, *Sposoby rodzinnego oglądania telewizji – zróżnicowanie ze względu na płęć*, (tłum.) A. Piskorz, [w:] *Gender w kinie europejskim i mediach*, (red.) E. Oleksy, Kraków 2001, s. 85.

²⁴ „Desperate Housewives” to nowoczesny serial, który nie wydaje się mieć wiele wspólnego z typową operą mydlaną, ale jego twórcy w świadomy sposób wykorzystują znaczenia związane z brudem kojarzonym właśnie z operą mydlaną.

wpisują swoje dzieło w serialowy dyskurs plotek, sekretów, oszczerstw i tajemnic – „brudów do wyprania”. Fabuła wspomnianego serialu opowiada historię kilku postaci żyjących na amerykańskich przedmieściach przy tajemniczo brzmiącej Wisteria Lane. W każdym sezonie bohaterki rozwiązują zagadkę, dowiadują się, dlaczego jedna z ich przyjaciółek popełniła samobójstwo, kto i dlaczego próbował zamordować jednego z bohaterów, jakie tajemnice skrywają nowi sąsiedzi. To jednak tylko jedna warstwa serialu, a jest ich dużo więcej. „Gotowe na wszystko” bowiem pozornie wpisują się w konserwatywny dyskurs rodziny, oferowany, jak twierdzą niektórzy, przez seriale, gdzie kobiety przyjmują tradycyjne role – są żonami, które prowadzą dom, wychowują dzieci. To odwołanie do starszych oper mydlanych, ale raczej ironiczny ukłon w ich stronę niż proste nawiązanie do konwencji. Zdesperowane gospodynie domowe wykorzystują bowiem w parodystyczny sposób wzory kobiecości ugruntowane w tradycyjnych przedstawieniach. Przykładowo – Bree Van De Kamp – jedna z bohaterek jest idealną kurą domową, bogobożną matką, perfekcyjną gospodynią, znakomitą kucharką, przykładową żoną – jednak cechy te doprowadzone są do skrajności. W zachowanie i postać Bree wkrada się zatem absurd, jej perfekcjonizm budzi niechęć wśród rodziny i wydaje się komiczny dla odbiorców serialu. Bree jest także pedantką i właścicielką najczystszeo domu na Wisteria Lane, jednak okazuje się, że to tylko fasada, za którą kryją się lęki, rodzinne awantury, wybryki dzieci, alkoholizm... Uniknięcie brudu, jego negacja, mimo iż są obsesjami bohaterki, okazują się niemożliwe. Tekst telewizyjny pokazuje, że „małe brudy” będą towarzyszyć naszej egzystencji zawsze, a kompulsywna walka z nimi prowadzi raczej do komicznych niż poważnych rozwiązań.

W ten sposób brud świadomie zaanektowany przez współczesny serial (obecnie²⁵ w Stanach Zjednoczonych emitowany jest szósty sezon „Gotowych na wszystko”) odwraca negatywne znaczenia i deformuje podziały, które rozdzielają sferę czystości od brudu. Brud staje się czasem niezbędny, jego obecność aktywizuje do działania, zmusza do podjęcia wysiłku i przeprowadzenia zmian. I mimo że zazwyczaj negatywnie waloryzowany, kojarzony z zakazanymi, złymi czy w jakiś sposób skażonymi aspektami i obszarami życia, mimo że w społecznych przekonaniach zazwyczaj ściśle związany z przestrzeniami publicznej krytyki (kultura elitarna *versus* kultura masowa) i umiejscowiony w dyskursie grzechu, tabu, wstydu czy sfery profanum – brud, jakkolwiek by nie był zmetaforyzowany, staje się przyczynkiem do subwersji, polisemii,

²⁵ Styczeń 2010.

inspiruje metamorfozy i ma transgresyjny charakter. Jak zauważyła w przywoływanym już tekście brytyjska antropolożka: „tam, gdzie nie ma zróżnicowania, nie ma nieczystości”²⁶, a „czystość jest wrogiem zmiany, dwuznaczności kompromisu”²⁷.

Literatura

- **Allen Robert C.**, *Making Sense of Soap*, [w:] *The Television Studies: Reader*, (red.) R. C. Allen, A. Hill, Routledge, London-New York 2004.
- **Ashenburg Katherine**, *Historia brudu*, (tłum.) A. Górską, Bellona, Warszawa 2009.
- **Barthes Roland**, *Fragmenty dyskursu miłosnego*, (tłum.) M. Bieńczyk, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
- **Bourdieu Pierre**, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądowniczej*, (tłum.) P. Biłos, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2005.
- **Douglas Mary**, *Czystość i zmaza*, (tłum.) M. Bucholc, PIW, Warszawa 2007.
- **Hastrup Kirsten**, *Droga do antropologii. Między doświadczeniem a teorią*, (tłum.) E. Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- **Horkheimer Max, Adorno Theodor**, *Dialektyka Oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, (tłum.) M. Łukaszewicz, Warszawa 1994.
- **Krajewski Marek**, *Kultury kultury popularnej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2005.
- **Lessing Doris**, *Złoty notes*, (tłum.) B. Maliborski, Świat Książki, Warszawa 2009.
- **Morley David**, *Sposoby rodzinnego oglądania telewizji – zróżnicowanie ze względu na płeć*, (tłum.) A. Piskorz, [w:] *Gender w kinie europejskim i mediach*, (red.) E. Oleksy, Rabid, Kraków 2001.
- **Nacher Anna**, *Telepłeć. Gender w telewizji w dobie globalizacji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- **Thiele-Dohrmann Klaus**, *Psychologia plotki*, (tłum.) A. Krzemiński, PIW, Warszawa 1980.

²⁶ M. Douglas, *op. cit.*, s. 191.

²⁷ *Ibidem*, s. 192.

- **Vigarello Georges**, *Czystość i brud. Higiena ciała od średniowiecza do XX wieku*, (tłum.) B. Szwarzman-Czarnota, Warszawa 1998.

Summary

Karolina Sikorska

(Adam Mickiewicz University in Poznań)

Remarks upon the dirt of soap opera

In the article, the selected aspects of the „dirt” ascribed to soap opera (a narrative genre which is contemporarily undergoing various metamorphoses and which is the source of inspiration for other television genres) are discussed. Undertaken considerations are within the framework of pondering upon popular culture, and part of it is, among others, the role of the recipients of soap operas. In the article, the metaphorised views of dirt were presented, and an attempt was made to explain the origins of the conventions of combining dirty discourse with soap opera which are accepted by society; the mechanisms the function of which is permeating spoken language (and its various forms, among others, that of gossip) with negative connotations.