

Tworzenie rzeczywistości w studio telewizyjnym. Analiza dyskursu medialnego z elementami analizy performatycznej

Analiza dyskursu, jakościowa metoda badawcza rozwijana od kilku dekad głównie przez lingwistów, socjologów i socjolingwistów, cieszy się rosnącym zainteresowaniem wśród medioznawców, komunikologów, kulturoznawców czy pedagogów. Jednej z przyczyn tej kariery należy szukać zapewne w tym, że analiza dyskursu nie jest metodą wysoko wystandaryzowaną. Oferuje szereg narzędzi i kategorii badawczych, a badacz zachowuje margines swobody, co z tego bogatego repertuaru wybrać – zależy od problematyki swoich badań i materiału empirycznego, który ma do dyspozycji. Owszem, przyjęta rama założeń teoretycznych i hipotezy badawcze wyznaczają ścieżkę analizy, a podstawowe etapy badania muszą zostać przeprowadzone. Mimo to analiza dyskursu pozostaje metodą otwartą na – uzasadnione – aliance z różnymi nurtami teoretyczno-metodologicznymi.

W niniejszym artykule proponuję właśnie włączenie do analizy dyskursu elementów zaczerpniętych z performatyki – ważnego od lat osiemdziesiątych XX wieku nurtu w humanistyce. Analiza dyskursu najczęściej skupia się na badaniu werbalnej warstwy komunikatu. Niewerbalny, a także pragmatyczny wymiar analizowanego przekazu jest zazwyczaj traktowany jako nieautonomiczny wobec dyskursu czy wręcz zależny od niego. Natomiast wykorzystanie dorobku perspektywy performatycznej daje szansę (czy przynajmniej ją zwiększa) na uchwycenia relacji między autoprezentacją uczestników badanej sytuacji komunikacyjnej a ich reprezentacją przetworzoną poprzez dyskurs. Optyka performatyczna (o czym niżej) pozwala

* Uniwersytet Łódzki.

badaczowi przyjrzeć się temu, jak werbalnie i niewerbalnie działają autorzy dyskursu i jak oddziałuje na nich nie tylko kontekst sytuacyjny, ale także „niewidzialna ręka” społecznej praktyki.

1. Perspektywa performatyczna¹ – główne założenia

Performatyka (*performance studies*) to nurt teoretyczno-metodologiczny, który wewnętrznie jest silnie zróżnicowany i zbiera pod wspólnym szyldem wiele podejść, m.in. z teorii teatru, psychologii społecznej, teorii socjologicznych czy kulturologicznych. Wszystkie te podejścia łączy jednak wspólny mianownik. Widzą one w kulturze, polityce, gospodarce i innych sferach życia społecznego aktywny proces, złożony ze społecznych działań werbalnych i niewerbalnych, a szerzej: z momentów sprawczych, które zmieniają naszą percepcję rzeczywistości społecznej [MacAloon 2010]. Bodaj najistotniejszą inspiracją dla badaczy omawianego nurtu jest teoria aktów mowy Johna L. Austina [1993], przedstawiona po raz pierwszy w słynnym eseju *Jak działać słowami* z 1955 roku. Rolę szczególnej płaszczyzny odniesienia odgrywa tu koncepcja performatywów – aktów illokucyjnych i perlokucyjnych – a więc ujmująca język jako narzędzie nie tyle opisu i odzwierciedlania świata, lecz tworzenia i zmieniania rzeczywistości.

Kluczową kategorię performatyki stanowi, oczywiście, **performans**. Sens angielskiego wyrazu *performance* odnoszący się do spektaklu, czyli do tekstu dramatycznego wykonywanego na scenie, popularyzowany był dopiero w XVI w. Natomiast w swoim podstawowym znaczeniu słowo *performance* to inaczej wykonanie pojedynczej czynności bądź sekwencji wielu działań w określonych granicach czasoprzestrzennych. To także ‘wyczyn’ i ‘powodzenie’ w owych działaniach [Wachowski 2011: 13]. Tak zgeneralizowane rozumienie otwiera możliwości wykorzystania nazwy performans w licznych, z pozoru odległych od siebie sferach. Początkowo performansem nazywano przede wszystkim działania artystyczne, z założenia niepowtarzalne, często interwencyjne i angażujące publiczność, a nawet zacieraające granicę między widzem a artystą. Od lat osiemdziesiątych XX wieku zaczęto określać tym mianem działania przedstawicieli różnych światów

¹ Używam w tekście dwóch pokrewnych przymiotników: ‘performatyczny’ i ‘performatywny’. Pierwszy z nich odnosi się do performatyki jako nurtu teoretyczno-metodologicznego – analiza performatyczna to taka, która przeprowadzana jest w duchu założeń performatyki. ‘Performatywny’, z kolei, odnosi się do tego, co performatyka mówi o języku i o ludzkim działaniu – to inaczej ‘sprawczy’, ‘zmieniający rzeczywistość’.

społecznych, którzy biorą udział w kształtowaniu sfery publicznej i często sięgają przy tym po język sztuki i widowisk zbiorowych. Ich cel nie jest jednak estetyczny, ale obliczony na wywołanie materialnej zmiany w życiu społecznym [Thompson 2003: 139–141].

Stopniowo zakres znaczeniowy performansu ulegał rozszerzeniu. Warto wspomnieć ważne dla performatyki prace Judith Butler, zainspirowanej dekonstrukcją Jacques’a Derridy. W świetle koncepcji Butler performans ma charakter polityczny, ponieważ ujawnia działanie mechanizmów władzy kulturowej i umożliwia przeciwdziałanie im. Z jednej strony, poprzez ciąg powtarzanych aktów performatywnych w performansie arbitralnie ustanawiana jest tożsamość jednostki (m.in. jej kulturowa płć). Z drugiej strony aktami performatywnymi (realizowanymi np. w tańcu) są również fizyczne, cielesne działania ekspresyjne człowieka (można by nazwać je działaniami niedyskursywnymi). To dzięki nim, zdaniem Butler, jednostka tworzy swoją indywidualną tożsamość w geście opozycji wobec wspomnianej władzy kulturowej [Butler 2007].

Wśród licznych definicji pojęcia performansu [Wachowski 2011, Carlson 2007] trzeba przywołać tę zaproponowaną przez Peggy Phelan, „guru” performatyki, która swoje ujęcie nazywa wręcz ontologią performansu. „Performans żyje tylko w teraźniejszości. Performans nie może być zachowany, nagrany, udokumentowany ani nie może w inny sposób brać udziału w cyrkulacji reprezentacji pewnych reprezentacji; kiedy tak się z nim dzieje, przestaje być performansem” – pisze Phelan [2003: 320]. Jednak performans nie jest do końca ulotny, bo rzeczywistość, którą opuszcza, różni się od tej, która go poprzedzała. W duchu projektu demokracji performatywnej performans byłby publicznym aktem mowy lub działaniem, które niesie ze sobą emocjonalny potencjał karnawału (w sensie Michała Bachtina), ale zmusza też społeczeństwo do refleksji i stymuluje sprawczy dialog społeczny [Matynia 2009: 44–67].

Chyba można za Jonem McKenzie ogłosić swoiste globalizowanie się pojęcia performansu, w tym sensie, że to pojęcie zaczyna globalnie obejmować wszelkiego rodzaju działania aspirujące do sprawczości. I tak, obok kulturowego performansu McKenzie [2006: 33–38] wyróżnia performans organizacyjny, technologiczny, finansowy/ekonomiczny, rządowy i środowiskowy (*environmental*). Inni badacze wskazują także na wykonywanie (*performing*) historii, rozumiane niczym „przywracanie» w roli obiektu ba-

dań szerokiego wachlarza historycznych aktów jako performansów oraz «odkrywanie» i analizowanie działań (*agendas*) w tekstach, artefaktach i ucieleśnionych praktykach” [Merrill 2006: 65], np. poprzez współczesne rekonstrukcje bitew i innych wydarzeń z przeszłości.

Wychodząc od koncepcji aktu performatywnego według Johna L. Austina, koncepcji performansu Peggy Phelan i *liveness* Philipa Auslandera (por. niżej), chciałabym zaproponować jeszcze jeden typ performansu, który posłuży jako kategoria analityczna w badaniu relacji między działaniem a jego reprezentacją w dyskursie. **Performans dyskursywny** odnosiłby się do sytuacji, kiedy działanie (zachowanie oraz/lub wypowiedź werbalna i niewerbalna) jest próbą zmiany rzeczywistości społecznej, której doświadczają uczestnicy danej sytuacji komunikacyjnej. To działanie jednocześnie uruchamia proces **dyskursywizacji**, czyli zamiany dokonanego działania w jego reprezentację w dyskursie – niekoniecznie odpowiadającą intencjom działającej jednostki.

2. Audycja telewizyjna jako performans

W dobie medializacji polityki, ale także pozostałych dziedzin życia społecznego, badacze dyskursu coraz częściej wybierają jako materiał badawczy przekazy dystrybuowane w mediach elektronicznych – zwłaszcza w telewizji i Internecie. Kiedy jako przedmiot analizy wybierany jest jakiś spór publiczny, właściwie nie sposób pominąć audycji telewizyjnych czy komentarzy na blogach i forach internetowych. Obecnie to one najczęściej nadają dynamikę debacie publicznej, odpowiadają za jej zwroty i wreszcie – wyciszają dyskusję, kierując uwagę publiczności na nowe „gorące” tematy. W niniejszym studium przypadku analizuję fragment publicystycznej audycji telewizyjnej, którą nadano w ramach szerszej debaty publicznej wokół książki Jana Tomasza Grossa pt. *Strach* (por. niżej). Telewizja oferuje publicystom i komentatorom (także tym na co dzień związanym z prasą drukowaną) platformę do przedstawiania swoich opinii. Równocześnie wtłacza ich jednak w konwencję audiowizualnych przekazów, rejestrujących pewną dziejącą się w laboratoryjnej przestrzeni studio sytuację komunikacyjną i odtwarzających ją po montażu ujęć z kilku kamer.

Czy to jest wciąż performans? Jeśli za punkt odniesienia wziąć słowa Phelan, to ontologicznie audycja telewizyjna nie jest performansem, ponieważ jest rejestrowana i może być wielokrotnie odtworzona. Można

jednak obronić performatywny status telewizji, jeśli wymiar *liveness* (dzia-
nie się na żywo, współobecność aktorów i widzów) potraktować tak, jak
proponuje Philip Auslander, czyli jako kategorię historyczną, której współ-
cześnie w wyniku precedensowych przemian w sferze komunikowania
(Auslander odsyła tu przede wszystkim do hipotez Jeana Baudrillarda
i Marshalla McLuhana) nie można utożsamiać z bezpośrednim doświad-
czeniem. Współczesne *liveness* byłoby raczej wyobrażeniem, iż działanie
nadane poprzez telewizję i odebrany obraz tego działania są równoczesne
i identyczne. Dzięki temu przeświadczeniu można zbudować wrażenie
intymności towarzyszącej oglądaniu telewizji. Co więcej, zmediatyzowany
performans osiągnął współcześnie niezwykle wysoką rangę w kulturze
popularnej. Dlatego wypiera „tradycyjny” performans. Publiczność, po-
stawiona przed wyborem, coraz częściej stawia na performans zapośredni-
czony przez media niż ten doświadczany „na żywo”, ponieważ udział
w tym pierwszym uważa za bardziej satysfakcjonujący i wygodniejszy
[Auslander 2008: 11–62]. Telewizualność performansu staje się nową plat-
formą komunikacyjną, a technologicznie zapośredniczenie kolejnym akto-
rem współtworzącym przedstawienie, wręcz warunkującym jego percepcję
przez „ludzkich” uczestników [Causey 2003: 382–283].

3. Przykładowa analiza – problematyka i pytania badawcze

Interesujące mnie zjawiska analizuję – przy zastosowaniu analizy dys-
kursu z elementami analizy performatycznej – na przykładzie sporu wokół
książki *Strach* Jana Tomasza Grossa, drugiej po *Sąsiadach*, która wywołała
publiczną dyskusję dotyczącą stosunku Polaków do przeszłości i dominują-
cego wśród nich obrazu relacji polsko-żydowskich. Główna teza pracy
Grossa mówi o powszechnych postawach antysemickich w powojennym
społeczeństwie polskim [Gross 2008]. Największe natężenie debaty wokół
Strachu w mediach przypadło na pierwsze trzy miesiące 2008 roku.

Czy można nazwać tę debatę medialnym performansem dyskursywnym? Wydaje się, że tak – zwłaszcza jeśli dostrzeżemy jej paradoksalny
charakter. Z jednej strony, jednym z kluczowych wymiarów debaty była
repetycja. W trakcie debaty silnie ujawniła się przepracowana już wcześniej
konwencja sporu o pamięć zbiorową Polaków, dominowały opinie i sta-
nowiska, które wykrystalizowały się osiem lat wcześniej podczas dyskusji
wokół poprzedniej głośniejszej pracy Grossa pt. *Sąsiedzi*). Można więc powie-

dzieć, że do pewnego stopnia spór z 2008 roku był rytualny i skonwencjonalizowany – jako dobrze znany telewizzowi schemat publicystycznej „przepychanki” w studio z zaproszonymi gośćmi, których światopogląd jest ogólnie rozpoznawalny, a wypowiedzi przewidywalne. Z drugiej strony, dyskusję wokół „Strachu” naznaczył jej precedensowy charakter – nigdy do tej pory nie zdarzyło się, aby autor podważający martyrologiczno-mesjanistyczny mit historii Polski był zarówno tym, o kim się mówi w mediach, jak i tym, kto mówi w mediach – czyli jednocześnie przedmiotem i podmiotem dyskursu medialnego: ulegającym dyskursywnym procedurom rządzącym sporem, ale także próbującym wyjść poza nie i wpłynąć na społeczną percepcję relacji polsko-żydowskich.

Ponieważ media elektroniczne były silnie zaangażowane w aranżowanie czy wręcz podtrzymywanie sporu o *Strach*, jako materiał empiryczny do analizy proponuję fragment audycji publicystycznej *Kropka nad i*, prowadzonej przez Monikę Olejnik w TVN24 15 stycznia 2008 roku².

Główny problem badawczy niniejszej analizy dotyczy **sposobów negocjowania i konstruowania w dyskursie medialnym reprezentacji autora, którego przekaz jest uznawany za kontrowersyjny**. Oto najistotniejsze pytania badawcze:

- a) Za pomocą jakich zabiegów dyskursywnych i niedyskursywnych jest tworzona dyskursywna reprezentacja kontrowersyjnego autora i zarazem jego publiczny wizerunek?
- b) Jak na proces negocjowania i konstruowania reprezentacji autora wpływa medialne (telewizyjne) zapośredniczenie tego procesu?
- c) Jak działa/próbuje działać autor? W jakiej mierze sam autor bierze udział w tworzeniu swoich reprezentacji w dyskursie?

4. Kategorie i jednostki analityczne

W analizie przekazów audiowizualnych, dokonywanej w duchu analizy dyskursu, uwzględnia się przede wszystkim trzy warstwy komunikatu: **werbalną, niewerbalną** (która obejmuje najczęściej parajęzyk, kinezykę, aparycję i proksemikę) oraz **kontekst sytuacyjny**, a w analizach krytycznych także makrouwarunkowania społeczno-polityczne. Zazwyczaj pomijana jest warstwa **bezczynu**, a więc tego, co w danych mikro- i makro-

² Link do analizowanego materiału: *Kropka nad i*, <http://www.tvn24.pl/-1,1535491,wiadomosc.html> (ostatni film, fragment od minuty 6:17 do 8:05).

kontekstach oraz zgodnie z rozwojem danej sekwencji komunikacyjnej potencjalnie mogło zostać zakomunikowane, ale interlokutor z jakichś powodów z tego rezygnuje.

Niektórzy badacze z nurtu performatyki upatrują w milczeniu oraz w tym, co niewypowiedziane i niepokazane, ważną kategorię analityczną, równie znaczącą i potencjalnie sprawczą, jak działania stricte językowe czy tzw. mowa ciała. Uważają **bezczyn** za swoisty podtyp wśród aktów performatywnych. W świetle tego podejścia działanie niedokonane, przerwane lub zignorowane może wywoływać podobnie intensywne reakcje u pozostałych uczestników sytuacji komunikacyjnej jak działania dokonane. Barbara Gronau i Armin Berger rozważają w perspektywie performatycznej kategorię **zaniechania** (*das Unterlassen*). Odnosi się ona do sytuacji świadomego odrzucenia działania, co jest zauważalne i znaczące na gruncie norm i konwencji społecznych. Jednakże uzasadnione jest mówienie o zaniechaniu dopiero wtedy, kiedy spełniony jest podstawowy warunek: osoba komunikująca się musi mieć realną możliwość podjęcia pewnego działania, by móc z niego (względnie) dobrowolnie zrezygnować. W tej – ograniczonej co prawda, ale jednak do pewnego stopnia realizującej się – suwerenności działania tkwi sprawcza siła zaniechania. Performatywny aspekt zaniechania ujawnia się także w subtelnych niuansach między jeszcze-nieuczynionym (wrażeniem, że zaraz coś się wydarzy) i nigdy-nieczynionym (pozostawieniem czynu innym) [Gronau 2008: 69–70, Berger 2008: 59] – mogą one wpływać na emocje i rozkład sił podczas danej sytuacji komunikacyjnej.

Makrojednostką niniejszej analizy jest cały fragment dłuższej telewizyjnej audycji publicystycznej, która z kolei jest próbą pewnej konwencji medialnej, a szerzej – pewnego dyskursu medialnego. W toku badania skupiam się natomiast na mikrojednostkach, jakimi są momenty performatywne (czyli potencjalnie zmieniające lub próbujące zmienić stan i percepcję pewnego wycinka rzeczywistości społecznej). Wskazywałyby one nie tyle na wysiłki wprowadzenia nowego wątku, przejęcia głosu itp., co na próby zmiany **wizji rzeczywistości**, w której i wokół której ma się rozgrywać dyskusja. Wizja taka oznaczałaby zarówno wyartykułowaną definicję sytuacji komunikacyjnej, przekonania o tożsamościach osób biorących w niej udział, jak i emotywny stosunek do tej sytuacji, wyrażany także poprzez nieuświadomione zachowania lub ich brak.

Owe forsowane zmiany wizji rzeczywistości nie są szczególnie trwałe, gdyż ulegają dyskursywizacji i medializacji (są dostosowywane do formuły telewizyjnego programu publicystycznego i do preferowanego typu dyskursu). Dlatego nazywam je **momentami performatywnymi**, a na zapisie jest zaznaczony jedynie ich początek, koniec już nie, ponieważ płynnie przechodzą w struktury retoryczno-argumentacyjne. Ze względu na interesujące mnie trzy warstwy komunikatu, zostały wyróżnione trzy rodzaje momentów performatywnych: werbalny, niewerbalny i poprzez zaniechanie.

W wymiarze kontekstu sytuacyjnego performatywną rolę odgrywa również przestrzeń. Za Eriką Fischer-Lichte [2008: 174, 193] **przestrzeń performatywną** można rozumieć nie tyle jako miejsce, w którym performans się dzieje, lecz jako przestrzeń powstającą w jego trakcie. Podobnie jak performans, przestrzeń performatywna ma dwojakie właściwości – strukturyzuje działanie, ale i jest plastyczna, podlega przemianom dzięki zachowaniom wytwarzających ją osób. Jej nieustannie krystalizujący się kształt wpływa na odbiór całego performansu. W skrajnym przypadku taka przestrzeń może stać się dla protagonistów i publiczności przestrzenią liminalną – przejścia i inicjacji do nowych ról i postaw.

W przypadku przekazu telewizyjnego przestrzenią wpływającą nie tylko na odbiór przekazu przez widzów, ale także wyznaczającą granice tego, co może zaobserwować badacz, który analizuje zarejestrowany materiał, jest to, co pokazuje kamera – kadr nie zawsze jest skierowany na osobę, która mówi bądź zachowuje się w znaczący sposób. Zarówno widz, jak i badacz są ograniczeni wizualną kompozycją, wynikającą z cech studia i samego przekazu medialnego. Za pomocą zmian kadru można budować m.in. wrażenie gwałtownej wymiany zdań bądź wspólnoty między mówcą a publicznością.

Bardzo istotną kwestią, która bezpośrednio wiąże się z powyższymi kategoriami i jednostkami analitycznymi, jest problem podstawowego narzędzia badania, jakim jest zapis analizowanej audycji. Od jego właściwości i rzetelnego przygotowania zależy bowiem dalsze ukierunkowanie analizy.

Badacz musi odpowiedzieć na pytanie: **Jak zapisać przekaz audiowizualny**, tak aby:

- a) objąć warstwę werbalną, niewerbalną i zaniechania,
- b) uwzględnić wymiar medialnego zapośredniczenia przekazu (selekcja obrazów z poszczególnych kamer w studio, montaż itp.),
- c) móc jednocześnie na tym samym zapisie przeprowadzić analizę strategii dyskursywnych oraz momentów performatywnych,

d) zachować przejrzystość zapisu.

Proponowany przeze mnie sposób zapisu fragmentu audycji telewizyjnej jest rozwiązaniem nieidealnym, ale kompromisowym. Warstwę werbalną i parawerbalną zapisuję za pomocą wybranych symboli używanych w analizie konwersacyjnej i rozbudowanych didaskaliów opisujących zachowania niewerbalne. Jednak zamiast podziału strukturalnego badanej sytuacji komunikacyjnej wedle tematów, kolejek (*turns*) czy roli perswazyjnej, jaką dana wypowiedź ma pełnić, pojawiają się innego rodzaju markery sekwencji komunikacyjnych, czyli momenty performatywne oraz kolorowe znaczniki ruchów kamery telewizyjnej.

5. Ogólny zarys analizy – krok po kroku

5.1. Przygotowanie zapisu analizowanego fragmentu audycji

Tak, jak to było już wspomniane, za podstawę zapisu audycji służy tradycja analizy konwersacyjnej [Sachs 1972, Rancew-Sikora 2007]. Nie trzeba jednak korzystać z całego repertuaru proponowanych w jej ramach symboli – należy wybrać te najczęściej pojawiające się w konwersacjach oraz te symbolizujące takie struktury czy intonację, które w wyraźny sposób można odnaleźć w analizowanym materiale. Numeracja wersów ułatwia badaczowi orientację w całym zapisie i czyni raport przejrzystym (można odesłać czytelnika do konkretnych linii w zapisie).

Z kolei jako oznaczenia momentów performatywnych zostały wybrane proste symbole geometryczne oraz wielka litera „X” (moment performatywny przez zaniechanie), która w sposób graficzny symbolizuje brak czegoś (w tym przypadku brak działania). Kolejne momenty tego samego typu są oznaczone kolejnymi cyframi, np. 1, 2..., a ich początek jest zaznaczony „wewnątrz” zapisu. Oczywiście, badacz wyznacza owe momenty w jakiejś mierze arbitralnie i powinien na drodze konsultacji z innymi badaczami zadbać o intersubiektywną akceptację swoich decyzji.

Ponieważ studio, w którym nagrywana jest *Kropka nad i*, jest przestrzenią statyczną, na potrzeby niniejszej analizy wystarczy wskazać, kiedy kamera pokazuje Jana Tomasza Grossa, kiedy prowadzącą Monikę Olejnik, a kiedy szeroki plan – te trzy sytuacje są oznaczone różnymi kolorami wyróżniającymi odpowiadające im fragmenty zapisu.

Wybrane symbole zapisu stosowane w analizie konwersacyjnej

(Gail Jefferson, opracowanie M. Czyżewski)

<u>nie</u>	– nacisk
TAK	– wypowiedź głośna
nie wiem	– wypowiedź cicha
y:	– rozciągnięta głoska
no bo/	– wypowiedź przzerwana („glottal stop”)
?	– intonacja wznosząca na końcu wypowiedzi
,	– intonacja ciągła na końcu wypowiedzi
.	– intonacja opadająca na końcu wypowiedzi
nie-nie-nie	– zlanie się kolejnych słów
>w ogóle<	– szybka wypowiedź
↑ jak to	– wysoka intonacja na początku wypowiedzi
↓ oj	– niska intonacja na początku wypowiedzi
hh	– wydech
.hh	– wdech
[]	– nakładające się wypowiedzi dwóch osób („overlap”);
=	– dwie wypowiedzi następujące bezpośrednio po sobie
=	(bez pauzy)
(1.0)	– pauza o długości sekundy
(.)	– mikropauza (około 0.2 sekundy)
()	– wypowiedź niezrozumiała

Ze względu na rozbudowany opis zachowań niewerbalnych są one zapisywane kursywą w osobnych wersach lub w nawiasach okrągłych.

Oznaczenia dodatkowe:

●	– moment performatywny werbalny
■	– moment performatywny niewerbalny
X	– moment performatywny przez zaniechanie
żółte tło	– najazd kamery na J. T. Grossa
pomarańczowe tło	– najazd kamery na moderatora lub inne osoby zadające pytania
niebieskie tło	– najazd kamery na publiczność lub na całe studio

Kropka nad i, 15.10.2008, TVN24

Zapis fragmentu z ostatniego bloku tematycznego rozmowy. Poprzednie dotyczyły bezpośrednio też zawartych w *Strachu*: powszechności antysemityzmu w Polsce po wojnie, jego przyczyn politycznych i ekonomicznych, postawy kościoła katolickiego wobec antysemityzmu oraz porównania z sytuacją Żydów w innych państwach europejskich i krytyki *Strachu* ze strony historyków.

M.O. - Monika Olejnik

J.G. - Jan Tomasz Gross

- 1 M.O.: hh czyli czego t-teraz pan oczekuje na przykład od (.) duchownych
 2 czy ma pan jakieś oczekiwania? ●1 no dzisiaj kardynał Dziwisz
 3 powiedział że
 4 []
 5 J.G.: []
 6 Olejnik patrzy raz na Grossa, raz na swoje notatki, Gross na nią, ma
 7 złożone ręce położone na stole. Widok ogólny, na pierwszym planie buty
 8 Olejnik, Olejnik opiera dłoń o siedzenie krzesła, lekko pochyla się
 9 do przodu. Na ekranie napis „Gross: 800-2000 Żydów zostało
 10 zamordowanych przez Polaków po wojnie”.
 11 M.O.: niechętnie patrzy na to że ta książka (.) y: wyszła
 12 []
 13 J.G.: tak (0.5) tak
 14 J.G.: y: >ja wie pani moje oczekiwania jeśli chodzi o tę książkę to są
 15 takie >właśnie< ●2 żeby ludzie ją czytali i o niej y: mówili, w
 16 sposób taki y; merytorycznie: ugruntowany że się tak wyrażę (.) x1
 17 o co zrobią duchowni, ja nie będę dawał żadnych wskazówek
 18 duchownym oni świetnie wiedzą .hh historia kościoła i zachowania
 19 episkopatu, i: zechcą się tak zachować jak zechcą się zachować
 20 (lekko gestykuluje, porusza ramionami i głową)
 21 M.O.: .hh ●3 a ambasador Szewach Weiss mówi że w Polsce jest (.) nikły
 22 antysemityzm=
 23 J.G.: =hmm=
 24 M.O.: =były ambasador=
 25 J.G.: =ta:k
 26 M.O.: hmm?
 27 J.G.: no m: y: >wie pani w pewnym sensie oczywiście bo tutaj nie
 28 ma< Żydów więc antysemityzm jest taką abstrakcją totalną
 29 .hh no ale jak się robi badania socjologiczne to się okaże że jest
 30 bardzo intensywny? (uśmiecha się, cmoka dwukrotnie, na ekranie
 31 pojawia się podpis: „prof. Jan Tomasz Gross AUTOR STRACHU”)
 32 M.O.: nie no są Żydzi to
 33 []
 34 J.G.: ta:k
 35 M.O.: nie jest tak że w ogóle nie ma Żydów no są Żydzi w Polsce znikoma
 36 ilość ale są
 37 []
 38 J.G.: tak zwłaszcza ale jako problem społeczny nie istnieją x2 (uśmiech)
 39 ●1 (1.5) Gross podnosi szklankę do ust, na ekranie pojawia się napis
 40 „Gross: w Polsce antysemityzm jest bardzo silny”.
 41 M.O.: a pan y: lubi być w Polsce? ●4
 42 J.G.: ●5a bardzo *tak* mam całe mnóstwo ś-znakomych przyjaciół (bawi
 43 się dłońmi)
 44 M.O.: czy po y: tamtym tamtej y: po swojej książce Sasiadzi spotkał się
 45 pan z y: niechęcią z y: z y: y: z jakimiś pogrozkami, (kołysze się
 46 w ramionach, porusza głową) y: czy odczuł pan,=
 47 J.G.: =nigdy=
 48 M.O.: =no
 49 atmosferę wokół swojej/
 50 []
 51 J.G.: [] znaczy czytając jest c-całe mnóstwo (.) bardzo takich
 52 jadowitych wypowiedzi (gestykuluje) szczególnie na tych f-forach
 53 internetowych x3 ●5b natomiast .hh ilekroć mi się zdarzyło że ktoś
 54 do mnie podszedł na ulicy a y: bywało bo ponieważ moja twarz
 55 wskazuje dłonią na twarz, napis „Gross: mam w Polsce całe mnóstwo
 56 znakomych przyjaciół”) była rozpoznawalna, wówczas po tej
 57 dyskusji dotyczącej () Sasiadów to zawsze były y: gesty y:
 58 niesłychanie serdeczne takiej wdzięczności (kiwa głową,
 59 potwierdzając) za to że (.)że: została (poprawia okulary, patrzy na
 60 Olejnik)przez mnie napisana ta książka i e: wywołała taką dyskusję
 61 jaką (.)jaka została wywołana przez nią

5.2. Nakreślenie kontekstu analizowanej sytuacji komunikacyjnej

Bezpośredni kontekst stanowi spór wokół *Strachu* Jana Tomasza Grossa, który rozpoczął się jeszcze przed publikacją książki w styczniu 2008 roku i toczył nie tylko w telewizji, ale także na łamach prasy opinio-twórczej oraz w Internecie. Osłą sporu było pytanie, czy Polacy byli i są antysemitami oraz czy Jan Tomasz Gross ma prawo wysuwać swoje oskarżenia. Dalszym kontekstem jest wspominana już wcześniejsza dyskusja, zainicjowana przez publikację pracy *Sąsiedzi* Grossa, która miała miejsce w latach 2000–2001 głównie w prasie opiniotwórczej. Książka dotyczyła zbrodni w miasteczku Jedwabne, dokonanej na Żydach przez polskich współziomków 10 lipca 1941 roku. Z jednej strony, wydanie *Sąsiadów* w 2000 roku jawi się jako pierwsze we współczesnej Polsce jednoznaczne i bezkompromisowe oskarżenie Polaków o współudział w wojennej zagładzie Żydów, zaś *Strach* opublikowany osiem lat później niczym pierwsza próba pełnej demaskacji powszechnego zjawiska antysemityzmu w powojennej Polsce. Z drugiej strony, problem rozliczeń przeszłości i podważania *status quo* pamięci zbiorowej od kilku dekad staje się doświadczeniem kolejnych społeczeństw w Europie i na świecie. Spór o Grossa wpisuje się więc w europejski nurt publicznego obrachunku z przeszłością.

Szerokim makrokontekstem, w którym zanurzony jest analizowany przekaz medialny, jest zatem także kwestia stosunku Polaków do przeszłości oraz pielęgnowanej w dominującym nurcie dyskursu wizji wojennych postaw Polaków i relacji polsko-żydowskich. Analizując reprezentacje dyskursywne Grossa, nie można więc zignorować pytania o antysemickie podszycie całego sporu.

5.3. Rekonstrukcja działań dyskursywnych, niedyskursywnych i przejawów zaniechania

Fragment kończący całą audycję Monika Olejnik (M. O.) rozpoczyna od zapytania Jana Tomasza Grossa (J. G.) o oczekiwaną z jego strony reakcję duchownych (w domyśle: katolickich) na wydany właśnie *Strach*. Pozornie neutralne pytanie ustawia jednak J. G. w pozycji defensywnej. M. O., zanim dopuści swojego gościa do głosu, jednoznacznie definiuje sytuację: duchowni, których czołowym reprezentantem M. O. czyni kardynała Dziwisza, jednego z najbardziej szanowanych (ze względu na zażyłość z Janem Pawłem II) hierarchów kościelnych w Polsce, nie pochwalają publikacji

Strachu (linie 1–11, w tym 1. werbalny moment performatywny, w zapisie „●1”). (W wymiarze retorycznym możemy powiedzieć, że M. O. stosuje klasyczne *argumentum ad verecundiam*, z tą różnicą, że Dziwisz nie pełni tu roli autorytetu dla J. G., lecz potencjalnie dla widzów *Kropki nad i*). W tym samym czasie na pasku u dołu ekranu widnieje napis: *Gross: 800–2000 Żydów zostało zamordowanych przez Polaków po wojnie* – który podkreśla i dyskursywnie intensyfikuje polaryzację między stronami sporu.

J. G. potakuje w paternalistycznym tonie i wyraża życzenie idące w poprzek sensu wypowiedzi M. O. – J. G. chce dać do zrozumienia, że nie interesują go stronnicze wypowiedzi osób publicznych, lecz *merytoryczne* opinie *ludzi* (zapewne J. G. nie ma na myśli duchownych, lecz anonimowe rzesze czytelników (linie 13–15, w zapisie „●2”). Tę sekwencję J. G. domyka, stosując zaniechanie (linie 16–20, 1. moment performatywny przez zaniechanie, w zapisie „x1”) – nie rozwija wątków spornych, jego wypowiedź o niedawaniu wskazówek duchownym i wtrącenie o przeszłych poczynaniach episkopatu mają charakter słabo zakamuflowanego oskarżenia, ale zarzuty nie są formułowane wprost. Porównując ten wycinek z pozostałymi fragmentami audycji, można postawić hipotezę, że strategią J. G. na całą tę audycję jest forsowanie prezentacji siebie w roli osoby zrównoważonej, niepopędliwej, skoncentrowanej na rzeczowej dyskusji.

M. O. nie udaje się więc sprowokować J. G., przedstawia zatem kolejne *argumentum ad verecundiam*, tym razem przywołuje autorytet potencjalnie istotny dla J. G. – pod warunkiem przyjęcia optyki etniczującej³ Grossa jako przedstawiciela Żydów, do czego w finale audycji M. O. zdaje się zmierzać – powołuje się na osobę Szewacha Weissa, byłego ambasadora Izraela w Polsce, który miał powiedzieć, że *w Polsce jest nikły antysemityzm*. Tym przytoczeniem M. O. uruchamia 3. werbalny moment performatywny (w zapisie „●3”; linie 21–26). W warstwie jawnej odnosi się do współczesnych nastrojów wśród Polaków, w warstwie niejawnej podważa jednak także główną tezę *Strachu*: chce przy pomocy powoływania się na słowa autorytetu obalić twierdzenie o (wyabstrahowanej już z cezur czasowych) powszechności antysemityzmu w Polsce. J. G. nie ma gotowej odpowiedzi na tak postawiony argument, waha się. W pierwszym ruchu próbuje go ośmieszyć (antysemityzm w kraju bez Żydów jako *abstrakcja totalna*), w drugim bronić swojej tezy (powołuje się *ad hoc* na wiedzę kwalifikowaną,

³ Etnizacja jest tu rozumiana jako dyskursywne forsowanie czyjejs tożsamości etnicznej [por. Czyżewski 2009: 8–16].

czyli na badania socjologiczne, ale nie podaje ich źródła, linie 27–30). M. O. ignoruje wtrącenie o badaniach, nie prosi o doprecyzowanie, lecz draży swoją hipotezę, iż w Polsce Żydzi są – zaś antysemityzmu nie ma (linie 32–36). J. G. wprowadza odmienną perspektywę: Żydów zasadniczo nie ma (*jako problem społeczny nie istnieją*) – antysemityzm jednak jest. J. G. puentuje i ucina tę sekwencję (linia 38, w zapisie „x2”), a następnie wymusza przerwę w zaogniającej się wymianie zdań rutynowymi czynnościami niedyskursywnymi (popija wodę, **1. niewerbalny moment performatywny**, w zapisie „■1”), choć *de facto* konfliktowa sytuacja komunikacyjna toczy się nadal, ponieważ w tym momencie na pasku w dole ekranu pojawia się inskrypcja: *Gross: w Polsce antysemityzm jest bardzo silny*.

Tymczasem M. O. zadaje pytanie pozornie niezwiązane z poprzednim motywem: *a pan lubi być w Polsce?* (linia 41, w zapisie „●4”). Wprowadza więc marker dystansu między J. G. a publicznością w Polsce – dystansu nie tyle o charakterze przestrzennym, co narodowym czy wręcz etnicznym. Mimo że M. O. jawnie nie forsuje żydowskiej tożsamości J. G., to pytając go, czy lubi być w Polsce, M. O. sugeruje, że jej gość nie jest „z Polski”, lecz w niej bywa. Pozostaje osobą jedynie okazjonalnie przynależącą do polskiej rzeczywistości. Emocjonalną więź J. G. z Polską chce M. O. rozpatrywać wedle kryterium sympatii lub antypatii: lubienia albo nie lubienia. J. G. bezzwłocznie podejmuje ten wątek, ale profiluje go w innym kierunku. Zapewnia o gronie *znakomitych przyjaciół* w Polsce, wprowadza obraz Grossa-Polaka albo przynajmniej Grossa-przyjaciela Polaków (linia 42, w zapisie „●5a”).

M. O. draży jednak motyw negatywnych doświadczeń J. G. w Polsce, pyta o nieprzychylnie reakcje na książki swojego rozmówcy. J. G. próbuje wejść jej w słowo, zapewniając, że nigdy nie spotkały go nieprzyjemności w związku z jego pracami (linie 44–49). Kiedy dochodzi do głosu, przyznaje, co prawda, że zna ostre, nienawistne komentarze pod swoim adresem zamieszczane w Internecie, jednakże – kolejny raz – dochodzi do momentu performatywnego przez zaniechanie (linia 53, w zapisie „x3”), J. G. porzuca temat kąśliwych postów i inwektyw internautów. Rozwija wizję konciliacyjną (linie 53–61, w zapisie „●5b”), którą zaczął forsować chwilę wcześniej. W werbalny i niewerbalny sposób zwraca uwagę na to, że jest osobą znaną, publicznie rozpoznawalną. Poprzez parabolę (anegdotę o nieznanym osobach, zaczepiających go na ulicy i dziękujących za napisanie *Sąsiadów*), nadaje sobie status autora przekazu ważnego społecznie.

5.4. Określenie ogólnego charakteru badanego dyskursu

W badanym przypadku mamy do czynienia z licznymi próbami nie tyle przeforsowania swoich argumentów, co wprowadzenia pewnej wizji całego sporu i jego uczestników – próbami podejmowanymi zarówno przez prowadzącą, jak i przez jej gościa. Dziennikarka staje się rzeczniczką oponentów Grossa. Wydaje się, że traci dystans i przyjmuje rolę strony sporu. U obu interlokutorów można zauważyć próby działania performatywnego – tak na poziomie werbalnym, jak i niewerbalnym, Gross niejednokrotnie stosuje też zaniechanie. Wysiłki, aby przełamać konwencję audycji nastawionej na konflikt w studio, zostają jednak zakończone niepowodzeniem.

W toku badanej sytuacji komunikacyjnej ujawniają się również symptomy tzw. antysemityzmu inteligenckiego. Co prawda temat żydowskich korzeni Grossa nie jest podejmowany *explicite*, ale jednak prowadząca sugeruje (najsilniej w linii 41) pewną kulturowo-etniczną obcość Grossa, a ten podejmuje wątek i niejako „tłumaczy się” (od linii 42) publiczności w Polsce.

Podsumowując, analizowany fragment *Kropki nad i* jest elementem szerszego dyskursu publicystycznego, skierowanego do publiczności wykształconej, ale nieprzygotowanej na zasadnicze przewartościowanie swojego stosunku do przeszłości. Gross jest tu prezentowany jako autor kontrowersyjny, z którego tezami można (a nawet trzeba) polemizować.

5.5. Powrót do pytań badawczych

Na koniec trzeba raz jeszcze wrócić do postawionych przed analizą wstępnych hipotez i pytań – i spróbować na nie odpowiedzieć. Zabiegi dyskursywne i niedyskursywne, za pomocą których jest tworzona dyskursywna reprezentacja kontrowersyjnego autora (pytanie a), zostały wyłuskane w samej analizie (por. 5.3).

Jeżeli chodzi o kolejną kwestię (pytanie b), to w analizowanym fragmencie przestrzeń i medialne zapośredniczenie sytuacji komunikacyjnej pełnią też funkcję performatywną. Rozmowa toczy się w studio telewizyjnym, przeważa plan amerykański. Kamera pokazuje reakcje Grossa na zadawane mu pytania, śledzi jego zawahania, natomiast Olejnik w zbliżeniach pojawia się rzadziej, lecz w ujęciach ogólnych bardzo często dobrze widoczne

są przykuwające uwagę buty prowadzącej (pokazywanie jej butów to już tradycja owego programu) – symbol tego, że ona jest tu gwiazdą i osobą, która posiada kontrolę nad całością przedstawienia. Co więcej, funkcję performatywną pełni także pasek na ekranie – na jego treść nie mają wpływu ani prowadząca program, ani jej gość – krótkie komunikaty na pasku podsumowują poszczególne wątki dyskusji i kładą nacisk na wyrwanie z kontekstu wypowiedzi, często w sposób niezgodny z intencjami osób w studio.

Odpowiedź na kluczowe pytanie o działanie performatywne autora (w tym przypadku Jana Tomasza Grossa) i jego udział w tworzeniu swoich reprezentacji w dyskursie nie jest natomiast jednoznaczna. Można stwierdzić, że podejmuje on liczne próby – nie tylko werbalne – narzucenia własnej wizji sporu, autoprezentacji i wyjścia poza nastawioną na słowne pojedynki formułę *media talk*. Mimo to trudno określić te wysiłki jako sprawcze i realnie zmieniające pewną rzeczywistość społeczną. Autor do tej pory prezentowany w dyskursie medialnym jako postać kontrowersyjna pozostaje postacią kontrowersyjną. Performatywność jego działań okazuje się pozorna w obliczu formuły medialnej i reguł dyskursu medialnego (a szerzej publicznego). Nie oznacza to jednak performatywnej przewagi Olejnik. Ta w szczególny sposób podlega konwencjom medialnym, które dają iluzję dominacji dziennikarki, maskując to, że jest ona tylko trybikiem w wielkiej maszynie.

6. Podsumowanie – Dlaczego analiza performatyczna?

Czy uwzględnienie w analizie i w zapisie audycji kategorii zaczerpniętych z performatyki nie jest tylko „sztuką dla sztuki” i swoistym ozdobnikiem dla analizy dyskursu? Wydaje się, że nie, ponieważ przyjęcie perspektywy performatycznej kieruje uwagę badacza na problem pragmatyki działania językowego i pozajęzykowego, uwrażliwia na performatywny aspekt języka oraz na granice tej sprawczości. Co więcej, nurt performatyki zajmujący się bezczynem i zaniechaniem kładzie nacisk na to, o czym młodzi badacze dyskursu czasami zapominają – że niekiedy najważniejsze dla przebiegu i znaczenia sytuacji komunikacyjnej nie jest to, co powiedziane, pokazane i dokonane, lecz to, co niepowiedziane, niepokazane i niedokonane.

Jednakże analiza performatyczna nie jest samodzielną metodą badawczą. Powinna iść w parze z innymi narzędziami, oferowanymi przez

analizę dyskursu. Nie w każdym przypadku stosowanie połączenia analizy dyskursu z elementami analizy performatycznej ma sens, np. w analizie artykułów prasowych. Wyżej zaprezentowana metoda jest odpowiedniejsza do badania materiałów audiowizualnych, oddających (do pewnego stopnia) dynamikę komunikacji bezpośredniej oraz rejestrujących indywidualne i zbiorowe działania. Wówczas otwiera na nowe problemy badawcze, które wcześniej miały mniejszą szansę być zauważone.

Bibliografia

- Auslander Ph. [1999], *Liveness. Performance in Mediatized Culture*, Routledge, London–New York.
- Austin J. L. [1993], *Jak działać słowami*, [w:] tegoż, *Mówienie i poznawanie. Rozprawy i wykłady filozoficzne*, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa.
- Butler J. [2007], *Akty performatywne a konstrukcja kulturowej płci*, [w:] Dąbrowski M., Pruszczyński R. (red.), *Lektury inności*, Dom Wydawniczy Elipsa, Warszawa.
- Berger A. [2008], *Das philosophische Problem der Unterlassungen in Kunst- und Kulturwissenschaft*, [w:] Gronau B., Lagaay A. (red.), *Performanzen des Nichttuns*, Passagen Verlag, Wien.
- Causey M. [2003], *The Screen Test of the Double. The Uncanny Performer in the Space of Technology*, [w:] Auslander Ph. (red.), *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*, tom IV, Routledge, London–New York.
- Czyżewski M. [2009], *Polski spór o „Strach” Jana Tomasza Grossa w perspektywie „pośredniczącej” analizy dyskursu*, „Studia Socjologiczne”, nr 3.
- Fischer-Lichte E. [2008], *Estetyka performatywności*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Gronau B. [2008], *Eine Bühne für das Unterlassen – theatrale Formen des Nichttuns*, [w:] *Performanzen des...*, dz. cyt.
- Gross J. T. [2008], *Strach. Antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- MacAloon J. J. [2010], *Wstęp: widowiska kulturowe, teoria kultury*, [w:] MacAloon J. J. (red.), *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.

- Phelan P. [2003], *The Ontology of Performance*, [w:] *Performance. Critical...*, tom III, dz. cyt.
- McKenzie J. [2006], *Performance and Globalization*, [w:] Soyini Madison D., Hamera J. (red.), *The SAGE Handbook of Performance Studies*, Sage Publications, Thousands Oaks.
- Merrill L. [2006], *Performing History*, [w:] *The SAGE Handbook...*, dz. cyt.
- Rancew-Sikora D. [2007], *Analiza konwersacyjna jako metoda badania rozmów codziennych*, Trio, Warszawa.
- Sacks H. [1972], *An Initial Investigation of the Usability of Conversational Data for Doing Sociology*, [w:] Sudnow D. (red.), *Studies in Social Interaction*, Free Press, New York.
- Thompson G. F. [2003], *Approaches to "Performance". An Analysis of Terms*, w: *Performance. Critical...*, dz. cyt.
- Wachowski J. [2011], *Performans, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk.