

# Agnieszka Ogonowska

---

## O przyczynach i sposobach (nie?) istnienia krytyki telewizyjnej

---

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 5,  
244-256

---

2005

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

Agnieszka Ogonowska

## O przyczynach i sposobach (nie?) istnienia krytyki telewizyjnej

Cechą charakterystyczną aktualnej sytuacji intelektualnej jest to, że postęp w myśleniu często wyraża się jedynie w możliwości wyznaczenia obszarów przyszłego myślenia. Innymi słowy: w zdolności określenia tego, czego się jeszcze nie wie.

Hans Ulrich Gumbrecht: *Jak można opisać telewizję?*

Krytyki telewizyjnej nie ma, i właściwie na tym radykalnym stwierdzeniu można by zakończyć całą sprawę. Jak bowiem pisać o czymś, a tym bardziej oceniać coś, co nie istnieje, choć istnieć powinno z uwagi na charakterystykę samego medium oraz jego miejsce w przestrzeni kulturowospołecznej. Pierwszą wątpliwość, natury ontologicznej i epistemologicznej zarazem rozstrzygnęli już filozofowie, pisząc o bytach niematerialnych, czyli pozbawionych przysługującego im ciała zjawisk oraz o metodach ich poznania.

Tu jednak mamy sytuację z drugiego poziomu metadyskursu. Przedmiotem oceny może być bowiem nieistniejąca krytyka zjawiska, które istnieje realnie i materialnie. Funkcjonuje bowiem jako znaczący dla współczesnych przeobrażeń społecznych obiekt kulturowy. Przyjmijmy jednak na razie, całkiem teoretycznie, że taka krytyka istnieje. Cały dalszy wywód opierać się będzie na tym założeniu po to, by na końcu przedstawić argumenty przemawiające za rzeczywistym stanem rzeczy.

Na wstępie zapytać jednak trzeba, czym jest telewizja i czego dotyczyć może jej krytyka? Po pierwsze, telewizja jest fenomenem medialnym, wpisanym w ideę przedstawiania i kreowania rzeczywistości w sposób ciągły i bezpośredni. Telewizja funkcjonuje w tym rozumieniu jako aparat reprezentacji, a przedmiotem jej oceny może być wymiar dyskursywny, estetyczny lub ideologiczny. „Teorie przedstawieniowe lokują problemy epistemologiczne telewizji w jej uwarunkowanej ideologicznie dyskursywności, teorie mimetyczne – w jej stosunku do rzeczywistości empirycznej” – konstatuje John Fiske<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> J. Fiske, *Postmodernizm i telewizja*, [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja. Wideo. Komputer*, red. A. Gwóźdź, Kraków 1997, s. 167.

Po drugie, jest ona procesem produkcji tekstów oraz specyficznych zasad ich konsumpcji, wpisanych w figurę widza wirtualnego i związanych z problemem kształtowania jego kompetencji telewizyjnej. Przedmiot analizy pozostaje właściwie ten sam. Po trzecie, telewizja powinna być traktowana jako forma kultury, której siła wzorotwórcza określa procesy komunikacji, postawy, systemy wartości odbiorców na poziomie indywidualnym i społecznym. Telewizja zatem kształtuje kolektywną świadomość zdarzeń społecznych kreowaną przez obrazy oraz umożliwia ich cyrkulację w zamkniętym systemie kultury. Rzecznikami tego poglądu są Horace M. Newcomb oraz Paul M. Hirsch którzy tak rozpoczynają swój wywód:

Kulturową podstawą analizy i krytyki telewizji jest dla nas pomost między pojmowaniem telewizji jako środka przekazu o kluczowym znaczeniu we współczesnym społeczeństwie a pojmowaniem jej jako przedmiotu estetycznego – środka artystycznego, który dzięki swej funkcji opowiadania jednoczy i zarazem bada kulturę. Wady każdego z tych ujęć wziętych z osobna powinny być oczywiste<sup>2</sup>.

W tym przypadku można mówić o wielu obiektach badań, które na dodatek wymagają odmiennych metodologii i języków opisu.

Co ciekawe, telewizja jest utożsamiana częściej ze specyficznym procesem komunikacji, aniżeli ze sztuką. Prowadzi to do poważnych konsekwencji dla prób wytyczenia właściwego przedmiotu jej krytyki. Dla wielu badaczy telewizja żadną miarą sztuką być nie może ze względu na silne związki z kulturą popularną. Z kolei, jeśli sprowadzić ją wyłącznie do procesu komunikacji, z kręgu refleksji zostają wykluczone kwestie estetyczne, które często wyznaczają charakter współczesnej produkcji telewizyjnej. Już nie prawda obrazu i stosunki referencji, ale wrażenie realności związane z kulturą symulakrum stają się kwestią priorytetową dla jej twórców. Dochodzi do specyficznej estetyzacji rzeczywistości telewizyjnej, której towarzyszy prawie całkowita jej emancypacja od realności pozatelewizyjnej. Realne staje się to, co widać na ekranie telewizora, wszystko poza jego ramą znajduje się w obszarach wprawdzie (empirycznie) widzialnego, ale (medialnego) niebytu. Krytyka telewizyjna staje się wtedy samoreferencyjna, ponieważ koncentruje się wyłącznie na materii telewizji, a wszelkie zewnętrzne uwikłania medium stają się dla niej zupełnie nieistotne.

Po czwarte, telewizja jest świadectwem i produktem zmiany technologicznej wpisanej w postępującą rewolucję medialną, obejmującą całą rzeczywistość, a nie tylko związany z nią ściśle obszar kultury. Przedmiotem krytyki byłyby zatem zależność między trzema ontologicznie powiązаныmi sferami: telewizji, innych mediów oraz świata społecznego. Język krytyki telewizyjnej musiałby obejmować synchroniczny i diachroniczny charakter tego rozwoju wraz z kompleksem zjawisk mu towarzyszących.

Po piąte, telewizja może być traktowana jako forma ideologii, obejmująca również, a może przede wszystkim, jej własną ontologię<sup>3</sup>. Procesualny, a nie produk-

<sup>2</sup> H.M. Newcomb, P.M. Hirsch, *Telewizja jako forum kultury*, [w:] *Pejzaże audiowizualne...*, s. 91.

<sup>3</sup> J. Feuer, *Telewizja na żywo: ontologia jako ideologia*, [w:] *Pejzaże audiowizualne...*, s. 127–140.

tywny charakter telewizji określa jej charakter nakierowany na afirmację własnego istnienia: ruch obrazów, ciągłą obecność, relacjonowanie „na żywo”, symulację bezpośredniej transmisji<sup>4</sup>. „Stąd też program na żywo jest postrzegany jako definicja samej telewizji. W ten oto sposób staje się ona ideologicznym aparatem sytuującym odbiorcę w jego «wyobrażonej» obecności i natychmiastowości”<sup>5</sup>. Telewizja obdarzona jest atrybutem nieustającej prezentacji wpisanej w tryb czasu teraźniejszego; owo „teraz” staje się cechą dystynktywną jej samej oraz otwartego strumienia telewizyjnego. Można zapytać, jak poddać analizie ten fenomen potencjalnej nieskończoności, który w miejsce zamkniętego kompozycyjnego tekstu (jak w filmie czy literaturze) proponuje nieustanne doświadczenie doświadczenia telewizyjnego? Jak ustosunkować się do zjawiska, które określa przepływ i prędkość jako atrybuty aktualności?

Dominacja strumienia telewizyjnego nad wszelką fragmentaryzacją i serializacją konstytuujących go tekstów zostaje dodatkowo wzmocniona przez wpływ postmodernizmu. Na ontologię telewizji jako formę jej ideologii nałożyła się bowiem tzw. wrażliwość postmodernistyczna, która, zdaniem Fiske’a, uwolniła obraz zarówno spod reżimu rzeczywistości, jak i dyscypliny tekstu związanego z pojęciami gatunku, konwencji czy medium przekazu<sup>6</sup>. Są to terminy porządkujące wszelką naukową analizę poprzez swoje „skażenie tradycją”, przede wszystkim z kręgu nauk o literaturze. Tradycja jednak nie pasuje do ontologii telewizji, a nawet ją zabija, czyniąc z niej medium re-prezentacji, a nie prezentacji. Zauważyć trzeba, że strumień telewizyjny neutralizuje wszelkie wrażenie „aposterioryczności” konstytuujących go tekstów. Przeszłość zostaje całkowicie wymazana przez logikę ekranu telewizyjnego, który nie magazynuje obrazów, a jedynie dokonuje ich chwilowego pokazu.

Wartość tych terminów ujawnia się jednak poprzez fragmentaryzację, kategoryzację, porządkowanie, a w końcu opis poszczególnych elementów rzeczywistości analizowanego tekstu. Reżim języka nakłada jednak na obraz specyficzne ograniczenia. W pojęciach zamrożona jest bowiem cała istota telewizji. Słowo ustanawia określone *status quo*, obraz telewizyjny ucieka od wszelkiej stabilizacji, która uczyniłaby z niego jedynie nieruchomą ramę dla statycznego obrazu. W przypadku krytyki literackiej nie ma tego konfliktu, ponieważ „słowo lubi słowo”, a dzięki temu zachodzi pełne pokrewieństwo materii. W przypadku telewizji procesy jej odbioru przeważają nad wszelką strukturą, a doświadczenie przyjemności oglądania nad intelektualnym namysłem czy wręcz kontemplacją charakterystyczną dla bardziej stabilnych ontycznie i jednorodnych ontologicznie dzieł sztuki<sup>7</sup>. W tym sensie telewizja jest bar-

<sup>4</sup> Na temat czasu w telewizji por. A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Kraków 2003, rozdz. 4. *Powłoka czasu*.

<sup>5</sup> J. Feuer, *Telewizja na żywo...*, s. 130.

<sup>6</sup> J. Fiske, *Postmodernizm i telewizja...*, 1997.

<sup>7</sup> Niejednorodność ontologiczna telewizji polega na tym, że jej rzeczywistość jest konglomeratem fragmentów pochodzących z różnych światów, np. realnych i syntetyzowanych przy pomocy technik komputerowych. Sposoby łączenia tych elementów oraz ich rzeczywiste pochodzenie jest zwykle nierozpoznawalne przez telewidza, który ulega złudzeniu jednorodności telewizyjnych światów.

dziej oniryczna niż logiczna, bowiem to rzeczywistość snu i praca snu, rozumiana w kategoriach freudowskich, lepiej odpowiada doświadczeniu jej istoty<sup>8</sup>. Proces odbioru telewizji różni się jednak w sposób zasadniczy od uczestnictwa w seansie kinematograficznym, który bardziej sprzyja wywołaniu u widza hipnotycznej fascynacji oraz zachowań regresyjnych dzięki takim elementom, jak ciemność sali kinowej, snop światła padający z projektora i unieruchomienie widza podczas trwania projekcji.

Telewizja jest również procesem. Tryb dziania się i trwania czy istnienia przeważa nad wszelką formą stabilizacji, a to rodzi szczególne problemy dla krytyka. Jak ogarnąć fenomen telewizji, nie pozbawiając jej przy tym charakterystycznej zjawiskowości? Pytanie to prowadzi w pewnym sensie do paradoksu opisanego przez Jeana Baudrillarda w kontekście etnologii i jej przedmiotu poznania (w tym przypadku plemienia Tasadajów). „Aby przeżyła etnologia, musi umrzeć jej przedmiot, on zaś umierając, mści się za to, że został «odkryty», i swoją śmiercią rzuca wyzwanie nauce, która zamierza go badać”<sup>9</sup>. Telewizja wprawdzie nie umrze pod presją badaczy, niemniej jednak może zatracić swoją istotowość w obliczu nieadekwatnych metodologii. Postawienie tej problematycznej kwestii otwiera przedpole dla kolejnych pytań. Jak wyłączyć tekst telewizyjny poza kontekst medialny, w którym on funkcjonuje, np. rzeczywistość innych tekstów telewizyjnych? Jakie kryterium analizy i oceny przyjąć, by było ono adekwatne do fragmentu rzeczywistości medialnej, będącego przedmiotem oceny? Jak opisywać chaos telewizyjnej rzeczywistości zwolniony z wszelkich aspiracji do filozoficznej czy psychologicznej głębi, podporządkowany jedynie płytkim walorom estetycznym oraz sensacji i nowości, zdolnych przyciągnąć uwagę widza?

Pojawiają się propozycje osaczenia fenomenu telewizji przez dyskursy naukowe próbujące sprowadzić wszelkie jej charakterystyki do układu odniesienia, w którym królują tradycyjne kategorie czasu i przestrzeni, budowy tekstu czy przynależności gatunkowej. W ten sposób powstaje teoria telewizji, która próbuje włączyć ten fenomen w obręb naukowej refleksji nad mediami. Tak rodzą się na gruncie nauki kolejne teorie mediów, wcześniej teoria filmu i kina, w najbliższym czasie najpewniej teoria Internetu, gier komputerowych czy rzeczywistości wirtualnej. Instytucjonalizacja refleksji nad telewizją pomaga wypracować coraz bardziej adekwatny język jej opisu, który stopniowo wyzwala się spod zagrożeń językowego redukcjonizmu i wspomnianej już literackości.

Z podobnymi problemami borykało się niegdyś filmoznawstwo poszukujące swojego uprawomocnienia w naukach filologicznych i społecznych. Usamodzielnieniu się tej nowej dziedziny wiedzy nie sprzyjały przez długi okres również względy instytucjonalne. Filmoznawstwo nie funkcjonowało jako samodzielny kierunek studiów, ale najwyżej jako specjalizacja na kierunku filologia polska; elementy wiedzy o filmie towarzyszyły również studiom dziennikarskim.

<sup>8</sup> P. Wood, *Telewizja jako sen*, [w:] *Interpretacja dzieła filmowego*, red. W. Godzic, Kraków 1993.

<sup>9</sup> J. Baudrillard, *Precesja symulaków*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 182.

Problem krytyki telewizyjnej związany jest z dylematem badań nad mediami *en globe*, które „podlegają opisowi pochodzącemu w dużym stopniu z epoki pióra i drukowanej książki. Szczególną popularnością wśród badaczy mediów cieszą się kategorie literaturoznawcze, takie jak ‘tekst’, ‘gatunek’, bądź ‘autor’, które tu i ówdzie podlegają lekkiej modyfikacji, zawsze jednak prowadzą do tego, iż telewizja traktowana jest jako gorsza forma ‘literatury’”<sup>10</sup>. Pojawia się zatem przypadek, nie pierwszy zresztą, dewaluacji obiektu krytyki przez język, który stanowi nieadekwatne narzędzie jego analizy. Sytuację tę pogłębia fakt, że wiedza o telewizji nie stanowi lub bardzo rzadko pojawia się jako autonomiczny przedmiot w programach nauczania, zarówno szkolnego, jak i uniwersyteckiego. Marginalizacja tej problematyki w nauczaniu instytucjonalnym postępuje odwrotnie proporcjonalnie do wzrostu znaczenia telewizji w procesach społecznych i kulturotwórczych. Narzędziem krytyki telewizyjnej jest dyskurs medialny, który w wersji „ortodoksyjnej” odwołuje się do specjalistycznych terminów z kręgu nauk humanistycznych, często związanych ze współczesną kulturą audiowizualną. W ten sposób funkcjonuje ona jako forma rozszerzonego filmoznawstwa, uboga krewna nauk o komunikowaniu czy teorii sztuki, a metody ich badań są często bezkrytycznie aplikowane do analizy samej telewizji, o czym była mowa wcześniej.

Ekspansywny rozwój nowych technologii informacyjno-komunikacyjnych wymusił jednak powołanie do życia nowych kierunków, które byłyby w stanie objąć refleksją naukową fenomen współczesnej kultury medialnej. Pierwsze uniwersyteckie placówki zajmujące się telewizją i posiadające w nazwie ten termin powstały w Łodzi, Krakowie i Katowicach<sup>11</sup>. Usamodzielnieniu się filmoznawstwa towarzyszył rozwój wiedzy na temat innych mediów, w tym telewizji i Internetu. Tak jak wcześniej krytycy filmu zwracali się w kierunku nauk o literaturze, tak dla współczesnych krytyków telewizji punktem odniesienia jest teoria filmu, w kontekście której powstaje teoria telewizji. Jednym z czynników, który z kolei zahamował rozwój samodzielnej wiedzy o telewizji, było niesłuszne, a bardzo długo pokutujące przekonanie, że obraz telewizyjny i obraz filmowy wykorzystują te same mechanizmy tworzenia znaczenia, ponieważ wykorzystują te same kody. A zatem metody ich badania, oceny i analizy powinny być do siebie bardzo zbliżone. Ograniczenia nakładane na badania nad filmem i telewizją mają zatem tę samą proveniencję. Dyscyplina bardziej zastana osacza nowy przedmiot naukowej refleksji swoją nieznośną apodyktycznością.

Już na wczesnym etapie rozwoju teorii telewizji okazało się, że trzeba wyrazić przyzwolenie na wielość dróg i metod analizy tego medium. W zależności od przyjętych przez badacza kryteriów i założonych celów oraz aktualnie panujących mód na różne metodologie (psychoanalityczną, strukturalistyczną, ideologiczną, feministyczną) osiągnano nieporównywalne rezultaty. Zauważono również, że sposób rozumienia istoty telewizji determinuje charakter i obszar jej krytyki.

<sup>10</sup> H.U. Gumbrecht, *Jak można opisać telewizję*, [w:] *Pejzaże audiowizualne...*, s. 184–185.

<sup>11</sup> W. Godzic, *Telewizja jako kultura*, Kraków 1999, s. 14.

Aleksander Kumor stawia tezę, zresztą bardzo wątpliwą z punktu widzenia współczesnej wiedzy o telewizji i mediach *en globe*, że krytyka telewizyjna jest formą krytyki artystycznej. Skąd wzięło się to przekonanie? Z cech dystynktywnych, które według Kumora określają istotę telewizji, a są to między innymi: artystyczność, estetyczność i walory edukacyjne<sup>12</sup>.

Edukacyjność i nie-edukacyjność medium jest zresztą do tej pory częstym kryterium jego oceny. W ten sposób programy nieposiadające tego waloru oceniane są automatycznie jako szkodliwe lub bezwartościowe dla widza. Wielu krytykom szczególnie trudno dostrzec ten atrybut w gatunkach rozrywkowych, ale też inne jest ich przeznaczenie. Pytają często w swoich analizach, czego się można nauczyć z serialu *Świat według Kiepskich* czy *Bar* oraz reklamy telewizyjnej towarzyszącej tym programom? Nie wchodząc w polemikę z tymi pytaniami, które często mają charakter retoryczny i już stanowią rodzaj pejoratywnego osądu, stwierdzić można, że każdy z tych programów jest kopalnią wiedzy społecznej. Wiedzy na temat gwary śląskiej i dowcipu regionalnego, sposobu spędzania czasu osób bezrobotnych w różnym wieku, dynamiki życia rodzinnego i sąsiedzkiego (*Świat według Kiepskich*), systemu wartości młodego i średniego pokolenia, wzorów zachowań międzyludzkich, mody i makijażu, wykorzystywanych schematów komunikacyjnych, stosunku do cielesności i życia seksualnego (*Bar*), zastosowania produktów żywnościowych i kosmetycznych, różnych stylów życia charakterystycznych dla poszczególnych grup społecznych, algorytmów postępowania w sytuacjach kryzysowych (reklama telewizyjna). Krytycy telewizji najczęściej o tym nie piszą, identyfikując edukacyjny model telewizji wyłącznie z programami edukacyjnymi i teatrem telewizji jako ostojami dobrego smaku i tradycji. Tymczasem w kontekście telewizji dochodzi również do zjawiska określanego przez Clifforda Geertza jako złączenie gatunków i kompleksem innych towarzyszących mu fenomenów<sup>13</sup>. Przemiany w obrębie gatunków telewizyjnych, dla przykładu pojawienie się programów typu *infotainment*, czyli połączenia rozrywki z informacją lub stylizacji programów publicystycznych na rozrywkowe (np. debat politycznych na *talk show*), prowadzi do problemów z klasyfikacją konkretnych tekstów telewizyjnych oraz określeniu celów, jakie mają pełnić w przestrzeni medialnej<sup>14</sup>. Tendencja do łączenia różnych cech gatunkowych jest wyrazem estetyki nadmiaru, która koresponduje z potrzebami współczesnego konsumenta. Tekst medialny jest produktem telewizyjnym, który łącząc różne atrybuty wpisuje się w marketingową strategię: „2 lub 3 w jednym”. Sytuacja ta stawia przed krytykami zadanie stworzenia adekwatnych narzędzi oceny i analizy programu jako konkretnego przypadku praktyki realizacyjnej, a nie elementu całego ciągu produktów opartych na stałym matrix.

<sup>12</sup> Por. A. Kumor, *Główne funkcje krytyki telewizyjnej*, „Kino” 1979, nr 5; tenże, *W stronę telewizji. Studia i szkice*, Wrocław 1988.

<sup>13</sup> C. Geertz, *O gatunkach złączonych (Nowe konfiguracje myśli społecznej)*, [w:] *Postmodernizm...*, 1996.

<sup>14</sup> Termin *infotainment* jest zbitką dwóch angielskich słów: *information* i *entertainment*. Pojawienie się tego typu programów w przestrzeni medialnej jest najlepszym świadectwem przemiany gatunkowej.

Z kolei drugi atrybut przywołany przez Kumora, artyzm, w wąskim rozumieniu, przysługuje niewielkiej części produkcji telewizyjnej (np. tv-artowi, czyli sztuce telewizji) i paradoksalnie mija się z istotą samego medium, które z założenia nie pretenduje do bycia uznaniem za sztukę, ale za medium masowo oglądane. Telewizja nie jest przeznaczona tylko dla elit, ale dla całego społeczeństwa. Podstawowym atrybutem jej odbiorców opisywanych *en globe* jest zatem heterogeniczna masowość, co oznacza, że w ich obrębie tworzą się tak zwane wspólnoty dyskursywne, złożone z widzów nadających znaczenie telewizji w pewien zbliżony sposób<sup>15</sup>.

Artyzm *sensu largo* obejmuje z kolei niemal całą produkcję telewizyjną. Zdaniem Marii Gołaszewskiej:

telewizja dała nam nowe, zupełnie swoiste efekty artystyczne, stojące na pograniczu sztuki i rzeczywistości realnej: nową inscenizację wielkich publicznych imprez, takich jak igrzyska sportowe, uroczystości w plenerze, a nawet wydarzenia polityczne [...] Telewizja zatem realizuje niejako zasady estetyki rzeczywistości, estetyzując rzeczywistość, nakładając struktury paraartystyczne na rzeczywistość społeczną<sup>16</sup>.

Akceptowany język krytyki jest uwarunkowany instytucjonalnie również dlatego, że brak specjalistów od telewizji przyciąga badaczy innych nauk, którzy próbują opisać ten fenomen wykorzystując logikę dostępnych im środków kreowania znaczeń oraz reprezentowanej dyscypliny. Krytyka telewizji uprawiana jest przez specjalistów niszowych: socjologów, pedagogów, psychologów i filozofów mediów, a także filmoznawców. Jeśli chodzi o tę ostatnią kategorię nie do przecenienia na terenie polskiej refleksji medioznawczej są z pewnością teksty Andrzeja Gwoźdźdza oraz Wiesława Godzica.

Definicja telewizji nie wyczerpuje się w zaproponowanych powyżej opisach, które pokazują złożony charakter tego fenomenu, do ogarnięcia którego konieczna jest zgoda krytyków na wielogłosowość uprawianej przez nich refleksji; „tak by [opracowane konwencje interpretacyjne i krytyczne] pasowały do sytuacji płynnej, zróżnicowanej, zdecentralizowanej i nieuleczalnie nieskładnej”<sup>17</sup>. Krytyka daje wyraz racjonalności poszczególnych krytyków, stąd też nie ma tu rozwiązań modelowych i stałych algorytmów postępowania.

W tym miejscu konieczne wydaje się wprowadzenie kolejnej dystynkcji. Krytykę telewizyjną oddzielić trzeba od krytyki samej telewizji, rozumianej nie tylko jako pewien obiekt kulturotwórczy i narzędzie społecznej komunikacji, ale również jako instytucję społeczną posiadającą władzę narzucania znaczeń, a przez to kształtowania realnej rzeczywistości. Zakres tej władzy ulega ciągłej zmianie podporządkowanej aktualnej sytuacji społecznej i politycznej oraz grupy oceniającej. Ten rodzaj krytyki

<sup>15</sup> Masowość odbioru zwykle budzi skojarzenia związane z homogenizacją, z ujednoliceniem, z biernością w zakresie określania własnych preferencji kulturowych. Wystarczy przywołać prace Szkoły Frankfurckiej czy Międzynarodowych Sytuacionistów (Guy Debord), żeby zrozumieć ten sposób myślenia.

<sup>16</sup> M. Gołaszewska, *Estetyka współczesności*, Kraków 2001, s. 257–258.

<sup>17</sup> C. Geertz, *O gatunkach...*, s. 216.



uprawiany jest głównie przez socjologów, politologów oraz publicystów związanych na stałe z prasą i czasopismami lub samą telewizją.

Modyfikacji podlegają również źródła i przedmiot tej krytyki. W ten sposób pojawiające się w czasach stanu wojennego napisy na murach: „telewizja łże”, zostają wyparte na początku XXI wieku przez postulaty dotyczące podniesienia atrakcyjności i poziomu oferowanych programów, kategorii rozumianej przez poszczególne grupy użytkowników bardzo różnie. Z jednej strony, jako nacisk ugrupowań politycznych na wypełnianie przez nią misji edukacyjnej i kulturowej (w telewizji publicznej), z drugiej epatowanie widzów scenami z obszaru patologii społecznej i obyczajowej oraz szeroko rozumianej sensacji (na stacjach komercyjnych). Tą drogą dochodzi do celowej stylizacji programów telewizyjnych na gatunki rozrywkowe, o czym wspomniano już wcześniej (nie bez przyczyny dziennik telewizyjny określany jest przez Johna Fiske’a jako opera mydlana dla mężczyzn<sup>18</sup>).

Krytyka telewizji dotyczy w istocie telewizyjnego *show*, którego organizacja podporządkowana jest prymatowi nowości, atrakcyjności i sensacji oraz ich wypadkowej: poziomowi oglądalności, który wypiera kategorię publiczności telewizyjnej. W tym przypadku częstym obiektem krytyki „intelektualnie” zorientowanych krytyków jest wzrost popularności programów rozrywkowych na niekorzyść oglądania tych wymagających namysłu, refleksji czy szerszej wiedzy. Ostrze krytyki skierowane jest zwłaszcza w programy reprezentujące typ telewizji inwigilującej, a więc *reality show*, *talk show*, niektóre telenowele dokumentalne oraz opery mydlane. Co warto podkreślić, jej prawdziwym przedmiotem nie jest rzeczywistość tych tekstów (np. wybór problematyki, poziom merytoryczny czy warsztat realizatorski), lecz ideologia kultury popularnej, z którą są one łączone. W pełni zasadne pytanie: co krytyk (szerzej przeciętny widz) robi z telewizją? – zostaje przeformułowane tu w inne: co telewizja robi z telewizzem? W krytykach reprezentatywnych dla tego nurtu pojawia się niezwykle sugestywny obraz pasywnego widza, przedstawiciela Klubu Siedzącego Kartofla, który żyje, by oglądać telewizję i wszystko, także swoją domową przestrzeń, organizuje wokół celebrowania tej aktywności. W tym celu kupuje wygodne fotele i dania do mikrofalówki, które pozwalają zaoszczędzić czas przeznaczany niemal w całości na oglądanie.

Mamy obraz bezmyślnej i bezkrytycznej masy, która nabywa i konsumuje masową kulturę. Z powodu pojawienia się społeczeństwa masowego i kultury masowej ta masa pozbawiona jest intelektualnych i moralnych środków, aby robić cokolwiek innego. Nie jest zdolna myśleć w innych kategoriach. Uniwersum kulturowe zredukowane jest do jednolitej masy<sup>19</sup>.

A stąd tylko krok do wątków związanych z zagrożeniem kultury narodowej, amerykanizacją kultury europejskiej i innymi odmianami kulturowego imperializmu. Ten typ myślenia odziedziczony został po szkole frankfurckiej, której przedstawicie-

<sup>18</sup> J. Fiske, *Television Culture*, London 1987.

<sup>19</sup> D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Poznań 1995, s. 23.

le upatrywali w kulturze popularnej i mediach kolejne źródło totalitaryzmu, zdolne ograniczyć, a nawet odebrać jednostkom wolność podejmowania decyzji i zdolność krytycznego myślenia.

W ramach współczesnej krytyki uprawianej w tym stylu częstym zjawiskiem jest przemieszanie różnych kryteriów oceny, w wyniku czego powstaje konglomerat ocen całkowicie dyskwalifikujących doświadczenie telewizyjne. W takim przypadku naturalną konsekwencją przyjęcia tych argumentów jest podejmowanie działań profilaktycznych, np. organizowanie białych tygodni bez telewizji lub nawet całkowita rezygnacja z użytkowania medium. Poza przedmiotem zainteresowania krytyków pozostaje problem szczególnej popularności pewnych programów, powodów, dla których stają się one przedmiotem codziennych rozmów oraz wywołują w widzach niezwykle żywe emocje prowadzące do zatarcia granicy między rzeczywistością telewizji a realnym światem<sup>20</sup>.

Warto również pamiętać, że funkcjonowanie organizacji medialnych determinowane jest prawami rynku, a zatem poziom oglądalności programu staje się istotnym predykatem sukcesu ekonomicznego emitującej go stacji. Zgodnie ze spostrzeżeniem Johna Fiske'a telewizzowie funkcjonują w roli podwójnej, jednocześnie bowiem są konsumentami telewizji i towarem sprzedawanym reklamodawcom, po to, by zamienić ich znów w realnych lub potencjalnych konsumentów.

Dlatego telewizja funkcjonuje w obrębie semiotyki tak samo, jak system industrialny w ekonomii. Ten ostatni nie produkuje i nie reprodukuje jedynie towarów: reprodukuje nieuchronnie sam kapitalizm. Zatem i telewizja, produkując telewizyjną rzeczywistość, reprodukuje zamiast rzeczywistości obiektywnej – kapitalizm, choćby tylko ideologicznie, a nie materialnie<sup>21</sup>.

Przedmiotem krytyki telewizyjnej może być zatem badanie referencji między rzeczywistością a jej medialnym obrazem prowadzącej do odkrycia ideologicznych determinant procesu ich kreacji oraz wpływ tekstów medialnych na kształtowanie realnych stosunków społecznych.

Kolejna kwestia dotyczy tego, kto zajmuje się krytyką. Krytyką telewizji zajmują się wszyscy użytkownicy medium, zarówno indywidualni telewizzowie, jak i osoby publiczne oraz związane z nimi siły społeczno-polityczne. Telewizją powszechnie identyfikowana jako medium masowe doczekała się masowej krytyki uprawianej przez wszystkich odbiorców tworzących, zresztą bardzo problematyczną, kategorię publiczności telewizyjnej. Zjawisko wykluczenia w oparciu o dyskurs, opisywane przez Michela Foucaulta, nie ma w tym przypadku aż tak wielkiego znaczenia, ponieważ obserwować można wyraźną dywersyfikację krytyków telewizyjnych, których słowa trafiają do zróżnicowanej grupy odbiorców tej krytyki. Powstaje kilka alternatywnych jej obiegu, na które składają się producenci i odbiorcy dyskursów telewizyjnych oraz obszarów ich cyrkulacji. W sposób niezwykle poetycki stan ten opisuje Ryszard W. Kluszczyński:

<sup>20</sup> Por. B. Reeves, C. Nass, *Media i ludzie*, Warszawa 2000.

<sup>21</sup> J. Fiske, *Postmodernizm i telewizja*, 1997, s. 166.

Cyberkultura jest ekspresją świata podzielonego, który zarazem dostrzega w multimediach szansę wielojęzycznego dialogu. Świata nie szukającego już ponownego zespolenia. Świata, który odkrył, że mówienie z rozdzielonych światów, słuchanie innych mówiących z oddali pozwala odnaleźć porozumienie bez potrzeby rezygnowania z autonomii<sup>22</sup>.

Warto wspomnieć w tym miejscu również o instytucji krytyka telewizyjnego, który zajmuje się oceną i analizą programów na zlecenia samej telewizji jako jej pracownik.

Ze względu na tak ogromny rozrzut krytyków, funkcjonujących często w roli krytykantów, również dywersyfikacji podlega poziom metadyskursu oraz sposób jego prezentacji i związany z tym problem upublicznienia tej krytyki. Rozrzut ten jest bardzo szeroki: od listów do telewizji począwszy, a skończywszy na artykułach prasowych (na łamach „Wprost”, „Polityki” czy „Gazety Wyborczej” oraz czasopism specjalistycznych, np. „Studiów Medioznawczych” czy „Kwartalnika Filmowego”), w Internecie oraz opiniach osób zainteresowanych reformą telewizji, wypowiadających swoje zdanie bezpośrednio na szklanym ekranie. Z uwagi na specyfikę samej telewizji, jako formy kultury masowej, musi istnieć taka forma krytyki, innymi słowy zostać wypracowany taki jej język, aby był ona dostępna dla szerokich grup odbiorców (wspólnot dyskursywnych) posiadających różny poziom kompetencji telewizyjnej. Z jednej strony, pojawiają się zatem recenzje programów w wielonaładowych gazetach i Internecie przeznaczone dla szerokich kręgów odbiorczych, z drugiej, artykuły specjalistyczne publikowane w czasopismach branżowych.

Choć krytyka telewizyjna jest w pewien sposób związana z krytyką telewizji jako instytucji społecznej, jej głównym przedmiotem jest wymiar tekstualny. Nie należy popadać w nadmierną apologię tekstu, prowadzącą do jego bezwzględnej absolutyzacji. Oczywiście jest, że każdy tekst powstaje w określonej przestrzeni kulturowej i społecznej, w której funkcjonuje również świadomość jego twórców. Ważna jest jednak pewna czystość metodologiczna, polegająca na wyraźnym rozgraniczaniu poszczególnych poziomów analizy, w ten sposób poziom instytucjonalny telewizji może wpływać na produkcję i postać poszczególnych tekstów, ale nie można dokonywać ich oceny wyłącznie w tym kontekście.

Celem krytyki telewizyjnej, podobnie jak i literackiej, powinna być nie tylko analiza i opis poszczególnych tekstów, ale także bezpośrednie oddziaływanie na jej rozwój, formowanie się nowych gatunków i norm estetycznych oraz tworzenie forum wymiany myśli między podmiotami zaangażowanymi w proces ich produkcji i odbioru. Pojawia się tu problem nie tylko widza aktywnego, ale zaangażowanego w pełnioną przez siebie rolę krytycznego odbiorcy rzeczywistości telewizyjnej. Widza, który staje się prawomocnym producentem krytycznego dyskursu w oparciu o zajmowane miejsce w relacji patrzący/obiekt jego spojrzenia. Krytyka podejmowana przez widzów uprawomocnia istnienie samej rzeczywistości telewizyjnej, staje się bowiem świadectwem realnej obecności odbiorcy i kształtowania z nim

<sup>22</sup> R.W. Kluszczyński, *Spoleczeństwo informacyjne. Cyberkultura. Sztuka multimedów*, Kraków 2001, s. 9.

związków paraspołecznych. Fenomen kulturowy, który istnieje, a jednocześnie nie podlega krytyce, traci ze swojej psychologicznej realności i znaczenia kulturowego, pozostając poza obszarem ludzkich zainteresowań. Wielogatunkowość telewizji stwarza szerokiemu gronu odbiorców okazję do wypowiedzenia się na temat wybranego programu przy wykorzystaniu posiadanych środków symbolicznych.

Tym samym krytyka telewizyjna odgrywa znaczącą rolę w formowaniu oczekiwań i gustów odbiorczych, a zarazem stanowi istotne źródło informacji zwrotnych dla nadawców i autorów tych tekstów. Rozwój nowych technologii informacyjno-komunikacyjnych intensyfikuje te kontakty. Telewidzowie nie tylko piszą listy i e-maile do stacji telewizyjnych, ale również coraz częściej dzwonią tam w godzinach dyżuru z propozycjami zmian lub krytycznymi komentarzami. Krytyka telewizji podejmowana przez widzów prowadzi do ich upodmiotowienia jako strony w procesie medialnej komunikacji<sup>23</sup>. Tym samym proces ten posiada wymiar polityczny. Upodmiotowienie może mieć charakter realny lub jedynie pozorowany przez medium. W pierwszym przypadku odbiorca poprzez określone działania (np. telefony do studia, pisanie listów do telewizji) wpływa na zmiany w przestrzeni medialnej; w drugim, nadawcy telewizji stwarzają jedynie iluzję kontroli widza, przede wszystkim dla zwiększenia jego zaangażowania w oglądanie określonej stacji lub programu. Poczucie władzy i kontroli nad strumieniem telewizyjnym uosabia również telewizyjny pilot, według Davida Morleya, trzymanie go w dłoni symbolizuje władzę oraz najwyższą pozycję w środowisku domowym<sup>24</sup>. Włączenie widzów w proces komunikacji medialnej przekształca instytucję telewizji w forum publicznej i demokratycznej wymiany znaczeń. W wyniku tych nowych praktyk komunikacyjnych spodziewać się można albo dość dużego zróżnicowania merytorycznego poszczególnych metatekstów, bądź też pewnej postaci rozwiązania kompromisowego, które wypełniłoby choć w pewnym stopniu każde z tak sformułowanych zadań krytyki.

Krytykę telewizyjną zaliczyć można do kategorii, którą John Fiske określa jako drugi i trzeci poziom intertekstualności telewizji. Pod pierwszym sytuuje się według autora *Television culture* sam program telewizyjny, zaś pod drugim i trzecim oceny krytyków oraz różne odczytania programu przez widzów rozpowszechniane w formie ustnej lub pisemnej.

Według Fiske teksty „trzeciorzędne” telewizji tworzą bardzo ważną bazę etnosemiologicznych danych: mogą być zarówno publiczne, jak i prywatne, także sfera plotek i „tego, o czym powszechnie «mówi się»”, może być brana pod uwagę. Istnieje ponadto forma pośrednia na tym obszarze, mianowicie odpowiedzi, które kierowane są do badaczy zadających pytania. Fiske uznaje teksty „trzeciorzędne” za bardzo ważny element konstruowania znaczenia, ponieważ pomagają zrozumieć, w jaki sposób teksty „pierwsze” i „drugie” odczytywane są przez widzów i funkcjonują w przestrzeni odbiorczej<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Na temat demokracji komunikacyjnej por. A. Ogonowska, *Edukacja medialna. Klucz do rozumienia społecznej rzeczywistości*, Kraków 2003, rozdz. 1.

<sup>24</sup> D. Morley, *Family television: Cultural Power and Domestic Leisure*, London 1986.

<sup>25</sup> W. Godzic, *Rozumieć telewizję*, Kraków 2001, s. 19.

Podział metatekstów zaproponowany przez wybitnego teoretyka telewizji prowadzi do jeszcze jednego zagadnienia, a mianowicie pytania o forum ich prezentacji. Krytyka telewizyjna obecna jest w postaci materialnej (prasie i czasopismach), jak i w przestrzeniach wirtualnych (strony internetowe, czaty, grupy dyskusyjne). Ma zatem charakter statyczny (gotowe teksty o raz ustalonej strukturze naznaczonej trybem czasu przeszłego, jak recenzje programów telewizyjnych, felietony, publikowane w prasie wywiady z ludźmi ekranu), oraz procesualny (rozmowy, które rozwijają się sekwencyjnie w czasie rzeczywistym).

Okazuje się, że miejsce i sposób upowszechniania krytyki determinuje jej język oraz przedmiot zainteresowania, jak i charakterystykę socjopsychologiczną autorów. Istotnym forum wymiany myśli na temat telewizji staje się coraz częściej Internet, szczególnie w sytuacji, gdy wiele programów telewizyjnych posiada własne strony www, podawane do wiadomości widzów na końcu każdego odcinka. Niektóre stacje telewizyjne ściśle współpracują z określonymi portalami i tak jest w przypadku TVN i TVN 24 oraz serwisu onet.pl. W ten sposób zachęcają widzów do przejęcia na siebie roli krytyków, a internautów do oglądania telewizji. Rozmowy na jej temat inicjowane są również przez młode pokolenie naukowców, przykładem jest serwis cyberforum przeznaczony dla humanistów-akademików i wszystkich sympatyków nowych technologii.

Fenomen telewizji porusza również wiele opracowań naukowych i popularnonaukowych, które najczęściej podejmują się jego analizy z punktu widzenia określonej teorii naukowej lub problemu badawczego (np. gatunków telewizyjnych, przemocy w telewizji czy języka reklamy). Telewizja jest podatna na wszelkie narzucone jej kierunki analizy, funkcjonuje zatem jako wdzięczny i inspirujący obszar badań. Z kolei wielość tych poszukiwań i proponowanych metodologii wskazuje na jej heterogeniczny charakter.

Krytyka telewizyjna, podobnie jak sama telewizja, jest zjawiskiem bardzo zróżnicowanym, ze względu na sposób rozumienia samej telewizji, przyjmowane kryteria oceny, osobę krytyka i stopień jego kompetencji kulturowej, cel oraz grupę docelową, do której jest ona adresowana, medium przekazu (telewizja, Internet, prasa, czasopisma specjalistyczne, opracowania naukowe) oraz język, będący wypadkową wszystkich wcześniej wymienionych czynników. Wbrew powszechnym przekonaniom ona istnieje, ale w formie cząstkowych refleksji uprawianych przez różne grupy społeczne dla różnych celów.

Sama telewizja jest również w pewien sposób metakrytyczna. Wyrazem tej tendencji są programy autotematyczne, podejmujące zarówno krytykę telewizji, jak i instytucji telewizji. Autotematyzm wpisany jest z kolei w ideologię telewizji, która buduje autonomiczną formę rzeczywistości – rzeczywistość telewizyjną zakładającą możliwość autokrytyki prowadzonej z poziomu jej własnej ontologii.

## On the Reasons and Methods of (Non)Existence of Television Criticism

### Abstract

The article focuses on the presentation of the nature of television and factors determining its language evolution, as well as forms and goals of presentation in the contemporary media such as television, the Internet, everyday and specialist journalism, or scholarly and semi-scholarly publications. A separate subject area is the analysis of various categories of television critics ("discourse communities") and related virtual reader models, and also introducing the distinction into television criticism as a social institution and television criticism focused on its products.