

MAŁGORZATA BOGUNIA-BOROWSKA
Uniwersytet Jagielloński

KONCEPCJA SELF-TELEVISION — REFLEKSJA
NAD STATUSEM PONOWOCZESNEJ TELEWIZJI
ANALIZA METATELEWIZYJNEJ NARRACJI
ORAZ AUTOREFERENCYJNEJ NATURY TELEWIZJI

„[...] jak uczynić zwyczajność niezwykłą, pokazywać to, co zwyczajne, w taki sposób, by ludzie dostrzegli, w jakim stopniu jest to niezwykłe”

Pierre Bourdieu

STATUS PONOWOCZESNEJ TELEWIZJI

Rola telewizji w ponowoczesnej rzeczywistości jest znacząca. Wynika to nie tylko z tego, że bardzo dynamicznie reaguje ona na wszelkie zmiany społeczno-kulturowe, ale także z jej ogromnej siły oddziaływania i kreowania nowych wzorców. Co prawda, badacze mediów obserwują pokoleniowy przełom, który polega na tym, że młodzi ludzie dorastający w epoce nowych mediów coraz rzadziej korzystają z pasywnej telewizji. Nie oznacza to jednak, że nie docierają do nich żadne telewizyjne treści. Różnica polega na tym, że ich recepcja odbywa się wedle reguł samodzielnego sterowania nie tylko ich wyborem, ale miejscem i czasem ich odbioru¹. Zmiany telewizji w ponowoczesnym świecie następują w tak zawrotnym tempie, że większość z nas, zwykłych telewidzów, nie tylko zauważa tę dynamikę, ale również bardzo wyraźnie ją odczuwa. Jak w kalejdoskopie pojawiają się coraz to nowe programy, seriale czy prezenterzy, na których się głosuje w różnych telewizyjnych plebiscytach. Ledwo widow-

Adres do korespondencji: mbogunia@poczta.onet.pl

¹ Najnowszy raport przygotowany przez zespół SWPS poświęcony nowym mediom i uczestnictwie w kulturze wskazuje na istotny zwrot w użytkowaniu mediów wizualnych. Wedle autorów tego badania, można mówić o pokoleniu nowych mediów, którego członkowie telewizji w tradycyjny sposób w zasadzie w ogóle już nie oglądają. Jest to medium stanowczo peryferyjne wobec najważniejszego dla nich internetu (Filiciak i in. 2010).

nia przyzwyczai się do jednego programu czy serialu, polubi bohaterów jakiejś serii, to już pojawiają się kolejne propozycje. Badacze telewizyjnej kultury wskazują i analizują nowe trendy, takie jak kultura ekstremalnych metamorfoz, kultura genderowych negocjacji, fascynacja medykacją życia codziennego, hegemonia gotowania na ekranie, kultura konsensusu bądź sporu, mediatyzacja (Bogunia-Borowska 2006a, 2006b; Franco 2008; Becker 2006; Roman 2005; Strange 1996). Wymienione zjawiska dotyczą wartości i zasad oraz treści, czyli wszystkiego tego, co składa się na telewizyjną kulturę prezentowaną na małym ekranie. Sądzę, że zachodzą też zmiany głębszych struktur i koncepcji istnienia telewizyjnego medium.

Spróbujmy odpowiedzieć na pytanie, na czym owa strukturalna zmiana polega i w czym się przejawia? Myślę, że początków poważnych telewizyjnych przemian można upatrywać, po pierwsze, w kulturze postmodernizmu, która bardzo wyraźnie wpłynęła także na telewizję oraz w zjawiskach globalno-konsumpcyjnych; po drugie, w nowych formatach, gatunkach telewizyjnych; po trzecie, w zabiegach ideologiczno-ontologicznych służących utrzymaniu pierwotnego statusu absolutnej rzeczywistości i autentyczności, co wyraża się w idei nadawania na żywo, a czemu sprzyjają gwałtownie rozwijające się zaawansowane technologie.

Przyjrzyjmy się bliżej owym trzem procesom. Przede wszystkim kultura postmodernistyczna, którą charakteryzuje fragmentaryczność, zapożyczenia, zmienność, brak ciągłości oraz dynamizm, znajduje wyraz także w produkcji telewizyjnej. Jest to okres, kiedy w telewizji z jednej strony pojawiają się nowe formaty i gatunki telewizyjne, zaczyna się eksperymentować z formą, odchodzi się od ustalonych zasad poprawności technicznej, kompozycji kadru, sposobów filmowania, z drugiej zaś — oprócz zmian technicznych — dopuszcza się nowe treści, wprowadza do przestrzeni telewizyjnej coraz więcej rozrywki i współczesnej tematyki, która odbiega od idei misji telewizyjnej i propagowania wysokiej wartości kulturowych. Telewizja w takim kształcie coraz bardziej odzwierciedla tendencje modelu neotelewizji, dla którego coraz częściej odniesieniem jest sama rzeczywistość telewizyjna, a nie autentyczny świat. Francesco Casetti i Roger Odin, którzy opisali model paleo i neotelewizji, zauważyli, że ten drugi wyraźnie odwołuje się do życia codziennego. Neotelewizja otwiera się na wszystkich widzów, zachęca do życia z nią w rytm telewizyjnej ramówki. „Dążeniem neotelewizji jest to, by jej programy nastawione były na każdego widza, a tradycyjny podział na gatunki ustępował ogólnemu ich krzyżowaniu [...]. Typowym dla neotelewizji programem jest program-omnibus, będący równocześnie wariétés, wiadomościami, zabawą, spektaklem, reklamą” (Odin, Casetti 1994, s. 126). Neotelewizja jest rozgadana, ale jej dialogi są raczej luźną i nie znaczącą gadaniną codzienności niż wytwarzaniem wspólnej wiedzy czy też jej przekazywaniem. Najważniejsza jest komunikacja, kontakt, tworzenie wspólnoty. Treść schodzi na drugi plan, dlatego tak ważna staje się estetyka telewizyjnego obrazu. Włoscy badacze zauważają: „w neotelewizji familiarność

jest regułą: zwraca się do siebie po imieniu, namawia do zwierzeń, poklepuje po plecach, żartuje się, opowiada sobie kawały. Nikt się już nie krępuje, czujemy się przecież jak u siebie” (Odin, Casetti 1994, s. 124). Telewizyjne studia coraz częściej przypominają mieszkania widzów wraz z ich salonami, kuchniami, obrazkami na ścianach, firankami w oknach. Kultura codzienności, styl życia i sprawy zaprzatające głowę zwykłych ludzi stają się tematem neotelewizji.

Telewizja odzwierciedla kulturę postmodernistyczną, która — jak ocenia John Fiske (1997, s. 170) — „jest kulturą rozbitą, fragmenty spotykają się przypadkowo, żadna zewnętrzna zasada nie porządkuje ich w stabilne, spójne grupy”. Paradoks owej procesualnej zmiany polega na tym, że z jednej strony na skutek zmian społecznych i gospodarczych na skalę globalną fragmentaryzuje się ludzki świat doznań, przeżyć i doświadczeń zmoltiplikowanych przez nowe możliwości kreowania własnego życia. Podąża za tym fragmentaryzacja telewizyjnej materii, czy też raczej, należałoby rzec, dostosowuje się do pokawałkowanej struktury poznawczej współczesnego człowieka. Z drugiej zaś strony — proces owej fragmentaryczności okazuje się mocno iluzoryczny, ponieważ wyraźnie daje się zauważyć postępującą w telewizji schematyczność, unifikację i homogenizację wyrażającą się w konwergencji zarówno oferty programowej, jak i całych stacji telewizyjnych. Nowa telewizyjna jakość i telewizyjna narracja rodzi się wraz z pojawieniem się zupełnie nowych gatunków i form telewizyjnych, takich jak *reality shows*, *talk shows* czy *early morning news shows*, a także takich zjawisk jak telewizyjny entertainment i wszelkie jego odmiany, czyli *edutainment*, *socialtainment*, tabloidyzacja czy celebrytyzacja.

Te nowe formy, gatunki i zjawiska korespondują ze zmianami rzeczywistości, na co wielokrotnie w swoich analizach zwracał uwagę Zygmunt Bauman. Analizując przypadki *reality shows*, takie choćby jak *Big Brother* czy *Najślabsze ogniwo*, zauważał, że „świat przez nas zamieszkały i codziennie przez nas odtwarzany nie jest, rzec jasna, widowiskiem *Big Brother* [...]. Nie jest też fotografią, kopią czy reprodukcją dzisiejszej społecznej rzeczywistości. Ale jest tej rzeczywistości skondensowanym, wydestylowanym, oczyszczonym (i z tego tytułu uproszczonym!) modelem” (Bauman 2001, s. 14). Ową korespondencję, ale niekoniecznie zgodność, między rzeczywistością telewizyjną a światem życia człowieka spostrzega także w przypadku zjawiska celebrytyzacji, stwierdzając „pochód *celebrities*, które pojawiają się znikąd, by już po chwili popaść w zapomnienie, oddaje znakomicie następstwo epizodów, z których składa się życie ludzkie. Wspólnoty «wyobrażone» epoki twardej nowoczesności raz wyobrażone zastygały zwykle w twardą rzeczywistość i dlatego właśnie potrzebowały cementującej je pamięci o męczennikach i bohaterach” (Bauman 2007, s. 80–82). Inaczej jest w czasach współczesnych, które są płynne i nietrwałe, dlatego — jak wyjaśnia dalej Bauman — „wspólnoty «urojone» skupione wokół niepewnych siebie sezonowych idoli, którym rzadko udaje się przetrwać dłużej w zbiorowej świadomości, nie wymagają żadnego zaangażowania, a już na pewno nie zaangażowania trwałego czy «permanentnego» [...]. Wspólnota

wyznawców może się w każdej chwili rozpaść i rozproszyć, a jej uczestnicy, jeśli tylko zechcą, mogą przyłączyć się do czcicieli innego idola” (Bauman 2007, s. 80–82). Bauman zauważa, że wraz z telewizyjnymi idolami-produktami zmieniają się także odbiorcy, którzy nie są już stali i wierni swoim idolom i dokonany wyborom.

Pojawiające się gatunki i formaty oraz rozmaite zjawiska telewizyjne odpowiadają na globalne zmiany kulturowe i społeczne. Transformacja świata zewnętrznego, jak i tego medialnego, wymusza ciągłą ewolucję gatunków telewizyjnych, które muszą spełniać także kryterium niecodzienności w codzienności, na co zwracał uwagę inny krytyk telewizji Pierre Bourdieu, analizując wymuszoną logiką funkcjonowania telewizyjnego medium postawę dziennikarzy: „interesuje ich to, co wyjątkowe, niezwykłe, co zrywa z codziennością — dzienniki muszą dawać codziennie coś nie-codziennego [...] dlatego tak wiele uwagi poświęcają tej nadzwyczajnej zwyczajności” (Bourdieu 2009, s. 46). Proces ten w efekcie prowadzi do paradoksu banalizacji treści, bo — jak kontynuuje Bourdieu — „kiedy każdy patrzy na drugiego, by ubiec resztę, zrobić to przed innymi lub inaczej niż inni, kończy się to robieniem przez wszystkich tego samego. W tym wypadku poszukiwanie wyjątkowości — które gdzie indziej, w innych polach, rodzi oryginalność i odrębność — prowadzi do uniformizacji i banalizacji” (Bourdieu 2009, s. 46).

W konsekwencji dochodzi do konwergencji, o czym wspominałam już wcześniej, zakresu oferty stacji telewizyjnych. Polega to na upodabnianiu oferty programowej poszczególnych stacji w zakresie oferowanych gatunków, ich formy oraz treści im towarzyszących. Zasadę nadrzędną stanowi idea rozrywki, zgodnie z którą organizuje się widowisko telewizyjne, a zatem dokonuje doboru i selekcji, ewentualnie przekształca programy i „zszywa” na miarę rozrykowości. Konwergencja w tym przypadku polega na wzrastającym podobieństwie, daleko idącej zbieżności cech, które wynikają z adaptowania się i przystosowywania do bardzo zbliżonych i podobnych warunków, w jakich przyszło funkcjonować.

Trzeci ze wskazanych procesów, który znacząco oddziałał na strukturę telewizyjną i jej narrację, ma charakter ideologiczno-ontologiczny. Polega on na dążeniu do utrzymania statusu i iluzji rzeczywistości oraz autentyczności telewizyjnego przekazu, co wyraża się w idei nadawania na żywo. Współcześnie koncepcja telewizji nadającej na żywo, czyli takiej, która jest bezpośrednim i natychmiastowym przekaznikiem wydarzeń, jest bardzo silna, także dzięki zaawansowanej technologii. Idea telewizji na żywo nie jest jednak tak oczywista, jakby się wydawało, być może właśnie dzięki możliwościom technicznym. Należy ją rozumieć w dwojaki sposób. Po pierwsze, w znaczeniu dosłownym i praktycznym — jako fakt transmisji danych oraz prezentację wydarzeń w czasie ich rzeczywistego zachodzenia. Po drugie, w ujęciu teoretycznym, które nas tutaj bardziej interesuje, jako idea telewizji na żywo, wynikająca raczej ze specyficznej natury telewizyjnego medium. Telewizja nie musi być teraz-

niejszością, aby utwierdzać telewidza w przekonaniu, że jest esencją terażniejszości. Telewizja ma bowiem zdecydowanie większe niż film możliwości w tym zakresie, nawet wówczas gdy większość telewizyjnych programów nie jest w ogóle emitowana na żywo. W takim sensie należy ją traktować jako aparat ideologiczny, który pozycjonuje i sytuje widza w jego „wyobrażonej” terażniejszości, bezpośredniości i natychmiastowości, przy czym rzeczywisty czas transmisji nie ma już tak wielkiego znaczenia (Feuer 1983, s. 12). Z tej perspektywy uwarunkowane technologiczne emitowanie faktów na żywo ma drugorzędne znaczenie. Medium telewizyjne ma tworzyć ułudę i iluzję „bycia na żywo”. Ontologia istnienia telewizyjnego medium na żywo okazuje się raczej ideologią telewizji „na żywo”. Współczesna zaawansowana technologia paradoksalnie z jednej strony sprzyja medium w empirycznym byciu na żywo jak nigdy wcześniej, z drugiej zaś — służy coraz silniejszej kreacji utopii telewizji „na żywo”.

W czasach, gdy coraz więcej programów telewizyjnych było przygotowywanych wcześniej, czyli czas realizacji i czas emisji się nie pokrywał, ideologia i status telewizji jako medium na żywo były dominujące. Badaczka kultury telewizyjnej Jane Feuer, w latach osiemdziesiątych komentując koncepcję telewizji jako aparatu ideologicznego, zauważyła, że telewizja „mimo że w rzeczywistości staje się coraz bardziej medium tracącym status «bycia na żywo» w sensie braku równoczesności między czasem wydarzenia a czasem jego transmisji, wciąż pozostaje medium, które w praktyce — jak się wydaje — coraz bardziej uzyskuje status «bycia na żywo». Na dodatek owa ideologia łączy się także z koncepcją bezpośredniości, natychmiastowości, spontaniczności i realności” (Feuer 1983, s. 14). Potwierdzaniu tak rozumianej realności medium telewizyjnego sprzyja strumień pomieszanych elementów. Telewizja z natury jest ciągłą, niekończącą się sekwencją. Składa się ona z różnych mniejszych form, których jednak nie można traktować jako osobnych, odseparowanych od całości tekstów. Sekwencja jest niepodzieloną całością. Autorka ostatecznie stwierdza: „w koncepcji telewizji «na żywo» podkreśla się i akcentuje znaczenie strumienia i jedności, tworząc tym samym wrażenie natychmiastowości i bezpośredniości oraz niepodzielności i całości” (Feuer 1983, s. 16). Narracja telewizyjna jest tak konstruowana, aby mimo epizodyczności i braku ciągłości wytwarzać wrażenie przekazu ciągłego.

Wskazane trzy zasadnicze procesy — globalno-konsumpcyjnych przemian i rozwoju kultury postmodernizmu; ewolucji dotychczasowych gatunków i erupcji nowych formatów oraz zjawisk telewizyjnych; popularyzacji ideologii i statusu telewizji nadającej program na żywo — skutkują poważnymi zmianami w strukturze i narracji telewizyjnej opowieści. Podczas opisu tych zmian będę się posługiwała pojęciem metatelewizyjnej narracji. Jest to zbiór rozmaitych ministruktur, elementów, epizodów i fragmentów telewizyjnego tekstu, które składają się w całość megastruktury telewizyjnej, a które są łączone według charakterystycznych dla danego obszaru reguł. Metatelewizyjna

narracja polega zarówno na technicznych zabiegach, jak i autoreferencyjności, czyli odwołaniach do samej siebie. Pozwala budować dramaturgię i poszerzać sferę własnej ekspansji.

TELEWIZYJNA NARRACJA W DOBIE POSTMODERNIZMU

Charakterystyczne cechy kultury postmodernistycznej przejawiają się nie tylko w różnorodności gatunkowej, ale przede wszystkim w sposobie realizacji i narracji różnych form telewizyjnych. Za cechy „postmodernistycznej kondycji” Zygmunt Bauman (2006, s. 7) uznaje przede wszystkim „zinstytucjonalizowany pluralizm, przypadkowość i ambiwalencję”. Zwraca przy tym uwagę na przypadkowość, nieumotywowanie, nieprzewidywalność, brak ciągłości i trwałości, rozproszenie oraz ciągły ruch. Te cechy doskonale charakteryzują współczesne medium telewizyjne, którego struktura sprawia wrażenie pozornie nieuporządkowanej i nieco chaotycznej. Telewizyjna narracja to sposób prezentowanych zdarzeń, epizodów, wątków, fragmentów, które są uszeregowane w określonym porządku czasowym, powiązane są postaciami. Każdy gatunek, forma, zapowiedź czy wydarzenie stanowi jakiś większy lub mniejszy fragment całości telewizyjnej opowieści i telewizyjnego strumienia. Wraz ze zmianą charakteru poszczególnych elementów transformacji poddana jest także telewizyjna całość. Poświęcę tu nieco miejsca na opis modelowego telewizyjnego serialu, który strukturalnie i narracyjnie wpisuje się w nowy nurt produkcji telewizyjnych.

Pierwszym rodzimym serialem zrealizowanym w konwencji postmodernistycznej był serial *Kasia i Tomek*, reżyserowany przez Jurka Bogajewicza od 2002 r. Zarówno na poziomie obrazowania, jak i przedstawiania życia bohaterów wpisywał się w logikę kultury postmodernistycznej. W warstwie realizacji technicznej przejawiało się to w takich zabiegach jak specyficzne kadrowanie postaci (tylko Kasia i Tomek znajdowali się w kadrze, pozostałe postacie były już poza nim), wielość niepowiązanych ze sobą minipowieści (jedna ze scen może się dziać w mieszkaniu, inna na parkingu, a jeszcze inna stanowi zlepek kilku rozmów telefonicznych odbywających się między bohaterami). Fragmentaryzacja na poziomie kompozycji sekwencji odpowiada epizodyczności życia bohaterów, którzy żyją raczej z dnia na dzień, od „scenki” do „scenki”. Kadrowanie postaci z różnych perspektyw, zza lustra, szafy czy spod stolika, może wydać się nienaturalne, odbiega od przyzwyczajzeń widza. Widz jest bowiem przystosowany do odbioru treści wedle charakterystycznego dla klasycznych produkcji hollywoodzkich tak zwanego stylu kina zerowego, zgodnie z którym miał być pozbawiony świadomości istnienia zaplecza, warsztatu filmowego czy kulis. Stosowano w tym celu rozmaite zabiegi, które miały zapewnić komfort śledzenia akcji i poczucie narracyjnego bezpieczeństwa. Widz miał się zatapiać w filmową fabułę i nie miał prawa myśleć o sposobach produkcji i istnienia świata poza filmowym kadrem. Opi-

sując zasady kina stylu zerowego Mirosław Przyłipiak (1994) wskazuje na konieczność utrzymania najlepszego punktu widzenia, orientację przestrzenną, preferencję dla porządku chronologicznego, nieobecność kamery i zakaz patrzenia w jej stronę. W serialu *Kasia i Tomek* zasady kina stylu zerowego zostały świadomie naruszone. Telewizyści zaproponowali zabawę z konwencjonalnymi regułami prezentowania i filmowania fabuły serialu. Stało się to w odpowiednim momencie — wtedy kiedy widz był gotów podjąć tego typu grę, bawił się wraz z twórcami nową formą i strukturą budowania serialu. Owe opozycyjne reguły sprowadzały się do tego, że „[...] operator nie wybiera najlepszego punktu widzenia, kamera nie jest umieszczona na wysokości wzroku człowieka. Znajduje się ona często tuż przy ziemi, nie obejmuje prawie nigdy postaci drugoplanowych, które są wówczas reprezentowane przez wystającą zza kadru rękę, fragment pleców, głowy itd. Skupia się tylko i wyłącznie na postaciach tytułowych bohaterów. To dzięki ograniczeniom, które sprawiają, że słyszymy tylko głos, bądź widzimy fragmentaryczny gest współmówcy Kasi i Tomka, możliwe jest «otwarcie się» ekranowego obrazu” (Waletko 2004). Tę fragmentaryczność pogłębiają zabiegi kompozycyjne, które polegają na graficznym dzieleniu na pół kadru, dynamice w sferze rysunku i muzyki, wywołującej chaos, zrywającej z jakimkolwiek uporządkowaniem, na nagłym przeskakiwaniu do kolejnych epizodów, podążaniu za ruchomą kamerą tak, że nie wiadomo, gdzie widz zostanie przeniesiony, do toalety, na balkon czy do sklepu. Każda kolejna scena w tym serialu jest niespodzianką. Chaos i nieuporządkowanie stanowią celowy zabieg. Nie uprzykrza i nie umniejsza to przyjemności oglądania, ponieważ taki sfragmentaryzowany sposób prezentowania bohaterów w ich codzienności odpowiada doświadczeniom życia w ponowoczesnym świecie, które składa się raczej z epizodów, nieciągłości, momentów istotnych i tych banalnych. Narracja i prezentacja telewizyjnej opowieści w *Kasi i Tomku* oddaje charakter doznań i doświadczeń zwykłych widzów młodego pokolenia, do których serial jest skierowany.

Koncepcja podglądania i zaglądania za kurtynę na dobre zagościła w programach typu *reality show*. Na przykład w bardzo popularnym w swoim czasie programie *Big Brother*. Zasada iż „wielu ogląda nielicznych” została oswajana, zmodyfikowana i zaadaptowana do realizacji serialu *Kasia i Tomek*. Widzowie czerpali przyjemność głównie z tego, że mieli dostęp do prywatności bohaterów. Obserwowali ich w takich sytuacjach, do których zazwyczaj nie dopuszcza się osób trzecich. Kamera i stosowane zabiegi tylko podkreślały fakt, że widzowie docierają do prywatności. Jak już powiedziano, ten rodzaj narracji telewizyjnej, zapoczątkowany w produkcji *reality show*, a następnie przeniesiony na grunt serialu, oddaje specyfikę kultury i czasów, w których żyjemy. Narracja polega tutaj na tworzeniu kompozycji, charakterystycznego kolażu epizodycznych fragmentów i przekraczaniu granic sfery intymnej, dotychczas zakrytej dla oczu widzów. Atrakcyjne staje się to, czego dotychczas

nie było widać, co było ukryte i zakryte. Nawet jeśli okazuje się to bezwartościowe, banalne, a nawet trywialne, wydaje się interesujące, gdyż obnaża coś, co dotychczas stanowiło kulturowe tabu. Należy tym tłumaczyć fascynację absolutnie zwykłymi rozmowami bohaterów, minami robionymi przez nich do lustra, myciem zębów i obcinaniem paznokci, fascynację ich codziennymi troskami. Współczesna kultura uczyniła publicznym to, co dotychczas było prywatne. To, co dotychczas było banalne i nieciekawe, uzyskało status atrakcji. Powołajmy się raz jeszcze na słowa Pierre'a Bourdieu, który uważa, że główną wytyczną dzisiejszej kultury telewizyjnej jest to „jak uczynić zwyczajność niezwykłą, pokazywać to, co zwyczajne, w taki sposób, by ludzie dostrzegli, w jakim stopniu jest to niezwykłe” (Bourdieu 2009, s. 47).

Zapoczątkowane już ponad dekadę temu zmiany w telewizyjnej narracji, które dotknęły wszystkie jej gatunki i obszary, są dowodem zmian całokształtu kultury i społeczeństwa. Logikę tej kultury opisuje Zygmunt Bauman, porównując ją do kultury kasyna, gdzie „długofalowe planowanie nie ma większego sensu. Jest gra i trzeba w nią wejść. Każda z takich gier to odrębny epizod. Przegrana czy wygrana w jednej nie ma wpływu na wynik w innej. Czas spędzany w kasynie to seria coraz to nowych początków, z których każdy prowadzi do szybkiego końca [...]” (Bauman 2006, s. 184–208). Porównanie współczesnej kultury do reguł panujących w kasynie jest bardzo przekonujące i trafne. Logika i reguły funkcjonowania kasyna, tak charakterystyczne dla całej współczesnej kultury, mają odpowiedniki zarówno w sposobie egzystowania w niej ludzi, jak i w tworzeniu narracji, ciągłości znaczeń i kulturowo-społecznych sensów. Kontynuując wywód Bauman (2006, s. 184–208) stwierdza „[...] życie pozszywane przez kulturę kasyna czyta się jak zbiór krótkich opowiadań, nie jak powieść. Telewizja dobrze współgra z umiejętnościami i postawami wpojonymi przez kulturę kasyna”. Telewizyjna narracja przypomina dzisiaj czytanie krótkich, a nawet bardzo krótkich opowiadań. Życie we współczesnym świecie swoją konstrukcją bardziej przypomina serial *Kasia i Tomek* niż na przykład powieści Tołstoja. Nie jest to jednak krytyka ani wartościowanie tych dwóch sposobów tworzenia narracji. Z jednego i drugiego powstaje w konsekwencji całość, z tym że każda z nich jest inaczej zbudowana. Pragnę jedynie wskazać różnice w owej konstrukcji, ale wstrzymuję się od oceny logiki, a raczej omawianych tutaj dwóch stylów prowadzenia narracji. Życie układające się jak serial czy telewizyjna narracja w zbiór krótkich opowiadań, wielość epizodów nie musi oznaczać gorszej jakości, mniejszego polotu czy niższej wartości. Podobnie serial, który jest zbiorem krótkich opowiadań, reprezentuje inną formę, ale być może dzięki takiej konstrukcji jest w stanie przedstawić więcej prawdy o rzeczywistości, jej bohaterach i problemach, ich negocjacjach niż spetryfikowana forma ugruntowanych gatunków (Bogunia-Borowska 2003). Forma sama w sobie także wyraża znaczenia i reaguje na zmiany społeczno-kulturowe.

METATELEWIZYJNA NARRACJA I AUTOREFERENCYJNA NATURA
WSPÓŁCZESNEJ TELEWIZJI

Obserwując telewizyjne medium trudno nie zauważyć poważnych zmian. Ewolucja telewizji jest nieunikniona, jeśli pragnie ona nie tylko nie zostać zmarginalizowana przez nowe media, ale także zachować status istotnego narzędzia przekazu treści politycznych, społecznych i kulturowych. Wiele stacji podjęło już ważne instytucjonalne i techniczne kroki w kierunku zwiększenia interaktywności. Tego typu ewolucja ma pozwolić widzom na stosowanie indywidualnych opcji odbiorczych i samodzielne sterowanie telewizyjnym tekstem, czyli dokonywanie wyboru tego, co ma się zaimagować, zatrzymywanie obrazu w dowolnym momencie, cofanie, przyspieszanie czy pomijanie całych fragmentów². Nowe technologiczne propozycje czynią z widza autentycznego interaktywnego odbiorcę. Taki kierunek ewolucji telewizji jest konsekwencją pojawienia się internetu. W celu lepszego zrozumienia telewizyjnych modyfikacji należałoby przeanalizować dwa zasadnicze zjawiska od dłuższego czasu obserwowalne w telewizyjnym medium: specyficzną metatelewizyjną narrację oraz autoreferencyjność telewizji. Nasilenie się owych procesów w ostatnim czasie uprawomocnia określanie tego medium jako *self-television*, czyli telewizja nastawiona, najogólniej mówiąc, na opowiadanie o samej sobie. Obserwujemy bowiem zjawisko samozwrotności telewizyjnego medium, które najchętniej w centrum swoich zainteresowań stawia własny byt. Przyjrzyjmy się temu zjawisku dokładniej.

Metatelewizyjna narracja zakłada traktowanie telewizji jako tekstu i wskazuje na wyodrębnienie się również metatekstu, czyli takich treści, które nawiązują do tekstu pierwotnego albo wręcz ten tekst pierwotny przekształcają, jak dzieje się chociażby w przypadku parodii. Forma metatekstu może przybierać charakter komentarza, polemiki, może także polegać na podejmowaniu gry tekstami. W każdym z tych przypadków narracja wtórna, czyli metanarracja, stanowi rodzaj kontynuacji i nadbudowy nad tekstem pierwotnym. W literaturze narracja tego typu może pojawić się już w samym utworze, najczęściej jednak elementy metatekstowe pojawiają się w odrębnych częściach tekstu w postaci wstępów, posłowi czy przypisów. W narracji metatelewizyjnej coraz częściej obserwuje się formy metatekstowe, które dotyczą właściwie wszystkich obszarów telewizyjnej rzeczywistości, od polityki zaczynając, a na rozrywce kończąc. Wydaje się nawet, że w przypadku polityki i telewizyjnej publicystyki (choć samo zjawisko wykracza poza telewizję i jest obserwowane w prasie i, szerzej, w całej kulturze) częściej mamy do czynienia z metatekstami niż z tekstami pierwszego stopnia, to znaczy więcej istnieje samej nadbudowy i wypowiedzi wtórnie odnoszących się do informacji i zdarzeń niż oryginałów.

² Taką propozycją samodzielnego sterowania procesem odbiorczym jest telewizja VOD.

Ten rys współczesnych mediów często bywa podnoszony w analizach medioznawców i krytyków kultury, którzy piszą o tym w szerszym makrokulturowym ujęciu, uznając całą dzisiejszą kulturę za metakulturę. „Metakultura to kultura, która mówi o innej kulturze i która nieustannie wytwarza warunki ku temu, aby komentować i projektować kolejne poziomy własnej ekspansji. Dzisiejszy świat jest właśnie w tym sensie metakulturowy, że dzięki masowym mediom jakkolwiek wytwór kulturowy, który się pojawia, nigdy nie jest tworzony jako odrębny element, ale już w punkcie wyjścia stanowi część symultanicznej totalności” (Burszta, Kuligowski 2005, s. 17).

Warto dodać, że metatelewizyjna narracja może dotyczyć sytuacji, w której pierwotny obiekt (na przykład bohater, serial czy program telewizyjny) jeszcze w ogóle nie istnieje w przestrzeni telewizyjnej, kiedy już w niej funkcjonuje albo jest już w niej od dawna nieobecny. Nieważne jest zatem, czy jest to obiekt przyszłości, terażniejszości czy przeszłości. Istotne pozostaje to, że jest on elementem, wokół którego buduje się telewizyjną narrację. W przypadku obiektów przyszłości, na przykład nowych seriali, dochodzi do tego, że „odbiorca, konsument, widz nie mają za zadanie jakiegokolwiek indywidualnego odkrywania sfery produktów i treści, przeciwnie on ma wejść na rynek przygotowany dlań, samozwrotny [...]” (Burszta 2007, s. 37). W takich sytuacjach widz przystępuje do recepcji treści, do których został już dużo wcześniej przygotowany, zostały mu one zapowiedziane, opowiedziane, zreferowane i zrecenzowane. Jego odbiór będzie polegał zatem na konfrontacji wiedzy i wyobrażeń, które wcześniej uzyskał, z tym, czego zobaczenie dopiero będzie mu dane. Mechanizm metatelewizyjnej narracji może dotyczyć także treści, które są emitowane na bieżąco, a także tych, które nie są już obecne na ekranie, ale funkcjonują w pamięci zbiorowej i na wirtualnych stronach magazynujących rozmaite programy i produkcje telewizyjne.

Drugie zjawisko, które określam mianem autoreferencyjnej natury telewizji, można obserwować zwłaszcza w programach poświęconych z założenia telewizyjnemu medium i wszystkiemu, co jest z nim związane. Jest to zatem sytuacja, w której metatelewizyjna narracja koncentruje się na odnośzeniu się do samej siebie, cytowaniu samej siebie, kreowaniu samej siebie, komentowaniu, prezentowaniu, opisywaniu, generalnie na wszystkim tym, co jest związane z nią samą. Autoreferencyjność telewizji polega zatem nie na metanarracji dotyczącej tego wszystkiego, co telewizja prezentuje w swojej przestrzeni, ale tylko i wyłącznie tego, co dotyczy jej samej.

Spójrzmy na różne przykłady tego trendu i zjawisk określanых jako metatelewizyjna narracja i autoreferencyjna natura współczesnej telewizji. Doskonałym przykładem ujawniania kulisów i didaskaliów tekstu telewizyjnego są wszelkiego rodzaju programy typu *Kulisy M jak miłość* czy *Kulisy tańca z gwiazdami*. Pełnią one kilka funkcji: po pierwsze, ujawniają sam proces i metody konstruowania określonych scen oraz przygotowywania programu; po drugie, prezentują w mniej oficjalnych sytuacjach bohaterów seriali bądź programów

rozrywkowych. W przypadku seriali fikcja miesza się z prawdą, ponieważ aktorzy raz opowiadają o motywach postępowania postaci serialowych, które odgrywają na planie, a innym razem prezentują siebie prywatnie, a także — po trzecie — ujawniają znowu fragmentarycznie przyszłą narrację. Wszystkie te zabiegi służą podtrzymywaniu ciągłości w coraz bardziej sfragmentaryzowanej przestrzeni telewizyjnej narracji.

Zjawisko to można dostrzec w wielu programach, nie tylko rozrywkowych czy serialach, i to zarówno w aspekcie działań technicznych związanych z samą realizacją i działaniem telewizji, jak i w sferze telewizyjnych treści. Spójrzmy na realizację programów informacyjnych. Bardzo często stosuje się tutaj technikę przypominania o istnieniu telewizyjnego zaplecza. Z tego też powodu ujęcie rozpoczynające bądź kończące dziennik telewizyjny pokazuje szeroki plan, w którym widać nie tylko postać prezentera, ale również wielkie studio, masę ekranów komputerowych lub telewizyjnych, pracujących i poruszających się ludzi oraz kamery, kable, lampy oświetleniowe — cały osprzęt niezbędny do produkcji programu. Tego typu ujęcia jeszcze kilka lat temu były niedopuszczalne i uznawane za błąd w sztuce telewizyjnej. Zasadą naczelną było prezentowanie fasady i ukrywanie wszystkiego, co poza nią. W związku z czym kable na ziemi, zwisające mikrofony, biegający ludzie pojawiający się przez pomyłkę w kadrze byli uznawani za usterki przy pracy. Dzisiaj tego typu elementy pojawiające się na planie zaświadczać o autentyczności i wiarygodności przekazu na żywo i stają się pełnoprawnym elementem telewizyjnej narracji. Z tego samego powodu mile widziane są niedopuszczalne kiedyś potknięcia czy przejęzyczenia prezenterów. Elementem tego zjawiska jest także pokazywanie pomyłek dziennikarskich i tworzenie dzięki nim mitologii stacji. W programie *Dzień dobry TVN* w dniu 30 września 2008 r. poświęcono im cały materiał *Najzabawniejsze wpadki dziennikarskie*, podczas którego zaproszeni do studia dziennikarze opowiadali o swoich i kolegów wpadkach językowych czy sytuacyjnych, traktowanych już nie jako błąd w sztuce, ale element pejzażu codzienności. Codzienności, która ma być swojska, zwykła i zrozumiała dla wszystkich, co umożliwi odczuwanie przynależności do wspólnoty telewizyjnej. Widz, poznając kulisy tworzenia telewizji, staje się autentycznym członkiem wspólnoty, zostaje mu bowiem ujawniona tajemnica kulis. Zasada telewizyjnej transparencji nie oznacza dzisiaj ukrywania zaplecza, jak w ideologii kina stylu zerowego, wręcz przeciwnie — jego ujawnianie. Telewizja coraz częściej jest antytezą stylu zerowego. Widz dzisiaj ma mieć świadomy dostęp do tego wszystkiego, co wcześniej nie było częścią formalnej telewizyjnej narracji.

Wiele jest w ponowoczesnej telewizji przykładów, które potwierdzają istnienie metatelewizyjnej narracji, narracji czyniącej punktem odniesienia samą siebie. Telewizję, która stosuje tego typu narrację, stawia siebie w centrum zainteresowania i wykorzystuje zabiegi skupiania na sobie uwagi, określam mianem self-telewizji. Doskonałe przykłady programów, które ujawniają kulturowe metapraktyki telewizyjne to *Dzień dobry TVN* czy *Pytanie na śniada-*

nie. Gospodarze bardzo często odwołują się do tego, co jest im przekazywane przez słuchawkę do ucha albo żartują z operatorami kamer, którzy ich filmują, zapewniając tym samym, że interakcja wykracza poza studio i widzów. Codziennością tych porannych show telewizji śniadaniowej są sytuacje, podczas których prezenterzy nawiązują kontakt z kamerzystami, zwracają się do nich po imieniu, zdradzają, co mówili przed nagraniem, odwołują się do ich reakcji, sugerują, że będą mogli skosztować przygotowane na wizji posiłki. Pracownicy swobodnie pojawiają się na wizji, poprawiają mikrofony gościom. Kamera zagląda poza tym do charakteryzatorki czy poczekalni oraz ujawnia obecność innych kamerzystów. Są oni autonomiczną częścią programu, swoją obecnością legitymizują jego wiarygodność. Brak wyczelowanego i idealnego zachowania sugeruje nie tylko autentyczność przekazu, ale także poszerza obszar telewizyjnej przestrzeni.

Powtórzmy — nieprzewidziane wpadki, pomyłki na wizji i usterki wcześniej były traktowane jako przypadki braku zawodowej rzetelności i profesjonalizmu. W telewizji obowiązywał styl zero, całkowitej przezroczystości. W trakcie realizacji nie można było pokazywać żadnych elementów przynależnych do przestrzeni zakulisowej. Widz nie miał prawa wiedzieć, że one w ogóle istnieją, miał mieć kontakt wyłącznie z perfekcyjnym programem, w którym nie było miejsca na improwizację i spontaniczność. W związku z czym restrykcyjnie przestrzegano zasad tradycyjnego profesjonalizmu. Teraz zasady tworzenia telewizji są już zupełnie inne. Kulisy stają się częścią programu. „Scena telewizyjna” rozszerza się i zyskuje nowych aktorów. Są nimi kamerzyści, realizatorzy, charakteryzatorki, dekoratorzy wnętrza, kierownicy planu, dźwiękowcy, oświetleniowcy. Stają się oni pełnoprawnymi twórcami telewizji przez ujawnienie swojej obecności. Ich status zdecydowanie rośnie. Tego typu działania sprzyjają, jak zauważają badacze telewizyjni Jan Wieten i Mervi Pantti, świadomemu dążeniu do „kreowania sugestii, że telewizja to bliskość (*nearness*), realność (*realness*) i bezpośredniość (*liveness*), a kamery, światła, kamerzyści, realizatorzy i inne postacie w każdej chwili mogą pojawić się na wizji, stając się częścią telewizyjnego przedstawienia, czyli *show*” (Wieten, Pantti 2005, s. 32).

Kolejnego przykładu dostarcza Tomasz Lis, swój program *Tomasz Lis na żywo* zamiast w scenerii telewizyjnego studia rozpoczynający za jego kulisami. Dziennikarz powitał swoich widzów niestandardowo, stojąc w płataninie kabli na szarej posadzce w korytarzu telewizyjnych kulis. Dopiero po chwili, gdy widz oszołomiony owym pierwszym kadrem i słowami powitania, które padły w scenerii jakże odmiennej od tej, do której przyzwyczała nas stylistyka programów publicystycznych, prezenter i gospodarz programu w jednej roli ruszył do studia, a wraz z nim kilka kamer telewizyjnych i operatorów. To niestandardowe, wydawałoby się, powitanie jest bardzo charakterystyczne dla współczesnej telewizji, która zdecydowanie odchodzi od ukrywania i zasłaniania tego, co dzieje się za jej kulisami. Kulisy, które zawsze były najatrakcyjniejszą częścią telewizyjnej rzeczywistości, ale pozostawały całkowicie niedostępne dla widzów, stają

się dzisiaj przestrzenią widzialności. Zostają wystawione na spojrzenie widza, zaanektowane przez oficjalną telewizyjną scenę. Narracja wykracza poza standardowe studio telewizyjne, znaną scenografię, utarte schematy. Transparencja nabiera nowego znaczenia. Widz poza fasadą dociera do kulis telewizyjnych produkcji, stając się bardziej aktywnym „czytelnikiem” oferowanych mu treści i obrazów. Metatelewizyjna narracja polega na włączaniu do oglądu przestrzeni dotychczas niedostępnych dla widza.

Autoreferencyjny charakter współczesnej telewizji jeszcze dobitniej ujawnia się w programach, które z założenia koncentrują się na opisywaniu, omawianiu i komentowaniu wszystkiego, co wiąże się z telewizją, a mianowicie programów, wydarzeń medialnych, prezentacji aktorów, osób związanych z telewizją, serialowych bohaterów, planowanych produkcji, życia gwiazd i celebrytów oraz realizacji nowych projektów itd. Każda stacja ma dzisiaj programy, których bohaterką jest ona sama i wszystko, co jest z nią związane. W telewizji TVN jest to program *Co za tydzień*, w Polsacie *Się kręci*, w TV4 *Happy Hour* oraz *VIP*, a w TVP3 *Teleplotki*. Telewizyjna przestrzeń jest także wypełniona programami, w których opowiada się o historii telewizji, jej produktach i osiągnięciach, o sukcesach i porażkach. Do takich programów można zaliczyć *66 ikon popkultury* i *66 niezapomnianych chwil telewizji* czy *Modowe wpadki gwiazd* — oba emitowane przez TVN. Dwa pierwsze programy stanowią elementy serii, która jest w całości poświęcona historii show biznesu. Widz zapoznaje się z ikonami historii mediów, odbywa swoistą podróż sentymentalną w czasie. Z fragmentów obrazów i komentarzy budowana jest wizja tego, czym była sława i popularność telewizyjna. Seria *66 niezapomnianych...* jest strukturą pokawałkowaną, epizodyczną, budującą jednak ciągłość czasową między tym, co przeszłe, a tym, co współczesne. To przykład programu o charakterze autoreferencyjnym, gdzie narracja telewizyjna i treść koncentruje się na samej sobie.

Z kolei program *Modowe wpadki gwiazd* poświęcony jest amerykańskim celebrytom i ich gustom. Styliści mody oceniają i ośmieszają modowe wpadki osób znanych, ich znajomość trendów, umiejętność łączenia materiałów, stylów, a następnie dokonują ich metamorfoz. Podobnych zabiegów, polegających na ocenianiu i komentowaniu stylistyki ubioru polskich celebrytów, dokonują dwie byłe modelki Karolina Malinowska i Joanna Horodyńska w programie *Gwiazdy na dywaniku* emitowanym przez stację Polsat Cafe. Innym programem, w którym w sposób najbardziej jaskrawy sięga się po telewizyjne epizody, aby uczynić z nich przedmiot opowieści, jest program *Magiel towarzyski* nadawany w TVN Style od 2006 r. Autorzy tego metatelewizyjnego programu Karolina Korwin-Piotrowska i Tomasz Kin jego treścią uczynili świat mediów i telewizji. Opowiadają w nim i komentują nie tylko jakość telewizyjnych produkcji, ale poziom udzielonych przez celebrytów wywiadów, stopień ujawniania ich prywatności, odgrywane role i wszelkie wydarzenia telewizyjnej rzeczywistości. Okazuje się, że telewizja staje się najatrakcyjniejszą bohaterką owej narracji.

Podobnie w programie *Co za tydzień* Olivier Janiak, który sam jest postacią telewizyjną, przedstawia ważne dla stacji TVN wydarzenia medialne. Komentował na przykład konferencję prasową TVN, na której przedstawiono wiosenną ramówkę stacji, przedstawił piąte urodziny innego kultowego programu intelektualistów *Szklą kontaktowego* oraz dzielił się wrażeniami po obejrzeniu filmu *Randka w ciemno* – kolejnego TVN-owskiego produktu. Z kolei spotkania z cyklu *Alle zima* pokazują, jak gwiazdy stacji telewizyjnej bawią się na nartach i snowboardzie w Dolomitach.

Aktorzy, celebryci, a także premiery czy relacje z planów seriali oraz filmów autoreferowane są zazwyczaj w innych produkcjach macierzystej stacji. Autoreferencyjność jest bowiem bardzo często powiązana z działaniami marketingowymi telewizji jako instytucji, choć nie zawsze. Na przykład w *Szkle kontaktowym* komentuje się wydarzenia niekoniecznie związane instytucjonalnie z określoną stacją telewizyjną, ale takie, które zaistniały w mediach. Najczęściej są to odwołania do wypowiedzi, które padły w telewizji, ale także w prasie czy radiu, a nawet na portalach internetowych. Przypomina to zabiegi znane na gruncie coraz popularniejszego marketingu szeptanego, który ma polegać na tym, że odbiorcy-konsumenci, zazwyczaj nieświadomi, rozmawiając o określonych produktach promują je (Lubelska 2009). W celu wprowadzenia do telewizyjnej narracji kolejnych bohaterów i nowych seriali stosuje się na przykład zabieg mieszania postaci serialowych, tak jak w ostatnim odcinku TVN-owskiej *Brzyduli*, gdzie gościnnie wystąpiła aktorka-bohaterka mająca zaraz pojawić się w serii *Majka*. Na oficjalnej stronie serialu można było zresztą przeczytać, że „w ostatnim odcinku *Brzyduli* gościnnie wystąpi Joanna Osyda, czyli *Majka* — tytułowa bohaterka *Majki*. Po raz pierwszy w historii TVN daje widzom możliwość poznania głównej bohaterki nowego serialu jeszcze przed jego premierą. Dzięki temu już 22 grudnia w ostatnim odcinku *Brzyduli* zobaczyć było można nie tylko rozwiązanie miłosnych perypetii Uli i Marka. Poznamy również *Majkę* — tytułową bohaterkę nowego serialu TVN. Dziewczyna będzie robić zdjęcia na ważnym pokazie domu mody «Febo&Dobrzański»”³. Z kolei 20 lutego 2010 r. w programie *Dzień dobry TVN* spory fragment został poświęcony prezentacji nowego serialu *Usta usta*, nowej produkcji stacji, a 21 lutego 2010 r. we wspomnianym programie *Co za tydzień* przedstawiano jeszcze inny serial TVN-u *Klub szalonych dziewczyc*, prowadząc rozmowy z aktorkami, które opowiadały o swoich bohaterkach i fabule serialu.

Zabieg zazębiania się poszczególnych fragmentów telewizyjnego strumienia epizodów ma zadanie marketingowe, ale także powoduje, że zostaje zachowana ciągłość, próbuje się przewyciężyć stany rozbicia i nieciągłości. Bohaterka z jednego serialu wkracza do drugiego, łącząc swoją osobą dwie sekwencje w całość. Poza tym takie odsyłanie od jednego programu do drugiego przypomina

³ <http://serialmajka.pl/2009/12/19/majka-w-brzyduli> [19.02.2010].

zasadę linkowania i odsyłania dobrze znaną z sieci. Zasada łączenia poszczególnych programów, epizodów i bohaterów, czyli rozmaitych części całej struktury, coraz bardziej przypomina strukturę sieciowych hiperłączy, które potrafią przetrzucać internautę z jednego miejsca na drugie. Wydaje się, że tę zasadę usiłuje naśladować i wykorzystywać telewizja. Notabene wielokrotnie odsyła już nie tylko do określonych fragmentów prezentowanych w określonych porach na ekranie telewizyjnym, ale „linkuje” widzów do stron sieciowych, gdzie można kontynuować proces oglądania i wybierania dowolnych części, odcinków czy ich relacji i komentarzy.

Doskonałą telewizyjną przestrzenią do stosowania takich zabiegów są programy poranne, na przykład wspomniana już wcześniej popularna telewizja śniadaniowa odwołuje się do zawartości megastruktury całego kanału telewizyjnego, na którym jest także nadawany program poranny, ale i do pozostałych kanałów stacji. Systemem referencyjnym programów typu *Dzień dobry TVN* i *Pytanie na śniadanie* są inne produkcje firmy TVN i TVP. Jest to niezwykle ważna ukryta funkcja telewizji śniadaniowej. Oprócz pełnienia rozmaitych funkcji jawnych, takich jak dostarczanie rozrywki czy informacji, telewizja śniadaniowa jest idealną przestrzenią do promowania samej siebie jako części całej megastruktury telewizyjnej. Niewinne rozmowy czy wizyty na planie powstających seriali i wszelkich innych produkcji stacji, reportaże z domów gwiazd związanych ze stacją TVN lub TVP, wywiady z producentami i wykonawcami tych produktów, które powstają w ramach konkretnej telewizji, są codzienną praktyką porannych programów. Telewizje śniadaniowe przedstawiają informacje, które dotyczą głównie ich stacji, czyli samych siebie⁴. W takim wypadku zachodzi inwersja znaczeń przypisanych telewizji, dla której układem referencyjnym staje się ona sama, a nie rzeczywistość zewnętrzna. Ma ona charakter autozrotny, co przejawia się w tendencji odwoływania się nie tylko do samej siebie, ale także do tworzonych przez siebie postaci i gwiazd oraz wydarzeń medialnych. W programie śniadaniowym telewizja jest rodzajem bohatera, który opowiada sam o sobie i ujawnia wiedzę na swój temat. Jej treścią jest ona sama, czyli telewizja, która kokietuje i uwodzi widza, zaznajamia ze swoimi umiejętnościami i produktami, pokazuje kulisy ich powstawania, obnaża siebie i ujawnia własne tajemnice. „Telewizja przestała udawać przezroczyste okno na świat, lecz zaczęła otwarcie sama się reklamować, chlubić się sobą, autoprezentować się” (Przylipek 2004, s. 200). Telewizja dzięki podaży informacji na własny temat

⁴ Z tego powodu stacjom telewizyjnym bardzo zależy na lojalności prezenterów i aktorów, którzy powinni być wierni i kojarzyć się z konkretnym kanałem i programem. Pojawiający się w sferze publicznej prezenter bądź aktor odgrywający w danym serialu istotną rolę ma autozrotnie kojarzyć się z nadającą go stacją telewizyjną. Jest to bardzo istotne dla interesu ekonomicznego tej stacji, choć z analitycznego punktu widzenia nie ma znaczenia, czy postać celebryty autozrotnie odsyła widzów do uniwersalnej przestrzeni telewizji czy do jej konkretnego instytucjonalnego fragmentu.

podanej w zupełnie nowej formie, zakrywającej jej perswazyjną rolę, promuje i reklamuje samą siebie.

SFERA PUBLICZNA I PRYWATNA ORAZ OBSZAR SCENY I KULIS

Opisane procesy metatelewizyjnej narracji i autoreferencyjności determinują zarówno telewizyjną przestrzeń, jej tkankę, jak i samą strukturę. Przyglądając się dokładniej sposobom konstruowania współczesnej telewizyjnej narracji można zauważyć postępujący proces, posłużmy się terminologią Ervinga Goffmana, odsłaniania kulisy — telewizyjnego zaplecza. Kulisy to specyficzne miejsce, tam bowiem „ujawnia się istotne tajemnice przedstawienia i skoro wykonawcy wychodzą tutaj z roli, jest rzeczą naturalną, że miejsce to jest niedostępne dla publiczności i że nawet ukrywa się przed nią jej istnienie” (Goffman 2005, s. 142). Telewizja natomiast od jakiegoś czasu odsłania czy też wystawia na spojrzenie widzów swoje kulisy, swoją intymność, zaplecze, które stanowi warsztat realizacyjny. Pokazuje też reguły i sposoby kreowania telewizyjnej rzeczywistości. Z premedytacją ujawnia tajemnice przedstawienia. Odsłania przed widzami przestrzeń, która dotychczas była dla nich niedostępna, która kryła tajemnicę i była skrzętnie ukrywana. Można by rzec, że telewizja ukrywała didaskalia, nie włączała ich w proces recepcji. Widz nie miał do nich dostępu, chociaż w dobie wysokiej kultury technicznej miał świadomość ich istnienia. W ostatnich czasach telewizyjni twórcy zaczęli jednak odkrywać i udostępniać produkcyjną przestrzeń. Postępujący proces odsłaniania kulisy nie zatrzymał się na telewizyjnej formie i kształcie. Kolejnym krokiem okazało się „wchodzenie” za kulisy i ujawnianie tego, co się dzieje w trakcie produkcji. Na początku były to materiały z planu zdjęciowego dodawane do płyt z odcinkami serialu. Te dodatkowe materiały odkrywają tajniki konstruowania i nagrywania poszczególnych scen. Ujawnia się w nich kunszt realizatorskiego warsztatu. Tajemnica zostaje ujawniona, widz wchodzi za kulisy, zapoznaje się z didaskaliami narracyjnego projektu. Zabieg ten tak bardzo się spopularyzował, że zaczęto stosować go w samej telewizji. To, co było dodatkiem do fabularnej narracji, stało się jej stałą częścią.

Widz, mając dostęp do oficjalnego przedstawienia i jego kulisy, staje się wszechobecny. Jego postrzeganie jest rozciągnięte poza to, co oficjalne i formalne, na to zarazem, co nieoficjalne oraz nieformalne. Jest to zatem sytuacja, w której widz przekracza granicę istniejącą między tym, co było dotychczas publiczne — wystawione na publiczny ogląd i przeznaczone do obserwowania, a tym, co było już częścią prywatnej telewizji i tworzących ją osób. Nie bez przyczyny pojawiają się w tej analizie dychotomie pojęć — tego, co określane jest jako scena i kulisy, oraz sfery publicznej i prywatnej. Scena wystawiona na widok publiczny stanowi część oglądu publicznego, kulisy są przestrzenią przynależną do sfery prywatności. Istnienie wyraźnej granicy między tymi obszarami zauważał Goffman (2005, s. 149): „jedną z najlepszych okazji do obserwowania,

jak odbywa się manipulowanie wrażeniami, jest chwila, kiedy wykonawca przybywa zza kulis na miejsce, gdzie może się spodziewać widowni, lub kiedy stamtąd wraca. Są to chwile, kiedy znakomicie można zobaczyć wchodzenie w rolę i wychodzenie z roli”. Przekraczanie tych granic wymaga zazwyczaj od aktorów zmiany zachowań. Jednakże obecnie ta granica staje się coraz bardziej płynna, a same kulisy w telewizyjnych prezentacjach okazują się poszerzoną sferą sceny.

Wydaje się, że można nawet postawić tezę, iż obserwowane w telewizji zjawiska wpisują się w szersze społeczne zagadnienie, które polega albo na kolonizowaniu i anektowaniu sfery prywatnej przez sferę publiczną, albo na emancypacji sfery prywatnej, która rości sobie prawo do zajmowania przestrzeni publicznej⁵. Najistotniejsze jest jednak to, że w każdym z tych procesów w efekcie prywatne zostaje upublicznione i staje się częścią oficjalnego publicznego dyskursu. Nieufni i żądni pokazania prawdy telewidzowie są *de facto* nieufnymi i żądnymi prawdy obywatelami społeczeństwa demokratycznego, którzy domagają się pełnej wiedzy, co w praktyce oznacza wiedzę zakulisową. Obywatel ma dzisiaj wrażenie, że prawda nie jest widoczna, że dopiero trzeba do niej dotrzeć i ją odkryć, że prawdziwe życie i decyzje zapadają poza tym, co oficjalne, dlatego tak bardzo pragną oglądać na przykład polityków w sytuacjach domowych i intymnych. Sądzą bowiem, że tylko w sferze tego, co ukryte przed wzrokiem publiczności, ujrzą to, co autentyczne i prawdziwe. Zapominają jednak o tym, że to, co zostaje ujawnione, staje się częścią oficjalnego spektaklu.

Upublicznianie prywatnych treści i zakulisowych zdarzeń powoduje daleko idące konsekwencje dla funkcjonowania samej sceny i sfery publicznej. Dostające się do sfery publicznej zakulisowe, prywatne treści nie są w nią niepozornie wchłaniane, ale wywołują skutki polegające przede wszystkim na jej jakościowej i funkcjonalnej zmianie. Wymiar publiczny w kontekście działania społeczeństwa obywatelskiego stanowi obszar dyskursu polityczno-społecznego, który jest z założenia poświęcony istotnym kwestiom i zagadnieniom funkcjonowania danego społeczeństwa. Jest to zatem miejsce, w którym toczą się debaty społeczne — miejsce realizacji Habermasowskiego działania komunikacyjnego, gdzie wszystkie podmioty określonego dyskursu będą prowadziły racjonalny dialog społeczny, dążąc do konsensusu i porozumienia. Jednak gdy przestrzeń sceny publicznej przenika coraz więcej elementów prywatności,

⁵ Problem granic prywatności można próbować interpretować w kategoriach ich „kurczenia się” lub „rozciągania”. Upublicznianie sfery prywatności oznaczałoby jej „kurczenie się” (nie ma już nic do ukrycia). Natomiast „rozciąganie się” prywatności (coraz więcej jest do ukrycia) oznaczałoby jej ponowne zakrycie. Paradoksalnie wydaje się, że upublicznianie sfery prywatności, czyli *de facto* jej „kurczenie się”, nadaje jej moc społecznego i kulturowego oddziaływania. Na przykład pokazanie domu rodzinnego, żony i dzieci może zapewnić politykowi wiarygodność. „Rozciąganie” zaś tej sfery powoduje ograniczenie jej mocy społecznego oddziaływania. Na przykład osoba broniąca granic swojej prywatności może być postrzegana jako mająca coś do ukrycia. Zależność i relacja między sferą publiczną a prywatną jest procesem, który podlega ciągłej społecznej interpretacji.

ewoluuje charakter i poziom debaty publicznej, która zaczyna się koncentrować nie na merytorycznych zagadnieniach funkcjonowania społeczeństwa, ale na pozbawionych pierwiastka merytorycznego wątkach dotyczących aktorów dialogu czy też zdarzeń z ich osobistego, a nawet intymnego życia. Ukazywanie treści kulis modyfikuje zatem charakter publicznych występów i meritum społecznych debat. Proces ten w przypadku mediów polega na tym, że akcenty zostają przesunięte z koncentracji na gotowym produkcie telewizyjnym na sam proces jego powstawania i wszystko, co się z nim wiąże. Proces ten jest tak bardzo powszechny w naszym społecznym i medialnym życiu, że uznaje się niemal za normę ukazywanie swojej prywatności, stąd na przykład sesje w domach artystów czy polityków⁶. Usankcjonowanie tego typu normy społecznej deprecjonuje znaczenie dyskursu publicznego, który wydaje się dla odbiorców mniej istotny niż poznawanie zakulisowej prawdy⁷. Publiczne jest coraz częściej utożsamiane z tym, co prywatne, a scena z kulisami. Pomieszenie owych porządków i logik istnienia powoduje, że zarówno jakość dyskursu publicznego znacząco się obniża i traci na wartości, jak wartość samych przekazów medialnych jest oceniana coraz niżej.

Wydaje się, że codzienność, momenty pozbawione inscenizacji i dramaturgii ujawnia jakąś tajemnicę. W czasach internetu, telewizji i nowych technologii, kiedy dostęp do informacji wydaje się nieograniczony, to, co tajemnicze i ukryte, zyskuje dodatkową, wyjątkową wartość. Dostęp do kulisów staje się nie tylko nie lada atrakcją, ale i społeczną wartością. Tajemnicę charakteryzuje zazwyczaj to, iż tylko nieliczni mają do niej dostęp. Będzie to zatem sytu-

⁶ W autorskim programie *Autografy* Artura Makary, emitowanym w wieczornym paśmie czasu antenowego przez stację TVP1, słupki oglądalności dynamicznie się podnosiły pod koniec, kiedy prezentowano polityka w otoczeniu rodzinnym. Struktura programu składała się z trzech części: w pierwszej Kuba Strzyczkowski prowadził z politykiem rozmowę na temat spraw publicznych, jego działań, zobowiązań, wykonanych zadań, spraw bieżących. W drugiej pojawiali się w studio zaproszeni goście z dwóch różnych opcji politycznych, którzy polemizowali z gościem głównym i między sobą. Trzecia część miała charakter najbardziej intymny i prezentowała polityka jako zwykłego człowieka, który ma swoje pasje, zainteresowania, występuje w roli dziadka czy babci. Polityka pokazywano w scenerii odbiegającej od jego oficjalnej roli, najczęściej we własnym domu, ogrodzie lub mieszkaniu.

⁷ Analizowana w tym kontekście kampania prezydencka roku 2010 jest niezwykle interesująca. Bronisław Komorowski i Jarosław Kaczyński mają bowiem zupełnie inną sytuację prywatną. Pierwszy z nich ma dużą rodzinę, pięcioro dzieci i wiele wnuków, których udział w kampanii pozwoliłby zaprezentować kandydata jako ojca licznej rodziny, człowieka dobrze zorganizowanego i uporządkowanego, ceniącego wartości rodzinne. Sfera prywatności drugiego kandydata na najwyższy urząd w państwie jest inna. Jarosław Kaczyński znany jest, co prawda, z tego, że jest oddanym synem, ale nie założył własnej rodziny i nie ma potomstwa. Jak się okazuje, w naszej społecznej obyczajowości ów stan budzi niepokój i może stać się przedmiotem uwag nawet ze strony budzących szacunek polityków. Wydawałoby się zatem, że chociaż nie ma żadnej oficjalnej normy, która nakazywałaby politykom posiadanie najbliższej rodziny, w obyczajowości jej brak rodzi niepokój i krytykę. W dyskusji tego typu na plan pierwszy wysuwa się nie tyle merytoryczna debata o sprawach istotnych z punktu widzenia funkcjonowania kraju, ile kwestie z obszaru życia prywatnego (zob. Wielowieyska 2010, s. 2).

acja, kiedy to, co zakulisowe, prywatne czy niejawne, stanie się popularne i ogólnodostępne. Wydaje się, że proces ten jest na razie niezwykle ważny dla telewizji, bo dzięki niemu udaje się pozyskiwać telewidzów spragnionych zaglądania za kulisy oraz wkraczania na atrakcyjne tereny prywatności. Prywatność zarówno fikcyjnych postaci, na przykład bohaterów telenowel, jak i osób realnych, na przykład dziennikarzy, redaktorów czy aktorów, zostaje upubliczniona. Innym uprawomocnionym wyjaśnieniem fascynacji kulisami jest pragnienie utwierdzenia się we własnych sądach i opiniach na temat telewizyjnych postaci, i to zarówno polityków, jak i ludzi telewizji, sprawdzenia własnej wiedzy na temat produkcji telewizyjnej czy pracy w show biznesie. W świecie coraz bardziej skomplikowanym, trudnym i często niezrozumiałym, w którym brakuje jednoznacznych kierunkowskazów, dotarcie do tego, co było dotychczas zakryte przed spojrzeniem postronnych, daje szansę na odkrycie reguł czy mechanizmów, które pozwolą lepiej zrozumieć jakieś zjawisko, zdarzenie, czyjeś zachowanie, jakieś konsekwencje. Usunięcie granic między tym, co dostępne dla widza, a tym, co przed jego spojrzeniem zasłonięte, stwarza nową sytuację, w której scena scala się z kulisami w jedno, a to, co prywatne, staje się publiczne. Widz uzyskuje zatem dostęp do dodatkowych treści, które umożliwiają pełniejsze zrozumienie i ujrzenie zjawiska, osób i rozmaitych kwestii w poszerzonym kontekście. Prywatność coraz częściej jest upubliczniana i anektowana przez sferę publiczną, co w praktyce może sprzyjać degradowaniu jej znaczenia. Emocjonalna prywatność w sferze publicznej może obniżać znaczenie i wagę racjonalnych argumentów i merytorycznych debat. Wydaje się, że odbiór treści telewizyjnych wykracza poza oficjalny telewizyjny tekst, a sam dyskurs znacznie się poszerza. Może to być jednak złudzenie, także dlatego, że anektowana przestrzeń kulisy i nieformalnych zachowań wystawiona na widok publiczny zostaje dość szybko przekształcona w scenę i widowisko publiczne. Upubliczniona prywatność i niedostępne dotychczas dla widza obszary szybko mogą stawać się częścią oficjalnego spektaklu, który jest instytucjonalnie i publicznie kontrolowany. Repertuar spektaklu telewizyjnego zostaje wzbogacony o kulisy, które mogą stawać się częścią przedstawienia. Najprawdopodobniej pojawią się także nowe formy prywatności i jakieś nowe formy kulisy, które będą bardziej dokładnie kryć „prawdziwą twarz zdarzeń, rzeczy i ludzi”. W każdym razie obserwowana obecnie w telewizji tendencja do ujawniania sfery prywatnej i odkrywania kulisy jest coraz bardziej zauważalna.

KONKLUZJE — REFLEKSJA NAD PONOWOCZESNĄ TELEWIZJĄ

Konkludując należałoby powiedzieć, że konstruowanie telewizyjnej opowieści jest procesem bardzo dynamicznym. Stosowane przez telewizję zabiegi formalno-techniczne i stylistyczne, sposoby łączenia fragmentów, utrzymywanie iluzji bycia na żywo i coraz częstsze odwoływanie się do samej siebie, wykorzy-

stywanie zapożyczeń, mieszanie serialowych postaci itd. — wszystko to bardzo poważnie zmienia ideologiczne funkcjonowanie tego medium. *Self-television*, jak można by nazwać współczesną telewizję, koncentruje się na aspekcie rozrywki, odsłanianiu kulis i mechanizmów jej konstruowania, na przekraczaniu granic prywatności, na tworzeniu iluzji ciągłości i bezpośredniości. Współczesna telewizja w swojej formie odzwierciedla i naśladuje zarazem „ład” ponowoczesnego świata, dlatego niezwykle trafna wydaje się diagnoza wnikliwego badacza społecznego świata, który zauważa, że „telewizja i świat «idealnie do siebie pasują» niezależnie od tego, co telewizja z tym zamieszkiwanym przez nas światem wyprawia. Jeśli to ona prowadzi świat, to dlatego, że on za nią podąża: jeśli udaje jej się rozsiewać nowe wzorce życia, to dlatego, że takowe wzorce on powiela swoim sposobem bycia. Nasz *Lebenswelt* i świat «widziany w telewizji» robią do siebie oko i nawzajem się wabią” (Bauman 2006, s. 184–208). Telewizja w swojej formie i sposobie prezentacji rzeczywistości upodabnia się do świata i kultury, w których żyjemy. A coraz częściej odniesieniem jest dla niej kultura życia codziennego oraz kultura popularna. „Wszystkie te działania mają w istocie jeden cel: zachęcanie telewidza do pozostania przed odbiornikiem, związanie z telewizją swego życia, uczynienie z niej niezbywalnego elementu egzystencji” (Przylipek 2004, s. 203). Telewizja jest konstruowana na kształt tego świata, powiela mechanizmy, które w nim funkcjonują, rozwija konsumpcję, zawłaszcza prywatność, minimalizuje znaczenie sfery publicznej, działa według reguł kulturowego hedonizmu, jest sfragmentaryzowana i epizodyczna, choć stara się to usilnie przełamywać, a samą siebie ustawia w centrum zainteresowania.

Telewizja jest tworzona na obraz świata, w którym egzystujemy i wedle zdolności percepcyjnych i doświadczeń widza zamieszkującego ten świat. Struktura telewizyjna dostosowuje się do struktur poznawczych współczesnego telewidza. Telewizja nie podważa reguł i mechanizmów ponowoczesnego bytowania w świecie, ale je powiela i upowszechnia na jeszcze większą skalę.

BIBLIOGRAFIA

- Bauman Zygmunt, 2001, *Reality show — model współczesności*, „Gazeta Wyborcza”, 22 lipca.
- Bauman Zygmunt, 2006, *Płynna nowoczesność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Bauman Zygmunt, 2006, *Spółczesność w stanie obłąkania*, tłum. Janusz Margański, Sic!, Warszawa.
- Bauman Zygmunt, 2007, *Płynne życie*, tłum. Tomasz Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Becker Ron, 2006, „*Help is on the way*”: *Supernanny, Nanny 911 and the Neoliberal Politics on the Family*, w: Dana Heller (red.), *The Great American Makeover: Television, History, Nation*, Palgrave Macmillian, New York.
- Bogunia-Borowska Małgorzata, 2003, *Negocjacje kobiety i mężczyzny w kulturze konsumpcyjnej. Na przykładzie serialu „Kasia i Tomek”*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 4.

- Bogunia-Borowska Małgorzata, 2006a, *Ekstremalne metamorfozy — projekt idealnego człowieka i perfekcyjnego życia w ponowoczesnym świecie*, „Kultura i Społeczeństwo”, nr 4.
- Bogunia-Borowska Małgorzata, 2006b, *Telewizyjny entertainment — analiza procesu komercjalizacji telewizyjnej oferty programowej na przykładzie polskich stacji telewizyjnych*, w: Andrzej Flis (red.), *Stawanie się społeczeństwa. Szkice ofiarowane Piotrowi Sztompce z okazji 40-lecia pracy naukowej*, Universitas, Kraków.
- Bourdieu Pierre, 2009, *O telewizji. Panowanie dziennikarstwa*, tłum. Karolina Sztandar-Sztanderska, Anna Ziólkowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Burszta Wojciech Józef, 2007, *Wojny metakulturowe i metakultura nowości*, „Kultura Współczesna”, nr 1.
- Burszta Wojciech Józef, Kuligowski Waldemar, 2005, *Sequel. Dalsze przygody kultury w globalnym świecie*, Muza, Warszawa.
- Feuer Jane, 1983, *The Concept of Live Television: Ontology as Ideology*, w: Ann Kaplan (red.), *Regarding Television: Critical Approaches — An Anthology*, University Publications of America, Los Angeles.
- Filiciak Mirosław, Danielewicz Michał, Halawa Mateusz, Mazurek Paweł, Nowotny Agata, 2010, *Młodzi i media. Nowe media a uczestnictwo w kulturze*, Raport Centrum Badań nad Kulturą Popularną SWPS, Warszawa.
- Fiske John, 1997, *Postmodernizm i telewizja*, w: Andrzej Gwóźdź (red.), *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, Universitas, Kraków.
- Franco Judith, 2008, *Extreme Makeover: The Politics of Gender, Class and Cultural Identity*, „Television and New Media”, t. 9, s. 471–486.
- Goffman Irving, 2005, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, tłum. Helena Datner-Śpiewak, Paweł Śpiewak, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Habermas Jürgen, 2002, *Teoria działania komunikacyjnego*, tłum. Andrzej Maciej Kaniowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Lubelska Krystyna, 2002, *Życie z innej planety*, „Polityka”, nr 40.
- Lubelska Krystyna, 2009, *Donośny szept*, „Polityka”, nr 24.
- Odin Roger, Casetti Francesco, 1994, *Od pale- do neo-telewizji. W perspektywie semiopragnatyki*, w: Andrzej Gwóźdź (red.), *Po kinie? Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, Universitas, Kraków.
- Przylipiak Mirosław, 1994, *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk.
- Przylipiak Mirosław, 2004, *U źródeł reality show*, „Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska”, nr 3.
- Roman James, 2005, *Medicinal Myopia: Television Makes House Calls*, w: James Roman, *From Daytime to Primetime: The History of American Television Programs*, Greenwood Press, Westport, CT.
- Strange Niki, 1996, *Perform, Educate, Entertain: Ingredients of the Cookery Programme Genre*, w: Paul Marris, Sue Thornham (red.), *Media Studies: A Reader*, University Press, Edinburgh.
- Waletko Katarzyna, 2004, *Postmodernizm a sprawa Kasi i Tomka*, „Kultura Popularna”, nr 2.
- Wielowieyska Dominika, 2010, *Polska wojna domowa 2010*, „Gazeta Wyborcza”, 19 maja.
- Wieten Jan, Pantti Mervi, 2005, *Obsessed with the Audience: Breakfast Television Revisited*, „Media, Culture & Society”, t. 27, s. 21–39.

THE SELF-TELEVISION CONCEPT — REFLECTIONS ON THE COGNITIVE
STATUS OF TELEVISION. AN ANALYSIS OF THE META-TELEVISION
NARRATION AND THE AUTOREFLEXIVE NATURE OF TELEVISION

Summary

The new media and new technologies release and provoke socio-cultural changes not only in function of the old media but also in human existence. In the centre of the author's interest is the concept of "self-television". Although the role of television in contemporary world is still very significant, the evolution and modernization of television structure is essential. On one hand television structure very quickly reacts to very dynamic socio-cultural processes and challenges and on the other adapts to them.

The concept of self-television emphasizes two processes which are responsible for the construction of modern television. One of them is meta-television narration and another is related to the autoreference nature of television. Both of them have caused a series of changes in the television structure which adjust to the cognitive structures of the television viewers. In this sense the television which tries to follow socio-cultural changes reproduces and popularizes the social mechanisms and social rules. In the context of the modern role of television in society it brings up also the problem of confusion of the public and private sphere and public and behind the scene actions which is analyzed in the article.

Therefore the main purpose of the article is to research these two main processes which are observed in the construction and development of self-television.

Key words/słowa kluczowe

television structure / struktura telewizyjna; meta-television narration / metatelewizyjna narracja; autoreference television nature / autoreferencyjna natura telewizji; public and private sphere / sfera publiczna i prywatna; scene and behind the scene / obszar sceny i kulis