

**Agnieszka Poźniak \***

## *SIOSTRZYCZKI* CZYLI *SIOSTRY*. FIGURA ZAKONNICY W POLSKIM SERIALU TELEWIZYJNYM

W zamieszczonym artykule autorka analizuje jeden z wyprodukowanych w ostatnim czasie polskich seriali, odwołując się do semiotycznego rozumienia tekstu kultury jako każdej zamkniętej całości znaczącej. Korzysta przy tym z pojęć znaku, kodu oraz konwencji przedstawiania i tworzenia rzeczywistości w różnego rodzaju tekstach: literackich czy audiowizualnych. Wychodząc od tego zasobu teoretycznego, pozwalającego „czytać” jak teksty różne wytwory kultury: stronę internetową, plakat, przedstawienie teatralne, tekst literacki, billboard, grę komputerową, komiks, obraz malarski czy produkcję telewizyjną, przedmiotem analizy w niniejszym tekście uczyniła sposób, w jaki w wyprodukowanym przez Telewizję Polską serialu *Siostry* (re)konstruowana jest postać siostry zakonnej. Autorka uznaje przy tym serial za jeden ze współczesnych przejawów „mitycznej mowy”, wykorzystując do jego analizy antropologiczny aparat metodologiczny i teoretyczny.

Słowa kluczowe: tekst kultury, serial telewizyjny, zakonnica, mit, internet

Przedmiotem analizy w niniejszym artykule jest sposób, w jaki w wyprodukowanym przez Telewizję Polską serialu<sup>1</sup> (re)konstruowana jest postać siostry zakonnej. Żeńskie instytuty zakonne<sup>2</sup> stanowią przedmiot moich badań etnologicznych od 2006 roku. Interesuje mnie głównie sposób postrzegania wspólnot zakonnych odzwierciedlony w materiale etnograficznym: wywiadach prowadzonych z osobami świeckimi oraz innych dostępnych treściach kulturowych – jak np. przekazy medialne i inne. Badam również strategie wykorzystywane przez same zakonnice do budowania swojej tożsamości społecznej<sup>3</sup>. Serial *Siostry*<sup>4</sup>, reklamowany przez jego twórców jako „pierwszy, polski serial o zakonnicach”, zainteresował mnie jako fenomen kulturowy, będący elementem kreowania wizerunku konkretnego (związanego z Kościołem i religią) środowiska. Kreacja ta ma charakter budowania

\* Uniwersytet Jagielloński; agnieszka.pozniak@uj.edu.pl.

<sup>1</sup> O serialu jako gatunku telewizyjnym i jego cechach pisał Wiesław Godzic (zob. 2004).

<sup>2</sup> Współczesna morfologia wspólnot zakonnych obejmuje podział na instytuty – męskie i żeńskie, wśród których wyróżnia się instytuty życia konsekrowanego, a wśród nich instytuty zakonne. Szczegółową klasyfikację oraz jej historyczne uwarunkowania podaje najnowszy leksykon *Zakony* (Grychowski i Marecki 2009).

<sup>3</sup> Pokrewne pojęcia to *ethos* tudzież *habitus*.

<sup>4</sup> Serial obyczajowy, Polska 2009; Scenariusz: Dominik W. Rettinger, Renata Frydrych; Reżyseria: Wojciech Nowak; Wykonawcy: Maria Pakulnis, Olga Sarzyńska, Magdalena Warzecha, Marta Lipińska, Anna Wojnarowska, Joanna Bogacka, Tadeusz Chudecki, Elżbieta Jarosik, Anna Tomaszewska, Piotr Cyrwus, Grzegorz Grabowski, Marcin Troński i inni. Strona internetowa poświęcona serialowi: <http://www.tvp.pl/serie/obyczajowe/siostry>.

opowieści mitycznej<sup>5</sup>. Według danych zawartych na portalu [wirtualnemedi.pl](http://wirtualnemedi.pl)<sup>6</sup>, serial *Siostry*, nadawany w TVP 1, w sobotnim paśmie popołudniowym, od 17 października 2009 roku do 16 stycznia 2010, oglądało średnio 3,58 mln widzów. Opowieść o zakonnicach cieszyła się zatem większą popularnością niż pozycje nadawane w tym samym czasie przez stacje konkurencyjne (m.in. *BrzydUla* na TVN oraz pozycje Polsatu czy TVP 2). Widownię stanowiły w przeważającej części kobiety, średnia wieku oglądających utrzymywała się powyżej 45. roku życia, byli to głównie mieszkańcy miast i osoby z wykształceniem podstawowym. Można zatem przypuszczać, że wykreowany w serialu portret sióstr zakonnych i ich życia wpłynął na ukształtowanie się poglądu sporej (scharakteryzowanej za pomocą powyższych parametrów) grupy ludzi na tę rzeczywistość społeczną<sup>7</sup>.

Produkt, który przez trzydzieści kolejnych sobotnich wieczorów oglądało w swoich telewizorach wspomniane kilka milionów, jest w swej istocie narracją o charakterze mitycznym, której formę i treść poddam analizie w kolejnych częściach tekstu. Z punktu widzenia potocznego doświadczenia społecznego raczej niż dyskursu naukowego może wydawać się, że na zawsze opuściliśmy świat kultury typu magicznego, gdyż we współczesnym świecie króluje nauka<sup>8</sup>. Ale człowiek, jak mówi Mircea Eliade, nie może żyć w świecie niezwaloryzowanym, w którym nie ma wartości, w którym nie są obecne, w jakiejś postaci, mit i *sacrum*. Przestrzeń *sacrum* to przestrzeń tego, co rzeczywiste (Eliade 1999). Czego dotyczy współczesny sakralizm? W dyskursie potocznym mówi się, że współczesne społeczeństwo się „laicyzuje”. Gdy przyjrzeć się bliżej zjawisku opisywanemu za pomocą tego określenia, okaże się, że oznaczać ono może tyle, iż w znacznie mniejszym stopniu uznaje się za świętą przestrzeń np. kościołów czy cmentarzy, słabnie potrzeba przynależności do silnie zhierarchizowanej wspólnoty Kościoła katolickiego. Nie znaczy to jednak, że przestrzeń *sacrum* zanikła. Nastąpiło pewne przesunięcie. W ponowoczesnym, heterogenicznym świecie, zdominowanym przez kulturę popularną, reklamę i mass media funkcję analogiczną do świątynnej przejęły na przykład supermarkety. To do nich udają się całe rodziny, często regularnie. Tu znajdują czas i przestrzeń inne od „codziennych”. Stąd czerpią wartości i wzorce życia. „Właśnie ów emblematyczny supermarket staje się ostatnio rywalem świątyni religijnych, a gremialno-rodzinne, wielogodzinne pobyty w centrach towarowych są formą współczesnego *sacrum*” (Burszta 2001: 31). Człowiek nadal potrzebuje

<sup>5</sup> W rozumieniu mitu, jakie nadają mu badacze współcześni, tacy jak Roland Barthes (zob. Barthes 2008) czy Eleazar Mielecinski (zob. Mielecinski 1981). Analizę fenomenu myślenia mitycznego zawarł w swojej publikacji również Andrzej Szyjewski (zob. Szyjewski 2008). Z kolei w ujęciu antropologicznym narrację o charakterze obrazowym opisuje w klasycznej pracy Jurij Łotman (zob. Łotman 1983), a wśród nowszych wydawnictw Hans Belting (2007).

<sup>6</sup> [www.wirtualnemedi.pl](http://www.wirtualnemedi.pl)

<sup>7</sup> Rzeczywistość społeczną w odniesieniu do środowiska kościelnego rozumiem tu za Pawłem Załęckim (zob. Załęcki 2000). Zakładam przy tym, że rzeczywistość ta jest konstruowana społecznie w sensie, jaki nadają temu zjawisku Berger i Luckmann (zob. Berger i Luckmann 1983).

<sup>8</sup> Może o tym świadczyć chociażby powszechne i łatwo obserwowalne wśród polityków i dziennikarzy czy w popularnym programie telewizyjnym „Pogromcy mitów” (amerykański program popularnonaukowy produkowany przez australijską spółkę Beyond Television Productions, nadawany na kanale Discovery Channel <http://dsc.discovery.com/tv/mythbusters/>) użycie słowa „mit” w znaczeniu potocznym – opowieści nieprawdziwej, kłamstwa.

magii, potrzebuje mitu, ale współczesna magia i mit również uległy transformacji. Mity w sensie archaicznym nie mają już swojej mocy ustanawiania porządku. Obserwujemy natomiast tworzenie się i odtwarzanie struktur mitycznych w różnych (kon)tekstach kultury popularnej. Wszystko może mówić do nas językiem mitu, jeśli: „język, rozumieć będziemy jako każdą jednostkę czy całość znaczącą, tak słowną, jak wzrokową (fotografia, artykuł, same przedmioty), jeśli będą coś znaczyć” (Barthes 2008: 241). Szczególną rolę w tworzeniu i odtwarzaniu mitycznej mowy odegrało i odgrywa nadal kino oraz pozostała masowa produkcja telewizyjna (w tym również seriale).

Kino narodziło się pod koniec XIX wieku jako jedna ze sztuk wizualnych wyrosła ze sztuki realistycznej. Jego narodziny poprzedziło pojawienie się wielu wynalazków technicznych. Jednak już w epoce prekinowej istniało wiele innych sposobów na opisanie świata. Należałoby wobec tego zastanowić się nad miejscem obrazów filmowych (w tym seriali) w historii różnego rodzaju narracji. Daniel Bell pisze: „Prawdą jest, jak sądzę, że kultura współczesna to raczej kultura obrazu niż druku. Zmianę tę spowodowały nie tyle film i telewizja, ile nowe poczucie mobilności w przestrzeni geograficznej i społecznej, jakiego ludzie zaczęli doświadczać w połowie XIX wieku, oraz nowa estetyka, jaka zrodziła się w odpowiedzi na nie. Zamkniętą przestrzeń wioski czy własnego domostwa rozsadały podróże, zrodzony przez kolej zachwyty szybkością, przyjemność spaceru, zgiełk plaży, placów miejskich oraz podobne doświadczenia życia codziennego, znajdujące wyraz w dziełach Renoira, Maneta, Seurata oraz innych impresjonistów i postimpresjonistów” (Bell 1994: 144). Jednak kultura, czego dowodzi Eco, nie zyskała wizualnego charakteru dopiero w XIX wieku. Ikonografia, odwołująca się do doznań zmysłowych, poprzedzała pismo. Eco twierdzi, że nawet tam, gdzie: „elita rozwijała swą myśl opierając się na tekstach pisanych i posługując się mentalnością alfabetyczną” (tak było w czasach średniowiecza, o których pisze) „później przekładała ona na język obrazkowy podstawowe elementy wiedzy i kościec dominującej ideologii” (Eco 1996: 96). W ten sposób (za pośrednictwem obrazu) umożliwiała ona porozumienie między „wysokim” a „niskim” kontekstem kultury. Te teksty wizualne umieszczano w nie byle jakich miejscach, ale tam, gdzie obecne było *sacrum*. Były więc one przez owo *sacrum* uświęcane. „Katedra jest wielką księgą z kamienia i pełni w istocie funkcję plakatu reklamowego, ekranu telewizyjnego, mistycznego komiksu, który ma opowiedzieć i wytłumaczyć wszystko, co dotyczy ludów zamieszkujących ziemię, sztuk i zawodów, dni roku, pór zasiewów i zbiorów, tajemnic wiary, epizodów z historii boskiej i ludzkiej lub żywotów świętych (wielkich wzorców zachowań, tak jak dziś gwiazdy i piosenkarze, owa elita bez władzy politycznej, lecz posiadająca wielką moc charyzmatyczną)” (tamże: 96).

Dopiero wraz z upowszechnieniem się druku „prywatnie uprawiana lektura, prywatnie dociekliwa pobożność, prywatna ciekawość spraw człowieka i świata – usunęły w cień wielką zbiorową lekcję gotyckich katedr, ich rzeźb, witraży, towarzyszących im spektakli” (Eco 1996: 96–97). Kiedyś teksty wizualne otaczano szczególnym szacunkiem, nabierały one cech *sacrum*. Obrazy nie były przeznaczone dla wszystkich i było ich dużo mniej. Aby móc z nimi obcować, trzeba było iść do świątyni albo posiadać je samemu. Dzieła sztuki posiadała jednak tylko elita. Radykalne zmiany przyniósł dopiero XIX wiek. Dzięki rozwojowi techniki obraz zaczął być masowo reprodukowany i zaczął docierać do mas (zob. Postman 1995).

W połowie XX wieku zaczęto mówić o zjawisku nazywanym kulturą masową. Miała ona być tworzona przez technikę przemysłową i sprzedawana masowej publiczności. Przez krytyków kultura masowa była opisywana w kategoriach kryzysu, określana jako wręcz apokaliptyczna, jawiła się im jako upadek wartości. Jeden z nich – przedstawiciel szkoły frankfurckiej – Adorno – wyrażał zaniepokojenie, że kultura masowa zagraża kulturze „wysokiej”. Do kultury masowej, „niskiej”, zaliczał między innymi (niszczące gusta) jazz i będący przedmiotem zainteresowania niniejszego artykułu – obraz filmowy. Kultura masowa miała być przede wszystkim komercyjna, produkowana masowo dla rynku masowego. Kultura stawała się w tej sytuacji towarem, jej wartości wchodziły więc na rynek na prawach towaru. Zacierało to rozróżnienie na kulturę „wysoką” i „niską”. Zdaniem tych krytyków: „Jeśli wszelkie gusty mają zostać zaspokojone, to wszystko ulega redukcji do najmniejszego wspólnego mianownika przeciętności czy masy. Ludzie muszą mieć swą własną kulturę odzwierciedlającą ich status i gust jako masy. Ostatecznie demokracja i nauczanie powodują upadek kulturalnych odróżnień sztuki od kultury ludowej z jednej strony i od kultury masowej z drugiej” (Strinatti 1998: 20). A zatem w efekcie ekspansji kultury masowej powstają produkty standardowe, tworzone według jednakowych wzorów, będące rezultatem „rutynowych, wyspecjalizowanych, zsegmentalizowanych, taśmowych form produkcji” (tamże: 21).

Publiczność (odbiorcy kultury masowej) postrzegana była przez nurty krytyczne jako bierni, posłuszni i bezbronni konsumenci, podatni na manipulację bezkrytycznie nabywający i konsumujący produkty tej kultury.

Od lat 70. XX wieku nie mówi się już o kulturze masowej, uznano, że jest to pojęcie nazbyt zdeprecjonowane. Pojawiło się w to miejsce pojęcie „kultura popularna”. Kultura masowa miała bardzo określony moment powstania – około roku 1900. O kulturze popularnej mówi się, że istniała „od początków”. Kultura popularna ma być naturalnym środowiskiem życia człowieka. Istniała ona od zawsze jako kultura „tradycyjna”, nazwana później „ludową”, by zaniknąć w połowie XX wieku. Jej spadkobierczynią stała się właśnie kultura „popularna”, popularna – bo dostępność do niej jest nieograniczona i staje się ona światową kulturą uniwersalną (Strinatti 1998: 41).

Wpływowi kultury masowej nie oparł się żaden rodzaj narracji. Norwid zwracał uwagę na rozwój gatunków literatury adresowanych do masowego odbiorcy. Takie utwory nazywał: „przemysłową prawdą adresowaną do mas w imię utopijnego ideału postępu” (Inglot 2002: 9). Zwracał uwagę na ich schematyczność i uważał za zabójcze dla kultury. Jego zdaniem, aby trafić do niezbyt wymagającego czytelnika, autorzy tego rodzaju literatury bezkrytycznie poddawali się konwencji, zaś czytelników podobnych dzieł Norwid porównywał do: „wdziękoszów, którzy przeglądają się w zwierciadłach merkuriuszem od spodu podlewanych, ani wiedząc, iż otrzymywanie tych zwierciadeł febrę śmiertelne sprawia” (Norwid 1971: 458). Prawie sto lat później w podobnym tonie wypowiadał się o literaturze popularnej Antoni Hausner: „Dzieło literackie staje się więc teraz w najpełniejszym znaczeniu tego słowa towarem, ma swoją taryfę cen, sporządza się je według wzorów i dostarcza na termin. Jest ono artykułem handlowym, za który płaci się cenę, jaką jest warte i które się zwraca. Ich ceny zależne są od popytu i nie mają nic wspólnego z wartością produktów” (Hausner 1974: 193).

Krytycznej analizy zjawiska zwanego literaturą masową podjął się także Umberto Eco. On także zwraca uwagę na to, że powieść popularna posługuje się pewnymi utartymi schematami, ale nie buduje na tej podstawie wizji upadku literatury jako takiej. Jego zdaniem wierność konwencji, to, że literatura popularna pełni rolę pocieszycielską, jest optymistyczna w swej wymowie (dobro zwycięża), stanowi odpowiedź na wymagania czytelnika. „Rzeczywiście, powieść popularna nie wymyśla oryginalnych sytuacji narracyjnych, lecz uprawia kombinatorykę toposów już uznanych, przyjętych, lubianych przez publiczność. Charakteryzuje ją dbałość o spełnianie życzeń nie sformułowanych wprawdzie przez czytelników. Czytelnicy ze swej strony żądają od powieści popularnej (będącej narzędziem rozrywki i ucieczki od rzeczywistości) nie tyle zaproponowania im nowych doświadczeń formalnych albo dramatycznego i problematycznego zakwestionowania istniejących systemów wartości, ile czegoś dokładnie odwrotnego: odpowiedzi na system oczekiwań stanowiący już część masowej kultury” (Eco 1996: 96). To właśnie ten typ narracji stanowi oazę przetrwania dla wątków i postaci mitycznych. W tego typu literaturze jest miejsce dla toposów bohatera – herosa, magicznego dziecka, dla smoków, centaurów i innych bohaterów rodem z mitów, i dla świata, w którym nieustanną walkę dobra ze złem wygrywa dobro.

Analizując fenomen serialu telewizyjnego w kontekście kultury popularnej, zauważamy, że na drodze od literatury do ikonografii – różnych rodzajów wizualizacji – zmianie uległa forma, podczas gdy treść pozostała silnie poddana konwencji. Serial – szczególnie rodzaj narracji mitycznej, będący efektem dążenia kultury do wyrażania się za pomocą wizualizacji – zyskuje funkcję współczesnej *Biblii pauperum*, będąc dla swoich odbiorców sposobem odzwierciedlania i opisu rzeczywistości.

W *Cyberiadzie* Stanisława Lema jeden z mędrców, którzy zabawiali króla Globaresa, kończy swoją opowieść słowami: „To, co powiedziałem, nie pochodziło z wiedzy. Nauka nie zajmuje się takimi własnościami bytu, do których należy śmieszność. Nauka objaśnia świat, ale pogodzić z nim może jedynie sztuka. Cóż wiemy naprawdę o powstaniu Kosmosu? Pustkę tak obszerną można wypełniać legendami i mitami, pragnąłem, w mitologizowaniu, dojść granic nieprawdopodobieństwa i myślę, że byłem tego bliski” (Lem 1991: 84). Cykliczne powtarzanie tego, co już znane – może stąd właśnie bierze się wciąż nieodparty urok narracji mitycznych, przybierających współcześnie różne, skonwencjonalizowane formy i nadal cieszących się popularnością w świecie nauki i zaawansowanej technologii.

## 1. ŚWIĄTYNIA KINA I JEJ PRYWATNE KAPLICZKI

Współcześnie, w epoce kultury popularnej i jej „globalnej wioski”, obserwujemy renesans tekstów wizualnych. Żyjemy dzisiaj w kulturze obrazu, obraz otacza nas ze wszystkich stron – komiks, reklama, ilustracja, plakat, fotografia i wreszcie – kino. Tworzy ono, jak niegdyś inne obrazy ikoniczne, pomost między kulturą „wysoką” i kulturą popularną.

Kino staje się także współczesną świątynią, miejscem gdzie przychodzi się nie tylko po to, by (wirtualnie) spełniać marzenia<sup>9</sup>, ale także by uczestniczyć w (przypominających

---

<sup>9</sup> O roli i cechach widza pisał między innymi Wiesław Godzic (zob. 1991).

religijne) rytuałach filmowych seansów. Jest to egzemplifikacja fenomenu społecznego, który Maisonneuve nazywa „zjawiskiem przeniesienia” (zob. 1995: 51). *Sacrum* przejawia się współcześnie w przedmiotach, postawach, instytucjach, ale w różnym i nie zawsze łatwym do rozpoznania stopniu. Te „nowoczesne świętości” układają się, zdaniem Maisonneuve, na czterech poziomach posiadających aspekty mityczne i rytualne: poziomie ideowo-politycznym, poziomie techniki, poziomie dzikiego *sacrum* i poziomie przetrwania mitów. Mówi on: „Człowiek współczesny dysponuje ukrytą mitologią i przebrzmiałym rytualizmem, dlatego też wiele tradycyjnych wątków można odnaleźć we współczesnej literaturze, sztuce, kinie i w mass mediach. Na przykład mity o raj utraconym, o wyspach szczęśliwych, obrzędy związane z obchodami igrzysk, walka między bohaterem pozytywnym i negatywnym w powieści przygodowej (...) [w nich – A.P.] odnajdujemy część prób inicjacyjnych, poszukiwanie ukrytego sensu świata i ludzkiej egzystencji” (Maisonneuve 1995: 51–52).

Jeśli istnieje kościół kina (filmu), kino świątynia to, jak pisze Tadeusz Sobolewski, oprócz niego, istnieją też kina „prywatne kapliczki” (Sobolewski 1992: 10). Kapliczki, które większość z nas posiada w domu. Sobolewski zalicza do nich odtwarzacze wideo (należałoby dodać do nich DVD), moim zdaniem mianem takiej prywatnej kapliczki określić można też każdy odbiornik telewizyjny. Pośród wszystkich nośników obrazu telewizor pełni olbrzymią i szczególną rolę. Zwłaszcza w małych miasteczkach, gdzie nie ma w ogóle kina albo jest ono tylko jedno, telewizor ma status przedmiotu nie tyle luksusowego, ile potrzebnego, tak jak potrzebne są mity czy bohaterowie kulturowi. Tworzy się wokół niego aura *sacrum*, a oglądane za jego pośrednictwem filmy również zyskują podobny status. „Kultura” oglądania filmów, a szczególnie telewizyjnych seriali, jest bardzo ciekawym polem do badań dla etnologa. Ich wielka popularność to sygnał, że zaspokajają one jakąś ważną potrzebę społeczeństwa. Nie tylko promują pewien styl życia. Podejmują pewne wątki obecne w kulturze i w kinie „od początków” – wątki mityczne. Wkraczają tym samym na obszary dla kultury najistotniejsze.

Jednocześnie kultura popularna, do której należą te konwencjonalne formy narracji, ma tendencje do deformacji, banalizacji, trywializacji, a także przesadnej dosadności. Seriale należące do kultury popularnej wykorzystują chętnie mitologię obcości i odmienności czy schemat bohatera – herosa, jedyne go prawego i sprawiedliwego. W produkcjach tych możemy odkryć mityczne treści, wątki baśniowe, stare, dobrze znane kulturze wzorce ikonograficzne. Prywatne kapliczki TV stają się miejscem odprawiania specyficznych rytuałów, a w serialach i filmach, pod przykrywką na wskroś współczesnej ikonografii popartej techniką i efektami specjalnymi, kryją się formy i wątki bliskie dawnemu, mitycznemu sposobowi obrazowania. Dzieje się tak, ponieważ kultura: „rządzi się swymi własnymi, odrębnymi prawami i, niezależnie od ludzkich zamierzeń i technicznych wynalazków, przechowuje i powiela stare obrazy i odwieczne symbole” (Sznajdeman 1999: 15). Kultura popularna sięga do najdawniejszych kulturowych opowieści, czerpie z mitów. Jak mówił Barthes, literatura popularna i film (serial), obok fotografii, reportażu, reklamy, to dzisiaj „podpora archaicznej, mitycznej mowy” (Barthes 1970: 26).

Język obrazu jest mniej abstrakcyjny niż język pisany. Literatura „w sensie ścisłym w żadnej mierze nie przypomina rzeczywistości. Białe kartki pokryte linijkami czarnych

znaczków nie są podobne do tego, co opisują. Wrażenie realności to dopiero efekt finalny, powstający po przetworzeniu owych linijek przez czytelnika” (Przypilak 1994). Co innego film. To właśnie w kinie, tej „fabryce snów”, dzięki filmom możemy dziś uczestniczyć w świecie mitycznym. Oglądając film, możemy przenosić się w inną rzeczywistość i przeżywać niezwykle przygody. To z ich bohaterami, jak kiedyś z bohaterami mitów i legend, możemy się identyfikować, oni stanowią dla nas wzorce. Kultura popularna, której te filmy są wytworem, tworzy naszą współczesną mitologię, daje nam uczestniczyć we współczesnym *sacrum* i wpływa na nasze spojrzenie na świat. „Ciężenie ku neomitologizmowi, uaktywnianie głębokich pokładów kultury jest zjawiskiem charakterystycznym dla sztuki ostatnich dziesięcioleci. Jednakże nigdzie poza kinem<sup>10</sup> różne typy organizacji materiału – od form krańcowo rodzajowych, całkowicie pochłoniętych prawdopodobnym odtwarzaniem bytu dnia codziennego, po formę uogólnionej struktury mitu – nie stapiają się aż tak organicznie, przezierając przez siebie nawzajem” (Łotman 1983: 11). We współczesnych „prywatnych kapliczkach” telewizorów odbywa się zatem współczesne „czytanie” mitów, stając się późnonowoczesnym rytuałem – cechą serialu, tak jak rytuału, jest wszak powtarzalność, serial, tak jak mit, „mówi” o rzeczywistości „takiej jaką ona jest”. Serial w tym kontekście traktuję jako późnonowoczesną wersję *Biblia pauperum*, która „opisuje” i „tłumaczy” rzeczywistość. Teza ta wpisuje się w psychoanalityczną koncepcję widza, opisaną przez Wiesława Godzica, kiedy mówi on o podstawowej zasadzie psychologicznej rządzącej odbiorem produkcji filmowej: „odbieraniu jako realnego tego co jest prezentowane a nie tego co prezentuje (czyli technologicznych warunków prezentacji)” (por. Godzic 1991: 60).

## 2. *SIOSTRY*. OD MITU DO SERIALU, OD SERIALU DO MITU

Skoro zatem serial na podobieństwo mitu „opisuje” rzeczywistość, przyjrzyjmy się światu opisanemu w przypadku konkretnego serialu, będącego tu przedmiotem analizy. *Siostry* to serial obyczajowy z elementami komediowymi (por. Kaczorowski, Wilińska i Rossa 2008). Serial, będący wyrazem współczesnego ciężenia ku neomitologizmowi, prezentując widzowi kolejne odcinki opowieści, każdą z nich umieszcza w ramach pewnego modelu baśni i baśniowości funkcjonującego w kulturze<sup>11</sup>. Nawiązując do słów, które wypowiedział towarzysz Shreka w finałowej scenie filmu: „Konwencja bracie, konwencja!”, można stwierdzić, że *Siostry* są produktem marketingowym. Do jego promocji wykorzystywane są możliwości nowych mediów. Serial posiada oprawę w postaci poświęconej mu

---

<sup>10</sup> Rozszerzyłam w tym miejscu powyższe rozważania również na inne realizacje narracji wizualnych – seriale telewizyjne.

<sup>11</sup> Mity są ściśle powiązane z baśniami – na ten temat piszą m.in. Wasilewski (1979), Eliade (1989) i Miletinski (1981). Natomiast badaniem konwencji w opowieściach baśniowych zajmował się Władimir Propp. Przyglądając się różnym opowieściom baśniowym, ten rosyjski badacz doszedł do wniosku, że można stworzyć morfologię baśni, czyli opis skonstruowany według jej części składowych i ich stosunku względem siebie oraz do całości opowieści. Udowodnił, że istnieją pewne stałe elementy, charakterystyczne dla każdej narracji zaliczonej do baśni. Są to zdaniem Proppa funkcje (zob. Propp 2000).

strony www. Zawarte na niej rozmaite dodatki stwarzają odrębny zamknięty świat, w który można wkroczyć, aby zdobyć dodatkową wiedzę na temat wątków i postaci, albo – jeśli jest się wtajemniczonym, stałym widzem serialu – aby raz jeszcze obejrzyć wybrane sceny czy odcinki, posłuchać wywiadów z aktorami, obejrzyć galerię zdjęć czy wziąć udział w ankietach. Istnienie *Sióstr* w świecie wirtualnym daje ich fanom poczucie jeszcze głębszego wejścia w świat ich ulubionych bohaterów i bliższego obcowania z nimi.

W tej części tekstu skupię się na analizie jednego – pierwszego, wprowadzającego – odcinka zatytułowanego *Dobra pani*; w sytuacji gdy będzie to konieczne, odwołam się oczywiście do fabuły pozostałych części. W pierwszej scenie, trwającej kilkanaście sekund, kamera prowadzi nasz wzrok od poglądowego kadru obejmującego korony drzew, przez widok na kamienną figurę Matki Boskiej, do kiści dojrzałych winogron. Wędrówce tej towarzyszy spokojna muzyka. O ile drzewa, których korony oglądamy, okazują się rosnać w parku otaczającym rezydencję, która stanie się nowym domem dla zgromadzenia zakonnego, o ile z figurą Matki Boskiej spotkamy się raz jeszcze, gdyż u jej stóp nastąpi pierwsze spotkanie miejscowych kobiet z przyjezdnymi siostrami zakonnymi, o tyle winogrona wydają się tu nie na miejscu. Ale tylko na pierwszy rzut oka. Ich obecność okazuje się uzasadniona, jeśli zauważyć, że odsyłają one swoją semantyką do figury Ziemi Obiecanej (kiście winogron wiszące na drążku niesionym przez dwóch ludzi są symbolem Ziemi Obiecanej; w takim wizerunku ludzie reprezentują Jozuego i Kaleba lub Żyda i chrześcijanina). Ponadto w tradycji chrześcijańskiej kiść winogron stanowi przeciwieństwo owocu z drzewa wiadomości dobrego i złego, reprezentując zmartwychwstanie, dobroczynność<sup>12</sup>. Już zatem w pierwszej scenie widz dostaje sygnał, że oto wkracza w przestrzeń niecodzienną, uświęconą, w której wydarzać się będą rzeczy niezwykle, przestrzeń metaforyzowaną za pomocą kategorii Ziemi Obiecanej, przestrzeń mitu. Gdzie znajduje się ta przestrzeń?

Seriale polskie często wykorzystują swoje ramy do promocji lokalności i „małych ojczyzn”<sup>13</sup>. Fabuła *Sióstr* wpisuje się w ten nurt. Miejszem akcji jest mała miejscowość o wiejskim charakterze. Jej „rolę” w serialu „gra” podwarszawski Serock. Społeczność zamieszkująca tę miejscowość posiada cechy społeczności lokalnej, tak jak jest ona charakteryzowana przez przedmiotową literaturę antropologiczną (por. Zawistowicz-Adamska 1958) lub socjologiczną (Jałowiecki, Sowa i Dudkiewicz 1989). W definicjach społeczności lokalnej występują trzy stałe elementy: terytorium, interakcje społeczne i więź psychiczna, wyrażająca się w poczuciu wspólnoty z ludźmi zamieszkującymi dane terytorium oraz realizująca się w szczególnym stosunku do tego terytorium, które postrzegane jest jako „nasze miejsce”. Wszystkie te elementy są do zaobserwowania w analizowanej produkcji. Głównych bohaterów łączy nie tylko miejsce zamieszkania, ale i relacje zażyłości wyrażane przez sposób, w jaki się do siebie zwracają, oraz kategorie, jakimi siebie i „swoją” miejscowość opisują. Siostry w tej rzeczywistości traktowane są jako „przybłądy”, element obcy i zarazem potencjalnie zagrażający lokalnemu *status quo*.

Pisząc o społeczności serialowego Serocka jako o posiadającej cechy lokalności, należy jednocześnie zauważyć, że realia, w których ona funkcjonuje, nie tworzą rzeczywis-

<sup>12</sup> Na temat symboliki winogron w kontekście chrześcijaństwa pisała Dorothea Forstner (2001).

<sup>13</sup> Pojęcia „małej ojczyzny” używam w znaczeniu, jakie nadał mu Stanisław Ossowski (1984).



tości *constans*. W tę lokalność nagle wkracza „drużyna” sióstr, przez jednych upragniona i entuzjastycznie witana, przez innych widziana niechętnie, stawiając sobie za zadanie kontynuowanie „dzieła” miejscowej charyzmatycznej jednostki – pani Idalii Koniecpolskiej, zwanej „Dobrą Panią”. I okazuje się, że ta lokalna społeczność nie jest skostniała i niezmienna, przeciwnie, fakt kontaktu z „obcymi” – siostrami przybywającymi i osiedlającymi się w miejscowości – powoduje, że społeczność ta traci swoją hermetyczność (charakteryzującą np. lokalność rodem z XIX wieku). Nowa sytuacja zmusza mieszkańców do weryfikacji oraz wewnętrznej (w ramach społeczności) negocjacji swoich statusów. Mamy więc do czynienia ze społecznością raczej dialogiczną, nieprzystającą przy tym być lokalną.

W początkowej scenie odcinka następuje prezentacja głównych bohaterów z miejscowej społeczności: trzech kobiet – Marioli, Jadwigi i Eli, oraz dwóch mężczyzn – Zbysia i Jasia, lokalnych pijaczków i obiboków, których pierwsze słowa brzmią: „robota jest dla koni, nie dla ludzi”. Ci dwaj panowie, odziani w stroje robocze, najwyraźniej zabierają się do remontu elewacji jakiegoś drewnianego budynku, jednak rezygnują z podejmowanych wysiłków i zasiadają na ławce z piwem w rękę, przyglądając się pracy trzech kobiet czyszczących, malujących fronton i naprawiających dach. Scena ta charakteryzuje specyfikę opisywanej w serialu społeczności – tradycyjnie patriarchalnej, w której genderowa pozycja kobiety przypisana jest sferze prywatnej, natomiast sfera publiczna należy do mężczyzn. Mariola jest fryzjerką, nieustannie wtrącającą w swoje wypowiedzi angielskie słówka (*that's it, Jesus, ok, no problem*). Jako jedyna z tej trójki okaże się w pewnym stopniu wyemancypowana – prowadzi swój biznes. Nie przełamuje jednak konwencjonalności mitu prowincji, jest to emancypacja „na miarę” i w ramach społeczności lokalnej. Towarzyszą jej: pani Jadzia – osoba w starszym wieku, gospodyni zmarłej pani Idalii, która nie ma męża, gdyż „jest zbyt szczerą i każdemu mówi, co o nim myśli, a mężczyźni się tego boją” oraz Ela, dziewczyna najbardziej „stereotypowo” realizująca „projekt” lokalnej kobiecości.

Ta piątka bohaterów zarysowuje nam ogólną charakterystykę środowiska, z którym będziemy mieć do czynienia w serialu. Za ich pośrednictwem dowiadujemy się także, że do miasteczka mają przyjechać „goście”, kulturowi „obcy” – zakonnice. Dom zaś – majątek zmarłej miejscowej dziedziczki – kobiety chcą odświeżyć, aby zrobić na siostrach dobre wrażenie. W kolejnej scenie przenosimy się do miasteczka i obserwujemy przyjazd sióstr i ich zachowanie w nowej dla nich przestrzeni. Zatrzymują się przed sklepem znajdującym się w budynku, przy którym stoi rusztowanie. Pod adresem jednej z nich (siostry Lukrecji) pada z ust innej komentarz: „siostra zagłuszyłaby hejnał mariacki”, tak wylewnie i donośnie wita się ona z miejscowymi pracującymi przy remoncie elewacji. Po tej scenie możemy wywnioskować, że pomiędzy siostrami panują życzliwe stosunki i mają one podobne podejście do otaczającego je świata. W tym momencie ma również miejsce pierwsza styczność sióstr z Dziubasem, ich głównym późniejszym antagonistą.

W myśl konwencji baśniowych bohater opowieści (w tym wypadku bohater zbiorowy – siostry) musi mieć swojego antagonistę, z którym przyjdzie mu się zmierzyć w decydującym momencie opowieści. Tu jest nim miejscowy biznesmen o podejrzanych związkach ze środowiskiem mafijnym. Kontekst pierwszego spotkania jest dość dramatyczny – farba z puszek stojących na rusztowaniu wylewa się na samochód Dziubasa, siostry próbują go ostrzec, ale jest za późno. Dziubas ostro je traktuje i przeganania ze „swojego”

podwórka. Akcja na powrót przenosi się do drewnianego domu. Na hasło „jadą” kobiety biegną pod przystrojoną kwiatami figurę Matki Boskiej z gitarą i zaczynają śpiewać pieśń religijną, natomiast Zbysio i Jasio, obawiając się, że siostry mogą zechcieć zostać i zamieszkać w dworcu, zamierzają „nie spuszczać imprezy z oka”. Siostry po przyjeździe podziwiają piękno miejsca, ich pierwszy kontakt z miejscowymi kobietami następuje przez śpiew.

W kolejnych scenach otrzymujemy bogaty materiał opisujący stosunek osób świeckich do sióstr. Jest on mieszanką nabożnego szacunku z obojętnością oraz pogardą i jest ilustracją stereotypów, funkcjonujących w świadomości ludzi świeckich, z którymi ja także spotykałam się w trakcie swoich badań. Moi rozmówcy mówili o siostrach albo z nabożnym zachwytem, kreując je wręcz na niezemskie „zjawiska” albo z lekceważeniem, jak o „darmozjadach”, „tchórzach”, które nie mając odwagi, by podjąć wyzwanie życia we współczesnym świecie, „chronią się” w klasztorach. A zatem: Mariola wyciera „szanowną rączkę”, która umazała się farbą ze świeżo malowanej elewacji, Jasiak stwierdza: „Ja do sióstr nic nie mam” i chce odejść, na co Zbysio reaguje gwałtownie: „Albo one albo my. Wyświęcą Cię na księdza. Facet jesteś czy co?”. Kobiety z nadskakującą uprzejmością zapraszają na poczęstunek przygotowany dla „takich”, niezwykłych gości.

W tym momencie następuje pierwsze bezpośrednie odniesienie treści serialu do szerszego kontekstu kulturowego, służące jednocześnie próbie obalenia stereotypowego obrazu siostry zakonnej jako naiwnej i „głupiej gąski”. „Przewodząca” grupie zakonnicy siostra Prudencja odchodzi na bok z gospodyniami i żąda wyjaśnień, pyta co tu się wyprawia, co znaczy wymalowany ganek i salon. Nazywa to, co się dzieje „potiomkinowską wsią”, odnosząc się do postaci, która w kulturze zyskała status symbolu – rosyjskiego feldmarszałka Potiomkina, jednego z faworytów Katarzyny Wielkiej<sup>14</sup>. Z okazji inspekcji Krymu przez Katarzynę Potiomkin kazał wybudować słynne ruchome makiety wsi, mające świadczyć o dużej gęstości zaludnienia i szybkim tempie zagospodarowywania nowo zdobytych ziem. Do tego symbolu prowizorki i obłudy porównuje Prudencja działania kobiet, wzmacniając je dodatkowo odniesieniem do czasów reżimu komunistycznego, kiedy to na przyjazd Gierka „malowano trawę na zielono”. W serialu więcej jest odniesień do historycznych realiów minionej epoki ukazujących polską prowincję jako wciąż opóźnioną w przemianach. Podsumowuje tę scenę okrzyk Prudencji „Moje siostry nie są głupie!” mający być obaleniem stereotypu o naiwności i łatwowierności sióstr.

Opisana scena jest wstępem do kluczowej dla serialu opowieści – o historii życia i osobie dawnej mieszkanki posiadłości, pani Idalii Koniecpolskiej, „Dobrej Pani”, jak nazywała ją lokalna społeczność. „Oddajmy głos” serialowym postaciom: „Bez Dobrej Pani już nic nie będzie takie jak było. Urodziła się tu i mieszkała całe życie. Pomagała dobrym słowem albo radą, albo jedzeniem. Jak np. komuś zabrakło do pierwszego to zawsze mógł przyjść

<sup>14</sup> Jednym z najsłynniejszych epizodów z życia Potiomkina była inspekcja ziem przyłączonych do Rosji w roku 1783 (głównie Krymu), którą przeprowadziła caryca Katarzyna II na początku roku 1787. Jej plan przygotował właśnie Potiomkin. Na drodze planowanego przejazdu zbudował specjalnie 76 postojów, kazał bielić domy, restaurować i dobudowywać naprędce infrastrukturę, a nawet podobno sadzić kwiaty. W każdej wizytowanej miejscowości odbywał się festyn, sprzedawano tylko najlepsze towary, obowiązywała abstynencja, pilnowano, by nikt się nie skarżył. Płynąc po Dnieprze, Katarzyna oglądała zaaranżowane przez Potiomkina manifestacje szczęśliwej ludności i wozy wyładowane workami ziarna (w rzeczywistości w workach był podobno piasek).

i prosić o pomoc. U niej wszystko było dla ludzi. Jak się któraś z mężem pożarła np. to nie było drugiej takiej osoby, która by ich tak szybko pogodziła. Niejedna tu zamieszkała na parę dni zanim jej stary nie wytrzeźwiał. Ze wszystkimi dziećkami”. Opowieść ta stanowi niezwykle istotny element portretu prowincji zawartego w tym serialu. Powszechność pijaństwa i patriarchalizm łączy się paradoksalnie z silną pozycją kobiet (w przestrzeni prywatnej). O pani Idalii dowiadujemy się jeszcze, że w trakcie powstania warszawskiego była łączniczką AK oraz że wyszła za mąż za powstańca, który zginął podczas wojny. Te dwa fakty niejako legitymizują tę postać jako miejscowy autorytet, jednostkę charyzmatyczną i niezwykłą, z drugiej zaś strony służą propagowaniu idei patriotyzmu i heroizmu ukrytego w indywidualnych biografiami „bohaterów codzienności”. Myśl o istotnej roli opowieści biograficznych poszczególnych, „szarych” jednostek dla społeczności lokalnej i ogólnonarodowej popularyzowana jest przez metodologię *oral history* (por. Kurkowska-Budzan i Zamorski 2009) oraz instytucje takie jak Ośrodek Karta<sup>15</sup>.

Patrząc z metapoziomu kontekstu kulturowego, nie sposób pominąć nasuwających się, zamierzonych zapewne, skojarzeń dotyczących noweli Elizy Orzeszkowej<sup>16</sup>. Mała forma prozy, jaką jest nowela, stanowiła istotny etap w rozwoju literatury pozytywizmu, zwiastując rozkwit wielkich powieści. Nowele i opowiadania stanowiły pole, na którym rozwijały się środki i sposoby realistycznego obrazowania. Ich bohaterowie wywodzili się głównie z nizin społecznych, a ich losy odzwierciedlały najbardziej palące ówczesnie kwestie społeczne i polityczne. Podobne środki stylistyczne i funkcje przejął współcześnie serial, stając się małą formą prozy filmowej reprezentującą późnonowoczesną rzeczywistość.

Poza przejściem dyskursu gatunku w tym konkretnym serialu mamy do czynienia z (zapewne również nieprzypadkową) zbieżnością określeń dotyczących głównej bohaterki. Tytułowa Dobra Pani z noweli Orzeszkowej to bezdzietna wdowa, Ewelina Krzycka, która chętnie oddaje się działalności dobroczynnej. Gdy w mieście zawiązuje się Towarzystwo Dam Dobroczynnych, z ochotą włącza się w jego prace. Realizując swoją wizję filantropii, decyduje się zabrać do siebie dziewczynkę o imieniu Hela, córkę ubożego murarza. Przez kilka lat adoruje ją, traktując jak maskotkę i zasypując podarunkami, po czym odrzęca, gdy jest nią znudzona. Moralizatorski wydźwięk noweli czyni z Dobrej Pani Eweliny rozczuloną własną dobrocią, kapryśną egoistkę, która nie zwraca uwagi na krzywdę wyrządzaną innym. Z Dobrą Panią Idalią z serialu *Siostry* łączy ją jedynie bezdzietność i wdowieństwo, poza tym pani Idalia w swojej działalności dobroczynnej jest pełnym przeciwieństwem pani Eweliny.

Mamy tu do czynienia z przejściem motywu (pojęcie „Dobra Pani” oderwało się od swojego desygnatu i funkcjonuje w kulturze jako rodzaj toposu) przy jednoczesnym odwróceniu jego znaczenia i przypisaniu mu przeciwstawnych cech. Zabieg ten służy w serialu zawiązaniu akcji, gdyż to z jednej strony determinacja kobiet, aby zapewnić lokalnej społeczności kogoś, kto kontynuowałaby to dobroczynne „dzieło”, a z drugiej chęć sióstr, aby podjąć się takiego zadania, są głównym elementem budującym fabułę. W scenie prezentującej postać pani Idalii jedna z sióstr (siostra Klara) podsumowuje jej sylwetkę: „Pani

<sup>15</sup> <http://www.karta.org.pl>

<sup>16</sup> Odniesień do literatury jest zresztą w serialu więcej – pojawiająca się w trzecim odcinku wdowa Matylda jest np. ewidentną transformacją postaci Jagny z *Chłopów* Reymonta.

Idalia to trochę jak z naszego zakonu”. Siostry należą do Zakonu Sióstr Nieustającej Pomocy, w którego nazwie zawiera się istota działalności, którą podejmować będą przez kolejne odcinki serialu. Fryzjerka Mariola zastanawia się: „Gdzie teraz ludzie pójdą po pomoc? Jak żaden nie ma ochoty ani czasu, ani serca dla innych”. To zdanie zdaje się kluczowe dla konstruowanej przez serial figury siostry zakonnej. Ta wizja zgadza się również z obrazem wyłaniającym się z moich badań – siostry zakonne to osoby mające nieograniczone zdaniem ludzi świeckich zasoby ochoty, czasu i serca dla wszystkich potrzebujących. W tym momencie pani Jadzia oznajmia, że pani Idalia zapisała dom siostrze Prudencji w spadku. Pada pytanie, co zrobić z takim darem, które z kolei jest pretekstem do ukazania fundamentalnych dla życia zakonnego elementów – wagi ślubów zakonnych – zwłaszcza ubóstwa i posłuszeństwa. Znajdują one odzwierciedlenie w padających propozycjach: „sprzedać i rozdać biednym” lub „zostawić decyzję księdzu biskupowi”.

W tym momencie następuje opowiadanie „mitu w micie”. Siostry snują opowieść o świętej Ricie, patronce swojego zgromadzenia. Święta Rita jest wzorem dla rozmaitych stanów kobiecości, gdyż w swojej biografii łączy wiele rodzajów doświadczenia. Jest wzorem dla panien, gdyż od dziecka angażowała się w modlitwę, praktykowała umartwienia i marzyła o wstąpieniu do klasztoru. Pod presją rodziców wyszła jednak za mąż, stając się wzorem dla mężatek i matek. Mąż Rity miał gwałtowny charakter, ale ona potrafiła odmienić go swoją dobrocią. Został on zamordowany, kiedy pojednał się już z Bogiem. Dwaj synowie chcieli pomścić śmierć ojca, jednak Rita modliła się, by raczej zmarli niż zgrzeszyli, mszcząc się. Obaj zmarli w trakcie epidemii. Wtedy Rita postanowiła wstąpić do zakonu. Dwukrotnie odmówiono jej przyjęcia. Pewnej nocy okazali jej się trzej święci: św. Jan Chrzyciel, św. Augustyn i św. Mikołaj z Tolentino. Wprowadzili ją do klasztoru. Ostatecznie Ritę przyjęły siostry augustianki. Jest ona patronką „od spraw beznadziejnych” i „w trudnych okolicznościach”.

Odtwarzanie czy też recytacja mitu założycielskiego odbywa się w momentach kluczowych dla społeczności. Kluczowych rytualnie i ontologicznie. Takim momentem jest dla serialowych sióstr podjęcie decyzji o rozpoczęciu nowego życia i osiedleniu się w domu pani Idalii, wśród lokalnej społeczności. To siostra Lukrecja wpada na pomysł, że może kilka sióstr mogłoby kontynuować tradycję dzieła pani Idalii i zostać w jej domu, zakładając stałe miejsce apostołowania, placówkę misyjną. Pomysł ten budzi racjonalny sprzeciw siostry Filipy, która piętrzy trudności – decyzja jest zbyt nagła, budynek w złym stanie, a macierzysty klasztor oddalony o 30 kilometrów.

W tym momencie fabuła osiąga kolejny moment zwrotny – nadchodzi miejscowy proboszcz, ksiądz Walenty. To epizod, który zaważy na decyzji sióstr. Za proboszczem nadbiega wdowa Grzelakowa z okrzykiem „niech nas ksiądz ratuje”. Kolejny element znamieny dla konstruowania portretu społeczności lokalnej – spośród lokalnych autorytetów wybór wdowy pada na proboszcza, a nie na przedstawiciela władzy administracyjnej – np. wójta. Z opowieści Grzelakowej wynika, że Dziubas oskarżył jej synów o wyłanie farby przeznaczonej do malowania elewacji i ukaże ich, każąc im pracować za darmo, aby odpracować straty. Siostry kojarzą opowieść Grzelakowej ze zdarzeniem, którego były świadkami w miasteczku i wraz z proboszczem jadą do Dziubasa. Ich stanowczość pozwala im dotrzeć do niego, po czym w ostrych słowach („sam pan jesteś gówniarz”) dają mu do

rozumienia, że widziały całą sytuację i gotowe są sprowadzić odpowiednich urzędników, aby sprawdzili legalność zatrudnienia robotników. Dziubas rzuca w ich kierunku wyzwiska „byle kto” i „przybłądy” (przeznaczone dla kulturowych obcych), a całą sytuację ratuje siostra Filipa, odkrywając zalany farbą samochód. Dziubas uznaje swoją porażkę, a siostry odnoszą zwycięstwo skwitowane przez Zbysia słowami: „Nowa władza! Trzymaj się wiatru to doleczisz”. Na tym etapie rozwoju fabuły następuje rozmowa siostry Prudencji z matką przełożoną – siostrą Maksymą. Akceptuje ona fakt, że pomysł otwarcia placówki w domu pani Idalii jest wyrazem woli miejscowej ludności, ale stawia warunek – na przeprowadzkę muszą zgodzić się co najmniej trzy siostry. To kolejny moment, w którym artykułowane są zasady rządzące zgromadzeniami zakonnymi – rola posłuszeństwa oraz reguły i fundamentalne znaczenie wspólnoty. Pani Idalia mogła prowadzić swoje dzieło sama, bo była osobą świecką, siostrze Prudencji tego nie wolno, gdyż jest zakonnica, a zakonnice żyją we wspólnocie. Na przeprowadzkę decydują się cztery z pięciu sióstr, które odwiedziły dom pani Idalii.

Momentem przełomu dla historii sióstr, a jednocześnie logicznym zwornikiem łączącym w całość narrację mityczną, jest podarowanie przez siostrę Maksymę jednego z dwóch obrazów przekazanych zgromadzeniu przez papieża Innocentego VII – portretu św. Rity. Gest ten stanowi przypiecztowanie decyzji o nowym życiu. Odcinek kończy scena powitania sióstr przez lokalną społeczność – wydarzeniem dowodzą kobiety. Mieszkańcy pomagają przy wnoszeniu mebli, a siostra Prudencja opowiada o tym, jak została w dzieciństwie przygarnięta przez panią Idalię i jaki miało to wpływ na jej powołanie. Temat ten nie jest dalej rozwijany, stanowi jedynie sygnał tego, że idea powołania jest kolejnym kluczowym dla życia zakonnego pojęciem. Ostatni epizod to radosne powitanie piątej (wcześniej niezdecydowanej) siostry – Zenobii, która dociera taksówką.

Konstruując portret – figurę – zakonnicy, omawiany serial wizualizuje kilka elementów, które w moich badaniach wśród sióstr zakonnych były przez nie wskazywane jako konstytutywne dla życia zakonnego. Do nich zaliczają się: śluby zakonne (w pierwszym odcinku wyeksponowane posłuszeństwo i ubóstwo, w kolejnych podejmowane także problem czystości), waga modlitwy, reguły zakonnej, wspólnota i jej formacyjna rola, idea powołania. Zupełnie jednak brak innych elementów – w konstruowanej tu wizji nie ma np. rygoru codziennych obowiązków i ustalonego planu dnia. Serialowe siostry mogą dość dowolnie planować swoje zajęcia. Ponadto podejmowane przez nie rodzaje aktywności również rozmijają się z tymi, które napotkałam w trakcie badań. „Realne” siostry zakonne umieszczają swoją działalność głównie w kontekście „pomocy przez modlitwę intencyjną”. Zajęcia praktyczne to działalność edukacyjna, opiekuńczo-wychowawcza i apostołska. Wizerunek aktywnie angażujących się w lokalne problemy „nieustająco pomocnych” sióstr, kreowany w serialu, jest z jednej strony efektem funkcjonującego w społeczeństwie stereotypu zakonnicy, któremu ulegli twórcy i jego wizualizacją, a z drugiej zawiera „życzeniowy” projekt postulowanej „modelowej” zakonnicy. Siostry rozwiązują bowiem bardzo aktualne problemy. W kolejnych odcinkach zajmują się między innymi: wyższym w pracy, hazardem (problematycznym zwłaszcza w świetle ustawy słynnej ostatnio z afery), niechcianymi dziećmi – stereotypowo siostry zostały skojarzone z oknem życia, ekologią, portalami randkowymi, walką z zabobonami, rozbitymi, niepełnymi rodzinami,

buntującymi się przedstawicielami młodego pokolenia, kontrowersyjnymi działaniami komornika planującego eksmisję itp. Dobór tematów świadczy o społecznym oczekiwaniu, aby zgromadzenia zakonne aktywnie angażowały się we współczesne problemy, aby słowo „czynne” w ich nazwach<sup>17</sup> nabrało nowego, bardziej dosłownego znaczenia.

Neomitologizująca narracja o siostrach jest opowieścią o transgresji<sup>18</sup>, której dokonuje pięć sióstr, wchodząc w lokalną społeczność. Kontynuowanie dzieła pani Idalii, która była „jak z naszego zakonu”, naznacza zasadniczą zmianę w ich biografiach i dotychczasowym stylu życia. Kontrast ten podkreślony jest przez zestawienie murowanego klasztoru, czystego i zadbanego, z marmurowymi posadzkami, w którym dotychczas mieszkały, z wymagającym remontu drewnianym domem, do którego się wprowadzają. Wejście w miejscową społeczność, będące elementem tej transgresji, zmienia styl życia sióstr i scala ich wspólnotę. Symbolicznie i dosłownie wychodzą z klasztoru do ludzi, prezentując żywiołowe reakcje na problemy miasteczka i zżywając się z lokalną społecznością (ksiądz Walenty nie wie np. że Zbysio i Jasio nie byli u pierwszej komunii, o czym siostry dowiadują się bardzo szybko).

Sposób działania sióstr prezentowany w tym serialu jest dość niekonwencjonalny. Zgromadzenia zakonne są z pewnością identyfikowane z tradycyjnym Kościołem i rodzajem duchowości. Jednak na świecie (a także w Polsce) te tradycyjne formy mogą kryć nowe treści. Typ działania oraz taktyka podejmowania przez serialowe siostry różnych rodzajów aktywności sugerują, że można by umieścić ich wspólnotę w ramach nurtów nowej duchowości<sup>19</sup>. Sugestia taka nie jest nadmiernie eksponowana, niemniej jednak widoczna, a wyraża się głównie w tym, że siostry zajmują się indywidualną, spersonalizowaną pomocą potrzebującym jednostkom, a nie modlitwą „za świat”. Zatem cechuje je aktywność, a nie bierność, ukierunkowanie na jednostkę i jej (nie tylko duchowe, lecz czasem bardzo przyziemne) problemy. Ciekawym w tym kontekście elementem jest pojazd, którym siostry się poruszają. To VW transporter T1, popularny „Ogórek”, który od lat 60. XX wieku był synonimem wolności i niezależności, ulubiony przez hipisów, „dzieci kwiaty” i rockandrollowe zespoły muzyczne. Ten symbol wyzwolenia, kreatywności i niezależności, pomalowany w faliste motywy w zielonym kolorze nadziei wybrali autorzy serialu jako środek komunikacji dla pięciu „zbuntowanych” sióstr, czyniąc tym samym delikatną sugestię, że można zaliczyć tę grupę w poczet ruchów alternatywnych.

### 3. DUCHOWOŚĆ „W DUCHU” NOWYCH MEDIÓW – DRUGIE ŻYCIE SIÓSTR W INTERNECIE

Nowe możliwości techniczne pozwalają światu przedstawionemu w serialu wyjść poza ramy telewizyjnego ekranu. *Siostry* posiadają swoją stronę www. Dzięki niej badacz ma możliwość np. rekonstrukcji potocznego odbioru serialu. Zakładając, sygnalizowany

<sup>17</sup> Tradycyjnie zgromadzenia dzielą się na „czynne” i „klauzurowe”.

<sup>18</sup> Pisząc o rytuale transgresji, odwołuję się do przejętego przez Victora Turnera od Arnolda van Gennepa trójdzelnego schematu rytuału przejścia (por. Turner 2010).

<sup>19</sup> Na temat zakresu pojęciowego terminów „duchowość” i „nowa duchowość” pisali Katarzyna Leszczyńska i Zbigniew Pasek (2009).

wcześniej, sposób odbioru filmowych narracji – jako opisujących rzeczywistość – i w tym kontekście analizując wypowiedzi na forum, widzimy wyraźny rozdźwięk pomiędzy oczekiwaniami w stosunku do serialu przed rozpoczęciem jego emisji a refleksjami, które pojawiają się u forumowiczów piszących po skonfrontowaniu swoich oczekiwań z telewizyjnym produktem. W pierwszych chronologicznie wpisach<sup>20</sup> pojawiają się opinie: „Zapowiada się ciekawie...”, „Tak i to bardzo”, „Dobrze zapowiadający się serial. Taki lekki, sielankowy i przyjemny”. Opinie te są formułowane przez osoby, które po kilku tygodniach piszą: „No, niestety... nie oglądam, bo dla mnie jest irytujący. One jakieś takie infantylne. Zapowiadali jako ach i och... a tymczasem...”, „Film a raczej serial totalna porażka, fabuła do bani. Podczas reklamówek myślałem, że to coś lepszego, tak się zapowiadało a tu wielkie rozczarowanie”. Wyjątkową irytację można zauważyć we wpisie: „Przełączałam kanały i natrafiłam na ten serial. Postanowiłam obejrzeć i po dzisiejszym odc. mogę z czystym sumieniem ogłosić, że większego gniota nie widziałam dawno. Zero akcji. Dziwne siostry zakonne, jakaś ruda (...kto to był?)...”.

Wyraźny rozdźwięk między oczekiwaniami sprzed emisji a opiniami po niej może być spowodowany dwoma czynnikami – albo twórcy serialu skonstruowali wizję środowiska zakonnego, która nie zgadza się z powszechnie zakorzenionym stereotypem, co wywołało reakcje negacji i wyparcia, albo też widzowie odczuli dysonans pomiędzy konwencją serialu a znaną im, odbiegającą od niej, rzeczywistością. Rozstrzygnięcie, która z powyższych sytuacji ma miejsce jest na podstawie dostępnych materiałów niemożliwe, jedyne co można stwierdzić, to że społeczny odbiór środowiska kościelnego różni się z tym, który prezentowany jest w serialu. Choć dominuje taki właśnie ton wypowiedzi, warto odnotować pojawiające się pojedyncze wpisy entuzjastów, którzy liczą na kontynuację serialu oraz jako ciekawostkę ironiczny wpis o treści: „W najbliższą niedzielę (dnia 3.10.2009 r. o godz. 11.00) w kościele im. Św. Michała w Warszawie poprowadzę mszę w intencji sukcesu serialu. Chętnych serdecznie zapraszam do wspólnej modlitwy. Po mszy mała degustacja wyrobów kościelnych (wina i smalce poczciwej siostry Lucynki). Pozdrawiam. Ojciec Tadeusz” [pisownia oryginalna].

Poza możliwością obserwowania reakcji społecznych na treści zawarte w serialu, za pośrednictwem strony internetowej uzyskujemy dostęp do rozmaitych dodatków budujących niejako świat wokół serialu – zamieszczone są tam krótkie charakterystyki bohaterów, których funkcją jest „utrwalić” obraz danej postaci jako posiadającej takie właśnie (eksponowane w opisie) cechy. Dzięki internetowi dowiadujemy się (oglądając wywiady z twórcami i aktorami), jakie jest uzasadnienie i racjonalizacja obecności tego akurat przekazu w kulturze, komu jest on (zdaniem twórców) potrzebny. Znajdujemy też wiele mówiące informacje o przygotowaniach i realizacji samego przedsięwzięcia. Ponadto udostępnione są fragmenty poszczególnych odcinków oraz dodatki kreujące poczucie głębszego wkraczania, wręcz ingerowania, w świat serialu, które w pewien sposób budują też lojalność widza wobec niego. Dodatki te, w formie ankiet, umożliwiają widzom podjęcie decyzji, która z sióstr ich zdaniem przeszła najgłębszą metamorfozę w wyniku przeprowadzki, a także wprowadzają element

---

<sup>20</sup> Wszystkie wpisy pochodzą z forum poświęconego serialowi dostępnego na stronie: <http://forum.tvp.pl/index.php?board=398.0> (12.09.2010).

rywalizacji pomiędzy autorytetami, pytając: „Kto lepiej dba o parafian? Siostra Prudencja czy proboszcz?”. Ta swoista „wojna” jest również istotnym wskaźnikiem, gdyż pokazuje, że celem serialu jest wykreowanie kobiet jako autorytetów w społeczności lokalnej.

Za pośrednictwem materiałów dostępnych na stronie dowiadujemy się o genezie powstania serialu. Reżyser, Wojciech Nowak, stwierdza, że obecne na rynku serie takie jak *Plebania* czy *Ksiądz Mateusz* nie wyczerpują tematyki środowiska. Ponadto przez wiele lat tematy związane ze środowiskiem kościelnym w ogóle w tego typu produkcjach nie były poruszane. Tymczasem „religia i życie religijne to poważna część duchowości tego narodu. (...) [o czym] nie należy opowiadać na klęczkach ani zbyt serio”. Założonym przez reżysera celem było „pokazać prawdziwe życie w komediowym sosie” i „złagodzić hermetyczność środowiska”. *Siostry* nie były pierwszą produkcją Nowaka o zakonnicach. Wcześniej zrealizował spektakl Teatru Telewizji *Stygmatyczna* o siostrze Wandzie Boniszewskiej. Stereotypowość myślenia reżysera o siostrach zakonnych znajduje swoją kulminację w stwierdzeniu: „O siostrach niełatwo opowiadać, bo oprócz tego, że zakonnica jest kobietą, ma takie sposoby reagowania, zachowania charakterystyczne tylko dla nich”. Nowak otwarcie przyznaje, że podczas kręcenia serialu nie korzystał z konsultacji tzw. ekspertów od tematu, aktorki nie przeszły też żadnego kursu liturgii, wiedzę potrzebną do realizacji filmu czerpie on ze swoich doświadczeń z pracy nad spektaklem TVP oraz z obserwacji, które poczynił, mieszkając przez miesiąc w klasztorze u sióstr w Jerozolimie. Powyższe fakty potwierdzają hipotezę, że prezentowana w serialu rzeczywistość jest (re)konstrukcją stereotypu i posiada cechy opowieści mitycznej.

Z dostępnych na stronie materiałów wynika ponadto, że najistotniejszą dla twórców i aktorów cechą przypisywaną serialowi jest atrybut, którym Barthes definiuje nowoczesny mit – postulat zachowania „naturalności”. Najbardziej ewidentnie postulat ten przebija z wypowiedzi trzech aktorek (Warzechy, Pakulnis i Wojnarowskiej) na temat gry bez makijażu. Racjonalizując to doświadczenie, aktorki opowiadają, jak miła była świadomość, że nikt nie robi założenia, iż muszą wyglądać jak lalka Barbie, dzięki czemu mogły być „naturalne”, robiły grymasy, nie ukrywały zmarszczek, nie bały się przy tym śmieszności. Doświadczeniem „naturalności” była też dla nich gra w habitach, w których „gra się wygodnie, a nawet biega”. Co symptomatyczne, dopiero grając zakonnice, aktorki zaczęły zwracać uwagę na prawdziwe siostry zakonne, zauważając, że „noszą świetnie dopasowane i piękne habity, i że kobieco w nich wyglądają”. Wypowiedzi te po raz kolejny dowodzą trwałości stereotypowego, zmityzowanego obrazu zakonnic, obecnego w świadomości twórców serialu, który przełożył się potem na (re)konstruowaną narrację. Podobny obraz zakonnic – szarej myszki, która ubiera się wciąż w ten sam bezbarwny strój, ale przy tym może pozwolić sobie na komfort „naturalności”, wyłonił się z moich rozmów ze świeckimi, którzy raczej sporadycznie stykają się z zakonnicami i nie mają szans weryfikować swoich sądów w praktyce życia społecznego. Na poparcie powyższej, związanej z teorią Barthes’a, konkluzji dotyczącej analogii między serialem a współczesnym mitem (językiem „skradzionym”, który dąży do zachowania „naturalności”) dodać można jeszcze kilka określeń, których aktorzy i reżyser używają do opisu serialu, takich jak: „wszystko cechuje prawdziwość”, „zwyczajna, ciepła historia, blisko widza”, „ciepłe, pogodne, wzruszające, momentami zabawne, opowieści o siostrach, które zawsze chcą nieść pomoc”.



Pierwotnie tytuł serialu miał brzmieć *Siostrzyczki*, zmieniono go na *Siostry*; prawdopodobnie po to, by uniknąć skojarzeń z infantyлизacją i zasugerować obiektywne odzwierciedlenie portretu środowiska. Niezależnie od tytułu w efekcie końcowym otrzymaliśmy opowieść mityczną, która na podobieństwo powtarzalnego rytuału, odgrywanego regularnie w prywatnych kapliczkach telewizyjnych, konstruuje pewną figurę zakonnicy. Figura ta jest silnie osadzona w obecnym w świadomości zbiorowej stereotypie, choć są w niej obecne również elementy pozwalające dopatrywać się w niej cech charakterystycznych dla innego dyskursu – nowej duchowości. Tą drogą – przez telewizyjną konwencję serialu – wraca do nas mit, potwierdzając słowa Barthes'a o tym, że nasza racjonalność codziennie przegrywa w konfrontacji z kulturą popularną, która ponosi największą odpowiedzialność za zjawisko swoistej remitologizacji rzeczywistości (Barthes 2008).

## BIBLIOGRAFIA

- Barthes, Roland. 2008. *Mitologie*, Warszawa: Wydawnictwo Aletheia.
- Barthes, Roland. 1970. *Mit i znak. Eseje*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Bell, Daniel. 1994. *Kulturowe sprzeczności kapitalizmu*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Belting, Hans. 2007. *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, Kraków: Universitas.
- Berger, Peter i Thomas Luckmann. 1983. *Spoleczne tworzenie rzeczywistości*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Burszta, Wojciech. 2001. *Asteriks w Disneylandzie. Zapiski antropologiczne*, Poznań: Wydawnictwa Poznańskie.
- Eco, Umberto. 1996. *Semiologia życia codziennego*, Warszawa: Czytelnik.
- Eco, Umberto. 1996. *Superman w literaturze masowej*, Warszawa: Znak.
- Eliade, Mircea. 1999. *Sacrum i profanum: o istocie religijności*, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Eliade, Mircea. 1998. *Aspekty mitu*, Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Forstner, Dorothea. 2001. *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, Warszawa: „Pax”.
- Godzic, Wiesław. 2004. *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie”*, Kraków: Universitas.
- Godzic, Wiesław. 1991. *Film i psychoanaliza: problem widza*, Kraków: Uniwersytet Jagielloński.
- Grychowski, Michał i Józef Marecki. 2009. *Zakony w Polsce*, Kraków: Wydawnictwo Carta Blanca.
- Hausner, Arnold. 1974. *Spoleczna historia sztuki i literatury*, t. 2, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Inglot, Mieczysław. 2002. *Norwid wobec powieści jako literatury popularnej swoich czasów*, w: Tadeusz Żabski (red.), *Literatura i kultura popularna X*, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Jałowiecki, Bohdan, Kazimierz Sowa i Piotr Dudkiewicz (red.). 1989. *Spoleczności lokalne: terażniejszość i przyszłość*, Warszawa: Uniwersytet Warszawski.
- Kurkowska-Budzan, Marta i Krzysztof Zamorski (red.). 2009. *Oral history: the challenges of dialogue*, Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

- Leszczyńska, Katarzyna i Zbigniew Pasek (red.). 2009. *Nowa duchowość w społeczeństwach monokulturowych i pluralistycznych*, Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS.
- Łotman, Jurij. 1983. *Semiotyka filmu*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Maisonneuve, Jean. 1995. *Rytuály dawne i współczesne*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Mieletinski, Eleazar. 1981. *Poetyka mitu*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Norwid, Cyprian K. 1971. *Pisma wszystkie*, t. 6, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Ossowski, Stanisław. 1984. *O ojczyźnie i narodzie*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Postman, Neil. 1995. *Technopol. Triumf techniki nad kulturą*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Propp, Władimir. 2000. *Nie tylko bajka*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Propp, Władimir. 1976. *Morfologia bajki*, Warszawa: Książka i Wiedza.
- Przypilak, Mirosław. 1994. *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk: Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne.
- Strinatti, Dominic. 1998. *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Poznań: Zysk i S-ka.
- Sznajderman, Monika. 1998. *Współczesna Biblia pauperum. Szkice o wideo i kulturze popularnej*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Szyjewski, Andrzej. 2008. *Etnologia religii*, Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS.
- Turner, Victor. 2010. *Proces rytualny: struktura i antystruktura*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Wasilewski, Jerzy. 1979. *Podróże do piekiel. Rzecz o szamańskich misteriach*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Wilińska, Marta, Bartosz Działoszyński i Anna Rossa (red.). 2008. *Epoki i kierunki w kulturze. Encyklopedia PWN. Sztuka, literatura, muzyka, teatr i film*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Załęcki, Paweł. 2000. *Między triumfalizmem a poczuciem zagrożenia. Kościół rzymskokatolicki w Polsce współczesnej w oczach swych przedstawicieli. Studium socjologiczne*, Kraków: Zakład Wydawniczy NOMOS.
- Zawistowicz-Adamska, Kazimiera. 1958. *Spółeczność wiejska. Wspomnienia i materiały z badań terenowych. Zaborów 1937–1938*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

#### LITTLE SISTERS MEANING THE NUNS. THE FIGURE OF NUN IN THE POLISH TV SERIES

In the presented article the author analyses one of the lately produced Polish movie series, using the semiotic understanding of the text of culture as every significant complete body. There are used the notions of sign and code as well as the convention of representing and creating of reality in various texts: literary or audio-visual. Using this theoretical supply, that permits "to read" the different products of culture as the texts: the internet pages, posters, performances, the literary text, billboards, computer games, paintings or television production the presented text takes as the object of analysis the way the nun figure is (re)constructed in the *Sister's* series produced by Polish Television. The author recognizes the television series as one of modern symptoms of the "mythical speech", using for the analysis the anthropological methodological and theoretical apparatus.

Key words: text of culture, television series, nun, myth, internet