



Alicja Kisielewska

## ORALNOŚĆ TELEWIZJI

Oralność telewizji, posługując się kategorią Waltera Onga, jest „oralnością wtórną” współczesnej kultury, podtrzymywaną przez telefon, radio, telewizję oraz inne media elektroniczne funkcjonujące w wysoko rozwiniętej kulturze pisma i druku [Ong 1992, 32]. Używając określenia „wtórna oralność”, wskazujemy w jakimś stopniu na jej anachroniczność, swego rodzaju cofanie się, sugerując jednocześnie możliwość powrotu do „oralności pierwotnej”, będącej stanem kultury, w której dominowała mowa żywa jako medium komunikacji.

Moim zdaniem należałoby raczej mówić o „nowej oralności” – tworzonej w dzisiejszej kulturze przy użyciu mediów elektronicznych, między innymi telewizji. Jakkolwiek powrót do pierwotnych kultur oralnych nie jest bowiem możliwy. Przede wszystkim zmieniły się kulturowe funkcje słowa. W kulturze oralnej słowa mają moc – są zdarzeniami, w dzisiejszej kulturze audiowizualnej – są głównie informacjami. Język dla ludów oralnych był sposobem działania, nie zaś odpowiednikiem myśli [Ong 1992, 56]. Zdaniem Onga zasadnicza zmiana, jaka się dokonuje wraz z przejściem od kultury oralnej do kultury pisma, wiąże się ze zmianą świadomości. Osoby, które zinterioryzowały pismo, nie tylko piszą, lecz także mówią „piśmiennie” [Ong 1992, 86].

„Nowa oralność” ma technologiczny rodowód i charakter. Oralność telewizji wiąże się z możliwością elektronicznego przetwarzania słów oraz myśli. W ten sposób telewizja przekształca na swój użytek podstawową formę komunikacji człowieka z człowiekiem, jaką jest mowa. Słowo mówione, będące równoprawnym z obrazem tworzywem telewizji, w nowej, kształtującej się telewi-

zji, rozgrywanej się w przestrzeni codzienności – „przestrzeni wspólnego biesiadowania” [Casetti, Odin 1994, 121] – staje się elementem wręcz prymarnym. Interesują mnie dwa aspekty telewizyjnej oralności: słowo mówione jako wypowiedzany bądź wygłaszany tekst, co wiąże się z tradycyjnym wyobrażeniem dotyczącym miejsca słowa na telewizyjnym ekranie w postaci tak zwanych „gadających głów”, oraz słowo mówione jako forma przekazów komunikatów medialnych. Wiele programów telewizyjnych, jak na przykład *talk-show*, jest bowiem zbudowanych tak, jak audycje słowne. Także struktury narracyjne seriali są podobne do form opowiadania ustnego – rwąca się linia narracji, częste przeskoki akcji, zmiany wątków, dygresje.

Podstawę „nowej oralności” stanowi słowo obecne na ekranie telewizyjnym w formie audiowizualnego spektaklu, którego bohaterem jest mówiący człowiek. Jego zachowanie, składające się zarówno z werbalnych, jak i niewerbalnych elementów, będące równocześnie wizualne i audialne, określa podstawowy zakres możliwości telewizyjnej prezentacji mowy i mówienia. Brak przy tym wyrazistego zróżnicowania między warstwą werbalną a obrazową – tym samym zaciera się wpisany niejako w strukturę medium antagonizm między słowem i obrazem. Aby przyjrzeć się, w jaki sposób telewizja przekształca słowo mówione w audiowizualne wydarzenie, odwołajmy się do podstawowej sytuacji antropologicznej o charakterze komunikacyjnym, jaką jest sytuacja rozmowy dwóch osób, stanowiąca najdoskonalszy przykład komunikacji bezpośredniej.

Według Maryli Hopfinger komunikację tego typu cechuje ulotność wymienianych informacji, osobisty udział uczestników w kształtowaniu procesu komunikacyjnego, relacje osobowe między partnerami, a także wymiennosc ról nadawcy i odbiorcy [Hopfinger 1985, 173]. Dzięki możliwościom, jakie stwarza technika zapisu magnetycznego, mowa ludzka, która jest ulotna, może być rejestrowana, zyskuje więc trwałą postać materialną i dzięki temu można ją później odtwarzać. Umożliwia to twórcom telewizji inscenizowanie oralności, czyli przedstawianie wypowiedzi „na gorąco”, na oczach uczestników sytuacji komunikacyjnej, tak jak to bywa w bezpośrednim komunikowaniu się, tyle tylko, że wypowiedzi te zostały wcześniej zarejestrowane i wyreżyserowane. Ich autentyczność została więc w pewnym sensie sfabrykowana, o czym odbiorca z reguły nie jest informowany.

Mówiąc o technologizacji słowa, dokonującej się w telewizji, należy zauważyć, iż werbalna komunikacja ludzka, występująca

w życiu codziennym, różni się od modelu komunikacji opartym na medium telewizyjnym głównie tym, że wymaga antycypowanego sprzężenia zwrotnego, by w ogóle mogła zaistnieć. W rzeczywistej sytuacji komunikacyjnej nadawca, zanim cokolwiek przekaże, w równym stopniu musi przyjąć postawę nadawcy, jak i odbiorcy. Wypowiadane w potocznej rozmowie słowa stanowią bowiem modyfikację nie tylko sytuacji werbalnej, są również wyrazem komunikacji z umysłem, do którego dana osoba się zwraca, właściwie zanim zacznie mówić.

Komunikacja ludzka nigdy nie jest jednokierunkowa, antycypowana reakcja kształtuje jej treść i formę [Ong 1992, 230]. W modelu medium przekaz jest zazwyczaj jednokierunkowy – przesuwany z pozycji nadawcy do pozycji odbiorcy. Posługiwanie się w telewizji modelem komunikacji opartym na medium, zdaniem Onga, wiąże się z uwarunkowaniami cyrograficznymi [Ong 1992, 231]. Zdeterminowanie kulturą cyrograficzną zaznacza się między innymi w sposobie traktowania mowy, którą uznaje się raczej za informację, w związku z czym możemy mówić o procesie odtwarzania, charakteryzującym kulturę pisma. Natomiast w kulturze oralnej mowa jest działaniem – tworzeniem faktów, dziejącym się procesem, który cechuje aktualność i nieprzewidywalność. Sprawą podstawową w komunikacji oralnej jest osobisty udział uczestników w kształtowaniu procesu komunikacyjnego oraz relacje osobowe między nimi.

Słowo mówione w telewizji, będące jednym z elementów audiowizualnego przedstawienia, występuje w kilku formach: informacji – mówionej bądź czytanej, podawanej z ekranu; rozmowy prowadzonej między sobą przez uczestników programu; rozmowy uczestników programu z widzami, na przykład za pośrednictwem widzów obecnych w studiu lub przez telefon. Mówiący człowiek, występujący w telewizji, podlega wszelkim regułom telewizyjnego spektaklu. Istotny jest wprawdzie charakterystyczny dla danej osoby sposób mówienia: barwa głosu, intonacja, sposób artykulacji, akcent, rytm i ton wypowiedzi, a nawet pauzy czy przejęzyczenia, lecz także, a może przede wszystkim, swoista retoryka medialna – retoryka gestu, miny, ciała, wiążąca się w dużej mierze z możliwościami wykorzystania technologii. Niewątpliwie ważny jest rodzaj oświetlenia planu oraz osoby mówiącej, zaprojektowana w studiu scenografia czy kostium bohatera. Sposobem zniwelowania dystansu dzielącego nadawcę i odbiorcę, a zarazem formą nawiązania kontaktu, jest standardowy dla telewizji sposób „pozowania”, czyli spojrzenie ku kamerze identyfikowanej z odbiorcą [Gwóźdź 1990, 21]

i charakterystyczne zwroty spikerów typu: „dziękujemy, że zaprosiliście nas dziś wieczór do swoich domów”. Tego rodzaju przekraczanie granic ekranu powoduje, iż widz staje się swego rodzaju partnerem w wymianie opinii. Efekt ten wzmacnia na przykład zastosowanie zbliżenia, które wiąże się z dążeniem twórców telewizji do obniżania „granicy dominacji” [Hall 1976, 175], występującej między zamierzonym przez telewizję dystansem indywidualnym czy nawet intymnym a faktycznie realizowanym dystansem społecznym lub publicznym. Istotny jest więc kontekst proksemiczny danej wypowiedzi, określony medialnie przez rodzaj użytego planu filmowego, kąt widzenia kamery, usytuowanie względem interlokutora oraz adresata.

Zaprogramowany efekt uczestnictwa widza, owa „metafizyka obecności” [Cubitt 1997, 299], opiera się na telewizyjnej obietnicy danej widzowi – doświadczania rzeczywistości, gdy tymczasem bierze on udział w dziejącym się na jego oczach spektaklu rzeczywistości, który telewizja tworzy, konsekwentnie zacierając jego granice. Dla wielu uczestników współczesnej kultury audiowizualnej oznacza to zamianę komunikacji werbalnej, interpersonalnej – twarzą w twarz – na komunikację intrapersonalną – poprzez telewizyjny ekran. Komunikujemy się więc nie z mówiącą osobą, lecz z jej elektronicznym obrazem, stanowiącym telewizyjne przetworzenie mowy oralnej.

Inny aspekt telewizyjnej oralności wiąże się z formą przekazów komunikatów medialnych, których twórcy starają się upodobnić je do rozmowy. Widoczne jest to zwłaszcza w bardzo popularnych ostatnio programach typu *talk-show*, których forma ma przypominać spontaniczną pogawędkę. Ich atrakcyjność w dużej mierze jest oparta na poetyce transmisji bezpośredniej, której podstawę w tym wypadku stanowi słowo transmitowane „na żywo”. Intelktualna refleksja towarzysząca percepcji transmisji „na żywo” jest mocno ograniczona, prawie nieobecna. Prowadzi to do zatarcia różnicy między obiektem a jego obrazem, między realnym byciem a pozorem, co powoduje efekt „symulowanej rzeczywistości” (tym problemem zajmuje się współczesna teoria symulaków, na przykład Jeana Baudrillarda). Efekt ten pogłębia specyficzny, często wykorzystywany w telewizji, sposób postrzegania rzeczywistości określany mianem „monitoringu”. Przekaz telewizyjny prezentuje się w nim jako „strumień obrazów” – ciąg zdarzeń, nieuporządkowanych, nie łączących się w spójną opowieść, pozorujących rodzaj żywiołu, który można dosyć swobodnie strukturyzować. Przedsta-

wiane zdarzenia mają być jednostkowe, przypadkowe, a więc nieprzewidywalne. Podobnie słowo mówione „na żywo” w telewizji ma być rodzajem zdarzenia, sposobem działania, pokazującym dzieło się, w którym odbiorca asystuje. Rzecz w tym, że niewiele to ma wspólnego z żywością, natomiast wiele z formą. „Żywość jest tym – pisze Włodzimierz Pawluczuk – co podlega ukształtowaniu przez formę, czemu się forma przeciwstawia, co przezwycięża. Żywość jest ową materią, której artysta nadaje formy adekwatne do swoich idei i do swych stanów wewnętrznych, uprzedmiotowiając to, co nie jest jego podmiotowością” [Pawluczuk 1978, 107].

Jak dowodzą Stephen Heath i Gilian Skirrow [1977], telewizja w związku ze swym elektronicznym charakterem jest zdolna do afirmowania własnego sposobu istnienia, którego istotą jest „absolutna obecność”, mimo że ogromna większość jej programów nie jest nadawana „na żywo”. Przykładem tego rodzaju praktyk mogą być programy typu *talk-show* emitowane w polskiej telewizji, takie jak: *MDM, Tok szok, Wywiad z wampirem czy Gorąca linia, Pod napięciem*. Pierwsze trzy programy oparte są na seryjnie odbywanych rozmowach-wywiadach z zapraszonymi do studia gośćmi. Formuła programu „na żywo” w tym wypadku jest jedynie konwencją, ponieważ programy te są wcześniej nagrywane i reżyserowane.

Telewizja w coraz mniejszym stopniu jest medium „bezpośrednim” w sensie równoczesności wydarzenia i jego transmisji. Coraz większy nacisk kładzie natomiast na ideologię przekazu „na żywo”, wiążącą się z natychmiastowością, bezpośredniością, spontanicznością, realnością. Program „na żywo” jest postrzegany jako definicja samej telewizji, co oznacza, iż telewizja staje się aparatem ideologicznym dążącym do usytuowania odbiorcy w jego „wyobrazzonej obecności” i natychmiastowości [Heath, Skirrow 1977]. W omawianych programach konwencja „na żywo”, oznaczająca „na żywo z kasety”, zakłada luz i swobodę, które dotyczą zachowań zarówno werbalnych, jak i niewerbalnych. Marshall McLuhan twierdzi, iż „telewizja z samej swej natury domaga się spontanicznej pogawędki i rozmowy” [McLuhan 1975, 187], gdyż odpowiada to formie mozaikowego obrazu telewizyjnego, który może łączyć treści innych przekazań – prasy, książki i wszelkich dziedzin sztuki.

Programy typu *talk-show* odpowiadają więc specyficznie medium. Oznacza to, iż nadrzędną rolę odgrywa w nich „sposób prezentacji”, czyli konwencja programu sytuująca odbiorcę niejako w bezpośredniej obecności – symulująca jego uczestnictwo, propagująca ideologię przekazu „na żywo”. W tym przypadku sam sposób pre-

zentacji stanowi o problematyce ideologicznej, kreuje on bowiem ideologię wspólnoty, istniejącej dzięki technicznym możliwościom obrazu telewizyjnego. W bardzo popularnym programie *Tok szok* mamy do czynienia ze słowem mówionym nagrany przed emisją, a więc precyzyjnie zaprogramowanym na przykład w formie pytań, które prowadzący zadają swoim rozmówcom, jednak wydają się one swobodne, naturalne, bezpośrednie i żywe. Dziennikarze telewizyjni posługują się też często zwrotami retorycznymi w rodzaju: „jesteśmy z wami”, „bądźcie z nami”, „nie wyłączajcie odbiornika”, które są elementem kodu porozumienia z odbiorcą. Wypowiadane przez prowadzących program kwestie zazwyczaj charakteryzują się otwartością formy, co pozwala odbiorcy na zajęcie stanowiska, zaangażowanie się. W ten sposób odbiorca zostaje włączony w ciąg owej wyidealizowanej fikcji życia grupowego. Program ten jest interesujący także z tego względu, iż został skonstruowany na wzór audycji słownej, co umożliwia jego późniejsze powtórzenie w formie dźwiękowej w radiu, a tym samym stanowi potwierdzenie tezy o oralności telewizji.

Inny rodzaj *talk-show* prezentuje program *Pod napięciem*, realizowany w formie transmisji bezpośredniej, „na żywo”. W jednym z programów była to transmisja z Placu Zamkowego w Warszawie, gdzie prowadzący program występował w roli reportera – sprawozdawcy relacjonującego bieżące wydarzenia, co podkreślało ideę „bycia na miejscu”, i rozmawiał na dany temat z zaproszonymi gośćmi oraz zgromadzonymi mieszkańcami. Temat rozmowy wybrali telefonicznie widzowie z kilku propozycji przedstawionych kilka dni wcześniej na antenie. W tym wypadku mamy więc do czynienia ze słowem mówionym i odbieranym na żywo, słowem, którego dramaturgia powinna być nieprzewidywalna, wynika bowiem z dziania się wydarzeń, w których odbiorca uczestniczy. Zasadniczą rolę winny w tej sytuacji odgrywać przypadek i intryga, o których pisał, analizując zjawisko transmisji bezpośredniej, Umberto Eco [1994, 210-211]. Jednakże owa telewizyjna przypadkowość jest również do pewnego stopnia reżyserowana, stanowi bowiem efekt montażu, który ma wykluczyć przypadkowość „przypadkową”, a uwzględnia jedynie elementy przypadkowości „zamierzonej”. Prowadzący program zwraca się do zgromadzonej publiczności z prośbą o opinie i wybiera dwie, najwyżej trzy osoby, które mogą coś powiedzieć, po czym opatruje to komentarzem: „to są głosy mieszkańców Warszawy”. Główną rolę w tego typu programie odgrywa

jednak słowo transmitowane na żywo, indywidualne i niepowtarzalne, które jest żywiołem transmisji bezpośredniej.

Przykładem programu, który również wciela w życie ideologię bezpośredniej relacji, może być *Gorąca linia*. Prowadząca program dziennikarka rozmawia z zaproszonym gościem, zazwyczaj jest to znany polityk, natomiast widzowie w trakcie trwania programu dzwonią, aby wyrazić swoje poparcie bądź sprzeciw wobec przedstawianych poglądów. W *Gorącej linii* manewr telewizyjnej oralności polega na tym, że dwie osoby znajdujące się we wspólnej przestrzeni telewizyjnego studia nie rozmawiają ze sobą w sposób bezpośredni, lecz za pośrednictwem ekranu monitora. Niejako w roli głównej znajduje się więc medium. Stanowi to doskonały przykład, jak telewizja w specyficzny sposób inscenizuje oralność.

Telewizja nadaje słowu mówionemu, a właściwie wypowiedzianemu na antenie, formę tekstu audiowizualnego, który charakteryzuje się między innymi tym, że można go powielać i przywoływać. W konsekwencji słowo mówione obecne na ekranie telewizyjnym traci swe podstawowe właściwości, takie jak ulotność, niepowtarzalność, bezpośredniość. Ponieważ telewizja sama jest specyficzną formą komunikacji, narzuca przekazom własną strukturę retoryczną oraz schematy prezentacji. Niewątpliwie, w porównaniu z filmem telewizja bliższa jest formie mówionej języka – mowie potocznej, bliższa jest bowiem codzienności, która stanowi główną przestrzeń słownej komunikacji bezpośredniej w kulturze współczesnej. Będąc szczególnym środkiem komunikacji, a także instytucją polityczną, ludyczną, telewizja zarówno twórcę jak i widza wikła w kontekst komunikacyjny, którego struktura ogranicza to, co może być powiedziane, oraz sposób, w jaki może być powiedziane. Odbiera lub ogranicza prawo do nieskrępowanej reakcji, a tym samym wytwarza dystans, który je dzieli od kontekstu bezpośredniej komunikacji „tworzą w twarz” – stanowi więc specyficzną formę kontroli kulturowej.

Dominujący w telewizji sposób prezentacji, przybierający formę swobodnej rozmowy, pogawędki wręcz, wyraża ideologię przekazu „na żywo”, sugerującą, iż telewizyjny świat przedstawiony jest światem oralnym, czyli realnym, otaczającą nas codziennością, w której mamy do czynienia z tworzeniem faktów, z aktualnością i nieprzewidywalnością. Telewizja inscenizuje oralność, która w ten sposób staje się formą samej telewizji. Tymczasem możliwość poznania rzeczywistości poprzez telewizyjne medium coraz bardziej się oddala. To kreowana rzeczywistość telewizyjna staje się prawdzi-

wa, zaś odbiorca zostaje pochłonięty przez świat ukształtowany w jego wyobraźni. Telewizja przedstawia bowiem głównie siebie samą, będąc formą monologu symulującego dialog.

## Bibliografia

- Casetti F., Odin R. [1994], *Od paleo- do neo-telewizji. W perspektywie semiopragmatyki*, tłum. I. Ostaszewska [w:] Gwóźdź A. (red.), *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, Kraków, s.117-136.
- Cubitt S. [1997], *Timeshift*, tłum. A. Helman [w:] Gwóźdź A. (red.), *Pejzaże audiowizualne. Telewizja, wideo, komputer*, Kraków, s. 283-308.
- Eco U. [1994], *Przypadek i intryga (Doświadczenia telewizji a estetyka)* [w:] *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Warszawa, s. 194-219.
- Feuer J. [1983], *The Concept of Live Television: Ontology as Ideology* [in:] Kaplan E. A. (ed.), *Regarding Television – Critical Approaches: An Anthology*, Westort, s. 12-22.
- Gwóźdź A. [1990], *Dziennik telewizyjny – tekst i działanie komunikacyjne. Rekonesans* [w:] Gwóźdź A. (red.), *Między obrazem a narracją. Szkice z teorii telewizji*, Wrocław, s. 9-25.
- Hall E. T. [1976], *Ukryty wymiar*, tłum. T. Hołówka, Warszawa.
- Heath S., Skirrow G. [1977], *Television: A World in Action*, „Screen” 18, nr 2 (Summer).
- Hopfinger M. [1985], *Kultura współczesna – audiowizualność*, Warszawa.