

*Joanna Zalewska*

*STAROŚĆ „PRZY RODZINIE”, STAROŚĆ  
WYKLUCZONA CZY TRZECI WIEK? PRZEMLANA  
STRATEGII OPISYWANIA STAROŚCI W  
KULTURZE POPULARNEJ*

Niniejszy tekst poświęcony jest analizie strategii przedstawiania starości w kulturze popularnej – konkretnie w dwu polskich serialach, ale ponieważ umieszczony jest w tomie, którego przedmiotem są dyskursy ubóstwa, tematyka wymaga kilka słów wyjaśnienia. Starość powiązana jest z ubóstwem na kilka sposobów. Po pierwsze „genetycznie” – wyłonienie się starości jako odrębnej fazy życia związane było z ustanowieniem pracowniczej emerytury (Hareven 1982; Gilleard i Higgs 2005). Miała ona wspierać europejskich robotników w starszym wieku, którzy masowo „wypadali” z rynku pracy i zasilała ubogie warstwy społeczeństwa. W ten sposób emerytura zmieniała status osób odchodzących z rynku pracy z powodu podeszłego wieku i ze stabilną historią pracy zawodowej z biedaków na emerytów (Gilleard i Higgs 2005).

Po drugie w Europie Zachodniej do lat siedemdziesiątych XX wieku (Gilleard i Higgs 2005) oraz w PRL-u (Tarkowska 2005) emerytury były dużo niższe niż przeciętne wynagrodzenie za pracę, tak więc emeryci plasowali się w uboższej części społeczeństwa, a wchodzenie w starość często wiązało się z istotnym spadkiem poziomu życia.

Współcześnie związek ten zanika: polska bieda jest w znacznym stopniu biedą dzieci (Tarkowska 2005), emeryci nie są już postrzegani jako jedna z najuboższych kategorii polskiego społeczeństwa. W krajach zachodnich od lat osiemdziesiątych średnia dochodów emerytów nie odbiega od średniej dochodów osób pracujących ze względu na rozpowszechnienie prywatnych funduszy emerytalnych. Co ciekawe, emerytura przestaje już tam kojarzyć się ze starością, coraz częściej mówi się o trzecim wieku, kiedy można wykorzystywać posiadane zasoby na różnego rodzaju aktywności czasu wolnego, określenie „starość” rezerwując dla okresu zniedołężnienia i starości biologicznej.

Po trzecie, zarówno biedę, jak i starość można potraktować jako swego rodzaju odbieganie od normy (inspirując się sposobem myślenia Michela Foucaulta), czyli doświadczenia, które – wraz z rozwojem wyspecjalizowanych instytucji nowoczesności – są izolowane od codziennego życia i zarządzane w zgodzie z dyscyplinującą logiką tych instytucji. Starość, podobnie jak śmierć, choroba, ubóstwo czy illegalizm, jest przedmiotem izolacji i parcelacji w społeczeństwie urzędów dyscyplinarnych, choć sam Foucault (2009) w tym kontekście nie pisał o starości. Tak więc starość oddzielona została w podziale klasyfikacyjnym myślenia nowoczesnego od choroby, śmierci, biedy, illegalizmu oraz od normy. Znalezione dlań specyficzną przestrzeń geograficzną i społeczną – dom spokojnej starości. W tej specjalistycznej, wydzielonej instytucji jednostki zaklasyfikowane jako stare podlegają nadzorowi, działaniom normalizującym oraz medycznym i psychologicznym obserwacjom, czyli egzaminom, jak określiłby je Foucault. O ile instytucja państwowej emerytury związała starość z ubóstwem, utożsamiająca z wiekiem poprodukcyjnym (taką definicję starości przyjmuje się często w socjologii i w badaniach populacji), o tyle współcześnie – ze wzrostem relatywnej zamożności kategorii społecznej emerytów – granica starości ulega przesunięciu w wiek późniejszy, a znaczenie starości staje się bliższe znaczeniu choroby.

Analizie zostaną poddane strategie przedstawiania starości (jako odbiegania od normy) w kulturze popularnej, gdyż – zgodnie z tezą Marka Krajewskiego (2003) o popularyzacji rzeczywistości – współczesna rzeczywistość społeczna w wielu sferach upodabnia swe funkcje do funkcji kultury popularnej, która ma dostarczać przyjemności. Kultura popularna stała się więc niejako „prototypową” sferą życia społecznego, a równocześnie podstawowym instrumentem kontroli społecznej, która dziś opiera się w dużej mierze na samokontroli

i uwewnętrznionej dyscyplinie. Kultura popularna jest „uniwersalną i czytelną instrukcją obsługi” (Krajewski 2003, s. 99) świata, czyli źródłem wzorców zachowań i kryteriów, na podstawie których jednostki oceniają siebie nawzajem, swoistą grupą odniesienia.

Rozważania Marka Krajewskiego wskazują na ogromną rolę kultury popularnej w kształtowaniu sposobów myślenia i praktyk społecznych, dlatego warto poddać badaniu tę sferę rzeczywistości społecznej. Kultura popularna dostarcza zróżnicowanych przyjemności różniącym się pod względem cech społecznych jednostkom (Krajewski 2003, s. 35–36). Decyzja o wyborze popularnych polskich seriali na przedmiot badania była podyktowana tym, że serial wydaje się prototypowym „przedstawicielem” (instytucją/urządzeniem) kultury popularnej: ma bardzo dużą liczbę widzów, są oni zróżnicowani i dostarcza im zróżnicowanych przyjemności.

### *Ujarzmienie i strategie opisywania starości – narzędzia analityczne*

Michel Foucault w *Historii szaleństwa w dobie klasycyzmu* (1987) oraz w *Nadzorować i karać* (2009) rekonstruuje i analizuje rodziny nowoczesnych urządzeń dyscyplinarnych, jak je nazywa. Są to specyficzne instytucje, do których zaliczyć można więzienia, szkoły, szpitale, które – za pomocą hierarchicznego nadzoru, normalizujących sankcji oraz poddawaniu egzaminom – dyscyplinują jednostki, czyli prowadzą do uwewnętrznienia przez nie narzucanych przez owe instytucje reguł zachowania. W ten sposób, zdaniem Foucault, zachodzi poddanie jednostki społecznym regułom i wykształcenie nowoczesnego podmiotu – *assujettissement* (ujarzmienie) [2009]. Sposób funkcjonowania tych instytucji jest charakterystyczny dla relacji władzy w nowoczesności, gdyż wraz z urządzeniami dyscyplinarnymi powstaje wiedza-władza: poznanie i sklasyfikowanie właściwości indywidualnych jednostek umożliwia ich kontrolę i „tresurę”. Narodzinom nowoczesnych urządzeń towarzyszy przemiana podstawowych sposobów rozumienia świata, zmianie ulega znaczenie pojęć choroby, illegalizmu (w uproszczeniu: od zbrodni do przestępstwa), człowieka i innych. Przykładowo kaźń zbrodniarza, która funkcjonuje jako naturalna praktyka jeszcze w XVIII wieku i jest rozumiana jako zemsta

władcy nad zbrodniarzem, który przekroczył prawa stanowione przez suwerena, w XVIII stuleciu zaczyna być postrzegana jako okrutny i bestialski sposób karania. Właśnie wtedy rodzi się praktyka poddawania dyscyplinie jednostek, czemu towarzyszy dyskurs prewencji i zapobiegania przestępstwom poprzez odpowiednie karanie za pomocą wdrażania dyscypliny. Za nowym dyskursem i nowymi praktykami kryje się wspomniana powyżej logika dyscyplinującej wiedzy-władzy. Określony dyskurs jest więc wynikiem funkcjonowania pewnych logik instytucjonalnych oraz werbalną praktyką, będącą korelatem określonych praktyk pozawerbalnych. Analiza dyskursu i towarzyszących mu praktyk pozawerbalnych ma prowadzić do odkrycia logiki instytucjonalnej wyznaczającej dany sposób myślenia.

Chciałabym podkreślić, że jedynie inspiruję się podejściem Michela Foucaulta, bowiem nie jest moim celem pokazanie przemian relacji władzy, zmian logiki instytucjonalnej czy powstawania tak zwanych urzędów w społeczeństwie. Nie będę badać ani zagadnień związanych z produkcją seriali, ani przemian funkcjonowania mediów, a jedynie przekaz wybranych seriali. Analizując strategie opisywania starości w serialach, spróbuję pokazać, jakie dyskursy starości współwystępują i jak się zmieniają, oraz zastanowić się, czy i ewentualnie w jaki sposób może się to wiązać z logiką działania instytucji we współczesnym świecie społecznym. Jeśli przyjmiemy, że rzeczywistość wirtualna ukazywana w serialu ma wpływ na życie codzienne widzów, to serial może być postrzegany jako bardziej wyrafinowane urządzenie dyscyplinujące, wytwór dojrzałej, bardziej wyrafinowanej nowoczesności. Badania oglądalności umożliwiają producentom strategii nadzór: wiedzę na temat preferencji i cech społeczno-demograficznych konsumentów. Tresura nie polega tu na ćwiczeniu i egzaminowaniu, lecz raczej modelowaniu poprzez opisywanie własności: wytwarzanie sposobów rozumienia i wzorców zachowań, ponieważ często bohaterami serialowych opowieści są postaci o cechach społecznych, do których odbiorcy aspirują. W ten sposób działa normalizująca sankcja. Nakłada ją na siebie sam podmiot wykształcony dzięki funkcjonowaniu wczesnych urzędów dyscyplinarnych<sup>1</sup>. O ile w wię-

---

<sup>1</sup> Instytucje analizowane przez Foucaulta (szpital, więzienie, szkoła) to urządzenia panoptyczne, w których niewielu może obserwować i nadzorować wielu. Serial, jak inne mass media, to urządzenie synoptyczne (Mathiesen 1997), w którym wielu obserwuje i adaptuje wzorce zachowań/poglądy nie-

zieniu czy szkole istniał pewien regulamin, w który jednostka była wdrażana za pomocą ćwiczeń – regularnych powtórzeń i egzaminów, o tyle w serialu mamy modelowe postaci i sytuacje, które jednostka może przejmować dzięki samej ich ekspozycji (Kaufmann 2004; Swidler 2005; Marody 2010). Być może wykształcona w nowoczesności elastyczność nawyków (Marody i Giza-Poleszczuk 2004) umożliwiła przemiany praktyk społecznych i nawyków stymulowane coraz lepszymi środkami?

Michel de Certeau (2008) wskazuje, że jednostki nie poddają się wdrażanej dyscyplinie. Jego teoria strategii instytucjonalnych i taktyk w codzienności jest krytyką teorii Michela Foucaulta. Obok strategii instytucji w życiu codziennym istnieją praktyki ludzi, które nazywa taktykami, które obchodzą strategię, łamią je, wykorzystują czy częściowo się wpisują w przestrzeń społeczną zakreślaną przez strategię.

Łukasz Sokołowski w pracy *Serial jako element praktyk społecznych* (2011) adaptuje teorię de Certeau do analizy praktyk użytkownika seriali, pojęcie „strategii” odnosząc do działań producentów, „taktyki” zaś – do opisu praktyk konsumentów. Według de Certeau producenci, konstruując strategię, dysponują władzą kreowania przestrzeni społecznej (w której spotykają się relacje społeczne konsumentów w praktykach użytkownika serialu), co umożliwia pierwszeństwo w tworzeniu relacji ze stroną zewnętrzną (konsumentami) [Sokołowski 2011, s. 190].

„Nazywam *strategią* rachunek stosunków sił (lub manewrowanie nimi), powstający z chwilą, gdy możliwe jest wyodrębnienie podmiotu woli i władzy (takich jak przedsiębiorstwo, armia, miasto, instytucja naukowa). Strategia zakłada istnienie miejsca, które mogłoby być opisane jako w ł a s n o ś ć [*un propre*] i stanowić podstawę regulowania stosunków z z e w n ę t r z n o ś c i ą, w której sytuują się cele i zagrożenia (klienci lub konkurencja, wrogowie, wieś w pobliżu miasta, cele i przedmioty badań itp. ...). Podobnie jak w zarzą-

---

wielu wybranych. Zdaniem Thomasa Mathiesena jest to dyscyplinowanie świadomości w odróżnieniu od dyscyplinowania ciała w urządzeniach pannoptycznych. Co jednak ciekawe, sam mechanizm dyscyplinujący, którego Mathiesen nie analizuje, może być podobny w nowoczesnych urządzeniach pannoptycznych i synoptycznych, oparty na nadzorze, tresurze i normalizujących sankcji.

dzaniu przedsiębiorstwem, wszelka »strategiczna« racjonalność jest nastawiona przede wszystkim na wydzielenie z jakiegoś środowiska jakiejś własności, to znaczy miejsca własnej woli i władzy. Owo opisywanie własności w świecie zaklętym przez niewidzialną władzę Innego można by określić jako gest kartezjański. Gest typowy dla naukowej, politycznej, czy wojskowej nowoczesności” (de Certeau 2008, s. 36).

Odnosząc te pojęcia do rzeczywistości seriali, Łukasz Sokółowski zauważa, że twórcy strategii o p i s u j ą<sup>2</sup> zamierzony sposób korzystania z produktu (serialu), zakładają określoną formę odbioru. Zawłaszczenie przestrzeni społecznej umożliwia kontrolę nad możliwymi sposobami rozumienia rzeczywistości. Faktyczny odbiór seriali nie ogranicza się jednak do logiki strategii, gdyż konsumenci nie są biernymi odbiorcami, lecz wykształcają taktyki użytkowania produktu (serialu). Taktyki rozgrywają się w przestrzeni określonej przez strategię: „Nazywam t a k t y k ą taki rachunek, który nie może liczyć na to, co własne, a więc także na istnienie granicy wyróżniającej innego jako widzialną całość. Miejscem taktyki jest miejsce innego. Zakrada się do tego miejsca częściowo, nie biorąc go w całości w posiadanie, a zarazem nie mogąc utrzymać go na dystans. Taktyka nie ma bazy, w której mogłaby gromadzić siły, przygotowywać podboje i zachować niezależność od okoliczności. »To, co własne«, jest zwycięstwem miejsca nad czasem. Z faktu, że taktyka nie posiada miejsca, wynika natomiast jej zależność od czasu; pragnie ona »uchwycić« możliwości zysku. Nie zachowuje jednak tego, co zdobywa. Musi nieustannie rozgrywać zdarzenia tak, aby uczynić z nich »sposobności«. Słaby musi nieustannie obracać na swą korzyść obce mu siły. Dokonuje tego w stosownych momentach łączenie różnorodnych elementów (na przykład gospodyni w supermarkecie porównuje zmienne i różnorakie dane, takie jak zapasy żywności w lodówce, upodobania, oczekiwania i nastroje swoich gości, towary o najkorzystniejszej cenie oraz możliwość ich połączenia z produktami, które ma już w domu itd.), jednakże ich intelektualna synteza nie ma postaci dys-

---

<sup>2</sup> Określenie „opis” własności czy sposobu korzystania z produktu jest właściwe, bowiem serial jest przede wszystkim produktem werbalnym, bohaterowie bez przerwy o czymś rozmawiają, mówią do siebie, analizują (Sokołowski 2011, s. 193); o tej i innych właściwościach serialu jako materiału do analizy por. w dalszej części artykułu.

kursu, ale samej decyzji, aktu i sposobu »chwytania« sposobności” (de Certeau 2008, s. XLII).

W ten sposób zracjonalizowanej, ekspansywnej, scentralizowanej i spektakularnej produkcji odpowiada produkcja konsumentów – konsumpcja: rozproszona, przenikająca wszędzie, cicha i niewidoczna, użytkująca i przekształcająca oferowane jej produkty. Miejscem, gdzie spotykają się strategia producentów i taktyki konsumentów, jest codzienny język, na co zwraca uwagę Sokołowski, pisząc o praktykach językowych widzów w trakcie i w związku z emisją serialu. Jeśli strategię to „zinstytucjonalizowane narzędzia dyskursywne, za pomocą których system ekonomiczno-polityczny dyscyplinuje społeczeństwo, to taktyki są pozadyskursywnymi i przez dyskurs nieprzewidywanymi sposobami wykorzystania istniejącego porządku” (Rakoczy 2010, za: Sokołowski 2011, s. 191). Badanie taktyk w życiu codziennym można więc porównać do badania „realizacji aktu językowego”, który jest czymś odmiennym od badania kompetencji językowej, tak jak badanie znaczeń wytwarzanych przez taktykę różni się od badania znaczeń proponowanych w strategii. Taktyką jest odbiór seriali, który jest spontaniczny i przez dyskurs nieprzewidywany, badać można użycie języka w kontekście codziennego życia. Przekaz seriali można utożsamiać ze strategią, gdyż pomimo oralnej i dialogowej formy, jest on zinstytucjonalizowanym narzędziem dyskursywnym (Sokołowski 2011, s. 191).

W pracy badam właśnie te strategie, obecne w wybranych polskich serialach, czyli sposoby zakresłania i zawłaszczania pewnej przestrzeni społecznej poprzez opisywanie własności, czyli kreowanie określonych znaczeń.

Gdy analizujemy strategie opisywania własności, równie ważne, jak to, co zostaje powiedziane/pokazane, jest to, co zostaje przemilczane/ukryte. Niezwykle interesujące podejście do badania dyskursu proponują autorzy *Cudzych problemów* (Czyżewski, Dunin i Piotrowski 2010). Chodzi o analizę tego, w jaki sposób dokonuje się pominięć, przemilczeń, marginalizacji lub pomniejszenia wagi pewnych elementów reprezentacji rzeczywistości, tematów czy problemów. SEP (*somebody else's problem*) to sprawa, którą uważamy za cudzy problem. „To sprawa przemilczana, bądź taka, do której nazwania nie mamy kategorii językowych. Może to być również sprawa omawiana – stanowiąca ważny fragment publicznego dyskursu – lecz w taki sposób, że uznaje się ją za nieważną...” (Czyżewski, Dunin i Piotrowski 2010,

s. 19). Sepologia to badanie, „w jaki sposób określone sprawy nabierają ważności lub ją tracą w dyskursie publicznym” (s. 19). Bada sposoby sepizacji, czyli praktyki unieważniania. Sepizacji towarzyszy kontrsepizacja: odmówienie ważności problemom ludzi starych oznaczałoby przyznanie wyłącznej ważności problemom ludzi młodych. W dyskursie wyznaczane są i hierarchizowane sfery ważności i nieważności. Przemilczenie jakiegoś tematu czy problemu to w klasyfikacji autorów – SEP milczący. Istnieje także SEP wyartykułowany, który realizować można za pomocą eufemizacji, marginalizacji, piętnowania, degradacji i wyłączenia. Ważne jest więc nie tylko jak starość jest opisywana w serialach, ale również co się pomija, czego się nie przedstawia, co się marginalizuje.

### *Starość czy trzeci wiek? Pytania badawcze*

Postawiłam następujące pytania badawcze:

1) Strategie opisywania starości w serialach: jaka starość jest konstruowana, reprodukowana, kontekstualizowana i podważana (sposób sformułowania pytania za: Rapley 2010).

2) Czy ubóstwo i starość oraz starość i choroba są powiązane w strategiach serialowych?

3) Czy strategie opisywania starości w serialach zmieniły się na przestrzeni ostatniej dekady?

Rozważając hipotezy, należy wziąć pod uwagę zarówno dotychczasowe badania nad dyskursem medialnym na temat starości, jak i przemiany sposobu życia w okresie starości.

Trzeci wiek<sup>3</sup> to określenie stosowane w krajach anglosaskich na oznaczenie okresu starości, jednak przede wszystkim odnosi się ono do postulowanego nowego sposobu życia na emeryturze. Sposób ów miał być odpowiedzią na sytuację izolacji i bezproduktywności ludzi starych (Laslett 1989), spowodowaną interwencjami nowoczesnego państwa: ustanowieniem emerytur w społeczeństwie, w którym status opiera się na pozycji zawodowej, oraz segmentacją i uniformizacją

<sup>3</sup> Kolejne siedem akapitów pochodzi z mojego tekstu *Nowe przedmioty a przemiany praktyk społecznych w doświadczeniu ludzi starych* zamieszczonego w pracy zbiorowej *Ku socjologii starości* (Mucha i Krzyżowski 2011).



przebiegu życia w społeczeństwach, w których ważne przejścia w życiu jednostkowym warunkowane są odgórnie regulowanymi normami wieku, a nie potrzebami rodziny (Hareven 1982). W ten sposób powstaje opisywana przez badaczy izolacja od więzi zawodowej i rodzinnej.

Projekt trzeciego wieku postulowany przez brytyjskich badaczy, takich jak Peter Laslett czy Michael Young (por. Gilleard i Higgs 2000), był projektem nowego obywatelstwa: emeryci powinni być aktywni, działając we wszelkich sferach życia społecznego, realizować swoje zamierzenia i pasje, których nie mieli możliwości urzeczywistnić wcześniej ze względu na obowiązki związane z pracą zawodową i wychowywaniem dzieci, a które mają służyć rozwojowi całego społeczeństwa. Jak zauważają Chris Gilleard i Paul Higgs (2000, 2005), praktyki trzeciego wieku od lat osiemdziesiątych rzeczywiście zaczynają upowszechniać się wśród emerytów. Jednak zamiast nowej formy obywatelstwa przyjmuje ich zdaniem formę uczestnictwa w kulturze czasu wolnego, na którą składają się odpoczynek, rozrywka, działania samorealizacyjne, podejmowane dobrowolnie i autoteliczne (*leisure culture*; por. Tarkowska 2001), zaś uczestnictwo to odbywa się przez praktyki konsumpcyjne. Tak rozumiane praktyki trzeciego wieku funkcjonują zdaniem autorów w Wielkiej Brytanii, USA, Francji i Niemczech, upowszechniając się obecnie na całym świecie. W tym ujęciu starość zostaje zepchnięta do tak zwanego czwartego wieku, czasu słabości ciała, choroby, zniedołężnienia, przedśionka śmierci, gdy już brakuje sił na aktywności wieku trzeciego.

Chris Gilleard i Paul Higgs (2005), badając genezę trzeciego wieku, rozpoczynają od rozpoznania wzrostu zamożności emerytów w latach 1970–1990 oraz wzrostu poziomu konsumpcji, mierzonego wzrostem wydatków na rozrywki i tak zwane *leisure goods*. Te wskaźniki znamionują rozpowszechnienie się nowych działań, których emeryci dotąd nie podejmowali, czyli właśnie uczestnictwa w kulturze czasu wolnego. Zmiana ta umieszczona jest w trzech kontekstach: 1) klasowym kontekście emerytur; 2) kontekście przemian pokoleniowych i narodzin kultury młodości 3) i kontekście przemian wspólnotowości.

Wprowadzenie emerytur uniezależniło byt emerytów od rynku pracy, mimo to w Wielkiej Brytanii do lat siedemdziesiątych emeryci byli homogeniczną kategorią o niskich dochodach i niewielkich aspiracjach względem stylu życia na emeryturze. W latach osiemdzie-

siątych i dziewięćdziesiątych, ze względu na przechodzenie na emeryturę roczników, wśród których rozpowszechnione było posiadanie dochodu z różnych schematów emerytalnych (indywidualnych, pracowniczych, sektorowych), sytuacja się zmieniła. Emeryci są obecnie kategorią zróżnicowaną pod względem materialnym, średnio nieodbiegającą od pracujących, jeśli chodzi o poziom dochodu.

Wzrosły też aspiracje emerytów związane ze stylem życia. Autorzy wiążą to z faktem, że w tych latach przechodzili na emeryturę roczniki, które przeżywały młodość w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Wtedy w państwach Europy Zachodniej i USA narodziła się tak zwana kultura młodości, która była tworem marketingu i mass mediów. Jej podstawę stanowiła zamożność społeczeństw zachodnich w latach pięćdziesiątych, która sprawiała, że gospodarstwa domowe dysponowały pewną nadwyżką dochodu po zaspokojeniu podstawowych potrzeb. Z tych nadwyżek często korzystała młodzież, ciesząca się dodatkowo nadwyżką czasu w związku z wydłużającym się okresem edukacji w miejsce wczesnego wchodzenia na rynek pracy. Znaczącą grupą docelową marketingu stali się więc ludzie młodzi, którym oferowano głównie dobra i aktywności czasu wolnego powiązane z uczestnictwem w kulturze popularnej. Nawyki konsumpcyjne wykształcone w młodości cechowały to pokolenie także gdy osiągnęło wiek średni, tak więc konsumpcyjne praktyki uczestnictwa w kulturze popularnej stały się częścią kultury prawomocnej zachodnich społeczeństw. Do uczestnictwa w kulturze czasu wolnego przez konsumpcję socjalizowano następne generacje. Przechodząc na emeryturę w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, pokolenie kultury młodości kontynuowało dotychczasowy sposób życia.

Wykształceniu się kultury młodości towarzyszyły przemiany wspólnotowości. Ze względu na mobilność społeczną i geograficzną w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych uległy przemianie więzi lokalne i rodzinne. Do lat pięćdziesiątych wśród klasy pracującej w przemysłowych miastach Europy Zachodniej obowiązywała tożsamość więzi lokalnych i rodzinnych, mówiąc prościej – krewni zamieszkiwali w sąsiedztwie. Od lat sześćdziesiątych więzi lokalne stają się coraz bardziej anonimowe, więzi zaś w rodzinie ulegają przekształceniu w tak zwane *keeping in touch*, polegające na telefonowaniu, wizytach i spotkaniach na kawę. Wzrasta rola wspólnot opartych na wymianie symbolicznej i pośredniczonej więzi.

Wszystkie te przemiany są wzajemnie powiązane, na przykład wprowadzenie systemu emerytur i rozwój kultury konsumpcyjnej wpłynęły na przemiany więzi w rodzinie, gdyż dały środki do zaspokajania wielu potrzeb na rynku dóbr i usług, co stawało się łatwiejsze niż kontynuacja realizowania funkcji konsumpcyjnej w rodzinie. Także poczucie przynależności i identyfikacji coraz częściej realizowano przez praktyki konsumpcyjne związane z uczestnictwem w kulturze popularnej czy też kulturze czasu wolnego.

W Polsce – zgodnie z tradycyjnym modelem – starość była spędzana na łonie rodziny, ze względu na występowanie rodziny wielopokoleniowej na polskiej wsi na początku XX wieku (Zalewska 2011a). Model ten w dużym stopniu obowiązywał w okresie PRL-u pod postacią rodzin wielopokoleniowych na wsiach (emerytury rolnicze ustanowiono dopiero w 1977 roku) i rodzin rozszerzonych w miastach (Piotrowski 1973), co było związane z niewydolnością sfery publicznej ustroju socjalistycznego w Polsce (Giza-Poleszczuk 2002). Również współcześnie Polacy w wieku przedemerytalnym oczekują w okresie starości opieki ze strony własnych dzieci (Szukalski 2008). Jednocześnie – na przestrzeni XX wieku – spadał odsetek osób starszych mieszkających z dziećmi i innymi niż współmałżonek członkami rodziny, zaś wzrastał odsetek jedno- i dwuosobowych (pary małżeńskie) gospodarstw emerytów (Czekanowski 2002, s. 146). Socjologowie pokazują, że ważną kwestią staje się samotność i osamotnienie ludzi starszych (Palska 2004), a także że powstają nowe modele uczestnictwa społecznego osób starszych. Badania etnograficzne prowadzone w Warszawie (Zalewska 2009, 2010) oraz badania jakościowe wybranych społeczności w województwach podlaskim i kujawsko-pomorskim (Sobiesiak i Zalewska 2011) wskazują, że choć starość na łonie rodziny (model użyteczności i unikania bezczynności) jest najwyżej cenionym sposobem życia w okresie starości, to obecny jest również model starości czasu wolnego. Jest on polską adaptacją projektu trzeciego wieku, gdzie istotna jest indywidualna przyjemność, choć element konsumpcji jest mniej eksponowany ze względu na gorszą sytuację materialną emerytów polskich w porównaniu z zachodnimi.

Wstępne rozpoznanie przekazu medialnego w Polsce pokazuje, że starość traktuje się jako czas wykluczenia społecznego. Analiza „kolorowych” czasopism dla kobiet przynosi wizerunek starości jako zmarginalizowanej (także w analizie frekwencyjnej treści przekazów)

[Palska 2004] i „zatomizowanej” społecznie (Podsiadła 2009), tutaj przede wszystkim chodzi o wykluczenie związane z niespełnianiem kulturowych wymogów uczestnictwa w tak zwanej kulturze młodości. W reklamach definiuje się starość przez pryzmat starzejącego się ciała, niskich emerytur i dużej ilości czasu wolnego (Jakubowska 2009). W prasie pojawia się temat wykluczenia i trudności z dostępem do dóbr i usług osób w podeszłym wieku (Jakubowska 2009; Jedlicki 2005), czyli wątek dyskryminacji. Analizie poddano wizerunek starości w „Lata lecą” dodatku do „Gazety Wyborczej” od 13 maja 2009 do 13 czerwca 2010. Wyniki wskazują, że przedstawiony jest tam obraz człowieka starego jako „biernego, zmagającego się z chorobami i problemami finansowymi, wycofanego i skupionego bardziej na wnukach niż na własnej osobie i kontaktach interpersonalnych” (Świątek 2011, s. 315).

Obecność starości jako problemu społecznego w polskich serialach badała Beata Łaciak (2006). Z analiz autorki wynika, że osoby starsze pokazuje się głównie w kontekście ich życia rodzinnego: starszych bohaterów seriali można umieścić na kontinuum od samotności i wykluczenia społecznego do uczestnictwa i użyteczności w życiu rodzinnym. Na konferencji „Edukacyjne i kulturowe oblicza starości” prezentowano stereotypowe wizerunki osób starszych w kulturze, skrótkowo przedstawiono również niektóre starsze postaci w serialu *M jak miłość* (Pawlina 2010): Barbarę Mostowiak jako ucieleśnienie stereotypu idealnej babci, prowadzącej rodzinny styl życia i przeżywającej starość pogodną. Janinę Nowicką, która ma w sobie cechy negatywnego stereotypu starości: zgorzknienie i podejrzliwość, oraz postać Simone, która zaprzecza starości, stosując rozmaite strategie „odmładzające”. Przede wszystkim jednak uderza niewielka liczba starszych bohaterów w serialu – małżeństwo Mostowiaków to jedyni starsi bohaterowie regularnie obecni w serialu, co może wskazywać na marginalizowanie starości.

Można się spodziewać, że w przekazie kultury popularnej w Polsce zachodzą będą przemiany dyskursu na temat starości. Chris Gilleard i Paul Higgs (2000) zauważyli interesującą przemianę dyskursu na temat starości w emitowanym przez kilkadziesiąt lat brytyjskim serialu *Coronation Street*. W odcinkach z lat sześćdziesiątych XX wieku osoby w późnym wieku przyjmowały tradycyjne role emerytów – głównie pozostając w prywatnym kręgu rodziny i pełniąc role babci i dziadka. Kolejne pokolenia w serialu „starzeją się” inaczej –

dłużej wyglądają młodo, uczestniczą w praktykach konsumpcyjnych, nie rezygnują z ról zawodowych i szukania satysfakcji w związkach damsko-męskich. Czyli starsi bohaterowie serialu realizują praktyki typowe dla tak zwanego trzeciego wieku (por. Gilleard i Higgs 2005, Zalewska 2011b), który jest aktywnym sposobem życia, nieograniczonym do kręgu rodzinnego, zaś jego trzon stanowi kontynuacja uczestnictwa w zindywidualizowanych praktykach konsumpcyjnych. Można sądzić, że również w polskiej kulturze popularnej zachodzi i będzie zachodzić podobna przemiana dyskursu na temat starości.

Mike Featherstone i Mike Hepworth zauważają, że społeczna konstrukcja kategorii wieku opiera się przede wszystkim na wyglądzie fizycznym (1993), tak więc prezentowane w przekazach medialnych wyznaczniki wieku starszych bohaterów mniej będą dotyczyć ich sposobu bycia, zachowań, aktywności, a przede wszystkim opierać się będą na cechach fizycznych. Analiza autorów ewolucji magazynu „Retirement Choice” dla emerytów wskazuje, że przemiana wizerunku okresu emerytury miała miejsce w Wielkiej Brytanii w latach siedemdziesiątych. Zaczęto odchodzić od „tradycyjnego” wizerunku starości, w którym utożsamiano koniec pracy zawodowej z biernym życiem na emeryturze. Emerytura powinna być pozytywnym okresem życia (adaptacja idei trzeciego wieku, choć Mike Featherstone i Mike Hepworth nie używają tego określenia). Zmiany rozpoczęto od mody dla starszych kobiet, sugerowano porzucenie „munduru” emerytki i zadbanie o „nowoczesny” wygląd. Propagowano aktywny tryb życia: „Don't be Mouldy Oldy! Be a Lively Sixty Five!” (s. 329) oraz zachęcano do planowania starości. W 1978 roku prezentowano już okres emerytalny jako uczestnictwo w kulturze czasu wolnego (*extenden leisure lifestyle*).

Okazuje się jednak, że w przekazach medialnych skierowanych do szerokiej publiczności przypadki aktywności, inicjatywy, sprawczości osób starszych są niedoreprezentowane. Gerlinde Mautner (2007) przeprowadziła analizę korpusu językowego języka angielskiego na ogromnej liczbie materiałów zgromadzonych w *Wordbanks Online* i pochodzących z różnorodnych gatunków prasowych i literackich. Wyniki wskazują, że kolokacyjny profil słowa *elderly* to określenia: niepełnosprawność, choroba, opieka, ofiara przestępstwa. Brakuje skojarzeń z niezależnością, inicjatywą, upodmiotowieniem, edukacją, pracą, doświadczeniem i wynikającymi z niego benefitami. Podobne wyniki przyniosły prowadzone w latach 2004–2006 analizy Julii Ro-

zanowej (2006, 2010; Rozanova, Northcott i McDaniel 2006) nad kanadyjską prasą codzienną *Globe & Mail*. Wskazują na utożsamianie starości z chorobą i niepełnosprawnością oraz jednocześnie pozytywne wartościowanie praktyk odsuwania starości poprzez strategie odmładzające wygląd fizyczny i kultywowanie aktywności wieku średniego, nazywane *successful aging* (podobieństwo do idei trzeciego wieku), a będące w istocie raczej odsuwaniem i ukrywaniem starzenia się. Wyniki wskazują, że osoby starsze są prezentowane w gorszym świetle niż młodzi oraz że aktywni seniorzy są prezentowani w bardziej korzystnym świetle niż bierni i schorowani. Odpowiedzialność za przebieg starości składana jest na jednostkę.

### *Serial – specyfika analizowanego materiału*

Serial telewizyjny będę definiować za Wiesławem Godzicem jako narracyjną formę telewizyjną, „która prezentuje w sposób regularny epizody, zawierające symultanicznie rozgrywające się historie z udziałem stałej grupy bohaterów (...) epizody łączą się na ogół związkiem przyczynowo-skutkowym i rozwijają się fabularnie (...). Odcinki serialu zwykle nie mają wyrazistego zakończenia, w ramach pojedynczego epizodu zawierają na samym końcu zaskakujący element zawieszenia uwagi” – tak zwany *cliffhanger* (2004, s. 37–38). Gatunek serialu telewizyjnego obejmuje: opery mydlane (*soap opera*), telenowele i telenowele dokumentalne oraz fabularne serie i miniserie. W przypadku serii (np. sitcom) rozwój fabularny jest nikły, mamy do czynienia z odcinkami zawierającymi niezależne wydarzenia, z zapętlaniem się czasu i powrotem do punktu wyjścia, odbiór wymaga znajomości kontekstu kulturowego i rozpoznania typów charakterologicznych. Rozróżnienie opery mydlanej i telenoweli jest bardziej płynne i różni autorzy proponują różne klasyfikacje. Spotkałam się z rozróżnieniem ze względu na przedmiot: opery mydlane przedstawiają konflikty i perypetie rodzinne, telenowele zaś – historie miłosne (Nowicki 2006). Równolegle wyróżnia się odmienność tradycji: opery mydlane wywodzą się z krajów anglosaskich, telenowele zaś z latinoamerykańskich, bądź formę narracyjną: opera mydlana nie posiada narracyjnego zamknięcia (Godzic 2004), zaś telenowela zmierza do szczęśliwego końca poprzez liczne zawirowania i perypetie. W zasadzie te trzy cechy dystynktywne nakładają się na siebie – prototypo-

wa opera mydlana będzie opowieścią o konfliktach i historii rodziny oraz nie ma narracyjnego zamknięcia – tego typu seriale wywodzą się z tradycji anglosaskiej, zaś prototypowa telenowela to historia romantycznej miłości, która ostatecznie kończy się spełnieniem i tego typu opowieści pochodzą z tradycji latynoamerykańskiej.

Zgodnie z tą klasyfikacją większość najpopularniejszych rodzimych seriali (*Klan*, *Złotopolscy*) opisać możemy jako opery mydlane. W związku z tym warto przypomnieć cechy charakterystyczne opery mydlanej (Godzic 2004): brak narracyjnego zamknięcia, wielość wątków i postaci, czas wydarzeń biegnie równoległe do czasu rzeczywistego, a akcja toczy się bez względu na obserwację kamery, nieciągły podział na części, nacisk jest położony na dialog, rozwiązywanie problemów i intymną rozmowę, postaci męskie to mężczyźni „wrażliwi”, postaci kobiece posiadają atrakcyjne zawody, władzę i prestiż społeczny, akcja toczy się „w domu” i miejscach funkcjonujących jako miejsca zamieszkania i codziennego życia. Oczywiście powstają seriale, które spełniają te wymogi a nie są historiami jednej rodziny, na przykład grupy rówieśniczej (*Na Wspólnej*) bądź są połączeniem cech telenoweli i opery mydlanej (*M jak miłość*) czy serii i opery mydlanej (*Na dobre i na złe*)<sup>4</sup>. Warto wspomnieć, że „serialowość” jest podstawową cechą rozmaitych gatunków telewizyjnych, które charakteryzuje często budowa odcinkowa, wielość wątków przy stałości bohaterów, rozwój fabularny, otwarta forma (Godzic 2004; Sokołowski 2011).

Nie można scharakteryzować serialu bez odniesienia do jego społecznego kontekstu, czyli praktyk użytkowania seriali. Praktyki korzystania z mediów mają charakter relacyjny, media są pośrednikami między producentami i konsumentami w procesie konstrukcji wspólnego świata: znaczenia programu są modyfikowane i konstruowane w procesie odbioru programu przez konsumentów, którzy przetwarzają przekaz medialny w grupach i społecznościach, w których funkcjonują (Sokołowski 2011). John B. Thompson (2006) szczególną formę interakcji łączącą producentów i konsumentów telewizji nazywa pośrednią quasi-interakcją<sup>5</sup>. Ze względu na bogactwo symboliki tele-

<sup>4</sup> Przemysł telewizyjny w odmienny sposób klasyfikuje gatunki: *M jak miłość* jest kategoryzowana jako dramat obyczajowy, zaś wszystkie pozostałe wymienione seriale są określane jako telenowe.

<sup>5</sup> Antonina Kłoskowska (1981) proponuje bardziej wyrafinowaną analizę, tworząc koncepcję czterech układów kultury i trzech modeli komunikacji

wizyjna quasi-interakcja jest bliska interakcji bezpośredniej: telewizyzista słyszy i widzi rozmówców, może obserwować ich ruchy i zachowanie. Jednakże części sygnałów nie da się przekazać tą drogą (dotyk, węch) a quasi-interakcja ma charakter monologowy i nie daje możliwości natychmiastowego sprzężenia zwrotnego. Po stronie producentów, tak jak w każdej interakcji, mamy do czynienia z goffmanowskimi kulisami i fasadą – fasadą będzie to wszystko, co ma charakter „telewizyjności”. „Producenci są obecni przed widzami, lecz nieobecni w kontekście odbioru” (Thompson 2006, s. 103), co oznacza, że ze względu na nieobecność producentów i nieformalną sytuację odbioru po stronie telewizyzisty kulisy nie istnieją. W telewizyjnej quasi-interakcji mamy do czynienia z wieloma rozproszonymi odbiorcami, którzy znajdują się w tak zwanym podstawowym obszarze odbioru. W procesie odbioru powstają również tak zwane obszary peryferyjne, dzięki komentowaniu i analizowaniu przekazów telewizyjnych, w których to czynnościach uczestniczyć mogą osoby, które nie brały udziału w quasi-interakcji. Tak rodzi się „forma rozbudowy dyskursywnej”, czyli wspólne, społeczne przetwarzanie przekazu medialnego. Ważną cechą telewizyjnej quasi-interakcji jest „czasowe i przestrzenne doświadczenie pozbawione ciągłości”. Oznacza to, że telewizyzista „wychodzi” poza ramy czasowe i przestrzenne własnej codzienności, przenosząc się wraz z programem telewizyjnym do innej czasoprzestrzeni, z której wprawny telewizyzista ma zdolność natychmiast powrócić do kontekstu własnego życia codziennego. Kompetentni widzowie, kierując się sygnałami producentów, potrafią trafnie rozpoznawać współrzędne czasowe i przestrzenne programów (czyli rozpoznawać, dokąd się udają).

John B. Thompson (2006) wyróżnia cztery formy działań na dystans producentów w stosunku do oddalonego odbiorcy. Seriale wpisują się w formę „działań fikcyjnych”<sup>6</sup>, która jest analogiczna do formy działań polegającej na odgrywaniu ról przez aktorów w teatrze, różni się jednak od tej czynności jak pośrednia quasi-interak-

---

społecznej, zaś Bogusław Sułkowski (2011) adaptuje jej teorię do czasów współczesnych, wyróżniając pięć modeli komunikacji kulturowej. Stosuję tu typologię Thompsona, gdyż w sposób interesujący używa on pojęć goffmanowskich fasady i kulisy do pokazania różnic między rodzajami interakcji: bezpośredniej, pośredniej i pośredniej quasi-interakcji.

<sup>6</sup> Pozostałe to: ukierunkowanie na odbiorcę, zmediatyzowane czynności codzienne, wydarzenia medialne.



cja od interakcji bezpośredniej. Pomimo tego porównania teatralnego, większość autorów porównuje seriale do opowieści lub nawet mitu, bowiem podkreślana jest narracyjna forma seriali. Seriale oddziałują poprzez mechanizm projekcji, który stosują widzowie wobec bohaterów opowieści (Golka 2008). Jadwiga Kwiek w następujący sposób opisuje działanie seriali analogiczne do roli mitów, które definiuje jako narracyjne wzorce nadające znaczenie ludzkiej egzystencji: „powtarzalność spotkań z bohaterami pozwala na wchodzenie w relacje paraspołeczne z nimi oraz przejmowanie proponowanych przez nie wzorów zachowań, tym samym dostarcza modeli ważnych wydarzeń i zachowań. (...) Wchodzenie w relacje paraspołeczne z bohaterami zapewnia silny efekt uczestnictwa, a popularność telenoweli podnosi to uczestnictwo do rangi mitycznej z racji zbiorowych rytualnych celebracji” (Kwiek 2005, s. 25–26). Narracyjność, bycie opowieścią, porównanie do mitu, sprawia, że badacze traktują serial jako formę oralną (por. Sokołowski 2011), w której dialog i rozmowy bohaterów ogniskują uwagę widzów, zaś pokazywane sceny są dla nich tłem. Zwraca na to uwagę Wiesław Godzic w przytoczonych wcześniej cechach charakterystycznych mydlanej opery. W innej publikacji (Godzic 1999) badacz analizuje pewne funkcje tak skonstruowanej formy serialu, gdzie jest on odbierany często w sytuacji dystrykcji, gdy widz wykonuje jednocześnie inne czynności, śledząc serial „jednym uchem”. Częste powtórzenia kwestii słownych, wzmacnianie głosem lub śmiechem ważnych momentów – to sposób dostosowania formy przekazu do tej formy odbioru. Zakładając, że serial jest formą oralną, warto położyć nacisk na analizę języka w kontekście jego użycia, szukając przekazywanych znaczeń starości w sposobach używania języka oraz ich kontekście – zarysowaniu postaci biorących udział w dialogu, sytuacji dialogu, wyrażanych przez postaci emocjach w trakcie dialogu, gdyż to właśnie struktura odczuwania – wyrażona przez stany emocjonalne bohaterów (Halawa 1996) – umożliwi widzom zastosowanie mechanizmu projekcji.

### *Metody analizy seriali*

Analizie został poddany serial *M jak miłość* – sezon pierwszy i jedenasty, które obejmują początek i koniec ostatniej dekady (lata

2000/2001 oraz 2010/2011: od 4 listopada 2000 do 16 czerwca 2001 oraz od 13 września 2010 do 13 czerwca 2011), odcinki 1–29 oraz 755–843. Serial, emitowany przez TVP2 od 2000 roku, do dziś jest najpopularniejszym polskim serialem i najchętniej oglądanym serialem przez polskich emerytów. Opowiada historię rodziny i miłosnych relacji jej członków, a wśród głównych bohaterów serialu jest para nestorów rodu w starszym wieku – Lucjan i Barbara Mostowiakowie. Warto wspomnieć, że sezon pierwszy i jedenasty różnią się między sobą pod względem formalnym, głównie tym, że w sezonie jedenastym występuje znacznie więcej bohaterów niż w sezonie pierwszym, oraz w sezonie jedenastym akcja toczy się bez względu na obecność kamery, podczas gdy w pierwszym wszystkie wydarzenia są obserwowane przez widza (tak w każdym razie wynika z moich obserwacji).

Wybór właśnie tego serialu do analizy strategii przedstawiania starości podyktowany był jego popularnością, a także kilkoma innymi powodami: akcja serialu toczy się zarówno na terenach wiejskich, jak i miejskich w różnych środowiskach. W jego tworzeniu brała udział Ilona Łepkowska, która jest autorką wielu popularnych polskich seriali, czyli ma duży wpływ na *mainstream* strategii serialowych. Tak więc treści kreowane i stosowane strategię w *M jak miłość* mogą być względnie „uniwersalne” dla polskich seriali i szeroko odbierane, używane i ewentualnie przekształcane przez polską publiczność w ramach jej taktyk. Jest interesujące, czy potwierdzi się postawiona hipoteza, która – w terminologii de Certeau – brzmi następująco: można obserwować zmiany w strategiach opisywania starości w serialu *M jak miłość* – od tradycyjnej starości ograniczonej do ról rodzinnych (w pierwszym sezonie) do uczestnictwa w kulturze popularnej poprzez praktyki konsumpcyjne i „niechęć” do przyjmowania tradycyjnych ról człowieka starego ograniczających się do życia rodzinnego w przypadku „starzejących się” kolejnych pokoleń bohaterów serialu w sezonie jedenastym.

Ponieważ w serialu problematyka biedy jest właściwie nieobecna, dodatkowo analizie poddano fragmenty serialu *Plebania*, w których prezentowane jest ubóstwo osób starszych. Jest to serial telewizyjny, w którym księża dokonują skutecznych i zakończonych sukcesem interwencji w sytuacjach problemów społecznych swoich parafian. Analizie poddano sezony pierwszy (z roku 2000/2001) i jedenasty (z roku 2010/2011) serialu, odcinki nr 50, 52, 57, 59, 1528, 1535, 1675–1679, 1682, 1695, 1715, 1718.

W przypadku serialu *M jak miłość* szczegółowo przeanalizowano wszystkie sceny, w których występowali bohaterowie w wieku starszym, zgodnie z przyjętą w naukach społecznych definicją starości społecznej, czyli osoby w wieku poprodukcyjnym oraz występujące w roli społecznej babci/dziadka. Przeanalizowano również sceny, w których występowały osoby w wieku 50+, klasyfikowane obecnie jako znajdujące się na przedpolu starości, w związku z powszechnym w Polsce zjawiskiem wczesnych emerytur. W ramach analizy oznaczyłam początek i koniec sceny, w której występowali starsi bohaterowie, odnotowałam wszystkich bohaterów występujących w scenie, oceniłam wiek starszych postaci i wymieniałam wyznaczniki ich wieku, czyli charakterystyki bohaterów wskazujące na podeszły wiek. Następnie opisałam wygląd oraz rekwizyty używane przez postaci w wieku starszym, a także kontekst sytuacyjny i przebieg akcji w danej scenie. Zrobiłam transkrypcję dialogów, jeśli dotyczyły starości i sytuacji osób starszych, oraz zinterpretowałam znaczenie starości w danej scenie. Taką szczegółową analizę przeprowadzono dla siedemnastu odcinków pierwszego sezonu oraz odcinków 755–772, 800 i 803 sezonu jedenastego. Była inspirowana proponowanym przez Tima Rapleya (2010) sposobem transkrypcji materiałów: opis sceny, transkrypcja językowa i transkrypcja obrazu (ruchów, gestów, mimiki, dźwięków). Odcinki 773–799, 801–802, 804–824, 826 po obejrzeniu poddano analizie wycinkowej zgodnie z powyższymi wytycznymi. Jeśli chodzi o pozostałe odcinki obu seriali, to zapoznano się z ich treścią.

### *Starsi bohaterowie M jak miłość. Wygląd jako główny wyznacznik starości*

Starość opisywana jest w serialach przede wszystkim poprzez cechy fizyczne, związane ze starzeniem się: siwe włosy (bądź ich ukrywanie poprzez farbowanie u kobiet), łysienie (u mężczyzn), zmarszczki, posturę ciała, ostatecznie podkrążone oczy, braki w uzębieniu (w przypadku postaci Lucjana w sezonie jedenastym) czy chodzenie noga za nogą (Kisiel, sezon jedenasty). Prócz tej ostatniej charakterystyki wcześniej wymienione mają postać kontinuum – osoby starsze i mężczyźni charakteryzują się nimi bardziej niż osoby młodsze i kobiety. W obu sezonach brakuje stosowanych tradycyjnie wyznacz-

ników związanych z postawą ciała, takich jak przygarbienie, zgięcie w pół, chodzenie o lasce.

W sezonie pierwszym występują trzy pierwszoplanowe postaci osób starszych: Lucjan i Barbara – mieszkańcy wsi Grabina, którzy wydają się mieć 60–70 lat, oraz Zenon Łagoda – przyjezdny z Ameryki, choć o miejscowym pochodzeniu, w tym samym wieku. Zenon – Amerykanin – zachowuje posturę człowieka w średnim wieku, łysieje i siwieje; Lucjan ma już całkiem siwe włosy i posturę człowieka starszego. Jest to trudno uchwytna werbalnie, ale rzucająca się w oczy różnica, która odzwierciedla się również w dialogach bohaterów (odc. 14), gdy Lucjan zauważa, że Zenon świetnie się trzyma, Zenon potwierdza i odpowiada, że i Lucjan nieźle. Ewidentna dysproporcja sprawia, że Lucjan szuka w tej kwestii pocieszenia żony. O wieku Barbary świadczą zmarszczki (włosy ma farbowane na jasno, jak wiele polskich kobiet w starszym wieku) i mniej zgrabna figura niż pozostałych postaci kobiecych – jest jedyną kobietą w serialu, która nie jest szczupłą. Starość jest więc odchyleniem od norm estetycznych obowiązujących współczesne kobiety i mężczyzn, mamy więc do czynienia ze starością jako odbieganiem od normy, przy czym starsi mężczyźni mogą sobie pozwolić na większe odchylenia, kobiety muszą je tuszować. Być może Zenon mniej odbiega od norm estetycznych, gdyż przyjechał z Zachodu.

Cechy cielesne są podkreślane przez ubiór. Nie-bycie-jeszcze-starym u Zenona wspiera jego ubiór, zawsze elegancki i odrobinę nawiązujący do kultury młodzieżowej (ciemne okulary), choć jednocześnie posiadający cechy charakterystyczne dla starszych pokoleń (szelki). Ubiór Barbary i Lucjana ma wyrażać nie tylko ich starszy wiek, ale także miejsca zamieszkania: wieś (np. Barbara – fartuch i podomka przy pracy, w zależności od zajęcia; przy eleganckich okazjach: koszula z kołnierzykiem lub bluzka pod szyję, nigdy nic obciśłego; Lucjan nigdy nie nosi krawata, ale koszule, wełniane kamizelki i beżrakawniki w serek, czapkę z daszkiem).

W sezonie jedenastym pojawia się większa liczba postaci w starszym wieku i na przedpolu starości, związane jest to pewnie z faktem, że w ogóle w serialu pokazywanych jest więcej postaci i szerszy kontekst społeczny niż w sezonie pierwszym. Trudno odróżnić osoby na przedpolu starości (50+) od osób we wczesnej starości (60+). Kobiety w tym wieku charakteryzuje zwykle tylko jeden cielesny wyznacznik starości, są to „kurze łapki” wokół oczu, widoczne dopiero po dokład-

nym przyjrzeniu się. Posturą ciała, wyglądem twarzy, kolorem włosów (farbowanie typowe dla wielu bohaterek serialu bez względu na wiek), sposobem ubierania się (zwykle obcisłe i bardzo kolorowe ubrania) nie odróżniają się od młodszych kobiet, czyli obowiązuje je żelazna dyscyplina dbania o cielesność i tuszowania oznak starzenia się (Marysia – około 50 lat, córka Lucjana i Barbary; Krysia – około 50 lat, mama Kingi, Renia – 50+, pielęgniarzka, koleżanka Marysi, ona dodatkowo jest siwa, ale taka konstrukcja postaci wyraża zapewne jej bezkompromisowy charakter). Mężczyźni w tym wieku mają zwykle dwa lub trzy wyznaczniki starości: „kurze łapki”, ewentualnie drobne zmarszczki i siwe/siwiejące włosy oraz łysina (Artur – około 50 lat, mąż Marysi, Staszek – około 60, partner Reni, Zbyszek – około 60, ojciec Kingi, p. Wojtek – 50+, przyjaciel Krysi).

Oddzielną kategorię stanowią w sezonie jedenastym osoby w późnej starości, czyli znów Barbara, Lucjan i ich starsi sąsiedzi w Grabinie. Barbara przytyła i posiwiła, Lucjan skurczył się, włosy mu zbiały, nabył worów pod oczami, zmieniły mu się rysy twarzy, co w odcinku 761 zinterpretowałam jako wynikające z braków w uzębieniu. Włodek Kisiel – sąsiad, również białowłosy, ma zmarszczki i nie chodzi, a drepcze. Taki sposób pokazywania ludzi starych wydaje się bardzo naturalistyczny. Ubiór postaci nie zmienia się w porównaniu z sezonem pierwszym. Częściej noszą stroje „eleganckie”, co ma prawdopodobnie obrazować zmniejszenie się ich obowiązków w gospodarstwie i obejściu.

Również zawężeniu ulega rodzaj plenerów i pomieszczeń, w jakich są prezentowani. W sezonie pierwszym Lucjan bardzo często był pokazywany przy pracy w oborze lub w gospodarstwie, przy naprawach, na polu na traktorze, przy rąbaniu drewna. W sezonie jedenastym zwykle pokazuje się go w domowych wnętrzach, gdy odpoczywa. Sposób pokazywania Barbary jest stały, nadal przy pracach kuchennych (w obu sezonach). Wyznacznikiem późnej starości jest więc również ograniczenie zadań i odpowiedzialności. Jest nim także zdziecinienie. Lucjan angażuje się w drobne kłopoty z prawem, ponieważ zaufał niewłaściwej osobie, i spożywanie alkoholu pod sklepem (odc. 759). Te zachowania tłumaczone są przez żonę i dzieci wzrostem naiwności z powodu podeszłego wieku i spadkiem poczucia odpowiedzialności. Barbara „nie spuszcza z niego oka”, traktuje go już nie jako partnera, lecz podopiecznego, na przykład odbierając mu słuchawkę telefonu i tłumacząc jego zachowanie córce.

*Problemy życia codziennego. Sepizacja a trzeci wiek*

Po omówieniu wyznaczników starości, czyli cech cielesnych, wyglądu, ubioru, miejsc, w jakich osoby starsze są pokazywane, zmian charakterologicznych, przejdę teraz do analizy fabuły i epizodów, w których występują osoby starsze, oraz ich roli w wydarzeniach serialowych. Starsi bohaterowie, którzy wpisują się we wzór tradycyjny (starość na łonie rodziny, model użyteczności i unikania bezczynności), często występują w scenach, których wątek bezpośrednio ich nie dotyczy, są doradcami, pocieszycielami, powiernikami itp. Nie są więc głównymi, lecz pobocznymi bohaterami epizodów. Jednocześnie w sezonie pierwszym Barbara, Lucjan i Zenon są pierwszoplanowymi bohaterami dwóch spośród głównych wątków fabuły. Pierwszy wątek dotyczy podstępnej próby przejęcia ziemi Lucjana i Barbary Mostowiaków przez Zenona Łagodę, drugi dotyczy tajemnicy z przeszłości, która łączy ich troje. Lucjan i Barbara to bohaterowie pozytywni, Lucjan przy tym jest niezłomny, Barbara zaś ma słabości i popełnia błędy, których skutki neutralizuje Lucjan. Zenon jest bohaterem negatywnym. Lucjan i Barbara są też ważnymi postaciami w wątkach usamodzielniania się ich dorastających dzieci; Lucjan jako głowa rodziny i właściciel gospodarstwa podejmuje decyzję o podziale ziemi między dwoje dzieci, czym wyznacza bieg ich życia, odgrywa również istotną rolę w decyzji o małżeństwie jego syna.

Mostowiakowie mieszkają z dorastającymi synem i córką w gospodarstwie rolnym. Są obserwatorami i uczestnikami wyborów podejmowanych przez dzieci usamodzielniające się oraz obserwatorami i konsultantami w przypadku dwóch starszych samodzielnych już córek. W gospodarstwie pełnią role gospodarza i gospodyni, wywierają wpływ na decyzje życiowe dzieci, szczególnie syna, który ma zostać z nimi „na gospodarstwie”. W ten sposób reprodukowany jest wzorzec tradycyjnej rodziny wielopokoleniowej, z ogromną rolą decyzyjną gospodarza, podziałem ról ze względu na wiek, płeć i pozycję w rodzinie, i relacjami instrumentalnymi w rodzinie, czyli silną zależnością bytową pomiędzy członkami rodziny (por. Hareven 1982). Ów przednowoczesny wzorzec reprodukowany jest w produkcji z 2000 roku, czyli dziesięć lat po transformacji ustrojowej. Wątek podziału ziemi jest skonstruowany jako ostatnie wydarzenie w życiu Lucjana, które ma tak duży wpływ na innych (dzieci), a jednocześnie wiąże się

z jego poczuciem zbliżania się słabości i jest przejściem w okres starości.

Starsi ludzie są pierwszoplanowymi bohaterami głównej intrygi sensacyjnej serialu. Zenon Łagoda chce otworzyć rozlewnię wody mineralnej, zaś na ziemi Mostowiaków znajduje się woda źródłana wysokiej jakości. Trzyma tę informację w tajemnicy, gdyż po niskiej cenie chciałby odkupić ziemię. Okazuje się to niemożliwe ze względu na wiedzę Lucjana o swojej ziemi oraz jego tradycyjne do niej przywiązanie; nie chce jej sprzedać za żadną cenę, a prośby o to zawsze powodują u niego wzburzenie emocjonalne. Barbara jest prawym, ale słabym ogniwem, daje się zwieść Zenonowi, ale nie udaje jej się przekonać męża. Wątek ten można traktować jako reprodukujący stereotypy patriarchalnego społeczeństwa na temat mężczyzn i kobiet, można nawet interpretować go jako odległe echo opowieści biblijnej o Adamie i Ewie, z tym że dzięki niezłomności postaci męskiej – Lucjana – błąd nie zostaje popełniony.

Jednocześnie postaci te są bohaterami głównej intrygi uczuciowej serialu. Mianowicie Barbara była w przeszłości narzeczoną Zenona<sup>7</sup>, który ją zostawił, wyjeżdżając do Ameryki. Lucjan się z nią ożenił, ale ich pierwsza córka Marysia jest biologiczną córką Zenona. Intryga zawiązuje się wokół tej tajemnicy, której ujawnienia boi się Barbara. Ważne jest, że intryga odnosi się do przeszłości i opiera na retrospekcji. Ludzie starsi nie poszukują w terażniejszości emocjonalnego spełnienia, nie zdarzają im się błędy, wykroczenia, nieporozumienia. Legitymizowane przez strategię serialową emocjonalne rozterki mogą dotyczyć jedynie spraw związanych z odległą młodością, które na przykład w rezultacie pojawienia się osoby z przeszłości wracają w pamięci. Można sądzić, że jest to rodzaj sepizacji: nie wypada ludziom starym przeżywać rozterek uczuciowych dotyczących terażniejszości, co jest zarezerwowane dla młodości. Sądzę, że powodem jest zastosowanie w serialu tradycyjnego wizerunku człowieka starego jako autorytetu moralnego, który wycofuje się z bieżącego życia, a jedynie towarzyszy zmaganiom życiowym potomków, żyje życiem dzieci i wnuków.

---

<sup>7</sup> Zenon jako przyjezdny z USA ma wiele cech wzoru trzeciego wieku: cechy fizyczne – unikanie starości, kontynuacja pracy zawodowej a nawet rozwijanie nowych projektów, brak chęci przekazania „pałeczki” synowi, co robi Lucjan, dzieląc gospodarstwo, spostrzega bowiem, że siły „już nie te”.

W sezonie jedenastym strategia ta jest kontynuowana w odniesieniu do Lucjana i Barbary Mostowiaków, teraz już pokazywanych w okresie późnej starości. Jeden z głównych wątków sezonu dotyczy rozpadu rodziny wielopokoleniowej z powodu zdrady Marka, syna Lucjana i Barbary. Jego żona wraz z dziećmi ma opuścić wspólne z dziadkami i mężem gospodarstwo i przenieść się do Warszawy. Można tu mówić o rodzinie wielopokoleniowej, bowiem kontynuowana jest praca na gospodarstwie zgodnie z tradycyjnym podziałem ról. Zdarzają się co prawda odstępstwa, na przykład Hanka, żona Marka, pracuje poza gospodarstwem (stąd rolę gospodyni nadal spełnia Barbara). Postaci Lucjana i Barbary bardzo emocjonalnie przeżywają rozpad rodziny wielopokoleniowej, jednak ich cierpienie w oczach wszystkich bohaterów ustępuje cierpieniu dzieci, także nie oni są sprawcami tej sytuacji. Czyli tutaj intryga nie wydarzyła się w przeszłości, dzieje się w teraźniejszości, ale rolę aktywną mają w niej inne postaci, Lucjan i Barbara borykają się tylko z konsekwencjami wydarzeń, są postaciami pozytywnymi, ale pozbawionymi sprawczości, biernymi. W ten sposób przedstawiona została sytuacja zmiany statusu w okresie starości: przejścia od decyzyjności, władzy i kontroli do zależności od innych członków rodziny. Nadal działa sepiżacja, Lucjan i Barbara nie są głównymi bohaterami epizodów, a ich przeżycia dotyczą działań innych bohaterów, co sytuuje ich na pozycji marginalnej.

Zupełnie inaczej konstruowana jest sytuacja życiowa osób, które można wpisać we wzór trzeciego wieku. Podważa się tutaj tradycyjne stereotypy, na przykład na temat życia rodziców dorosłych dzieci. Gdy Renia narzeka w rozmowie z Marysią (odc. 763), że dorosłe dzieci (studia, założenie swojej rodziny) do niej nie dzwonią i nie przyjeżdżają, Marysia stwierdza, że to normalne, że dzieci w tym wieku zajmują się sobą (indywidualizm i autonomiczność, które Małgorzata Szpakowska [2003] nazywała egoizmem) i że ona też powinna tak zrobić. Renia zresztą tak postępuje: zamieszkuje przecież ze Staszkiem. Występuje więc tu *explicite* zalecenie szukania satysfakcji w związkach damsko-męskich po usamodzielnieniu się dzieci. Wydaje się to być treścią przekazywaną w ramach funkcji edukacyjnej serialu. Podobnie czyni Krysia, która rozstała się z mężem i ma nowego przyjaciela; oraz Marysia, wdowa około pięćdziesiątki, która ma nowego męża i małą córeczkę. Jest to swoistą zachętą do nierezygnowania z uczuć i wchodzenia w role matki i ojca na przedpolu staro-



ści. Wszyscy bohaterowie prowadzą również życie zawodowe, zaś ich „styl” – ubiór, fryzury – nie odbiega od „stylu” młodszych. Starsi bohaterowie chodzą do restauracji, kina, co znaczy, że uczestniczą w podobnych praktykach konsumpcyjnych (w przeciwieństwie do bohaterów w późnej starości, których ubiór, fryzura, styl życia są już zupełnie inne). Styl ten obowiązuje zarówno w Warszawie, jak i małym miasteczku Gródku, wydaje się więc mieć silniejszy związek ze wzorami życia pokazywanymi przez media niż z rzeczywistą dostępnością rozrywek i form spędzania czasu.

W 764 odcinku strategia trzeciego wieku zaczyna dotyczyć również najstarszych bohaterów – Lucjana i Barbary. Podobnie jak w przypadku Reni jest to rezultatem ułożenia sobie życia przez dzieci zgodnie z własnymi potrzebami, a nie podporządkowaniu się wymogom wspólnego życia rodzinnego. Gdy jasne staje się, że Hanka i Marek z dziećmi po konflikcie małżeńskim nie wrócą już do Grabiny i rodziny wielopokoleniowej nie da się odtworzyć, Barbara postanawia zająć się własnym życiem i własnymi sprawami: stwierdza, że na dzieciach nie kończy się życie, wychowali je, jak mogli najlepiej, że teraz czas pomyśleć o własnym życiu. Jest to serialowy manifest trzeciego wieku. O ile człowiek stary prezentowany w serialu musiał być podporządkowany wzorcom normatywnym i działać na rzecz rodziny, a jego indywidualne pragnienia i impulsy były SEP-em, o tyle osoba w trzecim wieku może się realizować pod każdym względem.

### *Role starszych kobiet i mężczyzn w kontekście podziału obowiązków w rodzinie*

W przypadku osób starszych wpisanych we wzór tradycyjny mamy do czynienia ze ścisłym podziałem ról według płci. Lucjan wykonuje cięższe prace w gospodarstwie i bardziej oddalone od domu, Barbara – prace w domu i obejściu, lżejsze i raczej „ekstensywne”. Oznacza to, że rzadko zdarza się, by w otwarciu sceny Barbara była bezczynna. Zawsze ma zajęte ręce: gotuje, zmywa i wyciera, zagniatła ciasto, przynosi jajka z kurnika, zajmuje się owcami, szyje, podaje do stołu, usypia wnuki, obiera ziemniaki, pracuje w ogrodzie, wyrwa chwasty, zanoszą mężowi drugie śniadanie na pole. Nawet gdy inni domownicy tylko siedzą, Barbara zawsze coś robi. Mamy więc repro-

dukowany tradycyjny wzorec unikania bezczynności obecny w kulturze chłopskiej. Co ciekawe, nawyk ten nie zostaje przekazany córkom. Dzieci nie pomagają ani w domu, ani w gospodarstwie. Wydaje się, że tak nie było od początku, córki bowiem zauważają, że zawsze miały obowiązki, syn – szykując się do przejęcia schedy – potrafi wykonywać pewne czynności. Niemniej w kilku pierwszych odcinkach to Barbara podaje całej rodzinie do stołu, córka i syn nie odnoszą nawet talerza do zlewu, po posiłku wychodzą, dopiero w kolejnym odcinku scenarzyści „naprawiają błąd” i członkowie rodziny odnoszą swoje talerze do zlewu. Przy większych okazjach bądź sporadycznie córka lub wnuczki pomagają przy przygotowaniu posiłku, jednakże Barbara musi ich prosić o wykonanie poszczególnych czynności, tak że odpowiedzialność za prace domowe spoczywa wyłącznie na niej. Również Lucjan sam zajmuje się gospodarstwem do momentu przekazania schedy synowi.

W sezonie jedenastym Lucjan już praktycznie nie pracuje, cały czas siedzi w domu, jego obowiązki przejął Marek, Barbara zaś nadal jest gospodynią, nadal obsługuje wszystkich. Przychodzą tu na myśl ustalenia Justyny Jaworskiej dotyczące roli emerytek w rodzinach w PRL-u, kiedy to ich praca była często wykorzystywana (Szpakowska 2008). Marysia, Renia, Krysia w obejrzanych odcinkach nie były pokazane w roli obsługującej mężczyzn i dzieci, natomiast to głównie Marysia opiekuje się córeczką: karmi ją i jest z nią na spacerze, zaś jej mąż w tym „pomaga”, jak to nazywają, to znaczy czasem ją zastępuje w tych czynnościach. Renia pokazywana jest głównie w kontekście zawodowym lub z koleżankami, zaś Krysia wraz z przyjacielem opiekuje się wnuczką.

### *Starość i bieda, starość i choroba. M jak miłość a Plebania*

Gospodarstwo Lucjana i Barbary Mostowiaków w sezonie pierwszym pokazane jest jako w miarę prosperujące, ale niespecjalnie dochodowe. Lucjan zastanawia się, jak „się przebranzowić”, na jaki rodzaj uprawy i hodowli postawić, by poprawić swoją sytuację. Również w scenach, w których starsi bohaterowie nie występują, rodzina mówi o nich jako znajdujących się w nie najlepszej sytuacji materialnej. Jednak *explicite* bieda pojawia się dopiero w odcinku dziewiątym

w kontekście przeszłości Zenona Łagody. Opowiada synowi o decyzji wyjazdu do Ameryki, siedząc w ruinach swego dawnego domu rodzinnego, małej chałupy, obecnie zarośniętej chwastami:

M: naprawdę mieszkałeś w takiej chałupie? Z: tak, tu się urodziłem. Może teraz zrozumiesz, dlaczego stąd wyjechałem. Dlaczego rzuciłem to wszystko i szukałem lepszego życia w Stanach. M: byliście biedni. Z: to za mało powiedziane. Byliśmy nędzarami. Matka nie raz i nie dwa gotowała zupę z brukwi. Kiedyś ugotowała obierzyny z kartofli, lebiodę. (...) tak, to taki chwast. A potem biegłem na spotkanie z moją dziewczyną i udawałem, że nie jestem głodny, kiedy mnie częstowała ciastkami. M: nigdy mi o tym nie mówiłeś. Z: może dopiero teraz mogę mówić o tym tu w tym miejscu. (...) widzisz nie było takiej siły, która by mnie mogła powstrzymać. Tak bardzo mi się chciało do świata. Wyjechałem i co. I już po roku wściekle tęskniłem za tym wszystkim. Za tą starą studnią, za zdziczałą jabłunką. tyle lat śniło mi się po nocach to wszystko. Studnia wyschła, jabłonka zupełnie zdziczała, a ludzie... Rodzice bardzo szybko poumierali, narzeczona ułożyła sobie życie z innym, tak to bywa, tak że nie miałem ani po co, ani do kogo wracać. A potem spotkałem twoją matkę (odc. 9).

Bieda jest tu pokazana jako subiektywna przyczyna wyjazdu i szukania szczęścia w świecie, w związku z tym porzucenia tradycyjnych wartości i oparte go na nich odpowiedniego zachowania na przykład względem narzeczonej. Biedą określa się sytuacje naprawdę skrajne: bieda jest, gdy nie ma co jeść (brukiew, lebioda, obierzyny) i chodzi się głodnym. Bieda to również wstyd – Zenon nie mówił o niej swojej dziewczynie.

Oprócz tej retrospektywnej sceny sytuacja biedy czy ubóstwa nie jest w serialu obecna. Dlatego przeprowadzono dodatkowo analizę *Plebani*, w której księża interweniują w przypadku trudnych sytuacji swoich parafian, zawsze pomyślnie. W takiej konwencji możliwe było pokazanie różnych problemów społecznych, również biedy osób starszych, przy czym każdy taki przypadek miał pozytywne rozwiązanie w ciągu kilku epizodów.

W sezonie pierwszym i jedenastym pojawiły się trzy postacie starszych, biednych kobiet. Wszystkie te przypadki związane były z chorobą. Jeden doprowadził do bezdomności. Dwa pozostałe były zgodne z następującym schematem: staruszka jest chora i brakuje jej pieniędzy na leczenie (jedna została okradziona metodą „na wnuczka”, druga po prostu jest stara, słaba, nie pracuje, ma małe gospodarstwo). Nie posiadają rodziny ani bliskich oraz kontaktów społecznych. Spra-

wa zostaje rozwiązana w ten sposób, że społeczność parafialna dowiaduje się o chorobie i roztacza opiekę nad osobą starszą. Na pozór takie opisanie biednej starości oznacza biedę niezawinioną: biedna osoba jest kobietą, starszą, chorą, samotną, często skrzywdzoną. Jednak nieobecność innych biednych starszych postaci: zdrowych, silniejszych, mężczyzn, może wskazywać na sepizację, do widza płynie następujący komunikat: każdy powinien być w stanie sobie dobrze radzić, jeśli nie jest chory. Przy takim rozumieniu każda inna bieda byłaby traktowana jako zawiniona przez jednostkę. Podobnie w biedzie pokazywane są tylko starsze osoby samotne. Może to oznaczać, że – w strategiach *Plebani* – krąg społeczny starszej osoby jest również odpowiedzialny za jej ubóstwo. Społeczność parafialna odpowiedzialność tę w serialu przejmuje. Idąc tropem tej interpretacji, można sądzić, że w strategiach *Plebani* bieda jest opisywana jako zjawisko negatywne, odbiegające od normy, zawinione przez jednostkę i jej otoczenie społeczne.

W strategiach serialowych *Plebani* bieda, choroba i starość są powiązane w analizowanych epizodach, choroba i starość są akceptowalnymi usprawiedliwieniami biedy. Poddając analizie starsze postaci *M jak miłość*, nie zaobserwowałam wielu sytuacji choroby. Barbara w sezonie jedenastym łyka podczas śniadania wiele tabletek, jak to często robią starsi ludzie. Barbara i Lucjan w sezonie jedenastym mają czasem kłopoty zdrowotne, na przykład w odcinku 784 Lucjan ma wysokie ciśnienie i jest osłabiony, odwiedza go Artur – zięć lekarz, który wiele mu nie pomaga, gdyż „nie ma lekarstwa na starość”, wskazuje się na nierozłączność choroby i starości. W odcinku 795 jest mowa o kłopotach ze snem Barbary, które się pogłębiają, i bohaterka zamierza poprosić Artura o silniejsze proszki. O swoich chorobach starsi bohaterowie wspominają zwykle w tle głównych wydarzeń, jest to zjawisko wielochorobowości, współwystępowania dolegliwości charakterystycznych dla wieku starszego. Można to interpretować jako umiejscowienie Barbary i Lucjana w tak zwanym czwartym wieku poprzez wszechobecność kwestii zdrowia w ich życiu.

Choroby i nagłe wypadki dotyczą bohaterów serialu w różnym wieku, trudno więc powiedzieć, że choroba jest częściej obecna w kontekście bohaterów w starszym wieku. W odcinku 771 pani Budzyńska, matka Andrzeja, narzeczonego Marty, jednej ze starszych córek Mostowiaków, doznaje poważnego zawału. Jej syn ma około 40 lat, wydaje się więc, że matka jest 60+, choć – jeśli chodzi o wygląd – nie ma żadnych oznak starości, w zbliżeniu widać delikatne kurze łapki,

czyli prezentowana jest jako postać w trzecim wieku. W każdym razie sposób życia tej postaci nie odbiega od stylu osoby w wieku średnim. Zawał staje się powodem przełożenia ślubu Marty i Andrzeja, czyli jest wydarzeniem znaczącym dla przebiegu akcji.

### *Serial jako urządzenie dyscyplinujące? Starość cielesna i opis praktyk trzeciego wieku. Podsumowanie*

Podstawowe wyznaczniki starości w serialu *M jak miłość* odnoszą się do wyglądu postaci i są zawarte w warstwie wizualnej serialu. Proces starzenia się – w sposób stopniowy – oddają: kurze łapki wokół oczu, łysienie u mężczyzn, siwe włosy, mniej zgrabna postura ciała, zmarszczki. Porównując sezon jedenasty z pierwszym, można zauważyć, że te zewnętrzne oznaki starzenia się są obecne w sezonie jedenastym u osób w wieku bardziej zaawansowanym niż w sezonie pierwszym. Czyli wedle strategii opisu starości obecnie starzejemy się później niż dziesięć lat temu. Z wyglądem koresponduje strój: w sezonie jedenastym również w starszym wieku obowiązują obcisłe i wycięte pod szyję stroje dla kobiet. Odwołując się do kategorii Michela Foucaulta, można powiedzieć, że starość to odbieganie od normy w zakresie wyglądu, który jest zwierciadłem młodości i sprawności ciała. Przenosząc ten wyznacznik z ekranu telewizyjnego w rzeczywistość społeczną, będzie to odbieganie od normy w zakresie możliwości podstawowej kontroli i dbania o ciało, o to, jak wygląda i jak funkcjonuje. Wyniki te korespondują z dotychczasowymi doniesieniami na temat przemian wizerunku starości w kulturze popularnej (por. Jakubowska 2009). Jeśli przyjmiemy, że tak współcześnie definiowana jest starość w kulturze popularnej, to zrozumiałe staną się podstawowe strategie unikania starości poprzez kosmetykę, sport i medycynę. Być może taki rodzaj opisywania starości jest efektem medium, z jakim mamy do czynienia. Telewizja jako forma wizualna opisuje/definiuje własności starości poprzez obraz, pomimo że serial jest gatunkiem specyficznym, który cechuje przekaz oralny.

Jednocześnie można zaobserwować, że ulegają zmianie strategie opisu sposobu życia i zachowań w okresie starości postaci, które za pomocą wyglądu zostały zdefiniowane jako stare. W sezonie pierwszym pierwszoplanowi starsi bohaterowie pozytywni, z którymi widz

mógł się identyfikować, których opis stanowił źródło wzorców zachowań, żyją na łonie rodziny, zgodnie z modelem użyteczności i unikania bezczynności. Jest to anachroniczny obraz wiejskiej rodziny wielopokoleniowej. Bohater negatywny, z którym zgodnie z intencją twórców widz nie powinien się identyfikować, prezentuje zachodni model trzeciego wieku. Powodem odejścia od tradycyjnego modelu starości są zmiany w obrębie rodziny indukowane przez młodsze pokolenia. W sezonie jedenastym w strategii serialu *M jak miłość* opisano/zdefiniowano sytuację kierowania się indywidualnymi potrzebami, podejmowania autonomicznych i motywowanych emocjami decyzji przez przedstawicieli średniego pokolenia jako przyczynę wzrostu indywidualizmu, autonomii, skupienia na sobie, korzystania z powstałego w ten sposób czasu wolnego starszego pokolenia. W ten sposób przedstawiono przejście w trzeci wiek postaci Barbary i Lucjana, nie z wieku średniego, jak to „naturalnie” się dzieje w krajach zachodnich, lecz z modelu użyteczności i unikania bezczynności. Czas wolny i kultura popularna zyskują na znaczeniu, gdy nie ma możliwości spędzania czasu na sprawach związanych z życiem rodziny. W tym modelu życia normy obowiązujące stereotypowo/zwyczajowo ludzi starych, że nie wypada czy nie przystoi „na starość” robić pewnych rzeczy, nie odgrywają znaczącej roli. Przeciwnie, w trzecim wieku można żyć pełnią życia i dążyć do zaspokojenia wszelkich potrzeb.

Bieda czy choroba pierwszoplanowych bohaterów w starszym wieku nie stanowią istotnej kwestii w serialu. Bieda i choroba dotyczy pobocznych bohaterów, z którymi widz się nie identyfikuje (*Plebania*), zresztą ich sytuacja znajduje pozytywne rozwiązanie. Współczesna starość opisana jest więc w serialu jako życie w trzecim wieku, indywidualne i autonomiczne, ale pogłębione przez bliskie kontakty z innymi, gdyż rodzina pozostaje bardzo pozytywnie wartościowaną instytucją, na której pomoc jednostka może liczyć. Nie musi już – jak w sezonie pierwszym – traktować jej jako głównej treści swojego życia w okresie starości.

Obok własności starości opisywanych za pomocą strategii serialu *M jak miłość* ważnym krokiem byłoby zbadanie taktyk użytkowania tego serialu, szczególnie przez osoby w wieku poprodukcyjnym. Zgodnie z teoriami odbioru seriali (Kwiek 2005) tak opisane własności starości oddziaływać powinny na odbiorców za pomocą mechanizmu projekcji i identyfikacji. Czy rzeczywiście tak się dzieje? Czy odbiorcy identyfikują się z pierwszoplanowymi pozytywnymi boha-

terami w wieku starszym? Które własności starości i jak internalizują, które modyfikują czy podważają? Dopiero zbadanie taktyk użytkowania serialu umożliwi odpowiedź na pytanie, w jaki sposób serial funkcjonuje jako urządzenie dyscyplinujące późnej nowoczesności, czyli instytucja, która prowadzi do uwewnętrznienia przez jednostki narzucanych przez tę instytucję reguł zachowania (Foucault 2009).

Jeśli przyjmiemy tezę o popularyzacji rzeczywistości, można zauważyć, że rzeczywiście serial *M jak miłość* propaguje taki model życia, w którym uczestnictwo w kulturze popularnej i kulturze czasu wolnego staje się bardzo ważną sferą życia również wśród najstarszych kategorii społeczeństwa<sup>8</sup>. Byłoby to narzucanie własnej logiki instytucjonalnej, która staje się logiką dominującą we współczesnych społeczeństwach<sup>9</sup>. Jaki jest odbiór tej logiki, czy i w jaki sposób ten mechanizm dyscyplinujący działa między innymi w odniesieniu do seriali i ewentualnego kreowania/reprodukcji przez nie znaczenia współczesnej starości, to są ważne pytania, które pokazują, jak ważne jest badanie taktyk użytkowania seriali.

### Literatura

- Certeau Michel, de. 2008. *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Czekanowski Piotr. 2002. *Rodzina w życiu osób starszych i osoby starsze w rodzinie*, w: Bruno Synak (red.), *Polska starość*, Gdańsk, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Czyżewski Marek, Kinga Dunin i Andrzej Piotrowski, red. 2010. *Cudze problemy. O ważności tego, co nieważne. Analiza dyskursu publicznego w Polsce*, Warszawa, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.

<sup>8</sup> Działanie dyscyplinujące serialu przejawia się również w sferze regulacji i organizacji czasu – emeryci oglądają seriale w telewizji, której ramówka spełnia taką rolę w życiu domowym widzów (por. Halawa 2006), dziękuję Łukaszowi Sokołowskiemu za tę uwagę.

<sup>9</sup> Krystyna Romaniszyn (2007) stwierdza, że współcześnie czas wolny jest całkowicie zagospodarowany rozrywką, o kształcie której decyduje kultura popularna, nie pozostaje więc ani chwili na czas dla siebie dla jednostek, które mogłyby wypełnić własną, wolną od kontroli zewnętrznej treścią.

- Featherstone Mike i Mike Hepworth. 1993. *Images of ageing*, w: John Bond, Peter Coleman and Sheila Peace (eds.), *Ageing in Society*, London, Sage, s. 305–332.
- Foucault Michel. 1987. *Historia szaleństwa w dobie klasycyzmu*, tłum. H. Kęszycka, Warszawa, PIW.
- Foucault Michel. 2009. *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, tłum. T. Komendant, Warszawa, Wydawnictwo Aletheia.
- Gilleard Chris i Paul Higgs. 2000. *Cultures of Ageing. Self, Citizen and the Body*, Harlow, Pearson Education.
- Gilleard Chris i Paul Higgs. 2005. *Contexts of Ageing: Class, Cohort and Community*, Cambridge, Polity Press.
- Giza-Poleszczuk Anna. 2002. *Rodzina i system społeczny*, w: Mirosława Marody (red.), *Wymiary życia społecznego. Polska na przelomie XX i XXI wieku*, Warszawa, Scholar, s. 272–301.
- Godzic Wiesław. 1999. *Telewizja jako kultura*, Kraków, Wydawnictwo Rabid.
- Godzic Wiesław. 2004. *Telewizja i jej gatunki po „Wielkim Bracie*, Kraków, „Universitas”.
- Golka Marian. 2008. *Socjologia kultury*, Warszawa, Scholar.
- Halawa Mateusz. 2006. *Życie codzienne z telewizorem*, Warszawa, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.
- Hareven Tamara. 1982. *The Lifecourse and ageing in historical perspective*, w: Tamara K. Hareven i Kathleen J. Adams, *Ageing and Life Course Transitions: An Interdisciplinary Perspective*, London and New York, Tavistock Publications.
- Jakubowska Honorata. 2009. *Společne wytwarzanie starości: definicje, granice, konteksty*, w: Honorata Jakubowska, Alicja Raciniewska i Łukasz Rogowski (red.), *Patrząc na starość. Kultura wizualna starości*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Jedlicki Jerzy. 2005. *Przepraszam, że jeszcze żyję*, „Gazeta Wyborcza”, 16 września: 18.
- Kaufmann Jean Claude. 2004. *Ego. Socjologia jednostki*, tłum. K. Wąkar, Warszawa, Oficyna Naukowa.
- Kłoskowska Antonina. 1981. *Socjologia kultury*, Warszawa, PWN.
- Krajewski Marek. 2003. *Kultury kultury popularnej*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Kwiek Jadwiga. 2005. *Telenowela a edukacja. Studium psychopedagogiczne*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM.



- Laslett Peter. 1989. *A Fresh Map of Life. The Emergence of the Third Age*, London, Weidenfeld and Nicolson.
- Łaciak Beata. 2006. *Polskie seriale obyczajowe jako element dyskursu o problemach społecznych*, „Societas/Communitas”, 2: 73–93.
- Marody Mirosława. 2010. „Formatowanie społeczeństwa – o starych i nowych sposobach uspołeczniania działań”, niepublikowane wystąpienie na konferencji PTS, Kraków.
- Marody Mirosława i Anna Giza-Poleszczuk. 2004. *Przemiany więzi społecznych*, Kraków, Scholar.
- Mathiesen Thomas. 1997. *The viewer society: Michel Foucault's 'Panopticon' Revisited*, „Theoretical Criminology”, 1: 215–234.
- Mautner Gerlinde. 2007. *Mining large corpora for social information: The case of elderly*, „Language in Society”, 36: 51–72.
- Mucha Janusz i Łukasz Krzyżowski red. 2011. *Ku socjologii starości. Starzenie się w biegu życia jednostki*, Kraków, Wydawnictwo AGH.
- Nowicki Paweł. 2006. *Co to jest telenowela?* Warszawa, ASPRA-JR.
- Palska Hanna. 2004. *Starość i kultura młodości. Jeszcze raz o problemie starzenia się społeczeństwa w Polsce*, w: Henryk Domański, Antonina Ostrowska i Andrzej Rychard (red.), *Niepokoje polskie*, Warszawa, Wydawnictwo IFiS PAN.
- Pawlina Anna. 2010. „Jaka jest polska starość? Stereotypowe wizerunki starości i ludzi starych w wybranych przekazach kulturowych”, niepublikowany referat zaprezentowany na konferencji Edukacyjne i kulturowe oblicza starości, Wrocław.
- Piotrowski Jerzy, red. 1973. *Miejsce człowieka starego w rodzinie i społeczeństwie*, Warszawa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Podsiadła Ewa. 2009. *Starość – nowe tabu, czyli perspektywa starości w jędrnej popkulturze*, w: Honorata Jakubowska, Alicja Racińska i Łukasz Rogowski (red.), *Patrząc na starość. Kultura wizualna starości*, Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Rapley Tim. 2010. *Analiza konwersacji, dyskursu i dokumentów*, tłum. A. Gąsior-Niemiec, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Romaniszyn Krystyna. 2007. *Rzecz o pracy i konsumpcji. Analiza antropologiczna*, Kraków, Zakład Wydawniczy Nomos.
- Rozanova Julia. 2006. *Newspaper portrayals of health and illness among Canadian seniors: Who ages healthily and at what cost?*, „International Journal of Ageing and Later Life”, 1(2): 111–139.

- Rozanova Julia. 2010. *Discourse of successful ageing in The Globe & Mail: Insights from critical gerontology*, „Journal of Aging Studies”, 24: 213–222.
- Rozanova Julia, Herbert Northcott i Susan McDaniel. 2006. *Seniors and portrayals of intra-generational and inter-generational inequality in the Globe & Mail*, „Canadian Journal on Aging”, (4)25: 373–386.
- Sobiesiak Paulina i Joanna Zalewska. 2011. *Między wstydem a towarzyskością. Modele uczestnictwa społecznego osób starszych*, w: Mariola Raclaw (red.), *Publiczna troska, prywatna opieka. Społeczności lokalne wobec osób starszych*, Warszawa, Fundacja Instytut Spraw Publicznych.
- Sokołowski Łukasz. 2011. *Serial jako element praktyk społecznych*, „Kultura i Społeczeństwo”, 2–3: 187–208.
- Sułkowski Bogusław. 2011. *„Społeczne ramy kultury” czterdzieści lat później. Pięć modeli komunikacji kulturowej*, „Kultura i Społeczeństwo”, 2–3: 5–36.
- Swidler Ann. 2005. *What anchors cultural practices*, w: Theodore Schatzki, Karin Knorr Cetina i Eike von Savigny (eds.), *The Practice Turn in Contemporary Theory*, Taylor & Francis e-Library, s. 83–101.
- Szpakowska Małgorzata. 2003. *Chcieć i mieć. Samowiedza obyczajowa w Polsce czasu przemian*, Warszawa, Wydawnictwo W.A.B.
- Szpakowska Małgorzata, red. 2008. *Obyczaje polskie. Wiek XX w krótkich hasłach*, Warszawa, Wydawnictwo W.A.B.
- Szukalski Piotr. 2008. *To idzie starość. Postawy osób w wieku przedemerytalnym. Raport z badań*, Warszawa, Instytut Spraw Publicznych.
- Świątek Paulina. 2011. *Starość nie radość? O stereotypowym wizerunku jesieni życia kreowanym w prasie dla seniorów*, w: Janusz Mucha i Łukasz Krzyżowski (red.), *Ku socjologii starości. Starzenie się w biegu życia jednostki*, Kraków, Wyd. AGH.
- Tarkowska Elżbieta. 2001. *Czas społeczny a czas wolny: koncepcje i współczesne przemiany*, w: Anna Żarnowska i Andrzej Szwarc (red.), *Kobieta i kultura czasu wolnego*, Warszawa, DiG, s. 17–33.
- Tarkowska Elżbieta. 2005. *Stary człowiek w Polsce*, „Więź”, 10 (564): 8–14.
- Thompson John B. 2006. *Media i nowoczesność. Społeczna teoria mediów*, Wrocław, Wydawnictwo Astrum.

- Zalewska Joanna. 2009. „Człowiek stary w kulturze młodości. Doświadczenie starości wśród warszawskich seniorów”, niepublikowana praca doktorska, Warszawa IFiS PAN.
- Zalewska Joanna. 2010. *Starość a przemiany więzi społecznych*, „Kultura i Społeczeństwo”, 3: 131–150.
- Zalewska Joanna. 2011a. *Od emerytury do trzeciego wieku: starość w czasach nowoczesnych*, w: Anna Firkowska-Mankiewicz, Tatiana Kanash i Elżbieta Tarkowska (red.), *Krótkie wykłady z socjologii. Przegląd problemów i metod*, Warszawa, Wydawnictwo APS.
- Zalewska Joanna. 2011b. *Nowe przedmioty a przemiany praktyk społecznych w doświadczeniu ludzi starych*, w: Janusz Mucha i Łukasz Krzyżowski (red.), *Ku socjologii starości. Starzenie się w biegu życia jednostki*, Kraków, Wyd. AGH.