

ALICJA KISIELEWSKA

(Białystok)

GRANICE TELEWIZYJNYCH ŚWIATÓW A TOŻSAMOŚĆ KULTUROWA

Celem niniejszego artykułu jest zastanowienie się nad granicami telewizyjnych światów, przedstawionych i wyobrażonych tożsamości kulturowych, które są ujmowane w kontekście rozmywania się granic kultur i mediów. Do zastanowienia się nad tym problemem skłania znaczenie, jakie przekazy medialne, w tym telewizyjne, niekoniecznie odbierane przy użyciu telewizora, odgrywają w życiu społecznym, a także w prywatnym życiu odbiorców. A także wirtualizacja rzeczywistości związana z mediami oraz zjawisko postępującej deterytorializacji osób, obrazów i idei. Wymienione czynniki wpływają na wzrastającą rolę wyobraźni będącej „procesem społecznym” umożliwiającym odbiorcom telewizyjnym tworzenie różnych wirtualnych wspólnot, których granice są płynne i wciąż negocjowane¹. Przyjmuję tutaj kulturowe rozumienie telewizji, zgodnie z którym mniej istotne są ekrany, na których ją oglądamy i osprzęt, czyli sposób, w jaki dociera do nas jej treść, a bardziej „zespół doświadczeń i obyczajów związanych z aktywnością oglądania”².

Dla niniejszych rozważań kluczowe są dwa pojęcia: granica i tożsamość kulturowa. Dzisiaj w zglobalizowanym świecie, w sytuacji, gdy fala uchodźców szturmuje granice między państwami, nie zważając na sformalizowane rytuały przejść granicznych, pojęcie granicy stało się niezwykle problematyczne. Jednak granice, także te arbitralne, konwencjonalne między państwami nie zniknęły. Istnieją też

¹ A. Appadurai, *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Z. Pucek, Universitas, Kraków 2005, s. 10.

² A. Lotz, *Zrozumieć telewizję u progu ery postsięci [POST-NETWORK ERA]*, w: *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, przeł. M. Poks, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2011, s. 89.

granice, których przekroczenie jest z pozoru niewidoczne, związane z wkroczeniem w odmienny etnicznie i kulturowo, od tego w którym żyjemy, obszar³. Mnie interesują tutaj owe granice niezauważalne, tworzone w przestrzeni medialnej, w sposób szczególny przez telewizję, w sferze wirtualnej. Tak rozumiane pojęcie granicy wiąże się z zakreśleniem pewnej przestrzeni, obszaru w ten sposób wyznaczonego, a tym samym określonego jako w jakimś sensie spójny. Z kolei tożsamość kulturową pojmuję tutaj zgodnie z definicją zaproponowaną przez Paula Willis'a w *Wyobraźni etnograficznej*. Zdaniem autora „tożsamość kulturowa wiąże się z zachowaniem «ja» jako odrębnej i realnej siły, nieredukowalnej do instytucjonalnie przypisanych ról, definicji ideologicznych czy dominującej reprezentacji społecznej”⁴. Tożsamość kulturowa to tożsamość społeczna związana z przynależnością jednostki do grupy i zajmowanego w niej miejsca a także tożsamość jednostkowa i autokreacja⁵. Mnie tutaj będzie interesował szczególnie element autokreacji związanej z uczestnictwem jednostki w przestrzeni medialnej przyczyniającym się do kreowania tożsamości. W niniejszym tekście spróbuję zastanowić się, w jaki sposób określone granice tekstów telewizyjnych i ich przekraczanie służą wyznaczaniu granic wyobrażonych światów przez odbiorców, a także kreowaniu ich tożsamości.

W sytuacji, gdy problem przekraczania granic stał się społecznie tak istotny, trudno nie odnieść się do zjawiska zacierania się granic w zglobalizowanym świecie – niedotyczącego jedynie kultur, ale też mediów, a także granicy pomiędzy mediami a rzeczywistością, czyli sferą społeczną. Jean Baudrillard nazywa to ostatnie zjawisko „implozją”. Skutkiem tego, zdaniem autora, telewizja nie stara się już przedstawiać świata zewnętrznego, jedynie symuluje rzeczywiste sytuacje i tworzy świat czy raczej światy własne – hiperrzeczywiste⁶. Problem przekraczania granic w kulturze ponowoczesnej wiąże się z koniecznością dokonywania wyborów, mających miejsce zazwyczaj na stykach różnego rodzaju kultur i mediów⁷. W związku z tym, dokonujące się w niej przemiany charakteryzuje synkretyczność, ponieważ wiążą się one ze zmianami sieci różnego rodzaju relacji. Krystyna Wilkoszewska proponuje nazwać to zjawisko transkulturowością⁸. Takie rozumie-

³ K. Wilkoszewska, *Przejścia graniczne w dobie transkulturowości*, w: *Przyszłość tradycji*, pod. red. S. Krzemienia-Ojaka, Libra, Białystok 2008, s. 185.

⁴ P. Willis, *Wyobraźnia etnograficzna*, przeł. E. Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 26.

⁵ Tamże, s. 26–27.

⁶ Por. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wyd. Sic, Warszawa 2005, s. 101–109.

⁷ *Na stykach kultur i mediów. Między prowincjonalizmem a kosmopolityzmem*, pod red. A. Kisielewskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2014.

⁸ K. Wilkoszewska, dz. cyt., s. 187.

nie transkulturowości bliskie jest pojęciu sieci kulturowych Wolfganga Welscha, opartym na nowego rodzaju różnorodności kulturowej. Autor podkreśla, że uniformizacja łączona z globalizacją, stanowi jedynie element złożonego kulturowego obrazu. Welsch mówi też o „tożsamości transkulturowej” jako o rodzaju „kokonu”, sieci, tkanej z częściowo z takich samych, a częściowo z różnych elementów⁹.

Przyjmijmy trzy założenia wstępne. Po pierwsze, mamy do czynienia z implozją, czyli zacieraniem się granic między mediami a rzeczywistością. Po drugie, wprawdzie w telewizji na całym świecie następuje upowszechnianie tych samych form narracyjnych, nie znaczy to jednak, że one znaczą to samo dla odbiorców należących do różnych kultur, żyjących w różnych częściach świata. Po trzecie, tożsamości kulturowe w dużej mierze stają się kreacją, a ich istotnym elementem są wyobrażone światy medialne, zaś kluczem owych wyborów staje się wyobraźnia, w dużej mierze kształtowana przez media. A zatem granice telewizyjnych światów w przestrzeni medialnej stają się elementem gry nadawczo-odbiorczej, kwestią inwencji jej uczestników i ustawicznych negocjacji. Warto się zatem zastanowić, jaka jest telewizja dzisiaj – z perspektywy odbiorców?

Telewizja jako aktywność oglądania

„Nowa” telewizja postsieci (*post-network era*), nazywaną posttelewizją lub hipertelewizją powoli wypiera „starą” telewizję opartą na strumieniu programowym i nadawaniu masowym (*broadcast era*). Przyjmuję tutaj termin hipertelewizja za Carlosem A. Scolari, który krytykuje termin posttelewizja twierdząc, że zakłada on śmierć telewizji i uważa, że aby zdefiniować dzisiejszy system telewizyjny właściwszy jest termin hipertelewizja. Przy czym, zdaniem autora, hipertelewizja nie może być traktowana jako kolejny element ewolucji paleo-neo telewizji. Scolari twierdzi, że stanowi ona nową konfigurację systemu medialnego¹⁰. Koncept hipertelewizji zakłada szybko zmieniającą się sieć formatów, ekranów, narracji, publiczności i różnego rodzaju praktyk z tym związanych. Obserwowane zmiany polegają na jednoczesnej transformacji telewizji i widzów. Dokonująca się transformacja telewizji polega na wykorzystywaniu cech innych mediów, jak strony Web, gry wideo, ale też tworzeniu nowych formatów i narracji, konwergencji starych i nowych mediów. Towarzyszy temu transformacja widzów posiadających

⁹ Por. W. Welsch, *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, (w:) *Estetyka transkulturowa*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Universitas, Kraków 2004, s. 35.

¹⁰ C.A. Scolari, *The Grammar of Hypertelelevision: An Identikit of Convergence-Age Fiction Television (Or, How Television Simulates New Interactive Media)*, „Journal of Visual Literacy” 2009, vol. 28, nr 1, s. 34.

hipertekstualne doświadczenia użytkowników dotyczące produkcji i praktyk odbiorczych. Wiążą się one z nawigacją w sieci Web 2.0, grania w gry komputerowe, mediatyzowaną komputerowo komunikacją lub interakcją przy użyciu technologii telefonii mobilnej. Wskutek tego telewizja zwraca swój przekaz do odbiorcy, coraz częściej, będącego interaktywnym użytkownikiem, którego praktyki medialne mają charakter fragmentaryczny, zatomizowany, nieciągły¹¹. Istotnym elementem nowego systemu jest także dystrybuowanie produkcji telewizyjnych w nowych mediach, przede wszystkim w Internecie. Rozwój systemów wymiany plików w Internecie został zapoczątkowany przez serwisy, takie jak Hulu czy Netflix, który z internetowej wypożyczalni płyt DVD przekształcił się w serwis VoD, a także w producenta własnych seriali¹².

Jak się wobec tego zmieniają praktyki odbiorcze? Skutkiem konwergencji między telewizją a cyfrowymi technologiami telewizja staje się hybrydą różnych technologii umożliwiającą użytkownikom dostęp do nich wszystkich w czasie, kiedy oni je wybierają¹³. Hybrydyczność telewizyjna staje się bardziej widoczna, kiedy cyfrowa telewizja pozwala widzom na więcej niż tylko oglądanie transmitowanych programów. Z tej perspektywy aktualizacja strony na Facebooku jest podobną aktywnością, jak oglądanie, np. serialu *House of Cards*. Pojawia się więc problem widzów a może uczestników i tworzenia przez nich nowego rodzaju tożsamości społecznej.

Dokonujące się zmiany sposobu funkcjonowania telewizji następują na wielu płaszczyznach: komunikacyjnej, informacyjnej, narracyjnej. Z perspektywy komunikacyjno-informacyjnej dominujący element modelu nowej cyfrowej telewizji stanowi już nie czas wyznaczany ramówką telewizyjną, a raczej przestrzeń obrazowych, informacyjnych przepływów. Zdaniem McKenzie Warka posttelewizja, jak ją nazywa, oferuje nowy rodzaj kulturalnego doświadczenia, jakim jest antypodyczność (*antipodality*), czyli doświadczenie bycia ani tutaj ani tam („*neither here nor there*”). Oparte jest ono na percepcji na odległość, czyli telestezji¹⁴. Znaczy to, że ruch, przepływ informacji jest szybszy niż rzeczy i w ten sposób następuje kreowanie abstrakcyjnych przestrzeni medialnych przepływów tworzących

¹¹ Tamże, s. 29.

¹² Netflix w niewielkich odstępach czasu w 2013 roku wyprodukował trzy serie: *Hemlock Grove* – horror oparty na książce o tym samym tytule; *Arrested Development* – rodzinny *sitcom* i *House of Cards* – remake politycznego serialu BBC z 1990 roku o tym samym tytule, por. J. Ryszkiewicz, *To nie telewizja...?*, w: M. Major i J. Bucknall-Hołyńska (red.), *Władcy torrentów wokół angażującego modelu telewizji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014, s. 197.

¹³ J. Bignell, *An Introduction to Television Studies*, Milton Park, Abingdon, Oxon, New York 2013, s. 31.

¹⁴ Mc. Wark, *Telesthesia. Communication, Culture&Class*, Cambridge, Malden 2012, s. 31.

informacyjny pejzaż prawie całkowicie zakrywający stare geograficzne terytoria. Wark nazywa go „trzecią naturą”¹⁵. Towarzyszy temu zanik zapośredniczonej literacko sfery publicznej, tworzonej dawniej przez mieszczańską publiczność czytającą i rozprawiającą o kulturze, zastępowaną dzisiaj przez publiczność konsumującą kulturę, której należy dostarczyć jak najszerszą ofertę kulturalną¹⁶. To powoduje, że kultura, a także media podlegające procesowi konwergencji, rozumianej nie tylko w sensie technologii, ale też społecznych praktyk dotyczących ich użycia, stają się przestrzenią możliwości, a może nawet konieczności, dokonywania wyborów przez jednostki.

Z perspektywy narracyjnej stary model „strumienia”, zgodnie z którym widz ogląda nie poszczególne programy, lecz nieprzerwany ich strumień, a właściwie samą telewizję, konkuruje dzisiaj z nową telewizją, która według Amandy Lotz działa w oparciu o „model wydawniczy”. Przypomina ona bowiem bibliotekę lub księgarnię, ponieważ jej podstawą są programy na żądanie, które widz dodatkowo może nagrywać, a tym samym nowa telewizja stwarza widzowi możliwość oglądania tego, co on chce i na zasadach, które są każdorazowo ustanawiane¹⁷.

Digitalizacja i związana z nią konwergencja powodują zwiększoną przepustowość łączy, ale też skłaniają odbiorców czy wręcz wymuszają na nich interaktywność. Dzięki temu, jak zauważa Jostein Gripsrud „specyficzne grupy zainteresowanych, wcześniej rozrzucone w czasie i przestrzeni, mogą doświadczać nowych możliwości tworzenia wspólnoty, a co za tym idzie kreowania tożsamości”¹⁸. Podobne w duchu opinie wyraża James Carey, który podkreśla, że powstałe wirtualne wspólnoty są ruchliwe i pomimo często dużych odległości, jaka dzieli ich członków, łączą je wspólne symbole, formy działania lub interesy¹⁹. Także McKenzie Wark pisze o kształtujących się dzisiaj wirtualnych wspólnotach, które nie mają odniesienia do żadnego fizycznego miejsca, a są możliwe dzięki globalnym technologiom medialnym. Wark uważa, że dzisiaj „nie mamy już (...) korzeni, tylko anteny. Nie mamy już początków tylko terminale. Nie mamy już antypodów, tylko

¹⁵ Tamże, s. 34.

¹⁶ J. Habermas, *Teoria działania komunikacyjnego*, t. II. *Przyczynek do krytyki rozumu funkcjonalnego*, przeł. A. M. Kaniowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002, s. 325.

¹⁷ A. Lotz, *Zrozumieć telewizję u progu ery postsieci (post-network era)*, przeł. M. Poks, w: T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek (red.), *Zmierzch telewizji? Przemiany medium*, Warszawa 2011, s. 95.

¹⁸ J. Gripsrud, *Telewizja i nadawanie masowe – prawdopodobieństwo przetrwania w epoce cyfrowej*, przeł. R. Machura, w: T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek (red.), *Zmierzch telewizji? Przemiany medium*, Wyd. Naukowe Scholar, Warszawa 2011, s. 75.

¹⁹ Tamże, s. 172.

antypodyczność (antipodality)”²⁰. Twierdzi on, że wprawdzie nadal znajdujemy się fizycznie na określonym terenie, ale równocześnie znajdujemy się gdzie indziej i określa to mianem antypodyczności, która jest charakterystycznym zjawiskiem abstrakcyjnych przestrzeni komunikacyjnych kreowanych przez telegraf, telefon, telewizję i telekomunikację. Technologie umożliwiają nowy rodzaj doznań, które Wark nazywa telestezją (telesthesia)²¹.

Dzięki technologicznym możliwościom przekraczania granic telewizyjnych światów wyobrażonych i tworzenia nowych wspólnot, możliwa jest twórcza reorganizacja tożsamości kulturowej. Przy czym, jak zauważa Liechty, który prowadził badania wśród młodych Nepalczyków mieszkających w miastach, „media poddają tożsamości utowarowieniu”. Zgodnie z logiką konsumencką starają się sprzedawać odbiorcom atrakcyjne dla nich produkty medialne, które w wyniku twórczych kulturowych praktyk mogą być wykorzystane do tworzenia wyobrażonych tożsamości²². Hipertelewizja, jak hipermarket, umożliwia jednostce wybór takiej tożsamości, która jest dla niej atrakcyjna. Sprzyja temu hybrydyczność telewizji prezentującej różnego rodzaju hybrydowości kulturowe np. muzułmański hip-hop w Berlinie czy polski hip hop w Warszawie. Tego rodzaju obrazy prezentowane w telewizji będące przykładem kulturowej „detyerytorializacji” i wzbudzone przez nie pragnienia świadczą o tym, że dzisiaj doświadczenie lokalne uczestników kultury medialnej znajdujących się w różnych zakątkach świata prawie zawsze zawiera elementy transnarodowych procesów kulturowych. Nie znaczy to jednak, że wyzbywa się on terytorializujących go wpływów.

Jednym z symptomów dokonujących się w telewizji zmian są nowe praktyki odbiorcze, na przykład niekorzystanie z odbiorników telewizyjnych, najczęściej przez młodych ludzi, którzy pozyskują treści telewizyjne z Internetu. Dzisiaj w epoce hipertelewizji odbiorcy często korzystają z treści telewizyjnych przy użyciu różnych mobilnych urządzeń. Nie myślę tutaj o telewizji jako medium globalnym, ponieważ unifikacja dotycząca sposobów korzystania z telewizji wydaje się być mało prawdopodobna. W różnych miejscach na świecie istnieją różnice w sposobach oglądania telewizji wynikające z różnych wobec niej oczekiwań odbiorców. Także dokonująca się transformacja telewizji nie jest taka sama w różnych krajach. Tak więc wszelkie próby diagnozy winny uwzględniać kontekst kulturowy związany z lokalnym funkcjonowaniem branży telewizyjnej. W związku z tym w niniejszych rozważaniach proponuję przyjęcie perspektywy polskiej i analizę

²⁰ McK. Wark, *Telesthesia. Communication, Culture and Class*, Polity Press, Cambridge 2012, s. 35.

²¹ Tamże, s. 30.

²² M. Herzfeld, *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie*, przeł. M. M. Piechaczek, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004, s. 420–421.

rodzinych praktyk użytkowych. A jak wskazują badania większość widzów w naszym kraju ogląda telewizję w sposób tradycyjny²³. Potwierdzają one, że będąc we własnym domu, w przestrzeni prywatnej, odbiorcy uczestniczą w procesach globalizacji, mediatyzacji, intermedialności, interaktywności²⁴.

Wyobrażone wspólnoty i ich granice a tożsamość kulturowa

Zastanawiając się nad możliwościami tworzenia wirtualnych wspólnot i kreowania tożsamości kulturowej należy podkreślić performatywną rolę telewizji, która nie tylko przedstawia, ale też przekształca i kreuje wydarzenia, jakie zachodzą w przestrzeni społecznej. Telewizja jest także czynnikiem zwiększającym rolę wyobraźni w życiu zwyczajnych ludzi dostarczając im wielu możliwych wzorów autobiografii, z których mogą oni wybierać elementy najbardziej pasujące do ich biograficznych kreacji. Wiąże się to z wzrastającą rolą wyobraźni w życiu społecznym. Według Arjuna Appaduraja wyobraźnia „stała się zorganizowanym polem społecznych praktyk, formą aktywności (zarówno w sensie pracy, jak i kulturowo zorganizowanej praktyki) i formą negocjacji pomiędzy miejscami usytuowania sprawczej podmiotowej aktywności (jednostek ludzkich) a globalnie określonymi polami możliwości”²⁵.

Hipertelewizja nie jest w stanie stworzyć, jak to było w przypadku druku, który odegrał istotną rolę w kształtowaniu wizji homogenicznej narodowości, jednej narodowej „wspólnoty wyobraźni”. Dzisiaj należałoby użyć liczby mnogiej i mówić o funkcjonujących w przestrzeniach wirtualnych wspólnotach wyobrażonych, które wykraczają poza tożsamości narodowe, mogą mieć one charakter lokalny lub transkulturowy. Zakreślaniu granic telewizyjnych światów przez nadawców służą skonwencjonalizowane struktury narracyjne. Przykładem mogą być globalne, ponieważ rozpowszechnione na całym świecie, formy narracyjne, takie jak: opera mydlana, programy informacyjne, sportowe, teleturnieje oraz wideoklipy²⁶. Widzowie wykorzystują je w opartych na wyobraźni hipertekstualnych prakty-

²³ Badania dotyczące sposobów oglądania seriali telewizyjnych przez widzów w Polsce przeprowadzili Mirosław Filiciak i Piotr Toczyski. Ankietę internetową wypełniły 1303 osoby, z czego 1206 osób zadeklarowało oglądanie seriali. A 80% widzów stwierdziło, że ogląda seriale zgodnie z ramówką telewizyjną, por.: M. Filiciak, *Media, wersja beta. Film i telewizja w czasach gier komputerowych i Internetu*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2013, s. 224.

²⁴ A. Pomieciński, *Etnografia pokoju telewizyjnego, czyli „pisanie o oglądaniu”*, w: *Obrazy kultur*, pod red. G. Pełczyńskiego i R. Vorbricha, Biblioteka Telgte, Poznań 2007, s. 203.

²⁵ Appadurai, dz. cyt., s. 49.

²⁶ Por. Ch. Barker, *Studia kulturowe, Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s. 393.

kach odbiorczych polegających na refigurowania granic światów przedstawionych, zgodnie z własnymi potrzebami i pragnieniami, a tym samym budowaniu tożsamości kulturowej. Istotny jest przy tym kontekst kulturowy odbiorcy, czyli jego fizyczne usytuowanie w przestrzeni i związany z nim świat zbiorowych wyobrażeń a także symboliczne przestrzenie kultury popularnej.

Egzemplaryczną wspólnotą wyobrażoną charakterystyczną dla polskiej przestrzeni telewizyjnej ostatnich lat jest wspólnota rodzinna wykreowana w polskich telesagach rodzinnych, takich jak: *M jak miłość*, *Klan*, *Plebania*, *Na Wspólnej*, stanowiąca przykład styku lokalnych (narodowych) światów wyobrażonych i globalnego języka telewizji. Myślę tutaj o operze mydlanej jako globalnej strukturze narracyjnej, którą możemy potraktować jako sposób zakreślania granic wspólnoty odbiorców poprzez schematy narracyjne znane widzom na całym świecie. Opery mydlane, takie jak klasyczna już *Dynastia*, czy współczesna wersja *soap opery*, jaką jest serial *Gotowe na wszystko*, adresowane są głównie do kobiet i są popularne na całym świecie. Trudno jednak uznać przedstawione w nich światy wyobrażone za wzorcowe dla polskich widzów. Inaczej rzecz się ma z przywołanymi polskimi serialami rodzinnymi, w których wprawdzie stosowane są kody narracyjne opery mydlanej, wykorzystywane jako język porozumienia z widzami, ale moim zdaniem, przedstawiona w nich wizja rodziny jest głęboko osadzona w polskiej tradycji kulturowej i literackiej. W związku z tym stanowią one odrębny gatunek, który nazywam polską telesagą rodzinną²⁷.

Przyjrzyjmy się zatem granicom wyobrażonej wspólnoty rodzinnej w najpopularniejszym polskim gatunku telewizyjnym, czyli w telesagach²⁸. Podstawą kulturowych praktyk tworzenia znaczeń, czyli zakreślania granic wspólnoty wyobrażonej, a tym samym kreowania wyobrażonej tożsamości kulturowej są: wspólnota języka, także „języka telewizyjnego”, technologiczne uwarunkowania odbioru, wspólnota wyobraźni Polaków, a także lokalne wzorce rodziny oraz wzorce pochodzące z innych kultur, które mogą być odbiorcom bliskie. Twórcy telesag rodzinnych posługują się globalną strukturą narracyjną opery mydlanej²⁹, która stanowi strukturę charakterystyczną dla języka telewizyjnego, wykorzystywaną w wielu różnych formatach telewizyjnych, na przykład w magazynach informacyjnych. Istotne, w kontekście zacierania, refigurowania i ustanawiania wciąż

²⁷ Szerzej koncepcję gatunku telesagi rodzinnej przedstawiam w swojej książce: *Polskie telesagi – mitologie rodzinności*, Rabid, Kraków 2009.

²⁸ W tekście stosuję pisownię łączną – telesagi, a nie przez łącznik, jak w książce, w związku z upowszechnieniem się pojęcia w piśmiennictwie naukowym.

²⁹ Charakteryzuje ją wielość wątków i postaci, czas wydarzeń płynący równoległe do czasu rzeczywistego, nacisk położony na dialog, ważność postaci kobiecych w świecie przedstawionym, miejsce akcji, którym najczęściej jest dom lub miejsce funkcjonujące jak dom, brak narracyjnego zamknięcia.

nowych granic w przestrzeni telewizyjnej są także różne możliwości śledzenia serialu: w telewizji lub w Internecie, gdzie dostępne są towarzyszące mu parateksty, na przykład strony fanowskie.

Podstawową kulturową funkcją telesag jako gatunku konserwatywnego, z zasady redukującego różnego rodzaju wątpliwości i obawy odbiorców, jest funkcja adaptacyjna, polegająca na tworzeniu bezpiecznego świata wspólnych wartości, skoncentrowanego wokół wspólnoty rodzinnej. Zakładam, że telesagi rodzinne zaspokajają swoisty głód rodziny jako wspólnoty wyobrażonej, szczególnie pożądanej przez Polaków, zwłaszcza w sytuacji, gdy widoczny jest kryzys polskiej rodziny. Jednakże postępująca „defragmentacja” kultury, dotycząca między innymi modelu polskiej rodziny, polskiego katolicyzmu, ale też tradycji literackiej, przyczynia się do rozpadu wspólnoty wyobrażeń Polaków. W tej sytuacji granice modelowej polskiej wspólnoty rodzinnej wykreowanej w *M jak miłość* czy w *Klanie*, tworzone poprzez przywołanie kulturowych wątków, które dla współczesnych Polaków są znaczące, na przykład wzorów rodzinnych więzi, sposobów rozwiązywania problemów indywidualnych i społecznych mają dawać odbiorcom poczucie pewności i bezpieczeństwa. Powstałe na tej bazie swoiste wspólnoty, na przykład fanowskie, czy też „nowoplemiona”, jak je nazywają badacze kultury popularnej, oparte są na wspólnocie wyobraźni, ale – co jest tutaj charakterystyczne – raczej lokalnej, narodowej niż globalnej³⁰. Telesagi oferują jednak odbiorcom złożony zestaw wyobrażeń dotyczących postaci, tematów, wątków, także odsyłających do innych tekstów medialnych, umożliwiając im tworzenie własnych „scenariuszy imaginacyjnego życia”³¹.

Telesagi rodzinne, takie jak *M jak miłość*, *Klan*, *Na Wspólnej* stanowią teksty telewizyjne zakreślające granice telewizyjnych światów wyobrażonych. Ale polscy odbiorcy mają do dyspozycji także różne inne światy wyobrażone pokrewnego gatunku, czyli oper mydlanych, takich jak *Gotowe na wszystko* czy *Moda na sukces* lub telenowel, jak *Majka*, *BrzydUla*. Ponieważ telesagi oglądają w większości kobiety, skupmy się na nich. Przyjrzyjmy się na przykład, w jaki sposób polskie telesagi uaktywniają stereotypy związane z płcią. Bohaterki polskich telesag są, z reguły, kobietami wykształconymi, ale najważniejszą wartością w życiu jest dla nich rodzina, dzieci, a nie na przykład kariera. Przedstawione w telesagach kobiety, także te należące do młodego pokolenia, prezentują zmodyfikowany wzór Matki Polki. Natomiast główne bohaterki współczesnych *soap operas* amerykańskich, które zapełniają nasze ekrany, na przykład *Gotowe na wszystko* (*Desperate*

³⁰ Wojciech J. Burszta, Waldemar Kuligowski, *Dlaczego kościotrup nie wstaje. Ponowoczesne pejzaże kultury*, Sic!, Warszawa 1999, s. 17.

³¹ Wojciech J. Burszta, *Kultura popularna jako wspólnota uczuciowa*, „Kultura Popularna”, Kraków 2002, nr 0, s. 17.

Housewives) możemy nazwać niedoskonałymi czy też zdesperowanymi gospodyniami domowymi. Są to kobiety skupione na sobie i własnych pragnieniach, dla których najważniejsza jest możliwość samorealizacji i udane związki uczuciowe. Czy to znaczy, że polskie kobiety oglądające telesagi, a także amerykańskie opery mydlane, czerpią wzorce kobiecości jedynie z polskich telesag i pozostają w świecie wyobrażonej kobiecości i rodzinności *M jak miłość* czy *Klanu*. Jest to mało prawdopodobne. Chyba, że będą oglądały jedynie polskie seriale, co jest raczej niemożliwe, a ponadto wiele polskich produkcji serialowych stanowi adaptacje zagranicznych formatów, np. *Majka*. Natomiast istotne jest to, że seriale upowszechniają i uaktywniają różnego rodzaju wzorce, często stereotypy: kobiecości, męskości, uczuciowości, rodziny, kariery, życia uczuciowego, a tym samym pozwalają odbiorcom czerpać z tego obszernego repozytorium do woli. A dzieje się tak, ponieważ dzięki wspólnocie językowej – w tym przypadku chodzi o strukturę narracyjną opery mydlanej – łatwo trafiają do odbiorców, działają na ich emocje, wpływają na pamięć i zmieniają pojęcia tego, co „naturalne”. Innym przykładem, pokazującym telesagę rodzinną jako przestrzeń przekraczania kulturowych granic, mogą być kilkakrotne próby, w związku z protestami widzów, wprowadzenia w *M jak miłość* wątku homoseksualnego bohatera, które ostatecznie się powiodły. Obecnie tego typu bohater w polskich serialach nie budzi większych oporów ze strony odbiorców. Świadczy to także o tym, że odbiorcy kreujący swoje światy wyobrażone i wyobrażone tożsamości przekraczają różnego rodzaju granice. Czy zatem możemy mówić o tożsamości transkulturowej polskich odbiorców telewizyjnych, stanowiącej rodzaj sieci tkanej z różnych elementów, także czerpanych z różnych serialowych światów wyobrażonych. Sądzę, że tak, ale mamy zbyt mało danych, aby można było to stwierdzić z całą stanowczością. Należałoby przeprowadzić szczegółowe badania dotyczące tego problemu. Natomiast niewątpliwie możemy mówić o tym, że treści telewizyjne, globalne symbole, a także wzory społeczne, jak i te wywodzące się z kultury popularnej, podlegają dekonstrukcji, zarówno przez nadawców, jak i odbiorców.

Wnioski

Z przedstawionych analiz wynika, że granice światów telewizyjnych, rozumianych jako symboliczne środowiska współtworzone przez telewizję i twórcze praktyki odbiorców, są ciągle przekraczane i rekonfigurowane. W związku z tym istnieje nieograniczona wręcz ilość możliwych telewizyjnych wspólnot wyobrażonych. Ich granice mogą przebiegać wokół poszczególnych produkcji telewizyjnych, takich jak na przykład serial *Alternatywy 4*, wokół poszczególnych gatunków czy

formatów, jak programy religijne, transmisje sportowe, serwisy informacyjne, wokół konkretnych stacji telewizyjnych, np. TVP1 lub Telewizja Republika, a także, na przykład wokół wspólnej przestrzeni zainteresowań widzów, np. piłką nożną czy urządzaniem ogrodu. Telewizyjne wspólnoty mają charakter symboliczny i opierają się na wartościach, które powinny być atrakcyjne dla widza.

Natomiast ogólna konstatacja jest taka, że telewizja stanowi rodzaj społecznej technologii umożliwiającej odbiorcom poprzez ciągły proces zakreszania granic telewizyjnych światów, tworzenie własnych światów wyobrażonych, czyli różnego rodzaju wspólnot, a tym samym kreowanie tożsamości kulturowej.

The limits of the television worlds and the question of cultural identities

Summary

The paper deals with the problem of the limits of the television created worlds which determine cultural identities of blurred cultural and medial borderlines. The concept of a border in cultural-and-medial space is seen in this paper as a communicational, negotiable game. What I offer here is a review of the ways television viewers can be able to trespass the television-set limits, how they can create virtual communities and cultural identities. My perspective is basically Polish, based on analyses of Polish communication practices.

Key words: television, limit, cultural identity, deterritorialization, imagination

Słowa kluczowe: telewizja, granica, tożsamość kulturowa, deterytorializacja, wyobrażenia

Bibliografia

- Appadurai A., *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*, przeł. Z. Pucek, Universitas, Kraków 2005.
- Barker Ch., *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wyd. Sic, Warszawa 2005.
- Bignell, *An Introduction to Television Studies*, Milton Park, Abingdon, Oxon, New York 2013.
- Burszta W. J., Kuligowski W., *Dlaczego kościotrup nie wstaje. Ponowoczesne pejzaże kultury*, Sic!, Warszawa 1999.
- Burszta W. J., *Kultura popularna jako wspólnota uczuciowa*, „Kultura Popularna”, Kraków 2002, nr 0.

- Filiciak M., *Media, wersja beta. Film i telewizja w czasach gier komputerowych i Internetu*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2013.
- Fiske J., *Television Culture*, Routledge, London and New York 1997.
- Habermas J., *Teoria działania komunikacyjnego*, t. II. *Przyczynek do krytyki rozumu funkcjonalnego*, przeł. A. M. Kaniowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002.
- Herzfeld M., *Antropologia. Praktykowanie teorii w kulturze i społeczeństwie*, przeł. M. Piechaczek, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004.
- Kisielewska A., *Polskie tele-sagi – mitologie rodzinności*, Rabid, Kraków 2009.
- Lotz A., *Zrozumieć telewizję u progu ery postsieci [POST-NETWORK ERA]*, w: *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, przeł. M. Poks, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2011.
- Na stykach kultur i mediów. Między prowincjonalizmem a kosmopolityzmem*, pod red. A. Kisielewskiej, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2014.
- Pomieczniński A., *Etnografia pokoju telewizyjnego, czyli „pisanie o oglądaniu”*, w: *Obrazy kultur*, pod red. G. Pełczyńskiego i R. Vorbricha, Biblioteka Telgte, Poznań 2007.
- Reeves B., Nass C., *Media i ludzie*, przeł. H. Szerkowska, PIW, Warszawa 2000.
- Scolari C. A., *The Grammar of Hypertelevision: An Identikit of Convergence-Age Fiction Television (Or, How Television Simulates New Interactive Media)*, „Journal of Visual Literacy” 2009, vol. 28, nr 1.
- Wark Mc, *Telesthesia. Communication, Culture&Class*, Cambridge, Malden 2012.
- Welsch W., *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*, w: *Estetyka transkulturowa*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Universitas, Kraków 2004.
- Wilkoszewska K., *Przejścia graniczne w dobie transkulturowości*, w: *Przyszłość tradycji*, pod. red. S. Krzemienia-Ojaka, Libra, Białystok 2008.
- Willis P., *Wyobraźnia etnograficzna*, przeł. E. Klekot, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005,
- Władcy torrentów wokół angażującego modelu telewizji*, M. Major i J. Bucknall-Hołyńska (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014.
- Zmierzch telewizji? Przemiany medium*, T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek (red.), Wyd. Naukowe Scholar, Warszawa 2011.
-

dr hab. Alicja Kisielewska, prof. UwB – Zakład Wiedzy o Kulturze, Uniwersytet w Białymstoku