

Michał J. Dąbrowski

Szkoła Doktorska Nauk Społecznych

Uniwersytet w Białymstoku

ORCID: 0000-0002-3422-5879

DOI: 10.15584/978-83-8277-176-3_7

(DE)KONSTRUOWANIE MĘSKOŚCI W NEOSERIALU *KRÓLOWA*. (DE)KONSTRUKCJA GŁÓWNEGO BOHATERA

Wprowadzenie

Analiza wizerunków męskości prezentowanych w serialach oraz neoserialach na przestrzeni ostatnich kilku lat zyskała na zainteresowaniu badaczy i badaczek z zakresu nauk społecznych i humanistycznych. Rozważania nad męskosciami dotyczyły między innymi męskości hegemonicznej prezentowanej w amerykańskim neoserialu *Breaking Bad* (Arcimowicz 2017: 63–64), zestawienia oraz wymieszania kobiecości i męskości w skandynawskich serialach nordic noir (Jackowska 2019: 167–168), nienormatywnych wizerunków męskiego ciała w neoserialach (Major 2015: 139–150) czy zmian w prezentowaniu męskości i jej przemian w polskich telesagach (Arcimowicz 2014: 29–36). Przywołane przykłady odnosiły się głównie do analizy ideału męskości, jakim jest męskość hegemoniczna zaproponowana przez Raewyn W. Connell (2005: 77) i dotyczyły kwestii „prawdziwej męskości” oraz w mniejszym lub większym stopniu dotyczyły męskiej nienormatywności cielesnej bądź seksualnej. Badacze i badaczki dokonywali analiz produkcji zagranicznych, które zazwyczaj mają do zaoferowania znacznie szerszy repertuar społeczno-kulturowych klisz. Postanowiłem zatem przeanalizować polskie produkcje serialowe w celu znalezienia neoserialu, w którym męskość zostałaby zaprezentowana w wielowymiarowy, nieoczywisty sposób.

Twórcy serialu *Królowa* (2022) w roli protagonisty umiejscawiają dojrzałego, odnoszącego sukcesy paryskiego krawca, prywatnie spełniającego się jako drag queen. Warto w tym miejscu wyjaśnić, dlaczego klasyfikuję *Królową* jako neoserial. Produkcje te – w literaturze przedmiotu występujące również pod nazwami „serial nowej generacji”, „post soap opera” lub też „serial premium” – w odróżnieniu od klasycznych seriali charakteryzują się między innymi złożoną narracyjnością, hybrydyzacją gatunkową, zwiększoną liczbą wątków oraz podejmują kontrowersyjne, ważne i wcześniej niewystępujące w formacie telewizyjnym/serialowym tematy (Borowiecki 2019: 164–166).

Akcja *Królowej* rozgrywa się na płaszczyźnie jednego sezonu liczącego cztery odcinki o różnej długości czasowej, w których przedstawiona zostaje historia głównego bohatera, Sylwestera Borkowskiego, znanego w środowisku *drag queen* jako Loretta. Każdy następujący po sobie odcinek jest bezpośrednią kontynuacją poprzedniego, co pozwala na zachowanie ciągłości oglądania. Twórcy i twórczynie wprowadzają także różne wątki, które pokazują perspektywę i losy innych bohaterów, ale jednocześnie nie są one oderwane od głównego wątku, a wręcz są wzajemnie na siebie wpływającymi liniami fabularnymi (tamże: 164). Taki zabieg narracyjny skutkuje uwypukleniem ciągłości wątków epizodycznych względem całego sezonu. *Królowa* porusza również tematy kontrowersyjne społecznie, które w dotychczasowych polskich produkcjach medialnych stanowiły wątek poboczny lub obiekt żartów, a nie konstytuowały się jako trzon i oś fabularna produkcji. Warto zwrócić uwagę na to, że w polskich produkcjach medialnych od końca lat 90. przewija się głównie motyw „kolegi geja” prezentowanego w kontrze do dominującego w społeczeństwie wizerunku męskości. Przykładowo w 17 odcinku *13 Posterunku 2* (2000) pt. *Gej* pojawia się postać Juliusza, czyli kolegi głównego bohatera Cezarego Cezarego, która została sportretowana przesmiewczo i stereotypowo. Anna Felskowska podkreśla, że postacie homoseksualne nie zawsze były przedstawiane w negatywnym świetle. Chociażby postać Mikołaja Mellady z *Na dobre i na złe* (1999) można rozpatrywać w kategoriach pozytywnego prezentowania homoseksualnego mężczyzny w polskich telesagach (Felskowska 2018: 119–120). Innym przykładem „kolegi geja” jest postać wykreowana przez Bartłomieja Świdierskiego w serialu *Magda M.* (2005). Serialowy Sebastian – przyjaciel tytułowej Magdy – został zaprezentowany jako pozytywny i nieprzerysowany bohater. Z kolei w telesadze *Barwy szczęścia* (2007) wprowadzono wątek nienormatywnego związku dwóch homoseksualnych mężczyzn. Władek Cieślak i Maciek Kołodziejcki tworzyli stały i szczęśliwy związek, co można rozpatrywać jako odejście od stereotypowej narracji przedstawiającej osoby homoseksualne jako nieszczęśliwe i niepotrafiące związać się z jedną osobą na dłużej (Arcimowicz 2014: 33–34).

Warto zaznaczyć, że mimo występowania nieheteronormatywnych mężczyzn w produkcjach medialnych, ich obecność głównie ograniczała się do występów epizodycznych lub ról drugoplanowych. Felskowska na przykładzie *M jak Miłość* (2000) zauważa pozytywną zmianę w prezentowanym wizerunku homoseksualnego mężczyzny. Jednak autorka wciąż podkreśla, że w przypadku seriali obyczajowych mamy do czynienia ze współtworzeniem dyskursu medialnego, a nie bezpośrednim portretowaniem rzeczywistości społecznej. W odróżnieniu od przywołanych przykładów *Królowa* wyróżnia się właśnie tym, że w roli protagonisty osadza nieheteronormatywnego mężczyznę. Dlatego takie cechy, jak złożona narracyjność, mnogość wątków oraz poruszanie i centralizowanie kwestii ważnych społecznie są wystarczające, by móc zakwalifikować *Królową* jako neoserial.

W niniejszym artykule skoncentruję się na postaci protagonisty neoserialu, czyli Sylwestra Borkowskiego/Loretty, który reprezentuje męskość inkluzywną. Celem artykułu jest analiza strategii dyskursywnych kodów niewerbalnych i symboli wykorzystywanych w konstruowaniu męskości głównego bohatera w produkcji serialowej.

Założenia teoretyczno-metodologiczne

Obecnie w dyskursie naukowym funkcjonują cztery główne koncepcje teoretyczne dotyczące męskości: męskość hegemoniczna, męskość opiekuńcza, męskość hybrydowa i męskość inkluzywna. Koncepcja męskości hegemonicznej autorstwa Connell (Connell, Messerschmidt 2005: 830) ma charakter hierarchiczny. Na samym szczycie została uplasowana męskość hegemoniczna, która zdaniem socjolożki jest mieszkanką praktyk genderowych akceptujących i podtrzymujących patriariat przy jednoczesnym gwarantowaniu dominacji wewnętrznej oraz zewnętrznej. Pierwszy z wyróżnionych typów jest skierowany w stronę mężczyzn oraz innych męskości, czyli zakłada dominację nad innymi mężczyznami i męskosciami, które nie realizują wzorca męskości hegemonicznej oraz znajdują się niżej w hierarchii męskości, np. męskość współuczestnicząca. Natomiast dominacja zewnętrzna dąży do podporządkowania kobiet, a reprezentowane przez nie kobiecości zawsze będą znajdować się poniżej męskości hegemonicznej w hierarchii płciowej (Connell 2005:77; Arcimowicz 2020: 62). Męskość hegemoniczna jest najczęściej kojarzona z władzą, bogactwem, siłą fizyczną oraz heteroseksualnością. Niżej w hierarchii znajdują się: męskość współuczestnicząca, męskość marginalizowana i męskość podporządkowana (Arcimowicz 2020: 60–62). Koncepcję zaproponowaną przez Connell należy rozpatrywać jako klasyczne ujęcie męskości, które na przestrzeni lat było i wciąż jest rozwijane przez środowisko naukowe. Przykładowo Krzysztof Arcimowicz w książce *Oblicza męskości w neoserialiach. Hegemonia. Kontaminacja. Inkluzja* rozwija swoją propozycję teoretyczną męskości kontaminacyjnej, która została wypracowana między innymi na rozważaniach dotyczących męskości hegemonicznej w rozumieniu Connell, ale również męskości hybrydowych wypracowanych przez Tristan Bridges i Cheri J. Pascoe (tamże: 79–86). Z kolei Urszula Kluczyńska dokonuje nie tylko przeglądu i krytyki męskości hegemonicznej, ale dostrzega jej występowanie również w przypadku męskości opiekuńczych oraz wskazuje, że męskość hybrydowa w pewnym sensie dąży do podtrzymania władzy, czyli realizują postanowienia męskości hegemonicznej (Kluczyńska 2017: 181; 2021: 46).

Pozostałe wcześniej wspomniane przeze mnie koncepcje zostały wypracowane na podstawie rozważań Connell oraz innych przedstawicieli i przedstawicielek studiów nad męskosciami i mężczyznami. Teorie te są rozpatrywane jako współczesne ujęcia męskości, które również są stałym przedmiotem dyskusji naukowej.

Karla Elliott uważa, że elementarnymi częściami męskości opiekuńczej jest odrzucenie dominacji oraz implementowanie wartości związanych z opieką – pozytywne emocje, współzależność i relacyjność. Dodatkowo socjolożka zwraca również uwagę na to, że rozprzestrzenianie się męskości opiekuńczych może nie tylko ograniczyć męskosc hegemoniczną, ale również przyczynić się do rzeczywistej równości płci (Elliott 2016: 241–244). Natomiast Kluczyńska zauważa, że realizowanie męskości opiekuńczej oraz rozpoczynanie pracy w zawodzie opiekuńczym – często marginalizowanym i kojarzonym jako typowo „kobiecy” – nie zawsze musi być związane z odrzuceniem dominacji czy też wartości stereotypowo przypisywanych męskości hegemonicznej (Kluczyńska 2017: 181). Mimo wszystko, męskości opiekuńcze są postrzegane przez socjolożkę jako męskości prorównościowe (tamże: 31–32).

Bridges i Pascoe zaproponowali koncepcję męskości hybrydowych. Zdaniem socjologa i socjolożki męskości hybrydowe odnoszą się głównie do białych heteroseksualnych mężczyzn, którzy w ramach swojej tożsamości akumulują poszczególne komponenty występujące w męskościach marginalizowanych i podporządkowanych, przejawiają zarówno cechy, jak i zachowania określane jako typowo „kobiecy” (Bridges, Pascoe 2014: 246), co w przypadku cech typowo „kobiecy” może dotyczyć empatii, opiekuńczości lub wrażliwości (Arcimowicz 2020: 81–82). Natomiast przez zachowania typowo „kobiecy” rozumie się przykładowo uczestnictwo mężczyzn w praktykach dążących do poprawienia swojego piękna – korzystanie z usług kosmetycznych, barberskich czy też szeroko rozumianej „sfery beauty” (Bridges, Pascoe 2014: 251–252). Kluczyńska odniosła się krytycznie do teoretycznych założeń męskości hybrydowych rozwijanych przez badacza i badaczkę. Zdaniem socjolożki męskości hybrydowe jedynie stwarzają pozory „męskości prorównościowych”. Kluczyńska postrzega męskości hybrydowe jako próbę podtrzymania władzy przy jednoczesnym wskazaniu na „wyjście z mody” męskości hegemonicznej (Kluczyńska 2021: 46).

Zdaniem Erica Andersona współcześnie możemy mówić o współfunkcjonowaniu dwóch wersji męskości, które badacz określa kolejno jako ortodoksyjne i inkluzywne (Anderson 2009: 31). Jako elementy męskości ortodoksyjnej należy wskazać: homohisterie – strach przed byciem homoseksualizowanym; dystans emocjonalny – nieokazywanie emocji innym oraz odcięcie się od własnej emocjonalności; seksizm – dążenie do potrzymania nierówności płciowej, dyskryminacja ze względu na płeć (tamże: 9–15, 35–46). Natomiast w przypadku męskości inkluzywnej mamy do czynienia z bliskością zarówno emocjonalną, jak i fizyczną. Co więcej, zdaniem socjologa, jeśli dojdzie do zmniejszenia poziomu homohisterii oraz wystąpi zjawisko społecznej inkluzyjności form męskości, to możliwe będzie zaobserwowanie mnożenia się wielości męskości, które nie będą obarczone hierarchią bądź też hegemonią. Zatem w ramach męskości inkluzywnej mężczyźni nie postrzegają homoseksualności jako stygmatu, mogą realizować się w czynnościach określanych stereotypowo jako „kobiecy”,

a co więcej, mogą wspierać kobiety, które wykonują czynności określane jako typowo „męskie” (Kluczyńska 2017: 24). Zarówno Kluczyńska (tamże), jak i Arcimowicz (2020: 69–70) wskazują na słabość teorii męskości inkluzywnej, która jest związana z analizą Andersona dotyczącą wyłącznie białych mężczyzn reprezentujących klasę średnią oraz kulturę anglosaską. Jednak mimo to, należy ją rozpatrywać w kategoriach nowej oraz obiecującej teorii dotyczącej nowych typów męskości.

Analizując *Królową*, korzystałem z założeń teoretyczno-metodologicznych klasycznej analizy dyskursu oraz posłużyłem się narzędziami wypracowanymi w ramach podejścia dyskursywno-historycznego. Pojęcie dyskursu rozumieć podobnie, jak przedstawia to Ruth Wodak (2011: 11–28) czy chociażby Teun A. van Dijk (2001: 9–32), czyli jako zdarzenie komunikacyjne, język w użyciu z naciskiem na znaczenie występującego w ramach dyskursu kontekstu. Wodak i Michael Meyer (2009: 5–6) zwracają uwagę na to, że dyskurs pełni między innymi funkcję formowania czy przekształcania kontekstu przy jednoczesnym podleganiu społeczno-kulturowym ukształtowaniom.

Z kolei podejście dyskursywno-historyczne charakteryzuje się identyfikowaniem oraz wykazaniem strategii dyskursywnych wykorzystywanych przez autorów i autorki tekstów kultury. Wodak (2008: 195) postrzega strategię jako ściśle określony bądź też świadomie przejęty program działań zorientowany na osiągnięcie konkretnych – społecznych, politycznych, psychologicznych, językowych – celów. Martin Reissigl (2010: 27–61) wskazuje na trzy rodzaje strategii: 1) strategię nazywania, 2) strategię orzekania, 3) strategię argumentacyjną. Z perspektywy własnej analizy neoserialu *Królowa* za najbardziej interesujące strategię dyskursywną spostrzegam kody niewerbalne oraz symbole wykorzystywane przez twórców i twórczynię w kreowaniu męskości głównego bohatera.

Sylwester Borkowski jako reprezentant męskości inkluzywnej

Twórcy i twórczynię *Królowej* zdecydowali się na dualistyczne prezentowanie głównego bohatera. Mianowicie, gdy mamy do czynienia z postacią Sylwestra Borkowskiego, to język filmowy oraz praca kamery jest typowo „męska”: trójwymiarowe oświetlenie, pełne lub ogólne kadry, które mają pokazać nieugiętość i dostojność protagonisty. Gdy na ekranie pojawia się Loretta, to język filmowy oraz praca kamery poszerza się o tzw. „male gaze”, czyli sposób prezentowania kobiet i świata w sztukach wizualnych, a także w literaturze z męskiej heteroseksualnej perspektywy, który przedstawia kobiety jako obiekty seksualne dla przyjemności heteroseksualnego męskiego widza (Mulvey 1989: 57–68). Warto w tym miejscu zauważyć, że jest to bardzo wymowny zabieg prezentowania męskości i kobiecości na ekranie, który jest eksploatowany przez twórców polskiego neoserialu.

Można odnieść wrażenie, że sposób prezentowania protagonisty jest zgodny z jego indywidualną percepcją. Gdy Sylwester Borkowski pojawia się na ekranie, to również na pierwszym planie dostrzegamy jego męskość, której towarzyszy dostojny, delikatny oraz pełen klasy i dystynkcji sposób poruszania się głównego bohatera. Rozumiemy więc, że protagonista w tym momencie również postrzega siebie jako mężczyznę i jako taki chce być postrzegany. Kiedy zaś pojawia się Loretta, czyli protagonista w wersji drag queen, to przez zmianę sposobu przedstawienia postaci rozumiemy, że bohater utożsamia się z płcią przeciwną i nieustannie podkreśla swoją kobiecość otaczającemu światu.

To dualistyczne podejście w sposobie prezentowania protagonisty jest dostrzegalne już w pierwszym odcinku. Jest on nie tylko zapoznaniem z fabułą serialu, ale również wprowadzeniem do świata protagonisty. Warto w tym miejscu podkreślić, że główny bohater bardzo skrupulatnie oddziela życie prywatne od zawodowego, a prezentowana przez niego męskość ma charakter ewolucyjny. Kiedy jest w swoim krawieckim atelier, charakteryzuje go pewność siebie, racjonalność, stanowczość, profesjonalizm, władza, zdystansowanie emocjonalne oraz swoistego rodzaju dominacja nad pracownikiem. Dobrze obrazuje to scena zdejmowania miary z klienta, ponieważ każdy ruch protagonisty jest przepełniony pewnością siebie oraz precyzją wypracowaną latami praktyki. W tej scenie zauważyć można również, że relacja z pracownikiem ma charakter hierarchiczny, ponieważ to protagonista angażuje się w cały proces, a jego pracownik jedynie mu asystuje. Co więcej, gdy między panami dochodzi do rozmowy dotyczącej przyszłości atelier, to zauważa się hegemoniczną stronę protagonisty, który chłodno odmawia i stanowczo zaznacza, że nie jest zainteresowany poszerzeniem działalności i czerpaniem profitów po przejściu na emeryturę. Dodatkowo Sylwester Bork – pod takim nazwiskiem bohater figuruje we Francji – roztacza wokół swoich klientów oraz przyjaciół aurę opieki. W relacjach towarzyskich protagonista nie tylko cechuje się wyrozumiałością, życzliwością czy ciepłem, czyli cechami stereotypowo przypisywanymi kobietom. Potrafi także być stanowczy i zdystansowany emocjonalnie, co manifestowało się podczas rozmowy dotyczącej przekazania nerki swojej córce – główny bohater początkowo nie chciał się na to zgodzić, ale został namówiony przez swojego przyjaciela.

Postać grana przez Andrzeja Seweryna posiada atrybuty kojarzone z męskością hegemoniczną, takie jak: władza, racjonalność, stanowczość, zajmowanie wysokiej pozycji społeczno-ekonomicznej. Jedyne co nie współgra z potencjalną reprezentacją męskości hegemonicznej przez Sylwestra Borkowskiego, to bycie heteroseksualnym mężczyzną. Twórcy i twórczynie serialu nie zdecydowali się na bezpośrednie określenie orientacji seksualnej protagonisty, ale pozostawili to w sferze domysłów, które na przestrzeni odcinków zostaną rozwiane przez protagonistę, który wyznaje, że jest homoseksualistą. Jednak, jak już wspominałem, prezentowana męskość w dyskursie serialowym ulega ewolucji z męskości kojarzonej z hegemonią do męskości inkluzywnej.

Podczas podróży Borkowskiego z wielokulturowego Paryża do prowincjonalnej miejscowości na Śląsku zauważalna jest jego stopniowa przemiana. W Paryżu był pewnym siebie i zdecydowanym mężczyzną, natomiast wraz ze zmianą kolejnego środka transportu i zbliżaniem się do celu pewność siebie protagonisty stopniowo zanikała.

W tym miejscu warto zaznaczyć, że relacje rodzinne protagonisty były bardzo mocno ograniczone. Wyjechał z kraju i porzucił swoją rodzinę, by móc realizować się za granicą, a także zerwał kontakt ze swoją byłą partnerką. Do kraju zostaje zaproszony przez swoją wnuczkę, która chcąc uratować życie swojej matki, decyduje się na ściągnięcie do kraju jedyne go znanego jej i pasującego dawcę.

W relacjach rodzinnych możemy dostrzec niepewność oraz pewnego rodzaju zdystansowanie się głównego bohatera, który swoją wnuczkę oraz córkę traktuje zarówno z szacunkiem, jak i zainteresowaniem. Stara się być wobec nich życzliwy i wyrozumiały. Dodatkowo okazuje ciekawość oraz oferuje swoją gotowość do poświęcenia, pomimo tego, że początkowo został odrzucony przez swoją córkę, która uznała, że nie chce mieć z nim nic wspólnego. Dochodzi z córką do porozumienia i przekazuje jej nerkę. Dostrzegamy u niego ogromne pokłady troski i opiekuńczości. W tej części serialu obserwujemy emanację cech stereotypowo określanych jako „kobiece”. Protagonista robi zakupy, sprząta, robi śniadania, gotuje obiady oraz przygotowuje przetwory. W relacjach z wnuczką oraz córką dąży do bliskości emocjonalnej oraz fizycznej, a z czasem zaczyna otwarcie mówić o swoich uczuciach, emocjach czy też lękach.

Chciałbym również zwrócić uwagę na to, jak twórcy i twórczynie *Królowej* w poszczególnych odcinkach przedstawiali postać Loretty. Serial rozpoczyna się od zaprezentowania postaci Loretty, która w tamtym momencie jest formą twórczego i osobistego spełnienia protagonisty, natomiast wraz z podróżą do Polski Loretta staje się swoistym wentylem bezpieczeństwa. Główny bohater odrzucony przez swoją córkę postanawia wrócić do Paryża, jednak zostaje zmuszony do spędzenia jeszcze jednej nocy w Polsce. Mężczyzna czuje się wyobcowany oraz odrzucony, więc uznaje, że najlepszym sposobem na poprawę swojego humoru będzie przebranie się za Loretę i upicie się. Podczas tej sekwencji widoczne było stopniowe „odżywianie” Borkowskiego, któremu bycie drag queen kojarzy się z czymś przyjemnym i bezpiecznym, a przede wszystkim umożliwia wyrażanie własnego „ja” oraz pozwala osiągnąć osobiste spełnienie. W kolejnych odcinkach sceny, w których mężczyzna wciela się w Loretę, jeszcze kilkakrotnie spełniają funkcję wentyla bezpieczeństwa – pozwalają bohaterowi ukoić nerwy, zadomowić się w nowej przestrzeni i ułatwiają odbycie szczerzej rozmowy z córką. Ostatecznie protagonista dokonuje coming-outu jako Loretta i występuje przed lokalną społecznością podczas charytatywnego koncertu.

Za warte odnotowania uważam również to, jak zostały ukazane relacje protagonisty z innymi mężczyznami. Początkowo wspominałem, że w zachowaniu protagonisty można było zaobserwować dążenie do dominacji nad innym mężczyznami.

Dotyczyło to sytuacji w atelier oraz zatrudnianego pracownika. Intencją protagonisty było podkreślenie stanowczości oraz zaznaczenie hierarchii. Jednak z czasem obserwujemy, że na próżno szukać w postaci Sylwestera Borkowskiego hegemonicznych zainteresowań. Co więcej, uważam, że protagonista świadomie odrzuca dominację na rzecz inkluzywności. Przejawia się to w prezentowanych relacjach w czterech odcinkach, w których dostrzegamy, z jakim ciepłem, szacunkiem i wyrozumiałością odnosi się do innych mężczyzn, jednocześnie zachęcając ich do otwartości na innych, zbliżenia emocjonalnego oraz fizycznego, które są pozbawione zabarwienia erotycznego. Z przemianą bohatera mamy również do czynienia na gruncie zawodowym, ponieważ w ostatniej scenie serialu obserwujemy zgodę Borkowskiego na rozszerzenie działalności oraz przekazanie opieki nad atelier i klientami swojemu pracownikowi.

Zakończenie

Prezentowanie męskości w neoseriałach ma charakter ewolucyjny, który moim zdaniem został zaimplementowany przez twórców i twórczynię *Królowej*. Postać Sylwestra Borkowskiego w czterech odcinkach obrazuje stopniową zmianę prezentowanego wizerunku męskości – od przejawiania cech męskości tradycyjnej po realizowanie postulatów męskości inkluzywnej proponowanych przez Andersona (2009). W pamięci należy mieć również to, że produkcje medialne w mniejszym bądź też większym stopniu będą dążyć do sportretowania rzeczywistości społecznej czy też aspirować do bycia jej lustrzanym odbiciem. W przypadku *Królowej* możemy mówić o próbie portretowania złożonej rzeczywistości społecznej, która niestety opiera się na licznych uproszczeniach, stereotypach oraz jasno zarysowanych kontrastach, które mogą wpływać na negatywny odbiór produkcji jako całości. Jednak uważam, że warto w tym miejscu jeszcze raz podkreślić, że postać Sylwestra Borkowskiego jest pierwszym przykładem reprezentowania męskości inkluzywnej wśród protagonistów polskich neoseriałów. Sama produkcja podejmuje temat kontrowersyjny oraz wcześniej niewystępujący w polskim dyskursie serialowym.

Bibliografia

- Anderson E., 2009, *Inclusive masculinity: The changing nature of masculinities*, Nowy Jork.
- Arcimowicz K., 2014, *Przemiany męskości i relacji rodzinnych w polskich telesagach*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Sociologica”, nr 51.
- Arcimowicz K., 2017, *Męskość hegemoniczna i granice dyskursu w serialu „Breaking Bad”* [w:] *Serialle w kontekście kulturowym: dyskurs, konwencja, reprezentacja*, red. D. Bruszevska-Przytuła i in., Olsztyn.
- Arcimowicz K., 2020, *Oblicza męskości w neoseriałach. Hegemonia – kontaminacja – inkluzja*, Białystok.

- Ásgeirsson A.O., Wysocki K., Borg O.G. i in., prod. wyk., 2022, *Królowa*, Netflix.
- Borowiecki A., 2019, *Neoserial, serial premium czy post soap opera? W poszukiwaniu wyznaczników dla seriali nowej generacji*, „Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication”, nr 25(34).
- Bridges T., Pascoe C.J., 2014, *Hybrid masculinities: New directions in the sociology of men and masculinities*, „Sociology compass”, nr 8(3).
- Connell R.W., 2005, *Masculinities*, Berkeley, Los Angeles.
- Connell R.W., Messerschmidt J.W., 2005, *Hegemonic masculinity: Rethinking the concept*, „Gender & society”, nr 19(6).
- Dijk van T.A., 2001, *Badania nad dyskursem*, przeł. T. Dobrzyńska [w:] *Dyskurs jako struktura i proces*, red. G. Grochowski, Warszawa.
- Elliott K., 2016, *Caring Masculinities: Theorizing an Emerging Concept*, „Men and Masculinities”, nr 19(3).
- Felskowska A., 2018, *Tele-saga jako narzędzie współtworzenia medialnych narracji: poprawa wizerunku homoseksualnych mężczyzn na przykładzie bohatera "M jak miłość"*, „Panoptikum”, nr 20.
- Figura R. i in., prod. wyk., 2005–2007, *Magda M.*, TVN.
- Jackowska M., 2019, *Kobiecość – męskość*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu”, nr 28.
- Kluczyńska U., 2017, *Mężczyźni w pielęgniarstwie. W stronę męskości opiekuńczej*, Poznań.
- Kluczyńska U., 2021, *Męskości hybrydowe, czyli wilk w owczej skórze. Definiowanie konceptu*, „Przeгляд Krytyczny”, nr 3(2).
- Łepkowska I., Olejnik A. i in., prod. wyk., 1999–, *Na dobre i na złe*, TVP.
- Major M., 2015, *Duże ciała na małym ekranie. Nienormatywne wizerunki męskości w neoserialach*, „Panoptikum”, nr 14(21).
- Mulvey L., 1989, *Visual pleasure and narrative cinema* [w:] *Visual and other pleasures*, Londyn.
- Reisigl M., 2010, *Dyskryminacja w dyskursach*, „Tekst i Dyskurs – Text und Diskurs”, nr 3.
- Strzałka I., Łepkowska I. i in., prod. wyk., 2007, *Barwy szczęścia*, TVP.
- Ślesicki M., Ślesicki A., Kuncie R. i in., prod. wyk., 2000, *13 Posterunek 2*, Canal+.
- Wodak R., 2008, *Dyskurs populistyczny: retoryka wykluczenia a gatunki języka*, tłum. J. Wawrzyniak, A. Wójcick [w:] *Krytyczna analiza dyskursu. Interdyscyplinarne podejście do komunikacji społecznej*, red. A. Duszak, N. Fairclough, Kraków.
- Wodak R., 2011, *Wstęp: badania nad dyskursem – ważne pojęcia i terminy*, przeł. D. Przepiórkowska [w:] *Jakościowa analiza dyskursu w naukach społecznych*, red. M. Krzyżanowski, R. Wodak, Warszawa.
- Wodak R., Meyer M., 2009, *Critical Discourse Analysis: History, Agenda, Theory and Methodology* [w:] *Methods of Critical Discourse Analysis*, red. R. Wodak, M. Meyer, London.

**(De)constructing masculinity in the neo-series *The Queen*.
(De)construction of the main character**

The aim of this article is to analyse the discursive strategies of non-verbal codes and symbols used in the creation of the masculinity of the protagonist from the perspective of critical discourse analysis (CDA). For this purpose, I have selected analytical and interpretative tools offered by selected methods operating within the CDA framework. The classical assumptions of hegemonic masculinity and contemporary theoretical concepts of masculinity formed the basis of my theoretical framework.

Key words: masculinity, neo-series, critical discourse analysis, *Queen*