

Małgorzata Pilch

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

Porozmawiaj z... kamerą. Kontrowersje konwersacyjne przekazu wirtualnego w dramacie Małgorzaty Imielskiej

Era ekspansji telewizji zaowocowała znaczącymi przemianami kulturowymi. Frederic Jameson przekonuje, że kultura zawsze była faktem medialnym i wchłonięcie przez nią filmu, a następnie telewizji jest jedynie wyrazem konsekwentnego wpisywania się w tę regułę¹; zwraca przy tym szczególną uwagę na cechę dystynktywną sztuki wideo, charakterystyczną dla niej podwójną manifestację: telewizji komercyjnej i „sztuki wideo” (wideo eksperymentalne)². Wideo, będące początkowo na usługach producentów telewizyjnych, zagościło na stałe w naszych domach pod koniec lat 80., a dziś wyparte zostało przez odtwarzacze DVD; istota odtwarzania w dowolnym czasie i przestrzeni zarejestrowanego przekazu wydaje się jednak podobna. Od momentu upowszechnienia techniki wideo kamera stała się nieodzownym uczestnikiem życia społecznego. W Polsce upowszechniło się na szeroką skalę jako alternatywa fotografii, rodzaj albumu rodzinnego, utrwalającego wydarzenia rodzinne, lokalne i państwowe³. To dzięki wideo (lub DVD) oglądamy z rozrzewnieniem chrzciny, komunie, śluby, spotkania towarzyskie, wycieczki, a nawet pogrzeby. Kamera towarzyszy człowiekowi od samego początku: rejestrując ruchy płodu w łonie matki, narodziny, pierwszy krok, pierwsze słowo aż do ostatniego tchnienia. Obec-

¹ Por. F. Jameson, *Czytanie bez interpretacji: postmodernizm i tekst wideo*, przeł. E. Stawowczyk, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 310.

² Tamże, s. 312.

³ Por. A. Kołodyński, *Wideo: znów sztuka z pogranicza*, „Dialog” 1989, nr 2.

ność technologii wideo w życiu społecznym jest więc niepodważalna, a jej daleko idące skutki wpływają na kształt współczesnej kultury w pełnym tego słowa znaczeniu.

Rejestrowanie najważniejszych wydarzeń (w życiu osobistym i społecznym) służy nie tylko ich utrwaleniu, zatrzymaniu w czasie (podobnie jak w fotografii), ale i swoistej komunikacji. Zapis wideo zastąpił w dużej mierze listy, w których opisywane są najbliższym osobom ważne chwile, które z różnych powodów nie mogą być spędzone wspólnie. Projekcja filmu ma zastąpić realną obecność oglądających i wywołać wrażenie uczestnictwa. Tekst wideo zawiera często nie tylko partie dialogowe, ale i wypowiedzi filmującego, który niczym narrator pamiętnika, a jednocześnie autor didaskaliów kieruje je do kamery, czyli potencjalnego widza. Niekiedy można odnotować niezamierzone partie monologowe, wynikające najczęściej z braku umiejętności rejestrującego przekaz, który komentuje swoje działania nieświadomy włączonej kamery.

Podkreślone w powyższym akapicie pojęcia stają się kluczowe dla analizy omawianego dalej dramatu. Opisuje on interesująco relacje: człowiek – wideo i człowiek – człowiek zapośredniczone przez kamerę. Jak wykaże analiza oparta na teorii konwersacyjnej, technologie wideo oprócz pełnienia istotnej funkcji komunikatywnej, naznaczone są funkcją oddzielania, dystansowania i potęgują wrażenie niemożności porozumienia, nie dają możliwości pełnego przekraczania naturalnych barier, ale jednocześnie – paradoksalnie – służą komunikacji niemożliwej.

Główną bohaterką debiutanckiej sztuki Małgorzaty Imielskiej *Chciałam ci tylko powiedzieć...*⁴ jest... kamera. Autorka, określając gatunek (spektakl telewizyjny), narzuca swojemu dramatowi wszechwładzę kamery. To ona będzie wyznaczała poszczególne plany i prezentowała wybrane fragmenty świata przedstawionego nie tylko widzom, ale i jednej z bohaterek – Krystynie. Czas i miejsce akcji zdeterminowane zostały czasoprzestrzenią poetyki wideo.

Akcja dramatu Imielskiej rozgrywa się na czterech planach. Co ciekawe, gdyby zrezygnować z motywu wideo i wyznacznika gatunkowego sztuki, jakim jest projektowana inscenizacja telewizyjna, okazałoby się, że miejscem akcji jest wciąż to samo, realistycznie przedstawione mieszkanie (poza sekwencjami utrzymanymi w poetyce onirycznej). Dopiero kontekst wideo różnicuje przestrzeń na: 1) mieszkanie, w którym Anna nagrywa kasetę VHS dla swojej matki Krystyny; 2) mieszkanie, rejestrowane przez Annę na wideo; 3) mieszkanie, w którym Krystyna ogląda kasetę; 4) miej-

⁴ M. Imielska, *Chciałam ci tylko powiedzieć*, „Dialog” 2002, nr 5–6, s. 5–29.

sca przywoływane przez wspomnienia/wyobraźnię Krystyny. Plan pierwszy i trzeci prezentowane są odbiorcy bezpośrednio przez kamery telewizyjne podczas właściwej inscenizacji, natomiast plan drugi posiada w myśl konwencji „teatru w teatrze”, a raczej „wideo w teatrze telewizji” dwóch pośredników: kamerę Anny i kamerę rejestrującą spektakl w planie trzecim. Wprowadzenie amatorskiego nagrania wideo (plan drugi) następuje w wyniku odtworzenia kasety przez Krystynę.

Widzimy ją, gdy zmęczona wchodzi do mieszkania, zachowanie jej sugeruje, że znajduje się tu po raz pierwszy. Przeglądając dokumenty, papiery, zdjęcia

Trafia na zniszczoną, połamaną kasetę magnetowidową. Zdziwiona ogląda ją uważnie, ale nie znajduje żadnych podpisów. Odkłada ją na bok i dalej porządkuje papiery. Jednak kasetę wciąż budzi w niej ciekawość – jest też dobrym pretekstem, by na moment odłożyć rozpoczętą pracę – dlatego znów zaczyna się jej przyglądać. Wreszcie okleja ją taśmą i wkłada do magnetowidu⁵.

Dla pełnego zrozumienia motywacji Krystyny potrzebna jest znajomość całego tekstu sztuki. Dopiero wtedy odbiorca rozumie, że jej córka, chora psychicznie Anna, popełniła samobójstwo. Bohaterka porządkując jej rzeczy, znajduje się pierwszy raz w mieszkaniu córki. Meble, zdjęcia, dokumenty, wszystko to stanowi dla niej wyrzut sumienia. Początkowo kasetę VHS uwodzi swoją nieoznaczonością (tajemniczością) i obietnicą rozrywki, oderwania od przygnębiającej rzeczywistości. Dopiero projekcja wideo uświadamia Krystynie, że pokuta dopiero się zaczyna.

Ekran telewizora jest dla matki formą spotkania z córką, miejscem iluminacji ważnej części jej egzystencji: to na monitorze pierwszy raz w życiu widzi swoją wnuczkę, uroczystości rodzinne Anny i Adama, ich sukcesy i porażki.

Taśma VHS wywołuje często u odbiorców wrażenie bezpośredniości, poczucie obcowania z bohaterami nagrania⁶. Kasetę oglądana przez Krystynę jednak nie jest zwyczajną taśmą magnetowidową. Tradycyjne wideo rodzinne⁷ wymaga od rejestrującego przekaz ukazywania rzeczywistości idealizowanej, ukrywania niedostatków i problemów codzienności. Zapis VHS, podobnie jak fotografia, w prywatnym użytkowaniu najczęściej służy kodyfikacji najlepszych i najmiłszych przeżyć i wydarzeń. Trudno sobie wy-

⁵ M. Imielska, *Chciałam ci tylko powiedzieć*, s. 6.

⁶ Por. W. Godzic, *Telewizja i jej gatunki. Po „Wielkim Bracie”*, Kraków 2004, s. 113.

⁷ Piszac o wideo, mam na myśli rejestrowanie wydarzeń na użytek prywatny, ze względów praktycznych, wykluczając z definicji wideo artystyczne.

obrazić nagranie na wideo ślubu, na którym rejestrujący filmuje ziewającą rodzinę, plotkujących znajomych, rozmazany makijaż matki panny młodej itd. Nawet jeśli w pierwotnym zapisie udało się uchwycić podobne sceny, końcowy kształt tekstu wideo musi mieć formę laurki, na której wszyscy są radosni, a młoda para najpiękniejsza. To właśnie, a nie realistyczny dokument, będą chcieli oglądać małżonkowie po latach.

W sytuacji, kiedy wideo staje się formą komunikowania z odległym od zarejestrowanego wydarzenia odbiorcą, obowiązuje podobna zasada. Przecież córka nie pokaże matce, że ponosi porażki, że popełnia błędy, że choruje itd. Wideo daje niespotykaną dotychczas możliwość autokreacji, to *direct cinema*, którego reżyser staje się jednocześnie bezpośrednim uczestnikiem lub nawet głównym bohaterem filmowanego zdarzenia⁸. Dlatego siadając przed kamerą, możemy pokazać idealne oblicze, takie, jakiego inni od nas oczekują, leczyc kompleksy i wykorzystać przewagę nad odbiorcą – ten zobaczy tylko to, co mu pokażemy. Przekaz filmowy staje się więc narzędziem manipulacji. Wypowiedzi zawierające się w tekście wideo spełniają zazwyczaj założenia teorii grzeczności⁹, a zdecydowanie odbiegają od zasad teorii implikatur¹⁰.

Familiarny tekst wideo kwestionuje maksymę jakości (kiedy prezentuje rzeczywistość różną od realnej), ilości i sposobu (ukazując często długie, nużące ujęcia, np. jazdy samochodem, kąpieli niemowlęcia itp.), ponieważ również odpowiedniości – to nadawca wybiera tematykę prezentacji, natomiast projekcja odbywa się zazwyczaj w warunkach wyrwanych z kontekstu tematycznego przekazu. Można więc stwierdzić, że poetyka przekazu wideo rodzinnego zdecydowanie łamie zasadę kooperacji Paula Grice'a. Zachowane natomiast zostają podstawowe maksymy teorii grzeczności Geoffreya Lecha¹¹: narrator tekstu wideo stara się formułować wypowiedź w taki sposób, aby jego odbiór gwarantował widzowi przyjemność, stąd obojętne lub miłe dla odbiorcy tematy nagrań (maksyma taktu), które nie mogą dotyczyć przykrych kwestii (maksyma Pollyanny), tematy mają interesować interlokutora (maksyma atrakcyjności). W familiarnym tekście wideo najczęściej zostają wyeliminowane prawie całkowicie wszelkie nacechowane negatywnie autoekspresje i nieżyczliwe komentarze skierowane do odbiorcy – ponieważ zniechęcony mógłby wyłączyć odtwarzacz, co kłóciłoby się z intencją nadawcy (maksyma aprobaty). Więcej wątpliwości może wzbudzać maksyma zgodności (trudno wyrażać aprobatę dla stano-

⁸ Por. A. Kołodyński, *Wideo: znów sztuka z pogranicza*, s. 153.

⁹ Por. A. Nęcki, *Komunikowanie interpersonalne*, Wrocław 1992, s. 90–95.

¹⁰ Por. tamże.

¹¹ Por. tamże.

wiska partnera, jeśli nie ma się z nim bezpośredniego kontaktu i nie zna się jego opinii), maksyma ironii (charakterystyczne dla wideo familijnego jest wykorzystywanie komizmu sytuacyjnego, którego kontekst rozumie najczęściej tylko nadawca¹², lub niekonwencjonalnego zachowania czytelnego jedynie dla jego wykonawcy), a zwłaszcza maksyma wielkoduszności (sam akt rejestrowania na wideo wydarzeń oraz osoby nadawcy jest formą autokreacji i ma w nim właśnie podnieść poczucie własnej wartości, często również wzbudzić u odbiorcy uczucie zazdrości).

Ze względu na specyficzną sytuację komunikacyjną projekcji wideo naznaczoną w aspekcie interpretacyjnym dominantą aktu nadawczego nad odbiorczym, związaną ze zwiększoną możliwością konkretyzacji osoby nadawcy w przeciwieństwie do niezdefiniowanego odbiorcy, powyższa charakterystyka dotyczy przede wszystkim sytuacji nadawczej.

W dramacie Imielskiej możemy skonkretyzować obu interlokutorów oraz wszystkich bohaterów amatorskiego nagrania i spektaklu telewizyjnego. Początkowo Anna – bohaterka i autorka tekstu wideo – stara się respektować zasady teorii grzeczności:

ANNA Zobacz, to jest Basia, twoja wnuczka.
 Pomyślałam, że może jesteś jej ciekawa.
 Adam kupił kamerę...
 Wczoraj...
 I ja...
 Postanowiłam, że nagram Basię.
 Bo przecież ty jej w ogóle nie znasz. (*milnie. Sprawia
 wrażenie niepewnej, jakby speszonej*)¹³.

Pomysł nagrania Basi na wideo zawiera się w maksymie atrakcyjności; Anna uważa, że Krystyna chciałaby poznać jej córkę. Pierwsze dwa stwierdzenia są charakterystycznymi zwrotami stosowanymi w nagraniach wideo na użytek prywatny: zawierają prezentację bohaterów oraz przyczynę stworzenia tekstu wideo. Odbiorca został tu wyraźnie określony, jest to babcia Basi – Krystyna, jednak kontekst sytuacyjny (zniszczona, niepodpisana kasetka, specyfika samego nośnika komunikatu¹⁴) konotuje możliwość zaistnienia innego, nieskonkretyzowanego odbiorcy. Kolejne kwestie ujawniają wahanie i niepewność nadawcy, wyrażone poprzez zastosowanie wielokropka i coraz krótsze formy syntaktyczne, które porządkują się pod

¹² W sytuacji, gdy mówimy o tekście wideo prezentowanym osobom nie będącym bohaterami nagrania.

¹³ M. Imielska, *Chciałam ci tylko powiedzieć*, s. 6.

¹⁴ Nagranie tekstu wideo na kasecie VHS zakłada teoretycznie nieograniczoną ilość potencjalnych odbiorców komunikatu.

koniec wypowiedzi, w której Anna wraca do tematu niepoznanej przez babcię wnuczki.

W tym krótkim fragmencie zawiera się cały wachlarz emocji Anny zamknięty w przestrzeni między słowami: „pomyślałam” i „postanowiłam”. Pierwsze, będące wyrazem autoekspresji, sugeruje empatyczne nastawienie nadawcy, próbę odczytania intencji skonkretyzowanego odbiorcy okraszona cichą nadzieją, że domysły te są prawdziwe, brzmi również jak forma usprawiedliwienia. Drugie natomiast jest już zdecydowanym zobowiązaniem, naznaczonym niczym niezachwianym przekonaniem o słuszności przedsięwziętych działań, podsyconym gorzką świadomością wyalienowania. Między tymi słowami kryje się cała prawda o Annie: jest spontaniczna, nieśmiała, samotna, szuka kontaktu z matką. Następne słowa narratorki tekstu wideo wyraźnie odkrywają konflikt między matką a córką:

ANNA Ładna jest, prawda? Podobna do ciebie.
 Bardziej do ciebie, mamó, niż do mnie.
 Ma takie same oczy i usta jak ty. I tak samo jak ty marszczysz no,
 gdy coś jej się nie podoba. Rozbawiłoby cię to.
 (...)
 Widzisz, udało mi się. Wbrew wszystkiemu. (*milknie na chwilę*)
 Nie wiem, co jeszcze powiedzieć.
 Niby jest tego tyle, ale...
 Trochę dziwnie tak mówić do ciebie.
 Mamó, wiesz... (*nagle przerywa, nie kończąc zdania. Zamysłła się*
 (...)¹⁵.

Bohaterka zawsze czuła się gorsza od matki, niespełniona, niedoskonała. Nawet jej dziecko ma więcej atrybutów babci niż samej Anny, w dodatku są to cechy wyraźnie pozytywne. Zgrzyt następuje przy wiele mówiącej kwestii: „Wbrew wszystkiemu”. Wyrażenie deiktyczne wskazuje na kontekst znany tylko interlokutorom, ale jedynie Anna jest tego świadoma. Znaczenie *deixis* poznajemy wraz z Krystyną, która, będąc także w sytuacji widza, odkrywa kolejne aspekty życia własnej córki. Anna od zawsze musiała walczyć o swą niezależność, udowodniać sobie i całemu otoczeniu, ile jest warta. Nagranie kasety ma spełniać dla niej funkcję kompensacyjną – dotąd niedoceniana może nareszcie przejąć kontrolę i nad własnym życiem (a dokładniej jego obrazem), i nad matką.

Pozornie odbiorca tekstu wideo sprawuje kontrolę nad czasem i okolicznościami recepcji przekazu. Złudna możliwość sprawowania kontroli nad wyświetlanym obrazem przy użyciu pilota gwarantuje poczucie bez-

¹⁵ M. Imielska, *Chciałam ci tylko powiedzieć*, s. 7.

pieczeństwa i wolności wyboru. Jednakże specyfika przekazu telewizyjnego, w tym tekstu wideo, charakteryzuje się jednostronnością i nadrzędnością sytuacji nadawczej. Twórca przekazu wideo może korzystać z całej gamy środków wyrazu, które wpływają niewątpliwie na interlokutora, podczas gdy sam odbiorca nie ma żadnego wpływu na treść komunikatu, który jest mu prezentowany. Jedyne, co może zrobić wyrażając swoją postawę wobec oglądanego tekstu wideo, aby zmienić swoją sytuację, to zatrzymać projekcję, cofnąć, przewinąć kasetę albo po prostu wyłączyć odtwarzacz. Trzeba pamiętać, że jego reakcja nie zmieni w żadnym stopniu sytuacji nadawczej. Przekaz pozostanie w takiej formie i treści, w jakiej nagrał go nadawca. Tak więc twórca tekstu wideo ma ogromny wpływ na odbiorcę i może nim dowolnie manipulować.

Stwierdzenie Anny: „Wbrew wszystkiemu” jest więc zakamuflowanym atakiem wymierzonym w stronę Krystyny. Narratorka świadoma jest swojej przewagi i ta siła daje jej odwagę, by oskarżyć matkę o własne nieszczęście. Nim to nastąpi, zakłóca zachowane dotychczas maksymy: wielkoduszności (ponieważ może w ten sposób udowodnić matce, że pomimo jej sprzeciwu udało się jej coś osiągnąć), skromności (bo uświadamia Krystynie jej błędy), wreszcie maksymę Polyanny (gdyż *deixis* „wszystkiemu” wyraźnie odnosi się do przykrych dla interlokutorów tematów).

Krystyna jest bezbronna wobec tekstu wideo i wobec targających nią uczuć. Początkowo wyłącza odtwarzacz, jednak możliwość zobaczenia jeszcze raz twarzy nieżyjącej już córki i poznania jej losów wydaje się zbyt nęcąca. Krystyna zrezygnowała więc z ostatniej możliwości obrony, od tej pory, mimo iż wiele razy będzie chciała zrezygnować z projekcji, mimo iż sama jakość kasety spowoduje kilkakrotne przerwanie emisji, matka nadal, jak za hipnotyzowana, będzie podążać kolejami życia Anny. Życia jak filmu wideo.

Reżyserce i zarazem głównej aktorce tego „spektaklu” niedługo udaje się utrzymać w roli zaradnej i szczęśliwej córki. Pedantyczny porządek, wymuskany strój, dziecko bawiące się przed kamerą, stopniowo ustępują miejsca zapisom przerażenia i osobistej tragedii. Anna odsłania, klatka po klatce, swoje prawdziwe oblicze: nieakceptowanej córki, opuszczonej przez matkę, wbrew chorobie własnej (którą „zawdzięcza” poniekąd Krystynie) i męża, próbującej ułożyć sobie życie. To historia kobiety samotnej (wielokrotnie wspomina, jak bardzo chciałaby z Krystyną porozmawiać), której odebrano w życiu wszystko: w dzieciństwie straciła matkę (odwróciła się od córki, nie akceptując jej życiowych wyborów), później pracę (kto zatrudni chorą na psychozę schizoaktywną), następnie męża (choroba odcięła go od rzeczywistości), wreszcie straciła ukochaną córeczkę (zabrano ją do domu

dziecka i zabroniono widzeń z matką pod pretekstem wzbudzania zbytnej nerwowości u dziewczynki). Akt samobójczy stał się dla Anny jedyną szansą na samodzielne zdecydowanie o własnym losie.

Podniszczona kasetka VHS jest metaforą nieszczęśliwej egzystencji autorki i bohaterki nagrania. Co ciekawe, sam nośnik komunikatu wideo został zdefiniowany w nauce o mediach jako rodzaj metafory¹⁶. Podczas projekcji Krystyna co jakiś czas zmuszona jest do przewijania kasety, ponieważ jej jakość uniemożliwia czytelny odbiór. Wówczas obraz na ekranie jest niewyraźny, nieostry, przypomina „szklaną ścianę”¹⁷, przepuszczającą rozmazany obraz¹⁸, która w momentach ataków oddziela chorą psychicznie Annę od rzeczywistości. Kiedy nagranie się kończy, Krystyna rozumie już wszystko. Anna nie żyje, nie istnieje: ani na ekranie, ani w realnym świecie.

Problem realności w *Chciałam ci tylko powiedzieć...* jest dosyć skomplikowany. Wymienione wyżej płaszczyzny miejsc(a) akcji przenikają się. Autorka nie stawia cezurę między prezentacją sytuacji rejestracji nagrania a samym tekstem wideo. Zaznacza jedynie, w którym momencie zapis amatorski zmienia się w profesjonalną realizację telewizyjną. Dzieje się to zawsze, gdy bohaterka łamie jedną z maksym grzeczności.

Na początku nagrania Anna pokazowo bawi się z córeczką, w miarę rozwoju „akcji”¹⁹, kiedy postępy choroby są coraz bardziej widoczne, kobieta nie jest już tak elegancko ubrana, w mieszkaniu panuje bałagan, sama zaś wygłasza nerwowe kwestie na temat normalności. Jednak prawdziwe emocje Anny poznajemy dopiero po wyłączeniu kamery. Oto przykłady:

Koniec ujęć utrzymanych w stylistyce amatorskiego nagrania VHS.
Widzimy Annę w jej mieszkaniu, w trakcie nagrywania kasety.

ANNA Cholera, niedobrze.
 Adam ma mało zleceń.
 Potrzebuję pieniędzy.
 Nie wiem, co zrobię. (*przez moment chowa głowę w dłoniach.*
 Potem jakby powoli uspokaja się. Widać, że stara się być
 opanowana. (...)
 Podchodzi do niej córka. Proponuje wspólną zabawę.
ANNA Nie. Nie teraz. Proszę. Idź do siebie²⁰.

¹⁶ Por. W. Preikschat, *Wideo jako metafora*, przeł. K. Krzemieniowa, [w:] *Po kinie... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, wybór, oprac. A. Gwóźdź, Kraków 1994, s. 224–225.

¹⁷ M. Imielska, *Chciałam ci tylko powiedzieć*, s. 13.

¹⁸ Tamże, s. 29.

¹⁹ Trudno stosować w tym miejscu klasycznie rozumiany termin akcja, to raczej forma komunikatu, dyskursu, choć wpisane w reguły dramatu, stąd określenie „akcja”.

²⁰ M. Imielska, *Chciałam ci tylko powiedzieć*, s. 13.

(...)

ANNA Może miałaś rację.
Bo w końcu postawiono diagnozę: psychoza schizofreniczna.
Koniec ujęć utrzymanych w stylistyce amatorskiego nagrania
VHS. Widzimy Annę w jej mieszkaniu w trakcie nagrywania
kasety.

ANNA Zaczęły się leki. Już nie na chwilę, a na stałe.
Wszystko stało się jak z waty.
Przejsz przez korytarz to było wejście na szczyt wielkiej góry.
I ta świadomość: jestem chora²¹.

Stopniowo rzeczywistość nagrywania kasety (nieretuszowana) zaczyna przynikać do obrazu wideo aż do całkowitego jej wchłonięcia. Co więcej, sytuacje filmowania nie zawierają – jak mógłby to sugerować kontekst – partii monologicznych. Ich dialogowość wzrasta wprost proporcjonalnie do zanikania aspektu dialogiczności w nagraniu VHS. Analiza konwersacyjna końcowych fragmentów dramatu jest skomplikowana ze względu na trudności w określeniu odbiorcy komunikatu. Wypowiedzi Anny nie są już bowiem kierowane do Krystyny, ale do narratorki tekstu wideo. Sytuacja nagrania przemienia się w spotkanie Anny samej z sobą.

Tytuł dramatu Imielskiej oraz kilkakrotnie wypowiedziana autoekspresja: „chciałabym pogadać” implikują samotność bohaterki nagrania, ale i jej matki, która w trakcie oglądania materiału wideo zaczyna coraz mocniej reagować, odpowiadać na zadawane przez Annę pytania. Medium telewizyjne z jednej strony umożliwia spotkanie niemożliwe: porozumienie się, właściwy dialog matki z córką nie może zaistnieć, ponieważ na przeszkodzie w komunikacji stoi jedyny niezwykłalny czynnik uniemożliwiający kontakt interlokutorów – śmierć. Anna nie żyje. Jej życie zamyka się w metaforze zepsutej, „nienormalnej” na tle innych, prawidłowo działających, kasety wideo. Brak dalszego nagrania na taśmie jest synonimem śmierci. Ale ekran telewizora przybliży dwie bliskie sobie osoby, umożliwia rozmowę między dwoma światami, dwoma bytami: żywym i martwym, normalnym i chorym, realnym i wirtualnym. Z drugiej strony, monitor – jak wskazują na to prace Frederica Jamesona²², Jeremy’ego Murray-Browna²³ czy Jeana Baudrillarda²⁴ – jest formą powtórzenia znaku i poprzez swą funkcję kopiowania unieważnia jego znaczenie; stanowi zatem przybliżenie (matki

²¹ Tamże, s. 16.

²² Por. F. Jameson, *Czytanie bez interpretacji: postmodernizm i tekst wideo*, przeł. E. Stawowczyk, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 309–340.

²³ Por. J. Murray-Brown, *Video ergo sum*, [w:] *Widzieć, myśleć*, s. 360–378.

²⁴ Por. J. Baudrillard, *Porządek symulaków*, [w:] *Widzieć, myśleć, być*, s. 63–78.

i córki, to ich jedyna dorosła rozmowa) i oddalenie (pośrednictwo wideo usuwa maksymę zgodności – interlokutorzy nie mogą wyrażać swojego stanowiska partnerowi rozmowy i oczekiwać jego reakcji zwrotnej). W ten sposób ujawnia się dychotomiczna natura medium telewizyjnego.

Trudno stwierdzić, czy ostatecznie Anna wygrała, czy rzeczywiście, jako narrator tekstu wideo utrzymała nadrzędną pozycję w tej specyficznej konwersacji. Nie można jednoznacznie przyjąć, że swoją wypowiedź kierowała do Krystyny. Wprawdzie konsekwentnie zwraca się w drugiej osobie liczby pojedynczej i nazywa wirtualnego odbiorcę „mamą” lub mówi jej o swojej córce jak o wnuczce, to jednak sporo wątpliwości wiąże się z dwiema kwestiami: nośnikiem komunikatu i chorobą nadawcy.

Anna, nagrywając swoje wypowiedzi na kasetę, może początkowo zamierzała ją przekazać Krystynie, lecz ostateczny stan taśmy i nagrania jest zastanawiający. Kasetą jest niepodpisana (nie zdążyła? zapomniała? nie chciała?), w dodatku poniszczona (może zrezygnowała, przestraszyła się, że ktoś może ją obejrzeć?). Anonimowość taśmy sugeruje, że odbiorcą może być każdy, kto ma do niej dostęp, w dodatku stan nagrania świadczy o rezygnacji z próby przekazania komunikatu, może więc tekst wideo miał być jedynie czystą ekspresją, a proces jego nagrywania stanowić rodzaj oczyszczenia, zapis dialogu narratora z samym sobą? Taka hipoteza wydaje się słuszna, zwłaszcza że Anna, jako osoba chora psychicznie często słyszy głosy, z którymi prowadzi dialog. Wypowiedzi Anny ujęte w nawias „wideo w telewizji” można bowiem zinterpretować na płaszczyźnie nagranych tekstu jako budulec swoistego monodramu rozpisanego na dialog między „ja” realnym a projekcją oczekiwanego odbiorcy²⁵, monodramu, w którym brak rzeczywistego interlokutora wpisuje tekst w sytuację *quasi*-teatralną, w sytuację *quasi*-telewizyjną, a odbiorcą czyni każdego oglądającego ów „spektakl”, w tym wypadku Krystynę.

Uznanie tylko jednej z zasugerowanych tez za prawdziwą nie jest możliwe. Przyjmując, że projektowanym odbiorcą była Krystyna, na płaszczyźnie dyskursu meta-telewizyjnego Anna przegrała, okazała swoją słabość, przestała udawać zadowoloną z życia, szczęśliwą młodą matkę. Zamiast tego na ekranie przeistacza się w skrzywdzoną przez najbliższych dziewczynę. W wypowiedziach Anny nie dostrzeżemy już maksym grzeczności, pod koniec dramatu bohaterka przestaje udawać, opowiada o wszystkim, o własnej chorobie, o zamknięciu w szpitalu, o odebraniu Basi, o bezsensie, o śmierci.

²⁵ Por. E. Wąchocka, *Pogranicza monodramu*, [w:] *Od symbolizmu od post-teatru*, red. E. Wąchocka, Warszawa 1996, s. 183.

Gdyby odbiorcę takiego komunikatu nie łączyły bliskie relacje z nadawcą, mógłby odebrać jego treść z niesmakiem (przekaz telewizyjny zawsze implikuje pewien rodzaj przyjemności recepcji), współczuć Annie i może nawet przeżyć swoiste *katharsis*, ale na pewno nie stałby się uczestnikiem dialogu. Imielska zarysowuje w swoim dramacie sytuację, w której spotkanie obu kobiet, w realnym świecie rządzonego przez prawa natury (śmierć) i fizyki (oddalenie) jest niemożliwe, realne staje się dzięki medium wideo²⁶, przegradza się w specyficzny dialog. Obie bohaterki początkowo próbują udawać, doskonale odegrać swoje role: Anna – rozważnej, zaradnej, szczególnie córki, Krystyna – matki pewnej słuszności swojego postępowania, rozsądnej, zawsze opanowanej, wówczas na ich „rozmowę” składa się monolog córki i niewerbalne reakcje matki. Krystyna włącza się do dialogu, gdy pojawia się kwestia choroby psychicznej jej córki:

- ANNA Poszłam do biblioteki. Przeczytałam wszystko, co było możliwe.
- Wcale nie jest pewne, że to jest dziedziczne.
 Zresztą ty nie jesteś chora.
 Tylko ja.
 I może tylko ja będę chora.
- KRYSTYNA Chora... (*nagle przerywa w pół zdania. Sprawia wrażenie jakby przestraszonej własnymi słowami*)
 Na ekranie telewizora widzimy twarz Anny. Milczy.
- KRYSTYNA Boże... (*z trudem powstrzymuje gwałtownie narastający płacz*)²⁷.

Pierwsza kwestia matki, będąca powtórzeniem słów Anny, bliższa jest autoekspresji niż stwierdzeniu. Przymiotnik „chora” przywołuje wspomnienia napiętnowane wyrzutami sumienia, przypomina czas bezradności i zagubienia, stąd następna kwestia jest odwołaniem do Absolutu, wezwaniem, w którym aspekt religijny wydaje się drugorzędny, jest natomiast wołaniem przepełnionym strachem przed...? Przed przeszłością? Innością córki? Bezsilnością? Tak długo tłumionym poczuciem odpowiedzialności za chorobę Anny? Czy może przed samą sobą?

Krystyna, którą poznajemy na początku dramatu jest kobietą elegancją, zadbaną, perfekcyjną. Pierwszy raz używa apostrofy „Boże” zaraz po

²⁶ Jean Baudrillard zauważa dualizm przestrzeny telekomunikacji: wywołuje ona specyficzne oddalenie, niemożliwe do pokonania dla ciała, jednocześnie „dystans języka, sceny, lustra jest dla ciała możliwy do pokonania, dzięki niemu ma on charakter ludzki i stwarza możliwość wymiany, jaką jest komunikowanie”. J. Baudrillard, *Świat wideo i podmiot fraktalny*, przeł. A. Gwóźdź, [w:] *Po kinie... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, wybór i opracowanie A. Gwóźdź, Kraków 1994, s. 252.

²⁷ M. Imielska, *Chciałam ci tylko powiedzieć*, s. 11.

włączeniu kasyety. Stopniowo z biernego odbiorcy przeradza się w aktywnego interlokutora, starając się wytłumaczyć, usprawiedliwić, obdarować córkę uczuciem, którego jej zawsze brakowało.

Krystyna nie potrafi zbudować pełnej konstrukcji syntaktycznej i właśnie w pojedynczych słowach wypowiedzianych z nieodłącznym wielokropkiem, znamionującym zmieszanie, żal, poszukiwanie odpowiedniego środka wyrazu, tkwi ładunek emocjonalny jej komunikatu. Nadawca tekstu wideo nie jest już dla niej obcą, obojętną osobą, jak próbowała sobie to wmówić – to jej „ukochana córeczka”, „Ania”. Od tej chwili sytuacja odbioru tekstu wideo na płaszczyźnie lingwistycznej przemienia się w klasyczną konwersację: Krystyna odpowiada: „Musiałam”²⁸ na zarzut umieszczenia córki w szpitalu psychiatrycznym, komentuje prowokacyjne wypowiedzi Anny na temat choroby: „Bzdura...”²⁹, informuje o swojej intuicji dotyczącej tragicznych losów córki: „Wiedziałam”³⁰, bezradnie przypomina córce swoje rady: „Gdybyś odeszła...”³¹. Ostatnia kwestia skierowana do Anny: „Córeczko...” naznaczona jest świadomością przegranego życia nie tylko córki, ale i własnego.

Powyższą tezę można postawić dopiero po przeanalizowaniu postawy Krystyny, jej myśli i wypowiedzi we wszystkich trzech płaszczyznach, w jakich funkcjonuje, we wszystkich trzech rzeczywistościach. Dotychczasowa analiza dotyczyła jedynie dyskursu na poziomie wirtualnej wypowiedzi wideo i komentarzy do niej w scenach „wideo w telewizji”. Bardzo interesująca okazuje się przestrzeń dotąd nieskomentowana, mianowicie wizji Krystyny i wypowiedzi Anny poza nagraniem. Pierwsze iluminacje wyobraźni, początkowo utkane ze wspomnień, pojawiają się w definiującej tematykę dramatu kwestii: „Chciałabym pogadać”. Kamera telewizyjna podczas realizacji sztuki ukazuje wspomnienia matki. To wtedy pierwszy raz Krystyna mówi: „Córeczko”. Widzi Annę jako pacjentkę szpitala psychiatrycznego, widzi jej męża na oddziale. Dopóki jeszcze wizje Krystyny zbudowane są na fundamencie własnych przeżyć, nie dziwi ich zbieżność z opisami Anny wyrażonymi przed kamerą. Ostatnia wizja matki jest inna. Wyobraża sobie (już nie wspomina!) Annę odwiedzającą Basię w domu dziecka:

Krystyna chowa twarz w dłoniach. Przypomina sobie, jak ją samą lekarz przekonywał, że powinna Annę umieścić w szpitalu. Wyobraża sobie także, jak Anna pojechała po córkę do domu dziecka. Wielki, przytłaczający

²⁸ Tamże, s. 16.

²⁹ Tamże, s. 17.

³⁰ Tamże, s. 20.

³¹ Tamże, s. 23.

budynek. Za siatką pusty plac zabaw. W przerażająco ogromnej sali stoi kilkadziesiąt łóżeczek. Niektóre dzieci siedzą nieruchomo. Inne przeciwnie, próbują wyjść z łóżeczek. Nie można do nich podejść. Wszyscy muszą się zatrzymać przed szklanymi drzwiami³².

Podobieństwo wyobrażeń matki z relacją Anny jest zdumiewające, bowiem Krystyna nie mogła słyszeć słów wypowiedzianych poza kamerą:

ANNA Wielka sala i mnóstwo maluchów.
 Stałam i patrzyłam.
 Nie umiałam jej znaleźć³³.

Scena przedstawiająca wizję Krystyny wydaje się stanowić urzeczywistnienie wypowiedzi córki. Niemożliwy dialog z zaświatów zapośredniczony przez technologię wideo okazał się jedyną realną rozmową matki i córki, rozmową, w której mimo złamania zasad kluczowych dla aktu konwersacji, osiągnięte zostało porozumienie, a dokładniej zrozumienie. Nagranie wideo dało Annie szansę werbalizacji własnych emocji, frustracji, lęków, ale także możliwość zastanowienia się nad motywacją matki. W sytuacji zwyczajnej rozmowy *face to face* prawdopodobnie nigdy by tego nie osiągnęła ze względu na zbyt wysoki ładunek emocjonalny wpisany w takie spotkanie i skutek niekontrolowanych replik matki. Krystyna natomiast, podczas recepcji przekazu wideo być może pierwszy raz w życiu miała możliwość (lub może dała sobie szansę) wysłuchania własnej córki. Nagranie uświadomiło jej niezwykle podobieństwa między nimi: obie były samotne, obie zrzekły się własnych córek, obie w trudnych chwilach porządkowały pedantycznie przestrzeń; wreszcie doświadczyła stanu psychicznego Anny (symboliczne przerwy w nagraniu, zamazany obraz). Krystyna odkryła, jak silną więzią związana jest (była?) z córką, jak wiele je łączyło, tym bardziej bolesna stała się świadomość jej odejścia. Oglądając nagranie była tak samo bezsilna, jak wówczas, gdy dowiedziała się o chorobie córki. Dlatego po intermedium z Dziewczynką proszącą o pieniądze na chleb, kiedy chce skomentować postawę kobiety, zgadzającej się na żebranie córki, przy słowie „matka” zawiesza głos. Już wie, że sama nie sprostała tej roli.

Wszystkie cztery plany, omówione w powyższej analizie ukazują specyfikę ostatniego „spotkania” Krystyny i Anny. Spotkania niezaplanowanego, wydawałoby się – niemożliwego. Kamera VHS umożliwia przełamanie barier rzeczywistości (na swój sposób eliminuje śmierć przez zakodowanie obrazu i słów Anny), przełamanie czasoprzestrzeni.

³² Tamże, s. 26.

³³ Tamże.

Problem czasu wydaje się tu niezwykle istotny. Dystans temporalny, jaki zapewnia wideo, gwarantuje w tym wypadku dogodne warunki komunikacji. Recepcja nagrania pozwala na zatrzymanie taśmy, przemyślenie usłyszanych kwestii. W przypadku odbioru tekstu wideo trudno mówić o doświadczanym w realnym życiu „czasie rzeczywistym” z dwóch powodów: po pierwsze, czas fikcyjnych scen na ekranie (a tak można by określić sielankową zabawę Anny z Basią) nigdy nie jest jednoznaczny z przypuszczalną długością ich trwania w czasie realnym³⁴, po drugie, technologia wideo pozwala na odtwarzanie wybranych fragmentów w dowolnym czasie rzeczywistym oraz stosowanie pauz (stopklatki, podczas których zbliżenie twarzy Anny daje wrażenie intymnej obecności). To linearny zapis pamięci³⁵.

Krystyna kilkakrotnie zatrzymuje kasetę. Jednak wyłączenie odtwarzacza nie jest jednoznaczne z zakończeniem projekcji – wówczas do głosu dochodzą wspomnienia i wyobrażenia. Dialog trwa. Rozmowa matki z córką jest więc możliwa dzięki macierzyńskiej empatii, technologia wideo staje się jedynie przekaznikiem, protezą, przekraczającą poniekąd barierę cielesności. Poniekąd, gdyż uwiecznienie Anny na kasecie jest jedynie symulakrum jej istnienia, istnienia skończonego tak samo szybko i gwałtownie jak kończy się sama taśma. Śmierć jest faktem przenikającym wszystkie plany rzeczywistości: świadczy o niej brak sekwencji z Anną nagrywającą taśmę, koniec wspomnień, a przede wszystkim migający: „(...) obraz nie nagranej taśmy wideo”³⁶, taśmy życia.

Imielska w swoim dramacie wykorzystuje chwyt „teatru w teatrze” poprzez wykorzystanie technologii wideo i rejestracji telewizyjnej na płaszczyźnie inscenizacji przetransformowany na „wideo w telewizji”. W efekcie multiplikuje plany rzeczywistości, jednocześnie ją odrealniając i wprowadzając w cudzysłowie. Kamera telewizyjna zyskuje dodatkowe kompetencje, rejestruje: oficjalny przekaz na kasecie VHS, sytuację nagrywania taśmy, proces jej recepcji oraz pomaga w reifikacji wyobrażeń Krystyny. Ta ostatnia funkcja jest rodzajem awataru świadomości, materializacji myśli. Telewizja jako McLuhanowska proteza ciała przekracza więc granicę biologiczną, czasową i przestrzenną.

³⁴ Por. F. Jameson, *Czytanie bez interpretacji: postmodernizm i tekst wideo*, przeł. E. Stawowczyk, [w:] *Widzieć, myśleć, być. Technologie mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2001, s. 314.

³⁵ Por. V. Flusser, *Gest wideo*, przeł. A. Gwóźdź, [w:] *Pejzaże audiowizualne. Telewizja-wideo-komputer*, wybór i opracowanie A. Gwóźdź, Kraków 1997, s. 230.

³⁶ M. Imielska, *Chciałam ci tylko powiedzieć*, s. 29.

Małgorzata Pilch

Talk with... a video camera. Conversational controversies around the virtual communication in a drama by Małgorzata Imielska

Małgorzata Imielska's drama *Chciałam ci tylko powiedzieć...* (*I just wanted to tell you...*) has enormous interpretative potential. In an intriguing way it combines the problem of schizophrenia with the issue of multiplying of reality which is a result of using the media of television and amateur video camera. Application of the conversation theory (politeness theory and implicatures) and contemporary media studies (especially video technology) in the present analysis has allowed the author to show a complex relationship between the characters of the drama in question: the mother and her mentally retarded daughter. Thanks to the video technology a conversation takes place, even though it seems both apparently impossible (it annuls the borderline between life and death) and exceptionally straightforward at the same time (the first time when the women choose to speak frankly and listen carefully to each other). It turns out that the video camera and VHS cassette not only have the unavoidable function of separating interlocutors but are also able to form McLuhan's "prosthesis", a genuine extension, a link that brings interlocutors closer to one another.