

MARCIN SANAKIEWICZ

telewizja i PERFORMANS

83



telewizja i PERFORMANS

marcin sanakiewicz

i telewizja PERFORMANS

Eksperyment z myślenia
o mediach, codzienności i polityce

83



Kraków

© Copyright by Marcin Sanakiewicz , 2020

Wydanie monografii zostało sfinansowane ze środków
Instytutu Nauk o Komunikacji Społecznej i Mediach UMCS w Lublinie

Redakcja: Roman Włodek
Redakcja naukowa: Małgorzata Sugiera
Projekt okładki: Emilia Dajnowicz
Indeks: Tomasz Babnis

Wydawca:
KSIĘGARNIA AKADEMICKA
ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel./faks: 12 431 27 43, 12 421 13 87
akademicka@akademicka.pl
<https://akademicka.pl/>

ISBN 978-83-8138-097-3

REDAKCJA
MATEUSZ BOROWSKI
MAŁGORZATA SUGIERA

Seria „Interpretacje”, wydawana przez Księgarnię Akademicką we współpracy z Katedrą Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, w formie monografii autorskich i zbiorowych prezentuje nowatorskie interpretacje dzieł i nurtów artystycznych, problemów z zakresu filozofii i kultury oraz zjawisk społecznych. Tytułowe interpretacje rozumiemy w sposób zdecydowanie szeroki i zgodny z tendencjami dominującymi w naukach humanistycznych po tak zwanym przełomie performatywnym. W ramach tego względnie nowego paradygmatu dzieło artystyczne przestało być traktowane jako artefakt, struktura organiczna i zamknięta. Funkcjonuje raczej jako historycznie i kontekstowo zmienny efekt oddziaływań artystycznych i społecznych sił, rodzaj scenariusza, propozycji czy wręcz metaforycznie rozumianego programu generującego formy i sytuacje dla odbiorcy, bierną konsumpcję zmieniając w aktywne (współ)tworzenie. Wszystko to sprawia, że zmienia się również status nauk humanistycznych, które stopniowo rezygnują z dążenia do obiektywizmu i rzekomo naukowej ścisłości na rzecz świadectwa ze spotkania, opisu form i sytuacji w procesie ich powstawania i oddziaływania, a zatem na rzecz czegoś, co nazwać można właśnie zabiegiem interpretacji.

Pamięci mojej Mamy

SPIS TREŚCI

Wstęp • 9

ROZDZIAŁ I. Media i codzienność • 31

1. Zwrot performatywny: konteksty i próby definicji • 33
 - 1.1. Performans • 41
 - 1.2. Telewizja • 49
 - 1.3. Performatyzacja • 55
2. Codzienność jako działanie telewizyjnością • 58
 - 2.1. Performans jako rama działania • 61
 - 2.2. Rozumienie ramy u Ervinga Goffmana i Anne Friedberg • 63
 - 2.3. Performatyzacja codzienności • 69
3. Performatywna władza telewizji • 75
 - 3.1. Przypadek *Goggleboxa* • 79
 - 3.2. Uniwersum telewizyjności • 81

ROZDZIAŁ II. Technokulturowa rama widzialności • 101

1. Ku nowym ontologiom • 104
 - 1.1. Sens techniczności Martina Heideggera • 106
 - 1.2. Nowe dyskursy ontologiczne a problem kultury konwergencji • 113
 - 1.3. Realność a wirtualność • 121
 - 1.4. Telewizja w teatrze powtórzeń • 129
 - 1.5. Działania poza językiem • 138
2. Technokulturowe praktyki telewizyjne • 145
 - 2.1. Gra: performatyzacja w ramie teleturnieju • 146
 - 2.2. Telewizja poza telewizją: Play Station i gra *Buzz* • 161

- 2.3. Programowanie: *video on demand* i telewizje internetowe • 169
- 2.4. Telewizja i ekonomiczny wymiar performatyzacji • 177

Rozdział III. W stronę demokracji performatywnej • 189

- 1. Polityka, polityczność, hegemonia • 191
 - 1.1. Polityczne zachowanie telewizyjne • 197
 - 1.2. Polityczna performatyzacja telewizji • 199
 - 1.3. Od dialogu do agoniczności • 205
 - 1.4. Relacyjność performatywnej władzy telewizji • 208
 - 1.5. Performatywna racjonalność telewizji • 213
- 2. Performatyzacja a demokracja medialna • 219
 - 2.1. Performatywne polityki informacyjne • 224
 - 2.2. Performatyzacja sfery publicznej • 234
 - 2.3. Performatywne interwencje polityczne • 245
 - 2.4. Performatywne antagonizmy • 251

ROZDZIAŁ IV. Performatyzacja kultury politycznej (interpretacje) • 259

- 1. Pojmowanie kultury politycznej • 261
 - 1.1. Performatywne komunikowanie polityczne • 266
 - 1.2. Media w performatywnym komunikowaniu politycznym • 272
- 2. Performans w ujęciu Judith Butler • 274
 - 2.1. Polityki widzialności • 277
 - 2.2. Ramy wojny: przypadek Marszu Niepodległości • 282
 - 2.3. Performans wobec paktu faktograficznego • 292
- 3. Performatywne maszyny Gillesa Deleuze'a i Félix'a Guattariego • 300
 - 3.1. Koniec metafory i ciało bez organów • 302
 - 3.2. Maszyny: morfologia performatywnej kultury politycznej • 311

Zakończenie • 333

Bibliografia • 347

Indeks nazwisk • 367

WSTĘP

Bing rano otwiera oczy. Widok z okna jego pokoju to technicznie wygenerowane obrazy natury. By ekrany działały, mężczyzna – jak każdy inny w jego społeczności – musi zobaczyć kilka automatycznie emitujących się reklam. Victoria budzi się w nieznanym domu i uświadamia sobie, że niczego nie pamięta. Jej niepokój wzmacnia telewizor, którego nie może wyłączyć. Bing w tym czasie opuścił już swój pokój: telewizyjny świat zredukowany do kilku kanałów. Idzie do pracy, gdzie także czeka na niego wielki monitor. Victoria nerwowo wybiega z domu. Zauważa, że wszyscy, których napotyka, rejestrują każdy jej ruch telefonami komórkowymi. Bing rozpoczął już pracę – jeździ w siłowni na rowerze, gdzie ruchem własnego ciała wytwarza energię elektryczną. Przed jego oczami wyświetla się gra, w której – dzięki temu, jak szybko pedałuje – zdobywa punkty. Będzie mógł je potem wymienić na jedzenie.

Victoria w panice ucieka przed ludźmi. Ci jednak okazują się szybsi i zaczynają ją torturować. Każdy nieustannie nagrywa wszystko smartfonem. Natomiast Bing chce uciec z powtarzalnej, medialnej egzystencji – zdobyć miłość życia i zostać członkiem elity. Może to osiągnąć jedynie w chwili, kiedy weźmie udział w najpopularniejszym programie telewizyjnym. Victoria mdleje. Jacyś ludzie leczą jej rany, a potem poddają elektrowstrząsom, które wymazują jej pamięć. Gra rozpoczyna się od nowa. To kara więzienia transmitowana na żywo w *reality show*, w którym widownia bierze aktywny udział. Bing, po wygranej w programie, stoi sam przy oknie i patrzy na szare, prawdziwe niebo.

Połączyłem tu w jedną historię dwa odcinki popularnego serialu telewizyjnego *Black Mirror* (*Czarne lustro*)¹. Choć dystopijna wizja to jedynie świat przedstawiony – subiektywny ogląd kondycji człowieka, uwikłanego w totalną technokulturową pętlę – posłuży mi jako swego rodzaju punkt wyjścia. Jej naczelnym tematem pozostaje telewizja – wszechobecna w tej futurystycznej przestrzodze, której akcja rozgrywa się w przestrzeni widzialności: społecznego awansu przez widzialność, a także widzialności jako systemu opresji, przy aktywnym współudziale widzów/uczestników telewizyjnego *show*.

Skąd wiemy, że chodzi wyłącznie o twór fantazji, choć jednocześnie możemy dostrzec w nim predyktywny sarkazm, który odczytujemy jako komentarz do naszego świata oraz jego metaforę? Siła obrazu pozwala nam uwolnić pokłady własnego doświadczenia, które ułatwiają interpretację i zarazem uspokoją nasze sumienie, że przecież „to tylko serial”. To obraz, który nie ma wiele wspólnego z naszą codziennością, choć możemy go oglądać we własnym domu. Nie ma w nim jednak fizycznie miejsca dla naszych mieszkań, znajomych, okolicy, prawdziwych ludzi, wreszcie nas samych. To część telewizyjnego strumienia obrazów, choć jako serial pozostaje wersją filmu, który jakże często funkcjonuje dziś w telewizyjnych ramach². Aby taki utelewizyjniony obraz stał się częścią nas samych, musimy niejako zaprosić go do naszego świata i pozwolić mu w nim zamieszkać.

Co się jednak dzieje w chwili, kiedy w telewizyjnych obrazach zaczynamy widzieć nasze mieszkania, znajomych, okolicę, prawdziwych ludzi, wreszcie nas samych? Zapewne sytuacja się skomplikuje.

¹ Serial produkowany od 2011 roku przez brytyjską stację Channel 4, a od 2015 przez Netflix. Powyżej przywołałem drugi odcinek pierwszego sezonu *Fifteen Million Merits* (*Piętnaście milionów*), scen. Charlie Brooker, Konnie Huq, reż. Euros Lyn; oraz drugi odcinek drugiego sezonu *White Bear* (*Biały niedźwiedź*), scen. Charlie Brooker, reż. Carl Tibbetts.

² Telewizyjne ramy często zmieniają znaczenie i funkcje filmu we współczesnej kulturze, powodując jego fragmentację, deterytorializację, a w efekcie przemianę z dzieła filmowego w telewizyjne. Tak dzieje się w codzienności rozumianej jako proces, w którym znaczącą rolę odgrywa technologia, czego seriale są najlepszym przykładem. To oczywiście jedna z wielu możliwych interpretacji.

je, ponieważ zaczniemy funkcjonować pomiędzy różnymi postrzeżeniami świata i obrazu. Może powstać konflikt nie tylko między naszymi własnymi interpretacjami, ale ponadto między realnością a wirtualnością, różnie pojmowanymi kulturami, sprzecznie rozumianymi rolami społecznymi. Przedmiotem antagonizmu staje się wtedy obraz. Kiedy jednak ujrzymy w nim siebie, być może stanemy się jego częścią. Dzięki rozwojowi techniki możemy dziś zapobiec temu konfliktowi – zacząć kontestować dyskomfortowe dla nas obrazy, oglądając inne, powielając je potem w mediach społecznościowych, nawet w samej telewizji, a wręcz produkując własne. Współczesna widzialność, której telewizyjność jest istotną częścią, daje takie możliwości.

W dzisiejszej telewizji dostrzegam sprzeczności, niejednoznaczności, bogactwo tekstów, dyskursów, obrazów i oglądów rzeczywistości. Widzę nie tylko zagrożenia, ale też potencjał udziału i sprawczości w procesach kulturowych, społecznych i politycznych. Telewizji nie traktuję tu jednak wyłącznie jako części kultury popularnej czy komunikowania masowego. Moim celem jest przeprowadzenie eksperymentu, polegającego na określeniu opisywanego przeze mnie medium jako performansu, lub inaczej: jako **telewizji performatywnej**. Osiągnięcie tego celu wymaga najpierw przedstawienia przyjętych przeze mnie perspektyw badawczych – a zatem czegoś, co bardziej tradycyjnie określić można jako założenia teoriopoznawcze, które kryją się w znaczeniach pojęć „performans”, „widzialność”, czy „rama technokulturowa”.

Performatyka to obszar poznania naukowego, w którym badacz skupia uwagę na **działaniu** i jego **sprawczości** – a więc na czymś, co pozornie pozostaje nieuchwytne. Jednocześnie performans – przedmiot badań performatyki – to, najogólniej rzecz ujmując, „zachowane zachowanie” (*restored behavior*)³. Autorem tego po-

³ Richard SCHECHNER, *Performatyka. Wstęp* [2002], tłum. Tomasz Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych 2006, s. 44.

jęcia jest amerykański kulturoznawca, uznawany za ojca-założyciela performatyki, Richard Schechner. Dla niego „zachowane zachowanie” to nadawanie nowej aktualności społecznym praktykom i systemom symbolicznym⁴. Na tak dość ogólnym i szeroko nakreślonym definiowaniu performansu w tym miejscu poprzestanę, by zaproponować jego rozwinięcia we właściwej części tekstu.

Wspomniane praktyki społeczne i systemy symboliczne są jednak na tyle pojemne, że zdają się obecne niemal we wszystkich obszarach działalności człowieka. Pozwala mi to wskazać jeszcze jeden cel moich rozważań. Chciałbym bowiem podjąć próbę wprowadzenia performatyki w naukowy dyskurs wokół telewizji, ponieważ medium to, choćby z uwagi na społeczną i kulturową doniosłość, funkcjonuje na wielu polach. Dlatego performatyka stanie się jednym z założeń teoriopoznawczych w podejmowanej tu próbie aktualizacji stanu badań nad telewizją, zwłaszcza w ramach zorientowanych kulturoznawczo medioznawstwa i politologii, których metody postaram się poszerzyć o perspektywę performatyczną⁵. W ten sposób dokonuję koniecznego ograniczenia aspektów prowadzonych przeze mnie badań. Interesuje mnie bowiem nie tyle telewizja jako taka, ile typowe dziś dla niej mechanizmy widzialności, sposoby na **obecność** i **istotność** w społecznej rzeczywistości, a dokładniej w sferze, którą zwykliśmy nazywać codziennością. Chodzi tu o kulturową, techniczną, społeczną i polityczną **obecność** i **istotność** telewizji.

Kiedy mówię o **obecności** telewizji, mam na myśli sytuacje, w których „interweniuje” ona w codzienność. Sposobów tych interwencji może być równie wiele, jak i definicji samej codzienności, którą określię wstępnie za Peterem Bergerem i Thomasem Luckmannem

⁴ Zob. IDEM, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press 1985, s. 35-116.

⁵ Performatyka, którą przyjąłem jako założenie teoriopoznawcze, funkcjonuje przekrojowo („międzyplaszczynowo”) w interdyscyplinarnie rozumianych naukach o polityce. Zob. Mirosław KARWAT, *Metawiedza, esencja, forma, pragmatyka – cztery płaszczyzny badań teoriopolitycznych*, [w:] *Podjęcia badawcze i metodologie w nauce o polityce*, red. Barbara KRAUZ-MOZER, Paweł ŚCIGAŁ, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka 2013, s. 67-71.

jako obszar tego, co „jawi się jako rzeczywistość”⁶. **Obecność** telewizji rozumiem zatem jako wyznaczanie przez nią pewnych norm czy też wzorów postępowania we współczesnej nam codzienności, zwłaszcza w składających się na nią czynnościach ekspresyjnych⁷, które obejmą zarówno użytkowanie (oglądanie) telewizji, jak i wyrażanie za pomocą telewizyjnych obrazów swoich postaw, wizji świata, czy postulatów społecznych przez jednostki, grupy i instytucje.

Mówiąc o telewizji, mam więc na myśli nie tylko tradycyjny, linearny przekaz (medium masowe), ale także jej rozszerzenia: reaktualizacje w środowisku nowych mediów⁸. Nie będę tu wskazywał na różnice między „starą” a „nową” telewizją i audiowizualnymi aktywnościami online – chodzi mi bowiem o ukazanie ich wspólnych obszarów, szczególnie zaś takich, które stanowią „przedłużenia” telewizji w nowych mediach⁹. Owe „przedłużenia” będę zaś rozumiał jako działania, między innymi oglądanie telewizji (w tym w serwisach, platformach i aplikacjach), powielanie telewizyjnych obrazów i dyskursów oraz wytwarzanie własnych – o cechach programów telewizyjnych – przez jednostki i instytucje. Obecność telewizyjnych narracji w aktywnościach online można nazwać reaktualizacją takich symbolicznych praktyk, które ukształtowały się wraz z roz-

⁶ Peter L. BERGER, Thomas LUCKMANN, *Společne tworzenie rzeczywistości. Traktat z socjologii wiedzy* [1966], tłum. Józef Niżnik, Wydawnictwo Naukowe PWN 2010, s. 34.

⁷ Zob. Michel DE CERTEAU, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania* [1980], tłum. Katarzyna Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego 2008.

⁸ Istotne w tym kontekście są dla mnie ustalenia José van Dijck i Williama Uricchio. Zob. José VAN DIJCK, *Telewizja 2.0: YouTube i narodziny nadawania domowego (homecasting)*, tłum. Dariusz Kuźma, [w:] *Zmierzyć telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. Tomasz BIELAK, Mirosław FILICIAK, Grzegorz PTASZEK, Wydawnictwo Naukowe Scholar 2011, s. 313-340. Zob. też William URICCHIO, *The Future of a Medium Once Known as Television*, [w:] *The YouTube Reader*, red. Pelle SNICKARS, Patrick VONDERAU, Wallflower Press 2009, s. 24-39.

⁹ Takie środowisko można nazwać konwergentnym, jednak działanie obrazem pozostaje w nim w dużym stopniu dywergentne, gdyż jest żywą reaktualizacją historycznie utrwalonych, konkretnych **telewizyjnych** praktyk i systemów. Zob. Mirosław FILICIAK, *Media, wersja beta. Film i telewizja w czasach gier komputerowych i internetu*, Wydawnictwo Naukowe Katedra 2013, s. 198.

wojem tego medium: chodzi o transmisje online, komentarze wideo, miniprogramy wytwarzane za pomocą narzędzi internetowych w sieci i wszelkie inne audiowizualne formy, które sposobem kadrowania czy też opowiadania świata nawiązują do poetyki telewizji. Innymi słowy, takie reaktualizacje to performans, którego **istotność** dookreśla sens techniczności¹⁰.

Przywołując pojęcie **istotności**, mam na myśli zarówno doniosłość, jak i sprawczość telewizyjnego fenomenu. Na telewizję można bowiem spojrzeć nieco inaczej, biorąc pod uwagę również takie sytuacje, w których ona uczestniczy lub wręcz staje się motorem napędowym tworzenia się kulturowych norm. Chciałbym zamknąć te normy w pojęciu ramy¹¹, która obejmuje działania i zachowania związane z telewizją. To, po pierwsze, schemat produkcji telewizyjnych programów, który rozumiem jako wytwarzanie określonych dyskursów. Po drugie zaś, produkowanie obrazów przez jednostki i instytucje, nie tylko w telewizji instytucjonalnej, ale także w internecie (np. w serwisie YouTube), zgodnie lub w kontrze do tych dyskursów. W jednym i w drugim przypadku chodzi o medialne wzory kulturowe i techniczne algorytmy (programy, projekty, kodowania itd.). Dlatego też będę się posługiwał pojęciami performansu technokulturowego oraz technokulturowej ramy widzialności.

W widzialności kryją się równie ważne (jeśli nie najważniejsze) aspekty opisywanej przeze mnie telewizji, telewizyjnego performansu i technokulturowej ramy. Widzialność to między innymi to, czego częścią telewizja już jest, ale i do czego nadal dąży. Nie należy jednak mylić widzialności z oglądalnością, czyli ekonomicznym – czy wręcz

¹⁰ Zob. Martin HEIDEGGER, *Pytanie o technikę* [1949], [w:] IDEM, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. Krzysztof Wolicki, Wydawnictwo Czytelnik 1977.

¹¹ Zob. Erving GOFFMAN, *Analiza ramowa. Esej z organizacji doświadczenia* [1974], tłum. Stanisław Burdziej, Zakład Wydawniczy Nomos 2010. Zob. też Anne FRIEDBERG, *Wirtualne okno. Od Albertiego do Microsoftu* [2006], tłum. Agnieszka Rejniak-Majewska, Michał Pabiś-Orzeszyna, Oficyna Naukowa 2012; Lucyna KOPCIEWICZ, *Wstęp*, [w:] *Codziennność, performatywność, demokracja*, red. Lucyna KOPCIEWICZ, Beata SIMLAT-ŻUK, Wydawnictwo Naukowe Katedra 2015, s. 17.

merkantylnym – działaniem instytucji medialnych. Ilościowy walor bywa często podstawą analiz tak zwanych nowych mediów, gdzie o sile obrazu czy informacji decydować ma liczba kliknięć, udostępnień, lajków i komentarzy. Mnie jednak interesuje przede wszystkim kwestia jakości współczesnej telewizji. Ona zaś przekłada się nie tylko na medialne, ale na szerzej rozumiane kulturowe, społeczne oraz polityczne normy i wzory zachowań.

Widzialność to dziś po prostu pewna norma – kulturowy standard **obecności** w świecie. Z kolei w ujęciu politycznym można uznać ją za prawo do publicznego pojawiania się. Tak rozumiana widzialność jest więc polem wspólnym (społecznym), a jednocześnie zawsze spersonalizowanym (jednostkowym). Telewizja ujęta jako performans znajduje się bowiem jednocześnie obok i wewnątrz codzienności. Obok, ponieważ można w niej (czy też poprzez nią) obserwować wspólną **obecność** jednostek i instytucji w przestrzeni publicznej. Wewnątrz, ponieważ telewizja pozwala dziś zaistnieć w tej przestrzeni każdemu, kto odpowiednio sprawnie i skutecznie wykorzysta nowe, audiowizualne technologie.

Telewizja jako instytucja publiczna – a w rezultacie i nieuchronnie także polityczna – i medium masowe miała przez całe lata prawo do decydowania kto, kiedy i gdzie może się pojawić, a także dyktowała własne warunki. Dziś przyjęcie logiki telewizji przez jednostki i instytucje niemiedialne – choćby w ramach wytwarzania własnych obrazów – prowadzić może wręcz do swoistej reglamentacji dostępu do widzialności. Oczywiście nowe media wytworzyły własne regulacje w kwestii pojawiania się, jednak widzialność jako taka pozostaje nadal obszarem wspólnym, zarówno dla „starych”, jak i „nowych” mediów. Dlatego też można łącznie opisywać i analizować mechanizmy wytwarzania widzialności przez jednostki i instytucje. Mechanizmy te (czy nawet maszyny) to jednocześnie narzędzia władzy, jeśli tylko rozumieć władzę (za Maxem Weberem¹²) jako łatwość

¹² Zob. np. Max WEBER, *Gospodarka i społeczeństwo* [1922], tłum. Dorota Lachowska, Wydawnictwo Naukowe PWN 2002.

egzekwowania własnej woli oraz określanie warunków społecznego funkcjonowania jednostek/ciał i ich pojawiania się¹³. Tak rozumiana widzialność posiada sprawczość w zakresie formowania się wspólnot i ich dyskursów. Widzialność jest więc zawsze polityczna, czyli dotyczy władzy, hegemonii, określonych polityk, istoty demokracji czy kultury politycznej.

Performans to jednak – przypomnę – reaktualizacja: zmiana przez powtórzenie, zmiana społecznych praktyk i systemów symbolicznych. A zatem telewizja jako część widzialności posiada zdolność nie tylko do utrwalania wzorców przez powtórzenia/powielenia własnych obrazów, lecz także do zmieniania norm i wytwarzania nowych. Dlatego normy i ramy reaktualizowane przez telewizję charakteryzują się niestałością, a w efekcie istnieje między nimi nieustanne napięcie. Performatyzację – mediów, codzienności, polityki – rozumiem więc tutaj jako relacje między telewizją jako normą a innymi normami kulturowymi (w tym technicznymi) i politycznymi oraz różnymi normami samej telewizyjności. Taki stan płynności, przenikania się mediów oraz codzienności i polityki zapewne trafnie określa kondycję współczesnego społeczeństwa.

Performatyczna perspektywa badawcza wymusza zatem refleksję także nad mechanizmami demokracji i sfery publicznej, szczególnie w kontekście szeroko podejmowanego w ostatnich latach tematu kryzysu wartości liberalnych czy banalizacji mediów i demokracji. Istotne zatem stają się odniesienia do myśli wielkich filozofów współczesności¹⁴, jak Jürgen Habermas i Michel Foucault. Koncepcje Habermasa, dotyczące przede wszystkim racjonalności komunikacyjnej, opartej na dialogu i konsensusie, zdają się dziś domagać rekonstrukcji, szczególnie w kontekście rozwoju telewizji i nowych mediów. Foucault z kolei – choć też w pewnej mierze pozostawał pod wpływem marksistowskiej wizji stosunków społecz-

¹³ Zob. Michel FOUCAULT, *Trzeba bronić społeczeństwa. Wykłady w Collège de France 1976*, tłum. Małgorzata Kowalska, Wydawnictwo KR 1998.

¹⁴ Zobacz np. Jan P. HUDZIK, *Filozofia w zgiełku sfery publicznej*, „Filo-Sofija” 2014, nr 1, s. 121-146.

nych – wprowadził do naukowego dyskursu o polityce i mediach istotne uzupełnienia, dotyczące tak koncepcji nadzoru i kontroli, jak też władzy i jej biologiczno-kulturowego uwarunkowania. Oczywiście obu wymienionych myślicieli nie należy kwalifikować/ograniczać tylko do wymienionych wyżej politologii i medioznawstwa. Postaram się podejść do ich dokonań jako do dwóch odmiennych, lecz równie fundamentalnych uzasadnień dla wywołanych przeze mnie pojęć **obecność** i **istotność**.

Wymienione wyżej pojęcia będę starał się stopniowo doprecyzować w kolejnych rozdziałach tej książki. W tym miejscu jedynie zaznaczę, że politykę i polityczność rozumiem podobnie jak Chantal Mouffe, która w analizach stosunków władzy podkreśla napięcia między różnymi stronami, co wydaje mi się bliższe performatywnie rozumianej aktualizacji społecznych praktyk i systemów symbolicznych niż choćby utopijny program Habermasa. Polityka w jej ujęciu stanowi zatem system praktyk, zmierzających do ustanowienia ładu społecznego, zaś polityczność staje się przestrzenią władzy, konfliktu i antagonizmu¹⁵. Mówiąc o politykach widzialności, mam więc na myśli ten aspekt **obecności i istotności** telewizji, który wydaje się dziś warunkiem niezbędnym do tego, żeby jednostki i instytucje mogły zaistnieć w przestrzeni publicznej. Chodzi przy tym nie tylko o to, jak ktoś się pojawia i bywa postrzegany, lecz wręcz o samą możliwość zagospodarowania przestrzeni widzialności przez jednostki i instytucje, wykorzystujące do tego jakiś obraz lub ich serię. Tak też rozumie Mouffe demokrację agoniczną: to walka o publiczną **obecność i istotność** jednostek i instytucji, w tym o władzę i hegemonię – z wykorzystaniem także mechanizmów widzialności.

Zakładam, że dziś nie da się jednoznacznie wydzielić przedmiotu poznania w naukach o mediach od nauk o polityce. W wielu przypadkach to wręcz dyscypliny komplementarne – jeśli wziąć pod uwagę namysł nad demokracją, kulturą polityczną czy komunikowa-

¹⁵ Zob. np. Chantal MOUFFE, *Polityczność* [2005], tłum. Joanna Erbel, Wydawnictwo Krytyki Policznej 2008.

niem politycznym, media zawsze pojawiają się jako ich istotny aspekt. Przypomnę jedynie, że moim nadrzędnym celem jest poszerzenie perspektywy obu tych dyscyplin o refleksję performatyczną. A to znaczy, że szukam w nich także potwierdzenia dla przedstawianych przeze mnie w tej książce tropów performatywnych. Dlatego w jej kolejnych częściach przywołam (choć niekiedy polemicznie) ustalenia takich teoretyków mediów rozumianych politycznie, jak i polityki ujmowanej medialnie, jak Marshall McLuhan, Henry Jenkins, Anne Friedberg i Siegfried Zielinski. Spośród polskich badaczy, którzy podejmowali podobne wątki, uwzględnię zaś propozycje Wiesława Godzica, Mirosława Filiciaka, Piotra Celińskiego, Stanisława Michalczyka i Mirosława Karwata. Wśród polskich akademików znajdują się też tacy, u których kategoria performatywności pojawia się w namyśle nad mediami i polityką – są to Jan P. Hudzik i Anna Nacher. Istotne uzupełnienie – biorąc pod uwagę interdyscyplinarność tej pracy – mogą stanowić ustalenia na gruncie socjologii Marii Marody, Piotra Sztompki i Małgorzaty Boguni-Borowskiej.

Aby w pełni zrealizować podejmowaną tu próbę nazwania mechanizmów widzialności oraz naszkicowania tego, co można nazwać morfologią performansu i polityki, muszę jeszcze wspomnieć o ważnych dla całej pracy kategoriach pojęciowych, które wprowadzają w filozoficznych traktatach Gilles Deleuze i Félix Guattari¹⁶. Pierwsza z nich to kłące: nowa ontologia i nowa organizacja treści/wyrażenia jako proces, dla którego nie można ustalić definitywnie ani początku, ani kierunku rozwoju. Kłące to inna niż performans metafora aktualizacji praktyk społecznych i systemów symbolicznych, jednak zgodna z nim co do sposobu organizowania rzeczywistości społecznej i kulturowej. Druga podobna metafora to maszyna: metafora (meta)procesów społecznych, rozproszenia, wielości, dominacji niejawnych norm i systemów zintegrowanych z jednostkami. Choć De-

¹⁶ Gilles DELEUZE, Félix GUATTARI, *Anty-Edyp. Kapitalizm i schizofrenia*, t. 1 [1972], tłum. Tomasz Kaszubski, Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2017; IDEM, *Tysiąc plateau. Kapitalizm i schizofrenia II*. [1980], tłum. Joanna Bednarek, Wydawnictwo Bęc Zmiana 2015.

leuze i Guattari nie posługiwali się pojęciem performansu, ich myśl może okazać się istotna dla próby określenia mechanizmów performatyzacji codzienności, ponieważ przedstawia oryginalne rozwiązania problemów kreowania i powtarzalności zachowań społecznych i kulturowych, a przez to też ich oryginalności i normatywności. Na ich koncepcji oparł w dużej mierze swoją teorię performansu Jon McKenzie¹⁷. Idąc w jego ślady, postaram się wpisać dokonania Deleuze'a i Guattariego w zakres performatyki.

W niniejszej pracy mam ambicję połączenia teorii i praktyki mediów. Pociąga to za sobą konieczność podzielenia jej przedmiotu na dwie, z założenia równoważne i splecione ze sobą części. Stanowią je z jednej strony teksty z teorii performatyki, z drugiej zaś programy i formaty (około)telewizyjne.

Zacznijmy od krótkiej charakterystyki tych pierwszych. W anglosaskich naukach społecznych, zajmujących się kulturą i mediami, performatyka znana jest jako *performance studies*. Moje badania dotyczą mediów i polityki, muszę więc analizować teksty na temat performatyki, performansu i performatywności pod kątem ich adekwatności dla takiej problematyki. Będę czytał głównie prace teoretyczne zagranicznych i polskich badaczy związanych z performatyką i szukał w nich możliwości połączenia jej z badaniami nad telewizją. Jednego z najważniejszych dla performatyki autorów wspomniałem już wyżej – to Richard Schechner, którego teorię performansu historycznie wyprzedza jedynie koncepcja performatywności języka Johna L. Austina. Nie mogę też pominąć propozycji podejmującego refleksję nad medialnością i widzialnością Philipa Auslandera, kładącego nacisk na kulturowy aspekt performansu Marvinina Carlsona i proponującej teorię estetyki performatywnej Eriki Fischer-Lichte. Odwołam się ponadto do ustaleń Judith Butler, która w pracach dotyczących performansu i performatywności nierozzerwalnie wiąże kulturę, media i politykę. Szczególne miejsca rezerwuję natomiast

¹⁷ Jon MCKENZIE, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu* [2001], tłum. Tomasz Kubikowski, Universitas 2011.

dla Jona McKenzie'ego, twórcy oryginalnej teorii performansu, która – choć stanowi wypadkową typowo modernistycznych kategorii **sprawności** technicznej, **skuteczności** kulturowej i **wydajności** organizacyjnej – pozostaje nadal niezwykle ambitną próbą włączenia performatyki do szerokiego repertuaru humanistyki, ponieważ w tym wydaniu oferuje w zasadzie nieskrępowany dyscyplinarnie namysł nad współczesnością.

Istotną część przedmiotu moich badań stanowią teksty polskich badaczy performansu. Wspomnę o tych z Katedry Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego: Małgorzacie Sugierze, Ewie Bał, Wandzie Świątkowskiej, Mateuszu Borowskim i Dariuszu Kosińskim, którzy od wielu lat popularyzują performatykę na gruncie polskiej humanistyki, uzupełniają o nowe wnioski i wypracowują dla niej nowe możliwości analityczne – także z uwzględnieniem zjawisk medialnych i politycznych. Nie zapomnę również o pracach Artura Dudy, Tomasza Kubikowskiego, Anny Burzyńskiej i Jacka Wachowskiego. Ich ustalenia warto uwzględnić, choćby z uwagi na pojawiające się w nich odniesienia do – ważnych także dla mnie – tradycji hermeneutycznej, szkoły krytycznej, czy poststrukturalizmu (chodzi tu raczej o nawiązywanie do stylu takiego filozofowania niż jego bezpośrednie kontynuacje).

Niniejsza książka podejmuje jednak w głównej mierze temat telewizji oraz jej **obecności**, **istotności** i **sprawczości** w codziennych praktykach/dyskursach jednostek i instytucji, a także w powstawaniu norm kulturowych i społecznych. Kiedy mówię o telewizji, to w pierwszej kolejności chodzi mi o różnorodne programy: rozrywkowe, informacyjne, publicystyczne, społeczne, z nurtu *reality*, transmisje na żywo, a także platformy wideo na żądanie, aplikacje telewizyjne, strony internetowe z programami telewizyjnymi. Dzisiejsza telewizja to również korporacje medialne, stacje telewizyjne, konkretne kanały telewizji, naziemna telewizja cyfrowa, agregaty treści audiowizualnych, a ponadto telewizje internetowe, kanały w serwisach wideo, materiały audiowizualne w tak zwanych mediach społecznościowych, czy transmisje online w takich serwi-

sach. Z uwagi na współczesny rozwój technologii oraz fakt, że same media też stanowią przekaz, przedmiotem moich badań staną się ponadto urządzenia do odbioru oraz wytwarzania obrazu – w sensie produkcyjnym i technologicznym. Dobór ten jest bardzo szeroki i w pełni subiektywny. Dokonałem go jednak w taki sposób, żeby jak najlepiej pokazywał możliwości rozumienia współczesnej telewizji w perspektywie performatycznej.

Pomijam jednak najpopularniejsze bodaj w dzisiejszym dyskursie medioznawczym telewizyjne filmy i seriale, a także reklamy. Ich analiza wymagałaby wprowadzenia dodatkowych elementów do performatycznej siatki pojęciowej – ustaleń na gruncie filmoznawstwa, public relations czy marketingu. To zaś musiałoby znacząco skomplikować zarówno proces dowodzenia, jak i czytanie tego tekstu. Zaznaczę też od razu, że z kilkoma wyjątkami opisuję i analizuję przede wszystkim telewizję w Polsce – pojawiają się więc w tej książce związane z telewizją teksty źródłowe, czyli wykorzystane przeze mnie wybrane akty prawne dotyczące polityki medialnej państwa i polskiego rynku audiowizualnego, jak ustawy, regulacje i ogłoszenia o konsultacjach społecznych.

Wobec przedstawionych wyżej celów i perspektyw chciałbym też sformułować podstawowe problemy badawcze, które z jednej strony wpisują się w eksperymentalny charakter tej książki, z drugiej zaś otwierają się na tak prowadzone badania interdyscyplinarne. Główny problem badawczy to pytanie, na czym polega sprawczość telewizji w procesach społecznych? Innymi słowy, na ile to, co telewizyjne, wiąże się dziś z innymi obszarami codziennych działań jednostek, grup społecznych i instytucji? Mam tu na myśli nie tylko aktywności online, lecz także offline: jedno i drugie często polega bowiem na spędzaniu wolnego czasu, zabawie i rozrywce; jedno i drugie bywają samocelowe i/lub instrumentalne. Jedne i drugie dotyczą więc ludzkich form ekspresji, także tych o charakterze politycznym – manifestowanie poglądów, wytwarzanie informacji, polityczna socjalizacja i mobilizacja. W nich zaś telewizja zdaje się mieć dzisiaj znaczący udział. Natomiast pierwsze z pytań szczegółowych

dotyczy tego, jaki jest współcześnie status realności telewizji? To pytanie dość dwuznaczne, szczególnie w medialnym, często wirtualnym świecie – telewizja (to truizm) istnieje przecież jako medium komunikacyjne i instytucja społeczna. Idzie jednak o coś innego: o realność rozumianą jako prawda przekazu telewizji oraz o realność jako skuteczność jej oddziaływania. Owe „prawda” i „skuteczność” to także pojęcia wielce niejednoznaczne. Można jednak mieć nadzieję, że dzięki semantycznym, hermeneutycznym i ramowym analizom telewizji (o których jeszcze poniżej) uda się uchwycić performatywny sens tak ujętej realności. Analizy badanych programów i formatów telewizyjnych podejmują kwestię tego, jak telewizja kształtuje nasze rozumienie, czy też inaczej: ramy percepcyjne (epistemologia) tego, co realne. Wiąże się to zaś ściśle z istnieniem tego (ontologia), co w klasycznym, modernistycznym porządku zwykliśmy odróżniać od tego, co wirtualne (w tym także wytworzone technicznie). Na ile zatem telewizja uczy nas odróżniać prawdziwe od fałszywego, dobre od złego, piękne od brzydkiego?

Powyższe pytanie o ramy percepcyjne pociąga za sobą kolejne: jak telewizja współtworzy normy kulturowe, dotyczące zarówno użytkowania i produkcji, jak też odbioru obrazów audiowizualnych w tradycyjnych oraz nowych mediach? Innymi słowy, w jaki sposób telewizja mapuje (czy też: organizuje) doświadczaną i wytwarzaną przez nas (głównie medialnie) codzienność? Czy wchodzi z nią w dialog? Pytanie trzecie dotyczy zaś tego, czy można dzisiejszą telewizję określić jako performatywną? To jednocześnie pytanie o praktykę i o teorię: czy performatyka sprawdza się w analizach dyskursów, tekstów, obrazów, praktyk i działań o charakterze telewizyjnym, w kulturze i społeczeństwie? Druga strona tego pytania to poszukiwanie elementów performatyki w innych niż deklarowane jako performatyczne szkołach i koncepcjach, dotyczących ogólnie rozumianej kultury, mediów i polityki.

Pytanie czwarte brzmi następująco: jak kształtują się mechanizmy władzy telewizji, pojmowanej jako performatywna i dyskursywna siła stanowienia rzeczywistości społecznej? Na ile tradycyjne,

ugruntowane kulturowo i historycznie sposoby realizowania władzy zmieniają się w chwili, kiedy bierze w nich udział telewizja? Pytanie piąte w gruncie rzeczy dookreśla poprzednie: czy telewizja posiada sprawczość w procesach demokratycznych i jakie formy ona przybiera? Czy popularną dziś **demokrację medialną** można nazwać **demokracją performatywną**? Kiedy pytam o status tak rozumianej demokracji, mam na myśli głównie procesy sprawcze telewizji w przekształcaniach sfery publicznej oraz rolę informacji w różnych strategiach faktyczności: w medialnych politykach jednostek i instytucji oraz ich sposobach tłumaczenia świata. Pytanie szóste też wiąże się z poprzednim, a mianowicie: jak telewizja współkształtuje dziś to, co nazywamy bardzo ogólnie kulturą polityczną? Mam tu ponownie na myśli wytwarzanie norm, tym razem głównie w dziedzinie komunikowania politycznego. Pytanie to dotyczy po części politycznej socjalizacji i mobilizacji: innymi słowy, czy telewizja ma zdolność powoływania i organizowania (się) wspólnot?

Performatyka nie wypracowała dotąd jednorodnej metody badawczej. Nadal pozostaje raczej zestawem rozproszonych metod, z których – razem wziętych – wyłania się zarys ogólnej metody. Sam performans bywa nazywany przez performatyków narzędziem poznania¹⁸. Na przykład, wspomniany już amerykański kulturoznawca, medioznawca i performatyk Philip Auslander traktuje performans między innymi jako „soczewkę, przez którą można badać niemal wszystko”¹⁹. Takie określenie performansu wymaga jednak doprecyzowania pod względem metodologicznym, a więc także próby

¹⁸ Por. z możliwościami zastosowania performatyki w etnografii, gdzie „etnografia performatywna to w dosłownym znaczeniu scenicznie zaaranżowane odgrywanie sytuacji zapisanych w notatkach z badań etnograficznych”, Bryan K. ALEXANDER, *Etnografia performatywna. Odgrywanie i pobudzanie kultury*, tłum. Łukasz Marciniak, [w:] *Metody badań jakościowych* [2005], t. 1, red. Norman K. DENZIN, Yvonna S. LINCOLN, Wydawnictwo Naukowe PWN 2009, s. 581.

¹⁹ Philip AUSLANDER, *Theory for Performance Studies. A Student's Guide*, Routledge 2008, s. 2. Jeśli nie zaznaczono inaczej, cytaty w tłumaczeniu autora monografii.

syntetycznego ujęcia kilku metod, adekwatnych do podejmowania problematyki poruszanej w tej książce.

Badanie performansu to praca z metaforą – przez sam fakt funkcjonowania w systemie językowym, performans ma wiele desygnatów, podobnie jak każde inne pojęcie, mające ambicje objaśniania złożonej rzeczywistości. Ważne jest dla mnie przede wszystkim określenie performansu jako aktualizacji praktyk społecznych, gdyż proces badawczy można ująć jako jedną z takich praktyk. A zatem performans rozumiany jako metafora znajduje się pomiędzy teorią a praktyką. Innymi słowy, praca z metaforą to postępowanie badawcze osadzone w tradycji hermeneutycznej, która w głównej mierze polega na tłumaczeniu tekstów poprzez ich interpretację. W całej pracy próbuję ująć telewizję jako performans, czyli także jako dyskurs, wyznaczający określone ramy w procesie wytwarzania znaczeń. Dlatego też sięgam po analizę dyskursu w rozumieniu Foucaulta²⁰, która pozwoli mi określić językowe i obrazowe struktury i strategie telewizji w wielu kontekstach i na różnych poziomach. Analiza dyskursu to też namysł nad nadawaniem znaczeń określonym działaniom jednostek i instytucji, a przez to określanie **istotności** tych działań. Jako równorzędna metoda badawcza posłuży mi analiza ramowa, pozwoli bowiem ująć telewizję jako schematy doświadczeń i ich interpretacji, które funkcjonują w społeczeństwie w sposób jednocześnie sprawczy i dramaturgiczny/teatralny/przedstawieniowy²¹. Analiza ramowa odnosi się tym samym do **obecności** takich działań. Trzecią metodą badawczą, którą wybrałem, jest analiza semantyczna. Nie ograniczę się jednak do czytania telewizyjnych i okołotelewizyjnych treści, lecz podejmę też próbę czytania samej codzienności/rzeczywistości dotkniętej – taka metafora domaga się tu zastosowa-

²⁰ Zob. Michel FOUCAULT, *Porządek dyskursu: wykład inauguracyjny wygłoszony w Collège de France 2 grudnia 1970*, tłum. Michał Kozłowski, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria 2002.

²¹ Zob. Erving GOFFMAN, *Analiza ramowa*.

nia – telewizyjnymi tekstami, obrazami, działaniami, dyskursami²². Dotkniętej, to znaczy zarówno wpisanej w strumień telewizyjnych obrazów, jak też często zorganizowanej według logiki tego medium. Decyduję się na wyodrębnienie tu analizy semantycznej ze względu na możliwość jej pełnego zastosowania w polu między tak zwaną humanistyką rozumiejącą a socjologią interpretacyjną. Dopełnieniem zespołu wymienionych wyżej metod będą studia przypadku. Narzędzie to pozwoli mi jeszcze dokładniej zobrazować przedmiot i problematykę badań, a także pokazać rzeczywiste, namacalne działanie performansu. Dodatkowym walorem takiego skupienia uwagi na wybranych przypadkach jest możliwość doprecyzowania niejednokrotnie skomplikowanych rozważań teoretycznych, a tym samym wyraźniejsze ułożenie performatyki między teorią a praktyką mediów.

Telewizja ujęta w perspektywie performatycznej nie doczekała się jeszcze wielu opracowań, temat ten u performatyków występuje sporadycznie lub w ogóle. Nieco lepiej rozpoznane przez performatykę są medialność i polityczność, tłumaczone wtedy jako zjawiska performatywne. Jeśli chodzi o samą telewizję, w zasadzie można wymienić tu prace trzech badaczy: przywoływanego już Auslandera oraz na polskim gruncie Artura Dudy i Dariusza Kosińskiego. Jeszcze gorzej rzecz się ma, gdy szukać performatycznych analiz nowych mediów. Telewizja oraz audiowizualność nowych mediów stanowią ważny aspekt medialności na żywo jedynie dla Auslandera. Konieczna jednak wydaje się aktualizacja jego badań, uwzględniająca propozycje innych performatyków i uzupełniona o konkluzje medioznawcze i politologiczne. Duda, choć poświęcił telewizji dwa z ośmiu rozdziałów *Performansu na żywo*, w ogóle nie uwzględnił jej technicznego i politycznego aspektu. Przedmiotem jego rozważań pozostała – istotna w dużej mierze także dla mnie – tak zwana

²² Więcej o analizie semantycznej jako metodzie w środowisku nowych mediów, zob.: Piotr CELIŃSKI, *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych*, Wydawnictwo UMCS 2013, s. 11–13.

telewizja *reality*. Z kolei Kosiński w książce *Performatyka. W(y)prowadzenia* ograniczył się do refleksji nad fenomenem telewizyjnego serialu i jego bliskich związków z teatrem. W wymienionych trzech przypadkach chodzi o prace *stricto* kulturoznawcze. Pojawiają się też pomniejsze artykuły w pracach zbiorowych, których autorzy próbują stosować metody performatyczne w swoich rozważaniach na temat telewizji czy nowych mediów. Ich autorami nie są najczęściej performatycy, lecz głównie językoznawcy i teatrologzy.

Kosiński podejmuje jednak namysł (zorientowany kulturowo) także nad politycznym aspektem performansu, analizując stan polskiej demokracji ostatnich kilku lat. Wątek polityki zdaje się nieco lepiej – choć nadal w niewystarczającym stopniu – rozpoznany w całej performatycznej literaturze przedmiotu. Zajmują się nim również klasycy performatyki: Schechner (przywołujący tak zwaną kondycję ponowoczesną) i McKenzie (rozpatrujący performatywność wiedzy i władzy). Prace tego ostatniego są dla mnie szczególnie istotne, ponieważ z nich zaczerpnąłem w dużej mierze rozumienie performatywności kultury, techniki i polityki. Niemal wyłącznie w aspekcie polityczno-medialnym wykorzystuje performatykę Judith Butler, która pisze o performatywności zgromadzeń, publicznych aktów ekspresji, ciał, wspólnoty oraz przemocy. Należy wspomnieć też o badaniach Elżbiety Matyni, która opracowała koncepcję **demokracji performatywnej**. Opierała się jednak wyłącznie – i momentami nazbyt optymistycznie – na ideologii liberalnej. W kontekście bardziej współczesnych i donioślejszych ustaleń, choćby wspomnianej wyżej Butler, wnioski Matyni domagają się dziś aktualizacji.

Struktura niniejszej książki ma charakter problemowy. Staram się szukać odpowiedzi na sformułowane wyżej pytania, próbując jednocześnie analitycznie ująć temat z dwóch perspektyw: zewnętrznej (obserwatora i widza) oraz wewnętrznej (produkcji i zastosowania telewizji) w medialnych i politycznych odsłonach codzienności. Przyjęcie takiej podwójnej perspektywy pozwoli mi najpewniej na określenie wspólnego pola dla telewizji i performansu. Całość rozważań podzieliłem zaś na dwie części: pierwsza poświęcona zosta-

ła w większym stopniu refleksji kulturoznawczo-medioznawczej, w drugiej zaś skupiam uwagę raczej na rozważaniach kulturoznawczo-politologicznych.

W rozdziale pierwszym lokuję prowadzone tu badania w nurcie, który wiąże się ze **zwrotem performatywnym**. Najpierw staram się dookreślić, czym jest (lub też może być) performans, a następnie ująć jako performans samą telewizję oraz ustalić znaczenie **zachowania telewizyjnego**. Zastanawiam się ponadto nad statusem codzienności, organizowanej przez telewizyjne obrazy. Podążając za myślą Ervinga Goffmana i Anne Friedberg, wprowadzam pojęcie **ramy działania** oraz definiuję jej medialne, czyli technokulturowe znaczenie. Podejmuję też próbę zdefiniowania **władzy performatywnej**. Aby zobrazować przywołane koncepcje i pojęcia, przechodzę następnie do analizy/studium przypadku konkretnego programu telewizyjnego. Program *Gogglebox*, który – w mojej opinii – najlepiej obrazuje zależności między telewizją a performansem, pozwala mi pokazać uniwersum dzisiejszej telewizji, na które składa się także audiowizualne terytorium internetu.

Rozdział drugi to próba zdefiniowania performatywnych mechanizmów, które pozwalają telewizji tworzyć nowe ontologie społeczne i technokulturowe. Przywołuję tu wiele teorii, które zwykle występują niezależnie od siebie, by określić współczesny status rzeczywistości telewizji: jej obecność w realnych, fizycznych aktywnościach codziennych oraz jednocześnie w wyobrażonym, zapośredniczonym technicznie, wirtualnym polu obrazu. Testuję odmienne koncepcje pod kątem sprawczości telewizyjnego performansu. Rozpaczynam zaś od próby performatywnego zrozumienia **sensu techniczności**. Następnie poruszam kwestię statusu rzeczywistości telewizji wobec kultury konwergencji, aby określić ontologiczny status telewizji, osadzonej między rzeczywistością a wirtualnością. Wykorzystując metodę dramaturgiczną Goffmana, przyglądam się potem sposobom kształtowania się nowych, telewizyjnych ontologii. W tym celu wykorzystuję powtarzalność telewizyjnych obrazów, których działania wychodzą poza język – to znaczący sprawcze wobec procesów innych

niż czysto telewizyjne. W drugiej części rozdziału pojawiają się natomiast studia przypadków telewizyjnych teleturniejów, telewizyjnej gry *Buzz*, serwisów wideo na żądanie oraz telewizji internetowych. Podsumowując rozważania w tym rozdziale, zastanawiam się zaś nad ekonomicznym aspektem ingerowania telewizji w codzienność.

Rozdział trzeci to próba określenia politycznego znaczenia telewizji, rozumianej jako technokulturowe procesy polityczne. Poświęcam go w całości na sformułowanie definicji współczesnej nam demokracji jako **demokracji performatywnej**, uznając za polityczne określone już w rozdziale pierwszym i mocno związane z telewizją codzienne zachowania jednostek i instytucji. Następnie przyglądam się temu, jak analizowane wyżej telewizyjne/technokulturowe dyskursy w procesie performatyzacji zmieniają znaczenie, na przykład, z rozrywkowych na polityczne, a także szukam odpowiedzi na pytanie o dialogiczność telewizyjnych obrazów. W taki sposób przechodzę do próby zarysowania relacyjnego charakteru zdefiniowanej w rozdziale pierwszym performatywnej władzy telewizji oraz do rozpoznania performatywnych mechanizmów działania telewizji jako rodzaju społecznej i politycznej racjonalności. W drugiej części rozdziału podejmuję polemikę z koncepcją **demokracji medialnej**. Jak bowiem uważam, polityki informacyjne telewizyjnych obrazów mają charakter dalece niedialogiczny. Nie do końca koresponduje to zatem z tym, jak funkcję mediów w sferze publicznej rozumiał Habermas. Bliższe natomiast wydaje się mechanizmom wytwarzania się dyskursów oraz rozproszonym stosunkom wiedzy i władzy w ujęciu Foucaulta. Przyglądam się potem interwencjom telewizji w procesy polityczne oraz definiuję na tej podstawie antagonizmy, jakie tworzą się już nie tylko między różnymi wspólnotami, które wykorzystują telewizję w politycznej socjalizacji i mobilizacji, ale także między samymi telewizyjnymi obrazami.

Rozdział czwarty to próba zdefiniowania współczesnej kultury politycznej w oparciu o teorię performansu oraz – w szczególności – wchodzącego w jej obszar komunikowania politycznego, które określam jako performatywne. Przedstawiam tu ponadto performa-

tywne interpretacje kultury politycznej, podążając głównie za myślą Judith Butler oraz – eksperymentalnie – Gillesa Deleuze’a i Félixa Guattariego. Zastanawiam się w pierwszej kolejności nad znaczeniem widzialności w tworzeniu się wspólnot. Posługując się kategorią **ramy wojny** Butler, proponuję analizę konkretnego zgromadzenia, czyli Marszu Niepodległości. Ponadto w oparciu o koncepcję Butler podejmuję namysł nad współczesną kondycją medialnej informacji, definiując na nowo tak zwany **pakt faktograficzny** i uznając go za taki rodzaj umowy społecznej, który bazuje nie na konsensualnych, lecz na agonicznych formach uzgodnienia. Druga część rozdziału i jednocześnie ostatnia część książki to próba wykorzystania pojęcia **maszyny** Deleuze’a i Guattariego w performatyce. W tym celu analizuję fenomen naziemnej telewizji cyfrowej (NTC) w Polsce i dokonuję dekonstrukcji urzędowych dokumentów Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji dotyczących NTC, używając siatki pojęciowej wspomnianych dwóch francuskich filozofów.

W niniejszej książce staram się połączyć lata moich studiów nad mediami i polityką z własną praktyką w produkcji i postprodukcji wielu programów telewizyjnych. Nie powstałaby ona jednak bez merytorycznego i duchowego wsparcia Pana Profesora Jana P. Hudzika oraz Kolegów z Katedry Teorii Mediów UMCS w Lublinie, którym dziękuję za nieocenioną pomoc i okazaną mi cierpliwość. Pani Profesor Iwonie Hofman, dyrektor Instytutu Nauk o Komunikacji Społecznej i Mediach UMCS w Lublinie, dziękuję za wsparcie finansowe udzielone tej publikacji. Dziękuję również Pani Profesor Małgorzacie Sugierze za wnikliwą i krytyczną lekturę tego tekstu oraz cenne uwagi. Szczególne podziękowania należą się też w tym miejscu mojej żonie Ani, zwłaszcza za wytrwałość i hart ducha, towarzyszące wielu godzinom pracy nad tą książką.

MARCIN SANAKIEWICZ (ur. 1980 w Krakowie) – medioznawca, doktor nauk społecznych, adiunkt w Katedrze Teorii Mediów UMCS w Lublinie.

Absolwent studiów dziennikarskich na Wydziale Politologii UMCS. Stypendysta Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego, zdobywca Akademickiego Lauru Dziennikarskiego AKLAUD Młodych, laureat I nagrody w I edycji Ogólnopolskiego Konkursu Medi@stery. Autor monografii oraz artykułów poświęconych społecznej i kulturowej roli mediów, w szczególności telewizji. Członek Polskiego Towarzystwa Komunikacji Społecznej oraz Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Jego zainteresowania badawcze skupiają się wokół performatyki, współczesnych kultur wiedzy oraz wzajemnych relacji mediów, sztuki i polityki.

Wieloletni artysta krakowskiej Piwnicy pod Baranami, z którą jako pianista koncertował na scenach i estradach w Polsce i na świecie, a także uczestniczył w prawykonaniach wielu dzieł muzyki współczesnej i rozrywkowej, nagraniach fonograficznych, realizacjach telewizyjnych i radiowych jako akompaniator i solista. Od ponad dwudziestu lat lektor radia i telewizji, m.in. Telewizji Polskiej, a wcześniej radiowej Trójki, RMF FM i Radia Zet. Z TVP związany także jako redaktor i wydawca programów kulturalnych i rozrywkowych.

Celem książki jest próba sformułowania definicji współczesnej telewizji (z uwzględnieniem jej ekstensji w nowych mediach) jako performansu, czyli działania procesualnego i sprawczego w obszarze widzialności i społecznej rzeczywistości. Autor podejmuje też próbę weryfikacji możliwości poznawczych performatyki w kulturoznawczo zorientowanych naukach o polityce i naukach o mediach. Interesują go kwestie **obecności, istotności i sprawczości** telewizji w codziennych praktykach i dyskursach jednostek i instytucji, w powstawaniu norm kulturowych i społecznych, a także tworzeniu się wspólnot. W konsekwencji modyfikacji uległa również dzisiejsza kondycja zmediatyzowanej demokracji, a także rozumienie kultury politycznej.

Autor stara się przedstawić wspólne pola performansu i telewizji oraz wynikającą z nich koncepcję władzy performatywnej, odwołującą się do myśli Michela Foucaulta. Proponuje także rozważania nad nowymi ontologiami, obecnymi w technokulturowej ramie telewizyjnego terytorium widzialności, które odsyłają między innymi do wybranych wątków myśli Martina Heideggera, Ervinga Goffmana i Anne Friedberg. W nawiązaniu do agonicznego rozumienia polityki, polityczności i hegemonii Chantal Mouffe, podejmuje próbę ponownego zdefiniowania demokracji performatywnej, w której istotną rolę odgrywa telewizja. Ponadto bada performatywność kultury politycznej, politycznego oraz proponuje ich interpretacje, w kontekście ustaleń Judith Butler oraz Gillesa Deleuze'a i Félixa Guattariego.



<https://akademicka.pl>

