

GRZEGORZ WÓJTOWICZ<sup>1</sup>

**„KOPCIUSZEK”, „AMANT”,  
„BRZYDKIE KACZĄTKO”**

**REPREZENTACJE PŁCI W TELENOWELACH LATYNOISKICH**

Słowa kluczowe: telenowela, kulturowa reprezentacja płci, kultura latynoska

*Nie jesteśmy ani Indianami, ani Europejczykami,  
lecz czymś pośrednim, [...] dlatego też nasz przypa-  
dek jest istotnie wyjątkowy i skomplikowany.*

(S. Bolívar – *List z Jamajki*)

Świat współczesnej Ameryki Łacińskiej został ukształtowany w zetknięciu konkwistadorskiego żywiołu europejskiego z autochtoniczną tkanką indiańską. Z tego połączenia, z domieszką elementu afrykańskiego wniesionego przez niewolników sprowadzonych do Nowego Świata, powstała kultura latynoska<sup>2</sup>. To na jej gruncie wyrosła telenowela latynoska.

Słowo „telenowela” pochodzi z języka hiszpańskiego i znaczy „teleopowieść”. Telenowela latynoska jako gatunek gromadzi przed odbiornikami telewizyjnymi na całym świecie miliony wielbicieli, którzy z większą lub mniejszą regularnością i emocjonalnym zaangażowaniem śledzą losy ulubionych oraz także tych znieawidzonych bohaterów. Jedną z pierwszych telenowel latynoskich prezentowanych w Polsce była *Maria z przedmieścia* (*Maria la del barrio*, reż. Beatriz Sheridan, 1995/1996), transmitowana przez TVP regionalną w 1998 roku. Od tamtej pory także w Polsce nie

---

<sup>1</sup> Mgr; Uniwersytet Jagielloński; ORCID: 0000-0001-8232-6343;  
grzegorz.wojtowicz@uj.edu.pl.

<sup>2</sup> R. Flisiuk, *Film i telenowela latynoamerykańska*, [w:] *Dzieje kultury latynoamerykańskiej*, red. M.F. Gawrycki, Warszawa 2011, s. 430.

brakuje entuzjastów, którzy, podobnie jak zagraniczna publiczność, z uwagą śledzą historie opowiadane w latynoskich produkcjach. Wielu miłośników tworzy specjalne blogi czy fora internetowe, zamieszczając nie tylko ciekawostki z telenoweli, ale również zdjęcia, piosenki przewodnie czy pikantne szczegóły życia zawodowego i prywatnego aktorów. Ważną przyczyną popularności telenoweli latynoskich jest ich tematyka. Jest nią przede wszystkim wielka, romantyczna miłość głównych bohaterów. Należy pamiętać, że światem Ameryki Łacińskiej władają rozmaite namiętności, stąd relacje pomiędzy kobietami a mężczyznami bywają bardzo impulsywne i tak też są przedstawiane. Jest to nieustanna walka, gdzie orężem rywali może być zazdrość, agresja, podstęp, intryga, a zakochanym pozostaje ufność w potęgę własnej miłości<sup>3</sup>.

W odniesieniu do serialowych wizerunków latynoskich bohaterów i bohaterek pojawia się szereg pytań, z których jedno zdaje się kluczowe: skąd wywodzą się postawy związane z kobiecością i męskością? Kolejne to: W jaki sposób na przestrzeni lat rozwinęła się forma telenoweli i czy wraz z tą zmianą wizerunki bohaterów uległy transformacji? Jakie ideologie są prezentowane w telenowelach? Te pytania stanowią punkt wyjścia dla pogłębionych rozważań, które w tym artykule zostały tylko zainicjowane. Materiał badawczy, który posłużył do analizy zagadnienia, został zaczerpnięty z przykładów klasycznych telenoweli (tzw. *telenovelas rosas*) emitowanych w latach 1997–2017, a będących produkcjami „łązącymi” dwa stulecia.

## HISTORIA I CHARAKTERYSTYKA TELENOWELI LATYNOSKIEJ

Próba analizy telenoweli jako gatunku telewizyjnego wymaga szczegółowego opisu związku z kulturą i realiami społecznymi Ameryki Łacińskiej. Kultura latynoska jest skutkiem metysażu. Konkwista europejska zniszczyła rodzimą kulturę, pozostawiając opustoszałą przestrzeń, którą należało wypełnić czymś nowym. Słaby poziom wykształcenia tubylców nie pozwalał na szybki rozkwit kultury wysokiej, stąd powieści w odcinkach oraz melodramaty zostały przystosowane, wykorzystując lokalne mity i tradycje<sup>4</sup>. Jak zauważa Paweł Nowicki, telenowela wpisuje się w tradycję ustną. Jej

---

<sup>3</sup> A. Napiątkówna, *Obraz społeczeństwa w telenowelach latynoamerykańskich*, „Ameryka Łacińska” 2001, nr 3–4, s. 84.

<sup>4</sup> R. Flisiuk, *Film i telenowela latynoamerykańska...*, op. cit., s. 431–432.

protoplastką była powieść w odcinkach, która ewoluowała później w stronę radionoweli. Pierwszą radio-, a później telenowelą była *El derecho de nacer* (1948) Félix Caigneta, nazywanego „ojcem telenoweli latynoskiej”. To on stworzył podwaliny formatu telenoweli wykorzystywanego przez kolejnych twórców, reżyserów, scenarzystów, aktorów etc.

W radionoweli, podobnie jak w wersji ekranowej, historia miłosna podzielona była na odcinki przerywane w kulminacyjnym momencie, aby zachęcić publiczność do dalszego słuchania. Peruwiański pisarz i polityk Mario Vargas Llosa pisał, że radionowełe były

opowieściami o cudzołóstwach, samobójstwach, namiętnościach, spotkaniach, spadkach, skłonnościach, rozmaitych przypadkach i zbrodniach, potok, który z antylskiej wyspy rozlewał się po krajach Ameryki Łacińskiej po to, by przekształcony głosami [...] dostarczać popołudniowych złudzeń babkom, ciotkom, kuzynkom i emerytom w każdym z tych krajów<sup>5</sup>.

Akcja opowiadanych historii toczyła się najczęściej w środowisku domowym. Bohaterowie byli wyraźnie podzieleni na dobrych i złych. Pozytywni bohaterowie cenili wartości rodzinne, zaś ich osobiste aspiracje i ambicje schodziły na dalszy plan<sup>6</sup>. Negatywni, jak można się domyślić, kierowali się egoistycznymi pobudkami, zazdrością, chęcią odwetu, podstępem etc.

Wraz z upowszechnieniem się telewizji z radionoweli w bezpośredni sposób wyewoluowała telenowela, stając się znakiem swoich czasów. W historii jej rozwoju można wyodrębnić następujące etapy:

1. Etap początkowy trwający do lat 60. XX wieku. W tym czasie telenowełe ze względu na brak technicznych możliwości nagrywania materiału przedstawiane były „na żywo”, przyjmując formę spektaklu teatralnego.

2. Etap rzemieślniczy obejmujący lata 60. XX wieku. W tym czasie uzgodniono, że bez względu na rodzaj serialu, tematem głównym będzie wielka miłość, a obok niej problem samookreślenia bohaterów zmagających się z wyborami różnej natury. Klasyczna historia, według reguł gatunkowych, powinna zakończyć się ślubem jako symbolem zwycięstwa dobra nad złem, według schematu: pozytywni bohaterowie osiągają szczęście, a negatywni ponoszą druzgocącą klęskę.

---

<sup>5</sup> M. Vargas Llosa, *Ciotka Julia i skryba*, przeł. D. Rycerz, Kraków 2008, s. 13.

<sup>6</sup> M. Wyźlic, *Model rodziny w telenowelach Delii Fiallo. Na podstawie scenariuszy filmowych*, Lublin 2007, s. 28–30.

3. Etap powielania i łatwiejszej dystrybucji. Stopniowe upowszechnienie kaset video od lat 70. XX wieku sprawiło, że rozpoczęto nagrywanie programów w celu późniejszej emisji. W tym czasie nagrywanie scen nie ograniczało się wyłącznie do zamkniętych pomieszczeń (pokój, kuchnia, salon), ale również do takich miejsc jak ulica, plaża, kino, aby nadać akcji większego realizmu<sup>7</sup>. Telenowelami nazywano wówczas wszelkiego rodzaju produkcje fabularne (adaptacje utworów literackich, komedie, przeróbki radionowel). Warto zaznaczyć, że wielu realizatorów i scenarzystów z radia przeszło do telewizji, przenosząc swoje doświadczenia. Przykładem tego było zachowanie postaci narratora, głosu z tak zwanego *offu*, który nie tylko przedstawiał historię, ale wiedział, o czym myślą bohaterowie.

4. Etap przemysłowy obejmujący końcówkę lat 70. i ósmą dekadę XX wieku, nazywaną „złotymi latami”. Następuje wtedy gwałtowny rozwój telenoweli, regulowany ściśle określonymi zasadami. Tematem przewodnim jest miłość, postacie występują w konstelacjach binarnych (bogaci – biedni, dobrzy – źli, mądrzy – głupi), opowiadana historia jest prawdopodobna, ale niekoniecznie realistyczna, a suspens stanowi nieodłączny element zakończenia serialu. W tym czasie nie produkuje się telenowel powyżej 500 odcinków. Liczba odcinków zależy od kraju. Na przykład w Meksyku standardowo było to 140–160, natomiast w Wenezueli produkcje nie przekraczały zwykle 180 odcinków<sup>8</sup>.

5. Etap internacjonalizacji rozpoczęty od lat 90. XX wieku i trwający nadal (2021). Twórcy z różnych krajów Ameryki Łacińskiej z powodzeniem sprzedają seriale do Europy, Azji, Afryki czy Ameryki Północnej. Z jednej strony seriale zostają podporządkowane standardom eksportowym (zrównanie liczby odcinków, klarowny język, wysoki poziom realizacji, uniwersalne tematy zrozumiałe dla wszystkich), a z drugiej strony produkowane są telenowełe podejmujące tematykę lokalną, które nie mają szansy na zaistnienie na rynku międzynarodowym<sup>9</sup>. W liczbie produkcji telenowel główne miejsca zajmują kolejno: Meksyk, Brazylia, Kolumbia, Chile, Wenezuela i Argentyna<sup>10</sup>.

Podczas dyskusji o telenoweli nierzadko pojawia się określenie „opera mydlana” (*soap opera*), jednak nie są to synonimy. Pomimo podobieństw

---

<sup>7</sup> I. Hernández, *Cómo escribir una telenovela*, Buenos Aires 2015, s. 15.

<sup>8</sup> P. Odej, *Telenowełe w Iberoameryce*, [https://iberoameryka.wordpress.com/kultura/film/telenowełe\\_w\\_iberoameryce/](https://iberoameryka.wordpress.com/kultura/film/telenowełe_w_iberoameryce/) (dostęp 3 VI 2017).

<sup>9</sup> P. Nowicki, *Co to jest telenowela*, Warszawa 2006, s. 18–19.

<sup>10</sup> P. Odej, *Telenowełe...*, op. cit.

(ciągłość opowiadania, koniec odcinka jest zarazem początkiem kolejnego, niski koszt produkcji ze względu na przewagę scen studyjnych), występują znaczące różnice. Dla przykładu, jeśli opera mydlana opowiada o życiu wielopokoleniowej rodziny, zmagającej się z wewnętrznymi problemami, to telenowela czyni to, przedstawiając problem w dwóch zwaśnionych rodzinach lub grupach zawodowych walczących o władzę i pieniądze. Opera mydlana nie posiada zdecydowanych bohaterów, gdyż postacie muszą się zmieniać w zależności od potrzeb serialu i sponsora lub producenta. W operze mydlanej bogactwo nie jest czymś złym, gdy się je pomnaża czy robi interesy, natomiast telenowela zawsze stoi po stronie biednych, upatrując w pieniądzu źródła wszelkich nieszczęść. Jednak najważniejsza różnica dotyczy liczby odcinków oraz finału. Telenowela w zamierzeniu zawsze prowadzi do ostatecznego, jednoznacznego zakończenia, natomiast opera mydlana z założenia nie zmierza do żadnego końca.

Trafną definicję terminu „telenowela” podaje Paweł Nowicki, określając ją jako

serial wyprodukowany w Ameryce Łacińskiej, którego osią jest historia miłości dwojga ludzi, zwykle młodych i często pochodzących z różnych warstw społecznych, zmuszonych do pokonania wielu przeszkód, jakie zsyła im los, zanim wreszcie będą mogli być razem. Opowieść ta jest skończona, a kulminacją jest zwykle ślub pary bohaterów. Całość akcji jest podporządkowana wątkowi perypetii miłosnych tej dwójki, a motorem akcji są wielkie namiętności: nienawiść, miłość, poświęcenie, zemsta. Istnieje jasny podział na „dobre” i „złe” postaci, przy czym dobrzy zostaną nagrodzeni, a źli ukarani. Jak w biblijnej przypowieści<sup>11</sup>.

Do cech typowych dla telenoweli należy zaliczyć:

- szukanie inspiracji we wzorach literackich, jak na przykład: *Kopciuszek*, *Księżę i żebrak*, *Hrabia Monte Christo*, *Nędznicy*, *Romeo i Julia*, *Wichrowe wzgórza*, *Zbrodnia i kara* czy *Pani Bovary*<sup>12</sup>;
- cierpienie i przeciwności losu jako element fundamentalny serialu, gdyż bez cierpienia ludzie są szczęśliwi, nic złego się nie dzieje, a to jest mało ciekawe<sup>13</sup>;

<sup>11</sup> P. Nowicki, *Co to jest...*, op. cit., s. 41.

<sup>12</sup> Ibidem, s. 51.

<sup>13</sup> E. Adrianzen Herrán, *Las telenovelas. Cómo son, cómo se escriben*, Lima 2001, s. 35.

- zawieszenie akcji (suspens) mające na celu zachęcić widza do obejrzenia kolejnego odcinka<sup>14</sup>;
- tak zwany *flash-back* jako zabieg mający na celu wzbogacenie opowiadanej historii przez przytoczenie wydarzeń z przeszłości poprzedzających właściwą scenę (jest to metoda stosowana w celu powtórzenia danego kontekstu w kolejnych odcinkach; aby odróżnić scenę przeszłości od terażniejszości, *flash-back* poddawany jest obróbce przez pozbawienie koloru, zwolnienie obrazu czy zastosowanie pogłosu – efekt echa);
- sceny wspomnień, w odróżnieniu od *flash-back*, to sceny nowe, które nie zostały wcześniej przedstawione, ale odwołują się do wydarzeń z przeszłości zachowanych w pamięci bohatera (mowa tu przede wszystkim o wydarzeniach dramatycznych, które wpłynęły na dalsze losy postaci; po zabieg ten scenarzyści sięgają, by wyjaśnić przyczyny postępowania bohatera)<sup>15</sup>;
- muzyka – element nieodzowny, który podkreśla ważne momenty w serialu (często komponowane są specjalne ścieżki dźwiękowe z charakterystycznymi melodiami, piosenkami oraz utworem przewodnim, otwierającym każdy odcinek)<sup>16</sup>.

Akcja telenoweli zwykle rozwija się etapami. Można tu dostrzec pewną analogię do budowy dramatu (ekspozycja, zawiązanie akcji, rozwinięcie akcji, punkt kulminacyjny, perypetie oraz rozwiązanie akcji). Najważniejszą wartością, a zarazem tematem w telenoweli jest miłość, potężne uczucie, które może pozytywnie zmienić los bohatera lub wręcz odwrotnie, doprowadzić go na dno rozpaczki; może uwznioślić i uszlachetnić jednostkę lub zupełnie ją zdegradować, pozbawiając chęci do życia<sup>17</sup>.

Równie częstym elementem obecnym w telenowelowej narracji jest użyteczne przeznaczenie. Jak inaczej bowiem wytłumaczyć na przykład sytuację, gdy bohater w mieście liczącym 10 milionów mieszkańców spotyka dziewczynę, która okazuje się córką mordercy jego ojca, i owo spotkanie jest „miłością od pierwszego wejrzenia”? Warto zaznaczyć, że przeznaczenie dotyczy wszystkich, nie tylko głównych bohaterów.

---

<sup>14</sup> P. Nowicki, *Co to jest...*, op. cit., s. 61.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 62.

<sup>16</sup> E. Adrianzen Herrán, *Las telenovelas...*, op. cit., s. 11.

<sup>17</sup> G. Stachówna, *O melodramacie filmowym*, [w:] *Kino gatunków. Wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998, s. 34.

Kolejnym motywem spajającym różne wątki w opowieści jest choroba, która dotyka najczęściej główną bohaterkę. Warto podkreślić, że głównie kobiecym postaciom przytrafia się fizyczne niedołęstwo, jak na przykład utrata wzroku, wypadek skutkujący kalectwem do końca życia czy paraliż. Choroba, fizyczne cierpienie uświadamiają bohaterom, ale też ich otoczeniu, a co najważniejsze – widzom, że szczęście i radość mogą prysnąć w jednej chwili, także wtedy, kiedy są pieniądze. Jest to moment reorientacji światopoglądowej i przewartościowania dotychczasowych priorytetów<sup>18</sup>.

Powyższe tematy, problemy i wątki przez długi czas dominowały w większości latynoskich telenowel. Najchętniej podejmowali je twórcy meksykańscy, których produkcje o konserwatywnym, melodramatycznym schemacie stały się „znakiem rozpoznawczym” telenoweli<sup>19</sup>. Zauważalna zmiana nastąpiła w pierwszych latach XXI wieku, kiedy w produkcjach zaczyna pojawiać się większa różnorodność, począwszy od komedii, a skończywszy na thrillerze. Częste są wątki kryminalne, a katalog przestępstw obejmuje fałszerstwa i wyłudzenia majątku, szantaże, porwania, a nawet morderstwa, popełnione nierzadko z zimną krwią. Przy okazji miłosnej historii odkrywane są tajemnice bohaterów drugo- i trzecioplanowych, co wprowadza dodatkowy element kompozycyjno-intrygujący. Bez względu jednak na liczbę wątków i perypetii główna para bohaterów znajduje się w centrum z przewidywalnym finałem – szczęśliwym zakończeniem na ślubnym kobiercu<sup>20</sup>.

## PŁEĆ KULTUROWA W AMERYCE ŁACIŃSKIEJ A BOHATEROWIE TELENOWELI

Podejmując kwestię płci kulturowej, warto w tym miejscu wrócić do wieku XIX oraz walk o niepodległość krajów Ameryki Łacińskiej, zainspirowanych rewolucją francuską i ogłoszeniem niepodległości przez Stany Zjednoczone Ameryki. W konsekwencji przemian społecznych od schyłku okresu kolonialnego obserwujemy stopniową zmianę roli kobiety, wykraczającej poza

---

<sup>18</sup> A. Pater, *Telenowela jako naturalne środowisko współczesnego Kopciuszka*, [w:] *Edukacyjne konteksty kultury popularnej*, red. W. Jakubowski, E. Zierkiewicz, Kraków 2002, s. 186.

<sup>19</sup> R. Flisiuk, *Film i telenowela latynoamerykańska...*, op. cit., s. 43.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 43.

tradycyjny schemat bycia żoną, gospodynią domową, czekającą na męża. Kobiety zaczęły coraz śmielej zabierać głos, wypowiadać własne opinie, a także uczestniczyć w działaniach wojennych<sup>21</sup>.

Wiek XX w Ameryce Łacińskiej to czas walki o prawa wyborcze dla kobiet i równouprawnienie w dostępie do edukacji oraz sfery związanej ze stanowieniem prawa. Znamioną datą jest rok 1975, ogłoszony przez ONZ „Rokiem Kobiet”, a lata 1976–1985 ustanowione zostały „dekadą kobiet”, co wpłynęło na zmianę świadomości kobiet na całym świecie, także latynoskim<sup>22</sup>. Nowa rzeczywistość zagościła również w telenoweli. Na zmiany te miały wpływ także ambicje scenarzystów i reżyserów, którzy chcieli stworzyć coś nowego, dając tym samym widzom jeśli nie nowy, to znacząco zmodyfikowany produkt. Trudno jest opowiadać w nieskończoność historię ubogiej dziewczyny wychodzącej za mąż za bogacza. Upraszczając, bohaterowie nie mogą wypowiadać wciąż tych samych kwestii na tej samej kanapie.

Pierwszymi produkcjami, które najdalej odeszły od tradycyjnego schematu, były telenowełe brazylijskie. W czasie dyktatury wojskowej w Brazylii wykrystalizował się nurt realistyczny w serialu, gdzie poruszano kwestie AIDS, narkotyków, korupcji czy homoseksualizmu. Serialem, który zerwał z tradycyjnym schematem, był *Beto Rockfeller*, realizowany w latach 1968–1969. Główny bohater był przedstawicielem klasy średniej, zdemoralizowanym, udającym człowieka z „wyższych sfer”<sup>23</sup>. Znacznie później, w roku 2012, powstał *Avenida Brasil* – serial, który po raz pierwszy przedstawiał życie klasy średniej. Bohaterowie mieszkali na północy kraju, w dzielnicach otoczonych tanimi domami bądź slumsami. Był to ewenement, bo dotychczas produkcje brazylijskie opowiadały o życiu arystokracji mieszkającej na południu kraju, w ekskluzywnych rezydencjach położonych w pobliżu piaszczystych plaż Copacabana oraz Ipanema<sup>24</sup>. Dla porównania, w Meksyku do lat 90. ubiegłego stulecia nie było wolno poruszać powyższych problemów w telenoweli. Co więcej, seriale nie mogły też krytykować Kościoła

---

<sup>21</sup> M. Śniadecka-Kotarska, *Być kobietą w Peru*, Warszawa 2010, s. 23–31.

<sup>22</sup> B. Lisocka-Jaegermann, *Kobiety w Ameryce Łacińskiej. Nowe perspektywy badawcze, najnowsze programy działań*, „Ameryka Łacińska” 1994, nr 3 (5), s. 128.

<sup>23</sup> M. Lemańska, *Niewolnicy telenowel*, <https://archiwum.rp.pl/artukul/1267760-Niewolnicy-telenowel.html> (dostęp 28 IX 2021).

<sup>24</sup> A. Szyłto, *Brazylia przegląda się w serialu i chce sukienek, jakie nosi bohaterka*, <https://wyborcza.pl/7,76842,12735523,brazylia-przeglada-sie-w-serialu-i-chce-sukienek-jakie-nosi.html> (dostęp 28 IX 2021).



ani wojska. Zabraniano przedstawiania problemu porywania ludzi, aborcji, samobójstwa, błędów w sztuce lekarskiej. Dopiero rok 1997 przyniósł wyraźną zmianę wraz z pojawieniem się tak zwanej *telenovela disidente*. Jej przykładem jest serial *Nada personal*, poruszający kwestię zabójstwa kandydata na prezydenta Luisa Donaldo Colosio. W serialu ważna była realność zdarzeń odzwierciedlających rzeczywistość. Ten zabieg spotkał się z przyjaznym odbiorem krytyków filmowych oraz samych widzów. Powodem było przedstawienie Meksyku początków XXI wieku takim, jakim jest, a więc skorumpowanego, z problemami narkotykowymi, dziećmi ulicy, bezdomnymi etc. Problemy bohaterów były na pierwszym miejscu. Postacie nie żyły w wyidealizowanym mieście, tylko w kraju przepętnionym przemocą i niesprawiedliwością społeczną.

Na lata 90. przypada także czas narodzin produkcji określanych mianem *telenovela de ruptura* („telenowela zerwania”). Pomysłodawcy, scenarzyści i artyści zrywają z romantycznymi historiami i kliwymi melodramatami. Wynika to z założenia, że dla wielu Latynosów telewizja była i jest podstawowym źródłem wiedzy o świecie, a to należy wykorzystać, czyniąc film bardziej „zwierciadłem” życia niż fantazją. W praktyce oznaczało to nie tylko poruszanie kwestii, które wymieniono wyżej, ale również podejmowanie takich tematów, jak: zakazana miłość, uzależnienie od używek, zagrożenie chorobami (w tym AIDS), handel ludzkimi organami, zlecenie zabójstw, domowa przemoc czy mafijne porachunki. Dla przykładu, serial *Perro amor* przedstawia głównych bohaterów jako kuzynów i od wczesnej młodości jednocześnie kochanków. Miłość jest dla nich rodzajem fizycznej i emocjonalnej gry, prowadzonej w przeróżnych sceneriach. Narrację charakteryzowały wulgarny język oraz sceny dalece pozbawione wysublimowania. Połączenie to, mimo że szokujące, sprawiło, iż telenowela otrzymała nagrodę MIDIA (Mercado Iberoamericano de la Industria Audiovisual).

Inny przykład to *Mirada de mujer*, którego bohaterką jest pięćdziesięcioletnia kobieta opuszczona przez męża po 27 latach małżeństwa. Na jej drodze pojawia się dużo młodszy od niej mężczyzna, który mógłby być jej synem. Kobieta zakochuje się w nim, jak gdyby nie panując nad rozchwianymi uczuciami. W Meksyku serial wzbudził wiele kontrowersji. Uważano go za „wywrotowy” i podważający maczystowski porządek. Podobnie jak kwestie płci, wieku, statusu społecznego, etniczności czy rasy – jeśli nie były opowiadane i przedstawiane w sposób korespondujący z ogólnie przyjętym paradygmatem kulturowym – były skazane na ostrą krytykę i kontestację.

Badacze specjalizujący się w zakresie tematyki płci kulturowej postrzegają kobiecość i męskość jako reprezentację konstruktów kulturowego, który musi być interpretowany w konkretnym kontekście historycznym, społecznym i politycznym<sup>25</sup>. Dowodzą tego reprezentacje kobiecości i mękości w latynoskiej telenoweli. Pozornie schematyczne i niezmiennie, ulegają jednak transformacjom, co świadczy o konstruktywistycznym charakterze reprezentacji.

Przedstawiona poniżej autorska typologia postaci ma na celu ukazać, w jaki sposób dokonywała się ich ewaluacja na przestrzeni ostatnich blisko dwóch dekad.

## „KOPCIUSZEK”

Typ ten widzimy na przykładzie trzech produkcji: *Pobre diablo* (reż. Rubén Gerbasi, polski tytuł: *Fiorella*, 2000–2001), *Acorralada* (reż. Yaky Ortega, Arquímedes Rivero, Tito Rojas, polski tytuł: *Osaczona*, 2007) oraz *Sortilegio* (reż. Mónica Miguel, polski tytuł: *Zaklęta miłość*, 2009/2010).

„Kopciuszek” to uboga dziewczyna o niespotykanej urodzie, ciężko pracująca, aby zapewnić sobie podstawowe warunki do życia. Taką sytuację ma Fiorella, zatrudniona jako sprzedawczyni napojów na miejskim stadionie. Nie do pozazdroszczenia jest też los Maríi José, która oprócz tego, że jest biedna, ma na utrzymaniu schorowanego ojca i niepełnoletnią siostrę. Gaby pracuje jako służąca w domu bogatej rodziny. Wyjątkiem jest tu Diana, która ukończyła szkołę pielęgniarek z wyróżnieniem i pracuje najpierw w szpitalu, a potem w domu przyszłego męża jako opiekunka starszej osoby. Główne bohaterki są zawsze ślicznymi, pełnymi wdzięku dziewczynami. W „Kopciuszku” zakochują się wszyscy mężczyźni, których spotyka on na swej drodze: sąsiad, przypadkowy przechodzień, pasażer w autobusie. Wobec pięknej, szlachetnej i młodej kobiety żaden nie przejdzie obojętnie<sup>26</sup>. Kolejne cechy charakteryzujące „Kopciuszka” to czystość i niewinność, odnoszące się nie tylko do charakteru, ale również do seksualnej wstrzemięźliwości, czyniące z naszych bohaterek wieczne dziewice. Kobiety te z zasady trwają w celibacie aż do dnia ślubu, a jeśli oddają się mężczyźnie, to tylko

---

<sup>25</sup> Ch. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Kraków 2005, s. 352–352.

<sup>26</sup> P. Nowicki, *Co to jest...*, op. cit., s. 79.

temu, którego kochają. Nawet gdy poślubią innego mężczyznę „z rozsądku”, to znajdują wytłumaczenie, aby uniknąć zbliżenia.

„Kopciuszek” nie kieruje się wyrachowaniem ani chęcią podniesienia statusu społecznego, co niekiedy zarzucają bohaterce nieprzychylni jej ludzie<sup>27</sup>.

„Kopciuszek” jest zawsze skłonny do największych poświęceń dla ukochanego. Przykład Diany jest tego dowodem. Kobieta zaczyna pracę w szpitalu psychiatrycznym, by móc opiekować się chorym Maxem. Ta miłość nie jest łatwa. Aby być z ukochanym, dziewczyna musi wiele wycierpieć. Przeciwności losu doprowadzają ją do rozstania. Diana odchodzi, bo okazuje się, że pierwsza żona Maxa żyje i wymaga opieki ze strony męża. Nie chce skrzywdzić kobiety, która wybudziła się ze śpiączki. Inne bohaterki zmagają się z problemami podobnej natury. María José opuszcza Alejandro, bo ten nie chce uwierzyć, że padła ofiarą intrygi uknutej przez złych ludzi. Gaby zdaje sobie sprawę, że Larry poślubił ją z rozpacz, i domaga się rozwodu. Fiorella wyprowadza się z posiadłości, gdyż Andrés Junior poślubił jej znajomą.

Pod wpływem udręki w „Kopciuszku” dochodzi do wewnętrznej przemiany, korespondującej z zamknięciem pewnego rozdziału w życiu i początkiem nowego. Jest to często zaznaczane w serialu poprzez fizyczną zmianę miejsca zamieszkania, daleko od domu, dawnej pracy czy kręgu znajomych.

Omawiane postacie cechuje duma. María José nie przyjmuje pieniędzy od Alejandro, chociaż zdaje sobie sprawę, że są jej potrzebne. Dianie również proponowane są pieniądze w zamian za milczenie w sprawie dziecka, ale ona odmawia; co więcej, niszczy czek na oczach Octavii (matki Maxa). Na szczęście „Kopciuszek” nie jest osamotniony. Tak jak bajkowemu Kopciuszkowi z pomocą przychodzi dobra wróżka, tak bohaterkom zawsze towarzyszy dobry człowiek. Fiorelli pomaga jej przyjaciel Luis Alberto Miller, który nie tylko znajduje jej mieszkanie, ale wspiera w zdobyciu wykształcenia. Diana i Gaby z pomocą życzliwej osoby otrzymują pracę w fabryce perfum, gdzie uczą się prowadzenia biznesu.

„Kopciuszek” zawsze przedkłada dobro innych nad swoje. W świecie, w którym wszechobecny jest egoizm, analizowane bohaterki są urodzonymi altruistkami<sup>28</sup>. Diana opuszcza Maxa, gdyż jego ekszona mówi dziewczynie, że nie przeżyje, jeśli mąż ją po raz wtóry odrzuci. Fiorella ponownie

---

<sup>27</sup> M. Wyżlic, *Model rodziny...*, op. cit., s. 57–58.

<sup>28</sup> P. Nowicki, *Co to jest...*, op. cit., s. 82.

zrywa z Andrésem, kiedy dowiaduje się, że inna kobieta spodziewa się jego dziecka. Bohaterka jednak nie chowa urazy, wybacza wyrządzone krzywdy i upokorzenia. Diana i Gaby dają schronienie Silvici, mimo że ta oczerniała je na każdym kroku. Do Fiorelli wprowadzają się siostry, które mają problemy rodzinne. María José nie wyjawi niewygodnych faktów wobec Raquel, by ta nie popadła w jeszcze większy smutek. Jednym słowem, „Kopciuszką” nie pielęgnować urazy, bo ich siła oraz wartość leżą w zdolności przebaczenia. Los wynagradza im wszelkie doznane cierpienia, czego owocem jest albo powrót do ukochanego i ślub, albo awans w hierarchii społecznej, albo szczęście i uznanie otoczenia.

Powyższe atrybuty charakteryzujące postać „Kopciuszka” nie są wyłącznie wymysłem scenarzystów czy reżyserów. Zaprezentowane cechy mają źródło w ideologii *marianismo*. Pojęcie to po raz pierwszy zostało użyte w 1973 roku w eseju Evelyn Stevens *Marianismo. The Other Face of Machismo in Latin America*. Ideologia zbudowana na tym pojęciu znalazła podatny grunt przede wszystkim w Meksyku, ale była życzliwie przyjęta także w pozostałych krajach latynoskich. Genezy *marianismo* należy szukać w czasach, gdy hiszpańscy konkwistadorzy podbijali ziemie amerykańskie. Wraz z najazdem Hiszpanów w Ameryce Łacińskiej wprowadzony został katolicyzm. Indianki uczono przyswajać role, które reprezentowały kobiety hiszpańskie. Oczekowaną postawą miała być rola pokornej, uległej, czystej kobiety na wzór Matki Boskiej – Maryi Dziewicy, którą zdobywcy otaczali szczególnym kultem i czcią<sup>29</sup>.

Kult maryjny widać także na przykładzie *Virgen de Guadalupe* (Dziewicy z Guadalupe), patronki Meksyku, a później także całej Ameryki Łacińskiej. Przyczyna tak wielkiego uwielbienia wydaje się zagadką, ale postać Maryi Dziewicy to rozwiązuje: jest ona zarazem Matką i Dziewicą. Co więcej, matka Jezusa „zrehabilitowała” pierwszą kobietę, która swoim postępowaniem doprowadziła do upadku ludzkości<sup>30</sup>. Maryja stała się „nową Ewą”, ucieleśniając duchową i fizyczną czystość oraz posłuszeństwo. Dała temu wyraz mówiąc: „Oto ja, służebnica Pańska, niech mi się stanie według słowa Twego”<sup>31</sup>.

Z ewangelicznej historii Maryi wiemy, jakie cechy powinna posiadać kobieta (*Mariana*): skromność, szczerłość, posłuszeństwo, gotowość do

<sup>29</sup> D. Sequeira, *The Machismo and Marianismo Tango*, Pittsburgh, PA 2009, s. 28–30.

<sup>30</sup> P. Nowicki, *Co to jest...*, op. cit., s. 263–264.

<sup>31</sup> *Pismo Święte Nowego Testamentu*, Łk 1,38, Poznań – Warszawa 1982.

poświęcenia jako matka i żona w pełni oddana domowemu ognisku i macierzyństwu. Maryjny ideał znalazł zwolenniczki wśród kobiet z klasy robotniczej, z warstw najbiedniejszych. Stąd w telenowelach główne bohaterki (Diana, Gaby, Fiorella, María José oraz Valentina) w pełni odzwierciedlają wspomniane cechy.

Na cześć Maryi wiele bohaterek nosi imię nawiązujące do Matki Boskiej. Przykładem jest wspomniana María José. Także wiele seriali południowoamerykańskich zatytułowanych jest imieniem bohaterek<sup>32</sup>. W Polsce emitowane były *María*, *María Celeste*, *Luz María*, *María Isabel* czy *Maria z przedmieścia*.

## „AMANT”

O miłość „Kopciuszka” walczą wszyscy napotkani mężczyźni, ale ona wybierze tylko jednego – głównego bohatera. W telenoweli bohater „Amant” jest przystojnym, zamożnym, wykształconym mężczyzną. Wymienione cechy czynią „Amantów” najlepszymi kandydatami na przyszłego męża. Stąd wielkie zainteresowanie ze strony płci pięknej. Z początkiem akcji serialu dowiadujemy się zazwyczaj, że nasi bohaterzy mają już pewne zobowiązania. I tak Andrés ma już narzeczoną (Ofelia), zaś Max ma żonę (Marfil), która znajduje się od dłuższego czasu w śpiączce. Każdy z wymienionych bohaterów skonfrontowany zostaje z nową miłością, silniejszą od tego, co nakazują lojalność i zdrowy rozsądek. Nowa miłość nie jest stanem przelotnym czy chwilowym kaprysem, tylko silnie zakorzenionym uczuciem, któremu trudno się oprzeć. Przykładem jest wspomniany Max, chcący być z Dianą, mimo że jego żona Marfil wybudziła się ze śpiączki i wymaga odpowiedniej rehabilitacji oraz wsparcia ze strony męża. Innym przykładem podobnych zawirowań jest postać Alejandro. Mężczyzna, podejrzewając, że padł ofiarą intrygi, szuka pocieszenia u kobiety, Maríi José, która paradoksalnie okazuje się winną niefortunnej sytuacji. Trudności, jakie spotykają Alejandro, związane są z przeszłością i niechęcią innych ludzi wobec niego. Jak się okazuje, na drodze do szczęścia stoi była dziewczyna Alejandro, Maura, oraz jego własny brat, Bruno. Przeszkodą dla Andrésa w miłości do Fiorelli jest matka mężczyzny, Caridad, która nie zgadza się, by kobieta „odebrała” jej syna.

---

<sup>32</sup> P. Nowicki, *Co to jest...*, op. cit., s. 264–265.

Miłość „Amanta” jest namiętna i bywa nadmiernie zazdrosna. Widać to na przykładzie relacji Maxa i Diany. Pomimo że nie są już razem, Max nie może zaaprobować faktu, iż jego była ukochana pragnie ułożyć sobie życie z innym mężczyzną. Podobnie jego brat Larry, gdy widzi byłą narzeczoną, Gaby, u boku swojego odwiecznego rywala (*notabene* także w castingach do ról filmowych), targany jest destrukcyjnymi uczuciami.

Na podstawie telenowelowych reprezentacji można zauważyć, że postać „Amanta” przejawia pozytywne cechy *macho* cenione w kulturze latynoskiej (i nie tylko), takie jak siła, zdolność zapewnienia bezpieczeństwa słabszym, szacunek wobec kobiet jako istot z natury pięknych, delikatnych i wymagających ochrony. Negatywne cechy męskiej dominacji reprezentują natomiast postacie Kike oraz Pancholón z telenoweli *Osaczona*. Wiążą się one z pojęciem *machismo*, odnoszącym się do postawy agresywnej, konfrontacyjnej, hiperaktywnej.

Warto podkreślić, że w kulturze latynoskiej bycie „prawdziwym mężczyzną” wymaga od jednostki reprezentowania także przymiotów związanych z wysokim potencjałem seksualnym. Mężczyzna ma udowodniać przed kobietami oraz innymi mężczyznami swoją odwagę, dominację oraz władzę, także poprzez sferę seksualności<sup>33</sup>. Takie zachowanie przejawia Pancholón, który uwiódł dwie kobiety jednocześnie. Z obiema zawiera związek małżeński, łamiąc prawo jednożeństwa. Gdy prawda wychodzi na jaw, kobiety są wstrząśnięte oszustwem, podczas gdy Pancholón ze stoickim spokojem stwierdza: „Ale te kobiety są pokręcone. Bigamia to częsta sprawa, nie ja pierwszy i nie ostatni prowadzę podwójne życie. Byłoby super, gdyby cukiereczek [Carmelo] i tygrysica [Paola] zgodziły się mieszkać razem. Szczęśliwy trójkącik pod jednym dachem. Dam radę dwóm babeczkom naraz”<sup>34</sup>.

Postępowanie Pancholóna powoduje oczywisty konflikt między kobietami, co prowadzi do rękoczynów. Dodatkowo Paola zostaje spoliczkowana przez męża tylko za to, że odważyła się podnieść na niego głos. W jeszcze gorszej sytuacji jest Gaby, która po poślubieniu Kike’a, niczym niewolnica terroryzowana psychicznie i fizycznie, musi wykonywać wszelkie polecenia. Każdy jej sprzeciw karany jest bowiem boleśnie przez męża.

---

<sup>33</sup> R. Hryciuk, *Kobiecość, męskość, seksualność. Płeć kulturowa (gender) w badaniach dotyczących Ameryki Łacińskiej*, [w:] *Dzieje kultury latynoamerykańskiej*, red. M.F. Gawrycki, Warszawa 2011, s. 281.

<sup>34</sup> *Osaczona*, odcinek 72, część 3, [https://www.youtube.com/watch?v=44taOCeD\\_90](https://www.youtube.com/watch?v=44taOCeD_90) (dostęp 3 VI 2017).

Skąd się biorą takie wzorce zachowań? Genezy powstania *machismo* upatruje się w czasach hiszpańskiej konkwisty Ameryki Środkowej i Południowej. Autochtoni nie tylko zostali podbici, ale doświadczyli upokorzenia z powodu masowych gwałtów dokonywanych na Indiankach przez konkwistadorów. Te traumatyczne przeżycia wykształciły wśród miejscowych postawę agresywną, mającą kompensować ich bezsilność wobec najeźdźców, której doświadczyli w historii. Do tego dochodzi patriarchalna kultura Hiszpanii oparta na męskim honorze i podległości kobiet<sup>35</sup>.

Z pojęciem *machismo* silnie jest powiązane inne określenie – *malinchismo*, oznaczające negatywny wizerunek kobiety. Przykładem jest postać Indianki Malinche. Była ona kochanką Hernána Cortésa i tłumaczką podczas rozmów między Indianami a Hiszpanami. Za sprawą tej historycznej relacji w świadomości Latynosów zaistniała mityczna para: silny konkwistador i uległa, podporządkowana mu kobieta tubylcza: „[...] mityczna matka jest Indianką zdobytą, stając się ideologicznym rdzeniem sposobu traktowania wszystkich kobiet”<sup>36</sup>.

Archetyp Malinche utrwalił przekonanie mężczyzn (*macho*) o swojej wyższości i traktowaniu przedmiotowym kobiet jako obiektów seksualnych, które szukają ochrony, popadając w uzależnienie od jednego mężczyzny. Ów wybraniec ma ją bronić przed innymi, co prowadzi do całkowitej zależności, przypieczętowanej małżeństwem. Meksykański noblista Octavio Paz określa kobietę ukształtowaną przez te uwarunkowania mianem *la chingada*. Zdaniem pisarza jest to matka zgwałcona, której „bierność jest podła, jest bezwładną kupą krwi, kości i prochu. [...] Ta bierność otwarta na zewnątrz doprowadza ją do utracenia swojej tożsamości: jest *la chingada*. Traci swoje imię, nie jest już nikim, miesza się z nicością, jest Nicością. A jednak jest okrutnym wcieleniem sytuacji kobiecej”<sup>37</sup>.

Judith Butler w książce *Uwikłani w płęć* stwierdziła, że performatywność płci polega na nieustannym powtarzaniu tych samych słów, formułek czy zachowań. Osoba nazwana „dziewczynką” jest zmuszona do „cytowania” pewnej normy. Kobiecość nie jest więc skutkiem wyboru, lecz narzuconym cytowaniem normy. Stąd dziewczynki od najmłodszych lat w procesie socjalizacji uczone są pewnych kanonów zachowań związanych z ich

<sup>35</sup> R. Hryciuk, *Kobiecość, męskość, seksualność...*, op. cit., s. 281.

<sup>36</sup> M. Śniadecka-Kotarska, *Być kobietą w Ekwadorze*, Warszawa 2003, s. 67–68.

<sup>37</sup> O. Paz, *Labirynt samotności*, przeł. J. Zych, Kraków 1991, s. 90.

płcią<sup>38</sup>. Parafrazując Butler, nazwanie kobiety *la chingada* jest performatywnym wyznaczeniem jej roli Indianki Malinche, która upatruje ocalenia w silnym mężczyźnie (nawet za cenę zdrady swojego ludu) i całkowicie się mu podporządkowuje.

## „BRZYDKIE KACZAŃKO”

Nową odsłonę latynoskiej telenoweli przyniosła produkcja zatytułowana *Yo soy Betty, la fea*, znana polskim widzom jako *Brzydula*, w reżyserii Mario Ribero, na podstawie scenariusza autorstwa Fernando Gaitána. Premiera serialu odbyła się w październiku 1999 roku w Kolumbii. W latach 1999–2001 powstało 169 odcinków, wyprodukowanych w całości przez kolumbijski kanał RCN. W Polsce emisję rozpoczęto dwa lata później. Tytułową bohaterkę, Beatriz Pinzon Solano (przez rodzinę i przyjaciół nazywaną „Betty”), zagrała Ana María Orozco, wcielając się w mało atrakcyjną młodą kobietę.

Postać Betty daleka jest od ideałów piękna obowiązujących w tamtej kulturze: niemodna fryzura, niemodne duże okulary, aparat na zębach oraz dziwny śmiech przypominający rżenie konia<sup>39</sup>. Beatriz nie grzeszy urodą, ale jest za to bardzo dobrze wyedukowana i wykształcona. Dowodem staje się jej wypowiedź z pierwszego odcinka, gdy podczas rozmowy kwalifikacyjnej mówi:

Nie mam doświadczenia. Skończyłam ekonomię na uniwersytecie. Odebrałam wyróżnienie za rozprawę magisterską. Zrobiłam kurs rachunkowości i studia podyplomowe w finansach. Odbyłam staż zagraniczny w oddziale banku w Montrealu. Znam obsługę bazy danych, systemy finansowe, analizę inwestycji, handel zagraniczny, badania opłacalności i kosztów, a także notowania giełdowe. [...] Znam angielski, francuski i włoski. [...] Jest ogromna konkurencja, a nie mam dużego doświadczenia. Chciałabym zacząć jako sekretarka dużej firmy, dowieść swoich zdolności i awansować<sup>40</sup>.

Pomimo bardzo dobrych kompetencji i jednoczesnej skromności Betty nie dostaje pracy. Przegrywa z piękną Patricią, która dzięki znajomościom

<sup>38</sup> Ch. Barker, *Studia kulturowe...*, op. cit., s. 342–343.

<sup>39</sup> P. Nowicki, *Co to jest...*, op. cit., s. 76.

<sup>40</sup> *Brzydula* (1999–2001), sezon 1, odcinek 1, <https://www.cda.pl/video/724959f1> (dostęp 3 VI 2017).



z córką właścicieli domu mody Ecomoda otrzymuje stanowisko sekretarki. Patricia skończyła tylko sześć semestrów na uniwersytecie w San Marino i nigdy wcześniej nie pracowała. Niepoczyszona Betty wraca do domu i w rozmowie z Nicolase (notabene także mało przystojnym mężczyzną) mówi: „Mam już dość szukania stanowiska dyrektorskiego. Nikt mnie nie chce nawet na asystentkę. Na nic się zdały studia, praktyki w banku, referencje. [...] Mam kwalifikacje, ale zdjęcie wszystko psuje. [...] Odstręcza ich moja brzydota”<sup>41</sup>.

Ostatecznie z inicjatywy Armando, jednego z właścicieli firmy, Beatriz zostaje zatrudniona, obok Patricii, na stanowisko sekretarki, a nawet – ze względu na swoje wykształcenie – asystentki. Jej kompetencje są potrzebne Armandowi, gdyż ten rozpoczyna kadencję na fotelu prezesa rodzinnej firmy. Betty zakochuje się w przystojnym szefie. Kiedy firma zaczyna mieć problemy, Armando postanawia uwieść biedną Betty, udając zakochanego mężczyznę, mimo że jest już zaręczony. Nieświadoma niczego dziewczyna ulega pokusie i w imię miłości zaczyna pomagać swojemu szefowi, przedstawiając zarządowi firmy nieprawdziwe dane dotyczące kondycji finansowej Ecomody. Sytuacja się komplikuje, gdy Beatriz przypadkowo otrzymuje list, z którego wynika, że Armando tylko udawał uczucia, aby Betty zrobiła wszystko, o co ją poprosi. W wyniku zdrady ukochanego, licznych kłamstw, fałszywych prezentów dziewczyna postanawia na najbliższym zebraniu zarządu przedstawić prawdziwe dane finansowe firmy, która za kadencji Armando popadła w ogromne długi. Przez ten zabieg Betty odchodzi z firmy, ale w świetle skandalu. Pokrzywdzona dziewczyna tego samego dnia otrzymuje telefon od znajomej, Cataliny, którą poznała w czasie pracy w firmie, z propozycją pracy asystentki przy organizacji konkursu piękności. Bez najmniejszego zastanowienia Betty zgadza się na wyjazd do innego miasta. Nowe miejsce, nowi ludzie, nowe stroje nie napawają jej entuzjazmem. W rozmowie z Cataliną z bólem serca wyznaje: „To nie ma sensu. Może mi pani pożyczyć stroje, zapraszać na imprezy w najlepsze miejsca, ale nie czuję się dobrze. Nie potrafię się w tym znaleźć. Pod tym strojem jest prawdziwa Betty”.

Po tej rozmowie oraz licznych próbach odmiany swej fizyczności Betty wraca do rodzinnego domu, gdzie musi się skonfrontować nie tylko z rodziną, znajomymi, ale też z pracownikami Ecomody. Odmieniona kobieta, nieprzypominająca dawnej Betty, zostaje nową szefową firmy. W rękach ma los niewiernego kochanka i nieprzychylnych jej osób. Nie szuka jednak

---

<sup>41</sup> Ibidem, odcinek 1, 18:28.

odwet. Jest uosobieniem dobra i łagodności, zemsta nie wpisuje się w ten wzór osobowościowy. Jako nowa prezes dokonuje przemian, o których wcześniej nikt nie pomyślał. Aby wyprowadzić firmę z kryzysu, postanawia skierować nową kolekcję ubrań do wszystkich kobiet, nie tylko modelek z wybiegu. W tym celu angażuje pracownice firmy do premierowego pokazu. To one, zwykłe kobiety, mają stać się gwiazdami. Nowa szefowa tworzy sieć sklepów zatrudniających stylistów, wizażystki i projektantów. Pomysł okazuje się wielkim sukcesem komercyjnym i w niedługim czasie udaje się spłacić długi Ecomody. Również w życiu Beatriz dokonuje się zmiana, bo po wyjaśnieniu wszelkich kwestii sercowych i biznesowych ona i Armando ostatecznie wyznają sobie miłość i postanawiają się pobrać.

Schemat narracyjny serialu nawiązuje do baśni Andersena o brzydkim kaczątku. Tak jak kaczątko przeobraża się w pięknego łabędzia, tak Beatriz zmienia swoje życie przez zmianę wizerunku. Początkowo nieśmiała, niezdar-na, ukrywająca się w cieniu, z czasem zmienia się w świadomą swej wartości piękną kobietę. Powyższa transformacja jest długim procesem, w którym bohaterkę wspierają życzliwe postacie<sup>42</sup>. Telenowela *Brzydula* zrywa z tradycyjnym schematem, w którym główna bohaterka jest zawsze piękną kobietą. Zapytany o pomysł na taką historię, scenarzysta Fernando Gaitán odwołał się do obserwacji, jak nieatrakcyjne pracownice wytwórni, które przyglądały się pięknym aktorkom, zmieniały swoje oblicza. Ich piękno było w nich, lecz ukryte. Zdecydował wtedy przedstawić świat z ich perspektywy.

Nora Mazziotti, argentyńska badaczka filmu, wskazuje, że postać Betty zapoczątkowuje nową odsłonę przedstawiania bohaterki w telenoweli. Co prawda pozostaje schemat dziewczyny zakochanej we wpływowym mężczyźnie, natomiast jej postawa nie jest już pasywna, czekająca na swojego księcia. W przypadku Beatriz dziewczyna walczy nie tylko o rozwój firmy, ale też o samą siebie. Na początku była nieśmiałą, niezdarłą kobietą, która poprzez trafne decyzje i działania stała się piękną, pozostając dobrym człowiekiem.

Jak zauważa Nora Mazziotti, drugim przykładem transformacji wzorca głównej bohaterki jest motyw zemsty<sup>43</sup>. W tym przypadku odwołuje się do książki Aleksandra Dumasa *Hrabia Monte Christo*. Bohaterem książki jest

---

<sup>42</sup> B. Bobrzyk, *Medialne wizerunki reprezentantów społeczeństwa latynoamerykańskiego w Polsce*, „Ameryka Łacińska” Suplement 2005, s. 89.

<sup>43</sup> N. Mazziotti, *El nuevo rol de la mujer en las telenovelas*, „DIGO - Televisión Hecha por Televidentes”, [www.youtube.com/watch?v=73BvrJ52F\\_A](http://www.youtube.com/watch?v=73BvrJ52F_A) (dostęp 3 VI 2017).

Edmund Dantés, dokonujący zemsty na tych, którzy byli odpowiedzialni za jego upadek. W imię Boga nie waha się wymierzyć sprawiedliwość<sup>44</sup>. Do historii tej często sięgał w swojej pracy wenezuelski scenarzysta José Ignacio Cabrujas. Jako argument przedstawiał badania przeprowadzone w Wenezueli, mówiące o tym, że dwa ulubione słowa Wenezuelczyków to „władza” i „zemsta”. Uważał również, że żądza zemsty wpisana jest w mentalność Latynosów<sup>45</sup>.

Przykładem zainspirowania Dumasowską twórczością jest telenowela *La Patrona* (nieemitowana w Polsce, reż. Carlos Villegas, Victor Hugo Martínez, Victor Herrera, 2013). Główną bohaterką jest Gabriela Suárez, samotnie wychowująca syna i ciężko pracująca w kopalni jako górniczka. Zostaje ona wplątana w intrygę i oskarżona o śmierć trzech górników, w tym syna najbogatszej kobiety w miasteczku, Antonii Guery. W efekcie fałszywych zeznań rzekomych świadków Gabriela zostaje skazana na dożywocie w szpitalu psychiatrycznym. Zostaje poddana torturom, a w wyniku pobicia (z rozkazu Antonii) doznaje poronienia. Faszzerowana lekami, narkotykami, próbuje na własną rękę uciec, lecz bezskutecznie. Poprzysięga zemstę swej oprawczyni, mówiąc do odwiedzającej ją Antonii Guery: „Nie spocznę, dopóki cię nie zobaczę błagającą mnie o śmierć, kiedy rozpocznę swoją wendetę. Przyjrzyj się dobrze, zapamiętaj moją twarz, gdyż ja będę twoim Sądem Ostatecznym”<sup>46</sup>.

Od chwili zadeklarowanej przysięgi Gabriela poddawana jest kolejnym eksperymentom medycznym (elektrowstrząsy, nieznane środki farmakologiczne), wszystko w celu doprowadzenia jej do utraty zmysłów. By nie stracić orientacji w czasie, bohaterka oznacza kreską na ścianie upływające dni, miesiące i lata. Wypisuje też imiona 12 osób, które przyczyniły się do jej upadku. Tak się składa, że w tym samym szpitalu przetrzymywana jest Constanza – żona senatora Anibala Villegasa. Polityk ma plan odebrania jej majątku i dlatego posuwa się do nikczemnych działań. Constanza przypadkowo poznaje i zaprzyjaźnia się z Gabrielą. Znajomość rozwija się i przynosi efekt w postaci wspólnego planu ucieczki. Niedługo po tym w szpitalu wybuchu pożar i kobietom udaje się zbiec.

Do realizacji zapowiedzianej zemsty Gabriela potrzebuje pieniędzy. Wykorzystuje złoto z rodzinnych zasobów, które przed śmiercią ojciec ukrył na czarnej godzinę. Kobiety razem wyjeżdżają do Nowego Jorku. Dzięki zasobom

---

<sup>44</sup> A. Helman, *Zemsta jest rozkoszą bogów*, „Kino” 1991, nr 8, s. 22.

<sup>45</sup> P. Nowicki, *Co to jest...*, op. cit., s. 80.

<sup>46</sup> *La Patrona*, Capítulo 24, Telemundo, <https://www.youtube.com/watch?v=R6rU-Em4O2MM> (dostęp 3 VI 2017).

finansowym Gabriela zmienia tożsamość, przyjmując nowe imię i nazwisko: Verónica Dantés. Jako odmieniona osoba rozpoczyna nowy rozdział życia, uczy się języków obcych, szkoli, zdobywa nowe kompetencje i opanowuje zasady *savoir-vivre*. Po wielu miesiącach pracy nad nowym wcieleniem Gabriela, jako Verónica Dantés, pojawia się w rodzinnym miasteczku. Z tej okazji organizuje przyjęcie w nowo nabytej posiadłości, a wśród zaproszonych gości jest dwunastu jej niczego niepodważających wrogów oraz syn David. Ten dzień jest początkiem wendety pokrzywdzonej. Długo kumulowana i pielęgnowana żądza zemsty miała czas, by urosnąć i przytłumić inne uczucia, przede wszystkim te pozytywne. Pragnienie zemsty stało się motorem działania i zepchnęło inne sprawy na dalszy plan. W języku hiszpańskim funkcjonuje powiedzenie, że „zemsta to danie, które najlepiej smakuje na zimno”. Oznacza to, że planowanie odwetu powinno przebiegać po cichu, w dyskrecji, bez rozgłosu<sup>47</sup>. Taką właśnie strategię przyjmuje Verónica. Dzięki nowym umiejętnościom mścicielka doprowadza do skłócenia swoich wrogów, którzy zaczynają się po kolei wzajemnie wykańczać.

Mimo realizowanej zemsty i eliminowania dawnych oprawców Verónica-Gabriela nie czuje ukojenia. Wręcz odwrotnie. Narastają w niej smutek i gorycz, co zauważają jej nieliczni przyjaciele. Z psychologicznego punktu widzenia jest to zrozumiałe. Badania dowodzą, że wraz z upływem czasu osoby, które dokonały zemsty, odczuwają narastający żal, nosząc w sobie poczucie winy<sup>48</sup>. „Zemsta jest być może rozkoszą bogów, ale człowiekowi przynosi tylko gorycz”<sup>49</sup>. Tę bolesną prawdę słychać w słowach bohaterki dowiadującej się o śmierci brata: „Zabiłam Maxa i tę biedną dziewczynę. Ta zemsta doprowadzi do śmierci wszystkich osób, które kocham. Boli mnie, że już nigdy więcej nie będę mogła zobaczyć mojego braciszka, mojego Maxa”.

To zdarzenie wstrząsa Gabriellą, ale mimo to nie porzuca ona myśli o wendecie. Ostatecznie dochodzi do niej, kiedy obie kobiety z bronią w ręku stają naprzeciw sobie niczym w westernowej opowieści. Z tej konfrontacji może wyjść zwycięsko tylko jedna, zgodnie z konwencją gatunku. Historia kończy się triumfem Gabrieli, zaś Antonia, ugodzona kulą, trafia do szpitala, gdzie diagnoza jest jednoznaczna – będzie już do końca życia sparaliżowana.

---

<sup>47</sup> Z. Zaleski, *Od zawiści do zemsty. Społeczna psychologia kłopotliwych emocji*, Warszawa 1998, s. 128–144.

<sup>48</sup> Ibidem, s. 136.

<sup>49</sup> A. Helman, *Grzesznicy bez winy*, [w:] *Niedyskretny urok kiczu: problemy filmowej kultury popularnej*, red. G. Stachówna, Kraków 1997, s. 9.

Kolejną bohaterką o zbliżonym profilu charakterologicznym jest Lucía Martinez z telenoweli *Amores de mercado* (polski tytuł: *Miłość na sprzedaż*, reż. Rodolfo Hoyos, Andrés Bernan, 2006/2007). Kobieta jest mężatką, nieślubną córką zamożnego biznesmena, który się jej wyrzekł, kiedy była jeszcze dzieckiem. Lucía wie, kto jest jej ojcem, ale nie ma zamiaru dochodzić swoich praw jako dziedziczka. Mąż Lucíi, Fernando, nie może zrozumieć decyzji żony. W związku z tym upozorowuje własne porwanie, aby zdobyć pieniądze. Lucía pożyczka żadaną sumę w banku i przekazuje okup porywaczom. Fernando mimo to nie wraca do domu. Okazuje się, że ma drugą rodzinę, czyli z prawnego punktu widzenia jest bigamistą. Wobec tego faktu Lucía decyduje się opuścić rodzinny dom i zmienić swoje życie. Wraz z synem i z kilkorgiem przyjaciół otwiera małą restaurację na miejscowym bazarze. W niedługim czasie poznaje znanego piłkarza Diego Valdeza, z którym zaczyna łączyć ją coś więcej niż zwykła przyjaźń. Nim dojdzie do szczęśliwego zakończenia – ślubu z Diego, bohaterka przeżywa zdrady, oszustwa, kłamstwa współpracowników, znajomych i przyjaciół, a także najbliższej rodziny, w tym własnego syna. Wieloodcinkową opowieść przeplatają zaskakujące, a czasami nawet szokujące zwroty akcji, na przykład kiedy zaufana osoba okazuje się wyrachowanym wrogiem czy oportunistą o nikłej konstrukcji moralnej.

W opisywanym obrazie na pierwszy plan wyłania się pytanie, czy mimo doznanych krzywd bohaterka jest w stanie nadal zachować dobro i być jego uosobieniem. Żąda zemsty, zdaniem Pawła Nowickiego, zatruwa duszę, a ona musi być nieskalana<sup>50</sup>. Innego zdania jest Alicja Helman, pisząc, że „bohaterka mogłaby utracić cnotę, ukraść, zabić, ale mimo to zachować czystość serca, prawość charakteru, szlachetność umysłu”, bo winowajcą jest los<sup>51</sup>.

W latynoskiej telenoweli bohaterki, mimo wielkich trudności, grona złych ludzi je otaczających, niefortunnych i fortunnych splotów okoliczności, wychodzą ostatecznie na prostą. W odróżnieniu od bohaterek z klasycznego schematu delikatnej i bezwolnej kobiety latynoskie bohaterki biorą sprawy w swoje ręce. Publiczność chce bowiem oglądać kobiety aktywne, samodzielne, wierzące we własną sprawczość, a nie biernie czekające na „uśmiech losu”<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> P. Nowicki, *Co to jest...*, op. cit., s. 81.

<sup>51</sup> A. Helman, *Grzesznicy bez winy...*, op. cit., s. 30.

<sup>52</sup> P. Nowicki, *Co to jest...*, op. cit., s. 88.

## ZAMIAST ZAKOŃCZENIA

Telenowełe latynoskie oferują widzom rozrywkę łatwą i przyjemną, nio-  
sąc chwile zapomnienia o problemach realnego życia. Ten kontakt pozwa-  
la poznawać inny świat, w którym dominują dwa główne modele: ubogiej  
kobiety i zamożnego mężczyzny, z silnie zakorzenionymi wzorcami *maria-  
nismo*, *machismo* oraz *malinchismo*. Zmieniająca się sytuacja polityczna  
krajów Ameryki Łacińskiej i coraz wyraźniejsza emancypacja kobiet zna-  
ły odzwierciedlenie w telenoweli. Niektórzy jednak mogą interpretować  
te zmiany jako wyłącznie ekranowy konstrukt. Ale nawet jeśli tak jest, to  
czy nie przenikałby on do rzeczywistości? To otwarte pytanie, na które od-  
powiedź będzie – jak sądzę – możliwa, ale po wnikliwej analizie kolejnych  
sezonów telenowelowych produkcji.

## BIBLIOGRAFIA

- Adrianzen Herrán E., *Las telenovelas. Cómo son, cómo se escriben*, Lima 2001.
- Badinter É., *Historia miłości macierzyńskiej*, przeł. K. Choiński, Warszawa 1998.
- Barker Ch., *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Kraków 2005.
- Beauvoir de S., *Druga płeć*, przeł. G. Mycielska, M. Leśniewska, Warszawa 2014.
- Bobrzyk B., *Medialne wizerunki reprezentantów społeczeństwa latynoamerykańskiego w Pol-  
sce*, „Ameryka Łacińska” Suplement 2005, s. 87–101.
- Brzydula, „Świat Seriali” 9 I 2017.
- Fliśnik R., *Film i telenowela latynoamerykańska*, [w:] *Dzieje kultury latynoamerykańskiej*, red.  
M.F. Gawrycki, Warszawa 2011, s. 417–433.
- Helman A., *Grzesznicy bez winy*, [w:] *Niedyskretny urok kiczu: problemy filmowej kultury popu-  
larnej*, red. G. Stachówna, Kraków 1997, s. 27–36.
- Helman A., *Zemsta jest rozkoszą bogów*, „Kino” 1991, nr 8, s. 22–23.
- Hernández I., *Cómo escribir una telenovela*, Buenos Aires 2015.
- Hernas A., *Kilka uwag w sprawie doświadczenia zła*, „Etyka” 2000, t. 33, s. 29–40, <https://doi.org/10.14394/etyka.805>.
- Hidalgo i Marí T., *El castigo de la mujer antagonista en las telenovelas. Estandarización y conserva-  
durismo en el desenlace fatal*, [http://www.academia.edu/2210764/El\\_castigo\\_de\\_la\\_mujer\\_antagonista\\_en\\_las\\_telenovelas\\_Estandarizaci%C3%B3n\\_y\\_conservadurismo\\_en\\_el\\_desenlace\\_fatal\\_The\\_punishment\\_of\\_an\\_tagonist\\_women\\_in\\_soap\\_](http://www.academia.edu/2210764/El_castigo_de_la_mujer_antagonista_en_las_telenovelas_Estandarizaci%C3%B3n_y_conservadurismo_en_el_desenlace_fatal_The_punishment_of_an_tagonist_women_in_soap_) (dostęp 20 III 2017).
- Hryciuk R., *Kobiecość, męskość, seksualność. Płeć kulturowa (gender) w badaniach dotyczą-  
cych Ameryki Łacińskiej*, [w:] *Dzieje kultury latynoamerykańskiej*, red. M.F. Gawrycki, War-  
szawa 2011, s. 270–286.
- Lisocka-Jaegermann B., *Kobiety w Ameryce Łacińskiej. Nowe perspektywy badawcze, najnow-  
sze programy działań*, „Ameryka Łacińska” 1994, nr 3 (5), s. 128–129.
- Napiątkówna A., *Obraz społeczeństwa w telenowelach latynoamerykańskich*, „Ameryka Łaciń-  
ska” 2001, nr 3–4, s. 33–34.

- Nowicki P., *Co to jest telenowela*, Warszawa 2006.
- Pater A., *Telenowela jako naturalne środowisko współczesnego Kopciuszka*, [w:] *Edukacyjne konteksty kultury popularnej*, red. W. Jakubowski, E. Zierkiewicz, Kraków 2002, s. 171–189.
- Paz O., *Labirynt samotności*, przeł. J. Zych, Kraków 1991.
- Pismo Święte Nowego Testamentu*, Poznań – Warszawa 1982.
- Sequeira D., *The Machismo and Marianismo Tango*, Pittsburgh, PA 2009.
- Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2006.
- Słownik języka polskiego*, oprac. L. Drabik, E. Sobol, t. 1–2, Warszawa 2007.
- Stachówna G., *O melodramacie filmowym*, [w:] *Kino gatunków. Wczoraj i dziś*, red. K. Loska, Kraków 1998, s. 28–46.
- Śniadecka-Kotarska M., *Być kobietą w Ekwadorze*, Warszawa 2003.
- Śniadecka-Kotarska M., *Być kobietą w Peru*, Warszawa 2006.
- Vargas Llosa M., *Ciotka Julia i skryba*, przeł. D. Rycerz, Kraków 2008.
- Wyźlic M., *Model rodziny w telenowelach Delii Fiallo. Na podstawie scenariuszy filmowych*, Lublin 2007.
- Zaleski Z., *Od zawiści do zemsty. Społeczna psychologia kłopotliwych emocji*, Warszawa 1998.

## Źródła internetowe

- Brzydula* (1999–2001), sezon 1, odcinek 1, <https://www.cda.pl/video/724959f1> (dostęp 3 VI 2017).
- Cena marzeń*, odcinek 1, część 4, <https://www.youtube.com/watch?v=kPG6iYVrBEA> (dostęp 3 VI 2017).
- La Patrona*, Capítulo 24, Telemundo, <https://www.youtube.com/watch?v=R6rUEm4O2MM> (dostęp 3 VI 2017).
- Lemańska M., *Niewolnicy telenowel*, <https://archiwum.rp.pl/artukul/1267760-Niewolnicy-tele-nowel.html> (dostęp 28 IX 2021).
- Mazziotti N., *El nuevo rol de la mujer en las telenovelas*, „DIGO - Televisión Hecha por Televidentes”, [www.youtube.com/watch?v=73BvrJ52F\\_A](http://www.youtube.com/watch?v=73BvrJ52F_A) (dostęp 3 VI 2017).
- Miłość na sprzedaż*, odcinek 56, [https://www.youtube.com/watch?v=iVy3P\\_ZaWrA](https://www.youtube.com/watch?v=iVy3P_ZaWrA) (dostęp 3 VI 2017).
- Miłość na sprzedaż*, odcinek 123, <https://www.youtube.com/watch?v=GthkUToWbo> (dostęp 3 VI 2017).
- Odej P., *Telenowełe w Iberoameryce*, [https://iberoameryka.wordpress.com/kultura/film/tele-nowełe\\_w\\_iberoameryce/](https://iberoameryka.wordpress.com/kultura/film/tele-nowełe_w_iberoameryce/) (dostęp 3 VI 2017).
- Osaczona*, odcinek 72, część 3, [https://www.youtube.com/watch?v=44taOCeD\\_90](https://www.youtube.com/watch?v=44taOCeD_90) (dostęp 3 VI 2017).
- Osaczona*, odcinek 184, część 2, <https://www.youtube.com/watch?v=VjbTC04XkUU> (dostęp 3 VI 2017).
- Szyłto A., *Brazylia przegląda się w serialu i chce sukienek, jakie nosi bohaterka*, <https://wyborcza.pl/7,76842,12735523,brazylia-przeglada-sie-w-serialu-i-chce-sukienek-jakie-nosi.html> (dostęp 28 IX 2021).
- Telemundo* [hasło], <https://www.es.wikipedia.org/wiki/Telemundo> (dostęp 3 VI 2017).

## Materiały źródłowe

- Acorralada (Osaczona)*, reż. Y. Ortega, A. Rivero, T. Rojas, Wenezuela – USA 2007, odcinki 1–187.

- Amor Bravío (Nieposkromiona miłość)*, reż. L. Garza, F. Nesme, Meksyk 2012, odcinki 1–166.
- Amores de Mercado (Miłość na sprzedaż)*, reż. R. Hoyes, A. Bernan, Kolumbia – USA 2006/2007, odcinki 1–123.
- Corazón Valiente* (nieemitowany w Polsce), reż. A. Manuitt, L. Manzo, USA 2012/2013, odcinki 1–206.
- Eva la Trailera* (nieemitowany w Polsce), reż. L. Galavis, N. Di Biasi, USA 2016, odcinki 1–118.
- La Impostora (Niewinna intryga)*, reż. R. Curiel, C. Villegas Rosales, Meksyk – USA 2014, odcinki 1–120.
- La Patrona* (nieemitowany w Polsce), reż. C. Villegas Rosales, V.H. Martínez, V. Herrera McNaught, Meksyk – USA 2013, odcinki 1–127.
- Los Miserables* (nieemitowany w Polsce), reż. C. Villegas Rosales, V. Herrera McNaught, USA 2014/2015, odcinki 1–119.
- María la del barrio (Maria z przedmieścia)*, reż. B. Sheridan, Meksyk 1995/1996, odcinki 1–185.
- Pobre Diabla (Fiorella)*, reż. R. Gerbasi, Peru 2000, odcinki 1–180.
- Rubí (Cena marzeń)*, reż. B. Cann, Meksyk 2004, odcinki 1–115.
- Sortilegio (Zaklęta miłość)*, reż. M. Miguel, Meksyk 2009, odcinki 1–90.
- Yo soy Betty, la fea (Brzydula)*, reż. M. Ribero, Kolumbia 1999–2001, odcinki 1–169.

## „CINDERELLA”, „THE CUPID”, „THE UGLY DUCKLING” GENDER REPRESENTATIONS IN LATIN AMERICAN TELENOVELAS

**Abstract:** The aim of the article is to present typical representations of women and men in Latin American telenovelas, shaped on the basis of images of femininity and masculinity in the local culture. A standard scheme of a poor woman and a wealthy man is presented, with strongly exposed ideological elements of marianismo, machismo and malinchismo. A typology of characters has been proposed in relation to the character and conduct of the screen characters. The female characters discussed are: „Cinderella”, „The Ugly Duckling”, and in the male case, „The Amant”. This categorization is subjective in nature, and its purpose is to draw the reader’s attention to the way in which female and male role models and their attributes have been culturally represented in the twenty years, 1997–2017.

**Keywords:** telenovels, gender cultural representations, Latin American culture