



Ewa Szkudlarek-Śmiechowicz

Telewizja: polityka i rozrywka **O współczesnych dyskursach telewizyjnych**

Telewizja:
polityka i rozrywka



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Ewa Szkudlarek-Śmiechowicz

Telewizja: polityka i rozrywka

O współczesnych dyskursach telewizyjnych

Ewa Szkudlarek-Śmiechowicz (ORCID: 0000-0002-3385-6898)
– Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny
Zakład Współczesnego Języka Polskiego, 90-236 Łódź, ul. Pomorska 171/173

RECENZENTKI

Danuta Kępa-Figura, Magdalena Ślawska

REDAKTOR INICJUJĄCY

Monika Borowczyk

SKŁAD I ŁAMANIE

Mateusz Poradecki

KOREKTA TECHNICZNA

Wojciech Grzegorzczak

PROJEKT OKŁADKI

Polkadot Studio Graficzne

Aleksandra Woźniak, Hanna Niemierowicz

© Copyright by Ewa Szkudlarek-Śmiechowicz, Łódź 2022
© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2022

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.10191.20.0.M

Ark. druk. 14,625

ISBN 978-83-8331-077-0

e-ISBN 978-83-8331-078-7

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Matejki 34A

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 635 55 77

Spis treści

Wstęp	9
Rozdział I	
Telewizja jako przedmiot badań	15
Rozdział II	
Dyskursy telewizyjne	53
Rozdział III	
Telewizyjne dyskursy polityczne	65
3.1. Nazwy i wartości	83
3.2. Kategorie uczestników	97
3.3. Kreowanie medialnych obrazów rzeczywistości	109
3.4. Kreowanie wspólnot dyskursywnych	129
Rozdział IV	
Telewizyjne dyskursy rozrywkowe	145
4.1. Magazyn telewizyjny	153
4.2. Temat a gatunek: od telewizyjnego magazynu podróżniczego do podróżniczego reality show	167
4.3. Telenowela paradokumentalna	177
4.4. Gatunkowe powinowactwa transmedialne: od telenoweli paradokumentalnej do gatunków internetowych	193

Zakończenie	213
Bibliografia	215
Wykaz skrótów	227
Spis rysunków	229
Spis tabel	231
Spis wykresów	233

Synowi

Wstęp

Książka, którą oddaję do rąk Czytelników, jest poświęcona wybranym aspektom dyskursów telewizyjnych, które stanowiły przedmiot moich dociekań badawczych prowadzonych z perspektywy lingwistyki mediów i lingwistyki dyskursu w ciągu ostatnich kilkunastu lat. Szybkość zmian, jakich byliśmy świadkami w tym czasie, powoduje, że wyniki analiz przekazów medialnych dezaktualizują się w ekspresowym tempie, a zjawiska, procesy i trendy, które się dostrzega i opisuje, przemijają niekiedy bezpowrotnie. Niezwykła dynamika przeobrażeń, jakim podlegają media, jest już wystarczającym powodem opisywania tego, co ciekawe i jednocześnie aktualne w mediach w danym momencie po to choćby, by archiwizować – krótkotrwale zwykle – „fenomeny” telewizyjne, i tym samym tworzyć – poddaną analizom naukowym – historię mediów.

W procesie kształtowania społecznych obrazów rzeczywistości telewizja odgrywa od lat niebagatelną rolę, choć jej znaczenie w tym procesie maleje na rzecz internetowych produkcji audiowizualnych, np. wideoblogów w serwisie YouTube czy seriali i filmów fabularnych Netflix. W nowej rzeczywistości technologicznej telewizja znalazła jednak swoje miejsce – oferuje tradycyjne usługi linearne, usługi streamingowe typu *live streaming* lub VoD (ang. *video on demand* – ‘wideo na życzenie’), np. HBO GO, TVN24 GO czy telewizję hybrydową HppTV (por. LOEWE 2018, NOWAK 2019). Od telewizji czarno-białej, przez telewizję kolorową, wielokanałową telewizję satelitarną i telewizję cyfrową (por. KINDLER-JAWORSKA 2000) doszliśmy więc do etapu telewizji transmedialnej (NOWAK 2019: 264–265).

Jeszcze do niedawna kierunek zmian był dość oczywisty: rozwój technologiczny wpływał na przemiany mediów i przemiany w mediach. W roku 2020 to pandemia i związane z nią zmiany społeczno-komunikacyjnego funkcjonowania ludzi, przejawiające się w ograniczeniu bezpośrednich kontaktów społecznych do minimum, przyspieszyły rozwój technologiczny i wpłynęły na zmiany w mediach, np. audiowizualne połączenia *online* z gośćmi programów stały się normą, co pociągnęło za sobą m.in. zmiany organizacji dyskusji telewizyjnych, przestrzeganie porządku tur, prowadzenie programów telewizyjnych z domu. Rok 2022 i agresja

Rosji na Ukrainę zmienia świat w wymiarze politycznym, gospodarczym, ale też medialnym i etyczno-aksjologicznym. Wzrasta społeczna świadomość wagi informacji i rzetelności źródła, wzrasta zainteresowanie zawartością portali informacyjnych i oglądalność telewizyjnych stacji informacyjnych (por. RAPORT: POLSKI RYNEK MEDIOWY W OBLICZU WOJNY W UKRAINIE 2022), treści medialne prezentowane są już nie tylko w języku rodzimym i angielskim, tłumaczone na język migowy, ale także po ukraińsku, a media – wbrew obowiązującym wcześniej zasadom – pokazują drastyczne obrazy wojny, by wstrząsnąć opinią publiczną i nie pozostawić nikogo obojętnym na bestialstwo rosyjskiego agresora. Niektóre zmiany są chwilowe, inne być może na stałe przemieniają oblicze mediów.

Badanie przekazów medialnych z perspektywy językoznawczej, zwłaszcza w ujęciu lingwistyki mediów i lingwistyki dyskursu, dwu powiązanych ze sobą paradygmatów badawczych uwzględnianych w niniejszej opracowaniu, oznacza konieczność skupienia uwagi na dynamice przeobrażeń przedmiotu badań, który jawi się jako labilny, polimorficzny, wręcz niestabilny, a więc wymagający od badacza lingwisty „postawy otwartości, elastyczności, pokory (...) w dążeniu do rozpoznania stopnia złożoności przedmiotu badań, (...) [oraz] podjęcia prób dostosowania instrumentarium badawczego do nowej sytuacji poznawczej” (WOJTAK 2015: 178). Jednym z najważniejszych składników owej postawy otwartości jest świadomie zastosowany eklektyzm metodologiczny (KITA 2012: 14). Przedstawione w pierwszej części monografii opracowanie teoretyczne dotyczące telewizji i jej zawartości traktować więc należy jako niezbędne tło, nieodzowny kontekst badawczy dla przedstawionych w części drugiej analitycznych szkiców dyskursologiczno-genologicznych.

Książka składa się z czterech rozdziałów. Dwa pierwsze mają charakter syntez dotyczących stanu badań nad współczesną telewizją. W pierwszym prezentowane są badania jakościowe dotyczące telewizji prowadzone na gruncie nauk społeczno-humanistycznych (z perspektywy technologicznej, medioznawczej, socjologicznej, lingwistycznej) oraz opis współczesnej telewizji uwzględniający badania ilościowe, tj. dane statystyczne, pomiary oglądalności, analizy polskiego rynku telewizyjnego przeprowadzane przez firmę Nielsen Audience Measurement¹ i zebrane w postaci raportu przez Krajową Radę Radiofonii i Telewizji.

1 Z badań grupy Nielsen korzystają instytucje państwowe (Krajowa Rada Radiofonii i Telewizji), domy medialne, reklamodawcy. Wyniki pomiarów i ich analizy są prezentowane m.in.

Rozdział drugi dotyczy stanu badań nad zawartością przekazów telewizyjnych prowadzonych z perspektywy dwu zachodzących na siebie koncepcji lingwistycznych: lingwistyki mediów i lingwistyki dyskursu. Oba ujęcia nie są rozłączne: dyskursywne badanie przekazów medialnych (telewizyjnych) jest jednym z możliwych w ramach lingwistyki mediów, ale może też stanowić samodzielny – nieodwołujący się do mediolingwistyki – projekt badawczy. Bogusław Skowronek (SKOWRONEK 2013, 2014) tak wyznacza zasadnicze trzy pytania, na jakie powinny odpowiadać analizy mediolingwistyczne:

(...) co media robią z językiem i komunikacją, w jakim stopniu modelują zachowania komunikacyjne oraz system gramatyczny polszczyzny oraz w jaki sposób, za pomocą jakich (bo zawsze odpowiednio dobranych) środków werbalnych wpływają na konceptualizację rzeczywistości w społeczeństwie (SKOWRONEK 2013: 251).

Z kolei badanie współczesnych dyskursów niemal zawsze dotyczy tekstów medialnych, dyskurs publiczny toczy się bowiem przede wszystkim w mediach. Waldemar Czachur (CZACHUR 2020) stawia przed lingwistyką dyskursu następujące cele:

(...) lingwistyka dyskursu jako teoretyczno-językowy i analityczny program badawczy postrzega swój cel poznawczy przede wszystkim w analizie kształtujących się w dyskursie relacji między użyciem języka, zbiorowymi systemami przekonań i procesami selekcji wiedzy a kulturą, pytając przy tym, w jaki sposób językowe perspektywizacje tworzą podzielane przez społeczeństwo znaczenia, a przez to modelują określone obrazy rzeczywistości (CZACHUR 2020: 216).

Widać niewątpliwie zbieżność obu podejść badawczych, które szczegółowo zostaną omówione w zasadniczej części pracy. Szczególną uwagę zwracam również na publikację Iwony Loewe pt. „Dyskurs telewizyjny w świetle lingwistyki mediów” (2018), jest to bowiem pierwsze monograficzne opracowanie, które łączy oba nurty badawcze w kontekście telewizji. W rozdziale

drugim skupiam się więc na trzech zasadniczych pracach: Bogusława Skowronka, który wyznacza ramy lingwistyki mediów, Waldemara Czachura, który wyznacza ramy lingwistyki dyskursu oraz Iwony Loewe (2018), która charakteryzuje dyskurs telewizyjny.

Rozdziały analityczne, tj. rozdział III i IV, dotyczą dwu bardzo często ściśle ze sobą powiązanych typów dyskursów telewizyjnych: rozrywkowego, prymarnego dla telewizji, oraz politycznego, który współcześnie toczy się głównie w stacjach o profilu informacyjno-publicystycznym. Zostały tu wykorzystane w sporej części moje wcześniejsze opracowania różnych aspektów dyskursów telewizyjnych rozporoszone w monografiach wieloautorskich. Ciągły rozwój nauk społeczno-humanistycznych i subdyscyplin językoznawczych oraz zmiany w mediach, zwłaszcza w telewizji, spowodowały jednak konieczność poddania tekstów modyfikacjom merytorycznym lub aktualizacji stanu badań. Prowadzone przeze mnie przez blisko 20 lat obserwacje przekazów telewizyjnych, których efektem były publikacje w monografiach wieloautorskich, mają jeszcze tę właściwość wynikającą z cech formalno-kompozycyjnych tego typu dzieł, że prezentują punktowe spojrzenie na różnorakie kwestie. Wybrane i zebrane w jedną całość, zmodyfikowane i uaktualnione, podporządkowane jednej myśli nadrzędnej stanowią – mam nadzieję – spójny opis dwu najważniejszych dyskursów telewizyjnych.

W rozdziale III charakterystyce został poddany telewizyjny dyskurs polityczny. Treści przedstawione w rozbudowanym wprowadzeniu do rozdziału oraz czterech podrozdziałach koncentrują się wokół najistotniejszych parametrów dyskursu (telewizyjnego dyskursu politycznego):

- gatunków (na podstawie oferty programowej kanałów ogólnotematycznych i informacyjnych na przestrzeni blisko 20 lat),
- wartości (na podstawie nazw programów informacyjno-publicystycznych proponowanych widzom od 2005 roku),
- kategorii nadawców (na przykładzie uczestników magazynów publicystycznych),
- obrazów rzeczywistości (na przykładzie oferty programowej dwu telewizyjnych kanałów informacyjnych: Superstacji i Telewizji Republika),
- wspólnot dyskursywnych (na podstawie programów publicystyczno-satyrycznych czterech kanałów informacyjnych: TVN24, TVPInfo, Superstacji i Telewizji Republika).

Choć wiele z przywoływanych w pracy audycji telewizyjnych to dziś programy archiwalne, jednak mechanizmy, zjawiska i procesy komunikacyjne w nich zawarte i poddane badaniu mają charakter uniwersalny.

Rozdział IV jest poświęcony dyskursowi ludycznemu rozpatrywanemu z punktu widzenia gatunków hybrydowych, gatunków, w których łączy się różnorakie funkcje i formy. Dwie pierwsze części rozdziału dotyczą magazynu telewizyjnego, który w mojej ocenie jest jednym z najważniejszych gatunków telewizyjnych. Jego charakterystyka generyczna została przeprowadzona na podstawie nieistniejącego już programu „Świat się kręci” (TVP1), reprezentującego dość osobliwy rodzaj magazynu: magazyn informacyjno-publicystyczno-rozrywkowy. Uwidacznia on jednak specyficzną właściwość przekazów telewizyjnych – łączenie form i funkcji w ramach jednej audycji.

Punktem wyjścia drugiego podrozdziału jest telewizyjny magazyn podróżniczy, ale osią konstrukcyjną, spajającą rozważania – telewizyjny dyskurs o podróżach, także rozpatrywany z punktu widzenia gatunków (temat to jedno z możliwych kryteriów wyodrębniania dyskursów). Badaniu poddane zostały telewizyjne audycje *stricte* podróżnicze (magazyn podróżniczy i reportaż podróżniczy) oraz programy quasi-podróźnicze i ich gatunkowe reprezentacje, np. magazyn podróżniczo-kulinary, *talk show* o podróżach, *quiz* podróżniczy, *reality show* rozgrywający się w podróży.

Dwie ostatnie części rozdziału IV poświęcone są serialom paradokumentalnym określanym przez badaczy mianem fenomenu medialnego. Podobnie jak w podrozdziałach poświęconych magazynowi telewizyjnemu najpierw scharakteryzowano gatunek (na podstawie telenoweli „Szoła” – TVN/TV4), a następnie przedstawiono jego „powinowactwa transmedialne” – memy, wideoblogi, komentarze, dla których pre-tekstem były serie paradokumentalne. Ani gatunek – serial paradokumentalny, ani telewizja jako medium nie są – wydawałoby się – przekazami, które mogłyby interesować młodych odbiorców, a mimo to właśnie telenowełe paradokumentalne, zapewne z powodu swoich charakterystycznych cech gatunkowych, stały się pożywką dla młodych twórców internetowych treści.

Dyskursem słabo obecnym w programach polskich nadawców telewizyjnych jest dyskurs edukacyjny (por. dawniej „Sonda”, dziś „Galileo”). Telewizja, zwłaszcza telewizja publiczna, zaprzepaściła w 2020 i 2021 roku, kiedy szkoły

i uczelnie zmuszone były przejść na zdalny tryb nauczania, szansę na stworzenie interesującej dla młodych odbiorców formy dyskursu edukacyjnego, choćby pod postacią edutainmentu. Tę lukę wypełnia dziś YouTube (por. MACIEJAK 2018) oraz – w zakresie wiedzy przyrodniczej i technicznej – stacje wyspecjalizowane, przede wszystkim koncernu medialnego Discovery (Warner Bros. Discovery). Nie są one jednak przedmiotem moich rozważań.

Rozdział I

Telewizja jako przedmiot badań

Telewizja to najmłodsze medium masowe¹, choć ma już niemal sto lat. Pierwsze nadawcze stacje telewizyjne uruchomiono w USA w 1928 roku, trzy lata później w ZSRR, we Francji w roku 1932, w Niemczech w 1935, rok później w Wielkiej Brytanii, w Polsce² zaś dopiero w 1938 roku podjęto próby odbioru sygnału eksperymentalnej stacji telewizyjnej z zamontowaną prowizoryczną anteną (KARWOWSKA-LAMPARSKA 2003: 29), mimo że już w 1935 roku utworzono pierwszą naukowo-techniczną instytucję, Państwowy Instytut Telekomunikacyjny, której celem było prowadzenie systematycznych badań nad telewizją (KARWOWSKA-LAMPARSKA 2003: 27). Eksperymenty związane z przesyłaniem obrazu na odległość prowadzono jednak znacznie wcześniej, bo już od połowy XIX wieku. Na szczególną uwagę zasługują polskie wynalazki telewizyjne z końca XIX wieku, m.in.

(...) M. Wolfkego (później fizyka światowej sławy), który w 1898 r. (jako uczeń gimnazjalny) opatentował cały system telewizji bezprzewodowej, proponując wykorzystywanie: fal elektromagnetycznych jako nośnika sygnałów telewizyjnych, tarcz Nipkova jako urządzeń wybierających oraz rury Geislera jako źródła modulowanego światła przy syntezie obrazu. Już wtedy można było przetwarzać strumień świetlny pochodzący od danego elementu obrazu na sygnał elektryczny (wynaleziono bowiem próżniowe fotokomórki emisyjne), a zatem zrealizować wszystkie podstawowe procesy techniki telewizyjnej, tzn. zarówno analizę obrazu, jak i jego syntezę (KARWOWSKA-LAMPARSKA 2003: 26–27).

Szybki rozwój telewizji nastąpił po II wojnie światowej. Na zaproponowanym przez Raymonda Williamsa „zegarze medialnym” (por. GOBAN-KLAS 2001: 15–16), na którym doba to czas od powstania mowy artykułowanej do roku 2000 naszej ery, pojawienie się telewizji kolorowej przypada na godzinę 23:58:02. Ta zegarowa historia mediów kończy się 25 sekund przed godziną

1 Status Internetu (internetu?) jako medium jest ciągle wątpliwy, podważany, niejednoznaczny. Internet – pojmowany jako medium – wymieniany jest zwykle w jednym ciągu z mediami masowymi przedinternetowymi: prasą, radiem i telewizją. Kwestie ontologicznej istoty internetu/Internetu (nazwa własna sieci vs. medium, pośrednik przekazu) w języku polskim przekładają się także na problemy ortograficzne. Kwestie te bardzo wnikliwie rozważa m.in. Bartłomiej Cieśla (2022).

2 Historię polskiej telewizji szczegółowo referuje Aleksandra Kalisz (2019: 54–67).

24, kiedy to pojawia się telefon komórkowy (jest więc rok 1973). Od tego czasu zmiany w przestrzeni medialnej nabierają jeszcze większego tempa. W XXI wieku media wkraczają w erę multimediów i transmediów, u podstaw których leży zjawisko konwergencji (JANKINS 2007) rozumiane jako:

postępujące wzajemne powiązanie i przenikanie się sieci telekomunikacyjnych, audiowizualnych i informatycznych. Podstawą, punktem wyjścia dla tych procesów jest technologia cyfrowa, wdrażana przez wyżej wymienione sektory, a konsekwencją stopniowe zacieranie się różnic między nimi. Przykładem k[onwergencji] jest m.in. oferowanie programów telewizyjnych przez operatorów telekomunikacyjnych lub usług telekomunikacyjnych w sieciach operatorów kablowych. (SŁOWNIK TERMINOLOGII MEDIALNEJ 2006: 105).

Etapy technologicznego rozwoju telewizji

Rozwój telewizji nie byłby możliwy bez rozwoju technologii, nie dziwi więc, że badacze mediów – zwłaszcza reprezentujący orientację medialno-materialistyczną³ – opisując drogę, jaką przeszła telewizja od swoich początków do czasów nam współczesnych, koncentrują się przede wszystkim na jej technicznych aspektach. Elżbieta Kindler-Jaworska (2000) wskazuje cztery etapy w historii telewizji, a Paweł Nowak (2019) uzupełnia wykaz o etap piąty:

- 1) etap telewizji czarno-białej,
- 2) etap telewizji kolorowej,
- 3) etap wielokanałowej telewizji satelitarnej,

3 Pozostałe perspektywy badawcze mediów to ujęcia: medialno-kulturalistyczne, socjokulturalistyczne i socjomaterialistyczne. „Te cztery perspektywy można opisać następująco: (1) Perspektywa medialno-kulturalistyczna, przyznająca pierwszeństwo treści i formie przekazu medialnego oraz subiektywnej recepcji komunikatów medialnych uwarunkowanej przez bezpośrednie otoczenie jednostki. (2) Perspektywa medialno-materialistyczna, podkreślająca organizacyjne, finansowe i technologiczne aspekty mediów. (3) Perspektywa socjokulturalistyczna, podkreślająca wpływ czynników społecznych na produkcję medialną i odbiór oraz funkcjonowanie mediów w życiu społecznym. (4) Perspektywa socjomaterialistyczna, postrzegająca media i ich przekaz głównie jako wyraz sił i uwarunkowań polityczno-ekonomicznych i materialnych” (MCQUAIL 2007: 33).

- 4) etap telewizji cyfrowej,
- 5) etap telewizji transmedialnej.

Najważniejszym dokonaniem etapu pierwszego była normalizacja i standaryzacja przesyłania obrazu w analogowej telewizji monochromatycznej. Dzięki udoskonaleniu układowych źródeł sygnału, ich stabilności i miniaturyzacji elementów składowych możliwa była realizacja systemów nadawczo-odbiorczych telewizji kolorowej. Choć telewizja kolorowa pojawiła się niemal równocześnie z telewizją czarno-białą, już bowiem w latach 30. XX w. odbywały się eksperymentalne transmisje obrazów kolorowych, jej rozwój i regularne nadawanie audycji w kolorach przypada dopiero na lata po II wojnie światowej (KARWOWSKA-LAMPARSKA 2003: 29). W Polsce nastąpiło to na początku lat 70. XX wieku (NOWAK 2019: 248). Na wzór istniejących systemów telewizji monochromatycznej pod koniec lat 60. XX wieku powstały analogowe systemy telewizji kolorowej: NTSC, SECAM i PAL:

Koncepcja telewizji kolorowej opiera się na tzw. trójbodźcowej teorii widzenia oraz na zmniejszonej zdolności oka do rozróżniania kolorów w zakresie zielony-niebieski-fioletowy. Z trójbodźcowej teorii wynika, że uzyskanie wrażenia większości kolorów spotykanych w przyrodzie jest możliwe przez zmieszanie we właściwych proporcjach odpowiednio wybranych trzech kolorów (...). Na tej zasadzie oparto syntezę obrazu kolorowego w odbiorniku telewizyjnym. Polega ona na dodawaniu w odbiorniku składowych kolorowych obrazu, wytworzonych po stronie nadawczej w kamerze telewizyjnej za pomocą odpowiedniego rozdziału światła nadawanej sceny na trzy składowe podstawowe: czerwoną, zieloną i niebieską. Zaistniał problem przesyłania trzech niezależnych informacji o kolorach podstawowych nadawanego obrazu. Przyjęcie jednoczesnego przesyłania trzech informacji o kolorze, według metody stosowanej w telewizji czarno-białej do sygnału wizji i fonii, było niemożliwe, wymagało bowiem stosowania trzech niezależnych nadajników, co powodowało przeszło trzykrotne rozszerzenie zajmowanego pasma częstotliwości (...). Należało zatem powziąć decyzję o takiej transformacji trzech sygnałów podstawowych przed przesłaniem ich do nadajnika, aby został wytworzony jeden całkowity sygnał, spełniający normy telewizyjnego sygnału czarno-białego, lecz niosący ponadto dodatkowe informacje, umożliwiające odzyskanie w odbiorniku telewizji kolorowej trzech sygnałów kolorów podstawowych (...).

Transformacja trzech sygnałów kolorów podstawowych w jeden sygnał, zwana kodowaniem, została wprowadzona w pierwszym systemie telewizji kolorowej opracowanym w USA, zwanym systemem NTSC. System ten został zatwierdzony i wszedł w życie w 1953 r. Jednakże przeszkodą w jego rozpowszechnieniu był dość znaczny koszt odbiornika telewizyjnego (trzy-, czterokrotnie większy niż odbiornika czarno-białego) oraz niedostateczna jeszcze wówczas stabilność i niezawodność układów (...). [J]akość tych urządzeń nie była najlepsza i w związku z tym sygnał telewizji kolorowej systemu NTSC ulegał dużym zniekształceniom, znacznie pogarszającym jakość obrazu kolorowego (...). Zaczęto więc prowadzić badania nad poszukiwaniem takiego systemu kodowania sygnału telewizji kolorowej, aby zniekształcenia występujące w torze przesyłowym miały jak najmniejszy wpływ na jakość odtwarzanego obrazu kolorowego. W wyniku prowadzonych prac opracowano – we Francji w 1956 r., przez H. de France'a system SECAM, a w 1962 r. w RFN, przez dr W. Brucha, system PAL (KARWOWSKA-LAMPARSKA 2003: 30–31).

Niewiele później, bo już w połowie lat 60. XX w., zrodził się pomysł nadawania programów za pomocą nadajników umieszczonych na sztucznych satelitach Ziemi. Było to związane z problemami z radiodfuzją – tradycyjne systemy rozpowszechniania (rozsiewania) sygnału nie mogły zapewnić dotarcia programu telewizyjnego i radiofonicznego do wszystkich potencjalnych odbiorców na danym terenie. Radiodfuzja satelitarna pozwalała na pokrycie sygnałem całego obsługiwanego obszaru, przy czym warunki odbioru sygnałów z satelity okazały się znacznie lepsze niż sygnałów emitowanych przez naziemne nadajniki telewizyjne (KARWOWSKA-LAMPARSKA 2003: 40).

Kolejnym ważnym etapem w rozwoju telewizji było wprowadzenie emisji satelitarnej w formacie cyfrowym:

Jednym z najważniejszych wyzwań w sferze elektronicznych środków przekazu jest wprowadzenie telewizji cyfrowej. Całkowita cyfryzacja telewizji stanowi rewolucję w technice telewizyjnej podobną do tej, którą było przed wielu laty wprowadzenie telewizji kolorowej, a może nawet większą. Stwarza ona również możliwości realizacji nowych usług, takich jak telewizja interaktywna oraz usług multimedialnych w telewizji (KARWOWSKA-LAMPARSKA 2003: 40).