



Alicja Kisielewska

CZAS TELEWIZJI

Przedmiotem refleksji w niniejszym tekście będzie czas telewizji, który dzisiaj najlepiej wyraża idea telewizji „na żywo”. Zdaniem Jane Feuer wiąże się ona z ontologią obrazu telewizyjnego, która zawiera się w ruchu, w procesie, relacjonowaniu „na żywo” i „obecności”, która tym samym staje się temporalnym modelem telewizji¹. W przeciwieństwie do filmu, który unieruchamia wydarzenia w kadrach, telewizja jako medium, w sensie technologii, jest procesem, który charakteryzuje trwanie w czasie. „O ile każda klatka filmowa jest statyczna, o tyle obraz telewizyjny jest nieustannie ruchomy, w znacznym stopniu przypominający Bergsonowskie *durée*. Strumień elektronów wciąż próbuje zapełnić zawsze niepełny obraz. (...) Podczas gdy klatka filmowa jest konkretnym zapisem przeszłości, klatka telewizyjna (w relacji na żywo) jest odbiciem żywej, bezustannie zmieniającej się teraźniejszości. Telewizyjne relacjonowanie wydarzeń na żywo, jak i samo wydarzenie, egzystują w tej samej teraźniejszości. (...) I jeśli film jest w stanie komentować nasz świat bądź pozorować aktualność, to jest on całkowicie deterministyczny: zakończenie historii zostaje przesądzone w chwili, gdy rolka zakładana jest na projektor. Z drugiej strony, telewizja „na żywo” trwa w oparciu o momentalność i niepewność chwili w sposób podobny do prawdziwego życia”². To powoduje, że czas w którym rozwija się zdarzenie odczuwany jest jako bardziej autentyczny niż samo przedstawienie, wymagające określonej formy przestrzennej i którego lektura zawsze polega na operacji pośredniej i nieciągłej. W ten sposób, zdaniem René Bergera, „to, co przedstawione, podporządkowane zostaje temu, co transmitowane, w samym procesie trans-

¹ Jane Feuer, *Telewizja na żywo: ontologia jako ideologia*, przeł. Artur Piskorz, (w:) *Pejzaże audiowizualne. Telewizja – wideo – komputer*, Andrzej Gwóźdź (red.), Universitas, Kraków 1997, s. 128.

² Herbert Zettl, *The Rare Case of Television Aesthetics*, „Journal of the University Film Association”, 1978, 30, 20, (Spring), s. 3–8, cyt. za Jane Feuer, dz. cyt., s. 128.

misji”³. Oznacza to kryzys przedstawienia, ponieważ przestrzeń traci w telewizji na znaczeniu, co wynika z samej definicji ekranu, na którym jeden obraz wciąż ustępuje miejsca następnemu. Wiąże się to także z kulturą prędkości, jak ją nazwał Paul Virilio, czyli z narastającą medialną szybkością przepływu informacji, która powoduje radykalne zmiany w sposobie doświadczania rzeczywistości, między innymi zmienia nasze usytuowanie w przestrzeni⁴. Od modelu topicznego, charakterystycznego dla dawniejszego życia miejskiego, organizowanego przez agorę, rynek, a później salę teatralną, kinową, przechodzimy do przestrzeni teletopicznej – przestrzeni telewizyjnej, w której mamy do czynienia jedynie z wydarzeniami dostępnymi w postaci medialnej transmisji bezpośredniej – swoistymi tele-wydarzeniami. A tym samym coraz częściej jesteśmy jedynie odbiorcami świata widzianego na telewizyjnych ekranach w przestrzeni własnych mieszkań. Dzięki prędkości medialnej możliwe stało się podróżowanie po całym świecie. W świecie telewizyjnym każdy jest „turystą”, niemieszkałym na stałe nigdzie, przemieszczającym się z prędkością informacji – na przykład z Bejrutu do Pragi, a za czterdzieści pięć sekund, bo tyle trwa przeciętna długość relacji w wiadomościach telewizyjnych, do Hong Kongu. Dla większości odbiorców odległości tego typu, pomijając kwestię szybkości, są nie do pokonania w rzeczywistości realnej. Tak więc wszyscy, w pewnym sensie, mieszkamy wszędzie – obecni poprzez swój obraz na ekranie zyskujemy poczucie teleobecności, a raczej wszechobecności. A tym samym realny czas zyskuje przewagę nad realną przestrzenią. Dodatkowo telewizja znosi efekt chronologiczny – transmisja i recepcja czasu zbiegają się w wydarzeniu, co powoduje, że my sami znajdujemy się w czasie. W ten sposób widz niejako uczestniczy w ustanawianiu rzeczywistości, która tkwi w zdarzeniu, nawet wówczas, gdy jest ono przedmiotem transmisji – w obrazach i poprzez obrazy. Możemy mówić o dwóch aspektach telewizyjnej temporalności: aktualności i obecności.

Aktualność, między innymi dzięki telewizji „na żywo”, stała się dla człowieka współczesnego istotną formą uczestnictwa w rzeczywistości. Mallarmé powiedział kiedyś, że świat został stworzony, aby dać początek księdze. Dzisiaj z perspektywy kultury mediów można by powiedzieć, że świat został stworzony, aby umożliwić transmisję telewizyjną, która pokazuje różne aspekty telewizyjnej aktualności. Podstawowy wiąże się transmisją bezpośrednią, czyli z relacjonowaniem autentycznych wydarzeń w czasie ich trwania. W tym przypadku ak-

³ René Berger, *Restrukturyzacja mitu*, przeł. Barbara Kita, (w:) *Pejzaże audiowizualne. Telewizja – wideo – komputer*, Andrzej Gwóźdź (red.), dz. cyt., s. 115.

⁴ Por. Paul Virilio, *Światło pośrednie*, przeł. Iwona Ostaszewska, (w:) *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, Andrzej Gwóźdź (red.), Universitas, Kraków 1994.

tualne znaczy bieżące. Mogą to być na przykład transmisje różnego rodzaju uroczystości, zawodów sportowych, posiedzeń Sejmu itp. Ale, coraz częściej, w praktyce telewizyjnej aktualne znaczy istotne i może dotyczyć zarówno czasu przeszłego jak i przyszłego, czyli jest to swego rodzaju „aktualność kreowana”. Polega ona na dostosowywaniu planowanych, autentycznych wydarzeń, takich jak na przykład uroczystości papieskie, wydarzenia polityczne i widowiskowe, do potrzeb transmisji telewizyjnej. Proces ten stał się znaczący w telewizjach zachodnich w latach siedemdziesiątych, natomiast w państwach Europy środkowo-wschodniej możemy obserwować jego narastanie w ciągu ostatnich dziesięciu lat. Jednym z najbardziej spektakularnych przykładów potwierdzających tę tezę był, zdaniem Umberto Eco, ślub następcy tronu Zjednoczonego Królestwa. W przypadku Royal Wedding cała uroczystość została opracowana z myślą o telewizji: poczynając od kolorów ubrań uczestników, które miały być w barwach pastelowych, tak aby wszystko tchnęło, z punktu widzenia chromatycznego, jak pisał Eco, „powiem wiosny telewizyjnej”, po końskie łajno, które musiało mieć kolor telegeniczny. W ten sposób w relacji telewizyjnej w zasadzie nie było miejsca na przypadek, charakterystyczny dla transmisji bezpośredniej, ponieważ wydarzenie zostało w pełni wykreowane zanim jeszcze uruchomiono kamery. Zdaniem Eco nie tylko nie odbyłoby się ono w takiej formie, jaką znamy z transmisji telewizyjnej, ale prawdopodobnie w ogóle by się nie odbyło, gdyby nie zostało pomyślane dla telewizji⁵. Trzeci aspekt telewizyjnej aktualności polega niejako na replikowaniu aktualności, co ma miejsce w sytuacji zwanej „na żywo z kasety”. Znaczy to, że wydarzenie już się odbyło, ale z jakichś powodów jest ciągle przywoływane w formie transmisji bezpośredniej, a tym samym wciąż uaktualniane. Także w tym przypadku aktualne znaczy istotne. Przykładem może być atak terrorystyczny, który miał miejsce 11 września 2001 roku o godzinie 8.46 (polskiego czasu o 14.46) w Nowym Jorku i którego skutkiem było zburzenie dwóch wież World Trade Center. Informacja o tym zdarzeniu w Telewizji Polskiej została podana tuż po godzinie 15.00. Przerwano wówczas Wiadomości w programie 1, aby poinformować widzów o tym, co się stało, i niemal natychmiast zaczęto nadawać bezpośrednią transmisję z Nowego Jorku w TVN 24. Transmisje, w których wciąż pokazywano ten sam materiał filmowy, przedstawiający samolot wbijający się w wieże światowego centrum handlu, które następnie w tumanach pyłu rozsypują się w gruz, nadawano we wszystkich serwisach informacyjnych przez następne dni, a nawet miesiące. Był to

⁵ Umberto Eco, *Semiologia życia codziennego*, przeł. Joanna Ugniewska i Piotr Salwa, Czytelnik, Warszawa 1996, s. 190–193.

wówczas główny temat medialny i wciąż, pomimo upływu czasu, telewizja posługiwała się formą transmisji na żywo, co wytwarzało efekt ciągłej aktualności. Ponieważ, jak zauważył Umberto Eco, współcześnie nie chodzi już o „prawdę wypowiedzi”, czyli rzeczywisty obraz świata, ale o „prawdę wypowiedzianą”, czyli bezpośredniość relacji – uobecnionego „teraz”, a nie tego, co za jej pośrednictwem jest komunikowane⁶. W pewnym sensie owa sytuacja komunikacyjna przypomina tę z początków telewizji, kiedy to widzowie obserwowali zdarzenia aktualnie rozgrywane się przed kamerą. Tyle że dzisiaj, często widoczna w kadrze aparatura nagrywająca nie świadczy już o problemach technicznych czy niestaranności realizacyjnej, lecz ma dostarczać widzowi przyjemności obcowania z rzeczywistością dziejącą się w jego obecności – „tu i teraz”. Ma go też utwierdzać w autentyczności kontaktu, jaki telewizja nawiązuje ze swoją publicznością. Możemy to nazwać rytuałem teleuczestnictwa, który polega na tym, że rozproszone przestrzennie jednostki są skupione emocjonalnie wokół tego, co aktualnie dzieje się na ekranie, który w ten sposób staje się ciągłym „teraz”. Należy jednak zauważyć, że uwaga widza jest sterowana przez zabiegi kreacyjno-mitologizacyjne nadawców, polegające, między innymi, na kreowaniu wydarzeń i następnie przekształcaniu ich w transmisje „na żywo”⁷.

Różnego rodzaju telewizyjne praktyki służą zniwelowaniu dystansu czasowego między czasem wydarzeń i czasem transmisji, co wynika z medialnej pogoni za aktualnością. Istotna dla dzisiejszej telewizji opozycja aktualne – nieaktualne staje się opozycją jakościową, a nie semantyczną. Aktualne, czyli dziejące się tu i teraz – „na żywo” znaczy istotne, godne uwagi, nieaktualne – coś co się już wydarzyło, staje się nieistotne i jest natychmiast zapominane. Telewizyjny horyzont aktualności obejmuje cały świat. 8 kwietnia 2005 roku, dzięki transmisji telewizyjnej, cały świat był w Rzymie na pogrzebie Jana Pawła II. Swoistym potwierdzeniem tej tezy może być widoczna w neo-telewizji tendencja do przekształcania programu w transmisję bezpośrednią, która stała się dominującym typem przekazu. Aktualne może znaczyć też „wieczne”, na przykład w serialach telewizyjnych, gdzie mamy do czynienia z mitologizacją rzeczywistości⁸.

Napis „na żywo”, który do niedawna pojawiał się w prawym górnym rogu ekranu sporadycznie i wskazywał na jakieś wyjątkowe wydarzenie, dzisiaj znajduje się na nim niemal bez przerwy. Służy on maskowaniu fragmentaryczności

⁶ Tamże, s. 181.

⁷ Por. Alicja Kisielewska, *Przestrzeń teleuczestnictwa*, (w:) *Między słowem a obrazem*, Małgorzata Jakubowska, Tomasz Kłys, Bronisława Stolarska (red.), Rabid, Kraków 2005, s. 539–546.

⁸ Por. Alicja Kisielewska, *Serial telewizyjny jako forma mitologizacji kultury*, (w:) *Między powtórzeniem a innowacją. Seryjność w kulturze*, A. Kisielewska (red.), Rabid, Kraków 2004, s. 205–222.

telewizji a także ludzi widza możliwością zaistnienia na ekranie przypadku i improwizacji, jakie występują w życiu codziennym. Telewizja nigdy w pełni nie wykorzystuje swojej możliwości relacji natychmiastowej i bezpośredniej. Podstawowy powód dotyczy kwestii technicznych, czyli minimalnego czasu niezbędnego na realizację i co się z tym wiąże konieczności jakiejś formy selekcji materiału, chociażby poprzez wybór ujęć i montażu. Natomiast zawsze stara się utrzymać widza w przekonaniu, że ogląda on relację „na żywo”. Ważniejsza okazuje się więc być sama ideologia bezpośredniości relacji, która ma służyć przewyżczeniu sprzeczności między telewizyjnym ciągiem i fragmentaryzacją. Ujmując rzecz z antropologicznej perspektywy, jak wykazały badania przeprowadzone przez Byrona Reevesa i Clifforda Nassa, ludzie automatycznie i raczej nieświadomie utożsamiają media z rzeczywistością, czyli naturalizują media. Zdaniem autorów dla użytkowników ważna jest „obecność”, jaką one dają, nie zaś kryjący się za nią programiści, treści perswazyjne reklam telewizyjnych czy walory estetyczne obrazów⁹. To powoduje, że telewizja stała się niejako naturalnym środowiskiem człowieka współczesnego, częścią codziennego *environment*. Podobnie jak otaczająca nas codzienność telewizja ma charakter efemeryczny. Ponadto, jak piszą Heath i Skirrow, telewizja proponuje siebie jako absolutną obecność „tu i teraz, dla mnie osobiście”¹⁰. Ten aspekt oddziaływania telewizji jest przedmiotem podjętych tutaj rozważań. W jakim sensie i w jakim stopniu telewizyjna „obecność” kształtuje potoczną świadomość odbiorców? A w szczególności – jaką strukturę czasowo-przestrzenną rzeczywistości przekazuje lub kreuje telewizja i jaką rolę ten model odgrywa w stosunku do bezpośrednio doświadczenia widzów, z jednej strony, a z drugiej do kulturowych wzorców ujmowania świata?

Można mówić o różnych aspektach telewizyjnej „obecności”. Prace Davida Morleya pokazują, iż telewizja może służyć jako medium, za pomocą którego uzgadnia się sprawy rodzinne, co wiąże się z rodzinnym modelem odbioru, stanowi także surogat towarzystwa¹¹. Zdaniem Wojciecha Chyły „ekran oferuje samotnym jednostkom pozór stałej obecności „drugiego”, jest formą zasłony wza-

⁹ Byron Reeves, Clifford Nass, *Media i ludzie*, przeł. Hanna Szczerkowska, PIW, Warszawa 2000, s. 297.

¹⁰ Stephen Heath, Gillian Skirrow, *Television: A World in Action*, „Screen” 1977, vol. 18, Nr 2, s. 57, cyt. za Sean Cubitt, *Timeshift*, przeł. Alicja Helman, (w:) *Pejzaże audiowizualne. Telewizja – wideo – komputer*, dz. cyt., s. 292.

¹¹ Warto tutaj wymienić m.in.: David Morley, *The Nationwide Audience*, London 1980; *Family Television: Cultural Power and Domestic Leisure*, London 1986.

jemności: dynamicznym procesem symulacji obecności”¹². Wyrazem swego rodzaju ideologii obecności jest samo oglądanie telewizji, czyli jak to ujęli Francesco Casetti i Roger Odin „życie z telewizją” lub „emocjonalne wibrowanie wraz z nią”, które polega na skokowym zanurzeniu się widzów w nieprzerwanym strumieniu dźwięków i obrazów, których szybki nurt ich porywa i w ten sposób poświęcają oni swój czas, zazwyczaj więcej niż by chcieli¹³. Dzieje się tak, ponieważ uwagę widzów, jak dowiedli w swoich badaniach Byron Reeves i Clifford Nass, przykuwa ruch, co potwierdził zapis EEG. Ilekroć koncentracja uwagi szybko wzrastała, coś na ekranie ruszało się¹⁴. Widzowie w Polsce oglądają telewizję średnio około czterech godzin dziennie, co po pracy i śnie stanowi trzecią pozycję w dobowym jednostkowym bilansie czasu. Wymogom uobecnionego telewizyjnego „tu i teraz” widz podporządkowuje się także poprzez procedurę synchronizacji, która polega na dopasowywaniu jednostkowych decyzji wymogom elektronicznej segmentacji czasu. Jak zauważa Ewa Kosowska „społeczna dystrybucja czasu, (jej elementem może być czas telewizji – przyp. aut.) i związana z nią kontrola jego zużycia niemal całkowicie przysłoniły tradycje indywidualnego dysponowania czasem wolnym”¹⁵. Synchronizacja działań społecznych polega, między innymi, na podporządkowywaniu jednostkowych zegarów biologicznych temporalnie determinowanym regułem społecznym. Istotnym uczestnikiem społecznej dystrybucji czasu, zwłaszcza tego określanego mianem „wolnego”, jest telewizja, stając się źródłem jednakowości o niespotykanym chyba wcześniej zasięgu. Sprzyja temu także nowy mechanizm władzy medialnej, który Thomas Mathiesen nazywa „Synopticonem”, działający zniewalająco i uwodzicielsko, a więc na odmiennej zasadzie niż „Panopticon”, który jest formą przymusu. „Synopticon” kusi ludzi by oglądali, przy czym wielu ogląda nielicznych, przenosząc ich duchowo w tele-przestrzeń, gdzie odległość przestaje mieć znaczenie, zaś ciało pozostaje nadal w tym samym miejscu¹⁶.

Charakterystyczny przepływ obrazów, odnotowany przez Raymonda Williamsa w pracy *Television: Technology and Cultural Form*, jest oparciem dla

¹² Wojciech Chyła, *Szkice o kulturze audiowizualnej (w stulecie ekranu w kulturze)*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań, 1998, s. 28–29.

¹³ Francesco Casetti, Roger Odin, *Od paleo- do neo-telewizji. W perspektywie semiopragmatyki*, (w:) *Po kinie...*, dz. cyt., s. 131.

¹⁴ Byron Reeves, Clifford Nass, dz. cyt., s. 263–264.

¹⁵ Ewa Kosowska, *Ekrany czasu. O arystokratycznych i arywistycznych doświadczeniach temporalnych*, (w:) *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, Andrzej Gwóźdź, Piotr Zawojski (red.), Rabid, Kraków 2002, s. 160.

¹⁶ Zygmunt Bauman, *Globalizacja. I co z tego dla ludzi wynika*, przeł. Ewa Klekot, PIW, Warszawa 2000, s. 64.

wyobrażonej obecności dyskursu telewizyjnego dla widza, co wiąże się z aurą „żywej” telewizji i ten jej aspekt będzie przedmiotem szczególnej uwagi¹⁷. Wiąże się ona z „przesunięciem akcentu z przestrzenności wyobraźni kina – i wyobraźni kształtowanej przez obraz i zagrożonej cięciem – na czasowość telewizyjnej obietnicy nieskończonego strumienia – nieskończoności, której wciąż zaprzecza przerwanie”¹⁸. Istotny jest tutaj czas trwania programu, który jest nadawany niemal przez całą dobę i widz może wejść w dialog z ekranem w sposób dowolny: może wybrać określony program, zmieniać kanały w poszukiwaniu czegoś interesującego lub oglądać kilka programów jednocześnie. Poza tym może zacząć oglądać telewizję w każdym momencie i w dowolnej chwili przestać i większość programów jest w taki sposób konstruowana, aby umożliwić widzowi odbiór rozproszony. Telewizyjna „obecność” dotyczy także poszczególnych programów, które coraz częściej mają formę transmisji bezpośredniej. W założeniach telewizji na żywo ciąg i jedność zostają uwypuklone, dostarczając poczucia natychmiastowości, jednoczesności i pełni, pomimo że praktyka telewizyjna podważa tego rodzaju jedność. Owa telewizyjna komunia czasowego teleuczestnictwa opiera się na, posłużę się tutaj kategoryzacją Edwarda T. Halla, „synchronii” i „dopasowaniu”, które występują wówczas, gdy widzowie „zazębiają” swoje rytmy życia codziennego z rytмами życia postaci z telewizyjnego ekranu, kiedy synchronizują się z nimi¹⁹. Swoistym problemem związanym z temporalnym teleuczestnictwem jest czas „synchro”. Termin „złapać synchro” (*to be in sync*) pochodzi z początków kina dźwiękowego (*talking pictures*), kiedy to trzeba było synchronizować ścieżkę dźwiękową z obrazem nagrany wcześniej na taśmie filmowej. Później analizy poklatkowe filmów rejestrujących zajęcia dnia codziennego ujawniły, że ludzie podejmując interakcje nieświadomie synchronizują swoje ruchy. Hall podkreśla także, że każde miasto i każda kultura ma swój własny rytm²⁰. Telewizja pełni tutaj szczególną rolę, ponieważ pozwala widzowi obserwować owe różne kulturowe rytmy, stając się swego rodzaju pośrednikiem czy też może lepiej przekaznikiem. Rytm, jako istota czasu, stanowi także istotny składnik telewizyjnej temporalności. Rytmy telewizji wyzna-

¹⁷ Raymond Williams, *Television: Technology and Cultural Form*, Fontana/Collins, London 1974.

¹⁸ John Caughie, *Adorno: Powtórzenie, różnica i telewizja jako gatunek*, (w:) *Pojednanie tożsamości z różnicą?*, Ewa Rewers (red.), Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań, 1995, s. 130.

¹⁹ Edward T. Hall, *Taniec życia*, przeł. Radosław Nowakowski, MUZA, Warszawa 1999, s. 198. Hall zwraca uwagę, że synchronia i dopasowanie wydają się znaczyć to samo, ale podkreśla, że koncentrują się one na różnych aspektach tego samego procesu. Synchronia to manifestacja zjawisk, które możemy zaobserwować; dopasowanie odnosi się do procesów wewnętrznych, które synchronię umożliwiają.

²⁰ Tamże, s. 32.

cza serialność i powtarzalność. Pisze o tym Andrzej Gwóźdź, twierdząc, że to właśnie serialność (nie serialowość) stanowi zasadę formalną telewizji²¹. Zdaniem autora oparta jest ona na kryterium repetycji temporalnej czasu powtarzalnego i przerywanego, dzięki której, jak wskazuje John Caughie, podmiot stosuje taktykę „strumienia i regularności”, zgodnie z zasadą „różnicy i powtórzenia”, w ramach czasu cyklicznego²². Przebieg strumienia składa się z serii powtarzalnych elementów – programów, wpisanych w ramy dnia programowego, tygodnia, a tym samym przeczy idei jednoczesności i natychmiastowości, które stanowią podstawowe zasady telewizji „na żywo”. Według Andrzeja Gwóźdźa „serialność” stanowi normę telewizyjnego chronotopu, reguluje sposoby oczekiwań telewidza wobec medium, czyli style odbioru, modele działań komunikacyjnych, proponuje także schematy identyfikacyjne z programem w całości i z każdym z jego subtekstów z osobna²³. Przy czym każda stacja telewizyjna ma swój własny, nieco inny rytm, a właściwie rytmy. Na przykład polska telewizja publiczna miesza materiały pochodzące z różnych części świata: amerykańskie filmy sensacyjne, polskie tele-sagi rodzinne, międzynarodowe transmisje sportowe i brazylijskie telenowele. W ten sposób czas telewizyjny staje się niejednorodny, elastyczny: przyspiesza, zwalnia, rwie się.

Telewizyjny rytm wyznaczany jest także poprzez zapowiedzi prezenterkie, ilość przerywników programowych, czas między dwoma blokami reklamowymi czy długość reklam. Z drugiej strony coraz większe znaczenie zyskuje nowa strategia odbioru – *zapping*, którą z interesującej nas perspektywy można uznać za podstawowy element strategii negocjacyjnej, polegającej na uzgadnianiu przez widza własnych rytmów z rytmami telewizyjnymi, czyli tworzeniu różnego rodzaju synchronii. Zmienia się także rola, jaką w kreowaniu telewizyjnej temporalności odgrywa program, który stanowi rodzaj przepisu realizowanego jako ramówka telewizyjna, ponieważ nie przedstawia on już historii w całości. Program jest strumieniem, ciągiem, potokiem, ale jak słusznie zauważa Jane Feuer, „konstytuuje się w dialektyce segmentacji i ciągu”²⁴. Oznacza to, że każdy pojedynczy program zyskuje swoje znaczenie dopiero w ciągu programowym, składającym się z cyrkularnych jednostek czasu cyklicznego, jakimi są dzień programowy, tydzień. Dwie największe cyrkularne jednostki cyklicznego czasu telewizyjnego tworzą ramówka letnia i zimowa. Cyrkularna cykliczność

²¹ Andrzej Gwóźdź, *Telewizja jako serial, (w:) Między powtórzeniem a innowacją...*, dz. cyt., s. 312.

²² Por. John Caughie, dz. cyt.

²³ Andrzej Gwóźdź, dz. cyt., s. 317.

²⁴ Jane Feuer, dz. cyt., s. 132.

czasu programu telewizyjnego, podzielona na czas letni i czas zimowy, odsyła do modeli czasu znanych z kultur archaicznych, w których czas cykliczny stanowi jedną z podstaw kulturowej plemienności i wspólnotowości. Tego rodzaju konotacje występują także w odniesieniu do cykliczności czasu telewizyjnego, który konstytuuje swego rodzaju telewizyjną wspólnotę. Jest to istotne także z tego powodu, że program stanowi dla widza, jak zauważa Andrzej Gwóźdź, rodzaj „matrycy sterującej jego oczekiwaniami i wyborami, to znaczy swego rodzaju *tableau* telewizyjne, umożliwiające kategoryzację świata w porządkach telewizji”²⁵.

Tak więc czas telewizyjny jest zarówno ciągły jak i dyskretny, co z perspektywy odbiorcy wiąże się z obietnicą nieprzerwanego strumienia, której wciąż zaprzecza przerwanie. W związku z tym możemy mówić o skokowym doświadczaniu czasu przez widza, który dąży do synchronii z telewizją i w ten sposób wpisuje się w telewizyjną strategię ciągłości–nieciągłości. W dyskursie telewizyjnym występują różne współlistniejące i przenikające się strumienie czasu: tygodniowy, dzienny, przedpołudniowy, czas największej oglądalności, czas reklam, czas zapowiedzi programowych itp., podporządkowane dwóm podstawowym telewizyjnym rytmom, jakie tworzą ramówka letnia i ramówka zimowa. Patrząc na kwestie czasu telewizyjnego z antropologicznej perspektywy, czyli czasu doświadczanego przez widza, w dyskursie telewizyjnym można wyróżnić trzy istotne porządki czasowe: czas wydarzeń, czas przerw i czas oczekiwania. Stanowią one podstawę strategii negocjacyjnych, określających charakter uczestnictwa widza w telewizyjnym świecie. W neo-tv najważniejszy wydaje się być czas wydarzeń, którego idee wyraża transmisja bezpośrednia – „na żywo”. Jednak analizując program telewizyjny pod kątem bezpośredniości przekazu daje się zauważyć pewną nową prawidłowość. Już dosyć dawno temu stwierdzono, że coraz mniej istotna jest w telewizji prawda wypowiedzi, natomiast obecnie, jak się wydaje, także prawda wypowiedzenia nie stanowi wystarczającego bodźca do zatrzymania widzów przed ekranem. Przykładem mogą być transmisje z posiedzeń sejmowych komisji śledczych, powołanych w celu wyjaśnienia różnego rodzaju afer polityczno-gospodarczych (nadawane w TVP3 – w godzinach 10.00–16.00). Pierwsze tego rodzaju programy wywoływały niezwykle zainteresowanie widzów, natomiast w kolejnych dało się zaobserwować pewną prawidłowość. Jeśli w czasie trwania transmitowanych obrad komisji zapowiadani wcześniej świadkowie ani członkowie komisji nie wywoływali spektakularnych spięć i konfliktów, to niezależnie od rangi rozpatrywanych spraw, popularność

²⁵ Andrzej Gwóźdź, dz. cyt., s. 317.

transmisji u widzów malała. Drugi z wymienionych porządków czasowych, czyli czas przerw, dotyczy reklam i różnego rodzaju płatnych ogłoszeń, na przykład wyborczych i stanowi wyraźnie wyodrębniony czas „mikro”, który z perspektywy nadawców stanowi istotny element negocjacji, ponieważ ilość widzów oglądających reklamy przekłada się na konkretne, czyli finansowe możliwości realizacyjne stacji. Wpływa on także na rytm telewizji i rytmy życia widza, który zazwyczaj stara się unikać reklam, chyba że są one zaskakujące, intrygujące, zabawne, jednym słowem zdołają go zainteresować. Coraz większą rolę w neo-telewizji odgrywa nowy porządek temporalny – czas oczekiwania, czyli niejako uaktualniany czas przyszły, jaki tworzą różnego rodzaju „zajawki” programowe, typu: *dziś w jedyńce...*, *w czwartek o dwudziestej...* Poprzez cykliczną powtarzalność, zazwyczaj atrakcyjnych wizualnie zapowiedzi programowych, widz – „poszukiwacz wrażeń i przeżyć” – jak go nazywa Zygmunt Bauman, jest utrzymywany w stanie permanentnego oczekiwania, umiejętnie pobudzanego przez telewizyjną strategię odliczania dni: *dziś w jedyńce...* i godzin: *o dwudziestej.....*, zaś kiedy dochodzi już do zapowiadanego wydarzenia, często czuje się zawiedziony.

Wyobrażona obecność dyskursu telewizyjnego dla widza oznacza bycie w tym samym czasie, co stanowi telewizyjny model doświadczania czasu oparty na synchroniczności. Możemy go nazwać czasem „synchro”. Pozostawanie w synchronii z telewizją, dawniej z naturą, tworzy swego rodzaju kulturowy wzór, który polega na synchronizacji działań komunikacyjnych odbiorców, dotyczących ich światów życia codziennego, ze światami telewizyjnymi. W ten sposób czas telewizji staje się coraz istotniejszym kulturowym modelem czasu.