

MIĘDZY SZTUKĄ A CODZIENNOŚCIĄ


w stronę nowej syntezy (1)

Pod redakcją

Maryli Hopfinger, Zygmunta Ziątka i Tomasza Żukowskiego



Dominik Antonik
Joanna Bachura-Wojtasik
Katarzyna Buszkowska
Grzegorz Grochowski
Maryla Hopfinger
Anna Jakubas
Przemysław Kaniecki
Anna Kowalska
Katarzyna Nadana-Sokołowska
Anna Sobolewska
Jerzy Zygmunt Szeja
Jerzy Szyłak
Zygmunt Ziątek



**MIĘDZY SZTUKĄ
A CODZIENNOŚCIĄ
w stronę
nowej syntezy (1)**

INSTYTUT BADAŃ LITERACKICH PAN

<http://rcin.org.pl>

MIĘDZY SZTUKĄ A CODZIENNOŚCIĄ

w stronę nowej syntezy (1)

Pod redakcją
Maryli Hopfinger, Zygmunta Ziątka i Tomasza Żukowskiego

Recenzent

Andrzej Zieniewicz

Redakcja i indeks

Katarzyna Makaruk

Korekta

Tomasz Ostromięcki

Projekt typograficzny, skład i łamanie

Renata Witkowska

Projekt graficzny

Joanna Gondowicz

Wszystkie teksty zamieszczone w tym tomie powstały na seminarium „Między sztuką a codziennością – w stronę nowej syntezy. Sporne gatunki literatury przełomu XX i XXI wieku w Polsce: literatura bez fikcji” w Instytucie Badań Literackich PAN jako praca naukowa finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2014 i 2015.

Publikacja finansowana w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w roku 2016.

© Copyright by Instytut Badań Literackich PAN, 2016

ISBN 978-83-64703-79-9

Druk i oprawa

BookPress.eu

ul. Lubelska 37c

10-408 Olsztyn

Spis treści

MARYLA HOPFINGER, Między sztuką a codziennością. Literackość bez fikcji?	7
ANNA KOWALSKA, Uczestnik kultury – nowy czytelnik	31
ZYGMUNT ZIĄTEK, Reportaż – fotografia – nowe kryteria wiarygodności	83
ANNA SOBOLEWSKA, Paradoksy dokumentu kreacyjnego. Fikcja i niefikcja we współczesnym filmie dokumentalnym ...	134
JOANNA BACHURA-WOJTASIK, Literatura audialna między fikcją a niefikcją. „Upowieściowienie” dokumentu a narracje fikcyjne	184
PRZEMYSŁAW KANIECKI, Punktowy obraz rozmowy. Uwagi o tym, co w publikowanym wywiadzie pozostaje ze zdarzenia spotkania	213
JERZY SZYŁAK, Komiks polski „w horyzoncie literatury”	237
PRZEMYSŁAW KANIECKI, Problematyczna „literackość” komiksów Macieja Sieńczyka	270
ANNA JAKUBAS, Reportaż przyszłości? Eksperymenty Marka Millera	296
GRZEGORZ GROCHOWSKI, „Ciągi dalsze” Jerzego Pilcha. Literatura, serial i okolice	323
KATARZYNA BUSZKOWSKA, W sieci Ignacego Karpowicza	368
DOMINIK ANTONIK, Dorota Masłowska: transmedialny projekt osobowościowy	399
JERZY ZYGMUNT SZEJA, Gry i współczesność	444

KATARZYNA NADANA-SOKOŁOWSKA, Facebook – projekt komunikacji totalnej?	477
JERZY ZYGMUNT SZEJA, Tworzenie rzeczywistości wirtualnej	497
Noty o autorach.....	533
Indeks osobowy	538

MARYLA HOPFINGER

Instytut Badań Literackich PAN

Między sztuką a codziennością. Literackość bez fikcji?

W horyzoncie sztuki

Perspektywa „długiego trwania”, której wagę uświadomił Fernand Braudel, francuski teoretyk historii i europejski dziejopisarz¹, uzasadnia odwołanie się do doświadczeń z przeszłości. Ich korzenie sięgają lat sześćdziesiątych, kiedy nauka o literaturze wraz ze swoim przedmiotem zajmowała dominujące miejsce w humanistyce i w kulturze. Korzystając z uprzywilejowanej pozycji literatury jako sztuki słowa, refleksja o literaturze sama została dziedziną wyjątkową, uznaną, wręcz oczywistą. Jej kategorie, kryteria wartościowania, sposoby postrzegania i myślenia stały się wzorcowe i obowiązujące. Anektowała także zjawiska pokrewne literaturze. Różne powinowactwa i pogranicza z założenia były sytuowane w promieniu sztuki literackiej. Liczył się artysta i jego twórczość, dzieła wybitne i oryginalne. One były fundamentem autorskiego modelu komunikowania. Autor tworzył dzieło i biorąc za nie odpowiedzialność, proponował odbiorcy lekturę na swoich zasadach. O sposobie odbioru miały decydować wewnętrzne reguły struktury.

¹ F. Braudel, *Historia i trwanie*, przeł. B. Geremek, wybór i przedmowa B. Geremek i W. Kula, Czytelnik, Warszawa 1971; zob. zwłaszcza studium *Historia i nauki społeczne: długie trwanie*, przedruk z „Annales E.S.C.” 1958, nr 4.

Odbiorca zobligowany do kompetentnej lektury miał rozpoznać intencje autora i odczytać jego przesłanie. O ile figura odbiorcy wpisanego w strukturę utworu dawała się zrekonstruować, o tyle rzeczywisty odbiorca pozostawał poza tym modelem jako element niepewny i niezbyt ważny.

Głównym źródłem tego stanu świadomości był, związany z poziomem cywilizacyjnym, panujący nadal werbalny typ kultury, zsynchronizowana z nim organizacja oświaty i edukacji na wszystkich poziomach, przewaga przekazów pisanych i drukowanych. A także preferowany repertuar wartości artystycznych i estetycznych. Sztuka znajdowała się w centrum kultury.

W taki kontekst wpisywały się fascynacje filmem, który był jawnie innym sposobem wypowiedzi². Te fascynacje z trudem przekładały się na systematyczną refleksję. Nie ułatwiała jej umykające w czasie projekcji obrazy, które można było zobaczyć jedynie w sali kinowej, zgodnie z repertuarem kin i kalendarzem wyświetleń. Odbiór utworów filmowych, możliwy wyłącznie w przestrzeni publicznej, z innymi widzami, był traktowany jako atrakcyjny sposób spędzania wolnego czasu, jako tak zwana rozrywka. Utrzymywał się pogląd odnotowany przez Karola Irzykowskiego jeszcze w epoce kina niemego o Europejczykach, którzy chodzą do kina, ale się tego wstydzą³. Czy ekranowe obrazy zasługiwały na uwagę badaczy twórczości artystycznej? Czy nadawały się do analiz w kategoriach sprawdzonych w odniesieniu do dzieł literackich?

Jak pokazał Thomas S. Khun⁴, obowiązujący paradygmat tworzy horyzont, w którym starają się zmieścić badacze zjawisk nieuznawanych dotąd za godne zainteresowania. Stąd niezależnie od prób

² Zob. np. J. Budzik, *Dotyk światła. O zmysłowym doznawaniu kina*, Wydawnictwo FA-art, Katowice 2012; M. Hopfinger, *Kino z moich wspomnień*, w: *Pamięć kina*, A. Gwóźdź, B. Kita (red.), Wydawnictwo Śląsk, Katowice 2013.

³ K. Irzykowski, *Dziesiąta Muza. Zagadnienia estetyczne kina* (1924), Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1960 (wyd. III).

⁴ T.S. Khun, *Struktura rewolucji naukowych* (1962), przeł. H. Ostromiecka, PWN, Warszawa 1968; tenże, *Dwa bieguny. Tradycja i nowatorstwo w badaniach naukowych* (1977), przeł. i posłowie S. Amsterdamski, PIW, Warszawa 1985.

przekraczania wyznaczonych granic w pracach na temat ekranowych utworów była używana kategoria „dzieła filmowego”, a artykuły o filmie publikowano w „Studiach Estetycznych”⁵.

Jedyną możliwą drogą nobilitacji było wprowadzenie kinowych przedstawień w przestrzeń sztuki oraz próby ich opisu w kategoriach artystycznych. W tej perspektywie charakterystyczne wydają się książki poświęcone muzyce w filmie, niezależnie od tego, jak zasadniczo różniło je ujęcie samej problematyki⁶.

Literatura i film są niewątpliwymi sąsiadami, choć w perspektywie długiego trwania owo sąsiedztwo aktualne było wówczas zaledwie od siedmiu dekad. Film od swoich początków korzystał z wielu opowieści literackich, a doświadczenia kultury literackiej stanowiły oczywisty układ odniesienia w myśleniu o twórczości filmowej. Przeważał wówczas pogląd, że film jest sztuką przyliteracką, zależną zarówno od bogatej tradycji literackiej, jak od konkretnych dzieł pisarzy. Jak ujął to Bolesław W. Lewicki, profesor pierwszej w Polsce placówki filmoznawczej na Uniwersytecie Łódzkim, scenariusz filmowy jest literackim programem struktury filmowej, a rzutowane na ekran obrazy są formą podawczą literatury⁷.

Inną drogę nobilitacji filmu proponował Aleksander Jackiewicz. Traktował film jako niekwestionowanego dłużnika literatury⁸. Jednocześnie uważał, że kino nie jest sztuką przyliteracką, lecz zjawiskiem autonomicznym, osobną dziedziną kultury. Pogląd ten, sformułowany w artykule w „Kwartalniku Filmowym”, przedstawił

⁵ Np. A. Jackiewicz, *Uwagi o metodologii badania dzieła filmowego*, „Kwartalnik Filmowy” 1963, nr 3; A. Helman, *O dziele filmowym. Materiał – technika – struktura*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970; M. Hopfinger, *Intersemiotyczne podstawy adaptacji filmowej*, „Studia Estetyczne” 1969, t. 6.

⁶ Z. Lissa, *Estetyka muzyki filmowej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964; A. Helman, *Rola muzyki w filmie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1964.

⁷ B.W. Lewicki, *Wprowadzenie do wiedzy o filmie*, Ossolineum, Wrocław 1964; tenże, *Scenariusz – literacki program struktury filmowej*, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 1970.

⁸ *Powieść na ekranie*, A. Jackiewicz (red.), Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1952; *Dramat na ekranie*, A. Jackiewicz (red.), Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1953.

na konferencji naukowej w Instytucie Badań Literackich PAN w 1965 roku. W dyskusji stanowisko Jackiewicza poparł Kazimierz Wyka⁹.

Refleksja filmowa zyskała nowy impuls. Znajdowała jednocześnie znaczące uzasadnienie w praktyce filmowej. W kraju powstawały kolejne filmy Andrzeja Munka, Andrzeja Wajdy, Jerzego Kawalerowicza, Jerzego W. Hasa, Kazimierza Kutza. Polski film cieszył się znakomitymi opiniami krytyki rodzimej i obcej, zdobył wielkie zainteresowanie szerokiej publiczności. Głośne filmy realizowali w tym czasie Czesi i Węgrzy, Antonioni, Fellini, Visconti, ekrany nie tylko francuskie zdobywała tak zwana nowa fala. Lata sześćdziesiąte okazały się dekadą europejskiego filmu artystycznego¹⁰.

Sama analizowałam szczególne sąsiedztwo literatury i filmu: adaptacje filmowe utworów literackich, zjawisko nagminne w polskim kinie. Unikałam kategorii „dzieła filmowego”, co ułatwiły mi dobrodziejstwa semiotyki. Semiotyka proponowała nową aparaturę, poza kryteriami estetycznymi. Przede wszystkim pojęcia znaku (*signifiant* i *signifié*), kodu, tekstu¹¹. Pozwalały one uwyraźnić swoiste cechy materii filmowej, zauważyć zupełnie inny niż w utworach literackich wizualny oraz dźwiękowy charakter znaków ekranowych. Docenić obecność w filmie połączonych elementów słownych oraz zachowań niewerbalnych, znaków opartych na relacji podobieństwa, analogii, a nie – jak w literaturze – arbitralnych znaków językowych. Ułatwiło to dostrzeżenie fundamentalnej roli techniki w powstawaniu i rozwoju znaków filmowych. A jednocześnie pomogło oddalić przekonanie o ich niezdolności do wyrażania znaczeń, przypisać im walor znaczeniowy. W budowie przekazów literackich i filmowych

⁹ A. Jackiewicz, *Uwagi o metodologii badania dzieła filmowego*, „Kwartalnik filmowy” 1963, nr 3, przedruk: *Wstęp do badania dzieła filmowego*, A. Helman, A. Kumor, D. Palczewska (red.), Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1966; tenże, *Proces literacki a film*, w: *Proces historyczny w literaturze i sztuce. Materiały konferencji naukowej*, M. Janion, A. Piórnowa (red.), PIW, Warszawa 1967.

¹⁰ Zob. A. Werner, *Dekada filmu*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1997.

¹¹ M. Hopfinger, *Intersemiotyczne podstawy adaptacji filmowej*, dz. cyt.; też, *Film i literatura: uwarunkowania techniczne przekładu intersemiotycznego*, w: *Sztuka, technika, film*, A. Kumor, D. Palczewska (red.), Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1970; też, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Ossolineum, Wrocław 1974.

można było dzięki semiotyce łatwiej wyodrębnić poziomy i kody i określić to, co odrębne, oraz to, co wspólne.

Posługujące się znakami słownymi, pisanymi i drukowanymi, utwory literackie oraz oparte na znakach fonofotograficznych utwory filmowe mogły zostać dwiema odrębnymi dziedzinami kultury. Ale nadal myślimy o nich w kategoriach artystycznych. Widzimy technikę jako czynnik różnicujący, stąd mówimy o filmie „sztuka techniczna”. To określenie odnoszące się do struktury i języka filmu odróżnia sztukę literacką od sztuki filmowej. Czy wystarczająco?

Praktyka filmowa, pomimo spektakularnego rozwoju języka ekranowych wypowiedzi, dostarcza wielu realizacji, które trudno rozważać w kategoriach artystycznych. Film wprawdzie bywa sztuką, ale znaczna część filmowego przemysłu zdobywa popularność niezależnie od walorów artystycznych i cieszy się zainteresowaniem widzów z innych powodów. W każdym razie określenie filmu jako sztuki technicznej zaczyna nie zadowalać, kiedy padają pytania o odbiór filmu, o kinową publiczność, o funkcjonowanie kina w społecznej przestrzeni. Tymczasem telewizyjna infrastruktura zapewnia rozszerzanie się społecznego zasięgu filmu. Teraz utwory filmowe pokazywane są nie tylko w kinach, bowiem transmisje filmów kinowych zajmują wiele miejsca w programie początkującej telewizji. Przy tym byt dzieła literackiego wydaje się jakoś niezależny od swoich czytelników, podczas gdy film jest bardziej bezpośrednio uzależniony od swojej publiczności. Ze względu na skalę i rodzaj odbioru filmowi bliżej jest do radia czy telewizji niż do literatury. Stąd określenie „sztuka masowa”¹².

Przekroczenie horyzontu sztuki umożliwi dopiero antropologia¹³. Klasyczną antropologię interesowały plemiona przedpiśmienne.

¹² *Szkice o sztukach masowych w Polsce*, A. Helman, M. Hopfinger, M. Raczewa (red.), Ossolineum, Wrocław 1974; *Z zagadnień semiotyki sztuk masowych*, A. Helman, M. Hopfinger, H. Książek-Konicka (red.), Ossolineum, Wrocław 1977.

¹³ Koncepcje Franza Boasa, Edwarda Sapira, Benjamina Lee Whorfa, Ruth Benedict, Margaret Mead. W odniesieniu do filmu zob. A. Jackiewicz, *Antropologia filmu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975; A. Helman, *Filmoznawstwo wobec antropologii*, w: *Film: tekst i kontekst*, A. Helman, W. Godzic (red.), Uniwersytet Śląski, Katowice 1982.

Antropologowie musieli się koncentrować na zachowaniach *face to face* i praktykach, które daleko wykraczały poza granice wyznaczone przez tradycyjną refleksję o kulturze europejskiej. Otwierało to drogę do badań innych niż dziedziny wąsko pojmowanej kultury. Utrwalony zapis filmowy mógł się znaleźć w uznanym polu naukowych poszukiwań. Ponadto w filmie, tak jak w doświadczeniu antropologów, obcujemy z sytuacjami antropologicznymi o charakterze audiowizualnym, i to one, nie zapis słowny, stają się źródłem naszej wiedzy i samowiedzy, odsłaniają złożone, różnorodne sposoby życia i porządkowania świata. Zatem klasyczna antropologia podwójnie uzasadniała badania filmu w perspektywie kultury¹⁴.

Połączone inspiracje antropologiczne oraz semiotyczne znalazły wyraz w kategorii „tekstu kultury”. W ujęciu Stefana Żółkiewskiego tekst kultury, który charakteryzuje się łączeniem funkcji rzeczowych oraz znaczeniowych, może odnosić się do rozmaitych zjawisk i dziedzin kultury, w tym do utworów literackich oraz do utworów filmowych. Odpowiednikami – w skali makro – wymiaru rzeczowego i znaczeniowego w tekście kultury są kategorie typu kultury oraz stylu kultury. Styl kultury związany z hierarchią wartości zmienia się wraz z grą sił i interesów. Typ kultury jest sprzęgnięty z warunkami cywilizacyjnymi, technicznymi, z kierunkiem przemian. Ma moc przymusu kulturowego i wywiera trwały wpływ na uczestników kultury. A jeśli przyjąć, że podstawowym sposobem udziału w kulturze są operacje kodowania, to uczestnictwo w niej zakłada obligatoryjne bycie w sytuacji wyboru, zatem konieczną aktywność (bez względu na to, czy będzie oceniana pozytywnie, czy negatywnie).

Antropologiczne, szerokie rozumienie kultury oraz kategoria „tekstu kultury” i kodowania jako podstawowego mechanizmu uczestniczenia w kulturze stworzyły szanse nowych analiz i interpretacji¹⁵.

¹⁴ M. Hopfinger, *Film i antropologia*, w: *Sztuka na wysokości oczu. Pamięci Profesora Jackiewicza*, Z. Benedyktowicz, D. Palczewska, T. Rutkowska (red.), Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1991.

¹⁵ S. Żółkiewski, *Wiedza o kulturze literackiej. Główne pojęcia*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1980; *Teksty kultury. Studia*, PWN, Warszawa 1988; *Spoleczne konteksty*

Przekształcanie się werbalnego typu kultury w typ z przewagą tekstów audiowizualnych, opartych na technicznej reprodukcji obrazu i dźwięku, przekonywało do przyjęcia proponowanej przez Stefana Żółkiewskiego perspektywy komunikacyjnej. Umożliwia ona inny niż w paradygmacie sztuki sposób ujmowania zjawisk. Inaczej interpretuje rolę autora. Zakłada taki model komunikowania, w którym autor, tworząc tekst, inicjuje proces komunikacyjny dopuszczający udział odbiorcy w kreowaniu znaczeń. Ilu rozmaitych odbiorców, tyle może być odmiennych lektur. Przy tym reguły wewnątrztekstowe pozostają w odbiorze tekstu ważnym aspektem. Nie są jednak decydujące. Odbiorca nie musi rozszyfrowywać tekstu w zgodzie z intencją autora. Może kierować się innymi, zewnętrznymi okolicznościami lektury. Tekst bowiem nie znajduje się w izolowanym polu, wpisuje się w kontekst kulturowy, znaczy na jego tle. A także jego odbiór przez uczestników kultury nie przebiega w oderwaniu od rozmaitych innych aktywności, jest ich częścią. Ten sposób lektury dotyczy również utworów literackich, o których odczytaniu mogą współdecydować czynniki zewnętrzne wobec struktury tekstu, inne niż reguły wewnątrztekstowe. Czynniki, które dominowały w modelu autorskim. Ich waga opierała się na przeświadczeniu, że w przypadku utworów literackich zbudowanych z tworzywa językowego mają decydującą rolę w lekturze. Przekonanie to uzasadniały właściwości języka naturalnego – jako systemu – wskazane przez Ferdinanda de Saussure'a: zasada opozycji, decydujące o znaczeniu miejsce w systemie, podwójna artykulacja. Tymczasem język jest wyjątkowym systemem w kulturze i nie może być modelem dla innych dziedzin. W odniesieniu do filmu czy literatury – korzystającej z języka jako tworzywa – okazuje się metaforą. Natomiast jako system wyjątkowy pełni niezastąpioną funkcję metakulturową.

kultury literackiej na ziemiach polskich (1890–1939), przygotowali do druku A. Brodzka, O.S. Czarnik, M. Hopfinger; zob. też M. Hopfinger, *Stefan Żółkiewski – teoretyk kultury*, w: *Sporne postaci polskiej literatury współczesnej. Krytycy*, A. Brodzka-Wald, T. Żukowski (red.), Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2003.

Poszukiwanie nowego horyzontu

Uwzględnienie perspektywy „długiego trwania” pozwala nawiązać do trafnych rozpoznań kierunku przemian współczesnej kultury i prekursorskich propozycji badawczych. Pozwala potraktować je niczym kapitał wyjściowy w poszukiwaniu diagnoz dzisiejszej sytuacji.

Paradygmat sztuki, który nadal leży u podstaw wielu interpretacji, traktujemy nie jako obowiązujący horyzont, zamykający się na nowe zjawiska w kulturze. Jest dla nas układem odniesienia i ułatwia nam zauważenie oraz docenienie przemian. Nie pozbywamy się pojęcia twórczości, rozumiemy jego szczególne znaczenie dla rozwoju i jakości kultury. Nie rezygnujemy z pojęcia sztuki, widzimy tylko, że nie znajduje się w centrum kultury. Natomiast widzimy, jak ważne miejsce zajęła komunikacja i jaką rolę odgrywa we współczesności.

Preferujemy podejście interdyscyplinarne, by zobaczyć, jak zmienia się samo rozumienie literatury, przeobrażanie się gatunków literackich. Pytamy, jakie konsekwencje dla sytuacji i kształtu literatury mają obecne w tej samej przestrzeni inne dziedziny: fotografia i komiks, a obok filmu także radio, telewizja, Internet. Jakie napięcia, podobieństwa czy różnice wywołuje to sąsiedztwo?

W aspekcie teoretycznym węzłową sprawą było przyjęcie jako punktu wyjścia szerokiego, antropologicznego rozumienia kultury. Dogłębne przepracowanie i ugruntowanie tego pojęcia. Pokazanie, że staje się ono warunkiem rozpoznania dokonanych i dokonujących się zmian, i jakie otwiera możliwości interpretacyjne. A zwłaszcza, że pozwala skierować refleksję na sferę dotąd tak nieokreśloną jak **o d z i e n n o ś ć**.

Antropologiczne rozumienie kultury sprzyja równie ważnej w naszym podejściu perspektywie komunikacyjnej. Nie tylko kieruje uwagę na wspólną dla literatury i innych dziedzin przestrzeń społecznej komunikacji, ale także na nową, kreatywną rolę odbiorcy – uczestnika kultury – tak wyrazistą i ważną, że od niej bierze nazwę obecna faza kultury: kultura uczestnictwa.

W wymiarze empirycznym antropologiczne rozumienie kultury skutkowało uwzględnieniem przemian rzeczywistości kulturowej,

docenieniem przeobrażeń typu kultury – przede wszystkim przekształcenia werbalnego typu kultury z dominantą tekstów słownych w typ audiowizualny z rosnącą przewagą tekstów słowno-obrazowych, a następnie sukcesywnego występowania obok audiowizualności analogowej audiowizualności cyfrowej, zaś obok realności fizycznej – rzeczywistości wirtualnej.

Podstawą tych procesów były techniki zapisu słowa, obrazu i dźwięku, najpierw analogowe, a następnie cyfrowe. Stwarzały napięcie między zdobywaniem dystansu a doświadczaniem immersji przez uczestników kultury. Na naszych oczach dokonuje się współcześnie rekonfiguracja komunikacji społecznej i całej kultury¹⁶. Ale nie byłaby ona możliwa bez postępującej demokratyzacji kultury i bez rosnącej aktywności komunikacyjnej uczestników kultury. Chcemy rozpoznać usytuowanie literatury w takim zmienionym kontekście. I zapytać o rozkład relacji między fikcją a niefikcją.

Literatura bez fikcji

Pojmowanie literatury pięknej łączyło się z fikcją, ona odróżniała utwór uważany za literacki od innych form piśmiennictwa. Zmieniające się rozumienie literatury odpowiadało na swoiste potrzeby kolejnych epok. Zawsze jednak granice literatury były ruchome¹⁷. Obok charakterystycznych gatunków literackich oraz tak zwanych gatunków mieszanych występowały gatunki pograniczne, wnoszące do literatury pięknej nowe cechy i formy wypowiedzi. W XX wieku „literatura faktu”, w której chodziło o wiarygodną relację na temat autentycznych wydarzeń, została włączona do literatury, poszerzyła jej pojmowanie¹⁸. Podobnie literatura świadectwa czy dokumentu osobistego. W obecnym projekcie wychodzimy od spornych

¹⁶ M. Hopfinger, *Literatura i media. Po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

¹⁷ Zob. G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wrocław 2000; *Ruchome granice literatury. W kręgu teorii kulturowej*, S. Wyslouch, B. Przy-muszała (red.), Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2009.

¹⁸ Zob. Z. Ziątek, *Wiek dokumentu. Inspiracje dokumentarne w polskiej prozie współczesnej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1999.

gatunków polskiej literatury współczesnej¹⁹. W polu naszych obserwacji i rozważań znajduje się przede wszystkim „literatura bez fikcji”. Pytamy o jej kryteria, o relacje między fikcją a niefikcją, o pełnione funkcje społeczne.

Zmyślonym światom przedstawionym utworów literackich wyrastał adwersarz w postaci wynalazku fotografii (1839). Praktyka fotograficzna, w zgodzie z powolnym rytmem dziewiętnastowiecznych przemian, długo zakorzeniała się w kulturze i budowała własną tradycję. Początkowo wzorowała się na malarstwie, zdawała się jednak nazbyt odmienna od akceptowanej, cenionej sztuki. Dzięki reprodukcji technicznej oparta na relacji podobieństwa – rejestrowała fakty, poświadcziała autentyzm zatrzymanego obrazu, przywoływała realność sprzed obiektywu. Została uznana za gwaranta prawdy. Do dzisiaj zdjęcie poświadczają naszą tożsamość w ważnych dokumentach.

Podobnie ruchoma fotografia w kinie zdawała się przywoływać rzeczywistość, a nawet dla pierwszych widzów sama stawała się rzeczywistością, budząc grozę obrazem na przykład pociągu wjeżdżającego na stację. Wkrótce publiczność zrozumiała, że ów obraz nie jest zagrożeniem, tylko złudzeniem. A z czasem powstające obrazy ekranowe były dzielone, jak wcześniej uznana literatura, na fikcyjne, zwane fabularnymi, i dokumentalne. Te fabularne zresztą podzielono później, za Rolandem Barthes'em, na bardziej fikcyjne: wierzące w obraz, posługujące się montażem w konstruowaniu znaczeń, oraz na wierzące w wymowę rzeczywistości rejestrowanej w długich ujęciach o rozbudowanych planach.

Po pewnym czasie zauważono, że fotografia wprawdzie może odtwarzać realność, ale także może rzeczywistość kwestionować, uchylać przypisaną jej dosłowność, że zatem może pełnić funkcję symboliczną. To wprawdzie podważało jej autorytet poświadczania

¹⁹ Zob. *Sporne sprawy polskiej literatury współczesnej*, A. Brodzka, L. Burska (red.), Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1998; *Co dalej, literaturo? Jak zmienia się współcześnie pojęcie i sytuacja literatury*, A. Brodzka-Wald, H. Gosk, A. Werner (red.), Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2008; *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89*, A. Werner, T. Żukowski (red.), Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013.

realności, ale jednocześnie nobilitowało ją dzięki zdolności do konstruowania znaczeń.

Także film dokumentalny jako gatunek utrwalający fakty utracił niepodważalną, zdawałoby się, wiarygodność. Okazało się, że klasyk tego gatunku Robert J. Flaherty, twórca *Nanuka z Północy* (1922), „poprawiał” zarejestrowaną rzeczywistość, inscenizując epizody przed kamerą, nagrywając tak zwane duble, wielokrotnie przemontowując utrwalony materiał. Fotografia i film, które dzięki technicznej reprodukcji miały uwolnić się od arbitralności i fikcyjności słowa pisanego, aby dobrze oddawać idee dokumentalności, nie spełniły tych nadziei. I to jeszcze w epoce technik analogowych. Współcześnie status fotografii oscyluje między dokumentem a symbolem. Status filmu zarówno fabularnego, jak dokumentalnego polega na grze napięć między siłą iluzji w przywoływaniu i uobecnianiu świata realnego a świadomością konwencjonalności jego skonstruowania przez realizatorów. Inaczej mówiąc, w utworze filmowym, w którym z materii semiotycznej opartej na relacji podobieństwa buduje się narracje, współwystępują elementy fikcyjne oraz niefikcjonalne i różne bywają między nimi proporcje. Dzisiejszą refleksję oraz praktykę analizuje Anna Sobolewska w artykule *Paradoksy dokumentu kreacyjnego. Fikcja i niefikcja we współczesnym filmie dokumentalnym*.

Co daje się powiedzieć dzisiaj na temat fikcji i niefikcji? Jean-Claude Carrière, francuski pisarz i doświadczony scenarzysta wielu głośnych filmów mówi: „Tak w ogóle to nie ma różnicy między fikcją a dokumentem. W dokumentach jest dużo fikcji, a w fikcji wiele prawdy”²⁰.

W tym roku – 2015 – po raz pierwszy w dziedzinie literatury przyznano Nagrodę Nobla reportażowi. Zygmunt Ziątek w artykule *Reportaż – fotografia – nowe kryteria wiarygodności* analizuje przede wszystkim dwie zmienne: reportaż jako gatunek literacki oraz fotografię jako tekst kultury, i przedstawia przemiany relacji

²⁰ Z Jeanem-Claude'em Carrière'em rozmawia Katarzyna Bielas, „Duży Format” 16.07.2015.

reportażu z fotografią. Na tle rozwoju gatunku uwypukla odrzucenie przez dzisiejszych autorów modelu reportażu uprawianego przez Ryszarda Kapuścińskiego. Podkreśla ich inne obecnie rozumienie niefikcjonalności. Z drugiej strony dostrzega zmianę nastawienia autorów wobec fotografii jako składowej reportażowych tekstów. Wcześniej reportaż unikał fotografii, obawiał się jej dosłowności, która rozrywała wypowiedź słowną. Ale wraz ze zmianą technik przekazu i całego kontekstu komunikacyjnego coraz ważniejsza stawała się potrzeba wierności faktom i cenne okazało się włączenie fotografii do przekazu reportażowego. Wiara w dokumentalną wartość fotografii, radykalna niepowtarzalność zdjęcia sprzyjały nowemu pojmowaniu niefikcjonalności. Pogodzenie się reportażu z fotografią prowadziło do jej równoprawnego partnerstwa z literaturą dokumentalną, zwłaszcza że obok prawdziwości konkretnie nierzadko zawierała prawdę przesłania. Różne są warianty usamodzielniania się fotografii w dzisiejszym reportażu, ale w każdym z nich „formuła czytania (a nie oglądania) co najmniej zrównuje fotografię z tekstem” (s. 31). W najtrafniejszych realizacjach dochodzi do integracji wartości dokumentalnych i artystycznych. Wszystko to rzutuje na relacje między fikcją a niefikcją, w tym zwłaszcza na poziomie budulca oraz struktury utworu.

Godzenie się reportażu z fotografią jest zarazem przykładem zasadniczych przemian roli słowa i obrazu oraz ich wzajemnych relacji w kulturze współczesnej.

Uczestnicy kultury

W horyzoncie sztuki odbiorca istnieje jako figura wpisana w tekst, przysługuje mu jedynie byt fikcyjny. Realny odbiorca nie mieści się w takim modelu komunikacji, ale przyjmuje się, że powinien spełniać założenia autora i szanować autorski projekt lektury. Za właściwy sposób czytania uznawana jest lektura kompetentnych znawców. Jednak okazuje się, że ludzie na ogół czytają inaczej, głównie przez pryzmat własnych doświadczeń, wyobrażeń, zapamiętań, i to nie tylko i nie przede wszystkim literackich. Czytanie jest bowiem jedną z wielu aktywności. Wiemy najogólniej, że lektury

są włączane w kontekst życia. I ciągle aktualne pozostaje pytanie Stefana Żółkiewskiego: co ludzie robią z literaturą?

W klasycznych teoriach kultury masowej również pomijany jest realny odbiorca. Nieobecność tej kategorii uzasadnia pogląd o biernym charakterze audytoriów mediów masowych, w tym zwłaszcza telewizji. Badania nad komunikacją masową przynajmniej do lat pięćdziesiątych koncentrowały uwagę na celach ośrodków nadawczych i treściach zawartych w przekazach, traktując komunikację jako proces jednokierunkowy, dający zaplanowane przez dysponentów/nadawców efekty po stronie odbiorców.

Ta asymetryczna wersja komunikacji przypomina autorski model z paradygmatu sztuki – w obu wypadkach chodzi o taki sposób odbioru, który jest lustrzanym odbiciem założeń nadawcy, w obu chodzi o odbiór zgodny z intencją nadawców-autorów. I w obu wypadkach, choć z różnych powodów, odbiorca uważany jest za biernego. Przy wszystkich oczywistych różnicach akcent pada na odbiór zaprojektowany poza samym odbiorcą, sterowany z zewnątrz. Tymczasem zarówno w domenie sztuki, jak w dziedzinie środków masowej komunikacji udział biorą aktywni odbiorcy, którzy są różni, mają zróżnicowane potrzeby i oczekiwania i wnoszą swoją różnorodną aktywność do procesów komunikacyjnych.

Ale przede wszystkim są aktywni jako uczestnicy kultury. Bówiem powszechnym i zarazem elementarnym sposobem uczestniczenia w kulturze jest kodowanie, polegające na posługiwaniu się wyuczonymi kodami do porządkowania informacji i orientacji w świecie. O tych podstawowych operacjach kodowych, opartych na mechanizmach wyboru i hierarchizacji, decyduje jednostka, jej potrzeby i cele, choć ma w nich istotny udział splot złożonych okoliczności zewnętrznych²¹. Zatem każdy uczestnik kultury jest z założenia aktywny. Nie ma miejsca na bierność. A osobną kwestią pozostaje ocena takich czy innych wyborów.

²¹ Zob. M. Hopfinger, *Problem artykulacji kultury: kodowanie*, w: *taż, Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2003, pierwodruk: *Kultura współczesna – audiowizualność*, PIW, Warszawa 1985.

Podstawowy sposób lektury – jakiegokolwiek – polega na czytaniu tekstu przez pryzmat własnych doświadczeń i przeżyć, posiadanych umiejętności i wiedzy. Oczywiście w określonym kontekście oraz sytuacji komunikacyjnej. I powtórzę: ile lektur, tyle odczytań, czyli możliwych interpretacji. Samo czytanie wydrukowanego utworu literackiego jest właśnie aktywnością lekturową, oswajaniem tekstu w akcie odbioru. Nie ma tu miejsca na bierność. Ta bazowa aktywność interpretacyjna jest warunkiem każdej innej aktywności, której punktem wyjścia jest lektura. Takiej mianowicie aktywności, która polega na ekspresji powiązanej z działaniem. Tak na ogół zachowują się realni odbiorcy w obecnych warunkach komunikacyjnych. Dzisiaj akcentuje się podmiotowość każdego uczestnika kultury. Docenia i aktywizuje głęboką potrzebę ekspresji, pierwotną wobec technicznych możliwości jej wyrażania. Dokonująca się cyfrowa rekonfiguracja komunikacji, demokratyzacja przestrzeni komunikacyjnej odsłania tę potrzebę i umożliwia jej realizację. Autorka książki *Nowy odbiorca?* krytycznie relacjonuje historię odkrywania odbiorcy w koncepcjach współczesnej kultury i na podstawie analizy praktycznych konsekwencji jego odnajdywania przez teorie proponuje pozytywny projekt badań aktywnego odbiorcy w kulturze 2.0²². O kategorii podwójnie aktywnego czytelnika, która może być kluczem do badań nad literaturą i komunikacją literacką, traktuje zamieszczony w tym tomie artykuł Anny Kowalskiej *Uczestnik kultury – nowy czytelnik*. Szczególnym przykładem aktywnego odbioru jest publiczność fanowska, dla której czytanie staje się działaniem w konkretnym kontekście, wpisanym w doświadczenia codzienności.

Początkowo Internet – eksponujący interaktywność wynikającą z jego technicznych możliwości oraz społecznych warunków udziału w kulturze – był swoistym laboratorium komunikacyjnym. Zaś dzięki intensywnemu rozwojowi stał się ważną codzienną praktyką wielu uczestników kultury. W sieci relacji społecznych użytkownicy

²² A. Kowalska, *Nowy odbiorca? Przemiany obrazu odbiorcy w wybranych koncepcjach współczesnej kultury*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2014.

Internetu wymieniają się wiadomościami, dzielą opiniami i doświadczeniem, zarządzają swoim wizerunkiem, opowiadają o własnych przeżyciach i działaniach. Łączą się w grupy w imię wspólnych zainteresowań, aktów wsparcia czy dla wyrażenia sprzeciwu.

O regulach i zasadach funkcjonowania jednego z najbardziej popularnych serwisów społecznościowych pisze Katarzyna Nadana-Sokołowska w artykule *Facebook – projekt komunikacji totalnej?* Użytkownicy facebooka są zarazem piszącymi, czytającymi, przeglądającymi, komentującymi, klikającymi, zanurzonymi w swojej codzienności i mającymi potrzebę współudziału w internetowej wymianie komunikacyjnej. Czy wśród użytkowników przeważają amatorzy? Raczej tak. Na tym przede wszystkim polega nowa sytuacja odbiorcy, że może zaistnieć w roli autora jako nieprofesjonalista. I nie musi zabiegać o akceptację analogowych pośredników. Wolny jest od instytucjonalnych ograniczeń. Wystarczy, by przestrzegał regulaminu serwisu, z którego korzysta.

Obcowanie z Internetem oparte na aktywnych relacjach ma moc wzorotwórczą dla autorów profesjonalnych. Katarzyna Buszkowska w artykule *W sieci Ignacego Karłowicza* interpretuje powieści tego pisarza – *Balladyny i romanse* i *Ości* – w kontekście kultury uczestnictwa. Odczytuje koncepcję literatury według Karłowicza jako naśladowanie układów relacji i wzajemnych powiązań osób i postaci realnych i wirtualnych, między fikcją a niefikcją, zaczerpniętych z codzienności i repertuaru symboli kultury, przesłoniętych ambiwalencją języka, pozostawiających czytelnikowi szerokie pole do indywidualnych interpretacji. W artykule przywołana jest również proza Kai Malanowskiej, w której pisarka wykorzystuje swoje doświadczenia z blogowania.

Rola autora w paradygmacie sztuki polegała na tworzeniu dzieła, które inicjowało proces komunikacyjny z czytelnikiem, było jego wystarczającą podstawą. Teraz także sam pisarz bierze czynny udział w tym procesie. Dominik Antonik w artykule *Dorota Masłowska: transmedialny projekt osobowościowy* problematyzuje współczesne, pełne napięcia stosunki między autorem/autorką utworów literackich a ich odbiorcami. W sytuacji, kiedy w przestrzeni komunikacyjnej

za zgodą pisarza są dostępne jego zachowania, działania, poglądy nie tylko *stricte* literackie i kiedy odbiorcy interesują się jego osobą, życiem prywatnym, a nie tylko lekturami. Na wizerunek pisarza składają się wszelkie formy jego obecności w przestrzeni komunikacyjnej. A na odbiór twórczości przez czytelników składają się w równym stopniu opinie lekturowe, jak i pozalekturowe²³.

Literatura na wspólnej scenie komunikacyjnej

Uznanie podmiotowości wszystkich uczestników kultury oraz nowa sytuacja zarówno autorów, jak odbiorców współtworzą poszukiwany przez nas nowy horyzont funkcjonowania literatury. Obok nietradycyjnych warunków i zjawisk występują takie, które są znane i obecne od dawna, teraz nierzadko w nowej roli. Scena komunikacyjna zmienia się, przeobraża, ale jest kumulatywna. Spotykają się na niej stare i nowe media, stare i nowe sposoby wypowiedzi. Te stare najczęściej zmieniają zajmowane dotąd miejsce. W dobie digitalnej ekspansji pismo i druk pozostają trwałą techniką zapisu i publikacji.

Przykłady współczesnej literatury interlokucyjnej analizuje Przemysław Kaniecki w artykule *Punktowy obraz rozmowy. Uwagi o tym, co w publikowanym wywiadzie pozostaje ze zdarzenia spotkania*²⁴. Autor wydobywa i uwypukla napięcie między językiem mówionym spotkania a językiem pisanim tekstu, między dynamiką interakcji rozmówców a strukturą zapisu, między obrazem spotkania osób/osobowości w kontakcie bezpośrednim a treścią zredagowanego wywiadu. Zwraca przy tym uwagę fakt, że realizacje tego gatunku coraz częściej zawierają szczegóły potocznych okoliczności rozmowy, podają informacje o sytuacji zewnętrznej wobec tematu przeprowadzanego wywiadu. I choć elementy opisu zdarzeniowości zaburzają wywód merytoryczny, to stały się dla czytelnika atrakcyjną cechą

²³ Zob. D. Antonik, *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Universitas, Kraków 2014.

²⁴ Zob. P. Kaniecki, T. Konwicky, *W pośpiechu*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2011.

gatunku. Odbiorca zainteresowany jest dzisiaj nie tylko poglądami osoby udzielającej wywiadu, ale również jej prywatnością, stylem zachowań, sposobem reagowania na problemy i pytania formułowane przez dziennikarza.

Anna Jakubas w artykule *Reportaż przyszłości? Eksperymenty Marka Millera* przedstawia metodę pisania reportażu, jaką w epoce audiowizualności analogowej stworzył bohater tekstu. Zaproponował zbieranie materiałów przez nieformalną grupę dziennikarzy oraz ludzi reprezentujących różne dziedziny kultury. Z zebranych wypowiedzi świadków wydarzeń, dokumentów archiwalnych, innych publikacji Marek Miller tworzy kompozycje dokumentalne, nadając im, poprzez montaż, interpretację. Z realnych faktów powstaje fabularna narracja bez obecności figury narratora. Dzięki szczególnemu połączeniu dokumentu, fotografii, teatru, filmu, komiksu, radia zostaje skonstruowana „polifoniczna powieść reportażowa”, stara się przekroczyć możliwości i ograniczenia słowa pisanego. Jest na swój sposób multimedialna. Zainteresowana codziennością swoich bohaterów odwołuje się do aktywnego czytelnika, który w poszukiwaniu i eksperymenty Marka Millera z metodą i formą reportażu wpisze własne rozumienie przekazu.

O ile książkom z wywiadami przypisać można wyraźne aspiracje literackie, o tyle „polifoniczna powieść reportażowa” wprawdzie odwołuje się do literackich form, ale najwyraźniej dąży do przekroczenia literackiego zapisu w stronę multimedialności.

Słowo stopniowo przestawało być głównym nośnikiem znaczeń. Awans obrazu wymuszał zmianę wzajemnych relacji.

Jaki stosunek do literatury ma współczesny komiks polski, który powstawał i kształtował się w werbalnym typie kultury? Czy i jakie są punkty styeczne z literaturą? I czy może obecnie literatura próbuje korzystać z doświadczeń komiksu, dziedziny niecieszącej się w Polsce dobrą opinią? Te kwestie uruchamiają ponownie – jak przy reportażu i fotografii – pytania o wzajemne relacje między słowem i obrazem w ostatnich dekadach. Jerzy Szyłak w artykule *Komiks polski „w horyzoncie literatury”* charakteryzuje zasadę komiksu polegającą na opowiedzeniu historii za pomocą środków

wizualnych²⁵. Opowiadanie historii tradycyjnie przypisuje się literaturze. A komiks w poszukiwaniu własnej odrębności eksploruje napięcie między przedstawieniem wizualnym a narracją słowną i z ich kolizji wydobywa nowe znaczenia, tworzy poziom metatekstowy. Relacje między słowem a obrazem układają się rozmaicie po zerwaniu ciągłości rozwoju komiksu profesjonalnego w Polsce. Po przełomie 1989 roku obok licznych komiksów zachodnich pojawiają się wydawnictwa amatorskie, fanziny i artziny w małych nakładach rozprowadzane w ograniczonym środowiskowym obiegu. W tym nowym nurcie dochodzi do głosu krytyka społeczeństwa, obnażane są schematycznie ujęte problemy, tematy, sposoby wypowiedzi. Opowieści złożone często z epizodów portretują życie własnego środowiska autorów, podejmują wątki autobiograficzne. Komiks wyzwala się z ograniczeń i kompleksów – dodałabym: wobec literatury.

Osobne miejsce w polskim komiksie zajmuje Maciej Sieńczyk. Publikuje komiksy w miesięczniku „Lampa”, w albumach oficyny Lampa i Iskra Boża, a także w programach Opery Narodowej. Nie nawiązuje do komiksowych tradycji. Konstrukcja jego opowieści rysunkowych bliższa jest temu, co dzieje się we współczesnej prozie, a przez miejsce publikacji związany jest blisko ze środowiskiem literackim. Prowadzi rozległą działalność artystyczną, między innymi jako ilustrator głośnych utworów literackich Doroty Masłowskiej oraz innych pisarzy. Przemysław Kaniecki w artykule *Problematyczna „literackość” komiksów Macieja Sieńczyka* analizuje literackie elementy jego twórczości komiksowej. Zastanawia się nad znaczeniem nominacji *Przygód na bezludnej wyspie*, słowno-obrazowej książki tego autora, do literackiej nagrody Nike za 2012 rok. Kwestionuje protekcyjną nobilitację komiksu przez włączenie go do świata literatury oraz broni niezależności komiksu jako dziedziny odrębnej, w której mieszczą się zróżnicowane utwory. Pozostaje jednak pytanie, do jakiej dziedziny wypowiedzi zaliczyć można *Przygody*

²⁵ Zob. m.in. J. Szyłak, *Komiks w kulturze ikonicznej XX w.*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1998; tenże, *Komiks: świat przerysowany*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1998, 2009; tenże, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000.

na bezludnej wyspie? Reportaż po tym, jak pogodził się z fotografią, nadal jest zaliczany do literatury. A utwór Sieńczyka?

Stare i nowe role słowa oraz obrazu, napięcia, konflikty i pojednania w relacjach między słowem a obrazem nie wyczerpują współczesnego repertuaru znaków. Blisko sto lat temu radio odkryło świat dźwięków i to, że one, i tylko one, mogą budować samodzielne wypowiedzi. Technika rejestracji, przetwarzania oraz przekazu dźwięku umacnia znaczeniowy wymiar audiosfery. Radio powołało i upowszechniło literaturę kreowaną dźwiękiem, literaturę audialną. W ostatnich dekadach innowacje techniczne komplikują ukształtowane przez tradycję rodzaje audycji. Artykuł Joanny Bachury-Wojtasik *Literatura audialna między fikcją a niefikcją. „Upowieściowienie” dokumentu a narracje fikcyjne* mówi o aktualnych przemianach głównych form gatunkowych: reportażu i słuchowiska. Przemiany reportażu poszerzają formułę gatunku przez kształtowanie audycji na wzór i podobieństwo utworu literackiego, z jednoczesnym zachowaniem podstawowych jakości dokumentalnych – autentycznych zdarzeń czy prawdziwych bohaterów. W konsekwencji zaciera się granica między dokumentem a fabułą. Z kolei tradycyjnie oparte na fikcji słuchowiska niejednokrotnie posługują się faktami i próbują nadać formom fikcyjnym charakter dokumentalny. W tych mechanizmach przesuwania granic niebagatelną rolę odgrywa aktywny odbiorca oraz CD, mp3, Internet i audiobooki. Nowe technologie dźwiękowe sprzyjają też nowatorskim projektom multimedialnym.

Audiowizualność typu kultury, i ta analogowa, i ta coraz bardziej cyfrowa, stała się oczywistym kontekstem dla wszystkich uczestników praktyki literackiej. O paralelach audiowizualnych i ich roli w interpretacji literatury mówią artykuły poświęcone filmowi, telewizji, Internetowi.

Bardzo ważnym układem odniesienia w pytaniach o aktualny status literatury bez fikcji jest praktyka filmu dokumentalnego i refleksja nad nim. Pokazuje to wspomniany już artykuł Anny Sobolewskiej *Paradoksy dokumentu kreacyjnego. Fikcja i niefikcja we współczesnym filmie dokumentalnym*. Przekonanie o oczywistej

wiarygodności gatunku okazało się płonne. Posługiwanie się reprodukcją techniczną prowadzi do rozmaitych rezultatów. Współcześni twórcy filmowi i krytycy w poszukiwaniu kryteriów dokumentalizmu kwestionują bezpośrednie odniesienia do rzeczywistości, funkcję mimetyczną na rzecz odnajdywania w rzeczywistości struktur dramatycznych, odsłaniania ukrytej prawdy jako filmowego korelatu rzeczywistości, zespolonego ze zobowiązaniem etycznym. W artykule jest mowa o trzech modelach polskiej szkoły dokumentu: obserwacyjnym, retoryczno-perswazyjnym i autorskim. W bogatej twórczości polskich dokumentalistów obecne są rozmaite strategie. Z jednej strony cierpliwa obserwacja zwykłych bohaterów i powierzchni zjawisk, tak zwana obiektywna narracja na temat zarejestrowanych faktów i wydarzeń, z drugiej – odkrywanie głębszych warstw rzeczywistości, docieranie do prawdy subiektywnej, korzystanie ze środków stylistycznych przypisywanych gatunkom fabularnym. Opozycja dokumentu i fabuły/fikcji niejednokrotnie zamienia się w skrajne przekonania o „fikcji obecnej w każdym dokumencie” oraz o tym, że „każdy film jest dokumentem”. Nowe technologie sprzyjają równoczesnemu wykorzystywaniu zarówno elementów dokumentalnych, jak i fikcyjnych. Współczesna praktyka filmowa potwierdza tezę o zmieniających się kryteriach prawdziwości i o zacieraniu się granic między gatunkami filmowymi.

Pytamy o rolę najpopularniejszych mediów audiowizualnych – telewizji, Internetu – w przemianach praktyki literackiej. Próbę odpowiedzi na to pytanie przynosi artykuł Grzegorza Grochowskiego „*Ciągi dalsze*” Jerzego Pilcha. *Literatura, serial, okolice*. Autor szuka zbieżności między specyfiką pisarstwa Jerzego Pilcha a przemianami o znacznie szerszym zasięgu niż praktyka literacka. Są one powiązane ze zmianą schematów percepcyjnych i zachowań komunikacyjnych odbiorców, a także ze zmianą ich oczekiwań. W cechach twórczości literackiej i działalności medialnej Jerzego Pilcha autor artykułu odnajduje tendencje oraz zjawiska charakterystyczne dla kierunku przeobrażeń komunikacji społecznej. Kluczowe znaczenie dla reinterpretacji zastanych konwencji i rozwiązań pisarskich ma mechanizm powtórzenia jako strategia komunikacyjna, która imperatywowi innowacyjności sztuki oraz oryginalności dzieła

przeciwstawia zasadę repetycji i seryjności przekazów. Właściwości narracyjne i stylistyczne prozy Jerzego Pilcha oraz jego nastawienie na kontakt z czytelnikiem, wyczulenie na reakcje publiczności ma opisywać serialowa konwencja gatunkowa. Serial jest tu umowną figurą interpretacyjną, rodzajem poznawczej metafory, a zarazem ogólną matrycą dla telewizji, określającą sposoby kadrowania rzeczywistości w telewizyjnych programach, i bazowym schematem, metagatunkiem. Analogie między literackim projektem powtórzenia w twórczości Jerzego Pilcha a konwencją serialową nie są ani bezpośrednie, ani tak dosłowne. Ale wspiera je komplementarna wobec samej literatury działalność autokreacyjna i autopromocyjna pisarza w mediach. Szczególnym tego przykładem są inicjatywy zachęcające czytelników do przyjęcia roli pisarzy: „Napisz powieść z Pilchem” w „Polityce” z 2001 roku, *Pisz do Pilcha! Opowiadań współczesnych trzydzieści i trzy*, antologia z 2005 roku, czy akcja zbiorowego pisania zainicjowana w „Wysokich Obcasach” w 2007 roku.

Listę analogii między prozą pisarza a tendencjami obecnymi w mediach uzupełniają: powoływanie się na środowiskową plotkę, przywoływanie plotkarskich anegdot, nawiązania do optymistycznego modelu opowieści rodzinnej z jednoczesnym eksploataowaniem uzależnień – obok przymusu pisania (por. prowadzenie stron przez internautów, udział w portalach internetowych), erotomania plus alkoholizm. A wszystko to wpisane w perspektywę fikcjonalizacji podmiotu i jego subwersywny potencjał w kontrze do klasycznej autobiografii. Otwarta formuła autofikcji współbrzmić ma z modelem płynnej tożsamości, jakiemu mają hołdować wirtualne wizerunki, oraz z coraz szerszą demokratyzacją życia społeczeństwa informacyjnego.

O paralelach między literaturą fantastyczną a grammi fabularnymi, mającymi istotny wpływ na kulturę współczesną, mówi artykuł Jerzego Szei *Gry i współczesność*²⁶. Grammi zainteresowanych jest

²⁶ Zob. też J.Z. Szeja, *Gry fabularne – nowe zjawisko kultury współczesnej*, Rabid, Kraków 2004.

wielu odbiorców. Większość dzisiejszych aktywnych uczestników kultury gra od dzieciństwa i spędza przy komputerze czy konsolach dużo czasu. Tą drogą gry przenikają się z życiem codziennym graczy. A jednocześnie uwodzą siłą baśniowej kreacji, zarazem przygotowując do przyjęcia zakładanej przyszłości. Literatura fantastyczna, będąca w tym samym segmencie kultury co gry, może od nich głębiej i skuteczniej interpretować aktualny świat oraz trafnie przewidywać przyszłość. Taką funkcję wobec gier i rzeczywistości pełni pisarstwo Jacka Dukaja. W jego utworach literackich, esejach, felietonach, recenzjach filmów i prozy, a zwłaszcza w utworach *Linia oporu* oraz *Science fiction*, zanika granica między rzeczywistością fizyczną a światem kreowanym. Wielka popularność gier fabularnych przyczynia się do przekraczania granicy między realnością a rzeczywistością wirtualną. To unieważnia różnice między fikcją a niefikcją. Autor artykułu zamiast tej kwestionowanej opozycji proponuje kategorię prawdopodobieństwa, która z jednej strony odsyła do aparatu matematycznego, ale z drugiej oddaje odbiorcy większe pole do oceny realności ujmowanej na skali prawdopodobieństwa i konfrontowanej z doświadczeniem codziennym jako jej weryfikatorem.

Jerzy Szeja w innym zamieszczonym w tym tomie artykule – *Tworzenie rzeczywistości wirtualnej* – przypomina, że wejście w świat wirtualny wyzwala szczególny rodzaj doznania, ufundowany na immersji oraz interaktywności w czasie rzeczywistym. Zjawisko immersji polega na wywoływaniu efektu zanurzenia w kreowanym świecie u jego uczestników. Zaś interaktywność rozumiana jako konstytutywna cecha takiej alternatywnej kreacji daje każdemu z użytkowników możliwość wprowadzania zmian w czasie rzeczywistym. Dzisiaj dominuje przekonanie o związku rzeczywistości wirtualnej z grami komputerowymi i z interaktywną grafiką. Ale nie tylko maszyny generują wirtualne światy, i to nie tylko dla zabawy i rozrywki. Otóż takie wirtualne światy powoływać można słowem pisany czy mówiony, i to w celach najzupełniej nieludycznych. Także przekazy propagandowe mogą tworzyć specyficzną, alternatywną wizję świata kreowaną przez wspólnoty interpretacyjne. Mogą dostarczać swoim zwolennikom

poczucia trafności przekonań i satysfakcji ze współuczestnictwa w słusznej sprawie. Tak wykreowany świat wirtualny znakomicie przenika się z rzeczywistością świata potocznego i zarazem może nie mieć umocowania w faktach.

* * *

Autorzy wszystkich artykułów zamieszczonych w niniejszym tomie mają świadomość dokonującej się zmiany warunków i charakteru komunikacji społecznej. Istotnym korelatem tej zmiany jest aktywność uczestników współczesnej kultury. Ona rzutuje na nowe postrzeganie fikcji i niefikcji. Ona sprzyja przesuwaniu granic między nimi – na poziomie struktury tekstów kultury, na poziomie ich rodzajów i gatunków, pojmowania świata realnego i świata wirtualnego. Przestrzeń komunikacyjna przesycona jest doświadczeniem codzienności, doświadczeniem powszechnym – każdego i wszystkich. I chodzi tu nie tylko o rosnące zainteresowanie tym, co powtarzalne i przewidywalne, ale także o włączanie do codziennych zachowań takich, które wcześniej były uważane za wyjątkowe, nadzwyczajne, nieprzeciętne.

Kiedy te rysy codzienności odnieść do wielokrotnie zróżnicowanych uczestników kultury oraz najrozmaitszych stylów życia i sposobów udziału w komunikacji społecznej w świecie realnym, medialnym, wirtualnym, to codzienna egzystencja odpowie niezwykłą wielokrotnością wizerunków. Codziennosc każdego z nas, przy wszystkich wspólnych cechach, okazuje się odmienna, swoista, niepowtarzalna. To nie same codzienne doznania, przeżycia, zdarzenia są banalne. To my sami je banalizujemy, podziеляjąc nadal czy jeszcze „arystokratyczną” hierarchię wartości.

Zebrane w tym tomie rozpoznania na temat współczesnego kontekstu kulturowego praktyk literackich pomogą nam w stawianiu pytań o udział literatury w dyskursach publicznych i w doświadczaniu codzienności przez dzisiejszych autorów/odbiorców.

Summary

I am presenting the conceptual guidelines for the articles included in the volume. Based on my own experience, I am giving an account of how the paradigm of art has been expanding as exemplified by the evolution of film perception. I am also showing the role of anthropological and semiotic inspirations in the process. Our works relied on suggested by Stefan Zólkiewski pioneering research topics on the changes in modern culture. Being aware of how the character and ways of social communication and literary culture have changed we acknowledge the subjectivity of those who participate in culture and their activity as readers as the key to studies on literature and literary communication. At present, literature is on the same communication level as the growing importance of visual forms, new relationship between word and picture, comic books, radio, film, television, the Internet. This context affects the transformation of the literary practice, as well as the new perception of fiction and non-fiction - at the level of cultural texts structure, their genres and types, the comprehension of the real world and the virtual one. The area of communication is dominated by everyday life.

ANNA KOWALSKA

Instytut Badań Literackich PAN

Uczestnik kultury – nowy czytelnik

Wprowadzenie

Gwałtowne przemiany współczesnej sceny komunikacyjnej prowokują do ważnych pytań o zmianę miejsca literatury w kulturze¹. Sytuacja literatury ulega ciągłej i nieuchronnej transformacji – literatura „zyskuje nowe nośniki, wkracza na nowe obszary, znajduje nowych odbiorców”². Najciekawszym elementem tych przemian są przeobrażenia publiczności literackiej związane przede wszystkim ze zjawiskiem demokratyzacji kultury. Kim są „nowi odbiorcy” literatury? Jak i dlaczego czytają? Czy też – by użyć sformułowania Stefana Żółkiewskiego – „co robią z literaturą”³? I wreszcie pytanie najważniejsze: jak przemiany odbiorców/czytelników oraz ich potrzeby kulturowe wpływają na funkcjonowanie literatury?

Jak zauważył Stefan Żółkiewski, badania literackie od początku XX wieku cechował „mniej lub bardziej konsekwentny egocentryzm, skupienie na samym dziele literackim”⁴. On sam w opozycji do owej

¹ Najważniejsze i najbardziej aktualne z nich sformułowała Maryla Hopfinger w książce *Literatura i media. Po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

² Tamże, s. 21.

³ S. Żółkiewski, *Wiedza o kulturze literackiej. Główne pojęcia*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1980.

⁴ Tamże, s. 5.

„orientacji egocentrycznej” postulował, by przedmiotem badań czynić nie izolowane dzieło literackie, lecz faktyczne procesy komunikacji literackiej. Zaproponowana przez Stefana Żółkiewskiego ponad 30 lat temu perspektywa komunikacyjna jest tu podstawowym punktem odniesienia. Odwołując się do badań interdyscyplinarnych, obejmuje całość kultury literackiej i tym samym pozwala uwzględnić centralny dla mnie problem odbioru. Ta propozycja teoretyczna zdaje się świetnie odpowiadać na stojące przed badaczami literatury nowe wyzwania związane ze zmianami przestrzeni komunikacyjnych przełomu XX i XXI wieku.

Współcześnie ważnym dla literatury układem odniesienia staje się komunikacja społeczna. Coraz donośniejszy, również wśród polskich badaczy literatury, jest dziś głos tych, którzy podkreślają, że interesuje ich nie wyizolowane czytelnictwo, lecz sposoby uczestnictwa w komunikacji⁵. Ten teoretyczny zwrot jest naturalną konsekwencją przemian współczesnej sceny komunikacyjnej. Istotne wydaje mi się w tym kontekście ujęcie problematyki uczestnika kultury w szerszej perspektywie. Jak to się stało, że dziś, coraz częściej myśląc i mówiąc o odbiorcach, odsyłamy do lamusa kategorii masowej publiczności i posługujemy się raczej pojęciami takimi, jak użytkownik czy właśnie uczestnik kultury? Jakże ma to konsekwencje dla naszego spojrzenia na kulturę i literaturę?

Dlaczego odbiorca?

Na wstępie chciałabym wyjaśnić, skąd wzięło się moje zainteresowanie odbiorcą w kulturze współczesnej. Nie ukrywam, że jest ono w ogromnej części wynikiem moich „ideowych” sympatii:

⁵ Zob. np. M. Hopfinger, *Literatura i media*; P. Czaplński, *Powrót centrali: literatura w nowej rzeczywistości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007; tenże, *Polska do wymiany: późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, W.A.B., Warszawa 2009; M. Maryl, *Antropologia odbioru literatury – zagadnienia metodologiczne*, „Teksty Drugie” 2009, nr 1/2; tenże, *Kulturowa piśmienność: projekt badań totalnych kultury literackiej*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3, R. Chymkowski, *W stronę antropologii praktyk lekturowych*, „Kultura i Społeczeństwo” 2011, nr 2/3, S. Siekierski, *Czytania Polaków w XX wieku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2000.

wątkiem spajającym prezentowane przeze mnie dociekania na temat publiczności jest nieustanne upominanie się o podmiotowość odbiorcy⁶.

Interesuje mnie próba umieszczenia procesu zmiany technicznej w kontekście społecznym, w którym ów proces zachodzi i przez który jest kształtowany. Opowiadam się za, jak to określa Paul Levinson, teorią „miękkiego determinizmu”⁷. Tu kluczem jest „wzajemne oddziaływanie technologii informacji, która coś umożliwia, oraz ludzi, którzy tę możliwość urzeczywistniają”⁸. Czynnikiem pierwszoplanowym pozostaje wybór dokonywany przez człowieka (podmiot).

Dlaczego tak ważne wydaje mi się zaproponowanie spojrzenia na kulturę, które „powołuje” do życia aktywnego odbiorcę? Przyjęcie koncepcji aktywnego odbiorcy i aktywnej publiczności staje się w dzisiejszej sytuacji kultury absolutną koniecznością. Kultury interaktywnej (uczestnictwa) nie da się przecież badać bez figury aktywnego odbiorcy.

Problem nieobecnego odbiorcy. Selektywne ujęcia kultury

Punktem wyjścia moich rozważań jest sprzeciw wobec sposobu, w jaki figura odbiorcy została określona przez pierwsze krytyki kultury masowej. Jej teoretycy pisali o odbiorcach, czyli o mnie także, w trzeciej osobie – „oni”. Publiczność masowa była zwykle ujmowana w ich tekstach jako „zbiór osobników zaprzeczający wszelkiej doskonałości indywidualnej”⁹. Kim są krytycy? Jak udało się im uniknąć niszczącego wpływu nowoczesnej kultury? Jak to się

⁶ Zob. A. Kowalska, *Nowyy odbiorca*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2014.

⁷ P. Levinson, *Miękkie ostrze*, przeł. H. Jankowska, Muza, Warszawa 2006.

⁸ Tamże, s. 24.

⁹ S. Żółkiewski, *Ukryte założenia i jawne interpretacje kultury masowej*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, M. Hopfinger (red.), Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 608. Szkic ten został napisany w 1980 roku i zatytułowany *Typologia interpretacji tzw. kultury masowej*. Ukazał się w tomie prac *Cemo i licho*, Książka i Wiedza, Warszawa 1983.

stało, że to właśnie oni są „jedynymi, którzy zrozumieli i którzy się uchronili, jedynymi, którzy nie stanowią masy”¹⁰? Te pytania zawsze wydawały mi się bardzo niepokojące i ten niepokój stał się pierwszym impulsem do zainteresowania się problematyką odbiorcy.

Co zatem sprawia, że tradycyjne koncepcje kultury masowej lekceważą odbiorcę, dlaczego jest on w nich zupełnie nieobecny. Aby świadomie odpowiedzieć na te pytania, należy na początku zastanowić się, jakie rozumienie koncepcji kultury przyjmowali autorzy pozostający w obrębie tego bogatego nurtu. Do interesujących wniosków może doprowadzić analiza „ukrytych założeń i jawnych interpretacji”¹¹ klasycznych koncepcji kultury masowej oraz ich konsekwencji dla miejsca odbiorcy w tych teoriach.

Można by zapytać, dlaczego tak wiele uwagi poświęcam teoriom kultury masowej. Współcześnie trudno przecież znaleźć badaczy, którzy by otwarcie i konsekwentnie pod nimi się podpisali. One same były wielokrotnie krytykowane i podważane¹². Mimo to pozostają niezmiennie popularne, choćby wśród grup, które pod ich hasłami postanowiły bronić własnego pojmowania wielkiej literatury i sztuki. Niektóre z argumentów prezentowanych przez teorię kultury masowej wciąż są szeroko rozpowszechnione, język, którym się posługiwały, nadal jest obecny w dyskusjach o kulturze, a część ich założeń (przyjmowanych bardziej lub mniej świadomie) do dziś określa sposób myślenia, pisania i mówienia o kulturze współczesnej. Wydaje się, że siła tej tradycji jest przemożna. Część zbudowanych przez nią opozycji – choćby tej podstawowej, przeciwstawiającej kulturze wysokiej kulturę niską – mimo rozmaitych teoretycznych prób jej przełamania i terminologicznych wysiłków zmierzających do jej unieważnienia¹³ w wielkim stopniu wpływa na nasz sposób rozumienia kultury po dzień dzisiejszy¹⁴. To wszystko

¹⁰ U. Eco, *Apokaliptycy i dostosowani. Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, przeł. P. Salwa, W.A.B., Warszawa 2010 (1964), s. 30.

¹¹ S. Żółkiewski, *Ukryte założenia...*

¹² Spójny wykład o historii krytyki kultury masowej znajdziemy w książce Antoniny Kłoskowskiej *Kultura masowa: krytyka i obrona*, PWN, Warszawa 1980.

¹³ Zob. próby z zastąpieniem jej terminem kultura popularna.

¹⁴ Zob. M. Hopfinger, *Kultura współczesna – audiowizualność*, PIW, Warszawa 1985.

sprawia, że aby zrozumieć losy koncepcji odbiorców w tradycji badań nad kulturą, konieczne jest szczegółowe przepracowanie nurtu tradycyjnych ujęć kultury masowej. Bez tego moim zdaniem nie da się zrozumieć współczesnych dyskusji o kulturze i jej uczestniku.

Wiek XX jest niezwykle bogaty w refleksję teoretyczną o kulturze. Możemy w niej wyodrębnić dwa podstawowe sposoby ujmowania kultury: pojmuje się ją bardzo szeroko (w duchu antropologii) bądź też używa węższego rozumienia. Jak zauważa Maryla Hopfinger:

tradycja selektywnych ujęć kultury zorientowana filozoficznie i socjologicznie jest długa, bogata i wpływa. W porównaniu z orientacją antropologiczną okazuje się znacznie bardziej ważna w swych następstwach dla myślenia dwudziestowiecznego.¹⁵

Jest ona także kluczowa dla stylu myślenia określającego nurt koncepcji kultury masowej. Maryla Hopfinger, charakteryzując nurt selektywnych ujęć w tradycji kulturologicznej, wymienia następujące współkonstytuujące go składowe: założenia dualistyczne, ekspresyjny pogląd na świat, nastawienie oceniające i element postulatyczny. Szczególne znaczenie w kontekście rozważań nad uczestnikiem kultury należałoby przypisać założeniom dualistycznym. Są one nieuchronnie wpisane w nasze myślenie – można tu przywołać choćby ostre oddzielenie materii i ducha, ciała i duszy, biologii i psychiki, natury i kultury. Tradycja selektywnych ujęć kultury przywołuje oraz utrwała rozdział kultury duchowej i kultury materialnej, a także odzywa się – dla przykładu – w rozróżnieniach pojęcia cywilizacji i kultury. Opozycje kultura wysoka–kultura niska, kultura elitarna–kultura masowa, a także odbiorca elitarny–odbiorca masowy należy rozpatrywać moim zdaniem jako powtórzenie owych ujęć. Niestety, choć te rozróżnienia są anachroniczne czy wręcz – jak to określił Stefan Żółkiewski – „staroświeckie”, za ich sprawą „pod starym znakiem dualizmu duszy i ciała” eliminuje się z kultury zjawiska i cechy cywilizacyjne, wyklucza się z niej cały obszar ludzkiej codzienności¹⁶.

¹⁵ Tamże, s. 7.

¹⁶ S. Żółkiewski, *Ukryte założenia...*, s. 601.

Dziś zdaje się oczywiste, że „założenia towarzyszące wyborowi kryteriów, za pomocą których wyodrębnia się «kulturę wysoką» oraz sferę kultury masowej, zdają się nie przystawać do obecnych realiów kulturowych”¹⁷. Jednak często zgoda co do tego jest, jak sądzę, tylko pozorna. Owe założenia, choć nie zawsze artykułowane, wciąż tworzą współczesny kontekst badawczy. Przekonanie o istnieniu we współczesności dwóch kultur przekłada się również na to, jak analizujemy sposoby funkcjonowania dzisiejszej literatury – wyrazem tego są wszechobecne w dyskursie literaturoznawczym pary pojęć literatura elitarna–literatura masowa, literatura wysoka–literatura niska, literatura znawców–literatura popularna¹⁸.

Bez wątpienia selektywne ujęcia kultury są wartościujące – łączą się z przyjęciem idealistycznych, metafizycznych założeń. Do kultury są zaliczane obszary ludzkiej aktywności, które uznaje się za istotne i twórcze, prawdziwe i godne, wyznaczające sens człowieczeństwa i *sacrum* ludzkiej doskonałości. Należy podkreślić arystokratyczny charakter takiej diagnozy. Brak tu miejsca, by szerzej analizować ten problem, warto jednak zaznaczyć, że właśnie w lęku przed nową publicznością można szukać ważnego źródła żarliwości krytyki kultury masowej¹⁹.

Pozytywny projekt badań kultury współczesnej i odbiorcy jako jej uczestnika

Krytyka powyższych ograniczeń klasycznych koncepcji kultury masowej i jednoczesne wskazanie, że nadal mają wpływ na sposób, w jaki myślimy, mówimy i piszemy o kulturze współczesnej i jej odbiorcach, nie są jednak podstawowym celem moich rozważań. Chciałabym tylko pokazać, że dopiero mając świadomość owych

¹⁷ M. Hopfinger, *Kultura współczesna...*, s. 16.

¹⁸ Zwracana to uwagę m.in. Maryla Hopfinger w *Literatura i media*.

¹⁹ Szerzej o tym problemie zob. np. S. Żółkiewski, *Ukryte założenia...*; M. Hopfinger, *Kultura współczesna...*; U. Eco, dz. cyt.; M. de Certeau, *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

założeń i ich konsekwencji, można przedstawić pozytywny projekt badań kultury współczesnej i odbiorcy jako jej uczestnika.

Odwołuję się tu do postulatu szerokiego, całościowego spojrzenia na kulturę, który podsuwa tradycja antropologiczna²⁰. W opozycji do selektywnych ujęć kultury w szerokim jej ujęciu do kultury należy wszystko to, co ma znaczenie dla danej społeczności w określonym czasie i miejscu. W swojej najnowszej książce Maryla Hopfinger podkreśla, że dla niej kategoria kultury była i jest

przede wszystkim pojęciem scalającym, konstytuuje całościowy kompleks obszarów, zjawisk, praktyk i zachowań, aspektów i wymiarów, wzorów i symboli. Spaja wszystko to, co nazywamy kulturą materialną oraz kulturą duchową, jednostkową i zbiorową, masową i elitarną, wysoką i niską, humanistyczną i techniczną, kulturą symboliczną czy popularną, kulturą tradycyjną, nowoczesną czy ponowoczesną.²¹

Sama opowiadam się za owym „niehierarchicznym czy wręcz antyhierarchicznym” pojmowaniem kultury zaproponowanym przez autorkę do badania współczesności. Takie ujęcie dopełnia „interpretacyjny model artykulacji kultury”, który zakłada „aktywny, selektywno-znaczący stosunek jednostek do otaczającego świata”²². W takim modelu komunikacyjnym odbiorca na mocy założenia jest aktywny.

Gdy podejmujemy wyzwanie badania współczesnej kultury jako całości, pozostaje nam bardzo użyteczne rozróżnienie typu i stylu kultury zaproponowane jeszcze przez Stefana Żółkiewskiego i rozwinięte przez Marylę Hopfinger²³. W tej koncepcji kategorię typu kultury współtworzą praktyki społeczne i przedmioty kultury związane z funkcjami rzeczowymi, kategorię jej stylu – systemy semiotyczne i przedmioty kultury w wymiarze znaczeniowym, uporządkowane w pewien sposób systemy wartości²⁴. Typ kultury

²⁰ Zob. M. Hopfinger, *Kultura współczesna...*

²¹ M. Hopfinger, *Literatura i media*.

²² M. Hopfinger, *Kultura współczesna...*, s. 54.

²³ S. Żółkiewski, *Wiedza o kulturze literackiej*; tenże, *Teksty kultury. Studia*, PWN, Warszawa 1988; M. Hopfinger, *Kultura współczesna...*; też, *Literatura i media*.

²⁴ W ujęciu Stefana Żółkiewskiego zjawiska kultury są wyróżnialne na tej zasadzie, iż spełniają jednocześnie funkcje rzeczowe i funkcje semiotyczne. Zjawiska

stwarza jej funkcjonowaniu infrastrukturę rzeczową, styl mówić o obowiązującej w niej hierarchii wartości. Pierwsza wymieniona kategoria scala kulturę dopiero w dłuższym okresie, druga wiąże się ze zróżnicowaniem, ze zmieniającymi się wyborami wartości i ich hierarchią.

Przykład udanej próby zaadaptowania perspektywy klasycznej antropologii do badań współczesnych społeczeństw Zachodu stanowi moim zdaniem projekt brytyjskich studiów kulturowych. Wprowadziły one do socjologii i badań nad kulturą szerokie, antropologiczne jej rozumienie – ta propozycja wyznacza fundamentalny zwrot w badaniach nad kulturą, a w konsekwencji nad komunikowaniem masowym, zwrot, który miał podstawowe znaczenie dla dalszych losów analiz poświęconych widowiskom mediów masowych. To w tym nurcie badawczym dostrzeżono, że faktyczne doświadczenie odbiorców jest w istocie osobiste, zintegrowane z życiem społecznym i dniem codziennym. Stało się tak przede wszystkim dzięki przeformułowaniu kategorii kultury poprzez zaliczenie do jej obszarów „zwyczajności” i codzienności. Konsekwencją takiego ruchu było bardziej humanistyczne spojrzenie na jej uczestników – „zwykłych ludzi”. Rozważania teoretyczne i badania podejmowane przez autorów z tego kręgu uważam za kluczowe dla zbudowania najbliższej współczesności teorii odbiorcy aktywnego. To dzięki brytyjskim studiom kulturowym dokonało się „odkrycie odbiorcy”. Prace Stuarta Halla ukazały wyraźnie, że tekst ostatecznie „staje się” dzięki odczytaniom przez odbiorcę²⁵, a powstające w tym nurcie etnografie publiczności dały obraz komplikacji świata zbiorowości odbiorczych²⁶. Badania etnograficzne

te Żółkiewski proponuje nazwać przedmiotami semiotycznymi – każdy z owych przedmiotów posiada aspekt przedmiotowy i tekstowy. Badacz podkreśla, że o ile funkcje znaczeniowe danego przedmiotu semiotycznego poddają się analizie systemowej, o tyle funkcje rzeczowe, ich występowanie i przemiany, są dostępne dopiero analizie historycznej.

²⁵ Zob. przede wszystkim S. Hall, *Kodowanie i dekodowanie*, przeł. W. Lipnik, I. Siwiński, „Przekazy i Opinie” 1987, nr 1–2; tenże, *Representation: Cultural Representations and Signifying Practice*, SAGE/Open University, London 1997.

²⁶ Zob. m.in. D. Morley, *The Nationwide Audience: Structure and Decoding*, British Film Institute, London 1980; tenże, *Family Television: Cultural Power and Domestic*

zaproponowane przez studia kulturowe analizowałabym jako próbę „kolejnych przybliżeń i uszczegółowień wcześniejszych (...) nazbyt ogólnikowych” ujęć kategorii odbiorcy, przybliżeń, które postulowała w swoim teoretycznym programie badań nad kulturą Maryla Hopfinger. Tu szuka się „mniej abstrakcyjnych, bardziej adekwatnych odniesień, kontekstów ujmowania uczestnictwa jednostek w kulturze”²⁷. Trudno na ich podstawie uogólniać, ale jako przybliżenia właśnie stanowią materiał niezwykle wartościowy – budują mozaikę, dzięki której coraz więcej dowiadujemy się o różnicowaniach, bogactwie społecznych odczytań i sposobów obcowania z kulturą.

Tak więc dysponujemy dość spójną propozycją badań nad kulturą współczesną, na którą składają się: antropologiczne rozumienie kultury, odróżnienie typu i stylu kultury, interpretacyjny model uczestnictwa w kulturze odbiorcy aktywnego oraz przybliżenia i uszczegółowienia ogólnej kategorii odbioru i odbiorcy oferowane przez badania etnograficzne.

Do analizy współczesnej komunikacji literackiej w kontekście badań nad uczestnikiem-czytelnikiem niezwykle użyteczna wydaje się koncepcja obiegu literatury zaproponowana przez Stefana Żółkiewskiego. Z mojej perspektywy jedną z podstawowych zalet pojęcia obiegu jest fakt, że jak pisał Stefan Żółkiewski, „niezależnia się [ono] od kryteriów estetycznych”²⁸. Pytając o właściwości danego obiegu, pytamy o to,

jakimi regułami w stosunku do danego tekstu kierują się nadawcy w szerokim sensie, w jakiej roli społecznej występuje nadawca w węższym sensie, w jakich sytuacjach komunikacyjnych z reguły funkcjonuje dany literacki przedmiot semiotyczny i jakie w związku z tym pełni funkcje rzeczowe i semiotyczne

Leisure, Comedia, London 1986; D. Hebdige, *Subculture. The Meaning of Style*, Routledge, London–New York 1991; T. Modleski, *Loving With a Vengeance. Mass-produced Fantasies for Women*, Routledge, New York 2007; J. Radway, *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1991; I. Ang, *Watching „Dallas”. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, trans. D. Couling, Methuen, London–New York 1985.

²⁷ M. Hopfinger, *Kultura współczesna...*, s. 258.

²⁸ S. Żółkiewski, *Wiedza o kulturze literackiej*, s. 187.

oraz – wreszcie – z jakim typem socjologicznym publiczności literackiej mamy przy jego odbiorze do czynienia w statystycznej większości wypadków.²⁹

Kulturę literacką tworzy wiele obiegu, które nie są zamkniętymi sferami. Teksty literackie

mogą wędrować po różnych obiegach, podlegając awansom bądź degradacji. A ten sam pisarz i ten sam czytelnik mogą zmieniać obieg czy też uczestniczyć w kilku obiegach jednocześnie. Wreszcie w dynamicznej współczesności przekształcać się i zmieniać mogą same obiegi.³⁰

Sprawia to, że perspektywa obiegów literackich pozwala uchwycić specyfikę dzisiejszych praktyk literackich oraz analizować napięcia i przepływy wewnątrz kultury literackiej.

Propozycja Stefana Żółkiewskiego staje się naturalną konsekwencją przyjętego przeze mnie założenia, że istnieje jedna wspólna kultura. Narzuca się też w obliczu przemian cywilizacyjnych, społecznych i politycznych, wreszcie przemian samej literatury niepomniernie rozszerzających ramy kultury literackiej i demokratyzujących publiczność literacką.

Zrekonstruowane przeze mnie spojrzenie na kulturę i komunikację wydaje mi się jak najbardziej użyteczne do rozważań o odbiorcy i widowni w erze nowych technologii komunikacyjnych.

Interaktywność i uczestnictwo

Współcześnie w centrum rozważań o kulturze stają problemy interaktywności i uczestnictwa.

Wielu badaczy zwraca uwagę, że interaktywność nie jest wyłącznie pojęciem związanym z narzędziami i sposobami nawiązywania interakcji³¹. Dostrzegają, że

²⁹ Tamże, s. 187–188.

³⁰ M. Hopfinger, *Literatura i media*, s. 42–43.

³¹ Zob. np. R. Cover, *Audience Inter/active: Interactive Media, Narrative Control and Reconceiving Audience History*, „New Media & Society”, Vol. 8, No. 1, luty 2006; L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006; H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie*

jest ona procesem wielowymiarowym składającym się z kilku wzajemnie uzupełniających się elementów. W istocie narzędzia i techniczna możliwość są tylko jednymi z elementów pełnej interaktywności.³²

Uważam, że warto spróbować spojrzeć na problem interaktywności w taki sposób, by przenieść ciężar analizy z problematyki związanej z nowymi technologiami cyfrowymi na sam proces komunikacyjny, uznając jego relacyjny charakter i przyznając należne miejsce odbiorcy.

Zgadzam się z autorami, którzy rozumieją interaktywność raczej jako kategorię socjologiczną niż *stricte* technologiczną³³. W takim ujęciu interaktywność to nie tylko ważna, związana z rewolucją technologiczną cecha nowych mediów cyfrowych. Rozumiem ją z jednej strony jako pewien potencjał mediów i tekstów medialnych. Wiąże się on z ich otwartością na udział odbiorców w ich interpretacji, modyfikacji, przetwarzaniu czy wreszcie tworzeniu. Potencjał ów jest obecny (oczywiście na różnym poziomie i w różnych wymiarach) we wszystkich mediach – poczynając od obrazu i słowa, na najnowszych mediach skończywszy. Z drugiej zaś strony istota interaktywności to dopełniająca ów potencjał głęboko zakorzeniona społeczna potrzeba uczestniczenia w kulturze, potrzeba odwieczna, której realizacja dziś – wraz z gwałtownym rozwojem technologicznym – staje się dostępna dla mas. Jestem przekonana, że potrzeba aktywnego uczestnictwa jest pierwotna wobec pojawienia się interaktywnych technologii cyfrowych – one jedynie umożliwiły jej ekspresję na wielką skalę. Co kluczowe, zyskująca przestrzeń do realizacji potrzeba uczestnictwa zmienia fundamentalnie całą

starych i nowych mediów, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007; D. Kazanowski, *Nowy marketing*, VFP Communications, Warszawa 2008.

³² D. Kazanowski, dz. cyt., s. 40.

³³ Zob. M. Składanek, *Perspektywa społeczno-kulturowa w badaniach interakcji człowieka z komputerem*, w: *Perspektywy badań nad kulturą*, R.W. Kluszczyński, A. Zeidler-Janiszewska (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008; R.W. Kluszczyński, *Interaktywność – właściwość odbioru czy nowa jakość sztuki/kultury*, w: *Estetyczne przestrzenie współczesności*, A. Zeidler-Janiszewska (red.), Instytut Kultury, Warszawa 1996.

kulturę. Wpływa oczywiście również na funkcjonowanie literatury. Sprzyja demokratyzacji przestrzeni komunikacyjnej, pociąga za sobą zmianę w rozumieniu zarówno autorstwa, jak i statusu publiczności literackiej.

Co składa się na ową potrzebę uczestnictwa, która jest tak ważna dla moich rozważań? W praktyce pod tym hasłem mieści się wiele różnych potrzeb – uczestnictwo staje się współcześnie często słowem kluczem (wytrychem). Realizujemy potrzebę kształtowania własnego udziału w kulturze, wywierania wpływu na jej charakter, potrzebę dzielenia doświadczeń, dzielenia się swoimi poglądami, opiniami, wrażeniami, ale też prywatnością (uczestnictwo w mediach społecznościowych – potrzeba bycia widzianym³⁴), potrzebę współuczestnictwa i współprzeżywania, potrzebę ekspresji, potrzebę przynależności do grupy, wsparcia ze strony innych ludzi, a także związanego z tym uznania dla własnych osiągnięć itd. Lista ta nie jest oczywiście kompletna.

Aby lepiej zrozumieć, czym jest potrzeba uczestnictwa, warto najpierw zapytać, czym jest lub jak się wyraża kultura uczestnictwa. Jest ona niewątpliwie możliwa dzięki technicznej infrastrukturze zapewnionej przez Web 2.0 (nie wolno nam oczywiście zapominać o wielkich przeobrażeniach cywilizacyjnych i społecznych równoległych do rozwoju technologicznego). Jednak najnowsze technologie komunikowania się w prezentowanym przeze mnie ujęciu stanowią jedynie techniczną architekturę uczestnictwa. Kultura „rzeczywistej wirtualności” w ogromnej części opiera się (obok technologii) na społecznych sposobach jej wykorzystania – społecznych i kulturowych protokołach, które Henry Jenkins nazywa właśnie kulturą uczestnictwa. Fakt, że „odbiorca zamienia się w użytkownika”, nie wynika li tylko z technologicznych możliwości mediów cyfrowych. To zmieniająca się sytuacja społeczna i kulturowa pozwala na coraz pełniejsze wyrażanie się potrzeby uczestnictwa w kulturze.

³⁴ L. Manovich, *The Practice of Everyday (Media) Life*, w: *Video Vortex Reader: Responses to YouTube*, G. Lovink, S. Niederer (ed.), Institute of Network Cultures, Amsterdam 2008.

Stwierdzenie, że prasa drukarska zrodziła świat nowożytny, radio – audytorium totalitarne, a komputer – nową hybrydę autora i czytelnika, nie oznacza, że media stworzyły i narzuciły nam te style życia, ale że zapewniły podstawowe warunki, w których mogły się wyłonić i wyłoniły się nowe światy, wytyczyły ścieżki, na których mogły się ujawnić długo pozostające w uśpieniu ludzkie skłonności.³⁵

Nowe technologie komunikacyjne tworzą jedynie warunki kooperacji dla zwykłych użytkowników, dzięki którym powstają

samoorganizujące się Sieci, wspólnoty computingu gridowego, platformy zasobów i dzielenie się nimi w systemie peer-to-peer, grupy sieciotwórcze integrujące infrastrukturę komunikacyjną z relacjami społecznymi, społeczny software, społeczności zaufania, społeczności kreujące wiedzę (Wikipedia), blogosfera i inne.³⁶

Sama zaliczyłabym się do zwolenników poglądu, zgodnie z którym współtworzenie i współdecydowanie o treści jest ważną tendencją w rozwoju Internetu i mediów w ogóle. Zgodnie z tą koncepcją tradycyjne media masowe ewoluowały najpierw w media spersonalizowane, pozwalające odbiorcom wybierać to, co chcieli otrzymywać, a następnie przerodziły się w Web 2.0, która daje odbiorcom możliwość nie tylko decydowania o selekcji przekazów, lecz także samodzielnego ich tworzenia.

Internet Web 2.0

Przywołane pojęcie Web 2.0 jest współcześnie jednym z najpopularniejszych haseł w refleksji nad kierunkiem rozwoju mediów. Coraz częściej pisze się o kulturze 2.0, i to nie tylko w znaczeniu kultury Internetu, kultury cyberprzestrzeni czy innych form życia kulturalnego specyficznych dla mediów najnowszych, ale także w odniesieniu do ogółu

³⁵ P. Levinson, dz. cyt., s. 6.

³⁶ K. Krzysztofek, *Wprowadzenie*, w: A. Keen, *Kult amatora: jak Internet niszczy kulturę*, przeł. M. Bernatowicz, K. Topolska-Ghariani, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 14.

fenomenów rozgrywających się w przestrzeni kulturowej współczesnego społeczeństwa, które określa się takimi pojęciami, jak: społeczeństwo informacyjne, społeczeństwo sieciowe, społeczeństwo wiedzy.³⁷

Czym jest Web 2.0? Termin ten został spopularyzowany dzięki firmie O'Reilly Media, która w 2004 roku zorganizowała liczne konferencje poświęcone temu nowemu trendowi internetowemu. Trudno podać precyzyjną i spójną definicję tego fenomenu, nie zaoferował jej nawet twórca pojęcia Tim O'Reilly. W jego ujęciu Web 2.0 to z jednej strony trochę bezładny *toolkit*, zestaw narzędzi i stron WWW, które zachęcają do kooperacji i wymiany między użytkownikami, z drugiej – rewolucja biznesowa w świecie komputerowym spowodowana ruchem w stronę Internetu jako platformy³⁸. W najbardziej rozpowszechnionym rozumieniu pojęcie to jest utożsamiane z kolejną chronologicznie fazą lub modelem internetowym. Obecnie największa zgoda panuje niewątpliwie w ocenie przeszłości, czyli pierwszych lat rozwoju Internetu. W pierwszej fazie, czyli – jak mówią i piszą niektórzy – w epoce Web 1.0, koncentrowano się głównie na tworzeniu serwisów, które w mniejszym lub większym stopniu były odzwierciedleniem tradycyjnego świata. Jak pisze Dominik Kazanowski, pierwsze witryny firmowe były w istocie elektronicznymi wersjami broszur reklamowych i podobnie jak serwisy informacyjne starały się naśladować strukturę gazety³⁹. Internauta mógł decydować tylko o tym, którą stronę internetową wybierze (mówiąc kolokwialnie – co kliknie) i jak długo na niej pozostanie. Ta faza często jest nazywana fazą odbioru treści. W tym czasie jedynym elementem wzajemnego oddziaływania była interakcja, którą można określić jako techniczną. Odbiorca-użytkownik

³⁷ E. Bendyk, *Kultura 2.0 – Wyzwania cyfrowej przyszłości*, w: *Kultura 2.0 – Wyzwania cyfrowej przyszłości*, tenże (red.) Polskie Wydawnictwa Audiowizualne, Warszawa 2007, [dostęp: 30.07.2010], www.nina.gov.pl/files/Raport_Kultura_2.0.pdf.

³⁸ T. O'Reilly, *What Is Web 2.0. Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software* [dostęp: 20.12.2009], <http://oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html?page=1>

³⁹ D. Kazanowski, dz. cyt.

był skoncentrowany na odnajdywaniu (w początkowej fazie nawet nie na szukaniu, bo nie było wyszukiwarek, tylko katalogi) i konsumowaniu treści. Wymiana zachodziła tylko pomiędzy konsumentem a stroną internetową (jej mechanizmami tzw. interaktywnymi, np. linkami, menu, formularzami, ikonami itp.).⁴⁰

Nadal był to model nastawiony na narrację i jednokierunkowy przepływ informacji.

W przeciwieństwie do tego modelu w działaniu serwisów internetowych powstałych po 2001 roku, potocznie określanych mianem Web 2.0, podstawową rolę ma odgrywać treść generowana przez użytkowników danego serwisu. Sieć WWW w wydaniu Web 2.0 ma dawać użytkownikom jak największą możliwość interakcji i integracji. Autorzy przygotowują serwis, ale jądrem jego funkcjonowania są użytkownicy, którzy dostarczają zawartość (np. zdjęcia, pliki wideo, linki do ciekawych stron internetowych itp.) oraz tworzą społeczność użytkowników zaczynających ze sobą współpracować. Jedną z najważniejszych cech serwisów Web 2.0 jest otwarty charakter, zakładający możliwość stałego ich modyfikowania lub dodawania nowych treści, co – jak zauważa Kazanowski – może nie tylko rozszerzać zawartość serwisu, lecz także zmieniać kontekst czy charakter wcześniej zamieszczonych informacji⁴¹.

Hasło Web 2.0 jest o tyle interesujące, że podkreśla kluczowe moim zdaniem procesy, które obecnie dominują w sposobach korzystania z Internetu. Wraz z rozwojem sieci radykalnej zmianie ulega paradygmat interakcji między właścicielami serwisu a jego użytkownikami. I to według mnie jest zmiana kluczowa. Niewątpliwie Web 2.0 jest kontynuacją modelu Web 1.0, jednak to, co je różni, to liczba i sposób powstawania informacji. Bezdyskusyjnie Web 2.0 to przede wszystkim materiały tworzone przez nieprofesjonalnych twórców. Stąd bezpośrednio wynika także znacznie większa liczba powstających stron, twórców amatorów jest po prostu więcej niż zawodowych.

⁴⁰ Tamże, s. 49.

⁴¹ Tamże, s. 50.

Określenie Web 2.0 jest najczęściej kojarzone z zaangażowaniem użytkowników w tworzenie treści serwisów internetowych. Oczywiście ma ono szersze znaczenie i obejmuje przede wszystkim sposób wykorzystania technologii, specyficzne podejście do projektowania stron oraz metody rozwiązywania interakcji między internautami. Narzędzia używane przez twórców serwisów Web 2.0 były znane na długo przed zdefiniowaniem tego terminu. Dzisiaj mamy jednak do czynienia z nowym podejściem do budowania rozwiązań sieciowych, opierającym się na wykorzystaniu Internetu jako platformy współpracy grupowej. W istocie projektanci nowych rozwiązań starają się stworzyć, a następnie rozwijać możliwości dla wszelkiego rodzaju aktywności użytkowników. Bez względu na to, jakie emocje wzbudza sam termin Web 2.0, dzisiaj coraz więcej nowo powstających stron jest projektowanych tak, aby konsumenci w większym niż wcześniej stopniu mieli możliwość działania.

Media społeczne

Ważnym terminem, analizowanym zwykle w kontekście hasła Web 2.0 (a dziś coraz częściej także je zastępującym), są media społeczne (*social media*). Media społeczne tworzą szkielet, na którym opiera się idea Web 2.0. Są to kanały komunikacyjne umożliwiające interakcję między internautami za pomocą technologii takich jak: portale społecznościowe, blogi, fora, grupy dyskusyjne, wiki, podcasty, e-maile, komunikatory, VoIP, programy pozwalające na dzielenie się muzyką, wideo oraz zdjęciami. Ich rozkwit wskazuje na kolejną ważną przemianę, jaka w ostatniej dekadzie dokonała się w sieci. W latach dziewięćdziesiątych XX wieku sieć była medium, które głównie publikowało; od 2000 roku w coraz większym stopniu staje się medium, dzięki któremu się komunikujemy. Część badaczy mówi o zmianie paradygmatu, którą jako pierwsi dostrzegli projektanci narzędzi *on-line*⁴². Miałaby ona polegać na przesunięciu od indywidualnego użytkownika do społeczności (*social practises*). Należy podkreślić, że jednym z głównych sygnałów tej zmiany jest

⁴² L. Manovich, *The Practice of Everyday...*

fakt, że użytkownicy nie tylko generują zawartość serwisu, oni są „kontentem”. Media społeczne reprezentują istniejące interakcje społeczne i wspólnoty (są niezwykle mocno zanurzone w życiu codziennym, osobistym i biografii ich użytkowników), ale także je kreują. Funkcjonowanie w mediach społecznych jest często traktowane jako swego rodzaju przedłużenie „ja”. Stają się one kolejną przestrzenią Goffmanowskiej sceny. Używając bardzo podobnych środków do opisanych przez Ervinga Goffmana w odniesieniu do interakcji twarzą w twarz, użytkownicy mediów społecznych „opowiadają sobie”, zarządzając własnym wizerunkiem⁴³. Chodzi tu w ogromnym stopniu o zjawisko, które Lev Manovich nazywa społeczną obecnością (*social presence*) – chce widzieć, ale także być widzianym⁴⁴.

Użytkownicy mediów cyfrowych fetyszyzują ekran, gdyż on ich urealnia. (...) Zapewne jest to efekt nieustającego obcowania z mediami – ich odbiorcy nie tylko są voyerami, ale sami także chcą być widziani. (...) Dziś lustro zastępuje ekran.⁴⁵

Media społeczne w oczywisty sposób realizują potrzebę przynależności do grupy i wsparcia ze strony innych ludzi, a także związanego z tym uznania dla osiągnięć jednostki.

Kultura uczestnictwa czy kult amatora?

Kultura 2.0 wydaje się spełnieniem snu o możliwości masowego udziału w kulturze. Taka droga rozwoju sieci staje się katalizatorem rozwoju kultury uczestnictwa. Możliwość publikacji własnych tekstów (bardzo różnego rodzaju) stoi dziś otworem przed wszystkimi użytkownikami Internetu. Wielu z niej korzysta. Myślę, że mylą się ci, którzy wieszczą zatarcie granicy między autorem a użytkownikiem. Podstawowa zmiana, jaka moim zdaniem dziś się dokonuje,

⁴³ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak, P. Śpiewak, PIW, Warszawa 1977.

⁴⁴ L. Manovich, *The Practice of Everyday...*

⁴⁵ M. Filiciak, *Wirtualny plac zabaw. Gry sieciowe i przemiany kultury współczesnej*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006, s. 193.

to nie zrównanie jednego z drugim, lecz jedynie umożliwienie wejścia w rolę twórcy amatora wszystkim tym, którzy odczuwają potrzebę uczestnictwa w tworzeniu kultury. Możliwość wejścia w rolę nadawcy nie oznacza przecież automatycznie stania się autorem profesjonalistą. Rosnąca liczba usług internetowych jedynie ułatwia amatorom zaistnienie w sieci. Kwitną blogi i wideoblogi, rozwijają się czaty i fora dyskusyjne, coraz więcej wpisów pojawia się na portalach społecznościowych. Jednocześnie wraz z rozwojem Web 2.0 coraz czytelniejsze stają się związki między konwergencją mediów, kulturą uczestnictwa i zbiorową inteligencją, podkreśla się „zdolności wirtualnych społeczności do podnoszenia poziomu wiedzy i kompetencji eksperckich ich członków poprzez współpracę i debaty prowadzone na dużą skalę”⁴⁶. Jak zauważa Maryla Hopfinger:

nowa sytuacja mediów niewątpliwie sprzyja postawom kreatywnym, twórczym. (...) Rewolucja informatyczna, a zwłaszcza Internet drugiej generacji Web 2.0, ułatwia realizację postulatu współodpowiedzialności internautów za zawartość Sieci oraz dzielenie się wiedzą i wspólne tworzenie nowych wartości.⁴⁷

Sprawą osobną i wartą namysłu jest to, w jakim stopniu, jak, do jakich celów i dlaczego z możliwości kształtowanych przez technologie użytkownicy Internetu korzystają, a także ocena „twórczości” eksplodującej w sieci. Te właśnie pytania powoli stają się najważniejsze dla nowej generacji badaczy Internetu.

Krytyka wydaje się najłatwiejsza. Świetnie widać to na przykładzie książki Andrew Keena, który z przerażeniem opisuje, jak współczesny Internet „niszczy kulturę”⁴⁸. Pomijam analizę przyjętego przez Keena rozumienia kultury – na wstępie należałoby wskazać, że autor posługuje się selektywnym, najwęższym jej rozumieniem w wydaniu: kultura to wszystko, co piękne, dobre i co dąży ku doskonałości. Nie będę także zajmować się próbami

⁴⁶ Tamże, s. 265.

⁴⁷ M. Hopfinger, *Literatura i media*, s. 24.

⁴⁸ A. Keen, dz. cyt.

wskazania złotego wieku kultury, od którego zdaniem Andrew Keena nieubłaganie się oddalamy. To, co w jego książce z mojej perspektywy wydaje się kluczowe, to przyjęta teza, zgodnie z którą kultura zbyt demokratyczna jest kulturą zdegenerowaną. Z tą tezą absolutnie nie mogę się zgodzić – jej zaprzeczeniem jest przecież rozwój współczesnej kultury. Liczne przykłady wymieniane przez Andrew Keena mają świadczyć, że wraz z ekspansją Internetu generacji Web 2.0 mamy do czynienia z rozszerzającym się i niezwykle niebezpiecznym kultem amatorszczyzny. Właściwie można by powiedzieć, że książka Andrew Keena zbiera większość argumentów, jakie przeciw kulturze uczestnictwa wytaczają jej adwersarze. Tak więc w jego ujęciu Internet XXI wieku sprzyja powstawaniu nowych form kultury rażących pustką i banalnością. Wbrew „ideologom Web 2.0” nie mamy do czynienia z większą różnorodnością, otwartością i przyrostem wiedzy – tak naprawdę zalewa nas fala bezużytecznych informacji i niesprawdzonych wiadomości. Wspomniany kult amatorszczyzny podkopuje fundamenty kultury opartej na profesjonalizmie. Ponieważ zostają podważone dawne autorytety, nie wiadomo, komu wierzyć i jak odnaleźć wartościowe treści. W tych kilku zdaniach można streścić najważniejsze problemy, jakie zdaniem Andrew Keena stawia przed nami świat współczesnej komunikacji.

Z dużą częścią jego argumentów nie sposób choćby częściowo się nie zgodzić. Jednak autor, koncentrując się na tu i teraz (wada wielu współczesnych analiz Internetu, którą Barry Wellman i Bernie Hogan nazywają „prezentyzmem”⁴⁹), nie próbuje nawet spojrzeć na analizowane przemiany z szerszej perspektywy. A przecież funkcjonowanie w mediach cyfrowych zarówno odbiorcy, jak i nadawcy dopiero się uczą. Internet jest medium niesłyszanie młodym. Nietrudno więc krytykować jego dopiero kształtujący się język czy doszukiwać się błędów i nieudanych prób w rozmaitych projektach podejmowanych przez jego użytkowników. Nie możemy liczyć, że kształtująca się kultura będzie

⁴⁹ B. Wellman, B. Hogan, *Internet w życiu codziennym*, przeł. M. Filiciak, „Kultura Popularna” 2005, nr 2.

od razu produkować arcydzieła. Należy dostrzec drzemiący w niej potencjał. Jak wielokrotnie podkreślałam, staram się unikać krytykowania tego, co mieści się w kategorii stylu kultury (a właśnie obszary zaliczane do tej kategorii są przedmiotem rozważań Andrew Keena), interesują mnie raczej konsekwencje przemiany jej typu. Takie spojrzenie pozwala oszczędzić czas i energię, którą mogłabym poświęcić na zastanawianie się, czy więcej jest w Sieci krytykowanej przez Andrew Keena amatorszczyzny, czy wartościowych projektów.

Moją intencją nie jest gloryfikowanie tego, co obecnie dzieje się w sieci, lecz jedynie pokazanie przestrzeni do jej dalszego rozwoju, ze szczególnym naciskiem na to, jakie nowe możliwości stwarza ona odbiorcy.

Prawdziwa rola nowego wynalazku zostaje ujawniona, gdy rozpoznane zostają sposoby zaadoptowania technologii przez masowego odbiorcę. Samo pojawienie się nowego medium nie zmienia świata.⁵⁰

Przed nami jeszcze długa droga osvajania nowego medium, jakim jest Internet. „Digitalna rekonfiguracja” dopiero jest w toku.

Komunikacyjne laboratorium

Jesteśmy obecnie świadkami procesu rekonfiguracji kultury, czyli „fundamentalnej transformacji komunikacji społecznej, która uruchamia i sygnalizuje przekształcenie całej kultury”⁵¹. Proces ten jest długi i mozolny, zaś w jego trakcie będą się kształtowały na nowo relacje między nadawcami a odbiorcami, nowe nawyki odbiorcze i nawyki „używania” oraz wszystko, co składa się na społeczne protokoły i praktyki interakcji z nowymi technologiami komunikacyjnymi. Już od początku krótkiej przecież historii Internetu obserwujemy powstające struktury porządku, normy i instytucje, kształtującą się netykiętę. Dziś wydaje się, że właśnie analiza kształtowania się tych protokołów i praktyk interakcji z nowymi

⁵⁰ M. Filiciak, dz. cyt., s. 194.

⁵¹ M. Hopfinger, *Literatura i media*, s. 65.

mediami to podstawowe zadanie stojące przed badaczami mediów cyfrowych i badaczami kultury w ogóle⁵².

Moim zdaniem warto potraktować współczesne przemiany jak swego rodzaju laboratorium, „fazę testową” nowej ery w komunikacji społecznej. Podobną propozycję wysuwa Przemysław Czapliński, który chce, aby rosnącą aktywność komunikacyjną traktować jako „przygotowalnie i stymulatornie”⁵³. Czapliński podkreśla również, że mamy obecnie do czynienia ze zjawiskami, które można by określić mianem „pospolitego ruszenia komunikacyjnego”⁵⁴. To, co wydaje się bezcenne, to rozbudzenie aktywności kulturowej. Co wydarzy się dalej, jakie będą dalekosiężne skutki owych przemian? Na razie możemy jedynie z uwagą je obserwować.

Pozostaje pytanie, jak analizować owe przemiany, by nie nadużywać futurologii. Manuel Castells pokazuje, że pomimo nieciągłości technologicznej istnieje na szczęście w historii duży obszar ciągłości społecznej, dopuszczający analizy tendencji na podstawie trendów, które przygotowały ukształtowanie się nowego systemu⁵⁵. Uważam, że analiza pozostających jeszcze niedawno na marginesie publiczności subkulturowych i fanów, traktująca ich jako „awangardę” dzisiejszych przemian, pozwala na lepsze zrozumienie tego, co dzieje się dziś w głównym nurcie kultury mediów z ich szeroką publicznością. Jak pisze Henry Jenkins,

fanowskie kino cyfrowe stało się dla kina tym, czym dla muzyki była punkowa kultura „zrób to sam”. Tam amatorskie eksperymenty wykreały nowe brzmienia, nowych artystów, nowe techniki i nowe relacje

⁵² Próbą analiz owych protokołów jest realizowany w Wyższej Szkole Psychologii Społecznej projekt *Młodzi i Media*. Raport z badań jest etnograficznym opisem codzienności młodych ludzi wyrastających w świecie cyfrowych technologii. Zob. *Młodzi i Media. nowe media a uczestnictwo w kulturze*, Raport Centrum Badań nad Kulturą Popularną SWPS, Warszawa 2010 [dostęp: 03.03.2010], <http://www.mim.swps.pl/>

⁵³ P. Czapliński, *Piracka akademia pisania*, rozmowę przeprowadził G. Giedrys, „Gazeta Wyborcza” 18.01.2013, s. 24.

⁵⁴ Tamże, s. 24.

⁵⁵ M. Castells, *Społeczeństwo Sieci*, przeł. K. Pawluś, M. Marody, J. Stawiński, S. Szymański, PWN, Warszawa 2008, s. 335.

z konsumentami – stopniowo wsysane przez praktyki głównego nurtu. Tutaj filmowcy-fani zaczynają przecierać sobie szlak do produkcji mainstreamowych i pomysły – takie jak wykorzystanie „silników” gier jako narzędzi animacyjnych, które pojawiły się u amatorów i wkraczają do mediów komercyjnych – stają się coraz bardziej zauważalne.⁵⁶

Analizy subkulturowych relacji z mediami, włączając w to analizę subkultury fanów Henry’ego Jenkinsa w książce *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture* z 1992 roku, z oczywistych względów kończą się „na elektronicznej rubieży” i nie opisują aktywności w sieci, bo te na dobre rozwinęły się później⁵⁷. Hacking, cracking, ideologia Linuxa, programy open source, freeware, p2p to różne formy reakcji na próby zdominowania cyberkultury przez wartość przeliczalną na pieniądze. Ale źródło i idee stojące za tymi sposobami konsumowania i „prosumowania” mediów przez fanów przed erą cyfrową oraz współczesnych sieciowych aktywistów mają, jak się wydaje, bardzo wiele wspólnego – stoi za nimi podobny etos.

Wiedza o alternatywnych interakcjach z mediami – jeszcze przed „cyfrową rewolucją”, w świecie mediów „tradycyjnych”: kina, radia, telewizji, magnetofonu, wideo – staje się moim zdaniem wartościową bazą do analiz dzisiejszych przemian relacji media–publiczność. Już pod koniec lat osiemdziesiątych i na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku kulturoznawcy i badacze mediów opisywali fandom jako ważny poligon dla idei aktywnej konsumpcji i oddolnej kreatywności. Jak pisze Henry Jenkins, „przywiązaliśmy się do idei «kultury fanowskiej», działającej w cieniu kultury komercyjnej, w odpowiedzi na nią, ale także jako jej alternatywa”⁵⁸. Jednak w ciągu ostatniej dekady ci aktywni konsumenci zostali przez sieć wyciągnięci z marginesu. Twórczość fanów stanowiących elitę rozwijającej się w środowisku mediów cyfrowych kultury za sprawą potężnych i darmowych kanałów dystrybucji coraz częściej konkuruje z produkcjami komercyjnymi

⁵⁶ H. Jenkins, *Kultura konwergencji*, s. 131.

⁵⁷ H. Jenkins, *Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture*, Routledge, New York 1992.

⁵⁸ H. Jenkins, *Kultura konwergencji*, s. 238.

i stopniowo wchodzi do centrum. Studiowanie kultury fanowskiej może pomóc nam w zrozumieniu innowacji pojawiających się na obrzeżu przemysłu medialnego i stopniowo stających się naszym naturalnym środowiskiem przyszłości – światem, w którym ludzie biorą media we własne ręce, prowadzą dialog z mediami masowymi, tworzą społeczności sieciowe, uczą się myśleć, pracować i przetwarzać kulturę na nowe sposoby. W tym ujęciu fani to aktywni konsumenci, którzy łączą swoją wiedzę. Można ich nazwać prekursorami „społeczności wiedzy tworzących się wokół wspólnych zainteresowań intelektualnych, których członkowie pracują, by razem tworzyć wiedzę”⁵⁹ – społeczności charakterystycznych, zdaniem Henry’ego Jenkinsa, dla nowego typu kultury.

Dlatego też warto przyglądać się z uwagą awangardzie współczesnych rewolucji komunikacyjnych. Przykład fanów potwierdza znany z ewolucji kultury mechanizm przemieszczania się tekstów i praktyk z peryferii do centrum kultury. W podobny sposób można spojrzeć na obieg tak zwanej literatury popularnej. Jest ona ciekawa dla badacza komunikacji, ponieważ to tu czytelnicy i autorzy nieskrępowani regułami „kultury elitarnej” bez oporów wprowadzają i testują formy, które z czasem pojawiają się w dojrzałszym, doskonalszym i bardziej interesującym kształcie.

Uważna obserwacja przemian dokonujących się we wspomnianym obiegu nieuchronnie prowadzi nas do konstatacji, że transformacja roli i miejsca odbiorcy opisywana przez badaczy kultury uczestnictwa staje się wyzwaniem również dla literatury. Dla badacza literatury popularnej coraz bardziej oczywisty okazuje się fakt, że paradygmat autorski ustępuje dziś miejsca paradygmatowi odbioru, w którym teksty kultury (narracje) są używane przez uczestników kultury do różnych celów. Teoria i badania zwracają się w stronę samego aktu czytania i coraz częściej dostrzegają, że w akcie lektury kluczowe jest czynienie tekstu elementem własnej codzienności, osvajanie go. Czytanie to przecież, jak pisał Michael de Certeau, czynienie czegoś swoim:

⁵⁹ Tamże, s. 24.

Bez względu na to czy chodzi o gazetę, czy o Prousta, tekst zyskuje znaczenie dzięki swym czytelnikom; zmienia się wraz z nimi, jest porządkowany przez kody odbioru, które się mu wymykają. Staje się tekstem wyłącznie przez swój związek z zewnętrznością czytelnika, przez uwikłania i podstępny rozgrywający się pomiędzy dwoma połączonymi rodzajami „oczekiwań”: tego, który organizuje przestrzeń nadającą się do czytania (jakąś literackość), oraz tego, który organizuje sposób postępowania niezbędny do zrealizowania dzieła (jakąś lekturę).⁶⁰

Mamy tu do czynienia ze swoistą rewolucją: źródłem tworzenia znaczeń nie jest wyłącznie sam tekst, lecz także doświadczenia i pragnienia ludzi, którzy go interpretują.

Postawienie odbiorcy w centrum badań nad literaturą niesie wiele metodologicznych problemów. Jak uchwycić akt lektury? Jak badać procesy osvajania tekstu? Wobec tych trudności ciekawą propozycją ujmowania współczesnych przemian miejsca odbiorcy-uczestnika w procesie komunikacji literackiej zdaje się, paradoksalnie, powrót do tekstu⁶¹. Jest to jednak tekst rozumiany na nowo poprzez włączenie go w przestrzeń komunikacji społecznej. W jego strukturze z powodzeniem można szukać prób uwzględniania nowych potrzeb odbiorczych, reakcji na nową sytuację komunikacyjną związaną z rozwojem kultury uczestnictwa.

Obiecujące wydaje się również przeanalizowanie różnorodnych strategii podejmowanych przez autora już poza tekstem. Współcześni autorzy – szczególnie jaskrawo widać to w przypadku autorów zaliczanych do obiegu literatury popularnej – podejmują coraz częściej udane próby wchodzenia w społeczne sieci uczestników kultury.

Wreszcie postulowałabym, by nie zapominać o samym odbiorcy, choć niewątpliwie badania współczesnego czytelnika i aktów lektury stanowią największe metodologiczne wyzwanie. Interesującym punktem wyjścia mogą stać się etnografie publiczności

⁶⁰ M. de Certeau, dz. cyt., s. 169.

⁶¹ Sformułowane w tekście spostrzeżenia dotyczące badań nad problemem uczestnictwa w kontekście literatury współczesnej są owocem licznych dyskusji na seminarium prowadzonym w ramach grantu NPRH „Między sztuką a codziennością – w stronę nowej syntezy. Sporne gatunki literatury przełomu XX i XXI wieku w Polsce” [NPRH 11H 12 0070 81 I].

zaproponowane przez studia kulturowe. W dalszej części tekstu wracam do etnografii fanów stanowiących przykład wspólnot interpretacyjnych, których analiza może wejść w niezwykle płodny dialog z teoriami kultury uczestnictwa.

Zaprezentowana przeze mnie propozycja spojrzenia na kulturę uczestnictwa wydaje się ważnym elementem próby odpowiedzi na sygnalizowane we wprowadzeniu do tekstu pytania dotyczące zmiany miejsca i sytuacji literatury we współczesnej kulturze.

Nowy czytelnik? Kultura uczestnictwa a badania literaturoznawcze

W pierwszej części tego tekstu przekonywałam, że współczesnej kultury nie da się badać bez figury aktywnego odbiorcy. Bez wątplenia podobnie jest ze współczesną literaturą – poprzestając jedynie na analizie dzieła (a tak pracę literaturoznawcy postrzega po dziś dzień wielu badaczy⁶²), tracimy z oczu kluczowe dla całej współczesnej kultury (a więc i literatury) przemiany. Aby w pełni je zrozumieć, konieczne jest dostrzeżenie czytelnika i aktu lektury przez teorię i badania. Myślę tu o pragmatycznym wymiarze zachowań czytelniczych mieszczących się na zewnątrz dzieła i zawierających w pytaniu, co ludzie robią z literaturą. Problemem centralnym jest obecnie, jak sądzę, zauważanie, że w akcie lektury kluczowe jest czynienie tekstu elementem codzienności odbiorcy, „oswajanie” go.

Świetnie ujął istotę tej perspektywy Michel de Certeau w modelu aktywnej konsumpcji tekstów, którą określa jako „zagarnianie” poprzez „czynienie czegoś swoim”⁶³. Utwór literacki jest niczym „wynajęty apartament” zamieszkiwany przez czytelnika, który „do

⁶² Np. Maciej Maryl pisze, że „zawód literaturoznawcy zakłada analizę dzieł, a nie ich użycie”, choć w cytowanym tekście (a także licznych innych pracach) dostrzega, że analiza roli tekstów w kulturze wydaje się niepełna bez uwzględnienia roli, jaką odgrywają one w życiu czytelników, i postuluje wprowadzenie zagadnień związanych z owym „używaniem” literatury w horyzoncie rozważań literaturoznawczych. Zob. tenże, *Antropologia odbioru literatury*, s. 230.

⁶³ M. de Certeau, dz. cyt., s. 165.

tekstu innego przemyca podstępny przyjemności i zawłaszczenia: klusuje w nim”⁶⁴. Owe klusownicze taktyki polegają na wykorzystywaniu literatury przez odbiorców do własnych celów. Ważne więc stają się wszystkie uwarunkowania lektury wynikające z sytuacji czytającego i lektury. Bo przecież czytanie, jak zauważa Janusz Lalewicz, „to jakieś zajęcie – usytuowane wśród innych zajęć – człowieka, który nie jest tylko czytelnikiem i żyje nie tylko w świecie tekstów”⁶⁵.

Proponuję, aby uwzględnienie odbiorcy w badaniach literaturoznawczych nie oznaczało jedynie pojawienia się nowego tematu badań podejmowanych z perspektywy tradycyjnej, lecz by polegało na przeobrażeniu samej perspektywy.

Uważam, że już dziś dysponujemy zarówno aparatem teoretycznym, jak i konkretnymi narzędziami badawczymi, które pozwalają myśleć, mówić i pisać o „nowych” czytelnikach-użytkownikach.

W sukurs takim próbom przychodzi wiedza o fanach, których często dziś nazywa się modelowymi odbiorcami przyszłości. Poświęcone im analizy i badania (które pokrótce przedstawiam w tym tekście) są dla mnie materiałem, na podstawie którego chciałabym pokazać, jak możemy spróbować uchwycić to, co wciąż wydaje nam się nieuchwytnie, czyli właśnie owego aktywnego odbiorcę (czytelnika) zanurzonego w codziennym życiu, klusownika z tekstów Michela de Certeau.

Problem rozumienia kultury, problem rozumienia literatury

Dlaczego czytelnik wciąż pozostaje na marginesie zainteresowań badaczy literatury⁶⁶? Dlaczego problemy odbioru w swoim pragmatycznym wymiarze przez długi czas nie uchodziły w badaniach

⁶⁴ Tamże, s. XLIV.

⁶⁵ J. Lalewicz, *Socjologia komunikacji literackiej: problemy rozpowszechniania i odbioru literatury*, Ossolineum, Wrocław 1985, s. 64.

⁶⁶ Świadomie pomijam tu wątki ściśle teoretycznoliterackie, które koncentrują się na odbiorcy wirtualnym, wpisanym w tekst.

literackich za istotne? Dlaczego samo czytanie pozostaje wciąż – jak się wyraził Michel de Certeau – „nieznaną czynnością”⁶⁷?

We wprowadzeniu do tego tekstu wiele pisałam o przyczynach nieobecności odbiorcy w badaniach nad tak zwaną komunikacją masową, wiążąc ją ze sposobami rozumienia kultury. W kontekście badań literaturoznawczych można by zastrzeżenia te w całości powtórzyć. Najistotniejsze konsekwencje obstawania przy wąskim rozumieniu kultury dla badań nad czytelnikiem wiążą się z przyjęciem dwóch problematycznych założeń.

Po pierwsze, mam na myśli założenia dualistyczne, konstytuujące tradycje selektywnych ujęć kultury, a także przywołujące oraz utrwalające rozdział kultury duchowej i materialnej. Naturalnie ten sposób myślenia przekłada się również na to, jak analizujemy sposoby funkcjonowania współczesnej literatury. W tym układzie literatura masowa, niska, popularna pozostaje poza obszarem zainteresowania badaczy jako „gorsza”, niegodna, usytuowana poza prawdziwą Kulturą, która „zawsze i wszędzie zmierza do wiecznych wartości, do wzniosłości, piękna i dobra”⁶⁸; to samo dotyczy oczywiście również jej czytelników. Kulturze rozumianej wąsko przypisuje się bezinteresowność sprzęgniętą z potrzebami wyższymi, a literaturze wysokiej, będącej jedną z jej głównych emanacji, przystoi jedynie autoteliczny akt lektury. W selektywnych ujęciach kultury wyklucza się z niej cały obszar ludzkiej codzienności, także codzienności „czytania”.

Po drugie, warto podkreślić, że wąskie pojmowanie kultury znajduje swą interpretację we wpływowej po dziś dzień ekspresyjnej perspektywie badania literatury i sztuki. Ekspresyjne podejście do literatury wykluczało „zasadniczo pojawienie się problematyki odbioru jako istotnej teoretycznie problematyki badań literackich”⁶⁹.

Co musi się wydarzyć, aby badania nad literaturą uznały tę problematykę za istotną? Janusz Lalewicz już w 1985 roku wskazał na kluczowy problem – wymaga to fundamentalnej „zmiany sposobu

⁶⁷ M. de Certeau, dz. cyt., s. 167.

⁶⁸ A. Kłoskowska, *Kultura masowa: krytyka i obrona*, PWN, Warszawa 1980, s. 64.

⁶⁹ J. Lalewicz, *Socjologia komunikacji literackiej*, s. 54.

rozumienia literackości oraz zmiany założeń teoretycznych nauki o literaturze⁷⁰.

Należy podkreślić, że już lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XX wieku stanowią okres wzmożonego zainteresowania problemem odbiorcy. Pojawiają się wówczas ważne programy teoretyczne uzasadniające potrzebę rozpatrywania literatury z punktu widzenia odbiorcy – projekt estetyki i oddziaływania (mający zastąpić dotychczas dominującą w badawczych podejściach do literatury estetykę wytwarzania i przedstawiania) Hansa Roberta Jaussa⁷¹ czy propozycja Roberta Escarpita, który odrzuca tradycyjną perspektywę i twierdzi, że „w rzeczywistości nie ma dzieł literackich – są tylko fakty literackie, to znaczy dialogi między pisarzem a publicznością”⁷², oraz uznaje „twórczą zdradę” dokonującą się w lekturze za „klucz do literatury”⁷³. W 1977 roku ukazuje się tom zatytułowany *Problemy odbioru i odbiorcy*, we wstępie do którego Janusz Sławiński pisze, że zainteresowanie problematyką czytelnika i literatury w ogólności z perspektywy czytelnika jest być może jednym z „najistotniejszych przesunięć, jakie się w tej dyscyplinie w ostatnich latach dokonały”⁷⁴. Janusz Lalewicz z dużą dozą sceptycyzmu zastanawia się jednak, na czym miałyby polegać istotność tego przesunięcia i jakie są jego implikacje. I nie znajduje na te pytania łatwych, zadowalających go odpowiedzi. Dlaczego?

To, co niepokoi Lalewicza, to fakt, że

reorientacja badań literackich, jaką wywołało zainteresowanie problematyką odbioru, wydaje się być prostym – i nie do końca przemyślanym – odwróceniem ukierunkowania „tradycyjnego”: dotychczasowej orientacji, uogólnionej

⁷⁰ Tamże, s. 54.

⁷¹ H.R. Jauss, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*, przeł. R. Handke, „Pamiętnik Literacki” 1972, nr 63/4.

⁷² R. Escarpit, *Rewolucja książki*, przeł. J. Pański, PWN, Warszawa 1969, s. 48.

⁷³ R. Escarpit, *Literatura i społeczeństwo*, przeł. J. Lalewicz, w: *Współczesna teoria literacka za granicą*, H. Markiewicz (red), t. 3, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, s. 124. Zob. J. Lalewicz, *Mechanizmy komunikacyjne „twórczej zdrady”*, „Teksty” 1974 (6).

⁷⁴ J. Sławiński, *Od redaktorów*, w: *Problemy odbioru i odbiorcy*, T. Bujnicki, J. Sławiński (red.), Ossolineum, Wrocław 1977, s. 7.

pobieżnie jako „nastawienie na nadawcę”, przeciwstawiamy ogólnikowe „nastawienie na odbiorcę”. Prowadzi to do wyekspozowania lektury i czytelnika jako tematów dociekań, nie stwarza natomiast żadnej spójnej perspektywy teoretycznej, która pozwalałaby wyodrębnić określony przedmiot badań i określony kontekst problemowy.⁷⁵

To ograniczenie często wydaje się aktualne także dziś. W tych przypadkach „nastawienie na odbiorcę” pojmowane jest praktycznie jako ukierunkowanie tematyczne, a nie przeobrażenie sposobu widzenia literatury⁷⁶. A przeobrażenie to okazuje się absolutnie konieczne, nie tylko aby uporządkować założenia teoretyczne, ale także trafnie sformułować ważne pytania o czytelnika i proces lektury⁷⁷.

Zatem o jaką zmianę chodzi Januszowi Lalewiczowi? Duża część teoretycznych i historycznych prac o literaturze posługuje się wciąż przebrzmiałym jej modelem/rozumieniem. Otóż owo pojęcie literatury,

⁷⁵ J. Lalewicz, *Socjologia komunikacji literackiej*, s. 56.

⁷⁶ Tamże, s. 59.

⁷⁷ Ciekawy komentarz stanowi przypadek badań o rodowodzie strukturalno-semiotycznym, w których odbiór niewątpliwie wyznacza perspektywę rozpatrywania literatury, a nie tylko temat dociekań. Lalewicz pisze o dwóch zasadniczych kierunkach w tym podejściu. Jeden, reprezentowany np. przez Michała Głowińskiego, proponuje typologię „stylów odbioru”. Przykładem drugiego – zmierzającego do opisania różnych typów odbiorców – mogą być pewne koncepcje Janusza Sławińskiego. Jak zauważa Lalewicz, w obu koncepcjach styl lub typ odbioru jest pojęty jako skonwencjonalizowany sposób interpretowania utworów literackich, opisywalny w postaci norm czy reguł czytania (inaczej kodu lub zespołu kodów aktualizowanych w czytaniu). W konsekwencji, mimo że jest to perspektywa pozwalająca spojrzeć na literaturę od strony czytelnika, niestety lektura będzie w niej pojmowana zawsze jako zetknięcie pewnego tekstu z pewnym systemem interpretacji (systemem reguł odbioru), a czytelnik „opisywany jako automat dekodujący zgodnie z pewnym stałym systemem reguł” (tamże, s. 64). Dla badań odbioru oznacza to, że z pola widzenia jest eliminowane z założenia wszystko, czego nie determinuje automatyczne stosowanie stałego paradygmatu zachowań czytelniczych, pominięte są wszelkie determinanty lektury wynikające z sytuacji czytającego i sytuacji czytania. Krótko mówiąc, ten paradygmat zupełnie uniemożliwia nam badanie czytelnika zanurzonego w codzienności.

zasady wyodrębniania tego, co nazywamy literaturą, i sposób rozumienia mechanizmów jej funkcjonowania ukształtowała epoka romantyzmu. Kiedy próbuje się zrozumieć przemiany, jakim ulega literatura współcześnie, nie można zapominać o różnicy między tym dziewiętnastowiecznym jej modelem – który dla nas jest wzorcem literackości po prostu – a postaciami i funkcjonowaniem tego, co w szerszym sensie nazywamy literaturą, w różnych innych kulturach.⁷⁸

Przyjmowanie tego modelu do analiz literatury współczesnej jest zabiegiem ograniczającym naszą perspektywę badawczą.

Dziś, w XXI wieku, w nowej sytuacji literatury, pojawia się wiele nowych pytań i problemów, z którymi trudno się zmierzyć, gdy punktem wyjścia pozostaje model literatury romantycznej.

Na podobny problem zwraca uwagę Maryla Hopfinger, pisząc o wizerunku literatury ukształtowanym i obowiązującym w epoce kultury werbalnej. W tamtym typie kultury literatura była najważniejszą dziedziną sztuki, a podstawą jej ówczesnego rozumienia „były wyłącznie dzieła i arcydzieła, literatura wysoka i wysoki obieg”⁷⁹. Według autorki taki wizerunek literatury funkcjonował do lat sześćdziesiątych, a w jakimś stopniu nawet do lat osiemdziesiątych XX wieku. Myślę, że wciąż odgrywa ważną rolę. W dyskursie literaturoznawczym w mocy pozostają przede wszystkim te jego elementy, które dotyczą z jednej strony wyjątkowej pozycji i wzorcotwórczej roli literatury, z drugiej zaś – co szczególnie mnie interesuje – relacji między autorem a czytelnikiem (ewidentne pokłosie ekspresyjnej perspektywy badań)⁸⁰.

Maryla Hopfinger zauważa, że w 1989 roku możemy mówić o dekompozycji tego wizerunku literatury jako najważniejszej ze sztuk.

Nowe technologie i przemiany społeczne sprzyjają demokracji udziału w kulturze, rozszerzają dostępność dóbr kultury, odsłaniają powszechną

⁷⁸ J. Lalewicz, *Literatura w epoce masowej komunikacji*, w: *Kultura – komunikacja – literatura. Studia nad XX wiekiem*, S. Żółkiewski, M. Hopfinger (red.), Ossolineum, Wrocław 1976, s. 97.

⁷⁹ M. Hopfinger, *Literatura między sztuką a komunikacją*, w: *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89*, A. Werner, T. Żukowski (red), Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013, s. 9.

⁸⁰ Tamże, s. 8.

potrzebę ekspresji, wyzwalają postawy kreatywne. Jednocześnie zmieniają wyobrażenia o sztuce i życiu, o roli pracy i zabawy, o powadze i ludyczności, o wartościach sytuowanych wyżej i niżej. Zmieniają sytuację literatury.⁸¹

Powiedziałabym, że wizerunek ten jest dziś wręcz kompletnie oderwany od rzeczywistości. Wymaga zasadniczego przepracowania, w przeciwnym razie nie będziemy w stanie trafnie zdiagnozować nowej sytuacji literatury.

Jak słusznie konstatuje autorka, komunikacyjne rewolucje pierwszej dekady XXI wieku sprawiają

że dominujący w kulturze typu werbalnego wizerunek literatury teraz jawi się niczym fascynujący wierzchołek góry lodowej. Przesłanki nowego wizerunku – a może nowych wizerunków – są teraz wpisane w komunikację społeczną.⁸²

Komunikację społeczną, która w przeciwieństwie do sztuki ma charakter egalitarny, nieporównanie szerszą bazę społeczną i w znacznym stopniu jest częścią codziennego życia⁸³.

Maryla Hopfinger przedstawia teoretyczną propozycję ujęcia literatury jako całości, pozwalającą ogarnąć spojrzeniem wszystko, co dzieje się na scenie literackiej współcześnie. Różnorodność literatury możemy tu problematyzować za pomocą kategorii literatury jako sztuki („wierzchołek góry lodowej”) i literatury jako komunikacji literackiej⁸⁴ – kategorii, które jednak są usytuowane obok siebie, a nie w układzie hierarchicznym czy biegunowym⁸⁵. Chodzi tutaj nie

⁸¹ Tamże, s. 25.

⁸² Tamże, s. 26.

⁸³ Zob. M. Hopfinger, *Sztuka i komunikacja: sygnały zmian całej kultury*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, M. Hopfinger (red.), Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.

⁸⁴ Zgodnie z propozycją Maryli Hopfinger utwory zaliczane do komunikacji literackiej cechowałoby to, że „łatwiej niż dzieła autoteliczne włączają się w dyskurs publiczny. Ich autorzy przywiązują mniejszą wagę do niepowtarzalności, opierają się na znanych wzorcach, strategią ich jest świadome powtórzenie. (...) O odbiorze decyduje z jednej strony aktualność podnoszonej problematyki, dylematy tożsamości zbiorowej, z drugiej – znajomość gatunkowych konwencji, szukanie ciekawych doznań czy wzorów zachowań, doświadczeń lekturowych i życiowych”, *Literatura między sztuką a komunikacją*, s. 27.

⁸⁵ M. Hopfinger, *Literatura i media*, s. 43.

tylko o to, by (unikając wikłania się w kolejne opozycje) podkreślić, że literatura rozumiana jako komunikacja nie jest chwilowo gorszą czy niższą sztuką, lecz odmiennym rodzajem literatury. Myślę, że istotne znaczenie ma także podkreślenie przez autorkę faktu, że na współczesnej scenie literackiej utwory zaliczane do obu kategorii współistnieją nie tylko obok siebie, ale także ze sobą – przenikają się i bywają źródłem wzajemnych inspiracji: „Literatura jako dziedzina kultury mimo wszelkich różnic tworzy pewną współzależną całość, dla której kontekstem stał się audiowizualny typ kultury”⁸⁶. Nie można tego rozdzielać, nie wolno pod sztandarami obrońców „prawdziwej” literatury ignorować całego pola tekstów należących do komunikacji literackiej, gdyż nie pojmimy wówczas dynamiki nowej sytuacji literatury we współczesności.

Jeśli uda nam się spojrzeć na literaturę w tym antropologicznym duchu, mogą się z tym wiązać niezwykle doniosłe konsekwencje. Po pierwsze, świadome odrzucenie podziału na literaturę niską i wysoką, po drugie, zrozumienie, że literatura to nie tylko Kultura, ale też część ludzkiej codzienności. W tej perspektywie objawia się nam całe bogactwo sposobów obcowania z literaturą, które pozwala na dostrzeżenie odbiorcy i jego aktywności. Przekonujemy się, że lektura autoteliczna jest tylko jednym z możliwych sposobów czytania, i to raczej rzadziej podejmowanym, charakterystycznym przede wszystkim dla lektury znawców⁸⁷. W polu widzenia pojawiają się też „nowi” czytelnicy – nie tylko ci nieliczni interesujący się literaturą dla niej samej, odpowiednio wykształceni i przygotowani, ale także wszyscy czytający, podejmujący tę aktywność z bardzo różnych powodów, by wymienić tylko rozrywkowe, poznawcze, ideologiczne czy polityczne.

⁸⁶ Tamże, s. 44.

⁸⁷ W tekście nie odnoszę się do koncepcji Stanleya Fisha; zob. tenże, *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*, przeł. K. Abriszewski i in., Universitas, Kraków 2002; tenże, *Profesjonalna poprawność. Badania literackie a polityczna zmiana*, przeł. S. Wójtowicz, PTPN, Poznań 2012. W praktyce autora popularnej teorii rezonansu czytelniczego interesowało przede wszystkim czytanie znawców właśnie, wspólnota interpretacyjna profesjonalistów uniwersyteckich, a nie zwykli czytelnicy i ich codzienne praktyki lekturowe.

Taki nowy sposób rozumienia literackości mieści się w ramach postulowanego przez Janusza Lalewicza przeobrażenia rozumienia literatury koniecznego do stworzenia spójnej perspektywy teoretycznej w badaniach nad odbiorcą.

Aby jednak oddać odbiorcy należne miejsce w rozważaniach nad literaturą, musiał się dokonać jeszcze jeden przełom w sposobie rozumienia przedmiotu nauk o literaturze – utwór literacki zaczęto postrzegać „jako element procesu komunikowania – komunikat”⁸⁸. Komunikacyjne rozumienie literatury – teoretyczna propozycja Stefana Żółkiewskiego⁸⁹, rozwijana później między innymi przez Janusza Lalewicza – to perspektywa pozwalająca przełamać ograniczenia zarówno teorii ekspresyjnej (według której zadaniem odbiorcy jest wierne i bierne odtwarzanie autorskiego przesłania), jak i tych propozycji analizy odbioru, które wykorzystują aparat pojęciowy strukturalnej teorii literatury (czytelnik jest w niej opisywany w kategoriach automatu dekodującego zgodnie z pewnym stałym systemem reguł). Literatura ujmowana jako „zjawisko komunikacyjne” jest „częścią szerszej kultury komunikacji społecznej, rozumianej wraz z praktykami, które uczestniczą w generowaniu jej właściwych przedmiotów, a przedtem konkretnych wyjściowych, empirycznych zjawisk”⁹⁰.

W takim ujęciu na znaczeniu zyskuje pojmowany bardzo ogólnie kontekst czytania – świat, w którym się czyta. Czytany tekst ma przecież sens nie tylko przez odniesienie do języka i innych kodów, lecz również przez odniesienie do owego świata. Wydaje się oczywiste, że

człowiek przystępuje do lektury jako członek pewnej grupy społecznej, zajmujący w niej pewną pozycję i pełniący pewne role społeczne, podlegający oddziaływaniom środowiska itd. – co określa jego punkt widzenia na świat, sposób myślenia, poglądy i przyzwyczajenia, a pośrednio – także postawę wobec literatury i czytania.⁹¹

⁸⁸ J. Lalewicz, *Literatura w epoce masowej komunikacji*, s. 60.

⁸⁹ Zob. np. S. Żółkiewski, *Wiedza o kulturze literackiej*. Takie rozumienie literatury zostało zastosowane do badań nad odbiorcą i odbiorem. S. Żółkiewski, M. Hopfinger (red.), *Publiczność literacka*, Wydawnictwo PAN, Wrocław 1982.

⁹⁰ S. Żółkiewski, *Wiedza o kulturze literackiej*, s. 80.

⁹¹ J. Lalewicz, *Literatura w epoce masowej komunikacji*, s. 64.

Okoliczności te sprawiają, że czytanie ma

dla niego sens sytuacyjny i funkcjonalny, jest ucieczką od czegoś albo sposobem uczestniczenia w jakiejś wspólnocie i w jakiejś działalności, środkiem do czegoś albo sposobem spędzenia czasu, zajęciem prywatnym albo zachowaniem wobec innych, grą intelektualną albo przeżyciem światopoglądowym.⁹²

Nieprzebrane jest więc bogactwo owych determinant i trudno nawet zakładać, że wszystkie da się opisać w postaci systemu reguł czytania. Część z nich działa jednorazowo i chwilowo, co nie znaczy jednak, że można je zignorować – jak zauważa Lalewicz, również one mogą wpływać na mody literackie, sukcesy lub niepowodzenia pewnych utworów, zmieniać hierarchie i kryteria oceny.

Perspektywa komunikacyjna niewątpliwie otwiera nas na problem tego szeroko rozumianego kontekstu czytającego i kontekstu czytania i na złożoność kwestii różnorodnych uwarunkowań lektury. Pozostaje pytanie, jak badać te zagadnienia.

Empiryczne badania komunikacji literackiej

Badania komunikacji literackiej mają oczywiście swój wymiar empiryczny. Najdłużej bada czytelnictwo w Polsce Instytut Książki i Czytelnictwa powołany w 1954 roku przy Bibliotece Narodowej. Celem prowadzonych studiów jest przede wszystkim orientacja w społecznym zasięgu książki⁹³ oraz charakterystyka obiegu książki w danej zbiorowości (np. czytelnictwo młodzieży⁹⁴). Badanie społecznego zasięgu książki w Polsce jest prowadzone od lat siedemdziesiątych (od 1992 roku systematycznie co dwa lata) na reprezentatywnej próbie Polaków. Pytania dotyczą czytania i kupowania książek w roku objętym badaniami, natężenia czytelnictwa i zakupów (mierzonego liczbą przeczytanych i nabytych w tym

⁹² Tamże, s. 64.

⁹³ Cykliczne badania „Społeczny zasięg książki w Polsce”, ostatni komunikat z badań obejmuje rok 2014.

⁹⁴ Z bardziej aktualnych np. Z. Zasacka, *Gimnazjali czytelnicy książek i ich wybory lekturowe*, Biuletyn EBIB 2011, nr 4 (122).

czasie książek) oraz preferencji lekturowych i nabywczych, określonych przez tytuły, autorów lub typy tych publikacji.

Jak zauważa Maciej Maryl, w centrum tych zainteresowań znajduje się książka stanowiąca w myśl założeń źródło informacji o świecie, a także będąca narzędziem rozwoju i uczestnictwa w kulturze. Badania IKiCz „nie są wolne od sądów aksjologicznych”⁹⁵. Autorzy badań nie ukrywają przyjmowanego przez siebie rozumienia „prawdziwej” literatury – identyfikują ją przede wszystkim z wysokoartystycznym obiegiem literackim. W raporcie z badań analizujących czytelnictwo warszawskich licealistów (program badawczy Biblioteki Narodowej „W poszukiwaniu elit”⁹⁶) Grażyna Straus pisze: „zwracałam uwagę na lekturę, która wykracza poza konsumpcję, sprowadzającą się do prostej rozrywki lub praktycznej użyteczności, stając się – jak to określała Kłoskowska – czynnością autoteliczną”⁹⁷.

Widać wyraźnie, że autorom tych socjologicznych badań towarzyszą pewne problematyczne założenia, o których pisałam w części poświęconej sposobom rozumienia literatury i jej odbiorców. Trudno, by obejmowały zanurzonego w codzienności odbiorcę – uczestnika kultury – jeśli badacze wprost twierdzą, że w swych analizach skupiają się na autotelicznym typie lektury. To jedno z podstawowych ograniczeń tych skądinąd bardzo cennych badań.

Druga kwestia jest natury ogólniejszej. Badania czytelnictwa przeprowadzane na dużych, reprezentatywnych próbach są obciążone tymi samymi wadami, z którymi musi borykać się socjologia ilościowa, opierająca się na badaniach ankietowych. Część zarzutów dotyczy „generalnych różnic metodologicznych między badaniami ilościowymi i jakościowymi”⁹⁸. Duże próby badawcze pozwalają na dokonywanie złożonych operacji statystycznych i formułowanie ogólniejszych wniosków i generalizacji, szczególnie dotyczących

⁹⁵ M. Maryl, *Antropologia odbioru literatury*, s. 239.

⁹⁶ Zresztą jak zauważa Maciej Maryl, już sama nazwa tego projektu sugeruje pewne wartościowanie zarówno doboru lektur, jak i samego sposobu czytania.

⁹⁷ G. Straus, *Modelowi sukcesorzy, indywidualiści, eklektycy*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2005, s. 23.

⁹⁸ Szczegółowo analizuje je Maciej Maryl, *Antropologia odbioru literatury*, s. 241.

społecznych uwarunkowań obiegu książki. Jednocześnie nie pozwalają na badanie mechanizmów lektury, trudno im uchwycić jej indywidualne uwarunkowania, wreszcie nie potrafią zmierzyć się ze wspólnotowymi aspektami lektury (badają przecież jednostki – atomy – a nie relacje między nimi).

Empiryczne badania czytelnictwa w Polsce prowadzone przez IKiCz mają więc pewne ograniczenia, które powodują, że w analizach i raportach trudno im uchwycić „nowych czytelników” – uczestników coraz bardziej interaktywnej współczesnej kultury literackiej⁹⁹.

Antropologia odbioru?

Maciej Maryl uważa, że „białe plamy w siatce zainteresowań teoretycznych” empirycznych analiz czytelnictwa mogą zostać wypełnione dzięki metodom badawczym zaproponowanym przez antropologię odbioru, która znajduje się „gdzieś pomiędzy indywidualizującym podejściem psychologicznym a uwikłaniem w zbiorowość znanym z socjologii odbioru”¹⁰⁰. Jego najnowszy artykuł kreśli założenia nowych badań totalnych, które określa jako antropologię czytania – badania „kulturowej piśmienności”¹⁰¹. Zwrócenie się w stronę antropologii istotnie wydaje się bardzo interesującą propozycją. Chciałabym pójść krok dalej i nieco ją skonkretyzować.

Gdzie szukać korzeni antropologicznego zainteresowania odbiorem literatury? Myślę, że ciekawym i ważnym tropem są dokonania szkoły Birmingham – badała ona przede wszystkim publiczność tak zwanych mediów masowych, jednak jej metody znalazły również zastosowanie w analizach odbioru literatury¹⁰².

⁹⁹ Warto podkreślić, że badania prowadzone przez Bibliotekę Narodową również ulegają nowym trendom. Roman Chymkowski, który od 2010 r. jest kierownikiem Pracowni Badań Czytelnictwa IKiCz, interesuje się antropologią lektury.

¹⁰⁰ Tamże, s. 244.

¹⁰¹ M. Maryl, *Kulturowa piśmienność*.

¹⁰² Zob. przede wszystkim pionierska praca J. Radway, *Reading the Romance. Women, Patriarchy and Popular Literature*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1991.

Paradygmat aktywnego odbiorcy wypracowany w studiach kulturowych obejmował analizę czytania mediów jako działania, które jest nacechowane społecznie i kulturowo, a odbywa się w pewnym konkretnym kontekście (rodziny, klasy, płci kulturowej, otoczenia, rutynowych działań codziennych itd.). Wynikało to z przyjętego przez tę szkołę sposobu rozumienia kultury – ujmowano ją jako „całą drogę życiową, materialną, intelektualną i duchową”¹⁰³. Taka problematyzacja odbioru mediów (spełniająca wszystkie właściwie warunki koherentnego teoretycznie spojrzenia na odbiór literatury, o których w swoim ujęciu pisał Janusz Lalewicz) w naturalny sposób wymusiła zmianę narzędzi, jakimi posługiwali się badacze. Krytycy dominującego dotychczas paradygmatu – przedstawiającego publiczność jako zbór pasywnych odbiorców bezbronnych wobec manipulatorskich mediów – wskazywali na jego ograniczenia, podkreślając, że dane statystyczne nie ujawniają zależności przyczynowych, a analizowanie odbiorcy w kategoriach czysto ilościowych ogranicza pole widzenia.

Autorzy kształtujący tradycję badawczą nazywaną dziś kulturową analizą odbioru chcieli wypełnić lukę w badaniach nad odbiorem pozostawioną przez badania ilościowe. Zwrócili się więc w stronę badań jakościowych, które miały pozwolić zobaczyć odbiorców jako członków grup społecznych, a oglądanie, słuchanie czy czytanie uznać za jedną z czynności zakorzenionych w codzienności odbiorców¹⁰⁴. Dominującym podejściem teoretycznym staje się

¹⁰³ R. Williams, *Keywords*, Fontana Communications Series, London 1976, s. 16.

¹⁰⁴ Warto zauważyć, że mimo różnic filozoficznych i teoretycznych, które dzielą zwolenników badań strukturalnych nad publicznością i etnografii wspólnot interpretacyjnych, stopniowo możemy obserwować zbliżanie się tych dwóch tradycji w socjologii. Coraz częściej dostrzega się możliwość wartościowego uzupełniania się tych dwóch perspektyw i zapomina o wzajemnej wrogości. Taka perspektywa jest mi bliska. Por np. K.C. Schroder, *Convergence of Antagonistic Traditions? The Case of Audience Research*, „European Journal of Communication” 1987, t. 2 (1); tenże, *The Best of Both Worlds? Media Audience Research between Rival Paradigms*, w: *Rethinking the Media Audience. The New Agenda*, P. Alasuutari (ed.), Sage, London–Thousand Oaks, CA 1999. W swoim projekcie badań nad kulturową piśmiennością pisze o tym również Maciej Maryl, w: *Kulturowa piśmiennosc*, s. 25.

w tej perspektywie etnografia, a jednym z podstawowych narzędzi badawczych etnografii publiczności¹⁰⁵. Badania wspólnot interpretacyjnych (tzn. grup, które dzielą te same doświadczenia, formy dyskursu oraz ramy pojęciowe do wydobywania sensu z przekazów i mediów) to główny obszar zainteresowania autorów pozostających pod wpływem paradygmatu aktywnego odbiorcy. Dzięki tego rodzaju badaniom – zdaniem reprezentujących ten nurt autorów – możliwe jest uchwycenie kulturowego i społecznego kontekstu działania, jakim jest obcowanie z tekstami medialnymi – mamy tu do czynienia z badaniem wartości i znaczeń w kontekście „całości sposobu życia”. Co ważne, etnografii publiczności oddają także głos samemu odbiorcy – to on ma opowiedzieć o doświadczeniu, jakim jest dla niego czytanie tekstu, to jego perspektywa jest w centrum zainteresowania¹⁰⁶. Jak zauważa Chris Barker, etnografia stała się słowem-kluczem opisującym rozmaite strategie jakościowe, w tym obserwację uczestniczącą, wywiady pogłębione i wywiady fokusowe¹⁰⁷.

Tradycja badań kulturowych i jej dorobek – związany z jednej strony z zastosowaniem antropologicznego ujęcia kultury do analizy współczesnych społeczeństw Zachodu, z drugiej z dokonaną w jego obrębie rewolucją w badaniach nad odbiorcami i odbiorem tak zwanych mediów masowych – może się stać ciekawym punktem wyjścia do „nowego” spojrzenia na lekturę i ważnym źródłem inspiracji do badań otwartych na zwykłego czytelnika i jego praktyki

¹⁰⁵ Etnografia jest podejściem empirycznym i teoretycznym, które studia kulturowe przejęły od antropologii. W studiach kulturowych etnografie oznaczają jakościowe badania wartości i znaczeń w kontekście „całości sposobu życia” (tak przecież właśnie rozumiały one kulturę).

¹⁰⁶ Jednym z ważnych teoretycznych odwołań tego nurtu była praca Clifforda Geertza *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M.M. Piechaczek, Wydawnictwo UJ, Kraków 2005. Według Geertza zadaniem badacza jest opisanie pojedynczych zachowań i mowy jednostkowych aktorów za pomocą metody nazwanej przez niego „wiernym opisem” społecznego działania, która stara się określić, jak aktorzy rozumieją własne zachowania, i na podstawie tych domysłów ustalić, co ujawniają one na temat życia społecznego.

¹⁰⁷ C. Barker, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, przeł. A. Sadza, Wydawnictwo UJ, Kraków 2005.

lekturowe zanurzone w codzienności. Etnografie publiczności pokazują, że istnieją możliwości badawcze pozwalające na głębsze zrozumienie relacji, jakie łączą różne grupy czy społeczności odbiorcze z mediami, i można próbować wykorzystać je do prób tworzenia etnografii współczesnych czytelników.

Jednocześnie wiele spośród badań czy propozycji teoretycznych powstałych w horyzoncie studiów kulturowych kładło nacisk na alternatywne praktyki korzystania z mediów i ich czytania – praktyki będące w mniejszości, nienależące do głównego nurtu mediów, ale uwrażliwiające nas na istnienie przestrzeni kreatywnych interakcji ze środowiskiem mediów masowych i kultury popularnej¹⁰⁸. Szczególnie wymowny wdaje się tu przykład badań nad subkulturami¹⁰⁹, w większości najważniejszych analiz odbiorca subkulturowy posiada bowiem cechy niezwykle wysoko cenione przez dzisiejszych piewców kultury uczestnictwa i kultury interaktywnej¹¹⁰. Jest selektywny i wybiórczy, nie poddaje się „manipulacji” rynku medialnego: zawłaszcza i rekontekstualizuje teksty kultury, potrafi zdobyć się na dekodowanie negocjacyjne i niezwykle często dekoduje opozycyjnie wobec strategii przewidzianych dla niego przez medialnych producentów (niektóre subkultury, np. subkultura punk, z tego rodzaju czytania uczyniły filozofię obcowania z kulturą głównego nurtu). Jednocześnie publiczność subkulturowa jeszcze przed rewolucją cyfrową i pojawieniem się tak zwanych mediów interaktywnych nie tylko

¹⁰⁸ Autorów i ich rozważań nie traktowano poważnie – oskarżano ich o populizm, często łącząc to z zarzutem braku dystansu. Posądzani byli o zbyt głębokie zaangażowanie w świat kultury popularnej (mieli być w niej bezgranicznie zakochani), które ponoć sprawiało, że nie dostrzegali niesionych przez ów świat zagrożeń i przeceniali jego „wyzwalający” potencjał. „Populizm” studiów kulturowych doczekał się zresztą swoich krytyków, zob. np. J. McGuigan, *Cultural Populism*, Routledge, London 1992; *Cultural studies in question*, M. Ferguson, P. Golding (ed.), Sage Publications, London 1997.

¹⁰⁹ Analizy subkultur i odbioru subkulturowego były jednym z najważniejszych obszarów badawczych studiów kulturowych.

¹¹⁰ Zob. np. S. Hall, T. Jefferson (ed.), *Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-war Britain*, Routledge, London–New York 2006; D. Hebdige, *Subculture. The Meaning of Style*, Routledge, New York 1988; P. Willis, *Profane Culture*, Routledge & Kegan Paul, London 1978.

twórczo obcuje z materiałem medialnym na poziomie odbioru, ale także tworzy własne teksty medialne i własne media alternatywne.

Dziś, w obliczu rewolucji cyfrowej i rozwoju technologii interaktywnych, wydaje się, że to właśnie propozycje teoretyczne, rozważania i wreszcie badania prowadzone przez autorów reprezentujących tradycję studiów kulturowych mogą stać się najbardziej aktualną i wartościową bazą czy punktem wyjścia do badań nad nową kulturą uczestnictwa. Kontynuacja tego nurtu – przede wszystkim analiza fanów – okazuje się bardzo przydatna w badaniach nad najnowszymi przemianami sceny komunikacyjnej: nowe środowisko medialne, coraz bardziej nasycone technologiami interaktywnymi, w świecie „realnym” potwierdza i wzmacnia argumentację zwolenników teorii aktywnego odbiorcy i publiczności.

Fani

Znaczenie pogłębionych badań kultury fanów dla zrozumienia nowego porządku medialnego dostrzega dziś coraz więcej autorów. Sonia Livingstone w swoim artykule z 2004 roku zauważa, że w nowym środowisku medialnym odbiorcy w relacjach z kulturą coraz częściej przypominają fanów: „Zjawisko fanizmu staje się coraz bardziej znaczące wraz z postępującą fragmentacją i różnicowaniem się tradycyjnej widowni”¹¹¹. Jenkins pisze wręcz, że współcześnie w jakimś stopniu wszyscy jesteśmy fanami, zaś aktywności wcześniej uznawane za centralne dla fandomu stają się codziennością wszystkich uczestników kultury¹¹².

Prace Henry’ego Jenkinsa wydają mi się szczególnie interesujące w kontekście problematyki tego tekstu z kilku podstawowych powodów. Po pierwsze, Jenkins jest kontynuatorem filozofii szkoły studiów kulturowych – postuluje badanie kultury jako całości,

¹¹¹ S. Livingstone, *The Challenge of Changing Audiences. Or, What Is the Audience Researcher to Do in the Age of the Internet?*, „European Journal of Communication” 2004, Vol. 19, No 1, s. 81.

¹¹² H. Jenkins, *Afterword: The future of fandom*, w: *Fandom: Identities and Communities in a Mediated World*, J. Gray, C. Sandvoss, C.L. Harrington (ed.), New York University Press, New York 2007, s. 361.

odrzucając podział na kulturę niską i wysoką. Po drugie, jego badania fanów stanowią twórczą kontynuację etnograficznych badań nad odbiorcami; pokazują, jakimi metodami można badać odbiorców – uczestników kultury obcujących z nią w codziennym życiu. Po trzecie, Jenkins dostrzega znaczenie badań fanów dla zrozumienia interaktywnej kultury uczestnictwa jako kultury przyszłości. Po czwarte wreszcie, główną inspirację teoretyczną zaczerpnął od Michela de Certeau, którego interesowała i codzienność, i literatura.

Historia samego zjawiska i badań nad fanami jest stosunkowo krótka¹¹³. Przez długi czas fani byli albo niedostrzegani, albo pomijani. Brak zainteresowania zjawiskiem fanizmu można tłumaczyć przede wszystkim tradycją postrzegania widowni mediów jako grupy pasywnej, podlegającej kontroli nadawców oraz wiarą w manipulacyjną siłę przemysłu medialnego. Fanów traktowano zwykle na dwa sposoby – prześmiewczo oraz jako przejaw patologii.

Jedną z ważniejszych publikacji zmieniających tę sytuację była praca zbiorowa *The Adoring Audience. Fan Culture and Popular Media* wydana w 1992 roku pod redakcją Lisy A. Lewis¹¹⁴. Autorzy tekstów w niej zamieszczonych, często sami definiujący się jako fani, odważnie przeciwstawiali się stygmatyzowaniu zjawiska fanizmu, podkreślając rolę i znaczenie jego pogłębionych badań i analiz. Pojawienie się tej pracy zapoczątkowało falę publikacji, w których porzucono jałową krytykę, starając się zrozumieć mechanizmy zjawiska. Coraz częściej dostrzegano, że bycie fanem to nie tylko bezmyślna konsumpcja¹¹⁵.

¹¹³ Piotr Siuda uznaje, że zapoczątkował ją ruch fanów fantastyki naukowej funkcjonujący w pierwszej połowie XX w. w Stanach Zjednoczonych. Za tym autorem za datę początkową ruchu fantastyki można uznać rok 1939. Wówczas to został zorganizowany pierwszy zjazd fanów – Światowy Konwent Science Fiction. P. Siuda, *Od dewiacji do głównego nurtu – ewolucja akademickiego spojrzenia na fanów*, „Studia Medioznawcze” 2010, nr 3, s. 87–99. Zob. także F. Coppa, *A Brief History of Media Fandom*, w: *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*, K. Hellekson, K. Busse (ed.), McFarland, Jefferson, NC–London 2006, s. 43–46.

¹¹⁴ L.A. Lewis (ed.), *The Adoring Audience: Fan Culture and Popular Media*, Routledge, London 1992.

¹¹⁵ Piotr Siuda uważa, że można mówić o „trzech paradygmatach” badań tego zjawiska i nazywa je „paradygmatem dewiacji, paradygmatem oporu i paradygmatem głównego nurtu”. Tenże, *Od dewiacji do głównego nurtu*.

Najciekawszą propozycję analizowania fanizmu przedstawia Henry Jenkins w wydanej w 1992 roku książce *Textual Poachers: Television Fans and Participatory Culture*. Autor koncentruje się na kulturowych aktywnościach ruchu fanowskiego, postrzeganych w kategoriach walki o stworzenie „kultury większego uczestnictwa”¹¹⁶. Kładzie nacisk na rolę rozwoju ruchu fanowskiego dla globalnych przeobrażeń kulturowych. Postrzega fanów nie jako ofiary przemysłu i bezkrytycznych konsumentów kultury masowej, lecz jako „kłusowników” – kreatywną społeczność przetwarzającą kulturę na własnych prawach. Dla Jenkinsa esencja fanizmu to uczestnictwo w kulturze, alternatywne odczytania, przetwarzanie jej, ale też tworzenie (co ważne, jeszcze przed rewolucją cyfrową).

Oczywiście propozycja Jenkinsa to wizja bardzo optymistyczna, za którą stoi wiara w możliwość spełnienia się snu o masowym uczestnictwie w kulturze (przede wszystkim dzięki rozwojowi najnowszych technologii komunikowania), obudowana koncepcjami potencjału kolektywnej inteligencji i powszechnej moralności opartej na kulturze daru. Jednocześnie wizja bardzo sugestywna, szczególnie że w kolejnej książce – *Kultura konwergencji* – Jenkins przenosi ją w przyszłość, traktując fanów jako modelowych uczestników kultury XXI wieku, specyficzny przypadek „grup, które już teraz zrealizowały część obietnic zbiorowej inteligencji i kultury szerzej otwartej na uczestnictwo”¹¹⁷. Sam uważa się za „krytycznego utopistę” i z tego punktu widzenia chce rozpatrywać możliwości zawarte w naszej kulturze – takie, które mogą prowadzić do lepszego, bardziej sprawiedliwego społeczeństwa. Opisuje, jak własne doświadczenia jako fana odmieniły jego sposób myślenia o polityce medialnej, pomagając wypatrywać i promować niewykorzystany potencjał, zamiast odrzucać na wstępie wszystko, co nie odpowiadało jego standardom.

W książce *Textual Poachers* przedmiotem zainteresowania Jenkinsa są przede wszystkim fani serialu *Star Trek*. Jednak jego założenia teoretyczne, metody i sposób formułowania problemów

¹¹⁶ H. Jenkins, *Textual Poachers*, s. 284.

¹¹⁷ H. Jenkins, *Kultura konwergencji*, s. 239.

stały się wzorcowe dla większości autorów tak zwanych *fan studies*, badających także fanów literatury¹¹⁸.

Według Michela de Certeau (a za nim Henry'ego Jenkinsa) kultura jest terenem nieustannego konfliktu (bezglęsnego i niemal niezauważalnego) między „strategią” kulturowego nakazu (produkcją) a „tatyką” kulturowego użytkowania (konsumpcją)¹¹⁹. Takie rozumienie kultury jest bardzo bliskie brytyjskim studiom kulturowym. W zaproponowanym przez Michela de Certeau modelu aktywnej konsumpcji tekstów jako „zagarniania”, w którym „czytelnicy są podróżnikami – przemieszczają się po krainach, które należą do kogoś innego, niczym nomadzi obejmujący w posiadanie tereny, których nie napisali”¹²⁰, możemy znaleźć wiele analogii z koncepcją kodowania-dekodowania Stuarta Halla¹²¹. Pojęcie „zagarniania” prowadzi Michela de Certeau do odrzucenia tradycyjnego modelu czytania, wedle którego „celem czytania jest bierna recepcja autorskiej/tekstowej intencji, sprowadzająca czytanie do jego poprawności lub błędności”¹²². Według Henry'ego Jenkinsa w przypadku fanów – w odniesieniu do ujęcia Michela de Certeau – istotny jest fakt, iż tworzą oni szczególnie aktywną i głośno wyrażającą swe opinie społeczność konsumentów, których działania zwracają uwagę na proces kulturowego odbioru: „fani nie są jedynymi, którzy zagarniają teksty, to oni jednak z owego zagarniania uczynili pewnego rodzaju sztukę”¹²³.

W dalszej części tekstu chciałabym przybliżyć scharakteryzowaną przez Jenkinsa publiczność fanowską, opisać – za tym autorem –

¹¹⁸ Zob. np. C. Bacon-Smith, *Science Fiction Culture*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2000; M. Hills, *Fan Cultures*, Routledge, London 2002; C. Sandvoss, *Fans: The Mirror of Consumption*, Polity, Cambridge 2005; J. Staiger, *Fans and Fan Behaviors* w: *Media Reception Studies*, J. Staiger (ed.), New York University Press, New York 2005.

¹¹⁹ M. de Certeau, dz. cyt.

¹²⁰ J. Storey, *Studia kulturowe i badania kultury popularnej. Teorie i metody*, przeł. J. Barański, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003, s. 174.

¹²¹ S. Hall, dz. cyt.

¹²² J. Storey, dz. cyt., s. 119.

¹²³ H. Jenkins, *Textual Poachers*, s. 127.

jej główne aktywności i podstawowe wymiary jej kultury. Jestem przekonana, że wiedzę tę warto upowszechniać – perspektywa *fan studies* nie jest zbyt popularna wśród badaczy zajmujących się literaturą¹²⁴, a zapoznanie się z nią wydaje mi się ważne, aby świadomie rozważyć możliwości jej wykorzystania do badań współczesnych czytelników.

Książka Henry’ego Jenkinsa wskazując pięć (często połączonych ze sobą i nachodzących na siebie) wymiarów kultury fanów: „związek z pewnym określonym sposobem recepcji, rolę w mobilizowaniu do aktywności widzów, funkcję społeczności interpretacyjnej, tradycje kulturowej produkcji, status alternatywnej społeczności”¹²⁵. Autorzy raportu z badań nad czytelnictwem literatury fantastycznej z 2012 roku¹²⁶, próbując stworzyć definicję polskiego fana literatury fantastycznej, wskazywali na podobne cechy członków tej grupy. Idealny fan powinien być zaangażowany emocjonalnie w lekturę fantastyki, brać udział w życiu grupy skoncentrowanej wokół danego tekstu, gatunku, konwencji lub wszelkiej literatury fantastycznej (kluby fantastyki, użytkownicy serwisów i forów tematycznych), uczestniczyć w procesach interakcji i komunikacji, której tematem lub kontekstem jest literacka fantastyka, oraz brać udział w praktykach fanowskich, które wyrażają i wzmacniają zaangażowanie emocjonalne oraz rozgrywają się w obrębie pewnej zbiorowości¹²⁷.

¹²⁴ To się stopniowo zaczyna zmieniać, zob. np. O. Dawidowicz-Chymkowska, *Fan fiction, czyli o życiu literackim w Internecie*, w: *Tekst w sieci*, D. Ulicka, A. Gumkowska (red.), WAIIP, Warszawa 2009; L. Gąsowska, *Fan fiction. Nowe formy opowieści*, Korporacja Ha!art, Kraków 2015; A. Szymił, *Slasb jako forma pisarstwa i czytelnictwa kobiecego*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3; czy wreszcie A. Perzyńska, która bezpośrednio odwołuje się do omawianej przeze mnie książki Jenkinsa w: *Literackie zabawy w środowiskach fanowskich. Studium przypadku*, „Teksty Drugie” 2015, nr 3, s. 250.

¹²⁵ H. Jenkins, *Textual Poachers*, s. 2.

¹²⁶ D. Gutfeld, D. Jankowiak, S. Krawczyk, *Fantastyczni 2012*, GFK, Gdańsk 2012.

¹²⁷ Według autorów raportu praktyki te obejmują w szczególności, choć nie wyłącznie: wielokrotny kontakt z przedmiotem zaangażowania (tzw. wielokrotne odczytanie); rozpowszechnianie wybranych przedmiotów, a także promowanie ich oraz ich twórców; kolekcjonowanie wybranych obiektów; nabywanie znacznej wiedzy dotyczącej ulubionego przedmiotu i kompetencji w posługiwaniu się nim; tworzenie zróżnicowanych interpretacji danego tekstu medialnego; przerabianie

Henry Jenkins przede wszystkim ustala charakterystyczne dla fanów sposoby recepcji. Występują trzy kluczowe cechy wyróżniające odbiór tekstów medialnych przez fanów:

sposoby bezpośredniego odnoszenia tekstów do sfery życiowego doświadczenia fanów, rola ponownego odczytania w ramach kultury fanów oraz proces, dzięki któremu informacja programowa zostaje włączona w istniejące interakcje społeczne – czytanie fanów przedłuża swe istnienie dzięki dyskusjom w gronie innych fanów-czytelników (rozmowy, plotki).¹²⁸

Ważną cechą odróżniającą sposób czytania fanów od sposobów czytania zwykłych użytkowników jest intensywność ich intelektualnego i emocjonalnego zaangażowania w tę praktykę. Zdaniem Jenkinsa jedynie poprzez włączenie zawartości tekstów medialnych w życie codzienne konsumpcja medialnego materiału pozwala fanom na uczynienie z niego zasobów będących potencjalnym źródłem aktywnego i twórczego stosunku, jaki owa społeczność ma do przekazów medialnych.

Co więcej, fani nie czytają tekstów po prostu – oni nieustannie odczytują je na nowo. Praktyka ponownego czytania (*rereading*) jest centralna dla sposobu recepcji fanów. W przypadku materiałów audiowizualnych, przede wszystkim seriali telewizyjnych, początkowo nagrywano na magnetofon ścieżkę dźwiękową filmu lub serialu i skrupulatnie przepisywano dialogi – na własne potrzeby bądź do publikacji w fanzinach. Powstawały książki, na przykład nowelizacje epizodów *Star Treka*, przewodniki po serialu przygotowywane przez samych fanów (gdy w oficjalnym obiegu ukazywały się przewodniki „profesjonalne”, zarzucano im brak skrupulatności i przywiązania do detalu, które cechowały przewodniki fanów, a także brak zaangażowania). Dla praktyki ponownego czytania przełomowe okazało się pojawienie technologii

oryginału (mash-upy, montowanie filmików itd.); tworzenie własnych tekstów i przedmiotów opartych na oryginale (fanfików, piosenek, strojów etc.); tworzenie alternatywnych względem obiegu oficjalnego źródeł wiedzy (m.in. tłumaczeń bądź też opracowań dotyczących życia autora lub okoliczności powstania utworu). Tamże, s. 6–7.

¹²⁸ H. Jenkins, *Textual Poachers*, s. 53.

wideo, która niezwykle ją ułatwiła. Wraz z upowszechnieniem się wideo fanizm przeżył niesłychany rozkwit. Po pierwsze, wideo w połączeniu z siecią społeczności fanów praktycznie uwolniło widza-fana od ograniczeń narzucanych przez lokalne sieci telewizyjne. Jednocześnie stworzyło nowe i wzbogaciło dotychczas popularne praktyki fanowskie związane z ponownym odczytaniem tekstów: ponowne oglądanie ulubionej sceny, ważnego dialogu, śledzenie zmian w charakteryzacji (kostiumy, fryzura) w całej serii, szukanie błędów (np. w ciągłości narracji, tropienie rekwizytów użytych ponownie w innym kontekście itd.). A co chyba najważniejsze, spopularyzowane przez wideo ponowne odczytanie dało odbiorcom-fanom szansę ostrzejszego dostrzeżenia wyrażanej przez tekst wiedzy i dyskursów społecznych. Po drugie, wymiana kaset wideo stała się centralnym rytuałem fanizmu i praktyką, która pomogła scalić fanów jako wyraźnie wyodrębniającą się społeczność. Warto zwrócić uwagę, że zarówno wymiana taśm, jak i ich przegrywanie („klonowanie”) zwykle odbywało się bez jakichkolwiek gratyfikacji finansowych (osoby ich oczekujące często spotykały się z otwartym potępieniem w fanzinach), na podobnych zasadach jak dziś wymiana plików peer to peer. Wydaje się, że to w tym można szukać wzoru etosu obecnego w sieci – etosu otwartej wymiany, ogromnie niechętniej jakimkolwiek formom komercjalizacji.

Kolejną istotną cechą odróżniającą fanów od zwykłych odbiorców jest to, że w zbiorowości stanowią oni swoistą społeczność interpretacyjną. Kultura fanów to publiczne przedstawianie oraz obieg znaczeń i praktyk odbiorczych: „Zorganizowany ruch fanów jest nade wszystko instytucją teorii i krytyki, częściowo ukształtowaną przestrzenią, gdzie wysuwa się, roztrząsa i negocjuje konkurujące interpretacje i oceny”¹²⁹. Teksty są proponowane, dyskutowane, negocjowane, a ich czytelnicy poddają głębokiej refleksji problem samej natury mediów masowych, własnego stosunku do nich i związków z nimi. To tu tworzy się „metatekst” – zawsze obszerniejszy,

¹²⁹ Tamże, s. 86.

bogatszy, bardziej złożony i interesujący od oryginalnego tekstu, który był do niego punktem wyjścia.

Co więcej, fani nie poprzestają na interpretacji. Bardzo ważna dla tej subkultury jest tradycja kulturowej produkcji – fanizm jest zarówno kulturą konsumpcji, jak i produkcji. „Wśród fanów nie ma wyraźnego rozróżnienia na czytających i piszących”¹³⁰ – tu możemy szukać korzeni tego, co dziś tak fascynuje nas w świecie kultury, którą nazywamy często kulturą Web 2.0. Oprócz literatury popularnej, inspirowanej produkcjami medialnymi, fani produkują filmy wideo, w których obrazy z ulubionych programów montuje się w nowym porządku, wraz ze ścieżką dźwiękową w postaci popularnej piosenki. Powstaje sztuka fanów określana mianem fanartu. Mieszczą się w niej wszelkie grafiki, rysunki, komiksy i inne formy wizualne, w których występują postacie, miejsca, przedmioty zaczerpnięte z profesjonalnych tekstów medialnych, *fan fiction*, zwane po polsku fanfikami lub fanfiktami (formy literatury popularnej, którym szczególnie dużo uwagi poświęca Henry Jenkins), fanziny (nieprofesjonalne pisma tworzone przez fanów) – amatorskie przedsięwzięcia non profit, które mimo rozwoju wydawnictw specjalizujących się w publikacjach skierowanych do fanów nadal z powodzeniem funkcjonują.

Zdaniem Henry’ego Jenkinsa kultura fanów odzwierciedla z jednej strony fascynację publiczności ulubionymi programami, z drugiej skierowaną przeciw producentom frustrację, która wynika z poczucia, że nie spełniają oni (bo nie chcą/nie są w stanie) oczekiwań odbiorców. To znajduje wyraz w twórczości fanów, która nie tyle skupia się na reprodukcji tekstu wyjściowego, ile polega na jego ponownym odczytaniu i przepracowaniu poprawiającym (rzekome) błędy, usuwającym niesatysfakcjonujące odbiorcę aspekty tekstu i rozwiązania, uzupełniającym i rozwijającym wątki uznane za niewystarczająco pogłębione. Owa frustracja wyraża się także w potencjale do mobilizacji członków tej subkultury. Fani niejednokrotnie organizowali kampanie¹³¹ wywierające presję na

¹³⁰ J. Storey, dz. cyt., s. 119.

¹³¹ Często skuteczne, zob. zwłaszcza 4 rozdz. 4 w: H. Jenkins, *Textual Poachers*.

sieci telewizyjne w celu wznowienia ulubionych programów lub dokonania zmian w programach już istniejących. Jak zauważa Henry Jenkins, fani wchodzą w posiadanie tego, co zagarnęli, i używają „zagrabionych dóbr” jako podstawy do stworzenia alternatywnej społeczności kulturowej. Stanowią publiczność, która chce i potrafi prowadzić dialog z producentami i nadawcami, wie, jak organizować lobby mające realną siłę nacisku na komercyjnych gigantów. To oni są niejako bazą (a także mogą być wzorem) dla dzisiejszego konsumenckiego aktywizmu, coraz skuteczniejszej siły w nowym świecie. Często przecież pisze się dziś, że nowe trendy związane z kulturą prosumpcji¹³² najwyraźniej uwidaczniają się w przypadku odbiorców najbardziej zaangażowanych, czyli fanów właśnie¹³³.

Jak pokazują wszystkie wymienione wyżej przykłady, w ujęciu Jenkinsa fani w swych interakcjach z mediami – podobnie jak publiczność subkulturowa w opisanym modelu czytania subkulturowego, zaproponowanym przez brytyjskie studia kulturowe – są niezwykle aktywnymi uczestnikami kultury zarówno na poziomie odbioru, jak i tworzenia. Według Henry’ego Jenkinsa ruch fanów tworzy przestrzeń, której granice wyznacza odrzucenie pospolitych wartości i praktyk na rzecz celebrowania głębokich emocji i wyrazistego wyrażania upodobań. Samo istnienie ruchu fanów wiąże się z krytyką konwencjonalnych form kultury konsumpcyjnej. Tym, co Jenkins uważa za szczególnie wiarygodne w ruchu fanów, jest jego walka o stworzenie kultury większego uczestnictwa z użyciem tych samych sił, które (zdaniem krytyków kultury współczesnej) przekształcają wielu Amerykanów w biernych widzów. Jak pisze:

nie twierdzą, że jest coś szczególnie uwiarygodniającego w tekstach afirmowanych przez fanów. Stwierdzam jednak, że jest coś uwiarygodniającego w tym, co fani robią z tymi tekstami w procesie ich asymilacji do konkretów własnego życia. Fani celebrować nie tyle wyjątkowe teksty, ile raczej wyjątkowe

¹³² Pojęcie współcześnie niezwykle modne, wprowadzone do nauk społecznych jeszcze w 1980 roku przez Alvina Tofflera. Zob. tenże, *Trzecia fala*, przeł. E. Woydyłło, PIW, Warszawa 1986.

¹³³ Zob. np. P. Siuda, *Mechanizmy kultury prosumpcji, czyli fani i ich globalne zróżnicowanie*, „Studia Socjologiczne” 2012, nr 4 (207).

odczytania (choć praktyka interpretacji nie pozwala na wyznaczenie wyraźnej czy precyzyjnej granicy między tymi dwoma przypadkami).¹³⁴

Polscy fani przejawiają takie same aktywności, o jakich pisze Jenkins. By wskazać konkretne przykłady: polscy fani literatury fantastycznej działają w klubach i stowarzyszeniach¹³⁵, spotykają się na konwentach, prowadzą na nich prelekcje lub biorą udział w ich organizowaniu¹³⁶, a także przyznają własne nagrody literackie¹³⁷. Ponadto współtworzą liczne serwisy internetowe (np. Gildia, Katedra, Poltergeist), fora dyskusyjne (m.in. forum „Nowej Fantastyki”, Forum Fahrenheita, Drugi Obieg Fantastyki) i gromadzą zbiory informacji o środowiskach fanowskich oraz samej fantastyce (np. Encyklopedia Fantastyki, witryna fandom.art.pl i wiele podstron polskiej Wikipedii)¹³⁸.

Czytelnicy w kulturze uczestnictwa

Jak już podkreślałam, uważam, że analiza pozostających jeszcze niedawno na marginesie publiczności subkulturowych i grup fanów, traktująca ich jako awangardę dzisiejszych przemian, pozwala nam na lepsze zrozumienie tego, co dziś dzieje się w głównym nurcie kultury.

¹³⁴ H. Jenkins, *Kultura konwergencji*, s. 284.

¹³⁵ M.in. Śląskim Klubie Fantastyki, Gdańskim Klubie Fantastyki, warszawskim Stowarzyszeniu Miłośników Fantastyki Awangarda, lubelskiej Cytađeli Syriusza, poznańskiej Drugiej Erze, ogólnokrajowym Związku Stowarzyszeń Fandom Polski.

¹³⁶ Przechodni Polcon, poznański Pyrkon, lubelski Falkon, warszawska Awangarda, toruński Copernicon, wrocławskie Dni Fantastyki, chorzowskie Seminarium Literackie, jastrzębiogórski Nordcon – to tylko niektóre przykłady corocznych wydarzeń tego rodzaju.

¹³⁷ Np. Nagrodę Fandomu Polskiego im. Janusza A. Zajdla, Nagrodę Nautilus, Śląkfę i Złoty Meteor.

¹³⁸ Informacje o przejawach życia polskiego fandomu czerpałam m.in z wystąpienia Stanisława Krawczyka, *Prosumpcja polskich miłośników literatury fantastycznej*, wygłoszonego na XV Ogólnopolskim Zjeździe Socjologicznym w Szczecinie we wrześniu 2013 r.; https://www.academia.edu/4442869/Prosumpcja_polskich_mi%C5%82osnikow_literatury_fantastycznej [dostęp: 20.09.2014], s. 5–6.

Pozostaje pytanie, na ile twórcze okaże się wykorzystanie strategii wypracowanych w studiach kulturowych dla badań nad nowymi czytelnikami. Niewątpliwie pomocne w zrozumieniu współczesnych sposobów uczestnictwa w kulturze, również kulturze literackiej, może się stać zastosowanie ich „filozofii” postulującej analizę czytania tekstów jako działania. Tego rodzaju czytanie jest nacechowane społecznie i kulturowo, odbywa się w konkretnym kontekście. Z pewnością badania nad nim mogą stać się inspiracją dla etnografii współczesnych czytelników¹³⁹, wspierać analizy dające pełniejszy obraz tego, co dziś ludzie robią z literaturą.

W tym kontekście wyjątkowo inspirujący wydaje się przykład studiów nad fanami. Wśród badaczy najnowszej kultury coraz popularniejszy jest pogląd, zgodnie z którym fani stanowią nie tylko znaczącą część odbiorców, lecz także pod wieloma względami są reprezentatywni dla wszystkich. Mechanizmy uczestnictwa w kulturze opisane na przykładzie fanów mogłyby służyć lepszemu zrozumieniu codziennych praktyk „używania” kultury przez masy. Myślę, że bardzo interesującym zabiegiem może być próba zastosowania pomysłów teoretycznych, metod i sposobów formułowania problemów wypracowanych przez tak zwanych *fan studies* do badania współczesnych czytelników.

Ciekawy komentarz do tego pomysłu stanowią spostrzeżenia Przemysława Czaplińskiego, który analizując zjawisko *fan fiction*, nazywa je „wcieleniem paradoksów ponowoczesnej już kultury literackiej”. W istocie

fani prawie nie czytają książek, lecz czytają mnóstwo tekstów; nie podnoszą poziomu czytelnictwa, a przecież należą do najwyższych interpretatorów literatury; są uzależnieni od przemysłu kulturalnego, a zarazem – ze względu na własną aktywność piśmienniczą – stanowią przykład ludzi zdolnych w większym niż inni stopniu od tego rynku się uwolnić; są na pozór idealnymi konsumentami produktów kultury masowej, a jednocześnie, dzięki zaangażowaniu w lekturę i zdobywanej kompetencji, nabierają charakteru elity mas; są miłośnikami produktów kultury masowej, ale adoracja staje się

¹³⁹ A raczej różnych ich grup, np. czytających kobiety, młodzieży, mniejszości etnicznych, mniejszości seksualnych itd., itp.

w ich przypadku podstawą krytycznej analizy reguł produkcji i dystrybucyjnych produktów.¹⁴⁰

Wobec takich odbiorców klasyczne badania czytelnictwa prowadzone przez Bibliotekę Narodową wydają się zupełnie bezradne. Dlatego, by zrozumieć współczesną scenę literacką i jej odbiorców, musimy szukać nowych dróg badawczych¹⁴¹.

Pamiętajmy jednak, że opisana tu jedna z propozycji takiej właśnie nowej perspektywy będzie dla nas zamknięta, jeśli nie dostrzeżemy, że literatura jest częścią całej kultury, i nie spróbujemy spojrzeć na literaturę jako na dziedzinę stanowiącą część ludzkiej codzienności. W kulturze konwergencji literatura drukowana to jedno z mediów na współczesnej scenie komunikacyjnej, gdzie „różne systemy medialne współegzystują ze sobą, a treści medialne przepływają między tymi systemami bez przeszkód”¹⁴².

Jednocześnie postulując przyjęcie perspektywy odbiorcy we współczesnych badaniach nad literaturą, chciałabym podkreślić, że nie jest ona jednym kluczem pozwalającym na objęcie najnowszych przemian. Jednak aby odpowiedzieć na najważniejsze dla mnie pytanie – co ludzie robią z literaturą? – niewątpliwie postacią centralną należy uczynić czytelnika. Jak bowiem zauważa Stefan Żółkiewski, aby „określić właściwie te ostateczne zachowania, trzeba z jednakową uwagą badać nadawcę i komunikat”¹⁴³. Pamiętajmy, że odkrycie odbiorcy nie może prowadzić do lekceważenia pozostałych elementów komunikacyjnej wymiany.

¹⁴⁰ P. Czaplński, *Literatura jest gdzie indziej*, w: *Obraz literatury w komunikacji społecznej...*, s. 123.

¹⁴¹ Tu bardzo ciekawą próbą jest zaproponowany przez Macieja Maryła projekt badań totalnych nad kulturą piśmiennością. Z mojej perspektywy podstawową wadą projektu zdaje się być jego programowa ateoretyczność. Tenże, *Kulturowa piśmienność*, s. 21.

¹⁴² H. Jenkins, *Kultura konwergencji*, s. 256.

¹⁴³ S. Żółkiewski, *Wiedza o kulturze literackiej*, s. 87.

Summary

The rapid transformation the contemporary communication scene has been undergoing poses important questions about the changing position of literature in culture. Literature is going through an ongoing and inevitable transition – it is absorbing new media and expanding into new areas, where it finds new readers. The most interesting element of these changes is the metamorphosis of the literature audience, the process primarily associated with the democratisation of culture. Who are the “new audience” of literature? What is the way they read in and why do they do so? What do they do with literature? How does this change of the audience, readers and their cultural needs, influence the very functioning of literature. These questions are the starting point for the text that places in the centre participatory culture audience – the “new reader”. The author believes that the theory of literature and literary research should perceive the reader and the act of reading as embedded in everyday life.

ZYGMUNT ZIĄTEK

Instytut Badań Literackich PAN

Reportaż – fotografia – nowe kryteria wiarygodności

I. Czym był reportaż literacki?

W ciągu ostatnich pięciu–dziesięciu lat ogromnie wzrosła rola fotografii w reportażu. Najbardziej jest to widoczne w reportażu książkowym, bo do niedawna obywatel się on raczej bez zdjęć, wyjąwszy popularny reportaż podróżniczy. Trudno nie odwołać się w tym miejscu do Ryszarda Kapuścińskiego, który będąc cenionym fotografem, wydającym albumy i urządzającym wystawy, unikał ozdabiania zdjęciami swoich najważniejszych książek, nie chcąc redukować ich wymowy do tego, co daje się fotograficznie udokumentować, zilustrować, unaocznic. Dzisiaj co druga książka reportażowa, zwłaszcza autorów młodszego pokolenia, zawiera fotografie, które od razu dają poznać, że ich funkcja nie sprowadza się do ilustrowania tekstu, że jest to funkcja w rozmaity sposób równorzędna wobec niego i samodzielna. Czasem zdjęcia przeważają nad tekstem, który ogranicza się niemalże do podpisów. Innym razem układają się w opowieść, którą możemy odczytać przed zapoznaniem się z jej wersją pisaną. Coraz częściej spotykamy książki podwójnego autorstwa: autora tekstu i autora zdjęć, przy czym ten drugi jest profesjonalistą przynajmniej w tym samym stopniu co autor piszący. Można spotkać publikacje, w których

tekst – przynajmniej formalnie rzecz biorąc – jest tylko rozbudowanym komentarzem do zamieszczonych w nich zdjęć, a także takie, w których fotografie poddano artystycznemu przetworzeniu – jego kierunek sugeruje sposób lektury.

Odkładając na później egzemplifikację tych wszystkich wariantów usamodzielniania się fotografii w dzisiejszym reportażu, zapytajmy najpierw, o czym ono świadczy, jakich przemian tego gatunku jest sygnałem. Jeśli w czasach Kapuścińskiego fotografia uwiarygodniała, wzbogacała część relacji reportażowych, a jednocześnie – jakiejś innej ich części – zagrażała w osiągnięciu bardziej uniwersalnej, niejednoznacznej, „literackiej” rangi i wymowy, to można powiedzieć, że jej obecna emancypacja wiąże się ze zmianami zarówno w zakresie rozumienia niefikcjonalności reportażu, jak i jego „literackości”, że sygnalizuje zatem jakieś zasadnicze przeobrażenie się gatunku.

Oczywiście nie da się uniknąć obszerniejszej dygresji dotyczącej tego, co miałyby ulegać przeobrażeniu. O zasadnicze wyznaczniki niefikcjonalności reportażu w jego dwudziestowiecznym kształcie nie ma chyba większego sporu; jest za to spór o przekraczanie tych wyznaczników, zagrażające albo niezagrażające racji jego istnienia. Jeśli więc reportaż chciał być reportażem, musiał dotyczyć rzeczywistego wydarzenia lub zjawiska (w jego konkretności!), odznaczać się jawną obecnością autora w tekście – zasadniczo tożsamego z narratorem – jako świadka, uczestnika lub *ex post* dochodzącego prawdy o wydarzeniu, zawierać wyraziste i aktualne (bądź aktualizujące w przypadku tzw. reportażu historycznego) przesłanie. Wydaje się, że w refleksji nad reportażem – zdominowanej raczej przez literaturoznawców niż przez teoretyków dziennikarstwa – tej ostatniej kwestii poświęcono stosunkowo mało uwagi. Tymczasem wyraziste przesłanie wydaje się podwójnie albo potrójnie ważne. Jego obecność (związana z wyborem tematu, przygotowaniem, ukierunkowaniem na określonego odbiorcę) odróżnia reportaż od innych gatunków pisarstwa dokumentarnego. Jego rodzaj określa wybór, hierarchizację, sposób kształtowania konkretnych zaczerpniętych z obserwacji czy innych dostępnych źródeł wiedzy. Sama obecność owego przesłania jest dowodem i widocznym śladem dwudziestowiecznego, dziennikarskiego rodowodu reportażu, przemawia za słusznością tej koncepcji, która wiąże jego rozwój z kryzysem

wielkiej dziewiętnastowiecznej publicystyki, z jej przeobrażaniem się w taki rodzaj pisarstwa, który nie wyrzeka się chęci naprawiania świata, ale rezygnuje z pretensji do syntetyzowania wiedzy o faktach w spójne konstrukcje myślowe, z moralistyki, formułowania tez i programów. Jest to, jak wiadomo, związane z kataklizmem pierwszej wojny, rewolucją w Rosji (*10 dni które ustrząsnęły światem* Johna Reeda uchodzi za pierwszy wielki reportaż), dwudziestowiecznym przyspieszeniem biegu wydarzeń, obalającym wszelkie prognozy i przewidywania przyszłości itd. Potencjał wielkiej publicystyki przeobraża się pod jego wpływem w mowę faktów, wynosi na pierwsze miejsce podrzędny dotąd gatunek dziennikarski, który legitymował się jednakże naocznością i wiarygodnością wiedzy o zdarzeniu i który przyswaja sobie teraz w błyskawicznym tempie różne tradycje pisarstwa „prawdziwościowego”. Podejmuje również wyzwanie literatury, a wraz z nim szanse i zagrożenia „fikcji”, „kreacji”, „fantazji”.

Porównajmy odpowiedź na owo wyzwanie dwóch pisarzy uchodzących za współtwórców światowego reportażu: Ernesta Hemingwaya i Egona Erwina Kischę – obaj zaczęli karierę od reporterki miejskiej, z obydwu wielkich reporterów uczyniła pierwsza wojna. Hemingway w latach trzydziestych praktycznie zrezygnował z reportażu, wybrał powieść, uprawianie reportażu ocenił jako dobrą szkołę wyobraźni realistycznej, umożliwiającej tworzenie wiarygodnej literatury. W rozmówcy pisarza z opowieści *Monolog do Maestra* powyższy program budzi wątpliwości: „Czym będzie różniło się to od reportażu?”. Odpowiedź brzmi:

Gdyby było reportażem, nie zapamiętaliby tego. Kiedy się opisuje coś, co zdarzyło się danego dnia, aktualność sprawia, że ludzie widzą to w swojej wyobraźni. W miesiąc później ten element czasu zniknie i nasza relacja będzie płaska, i nie zobaczą tego w swoim umyśle ani nie zapamiętają. Ale jeżeli coś się wymyśla zamiast opisywać, można to uczynić plastycznym, pełnym, zwartym i nadać temu życie. Tworzy się to na dobre czy na złe. Jest wymyślone, nie opisane. Jest akurat takie prawdziwe, jak stopień naszej zdolności obmyślenia tego i wiedza, którą się w to wkłada.¹

¹ E. Hemingway, *Monolog do Maestra*, przeł. B. Zieliński, w: *Sygnowano: Ernest Hemingway. Artykuły i reportaże 1920–1956*, Iskry, Warszawa 1975, s. 256.

Egon Erwin Kisch w *Jarmarku sensacji* pisanym w 1942 roku w Meksyku, stwierdza coś, co brzmi jak polemika z Hemingwayem: „My jednak twierdzeniu «Tylko to, co się nigdy nigdzie nie wydarzyło, nie starzeje się nigdy» przeciwstawiamy inne: «tylko to nie starzeje się, co się zawsze i wszędzie wydarzyć może»”². Wraz z tą deklaracją pojawia się otwartość na używanie literackich narzędzi, uzasadnienie ich konieczności:

Często przyjaciele i krytycy doradzali mi, abym nie nazywał siebie reporterem, a moich utworów reportażami, i żebym nie podkreślał, że moje materiały pokrywają się z rzeczywistymi wydarzeniami: „Niechże pan opuści daty i nazwiska i pisze w podtytule «nowela». Wtedy ocenią Pana jako literata, człowieka z fantazją!”.

„Fantazja!” Czy kształtowanie prawdy nie wymaga fantazji? To prawda, fantazja nie może się w tym wypadku swobodnie rozwinąć, może posuwać się jedynie wąską ścieżką między jednym faktem a drugim i ruchy jej muszą pozostawać w rytmicznej zgodzie z faktami. Ale nawet tego ograniczonego miejsca nie ma fantazja wyłącznie dla siebie. Wraz z całym zespołem baletowym form sztuki musi się ona obracać w korowodzie, aby najbardziej kruchy materiał, rzeczywistość, w niczym nie ustąpił najbardziej elastycznemu materiałowi – kłamstwu³.

W konfrontacji tych dwóch stanowisk można być może zobaczyć odbicie różnicy pomiędzy dziennikarstwem europejskim a anglosaskim, także – obraz sytuacji wyboru, w jakiej odnajduje się wielu autorów tego gatunku. Są przypadki wyrzeczenia się ścisłej faktograficzności na rzecz swobody twórczej, przypadki oddalenia pokus literackich i wyboru ścisłego dziennikarstwa, przypadki rozdzielenia jednego i drugiego na dwa różne języki (wymowny przykład Józefa Kuśmierka, który po głośnym debiucie z pogranicza dziennikarstwa i prozy⁴ wybrał użytkowy, radio-owy reportaż interwencyjny, ambicje literackie przeniósł zaś do

² E.E. Kisch, *Jarmark sensacji*, przeł. S. Wygodzki, Wydawnictwo MON, Warszawa 1952, s. 7.

³ Tamże, s. 240–241.

⁴ J. Kuśmierk, *Uwaga! Człowiek*, Czytelnik, Warszawa 1951.

nowelistyki i dramatu). Rozwój reportażu europejskiego i polskiego jest jednak dziełem tych, którzy wybrali drogę Kisch, drogę odkrywania w rzeczywistości także sensów uniwersalnych, łączenia rzetelnej faktograficzności z uogólnieniem, parabolą, symbolem, metaforą, przypowieścią – tak czy inaczej realizowaną warstwą znaczeń nieredukowalnych do opisywanych sytuacji i mogącą rywalizować z sensami literatury „zmyslenia”.

Trzeba dopowiedzieć, że ten kierunek rozwoju – koegzystencji z Literaturą – jest właściwy dla reportażu o rodowodzie dziennikarskim, a nie dla tego, który jest ideą i dziełem samej literatury, jakimś etapem jej wewnętrznych konfliktów i przekształceń objawiających się najczęściej tak zwaną powieścią lub nowelą reportażową, sytuującą się w opozycji do prozy w pełni beletrystycznej. Charakterystyczne jest dla niego zwłaszcza to współwystępowanie rzetelnej faktograficzności z prawdą ogólną, esencjonalną, w którym faktograficzność znaczy: aktualność, podążanie za zmianą, za wydarzeniem, a prawda ogólna, esencjonalna powinna zawierać pierwiastek trwały, który nie ulotni się razem z pamięcią o wydarzeniu, ale i nie ustacznym, nie unieruchomionym obrazem rzeczywistości. To jest inny rodzaj poszukiwań niż ten, który cechuje literackie odkrywanie rzeczywistości dokonywane przez prozę w opozycji do zastanej tradycji literackiej, jej konwencji i stereotypów.

Dopowiedzenie to wydaje się potrzebne, bo można odnieść wrażenie, że specyfika dwudziestowiecznego reportażu literackiego o genealogii i funkcji dziennikarskiej zaczyna być dzisiaj mało zrozumiała. Wygląda na to, że dwuwarstwowy znaczeniowo model reportażu literackiego, o który walczył Kisch i który realizowali z przekonaniem jeszcze Krall, Kąkolewski czy Kapuściński, schodzi ze sceny, a wraz z tym zmniejsza się zdolność rozumienia jego historycznych uzasadnień. Wydaje się w każdym razie, że dla reportażystów następnych pokoleń model ten – rozumiany czy nie – jest już trudny do kontynuacji. Opór przeciwko niemu przybrał przede wszystkim postać rozliczeń z reportażem Kapuścińskiego; autor *Cesarza* jako niekwestionowana przez wiele lat ikona gatunku bardzo dobrze się do tego nadawał.

II. Wobec Kapuścińskiego

Przyjęło się pamiętać, że rozliczenia z modelem literackości reportażu Kapuścińskiego dokonał Artur Domosławski w swojej głośnej biografii; Domosławski jednak nie był ani jedyny, ani pierwszy, a dyskredytujący i słabo umotywowany charakter jego zarzutów, dotyczących totalnie postaci Kapuścińskiego, utrudnia wyłuskanie z nich elementów sporu pisarskiego. Więcej dowiemy się na temat istoty tego sporu od następców Kapuścińskiego, którzy penetrowali te same obszary co autor *Cesarza*, *Szachinszacha*, *Imperium*, *Hebanu* i dla których zdystansowanie się wobec „mistrza” mogło być warunkiem samodzielności: Ignacego Karpowicza (Etiopia), Marka Kęskrawca (Iran), Jędrzeja Morawieckiego (Rosja), Adama Leszczyńskiego (Afryka).

Szczególnie pouczający wydaje się spór z Kapuścińskim Ignacego Karpowicza, pisarza, który po ostatnio wydanych powieściach – odwołujących się w swojej strukturze i koncepcji odbiorcy do praktyk wirtualnych – z uzasadnieniem może uchodzić za jednego z najbardziej nowoczesnych twórców dzisiejszej literatury. Przypadek Karpowicza jest tym cenniejszy, że *Nowy kwiat cesarza*⁵ powstawał równoległe z dwiema pierwszymi jego powieściami (od 2000 do 2005 roku), może nam więc powiedzieć, jak w obrębie prozy faktograficznej można było stawiać pytania o rzeczywistość i fikcję, testować kryteria wiarygodności i poprzez odniesienie do wzoru niewątpliwej wielkości z poprzedniej epoki uświadamiać sobie własną odrębność⁶.

⁵ I. Karpowicz, *Nowy kwiat cesarza (i pszczoły)*, PIW, Warszawa 2007.

⁶ W tym wzorze Karpowicz kwestionuje właściwie wszystko, a polemiczne zwanie jest widoczne też w zupełnych drobiazgach. Sygnalizuje je już tytuł, który – zważywszy na niezwykłą popularność książki Kapuścińskiego – natychmiast ją przywołuje, zapowiadając coś innego: nowy kwiat. Na skrzydełku dopowiada się że *Cesarz* to nie była ostatnia kropka: „*Nowy kwiat cesarza (i pszczoły)* to historia, która zdarzyła się po postawieniu ostatniej kropki”. (Tytuł tłumaczy się też całkiem inaczej, o czym za chwilę.) Już na pierwszych stronach autor jawnie przedrzeźnia łatwość w porozumiewaniu się z Etiopczykami za pomocą dwóch słów, wyeksponowaną w *Hebanie* („jest problem – nie ma problemu” – on nie może się porozumieć, kiedy grzecznie zagaduje po amharsku: „nie ma

Karpowicz przede wszystkim kwestionuje ocenę roli Hajle Syllasje i reprezentowanej przez niego tradycji dynastycznej, która legła u podstaw *Cesarza* jako metafory o rozpadzie autorytarnej, anachronicznej władzy. W świetle koncepcji wyłożonej na 20 stronach książki istnieją dwie Etiopie: tradycyjna, konserwatywna, cesarska, z instytucjami i pamięcią (podtrzymywaną baśniami, mitami, legendami żyjącymi w różnych odmianach literatury ustnej) liczącymi trzy tysiące lat, i druga, kilkudziesięcioletnia, liberalna, dążąca do demokracji i modernizacji, niecierpliwa. Kapuściński miałby jednoznacznie opowiedzieć się za tą drugą Etiopią, popieraną w stolicach europejskich, nie przewidując strasznych konsekwencji wojskowej rewolucji i nie zauważając wysiłków ostatniego cesarza, żeby obydwie Etiopie pogodzić w sposób bardziej pokojowy. Karpowicz odbiera wizji Kapuścińskiego siłę czerpaną z przekonania o nieuchronności upadku anachronicznego porządku, konieczności rewolucji i dokonania się nieodwracalnej zmiany historycznej. Kapuściński jego zdaniem ułatwił sobie zadanie, upraszczając, nadmiernie racjonalizując obraz sytuacji. Stąd następny zarzut, a właściwie seria zarzutów dotyczących uzurpacji rozumu reportera – znajdujących wyraz w przejrzystych konstrukcjach i klarownych zdaniach. W książce mają one wyraz nieco bagatelizujący („Zastanawiam się, skąd u innych brały się owe «wiem». U Gombrowicza, że wybitny. U Herberta, że nieumiejętnie skuszony. U Kapuścińskiego, że rozumie Afrykę”⁷), w komentarzach już nie:

Afryka fascynuje, ale i skłania do przemyśleń. Mnie na przykład zachęciła do podjęcia swego rodzaju polemiki z Ryszardem Kapuścińskim. Nie wytykam mu błędów, bo nie o błędy chodzi, ale o drażniącą manierę pisarską, polegającą na budowaniu przepięknych zdań w języku polskim, sprawiających u czytelników wrażenie, że oto autor doszedł do jakiegoś jądra tamtejszej,

problemu?”), a także kompleks kolonizatora (s. 21) i kompleks białej skóry (s. 23), niesłuchanie intensywnie przeżywany przez Kapuścińskiego w *Hebanie* i gdzie indziej. Narzeka na brak oslepiającego słońca, które powinno (według *Hebanu*) powitać go w Afryce (jest mżawka, a potem deszcz). I tak dalej... Od pierwszych stron więc widać, że Kapuściński się nie sprawdza.

⁷ Tamże, s. 239.

afrykańskiej, rzeczywistości. *De facto* tego jądra nie ma. (...) ustalenia, do których dochodzi Kapuściński, można, przepraszam za wyrażenie, o kant dupy potłuc.⁸

I w innym miejscu:

Kapuściński opisał zwarty świat, który można zrozumieć, opowiedzieć i zakończyć morałem. Powiedziałem „morałem”, bo dla mnie *Cesarz Kapuścińskiego* nie jest bynajmniej reportażem – mamy do czynienia ze świetną literacko baśnią, nawiązującą do rzeczywistości czy to ówczesnej polskiej, czy etiopskiej. Jak w baśni charaktery postaci są czarne albo białe, a za moralniech posłuży opis mechanizmów władzy.⁹

Nowy kwiat cesarza jest rezultatem opozycyjnego wobec Kapuścińskiego odczytywania Etiopii w zakresie etiopskiej rzeczywistości, jak i konstruowania jej obrazu, co oczywiście jest ściśle powiązane¹⁰. Etiopia Karpowicza ma być tajemnicza, trudno zrozumiała, zaskakująca i sposób konstruowania jej obrazu jest na miarę tych potrzeb.

⁸ K. Masłoń, *Musiałem uciec z Białegostoku, by wreszcie żyć po swojemu. Rozmowa z Ignacym Karpowiczem*, „Rzeczpospolita” 02.01.2007, s. 8.

⁹ K. Zarecka, *W tym „szaleństwie” jest metoda – Ignacy Karpowicz opowiada o pracy nad nową książką*, „Przystań Literacka” z 04.06.2007, <http://www.przystan-literacka.pl/> [dostęp: 09.01.2016].

¹⁰ Książka dzieli się na dwie zasadnicze części: dłuższą i krótszą, które w przybliżeniu odpowiadają koncepcji dwóch Etiopii. Pierwsza część dotyczy stoletniej i stosunkowo młodej, pięćmilionowej obecnie (wraz z przyległościami) Addis Abeby, druga – Lalibeli, siedliska abisyńskiej prawieczności. Wprawdzie dynastia, która stamtąd sprawowała władzę i której Etiopia zawdzięcza cud kościołów wykutych w górskiej skale, robiła to niedługo (dwieście lat), ale miałyby wywodzić się od Salomona i Saby, co wraz z innymi etiopskimi mitami dawało cesarskiej tradycyjnej Etiopii sankcję świętości. Addis Abeba, co tłumaczy się jako „nowy kwiat”, dała tytuł owej pierwszej części i całości, Lalibela, co jest także imieniem legendarnego władcy i co dosłownie znaczy „pszczoły uznały jego władzę”, dała tytuł części drugiej, a całości – podtytuł. Część dotycząca współczesności mogłaby wydawać się ważniejsza, bo jest dłuższa, ale została zdecydowanie wzięta w baśniowo-historyczne ramy opowieści o zamianie królowny w krzak róży i przywróceniu jej królewskiej postaci za sprawą pszczoł. Trzeba by dużo mówić o utrwalonym w kulturze znaczeniu róży i roli pszczoł w potwierdzaniu monarszej godności, żeby docenić doniosłość tej ramy. Część druga jest czymś w rodzaju reportażu historycznego i jej rama może być współczesna (po prostu: podróż i przygody podróżnicze).

Autor odmawia sobie prawa do dalej posuniętego porządkowania wiedzy i wyводу. Kluczy po ulicach, zabytkach, między przypadkowo spotykanymi lub poznanymi ludźmi, zagląda do książek (np. *Historii Etiopii* dwojga polskich autorów), przewodników, wysłuchuje legend albo je rekonstruuje czy wymyśla, starając się ewokować ducha kultury, którego inaczej nie da się przedstawić. Świadomie rozprasza opowieść jej różnogatunkowością, mówi przy tym pożyczonymi językami, jawnymi i ukrytymi cytatami czy parafrazami, z lubością oddaje się zabawie w wierszowane wstawki, naśladowując być może przypowieści i opowieści charakterystyczne dla kultury języka mówionego.

Tym jednakże, co najbardziej fragmentaryzuje tekst, jest dezintegracja podmiotu mówiącego. Jego najczęstsza i najbardziej spójna postać jest określana, niezgodnie z regułami gatunku, jako narrator. To jakby rozum dbający o jaki taki porządek opowieści, ale jego pozycja jest bezustannie podważana. Przede wszystkim przez ciało, które – za zgodą autora – niechętnie poddaje się wymaganiom narratora-rozumu, w rezultacie czego pewne przedpołudnie, po narkotykowej nocy, musi być opowiadane trzy razy w trzech rozdziałach. Ciało nie godzi się także na ograniczanie możliwości poznawczych do „centralnego ośrodka nerwowego” – poznaje i pamięta się wszystkimi członkami i skórą, patrzy dotykiem. Narratora pokonuje czasem także pisany tekst, zawarta w nim potęga skojarzeń, ujawniająca coś, co narrator wolałby przemilczeć, albo nakazująca nagle opowiedzieć o dziadku pasieczniku albo o wyobrażeniu końca lokalnego świata. Wreszcie nad narratorem panuje autor, który na koniec tnie tekst i wstawia graficznie wyodrębnione autokomentarze.

Trzeba powiedzieć, że jeśli *Nowy kwiat cesarza* miał być krytyczną reakcją na „cacane słowa Kapuścińskiego”, na literackość *Cesarza*, czyli, według Karpowicza, zadufanie poznawcze i moralistyczne ubrane w nienaganną formę literacką, to jest to reakcja, która bardzo dużo mówi też o swoim autorze, reprezentującym nową świadomość pokoleniową i gatunkową. *Cesarz*, mimo ambicji uniwersalnej przypowieści powołującej odpowiedni kształt literacki, należy jeszcze do reportażu zainteresowanego wydarzeniem,

nieodwracalną zmianą, rekonstruuje (z punktu widzenia dworu) jej narastanie i przebieg. Związek między jednym a drugim jest dla Karpowicza jakby niewidoczny, stwierdza on wręcz, że utwór ten w ogóle nie jest reportażem. Jego książka zaś żywi się zainteresowaniem odrębnością i tożsamością etiopską, może reprezentować dość obfitą już dziś odmianę podrózpisarstwa o ambicjach antropologicznych, które kieruje się zwłaszcza ku obszarom inności kulturowej, gdzie inny jest naprawdę inny: Aborygeni, Jakuci, Nieńcy, mieszkańcy wysp południowej strony globu... Ten rodzaj zainteresowań nie wyklucza wcale literackości, przynajmniej w przypadku Karpowicza, ale odmienia jej charakter między innymi poprzez swoistą autodemaskację – odsłonięcie funkcji i charakteru wszystkich chwytów literackich, skierowanych w dużej mierze na siebie bądź służących ekspresji własnej kapryśnej prywatności. Jest to przy tym literackość jak najdalsza od jakiegokolwiek jednolitości stylistycznej, wyżywa się w mieszaniu bardzo różnych gatunków, traktowanych często parodystycznie (w tym tak odległych, jak baśń i podręcznik historyczny), a także w splataniu ich z opisem sytuacji codziennych i potocznym językiem mówionym. Być może należy widzieć w tym zapowiedź odrodzenia gatunku gonzo (co niedawno obwieścił Ha!art¹¹ w manifestie i specjalnym wydawnictwie, a co zdaje się potwierdzać otrzymanie Paszportu „Polityki” przez Ziemowita Szczerka, głównego chyba orędownika tego odrodzenia), gatunku programowo zacierającego granicę między prywatnym a publicznym, prawdą i fikcją, wysokim i niskim.

Wydaje się, że jakimś dopełnieniem tej nowej „literackości” jest kolekcja fotografii dołączonych do książki. Autor nie obawia się – jak Kapuściński – że zredukuje w ten sposób tekst do rangi komentarza wobec przekazu bardziej jednoznacznego. Ale fotografia w książce Karpowicza jest też potraktowana bardzo szczególnie; scenki rodzajowe, fragmenty architektury, pejzaże uległy w niej malarskiemu przetworzeniu – według pomysłu autora i ku jego satysfakcji z ich „bajkowego i transowego” charakteru – przez malarkę Marzenę Borowiec. Zwraca uwagę podobieństwo przetworzonych

¹¹ Zob. „Ha!Art” 2013, nr 41.

fotografii do etiopskiego malarstwa naiwnego (m.in. kolorystyczne bogactwo, elementy charakterystyczne dla ikon), uchodzącego za bardzo wyrazisty i trwały element etiopskiej tożsamości, której dociekanie było właśnie jednym z celów książki.

Karpowicz podważa model reportażu Kapuścińskiego i od strony obrazu faktycznej rzeczywistości (stwierdzając, że to nie jest reportaż), i od strony zdolności odkrycia prawdy „całościowej” (stwierdzając, że to morał, a nie jakaś prawda syntetyczna), i od strony stylu „przepięknych zdań”, przeciwstawiając *Cesarzowi* własną propozycję odczytania Etiopii – odmienną pod każdym z tych względów. Trudno jest o drugie tak kompletne polemiczne nawiązanie, ale różne jego elementy powtarzają się u wielu rówieśników (w przybliżeniu) Karpowicza, co potwierdza pokoleniowy czy formacyjny charakter tego sprzeciwu. Powtarza się przede wszystkim postępujący brak zrozumienia (albo brak akceptacji) dla modelu literackości reportażu Kapuścińskiego, co pociągało w konsekwencji także lekceważenie jego faktograficznej wartości, bo niejasna stawała się funkcja przedstawianych konkretów. Marek Kęskrawiec dostrzega wprawdzie w *Szachbyszachu* Kapuścińskiego „inną, głębszą warstwę”, ale jednocześnie opacznie interpretuje wartość tych elementów konstrukcji, dzięki którym ową drugą warstwę znaczeń pisarz zbudował:

Kapuściński wyjechał w 1979 roku do ogarniętego rewolucją Teheranu bez specjalnego przygotowania. Nie miał w Iranie dobrych kontaktów, nie znał farsi i, jak sam wspomina, całymi dniami włóczył się po mieście „właściwie bez sensu, bez celu”. Być może stąd w *Szachbyszachu* pewna tendencja do wyciągania zbyt daleko idących wniosków ze strzępków informacji lub wręcz z prasowych fotografii.¹²

Oczywiście eksponowanie nieprzejrzystości informacyjnej Iranu tuż po rewolucji, własnego zagubienia i trudności komunikacyjnych, wreszcie odczytywanie fotografii to sposoby kształtowania przez Kapuścińskiego pożądanej wymowy utworu. O tym, że pracował ze stałą tłumaczką i doskonale orientował się w bieżącym życiu

¹² M. Kęskrawiec, *Czwarty pożar Teheranu*, W.A.B., Warszawa 2010, s. 72.

politycznym, można było dowiedzieć się z depesz i korespondencji pisanych dla PAP...

Brak zrozumienia albo akceptacji dla rodzaju literackości reportażu Kapuścińskiego został podchwycony i przeobrażony w groźne narzędzie demaskatorskie przez Artura Domosławskiego w jego głośnej książce *Kapuściński non-fiction*. Wystarczyło wyłuskać – z jawnym pogwałceniem integralności i całościowego rozumienia poszczególnych tekstów – szczegółowe najczęściej informacje, które gdzieś kiedyś spotkały się z posądzeniem o fałszowanie obrazu rzeczywistości (albo i zakłamywanie przez autora obrazu samego siebie), i pozostawić czytelnika z sugestią, że przesądzają one o kłamliwości całego dzieła, a tym samym o fałszywości sławy „największego pisarza wśród reporterów i największego reportera wśród pisarzy”. Wymagało to oczywiście zignorowania funkcji, którą autor wyznaczył tej szczegółowej informacji w swoim utworze, czyli zignorowania jego literackości właśnie.

Najbardziej znane zarzuty Domosławskiego odbierają Kapuścińskiemu prawo do literackiej organizacji tekstu i każą traktować ten tekst jako proste autorskie doniesienie o rzeczywistych faktach. Oto ten, który stał się bodaj najpopularniejszy, dotyczący sfalszowania przez Kapuścińskiego wykształcenia władcy Etiopii: „Pisze, że Hajle Sellasje nie czytał książek, a to był taki wybitny umysł!”¹³ – cytuje Domosławski Barbarę Goschu, właścicielkę galerii z malarstwem religijnym w Addis Abebie, wielbicielek cesarza.

Kapuściński powtarza za informatorami, że jedynym nauczycielem cesarza był francuski jezuita, który nie potrafił wdrożyć młodzieńca powierzonego jego pieczy do czytania. W rzeczywistości młody Hajle Sellasje miał kilku nauczycieli, między innymi dwóch kapucynów, ale nie miał jezuitę. (...) Hajle Sellasje, według wszelkich źródeł, był gorliwym czytelnikiem¹⁴

– potwierdza opinię pani Goschu Harold G. Marcus, autor nieukończonej biografii władcy. Ale przecież w *Cesarzu* jest mowa i o nieczytaniu i o czytaniu, przy czym Kapuściński nigdzie nie

¹³ A. Domosławski, *Kapuściński non-fiction*, Świat Książki, Warszawa 2010, s. 417.

¹⁴ Tamże, s. 419.

mówi od siebie, że bohater jego utworu nie czytał książek – podobnie jak nie on mówi, że czytał! To, że czytał, głosi przytoczona korespondencja AFP („Negus cieszy się dobrym zdrowiem, zaczął dużo czytać – a mimo swoich lat czyta bez okularów”,¹⁵), to, że raczej nie czytał, twierdzi jeden z dworzan, o których doskonale wiadomo, że wszystko, co mówią, ma charakteryzować także ich samych – ich stan wiedzy i orientacji w dworskich mechanizmach władzy – a nie tylko cesarza:

Y.M.: (...) Tu chciałbym wyjaśnić jedną rzecz: czcigodny pan nie miał zwyczaju czytania. Dla niego nie istniało słowo pisane i drukowane, wszystko trzeba było referować mu ustnie. Pan nasz nie miał szkół, jego jedynym nauczycielem – i to tylko w dzieciństwie – był francuski jezuita monsignore Jerome, późniejszy biskup Hararu i przyjaciel poety Arthura Rimbauda. Duchowny ten nie zdążył wpoić cesarzowi nawyku czytania (...). Ale wydaje mi się, że chodziło nie tylko o brak czasu i nawyku. Zwyczaj ustnego referowania miał tę zaletę, że w razie potrzeby cesarz mógł oświadczyć, iż dostojnik taki to a taki doniósł mu zupełnie co innego, niż miało to miejsce w rzeczywistości, a ten nie mógł bronić się nie mając żadnego dowodu na piśmie.¹⁶

Czyż najważniejsze w tej opowieści nie jest podejrzenie, że za niechęcią do czytania i pisania kryły się niejawne narzędzia sprawowania władzy? Plotkarska wiedza dworzanina na temat odległych czasów edukacji cesarza (otoczonego, jak wiadomo, murem tajemniczości) nie była przy tym całkiem bez pokrycia. Czyż w świetle tej oczywistej wymowy tekstu można sformułować zarzut, że Kapuściński osobiście, ślepo wierząc informatorom i mijając się z prawdą, oczernił cesarza, przypisując mu analfabetyzm?

Swoimi uproszczeniami i manipulacjami Domosławski ułatwił rozliczanie się z literackością Kapuścińskiego wszystkim, którym ten model reportażu przestał odpowiadać, ośmielił do nazywania kłamstwem, koloryzowaniem, fabularyzowaniem wszystkiego, co miało służyć przekazywaniu uniwersalnych sensów – bez potrzeby uzasadniania tych lekceważących ocen. Widać to już w zmianie

¹⁵ R. Kapuściński, *Cesarz*, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 212.

¹⁶ Tamże, s. 13–14.

tonu omawianych polemistów *Cesarza* i *Szachinszacha*. Ballady na z powieści Karpowicza *Balladyny i romanse* (2011), która na koniec została reporterką, prezentuje siebie sparodiowaną frazą Kapuścińskiego: „Widziałam dwadzieścia siedem rewolucji, byłam na dwunastu frontach, a cztery razy chciano mnie rozstrzelać, w tym raz z broni palnej”¹⁷. Marek Kęskrawiec widzi już

– przy całej wielkości Kapuścińskiego – [jego] niskie zachowania. Jak choćby litry konfabulacyjnego sosu w rzekomo reporterskich książkach, na czele z *Cesarzem*, lub (...) wyssana z palca historia o śmierci, która o włos minęła Kapuścińskiego w Kongo.¹⁸

Już nie trzeba znajdować na własną rękę argumentów przeciwko literackości *Cesarza* czy *Szachinszacha*; te, które sprokurował Domosławski brzmią wiarygodnie, wystarczy je powtórzyć:

W *Cesarzu* – fascynującej opowieści o upadku feudalnej monarchii w Etiopii – K a p u ś c i ń s k i p i s z e [podkr. moje – Z.Z.], że jedynym nauczycielem Hajle Sellasje był francuski jezuita, któremu nie udało się nauczyć go czytać. „Choć rządził przez pół wieku, nawet najbliżsi nie wiedzą, jak wyglądał jego podpis”. (...) Obraz niepiśmiennego cesarza pasuje oczywiście doskonale do baśni o upadku autorytarnej władzy. (...) *Cesarza* jednak – z aprobatą autora – sprzedawano nie jako baśń, ale literaturę faktu. Jest pomiędzy tymi gatunkami różnica¹⁹

– poucza, nie wiadomo już kogo, Adam Leszczyński. Autor cenionej książki o Afryce, napisanej na zamówienie Polskiej Akcji Humanitarnej (*Dziękujemy za palenie*, 2013), ostentacyjnie racjonalistyczny, skrajnie podejrzliwy w tropieniu (także w *Hebanie* Kapuścińskiego) skłonności do egzotyzowania, orientalizowania i ujednociania obrazu Afryki, jest jednocześnie zupełnie bezkrytyczny wobec naciąganych, zmanipulowanych oskarżeń Domosławskiego. Kupuje w ciemno nie tylko ten jeden przeinaczony szczegół, ale

¹⁷ I. Karpowicz, *Balladyny i romanse*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 575.

¹⁸ M. Kęskrawiec, *Kapuściński non fiction, czyli powrót cenzury*, <http://www.dziennikpolski24>, [dostęp: 04.10.2013].

¹⁹ A. Leszczyński, *Kiedy reporter gra nie fair*, „Gazeta Wyborcza”, 27–28.02.2010.

i wszystkie pozostałe – wspomniane tu i niewspomniane – uważając, że to wystarczy do ogłoszenia końca reportażu polskiego w dotychczasowej postaci: „Biografia Kapuścińskiego to bomba podłożona pod polską szkołę reportażu. Teraz można już tylko zbierać szczątki”²⁰.

Metoda podważania prawdziwości szczegółu jak mało co pokazała, że w tej całej debacie wokół pisarstwa Kapuścińskiego (zostawmy kwestie biograficzne) wcale nie chodziło o szczegóły, tylko o dotychczasowy model wiarygodności reportażu, który okazał się sprawą nieoczekiwanie gorącą i absorbującą uwagę. Pokazała przede wszystkim przez to, że zasadnością owych zarzutów raczej nie zwracano sobie głowy, a odosobnione próby zwrócenia uwagi na ich manipulatorski charakter nie spotykały się z większym zainteresowaniem. Decydujący był stosunek do szczegółu: czy ważny jest on sam w sobie, czy też jako fragment większej całości, budulec ogólniejszego sensu, przesłania? Jak łatwo spostrzec, w trakcie debaty o książce Domosławskiego, rozpętanej i skanalizowanej przez „Gazetę Wyborczą”, linia podziału na zwolenników i przeciwników tej książki była wytyczana – jeśli chodzi o ocenę zawartej w niej krytyki reportażowej wiarygodności Kapuścińskiego – właśnie przez odmienny stosunek do konkretnego. Nie przemawiała ona do tych czytelników, którzy nie dali odebrać sobie wiary w donioślejsze prawdy jego reportażu czy satysfakcji z ich literackiej urody i którzy do takich czy innych szczegółów w ogóle nie przywiązywali większej wagi. Pamiętano o powiedzeniu przypisywanym Kapuścińskiemu, że nie po to jeździ na koniec świata, żeby mu się wszystkie szczegóły zgadzały. Rygorystycznie wymagający pod tym względem byli ci dyskutanci, których rozczarowało to, co ogólne, syntetyczne w reportażu Kapuścińskiego, i którzy łatwo ulegali argumentacji Domosławskiego, bo jego śladem nie dostrzegali funkcjonalności szczegółu w konstrukcji sensów całości i na poziomie szczegółu właśnie kwestionowali wiarygodność tego reportażu.

²⁰ Tamże.

III. Nowe odkrycie konkratu

Mogłoby się wydawać, że nie ma nic bardziej naturalnego i zrozumiałego niż zwątpienie w rzetelność reportażysty przyłapanego na kłamstwie szczegółu. W istocie jednak wyodrębnienie konkratu i zakwestionowanie jego wiarygodności byłoby mało możliwe bez zwątpienia w całość konstrukcji, do której należy, i bez odczytywania go w jakiejś innej perspektywie, która czyni go ważnym. Artur Domosławski sugeruje, że jego zainteresowanie wiarygodnością szczegółu u Kapuścińskiego wywodzi się z surowych kanonów dziennikarstwa anglosaskiego, co mogłoby potwierdzać tezę o zafascynowaniu się tymi kanonami w Polsce w latach dziewięćdziesiątych jako odtrutką na wcześniejszą stronniczość i przeideologizowanie dziennikarstwa. Inni polemicy Kapuścińskiego, zwłaszcza ci, którzy podobnie jak Domosławski sami uprawiają reportaż czy prozę podróżną (albo są zawodowymi krytykami), również ujawniają, świadomie czy mimowolnie, swoje rozumienie gatunku dosyć różne już od tego, z którym dyskutują, utrudniające wręcz zrozumienie intencji Kapuścińskiego. Dobrych przykładów w tym względzie dostarczają nieporozumienia wokół *Imperium*, pierwszej po kilkunastoletniej przerwie (i ostatniej!) próby powrotu do takiego reportażu, jakim był *Cesarz* czy *Szachinszach* – reportażu o wielkiej zmianie, towarzyszącego stawaniu się historii i lokującego zachodzącą przemianę w rozległej perspektywie czasowej. Próba ta, jak wiadomo, raczej nie skończyła się sukcesem, między innymi dlatego że oczekiwana – nieodwracalna – zmiana nie nastąpiła i obliczone na nią zamiary (a także sprawdzone wcześniej sposoby metaforyzacji rzeczywistości) zawisły nieco w próżni, okazały się na wyrost. Kapuścińskiemu wypadło dokumentować nie zmianę, lecz niemożność jej dokonania się, skazanie na Imperium, co znalazło też wyraz w podatności na odwieczne stereotypy Rosji i rosyjskości. Niemniej zamysł reporterskiej podróży autora po rozpadającym się ZSRR jest jak najbardziej czytelny. O jego nierozpoznananiu przez następców świadczy odwoływanie się do pierwszej głośnej krytyki *Imperium* zawartej w książce Mariusza Wilka *Wilczy notes* z 1998 roku. Wilk potraktował *Imperium* jako

próbę całościowego zrozumienia Rosji (a nie jako próbę opisaną całościowej zmiany, do której nie dochodzi), przeciwstawiając jej własną metodę poznawania – poprzez kilkuletnie zgłębianie nawarstwień historii i kultury w jednym miejscu (na Wyspach Sołowieckich). Tymczasem Kapuściński nie po to porzucił Moskwę i Petersburg, docierając do kilkudziesięciu miejsc wzdłuż wszystkich czterech granic ZSRR, żeby dociekać jakiejś prawdy o Rosji, lecz po to, żeby, oddalając się na ile to możliwe od obydwu stolic, badać szanse zmiany w tych zbiorowościach, które mogły do zmiany doprowadzić. Kapuściński starał się, jak niegdyś, podążać za stojącą się historią, uczestniczyć w momentach jej przyspieszania, Wilk natomiast zapowiadał przeobrażenie się tego rodzaju reportażu w charakterystyczną dla następnego pokolenia prozę podróżną skrzyżowaną z literaturą miejsca.

Dzisiejsi krytycy Kapuścińskiego zdają się mieć mu za złe, że nie napisał swojej książki tak jak antropolog (a przynajmniej jak Wilk, który pisał *Wilczy notes* w opozycji do *Imperium*), że nie zajął się konstruowaniem pełnego i „prawdziwego” obrazu Rosji. Jędrzej Morawiecki, autor dwóch reportażowych książek z Rosji i książki o dzisiejszym reportażu rosyjskim (ponadto reportaży z polskiej prowincji stylizowanej na „głubinę”), wytyka Kapuścińskiemu różne błędy i braki rzeczowe, między innymi że ten

pretenduje do opisu socjologicznego, budowanego z uwzględnieniem analizy historycznej. Dlaczego jednak odwołuje się akurat do Piotra I, a nie któregośkolwiek innego władcy (choćby Iwana Groźnego)? W stosowanym opisie nie uwzględnia całego szeregu ruchów oddolnych, komun, rosyjskiego anarchizmu, indywidualistycznych poszukiwań religijnych itd. Kapuściński daje nam po raz kolejny półprawdę.²¹

W myśl wyobrażenia właściwego reportażu – według Morawieckiego – Kapuściński dopuszcza się także licznych błędów warsztatowych, przede wszystkim „nie opiera swego reportażu na

²¹ J. Morawiecki, *Cesarz reportażu bez reportażu. O konserwacji i erozji zaufania na przykładzie „Imperium” Ryszarda Kapuścińskiego*, „Znaczenia” 2010, nr 4, s. 87; www.e-znaczenia.pl [dostęp: 10.01.2015].

wywiadach”, „jego takt (...) okazuje się silniejszy niż reporterski nakaz zadawania pytań”, za czym kryje się przekonanie o własnej wiedzy niewymagającej już weryfikacji w bliższym kontakcie z „Innym”:

– nie pyta i z owej słabości warsztatowej czyni cnotę. On opisuje dzikich. Przeraża się tak, jak przerażeni są obcy, przybysze z zewnątrz, autorzy reportaży podróżniczych, pisanych dla odbiorcy zewnętrznego. Przyjrzyjcie się, podobną Rosję widzimy w hollywoodzkich filmach.²²

To niewymagające chyba dodatkowych uzasadnień rozminięcie się krytyka z perspektywą *Imperium* (jak i w ogóle z perspektywą reportażu Kapuścińskiego, który nie musiał opierać się na wywiadach do osiągnięcia właściwego mu przesłania) znów najdobitniej wyraża się w stosunku do konkretnego. Morawiecki czepia się szczegółów, bo w perspektywie takiego reportażu, o jaki by mu chodziło, niewiarygodność konkretnego jest czymś niewybaczalnym, aby jednak zarzucić tę niewiarygodność Kapuścińskiemu, musi najpierw ów szczegół pozbawić jego rzeczywistej funkcji. Z intencją zdemaskowania dystansu pisarza wobec „dzikości” Rosji Morawiecki upodobał sobie jego rzekome epatowanie hardcorowymi, groźącymi śmiercią warunkami podróżowania. Uwydatnia zwłaszcza opis szybkiego przejazdu „trzydziestu kilometrów drogi pokrytej grubym i gładkim lodem” „zdezelowanym, acz chyżym moskwiczem”. Czytamy, że tym moskwiczem „mknie co rusz”, „umieszcza nas w samochodzie, którym pędzimy po lodowej powłoce, świadomi, że w każdej chwili możemy zginąć”, „zdezelowane, choć pędzące z szaloną prędkością moskwicze pojawiają się w *Imperium* częściej” itd. Brakuje tylko informacji, że ów przejazd – raz tylko wspomniany na marginesie opisu wyprawy do strajkującej kopalni! – odbywa się głęboką nocą na nieoświetlonej szosie, a kierowcą jest rozgorączkowany strajkiem młody górnik... Podobnie przemilczając niewygodny kontekst wybranego szczegółu, Morawiecki zapomina dodać, że opowieść o tunelach pozostawianych w mroźnym, mglistym powietrzu Jakucka przez przechodniów (przetwarzająca rzeczywistość w baśń)

²² Tamże.

jest autorstwa dziesięcioletniej Tani (szukającej jakiejś atrakcji, którą można zaimponować obcokrajowcowi), a nie Kapuścińskiego²³.

Szczyty niezrozumienia *Imperium*, a może i reportażu jego autora w ogóle, osiągnął Paweł Zajas, podporządkowując całkowicie swoje odczytanie książki temu, co określa się jako dyskurs postkolonialny, a temuż dyskursowi z kolei – rozmaite kwestie związane z problematyką reportażu. W perspektywie tego dyskursu, z natury rzeczy polemicznego, krytycznego, Kapuściński nie mógł obronić się przed wypróbowanymi już zarzutami orientalizowania Rosji, obciążania jej obrazu nadmiarem wątpliwych metafor i uogólnień – nie mógł wypaść dobrze, tym bardziej że, co jest pewną nowością, autor potrafił obrócić przeciw niemu także to, że do czasu książki Domosławskiego nie doczekał się krytycznej rozprawy. Nie zdobyto się zaś na krytyczną lekturę jego tekstów, ponieważ krytycy i literaturoznawcy pozwolili, by zaczarowała ich legenda pisarza podróżnika, i tymi tekstami w ogóle się nie zajmowali. Siła owego czaru wynikała przede wszystkim z umiejętnie budowanego „autorytetu etnograficznego”, polemista może więc ograniczyć się do rozprawy z tym, co nie jest trudne, bo „w samym tekście nie znajdujemy zbyt wielu śladów „doświadczenia terenowego” – w książce „mamy zaledwie piętnastu informatorów, których Kapuściński wymienia z imienia i nazwiska”, dominują „ogólniejsze rozważania oparte na wcześniejszych lekturach” „zbieranych z większą pieczołowitością niż glosy tubylców”²⁴. Godnym zwieńczeniem demystyfikatorskich możliwości języka zapożyczonego od antropologów do opisu literackiego reportażysty jest stwierdzenie, że „w swoim podejściu do opisu doświadczenia etnograficznego Kapuściński przypomina więc, bardziej od podziwianego przez siebie Bronisława Malinowskiego, alegorię etnografii gabinetowej”²⁵.

Lektura Pawła Zajasa pokazuje, że po kilkunastu latach można już nie wiedzieć, że Malinowskim i przeorientowaniem reportażu

²³ Tamże.

²⁴ P. Zajas, *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcjonalnej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011, s. 66.

²⁵ Tamże, s. 65–66.

wydarzeniowego w kierunku podróży antropologicznej Kapuściński zainteresował się w kilka lat po podróżach rosyjskich, można pomylić formułę wiarygodności świadka, opartą na uczestnictwie w wydarzeniu, z formułą „autorytetu etnograficznego” opartą na „byciu tam” itd. Przykład Zajasa – znacznie wyraźniej niż innych polemistów – wskazuje, że przyspieszone zmiany nastąpiły nie tylko po stronie reportażu, ale i po stronie czytelników. Zajas zdaje się mieć pewność, że wolno mu nie wnikać w intencje autora, nie starać się pojąć całościowego sensu takiej a nie innej konstrukcji tekstu, jego całościowego przesłania, lecz przeczytać go po swojemu, podporządkować własnemu językowi krytycznemu i własnemu interesowi, który w tym przypadku polega na włączeniu się w kampanię przeciwko udziałowi literackości w literaturze niefikcyjnej. Korzysta bezceremonialnie z upowszechniającego się przekonania, że decydujący głos w sprawie sensu dzieła należy dziś do odbiorcy. Kiedy natrafia na trudności w zdefiniowaniu różnic pomiędzy fikcją a niefikcją w literaturze, uznaje, że wystarczające jest uwzględnienie kontekstu dystrybucji, reklamy i czytelniczego odbioru zasadzającego się na zaufaniu do autora (jego wiarygodność jest weryfikowalna jedynie na poziomie szczegółów) w myśl paktu faktograficznego.

Za wielopostaciowym, często brutalnym rozliczaniem Kapuścińskiego z wiarygodności szczegółu (które stawało się czasem wygodnym sposobem dezawuowania całego dotychczasowego reportażu literackiego) kryje się wzmiankowany brak aprobaty – albo zrozumienia! – dla podporządkowywania owego szczegółu całościowej wymowie relacji, hierarchicznemu układowi znaczeń, z których najważniejsze modeluje wszystkie pozostałe. Zanikł charakterystyczny dla tego reportażu, który ukształtował się w latach trzydziestych, a odnowił w formacji lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, stosunek pomiędzy konkretem a uogólnieniem, szczegółem a całością. Literaturotwórczą potencję rodziło w nim napięcie pomiędzy aktualnością i chwilowością tego, co szczegółowe i konkretne, a historycznym, egzystencjalnym czy etycznym – trwałym w każdym razie – wymiarem tego, co chciało się odnaleźć w wydarzeniu. Nasze czasy odebrały reportażowemu

konkretowi (zapisowi „faktu”) walor i wartość aktualności powiadomienia (jej potrzebę zaspokajają środki komunikacji elektronicznej), jawnym czy ukrytym uogólnieniom przypisały zaś takie czy inne całościowe uzurpacje interpretacyjne. Z jednej i z drugiej strony rozebrana więc została ta konstrukcja, która czyniła ze szczegółu fragment większej całości. W oczach wielu młodych polemistów Kapuścińskiego, i w świetle reprezentowanych przez nich koncepcji reportażu, fakt, że opisana trawa jest wyższa niż w rzeczywistości, droga bardziej śliska lub nierówna, ledwie wzmiankowane postaci są nieco inne niż naprawdę, stał się nagle ważny sam przez się. Konkret – wiarygodny, „prawdomówny” – przestał być budulcem, stał się samoistną wartością, o którą trzeba zabiegać, którą zdobywa się zainteresowanie czytelnika i walczy o jego uznanie.

Sytuacja ta przypomina do pewnego stopnia czasy narodzin dwudziestowiecznego reportażu, kiedy w imię wierności konkretowi i „naturalnej wymowy faktu” przewyciężał on swój publicystyczny rodowód, unikając uogólnień, hipotez, tez i morałów, zdając możliwie wiernie sprawę z tego, co zdarzyło się naprawdę, a czego sens jest niejasny lub całkiem niewiadomy. Z tym, że powrót do „mowy faktów” kierowałyby się tym razem przeciwko literackiemu uniwersalizowaniu sprawozdań z rzeczywistości, odkrywaniu tego, co ogólne, w tym, co konkretne, szczegółowe, niepowtarzalne i samoważne.

IV. Reportażowa „mowa faktów” a wielowarstwowość znaczeń fotografii

Spostrzeżenie, że w reportażu literackim w ostatnim dziesięcio- czy piętnastoleciu pojawiła się z nową siłą i wysunęła na plan pierwszy potrzeba wierności konkretowi, „mowie faktów”, czyni jaśniejszą tę przemianę, jaka w nim zaszła, między innymi jego pogodzenie się z fotografią. Bo przecież fotografia, czyli „zdjęcie” fragmentu rzeczywistości – jednorazowe i niepowtarzalne! – może jak najbardziej tę potrzebę zaspokoić. Mimo jej niesłyszanego spospoliowania, narażenia – w postaci cyfrowej – na rozmaite zafalszowania i manipulacje, mimo, wreszcie, imponującego rozwoju wszystkich

obecnych środków komunikacji elektronicznej i sztuk wizualnych wiara w dokumentarną wartość fotografii wydaje się zaskakująco silna. Wręcz może się wydawać, że im bogatsze i łatwiej dostępne jest to wizualne i elektroniczne wyposażenie kultury, tym większa tęsknota za materialnością, fizycznością powstawania i trwałością tradycyjnej fotografii – jako jakimiś gwarancjami jej „prawdziwości” – a nawet za porządną fotografią cyfrową, korzystającą z możliwości obróbki tylko w zakresie kadrowania i doświetlania, czyli tak jak tradycyjna. Za ilustrację może tu posłużyć zastanawiająca apoloogia fotografii w *Fotografie*, autobiograficznej książce Wojciecha Bruszewskiego, pioniera, jak się go określa, sztuki wideo (także autora pierwszej bodaj powieści z odsyłaczami do bazy uzupełniających danych internetowych²⁶), który deklarował, że jego istotne zainteresowania sięgają świata sprzed 1878 roku, kiedy to udane doświadczenia Eadwearda Muybridge’a ze sfotografowaniem galopu konia zapoczątkowały epokę ruchomych obrazów. Dopiero film więc – w jego oczach – stworzył możliwość istotnie groźnego fałszowania obrazu rzeczywistości, czego kulminacją jest możliwość przeinaczania jej także w trakcie telewizyjnej transmisji na żywo²⁷.

Zaspokajając potrzebę wierności w stosunku do konkretnego, fotografia stwarza jednocześnie szansę ocalenia tej wielowarstwowości znaczeń, która do niedawna była atrybutem reportażu literackiego jako całości. Nie chodzi tylko o to, że fotografia z natury swojej jest znaczeniowo dwuwarstwowa, usytuowana, jak głosi podtytuł książki Sławomira Sikory²⁸, między dokumentem a symbolem. Chodzi o takie przemiany w rozumieniu owej dwuwarstwowości (i miejsca fotografii w kulturze, a także w sposobach jej uprawiania i publikowania), które uczyniły ją równoprawnym partnerem ambitnej literatury dokumentarnej. Najważniejsze wydaje się być zniesienie sztywnej granicy pomiędzy fotografią dokumentarną (dziennikarską, socjologiczną, fotoreportażową, turystyczną, rodzinną itd.)

²⁶ W. Bruszewski, *Big Dick. Fikcja dokumentalna*, Korporacja Ha!art, Kraków 2013.

²⁷ Zob. W. Bruszewski, *Fotograf*, Korporacja Ha!art, Kraków 2007, s. 222.

²⁸ S. Sikora, *Między dokumentem a symbolem*, Świat Literacki/Instytut Sztuki PAN, Izabelin 2004.

a fotografią artystyczną i uzależnienie jej znaczeń (a zwłaszcza obecności i jakości pierwiastka umownie określanego jako artystyczny, symboliczny, metaforyczny) od odbiorcy, jego zasobu doświadczeń, wrażliwości, zainteresowań. To swoiste wyzwolenie fotografii spod klasyfikacji czy wartościujących systematyzacji i oddanie jej temu, kto ją „czyta”, zawdzięczamy bez wątpienia Rolandowi Barthes’owi, którego książka *Światło obrazu. Uwagi o fotografii* z 1980 roku (wyd. polskie 1996 i 2008) z tego zapewne powodu stała się dla polskiej współczesności jednym z dzieł kanonicznych, inspiracją i punktem odniesienia.

Warto podkreślić, przywołując kategorie interpretacyjne Barthes’a, że dokonana przez niego innowacja w sposobie sytuowania fotografii w kulturze opiera się na bardzo radykalnym uznaniu jednostkowości ujęcia fotograficznego, niepowtarzalności obrazu uzyskanego w rezultacie „zdjęcia” konfiguracji elementów rzeczywistości zaistniałej jedynie w tym, a nie innym miejscu i w tym, a nie innym czasie. Radykalna niepowtarzalność zdjęcia, określana przez Barthes’a pojęciami przypadkowości i przyległości, znosi zasadę prostej referencjalności fotografii, bo w momencie jej zrobienia nie ma już rzeczywistości, z którą można by ją skonfrontować. „Prawdziwość” fotografii nie polega na tym, że wiernie i szczegółowo przedstawia jakiś fragment rzeczywistości, ale na tym, że stanowi poświadczenie zdarzenia się pewnej rzeczywistości w ogóle, nie można bowiem sfotografować czegoś, co nie zaistniało, lub kogoś, kogo nie było. Ta radykalna niepowtarzalność zdjęcia stanowi wyzwanie dla wszelkiej myśli uogólniającej, syntetyzującej, porządkującej, nieuchronnie demaskuje zwłaszcza redukcjonizm obiektywizującej klasyfikacji naukowej. Należałoby więc uznać, że w ujęciu Barthes’a sens zdjęciu nadaje dopiero zainteresowany osobiście spektator-odbiorca i że jest to sens całkowicie niezależny od intencji fotografa-nadawcy. W istocie jednak autor zawiera kompromis z faktycznym stanem rzeczy i godzi się, że przeważająca część fotografii powstaje z doskonale czytelną intencją zbudowania wiedzy lub dostarczenia informacji o jakimś fragmencie rzeczywistości, wyrażenia idei czy przedstawienia określonego poglądu na świat, zaangażowania się w sprawy zbiorowości. Czytelność

intencji patronującej tej odmianie fotografii (czy tylko pewnej jej warstwie), którą autor określa jako *studium*, wynika z faktu, że można ją wyrazić także w języku refleksji intelektualnej, a odpowiedzieć na nią własnym studium przedstawionej rzeczywistości – na miarę kompetencji, przygotowania, języka, możliwości i potrzeb. Temu sposobowi obcowania z fotografią Barthes przeciwstawia, jak wiadomo, nastawienie na *punctum*, nieoczekiwane „ukłucie”, „zranienie”, ekscytację – najczęściej jakimś „punktowym” szczegółem zdjęcia – których nie zrozumie się do końca i nie wyrazi w żaden inny sposób, niż kontemplując fotografię, odczytując siebie samego w poszukiwaniu przyczyn reakcji na ten akurat „punkt”, o którym nie wiadomo nawet, czy jego szczególna rola była przez fotografa przewidywana. Dopiero przeżycie *punctum*, współwystępującego mimowolnie ze *studium* lub nie, wydobywa z fotografii jej istotę, pełni jej możliwości²⁹.

Zatarcie granicy pomiędzy tym, co dokumentarne (w sensie potocznym), a tym, co w jakimś sensie transcendentne, kontaktujące z istotą realnego bytu (a więc należące do sztuki?) w fotografii, wynika u Barthes'a z uznania faktu, że jej sensy konkretyzują się w oczach odbiorcy, któremu nie da się narzucić ani rozumienia warstwy *studium* zdjęcia, ani wydobycia i sposobu przeżycia jego *punctum*. Czytelność intencji *studium*, skierowanego z reguły do jakiejś ściśle określonej zbiorowości (np. wspólnota czytelników pewnej kategorii prasy, grupy zawodowej czy ideowej), nie przesądza o jego społecznym funkcjonowaniu, bo odbiorcy odczytują go poprzez własny „kod” kulturowy, kształtując wiele jego społeczno-kulturowych wersji. Fotograficzne *punctum* w ogóle wyklucza możliwość organizowania wokół siebie jednolitych do pewnego stopnia grup odbiorców czy prowokowania podobnych odczytań, ponieważ nie jest zamierzone (choć zwykle jest rezultatem „wstrząsu” fotografa); nie każdy może je odnaleźć, a dla każdego z tych, którzy odnajdą, może nim być coś innego – coś, co pobudza pamięć bardzo indywidualnych doświadczeń lub bardzo

²⁹ Zob. R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Alatheia, Warszawa 2008, zwłaszcza rozdz. *Studium i punctum*, s. 49–52.

osobiste struny wrażliwości. *Punctum* nie podlega więc wspólnej lekturze, raczej indywidualizuje tego, kto je odnajduje, uświadamia mu i wzmacnia jego tożsamość.

To splecenie dokumentu i sztuki w jednym, także we wspólnym działaniu, zanurzenie w niehierarchizującej i niesystematyzującej codzienności, oddanie się odbiorcy musi jakoś szczególnie odpowiadać dzisiejszej sytuacji fotografii, bo ciągle napotykaśmy dowody żywotności Barthes'owskiej inspiracji w jej rozumieniu. Takim dowodem jest na przykład kontynuowanie interpretacji węgierskiej fotografii André Kertésza z 1921 roku (*Skrzypek z Abony*), zapoczątkowanej w *Świetle obrazu*, następnie podjętej przez Andrzeja Stasiuka w *Jadąc do Bababdag* (2004) i przedłużonej, można powiedzieć, przez Grażynę Borkowską w szerszym kontekście relacji fotografii i literatury³⁰. Po Barthes'owsku odczytuje stare fotografie Jacek Dehnel w *Fotoplastikonie* i zwłaszcza Wojciech Nowicki w wybitnej interpretacji kilkunastu zdjęć w esejach z tomu *Dno oka. Eseje o fotografii*. Dziełem zrodzonym w całości z inspiracji Barthes'em jest wzmiankowana książka Sławomira Sikory *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, przystosowująca tę inspirację do wymogów antropologicznej refleksji naukowej, przepracowująca między innymi kategorię *punctum* w bardziej poręczne pojęcia metafory lub symbolu.

Sławomirowi Sikorze zawdzięczamy opis wystawy fotograficznej („Mówiące zdjęcia. Ludzie mówią o fotografiach, które mówią do nich”, Nowy Jork 1994)³¹, która w symbolicznym skrócie przedstawia dzisiejszą sytuację fotografii. Zaprezentowano na niej 69 zdjęć wybranych jako najlepsze ze znacznie obszerniejszej oferty obrazów fotograficznych, filmowych i telewizyjnych (wybrano prawie wyłącznie fotografie) przez tyleż osób, które opatrzyły swoją decyzję nagrany uzasadnieniem. Oferta zawierała propozycje od amatorskich fotografii rodzinnych po wyrafinowane dzieła

³⁰ Zob. G. Borkowska, *Skrzypek z Abony. Uwagi o fotografii i literaturze (najnowszej)*, w: *Co dalej literaturze?*, A. Brodzka-Wald i in. (red.), Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2008, s. 219–235.

³¹ Zob. S. Sikora, dz. cyt., s. 88–90.

profesjonalistów, wśród respondentów byli ludzie różnych zawodów, nie tylko artystycznych czy eksperckich. Hierarchię eksponatów ustaliła liczba kontemplujących poszczególne dzieła i długość słuchania uzasadnień wyboru – zwyciężyła fotografia amatorska. Uzasadnienia unikały klasyfikacji i wartościowań artystycznych, decydująca była możliwość społecznego lub głęboko osobistego utożsamienia się z rzeczywistością uchwyconą na fotografii.

V. Fotografia wojenna

Powyższe spostrzeżenia i przykłady pozwalają zrozumieć, dlaczego fotografia mogła stać się dla reportażu obietnicą nie tylko powrotu do konkretnego, ale i zachowania wielowarstwowości znaczeń – wolnej od ich hierarchicznego układu i narzucania czytelnikowi morału czy wielkiego uogólnienia. Że to jest możliwe, poświadczają odmiana fotografii wojennej (czy dotyczącej innych konfliktów), która jako pierwsza (razem z telewizją i reportażem filmowym) zastąpiła reportaż pisany w relacjonowaniu przemian. Oczywiście stało się tak przede wszystkim dlatego, że chodzi o zdarzenia gwałtówne, które przez wszystkie dzisiejsze środki komunikacji elektronicznej mogą być przedstawiane niemal na żywo, co reportażowi pisanemu odebrało informacyjną rację istnienia. Niemniej tylko fotoreporterzy (a nie np. operatorzy kamer i dziennikarze telewizyjni, którzy tak samo się narażają, ale nie dysponują przekazywanym materiałem) w pełni przejęli rolę dawnych piszących wysłanników wojennych, razem z ich dylematami poznawczymi i moralnymi. Kiedy czytamy relacje z pracy reporterów wojennych Grega Marinovicha i João Silvy (*Bractwo Bang Bang* o ekskluzywnej grupie fotoreporterów południowoafrykańskich) czy zwłaszcza Krzysztofa Millera (*Trzyście wojen i jedna*), widzimy, że rozterki Kapuścińskiego, rozterki bezradnego świadka, ale i odpowiedzialnego wysłannika, człowieka misji, są teraz ich rozterkami i ciężarami, że między innymi muszą podejmować decyzje, czy mają zadowolić się prawdą literalną utrwalonego obrazu, czy bez względu na koszty dotrwać do „decydującego momentu”, który nada zdjęciowemu przesłaniu intensywną wymowę i symboliczny sens. Pamiętane i dyskutowane

są okoliczności powstania słynnego zdjęcia *Padający żołnierz*, które Robert Capa zrobił podczas wojny hiszpańskiej (czy to prawda, że upatrzył sobie w okopie niecierpliwego żołnierza i czekał, kiedy po raz kolejny poderwie się i zginie?), lub stosunkowo niedawnego zdjęcia Kevina Cartera, przedstawiającego sępa oczekującego na śmierć zagłodzonego dziecka w południowym Sudanie (dlaczego nie odniósł dziecka do pobliskiego obozu?).

Nie teksty dziś, lecz fotografie, oczywiście te najlepsze, łączące wartość informacyjną z symboliczną, stają się najwymowniejszymi przesłaniami z wojen, konfliktów etnicznych, aktów terrorystycznych. Wiemy, że nie zaczęło się to dopiero teraz, ale występuje dziś zdecydowanie częściej (więcej też jest ofiar i „ofiarników”³² wśród fotoreporterów). Znacząco wzrosła również pozycja profesjonalnej fotografii „zdarzeniowej”, jak ją nazywa Greg Marinovich, trafiającej na „zdarzeniowe” kolumny w prestiżowych pismach europejskich i amerykańskich. „Zdarzeniowe” były kiedyś reportaże pisane... O fotografii reporterskiej zaczęto mówić językiem odnoszącym się niedawno tylko do książek. Krzysztof Miller, który uważa, że „jesteśmy od tego, żeby pokazywać konflikty, bo w nich kształtuje się najnowsza historia”, ma nadzieję, że zdjęcia z wojny „dają do myślenia ludziom”, że „poprzez oglądanie czy – jak wolę mówić – czytanie tych zdjęć mogą [oni] ustosunkować się do tej wojny”³³.

Formuła czytania (a nie oglądania) co najmniej zrównuje fotografię z tekstem. Kto wie, czy takie książki, jak Millera i Marinovicha, które przykładowo tu przywołujemy, nie wynoszą jej wyżej, ponad tekst. Te książki to pisane reportaże z wojen i zdarzeń, w których autorzy uczestniczyli jako fotoreporterzy. Inspirowane i pobudzone zasobami osobistych archiwów fotograficznych dotyczą przede wszystkim szczegółowych okoliczności powstawania zdjęć – zwłaszcza

³² Zob. M. Hodalska, *Korespondent wojenny. Ofiara i ofiarnik we współczesnym świecie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006.

³³ K. Miller, *Nie stoję po żadnej z walczących stron, tylko za cywilami (...). Dziś o swojej pracy, zawodowej etyce i rzeczywistości fotoreportera wojennego opowiada Krzysztof Miller*, rozmawiała Anna Pawłowska, Gazeta.pl, 14.04.2014.

uznanych za najlepsze i umieszczonych w książkach. Z pewną przesadą można powiedzieć, że ich tekst stanowi rozbudowane podpisy, eksplikację ich misji – w przypadku Millera jawnie dopisywanej do tradycji Kapuścińskiego, realizującej być może jego wskazania. Powaga misji nie kłóci się jednak ze świadomością dokumentarnego rzemieślnictwa:

Nie jestem artystą fotografikiem. Jestem robotnikiem fotografii zapierdalającym fizycznie, z ciężką torbą, po ulicy. Czy się strzelają na końcu świata. Czy pękła rura trzy przecznice od miejsca, gdzie egzystuję.³⁴

Miller godzi się, że zrobienie udanego czy choćby tylko ciekawego zdjęcia nie zależy wyłącznie od niego, podobnie jak jego sens. Zdaje się na odbiór „czytelnika”:

Bo moje fotografie mogą być różnie czytane. Wiem, co sfotografowałem, ale nie wiem, co komu może siedzieć w głowie. I nic na to nie poradzę.³⁵

Miller, podobnie jak inni wybitni „robotnicy” fotografii dokumentalnej, ma świadomość ważności zdjęć, które robi, ale sądzi, że do ich uznania nie jest dziś potrzebny artystyczny wystrój, tylko uchwycenie sensu wydarzenia. Jeśli wierzyć Wojciechowi Jagielskiemu, dziennikarzowi i pisarzowi, z którym Miller najczęściej podróżował, tak właśnie jest – piszący reportażyści uważają dziś fotoreporterów za elitę, a ich dokonania za wyzwanie, wobec którego nie można pozostać obojętnym. Tekst, jak się domyślamy, powinien starać się nie ustępować zdjęciom wiarygodnością, konkretnością, naocznością obrazu. Pisze Jagielski:

Trzeba dotknąć, żeby wiedzieć, o czym się mówi, powiedział mi jeden z poznanych fotoreporterów. To jedyna prawda i tylko to się liczy. (...) Tak się złożyło, że w większość dziennikarskich podróży wyruszałem (...) z fotoreporterami. Chcąc nie chcąc, musiałem pracować jak oni, z bliska.³⁶

³⁴ K. Miller, *Trzyście wojen i jedna. Prawdziwa historia reportera wojennego*, Znak, Kraków 2013, s. 244.

³⁵ Tamże, s. 248.

³⁶ W. Jagielski, *Trębacz z Tembisy. Droga do Mandeli*, Znak, Kraków 2013, s. 53.

Fascynację fotografią zdarzeniową Wojciech Jagielski – uchodzący za najwybitniejszego bodaj z polskich dziennikarzy jeżdżących na fronty – udokumentował ostatnio brawurową analizą zdjęcia ucieczki z chłopcem śmiertelnie postrzelonym w czasie strajku szkolnego w Soweto (RPA) w 1976 roku³⁷.

VI. Nowy dokumentalizm fotograficzny i nowy odbiorca

Wydaje się, że w awansie fotografii wojennej, w jej usamodzielnieniu się, a nawet podporządkowaniu sobie przez nią tekstu książki reportażowej można widzieć zapowiedź szerszego procesu, który dokonał się na innych obszarach reportażu, przede wszystkim na terenie, najogólniej mówiąc, reportażu społecznego, penetrowanym także przez fotografię o ambicjach dokumentowania, a może i kształtowania świadomości w okresie przyspieszonych przemian. Dawał i daje on o sobie znać w głośnych przedsięwzięciach wystawienniczych, w dyskusjach i sporach przez nie pobudzanych – między innymi o różnice pomiędzy fotografią dokumentalną a artystyczną, pomiędzy fotografikiem a fotografem (głównie na licznych blogach i portalach związanych z fotografią) – w rozwoju sieci galerii i agencji fotograficznych specjalizujących się w fotografii dokumentalnej, w nowym rodzaju publikacji zdjęć w postaci tak zwanych książek fotograficznych (będących czymś innym niż tradycyjne albumy), no i oczywiście w obfitości i jakości „nowej fotografii dokumentalnej”, która zdobywa sobie, jak się zdaje, coraz większe uznanie na świecie.

Z głośnych wystaw dwie zwłaszcza można uznać za istotne dla wyklarowania się sytuacji fotografii, o której mowa, obie w Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie. Pierwsza, zatytułowana „Nowi Dokumentaliści” (przygotowana przez Adama Mazura przy współpracy z Markiem Grygielem), odbyła się w połowie 2006 roku w piwnicach zamku. Stanowiła zorganizowaną naprędce manifestację obecności nowej formacji czy „nowego widzenia” fotografii dokumentalnej i była jednocześnie wyrazem

³⁷ W. Jagielski, *Historia pewnej fotografii*, „Kontynenty” 2014, nr 3, s. 64–67.

protestu środowiska przeciw wykluczeniu jej z obszaru sztuk wizualnych, których dorobek świętowano w tym samym czasie na górnych kondygnacjach budynku³⁸. Druga odbyła się we właściwych przestrzeniach wystawowych, razem z rzeźbami i instalacjami, zatytułowana zaś została „Świat nie przedstawiony. Dokumenty polskiej transformacji po 1989 roku”, czym nawiązywała do nowofalowej idei zaangażowania literatury w rozpoznawanie współczesności, wpisywała nowy dokumentalizm fotograficzny w obszar działania sztuki i literatury.

Przemieszczanie się fotografii społecznej w hierarchiach kultury doprowadziło więc i w tym przypadku do zintegrowania wartości dokumentalnej z artystyczną, do połączenia dokumentu i sztuki. Opisanie tego procesu napotykało i napotyka kłopoty terminologiczne, poczynając od głośnego powitania zmian w fotografii przez Dorotę Jarecką w 2004 roku. „Polska fotografia – obwieszczała jej piórem „Gazeta Wyborcza” – znowu nawiązała kontakt z rzeczywistością i odbudowuje gatunek, który jest najtrudniejszy – fotografię dokumentalną z ambicjami artystycznymi”, co zresztą autorka – natrafiwszy na liczne polemiki broniące rangi dorobku wcześniejszych dokumentalistów – eksplikowała jako „świadomy wybór konwencji fotografii dokumentalnej do tworzenia sztuki”³⁹. W tym zawirowaniu terminologicznym, do dziś pamiętanym, wyraziła się jednak nowa jakość „artystyczności” dokumentu fotograficznego. W największym skrócie zasygnalizować ją można jako dążenie do prostoty, do „czystej emanacji dokumentalnego zapisu”⁴⁰ przy zachowaniu jego autorskości. Można było ją rozumieć jako ideę maksymalnego zbliżenia do rzeczywistości, jej materialnego konkrety, przedstawiania jej „taką, jaka jest”. Także jako prostotę ujęcia, przemyślanego kadru, zwrócenia uwagi nie na urodę, ale na obecną lub minioną funkcjonalność wyróżnionego szczegółu.

³⁸ Zob. A. Mazur, *Świat nie przedstawiony. Dokumenty polskiej transformacji po 1989 roku*, Materiały prasowe Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2009.

³⁹ D. Jarecka, *Świat przedstawiony*, „Gazeta Wyborcza” 03.06.2004.

⁴⁰ Sformułowanie Marka Grygła. Zob. tenże, *Rozmowy o fotografii (bez uników)*; <http://fototapeta.art.pl/2004/frl.php> [dostęp: 10.01.2012].

Także jako sprzeciw wobec wszystkiego, co sugerowałoby, że dla fotografii bycie „odbitką rzeczywistości” to za mało. Jak pisał Wojciech Wilczyk:

te wszelkie konceptualne działania, zabiegi kontekstualne, zapożyczenia z magazynu surrealistycznych gadżetów, solaryzacje, deformacje obrazu, drapanie negatywów, komputerowe czy czysto analogowe montaże, słowem cały ten arsenał mocno zwietrzałych „środków artystycznych”.⁴¹

W zwrocie ku rzeczywistości i ku konkretowi trzeba oczywiście widzieć odpowiedź na wielką przemianę historyczną, na przyspieszony bieg rzeczy, który zwykle dezawuuje „artystyczność”, a budzi zainteresowanie konkretem społecznym i cywilizacyjnym właśnie – zarówno tym, w którym objawia się nowość nadchodzącego czasu, jak i tym, który nieuchronnie odchodzi w niepamięć. Dezawuowanie „artystyczności” w przypadku fotografów i krytyków fotografii przełomu wieków to nie tylko odwrót od tak wyrazistych nurtów, jak piktorializm powracający w historii fotografii czy konceptualizm (żywy w latach siedemdziesiątych), ale i od skonwencjonalizowanych i upiększających (jak się sądzi) rzeczywistość tradycji „fotografii ojczystej”, regionalnej, rodzajowej. Zwykle odwrót tego rodzaju prowadzi do rehabilitacji fotografii publicystycznej, bezpośrednio zaangażowanej nie tylko w rozpoznawanie nowej rzeczywistości, ale i jej kształtowanie. Zaangażowanie we współczesność manifestuje prawie całe środowisko „nowych dokumentalistów”, znamienne jest jednak, że unika ono zarówno deklaracji publicystycznych, jak i form kojarzących się nam z publicystyką. Znaczący jest zwłaszcza zanik fotoreportażu w sensie ścisłym (tzn. historii opowiedzianej zdjęciami), kiedyś podstawowej formy obecności ambitnej fotografii w prasie. Miałby on zanadto kojarzyć się z usługowością wobec linii ideologicznej redakcji, zamówieniem, ilustracyjnością wobec materiałów pisanych. Wartością niezastępowalną stało się pójście za własnym zainteresowaniem nawet kosztem porzucenia pracy w redakcji, poszukiwanie własnego spojrzenia na rzeczywistość,

⁴¹ W. Wilczyk, *Biało-czerwono-czarna Polska prowincjonalna*, <http://fototapeta.art.pl/2001/bccc.php>, [dostęp: 10.01.2016].

jej autorska interpretacja. Niechęć do fotoreportażu tłumaczy się między innymi tym, że opowiadając w nim jakieś autentyczne wydarzenie, akceptujemy i odtwarzamy płytką logikę rzeczywistości, podczas gdy powinno się na własną rękę poszukiwać jej głębokiego, ukrytego sensu.

Znaczenie idei autorskości i prostoty dla „nowego dokumentalizmu” obrazuje krytyczny stosunek jego twórców do takich przedsięwzięć jak monumentalna wystawa „Ludzie. Wydarzenia. Przemiany. 20 lat fotografii «Gazety Wyborczej»”, zorganizowana w Narodowej Galerii Sztuki Zachęta w Warszawie w okresie od maja do lipca 2009 roku, mająca pokazywać „stan współczesnej fotografii” i rezultaty jej „kontakty z rzeczywistością”. Była ona zaprzeczeniem tej idei. Poprzez działy tematyczne („Demokracji dzień zwyczajny”, „W jakim kraju chcemy żyć”, „Czas, który zmienia” i in.), rozbite jeszcze rygorystycznie na poddziały (np. pierwszy z wymienionych na „Polityka”, „Gospodarka”, „Protesty ekonomiczne”), ignorując chronologię, przekazywała biurokratycznie uporządkowaną, arbitralnie zilustrowaną zdjęciami 150 fotografów optymistyczną interpretację dorobku dwudziestolecia nowej Polski. To, że „nie eksponowała spojrzenia poszczególnych autorów, co byłoby oznaką traktowania ich jako artystów”⁴², stanowiło nie tylko krzywdę dla honoru i interesu fotografów, ale i dla odbiorcy wystawy. Oszalałała go wizualnym chaosem, narzucała gotową tezę, uniemożliwiała osobiste ustosunkowanie się do przedmiotu.

Autorskie ujęcie rzeczywistości, promowane przez nowych dokumentalistów, w połączeniu z prostotą, codziennością, zwyczajnością fotografowanych ludzi i obiektów (oraz sposobu ich fotografowania) miało uwolnić odbiorcę od nadmiaru wszechobecnej wizualności i widowiskowości, zainteresować go indywidualnym, nacechowanym autorską osobowością sposobem widzenia. Także pobudzić do myślenia, chociażby do zastanowienia się nad przyczynami wyróżnienia przez fotografa tego, co takie proste, zwyczajne, codzienne, a mimo to potrafi na długo niekiedy

⁴² A. Mazur, dz. cyt., s. 7.

zaangażować jego pasję, szacunek, wytrwałość w dochodzeniu prawdy o prezentowanym świecie. Także do działania, bo takie odkrywanie współczesności nie służy do kontemplacji. Nowi dokumentaliści, niechętni fotoreportażom, „zbiorówkom” odbierającym możliwość jednostkowego sposobu widzenia, wcale nie stronią od ambitnych, społecznie zaangażowanych, długotrwałych projektów, których rezultaty mogą w pełni być upubliczniane właściwie tylko na indywidualnych wystawach lub w książkach fotograficznych, nazywanych przez nich nie albumami, ale książkami właśnie, domagającymi się uważnej lektury, czyli zrozumienia.

To jest książka, nie album – mówi na przykład Michał Szłaga o swoim bardzo osobistym dziele dotyczącym niszczenia architektury Stoczni Gdańskiej (pt. *Stocznia Szłagi*). – Album kojarzy się z zestawem ładnych zdjęć. A to jest przede wszystkim narzędzie dla polityków, konserwatorów i architektów z profesjonalną dokumentacją zabytkoznawczą.⁴³

Oczywiście istny wysyp w ostatnim dziesięcioleciu książek tego rodzaju, łączących wyrazistą autorskość z sugestywnością i aktualnością przesłania włączającymi je w debatę publiczną, nie wziął się tylko z samoistnego rozwoju ambicji i chęci uczestnictwa w życiu społecznym ich autorów. Wskazuje się na niekorzystne dla ambitnej fotografii przemiany prasy; łatwość fotografowania i pozyskiwania zdjęć z rozmaitych źródeł pozwala obejść się bez zatrudniania profesjonalistów, a zwłaszcza bez wysyłania ich gdziekolwiek na koszt redakcji. Fotografia dokumentalna została poniekąd wypchnięta do książek tak jak reportaż pisany i przymuszona do samodzielności.

Jakkolwiek by było, pojawienie się w ostatnim dziesięcioleciu licznych książek fotograficznych odmieniło sytuację fotografii dokumentalnej, sprawiło, że na przykład wzmiankowany Michał Szłaga mógł stwierdzić, że „polscy dokumentaliści wzięli całą dekadę dla siebie”, chociaż jeszcze na przełomie wieków na wydziałach fotografii uczono ich „ostrego postkonceptualizmu” i twierdzono, że

⁴³ B. Kossakowski, *Stocznia – jeszcze nie wszystko stracone. O książce Michała Szłagi*, b.kossakowski@trojmiasto.pl [dostęp: 10.01.2016].

„dokument umarł”⁴⁴. Awansowi tego typu fotografii towarzyszyły przewartościowania tradycji i szukanie języka, którym można by mówić o „twardym dokumencie” w sposób niedeprecjonujący jego rangi. Przewartościowaniu uległa tradycja najbliższa, z dorobku czasów PRL-u najwyżej bodaj oceniono „Zapis socjologiczny” Zofii Rydet, która przez wiele lat systematycznie dokumentowała życie mieszkańców kolejnych regionów Polski, fotografując ich w najprostszy sposób pośród codziennego wyposażenia izby czy mieszkania. Awans jej niezwykłego cyklu, potwierdzony nawiązaniem młodych dokumentalistów i wydobyciem jego rangi artystycznej przez nowe konteksty funkcjonowania fotografii, dokonuje się w kontekście renesansu zainteresowania wielkimi cyklami fotografii niemieckiej i amerykańskiej z lat trzydziestych i towarzyszącą im myślą Benjamina czy Brechta⁴⁵.

VII. Książka fotograficzna: wyzwanie dla reportażu pisanego

Nawet bez dokładniejszego przyglądania się książkom fotograficznym na podstawie zmiany sposobu mówienia o fotografii dokumentalnej możemy zorientować się, że także w obszarach reportażu społecznego pojawiła się groźna konkurencja czy też coś w rodzaju wyzwania dla reportażystów piszących. Orędownicy i twórcy dzisiejszej fotografii dokumentalnej mówią o ideach i problemach swojej pracy – o towarzyszeniu przemianom (czy historii), o potrzebie autorskiego spojrzenia i osobistego stosunku do przedmiotu czy bohaterów cyklu, o konieczności zżycia się z nimi – językiem zbliżonym do tego, który towarzyszy piszącym od kilkudziesięciu lat. Swoje długo przygotowywane cykle, wymagające cierpliwości i oddania, chętnie nazywają reportażami fotograficznymi albo po prostu reportażami i mają przy tym na myśli oczywiście

⁴⁴ M. Szlaga, *Używam fotografii jako narzędzia interwencji*, wywiad Piotr Kała, fotoblogia.pl/7121, [dostęp: 10.01.2016].

⁴⁵ Zob. A. Saj, *Zmienna wartość fotografii dokumentalnej*, „Dyskurs” 2009, nr 9, s. 196–213.

nie fotoreportaże, lecz „pogłębione ujęcie tematu”, a więc coś, co miałyby różnić reportaż czy dokument od dziennikarstwa.

Wyzwanie to można rozumieć całkiem dosłownie. Prace nowych dokumentalistów, mimo długotrwałego gromadzenia materiału (wzmiankowany Szłaga fotografował zmiany w Stoczni Gdańskiej przez 13 lat), na ogół wyprzedziły wykrystalizowanie się reportażu pisanego, skupiającego się na przemianach i nowych tematach społecznych. Wydaje się, że ta krystalizacja nastąpiła na przełomie pierwszej i drugiej dekady naszego wieku, kiedy ukazało się przynajmniej kilkanaście książek reportażowych (a także antologii reportażu „Polityki” i „Dużego Formatu”) pokazujących, że ogromnie ważnym tematem społecznym współczesności stała się codzienność (a nie wielka historia czy polityka), a w tym zakresie zrodzone w trakcie procesu transformacji lub odziedziczone różne formy dyskryminacji i wykluczenia – od tak generalnych jak emigracja, Polska B czy prowincja, poprzez zawodowe, środowiskowe (wieś popegeerowska!), regionalne, właściwe dla mniejszości narodowych i seksualnych, po problematykę rodzinną i szkolną – oraz walka z wykluczeniem podejmowana przez ludzi rozmaicie pokrzywdzonych i napiętnowanych⁴⁶. Jeśli tak jest, to trudno nie zauważyć, że najpierw pojawiła się fotograficzna dokumentacja owej codzienności. Otwiera ją być może cykl dwustu zdjęć doświadczonego już „artystycznego” fotografa Wojciecha Prażmowskiego. Składają się nań fotografie z prowincjonalnej, małomiasteczkowej Polski zrobione w 1999 roku, wystawione w 2001, a wydane 2 lata później w książce pt. *Biało-czerwono-czarna*. „Prostota i czystość zapisu”, rodzaj „zdziwienia» nad oglądanym kształtem rzeczy”, „brak przesadnego estetyzowania i narzucania interpretacji”, „zawieszenie sensów i znaczeń”, które każały wówczas Wojciechowi Wilczykowi⁴⁷ uznać ten cykl za zjawisko zupełnie wyjątkowe, staną się wkrótce najbardziej cenionymi i propagowanymi cechami „nowych dokumentalistów”.

⁴⁶ Pisałem o tym szerzej w szkicu *Reportaż jako literatura*, w: *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89*, A. Werner, T. Żukowski (red.), Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015, s. 421–458.

⁴⁷ W. Wilczyk, dz. cyt.

Prawie w tym samym czasie, a nawet wcześniej (jeśli weźmie się pod uwagę realizowany w latach 1992–1996 projekt *Pejzaż symboliczny*, dotyczący rozbieranej w tym czasie koksowni „Walenty” w Rudzie Śląskiej) rozpoczynał swoją przygodę ze śląską fotografią postindustrialną (zwieńczoną książką *Czarno-biały Śląsk*, 2004) sam Wojciech Wilczyk, współtwórca wystawy „Fotorealizm” (2003) i grupy, która wzięła od niej nazwę, a o której mówi się, że tworzy w swoich pracach swoiste archiwum obrazów współczesnej Polski. Warto dodać, że z przyspieszonymi przemianami przemysłowego i górniczego Śląska wiążą się początki kariery wielu innych fotograficznych dokumentalistów, na przykład Rafała Milacha (cykl „Szare” poświęcony pejzażom śląskich miast i ich mieszkańcom, 2002), a ostatnio Michała Łuczaka, rozślawionego książką o poprzednim „brutalistycznym”, właśnie gruntownie przebudowanym dworcu w Katowicach (*Brutal – retrospekcja*, 2013).

W połowie dekady pośród tematów dokumentu fotograficznego zaczęła pojawiać się wieś – nie tylko od strony groteskowych efektów wdzierania się „nowego” (masowe dyskoteki, disco polo, budownictwo) utrwalanych w migawkowych ujęciach, ale i jako przedmiot systematycznych, długotrwałych obserwacji przemian w jednym miejscu lub w zbliżonych środowiskach. Uwagę znawców zwrócił między innymi Adam Pańczuk cyklem czarno-białych zdjęć z lat 2005–2006 dokumentujących w większości zmiany w jednej małej wsi na Lubelszczyźnie (*W rytmie ziemi*), a następnie jeszcze dłużej powstającą książką *Karczeby* (2010), kreującą, przy udziale fotografii pozowanej, autorskie wyobrażenie chłopskiej filozofii trwania. Niezrównany w zakresie prezentowania wsi popegeerowskiej okazał się cykl 90 zdjęć Tomasza Tomaszewskiego, powstały w rezultacie objazdu kilkudziesięciu miejscowości w latach 2007–2009 (*Rzut beretem*). Zwolennicy nowego dokumentalizmu wysuwają wprawdzie pod adresem kolekcji Tomaszewskiego (fotografującego postpegeerowską biedę we właściwy sobie, artystyczny sposób) wiele wątpliwości dotyczących wysmakowanych kadrów, wyrafinowanego operowania światłem, akcentów symbolicznych, ale nikt nie zaprzeczy, że licznej publiczności objazdowej wystawy i czytelnikom książki to właśnie ona odsłoniła świat życia

zdegradowanego a nieznanego, choć znajdującego się tuż obok (rzut beretem). Odnaczyła się siłą perswazji, a więc spełniła misję, której od niej oczekiwano.

Nie wydłużając nadmiernie tej listy nazwisk i tematów, dopiszmy do niej jeszcze kilka na dowód, że czasochłonnych, długotrwałych projektów liczących się z potrzebą gruntownego poznania i zżycia z penetrowanymi środowiskami i problemami jest więcej. Maciej Nabrdalik, którego biografia zawodowa mogłaby obrazować przeobrażanie się fotografa prasowego w książkowego dokumentalistę, od trzech lat uczestniczy w codziennym życiu rodziny z pięciorgiem dzieci objętej opieką społeczną; wynikłe stąd zdjęcia zdobywają główne nagrody na międzynarodowych konkursach. Krzysztof Miękus, odznaczający się skłonnością do eksperymentowania, między innymi łączy fotografię dokumentalną z wideo, dokumentuje życie polskich imigrantów w Irlandii na tle dawnych i dzisiejszych europejskich problemów migracyjnych (*Great Island*). Mikołaj Długosz, często dający znać o sobie wyborem niebanalnych obiektów dokumentacji, zasłynął zwłaszcza albumem *Real foto* (2011) skomponowanym ze zdjęć wyszukiwanych od lat dziewięćdziesiątych na Allegro, gdzie towarzyszyły ofertom sprzedaży, aby jak najkorzystniej przedstawić produkty i sprzedających. Autor zobaczył w tym zjawisku szansę stworzenia zbiorowego autowizerunku Polaków. Inni uzupełnili ów autowizerunek o nasz stosunek do „obcych”. Tradycyjnie wyraża się on między innymi w relacjach polsko-cygańskich i w stosunku do polsko-żydowskiej przeszłości. Dzisiejsi dokumentaliści, podejmując pierwszy wątek, starają się odegzotyżować wizerunek Cygana w sposób możliwy chyba tylko w serii obrazów. Zarówno Piotr Wójcik na początku dekady (*Cyganie z obu stron Karpat*, 2001), jaki i Adam Lach obecnie (nagrodzona w Europie i wyróżniona – jako pierwsza książka fotograficzna! – prestiżową nagrodą w dziedzinie reportażu w Polsce *Stigma*, 2013) przeciwstawili sobie zewnętrzną, „egzotyczną” stronę cygańskich siedlisk i domostw „ludzkiemu”, uniwersalnemu wnętrzu: temu, co się w nich przeżywa, co opowiada, o czym rozmawia i o co kłóci. Ta wymagająca doskonałej znajomości i zaufania metoda opierała się w przypadku Wójcika na kilkuletnich wędrówkach po kilku

krajach, a Lacha – na dwuletnim wzywaniu się w wielką rodzinę rumuńskich Cyganów na niedawno zlikwidowanym koczowisku we Wrocławiu. Pamięć przeszłości polsko-żydowskiej w zaskakujący, odkrywczo prosty sposób „sfotografował” Wojciech Wilczyk. Jego *Niewinne oko nie istnieje*, rezultat swoistej podróży po Polsce, rejestruje obecny, porażający stan lub sposób użytkowania żydowskich synagog, a tekstowa warstwa książki, zwłaszcza zapis rozmów z mieszkańcami, „sąsiadami” tychże (zebranych pod tytułem *Czy tutaj była synagoga?*), potwierdza rozmiary wyparcia z pamięci współczesnych wielowiekowej obecności Żydów w Polsce i jej tragicznego końca.

Nie sfinalizował się jeszcze w postaci książkowej najambitniejszy chyba projekt dokumentalny, o jakim wiemy, znany z licznych częściowych wystaw – „Pasażerowie” Tomasza Kiznego pokazują przekrój społeczny naszych czasów na próbcie pasażerów metra, portretowanych w tej samej, siedzącej pozycji w Moskwie, Warszawie, Berlinie, Paryżu, Nowym Jorku. Monumentalnego dzieła tego autora, *Wielkiego terroru 1937–1938*, stworzonego przede wszystkim z archiwalnych, przedśmiertnych zdjęć ofiar „wielkiej czystki”, ponadto ze wspomnień ich potomków, kilku własnych reportaży oraz kilku specjalistycznych tekstów o Rosji, nie da się chyba – mimo iż zawiera także liczne dzisiejsze zdjęcia Kiznego z miejsc kaźni, cmentarzysk i sesji nagranych z potomkami ofiar – rozpatrywać tylko w perspektywie przemian fotografii. To jakaś nowa kombinacja foto-tekstów, multigatunkowa księga pamięci, rewolucjonizująca być może reportaż historyczny.

Ale tekst zaczyna być obecny także w książkach fotograficznych dotyczących ściślejsz współczesności, wkraczających na tereny penetrowane dotąd raczej przez dokument pisany, co wzmaga z pewnością potrzebę ich uważnego „czytania”. Sytuacja przypomina do pewnego stopnia lata trzydzieste, kiedy na fali wielkiego zainteresowania fotografią społeczną, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych i Niemczech, zaczęły rodzić się głośne cykle fotograficznej dokumentacji socjologicznej i – wyrastające na tym podłożu – książki składające się z fotografii i tekstów, czasem powstające w duetach pisarsko-fotograficznych. Nie jest przypadkiem, że w wypowiedziach

orędowników „nowego dokumentalizmu” można natrafić na odwołania do Waltera Benjamina (a za jego pośrednictwem i do Brechta), którzy widząc w fotografii materialny dowód prawdy, liczący się w walce o odkłamanie obrazu świata, postulowali, by fotografia rozrastała się w cykle, zaopatrywała w podpisy, wyraziste komentarze, łączyła z walczącym tekstem reportażowym i pomagała mu rozbijać zastane, stereotypowe wyobrażenia społeczne⁴⁸.

Wzmiankowana książka Wojciecha Wilczyka o żydowskich synagogach, posługująca się, jak wspomniano, zwięzłym, rzeczowym opisem miejsc oraz reportażowym zapisem rozmów autora z mieszkańcami, sygnalizuje, że ten rodzaj fotograficzno-tekstowego zaangażowania jest w stanie niesłuchanie odświeżyć sposoby weryfikowania pamięci historycznej, w tym przypadku ujawnić czy wyeksponować jej wypieranie. Potwierdza to przygotowywana w tym samym czasie i dotycząca zbliżonego tematu *Festung Warschau. Raport z oblężonego miasta* (2011) Elżbiety Janickiej, która przedstawia się jako fotografka (co usprawiedliwia umieszczenie jej w tym kontekście) i jako literaturoznawczyni (co każe oczekiwać, że tekstem posługuje się z pełną świadomością). I tak jest rzeczywiście. Ta obszerna i odkrywczą książka składa się mniej więcej w połowie z tekstu – przenikniętego jasną intencją wydobycia prawdziwej historii Warszawy spod dzisiejszej zabudowy dzielnicy Muranów – i w połowie ze zdjęć pokazujących zderzenie tego, co było, z tym, co jest, tego, co upamiętnia przeszłość, z tym, co stanowi próbę podmienienia pamięci; bez nich realizacja tej intencji byłaby niemożliwa. Obydwie warstwy zespaja w jedno konwencja przewodnika po mieście, „spacerownika”, która oczywiście nie może obejść się bez fotografii, ale która usprawiedliwia także obszerne i szczegółowe opisy konkretnych budynków, ulic, placów, skwerów, tablic czy pomników, a także wypisy z dokumentów, opracowań i utworów literackich tychże dotyczących. Zderzenie konwencji „przechadzki” z pamięcią „nieistniejącego miasta” samo w sobie zawiera przy tym ładunek ironii i sarkazmu wyostrażający polemiczne ostrze książki.

⁴⁸ Zob. W. Benjamin, *Mała historia fotografii*, przeł. J. Sikorski w: tenże, *Twórca jako wytwórca*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 26–45.

Jest ciekawe, że w pracy podjętej wspólnie przez Wilczyka i Janicką (*Inne miasto*, 2013) autorzy zrezygnowali raczej z polemicznego, demaskatorskiego nastawienia na rzecz wyrafinowanej, *stricte* fotograficznej prezentacji tego, co chcą przekazać widzowi – że dzisiejsza zabudowa dawnej dzielnicy żydowskiej w Warszawie zawsze pozostanie czymś sztucznym i obcym, „innym miastem”. Tekst – w postaci szczegółowych i rzeczowych podpisów (informujących, co na czym stoi), obszernego wstępu Gabrieli Świtek zawierającego kulturowe studium sfotografowanej architektury i wywiadu udzielonego wspólnie reportażystce Lidii Ostalowskiej – cofa się tu do roli pomocniczej w zrozumieniu prezentowanych zdjęć. I jest to bardziej charakterystyczne dla rzeczników dzisiejszej fotografii zaangażowanej, którzy nie myślą raczej o jakimś radykalnym przeobrażeniu świadomości społecznej, a więc ich operowanie tekstem jest bardziej powściągliwe.

Celem tekstu jest na ogół stworzenie kontekstu, naszkicowanie tła historycznego, dostarczenie odbiorcy wiedzy, która pomogłaby mu samodzielnie odczytać (lub odczuć) materię zdjęć albo zrozumieć logikę ich układu. Jest znamienne, że rozbudowany tekst pojawia się na razie przede wszystkim w książkach fotograficznych dotyczących środowisk, do których obserwatorowi z zewnątrz trudno przeniknąć, obszarów z różnych powodów mało albo nie tak jak trzeba, stereotypowo znanych zarówno fotografowi, jaki i jego odbiorcom. Na przykładzie kilku książek widać, że tę barierę można za pomocą tekstu pokonywać na różne sposoby. Adam Lach sporządza fotograficzny dokument książkowy o wrocławskim koczowisku Romów (*Stigma*, 2013) wspólnie z reportażystką piszącą (Katarzyną Dybowską), a Maciej Nabrdalik zajmuje się ostatnimi żyjącymi więźniami Oświęcimia (*Nieodwracalne*, 2013) wspólnie z nagrywającą i opracowującą rozmowy Agnieszką Nabrdalik. W obydwu przypadkach udział współauterek rozpoczął się na długo przed robieniem zdjęć, a skończył dużo później; to one poprzez rozmowy i zżywanie się z bohaterami przygotowywały sytuację umożliwiającą niewymuszoną naturalność fotografii, a potem opracowały opowieść lub cykl opowieści uzupełniający przekaz fotograficzny. Jeszcze inaczej postąpili fotografowie, którzy

odmówili sobie kompetencji w zakresie osobliwości i odmienności fotografowanego świata społecznego. Jan Brykczyński, przygotowując książkę o polskich Bojkach (*Boiko*, 2014), poprosił o tekst znanego prozaika ukraińskiego Tarasa Prochaśkę, a Rafał Milach uzupełnił rzecz o siedmiorgu dzisiejszych Rosjan z trzech wielkich miast (*7Rooms*, 2012) opowieściami bohaterów, ale przede wszystkim tekstem uznanej białoruskiej reportażystki Swietłany Aleksijewicz.

Fotografia nowych dokumentalistów – podobnie jak fotografia zdarzeniowa, najczęściej wojenna – stała się dla piszących dokumentalistów wyzwaniem nie tylko dlatego, że potrafiła przedstawić konkret dzisiejszych przemian często w sposób metaforyczny, nieodbierający mu waloru realności, niepowtarzalności, wiarygodności. Nie mniej ważne było, że temu potężniejszemu głosowi fotograficznej „mowy faktów” towarzyszył wzrost znaczenia tekstu łączącego się z fotografią już nie na zasadzie objaśnienia, lecz samodzielnego znaczenia, uzupełniającego wymowę obrazów lub snującego równoległą opowieść. W książkach fotograficznych zawierających takie teksty, a stanowiących studium jakiegoś zagadnienia lub zbiorowości, realizowała się od strony fotografii idea wprowadzenia jej do reportażu powstrzymana wcześniej przez obawę przed redukowaniem znaczeń zawartych w tekście pisanym.

VIII. Odpowiedź: reportażowa książka dwutworzywowa

Oczywiście raczej nie znajdziemy dowodu na to, że upowszechniająca się świadomość potencjału wieloznaczeniowości nowej (czy po nowemu odczytywanej) fotografii dokumentalnej zachęciła piszących reportażystów do pogodzenia się z nią, odnalezienia za jej pośrednictwem możliwości poszerzenia tematycznego i perswazyjnego własnych dzieł, ale jakieś poszlaki są. Co skłoniło Lidię Ostałowską, żeby drugie wydanie książki o polskich i niepolskich Cyganach (*Cygan to Cygan*, 2012) ozdobić olśniewającymi zdjęciami Joakima Eldskinsena, podczas gdy pierwsze (2000) nie zawierało żadnego? Te zdjęcia wizualizują świat przedstawiony w tekście Ostałowskiej (także z tej racji, że dotyczą Cyganów prawie w tym samym regionie Europy), ale niczego nie ilustrują, są jakby

podwójnie niezależne od tekstu. Pochodzą z innej książki, ponadto są reprodukowane tak jak czasem w albumie – po jednym na dwóch sąsiadujących ze sobą stronach, nie stykają się bezpośrednio z tekstem drukowanym. W tym samym czasie publikuje Ostalowska reportaż *Farby wodne* (2011), w którym poprzez historię akwarelowych portretów Cyganów sporządzanych w Oświęcimiu przez Dinę Gottliebową rekonstruuje – obficie ilustrowaną rozmaitego rodzaju fotografiami – rolę dokumentacji wizualnej w powstawaniu i przekształcaniu pamięci Zagłady.

Wymowne i zastanawiające jest porównanie dwóch wydań książki o Indiach Pauliny Wilk (*Lalki w ogniu*), uchodzącej za jeden z najciekawszych reportaży podróżniczych ostatniego czasu. Nie minęły dwa lata od wydania pierwszego (2011), obficie i przyzwyczajenie zilustrowanego przez autorkę (32 całostronicowe reprodukcje zdjęć na czterech wklejkach), kiedy ukazało się wydanie drugie, określone jako „ilustrowane”, w istocie albumowe, ze zdjęciami uznanego fotografa podróżniczego Barta Pogody, uchodzącego też za twórcę pierwszego fotobloga w Polsce. Książce nie trzeba było pomagać na rynku, bo sprzedawała się znakomicie, także zdjęcia były chwalone. Widocznie uznano, że wizualizacja dokonana przez profesjonalnego fotografa, a może zderzenie dwóch wizji Indii, obydwu profesjonalnych, samodzielnych, przenikniętych osobistą pasją poznawczą, różniących się nie tylko tworzywem, ale i wyrazistymi osobowościami dwojga autorów, uczyni dzieło jeszcze bardziej atrakcyjnym czytelniczko.

W odnawianiu i uatrakcyjnianiu wcześniejszych tekstów zdjęciami wybitnych fotografów wolno jest widzieć odpowiedź na wyzwanie nowego dokumentalizmu, zwłaszcza na pojawienie się książek fotograficznych szukających symbiozy z tekstami, czasem także wybitnego autorstwa, ale oczywiście nie jest to jeszcze konkurencja *sensu stricto*, odpowiedź świadoma. O tej można by mówić w przypadku reportaży pisanych od razu ze świadomością udziału zdjęć w całości, z myślą – można domniemywać – o stworzeniu z nim harmonijnego sąsiedztwa. Po przestudiowaniu kilku przypadków, dość rozmaitych, ale może niewystarczających do snucia uogólnień, chce się zaryzykować przypuszczenie, że od

strony reportażu nie da się powtórzyć tego sposobu budowania dwutworzywowej wypowiedzi, który polegał na dobraniu sobie współautora-profesjonalisty. Mówiąc dokładniej: powtórzyć można, ale ze szkodą dla siebie, wiąże się z tym bowiem ryzyko degradacji własnego tekstu w porównaniu z reportażem zajmującym się zbliżonymi tematami w przeszłości. Książki fotograficzne, posługujące się także tekstami, potrafią podporządkować je mowie fotograficznych faktów, sprawić, że staje się ona bardziej dobitna, wyrazista, zrozumiała i sugestywna. Reportaże pisane, dopuszczające profesjonalną, artystyczną, by tak rzec, fotografię dokumentalną, oddają jej także zdolność wieloznaczeniowego opisu rzeczywistości, konkretność i głębię obrazu, pozostawiając sobie komentarze sytuacyjne, czasem publicystyczną pasję, zwerbalizowaną w trybie perswazyjnym analizę historyczną lub psychologiczną. W sumie z reportażu literackiego zamieniają się w dziennikarski – albo nadmiernie literacki.

Sylwia Chutnik z Mikołajem Długoszem, fotografem głośnym z dzieł w kategorii *real foto*, postanowili w 2012 roku wspólnie stworzyć książkę o więzieniu, kontynuując niejako prace przy projekcie „Uwalnianie przestrzeni” realizowanym przez Nowy Teatr⁴⁹. Przez trzy miesiące prowadzili cotygodniowe warsztaty czytelnicko-literackie, usiłując zamienić rozmowy o lekturach w opowieści „osadzonych” o sobie i swoim więziennym świecie. Celem projektu było więc przede wszystkim zdobycie „materiału” do pisarskiego opowiedzenia trudno dostępnego od wewnątrz świata. Wydaje się jednak, że główny pożytek odniósł z niego fotograf, który uzyskał dostęp do więziennych wnętrz łącznie z celami. To on potrafił opowiedzieć smutek wewnętrznego świata osadzonych poprzez oprowadzenie po różnych odmianach przestrzeni zamkniętej i odcyfrowanie głębokich sensów gospodarowania ubogim wyposażeniem celi i osobistego kącika. Opowiedzieć także światłem i kolorem. Pisarka postawiła na epatowanie bezradnością, niemożliwością zrozumienia tej formy życia. Jej opowieść staje się świadomą serią przymiarek do możliwości wniknięcia i opowiedzenia tego, co więzienne. Od reportażu przechodzi do dziennika, opowieści

⁴⁹ S. Chutnik, M. Długosz, *Proszę wejść*, Wydawnictwo Nowy Teatr, Warszawa 2013.

więźniów, „piosenki dziewczyny prowadzonej na widzenie”. Mimowolnie chyba zamienia się w popis różnych chwytów literatury prawdziwościowej.

Adam Leszczyński, który wyróżnił się surową krytyką literackości reportażu Kapuścińskiego (w książce *Dziękujemy za palenie* zawarł ponadto kilka sarkastycznych aluzji pod adresem *Hebanu*), nie miał z czego rezygnować w wymiarach swojej prozy, bo jest ona rygorystycznie faktograficzna. Jeśli w obydwu swoich afrykańskich książkach⁵⁰ napisanych na zamówienie Polskiej Akcji Humanitarnej, cenionych za opisową rzetelność właśnie, przekracza tę faktograficzność, to w stronę wyraźnie wyodrębnionego komentarza publicystycznego, analizy politologicznej czy socjologicznej, analogii historycznej zdradzającej oczekiwanie na określony kierunek przekształceń afrykańskich społeczności itd. Jest to więc reportaż przykładowo dziennikarski, taki jak Kapuścińskiego *Gdyby cała Afryka* z 1969 roku, a jednocześnie niepozbawiony – za sprawą fotografii Krzysztofa Miękusa, profesjonalnego fotografa o ambicjach jawnie artystycznych, współtowarzysza obydwu podróży afrykańskich Leszczyńskiego – symbolicznego wymiaru, uniwersalnych treści. Te fotografie dotyczą miejsc i środowisk opisywanych w książce, ale od strony bezradności, bezbronności, dojmującej samotności wyizolowanych z grupy czarnoskórych mieszkańców, przytłoczonych rozmiarami slumsów (fotografowanych niemal bez ludzi), przestrzeni magazynowych, pomieszczeń administracyjnych. Perspektywa jawnie egzystencjalna sąsiaduje z jawnie dziennikarską, niestroniącą od statystyk czy wyliczeń liczbowych. Jej zadaniem staje się osłanianie jednowymiarowości, doraźności tekstu.

Profesjonalna, świadoma swych możliwości fotografia uwalnia wprawdzie tekst od ciężaru uogólnień, co może jest dobre, ale sugerując jednocześnie uniwersalne przesłanie, dąży do usytuowania się w centrum przekazu reportażowego i upodrzednia tekst.

⁵⁰ A. Leszczyński, *Naznaczeni. Afryka i AIDS*, informacje naukowe S. Zagórski i autor, zdjęcia K. Miękus, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2003; *Dziękujemy za palenie. Dlaczego Afryka nie może sobie poradzić z przemocą, głodem, wyżytkiem i AIDS*, zdjęcia K. Miękus, J. Stępień, oraz M. Nowakowska i A. Leszczyński, Wydawnictwo PAH, Warszawa 2012.

Zdaje się to poświadczać przygoda z fotografią Wojciecha Tochmana, reportażysty uchodzącego od pierwszej książki (*Schodów się nie pali*, 2000) za „literackiego”, za ucznia Hanny Krall, bardzo świadomie używającego rozmaitych środków komunikacji, w tym odwołującego się do odtwarzanych lub wyobrażonych fotografii. Pierwszą rozbudowaną próbę wykorzystania „mowy obrazów” w sformułowaniu przesłania tekstu można chyba zauważyć w jego reportażu *Dzisiaj narysujemy śmierć* (2010), opowiadającym o zmaganiu się z pamięcią ludobójstwa w Rwandzie. Na próbę tę składa się fotografia okładkowa, pozycjonująca niejako dziennikarza, obserwatora, wobec ofiar rzezi, o której ma pisać, opis kolekcji zdjęć tych ofiar – śladem kilku z nich pójdzie – i rysunek jednego z ocalałych, do którego sporządzenia dojrzeva on przez całą książkę i który jest jego pierwszym aktem komunikacji pokonującym traumę. Ta konstrukcja przesłania jest szczytem literackiej finezji w porównaniu z funkcją, jaką swojemu tekstowi wyznaczył Tochman w książce o slumsach Manili *Eli, Eli*⁵¹, zainspirowanej pierwszymi zdjęciami z Tajlandii przywiezionymi przez fotografa Grzegorza Wełnickiego, a tworzonej już wspólnie z nim podczas wyprawy do Azji. I formalnie, i faktycznie tekst jest tylko opisem sytuacji, w których powstało kilkanaście zdjęć Wełnickiego (głównie portretów), komentarzem do tych zdjęć, ponadto publicystycznie nacechowanym moralnym apelem do sumienia Europejczyków włączających manilskie slumsy do repertuaru inności, które warto jest zwiedzać i fotografować. Przesłanie książki kieruje się przeciw turyzmowi, przeciw zawartej w fotografii turystycznej zgodzie na traktowanie nieszczęścia społecznego jako malowniczej osobliwości. W tej sytuacji siła faktów wysuwała fotografię na plan pierwszy, bo one umożliwiały sformułowanie tego przesłania w języku może bardziej skutecznym, nośnym, uniwersalnym niż pisany. I rzeczywiście, książka zwróciła uwagę przede wszystkim wymową pieczołowicie upozowanych zdjęć biedaków, łączących prowokacyjnie błotnistobrązowy obraz ich kondycji (oraz chorobliwie zniekształconego

⁵¹ W. Tochman, *Eli, Eli*, fotografie G. Wełnicki, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2013.

ciała) z europejskimi symbolami piękna, dobra i kultury wysokiej. Najciekawsza chyba z polemik, które można było znaleźć w Internecie, też była fotograficzna – obrazowi miasta z punktu widzenia mieszkańca cmentarnych slumsów przeciwstawiała obraz metropolii ze slumsowym marginesem.

Może więc droga do wyważenia proporcji, do równouprawnienia tekstu i zdjęć wymaga rezygnacji ze współpracy z wyspecjalizowanymi profesjonalistami fotografii i połączenia dwóch w jednym? Przypadki równie sprawnego posługiwania się piórem i aparatem fotograficznym zdarzały się oczywiście i wcześniej, ale w najmłodszej formacji reportażu mamy z nimi do czynienia zdecydowanie częściej. Bardzo możliwe, że częstsze współwystępowanie tych umiejętności można skojarzyć z upowszechnieniem się praktyki łączenia tekstów i zdjęć na blogach i portalach podróżniczych oraz rozmaitych forach o charakterze dziennikarstwa obywatelskiego, zainteresowanego zwłaszcza kształtowaniem przestrzeni miejskiej i postindustrialnej czy ogólniej – walką o ratowanie krajobrazu (jest pojęcie „reporterów krajobrazu”). Nasuwa się kontekst tych dwóch obszarów tematycznych dzisiejszej twórczości internetowej, bo w tym akurat zakresie łączenie słowa z obrazem wydaje się koniecznością – z nich wywodzą się też książki, które zwracają uwagę na przygotowanie tekstu do obcowania z fotografią czy też takim ustawieniem fotografii, żeby nie odbierała tekstowi jego nośności znaczeniowej.

W obszarze „reporterów krajobrazu” zaciekawiają zwłaszcza książki Filipa Springera i Beaty Chomątowskiej – dwojga autorów zaliczanych do ruchów aktywistów miejskich, łączących działania twórcze z działalnością praktyczną. Łączy ich jeszcze to, że każde z nich poświęciło swoją pierwszą i najgłośniejszą książkę miastu, którego już nie ma: dosłownie, jak w *Miedziance. Historii znikania* (2011) Springera opowiadającego o zapadaniu się starej dolnośląskiej miejscowości wskutek rabunkowej i niejawnej eksploatacji rud uranu w czasach PRL-u, lub prawie dosłownie, jak w *Stacji Muranów* (2012) Chomątowskiej, która usiłuje zrozumieć, dlaczego i w jaki sposób doszło do zbudowania w miejscu dawnej dzielnicy żydowskiej Warszawy czegoś całkiem innego.

W obu przypadkach podstawowym tworzywem twórczym stały się fotografie – dzisiejsze, zrobione samodzielnie, te znalezione w archiwach i starych gazetach i te najważniejsze, utrwalone w pamięci i umyśle niezliczonych rozmówców obojga autorów (zwłaszcza Chomętowskiej), wyświetlane teraz jakby na ich użytek w postaci odtwarzanych w słowie slajdów, stop-klatek, kadrów i filmów. Język obydwu książek w sposób wyjątkowy nasycy się nie tylko rozmaitymi odniesieniami do fotografii, ale wprost staje się narracją parafotograficzną (szczegółową, plastyczną, konkretną, wizualizującą przedmiot opowiadania), harmonijnie korespondującą z fotografiami obecnymi w tych i następnych książkach (*Lachert i Szanajca. Architekci awangardy* Chomętowskiej, *Źle urodzone, Zaczyn, Wanna z kolumnadą* Springera). Te następne książki rozwijają zdobycz pierwszych, a jest nią umiejętność spojrzenia na architekturę jako na aktywnego uczestnika dziania się historii. To sprawia, że architektura mogła w ogóle stać się przedmiotem tych poruszających reportaży biograficzno-historycznych, a cykle wypełniających je zdjęć obiektów architektonicznych harmonijnie uzupełniają teksty, stają się językiem opowiadania przemian od ich widzialnej, utrwalonej w zabudowie lub architektonicznych planach strony.

Godzenie tekstu z fotografią (na zasadzie partnerstwa) w obszarze reportażu podróżniczego napotyka oczywistą przeszkodę w postaci tradycyjnej obecności zdjęć w tej odmianie pisarstwa reportażowego jako ilustracji. Wzmiankowane powiększanie się grupy podróżników uprawiających na równi pisanie i fotografowanie jakby niewiele tu pomaga, w świetle ich autokomentarzy trzeba się koncentrować na jednym lub na drugim, chociaż fotografie umieszczane na blogach – bez komentarzy, w charakterze samodzielnej opowieści, na przykład Andrzeja Muszyńskiego, autora *Południa*, lub Michała Książka, autora *Jakucka*, (obaj to organizatorzy i przewodnicy dość ekstremalnych podróży) – raczej nie są ilustracyjne. Kto wie, czy omawiane pokrótce przykłady autorskich spółek z profesjonalnymi fotografami lub wręcz korzystania ze zdjęć zrobionych bez związku z tekstem nie tłumaczą się po części chęcią zerwania z ilustracyjnością, zapewnienia autonomii warstwie obrazowej.

Napotykaemy jednak jednoautorskie publikacje z obfitym materiałem zdjęciowym, które nie kontynuują tradycji popularnego podróżopisarstwa, znajdują dla fotografii jakąś samodzielną funkcję, nieblokującą przy tym wieloznaczeniowości tekstu. Trudno mieć pewność, że nie jest to dzieło przypadku – lista książek podróżniczych jest długa, nie sposób poznać jej w całości – ale zdaje się być atrybutem podróży, która, jak zwykle się mówi, jest jednocześnie podróżą w głąb siebie, egzystencjalną przygodą, badaniem własnej tożsamości w konfrontacji z innością. Obecność takich celów wyklucza, rzecz jasna, możliwość współpracy z fotografem (który jest na miejscu, kiedy opowiadamy o świecie zewnętrznym), a jednocześnie stanowi siłę, która nadaje autorskiej aktywności fotograficznej kształt wyróżniający ją na tle zdjęciowej dokumentacji podróżniczej, co sygnalizował już omawiany na wstępie etiopski tom Ignacego Karpowicza. Sygnały owej innej, tożsamościowej funkcji materiału fotograficznego mogą być rozmaite. W książce Marii Wiernikowskiej *Oczy czarne, oczy niebieskie. Z drogi do Santiago de Compostela* (2013) zwraca uwagę pewną nieporadność i fatalną jakość reprodukcji zdjęć ze szlaku pielgrzymki, przypominająca obrazy z pierwszych aparatów w telefonach komórkowych. Ale to właśnie jest znaczące: zdjęcia są robione przypadkowym aparatem, tak jak przypadkowy był udział autorki w tej pielgrzymce; są „kryzysowe”, podobnie jak życiowa i duchowa kondycja sławnej niegdyś reporterki telewizyjnej, autorki korespondencji z kataklizmów i wojen lat dziewięćdziesiątych; rozpaczliwie poszukują ładu i urody wędrowki, znajdując jednak raczej bałagan i niepokój odbijający wewnętrzne rozdygotanie i niemożność odnalezienia porządku życia Wiernikowskiej.

Cykl ponad stu zdjęć Magdaleny Skopek w książce o Jakucji (*Dobra krew*, 2012) stanowi istotne i dyskretne uzupełnienie pisanej kroniki wtajemniczeń autorki w tajniki egzotycznej kultury wędrownych hodowców renów. Uzupełnia ją obrazami egzotycznego pejzażu, od oswojenia się z którym rozpoczyna kulturową inicjację, zajęć i zabaw wspólnie z dzieckiem (bo jak dziecko musi się uczyć wszystkiego od początku), kuchennej codzienności, która potwierdza jej koczowniczą dojrzałość. Ten proces nie jest opowiedziany

słowem. Kończy go zaś rodzaj podsumowania: zdjęcie w lustrze z podpisem: „lubię się fotografować w cudzych lustrach”, i zdjęcie osoby tak zakutanej, że nie wiadomo, kim jest, z podpisem: „Popatrzcie mi w oczy”. W tekście nie ma słowa o przeglądaniu się w lustrach innych kultur albo dążeniu do utożsamienia się z Innym. Mówią o tym fotografie.

Interpretacji wymaga stosunek pomiędzy fotografią, tekstem i osobistym wymiarem podróży fascynacji w niezwykłej księdze podróży po zanikających enklawach kulturowych południowo-wschodniej Europy Moniki Bułaj (*Boży ludzie*, 2013). Fotografowane od lat przez autorkę mieszkającą we Włoszech na zmianę z enklawami duchowej dawności w Azji i Afryce, dokumentowane wystawami i reportażami włoskimi, dopiero w wyborze polskim ujawniły swoje miejsce w prywatnej biografii autorki. Piękny tom *Bożych ludzi* zamyka rozdział o powrocie do ważnego miejsca dzieciństwa – Warki nad Pilicą – w którym w postaci pamięci o żydowskich mieszkańcach odnajduje ona źródło własnych, nie-dających się zaspokoić fascynacji podróżniczych (bo nie jest łatwo sfotografować życie przeniknięte duchowością), tak silnych, że przesądzających o istocie jej tożsamości.

Trzeba dopowiedzieć, iż nie ma powodu, by sądzić, że autorefleksja podróżnika, zadawanie sobie pytania o tożsamość w konfrontacji z odmiennością kulturową w jakiś konieczny sposób łączyło się z fotografią. Chodzi raczej o to, że jej obecność właśnie w tym nurcie reportażu podróżniczego, tak nieoczywista przecież i niekonieczna na pierwszy rzut oka, potwierdza siłę wyzwania fotografii pod adresem całego dokumentu pisanego. Reportaż Michała Książka *Jakuck. Słownik miejsca* (2013), skrywający pod szatą wyjątkowo rzetelnego, szczegółowego, faktograficznego opisu „jakuckości” bardzo osobisty wymiar podróży, dostarcza w tym względzie jeszcze jednego dowodu. Istotnym celem podróży autora było odnalezienie się w świecie stworzonym przez Wacława Sieroszewskiego w syberyjskich książkach, które zaczarowały go w dzieciństwie – dotarcie do źródła własnego marzenia o dalekiej i ekstremalnej egzotyce. Kulminacyjnym punktem tej podróży nie jest nawet zidentyfikowanie miejsca osiedleńczego domu pisarza

i zrekonstruowanie widoku stamtąd na cztery strony świata; jest nim odnalezienie zdjęcia autorstwa Sieroszewskiego, przedstawiającego w ujęciu etnograficznym własną rodzinę z kilkoma sprzętami wpatrzoną w obiektyw, a więc w oczy robiącego, a teraz oglądającego zdjęcie. To jedno z piękniejszych podziękowań dla Rolanda Barthes'a za naukę czytania fotografii. „I dlaczego, zapytałby autor *Światła obrazu*, tak duże znaczenie ma dla mnie to, że patrzą na mnie, a ja ich widzę?”⁵² – puentuje autor.

Michał Książek należy do tych debiutantów, którzy fotografują, urządzają nawet wystawy zdjęć towarzyszące promocji wydawniczej, ale nie zamieszczają owych fotografii w książkach. Zna jednak siłę zdjęć i czuje, że uprawiając reportaż, nie może nie odnieść się do oczekiwania czytelników. W następnej książce (relacjonującej wędrówkę przygraniczną, najbardziej wschodnią polską szosą 816)⁵³, żartobliwie usprawiedliwia szczegółowość, naoczność, konkretność opisów tym, że „nie wziął aparatu” i musi fotografować okiem. I trudno już wyobrazić sobie, że mogłoby być inaczej, że reportaż pisany potrafi obejść się bez fotografii jako partnera opowieści dwutworzywowej lub dającego się domyśleć układu odniesienia.

Summary

This sketch is to identify the metamorphosis of literary reportage indicated in the ever more frequent co-occurrence of a written text and photographs in books uniquely qualified as belonging to the genre. As the point of reference works the writing of Ryszard Kapuściński, who, although practiced photography professionally, carefully avoided illustrating his now classic texts with his own pictures. Two processes contributed to the genre evolving into double substance art form. Firstly, the formula of the classic literary reportage, which tried to combine first-hand experience and documentary credibility of the message with discovering in the depicted reality the layer of universal meanings – exploiting various means of

⁵² M. Książek, *Jakuck. Słownik miejsca*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2013.

⁵³ M. Książek, *Droga 816*, Fundacja Sąsiedzi, Białystok 2015.

fiction prose, has lost its appeal. The formula has been questioned because of its excessive “literariness” – in particular, the message was too general, complete and imposing, it dominated over the purport of facts. Secondly, photography has grown very important as it meets the needs of today’s participatory culture. Semantically, photography consists of two layers but it leaves to the audience the interpretation of the meanings thus enabling people to discuss and discover them on their own. Today’s photographers’ books have entered and captured the areas formerly penetrated by written reportage and have forced upon it a sort of partnership: mutual coexistence with photography where the two art forms complement each other and verify each other’s credibility.

ANNA SOBOLEWSKA

Institut Badań Literackich PAN

Paradoksy dokumentu kreacyjnego.
Fikcja i niefikcja
we współczesnym filmie dokumentalnym

Gdzie jest powiedziane, że kino ma być realistyczne? To absurd. Prawda, że kino współczesne upodobało sobie realizm. Widać to bardzo wyraźnie zwłaszcza w filmie amerykańskim. Realizm oznacza naśladowanie rzeczywistości. Imituje się uczucia, stosunki między ludźmi, stosunki seksualne. Powstaje uproszczony, schematyczny obraz rzeczywistości. To w istocie swoista odmiana porno! Voyeuryzm! Mania podglądania! Ucieczka od rzeczywistości przy zachowaniu pozorów prawdy. Uważam, że imitowanie rzeczywistości nie ma sensu. Jest symptomem życia ułatwionego i w ostatecznym efekcie ogłupia i oszukuje publiczność. Kino nie powinno być realistyczne. Musi być kreacyjne.¹

Z tym manifestem Zbigniewa Rybczyńskiego zgadzają się twórcy kina fabularnego, a także dokumentaliści. Jeszcze bardziej radykalnie wyraził pochwałę kina kreacyjnego Peter Greenaway:

Kino umarło dokładnie 30 września 1983 roku. Wtedy wynaleziono pilota telewizyjnego. To był początek digitalizacji i koniec tyranii kina. Przez ostatnie

¹ Z. Rybczyński, cyt. za: M. Kornatowska, *Rozmowa w Nowym Jorku*, w: *Zbigniew Rybczyński, podróżnik do krainy niemożliwości*, Z. Benedyktowicz (red.), Instytut Sztuki PAN, Warszawa, b.d., s. 40.

114 lat, od wynalazku braci Lumiere, w kinie można było zobaczyć tylko ilustrowany tekst. (...) A ja chcę być twórcą, a nie imitatorem. Kino rozwija się zbyt powoli w stosunku do innych sztuk. Tymczasem młodzi ludzie epoki Internetu nie potrafią wyobrazić już sobie życia poza siecią i obrazami z laptopa. Ich sposób percepcji świata jest inny niż nasz. Kino powinno się szybciej dostosować do wyobraźni i potrzeb młodego pokolenia i postawić na interaktywność. Wyobrażam to sobie jako odrzucenie narracyjności, linearności, ramy skopiowanej z malarstwa, aktorów, którzy udają, że nie są obserwowani, i wreszcie kamery, która tylko kopiuje rzeczywistość.²

Komentarze Zbigniewa Rybczyńskiego i Petera Greenaway to dwa osobne manifesty kina kreatywnego, nieograniczonego przymusem naśladowania rzeczywistości, uznającego widza za współtwórcę dzieła. Mój odbiorca musi być zarazem kreatorem – twierdzi Greenaway. Rybczyński oczekuje od widza wspólnej podróży do źródeł materii, przestrzeni i czasu. Tę „czystą formę” sztuki filmowej można odnaleźć zarówno na terenie filmu fabularnego, jak i dokumentalnego.

Na terenie filmoznawstwa od kilku dziesięcioleci toczy się dyskusja na temat czynnika kreacji i referencjalności w kinie. Ta kwestia jest bardziej dramatyczna w odniesieniu do filmu dokumentalnego. W samym terminie „dokument kreatywny” kryje się sprzeczność.

Znawcy kina już dawno stracili wiarę w reprezentację rzeczywistości jako wyróżnika dokumentu filmowego, a teoretycy zaproponowali wiele różnorodnych definicji ze sfer estetyki, retoryki i semiotyki. Te propozycje teoretyczne łączy wspólny dystans wobec dawnego intuicyjnego określenia filmu dokumentalnego poprzez stosunek do rzeczywistości oraz intuicyjnego przeświadczenia, że dokument jest bliższy rzeczywistości niż fabuła. Wyróżnikiem dokumentu nie jest już bezpośredni stosunek do rzeczywistości oraz funkcja mimetyczna, ale charakterystyczne sposoby artystycznego ukształtowania materiału.

Z polskich propozycji teoretycznych wyróżnia się i zadziwia trafnością i przenikliwością koncepcja Krzysztofa Kieślowskiego, sformułowana jeszcze w ramach jego pracy magisterskiej, wydanej

² Zob. *Nie jestem kabotyńcem! Rozmawia Mariola Wiktor*, „Zwierciadło” 2013, nr 8.

pod tytułem *O sobie*: wyróżnikiem dokumentalizmu jest taka konstrukcja materiału filmowego, która sprawia, że oddaje on proces myślowy reżysera. Rewelacyjną koncepcję Kieślowskiego tak przedstawia Mirosław Przyłipiak:

Niezwykłe było to, że miast powszechnie budowanych opozycji fabuła – rzeczywistość (lub fikcja – prawda) Kieślowski przeciwstawiał fabule myśli. Tam mamy rozwój akcji, tu mamy rozwój myśli autora. To zaś wiedzie nas prosto w kierunku kompozycji filmu. Film dokumentalny różniłby się tym od fabularnego, że jego kompozycja byłaby kompozycją dyskursywną, polegającą na rozwoju myśli, idei, przesłania autorskiego. (...) Idea, że retoryczność filmu dokumentalnego wyraża się w jego kompozycji, odzwierciedlającej ruch myśli autora, może być skutecznym sposobem oddzielenia tego rodzaju kina od kina fabularnego, choć warto tutaj pamiętać, że starożytna retoryka zaliczała fabułę do gatunków retorycznych, tj. pewnego możliwego sposobu zorganizowania wypowiedzi. Myśl ta ma ponadto pewien walor rewelatorski przez odważne odrzucenie odniesień do rzeczywistości jako jedyne go wyróżnika i przeciwstawienie mu – na pierwszy rzut oka paradoksalne – czegoś głęboko subiektywnego, nieomal intymnego, tj. myśli autora.³

Ta koncepcja Kieślowskiego łączy się z inną pozornie prostą ideą „dramaturgii samego życia”, czyli szukania struktur dramaturgicznych w samej rzeczywistości. Wielu dokumentalistów szuka struktur zamkniętych czy cyklicznych jak cztery pory roku w materiale dokumentalnym. Często reżyser na planie filmu dokumentalnego otrzymuje więcej, niż zaplanował w scenariuszu. Marcel Łoziński nazwał nieoczekiwane, dramatyczne zdarzenia na planie filmowym, które wykraczają poza najśmielsze oczekiwania dokumentalisty, „prezentami od Boga”⁴. Łoziński przywołuje scenę z dokumentu *89 mm do Europy*, w której białoruski robotnik kolejowy, utrudzony i brudny, całuje małego Tomaszka, syna reżysera. Takie „prezenty od Boga” pozwalają nadać rzeczywistości filmowej wymiar symboliczny.

³ M. Przyłipiak, *Film dokumentalny jako gatunek retoryczny*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 23, s. 16.

⁴ *Sztuka układania klocków. Z Marcelem Łozińskim rozmawia Donata Subbotko*, „Wysokie Obcasy” 22.03.2008.

Podkreślenie obecności elementu subiektywnego i kreatywnego w dokumencie artystycznym nie musi być negacją pojęcia prawdy przekazu dokumentalnego⁵. Zdaniem Marka Hendrykowskiego kwestii prawdy nie da się całkiem wyrugować ze sfery twórczości dokumentalnej: „O prawdę – zarówno w dokumencie, jak i w fabule – toczy się w kinematografii stuletnia wojna”⁶. Jego zdaniem naczelnym kryterium dokumentalizmu jest „prawda rozumiana jako filmowy korelat rzeczywistości”, a zarazem etyczne zobowiązanie dokumentalisty, zwłaszcza w obliczu zalewu przekazów pseudo-dokumentalnych, filmowych produktów zastępczych (nie chodzi tu o gatunki kreatywne czy paradokumentalne, ale o falsyfikaty). Takimi falsyfikatami są pseudodokumenty reklamujące cuda joginów i jasnowidzów, zachwalające cudowne lub naturalne terapie, na przykład *Uwolnić poród* Toni Hartmana i Alexa Wakeforda, albo na odwrót, budzące historię antyszczepionkową i lęk przed GMO. Może podobnym falsyfikatem są u nas *Solidarni 10* oraz *Anatomia upadku* Anity Gargas?

Trzy szkoły polskiego dokumentu

Nie sięgając daleko w przeszłość, do głosów wybitnych badaczy przekazu filmowego, takich jak Christian Metz, Roland Barthes i Bill Nichols, dołączę kilka polskich wypowiedzi. W 1981 roku Bolesław Michałek postawił wiele pytań dotyczących polskiego dokumentu – pytania te wydają się aktualne do dziś:

Sztuka dokumentalna. Jaka właściwie jest jej funkcja społeczna, czemu służy, czy jest tylko wyrazem rozbuchanych ambicji twórców, którzy nie godzą się na mechaniczną rejestrację rzeczywistości i pchają własne poglądy? Bywa, że społeczne funkcjonowanie sztuki dokumentalnej zbliża się przez swoją wymowę, przez swoje oddziaływanie na publiczność, do zwykłej produkcji

⁵ M. Hendrykowski, *O roli dokumentu we współczesnej polskiej kulturze filmowej w: Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989*, red. M. Hendrykowska (red.), Wydawnictwo UAM, Poznań 2005, s. 23–24.

⁶ Tamże, s. 25.

dokumentalnej, robionej pośpiesznie i byle jak. Ale różni się intensywnością przeżycia widza, jego emocjonalną akceptacją lub niezgodą na proponowany punkt widzenia. Sztuka dokumentalna pełni także inną, bardziej złożoną, mniej widoczną funkcję. Jest wysuniętym oddziałem całej dokumentalnej produkcji, oddziałem, który bada tereny przed ich eksploracją, jest laboratorium tematów, form dokumentalnego zapisu – obrazowania, narracji, współzależności obrazu i tekstu. Jest instrumentem poszukiwania w otaczającej nas rzeczywistości – szarej, nieostrej – znaczących wątków, dramatów, sytuacji społecznych. Żeby je znaleźć, nie wystarczy tylko kamera i światłoczuła taśma. Niezbędna jest wrażliwość, zaangażowanie, pogląd na świat. Odgrywają więc wobec całej produkcji niefabularnej rolę, jaką pełni wobec miar przysłowiowy metr, złożony w Sèvres pod Paryżem.⁷

Jak twierdzi Bolesław Michałek, polska szkoła dokumentu stała się na tle światowego kina dokumentalnego czymś wyjątkowym, zbiorem dzieł artystycznych wysokiej próby, które łączyły zaangażowanie społeczne z wartością poetycką:

Poezja i uroda tych filmów nie była bowiem czymś, co autor „dorzucał” do obrazu rzeczywistości, tylko czymś, co sam, z wrażliwością i przenikliwością, w rzeczywistości odkrywał. Tak więc polska szkoła dokumentu stała się rzeczywiście czymś w rodzaju wzoru dla całego europejskiego filmu dokumentalnego swojej epoki, ową fazą równowagi i dojrzałości, która jest ukoronowaniem, ale i końcem określonego cyklu rozwojowego,⁸

napisał dziesięć lat później.

Rozwijając tę trafną metaforę można by zadać pytanie o cechy charakterystyczne tego dokumentalnego „wzorca z Sèvres”. Wydaje się, że sekretem atrakcyjności polskiego dokumentu od lat sześćdziesiątych do dziś jest jego dwupoziomowość, metaforyczność. W latach siedemdziesiątych, w czasie dominacji na ekranach kina moralnego niepokoju popularną figurą stylistyczną polskiego filmu, zarówno fabularnego, jak i dokumentalnego, była figura *pars pro toto*. Rzeczywistość przedstawiona na ekranie stawała się metaforą

⁷ B. Michałek, *Notes filmowy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981, s. 149–150.

⁸ B. Michałek, *Kino naszych czasów*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 126–127.

systemu w filmach należących do głównego nurtu kina moralnego niepokoju. Teatr muzyczny w filmie Kieślowskiego *Personel*, teatr lalkowy w filmie Agnieszki Holland *Aktorzy prowincjonalni*, przedsiębiorstwo rozrywkowe w *Wodzireju* Feliksa Falka to opresyjne instytucje funkcjonujące dzięki konformizmowi i układom z władzą. Ale chodziło nie tylko o ominięcie ograniczeń cenzury. Zakład pogrzebowy w *Refrenie* Kieślowskiego jest modelem nie tylko tej biurokratycznej instytucji, ale uniwersalnego systemu rządzącego ludzkim życiem i śmiercią; podobną funkcję pełni urząd skarbowy w dokumencie Marii Zmarz-Koczanowicz *Urząd* (1986). Zasada *pars pro toto* jest również ukryta w tytule dokumentu Kazimierza Karabasza *Portret w kropki* (1997). Nie tylko dokument artystyczny jest metaforą, wielką metaforą staje się też zwykłe ludzkie życie. Być może bez tego ukrytego wymiaru metaforycznego lub symbolicznego nie ma dobrej sztuki.

Granice filmu dokumentalnego to problem rozważany niemal od początku kina. Kodyfikowanie reguł nie jest ograniczeniem dla twórców, ale raczej drogowskazem. Każdy nurt czy szkoła dysponowały własnym zbiorem zasad, na przykład „szkoła Karabasza”, jak pisał Tadeusz Lubelski:

akcentowała realizatorską ascezę: dokumentalista powinien wystrzegać się wszelkiej inscenizacji, ograniczać do minimum własną ingerencję w rzeczywistość, na bohaterów wybiera – w miarę możliwości – zwykłych, niczym się nie wyróżniających ludzi. Dopiero wnikliwe spojrzenie dokumentalisty – i konstrukcja filmu – powinny uczynić z nich postaci niecodzienne, zasługujące na poznanie.⁹

Rzetelność warsztatowa Karabasza stała się przedmiotem wielu anegdot. Gdy Kazimierz Karabasz z Bogdanem Dziworskim reżyserowali *Ptaki*, dokument o hodowcach gołębi, Dziworski zaproponował nakręcenie całego materiału hurtem, na co Karabasz się nie zgodził; trzeba było czekać cały dzień do wieczora na powrót gołębi do domu.

⁹ T. Lubelski, *Współczesny polski film dokumentalny* (materiały Instytutu Adama Mickiewicza na stronie internetowej www.culture.pl). Cyt. za: K. Mąka-Malatyńska, *Trzy szkoły opowiadania o świecie i człowieku*, w: *Klucze do rzeczywistości*, s. 29.

Ten ograniczony wybór środków realizacji filmu w praktyce Karabasza stanowi jeden z biegunów twórczości dokumentalnej. Przeciwnym biegunem jest dokument kreatywny – dawniej często określane jako kino poetyckie – korzystający z takich środków filmowych, jak inscenizacja, prowokacja, szczegółowy scenariusz, postsynchroniczne dialogi, przede wszystkim elementy fikcji. Mirosław Przyłipiak wyróżnił – wśród wielu innych – trzy modele dokumentalizmu: model obserwacyjny (w polskim kinie związany z twórczością Karabasza), model retoryczno-perswazyjny (kojarzony ze sztuką dokumentalną Kieślowskiego) oraz model autorski¹⁰. Ta użyteczna klasyfikacja umożliwia precyzyjny opis poetyki dokumentu. Niemniej jednak wybieram powszechnie używany termin „dokument kreatywny”, który obejmuje film autorski, a także pewien obszar dokumentów retoryczno-perswazyjnych.

Dokonania mistrzów polskiej szkoły dokumentu nie dają się sprowadzić do jednej formuły artystycznej. Od lat sześćdziesiątych do dziś polski dokument jest zróżnicowany stylistycznie, obejmuje tak różne poetyki, jak dokument obserwacyjny, „przezroczysty”, dokument autorski, kreatywny oraz paradokument. Praktyka i teoria dokumentu obiektywnego są od półwiecza związane z twórczością Kazimierza Karabasza. Ze „szkoły Karabasza” wyszli tacy wybitni dokumentaliści, jak Bogdan Dziworski, Krystyna Gryczelowska, Irena Kamińska, Marcel Łoziński, Władysław Ślesicki, Andrzej Trzos-Rastawiecki. Katarzyna Mąka-Malatyńska dostrzegła kontynuację „szkoły Karabasza” u młodych reżyserów, takich jak Michał Rogalski, którego dziełem jest *Film życia – Paweł i Ewa*, Leszek Dawid, który w *Barze na Victorii* dokumentuje poszukiwanie pracy w Londynie przez dwójkę jego znajomych z Kluczborka, i w twórczości Wojciecha Staronia, reżysera filmów będących świadectwem życia polskiej rodziny w dalekich krajach: *Syberyjskiej lekcji* oraz *Argentyńskiej lekcji*¹¹. Autorzy polskich dokumentów przekraczają granice nie tylko Unii Europejskiej, ale i innych kontynentów.

¹⁰ M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, cz. II: *Główne modele dokumentalizmu*.

¹¹ Zob. K. Mąka-Malatyńska, *Trzy szkoły opowiadania...*, s. 34–35.

Dokument kreacyjny jest sposobem wypowiedzi twórców filmowych w kilku okresach historii polskiego kina. W latach siedemdziesiątych ten rodzaj kreacji artystycznej był związany z twórczością Krzysztofa Kieślowskiego, Grzegorza Królikiewicza, Piotra Szulkina, Wojciecha Wiszniewskiego, a w latach dziewięćdziesiątych przede wszystkim z filmami Marcela Łozińskiego. W XXI wieku terytorium dokumentu kreacyjnego jest znacznie większe, obejmuje filmy wielu młodszych twórców, takich jak Jacek Bławut, Leszek Dawid, Marcin Koszałka, Paweł Łoziński, Maria Zmarz-Koczanowicz i inni.

Prawem paradoksu charakterystyczny dla polskiej kinematografii dokument zmetaforyzowany jest równocześnie zorientowany na prezentację codzienności. Twórcy zarówno ze „szkoły Karabasza”, jak i ze „szkoły Łozińskich” są skupieni na obserwacji zwykłych ludzi w sytuacjach codziennych. Dwa dokumenty Marcela Łozińskiego – *Wizyta* (1974) i *Żeby nie bolało* (1998) – składają się na portret samotnej rolniczki Urszuli Flis. Urszula, miłośniczka literatury i teatru, przedstawia swoje ukochane książki, krowy i kotki. W *Wizycie* Marcel Łoziński specjalnie ustawił agresywną dziennikarkę Martę Wesołowską w roli partnerki introwertycznej Urszuli Flis. Marcel Łoziński jest – ale tylko w jednym z wymiarów swojej twórczości – wiernym uczniem Kazimierza Karabasza. Paweł Łoziński w *Takiej historii* nakręcił „rok Wiesia”, pijaczka ze swojego podwórka, dokument będący – podobnie jak *Rok Franka W.* Karabasza – twórczym nawiązaniem do koncepcji Flaherty’ego, który oczekiwał od dokumentalisty stawiania pytań uniwersalnych o fenomen ludzkiego życia. Mocno zaznaczona perspektywa autorska – obecność reżysera w kadrze w roli sąsiada – łączy się tu z tonem współczucia i solidarności. Obaj reżyserzy, ojciec i syn, nie unikają prowokacji, inscenizacji, inspirowania i zgęszczania rzeczywistości, ale ich celem jest maksymalne zbliżenie do bohatera. „Szkoła Łozińskich” jest więc twórczą kontynuacją „szkoły Karabasza”. Należała do niej również Katarzyna Maciejko-Kowalczyk i młodzi dokumentaliści z Mistrzowskiej Szkoły Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy, tacy jak Marcin Sauter, reżyser *Pierwszego dnia*, oraz Maciej Cuske. *Elektryczka* tego ostatniego jest efektem cierplivej obserwacji jednego wagonu podmoskiewskiej kolejki.

Trzecią szkołą dokumentu – według Tadeusza Lubelskiego i Katarzyny Mąki-Malatyńskiej – jest „szkoła Fidyka”, do której zalicza się Ewę Borzęcką i Marcina Koszałkę, chyba niesłusznie, bo mimo konfliktu na linii Marcel Łoziński – Marcin Koszałka dokumenty Koszałki bliskie są „szkoły Łozińskich”. Jak pisze Tadeusz Lubelski:

Dla „szkoły Fidyka” codzienność jest mniej ciekawa. Z jej perspektywy – dokument powinien być przede wszystkim atrakcyjnym widowiskiem, mogącym nawet konkurować pod względem popularności z wielkimi hollywoodzkimi spektaklami. Znaczna część dzisiejszej telewizyjnej widowni znudziła się bowiem zmysleniem; pasjonuje się podglądaniem tego, co wydarzyło się bądź wydarza na jej oczach naprawdę.¹²

„Szkoła Fidyka” jest zerwaniem z tradycją „szkoły Karabasza”. Osią filmu dokumentalnego nie jest tu konkretny człowiek i jego tajemnica, ale raczej zjawisko społeczne, na przykład problemy ludzi z marginesu: bezdomność, alkoholizm czy nieestetyczna starość w dokumentach Ewy Borzęckiej, takich jak *Oni*, *Sprawa Szeryfa*, *Damsko-męskie sprawy*, *Arizona*. Inscenizacja często zastępuje cierpliwą obserwację, a ingerencja reżysera w życie postaci albo w ich obraz na ekranie nie ma wiele wspólnego z kreacją artystyczną i poszukiwaniem ekwiwalentu prawdy czy też z „dramaturgią samego życia”, ale raczej z intencją szokowania widza obrazami ludzkiej degradacji. Pikantne interakcje i dialogi starych ludzi w filmie *Damsko-męskie sprawy* zostały zainscenizowane. Natomiast bohaterowie filmu *Arizona* zostali podobno sprowokowani do mówienia za pomocą skrzynek wódki. Drastyczne szczegóły ich życia, takie jak przerobienie psa na smalec, są czynnikiem sensacji, a nie filmowej psychoterapii. Jak wyznała filmowa pani Bronia: „Tak się napatrzyłam na własną szpetotę, że ze wstydu przez trzy lata nawet się zarejestrować nie poszłam”¹³.

Drastyczność tematu nie musi oznaczać brutalności przedstawienia. Przypominam sobie, z jaką empatią i delikatnością przedstawił

¹² T. Lubelski, *Współczesny polski film dokumentalny*. Cyt. za: K. Mąka-Malatyńska, *Trzy szkoły opowiadania...*, s. 30.

¹³ Zob. tygodnikprzeгляд.pl/kac_po_arizonie.

alkoholika w ostatnim stadium Jacek Bławut w dokumencie *Szczur w koronie*. Natomiast po projekcji *Arizony* widz mógłby powiedzieć o mieszkańcach dawnego pegeeru: „A niech zdychają!”.

Inscenizacja jest czasem elementem kreatywnym, ale częściej bywa sygnałem nieudolności, nieufności wobec bohaterów i zarejestrowanego materiału, pośpiechu wykluczającego cierpliwą obserwację. Inscenizacja jest często wykorzystywana w ramach użytkowych odmian dokumentu, takich jak film biograficzny lub oświatowy. Osobną funkcją inscenizacji jest psychodrama – przedstawienie mające na celu odtworzenie traumatycznych wydarzeń i destrukcyjnych relacji międzyludzkich. W tej funkcji wykorzystuje inscenizację w swoich dokumentach Werner Herzog, doświadczając po latach wraz z bohaterami – za ich zgodą – trudnych przeżyć, a nawet katastrof.

Autorka *Arizony* broni swojej metody akcentowania tego, co jej zdaniem jest typowe dla zachowania bohaterów; ta metoda nieuchronnie prowadzi do selekcji negatywnej. Tymczasem zasadą polskiego dokumentu jest sformułowane przez Krzysztofa Kiesłowskiego zobowiązanie solidarności dokumentalisty z widzem. Nawiasem mówiąc sam Kiesłowski złamał tę zasadę w dokumencie *Z punktu widzenia nocnego portiera*. Jak twierdzi Mirosław Przyłipiak:

Podstawowa zasada etyczna „czystego” dokumentu głosi, iż nie wolno robić filmu dokumentalnego przeciwko jego bohaterowi. Człowiek ten zgodził się otworzyć swe wnętrze, wystawił na ogląd i osąd publiczny pewien obszar swojej prywatności, a nie dysponuje tarczą ochronną w postaci aktorskiego warsztatu. Wykorzystanie jego dobrej wiary byłoby nieetyczne.¹⁴

Polscy dokumentaliści swobodnie poruszają się w przestrzeni fabuły i dokumentu (Małgorzata Szumowska, Leszek Dawid). Znane jest stanowisko Kiesłowskiego, który porzucił film dokumentalny na rzecz filmu fabularnego, twierdząc że fikcja stwarza przestrzeń wolności, daje reżyserowi szansę wszechstronnej kreacji i wnikięcia w psychikę bohatera. Kiesłowski uważał, że istnieje sfera, której dokument nie jest w stanie przekazać. Kolejnym argumentem na

¹⁴ M. Przyłipiak, *Od konkretności do metafory*, „Kino” 1984, nr 1.

rzecz fikcji było zobowiązanie etyczne reżysera, by nie ingerować w życie bohaterów filmu dokumentalnego. Jak pisze Stanisław Zawiśliński:

Swoje rozstanie z dokumentem tłumaczył rozmaicie. Najczęściej narastającymi wątpliwościami, jak dalece można wkraczać z kamerą w cudze życie? Czy da się w filmie dokumentalnym sfotografować miłość? Intymność? Samotnego człowieka? Czy wolno fotografować kogoś, jak płacze, umiera? Może lepiej wynająć aktorów, użyć sztucznych łez?¹⁵

Dzisiaj dokumentaliści wkraczają z kamerą – za zgodą bohaterów i ich rodziny – w intymną sferą choroby i umierania. Małgorzata Szumowska rozmawiała o śmierci bliskich z mieszkańcami mazurskiej wsi (*A czego tu się bać?*). Paweł Łoziński w *Chemii* przedstawił w dyskretny sposób pacjentów oddziału onkologicznego. Paweł Łoziński zbliża się w swoich filmach do „szkoły Karabasza”, czyli do bieguna obiektywizmu (dokumenty *Miejsce urodzenia*, *Chemia* i *Werka*). „Szkoła Łozińskich” jest więc pojęciem mało precyzyjnym.

Marcin Koszałka w trzecim dokumencie rodzinnym *Ucieknijmy od niej* sfilmował pacjentów hospicjum – ten film o umieraniu pojawia się w ramach dokumentu rodzinnego – a w *Istnieniu* zafascynowały go ludzkie zwłoki. Jego filmowe obrazy umierania mają podszewkę subiektywną – prywatnej obsesji i lęku. Warunkiem przekroczenia granicy prywatności bez naruszenia granic etycznych jest empatia i stworzenie bezpiecznej dla bohatera i widza wspólnej przestrzeni. Temat śmierci nie oznacza już przekraczania tabu i nie wiąże się ze skandalem. Natomiast późniejszy autobiograficzny film fabularny Szumowskiej *33 sceny* – z umierającą na raka matką w centrum – stał się wyzwaniem dla odbiorcy.

Rzecz interesująca, że dzisiaj wielu twórców i polskich, i zagranicznych podkreśla swobodę dokumentalisty niepodlegającego ograniczeniom formalnym, na jakie natrafia autor filmowej fikcji. Jak twierdzi reżyser i producent Paweł Kloc, autor nagrodzonej *Kofysanki z Phnom Penh*, „film fabularny jest teraz szalenie schematyczny,

¹⁵ S. Zawiśliński, *Kieślowski. Ważne, żeby iść*, Wydawnictwo Skorpion, Warszawa-Izabelin, s. 204.

bardzo trudno go zrobić”¹⁶. A dokument daje wolność i większe pole do popisu. Bohaterem dokumentu Kloc jest Żyd Illan z Izraela, który w poszukiwaniu „ziemi obiecanej” osiedlił się w Kambodży i zarabia na życie jako uliczny wróżbita. Takiej historii nie mógłby wymyślić scenarzysta.

Podobne głosy można usłyszeć w dyskusjach festiwalowych na świecie. Słowacki reżyser Peter Kerekesz, autor dokumentu *Kucharze historii*, rejestracji opowieści wojennych dwunastu kucharzy polowych z różnych frontów XX wieku, twierdzi, że dokument dał mu szansę dotarcia do ukrytych, traumatycznych warstw doświadczenia wojennego:

Robiąc taki film, mam o wiele większą wolność niż w fabule. Język filmowy staje się poetycki. Lubię, kiedy film przypomina lasagne, ma wiele warstw. Czy to nie lepsze niż fabuła?¹⁷

Wydaje się, że twórczym rozwiązaniem dzisiejszej opozycji dokumentu i fabuły może stać się zacieranie granic, równoczesne wykorzystywanie w sztuce filmowej elementów dokumentalnych i fikcyjnych, co będzie przedmiotem dalszych rozważań.

Dokument wobec gatunków filmowych i literackich

A jak jest na świecie? Festiwale filmów dokumentalnych Doc Review i Watch-Docs są świadectwem bogactwa i różnorodności form filmowych. Jak pisze Tadeusz Sobolewski, relacjonując program festiwalu Planete Doc Review w 2008 roku:

Nowy dokument zasila drzemiącą w nas potrzebę prawdziwości, która kiedyś towarzyszyła lekturze powieści i oglądaniu filmów, ale zarazem te dokumenty odwołują się w coraz większym stopniu do konwencji fabularnych. Realizatorzy bez skrępowań łamią reguły czystości gatunku – potrafią posłużyć się jawną inscenizacją, jak w *Rozbitkach*, gdzie oglądamy filmową symulację

¹⁶ Zob. P. Kloc, *Świat jest wszędzie*, „Przegląd Kulturalny” 17.07.2011.

¹⁷ *Rozmowa z Peterem Kerekeszem, słowackim reżyserem, rocznik 1973, autorem filmu „Kucharze historii”, „Gazeta Wyborcza” 1.09.2010 (rozmawiał Tadeusz Sobolewski).*

katastrofy, lub jak w *Zakochanym szpiegu*, gdzie włączono do filmu fragmenty fabuł podbijających klimat epoki.¹⁸

Niektóre pełnometrażowe epickie dokumenty, wykorzystujące zmienne perspektywy narracyjne, można by porównać do wielowątkowej powieści realistycznej (przykładem może być chiński dokument *W górę Jangcy*, zrealizowany przez zamieszkałego w Kanadzie Chińczyka Yung Changa. To gorzki obraz chińskiej modernizacji, okupionej degradacją ludzi i przyrody). W kinie światowym dokument obserwacyjny jest w odwrocie. Reżyserzy nie polują na niezwykle kadry, ale często je aranżują, na przykład ustawiając na pustyni samotny rower w indyjskim dokumencie o rodzinie produkującej sól z wody morskiej.

Polskie dokumenty również naśladowują rozmaite gatunki filmu fabularnego, takie jak kino przygodowe, szpiegowskie, kryminalne, polityczne czy psychologiczne, dramat sądowy czy melodramat. Równocześnie modelem filmu dokumentalnego mogą być gatunki literackie, epickie, liryczne lub dramatyczne. Krótki, jedenastominutowy dokument Pawła Łozińskiego *Siostry* można by porównać do jednoaktówki (w tym wypadku nasuwa się na myśl jednoaktówka Becketta). Kolejny dokument tego reżysera, *Taka historia* – nakręcony na tym samym podwórku na Powiślu przy ulicy Dobrej – jest narracją epicką o mieszkańcach obserwowanych cierpliwie w egzystencjalnym cyklu czterech pór roku (oba filmy powstały w tym samym roku 1999). Ten dokument, przesycony zarówno nostalgią, jak i humorem, staje się wnikliwym studium starości i umierania.

Ballada o kozie (2003) Bartka Konopki i Piotra Rosołowskiego jest nawiązaniem do baśniowej poetyki ballady i opowieścią o wspólnych przygodach kóz i mieszkańców pewnej wsi. Narracja jest tu prowadzona z perspektywy kozy, z poziomu jej oczu. W późniejszym *Króliku po berlińsku* (2009) Bartek Konopka pozostał wierny perspektywie zwierzęcej, tym razem jeszcze niższej, króliczej. Jak mówi montażysta Mateusz Romaszkan:

¹⁸ T. Sobolewski, *Filmowy klucz do otwierania świata*, „Gazeta Wyborcza” 8.05.2008.

Pewnego dnia przemieszaliśmy współczesne zdjęcia królików z materiałami archiwalnymi. Powstała scena, w której żołnierze przynoszą siatkę, rozpoczyna się pierwszy etap budowy muru, zdezorientowane króliki to obserwują. W poszukiwaniu króliczej perspektywy przekadrowaliśmy obrazy tak, aby obciąć żołnierzom głowy; wmontowaliśmy wiele brudnych ujęć i detali. Okazało się, że to działa, że udało się osiągnąć króliczy punkt widzenia.¹⁹

Królik po berlińsku to nie ballada, lecz alegoria polityczna w stylu *Folwarku zwierzęcego* Orwella, Konopka przekłada bowiem historię muru berlińskiego na dzieje populacji królików zamieszkujących graniczny pas zieleni wokół Berlina. W tym wypadku kreacyjność dokumentu wynika z braku materiałów archiwalnych. Berlińskich królików nikt nie filmował, podobnie jak pustej przestrzeni między murami. Autorzy filmu postanowili uzupełnić braki zdjęciami królików ze Szkocji, Australii i Szwajcarii. Elementy fikcyjne w *Króliku po berlińsku* to filmy, fotografie, a także wywiady z miłośnikami przyrody zaangażowanymi w sprawę ochrony i wyzwolenia królików po zburzeniu muru. Jak twierdzi Bartek Konopka, *Królik po berlińsku* znalazł się pomiędzy dokumentem a fikcją. Późniejszy dokument kreacyjny Konopki i Rosołowskiego *Sztuka znikania* będzie przedmiotem osobnych rozważań.

„Przypisanie” reżyserów do jednej z kategorii nie jest ani radykalne, ani ostateczne. Każdy z wymienionych twórców jest autorem filmów zarówno jednorodnych formalnie, ascetycznych, jak i stylistycznie wyrafinowanych. W dorobku Kieślowskiego znalazły się dokumenty obiektywne, bliskie tradycji Karabasza, takie jak *Z miasta Łodzi*, *Pierwsza miłość* i *Szpital*, oraz filmy stylistyczne i semantycznie skomplikowane, takie jak *Refren* i *Siedem kobiet w różnym wieku*, a w całości inscenizowany *Murarz* wykracza poza ówczesne granice dokumentu. Podobnie jest dzisiaj. Marcel Łoziński po serii dokumentów kreacyjnych, takich jak *Wszystko może się przytrafić*, *A gdyby tak się stało*, których wiarygodność dokumentalną podważali niektórzy krytycy, oraz po alegorycznym i pełnym pomysłów formalnych *Poste restante*

¹⁹ *Królik po berlińsku*, DVD z książką Wydawnictwa „Agora”, Warszawa 2010.

nakręcił prosty, skromny formalnie dokument *Tonia i jej dzieci*, będący zapisem spotkania trzech osób, których rodzice byli ofiarami stalinowskiego terroru. Poetyka bezpośredniego zapisu rozmowy – zmontowanej niechronologicznie – jest tu konsekwencją rezygnacji z bogatych środków stylistycznych. Niemniej jednak nawet w tak bezpośrednim dokumencie kryje się intencja prowokowania w celu wzmocnienia narracji o tragicznych doświadczeniach rozmówców. Osobnym nurtem twórczości Marcela Łozińskiego są dokumenty o tematyce politycznej realizowane w różnych epokach: *Ćwiczenia warsztatowe* (1984), w których pokazuje możliwości montażu jako narzędzia manipulacji, *Jak żyć?* (1976) oraz *Jak to się robi?* (2006).

Również Marcin Koszałka, pozostając w sferze swojej ulubionej tematyki śmierci, nakręcił reportażowy dokument o krematorium w Ostrawie *Śmierć z ludzką twarzą* oraz barokowy, a może modernistyczny, symboliczny i wielowątkowy film *Istnienie. Cisza* Małgorzaty Szumowskiej (1997) jest w pewnej mierze formą remake'u mistrzowskiego dokumentu Władysława Ślesickiego *Rodzina człowieka* (1966). Ślesicki zwykle przedstawiał ludzi w momentach granicznych, takich jak narodziny, wesele i śmierć, i w wiejskim krajobrazie. Niedługo po kontemplacyjnej *Ciszy* (1997), opowieści o jednym dniu z życia skromnej wiejskiej rodziny, Szumowska zrealizowała dla redakcji Andrzeja Fidyka film reportażowy *Jeden dzień z życia Tomka Karata*. Nie należy więc przypisywać polskich dokumentalistów do jednej szkoły, granice między szkołami Karabasza, Łozińskich i Fidyka mają charakter czasowy i płynny.

Zawsze fragment

Tylko jeden twórca, Kazimierz Karabasz, jest wierny swojej poetyce cierplivej obserwacji przez całe życie – od *Roku Franka O.* (1967) do portretu zbiorowego maturzystów z Łomży *Co w bagażu?* (2008). W autobiograficznym, a zarazem autotematycznym filmie *Spotkania*, który jest summą jego dokonań, Karabasz wspomina początek drogi dokumentalisty i dzień dzisiejszy. Reżyser jest zawsze wierny twarzom zwykłych ludzi, chciałby poznać ich dążenia

i przeniknąć myśli, studiując „pejzaż twarzy ludzkiej”. Kilkadziesiąt lat temu zaintrygował go anonimowy przechodzień w zimowym krajobrazie Nowej Huty. Kim był? Co myślał? Co czuł? – zastanawia się reżyser zza kadru. A dzisiaj jego kamera wyłowiła z tłumu klientów galerii handlowej samotną, czytającą kobietę w czerni (*Spotkania*, 2004).

Przypominam sobie zaskoczenie i zachwyt na projekcji kilku filmów Karabasza w jakimś studenckim DKF-ie. Na ekranie niespieszna, drobiazgowa narracja, opowieść o dwóch studentkach pierwszego roku SGGW, introwertycznej Emilce i ekstrawertycznej Marysi pochodzących ze wsi. Ich początkowe lęki i niepokoje, proces adaptacji, pierwsza sesja. Oko kamery rzadko wykracza poza przestrzeń ciasnego, studenckiego pokoju w obskurnym akademiku. Nic nadzwyczajnego, a nawet nic ciekawego, żadnych uczelnianych czy uczuciowych komplikacji i przyspieszenia akcji. Po prostu studencka codzienność, dobrze mi znana. A jednak relacja reżysera z bohaterkami jest tak bliska, intymna i jednocześnie bezinteresowna, że to doświadczenie życzliwego współuczestnictwa w ich życiu staje się udziałem widza. Było to moje pierwsze spotkanie z dokumentem obserwacyjnym. Kontynuacją *Przenikania* było *Lato w Żabnie*, film częściowo zmontowany ze zdjęć i autokomentarza jednej z bohaterek, Marii Kolano. Karabasza uznał ją za współautorkę tego dzieła²⁰. Z wielowątkowego dokumentu *Spotkania* dowiadujemy się, że Maria Kolano, nauczycielka chemii w Płocku, co rok wysyłała reżyserowi zdjęcie swojej rodziny. Po dwudziestu siedmiu latach, w 2001 roku, powstał kolejny film z Marysią – teraz Marią Kolano-Pecyną, dyrektorką szkoły – w otoczeniu jej rodziny: nowy dokument *Czas podwójny*. *Czas podwójny*, podobnie jak *Przenikanie*, to tytuły nieoczywiste, metaforyczne, kryjące w sobie naddatek znaczenia. Uniwersalizacja znaczeń jest cechą wybitnych przekazów artystycznych, nawet tych najbardziej obiektywnych. Reżyser zawsze zachęca widza do własnej interpretacji.

²⁰ M. Jazdon, *Kino dokumentalne Kazimierza Karabasza*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2009, s. 221 (przypis).

Przezroczyść narracji w filmach Karabasza nie oznacza więc nieobecności metafory, także wewnątrz utworu; na przykład gdy w *Spotkaniach* opowieść dotyczy likwidacji getta warszawskiego, kamera pokazuje – w ruchu przypominającym marsz – przedwojenny bruk na Chłodnej. Można znaleźć także alegorię – w filmie *O świcie i przed zmierzchem* (1999) reżyser zestawia wypowiedzi o życiu przedstawicieli dwóch generacji: maturzysty i emeryta. Nawiasem mówiąc, wybrani przez Karabasza „prości ludzie” wcale nie są tacy zwyczajni i przeciętni – w dokumencie *Sobota Grażyny A. i Jerzego T.* reżyser przedstawił dwójkę introwertyków, którzy po pracy w fabryce szukają sensu w poezji i w sztuce.

W *Spotkaniach* Karabasza zastanawia się – zza kadru – co dzisiaj jeszcze może być tematem filmowym:

O czym ma mówić dokumentalista dzisiaj, w tej naszej szamotaninie i zagubieniu. Wszystko, co nas otacza, wydaje się dla dokumentu albo zbyt skomplikowane, albo banalnie oczywiste. To skomplikowanie trzeba zostawić literaturze, teatrowi, filmowi fabularnemu. A to, co oczywiste? Czyż nie należy mówić o chorobach, które widać gołym okiem? Na przykład o dramatycznie rosnącym rozwarstwieniu, w jakim żyją ludzie?²¹

Po tych słowach kamera rejestruje pracę urzędu zatrudnienia, pokazując urzędniczkę w okienku, która beznamyślnie wypowiada piętnujące zdanie: „Jest pan osobą bezrobotną bez prawa do zasiłku”. Kamera zagląda do schroniska dla bezdomnych Markotu i zbliża się do ogrodzenia oddzielającego zamknięte osiedle ze strażnikiem.

Karabasza w końcowym autokomentarzu przywołuje poetykę Tadeusza Różewicza jako analogię swojej własnej metody. Dokumentalista nie jest w stanie przekazać w pełni ani złożoności świata, ani własnego doświadczenia, ale stara się dotrzeć do tajemnicy ukrytej w każdej ludzkiej twarzy. Dlatego jego ulubionym typem ujęcia jest zbliżenie. Jak twierdzi w zakończeniu filmu: „Patrząc

²¹ K. Karabasza, *Spotkania* (spisane z ekranu), w: *Polska Szkoła Dokumentu*. Kazimierz Karabasza, T. Sobolewski (red.), Narodowy Instytut Audiowizualny, Warszawa b.d.

przez lupę mojej kamery, należałoby o każdej z tych osób zrobić osobny film – o każdym z nas – i byłby to – jak mówi poeta – «zawsze fragment»...²²

Dokument kreacyjny

Szukając cierpliwie definicji „dokumentu kreacyjnego”, natrafiłam na komentarz Tadeusza Lubelskiego, który wyjaśnia specyfikę tego terminu:

Pojęcie „dokumentu kreacyjnego” istnieje wyłącznie w języku polskim. W innych językach zastępuje się je pojęciami dokumentalizmu „poetyckiego” (Plantinga) czy performatywnego (Nichols). W Polsce pojawiło się wraz z nurtem kreacji dokumentalnej lat 70., obecnej w filmach takich twórców, jak G. Królikiewicz, M. Koterski, P. Szulkin czy W. Wiszniewski.²³

Dokument kreacyjny jest więc polską specjalnością; nie jest to paradokument, gdyż element fikcji ma funkcję nieznaczną, inscenizacja i prowokacja nie przekraczają granic dokumentu obserwacyjnego, głównym czynnikiem „kreacyjności” jest zatem jawnie artystyczne, niekonwencjonalne i zaskakujące widza ukształtowanie materiału dokumentalnego oraz metaforyzacja i uniwersalizacja całego filmu.

Badając relację obrazu rzeczywistości i elementu fikcji warto się przyjrzeć dwóm dokumentom – *Poste restante* Marcela Łozińskiego i *Usłyszcie nas wszystkich* Macieja Drygasa. Na początku filmu Łozińskiego kamera odwiedza papierowy śmietnik. Równe, maszynowo pocięte ścinki. Potem powstaje pulpa, z której wyłonią się na taśmie nowe papierowe formy, takie jak papier listowy i koperty. Wygląda to na film oświatowy o tajnikach produkcji papieru z makulatury. Jednak reżysera interesuje tylko jeden typ makulatury – listy. I jeden typ listów – „niedoręczalne”. Mają one takie nagłówki: „Do dobrych ludzi”, „Moi rodzice” (bez adresu), „Pan Bóg”, „Niebo”. Wraz z kamerą zwiedzamy pocztowy oddział

²² Tamże.

²³ Hasło *dokument kreacyjny*, w: *Encyklopedia kina*, T. Lubelski (red.), Biały Kruk, Kraków 2003, s. 252.

„listów niedoręczalnych” w Koluszkach. Tam cierpliwe panie przecinają koperty i starają się rozszyfrować dane adresata. Większość „nedoręczalnych” łąduje w szarych workach i zmierza ku swojemu przeznaczeniu. Nawiasem mówiąc placówka w Koluszkach przywołuje na myśl Biuro Martwych Listów uwiecznione w *Kopiście Bartleby*m Hermana Melville’a.

Montaż tego dokumentu jest ostry; jesteśmy na przemian w ciasnych pomieszczeniach pocztowych i wysoko w powietrzu. Detale i zbliżenia twarzy ustępują perspektywie panoramicznej, która symbolizuje cały świat. Kamera płynie w powietrzu w rytmie walca z *Trędownatej*. Na końcu – tak jak w pierwszych kadrach filmu – listy trafiają do niszczarki. Jeden strzępek papieru stawia opór i ulatuje w niebo, w słońce. Ten efekt jest pewnie wygenerowany komputerowo, a jednak widz śledzi lot papierka ze wzruszeniem. Czyżby niedoręczalny list trafił do Pana Boga?

Poste restante to charakterystyczny dla polskiego dokumentu film dwupoziomowy: nad wiernie przedstawionym fragmentem rzeczywistości nadbudowuje się akcja symboliczna, której znaczenie współtworzy odbiorca. W filmie Macieja Drygasa *Usłyszcie nas wszystkich* widz z fascynacją obserwuje pracę polskich archeologów w Sudanie. Czyszczenie kości pędzelkiem i dmuchawą, staranne dopasowywanie i ludzkich szczątków, i skorup dzbana. To mógłby być film oświatowy, gdyby nie głosy umarłych. Koptyjskie inskrypcje na ścianach w języku staronubijskim ożywają pieśnią duchów. Skupiona i cicha praca archeologów stwarza przestrzeń porozumienia żywych i umarłych. Nawiasem mówiąc, kolejny film Drygasa *Abu Haraz*, o zniszczonej wiosce arabskiej na terenie budowy wielkiej zapory, jest dokumentem obserwacyjnym – bez elementu fikcji.

W filmach Łozińskiego i Drygasa w przestrzeń rzeczywistości naznaczonej cierpliwą ludzką pracą wkracza element nierealistyczny, wręcz fantastyczny. U Marcela Łozińskiego proces przemysłowej obróbki makulatury staje się metaforą ludzkiego życia, symbolicznym „kołem życia”, a niedoręczane listy, zamienione w bele makulatury i skazane na przemiał, ulegają animizacji i antropomorfizacji. Nieposłuszny skrawek papieru staje się żywą istotą, naszym posłańcem w przestworza – atmosferyczne czy niebiańskie,

jak chcieliby nadawcy listów do Pana Boga. Można by dostrzec tu pułapkę estetyzacji w ramach tematu wanitatywnego i „odlotu”, ucieczki reżysera od rzeczywistości, gdyby nie typowe sposoby uwiarygodnienia dokumentu, takie jak zbliżenia twarzy urzędniczek czytających ze wzruszeniem niedoręczone listy.

Późniejsze filmy Marcela Łozińskiego *Wszystko może się przytrafić* (1995) oraz *A gdyby tak się stało* (2007) również stanowią przykład zastosowania narzędzi dokumentu kreacyjnego, takich jak inscenizacja i prowokacja, ostry montaż, muzyka, która jest raczej kontrapunktem niż ilustracją, oryginalny, zaskakujący widza pomysł reżysera i rozbudowana warstwa symboliczna. Wszystkie przedmioty i zwierzęta – kwiaty, paw i wiewiórka, mostek i puste ławki – mają znaczenie symboliczne. Mały synek reżysera Tomaszek zadaje starym ludziom siedzącym na ławkach w Łazienkach filozoficzne pytania o sens życia, starość i śmierć. Pędzi wesoło na hulajnodze od ławki do ławki. Terminu „inscenizacja” w odniesieniu do filmów Łozińskiego można użyć w dwu znaczeniach – jako „ustawienia” sytuacji dramatycznej i jako techniki psychodramy. W drugim filmie, *A gdyby tak się stało*, reżyser zestawia nakręcone dawniej sceny z małym Tomaszkiem z kadrami, w których dorosły Tomasz spotyka samego siebie. To już drugi dokument Marcela Łozińskiego, będący rekonstrukcją i kontynuacją filmu sprzed lat (por. dwa spotkania z Urszulą Flis w dokumentach *Wizyta* oraz *Żeby nie bolało*). Przesłanie małego Tomaszka, wyrażone w tytule pierwszego filmu *Wszystko może się przytrafić*, jest optymistyczne: może się tak zdarzyć, że ktoś z jego rozmówców nigdy nie umrze, a on sam spotka małego dinozaura. Dorosły Tomasz nie spotkał dinozaura i zatracił dziecięcą wrażliwość. A jednak odbiorca filmu cieszy się wraz z dzieckiem chwilą iluzji, która – mimo nieuniknionej deziluzji i rozczarowania – okazuje się twórczym elementem natury ludzkiej.

Czasem „kreacyjność” dokumentu jest sprawą zaskakującego odbiorcę wykorzystania instrumentów technicznych. W filmie *Kronika powstania w getcie warszawskim według Marka Edelmana* Jolanta Dylewska wykorzystwała materiały archiwalne, głównie kroniki niemieckie, w nowatorski sposób. Autorski montaż,

zbliżenia twarzy, których nie ma w filmach archiwalnych, a przede wszystkim zwolnione tempo projekcji stają się czynnikiem empatii odbiorcy. Ingerencja montażowa w kroniki nazistowskie całkowicie zmieniła ich znaczenie. Anonimowy tłum zamienił się w szereg indywidualnych osób. Trudno zapomnieć zbliżenia odświętne ubranych małych dzieci w wózkach, wesoło machających rączką, albo zrozpaczone twarze starszych dzieci, które zgubiły rodziców. Widz żałuje każdej z tych twarzy.

Fikcja/niefikcja

Autorką dokumentów kreacyjnych, które nie naśladują rzeczywistości PRL-u, ale ją pokazują w sposób modelowy, jest Maria Zmarz-Koczanowicz. Krótki, kilkuminutowy film *Każdy wie, kto za kim stoi* przedstawia nie zarejestrowany obraz, ale schemat aktywności i mentalności kolejkowej. Materiał dokumentalny został tu radykalnie przetworzony i przesunięty w stronę groteski – jak w filmach Wojciecha Wiszniewskiego z lat siedemdziesiątych. Zamiast osób mamy głowy i nogi, czapki i buty, a zamiast dialogów – bełkot sprowadzony do bezosobowego szumu. Jest to jakby „wzorzec z Sèvres” egzystencji kolejkowej.

W filmie Bartka Konopki *Sztuka znikania* (2012) obraz PRL-u współtworzą nie dokumenty obiektywne, kroniki i reportaże filmowe, ale dokumenty kreacyjne, między innymi wspomniany film Zmarz-Koczanowicz i fragmenty filmów fabularnych. Reżyser buduje własną fikcję z elementów cudzej fikcji techniką dokumentalisty.

Uznanie jakiegoś obrazu za film dokumentalny jest często przedmiotem dyskusji. W ramach jednej książki zbiorowej *Klucze do rzeczywistości. Szkice i rozmowy o polskim filmie dokumentalnym po roku 1989* pod redakcją Małgorzaty Hendrykowskiej ten sam film może być uznawany – przez różnych autorów – raz za dokument kreacyjny, a raz za paradokument, na przykład *Nienormalni* Jacka Bławuta²⁴. W tym filmie, chyba jednak paradokumentalnym, do

²⁴ Zob. artykuły Katarzyny Mąki-Malatyńskiej i Marka Hendrykowskiego w: *Klucze do rzeczywistości*.

ośrodka dla młodych ludzi upośledzonych umysłowo trafił nowy nauczyciel muzyki. Ośrodek jest autentyczny, ale uzdolniona muzycznie młodzież z zespołem Downa pochodzi z różnych instytucji, a nauczyciel jest wysłannikiem reżysera. Ma za zadanie uaktywnić biernych mieszkańców. Z nowym nauczycielem lokatorzy tego hostelu czy domu pomocy społecznej – żyjący dotąd osobno – tworzą zgrany zespół muzyczny i zaczynają występować publicznie, biorąc udział w olimpiadzie specjalnej. Niepełnosprawni artyści grają samych siebie, cieszą się z roli aktorów, mocno przeżywają sukcesy i drobne niepowodzenia. Najmocniejszą sekwencją tego filmu jest wizyta niepełnosprawnych muzyków w innym DPS-ie, gdzie mieszkają głęboko upośledzeni, zamknięci w swoich pokojach. Chłopak z zespołem Downa porywa szpitalne łóżko z upośledzonym dzieckiem i pędzi korytarzem na występ. Chore dziecko głośno się cieszy, a widz wraz z nimi. Przypominamy sobie różne filmowe porwania i przekraczanie barier społecznych i psychologicznych. Ciekawa jestem, czy ta sekwencja została zaplanowana w scenariuszu, czy też była inwencją aktorów? Jak twierdzi reżyser,

Gatunkowość tego filmu jest taka, jak ich [dzieci] świat. A ich świat jest afabularny. Nie rządzi się naszą logiką. Konstrukcję tego filmu narzuciły one same. (...) Uważałem, że ważniejsze są dzieci, ich świat. Jest to film o ich, a nie naszym świecie.²⁵

Katarzyna Mąka-Malatyńska porównuje dramaturgię tego filmu do dokumentu *Jak żyć?* Marcela Łozińskiego z 1977 roku²⁶. Społeczna przestrzeń tego ostatniego to obóz szkoleniowy Związku Socjalistycznej Młodzieży Polskiej. Na obozie rządzi tajne jury konkursu na wzorową parę małżeńską. Metody działania jury to inwigilacja oraz indoktrynacja, a główną nagrodą jest pralka automatyczna. Reżyser wysłał na obóz zaprzyjaźnioną rodzinę, która udawała zwykłych mieszkańców – działaczy ZSMP. Kierownictwo obozu też nie wiedziało, kim są „obcy”, a wysłany na plan krytyk z redakcji

²⁵ J. Bławut, cyt. za K. Mąka-Malatyńska, *Obrazy współczesności w polskim filmie dokumentalnym*, w: *Klucze do rzeczywistości*, s. 77.

²⁶ Tamże.

„Filmu” (w osobie Tadeusza Sobolewskiego) w swoim reportażu podtrzymał fikcję filmu o radosnych wakacjach na dobrze zorganizowanych wczasach²⁷. Niemniej jednak Marcel Łoziński pozwolił, żeby konfrontacja aktywistów politycznych z rodziną outsiderów rozwijała się spontanicznie, przybierając nieraz ostre formy – na obozie doszło do pobicia. Ten fakt został potem zainscenizowany na planie. Ostatni kadr filmu to biała żaglówka na jeziorze, czytelny obraz wolności.

W kolejnym politycznym dokumencie Marcela Łozińskiego *Jak to się robi?* (2006) rola inscenizacji i prowokacji jest jeszcze większa. W tym filmie reżyser wymyślił casting na polityka oraz – wspólnie z Piotrem Tymochowiczem – wypromował nowego polityka, pasującego do dowolnej partii. Strukturą tego dokumentu jest proces podwójnej kreacji – reżysera i bohatera, który chętnie przymierza maski różnych partii politycznych, budując – we współpracy z ekipą filmową – nową, cyniczną tożsamość. Wbrew niektórym opiniom trudno tu dostrzec przekroczenie granic dokumentu kreacyjnego, natomiast obraz ten przywołuje kwestię etyki dokumentalisty i granic ingerencji w życie bohatera. Z ulgą przyjąłem końcową informację, że bohater filmu zrezygnował z kariery polityka.

Relacja fikcji i niefikcji w filmie *Nienormalni* nasuwa na myśl film fabularny *Jeszcze nie wieczór* z udziałem aktorów-emerytów, mieszkańców Domu (Starego) Aktora w Skolimowie. Tu także niektórzy mieszkańcy grają samych siebie: Irena Kwiatkowska jest Ireną Kwiatkowską, a inni – jak główny amant Jan Nowicki czy Nina Andrycz – są wysłannikami reżysera w królestwie starych aktorów. Oryginalny, autorski pomysł na ten film to inscenizacja *Fausta* w Domu Aktora siłami jego mieszkańców i wprowadzonych na plan gości. Początkowa strategia dokumentalna zmienia się w fabularną, zaś finałowe przedstawienie ma już charakter całkiem oniryczny, a nie dokumentalny. Mieszana poetyka tego filmu wywołuje ambiwalentne uczucia widza: „faustowska” symbolika wydaje się nieadekwatna do fabuły – na przykład postać miłego, czarnego kundelka jako demonicznego czarnego psa, towarzysza

²⁷ Zob. M. Łoziński, *Podwójne kuszenie*, „Gazeta Wyborcza” 18–19.11.2006.

Jana Nowickiego w roli Mefista. Epizod, w którym postać grana przez Danutę Szaflarską osiąga fatum śmierci, jest w sprzeczności z paradokumentalnym charakterem filmu.

W stronę fikcji

Bohaterowie filmu science fiction *Ona* Spike'a Jonze'a, pracownik korporacji i jego przyjaciółka plastyczka, zastanawiają się, jak można by przedstawić sen w kinie. Sen jest niezwykle ważny, spędzamy bowiem jedną trzecią życia we śnie – argumentuje artystka. Może pokazać nieruchomy obraz śpiącej matki? Zapytaj ją o marzenia senne i zainscenizuj je z aktorami – radzi jej przyjaciel. „Ale to nie byłby dokument!”.

W kinie Wernera Herzoga i wielu polskich dokumentalistów byłby to nadal dokument. Przezroczyste, bezkolizyjne łączenie dokumentu i fikcji staje się coraz bardziej popularne. Mistrz kina fabularnego Ulrich Seidl w swoim ostatnim filmie *W piwnicy* celowo zaciera granicę między dokumentem a fikcją. W filmie złożonym z kilku nowel jedne historie są autentyczne i sfilmowane w sposób obiektywny (np. historia neonazisty, który trzyma w piwnicy portret Hitlera), a inne są wymyślone i opisane w scenariuszu (np. historia kobiety kolekcjonującej lalki przypominające niemowlęta). Widz nie jest w stanie dostrzec różnicy. Reżyser tak uzasadnia ten tryb narracji:

Przecież dawno pozbyliśmy się już złudzeń, że film dokumentalny stanowi obiektywny zapis rzeczywistości. Jako reżyser za każdym razem patrzysz na świat z określonej perspektywy i narzucasz swoją wizję poruszanych problemów. Różnica polega na tym, że większość dokumentalistów próbuje swoje ingerencje wstydliwie zatuszować, a ja w ogóle się z tym nie kryję. (...) Znacznie bardziej niż prawda liczy się dla mnie wiarygodność.²⁸

Zdarza się, że ostatecznym wskaźnikiem fikcji/niefikcji są napisy końcowe. Gdy mamy nazwiska aktorów, to nie jest wzorcowy

²⁸ *Lepsze niż prawda. Z Ulrichem Seidlem rozmawia Piotr Czerkawski*, „Zwierciadło” 2015, nr 10.

dokument, nawet jeśli tworzywem filmu jest historia oparta na faktach, bez elementu fikcji albo narracja autobiograficzna, wiernie odtworzona przez aktorów. Czasem widzowie, a nawet krytycy nie dostrzegają tych końcowych napisów z nazwiskami aktorów grających rolę członków rodziny reżysera i traktują całość przedstawienia jako obraz dokumentalny, niemniej jednak gra aktorów według gotowego scenariusza jest przesunięciem w stronę fikcji.

Kanadyjska reżyserka Sarah Polley szuka prawdy o swojej rodzinie, realizując *Historie rodzinne*. Reżyserka umieściła przed kamerą całą swoją rodzinę: ojca, czwórkę dorosłego rodzeństwa, przyjaciół i znajomych rodziny. Nieżyjąca od lat matka jest osią rodzinnego śledztwa, w trakcie którego wychodzą na jaw szokujące fakty z jej życia. Podczas kręcenia filmu autorka dowiedziała się, że najbliższy jej człowiek, uważany przez nią za ojca (Michael Polley), nie jest jej biologicznym ojcem. W swojej kunsztownej, wielogłosowej narracji Sarah Polley łączy zapis dokumentalny z inscenizowanymi filmami wideo, które udają kroniki rodzinne. Nie osłabia to dokumentalnej i terapeutycznej mocy tego filmu. Wszyscy uczestnicy narracji w różny sposób – na przykład spisując wspomnienia – próbują oswoić traumę. Podobnie jak Sarah Polley granice dokumentu rodzinnego w poszukiwaniu ukrytej prawdy przekracza Jonathan Caouette w filmie *Tarnation* (2006). Tu kroniki rodzinne nie są inscenizowane jak w *Historiach rodzinnych*, ale są również „fikcyjne” w sensie przedstawiania idylli. Akt filmowania najpierw rozbija wspólnotę rodzinną, by ją scalić po ujawnieniu i zintegrowaniu bolesnych doświadczeń. Francis Ford Coppola uważa, że w przyszłości poetyka *Historii rodzinnych* Sarah Polley stanie się popularną formą łączenia elementów fikcji z dokumentem²⁹.

Niemiecki dokumentalista David Sieveking w dokumencie *Nie zapomnij mnie* (2013) sfilmował swoją chorą na Alzheimera matkę w otoczeniu najbliższej rodziny, towarzysząc jej z kamerą we wszystkich stadiach demencji. Sieveking łączy zapis współczesny

²⁹ Zob. J. Wróblewki, *Kino zastygło. Rozmowa z reżyserem filmowym Francisem Fordem Coppolą o buncie, niezależności w sztuce i przyszłości kina*, „Polityka” 20–26.01.2016.

z wykorzystaniem wszelkich możliwych źródeł: fotografii, filmów wideo, listów i pamiętników, a nawet archiwów policyjnych (matka reżysera była lewicową kontestatorką z pokolenia 1968). Chociaż degradacja umysłu w chorobie Alzheimera postępuje w sposób nieodwracalny, linia rozwoju akcji w dokumencie Sievekinga wydaje się odwrotna – z każdym epizodem postać matki staje się bogatsza i bliższa widzom. Gretel Sieveking zapomina, do czego służy nóż i kto jest jej mężem, a kto synem, ale potrafi powiedzieć „kontemplacyjna” o muzyce Schuberta. Paradoksalnie postępujący rozpad osobowości nie zaciera tu granic człowieczeństwa. Dokument o utracie pamięci wskazuje na istnienie pamięci niezniszczalnej, a może nawet jakiegoś nieredukowalnego jądra psychiki.

We wszystkich trzech filmach ujawnienie rodzinnych tajemnic przyczyniło się do powstania dzieł wybitnych, pokazujących, że dokument kreacyjny może być terapią. U nas Zbigniew Libera w *Obrzędach intymnych* filmował systematycznie swoją umierającą babcię, wybierając ascetyczną formę dokumentu obserwacyjnego. Niemniej jednak dokumentalista – jako autor drastycznego obrazu własnej rodziny – musi się liczyć z zarzutem przekroczenia granic etycznych filmu dokumentalnego rozumianych tak, jak je przedstawił Krzysztof Kiesłowski.

Można natrafić na odwrotny rodzaj odbioru, gdy widz uważa obraz dokumentalny za fikcję. Pierwszy rodzinny dokument Marcina Koszałki *Takiego pięknego syna urodziłam*, uznany za szokujący, a przynajmniej kontrowersyjny – jako zapis agresywnego, pełnego inwektyw monologu matki autora – stał się przedmiotem nieporozumienia. Francuski krytyk René Laloux, uczestnik Krakowskiego Festiwalu Filmowego w 2000 roku, początkowo był tym filmem zachwycony, a dowiedziawszy się, że odtwórczyni głównej roli nie jest aktorką, uznał obraz za nadużycie moralne i zażądał, by reżyserowi odebrano nagrodę. Większość filmów Koszałki sprawia widzom kłopot. Dokumentem, który wzbudził sprzeciw krytyków jeszcze przed nakręceniem, jest *Istnienie*. Bohaterem filmu jest krakowski aktor Jerzy Nowak, chory na raka, który zapisał swoje przyszłe zwłoki Akademii Medycznej. Reżyser był atakowany jako twórca, który wkalkulował śmierć bohatera w swój projekt filmowy.

Czy Koszałka jest „faszystą”, jak go nazwał René Laloux? Czy bezdusznym artystą, który „strzelił z kamery” do własnej matki, jak stwierdził Marcel Łoziński?

Drastyczna psychodrama rodzinna przedstawiona w filmie *Takiego pięknego syna urodziłam* kończy się pytaniem reżysera skierowanym do matki: „Co ty o tym myślisz?”. Odpowiedzią nie jest już wulgarny słowotok, ale ściszona autorefleksja matki. Kolejny rodzinny dokument Koszałki *Jakoś to będzie* jest świadectwem pojednania. Widz ma wrażenie, że konfrontacja matki z synem i synową – utrzymana czasem w dawnym stylu – jest już inscenizowana. Matka gra tu samą siebie – z humorem, a nie z wściekłością. Małomównym bohaterem tego filmu jest ojciec, pogodzony z życiem i śmiercią inżynier-emeryt. Trzeci dokument rodzinny to rozmowa reżysera z siostrą *Ucieknijmy od niej*: siostra i brat w żałobie rozmawiają o niedawno zmarłej matce bez resentymentu. Reżyser jest obecny tylko jako głos zza kadru, a siostra demonstruje styl życia osoby zamożnej i niezależnej. Oboje mają obsesyjny stosunek do ciała, ukryty w lęku przed śmiercią u Koszałki i w zabiegach kosmetycznych jego siostry. Na domowym ekranie w złotej ramie oglądają szokujący dokument reżysera nakręcony w hospicjum. Mimo że o śmierci mówią odmiennymi językami – siostra Marcina Koszałki jest osobą religijną i myślącą pozytywnie – znajdują wspólny język, rozmawiając o bliskich i sprawach ostatecznych. W ostatnim ujęciu fotografia ojca, ruchoma firanka i tłący się papieros stwarzają iluzję życia.

Istnienie nie okazało się skandalem. Na odwrót – główna rola w tym filmie stała się triumfem Jerzego Nowaka, jego rolą życia. Problemem dla krytyków filmowych była natomiast wypowiedź reżysera na temat własnego dzieła, uhonorowanego nagrodą na festiwalu filmu dokumentalnego. Koszałka stwierdził, że Jerzy Nowak wcale nie był śmiertelnie chory i odegrał swoją rolę według fikcyjnego scenariusza. W końcu aktor nie zapisał swojego ciała Akademii Medycznej i żył kilka lat po realizacji filmu. Nie dowiemy się, jak było naprawdę. Czy *Istnienie* to dokument, czy fabuła? Póki reżyser nie opublikuje tych rewelacji, można nadal uważać film za dokument kreacyjny, rozwijający się według nieprzewidywalnych

reguł „dramaturgii samego życia”, a nie jak fikcję. Tak właśnie traktuje go Katarzyna Mąka-Malatyńska w referacie *Filmowe znaki umierania. Śmierć w utworach dokumentalnych Marcina Koszałki*³⁰. Tytuł jednego z jej artykułów – *Wszystko jest dokumentem* – wskazuje linię rozwoju i emancypacji tej formy filmowej na przełomie XX i XXI wieku³¹.

Dokument autobiograficzny i rodzinny stał się specjalnością polskich twórców. Marcel i Paweł Łozińscy w trakcie wspólnej podróży z Warszawy do Paryża nakręcili dwa równoległe filmy o własnej relacji ojca z synem: *Ojciec i syn* Pawła Łozińskiego oraz *Ojciec i syn w podróży* Marcela Łozińskiego (2014). Oba filmy, nagrodzone na Krakowskim Festiwalu Filmów Dokumentalnych, podobno nie spełniły zamierzonej funkcji psychoterapeutycznej.

Kreacja i mistyfikacja w filmach dokumentalnych Wernera Herzoga

Mówiąc o kreacyjnej tendencji twórców filmu dokumentalnego, należy przywołać twórczość mistrza, teoretyka i wizjonera kina fabularnego i dokumentalnego, Wernera Herzoga. Jest on rzecznikiem nieskrępowanej wyobraźni w obu dziedzinach kina. Jeśli szukać analogii w sferze literatury, to kilka jego dokumentów można by określić – za Tadeuszem Sobolewskim – jako „dokumentalne science fiction”.

Werner Herzog jest autorem kilku filmów paradokumentalnych – takich jak *Lekcja ciemności* i *Fatamorgana* – które sam nazywa „fantastycznymi”, a które można by uznać za futurologiczne. Reżyser ogłosił w Warszawie, że zamierza nakręcić fikcyjny dokument o tym, jak na całym globie przez dwa tygodnie brakowało prądu. Zdaniem Herzoga fakty nie tworzą prawdy ani w literaturze, ani w sztuce filmowej:

³⁰ K. Mąka-Malatyńska, *Filmowe znaki umierania. Śmierć w utworach dokumentalnych Marcina Koszałki*, referat na konferencji „Znakowe wartości kultury”, Uniwersytet Warszawski, Wydział Artes Liberales, 24–26 października 2013.

³¹ K. Mąka-Malatyńska, *Wszystko jest dokumentem*, „Odra” 2008, nr 7, s. 101–103.

Fakty to nie jest prawda. A mnie w kinie interesuje prawda, czyli to, co niewysłowione, ukryte pod powierzchnią zdarzeń. (...) Prawda jest odkrywaniem ludzkiej natury z jej fantazjami, mitami, poezją, emocjami, pięknem, strachem, snami. I prowadzi do ekstazy, do iluminacji.³²

W *Odległej, błękitnej planecie* Herzog przedstawia świat widziany jakby oczami istot z kosmosu. Podobnie jak w innych filmach, przede wszystkim w *Zagadce Kaspara Hausera*, reżyser wykorzystuje tu „szok pierwszego spojrzenia”, percepcji rzeczywistości innej niż potoczna, związana z trwałością naszej kultury. Ziemia po wojnach i kataklizmach jest bezludną planetą opanowaną przez dziką przyrodę. Reżyser korzystał z autentycznych zdjęć NASA, żeby przedstawić naszą planetę z perspektywy kosmosu. Teraz na Ziemi lądują czasem statki kosmiczne z ludzką załogą (identyczną czy podobną?), by wypoczywać w ziemskim raju.

Herzog, podobnie jak Baudrillard, zadaje pytanie, czym jest rzeczywistość w zderzeniu ze światami wirtualnymi: „To wszystko plus gry komputerowe, telewizyjne reality show, Internet zmusza do zastanowienia, na ile rzeczywista jest sama rzeczywistość”³³. Idąc tym tropem, możemy uznać fantastykę za gatunek będący wiernym, a zarazem twórczym obrazem świadomości człowieka XXI wieku.

W filmie Herzoga *Koło czasu XIV* Dalajlama nauczał o dwóch aspektach i poziomach rzeczywistości, którą tworzy świat materialny, zjawiskowy oraz ostateczna rzeczywistość, czyli żywioł pustki. Wydaje się, że ta współzależność istnienia i pustki jest właśnie istotą sztuki filmowej Wernera Herzoga. Reżyser nie ukrywa obecności fikcji w ramach filmu dokumentalnego, techniki inscenizacji, prowokacji, a nawet wzbogacania osobowości autentycznych postaci o wymyślone przez reżysera – według reguł psychoanalizy – marzenia senne. W roli rzecznika kreacji i mistyfikacji jako narzędzi docierania do ukrytej prawdy rzeczywistości i opisywania świata nieprzedstawionego Herzog broni sztuki pisarskiej Ryszarda

³² *Szok pierwszego spojrzenia. Rozmowa z niemieckim reżyserem Wernerem Herzogiem, gościem honorowym rozpoczynającego się festiwalu filmowego Planete Doc Review*, „Polityka” 1 maja 2010.

³³ Tamże.

Kapuścińskiego jako mistrza reportażu kreacyjnego: „Kapuściński koloryzował? Wspaniale. Jego prawda jest głębsza”³⁴ – powiedział w audycji radiowej.

Podobnie jest w jego sztuce filmowej: Werner Herzog, mistrz dokumentu fabularyzowanego, w konfrontacji z religią prawosławną w dokumencie *Dzwony z głębi. Wiara i przesady w Rosji* stawia na jednym poziomie mnichów, szamanów syberyjskich i samozwańczych proroków, inscenizuje rosyjską bajkę o zatopionym mieście i przyjmuje błogosławieństwo od nowego Jezusa. Rzecz interesująca, że w konfrontacji z buddyzmem w dokumencie *Koło czasu* reżyser po prostu rejestruje rzeczywistość, jest bezstronnym i cierpliwym obserwatorem tajemniczych obrzędów buddyzmu tybetańskiego.

W czasie festiwalu Doc Review w Warszawie reżyser wspominał o poszukiwaniu „prawdy ekstatycznej, ukrytej za kotarą codzienności i banalności faktów”³⁵. Może należałoby tu mówić o dokumencie fabularyzowanym czy paradokumencie?

Herzog gra z widzem w otwarte karty. Każdy z jego dokumentów zawiera element fikcji. Jeśli nie komentarz narratora wewnątrz filmu, to napisy końcowe zdradzają widzowi obecność fikcji. Często są to po prostu nazwiska aktorów odgrywających rolę bohaterów dokumentalnej akcji, jak w filmie *Grizzly Man*.

Grizzly Man Herzoga nie jest obiektywną narracją, ale typowym dla reżysera dokumentem kreacyjnym o dwuwarstwowej strukturze: artysta włączył do swojej narracji filmy kręcone przez bohatera dokumentu. Tytułowy *Grizzly Man* to przyrodnik-amator, miłośnik dzikich niedźwiedzi, który postanowił żyć wśród nich na Alasce. Był zdolnym reżyserem, filmującym życie grizzly, a także kanadyjskim celebrytą, opowiadającym o nich w programie telewizyjnym. Odwrotnie niż w historii szympansa Nima, przedstawionej w dokumencie *Projekt Nim* Jamesa Marsha, tu ofiarą jest człowiek – naiwny, nadmiernie ufny, a zarazem arogancki, pewny swojej omnipotencji.

³⁴ *Kapuściński koloryzował? Wspaniale. Jego prawda jest głębsza*. Z Wernerem Herzogiem rozmawiał Grzegorz Chłosta, <http://tokfm.pl>.

³⁵ Cyt. za: T. Sobolewski, *Fińska sauna wygrywa na Doc Review*, „Gazeta Wyborcza” 17.05.2010.

Tim Treadwell zginął zjedzony przez przyjaciół-niedźwiedzi. Wraz z nim zginęła jego partnerka, która wcale nie kochała dzikich zwierząt i żyła w jego cieniu.

Treadwell, dziwak i samotnik, to typowy bohater Herzoga, odmieniec uciekający na kraniec świata od cywilizacji i własnej traumy. W filmie *Grizzly Man* krzyżują się dwie perspektywy widzenia przyrody: optymistyczna wizja miłośnika zwierząt przegrywa z pesymizmem Herzoga. W czułym obiektywie Treadwella bure misie o ludzkich imionach bawią się wesoło w pobliżu człowieka, natomiast spojrzenie Herzoga wydobywa z tych samych dokumentów obojętne, ponure pyski i świadectwa „kanibalizmu” – łapkę i czaszkę młodego niedźwiadka zagryzionego przez starego samca. Treadwell sfilmował nurkującego grizzly jako przykład zabawy, a Herzog w tym samym ujęciu dostrzegł rozpaczliwą walkę o przetrwanie – niedźwiedź szukał martwych ryb na dnie jeziora.

Herzog powiedział, że wszystkie jego filmy, i fabularne, i dokumentalne, zacierające granice między faktem a fikcją, są ogniwami jednego eseju o naturze ludzkiej. Jaką prawdę o człowieku kryje *Grizzly Man*? Jest to przypowieść o osobie pozbawionej samowiedzy, naruszającej autonomię Innego w imię abstrakcyjnej i fikcyjnej miłości.

Nieoczekiwanie bohaterem dokumentu kreacyjnego – nie tyle biograficznego, czego można by się spodziewać, ile udawanego, czyli *mockdocumentary* – okazał się Michel Houellebecq. Akcja filmu Guillaume’a Nicloux *L'enlèvement de Michel Houellebecq (Porwanie Michela Houellebecqa, 2014)*³⁶ toczy się na polskiej wsi. Sławny pisarz, który miał zaplanowaną trasę promocyjną w naszym kraju, został uprowadzony. Widz mógłby podejrzewać, że to działania terrorystów islamskich, a nawet samej Al-Kaidy – reakcja na antyislamskie wypowiedzi pisarza. Tymczasem porwanie jest dziełem amatorów. Nie wiadomo, po co pisarz jest przetrzymywany. Houellebecq cierpliwie znosi uwięzienie, domagając się tylko francuskiego wina, papierosów i kobiet. Wygłasza poważne sądy o własnej oraz o polskiej tożsamości. „Polska jest snem” – ogłasza. Na ekranie przepowiada – podobnie jak w swoich powieściach –

³⁶ Zob. T. Sobolewski, *Houellebecq: Polska nie istnieje*, „Gazeta Wyborcza” 10.02.2014.

zmierzch zachodniej cywilizacji. Jak zwykle z sarkastycznym humorem demaskuje także samego siebie.

Film Nicloux – podobnie jak dokumenty Herzoga – jest artystyczną mistyfikacją, pozwalającą bohaterowi zbliżyć się do siebie i oswoić własne niepokoje egzystencjalne sprowadzone do absurdu.

Warto wspomnieć o innym paradokumencie, który powstał na podstawie powieści o człowieku, który zagłodził się na śmierć, mieszkając w namiocie w środku lasu. Japońska powieść przedstawia autentyczną historię mieszkańca lasu, który zostawił swój pamiętnik. Historia samotnika-samobójcy zainspirowała niemieckiego reżysera Petera Liechtiego. Jego *Odgłosy robaków. Zapiski mumii* to – podobnie jak *Grizzly Man* – dokument kreacyjny, sytuujący się na granicy dokumentu i fikcji. Po bohaterach tych historii zostały martwe szczątki oraz pamiętniki – filmowe i literackie. Rekonstrukcja wydarzeń nie jest tu psychodramą – bohaterowie już nie żyją – nie ma też struktury śledztwa, bo dokładnie wiadomo, co się stało, jest natomiast formą filozoficznego eseju.

Film animowany w funkcji dokumentu

Czy możemy posługiwać się terminem „dokument animowany”? Film dokumentalny zagarnia nowe terytoria, tworzy nowe, hybrydyczne gatunki. Jednym z najciekawszych punktów pogranicza jest fenomen dokumentu animowanego. Marianne Satrapi w filmie *Persepolis* oraz Ari Folman w *Walcu z Baszirem* tworzą kino polityczne. Dokument animowany to gatunek podwójnie paradoksalny. Technika animacji sugeruje bowiem film eksperymentalny skupiony na wewnętrznych regułach sztuki, a nie na kwestiach politycznych.

Walc z Baszirem to produkcja izraelsko-niemiecka z 2008 roku. Ari Folman był żołnierzem, uczestnikiem wojny izraelsko-palestyńskiej walczącym na terenie Libanu. W obecności wojsk izraelskich doszło tam do masakry Palestyńczyków w obozach dla uchodźców. Bezpośrednimi sprawcami zbrodni byli falangiści, ekstremiści chrześcijańscy, ale odpowiedzialność za nią obciąża również ich sojuszników. Ten okrutny epizod wojenny stał się traumą młodych izraelskich żołnierzy.

Po latach Ari Folman wyrusza na poszukiwanie prawdy o tym wydarzeniu. Szuka kontaktu z dawnymi kolegami z kampanii. *Walc z Baszirem* rejestruje pracę pamięci – proces przypominania sobie i rekonstrukcji tego, co się wydarzyło. Pamięć narratora i jego kolegów została zablokowana. To zjawisko zbiorowej amnezji Izraelczyków dotyczącej wojny w Libanie jest przedmiotem bezstronnych rozważań. *Walc z Baszirem* to film animowany techniką tradycyjnej animacji poklatkowej, rysowany komiksową, mocną kreską. Animowane postaci są dokładnym odwzorowaniem rysunkowym znajomych Folmana i noszą ich imiona. Jeden z jego przyjaciół oświadczył, że nie życzy sobie, by Ari Folman zarejestrował ich spotkanie na taśmie filmowej, może natomiast rysować. Animację poprzedziły filmowane sceny z aktorami. Zakończenie filmu to izraelski dokument obrazujący rozmiar masakry. Ogromne wrażenie robi ostatnia sekwencja filmu Folmana: pochód zrozpaczonych kobiet palestyńskich posuwa się w kierunku animowanych postaci żołnierzy. To zderzenie dokumentu i animacji jest dla widza szokiem. Animacja niesie z sobą wrażenie estetycznego dystansu i umowności, które zostaje brutalnie przerwane. Kobiety w białych chustach naprawdę oplakują swoich mężów i dzieci, a sympatyczni chłopcy w izraelskich mundurach byli forpoczta śmierci.

Film *The Missing Picture (Brakujące zdjęcie)* dokumentalisty z Kambodży Rithy Panha łączy w mistrzowski sposób kroniki propagandowe Czerwonych Khmerów, przedstawiające radosny trud niewolniczej pracy na roli, z techniką lalkową. Tytułowym „brakującym obrazem” jest narracja z perspektywy dziecka uwięzionego wraz z rodzicami obozie pracy i cierpiącego głód. Opowieść dorosłego dziś narratora ilustrują sceny z małymi figurkami z gliny, najpierw kolorowymi, potem szarymi i czarnymi. To zadziwiające, jak mocnym środkiem przekazu masowego cierpienia stały się te nieruchome laleczki. Inscenizacja scen mordowania i umierania z głodu byłaby artystycznym nadużyciem. Wychudzone postacie o pustych twarzach przypominają egipskie *uszebti*, figurki przedstawiające różne prace służących i rolników pozostawione w grobowcach faraonów jako projekty przyszłego życia.

W polskim kinie przykładem oryginalnego połączenia filmu animowanego i fabularnego jest *Las* Piotra Dumala. Film mistrza animacji jest dwupłaszczyznowy. Warstwę fabularną tworzy prosta historia choroby i umierania ojca. Film jest autobiograficzny, nakreślony we wnętrzach rodzinnego domu Piotra Dumala na Wolskiej w Warszawie (już nieistniejącego), ale role ojca i syna w obu światach grają aktorzy.

Animacja jest tłem drugiej, onirycznej warstwy filmu. Obrazy filmowe i animowane przeplatają się i łączą w sposób fascynujący: spojrzenie aktora w okno odsłania animowany świat, drzewa ogromnieją, w polskim lesie pojawia się anakonda. Animacja jest naturalnym medium akcji symbolicznej, przenosi każdy przedmiot – zegar, piec, drzewo – w sferę znaczeń uniwersalnych. Połączenie płaszczyzny codziennej krzątania wokół chorego i rzeczywistości onirycznej jest paradoksalne: w realnym świecie stary ojciec jest bezbronnym starcem, czule pielęgnowanym przez syna, a w narracji subiektywnej – mistrzem, przewodnikiem w lesie, a w końcu zabójcą własnego syna. Film Dumala otwiera przestrzeń znaczeń religijnych, mitycznych, psychoanalitycznych...

Prawem sztuki filmowej – podobnie jak całej sztuki współczesnej – jest dzisiaj zakwestionowanie potocznej percepcji i obserwacji świata. Mistrz animacji komputerowej Zbigniew Rybczyński mówi o poszukiwaniu „konstrukcji istnienia” w swoich filmach, o stawianiu pytań epistemologicznych i o kreowaniu światów wewnętrznych, będących modelem rzeczywistości:

Dzięki nowym narzędziom udoskonalamy możliwości percepcji. (...) Możemy się zbliżyć do rzeczywistości, jeśli uznamy łatwość operowania narzędziami. Będziemy mogli wtedy kreować świat trochę podobny do naszych myśli.³⁷

Droga artystyczna Zbigniewa Rybczyńskiego, nazwanego kiedyś „papieżem wideo”, prowadziła od tradycyjnej animacji poklatkowej do animacji komputerowej. Piotr Dumala jest wierny własnej technice rycia obrazów w gipsowych blokach i ich filmowania – w takich

³⁷ Zob. A. Sobolewska, *Konstrukcja istnienia*, w: *Zbigniew Rybczyński, podróżnik do krainy niemożliwości*, s. 111.

animacjach, jak *Łagodna* i *Zbrodnia i kara*, *Kafka* i *Ameryka*, *Manhattan* i *Czwarty wymiar*. Obaj twórcy eksperymentują z przestrzenią i czasem, tworząc filmowe modele subiektywnych światów.

Między dokumentem a fikcją.

Paradokument Bartosza Konopki i Piotra Rosołowskiego

W Sztuce znikania Konopka i Rosołowski przekraczają granice dokumentu kreacyjnego. Film można traktować jako dokument fikcyjny, czyli paradokument – element fikcji dominuje w obrazie. Twórcy podejmują fascynujący temat – kreślą portret Amona Fremona z Haiti, szamana dumnego z polskiego pochodzenia, który został zaproszony do Polski przez Jerzego Grotowskiego. Film zaczyna się i kończy jak klasyczny dokument. Ekipa wybrała się na Haiti w poszukiwaniu śladów tajemniczego szamana. Helikopter ląduje w środku dżungli tak jak kiedyś, gdy wysiadł z niego Jerzy Grotowski. Filmowcy rozmawiają z córką Amona i z mieszkańcami jego wioski. Haitańczycy tłumaczą i demonstrują tajniki kultu wudu. Na końcu filmu oglądamy jedyne zdjęcie Amona. Te fragmenty stanowią ramę dokumentalną filmu.

Przedstawieniem przygód Amona w naszym kraju rządzi już żywioł fikcji. Perspektywa filmu staje się całkowicie subiektywna. Zza kadru słyszymy monolog szamana, napisany przez Ignacego Karpowicza. Amon – jak „dobry dzikus” – komentuje dziwactwa warsztatów teatralnych Grotowskiego i absurdu życia w PRL-u. Dostrzega cierpliwe stanie w kolejkach, dziwiąc się, po co ludziom dywany, a państwowe święto dożynek na stadionie traktuje jak obrzęd płodności i hołd składany starszyźnie przez młode kobiety w rytualnych strojach. Podziwia Pałac Kultury jako gigantyczny grobowiec z bezużytecznymi oknami. Perspektywa komiczna zmienia się w tragiczną wraz z ogłoszeniem stanu wojennego. Łatwo o porównanie oddziałów ZOMO do haitańskich żywych trupów – zombie – a generała Jaruzelskiego do człowieka opętanego przez demony.

Najważniejszą postacią polskiego świata duchów staje się dla Amona Adam Mickiewicz. Haitański kapłan, zwany hunganem,

kontynuuje duchową misję Mickiewicza. Amon odprawia obrzędy wudu na rzecz wyzwolenia Polski i wraca na Haiti.

Można się zastanowić, dlaczego realizatorzy nie szukali i nie włączyli do filmu autentycznych świadectw pobytu Amona w Polsce, na przykład wywiadów z aktorami Grotowskiego i ze Zbigniewem Osińskim, który podobno przekazał przybyszowi z Haiti wiedzę o romantyzmie i Mickiewiczu. Może podobne komentarze nie były dość interesujące, a może zburzyłyby misterną konstrukcję fikcji? To niezwykle, że reżyserzy oszczędnie korzystali z materiałów dokumentalnych takich jak kroniki filmowe, wykorzystali natomiast sekwencje cudzych filmów – dokumentów kracajnych i filmów fabularnych. W *Sztuce znikania* kolejka to groteskowa kolejka z filmu Marii Zmarz-Koczanowicz *Każdy wie, kto za kim stoi*, Amon poznaje twórczość Mickiewicza poprzez monolog Konrada z filmu Tadeusza Konwickiego *Lawa*, a ulubione drzewo szamana na Haiti to drzewo z filmu *Konopielka* Witolda Leszczyńskiego. To trafny wybór artystyczny, oba drzewa bowiem – to z *Konopielki* i to ze *Sztuki znikania* – są drzewami mitycznymi, pełniącymi funkcję osi świata.

Skąd pochodzi tytuł *Sztuka znikania*? Amon „zniknął”, schował się przed rodzicami na początku życia, a po latach zniknął całkiem, bez śladu. Jego drzewo też zniknęło w tajemniczy sposób. To kara bogów za wyzwalający nasz kraj obrzęd magiczny.

Tak przedstawiona historia Amona jest zawieszona między biegunami czarnego humoru, groteski oraz tragizmu. Amon staje się bohaterem romantycznym, „cierpiącym za miliony”, a w końcówce filmu nie jest już „dobrym dzikusiem”, tylko postacią tragiczną. Jedyne zachowane zdjęcie uśmiechniętego, bezzębnego szamana budzi wzruszenie i współczucie. Nie wiemy, jak to się stało, że wielki hungan po powrocie na Haiti stracił moc i funkcję kapłana, ale na pewno destrukcyjna okazała się relacja z polskim „szamanem”.

Wydaje się, że realizatorzy *Sztuki znikania* wybrali drogę od dokumentu w stronę fikcji, tymczasem było na odwrót – najpierw powstała narracja fikcyjna, a potem było poszukiwanie dokumentalnego kostiumu dla fikcji. Jak opowiada Piotr Rosołowski:

Wymyślamy swoją historię, luźno trzymamy się faktów, potem powoli nadajemy całości dokumentalnych rysów. Cała sztuka polega na tym, żeby własną historię ubrać w dokumentalną konwencję (...). Kiedy odtwarzasz przeszłość, nagle pojawia się miejsce na własną interpretację, ale ważne jest to, żeby widz zobaczył w naszej historii jakąś prawdę, zrozumiał, że staraliśmy się dotrzeć do świadomości Amona, wejść w jego kulturę.³⁸

Far from Poland

Wcześniejszym projektem o podobnym mieszanym statusie fabularyzowanego dokumentu jest film amerykańskiej reżyserki Jill Godmillow *Far from Poland*. Podtytuł *The Story of a Filmmaker* wskazuje na film o robieniu filmu dokumentalnego. Jill Godmillow zrealizowała w Polsce dokument *W Nienadówce z Jerzym Grotowskim*, a gdy wybuchły strajki, wybrała się do Polski ponownie nakręcić film o Solidarności. Chciała pojechać na Wybrzeże do stoczni, ale wszyscy jej to odradzali, między innymi Grotowski, który zaprosił ją do Polski i bał się o nakręcone materiały. Reżyserka wróciła do Nowego Jorku, zebrała fundusze na film, ale nie dostała polskiej wizy. Znowu była zniechęcana. Elżbieta Czyżewska – występująca jako głos w filmie – perswadowała: „Nie rób tego filmu, a za pieniądze, które zebrałaś, kup jedzenie i wyślij do Polski”. „Nie rób filmu o Solidarności. To bardzo niebezpieczne. Nie wiesz, kto jest agentem” – odradzali inni znajomi. Jednak ten film o Solidarności powstał w Nowym Jorku w 1984 roku. Jego bohaterką jest Anna Walentynowicz, która dojrzeła do roli przywódczyni strajku. W rolę Walentynowicz, Hanny Krall, Barbary Łopieńskiej, dziennikarzy, cenzorów, robotników i górników, a w finale filmu także generała Jaruzelskiego wcielili się amerykańscy aktorzy. Wśród tych umownych postaci pojawiają się rozmówcy przedstawieni w sposób dokumentalny, między innymi Irena i Jan Grossowie.

³⁸ Zob. *Jak zniknąć. Rozmowa z Bartoszem Konopką*, <http://artbiznes.pl/jak-zniknac-rozmowa-bartoszem-konopka/>, dostęp: 21.05.2014; D. Stopa, Wywiad z Bartkiem Konopką i Piotrem Rosołowskim, http://polishdocs/pl/pl/wywiady/1666/wywiad_z_bartkiem_konopka_i_piотrem_rosolowskim_-_autorami_sztuki_znikania, dostęp: 12.5.2014.

Obraz Jill Godmillow – zawieszony między dokumentem a fikcją – okazał się nie dość dokumentalny i nie został przyjęty na żaden festiwal kina dokumentalnego. Pod koniec filmu zwycięża fikcja: do reżyserki telefonuje Fidel Castro, natomiast Andrzej Wajda kręci film o emerytowanym generale Jaruzelskim w roli ogrodnika. Komentatorzy są widoczni na ekranie telewizora w nowojorskiej kuchni Jill Godmillow i jej partnera Marka. Kamera niepostrzeżenie przynosi widza w przestrzeń świadków Sierpnia i stanu wojennego.

Jill Godmillow zagrała siebie, reżyserkę o imieniu Jill. Dzisiaj tak mówi o sobie:

Owszem, pojawiając się w tym filmie i podkreślając swoją w nim obecność, ponieważ nie wierzę, że w kinie możemy pokazać jakkolwiek obiektywną rzeczywistość, nawet w filmach dokumentalnych. Jako reżyserka zawsze jakoś manipuluję wycinkiem rzeczywistości, który pokazuję. Dlatego wolę mówić o tym szczerze swoim odbiorcom, nie prezentuję świata, ale swoją wiedzę na jego temat. Czyli to, jak ja widzę świat. W kinie interesują mnie idee.³⁹

„Zwrot kinematograficzny” w polskiej sztuce współczesnej

Nowym zjawiskiem w polskim kinie XXI wieku jest stała obecność artystów sztuk wizualnych. Warszawskie Muzeum Sztuki Nowoczesnej regularnie zamienia się w kino. Również na ekranach zwykłych kin można zobaczyć pełnometrażowe filmy Wilhelma i Anki Sasnalów, Piotra Uklańskiego czy Zbigniewa Libery. Ich twórczość filmowa stała się polem eksperymentów na styku kina fabularnego i dokumentalnego. Ten „zwrot kinematograficzny”⁴⁰ jest wynikiem współpracy Muzeum Sztuki Współczesnej, Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej oraz Szkoły Wajdy. Te trzy instytucje stworzyły awangardowym artystom warunki kręcenia pełnometrażowych filmów, umożliwiając im przyspieszone, profesjonalne studia filmowe w Szkole Wajdy. Zachętą dla twórców

³⁹ Z Jill Godmillow, reżyserką filmu „*Far from Poland*”, rozmawiają Z. Krawiec i J. Domżańska, „Wysokie Obcasy” 29.08.2015.

⁴⁰ Tę inwazję artystów wizualnych w kinie przedstawiają Łukasz Ronduda i Jakub Majmurek w książce *Kino-sztuka. Zwrot kinematograficzny w polskiej sztuce współczesnej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.

stała się nowa nagroda filmowa przeznaczona specjalnie dla artystów sztuk wizualnych w roli reżyserów filmów fabularnych. Celem tej nagrody było otwarcie filmu na inne dyscypliny sztuki oraz ożywienie narracji filmowej przede wszystkim w sferze fabuły, a nie innych form filmowych, takich jak animacja tradycyjnie sprzymierzona ze sztuką nowoczesną. Artyści nawiązują dzisiaj do tradycji kina eksperymentalnego Grzegorza Królikiewicza i Jerzego Skolimowskiego.

W konkurencji filmu fabularnego pionierami byli Piotr Uklański jako reżyser antywesternu *Summer Love* (2006) oraz Wilhelm Sasnal, autor nakręconych wraz z żoną Anką filmów *Świniopas* (2009), *Z daleka widok jest piękny* (2011) oraz *Huba* (2013). Ich film *Z daleka widok jest piękny* stał się ogniwem dramatycznej debaty na temat relacji polsko-żydowskich w czasie okupacji. W tym trybie wykorzystania konwencji filmu fabularnego w sztuce krytycznej powstał film *Walser* Zbigniewa Libery. *Walser* (2015) jest antyglobalistyczną dystopią, przeciwstawiającą idealną społeczność Indian – rozmawiających z drzewami podobnie jak bohaterowie *Avatara* – agresywnej cywilizacji białego człowieka. Reżyser tak tłumaczy wybór tej konwencji:

Chciałem spróbować czegoś nowego. Science fiction to niesamowicie nośna konwencja. Właściwie jedyna obecnie forma filmu politycznego, w której da się powiedzieć tak wiele ważnych rzeczy. A kino zawsze mnie pociągało.⁴¹

Obrazem intrygującej przygody artystów wizualnych w kinie wydaje się *Performer* (2014) w reżyserii krytyka Łukasza Rondudy i filmowca Macieja Sobieszczańskiego. Ich film łączy aż trzy gatunki – dokument, film fabularny oraz performance z wykorzystaniem kamery. Jego bohaterem jest tytułowy performer Oskar Dawicki, grający tutaj samego siebie, czyli artystę uwikłanego w problemy drapieżnego rynku sztuki. Reżyserzy umieścili w przestrzeni galerii sztuki profesjonalnych aktorów, takich jak Agata Buzek jako atrakcyjna galerzystka, Andrzej Chyra w roli czarnego charakteru, który

⁴¹ Zob. J. Wróblewski, *Obrzędy intymne i inne. Rozmowa z artystą wizualnym Zbigniewem Liberą o sztuce krytycznej, złamanej karierze i filmie fabularnym Walser, którego premiera odbędzie się na festiwalu Nowe Horyzonty we Wrocławiu*, „Polityka” 22–28.07.2015.

zdradził sztukę dla pieniędzy, i Jakub Gierszał jako kolekcjoner, oraz autentyczne postaci z kręgu sztuki, takie jak Anda Rottenberg i Zbigniew Warpechowski, akcjonista zwany tu Mistrzem. W filmie wykorzystano dawne dzieła Dawickiego, na przykład znany performance z akrobatą, a równocześnie Dawicki przedstawia na potrzeby filmu także dzieła nowe, takie jak *Przelew* – kran zatłoczony banknotami. Udało się zgrabnie połączyć komediową warstwę dokumentalną z warstwą fabularną, która wydaje się poważniejsza, dotyczy tematu końca sztuki. „Oskar, jak ja mam sprzedać performance?” – pyta Agata Buzek, która sięga po rozwiązanie ostateczne – cyrograf z diabłem.

Jak pisze Dorota Jarecka, która uważa *Performera* za najbardziej udany rezultat współpracy artystów z ludźmi kina: „Jeśli *Performera* traktować jak film, Dawicki jest tu tylko aktorem. A jeśli to performance? Wtedy wszyscy zagrali u Dawickiego”⁴².

Stylizacja na dokument i obecność dokumentu w filmie fabularnym

Kwestia stylizacji filmu fabularnego na dokument mogłaby być przedmiotem osobnych studiów filmoznawczych. W kinie polskim po 1989 roku natrafiamy na liczne przykłady ukształtowania materiału fabularnego na wzór filmu dokumentalnego z wykorzystaniem typowych narzędzi dokumentalisty, takich jak „gadające głowy”, wywiad czy ankieta uliczna, wykorzystanie cudzych filmów, ilustracja filmowa lub fotograficzna, wreszcie ascetyczne, niewyraźne kadry.

Wielu autorów fabuł podejmujących takie problemy społeczne, jak prostytutka młodych (*Galerianki* Katarzyny Rosłaniec, *Świnki* Piotra Glińskiego), emigracja zarobkowa lub rozwarstwienie klasowe, wybiera stylizację na dokument. W filmie *Katatonia* Jacka Nagłowskiego ważną rolę strukturalną odgrywa sonda uliczna na temat losu, szczęścia i niepowodzenia, wzorowana na *Ćwiczeniach warsztatowych* Marcela Łozińskiego. Te same elementy przestrzeni miejskiej występują w funkcji symbolicznej w filmach dokumentalnych i fabularnych, na przykład przeszklone galerie handlowe,

⁴² D. Jarecka, *Zaprzeczenie sztuki diabłu*, „Gazeta Wyborca” 22.12.2015.

bramki i ogrodzenia zamkniętych osiedli, a także schody ruchome są negatywnymi znakami współczesności w *Spotkaniach* Karabasa, *Galeriankach* Rosłaniec oraz w nowelach *Ody do radości*. Bartosz Kowalski, reżyser debiutanckiego *Placu zabaw*, zapowiada, że jego film fabularny o trudnej młodzieży zostanie zrealizowany „w klimacie dokumentalnym”, z improwizowanymi dialogami.

Stylizacja na dokument prowadzi czasem do dezorientacji widza. Film fabularny *Oda do radości* trzech autorów: Anny Kazejak, Jana Komasy i Macieja Migasa, złożony z trzech osobnych nowel, nabrał – pozornie – cech dokumentu dzięki konstrukcji ramowej. Na początku filmu bohaterowie wracają dalekobieżnym autobusem z Londynu z ciężko zarobionymi pieniędzmi, a w finale wracają na Wyspy – po życiowej klęsce. Umieszczenie fikcyjnych postaci we wspólnym autobusie może sugerować przedstawienie dokumentalne. Bohaterem noweli Jana Komasy jest młody, zdolny raper, aspirujący za sprawą zamożnej narzeczonej do klasy przedsiębiorców i gangsterów. W filmie *Jesteś Bogiem* Leszka Dawida kariera hiphopowej kapeli *Paktofonika* jest również przedstawiona w sposób paradokumentalny. Zbliżenie fabuły do dokumentu bywa zabiegiem niebezpiecznym dla reżysera, niesie bowiem ze sobą ryzyko odpowiedzialności prawnej i roszczeń finansowych osób będących modelami fikcyjnych postaci – tak się właśnie stało w przypadku filmu *Jesteś Bogiem*.

Żywiół dokumentu jest obecny nawet tam, gdzie stoi w sprzeczności z dominującą konwencją filmu. W wizyjnym, onirycznym filmie Marka Koterskiego *Wszyscy jesteście Chrystusami* natrafiamy na osobną, paradokumentalną sekwencję: syn bohatera Sylwek, grany przez syna reżysera Michała (Miśka) Koterskiego, opowiada o opiece nad ojcem alkoholikiem. Autobiograficzna narracja Sylwka/Michała nie mieści się w groteskowej konwencji i tragicomicznej tonacji innych monologów. Syn opowiada, jak wyrzucał puste butelki i bez przerwy sprzątał, wspomagając się amfetaminą, jak nie mógł spać w mieszkaniu ojca ze strachu, że ten umrze w nocy. To już nie jest czarna komedia, tylko zapis paradokumentalny, będący bezkompromisową grą reżysera z samym sobą, podobną do autodemaskacji Marcina Koszałki. Nawiasem mówiąc, tylko monolog

syna ma charakter dokumentalny. W filmach Koterskiego matka raz jest żalowaną figurą z talerzem zupy pomidorowej, a raz Matką Boską z mieczami w sercu, żona jest zawsze jędrą, tylko syn jest sobą.

Monolog syna nie pasuje do odrealnionej, wizyjnej poetyki, współbrzmi natomiast z akcją symboliczną filmu, którą tworzą odniesienia do Pasji Chrystusa i jej stacji. W ostatniej sekwencji tego filmu ojciec i syn w koronach cierniowych idą brzegiem morza, dźwigając wspólny krzyż. Sylwek, czyli Miś Koterski, niespodziewanie zostawia ojca i po chwili wraca z wielkim pluszowym misiem. W świecie Marka Koterskiego dokument osobisty zamienia się w tajemniczy sposób w rzeczywistość symboliczną.

Prostym sposobem zbliżenia fabuły i dokumentu jest obecność fragmentów dokumentalnych w filmie fabularnym, często wykorzystywana przez autorów narracji o historii najnowszej. Finałem biograficznej fabuły Andrzeja Wajdy *Wałęsa* są filmy i zdjęcia dokumentalne, przedstawiające strajki i podpisanie porozumień sierpniowych. Podobnie jest w kinie światowym. W filmie *Hannah Arendt* oglądamy na ekranie starego telewizora autentyczną twarz Eichmanna. Obserwujemy jego proces w Jerozolimie oczami pisarki, która staje się wysłanniczką widza – wraz z nią usiłujemy zrozumieć psychikę funkcjonariusza nazistowskiego państwa i nazistowskie zbrodnie.

Stylizacja na fabułę

Fabuła stylizowana na dokument to codzienność kina, ale tendencja odwrotna budzi zdziwienie. Recenzenci szukają odpowiednich definicji i wymyślają nowe, na przykład dokument fabularyzowany lub fabuła dokumentalna.

Niezwykłym, hybrydycznym i międzygatunkowym filmem, który ma wielu autorów z różnych epok, jest *Powstanie Warszawskie* w reżyserii Jan Komasy, według pomysłu Jana Ołdakowskiego, dyrektora Muzeum Powstania Warszawskiego. Obraz ten jest reklamowany jako „pierwszy na świecie dramat wojenny non-fiction”, w całości zmontowany z pokolorowanych i udźwiękowionych kronik powstańczych. Wypowiedzi filmowanych postaci zostały

odtworzone z ruchu warg. Z sześciu godzin kronik dokumentalnych powstał półtoragodzinny niejednorodny gatunkowo film.

Realizatorzy niczego nie dokręcili, dopisali jednak do materiału dokumentalnego fikcyjne dialogi. Aby ułatwić odbiorcy percepcję kronik powstańczych, autorzy stworzyli fikcyjne postaci dwóch braci-kamerzystów, którzy filmują życie codzienne mieszkańców Warszawy, komentują pokazywane filmy i dzielą się z widzem swoim życiem prywatnym, czytając listy do mamy i narzeczonej. Bracia z offu opowiadają o powstaniu – zarówno o walce zbrojnej i życiu pod bombami, jak i o ryzykownym kręceniu i utrudnionym wywoływaniu filmów w wytwórni na Powiślu. Ich głosy zza kadru to jedyny czynnik fikcyjności. Komentatorów nie widzimy, nie wiemy, jak wyglądają. Ich obecność wydaje się chwytem technicznym i jawnie konwencjonalnym aż do momentu, kiedy jeden z braci – trafiony kulą – cichnie i umiera. Śmierć fikcyjnego głosu nic nie znaczy wobec śmierci miasta i dwustu tysięcy jego mieszkańców. Wielu widzom ten zabieg fabularyzacji wydaje się zbędny. Dzisiejszy komentarz żyjącego świadka byłby bardziej adekwatny.

Te i inne kroniki były w czasie powstania pokazywane publiczności w kinie „Palladium”. Jak mówi Joanna Pawluśkiewicz, autorka dialogów:

Dla mnie *Powstanie Warszawskie* jest też hołdem dla polskiego operatorstwa. To byli operatorzy z grupy Antoniego Bohdziewicza, czyli podwaliny polskiej szkoły filmowej. W sierpniowym upale, wśród huku spadających bomb nosili statywy i trzydziestokilogramowe kamery. (...) Do tego codziennie na piechotę szli na Powiśle, żeby to wywołać. (...) Cichym bohaterem tego filmu jest polski operator. Oni powinni dostać pośmiertną nagrodę na festiwalu Camerimage.⁴³

Na końcu czytamy nazwiska tych kamerzystów, a także wielu rozpoznanych na taśmie osób – powstańców i cywilnych mieszkańców Warszawy. Moim zdaniem operatorzy tych kronik powinni być uznani za współtwórców filmu Komasy.

⁴³ I. Szymańska, *Obraz wart tysiąca słów*, „Gazeta Wyborcza – Stołeczna” 05.05.2014, oraz J. Szczerba, *Powstańczy kamerzyści*, „Ale Historia” 28.07.2014.

„Wszystko jest dokumentem”. Przemiana i konwergencja gatunków

Socjologia ostrzega przed światem ponowoczesnym, nazywając go miejscem utraconej wspólnoty, zerwanych więzi, wykorzenia, atomizacji. Te dokumenty nie pomijają żadnego z zagrożeń, ale równocześnie są forpczą innej myślenia – jasnej strony globalizacji, załączka nowej solidarności. Świata, w którym nie ma już „innych”. W tym świecie możliwe są wszelkie plagi: planowa zagłada społeczności, jak w Darfurze, plemienne wojny, jak w Ugandzie, neokolonialna eksploatacja, terroryzm. (...) Ale z drugiej strony świat stał się jednością. Nie ma w nim stref nie przenikniętych. Chodzi nie tylko o technikę – kamery, Internet – ale o nowy typ bohatera, wędrowca, kosmopolity, pokojowego bojownika, mieszkańca globalnej wioski. Może on być działaczem pozarządowych organizacji, prawnikiem, lekarzem, etnologiem, dziennikarzem. I filmowcem dokumentalistą.⁴⁴

Wszystko jest dokumentem to sprawozdanie Katarzyny Mąki-Malatyńskiej z Krakowskiego Festiwalu Filmów Dokumentalnych z 2008 roku. Pod tym stwierdzeniem mógłby podpisać się Marcin Koszałka, który opowiada, jak zmienił się dokument od początku jego kariery, co pozwala mu pracować na pograniczu dokumentu i fabuły:

Interesuje mnie kino, które byłoby połączeniem fabuły z dokumentalną prawdą. Fabuły robi się dziś często tak, żeby udawały dokument. Mnie ciekawi proces odwrotny: nadanie dokumentowi szlif fabularnego, szlachetnej formy wizualnej. Choć równocześnie w mojej debiutanckiej fabule traktuję aktorów trochę tak jak postacie w dokumencie – czekam na moment, kiedy aktor powie: kręci mnie to, odnajduję w tym siebie, ulegam emocji.⁴⁵

Reżyser chciałby dopuścić do głosu swoich aktorów podobnie jak w debiutanckim dokumencie, w którym na końcu oddał głos matce. To ryzykowna, choć ambitna strategia. Niektórzy z jego bohaterów – Jerzy Nowak z *Istnienia*, krakowski psychiatra z dokumentu *Do bólu*, zaproszony na festiwal krakowski – mogliby się poczuć współautorami filmu. Pytanie o współuczestnictwo w filmie reżyser chciałby zadać widzom.

⁴⁴ T. Sobolewski, *Filmowy klucz do otwierania świata*, „Gazeta Wyborcza” 8.05.2008.

⁴⁵ *Kamera jest mną. Rozmowa z Marcinem Koszałką* (rozmawiał Tadeusz Sobolewski), w: *Polska Szkoła dokumentu. Marcin Koszałka*, seria pod red. T. Sobolewskiego, Narodowy Instytut Audiowizualny, 2014.

Porównując swoją karierę filmową w czasach PRL-u i obecnie, Marcel Łoziński zwrócił uwagę na trudności związane z pracą dokumentalisty w dobie kultury konsumpcyjnej. Telewizja jest medium skomercjalizowanym, preferującym uproszczony, czarno-biały, a zarazem sensacyjny opis świata. W telewizyjnej, obrazkowej wizji dokument artystyczny się nie mieści, jest po prostu nieopłacalny. Zdaniem Marcela Łozińskiego cenzura finansowa zastąpiła dzisiaj cenzurę ideologiczną, a mecenat telewizji, współfinansującej projekty reżyserów, często bywa pułapką artystyczną. Marcel Łoziński stawia znak równości między opresją ideologiczną w PRL-u a kapitalistycznym formatowaniem idealnego konsumenta i twierdzi, że dzisiaj trudniej się przebić młodym dokumentalistom:

Rozeznanie i analizowanie rzeczywistości w czasach, kiedy debiutowałem, było znacznie prostsze niż dzisiaj. Wtedy istnieliśmy MY, tzn. społeczeństwo i ONI, czyli władza. Hierarchie wartości były jasne, a wybór postawy – oczywisty. System demokratyczny ze wszystkimi jego konsekwencjami od daru wolności poczynając, a na nieuchronnych rozczarowaniach, że „nie tak miało być” kończąc, bardzo tę rzeczywistość skomplikował. Wiele słów straciło swój pierwotny sens. Kim jesteśmy MY? Kto to są ONI? Co naprawdę znaczy dziś lewica, a co prawica. Gdzie podziały się prawdziwe wartości? Rzeczywistość przestała być czarno-biała, stała się dużo trudniejsza do opisania.

Cenzura finansowa, która zastąpiła cenzurę polityczną, okazała się trudniejsza do pokonania. W murze ideologicznym istniały szczeliny, przez które udawało nam się przechodzić dla zachowania godności naszych kamer. Cenzura finansowa jest szczelniejsza. Dzisiaj dokument jest generalnie skazany na mały ekran. Wielka szansa, jaką dała nam kiedyś telewizja, produkując i emitując filmy dokumentalne, stała się pułapką.

Stacje telewizyjne, niewolnice Boga zwanego oglądalnością, hołbią sensację, prostackie emocje, tandetę. Telewizja zawsze miała swoje określone cele i funkcje propagandowe i to się nie zmieniło. Różnica jedynie jest taka, że przed 1989 rokiem jej zadaniem było kształtowanie wzorowego, posłusznego obywatela Polski Ludowej, a teraz wzorowego obywatela-konsumenta, który będzie kupował pastę Colgate i płyn do prania Dosia. Używa się tylko innych metod, bo inne rzeczy są do sprzedania. W Polsce Ludowej – ideologia, teraz – oglądalność.⁴⁶

⁴⁶ *Nowa szkoła polskiego dokumentu. Rozmowa z Marcelem Łozińskim*, w: *Klucze do rzeczywistości*, s. 208–209.

Stanowisko Kazimierza Karabasza jest jeszcze bardziej radykalne: jego zdaniem dominacja telewizji doprowadziła do dehumanizacji dokumentu artystycznego. Dokument artystyczny w dawnej formie i funkcji już nie istnieje – to teza jego artykułów oraz wywiadu o możliwościach opisu wielowymiarowego świata⁴⁷.

Czy rzeczywistość jest spełnieniem tych czarnych wizji? Dokument artystyczny musi walczyć o swoją pozycję na rynku medialnym, musi określić się wobec produkcji telewizyjnej. Wyróżnikiem form telewizyjnych: reportażu, kartki z podróży, felietonu i rozmaitych „wstawek” filmowych, jest przymus szybkiej realizacji i wąsko zdefiniowanej atrakcyjności. Zamiast cierpliwie gromadzić materiał dokumentalny, podstawia się aktorów, a także żądnych zarobku statystów, a nawet klientów opieki społecznej. Publiczność widowisk i projekcji telewizyjnych jest ściśle wyselekcjonowana, jej śmiech i oklaski to wynik ukrytej reżyserii i manipulacji. Reportaż telewizyjny, wkraczając na teren filmu dokumentalnego, niesie z sobą niebezpieczeństwo pozorowanej rzeczywistości przedstawionej jako rejestracja obiektywnych, najczęściej dramatycznych faktów. Ciężko chorzy zbierają pieniądze w reportażach telewizyjnych, a także w Internecie, czasem za pośrednictwem podstawionych osób.

Dokument na granicy niemożliwości

Dokument artystyczny, zorientowany na odkrywanie głębszych, ukrytych warstw rzeczywistości, przegrywa wyścig w tej konkurencji. Ale to nie znaczy, że jest nieobecny na małym ekranie. Programy dokumentalne mają swoich zaangażowanych widzów. Konkurencja przekazu telewizyjnego, a także innych nowych przekazów medialnych, takich jak materiał internetowy, vlog czy film nakręcony za pomocą telefonu komórkowego, sprzyja przesunięciu dokumentu artystycznego w stronę fikcji. Elementy fabularne nie

⁴⁷ *O wielowymiarowości świata i możliwości jego opisu. Rozmowa z Kazimierzem Karabaszem*, w: *Klucze do rzeczywistości*, s. 191–195. Zob. również *Film dokumentalny dzisiaj*, „Kwartalnik Filmowy” 1998, nr 23.

są manipulacją, ale sposobem docierania do prawdy subiektywnej i „bardziej ekstatycznej”, jak powiada Werner Herzog.

Dokument kreacyjny sięga po nowe środki stylistyczne, rezygnując z prostej, zobiektywizowanej narracji. Karabasowa ascetyczna wizja dokumentu nie ma obecnie wielu zwolenników. Normą stało się przekraczanie granic gatunkowych. „Walka o przetrwanie” dokumentu artystycznego nie jest kroniką schyłku, ale fascynującym procesem powstawania nowych form ekspresji i rozszerzania granic dokumentu w dobie emancypacji nowych mediów. Z drugiej strony nowe możliwości techniczne, takie jak miniaturyzacja sprzętu filmowego, lekka kamera cyfrowa, równoczesny zapis dźwięku, elektroniczny montaż, możliwość jednoosobowej ekipy, pozwalają maksymalnie zbliżyć się do bohatera i zarejestrować wszystkie szczegóły w dokumencie obserwacyjnym. Jeden „człowiek z kamerą” może nakręcić film. Karabas, podobnie jak jego żona Lidia Zonn, wybitna montażystka, stał się entuzjastą nowych mediów cyfrowych.

Badacze estetyki nowych mediów – Maryla Hopfinger w książce *Nowe media* i Ryszard W. Kluszczyński w pracy *Sztuka mediów i sztuka multimedialna* – ogłaszają dominację nowej audiowizualnej i multimedialnej kultury. Jak pisze Krystyna Wilkoszewska:

Ontologia sztuki klasycznej to ontologia rzeczy, przedmiotu, przestrzeni, statyczności; odpowiada jej estetyka mimetyczna, estetyka nieruchomych obrazów. Ontologia sztuki mediów technicznych to ontologia ruchu, czasu i zmiany.⁴⁸

Komentarze teoretyków i twórców filmu dokumentalnego, dawne i współczesne, łączy jedna immanentna myśl, że film dokumentalny sytuuje się na granicy niemożliwości. Dokument jest gatunkiem paradoksalnym. W pewnym sensie każdy film jest fikcją, także dokument – jako subiektywna perspektywa reżysera. Żaden program rejestrowania rzeczywistości bez ingerencji nie jest możliwy. Sam fakt obecności kamery i członków ekipy stanowi

⁴⁸ K. Wilkoszewska, *Estetyki różnych mediów*, w: *Piękno w sieci. Estetyka a nowe media*, K. Wilkoszewska (red.), Kraków 1999, s. 13.

znaczącą interwencję. Jak twierdzi Mirosław Przyłipiak, dokument rejestruje nie rzeczywistość samą w sobie, ale moment zetknięcia się rzeczywistości i ekipy filmowej⁴⁹. Pośrednikiem między reżyserem a światem są więc członkowie ekipy, narzędzia techniczne, konwencje filmowania (jawne i ukryte) – tradycyjne i powstające na styku dokumentu i nowych mediów.

Uczestnik dzisiejszych festiwali filmów dokumentalnych jest świadomym widzem szukającym odwzorowania struktury „płynnej rzeczywistości”. W przestrzeni kina dokumentalnego mieszczą się obecnie filmy przetwarzające rzeczywistość według rozmaitych, autorskich koncepcji. Drogą do prawdy i miarą autentyczności nie musi być obiektywna rejestracja faktów, ale kreacja subiektywnych światów, wyposażonych w czytelny kod dostępu.

Jak stwierdził André Bazin:

Szukam wrażeń, myśli, które pomagają mi lepiej zrozumieć rzeczywistość, i mało mnie obchodzi, czy pochodzą z fikcji, czy z dokumentu. Ważne jest dla mnie tylko, jak głęboko autor wchodzi w swój temat; nie ma hierarchii gatunków, jest hierarchia autorów.⁵⁰

Z tą opinią zgadzają się polscy dokumentaliści tacy jak Marcin Koszałka, który niedawno zadebiutował w kinie fabularnym thrillerem *Czerwony pająk*. Zdaniem Koszałki dokument nie tylko „zagęszcza” rzeczywistość, ale ją zmienia:

Uczciwość wymaga, by dokumentalista nie ukrywał, że ingeruje i zmienia rzeczywistość. Dokument to autorska wizja, a jego przewaga nad fabułą polega na tym, że reaguje na świat na bieżąco. Nie da się wcześniej zaprojektować tego, co się stanie. W tym tkwi prawda i siła. Dokumentu kreacyjnego także.⁵¹

⁴⁹ Zob. M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, s. 29.

⁵⁰ A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, wybór, przekład i posłowie B. Michalek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.

⁵¹ J. Wróblewski, *Przyjemność zabijania. Rozmowa z Marcinem Koszałką o jego debiucie fabularnym – wchodzącym do kin 27 listopada thrillerze „Czerwony pająk” o polskich seryjnych mordercach, inspirowanym prawdziwą historią – a także o toksycznej matce i o śmierci*, „Polityka” 18–24.11.2015.

Summary

Anna Sobolewska presents a debate on the referential-and-creativity factor in the poetics of Polish documentaries after 1989 (with some references made to foreign cinema). The centre of the discussion is occupied by a documentary variety called “creative documentary”, in which Polish filmmakers specialise. The author characterises the Polish school of documentary filmmaking, emphasising the existence of two opposing types of documentary cinema: observation documentary exemplified by Kazimierz Karabasz and creative documentary by Marcel Łoziński and Paweł Łoziński. The films bordering on being documentary are the ones combining documentary features and fiction (B. Konopka, M. Koszałka).

Examples of creative documentaries are the analysed here *Poste-restante* (*Poste Restante*) by Marcel Łoziński and *Usłyszcie mój krzyk* (*Hear My Cry*) by Maciej Drygas, films introducing an element of fiction – imagination and something unreal, and at the same time suggesting poetics of great metaphors or allegories (*Królik po berlińsku – Rabbit à la Berlin* by Bartek Konopka). The borderline of creative documentary is para-documentary, in which fiction sometimes prevails (*Sztuka znikania – The Art of Disappearing* by Bartek Konopka as a fictional biography of a shaman brought from Haiti to Poland by J. Grotowski). The author presents similar trends in world cinema, in staged documentaries such as Sarah Polley’s *Stories We Tell* and Werner Herzog’s subjective documentary films which he describes as ecstatic and fantasy, questioning the authenticity of reality itself.

A Polish-American example of a docudrama is *Far from Poland* by Jill Godmillow, a film presenting ideas and people of “Solidarity” and the oppression of Martial Law in Poland. Political situation motivated the choice of convention here. Another issue dealt with in the article is the animated film being a political documentary (*Waltz with Basbir* by Ari Folman).

A common phenomenon in Polish cinema is stylising a feature film as a documentary. However, in *Powstanie Warszawskie* (*the Warsaw Uprising*) (a film being a collective work) we deal with

the reverse phenomenon – a silent black-and-white footage of the Uprising time has been stylised as a feature film – through introduction of two fictional characters, two brothers - cameramen and footage colourisation.

Polish documentary filmmakers watch with growing concern the expansion of television coverage and the new media. However, despite these concerns the documentary film is still the vanguard of Polish cinema, as rightly says Katarzyna Mąka-Malatyńska that “everything is a documentary.”

JOANNA BACHURA-WOJTASIK

Katedra Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej
Uniwersytetu Łódzkiego

Literatura audialna między fikcją a niefikcją.
„Upowieściowienie”¹ dokumentu a narracje fikcyjne

Wprowadzenie

Na silne związki radia z literaturą oraz konsekwencje akcesu literatury do radia zwracano uwagę w badaniach radioznawczych kilkakrotnie w ostatnim półwieczu². Nawiązania do literatury zwłaszcza w początkowych fazach rozwoju radia zdają się mieć analogiczne przyczyny do tych, które na gruncie filmu opisała Maryla Hopfinger. Radio, podobnie jak film, by zaistnieć jako nowa dziedzina artystyczna, musiało sytuować się w pobliżu

¹ Zob. M. Głowiński, *Dokument jako powieść*, w: *Studia o narracji*, J. Błoński, S. Jaworski, J. Sławiński (red.), Ossolineum, Wrocław 1982, s. 193–206.

² Zob. m.in. L. Elektorowicz, „*Epoka oralna*” i szanse literatury, „*Życie Literackie*” 1963, nr 33; J. Mayen, *Radio a literatura*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1965; L. Eustachiewicz, *Literatura i sprawy pokrewne*, „*Dialog*” 1966, nr 3; M. Kaziów, *O dziele radiowym. Z zagadnień estetyki oryginalnego słuchowiska*, Ossolineum, Wrocław 1973; E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Demiurg czy cicerone? O sposobach istnienia słowa i tekstu audialnego na antenie*, w: *Słowo w kulturze współczesnej*, W. Kawecki, K. Flader (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2009, s. 251–272; A. Pawlik, *Literatura a radio artystyczne. Wokół literackich inklinacji słuchowiska*, w: *Mistrzowie literatury czy dziennikarstwa?*, K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopek (red.), Wydawnictwo Poltext, Warszawa 2011, s. 162–174.

najważniejszej dotąd sztuki słowa – literatury³ – odwołując się do autorytetu sztuki literackiej i tym samym uzyskując nobilitację. Autorytet literatury zapewniał sztukom stechnicyzowanym „przepustkę do kultury – uznanej, cenionej, wysokiej”⁴. Współcześnie na gruncie refleksji medioznawczej za sprawą teoretycznych ustaleń Maryli Hopfinger mówi się już o otwarciu o nowej odmianie literatury, która zaistniała dzięki radiu – literaturze audialnej⁵, gatunkowo zróżnicowanej, hybrydalnej, patchworkowej. Artykuł prezentuje współczesne gatunki audialne, rozumiane jako te, które tworzą literaturę audialną, na tle szeroko pojętej audialności i ich dźwiękowej natury, specyficznej dla medium, w którym powstają. Ukazuje ich zmieniający się kształt, strukturę, status ontologiczny podyktowany ewolucją środków technicznych utrwalających dźwięki, mających zasadniczy wpływ zarówno na formy dokumentalne, jak i na radiową fikcję fabularną.

Wychodzę w swoich rozważaniach od teoretycznego rysu audiosfery, stanowiącego kontekst do późniejszych refleksji, przede wszystkim do wyszczególnienia na jej tle literatury audialnej. Stawiam tezę, iż próba precyzyjnego i jednoznacznego rozdzielenia radiowych narracji fikcyjnych i niefikcyjnych jest dziś do pewnego stopnia utopią. Ponadto sądzę, że literatura audialna z wielką siłą wysuwa problem granic między fikcją a niefikcją. Obserwujemy pojawianie się w radiu, czy szerzej w kulturze audialnej, utworów/audycji pogranicznych, niejednorodnych gatunkowo, w których łączą się tendencje przeciwstawne – fikcja literacka z gatunkami uchodzącymi – przynajmniej tradycyjnie – za referencjalne⁶. Termin

³ Zob. M. Hopfinger, *Literatura i media. Po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 195.

⁴ M. Hopfinger, *Komunikacja filmowa lat XX i XXX-tych w Polsce wobec tradycji kultury literackiej: sesja naukowa nt. Społeczne uwarunkowania instytucjonalne życia literackiego*, Olsztyn, listopad 1977, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Olsztyn 1977, s. 18.

⁵ Zob. M. Hopfinger, *Literatura i media*, s. 131–163.

⁶ Referencjalny, czyli inaczej niefikcyjny. Zob. „pakt referencjalny” według Philippe’a Lejeune’a w: tenże, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, przeł. W. Grajewski, S. Jaworski, A. Labuda, R. Lubas-Bartoszyńska, Universitas, Kraków 2001.

zaproprowany wiele lat temu przez Michała Głowińskiego, mianowicie „upowieściowienie” dokumentu, wydał mi się adekwatny do opisu faktycznego stanu współczesnego dokumentu radiowego, a w podrozdziale *Narracje fikcyjne – słuchowisko* staram się pokazać sytuację słuchowisk i ich dialog z innymi mediami.

Audialność i audiosfera. Literatura audialna

W ostatnim czasie zauważalne staje się wśród twórców i badaczy zainteresowanie szeroko rozumianą audialnością, obszarem, który Tomasz Misiak nazywa „dźwiękowym uniwersum”⁷. Zaczęto nadrabiać zaległości związane z dość długą nieobecnością przekazów audialnych w refleksji teoretycznej⁸. Warto również w tym miejscu zaznaczyć, iż zgodnie z tym, co pisze Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa: „wśród planów skomplikowanej struktury klasztoru nazywanego kulturą ujrzymy także, patrząc uważnie, pomieszczenia,

⁷ Zob. T. Misiak, *Audiosfera w kulturze współczesnej. Próba przybliżenia pojęcia*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2010, nr 1 (7), s. 62–74.

⁸ Przede wszystkim otrzymaliśmy nowe, poprawione wydanie fundamentalnej pracy amerykańskiego jezuita Waltera Jacksona Onga *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przekł. i red. J. Japola, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011 (pierwsze wydanie pracy W.J. Onga: Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1992). Wśród innych prac warto wskazać: *Audiosfera miasta* [seria: Prace Kulturoznawcze], R. Losiak, R. Tańczuk (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012; T. Misiak, *Estetyczne konteksty audiosfery*, Wydawnictwo Naukowe Wyższej Szkoły Nauk Humanistycznych i Dziennikarstwa, Poznań 2009. Oczywiście pozostają jeszcze liczne prace i syntetyczne opracowania naukowe autorów zagranicznych, świadczące o wzroście zainteresowania sferą dźwięku oraz medium, dla których dźwięk jest zasadniczą materią budującą przekaz, czyli radiem. Następujące prace wskazują z jednej strony na postulat metodologicznej wielokierunkowości, z drugiej na prowadzenie szerokich studiów w zakresie recepcji i odbioru przekazów dźwiękowych: T. Crook, *The Sound Handbook*, Routledge, London and New York 2012; S. Street, *The Poetry of Radio. The Colour of Sound*, Routledge, London and New York 2012; *Radio Content in the Digital Age: The Evolution of a Sound Medium*, A. Gazi, G. Starkey, S. Jędrzejewski (ed.), Intellect, Bristol 2011; *Radio Evolution: Conference Proceedings*, M. Oliveira, P. Portela, L.A. Santos (ed.), Communication and Society Research Centre, University of Minho, Braga 2012.

w których mają swoje miejsce artystyczne dzieła audialne”⁹. Badaczka w swym szkicu wskazuje podstawy subdyscypliny, którą uprawia od kilkunastu lat, tj. radioznawstwa artystycznego¹⁰.

Zwrot ku audialności zdaje się podyktowany pełnym już nasyce-
niem współczesnej kultury ikonosferą, obrazem, fotografią. Żyjemy
w kulturze audiowizualnej, o czym w swoich pracach pisze Maryla
Hopfinger¹¹, i to właśnie dokonana w XX wieku zmiana werbalne-
go typu kultury na audiowizualny wpłynęła na kształt i charakter
kultury oraz komunikacji społecznej. Jednocześnie jednak Maryla
Hopfinger podkreśla, że współczesna kultura, pomimo znaczeniowej
nobilizacji obrazu, nie stała się tylko i wyłącznie kulturą obrazu,
choć to właśnie obrazy są głównie zauważalne przez jej kryty-
ków¹². Audiowizualność ma natomiast ogromny wpływ na zmiany,
jakie zachodziły i nadal zachodzą w sferze audialnej, w „świecie
dźwięku”, w audiosferze. Audiosfera to – zgodnie z tym, co pisze
Maryla Hopfinger – „dźwiękowe środowisko ludzi [które] zmienia
się wraz z przekształceniami cywilizacyjnymi, rozwojem technologii
rejestracji, przetwarzania i kreowania dźwięku, dostosowuje

⁹ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Przyczynek do planu klasztoru kultury na podstawie badań radiowych przekazów artystycznych*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2014, nr 1 (23), s. 7.

¹⁰ Zob. m.in. E. Pleszkun-Olejniczakowa, „*Muzy rzadko się do radia przyznają*”. *Szkiecy o słuchowiskach i reportażach radiowych*, Primum Verbum, Łódź 2012; też, *Słuchowiska Polskiego Radia w okresie piętnastolecia 1925–1939*, t. 1: *Fakty, wnioski, przypuszczenia*, Biblioteka, Łódź 2000. Na renesans zainteresowania sztuką radiową i wybić się jej na grunt naukowej samodzielności mogą wskazywać między innymi prace: K. Klimczak, *Reportaże radiowe o krzywdzie i cierpieniu*, Primum Verbum, Łódź 2011; E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, *Dwa teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2011; J. Bachura, *Odstony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2012; B. Zwolińska, *Na początku był dźwięk. Twórczość radiowa Feliksa Netza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014.

¹¹ Zob. m.in. M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Sic!, Warszawa 2003; też, *Kultura współczesna – audiowizualność*, PIW, Warszawa 1985; też, *Literatura i media*; też, *Wprowadzenie*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, projekt i red. naukowa M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2005.

¹² Zob. M. Hopfinger, *Wprowadzenie*, s. 9.

się do przemian kultury”¹³. Ogromną rolę w tworzeniu przestrzeni dźwiękowej od początków jej rozwoju odgrywała właśnie technika. Maryla Hopfinger w lakoniczny sposób dokonuje niejako rewizji tego, co działo się w dźwiękowym świecie:

Studia nagraniowe wyposażone w technologię zapisu nagrań wielośladowych, stoły montażowe i mikserskie, inne urządzenia do elektroakustycznej i elektronicznej obróbki dźwięku stały się standardowym miejscem twórczości i produkcji przekazów audialnych. Do tego dołączyły efekty rewolucji cyfrowej. Rozwój syntezatorów sterujących analogową syntezą dźwięku, pobieranie próbek dźwięku i ich przetwarzanie za pomocą samplerów oraz inne komputerowe techniki symulacji rzeczywistości audialnej znacząco rozszerzyły dotychczasowe spektrum akustyczne oraz muzyczne. Innowacyjne rozwiązania do sposobu społecznego funkcjonowania audiosfery wniósł Internet, dał początek nowej erze w technologii audio.¹⁴

W niniejszym artykule mniej będzie mnie interesować *stricto* techniczna strona ewolucji dźwięku, stąd też nie rozwijam tego wątku; moje rozważania będą natomiast oscylować wokół związków techniki i sztuki rozpatrywanych poprzez pryzmat estetyczny oraz konsekwencje, jakie technika wnosi do znaczenia artystycznego tekstu audialnego. Pracą traktującą o przeobrażeniach technologii oraz kierunkach rozwoju dźwięku, począwszy od lat dwudziestych XX wieku aż do dzisiaj, jest artykuł Wojciecha Siwaka *Audiosfera na przełomie stuleci*¹⁵.

Termin „audiosfera” pojawił się w literaturze naukowej w latach dziewięćdziesiątych za sprawą Marii Gołaszewskiej¹⁶. Badaczka wskazała na trzy rodzaje audiosfery: potoczną¹⁷, zorganizowaną¹⁸

¹³ M. Hopfinger, *Literatura i media*, s. 141. Zob. E. Pleszkun-Olejniczakowa, *Przyczynek do planu...*

¹⁴ M. Hopfinger, *Literatura i media*, s. 142–143.

¹⁵ Zob. W. Siwak, *Audiosfera na przełomie stuleci*, w: *Nowe media w komunikacji...*, s. 153–177.

¹⁶ Zob. M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, PWN, Warszawa–Kraków 1997.

¹⁷ Audiosfera potoczna – całokształt dźwięków najbliższego, prywatnego, oswojonego, w dużym stopniu przewidywalnego pod względem akustycznym otoczenia.

¹⁸ Audiosfera zorganizowana – zespół różnorodnych odgłosów otoczenia (najczęściej przyrodniczego) odbierany przez słuchacza jako harmonijny.

oraz wyspecjalizowaną¹⁹, jednocześnie podkreślając wielką rolę odbiorcy w procesie komunikacji za pomocą dźwięku, jego wrażeń, przeżyć, emocji wywoływanych poprzez dźwięk, muzykę, ciszę. Tomasz Misiak, analizując prace Marii Gołaszewskiej, również zwracał uwagę, iż ów podział audiosfery

koncentruje się głównie na preferencjach odbiorczych (...) W tej perspektywie mniej istotne jest, z jakiego rodzaju dźwiękami mamy do czynienia, a raczej jakie stany (fizyczne, psychiczne, estetyczne) za ich pośrednictwem są wywoływane.²⁰

Bończe dźwiękowe działają na odbiorców w odmienny sposób niż wizualne, na co zwracał uwagę Wojciech Siwak, pisząc

większa jest w percepcji audiosfery rola poznania intuicyjnego, afektywnego. Nie ma potrzeby intelektualizacji doświadczenia muzyki, można się po prostu w nią emotywnie zanurzać.²¹

Historie fabularne czy dokumentalne opowiedziane za pomocą słowa dodatkowo wzmocnionego przez inne dźwięki oraz muzykę konstruują w wyobraźni odbiorcy obrazy, stwarzają widzialne światy, wpływają na emocje, wykorzystując scenografię dźwiękową. Brak obrazu sprawia paradoksalnie, że włącza się nasza wyobraźnia, uruchamia nasz prywatny film, a jego klimat, miejsce, bohaterowie zależą od naszej wrażliwości, doświadczenia, relacji z innymi ludźmi. Zmysł słuchu ma niesamowite właściwości integrowania, dźwięk jest bowiem przez nas postrzegany jako coś, co nas otacza, rozpościera się wokół, a nie naprzeciw²². Jednoczący charakter dźwięku i jego możliwości stwarzania przestrzeni „okalających”, otaczających, zanurzających w sobie odbiorcę zostały zauważone przez Waltera Jacksona Onga, który pisząc o psychodynamice oralności, podkreślał, iż

¹⁹ Audiosfera wyspecjalizowana – dźwięki i odgłosy stanowiące o specyfice określonej przestrzeni, charakterystyczne dla danego środowiska (np. odgłosy wsi czy dźwięki miasta).

²⁰ T. Misiak, *Audiosfera w kulturze...*, s. 67.

²¹ W. Siwak, dz. cyt., s. 165.

²² Zob. T. Misiak, *Audiosfera w kulturze...*, s. 63.

wzrok wyodrębnia, dźwięk wciela. O ile wzrok sytuuje obserwatora na zewnątrz tego, co ogląda, w pewnej odległości, o tyle dźwięk wlewa się w słuchacza (...) W danym momencie widzenie dociera do istoty ludzkiej z jednego kierunku; by spojrzeć na pokój lub na krajobraz, muszą przenieść oczy z jednego na drugi. Tymczasem kiedy słucham, otrzymuję sygnały dźwiękowe ze wszystkich kierunków naraz: jestem w centrum słyszalnego świata, który mnie spowija, stwarzając dla mnie kapitalne poczucie doznawania oraz istnienia. Ów efekt obejmowania, jaki wywołuje dźwięk, został szczególnie pomysłowo wykorzystany w urządzeniach *hi-fi*. W słuchaniu, w dźwięku można się zanurzyć. Nie ma możliwości, by podobnie zanurzyć się w widzeniu.²³

Wynalazek pisma, a potem druku był jednym z najbardziej przełomowych wynalazków wpływających na świadomość człowieka i powodujących jej przekształcenie²⁴. Przeniósł brzmiące, „żywe” słowo, pierwotną oralność, ze świata niewidzialnego – ze świata dźwięku – w świat przestrzeni widzialnej. Jak podkreśla Sława Bardijewska, „wynalazek druku zaczął szerzyć słowo pisane, hibernujące naturalne walory dźwiękowe, aktywizowane brzmieniowo jedynie w razie doraźnej potrzeby, a nie przy każdym przywołaniu”²⁵. Tymczasem radio – w tym radiowa sztuka – przyczyniło się do przywrócenia słowa w jego pierwotnej postaci brzmieniowej. Ong nazywa to zjawisko „wtórną oralnością” i zauważa, że nowa oralność tym różni się od pierwotnej, że jest bardziej „swobodna i świadoma, trwale oparta na wykorzystaniu pisma i druku”²⁶. Oddziaływanie radia – najpierw monofoniczne, następnie stereofoniczne, a teraz także wykorzystujące dźwięk przestrzenny – sprawia, że sygnały dźwiękowe wzbogacają słowo pisane. Materiałem sygnałnym teatru radiowego jest więc nie tylko język, ale właśnie głos i inne dźwięki akustyczne. Interesująca koncepcja Edwarda Sapira proponuje analizę mowy pod kątem badania osobowości w dwóch różnych

²³ W.J. Ong, *Oralność i piśmienność*, s. 123.

²⁴ Zob. np. M. Hopfinger, *Literatura i media*, s. 65–74; W.J. Ong, *Oralność i piśmienność*, s. 131–180.

²⁵ S. Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Elipsa, Warszawa 2001, s. 54.

²⁶ W.J. Ong, *Wtórna oralność*, przeł. J. Japola, w: *Nowe media w komunikacji...*, s. 185.

podjęciach: pierwszy rodzaj analizy to rozróżnienie społecznego i czysto jednostkowego punktu widzenia, drugi rodzaj polega na analizie mowy w jej różnych warstwach. Edward Sapir pisał:

Aby odkryć osobowość jednostki (na tyle, na ile pozwalają na to wnioski wysnute z obserwacji jej mowy), dysponujemy następującym materiałem. Mamy jej głos. Mamy dynamikę jej głosu egzemplifikowaną przez czynniki takie, jak intonacja, rytm, ciągłość i szybkość. Mamy ponadto wymowę, słownik i styl.²⁷

Ekspresja toniczna (intonacja, akcent, skala, wysokość i natężenie głosu) oraz właściwości fizjologiczne głosu nadają słowu w komunikacie radiowym dosłowność i konkretność brzmieniową – dzięki wyrazistości i sugestywności fonicznej słowa zyskują na sile²⁸. Z jednej strony zatem niezwykle ciekawa wydaje się realizacyjna strona radiowych audycji, z drugiej – o ich atrakcyjności dla odbiorcy świadczy forma i kształt, słowem: struktura, jaką nadali im twórcy.

Termin „literatura audialna” został zaproponowany przez Marylę Hopfinger jako odpowiedź na zmiany dokonujące się w obrębie literatury tradycyjnej i mediów, wzajemne przenikanie się obu tych sfer, ich łączenie się i oddziaływanie, czego efektem są narodziny nowych postaci literatury, między innymi literatury audialnej właśnie, literatury do słuchania²⁹. Zaliczymy do niej radiowe formy narracyjne, przez które rozumiem audialne teksty kultury prezentujące

²⁷ E. Sapir, *Mowa jako rys osobowości*, w: tenże, *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*, przeł. B. Stanosz, R. Zimand, wstęp A. Wierzbicka, PIW, Warszawa 1978, s. 69–84. Pierwodruk w oryginale pochodzi z 1927 r. Opinie Sapira, acz sformułowane w latach dwudziestych XX wieku, zachowują nadal – moim zdaniem – swą aktualność. Badacz ten bowiem, jako jeden z pierwszych, zwrócił uwagę na możliwość problematyzowania zachowań głosowych człowieka. Zob. też M. Steciąg, *Zjawiska foniczne w budowaniu wizerunku stylistycznego (na przykładzie radiowych audycji satyrycznych)*, w: *Stylistyka a leksykologia: związki, zależności, metody*, K. Maćkowiak, C. Piątkowski (red.), Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2008, s. 113–121.

²⁸ Zob. R. Jedliński, *Aksjologiczne nacechowanie audialnych tekstów kultury (na przykładzie baśni radiowej)*, w: *Czytanie tekstów kultury. Metodologia, badania, metodyka*, B. Myrdzik, I. Morawska (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2007, s. 83.

²⁹ Zob. M. Hopfinger, *Literatura i media*, s. 131–163.

wydarzenia, bohaterów i historię, wyrażane za pomocą słów i tak zwanej scenografii dźwiękowej, oparte na wydarzeniach fikcyjnych bądź non-fiction. Służą one stworzeniu pewnej fabuły, opowieści jako następstwa działań uszeregowanych w pewnym porządku czasowym, niekoniecznie linearnym³⁰, ale z zastosowaniem zasad budowania dramaturgii. Będą to reportaż, sluchowisko, *feature*, który w tekście będą określała synonimicznie jako reportaż artystyczny. Obok gatunków artystycznych funkcjonują radiowe gatunki informacyjne³¹, z charakterystycznymi dla siebie krótszymi bądź dłuższymi formami reporterskimi³², oraz gatunki publicystyczne³³. Współczesną kulturę audialną wypełniają również treści nadawane przez sformatowane muzycznie bądź słownie³⁴ komercyjne stacje radiowe. Z uwagi na zakres tematyczny niniejszego szkicu najbardziej interesować mnie będą radiowe gatunki artystyczne, bowiem zachodzące w nich przemiany, podyktowane między innymi rozwojem środków technicznych, najlepiej ilustrują nurtujący problem zacierania granic między gatunkami i jednoczesnego oddziaływania na współczesną kulturę literacką.

Opozycja fikcjonalność–faktualność

W tym miejscu wyjaśnienia wymaga samo pojęcie „fikcja” jako jedno z kategorii pojęć bardzo pojemnych, wieloznacznych.

³⁰ Zob. hasło: *Narracja*, w: P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Ossolineum, Wrocław 2002, s. 318–319.

³¹ Zob. B. Nierenberg, *Dziennikarskie formy radiowe*, w: *Słownik wiedzy o mediach*, E. Chudziński (red.), PWN, Warszawa–Bielsko-Biała 2007, s. 302–311.

³² Np. paszcza, paszczodźwięk, spec, obrazek, relacja z miejsca zdarzenia. Zob. K. Klimczak, *Zawód reporter (radiowy)*, w: *O mediach i komunikacji. Skrypty dla studentów Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej*, E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, M. Worsowicz (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2010, s. 187–198; M. Świątosławski, *Etapy tworzenia informacji radiowej*, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2010, nr 13, s. 467–473.

³³ Zob. B. Nierenberg, dz. cyt.

³⁴ Zob. G. Stachyra, *Gatunki audycji w radiu sformatowanym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2008, s. 25–44; S. Jędrzejewski, *Technologia programu radiowego*, w: *Słownik wiedzy o mediach*, s. 348–361.

W swoich rozważaniach będę korzystać głównie z perspektywy narratologicznej, ponieważ umożliwi mi ona spojrzenie na artystyczne gatunki audialne pod kątem sposobu opowiadania czy prezentowania jakiejś historii, a zatem o różnicach między narracjami referencjalnymi a fikcjonalnymi będą stanowić kwestie formy i struktury danego tekstu audialnego, nie ich wartości literackie, artystyczne czy estetyczne. Pytanie o status ontologiczny tekstów kultury nieustannie powraca i jest to w przypadku współczesnych tekstów audialnych uzasadnione, coraz częściej bowiem pojawiają się utwory sytuujące się na pograniczu fikcji i niefikcji. Ale czy w ogóle granica między fikcją a niefikcją istnieje? Czy można mówić o opozycji fikcjonalność–faktualność?

Moim zdaniem tak, acz nie jest to granica bardzo wyraźna. Raczej trzeba to rozpatrywać w kategoriach wzajemnego inspirowania, korespondowania tych form ze sobą, pewnej intertekstualności. Daleka jestem od panfikcjonalizmu głoszącego, iż wytyczanie granic gatunków nie ma sensu, bo w gruncie rzeczy każda narracja jest formą fikcji, oraz od separacjonistów – zwolenników klarownego i bezdyskusyjnego podziału gatunków³⁵. Pomiędzy „czystą” fikcją w radiu, zmysłeniem przypisanym formom słuchowiskowym a narracjami non-fiction, którymi szczytują się formy dokumentarne, istnieją przecież przypadki pograniczne, dyskusyjne, patchworkowe, jak na przykład radiowy *feature*. Poza tym – co już w tym miejscu należy podkreślić – reportaże radiowe, mimo iż deklarują referencjalność, obficie i bardzo chętnie wykorzystują techniki narracyjne związane z fikcją. Do takich zabiegów zaliczyć trzeba montaż, selekcję materiału, przybranie określonej perspektywy czasowej, konstruowanie opowieści zgodnie z zasadami narastania napięcia i budowania dramaturgii w utworze. Te wykładniki fikcji odnajdziemy w tekstach audialnych, jeśli przyjmiemy, iż elementy fikcyjne wynikają z budowy, struktury utworu, a nie przyjętych wcześniej określonych założeń wobec tekstu audialnego.

³⁵ Zob. J. Jeziorska-Haładyj, *Tekstowe wykładniki fikcji na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, Fundacja Akademia Humanistyczna i Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013, s. 9–19.

Gatunki audycji we współczesnym radiu

Współczesne stacje radiowe oferują odbiorcy wiele form gatunkowych, począwszy od gatunków tradycyjnych, takich jak serwisy informacyjne, felietony, wywiady, o których szeroko pisze Magdalena Steciąg³⁶, poprzez formy takie, jak *morning show*, audycje towarzyszące, *phone-in*, *phone-out*, interaktywne audycje publicystyczne, listy przebojów, muzyczne audycje autorskie – omówione przez Grażynę Stachyrę³⁷. Zjawisko formatowania radia spowodowało, iż na plan pierwszy wysunęła się funkcja rozrywkowa tego medium³⁸, a także jego zaangażowanie w podejmowanie dialogu, interakcje ze słuchaczem, zachęcenie go do uczestniczenia w audycji, na przykład poprzez organizowanie konkursów, krótką rozmowę na antenie na żywo lub kontakt zapośredniczony (poczta elektroniczna). Niezwykle pomocne w osiągnięciu tego celu stały się nowe formy gatunkotwórcze³⁹. Są one też między innymi dowodem na to, iż we współczesnej przestrzeni medialnej, w komunikacji społecznej nowego, ważnego znaczenia nabierają użytkownicy, odbiorcy mediów, którzy nieustannie są zachęceni do czynnego uczestniczenia w wypełnianiu i kształtowaniu konkretnych treści oferowanych przez media. Nastąpiło przesunięcie i poniekąd zatarcie granic między nadawcą tworzącym przekaz a jego odbiorcą.

Pojawienie się w radiu nowych form gatunkowych przyczyniło się do podjęcia naukowej refleksji nad nimi. Tym bardziej, że po 1989 roku w Polsce zaczęły sukcesywnie powstawać i wypełniać

³⁶ M. Steciąg, *Informacja, wywiad, felieton. Sposób istnienia tradycyjnych gatunków w radiu komercyjnym*, Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, Zielona Góra 2006.

³⁷ G. Stachyra, *Gatunki audycji...*, s. 125–190.

³⁸ Zob. G. Stachyra, *Rozrywka we współczesnym radiu*, w: M. Piechota, G. Stachyra, P. Nowak, *Rozrywka w mediach i komunikacji społecznej. Wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo WSPA, Lublin 2012; P. Czarnek, *Współczesne formy rozrywki w polskim radiu komercyjnym*, w: *Konwergencja mediów masowych i jej skutki dla współczesnego dziennikarstwa*, t. 2, M. Gierula, P. Szostok (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, s. 203–214.

³⁹ O nowych formach gatunkotwórczych (m.in. *talk-joke*, *call-in*, *call-out*, *game show*) zob. G. Stachyra, *Gatunki audycji...*, s. 101–123.

radiową przestrzeń stacje komercyjne, z których najsilniejsze są RMF FM (radio muzyczno-informacyjne), Radio ZET (radio muzyczno-informacyjne), TOK FM (pierwsze polskie radio informacyjne, nadające serwisy co 20 minut), niezwykle popularna wśród młodych odbiorców sieć radiostacji muzycznych Radio Eska i Radio Maryja (rozgłośnia katolicko-narodowa). Oczywiście obok stacji prywatnych istnieją państwowe rozgłosnie ogólnopolskie Polskie Radio SA (Jedynka, Dwójka, Trójka, Czwórka, External, Polskie Radio24, rozgłosnie lokalne). Każda z nich posiada własną stronę internetową. Dodatkowo w 2010 roku Polskie Radio uruchomiło portal moje.polskieradio.pl, by pokazać dorobek i bogactwo instytucji mającej dziewięćdziesiąt lat.

Radiostacje komercyjne, na co zwraca uwagę Małgorzata Kita, wykorzystują głównie strukturę trzech podstawowych gatunków, tj. informacji, wywiadu i felietonu⁴⁰. By jednak krajobraz genologiczny został w pełni wypełniony, należy wskazać na gatunki wywodzące się z radia „tradycyjnego”, tj. dokument radiowy, słuchowisko wraz z odmianami⁴¹ oraz serial radiowy, które podległy ewolucji w czasie i których kształt, dzięki najnowszym zdobyczom techniki oraz zmianom zachodzącym w komunikacji społecznej, nie jest taki sam jak w chwili narodzin gatunku. O serialu radiowym i jego odmianach szeroko pisała w swojej dysertacji doktorskiej Aleksandra Pawlik, sugerując podział serialu na radiowe sagi rodzinne (*Matysiakowie, W Jezioranach*) oraz tak zwane miniserie (*Ręczna robota, Każdy żyje, jak umie, czyli skąd się wzięli „Sami swoi”, Studenci Trzeciego Wieku. Czterdzieści lat minęło jak jeden dzień*), definiowane jako seriale o określonej liczbie krótkich, kilkuminutowych odcinków, nadawane najczęściej od poniedziałku do piątku w godzinach wczesnopołudniowych⁴².

⁴⁰ Zob. M. Kita, *Dyskurs radiowy*, w: *Style współczesnej polszczyzny. Przewodnik po stylistyce polskiej*, E. Malinowska, J. Nocoń, U. Żydek-Bednarczuk (red.), Universitas, Kraków 2013, s. 329.

⁴¹ Słuchowisko oryginalne i słuchowisko adaptacyjne.

⁴² Zob. A. Pawlik, *Teatr radiowy i jego gatunki*, Wydawnictwo Mado, Toruń 2014, s. 277–367.

Fundamentem wszystkich artystycznych form audialnych jest bez wątpienia literatura, co będąc się starała pokazać w dalszej części tekstu, jednak niektóre z nich zyskały status gatunków samodzielnych, inne z kolei pozostały formami literackimi jedynie dystrybuowanymi za pomocą radia. Do tych drugich zaliczymy audiobook i piosenkę⁴³, a także odczytanie utworu literackiego na antenie czy powieść w odcinkach. Audiobooki, ale też umieszczone w sieci pliki mp3, przyczyniające się do popularyzacji literatury audialnej, mogą – w myśl tezy Maryli Hopfinger – sprzyjać wykształceniu się nowych, samodzielnych gatunków⁴⁴. Wątku tego jednak nie rozwijam, pozostawiając go oddzielnym, pogłębionym studiom teoretycznym.

Refleksja nad radiem jako medium ekspresji artystycznej wymaga wskazania na kilka zjawisk zachodzących w strukturach poszczególnych gatunków, z pewnością przyczyniających się do wypełniania obszaru, który nazywamy literaturą audialną.

„Upowieściowienie” dokumentu

Kinga Klimczak proponuje podzielić dokument radiowy w zależności od podejmowanych tematów i pewnych jego cech strukturalnych na: reportaż artystyczny (określany jako *feature*), reportaż społeczny i audycję dokumentalną⁴⁵. Mimo iż gatunki te są uznawane za niefikcjonalne, są bardzo silnie ustrukturyzowane i niekiedy sfabularyzowane. Stąd też pozwoliłam sobie na przywołanie terminu zaproponowanego przez Michała Głowińskiego – terminu odnoszącego się do struktury tekstu (nie jego wartości literackich), tj. upowieściowienia. Myślę, że termin ten jest bardzo odpowiedni do nazwania tego, co dzieje się we współczesnych formach dokumentarnych. Michał Głowiński pisze, iż upowieściowienie to

⁴³ Zob. M. Hopfinger, *Literatura i media*, s. 153–163.

⁴⁴ Zob. tamże, s. 157.

⁴⁵ Zob. K. Klimczak, *Reportaże radiowe...*, s. 56–57.

systematyczne i konsekwentne kształtowanie wypowiedzi na wzór i podobieństwo powieści, nie prowadzące jednak do pełnej z nią identyfikacji, za której sprawą dokument utraciłby swe cechy istotne, decydujące o jego odrębności i właściwościach szczególnych.⁴⁶

W reportażu społecznym, a już na pewno w artystycznym, nie chodzi o ortodoksyjne przywiązanie do faktów, lecz dotarcie do sedna zjawisk. Istotą reportażu społecznego (inaczej nazywanego wśród radiowców „dziennikarskim”) jest rozwiązanie problemu jednostki, próba sportretowania jakiejś sytuacji. W reportażu artystycznym zaś świat przedstawiony podlega metaforyzacji, wykracza poza refleksje doraźne, autor dąży do formułowania prawd uniwersalnych. Taki reportaż wyróżnia się szczególną formą, wielopoziomową organizacją tekstu audialnego, selekcją, kompozycją faktów przypominającą nieco schematy fabularne⁴⁷. Jednak zarówno reportaż społeczny, jak i audycja dokumentalna mogą mieć charakter artystyczny. Kinga Klimczak pisze:

wy różnikiem staje się sposób przetworzenia rzeczywistości przez autora. Jeśli reportażysta poprowadzi temat społeczny lub historyczny wielopoziomowo, wyzyskując jego metaforyczny, głębszy sens, jeśli rozwinie płaszczyznę emocjonalną i estetyczną dokumentu, słowem jeśli w sposobie organizacji materii dźwiękowej uwidoczni swoje artystyczne wizje, reportaż ma – bez względu na temat – wymiar artystyczny.⁴⁸

I taki wymiar posiadają z pewnością reportaże śledcze Hanny Bogoryja-Zakrzewskiej i Ernesta Zozunia⁴⁹, wykorzystujące grę konwencjami literackimi, aluzjami, stylizacje. W związku z tym, iż celem autora reportażu nie jest kompletne i wyczerpujące ukazanie życia bohaterów ani poszczególnych etapów rozgrywania się pewnych historii, reportażysta nie dba o zachowanie chronologii, wręcz przeciwnie, wybiera z życia swoich bohaterów czy z danej

⁴⁶ M. Głowiński, dz. cyt., s. 196.

⁴⁷ Zob. K. Klimczak, *Reportaże radiowe...*, s. 56–57.

⁴⁸ Tamże, s. 57.

⁴⁹ Warto wskazać na tytuły: *Kilka wiosennych mgnień słupka*, *Emilia – niewolnica tajemnicy*, *Godne życie Pani Naczelnik*, *Awaryjne wyjście wójta*, *Tajna rzecz publiczna*.

historii elementy najistotniejsze, a następnie układa je i montuje tak, by opowiedziana historia była w stanie zainteresować i zatrzymać odbiorcę⁵⁰. Montaż jest traktowany jako komponowanie nowej spójnej narracyjnie całości z tak zwanych prefabrykatów, surowych materiałów, elementów dźwiękowych, które dziennikarz może ułożyć obok siebie w dowolnej kolejności. To swoiste upowieściowanie reportażu, poddanie go artystycznej obróbce, zredagowanie dźwiękowego materiału semiotycznego, nadanie mu spójnej dramaturgicznie kompozycji. W reportażu radiowym organizacja wątków tematycznych, narastanie napięcia itp. nie są z pewnością podyktowane chronologią zdarzeń ani kolejnością, w jakiej były one rejestrowane przez dziennikarza. Cechą charakterystyczną tego gatunku nie jest sprawozdawczość, natychmiastowość przekazu, lecz ukazanie pewnych spraw, osób z szerszej perspektywy, z kilku różnych punktów widzenia, przekazanie uniwersalnych prawd, dotarcie do ludzkich emocji, wywołanie refleksji. Mamy do czynienia z kombinacją elementów, ale – co ważne – elementów prawdziwych, które wydarzyły się rzeczywiście. O walorach artystycznych będą zatem decydować: zaskakująca kompozycja, operowanie metaforą, dźwiękowa obrazowość, umiejętność dramatyzowania rzeczywistości poprzez przemyślaną selekcję i odpowiednie ułożenie w utworze scen, słowem – posiłkowanie się środkami stylistycznymi związanymi przede wszystkim z utworami fabularnymi.

Zarówno w reportażu, jak i *feature* punktem wyjścia jest autentyczne zdarzenie, prawdziwi bohaterowie. To, co różni te gatunki, to przed wszystkim forma – *feature* domaga się formy bardziej wyszukanej, nieprzeciętnej, wysublimowanej. Nie jest jednak łatwo precyzyjnie te gatunki rozdzielić, a niekiedy jest to wręcz niemożliwe. *Feature* jako gatunek artystyczny w radiu jest trudny do jednoznacznego zdefiniowania⁵¹. To forma audialna o niezwykle płynnych granicach, która wymyka się próbom naukowej

⁵⁰ Zob. E. Pleszkun-Olejniczakowa, „*Muzy rzadko się do radia przyznają*”, s. 157–176.

⁵¹ Zob. następujące prace omawiające *feature* radiowy: H. Odziemkowska, *Feature – gatunek radiowy*, „Przekazy i Opinie” 1982, nr 2/3, s. 222–227; A. Budzyński, *Feature – gatunek otwarty*, „Antena” 1983, nr 23, s. 14; W. Olkusz, *Dyskretny urok sztuki radiowej. W świecie słuchowisk Kazimierza Kowalskiego*, Wydawnictwo

klasyfikacji⁵². Jedną z przyczyn jest z pewnością jego różnorodność formalna, stylistyczna i treściowa. Tę obserwację potwierdza Natalie Kestecher, która realizuje swoje radiowe *feature*, między innymi *Lighten Up*, *Carlos* czy *Tailor Made*, i poniekąd zdradza warsztat i metody pracy⁵³. *Feature* jest odpowiedzią na bardzo popularny w radiu trend polegający na zacieraniu granic między tym, co fabularne, a tym, co dokumentalne. Zawiera zatem zarówno cechy słuchowiska, jak i reportażu, ale zawsze jest dziełem non-fiction, o czym przekonuje Tiziano Bonini, opisując włoską produkcję *Amnésia*, stanowiącą przykład przeniesienia *mockumentary* na grunt radia⁵⁴. To swoiste połączenie elementów dokumentalnych i fikcyjnych stwarza twórcom bardzo duże możliwości wypowiedzi artystycznej i wykorzystania fonicznych środków wyrazu. Pokazuję to, analizując konkretne przykłady audycji z radiofonii polskiej i irlandzkiej oraz wskazując na nowy termin *faction*, zaproponowany przez artystów radiowych związanych z tym gatunkiem⁵⁵. *Faction* oznacza nową jakość, która łączy dramaturgię rzeczywistości, *fact*, z dramaturgią fikcji literackiej, *fiction*⁵⁶. Kontaminacja tych dwóch słów dała właśnie termin otwierający nowe możliwości w radiowym gatunku artystycznym.

Ewolucja radiowych form dokumentarnych zmierza w kierunku rozluźnienia bezwzględnego wymogu autentyczności, to znaczy dopuszczalne jest stosowanie technik fikcjonalnych, poszerzanie

Uniwersytetu Opolskiego, Opole 1995; J. Mayen, dz. cyt.; J. Tuszewski, *Co się dzieje w europejskim słuchowisku*, „Odra” 1977, nr 5; M. Kaziów, dz. cyt.

⁵² Zob. J. Bachura-Wojtasik, K. Klimczak, *Feature w radiu – wymykanie się wyznacznikom gatunku. Uwagi genealogiczne po festiwalu Prix Europa w latach 2013 i 2014*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2014, nr 1 (23), s. 43–60.

⁵³ Zob. N. Kestecher, *Unreality Radio*, w: *Reality Radio. Telling True Stories in Sound*, J. Biewen, A. Dilworth (ed.), University of North Carolina Press, Chapel Hill 2010, s. 108–115.

⁵⁴ Zob. T. Bonini, *Blurring Fiction with Reality: the Strange Case of „Amnésia”, an Italian „mockumentary”*, w: *Radio Content in the Digital Age*, s. 83–103.

⁵⁵ Zob. J. Bachura, *Feature – the marriage of fact and fiction*, w: *Radio: Community, Challenges, Aesthetics*, G. Stachyra (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2013, s. 277–286.

⁵⁶ Zob. tamże, s. 285.

granic gatunku, rozluźnienie jego struktury. Wszystkie fakty powinny być starannie zebrane i udokumentowane, ale nie znaczy to, że nie jest możliwa „zabawa” z formą artystyczną, poszukiwanie formy jak najbardziej sugestywnej, tak by słuchacz miał wrażenie współuczestniczenia w wydarzeniach. Na nowo zatem są odkrywane chwytły znane z dzieł fikcyjnych, zmieniające nieco oblicze form dokumentarnych, między innymi posiłkowanie się pamiętnikami bohaterki, udział aktorów, inscenizowane scenki słuchowiskowe, monologi wewnętrzne, odautorska narracja i komentarz, co można odnaleźć w takich reportażach artystycznych, jak Cezarego Galka *Znajdziesz mnie w szeptach traw*, czy w dwóch pracach Katarzyny Michalak *Modlitwa Zapomnianej*⁵⁷ i *Złoty chłopak*⁵⁸.

Złoty chłopak to przede wszystkim opowieść o wizjonerze, artyście zafascynowanym sztuką filmu i atmosferą kina. To historia Abrahama Tuszyńskiego, zapomnianego w kraju, a znanego na świecie człowieka niezwykłego, który swój amerykański sen spełnił w Holandii, budując jedno z najurokliwszych i najsłynniejszych kin – Theater Tuschinsky⁵⁹. Tuszyński był krawcem z podłódzkich Brzezin, który jako siedemnastolatek wyemigrował z kraju w poszukiwaniu lepszego życia. Zginął w Auschwitz jak wszyscy żydowscy mieszkańcy jego miasteczka, wcześniej jednak stworzył swoje kinowe imperium. Wspaniale było zatem odkryć historię jego życia. Pierwszym impulsem zachęcającym autorkę do zajęcia się tematem był e-mail od Lou Brouwersa, radiowca i scenarzysty mieszkającego w Berlinie, z pochodzenia Holendra. Brouwers prosił o pomoc w zorganizowaniu w Polsce nagrań do audycji o Tuszyńskim, który niezwykle go zainteresował. Pochodzenie Tuszyńskiego, jego zawód i wybory życiowe, jakich dokonał, ostatecznie przekonały reportażystkę do zajęcia się tym tematem, dostrzegła ona w nim bowiem

⁵⁷ Nagroda Specjalna Przewodniczącego KRRiT XIV Ogólnopolskiego Przeglądu Twórczości Radiowej w dziedzinie reportażu i dokumentu Kazimierz 2008 oraz Prix Italia.

⁵⁸ Nagrodzony główną nagrodą w konkursie o Grand Prix Prezesa Polskiego Radia 2013 oraz Prix Marulić.

⁵⁹ Theater Tuschinsky został zbudowany w 1921 roku za 4 miliony ówczesnych guldenów holenderskich. Znany jest jako jedno z najpiękniejszych kin na świecie.

wiele podobieństw z historią własną i swojej rodziny. Bardzo poruszające wątki osobiste z życia Katarzyny Michalak, które znalazły się w audycji, mają zatem dla ujęcia tematu ogromne znaczenie.

Opowieść o Tuszyńskim została słuchaczowi podana w formie artystycznej: zawiera stylizowane scenki słuchowiskowe przenoszące słuchacza w czasy Abrahama, rozbudowane partie narracyjne wypowiediane przez reportażystkę, znaczący udział mają tu także muzyka i scenografia dźwiękowa, na którą składają się między innymi czołówka muzyczna wytwórni filmowej 20th Century Fox Film Corporation, dźwięk projektora, obracającej się taśmy, poszczególnych klitek. Odgłos ten będzie znaczył niemal wszystkie fabularyzowane sceny reportażu z udziałem Abrahama, stanowiąc rodzaj kontrpunktu. Niezwykle wymowny jest też dźwięk jadącego pociągu, symbolizuje bowiem emigrację Tuszyńskiego, a następnie transport do obozu koncentracyjnego. W tym drugim przypadku odgłos kół pędzącego pociągu został zestawiony z pojawiającą się nagle ciszą. Zabieg taki ma niezwykle silną moc oddziaływania na emocje słuchacza. Ta radiowa opowieść stanowi wyjątkowy przykład spójnego połączenia „zamkniętej”, bo minionej, historii Tuszyńskiego z teraźniejszością, z obecnym życiem i drogą autorki radiowego utworu. Dialogi, osobiste opowieści reportażystki, rozmowy z mamą nadają dziełu personalny i emocjonalny charakter. Odgłos maszyny do szycia nawiązuje do historii bohatera *feature*, ale też do rodzinnej historii Katarzyny Michalak, której dziadek był krawcem, również pochodzącym z Brzezin.

W reportażu artystycznym dopuszczalne jest stosowanie tego typu zabiegów, pewne przekształcenie historii, przefiltrowanie jej przez fikcyjną otulinę, jeżeli autor chce oddziałać na odbiorcę, nie pozostawić go obojętnym, przekazać mu uniwersalne prawdy o świecie. Zgodnie z tym, co mówił Mariusz Szczygiel:

To jest tylko kłamstwo formy (...) Nie opisujemy przecież zdarzenia, które nie miało miejsca. Chęć nieszkodzenia człowiekowi usprawiedliwia to. To tak jak z fotografią – jest prawda i prawda upozowana.⁶⁰

⁶⁰ *Gwałcę tekst. Z Mariuszem Szczygiłem rozmawiał Andrzej Klim*, „Press” 16.08.2007. Cyt. za: J. Jeziorska-Haładyj, dz. cyt., s. 89.

Wskazanie różnic formalnych między reportażem społecznym a artystycznym nasuwa pytanie, dlaczego polscy teoretycy i praktycy gatunku odwołują się do takiego rozróżnienia. Otóż reportaż w Polsce wyrósł z potrzeby społecznej, jako dokument rejestrujący problemy ludzi i trudną rzeczywistość społeczno-polityczną kraju. *Feature* natomiast to gatunek radiowej wypowiedzi artystycznej w konwencji reportażu, który narodził się w radiofoniach na Zachodzie⁶¹ od razu jako rodzaj audycji artystycznej dla wybranych, przygotowanych do odbioru słuchaczy. Tak więc w Polsce i na Zachodzie założenia od początków istnienia reportażu były całkowicie odmienne i ta różnica jest widoczna do dziś.

Reportaż radiowy w takiej formie, w jakiej znamy go dzisiaj z anteny, przeszedł bardzo długą drogę w dużej mierze dzięki rozwojowi technicznemu – od wyjścia dziennikarza ze studia z mikrofonem na ulicę, poprzez pojawienie się urządzeń utrwalających dźwięk, czyli magnetofonów reporterskich, aż po rejestrację świata dźwięków techniką cyfrową i montaż komputerowy. O rozwoju gatunku w perspektywie historycznej szeroko pisze Kinga Klimczak⁶². Pierwsze reportaże dźwiękowe⁶³ były odczytywane w radiu przed mikrofonem. Znaczący punkt w rozwoju tej formy miało wprowadzenie do Polskiego Radia w latach pięćdziesiątych magnetofonów przenośnych Emi i Stuzzi, umożliwiających rejestrację autentycznych dźwięków przestrzeni, wydarzeń, odgłosów, wypowiedzi osób poza studiem. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych można było obserwować bogaty rozwój tematyczny tego gatunku, między innymi istniały i prężnie się rozwijały trzy szkoły polskiego reportażu radiowego: szkoła warszawska, krakowska i białostocka⁶⁴.

⁶¹ Zob. M. Białek, *Polski reportaż radiowy. Wybrane zagadnienia*, Scriptorium, Poznań–Opole 2011, s. 26–32.

⁶² Zob. K. Klimczak, *Reportaże radiowe...*, s. 57–67. Zob. też J. Jankowska, *Sztuka reportażu radiowego*, w: *70 lat Polskiego Radia 1925–1995*, B. Górak-Czerska, S. Jędrzejewski (red.), Polskie Radio S.A., Wydawnictwo Tenten, Warszawa 1995, s. 101–111.

⁶³ Zatem pierwowzorem reportażu radiowego była jego forma pisana (reportaż literacki).

⁶⁴ Zob. K. Klimczak, *Reportaże radiowe...*, s. 65.

Zauważalną zmianę przyniosły lata dziewięćdziesiąte z towarzyszącą im cyfrową obróbką dźwięku. Montaż komputerowy otworzył przed dziennikarzami nowe możliwości eksperymentowania z gatunkiem i wykształcania jego specyfiki.

Wydaje się, iż odpowiedzią radiowców na czasy kultury wizualnej stały się fotokasty „radiowe”, których istota kryje się w zilustrowaniu dźwięku. Monika Białek definiuje fotokast jako „kontaminację powstałą na bazie fotoreportażu, uzupełnionego o ścieżkę dźwiękową, czasem zapożyczoną z reportażu radiowego”⁶⁵. Najnowsza technika umożliwiła twórcom fotokastów integrowanie w spójną całość fotografii (również wideo), tekstu pisanego i dźwięku. W efekcie powstała multimedialna forma przekazu, która zaistniała w otoczeniu mediów najnowszych⁶⁶. Monika Białek w swoich rozważaniach zauważa, iż fotokasty mogą stać się dobrą alternatywą popularyzującą reportaż radiowy w czasach, gdy większość ludzi słucha radia tylko dla muzyki czy informacji. Na szczególną uwagę zasługują pierwsze dwa fotokasty powstałe na bazie reportaży *Siusiający na księżyc* Ireny Piłatowskiej i Anny Sekudewicz oraz *Zapałki pana Anatola* Agnieszki Walewicz i Eweliny Karpacz. Interesującym jest również fakt, iż powstał pierwszy fotokast do słuchowiska poetycko-muzycznego Janusza Kukuły *Dwaj panowie N.*⁶⁷ Słuchowisko to stało się podstawą dla Piotra Paczuskiego do stworzenia autorskiej filmowej impresji. Fotokasty przygotowywane do istniejących już nagrań reportaży lub słuchowisk⁶⁸ stanowią dodatkową drogę wypowiedzi dla tych gatunków audialnych.

⁶⁵ M. Białek, *Reportaż dźwiękowy w obrazach, czyli rzecz o fotokastach*, w: *Konwergencja mediów masowych i jej skutki dla współczesnego dziennikarstwa*, t. 1, Z. Oniszczuk, M. Wielopolska-Szymura (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2012, s. 301–302.

⁶⁶ Fotokasty można oglądać na stronie www.fotocasty.pl [dostęp: 12.09.2014].

⁶⁷ Na temat impresji zob. http://www2.polskieradio.pl/teatr/dwateatry/plan_opis.aspx?id=7607 [dostęp: 26.09.2014]. Praca nie jest jeszcze dostępna do obejrzenia online.

⁶⁸ Warto podkreślić, iż jest to specyfika polskiego fotokastu, by do istniejących już opowieści dźwiękowych dokładać warstwę wizualną. Na świecie są tworzone kilkuosobowe zespoły specjalistów pracujących nad konkretnym fotokastem, a w ich skład wchodzi fotoreporter, osoba odpowiedzialna za nagranie dźwięku,

Stawiają również pytanie, w jakim stopniu dołożenie do ścieżki dźwiękowej przekazu wizualnego wzbogaca dany tekst, dodaje mu nowe wartości estetyczne, a w jakim fotografie pełnią tylko funkcję ilustrującą wypowiedzi. Myślę, że w tej kwestii każde dzieło należałoby rozpatrywać indywidualnie.

Narracje fikcyjne – słuchowisko

Radio, zwłaszcza rozgłośnie publiczne, jest przestrzenią do upowszechniania dzieł literackich. Tekst literacki istnieje w radiu na dwa sposoby: z jednej strony są to utwory oryginalne, napisane specjalnie do radia, z myślą o tym medium, z uwzględnieniem jego możliwości i ograniczeń; z drugiej – są to teksty powstałe w innym materiale semiotycznym, a przez radio jedynie dystrybuowane. Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa zaznacza, że ta dystrybucja jest dwutorowa:

Mieszczą się tu bowiem wszelkie audycje o literaturze: wykłady, odczyty, rozmaite audycje oświatowe, a także przeglądy, sprawozdania krytyczne, różnie pojęte kroniki życia literackiego etc. Dystrybucja obejmowała jednak również przeróżne adaptacje radiowe, a więc adaptacje słuchowiskowe prozy, poezji, ale i dramatu.⁶⁹

Niemniej jednak słuchowisko jest jednym z pierwszych eksperymentów techniki z literaturą, co zauważa Klaus Schöning⁷⁰. Jest to dzieło sztuki radiowej zawsze oparte na realizacji tekstu słownego – scenariusza określanego też często jako tekst dramatu radiowego. Tekst pisany stanowi niezmienną kanwę nawet w przypadku słuchowisk dokumentalnych, natomiast realizacje aktorskie są każdorazowo odmiennym sposobem uobecnienia utworu na

video, za grafikę, a także montażyści, fotoedytorzy, producenci. Zob. np. <http://mediastorm.com/publication/undesired> [dostęp: 12.09.2014].

⁶⁹ E. Pleszkun-Olejniczakowa, *O funkcjonowaniu tekstu literackiego w radiu*, w: *Tekst w mediach*, K. Michalewski (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2002, s. 426. Podobnie problem został ujęty przez M. Kite, dz. cyt., s. 337–338.

⁷⁰ Zob. K. Schöning, *Literatura foniczna jako potencjalny przedmiot badań literackich*, w: *Nowe media w komunikacji...*, s. 128–140.

antenie⁷¹. Zaliczenie tego artystycznego gatunku radiowego w poczet gatunków fikcyjnych i określenie go jako narracji fikcyjnej wydaje się zatem uzasadnione.

Teatr radiowy – niewidzialny – powstał wraz z narodzinami radia w 1925 roku i w dwudziestoleciu międzywojennym nosił nazwę teatru wyobraźni. Pierwszym jego słuchowiskiem była *Warszawianka*, zaadaptowana w 1925 roku. Słuchowiska adaptacyjne od zawsze dominowały w repertuarze teatru radiowego. Już w pierwszym piętnastoleciu istnienia Polskiego Radia adaptacje stanowiły aż 85 procent wszystkich wyemitowanych słuchowisk, obecnie też występują licznie. Nie znaczy to, że nie ma słuchowisk oryginalnych; są – Teatr Polskiego Radia coraz częściej realizuje scenariusze oryginalne pisarzy młodych, debiutantów, czego dowodem są realizacje tekstów zdobywców Gdyńskiej Nagrody Dramaturgicznej⁷², między innymi Artura Pałygi *W środku słońca gromadzi się popiół*, Marka Kochana *Tatanka* czy Julii Holewińskiej *Ciała obce*.

Teatr Radia TOK FM do dziś jest niekwestionowanym liderem, jeśli chodzi o młodego słuchacza⁷³. Mimo że nagranych zostało tylko 10 spektakli, a studia Radia TOK FM nie są w pełni dostosowane do produkcji słuchowisk, efekt końcowy był bardzo interesujący. Współczesne tematy, nowoczesne rozwiązania realizacyjne, język, jakim sztuki były pisane – wszystko to spotkało się z dużym zainteresowaniem odbiorców⁷⁴. Dialogi w sztukach

⁷¹ Zob. J. Bachura, A. Pawlik, *Słuchowisko i jego „anatomia”*, w: E. Pleszkun-Olejniczakowa, J. Bachura, A. Pawlik, dz. cyt., s. 141–142.

⁷² Zob. <http://www.gnd.art.pl/> [dostęp: 15.09.2014].

⁷³ Teatr Polskiego Radia przyjął z niepokojem wieść o uruchomieniu przez radio komercyjne teatru radiowego. Wybitny reżyser i wieloletni dyrektor Teatru Polskiego Radia Janusz Kukuła, uspokajając te nastroje, powiedział w dyskusji poświęconej teatrowi radiowemu: „Bardzo dobrze, że radio komercyjne odkryło gatunek zwany słuchowiskiem. Osiemdziesiąt lat temu ludzie, którzy radio w Polsce zakładali, wymyślili to drugiego dnia po założeniu i ja bym chciał, żeby wszystkie rozgłośnie nadawały słuchowiska, bo to promuje gatunek”. Debata radiowa z 9 lutego 2009 r., wyemitowana na antenie Programu 1 Polskiego Radia w ramach programu *Rozdroża kultury*; prowadzenie: Andrzej Matul.

⁷⁴ Zob. J. Bachura, *Odstłony wyobraźni...*, s. 92–98.

są odważne, naturalne i realistyczne, ale dalekie od literackiej poprawności, którą autorzy słuchowisk TOK FM-u zdają się postrzegać jako sztuczną i która ustępuje miejsca mowie potocznej. Można te słuchowiska zaliczyć do nurtu słuchowisk „wierzących w rzeczywistość”.

Współczesne słuchowiska skupiają się na trzech głównych kręgach tematycznych. Są to utwory oparte na wspomnieniach z przeszłości, historii, utwory dotyczące aktualnych problemów dnia codziennego, dylematów jednostki żyjącej w XXI wieku, oraz dzieła skupione wokół klasyki literatury polskiej i zagranicznej. Radio otwiera strukturę swoich dzieł poprzez coraz liczniejsze w Teatrze Polskiego Radia słuchowiska oparte na literaturze faktu, wspomnieniach, dziennikach, poprzez nawiązania do doświadczeń bohaterów – na przykład z czasów wojny. Wystarczy wymienić choćby takie tytuły, jak *Raport* Małgorzaty Małaszko w reżyserii Waldemara Modestowicza, *Rozstrzelana warta honorowa* Władysława Zawistowskiego w reżyserii Henryka Rozena, paradokumentalne słuchowisko Marka Rzepey *Na początku był eter* czy też *Ślad* Idy Fink w reżyserii Janusza Kukuły. Oczywiście przykłady można by mnożyć bez końca, ale nie to jest istotą niniejszego tekstu.

Teatr Polskiego Radia, by wyjść naprzeciw oczekiwaniom młodych słuchaczy, oferuje w swoim repertuarze wiele produkcji odchodzących od literackiej podstawy i zbliżających się – choćby w wyborze tematów – do życia codziennego. Wśród współczesnych dramatów radiowych zwinnie żonglujących możliwościami akustycznymi radia i tematami – by tak rzec – bliskimi życia i codzienności warto wymienić następujące: *Dziesięć pięter* Cezarego Harasimowicza w reżyserii Janusza Kukuły, *Dublin. One Way* Krzysztofa Czczota czy *Ciała obce* Julii Holewińskiej w reżyserii Pawła Wodzińskiego. Nadal jednak na antenie Polskiego Radia możemy usłyszeć nowe, zawsze wysoko cenione realizacje literatury klasycznej, jak na przykład *Bal w operze* Juliana Tuwima w reżyserii Andrzeja Strzeleckiego, *Dziady. Wieczór pierwszy i drugi* w reżyserii Pawła Łysaka czy *Salto* Tadeusza Konwickiego w reżyserii Julii Wernio. We wrześniu 2008 roku Teatr Polskiego Radia zainaugurował nowy cykl Klasyka

Polskiego Dramatu⁷⁵. Jego kontynuacją był cykl Wielka Klasyka⁷⁶, zainaugurowany 27 września 2009 roku słuchowiskiem *W małym dworku* Witkacego w reżyserii Krzysztofa Kolbergera.

Dużą siłę oddziaływania na słuchacza mają słuchowiska oparte na dokumentach, autentycznych nagraniach, „ocierające” się o prawdę, autentyczność. Przykładem może być *Pisanie. Rozmowy z Ryszardem Kapuścińskim*. Scenariusz na podstawie książki Marka Millera napisał Krzysztof Sielicki, a wyreżyserował Janusz Kukuła; Kapuścińskiego grał Olgierd Łukaszewicz, a Marka Millera – Mariusz Bonaszewski. Książka będąca podstawą słuchowiska zawiera rozmowy, które Marek Miller przeprowadził z Kapuścińskim. W słuchowisku Kapuściński opowiada o tym, czym jest pisanie reportażu – jego głos usłyszeliśmy dzięki rozmowom zarejestrowanym na taśmie – występuje także gościnnie sam Miller.

Doskonałym przykładem poruszania się po terenach „międzygatunkowych” jest twórczość radiowa Marii Brzezińskiej. Wśród jej reżyserskich dokonań najistotniejsze zdają się słuchowiska dokumentalne, odwołujące się do faktów i wykorzystujące autentyczne zdarzenia i nagrania po to, by radiowemu dramatowi nadać większą plastyczność i wywołać w odbiorcy głębsze uczucia. W słuchowiskach *Wspólnota wielkiego placu*, *Przyjaciółki z Żelaznej ulicy* i *Lekki wieżowiec* ogniskują się kwestie związane z formą radiowych dramatów, z tym, co dzieje się w sztuce radiowej dziś, z zacieraniem granic pomiędzy fikcją a dokumentem. Kolażowe układy, polegające na przeplataniu się tekstów o proveniencji artystycznej z nagraniami dokumentalnymi, mają także słuchowiska poetyckie Marii Brzezińskiej, na przykład *Treny dla Amelii*⁷⁷.

Wart uwagi jest też projekt *Bowiem jak śmierć potężna jest pamięć* Marka Abramowicza, który od lat zajmuje się żydowską przeszłością

⁷⁵ *Tango* Sławomira Mrożka rozpoczęło ów cykl 3 września 2008 r. W każdą pierwszą środę miesiąca prezentowany był kanon polskiej dramaturgii.

⁷⁶ Cykl poszerzony o literaturę światową był nadawany w Programie 1 w każdą ostatnią niedzielę miesiąca.

⁷⁷ Audycja jest oparta na połączeniu poematu Stanisława Buczyńskiego, chłopskiego autora z Lubelszczyzny, i fragmentów zwykłej pogawędki z nim zaczerpniętych z reportażu Anny Kaczkowskiej.

Gdańska. Abramowicz odtworzył losy żydowskich mieszkańców miasta i przedstawił je w kilku wzajemnie uzupełniających się formach: książki (36 opowieści), instalacji dźwiękowej (audycja na cmentarzu żydowskim w Sopocie, podczas której można było usłyszeć opowieści płynące „zza grobu”) i słuchowiska.

Nie bez znaczenia dla zmieniającego się krajobrazu teatru radiowego jest rozwój technologii dźwiękowej, systemu dźwięku przestrzennego Dolby Pro Logic II, z pewnością poszerzającego i pogłębiającego doznania estetyczne słuchacza. Andrzej Brzoska podkreśla, iż

system wielokanałowy jest przyszłością radia, może powiększyć jego audytorium, stwarza nowe, niewyobrażalne możliwości dla form artystycznych (...) metoda wielokanałowej realizacji nagrań słuchowisk to historyczna szansa nadania tej formie nowego wymiaru artystycznego. Wychodząc naprzeciw oczekiwaniom słuchaczy, Teatr Polskiego Radia podejmuje pionierskie przedsięwzięcie w historii polskiej radiofonii.⁷⁸

Słuchowisk zrealizowanych przy zastosowaniu nowej technologii dźwiękowej powstaje w Teatrze Polskiego Radia coraz więcej, wystarczy wymienić choćby *Mecz* Janusza Głowackiego w reżyserii Janusza Zaorskiego, *Moja ABBA* oraz *Sex Machine* Tomasza Mana w reżyserii autora. Nie ma żadnej wątpliwości, że w wymienionych słuchowiskach⁷⁹ technika służy estetyce i zastosowanie systemu dźwięku przestrzennego znajduje pełne uzasadnienie. Słuchacz „zanurza” się w fikcyjnej rzeczywistości, doświadczając intensywnych

⁷⁸ <http://www.polskieradio.pl/teatr/artukul.aspx?id=291> [dostęp: 05.01.2010].

⁷⁹ Nie można nie wymienić utworów z klasyki literatury zrealizowanych w technologii dźwięku przestrzennego: *Osobliwa historia Księcia Myszkina* według *Idioty* Fiodora Dostojewskiego, w reż. Henryka Rozena; *Król Edyp* Sofoklesa w reż. Waldemara Modestowicza; *Kapitan z Köpenick* Carla Zückmayera w reż. Jana Warenyci; *Obłomow* Iwana Gonczarowa w reż. Agnieszki Lipiec-Wróblewskiej; *Hamlet* Szekspira w reż. Waldemara Modestowicza; *Mizantrop* Moliera w reż. Anny Wiczór-Bluszcz; *Nie uchodzi, nie uchodzi, czyli damy i buzary* Aleksandra Ferdry w reż. Macieja Wojtyzki; *Medea* Eurypidesa w reż. Waldemara Modestowicza. Były one prezentowane na radiowej antenie oraz podczas najważniejszego festiwalu sztuki słuchowiskowej w Polsce, tj. Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru Telewizji Polskiej – Dwa Teatry – w Sopocie (lata 2011–2013).

wrażeń dźwiękowych i emocjonalnych dzięki imitacji wielowymiarowej przestrzeni, która sprawia, że odbiorca ma wrażenie, iż znajduje się w środku powieści. Wielkim sukcesem Teatru Polskiego Radia okazało się słuchowisko *Andy* Krzysztofa Czczota w reżyserii autora, zdobyło bowiem główną nagrodę w kategorii Radio Fiction na międzynarodowym festiwalu Prix Europa⁸⁰ w Berlinie w 2013 roku.

Możliwości, jakie niesie ze sobą nowa technologia dźwiękowa, zostały także wykorzystane przez twórców audiobooków. Należy tu wymienić audiobook *Blade runner. Czy androidy marzą o elektrycznych owcach?* Philipa K. Dicka w reżyserii Krzysztofa Czczota⁸¹, zrealizowany w technice binauralnej, pozwalającej na rejestrację dźwięków w sposób odzwierciedlający słyszenie ucha ludzkiego⁸².

Aleksandra Pawlik, pisząc w jednej ze swoich prac o premierze widowiska multimedialnego w reżyserii Marcina Libery – widowiska stanowiącego swoistą adaptację słuchowiska Zbigniewa Herberta *Rekonstrukcja poety* – zwracała uwagę na początki dość wysoko zorganizowanej formy koegzystencji przekazów medialnych różnej proveniencji w jednym dziele artystycznym⁸³. Ta nowoczesna, multimedialna⁸⁴ formuła adaptacji wykorzystywała materiał audiowizualny

⁸⁰ Prix Europa i Prix Italia to najważniejsze festiwale europejskie, na których o główną nagrodę walczą dzieła sztuki radiowej. Prix Europa jest corocznym konkursem twórczości telewizyjnej, radiowej oraz internetowej. Celem festiwalu organizowanego pod auspicjami Rady Europy jest promocja ambitnych produkcji medialnych pokazujących wielość odcieni europejskich kultur. Festiwal organizuje publiczna rozgłośnia Rundfunk Berlin-Brandenburg, jurorami są ludzie mediów z całej Europy. Co rzadkie na takich imprezach, obrady jury są jawne i otwarte.

⁸¹ Wydawnictwo Rebis, Audioteka.pl, HTC i Play.

⁸² http://www.abcd.edu.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=177:dwiki&catid=2:dla-osob-z-dysfunkcj-wzroku&Itemid=17 [dostęp: 15.09.2014].

⁸³ Zob. A. Pawlik [Mucha], *Współczesne tendencje rozwojowe adaptacji słuchowiskowych na tle uwarunkowań komunikacyjno-kulturowych*, w: *Radio i gazety. Transformacja polskich mediów regionalnych po 1989 roku*, B. Nierenberg, K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman (red.), Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2010, s. 84–94.

⁸⁴ E. Pleszkun-Olejniczakowa wskazuje jeszcze na dwa inne słuchowiska multimedialne, choć z pewnością jakościowo różne od widowiska w reżyserii M. Libery. Mowa o transmisjach „na żywo”: widowisko słowno-muzyczne *Radio Pamięć* przygotowane z okazji siedemdziesięciopięciolecia Polskiego Radia z tekstami

nagrany w studiu z udziałem aktorów Teatru Nowego w Warszawie oraz interaktywne animacje prezentowane „na żywo” na trzech ekranach. Trudno jednoznacznie wskazać, co podkreślała Pawlik:

na ile taka formuła gatunkowa wpisuje się jeszcze w estetykę sztuki radiowej, na ile pozostaje jeszcze adaptacją, a na ile nowym, niedookreślonym zjawiskiem sztuki. Stanowi jednakże niewątpliwy przejaw konwergencyjnego współtworzenia dzieła, należącego do sztuki audialnej, przez przekazy różnego pochodzenia, wyrażone za pośrednictwem różnych mediów.⁸⁵

Innym przykładem widowisk multimedialnych są *Chłopi na BIS* w opracowaniu Jana Warenyci i Anny Borkowskiej, wystawieni w Chlewiszynie w 2000 roku, *Nie-Boska symfonia* Anny Seniuk, której premiera odbyła się w 2002 roku w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego, czy też teatr na żywo *Światło w nocy* Macieja Karpińskiego w adaptacji i reżyserii Krzysztofa Czeczota z 2014 roku.

Na współpracę między medium audialnym i audiowizualnym wskazuje także pierwszy multimedialny serial radiowy *Radioterapia* w reżyserii Xawerego Żuławskiego, emitowany przez Program Czwarty PR. Stanowi on połączenie najlepszej radiowej tradycji słuchowskowej z niebanalną nowoczesną formą, odpowiadającą oczekiwaniom młodego odbiorcy⁸⁶.

Dla interpretacji i znaczenia słuchowiska istotny jest dzisiaj zmieniony kontekst kulturowy i komunikacyjny. Słuchowisko bowiem istnieje w radiu jako medium tradycyjnym, ale żyje także poza nim – w Internecie, na płytach audio i mp3, w formie audiobooków.

wspomnień w opracowaniu Waława Tkaczuka, wierszami Jarosława Iwaszkiewicza (muz. E. Pałasz, reż. J. Kukuła), którego premiera miała miejsce 29 października 2000 r., oraz wyemitowany 10 października 2003 r. spektakl *Maria*, który stanowił formę uczczenia 100-lecia otrzymania Nagrody Nobla przez Marię Curie-Skłodowską. Zob. E. Pleszkun-Olejniczakowa, „*Dwa Teatry*” – czyli o *Teatrze Wyobraźni i Teatrze Polskiego Radia*, w: *Wypowiedź dziennikarska. Teoria i praktyka. Skrypt dla studentów Dziennikarstwa*, B. Bogolebska, A. Kudra (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2008, s. 178.

⁸⁵ A. Pawlik [Mucha], dz. cyt.

⁸⁶ Zob. więcej <http://www.polskieradio.pl/10/1365/Artykul/855326,Radiowy-Teatr-Wyobrazni> [dostęp: 01.03.2014].

Możemy w jakimś stopniu uniezależnić się od repertuaru na przykład Teatru Polskiego Radia i kierować indywidualnym gustem. Mimo renesansu zainteresowań dziełami audialnymi, nadal jest to sztuka, która pozostaje w cieniu tekstów audiowizualnych, stąd też wydawanie słuchowisk choćby na płytach CD jest ograniczone w stosunku do filmów wydawanych na nośnikach DVD. Jednak, co niewątpliwie należy podkreślić, serie wydawanych słuchowisk cieszą się zainteresowaniem⁸⁷.

Słuchowisko jest audialnym przykładem gatunku fikcyjnego, nawet jeśli ma charakter dokumentalny. Zawsze towarzyszy mu pratekst, scenariusz. I właśnie ostatnio scenariusze słuchowisk radiowych są publikowane w formach książkowych⁸⁸, jako inny typ tekstu⁸⁹, oparty na innym materiale semiotycznym, ale jednak wzbogacający literaturę audialną czy też literaturę w ogóle.

Podsumowanie

Genologiczny status form dokumentarnych i fikcyjnych we współczesnej kulturze nie jest możliwy do jednoznacznego ustalenia, tak jak nie jest możliwe bezdyskusyjne rozdzielanie narracji fikcyjnych od niefikcyjnych. Można jednak wyodrębnić i opisać techniki narracyjne przenoszące dokument w obszar fikcji oraz próbujące nadać formom fikcyjnym charakter dokumentu, wiernej rejestracji zdarzeń. Nowa sytuacja komunikacyjna, w której słuchowiska realizowane są „na żywo”, z udziałem publiczności, w formie „performance’u dźwięków”, wskazuje na odmienny od tradycyjnego, istotny dla ukonstytuowania dzieła status odbiorcy, ale jest też świadectwem, iż nowa technologia pozwala gatunkowi tradycyjnemu sytuować się na pograniczu literatury i mediów

⁸⁷ Warto wspomnieć choćby o serii *Słuchowiska na motywach powieści Joanny Chmielewskiej, Letniej Kolekcji Kryminalów Agaty Christie „Gazety Wyborczej”*, płytach z nagraniem słuchowiska Janusza Krasińskiego *Czapa, czyli śmierć na raty* i Zbigniewa Herberta *Drugi pokój i Lalek*, audiobooku *Narrenturm* Andrzeja Sapkowskiego.

⁸⁸ Publikowaniem scenariuszy słuchowisk zajmuje się Wydawnictwo Adam Marszałek.

⁸⁹ Zob. M. Kita, dz. cyt., s. 329.

najnowszych. Tego typu audialne działania wydają się ożywcze i twórcze, ustanawiają nowe reguły komunikacji i poznania. Refleksja nad tekstami referencjalnymi jest bardzo potrzebna w chwili, gdy wszelkiego typu dokumenty, reportaże, autobiografie robią dużą karierę, wzbogacając obszar literatury pięknej i potwierdzając, iż od długiego już czasu nie ma ona charakteru tylko fikcyjnego⁹⁰.

Summary

Audial literature and contemporary audial genres are the subject of this article. The text presents how sound-created genres change their character, their structure, their ontological status owing to the evolution of sound recording technical means that have a major impact on both the form of documentaries and on the radio fiction narrative. In contemporary culture, it is impossible to determine unambiguously the genre status of documentary and fictional forms, as well as it is impossible to make a precise distinction between fictional and non-fictional narratives. Borderland programmes on the radio and in audial culture have become more frequent – they mix genres and combine contradictory trends that is literary fiction with the genres believed to be referential. New technology and the new communication situation allows the traditional genre to span between traditional literature and the newest media.

⁹⁰ Zob. M. Hopfinger, *Literatura i media*, s. 35–40.

PRZEMYSŁAW KANIECKI

Wydział Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego

Punktowy obraz rozmowy. Uwagi o tym, co w publikowanym wywiadzie pozostaje ze zdarzenia spotkania

„Ten tekst jeszcze jest nienapisany. On się dzieje” – mawiała Teresa Torańska. O wywiadzie¹. Wywiad nienapisany: zderzenie niemal oksymoroniczne, jednak znakomicie oddaje paradoksalny charakter materiału będącego wywiadem publikowanym, zwłaszcza mającego pewne ambicje literackie, bo takimi tekstami będę się zajmował. Wywiad, który można przeczytać, jest rozpięty właśnie między mową z prototypowego spotkania a zapisem, między dynamiką zdarzenia a dramaturgią tekstu, między sytuacją zetknięcia się ze sobą dwojga lub więcej ludzi – z których każdy ma swoją osobowość, zawsze jakoś eksponowaną czy ujawniającą się, i własny

¹ Zob. A. Kublik, *Teresa Torańska: Wojna na emocje. Cz. III*, rozmowa z 7.04.2011 w dziale „Rozmowy Agnieszki Kublik” na portalu Wyborcza.pl. Wypowiedź dotyczy jednego z wywiadów, które później złożyły się na książkę Torańskiej *Smoleńsk* (Wielka Litera, Warszawa 2013), skądinąd opublikowaną po śmierci autorki i – jak podkreśla mąż Torańskiej – w kształcie najpewniej innym niż założony, bo praca nie miała być cyklem wywiadów, ale reportażem; zob. wywiad PAP: *Leszek Sankowski: „Smoleńsk” z założenia nie miał być książką o przyczynach katastrofy*, <http://ksiazki.onet.pl/leszek-sankowski-smolensk-z-zalozenia-nie-mial-byc-ksiazka-o-przyczynach-katastrofy/vh9p5>; inna publikacja tego wywiadu: „*Smoleńsk*” – *ostatnia książka Teresy Torańskiej*, www.dziennikzachodni.pl/artukul/1027479,smolensk-ostatnia-ksiazka-teresy-toranskiej,3,id,t,sa.html [dostęp: 19.06.2015].

temperament – a treścią, mięszem rozmowy, tym, co w niej *stricte* merytoryczne i co jest pochodną dążeń tych osób, ich oczekiwań wobec siebie i wyobrażeń co do owocu kontaktu². Wydaje się, że nawet jeśli tekst ostateczny jest efektem bardzo dogłębnego przeredagowania, przekonstrowania materiału wyjściowego, co więcej, nawet jeśli spotkanie wcale się nie odbyło i tekst został od podstaw napisany (by przywołać sytuację najbardziej w kontekście interesującej mnie problematyki ekstremalną, a przecież nie niemożliwą³), to jednak traktowany jest przez czytelnika – jakkolwiek nigdy w pełni nie świadomego okoliczności powstania tekstu i skali zabiegów redakcyjnych, często jednak całkiem świadomego istnienia samych praktyk – jako obraz jakiegoś spotkania. Po prostu jestem przekonany, że działa wyobraźnia czytelnicza i podczas lektury odbiorca mniej lub bardziej przedstawia sobie zdania, które czyta, jako „wypowiedziane” i mimo wszystko poddaje się sugestii kompozycji, którą zastaje. Chciałbym skupić się na elementach wywiadów, które apelują do owej wyobraźni czytelniczej, prowokują odbiorcę do jej uruchomienia.

Wydaje się, że im bardziej wywiad jest „literacki”, tym relatywnie większe jest prawdopodobieństwo, że zaobserwujemy w nim elementy „zdarzeniowe”, które mnie tu zajmują. Nawiązuję do podziału „tekstów interlokucyjnych” zaproponowanego jeszcze w latach osiemdziesiątych przez Romana Zimanda w jego klasycznym tekście *Rozmowa z... – dokument czy literatura*⁴. Zimand

² Na temat problematyki strategii i taktyk rozmówców zob. wywód A. Główczewskiego w monografii *Poetyka i pragmatyka „rozmów z...”*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005.

³ Przykładem takich tekstów jest zresztą jedna z książek fundamentalnych dla gatunku: D. de Roux, *Rozmowy z Gombrowiczem*, Instytut Literacki, Paryż 1969 (od 1990 publikowana pt. *Testament*). Anna Łebkowska uznaje tom za prekursorski dla współczesnego kształtu rozmów z pisarzem, nie przemilczając przy tym bynajmniej „szkopału”, jak określa ów niezręczny kłopot: „czy można uznać za pierwowzór tekst w całości oparty na mistyfikacji?”. Zob. też, *Rozmowy z pisarzem – analiza gatunku*, w: *Kryzys czy przełom. Studia z teorii i historii literatury*, M. Lubelska, A. Łebkowska (red.), Universitas, Kraków 1994, s. 177.

⁴ R. Zimand, *Rozmowa z... – dokument czy literatura*, w: tenże, *Czas normalizacji. Szkice czwarte*, Aneks, Londyn 1989, s. 7–22.

mówił o wywiadzie dziennikarskim i o literaturze interlokucyjnej, wskazując na różnicę między nimi leżącą w doraźności tego pierwszego i „sztuczności” tego drugiego, realizowanej przez montaż (kompozycję), naddanie językowe i narrację (żywiół opowieści). Niezupełnie jasne jest w artykule, jakie właściwie teksty rozumie jako literaturę interlokucyjną: można sądzić, że chodzi o wywiady książkowe, tak zwane wywiady rzeki. Píše też jednak o takich książkach autorskich, które są składane z krótszych wywiadów z różnymi osobami (np. *Szczecin. Grudzień – Sierpień – Grudzień* Małgorzaty Szejnert i Tomasza Zalewskiego, *Oni* Teresy Torańskiej, *Hańba domowa* Jacka Trznadla) – owe wywiady składowe mogły zaś być przecież publikowane wcześniej w prasie – z zachowaniem ich specyficznego stylu, co prawda najlepiej widocznego w książce, ale jednak obecnego już w tych mniejszych całościach. Znamienne, że Zimand pisze też o klasycznej dla gatunku książce *Zdqżyć przed Panem Bogiem* Hanny Krall – trudno, by nie znalazła się ona w jego szkicu, mimo że wymyka się jednoznaczny genologiczny klasyfikacjom⁵ – która przecież ma swoje źródło w takim właśnie wywiadzie drukowanym w periodyku⁶, a otwierającym tom (w trakcie powstawania materiału „interlokucyjnego” z kolejnych spotkań Krall i Edelman komentują też oddźwięk owej publikacji prasowej). Wydaje się więc, że przyjmując podział, jaki proponuje przenikliwie Zimand, nie trzeba rygorystycznie patrzeć na miejsce publikacji. Choć do „literatury interlokucyjnej” rzeczywiście należałyby jednak przede wszystkim teksty obszerniejsze, a co za tym idzie – jeśli już nie byłyby książkami i byłyby drukowane w periodykach – faktycznie częściej trafiałyby się nie w prasie codziennej, ale w magazynach (np. stanowiących specjalne wydania dzienników czy dodatki do nich), tygodnikach, miesięcznikach, kwartalnikach. Obszerność wywiadu sprzyja pogłębianiu wątków biograficznych,

⁵ Zimand sygnalizuje problem w ten sposób: „posłużenie się «rozmową z...» jest chwytem wewnątrz obszerniejszej całości. Przy jego pomocy wydzielona zostaje część historyczna – wspomnienie Edelmana o powstaniu w getcie. Ale nawet to biorąc pod uwagę, mamy do czynienia z tekstem interlokucyjnym”. Tamże, s. 19.

⁶ H. Krall, *Sposób umierania*, „Odra” 1975, nr 3.

a o wywiadach wspomnieniowych głównie tu mowa. W nich właśnie ujawnia się osobowość osoby mówiącej.

Uchwycenie osobowości należy do najważniejszych zadań „literatury interlokucyjnej” (to zresztą jedna z tez cytowanego artykułu). Temu zaś sprzyja oddanie w tekstach „zdarzeniowości”. Terminem tym określam zawarty w wywiadzie w sposób pośredni (odsłaniany w dialogach) bądź bezpośredni (uwagi, które można by określić jako didaskalia) opis sytuacji rozmowy, w tym także zachowań niewerbalnych interlokutorów, oraz wypadków dziejących się obok, nie tyle mających może wpływ na rozmowę (w sensie np. powodowania zmiany tematu czy wprowadzenia dygresji), ile po prostu dodających atrakcyjny kontekst. Pokazanie reakcji na sytuację zewnętrzną czy na sytuację zaistniałą podczas samej rozmowy, gestów towarzyszących mówieniu, także tła samego spotkania, zwłaszcza jeśli odbywa się ono w domu bohatera wywiadu, pozwala dać pełniejszy obraz aktu porozumiewania się (którego warstwa językowa jest tylko jednym z elementów⁷), może pomóc wyeksponować osobowość bohatera-rozmówcy, być uzupełniającym, ale istotnym elementem portretu. Takiego rodzaju ściegi reportażowe – bo ewidentnie reportażowy jest przecież rodzaj tych elementów – pojawiają się i w prasie, i w książkach autorskich. W zależności od uznania i preferencji autora wywiadu

⁷ O problematyce złożoności sytuacji komunikacyjnych i dotyczącej tych zagadnień refleksji teoretycznej – także o wieloletnim zainteresowaniu teoretyków głównie mową kosztem innych elementów komunikacji bezpośredniej – pisze M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2003, rozdz. *Przemiany pragmatyczne: mowa w potocznym komunikowaniu*, zob. zwłaszcza cz. 4. Badania sytuacji komunikacyjnych są związane z zainteresowaniem zachowaniami codziennymi i rozwijane głównie przez „socjologów życia codziennego”, nastawionych już nie tyle na materię słowną, ile właśnie na konteksty; znamienne, że w klasycznej pracy z tej dziedziny E. Goffman deklaruje: „Nie interesuje mnie tutaj treść działalności poszczególnych uczestników interakcji ani też rola, jaką ta działalność odgrywa w danym systemie społecznym. Zajmę się wyłącznie dramaturgicznymi problemami, jakie napotyka uczestnik interakcji, kiedy przedstawia swoją działalność innym”; zob. tenże, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. i P. Śpiewakowie, oprac. i wstęp. J. Szacki, PIW, Warszawa 1981, s. 44.

są odpowiednio dozowane, obecne niejako punktowo, stanowią niewielki procent w stosunku do tekstu „zasadniczego”, jedynie dodatek do niego (pozostaje oczywiste, że w zapisie tekstowym liczy się przede wszystkim to, co zostaje zakomunikowane werbalnie), niemniej utwór „literatury interlokucyjnej” w jakiś sposób zawsze jest w nie wyposażony⁸.

Wywiad może otwierać krótkie (dwu–trzyzdaniowe, choć bywają i kilkuzdaniowe, np. prezentujące sylwetkę) prozatorskie wprowadzenie, w którym zostaje zarysowany kontekst spotkania albo podany powód przeprowadzenia ze znaną osobą rozmowy (choćby wydanie książki) lub na przykład zadania takiego, a nie innego pytania jako pierwszego. W wywiadzie rzece formę takich wprowadzeń mogą przyjmować przedmowy (lub posłowania), niekoniecznie zresztą wyodrębnione jako osobna część z materiału rozmowy⁹. Niemniej dysponujemy dobrymi przykładami książek, których kompozycja jest bardzo mocno oparta na obrazach sytuacji spotkań; z ostatnio wydanych warto wymienić wywiad rzekę Małgorzaty Terleckiej-Reksnis z Gustawem Holoubkiem¹⁰ i Anny Karoliny Kłys z Bohdanem Smoleniem¹¹.

⁸ Zob. A. Łebkowska, dz. cyt., s. 175. Autorka tego skądinąd znakomitego studium – sięgająca po terminy Henryka Markiewicza (*Morfologia dialogu*, w: tenże, *Wymiary dzieła literackiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984, s. 63, 65): „kontekst paralingwistyczny” (oddanie tego, w jaki sposób ktoś mówi w danym momencie czy co przy tym robi, np. sygnał, że się śmieje) i „konsytuacyjna autonomia” (tj. uniezależnienie dialogu od czynników zewnętrznych) – pisze wręcz, że „książka mówiona” „sprowadza do minimum informacje o sytuacji zewnętrznej, towarzyszącej rozmowie”. Co więcej, takie wypreparowanie zapisu z okoliczności prowadzenia rozmowy zdaje się Łebkowska traktować jako jeden z elementów konstytucyjnych dla gatunku (zob. uwagę ze s. 185: *Nierzeczywistość* Brandysa jest dlatego „utworem fingującym «książkę mówioną», że „Tu także niemal całkowicie brak sygnałów sytuacji zewnętrznej, a odpowiedzi na kwestionariusz wypełniają tekst całkowicie”).

⁹ Zob. choćby wstęp Heleny Zaworskiej do jej długiego wywiadu z Marią Kuncewiczową, otwierającego cały tom z wyborem udzielonych przez pisarkę wywiadów i jej wypowiedzi – *Rozmowy z Marią Kuncewiczową*, (wyb., oprac. i posł. H. Zaworska, Czytelnik, Warszawa 1983). Posłowie w tej książce jest poświęcone głównie kwestii selekcji materiału do tomu.

¹⁰ M. Terlecka-Reksnis, *Holoubek – rozmowy*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.

¹¹ B. Smoleń, A.K. Kłys, *Niestety wszyscy się znamy*, Wydawnictwo Otwarte, Kraków 2011.

W pierwszej książce eksponowana jest sceneria spotkań: prawie wszystkie rozdziały (z dwoma wyjątkami – pierwszego i ostatniego), a także „intermedia” (tak tytułuje te części Terlecka-Reksnis) zostały osadzone w konkretnej, ważnej dla Holoubka i najczęściej związanej z tematyką partii tekstu przestrzeni: plenery spaceru po Krakowie (tu także nastrojowe zdjęcia wędrującego Holoubka) i poszczególne punkty na trasie ważnych krakowskich miejsc, takie jak kawiarnia U Norwida, szkoła teatralna, Teatr Słowackiego; zakopiańskie Krupówki; dom państwa Budzyńskich w Bukowinie Tatrzańskiej; warszawska szkoła teatralna; stolik w Czytelniku, kawiarnia Blikle i okolice Nowego Świata; Teatr Dramatyczny; Ateneum; mieszkanie aktora. Zwłaszcza „intermedia” mają wskazania bardzo szczegółowe, niemal dokumentacyjne (obok miejsca – konkretna data dzienna; jest też np. wskazanie – w „intermedium” *Słowo* – że materiał w nim użyty pochodzi ze spotkania aktora ze studentami polonistyki z Uniwersytetu Warszawskiego i Akademii Teatralnej w pałacu Tyszkiewiczów-Potockich) oraz sugerujące nastrój spotkania (np. równoważniki zdania: „Upał”, „Wiosennie, ciepło”) i szczególne, znaczące elementy przestrzeni¹². Ale jeśli chodzi o same rozdziały, to nasuwa się przypuszczenie, że nie cały materiał w nich pomieszczony był nagrywany w tych konkretnych miejscach, że rama została dopisana podczas prac redakcyjnych, na przykład na podstawie tylko jednego z rzeczywistych spacerów czy spotkań. Tym silniej jednak przesądzałoby to o wadze tych wprowadzeń, wyposażających wypowiedzi w tło niezwykle znaczące. Wywiad rzekę z Holoubkiem zamyka (oprócz zestawienia ról scenicznych bohatera książki) tekst *stricte* reportażowy: ostatnia część to nie materiał interlokucyjny, ale narracyjny obraz spotkania autorki z aktorem pod Ateneum w czasie wystawień *Króla Edypa* (kończenie pracy nad książką, powstającą przez wiele lat, przypadło na ostatnie miesiące życia Holoubka i czas po jego śmierci).

¹² Zacytujmy dla przykładu jedno całe wprowadzenie do „intermedium”. Część zatytułowana *Talent*. „25 listopada 1998 roku. Pochmurno, wietrznie. W mieszkaniu Gustawa Holoubka rozważania o tym, co kryje się za czystą formą Witkacego. W tle duży portret aktora w roli Stańczyka w *Weselu*”; zob. M. Terlecka-Reksnis, dz. cyt., s. 171.

W drugiej książce natomiast rozmowy z bohaterem są umieszczone w obszernej ramie narracji biograficzno-reportażowej. W przerwaniach w poszczególnych częściach, a głównie przed materiałem każdej z rozmów (*notabene* sześć części książki zatytułowanych jest: *Rozmowa I*, *Rozmowa II* itd.), Kłys pisze o korzeniach Smolenia, losach jego rodziny: daje portrety dziadków, rodziców itp., zarysowuje historię powojennego kabaretu, dopowiada konteksty do wątków rozmów. Nakreśla też kontekst czasu prowadzenia rozmów, wskazuje porę roku, w której jedzie do małej podpoznańskiej miejscowości na spotkanie, opisuje pogodę tego dnia, a także kondycję rozmówcy, notuje własne oczekiwania w stosunku do rozmowy czy wątpliwości co do szans na osiągnięcie zamierzonego rezultatu. Dzięki temu książka zawiera obraz jednego roku z życia Smolenia, człowieka starego, schorowanego, po tragicznych doświadczeniach rodzinnych (tom daje radykalnie odmienny od obiegowych wyobrażeń portret aktora kabaretowego) – od zimy, przez wiosnę i lato, do jesieni¹³.

W tym formalnym aspekcie narracji wywiady zbliżają się do wspomnianego „problematycznego” kształtu *Zdążyć przed Panem Bogiem* Krall. Można by powiedzieć, że wywiady mające tę formę ujawniają reportażową proveniencję gatunku. Ujawniałyby się ona

¹³ Przykład takiego wstępu (wyjątkowo krótkiego) do *Rozmowy VI*. „Lato było ciężkie. Bohdan z kolejnym wylewem w szpitalu, do tego upały, ogólny brak optymizmu w powietrzu. Ale się nie dajemy. Byliśmy nawet na grzybach. Bohdan słabo chodzi, więc pierwszy raz w życiu zbierałam grzyby, jeżdżąc kosiarką-traktorkiem po drózkach leśnych. Bohdan za kierownicą, ja uczepiona maski jak wielka meduza. Mamy cały koszyk prawdziwków. Jeśli ktoś widział nasz objazd, to chyba do teraz śmieje się w kulak. Czas na ostatnią rozmowę. Na podsumowanie wspomnień”; zob. B. Smoleń, A.K. Kłys, dz. cyt., s. 249. Przy czym zdarzają się i książki, w których warstwa reportażowa jest jakby zupełnie „oderwana” od materiału z rozmów, funkcjonuje na zasadzie obrazów z życia bohatera wzbogacających o kontekst *stricte* portretowy. Zob. np. A. Dymna, W. Szczawiński, *Warto mimo wszystko*, Znak, Kraków 2006. Po każdej z części interlokucyjnych następują tu krótkie części reportażowe (inny rodzaj materiału literackiego sygnalizowany jest dodatkowo w składzie książki: użyta jest inna czcionka); książkę ramowo otwiera i zamyka Szczawiński listami Dymnej do niego: na początku jest fragment listu z października 2004 r., z okresu namawiania jej do rozmów, a na końcu list ze stycznia 2006 r., kiedy prace nad książką były zamykane.

zresztą pod różnymi postaciami: i wplatanych scenek eseistycznych czy reportażowych, i wkomponowywanych ręką autora-redaktora książki materiałów archiwalnych dotyczących bohatera, wyimków z gazet itp.¹⁴

W wywiadach miejsce spotkania, okoliczności rozmowy, a nawet kulisy życia osobistego rozmówcy mogą być też ujawnione w toku samej rozmowy – ni stąd, ni zowąd w jakiejś migawce, przy okazji jakiegoś mikro zdarzenia, które „wkracza” pomiędzy rozmówców albo stanowi sytuację przez nich zaaranżowaną. Czytelnicy na przykład śledzą oglądanie przez rozmówców materiału, który ci chcą szczegółowo skomentować – są świadkami scen wertowania archiwaliów, spoglądania na książki stojące na półkach obok mówiących, a nawet oglądania fragmentów filmów (np. rozmowa Andrzeja Żuławskiego z Piotrem Kletowskim o warstwie operatorskiej *Trzeciej części nocy* toczy się właśnie przy włączonym filmie¹⁵). Są informowani o odbieraniu przez osobę udzielającą wywiad telefonu i stąd na przykład dowiadują się, w jakiego rodzaju sprawach może się ona kontaktować z bliskimi czy interesantami, co ją ciekawi czy co zaprzęta jej uwagę (jeśli to telefony służące przekazaniu jakiejś informacji albo złożeniu jakichś propozycji), dowiadują się też

¹⁴ Np. Remigiusz Grzela wyposażył wywiad rzekę z Marianem Kociniakiem w ramę, na którą składają się – na początku książki, przed materiałem z rozmów – stanowiące rodzaj sześcioczęściowego wprowadzenia wypowiedzi wybitnych osób i samego autora o Kociniaku, a jako rodzaj aneksu *Wyrwane z gazet*, czyli wypiski z recenzji przedstawień dotyczące Kociniaka, zestawienie ról, spis nagród i odznaczeń oraz swoiste posłowie Grzeli: *Z ostatniej chwili. Po Jubileuszu Mariana Kociniaka*; zob. *Marian Kociniak. Spełniony*, rozm. R. Grzela, Wydawnictwo Trio i Teatr na Woli, Warszawa 2010

¹⁵ P. Kletowski, P. Marecki, *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej. (Wywiad rzeka)*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 125–127. Oto cytat pokazujący sposób zapisu takiej zorientowanej na materiał oglądany rozmowy (jednocześnie ujawniający wzajemny stosunek rozmówców): „[A.Ż.] Teraz co tu się dzieje? Proszę spojrzeć, jak jedzie transformator, jak jadą szyny, proszę zwrócić uwagę, że tego nie widać... [P.K.] Absolutnie. [A.Ż.] I teraz szyny będą jechały, transformator do przodu, szyny do tyłu. To ma być niezauważalne, ale ma tworzyć taki niepokój na ekranie, jakiego zwykle ujęcie nie da. [P.K.] Rzeczywiście, nie zauważyłem tego. [A. Ż.] No właśnie. Część ujęć jest robiona bardzo podobną techniką”, tamże, s. 126.

w ogóle o pewnych sytuacjach z jej życia i o jej stosunku do takich czy innych wypadków. Z wywiadu Doroty Wodeckiej z Marcinem Świetlickim *Sam od razu jestem połowiczny*:

- Kiedy się pan ośmieszył przed sobą samym w związku z kobietą?
- O, telefon dzwoni! Ratuje mnie przed tym pytaniem! (...)
- Chcą państwu odłączyć telefon?
- No tak.¹⁶

Albo widzą nagle, jak udzielający wywiadu zwraca się do swoich zwierząt – na przykład w *Pół wieku czyśćca* Konwicki jest pokazany, jak konwersuje z kotem Iwanem, czasem przerywając rozmowę z Beresiem w najmniej oczekiwanych momentach:

A potem podpisywałem już wszystkie listy zbiorowe, jakie powstawały w Polsce: od listu w obronie Polonii w Związku Radzieckim po list w obronie tych dwóch, którzy coś tam wysadzili w Opolu. Podpisywałem wszystko! Wania! Wstydź się, to jakieś straszne świństwo! [Iwan przywłókł z balkonu jakieś resztki]. I nagle zaczęło mnie to bardzo denerwować.¹⁷

Wreszcie stają się świadkami częstowania osoby, która przeprowadza wywiad:

[T.K.] *Czyli może nie trzeba się bać. Nie trzeba panikować. Gonić. Coś cały czas na siłę robić?* [Z.B.] Drogi panie Tomasz, jak my sobie tak miło tu gwarzymy [rozmowa odbywa się w Leeds, w domu pana profesora], tylko niech pan te owocki je, bo świeżutkie, specjalnie dla pana... –...*jem, jem... –...* może w tej chwili, gdzieś tam, w jakimś tropikalnym lesie, albo gdzieś tu, niedaleko, za następnym żywopłotem, rodzi się rozwiązanie.¹⁸

¹⁶ Zob. D. Wodecka, *Mężczyźni rozmawiają o wszystkim*, Wydawnictwo Agora SA, Warszawa 2010, s. 320; skrót w tekście – cytowany.

¹⁷ S. Bereś, *Za co kochamy (prozę) Konwickiego?*, w: *Konwicki i tłumacze*, E. Skibińska (red.), Oficyna Wydawnicza Leksem, Łask 2006, s. 293, por. np. s. 262. Zob. też np. zakończenie wywiadu z P. Łozińskim, toczącego się, jak się okazuje w parku: *Wyłączyć dyktafon? Z Pawłem Łozińskim, reżyserem filmów dokumentalnych, rozmawia Marcin Kąckī*, „Duży Format”, „Gazeta Wyborcza” 27.03.2014.

¹⁸ Z rozmowy Baumana z Kwaśniewskim. T. Kwaśniewski, *Więc będzie wojna?*, „Gazeta Wyborcza” 14–15.04.2012. Por. zachowania Konwickiego udokumentowane we *W pośpiechu*.

Ta „zdarzeniowość” powoduje, że jednym z narzucających się czytelnikowi tematów wywiadów stają się relacje osobowe, w jakie wchodzi rozmówcy¹⁹.

Cały zbiór wyżej wymienionych chwytów konstrukcyjnych prezentuje wywiad *Wańkowicz krzepi* Krzysztofa Kąkolewskiego. Reportażysta zaznacza na przykład sięganie przez pisarza albo przez siebie (gdy Wańkowicz zleca mu takie zadanie) po książki²⁰, rysowanie przez Wańkowicza rzeczy związanych z opowieścią (jeden z rysunków został przedrukowany w publikacji²¹), oczywiście pokazuje także zachowania cokolwiek ekscentryczne, jak „chlusnięcie” w twarz Kąkolewskiego „koniakiem”, tyle że ze specjalnego, zasklepionego na górze kieliszka, czy „groźenie” zabawkowym pistoletem²². Mamy

¹⁹ O nich zob. m.in. M. Hopfinger, dz. cyt., s. 232; J. Lalewicz, *Filozoficzne problemy językowej artykulacji podmiotowości*, „Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej” 1976, t. 22, s. 295–316. Relacje te są oczywiście związane z rolami przyjmowanymi przez postacie tworzące książkę, z zadaniami, jakie przed sobą stawiają; zob. rozpoznania Głowczewskiego, które przywołałem w przypisie 2.

²⁰ *Wańkowicz krzepi. Z Melchiorem Wańkowiczem rozmawia Krzysztof Kąkolewski*, Czytelnik, Warszawa 1973, s. 14, 48, zob. także s. 106.

²¹ Motyw reprodukowanego rysunku dworu i losów życia jest wprowadzony do książki (tamże, s. 58–60) w następujący sposób: „Widzi Pan, *Ziele* szło od środka życia, od drobiazgów, weszło przez kuchnię. (...) Przypomina to rozrastanie się ojczystego domu w Kalużycach. Dawny dwór spalił się, została oficyna, do której dobudowano prostopadłe dwie oficyny, potem do jednej z nich jeszcze jedną. Tak rozrastał się dom jak książka. // Wańkowicz wyjmuje mi z ręki zeszyt i flamaster i zaczyna rysować. // Tu był ekonomski domek, który był fasadą całości i wprowadzał gościa w błąd, a tak szedł rozwój domu (...) [na całej stronie obok – s. 59 – reprodukcja rysunku z podpisem-komentarzem: „Rysunek wykonany przez Wańkowicza w czasie rozmowy z Kąkolewskim stał się osobliwym wynurzeniem”] Tu jeszcze ganek, kółko to podjazd. Ma Pan obraz tego domu. A to obraz książki *Ziele na kraterze*, o, biegnie lekko w górę: dzieciństwo małych, ciężki okres, potem jest lepiej, powstaje domeczek, wszystko idzie w górę i w górę, punkt kulminacyjny, pełnia szczęścia, i o // czerwona kreska flamastra spada prostopadłe // – wojna, powstanie, śmierć córki, tu gdzieś koniec książki. K.: *To jest piękny obraz, fotografia części Pańskiej duszy*. W.: Cóż to? Seans u psychoanalityka?”. Wzmianki w książce o rysowaniu (bez reprodukcji): s. 99, 100.

²² Jest w książce zdjęcie Wańkowicza z tym gadżetem podpisane: „Wańkowicz nieustannie zaskakuje swoich bliskich i znajomych. W czasie rozmowy z Kąkolewskim nagle bierze pistolet i ostrzeliwuje piłeczkami pingpongowymi swojego piewęc (fot. A. Jaloński)”, tamże, s. 71. Motyw kieliszka: s. 45.

do czynienia z szerokim zastosowaniem „didaskaliów” (w książce złożono je czcionką o punkt mniejszą od tekstu „głównego”, zostały ujęte w osobnych akapitach – wyśrodkowanych, oddzielonych od góry i dołu światłem), które służą Kąkolewskiemu zarówno do tego, by zasygnalizować krótko jakąś sytuację bądź czynność Wańkowicza albo opisać oglądany przedmiot, jak i do tego, by coś dopowiedzieć, jakby na zasadzie przypisu bądź skrótu w relacji, omówienia potencjalnie nieciekawego w zapisie fragmentu spotkania²³. „Chcę zrobić z Pana jednego z moich bohaterów” – deklaruje na drugiej stronie książki Kąkolewski, wyznając, że jego wywiad nie ma żadnej założonej z góry myśli przewodniej²⁴, odsłaniając przed czytelnikiem powód przyjętego sposobu redakcji: koncepcję zarysowania sylwetki²⁵. Niezwykle znamienity jest już sam początek wywiadu, dający pogląd na to, jak i gdzie spotkania się toczyły i jak autor książki i bohater pracowali podczas rozmów. Na pierwszej stronie nad tekstem znalazło się zdjęcie mężczyzn w trakcie rozmowy: Wańkowicz w fotelu, mówiący do Kąkolewskiego, który siedzi nieopodal, zwrócony bokiem do pisarza, i notuje w trzymanym na kolanie zeszytcie. Odbiorca otrzymuje komunikat: tak wyglądają spisane tu spotkania. Co więcej, warstwa „autotematyczna” tego zdjęcia, tj. odsłonięcie warsztatu, sposobu pracy Kąkolewskiego z materiałem wypowiedzi mówionej, zostaje już niebawem stematyzowana:

Dopiero gdy dostanę fakt, on obrasta, rozkwita w syntezę, porównania, analogie. Fakt jest dla mnie katalizatorem dla wyobraźni.

²³ Podaję przykłady w odpowiedniej kolejności: tamże, s. 65 (układanie kostki Rubika [?] przez Kąkolewskiego, kończące się matematycznym podliczaniem hipotetycznego czasu zakończenia zadania), s. 106 (opis oglądanego przez Kąkolewskiego zdjęcia), s. 100 (wyjaśnienie, że podczas niektórych spotkań Wańkowicza z Kąkolewskim ten pierwszy także pozował do obrazu Jonkaytis-Soltanowej; zob. s. 32), s. 74 („K.: (...) *W ilu krajach był Pan przez całe życie?* // Wańkowicz wymienia, ja notuję i podliczam. // K.: Wypada mi, że był Pan w 31 krajach”).

²⁴ Tamże, s. 6.

²⁵ Nb. na okładce książki, projektu Władysława Brykczyńskiego, widzimy wielki profil Wańkowicza, a poniżej kontur (mniejszy) ręki i głowy zwróconego ku niemu Kąkolewskiego, który trzyma w dłoni – przy brodzie Wańkowicza – pióro, jakby rysował swojego bohatera.

Wańkowicz przerywa nagle tok myśli i mówi z rozdrażnieniem:
Rzuciłem Panu okiem przez ramię, Pan wszystko notuje, nie stosując skrótów. Ja mam swój szyfr, swoją stenografię, aż czasem sam nie mogę tego odcyfrować, Pańska metoda rozciąga sprawę, muszę czekać, aż Pan wszystko popisz. Włączymy magnetofon.

K.: *W rozmowach wstępnych byliśmy zgodni, że człowiek mówi inaczej do mikrofonu. Poza tym ja już w trakcie notowania selekcionuję, kształtuję materiał, on już „przechodzi przeze mnie”, a nie przez maszynę²⁶.*

Tak jak podpisy pod materiałami wizualnymi w książce (o charakterze wyraźnie komentującym), tak też „didaskalia” są utrzymane w formie subiektywnej, pisane z punktu widzenia Kąkolewskiego (nierzadko w gramatycznej pierwszej osobie, o Wańkowiczu – w trzeciej). To Kąkolewski pisze tę książkę, jej materia tekstowa – i „didaskalia”, i same wypowiedzi Wańkowicza – to notatki Kąkolewskiego. Należy podkreślić, że wielość elementów „zdarzeniowych” integralnie zespolonych z materiałem interlokucyjnym – silnie go dynamizujących, urozmaicających, rozszerzających wywiad o wymiar przestrzenny, a przede wszystkim zdarzeniowy – właściwie chyba nie ma sobie równych w literaturze polskiej. A jest to przecież tom stanowiący bardzo wczesną realizację gatunku „książki mówionej”: z roku 1973.

Przykłady przywołane powyżej reprezentują i bezpośrednią, „didaskaliową” formułę opisu, i formułę pośrednią, w której nie wprowadza się nawiasu i wyjaśnienia odredakcyjnego, tylko buduje sugestię w dialogu. Ta druga forma nie musi jednak pojawiać się w środku czy pod koniec wywiadu, wprost przeciwnie, równie dobrze może stanowić ekwiwalent wspomnianego wprowadzenia

²⁶ Tamże, s. 10. Kąkolewski zda też pod koniec pracy, w swojej partii dialogu, swoje sprawozdanie Wańkowiczowi, a tak naprawdę – czytelnikowi (tamże, s. 115): powie, ile miesięcy pracowali razem, podliczy seanse („przeciętnie po około dwie godziny każdy, czyli były to dla mnie dwa dni i dwie noce, dwie pełne doby z Panem”) oraz zapisane zeszyty i kartki i podkreśli po tym, że nie pozostawi stenogramu, ale wszystko będzie redagował, selekcionował, usprawiedliwiając się niejako z usuwania niektórych wypowiedzi: „Może sam okaleczam tę książkę, pozbawiam czytelników Pańskiego słowa, ale chcę, żeby ta rzeka była «wisłana» pod względem treści, ale uregulowana formalnie”.

opisowego. Przykłady znajdujemy zarówno w starszych wywiadach, na przykład Krystyny Nastulanki (przypomnijmy, bardzo wyrazistej osobistości dziennikarskiej w polskim środowisku, szczególnie w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych), i w tekstach nowszych, należących do przywoływanego już choćby dorobku Doroty Wodeckiej (która skądinąd, co symptomatyczne, specjalizuje się tak jak Nastulanka właśnie w wywiadach „portretowych”). Oto początek rozmowy Nastulanki z Anną Kowalską (*Ten sam charakter pisma*), łączący „didaskalia” z zarysem sytuacji (opisem zdarzenia rozmowy, a jednocześnie sytuacji życiowej):

K.[owalska] (wskazując na przeładowane książkami półki i założone papierami biurko): Od pewnego czasu nabrałam pewności, że papiery znalazły jakiś sposób na rozmnażanie się. Każde dwie książki rodzą następne. Gdy ma się skłonność do gromadzenia tych rzeczy, a od czasu do czasu występuję jako comes fidei przyjaciół, sytuacja staje się beznadziejna. Człowiek przestaje panować nad tą masą. Postanowiłam sobie w ciągu najbliższego roku porozdzielać i zdeponować w zbiorach państwowych materiały, które przedstawiają wartość.²⁷

Rozmowę z Jarosławem Iwaszkiewiczem Nastulanka otwiera z kolei wątkiem Stawiska (zastanawia się nad związkiem trybu życia w Stawisku ze stylem pisania) i cały wywiad zaczyna sugestią obrazową: „Pięknie tu w Stawisku... Rozległy pejzaż... Cisza... spokój... Warszawa wydaje się dalsza, niż jest w istocie... Czy tak właśnie powinien żyć pisarz?” (*Moje parantele*)²⁸.

Dość podobne do tych wprowadzeń są początki rozmów Wodeckiej z Andrzejem Stasiukiem – bardzo „zdarzeniowe”, uruchamiające obrazy przestrzeni, w której jest prowadzona rozmowa: „– Ale ma pan tu trawę! – Że niby zapuszczone obejście? Przestało mi się chcieć kosić w tym roku”; „A ten facet na zdjęciu kim jest?”; „Tutaj są rozsypane jego prochy?”; „Widział pan? Wiejskie psy na smyczy!”; „Widzę, że kongi pan sobie kupił”; „Nie gasi pan na noc

²⁷ K. Nastulanka, *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*, Czytelnik, Warszawa 1975, s. 152.

²⁸ Tamże, s. 35.

światła w korytarzu?”²⁹. Podobnie dzieje się w wywiadzie dziennikarki z Markiem Bieńczykiem (*Panikuję z nadmiaru uczuć*): „Ile ma pan dzieci? (...) Bo z taką czułością postawił pan na nogi tego chłopczyka, który przewrócił się na rowerku, że pomyślałam: fajny ojciec”³⁰. Uwzględnione w zapisie sytuacje zapewniają tekstowi dynamiczne otwarcie, a jednocześnie podają czytelnikowi intrygujący element, który charakteryzuje bohatera, i są dobrym pod względem konstrukcyjnym (niewykluczone oczywiście, że wyeksponowanym w trakcie montażu materiału) punktem wyjścia do rozmowy.

Notabene większość wywiadów Wodeckiej jest utrzymana w konwencji grzecznościowej. Wyjątek stanowi rozmowa z Mikołajem Mikołajczykiem (*Nagość jest moim kostiumem*), prowadzona bez użycia tej formy. Ze względu na szczególny pod tym względem charakter rozmowy jego uzasadnienie zostało podane na samym początku:

– Czy pan...

– Nie zgadzam się na „pan”. Jak ma być „pan”, to ja wszystko wycofuję, bo zaraz zrobi się z tego uroczysta, nadęta trochę sytuacja. Rozmawiamy kilka godzin, jest luźno, a ty nagle z „panem” wyskakujesz. Wyobrażasz sobie, że ja obcej „pani” opowiadałbym swoje historie wszystkie? Przecież nie jestem jakimś tam frustratem.³¹

²⁹ Cytuję wg książki *Życie to jednak strata jest. Andrzej Stasiuk w rozmowach z Dorotą Wodecką*, Wydawnictwo Czarne, Warszawa 2015, s. 7 (zob. D. Wodecka, *Mężczyźni...*, s. 13, gdzie ten wywiad został opublikowany po raz pierwszy), 27, 43, 67, 119, 143. Książka stanowi faktycznie zbiór wywiadów Wodeckiej z pisarzem przeprowadzonych w większości dla „Gazety Wyborczej”. Takie „zdarzeniowe” początki znajdują w dalszych częściach wywiadów częste kontynuacje, np. „A pani się dobrze czuje? – Nie. Jeździ pan jak szaleniec. – Mam się zatrzymać? – Zwolnić. – Nie jadę wcale szybko. – Jak mijaliśmy wieś Kąty, mignął mi na górze krzyż z anteną. To możliwe?” (s. 60). Nb. Wodecka nie stosuje właściwie w ogóle (jedynym wyjątkiem jest „śmiech”) didaskaliów.

³⁰ D. Wodecka, *Mężczyźni...*, s. 107.

³¹ Tamże, s. 143. Wolno się zresztą domyślać, że wypowiedź padła chyba nie na początku nagrywanego materiału, ale być może już po całej rozmowie, np. podczas ustaleń dotyczących kształtu, jaki zostanie narzucony spisowanemu tekstowi (słowa Wodeckiej „Czy pan...” byłyby w tej sytuacji prawdopodobnie dopisane podczas redakcji).

Zwracam na to uwagę jako na pewną tendencję przemiany gatunku. Konwencja grzecznościowa jest z reguły utrzymywana w wywiadach z ludźmi kultury, przy czym bynajmniej nie jest obowiązkowa i często spotykamy się z tekstami, w których rozmówcy mówią sobie na „ty”. Niegdyś, nawet gdy rozmówcy znali się i w zwykłych dla siebie relacjach zwracali do siebie w drugiej osobie, autor wywiadu, redagując tekst, zmieniał zwroty na grzecznościowe³².

Z kolei w wypadku rozmówców pozostających na stopie bardziej formalnej (albo chcących nadać taką postać swojemu kontaktowi w publikacji) w zwrotach grzecznościowych stosuje się dziś już właściwie powszechnie zapis „pan/pani” małą literą. Jeszcze w latach osiemdziesiątych XX wieku byłoby to w wielu kręgach i wielu pismach wręcz nie do przyjęcia³³. Doskonale widać tę zmianę konwencji

³² Na przełomie 1959 i 1960 r. Konwicki otrzymał nagrodę tygodnika „Nowa Kultura” za *Dziurę w niebie*. W związku z wyróżnieniem Nastulanka przeprowadziła krótki wywiad z autorem (jak również z drugim nagrodzonym, Kazimierzem Feliksem Kumanieckim, nagrodzonym za *Cyceron a jego współczesnych*; zob. *Rozmowy z naszymi laureatami*, „Nowa Kultura” 1960, nr 1). Rozmowa jest bardzo swobodna, wręcz familiarna – ponieważ Konwicki przez wiele lat był w ścisłym gronie redakcyjnym pisma, rozmówcy mogli sobie pozwolić na nieukrywanie dobrej znajomości przed czytelnikami tygodnika (zresztą pozwalala na to i specyficzna formuła pisma z tego okresu); wywiad zaczął się słowami: „Może nam coś opowiesz, Tadzium, o początkach swojej kariery literackiej?”. Oto jednak mamy i materiał z rozmowy Nastulanki z Konwickim o kilka lat później. Publikowany w „Polityce” wywiad *O pogodzie, kompleksach i zabobonach* („Polityka” 1964, nr 47), mimo że także dość swobodny w sposobie kontaktowania się dziennikarki i pisarza – a częściowo i w tematyce, *vide* tytuł – zaczyna się już słowami: „N: Co słychać? K: Cierpię na bezsenność. N: A co Pan robi we Wrocławiu? (w klubie Dziennikarza)”. Wymóg zachowania formuły „Pan” został przyjęty również w przedruku tekstu w cytowanej książce z wywiadami Nastulanki, w której teoretycznie autorka mogłaby sobie pozwolić na zmianę konwencji (tj. przywrócenie stylistyki pierwotnej; zob. też, *Sami o sobie...*, s. 53 i n.).

³³ Co oczywiście nie znaczy, że niegdyś pisownia małą literą była niemożliwa. We wspomianej w poprzednim przypisie rozmowie Nastulanki z Kumanieckim z 1960 r., mimo że dziennikarka posługuje się formą grzecznościową i zwraca do Kumanieckiego, honorując jego stopień naukowy, stosuje zapis: „pan”, „panie profesorze”. Pasuje to zresztą do dość swobodnej językowo, jakkolwiek mającej charakter naukowy, rozmowy o książce (w wypowiedziach Kumanieckiego znajduje się np. zdanie: „No, powiedzmy, że i ze mną nie było

w edycjach wspomnianego wywiadu Beresia z Konwickim: w pierwodruku emigracyjnym i podziemnym widnieje forma „Pan” i jest ona obecna także w wydaniu III z 1990 roku. W wydaniu z 2003 roku mamy już formę „pan”³⁴. W tym ubezpośrednieniu relacji można widzieć przejaw przyjmowania się na gruncie polskim zachodniego stylu komunikacji, w tym wypadku zwłaszcza amerykańskiego, można jednak również dostrzec jeden z elementów służących chęci uwidocznienia pewnego zbliżenia rozmówców, pojawiającego się w ich kontakcie mimo relacji ewidentnie nadrzędno-podrzędnej.

Zabieg ten pomaga „uzwyczaźnić” rozmowę. „Uzwyczaźnienie” jej zresztą, jak się wydaje, stanowi tendencję w rozwoju gatunku – właśnie do tego celu mogą być wykorzystywane przez przeprowadzających i redagujących wywiady motywy „zdarzeniowe”, które wszak zamiast na same słowa wskazują czytelnikowi na tego, kto je wypowiada, z jego fizycznością, ekspresją, nawykami. Zastanawiam się przy tym, w jakim stopniu „zdarzeniowość” byłaby w odniesieniu do sytuacji dzisiejszej i jutrzejszej gatunku podatna na uogólnienie – i zdemonizowanie. Byłoby miło wskazać na jakąś domniemaną ekspansję „zdarzeniowości” jako na to, co należy do przyszłości gatunku, co nie tylko może być użyte do „uzwyczaźnienia” rozmowy, ale okaże się też jednym z głównych elementów budujących tę tendencję.

Kilka takich „głównych elementów” chyba istnieje, w każdym razie pokusiłbym się o ich poszukanie na zasadzie pewnej supozycji. Chyba można wskazać na przykład zjawisko pozostawiania w wywiadzie tego, co „mówione”. Oczywiście nie jest to właściwość

to takie całkiem proste”; Nastulanka: „No ale też wszystkie te sprawy znalazły przecież swoje miejsce w pana obecnej pracy”). Wobec takich przykładów bezpieczniejsze jest może stwierdzenie po prostu, że teraz proporcje liczby wywiadów z formami grzecznościowymi pisanymi wielką literą i tych z pisanymi małą literą się odwróciły.

³⁴ S. Nowicki, *Pół wieku czyścica. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Aneks, Londyn 1986 i Przedświt, Warszawa 1986. Tenże, *Pół wieku czyścica. Rozmowy z Tadeuszem Konwickim*, Oficyna Wydawnicza Interim, Warszawa 1990. Zob. S. Beres, dz. cyt. (przypomnę, że w tym ostatnim wydaniu po raz pierwszy pojawia się nazwisko przeprowadzającego wywiad, wcześniej, nawet w wydaniu z 1990 r., kryptonimowane).

wszystkich wywiadów, niemniej zważywszy na liczbę tych, w których wiele zdań jest krótkich, frazy nie są zupełnie wygładzone, pozostawiany bywa specyficzny szyk³⁵, kolokwializmy, także wulgaryzmy, wolno powiedzieć, że w tego typu tekstach zdecydowanie przestało być regułą przekuwanie tak zwanego języka mówionego w pisany. O ile niegdyś uswobodnienie drukowanej rozmowy opierało się zwłaszcza na pozostawieniu w kilku miejscach kolokwializmu (np. „no”), o tyle teraz niemała część przeprowadzających rozmowę, spisując materiał, stara się zachować jak najwięcej (tj. na ile to możliwe) elementów ze struktury wypowiedzi oryginalnej. Symptomatyczne, że zdarzają się i realizacje drastyczniejsze. Skrajne przykłady stanowią takie rozmowy, które mają w założeniu dać obraz indolencji umysłowej rozmówcy, czemu służy oddanie w zapisie niezborności myślowej i właśnie językowej tegoż³⁶. Pewną nowość w zakresie kształtu językowego „książki mówionej” stanowi tom z wywiadem udzielonym przez Andrzeja Żuławskiego Kletowskiemu i Mareckiemu. Z jednej strony wywiad ma charakter autokomentarzowy, z silnym rysem popularyzatorskim, ale i naukowym – ze wszystkimi konsekwencjami, jakie niesie to dla stylistyki dysput (powoduje np. obecność w tekście pytań typu: „A z jakich filozofii pan buduje swój światopogląd?”³⁷) – z drugiej strony wręcz rozsadza granice gatunku śmiałością wypowiedzi.

³⁵ Zob. np. *Szaleniec boży w okopach Petrarki*, rozmowa Andrzeja Stasiuka i Mariusza Kargula o Stanisławie Bojarczuku, „Tygodnik Powszechny” 2002, nr 1.

³⁶ Np. P. Najsztub, *Rutowicz: Ogólnie nie płacę*, „Przekrój” 12.01.2008.

³⁷ P. Kletowski, P. Marecki, dz. cyt., s. 137. O ukształtowaniu językowym pisze B. Witosz: „Stylistyka rozmów z pisarzem utrzymana jest w konwencji stylu naukowego, w odmianie, którą określić by można jako krytyczno-literaturoznawczą”; zob. też, *Stylistyka „prozy interlokucyjnej” – uwagi wprowadzające*, w: *Język artystyczny*, t. 13: *Interakcyjny wymiar dyskursu artystycznego*, red. B. Witosz, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2007, s. 111. Rzecz jasna, niektórzy pisarze chętnie igrają z takimi „wymogami” gatunku czy też dystansują się do nich, co widać wyraźnie choćby we wszystkich „książkach rozmowowych” Konwickiego albo w takim przykładowym fragmencie rozmowy Mareckiego z Pankowskim (dz. cyt., s. 295, 298): „[P.M.] Wpisuje się pan tą książką w postsekularyzm w sposób arcyciekawy, jest w niej bowiem Pankowski sanocki, skatologiczny, marginesowy, leśmianowski, zestawiający erotykę z sacrum... [M.P.] Przestań pan [śmiech]. [P.M.] ... i senioralny”.

Dezynwoltura, z jaką Żuławski (na marginesie: jeszcze niebędący wówczas autorem *Nocnika*, wyznaczającego kolejny etap rozwoju Żuławskiego pod tym względem) opowiada o niektórych ludziach i sytuacjach z własnego życia artystycznego i osobistego, pchnęła jednego z recenzentów do określenia książki (z pewną przesadą) skandalem dekady³⁸. Nie bez znaczenia jest tu też język. O ile raz zdarza się, że Żuławski powiada: „Myśmy wybudowali to mieszkanie [scenografię], w którym oni się dupczą, za p r z e p r o s z e n i e m”³⁹, o tyle w kilku innych miejscach książki już ani nie oplata wyrazistych słów formułą ekskuzy, ani nie są to wulgaryzmy w wersji bądź co bądź *soft*⁴⁰.

Jeśli chodzi o ogólną problematykę języka w wywiadzie, znamienne, że niejednokrotnie wywiady książkowe są przez komentatorów chwalone właśnie za utrzymanie języka mówionego. „Wiedemann i Czerniawski, czasem wbrew regułom dziennikarskiego fachu, nie walcowali specjalnie zdań, zostawiając ton i smak narracji charakterystycznej dla języka mówionego” – pisał Marcin Wilk, omawiając książkę *Końcówki. Henryk Berezka mówi*⁴¹. „Tu mamy jeden z najwspanialszych przykładów użycia polskiego języka mówionego w słowie pisanim” – to opinia Wajdy o wypowiedziach Konwickiego z *Pamiętam, że było gorąco* (rozmówcy: Katarzyna Bielas i Jacek Szczerba)⁴², a recenzentka „Tygodnika Powszechnego” w omówieniu *W pośpiechu*, kolejnego tomu rozmów (który przygotował autor niniejszego tekstu), specjalnie podkreślała, że czyszczenie, preparowanie wypowiedzi mogłoby zamazać portret rozmówcy⁴³. Zwróćmy uwagę, że i Stanisław Bereś, autor pierwszego

³⁸ O czym wydawca skwapliwie poinformował na tylnej okładce. Zob. „Wprost” 17.08.2008.

³⁹ P. Kletowski, P. Marecki, dz. cyt., s. 429, wyróżn. moje.

⁴⁰ Zob. np. tamże, s. 104, 206, 214, 212, 305, 501.

⁴¹ M. Wilk, *Dopiski o Berezie*, „Dziennik Polski” 12.08.2010.

⁴² A. Wajda, *Powrót z ironią*, „Gazeta Wyborcza” 06.10.2001.

⁴³ K. Błażejowska, *Szanowny doktor i chytry Litwin*, „Tygodnik Powszechny” 2012, nr 1. Skądinąd sama Błażejowska miała możliwość poznania Konwickiego i jego mówienia jako autorka wywiadu publikowanego na łamach pisma pod koniec 2010 r. Próbką materiału językowego z tego tekstu: „ja biedny naprawdę nie pamiętam! Mnie ludzie przypominają moje zachowania, moje powiedzenia,

wywiadu rzeki z Konwickim, nie stronił od zapisywania padających w wypowiedziach rozmówcy słów potocznych, ale jednak w redakcji sformułowania takie musiały zostać opatrzone do pewnego stopnia pacyfikującym je, obłaskawiającym cudzysłowem, na przykład: „Tu mnie pan troszeczkę «zagina»”⁴⁴. Oczywiście zdarzały się w przeszłości wywiady swobodniejsze, z kolokwializmami, a nawet o bardzo wyraźnym charakterze „mówionym”, trudno jednak za podważającą regułę uznać na przykład rozmowy z tak specyficznym człowiekiem słowa jak Miron Białoszewski⁴⁵.

Po wtóre – jakkolwiek znowu nie jest to, naturalnie, właściwe wszystkim tekstom – wywiady, zwłaszcza książkowe, obfitują w opowieści o potoczności, o sprawach często, jak by się mogło wydawać, błahych albo po prostu zwykłych. Wiąże się to zapewne z ogólnym zainteresowaniem potocznością, codziennością, sferą obyczajową jako tematem opisu⁴⁶ i na pewno wiąże się też ze

moje teksty, a ja słucham tego w lęku, zdumiony. Za to pamiętam doskonale wszystkie momenty, kiedy nie za bardzo się znalazłem, kiedy z punktu widzenia honoru troszkę było to nie tak jak trzeba. Te rzeczy pamiętam. Ale na przykład dobre rzeczy, które mi się zdarzyło zrobić, w ogóle natychmiast pamięć usunęła. Więc jestem taki indywidualny przypadek faceta z pokrętną pamięcią”; zob. też, *Stoneczny obłok nade mną*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 52.

⁴⁴ S. Bereś, dz. cyt., s. 11. U Kąkolewskiego cudzysłowów co prawda nie było, ale też trudno wyobrazić sobie ich wprowadzenie w takich np. miejscach tekstu z kolokwializmami: „Znajdę się pomiędzy innymi Pańskimi bohaterami, a ponieważ wiem, jakich Pan sobie wybiera, to brr” (dz. cyt., s. 6); „Dobra, pytaj Pan” (s. 8).

⁴⁵ Zob. Z. Taranienko, *Rozmowy z pisarzami*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1986, wywiad: *Szacunek dla każdego drobiazgu*. Jakkolwiek wywiad jest pod tym względem faktycznie niezwykły, przywołam przykładowy fragment: „Z.T.: Jest w tej książce [*Pamiętniku z powstania warszawskiego*] jakaś nowa dialogowość, wydaje się, że rozmawia Pan z czytelnikiem. Pisana jest ona tak, jakby się po prostu mówiło. M.B.: Właśnie, o to chodziło. Żeby to nie było gorsze od mówienia. Jest to grzech potoczny. A taki wielki. Ktoś opowiada świetnie swoje przeżycia. Ale często, gdy napisze, okazuje się, że umarł w sytuacji. Gadane było lepsze. Chodzi o to, żeby nie było lepsze. Dać i nie żałować ludziom i sobie. Pamiętnik był najpierw pisany, ale potem to pisanie dyktowałem na magnetofon, żeby ktoś mógł to przepisać na maszynie. Więc przechodził cały przez ucho”. Zob. też np. K. Nastulanka, *Samí o sobie...*, wywiad: *Sztuka uszyskożerna (rozmowa z Mironem Białoszewskim)*.

⁴⁶ Symptomatyczne, że np. Dwutygodnik.com od połowy 2014 r. ma specjalną rubrykę poświęconą tej problematyce („Obyczaje”).

specyfiką wspomnień jako takich, będących podstawowym materiałem omawianego typu wywiadów (i to nie tylko wywiadów z twórcami kultury), ale może też na przykład brać się z poczucia konieczności zapełniania luk w obrazie istotnych miejsc, zjawisk, wydarzeń społecznych czy historycznych. Tak jest w wypadku – by wskazać szczególnie wyrazisty przykład – wywiadu rzeki udzielonego przez Mariana Pankowskiego, postulującego weryfikację mitu łagrów „Auszwicu”⁴⁷.

Powstała też ostatnio w Polsce bardzo interesująca książka, znamienne zatytułowana: *Szafa, czajnik, obwodnica. Rozmowy z obcokrajowcami* (skądinąd tytuł główny jest wzięty z tytułu jednego z wywiadów, w którym słowa te są wymienione jako ulubione rozmówców⁴⁸). Autorka, Dorota Karaś, spotykała się z obcokrajowcami osiadłymi w Gdańsku. Na książkę składają się opowieści o „życiu, o codziennych zmaganiach, zabawnych przygodach i zaskakujących odkryciach”⁴⁹. Rozmówcami Karaś są: ukraińska specjalistka obsługi urzędzeń medycznych, która sprząta w Gdańsku mieszkania i opiekuje się osobami starszymi, amerykański pastor i jego żona, francuski muzyk i nauczyciel języków, Syryjczyk, Palestyńczyk, Rosjanka, Tunezyjczyk i Wietnamczyk prowadzący bary i restauracje albo pracujący w takich miejscach, brazylijski piłkarz grający w Lechii, Włoch – autor przewodników, studenci z Chin, Wysp Kanaryjskich i Białorusi, biznesmeni ze Szwecji i Indii, mieszkający w schronisku Senegalczyk. Osoby te łączy fakt, że są obcokrajowcami, to, że mieszkają w Gdańsku, i to, że zgodziły się na rozmowę. Nie są znane – to nie z powodu swej wyjątkowości stały się bohaterami książki. Stały się nimi z powodu właśnie odwrotnego, i to ma być siłą tej książki. Drobiną jednostkowych losów (mimo że

⁴⁷ Zwróciła na to uwagę recenzentka Dwutygodnika.com J. Ostrowska, *Pankowski. Przygody*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/3008-pankowski-przygody.html> [dostęp: 06.11.2014]. *Weryfikacja mitu* to jeden z książkowych *quasi-śródtytułów* (umieszczanych na marginesach stron), pojawiający się przy wspomnieniach łagrów.

⁴⁸ Zob. *Szafa, czajnik, obwodnica. Rozmowy z obcokrajowcami – przeprowadziła Dorota Karaś*, Oficyna Gdańska, Gdańsk 2013, s. 29.

⁴⁹ Informacja z okładki.

dziennikarka nie pogłębia specjalnie spraw prywatnych, to jednak siłą rzeczy dowiadujemy się wielu szczegółów, często przejmujących, o jej rozmówcach – wymienianych z imienia i nazwiska, a czasem tylko z imienia i niepozwalających sfotografować swojej twarzy), opisy trybu pracy, zwykłych zajęć oraz obserwacje wyprowadzane z pozycji oka „zewnątrznego” w stosunku do polskiej rzeczywistości poza mozaiką motywów „z życia wziętych” mają dać pewien obraz polskiej rzeczywistości. Jestem zresztą przekonany, że taki obraz dają – nie tylko bogaty, ale wręcz syntetyczny (co może zaskakiwać, zważywszy na dość przypadkowy dobór rozmówców). Inną swego rodzaju syntezą stał się cykl wywiadów z położnymi, reprezentantkami różnych pokoleń, dzięki czemu książka (skądinąd z nieukrywanym pazurem interwencyjnym, propagującym odwrót od medykalizacji) oferuje wędrówkę przez etapy funkcjonowania zawodu w dwudziestowiecznej Polsce i obraz przemian sytuacji położnych i rodzących (także przez zestawiane z tu i ówdzie wtrącanymi przez rozmówczynię informacjami o innych krajach)⁵⁰.

Po trzecie wreszcie, ważne wydaje się eksponowanie w wywiadach anegdoty. Jest to związane ze swoistą wielogatunkowością wywiadów, która sama w sobie jest oczywista w wypadku tekstów opartych na wspomnieniach i polegających na formułowaniu różnych komentarzy (zapis jako żywo może się stawać tekstem sylwicznym, w którym spotykamy formy czy to wspomnień, czy to recenzji, czy to plotek i żartów⁵¹). W każdym razie coraz śmiej zaznacza się w wywiadach warstwa dykteryjna czy też z tematami po prostu mniej istotnymi⁵². I znowu: nie utrzymuję bynajmniej,

⁵⁰ Zob. S. Szwed, *Mundra*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2014.

⁵¹ Zob. D. Ulicka, *Rzeczowe i rzeczone*, „Miesięcznik Literacki” 1988, nr 2/3. Trzy ostatnie formy Ulicka określa w swoim teoretycznym szkicu dotyczącym sylwiczności jako „półprywatne, prywatne i rodzinne zestawione gatunki porozumiewania się w różnych sferach praktyki życiowej”, tamże, s. 91.

⁵² Zderzenie oczekiwań dyktowanych starymi doświadczeniami czytelniczymi z obecnością lżejszej tonacji w wielu partiach „książki mówionej” może oczywiście wywoływać rozczarowania. Niegdyśi czytelnicy drugoobiegowego i emigracyjnego *Pół wieku czyścica* Beresia mogą uznać wydane w 2001 i 2011 wywiady książkowe z Konwickim za „bzdecarskie” (jak o wspomnieniach filmowych Konwickiego z *Pamiętam, że było gorąco* wypowiedziała się jedna

że mówię o zasadzie dotyczącej wszystkich tekstów. Ale symptomatyczne jest, że w tomach należących do najgłośniejszych rozmów ostatnich lat anegdota nadaje główną tonację, przez co całość stoi pod znakiem ostentacyjnej bezpretensjonalności. Tego rodzaju wywiady rzeki można by uznać za należące do tak zwanej literatury środka – wywiad może konkurować na przykład z lekką w tonie książką pamiętnikarską. Niegdyś trzeba było mieć coś ważnego do powiedzenia i chcieć to powiedzieć, by ktoś życzył sobie tego wysłuchać, spisać, opracować tekst i znaleźć wydawcę wierzącego w przedsięwzięcie. Anegdoty czy przygodne dialogi pojawiały się najczęściej na marginesie, który „oblaskawiał” dla czytelnika „merytoryczną” całość, odciążał treść. Dziś zaś sprzedają się świetnie właśnie te książki, w których dominuje żywioł rozmowy, które są portretami pokazującymi nieraz wręcz nonszalanckie zachowania znanych postaci podczas spotkań. Sprzedaż jest napędzana zainteresowaniem samymi spotkaniami – dopiero spod tej warstwy wyziera, może nawet jako niespodziewany bonus, sama treść: w punkcie wyjścia dla wielu zapewne czytelników książki Prokopa i Hołowni ciekawsze było samo zderzenie dwóch celebrytów i fakt, że do siebie mówią, niż co mówią (choć oczywiście zakładana kontrastowość musiała być obiecująca). Chęć dowiedzenia się czegoś nie stanowi w wypadku tego rodzaju książek podstawowej podniety lekturowej. Wydaje się, że skoro tego typu wywiady mogą być bestsellerami – a przecież wspomniana książka, jak również *Łapa w łapę* Kamili Łapickiej czy tom (opasły!) rozmów Marii Czubaszek i Artura Andrusa były nieprawdopodobnymi rynkowymi hitami i miały swoje kontynuacje – wiele mówi to o przemianach statusu gatunku i oczekiwaniach wobec niego. Wywiady nie służą już wyłącznie – tak jak niegdyś – wyjaśnianiu

z ankietowanych osób, zob. S. Bereś, dz. cyt.) albo traktujące prawie wyłącznie o nalewkach i ciasteczkach (zob. wypowiedź K. Vargi o *W pośpiechu* w programie TVP Kultura „Tygodnik Kulturalny” z 11.11.2011, <http://vod.tvp.pl/audycje/kultura/tygodnik-kulturalny/wideo/11112011/5726942> [dostęp: 06.11.2014]) czy wręcz za niezredagowane („Trudno tolerować w opublikowanym wywiadzie te momenty, w których rozmowa zwyczajnie się nie kleiła”, J. Kuisz, *Niedosyt obopólny* [rec. *W pośpiechu*], kulturaliberalna.pl [dostęp: 06.11.2014]).

jakichś kwestii czy wypytywaniu postaci wyróżniających się w życiu społecznym i kulturalnym o te momenty z ich biografii, których nie opisały same.

Wypada przy tym jednakowoż podkreślić, że rozmowy Andrusa z Czubaszek są jednocześnie przykładem zupełnego pozbawienia wywiadu „zdarzeniowości”. Byłoby miło w wypadku tej zwłaszcza książki – jako wspaniałego przykładu na omówioną anegdotyczność i dużą inwencję edytorską (*vide* warstwa graficzna z licznymi zdjęciami archiwalnymi) – dorzucić jakieś obrazy sytuacji prowadzenia dialogu, tym bardziej że z tego, co Andrus mówi w nocie na końcu – przynajmniej w nocie! – a także podczas spotkań promujących publikację, bardzo by się do włączenia w materię tekstu nadawały (dzinnikarz opowiadał, że musiał niechętną Czubaszek podchodzić – np. włączał dyktafon w samochodzie i szantażował ją groźbą niezatrzymania się na papierosa); takiej warstwy, którą można by nazwać niemal warsztatową, w książce zupełnie nie ma⁵³. Fakt, że choć tego rodzaju kontekst bardzo by się do włączenia w wywiad nadawał, a mimo to włączony nie został, świadczy przeciwko holistycznemu ujęciu upatrującemu w „zdarzeniowości” element, którego znaczenie będzie rosło. Trudno mówić o jakimś powszechnym trendzie wprowadzania „zdarzeniowości” do „literatury interlokucyjnej”. Ja w każdym razie nie podejmuję się przeprowadzenia żadnej statystyki czy badań ilościowych w tak obszernym i różnorodnym materiale ani porównania dzisiejszych realizacji gatunku z niegdysiejszymi, w których, jak sygnalizowałem, „zdarzeniowość” obecna była lub bywała. Zazwyczaj konteksty sytuacyjne nie są, o czym była mowa we wstępie, niczym więcej niż elementami punktowymi. I może tak właśnie pozostanie, choć – jak już sygnalizowałem – nie w objętości tkwi ich znaczenie, ale w fakcie już samego pojawiania się w wywiadzie.

⁵³ LS, *Czubaszek i Andrus – tandem doskonały* [relacja ze spotkania autorskiego], http://kulturalia.lca.pl/legnica.news,34549,Czubaszek_i_Andrus_tandem_doskonaly.html [dostęp: 30.11.2014]; zob. ag, *Artur Andrus: Marysię Czubaszek przysłały inne światy*, <http://www.polskieradio.pl/9/201/Artykul/462155,Artur-Andrus-Marysie-Czubaszek-przyslaly-inne-swiaty> [dostęp: 30.11.2014].

Wolno chyba jednak stwierdzić, że skoro „zdarzeniowość” była lub bywała obecna zawsze, to widocznie czytelnik do czegoś jej potrzebował, mimo że zaburzała „czystość” wypowiedzi. A może właśnie dlatego była potrzebna? Można „zdarzeniowość” traktować jako przypomnienie, że oprócz tego, że rozmówcy coś mówią, są razem, mają ze sobą kontakt (choćby nawet antagonistyczny), który na oczach czytelnika budują. W takim ujęciu „zdarzeniowość” byłaby emanacją tego, co między innymi czyni chyba gatunek tak atrakcyjnym dla czytelnika. Pokazanie kontaktu człowieka z drugim człowiekiem – ku temu zmierzałaby suponowana tendencja rozwoju tego rodzaju literatury.

Summary

Literary interview stretches between what has been said during the real encounter and its recorded form, between a situation when two or more people meet and the content of their conversation, the gist of it. It seems that even if the final version is the result of a very thorough editing, restructuring of the original material, still the reader (never fully aware of the circumstances in which the text came into existence and the extent of the editorial work, yet often realising the fact) treats it as if it was the true image of the encounter. It is so because of the reader's imagination: while reading, the reader sees the sentences as being, to some extent, “said”, and falls in with the suggestion the composition provides. Kaniecki in his article focuses on the “event” elements of interviews, those that appeal to the reader's imagination, provoke the reader to use it.

JERZY SZYŁAK

Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego

Komiks polski „w horyzoncie literatury”

1

Pierwszym problemem, z jakim musi się uporać osoba podejmująca próbę opisaną związków komiksu z literaturą, jest konieczność wskazania, skąd komiks się wziął i czym właściwie jest. Kłopot z odpowiedzią na to pytanie wynika stąd, iż pomiędzy osobami zajmującymi się badaniem historyjek obrazkowych brakuje zgody, czy rodowód owych historyjek wiązać z rozwojem sztuk plastycznych, czy też literatury. Zwolennicy pierwszego rozwiązania wskazują, że obrazy „od zawsze” opowiadały historie, a ich twórcy nierzadko tworzyli cykle wizualnych przedstawień, by pokazać, jak dana opowieść się rozwija. Dowodami są tu kolumna Trajana, arras z Bayeux czy też Drzwi Gnieźnieńskie. Kłopotliwy jest jednak fakt, iż sami malarze i graficy w XIX wieku stanowczo stwierdzili, że „malarstwo to nie literatura”, za domenę tej ostatniej uznając opowiadanie historii, a za domenę tego pierwszego pokrywanie płótna farbami w pewnym określonym porządku.

Istota problemu tkwi w tym, że w komiksie przedstawianie zostało podporządkowane opowiadaniu, a przekazanie treści narracyjnych stało się ważniejsze od działania *stricto* artystycznego. Z perspektywy czasu możemy stwierdzić, że utożsamienie narracji z literaturą jest zbyt radykalne i nie do końca słuszne. Wszak z narracją mamy do czynienia i w teatrze, i w kinie, i w wielu działach

tradycyjnie pojętych sztuk plastycznych. Pamiętajmy jednak przy tym, że zanim filmoznawstwo i teatrologia stały się samodzielnymi dyscyplinami naukowymi, rozwijały się w ramach literaturoznawstwa. Ale pamiętajmy też i o tym, że komiks nie składa się z ilustracji do jakiegoś (nie zawsze istniejącego) tekstu literackiego, ale jest specyficznym „tekstem”, ułożonym z rysunków zestawionych ze sobą w określonym porządku fabularnym.

Pochodzenie komiksu można próbować objaśniać dwojako i wyprowadzać go albo ze zbioru obrazków, które oglądane po kolei odsłaniały jakiś rozwój zdarzeń i układały się w relację z ich przebiegu, albo z towarzyszących utworowi literackiemu ilustracji, które stopniowo rozrastały się i zastępowały tekst słowny przekazem wizualnym. I jedno, i drugie objaśnienie ma charakter umowy: możemy odnaleźć zarówno cykle obrazów dające się czytać „jak powieść”, jak i utwory ilustrowane tak bogato, że obrazy wyraźnie dominują nad tekstem. W jednym i drugim wypadku najistotniejsze jest to, że owe przekazy są próbami zrealizowania za pomocą środków wizualnych zadania, które tradycyjnie przypisuje się literaturze, tj. opowiedzenia historii.

Sformułowanie, które zdaje się najtrafniej oddawać istotę tego, czym komiks był i z jakiej przyczyny tym się stał, pojawia się w pracy Maryli Hopfinger *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, gdzie możemy przeczytać:

Silne promieniowanie kultury werbalnej na inne dziedziny sprawia, że tendencje do ikonizacji tak wyraźne w XIX wieku oparte są na wzorach literackich, a nasilający się rozwój kultury wizualnej dokonuje się w horyzoncie literatury.¹

W wydanej wcześniej książce *Kultura współczesna – audiowizualność* cytowana autorka dokładniej przedstawiła swoją koncepcję, zwracając uwagę, że

¹ M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 9.

Na przełomie wieków i w pierwszej połowie wieku XX typ kultury miał głównie charakter werbalny. W społecznej komunikacji dominowały systemy semiotyczne, przedmioty kulturowe i praktyki oparte na słowie. Czołowe miejsce zajmowała kultura literacka, literatura wiodła prym na Parnasie i pełniła jednocześnie funkcje doniosłe w odczuciu społecznym. Uznane i zarazem żywe tradycje wywodziły się przede wszystkim z kręgu kultury literackiej.²

W drugiej z cytowanych książek Hopfinger pisze, że w momencie swoich narodzin „Kino nie miało żadnych własnych doświadczeń”³ i potrzebowało niemal pół wieku, by uwolnić się od wzorów narzucanych przez kulturę literacką. Komiks, który nie cieszył się takim zainteresowaniem twórców i krytyków jak sztuka filmowa i rozwijał się wyłącznie w ramach kultury masowej, pozostał „w horyzoncie literatury” dużo dłużej niż kino. Więcej nawet, w momencie gdy na obszarze twórczości komiksowej doszły do głosu indywidualności artystyczne i pojawiły się oryginalne dzieła, ich promocja dokonała się dzięki podkreślaniu związku z literaturą poprzez lansowanie terminu „powieść graficzna” (*graphic novel*).

Od początku o tym, czym jest komiks, czy też o tym, jak jest on postrzegany, decydował sposób jego prezentacji i rozpowszechniania, historyjki obrazkowe najczęściej i najskuteczniej były bowiem rozpowszechniane drukiem (lub w postaci odbitek graficznych, co też jest odmianą druku). W gazetach komiksy najpierw były prezentowane obok powieści w odcinkach, potem zaś zajęły ich miejsce. Mogły też być publikowane w postaci odrębnych broszur, co jeszcze bardziej przybliżało ich wygląd do form prezentacji utworów literackich. W tym miejscu warto chyba wskazać istotną różnicę w podejściu do historyjek obrazkowych między twórcami amerykańskimi a europejskimi. W pracach powstałych w USA można dostrzec tendencję do ograniczania roli słowa w funkcji narracyjnej (lub nadawania tej funkcji wypowiedziom bohaterów prezentowanym w tak zwanych dymkach wychodzących z ust postaci). W Europie przywiązanie do komentarza umieszczonego pod obrazkami jest o wiele większe. Przekłada się ono nie tylko na

² M. Hopfinger, *Kultura współczesna – audiowizualność*, PIW, Warszawa 1985, s. 81

³ Tamże, s. 80

publikowanie większej liczby opowiadań rysunkowych opatrzonych tego rodzaju komentarzami, ale i na przerabianie amerykańskich komiksów w taki sposób, by teksty oddzielić od obrazków i umieścić jedno pod drugim. Wydaje się, że szczególne upodobanie do tak prezentowanych historyjek obrazkowych w Polsce w pierwszych latach po drugiej wojnie światowej należy wiązać z dążeniem do podkreślenia odmienności owych utworów od komiksów amerykańskich, jawnie piętnowanych jako wytwór kultury imperialistycznej.

O ile w odniesieniu do komiksu na świecie prawdziwe jest twierdzenie, że rozwijał się w ramach kultury masowej, o tyle o komiksie w PRL-u należałoby powiedzieć, że rozwijał się w zgodzie z wyobrażeniami o tym, jak produkt kultury masowej powinien wyglądać. W *Encyklopedii wiedzy o książce* można znaleźć informację, że książka obrazkowa to

książka składająca się z barwnych obrazków, niekiedy opatrzonych krótkim, czytelnym, zrozumiałym tekstem, drukowana przeważnie na mocnym papierze i w dużym formacie, przeznaczona dla dzieci, analfabetów lub osób słabo czytających, czasem dla ogółu czytelników, np. komiks.⁴

Owa definicja nie tylko pozostaje w zgodzie z potocznymi wyobrażeniami na temat historyjek obrazkowych, ale wręcz zdaje się je modelować, narzucając określoną perspektywę postrzegania komiksu. W zgodzie z nią komiks nie jest zjawiskiem artystycznym, ale swoistą protezą dla mało wyrobionych czytelników. Ten sposób patrzenia na historyjki obrazkowe powodował, że w najlepszym wypadku traktowano je jako niewybredną rozrywkę. W związku z tym ukazywały się one przede wszystkim w czasopiśmie dla dzieci i młodzieży oraz w prasie o charakterze komercyjnym: piśmie satyrycznym i oferującym odbiorcom treści sensacyjne. Nie zawsze zauważaną konsekwencją przyjęcia takiego stanowiska był fakt, iż lwią część komiksów prasowych nie doczekała się w PRL-u publikacji książkowych.

Inną rzeczą, na którą warto zwrócić uwagę, jest to, że komiksy Andrzeja Mleczki były wydawane jako rysunki satyryczne (w takiej

⁴ *Encyklopedia wiedzy o książce*, Ossolineum, Wrocław 1971, s. 1278.

samej szacie graficznej i formacie, a nawet w serii wydawniczej, jak zbiory rysunków i tekstów humorystycznych), co w pewnym stopniu zacierało ich komiksowość. Podobnie było nie tylko z pracami innych satyryków (którzy jednak dość rzadko rysowali historyjki obrazkowe), ale i z historyjkami obrazkowymi dla dzieci, w tym z komiksami Bohdana Butenki. Prawdopodobnie były one postrzegane jako prace plastyczne (żarty rysunkowe przedstawione w cyklu czy serii obrazków), a nie opowieści.

2

Wydany w roku 1967 komiks *Rzyżko* rozpoczyna się od słownego wprowadzenia w akcję:

Pierwsza połowa października. W miasteczku zegary chodzą wolno. Wieczór zapada tu szybko. Pod jedynym kinem gromadka młodych ludzi; kilka osób rozmawia głośno; z pobliskiej gospody wyrzucają awanturujących się. Nad miasteczkiem góruje masyw zamku. Czas i wojna obeszły się z nim brutalnie.⁵

W sumie w prostokątnej ramce, która pojawia się na pierwszej stronie i poprzedza pierwszy obrazek komiksu, autorzy *Rzyżka* umieścili czternaście zdań rozbudowanego tekstu o charakterze literackim. Mają one charakter opisowy, są nasycone epitetami, widać w nich też ślady innych zabiegów stylistycznych (w rodzaju zacytowanego przeciwstawienia słów „wolno”–„szybko”). Celem tych zdań jest nie tylko wprowadzenie czytelnika w akcję opowieści, ale także narzucenie mu sposobu lektury. To wyraźna odpowiedź, że obrazki, które pojawiają się w następnych ramkach, ma czytać jak powieść.

W dalszych partiach komiksu *Rzyżko* nie spotkamy już tak rozbudowanych komentarzy: zostaną one zredukowane do informacji o miejscu akcji („Korytarz zamkowy”) lub jej czasie („Dziesięć dni później”) i niekiedy tylko będą zawierać jakieś dodatkowe dane w rodzaju, na przykład że „Samochód hamuje z piskiem opon przed komendą powiatową MO”. Autorzy komiksu ewidentnie dążą do

⁵ W. Krupka, K. Pol, Z. Sobala, R. Tejszerski, *Rzyżko 1*, Ongrys, Szczecin 2014, s. 1.

zasygnalizowania, że opowieść słowna ustępuje opowieści obrazkowej, że rysunki „dopowiadają” to, o czym wcześniej informowały słowa. Co prawda na rysunkach nie zobaczymy górującego nad miasteczkiem masywu zamku, z którym czas i wojna obeszły się brutalnie. Dane nam będzie popatrzeć tylko na jego wnętrza. Nie zobaczymy też innych, zdradzanych przez narratora detali, ale mimo to historia opowiedziana w *Ryzyku* będzie rozwijać się sprawnie.

Jerzy Jastrzębski w szkicu *Komiks i stereotypy* napisał, że w komiksach o kapitanie Żbiku (*Ryzyko* było ich pierwszą częścią) pojawiały się komiksowe przeróbki powieści kryminalnych wydawanych w serii *Ewa używa 07*⁶. W rzeczywistości sprawa była bardziej skomplikowana. Scenarzysta znaczącej większości owych opowieści rysunkowych i zarazem pracownik Komendy Głównej Milicji Obywatelskiej Władysław Krupka był pomysłodawcą zarówno serii komiksowej, jak i powieściowej. Był także autorem niektórych utworów wydawanych w serii *Ewa używa 07* – publikował je pod pseudonimem Władysław Krupiński⁷. Utwory komiksowe nie są *de facto* adaptacjami utworów literackich, ale ich innymi wersjami, różniącymi się szczegółami, w tym nazwiskami bohaterów. Umieszczenie na początku *Ryzyka* tekstu o wyraźnie widocznych walorach literackich nie wynikało z faktu dokonania przekładu czy też adaptacji wcześniej istniejącego opowiadania. Miało ono charakter wyraźnie symboliczny: sygnalizowało przejście od opowiadania słowami do narracji, której nośnikiem są obrazy.

Zaproponowany w *Ryzyku* układ – na początku wprowadzenie słowne przypominające narrację literacką, a potem przeniesienie ciężaru opowiadania na obraz dopełniony zredukowanymi komentarzami, często w formie równoważników zdań – szybko stał się w polskich komiksach normą. Wyraźnie zauważalna była też tendencja, by komentarze słowne od początku redukować lub w ogóle eliminować. Na przykład pierwszy odcinek serii *Kapitan*

⁶ Zob. J. Jastrzębski, *Komiks i stereotypy*, w: tenże, *Czas relaksu. O literaturze masowej i jej okolicach*, Ossolineum, Wrocław 1982, s. 218.

⁷ Szczegółowo pisze o tym Arkadiusz Florek w artykule dostępnym on-line: *Ewa używa Żbika*, <http://www.relax.nast.pl/1/artzbik04.htm> [dostęp: 01.09.2014].

Kloss (scen. Andrzej Zbych, rys. Mieczysław Wiśniewski) rozpoczyna wprowadzenie podane w bardzo skróconej formie: „Polskie Pomorze. Kościerzyna. Jesień 1939 r. SS wypędza miejscową ludność”⁸. Podobnie jest też w innych częściach tego komiksu opartego na telewizyjnym serialu *Stawka większa niż życie*. Nie we wszystkich jednak. W jednej trzeciej odcinków pojawiają się rozbudowane wprowadzenia słowne na początku opowieści, a także długie komentarze w środku. Są one zbudowane na podobieństwo narracji literackiej. Mogą lokować bohatera na szerokim tle wydarzeń historycznych:

W grudniu 1942 roku, gdy armie niemieckie utknęły pod Stalingradem, a wojna zbliżała się do punktu zwrotnego, człowiek, który w armii niemieckiej nosił nazwisko Hans Kloss, otrzymał jedno ze swych najtrudniejszych zadań. Uzyskał właśnie krótki urlop i CENTRALA poleciła mu jechać do Wrocławia, gdzie od dwóch lat działała polska grupa wywiadowcza.

Mogą też posługiwać się mową pozornie zależną, podsuwając potrzebne do zrozumienia akcji informacje w formie pytań, jakie stawia sobie bohater:

Kloss wiedział, że Ewie grozi śmiertelne niebezpieczeństwo. W szpitalu działał agent Abwehry! Tego nie przewidział. Kto to mógł być? Może doktor Kowalski? Albo jedna z sióstr?⁹

W serii o Klossie komentarze słowne służyły do zawiązania akcji, określenia problemu, z jakim borykał się bohater, połączenia kilku wątków lub też ustalenia zależności czasowej między zdarzeniami, które rozgrywały się równocześnie. Ich *quasi*-literackość miała maskować fakt, że autorzy dostarczają w ten sposób wielu informacji, które nie wynikały bezpośrednio z tego, co działo się na obrazkach. Wypełniające dużą przestrzeń strony były jednak

⁸ A. Zbych, M. Wiśniewski, *Kapitan Kloss* nr 1. *Agent J-23. Wiem kim jesteś!*, Muza, Warszawa 2007 [reprint wydania z 1971 roku].

⁹ Ostatnie dwa przykłady pochodzą z – kolejno – *Kapitan Kloss* nr 11: *Partia domina*, Muza, Warszawa 2007, oraz *Kapitan Kloss* nr 12: *Noc w szpitalu*, Muza, Warszawa 2007. W obu wypadkach przytaczam jedynie początkowe zdania dłuższych komentarzy.

postrzegane jako błąd w sztuce opowiadania obrazami i dlatego twórcy dążyli do ich eliminowania.

Niezwykle wyrazisty może być tu przykład Janusza Christy, który od połowy lat pięćdziesiątych publikował seryjne opowieści awanturnicze na łamach gdańskiej popołudniówki „Wieczór Wybrzeża”. Ograniczone miejsce, jakim twórca dysponował (jego komiksy miały formę pasków, a pojedynczy odcinek liczył nie więcej niż kilka kadrów), powodowała, że Christa często posługiwał się odautorskimi komentarzami narracyjnymi. W pierwszej połowie lat sześćdziesiątych w dwóch seriach noszących tytuły *Opowiadanie Koka* i *Opowieść Koka* oddał głos bohaterowi komiksu, nie tylko pozwalając mu relacjonować własne przygody, ale i kłamać na temat tego, co go spotkało. „Kłamstwa” te były często oparte na niejednoznaczności słów, a prawdę o tym, co naprawdę Koka spotkało, zdradzały rysunki. W latach 1968–1972 Christa opublikował najdłuższą ze swoich opowieści – serię *Kajtek i Koko w kosmosie*, która składała się z 1265 odcinków. Komentarz narracyjny pojawił się tam jedynie w odcinku pierwszym i służył wprowadzeniu w akcję. Potem ciężar narracji spoczął wyłącznie na obrazach i wypowiedziach bohaterów.

Po latach Christa przyznał, że to właśnie konieczność ułożenia opowieści tak, by wszelkie jej zawilości mogły być wytłumaczone przez samych bohaterów lub też dały się wywnioskować bezpośrednio z obrazków, była główną przyczyną, iż komiks przybrał aż taką objętość. Faktem jest, że w późniejszym czasie rysownik posługiwał się komentarzami narracyjnymi z dużą swobodą. Pamiętać jednak należy, że w drugiej połowie lat siedemdziesiątych Christa przestał współpracować z „Wieczorem Wybrzeża” i zaczął rysować dla magazynu „Relax” oraz gazety „Świat Młodych”, tworząc komiksy w innym formacie i o innej wielkości. Większość z nich powstawała z myślą o tym, że zostaną wydane w postaci odrębnej publikacji, która ma określoną objętość. Nie mogło zatem być mowy o zwiększaniu liczby ich stron.

Dwanaście lat po wydaniu *Rzyżka* Ryszard K. Przybylski opublikował tekst *Słowo i obraz w komiksie*, w którym między innymi opisywał rozwój komiksu jako proces polegający na systematycznej redukcji roli słowa w opowieści obrazkowej. Pisał tam, że słowo

Często traktowane jest jako swoiste dopowiedzenie czy też potwierdzenie tego, co narysowane. W pewnych sytuacjach może nawet pełnić funkcję metajęzyka. Jest tak wtedy, gdy dla określonych kwestii słownych poszukuje się jakiejś wizualnej reprezentacji. Komentarz słowny pojawia się dopóty, dopóki dany rysunek nie upowszechni się w świadomości potocznej odbiorców.¹⁰

Nieco wcześniej cytowany autor napisał:

Nawet tak trudne, wydawałoby się, do wizualnego przedstawienia informacji, jak „nagle...”, „zniecka...”, znalazły swe rysunkowe ekwiwalenty. Bez trudu też można sobie wyobrazić historyjkę obrazkową, która w ogóle nie wykorzystywałaby słowa.¹¹

Z perspektywy dnia dzisiejszego widać wyraźnie, że komiks rozwijał się jednak inaczej, ale warto zauważyć też, że wielu twórców historyjek obrazkowych w tamtym czasie myślało o nim w sposób opisany przez Przybylskiego. Jeśli punktem wyjścia był dla nich jakiś tekst literacki, stworzenie na jego podstawie komiksu polegało – według nich – na zrelacjonowaniu przedstawianych w nim zdarzeń za pomocą obrazków i wiązało się ze znaczną redukcją komentarzy narracyjnych. Zresztą z adaptacjami utworów literackich *sensu stricto* mieliśmy w owym czasie do czynienia rzadko. W serii *Kapitan Żbik* fakt, iż scenariusze są przeróbkami utworów prozatorskich, nie był w żaden sposób ujawniany. Dwa inne komiksowe cykle – *Kapitan Kloss* (publikowany od 1971 roku) i *Podziemny front* (od 1969) – były adaptacjami seriali telewizyjnych. Najbardziej rozbudowana adaptacja pojawiła się dopiero w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, kiedy to Maciej Parowski jako scenarzysta i Bogusław Polch, rysownik, stworzyli sześcioczęściową komiksową opowieść na podstawie wchodzących w skład sagi o Wiedźminie opowiadań Andrzeja Sapkowskiego.

Komiksowy *Wiedźmin* jest oparty na założeniu, że w historii obrazkowej należy zredukować narrację słowną do minimum, a ciężar

¹⁰ R.K. Przybylski, *Słowo i obraz w komiksie*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, T. Cieślakowska, J. Sławiński (red.), Ossolineum, Warszawa 1980.

¹¹ Tamże.

opowieści przenosić na obrazki. W tym konkretnym wypadku strategia ta zawodzi w całej rozciągłości, ponieważ głównym walorem prozy Andrzeja Sapkowskiego jest ironiczny dystans wobec świata przedstawionego i jego reguł, obecny zarówno w narracji auktorialnej, jak i w wypowiedziach bohaterów. Adaptacja owych opowiadań niewątpliwie wiele by zyskała, gdyby czytelnikom komiksu dano choć próbkę stylu i poczucia humoru autora literackiego pierwowzoru. Tu można dodać, że zabieg taki nie byłby niczym niezwykłym na tle tego, co robili twórcy komiksów poza granicami naszego kraju. W 1995 roku Dieter Jüdt, zafascynowany prozą Brunona Schulza, dokonał jej komiksowej adaptacji i zrobił to w ten sposób, że zestawiał ze sobą fragmenty prozy autora *Sklepów cynamonowych* z obrazami na poły ukazującymi zdarzenia, na poły zaś stanowiącymi malarskie impresje, korespondujące z poetyckim stylem Schulza. Wcześniej, bo już w 1984 roku, adaptacji opowiadań Charlesa Bukowskiego dokonał inny Niemiec – Matthias Schultheiss – który jednak w tekstach twórcy *Faktotum* wprowadzał dość znaczące skróty (choć też wykorzystywał je w oryginalnym brzmieniu). Z kolei w USA na początku lat dziewięćdziesiątych ukazał się cykl komiksowych adaptacji opowiadań autora horrorów Clive'a Barkera, w których w formie komentarza do rysunków wykorzystano oryginalne teksty pisarza (łącznie kilkanaście), przytaczane niemal bez skrótów.

Przywołane zabiegi stanowiły w owym czasie odstępstwo od dotychczasowych praktyk adaptatorskich. Świadczyły jednak o tym, że twórcy komiksów szukają możliwości wzbogacenia komiksowych środków wyrazu i na swój sposób analizują relacje, w jakie komiks może wchodzić z literaturą (był to pośredni rezultat rozwoju odmiany określanej jako powieść graficzna, po roku 1986 następującego nader dynamicznie). Tymczasem dla Macieja Parowskiego i Bogusława Polcha zabieg ów był po prostu nie do przyjęcia, ponieważ nie kojarzył się z nowoczesnością, ale z przerostami tekstów narracyjnych w rodzimych komiksach z lat siedemdziesiątych. Nie tylko dla nich zresztą. Wyrazistym przykładem „ucieczki od tekstu słownego” może być wydany w 2007 roku album *Pan Blaki* Karola Konwerskiego i Mateusza Skutnika. Był on zapowiadany jako

utwór zainspirowany *Mini-wykładami o maxi-sprawach* Leszka Kołakowskiego, tak też zresztą jest określany w nocie na okładce. W dodatku tak jak pierwowzór komiks składa się z krótkich rozdziałów zatytułowanych *O kłamstwie*, *O nudzie*, *O wybaczeniu* itp. W części tych opowiadań obrazkom (jako narracyjny komentarz) towarzyszy monolog tytułowego bohatera, część oglądamy jak dramatyczne scenki, których sens wynika z tego, co postacie robią i co do siebie mówią. Historyjka *O sławie* jest zaś praktycznie pozbawiona słów: komentarz narracyjny nie pojawia się tu wcale, postacie wypowiadają tylko trzy kwestie, w tym dwie jednowyrazowe. Wyraźnie widać tu dążenie do przełożenia Kołakowskiego na „mowę obrazów”.

Oczywiście bez komentarzy narracyjnych w komiksie trudno się obejść (odmiana historyjek obrazkowych, w których w ogóle nie ma słów, pojawia się także w Polsce i tak samo jak wszędzie na świecie rządzi się swoimi prawami). Nie zawsze też można nadać im zredukowaną formę. Dlatego jednym ze sposobów ich maskowania jest powierzenie prowadzenia narracji bohaterowi. Wspominany już Blaki (stworzony przez Mateusza Skutnika) nieustannie monologuje, w wielu wypadkach kierując swoje słowa wprost do odbiorców komiksu. Obdarzony nadnaturalnymi mocami bohater komiksu Rafała Szłapy *Bler* (jak dotąd cztery części wydane w latach 2010–2015) prowadzi monolog wewnętrzny przypominający sceniczny monolog na stronie. W stworzonym przez Grzegorza Janusza i Krzysztofa Gawronkiewicza komiksie *Esencja* (2005) formalnie rzecz biorąc nie ma żadnych komentarzy – bohater rozmawia jedynie z oswojonym szczurem, którego nosi za pazuchą, opowiada mu jednak o wszystkim, co się dzieje wokół, przypomina też zdarzenia z przeszłości i zwraca uwagę na różne rzeczy, które powinien zauważyć czytelnik. W pierwszej części komiksu *Powstanie*, zatytułowanej *Za dzień, za dwa* (wydanej w grudniu 2014), ze scenariuszem Marzeny Sowy i rysunkami Gawronkiewicza, mamy aż dwoje narratorów, którzy mówią do siebie nawzajem.

3

W roku 1977 Sławomir Magala opublikował szkic *Komiks w kulturze narodowej*, w którym opisał komiksową twórczość Andrzeja Mleczki jako przykład twórczego wykorzystania artystycznych możliwości komiksu. Zwracał przy tym uwagę na wydobywanie nowych znaczeń ze zderzenia narracji słownej z przekazem wizualnym oraz metatekstowy charakter komunikatu komiksowego, zdradzający wysoki poziom artystycznej samoświadomości jego autora¹². Mleczko miał w dorobku różne odmiany komiksów: od pozbawionych słów pantomimicznych scenek, poprzez opowiadki, w których występował jedynie dialog, aż po historyjki, w których każdemu obrazkowi towarzyszył komentarz narracyjny, niepokrywający się jednak z tym, co można zobaczyć na obrazkach oglądanych w sposób „naiwny”. I to właśnie te ostatnie komiksy przyciągnęły uwagę Magali.

Mleczko dążył do wydobycia komicznego kontrastu ze zderzenia obrazów ze słowami, które miały charakter mowy urzędowej, reprezentowały fałszywą świadomość lub umieszczały zdarzenie w nieoczekiwanym kontekście. Od strony formalnej zabiegi te przypominały zabawy Christy w *Opowieści Koka*. O ile jednak twórca z Sopotu jedynie igrał z formą, dążąc wyłącznie do osiągnięcia efektów humorystycznych, Mleczko ostrze satyry kierował w stronę rzeczywistości i języka czy też języków, jakimi w niej się posługiwano. Zabieg ten nie był jego wynalazkiem. Wcześniej (o wiele wcześniej) stosował go Gustave Doré w swoich *Dziejach świętej Rusi* (pierwsze wydanie: 1854, pierwsze polskie wydanie: 2003). Niemniej miał rację Magala, kiedy pisał

komiks Mleczki trzeba uplasować (...) w sferze rozwijania formy artystycznej tak, by była zdolna przedstawić subtelność psychologiczną i komplikacje socjalno-statusowe w sposób, jaki kojarzymy z najbardziej szacownymi formami „kultury wysokiej” – z esejem, powieścią realistyczną, aforyzmem, wierszem.¹³

¹² Zob. S. Magala, *Komiks w kulturze narodowej*, „Kultura” 1978, nr 34.

¹³ Tamże.

Patrząc na dorobek komiksowy PRL-u przez pryzmat tego, co na temat komiksu napisali Przybylski i Magala, i wyłaniających się z ich tekstów wizji tego, czym komiks jest, mógłby być lub też być powinien, można zauważyć, że zwolennikami redukcji słowa na rzecz komunikatu wizualnego byli twórcy, których dałoby się określić mianem zawodowców, czyli osoby pracujące dla wydawnictw specjalizujących się w wydawaniu komiksów, nierzadko (jeśli chodzi o scenarzystów) legitymujące się dorobkiem literackim. Wśród nich wymienić można Wandę Krzezińską, Arnolda Mostowicza, Stefana Weinfeldta, Tadeusza Kwiatkowskiego, Macieja Parowskiego, Rafała Ziemkiewicza czy Andrzeja Krzepakowskiego. Z opisanymi przez Magalę zabiegami polegającymi na twórczym eksplorowaniu relacji słowo–obraz spotykamy się natomiast przede wszystkim w pracach rysowników: głównie satyryków skupionych wokół tygodnika „Szpilki”, ale też w pracach Tadeusza Baranowskiego, którego komiksy były oparte na parodystycznym demontażu zarówno warstwy słownej, jak i wizualnej. Więcej związków z pracami Mleczki można odnaleźć u twórców, którzy zadebiutowali na scenie komiksowej po 1990 roku.

Aby dostrzec i w pełni docenić związki pomiędzy rozwiązaniami Mleczki (a także Dudzińskiego i Czczota) a komiksami tworzonymi przez następne pokolenie autorów, powinniśmy zobaczyć w nich przede wszystkim propozycję ustanowienia innej relacji pomiędzy słowem a obrazem niż ta, jaką proponowali i twórcy, i teoretycy owego gatunku artystycznego w latach siedemdziesiątych (i jeszcze osiemdziesiątych) XX wieku. Zamiast redukcji słowa na rzecz obrazu i traktowania go jak swoistego dopowiedzenia czy też potwierdzenia tego, co narysowane, Mleczko (i Magala, który ten fakt podkreślił i nazwał działaniem artystycznym) zaproponował zderzenie ze sobą dwóch rodzajów komunikatów i eksplorowanie napięcia, jakie powstaje między nimi w wyniku ujawnienia różnicy, że z faktu, iż przekazują informację w inny sposób, nieuchronnie musi wynikać to, że przekazują co innego.

Mleczko dążył do osiągnięcia efektów satyrycznych i demaskacji uroszczeń języka. Młodszy twórcy, pokazując oparte na podobnej zasadzie zestawienia obrazów i komentarzy, odkryli (i nadal

wydobywają) w owych zderzeniach jeszcze inne możliwości. Na przykład Joanna Karpowicz w *Pocztówkach z Białegostoku* (2012) pokazała statyczne (niemal pocztówkowe) widoki miejsc i ludzi (czasem także zwierząt), w komentarzach dopisując do nich najrozmaitsze informacje. Może to być wzmianka o upływie czasu, taka jak w komentarzu towarzyszącym serii portretowych przedstawień niemłodej pary: „Mają za sobą ponad 45 lat małżeństwa. Szmat czasu. Tyle przeżyli i wciąż razem”. Albo taka, jaką Karpowicz opatrzyła obrazki ukazujące – z coraz większej odległości – bujającego się na huśtawce chłopca:

W cieniu drzew na starej huśtawce kołysze się mały chłopiec. / Lata przed nim kołysało się inne dziecko. / Wcześniej – jeszcze inne. / Nieskończenie wiele lustrzanych odbić.¹⁴

Podobnie jest w innych komiksach. Monologi Blakiego prowadzą nas do porównań tego, co jednorazowe (i pokazane na obrazkach), z uogólniającym charakterem refleksji, w której wspomnienie łączy się z przewidywaniem, a moralny nakaz jest konfrontowany z konkretną sytuacją życiową. W komiksach Macieja Sieńczyka zestawienia obrazów z komentarzami prowadzą nas do odkrycia nieadekwatności obu rodzajów opowiadania. W komiksach o charakterze autobiograficznym komentarz narracyjny służy do powiedzenia: „ja”, ustanowienia narracji pierwszoosobowej, zawarcia z czytelnikiem paktu autobiograficznego, dania słowa, że to, o czym opowiadają obrazki, naprawdę się wydarzyło, i to wydarzyło autorowi lub autorce komiksu.

Żeby zachować właściwą perspektywę, trzeba podkreślić, że we współczesnym komiksie polskim spotykamy zarówno takie prace, których podstawą jest silna redukcja słowa na rzecz przekazu wizualnego, jak i takie, w których relacja słowo–obraz jest ukierunkowana na wydobycie nowych możliwości wyrazu. Mamy też prace bardziej tradycyjne, wykorzystujące komentarz słowny

¹⁴ W cytacie ukośnikami zaznaczam przejścia z kadru do kadru i od jednej ramki z komentarzem do następnej. J. Karpowicz, *Pocztówki z Białegostoku*, Centrum im. Ludwika Zamenhoffa, Białystok 2012

do dopowiedzenia tego, czego nie można zobaczyć, lub potwierdzenia tego, co pokazane. Mamy komiksy, których twórcy nie potrzebowali słów, by stworzyć opowiadania. Mamy nawet komiks pozbawiony obrazów. W opublikowanej w 2013 roku *Warszawie* Michał Rzecznik podzielił strony na kadry, których wnętrza wypełnił ręcznie wpisanymi tekstami. Mamy to wszystko, ponieważ w rzeczywistości rozwój komiksu nie polega na dążeniu do zastąpienia słów ich ikonicznymi odpowiednikami, ale na poszukiwaniu coraz to nowych możliwości opowiadania obrazami (również tych, które zakładają dopełnienie ich słowem).

4

Na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku nastąpiło zerwanie ciągłości rozwoju komiksu w Polsce. Nie dokonało się ono z dnia na dzień, ale z perspektywy czasu można je ocenić jako radykalne i (mimo wszystko) nagłe. Nastąpiło wtedy ograniczenie, a potem porzucenie form komiksowych charakterystycznych dla minionej epoki: najpierw zakończono lub zarzucono serie zeszytowe, potem zaś także te, które wydawano w albumach. Zrezygnowano z komiksu popularnego i z idei popularyzowania wiedzy za pomocą komiksu. Doszło do zaniku komiksu prasowego. Na polskim rynku zaczęły się pojawiać komiksy zachodnie, które stały się poważną konkurencją dla produkcji rodzimych. Wszystko to nie wydarzyło się z dnia na dzień, gdyż nie wiązało się z poniechaniem produkcji komiksów, ale ze zmianą warunków, w jakich były wytwarzane. Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych nastąpił bowiem rozpad państwowych firm wydawniczych, które zostały zastąpione przez oficyny prywatne. W wielu wypadkach założycielami tych drugich byli pracownicy tych pierwszych. Do nowych wydawnictw zabierali oni swoich współpracowników. Na tej zasadzie Jerzy Wróblewski, regularnie dotąd wydawany przez Krajową Agencję Wydawniczą i wydawnictwo Sport i Turystyka, niemal z dnia na dzień stał się współpracownikiem szczecińskiego wydawnictwa Glob. Janusz Christa zaś nowy album z serii „Kajko i Kokosz” opublikował w oficynie Rój.

Jerzy Wróblewski zmarł nagle i nieoczekiwanie w 1991 roku (miał wówczas pięćdziesiąt lat), pozostawiając na swoim biurku niedokończone prace realizowane na zamówienie konkretnych wydawnictw (były wśród nich plansze kolejnego tomu obrazkowej adaptacji Biblii oraz komiks o Titanicu). Jednakże Janusz Christa, który dożył roku 2008, po roku 1990 przestał tworzyć nowe komiksy. Jego album *Mirmil w opałach* – pierwszy wydany przez oficynę prywatną – był zarazem ostatnią pracą narysowaną przez twórcę i wydaną w postaci albumu. Oficjalnie powodem zaprzestania twórczości komiksowej były względy zdrowotne. Christa nie ukrywał jednak rozczarowania z warunków współpracy z wydawnictwami prywatnymi, skarżył się nawet, że próbowano go oszukać i pozbawić praw autorskich. Inny odnoszący sukcesy w PRL-u rysownik Tadeusz Baranowski na dłuższy czas przerwał swoją współpracę z wydawnictwami po 1992 roku. Marek Szyszko porzucił rysowanie komiksów całkowicie. Najdłużej na placu boju pozostał Bogusław Polch, który współpracował z miesięcznikiem „Fantastyka” i publikował na łamach kwartalnika będącego dodatkiem do owego miesięcznika, noszącego początkowo tytuł „Komiks – Fantastyka”, zmieniony potem na „Komiks”.

„Komiks” był w owym czasie czasopismem wyjątkowym na polskim rynku. Honoraria autorskie wypłacano w nim zdecydowanie wyższe niż w innych czasopismach, ponieważ niemal każdy z jego numerów zawierał jeden kompletny album komiksowy, będący przedrukiem utworu, który ukazał się na Zachodzie. Obowiązujące w piśmie stawki były ustalane wedle honorariów, jakie płacono autorom zachodnim. W dodatku wydawca magazynu miał silną pozycję na rynku i na innych publikacjach zarabiał tyle, że mógł bez problemu zapewnić ciągłość wydawania „Komiksu”, nawet gdy okazywał się on deficytowy. Wydawcy innych magazynów nie mogli sobie pozwolić na coś podobnego.

Na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych na rynku pojawiło się kilku wydawców uważających, że odniosą sukces, publikując komiksy. Niektórym udało się nakłonić do współpracy rysowników znanych i popularnych w minionej epoce. Inni zdecydowali się na współpracę z rysownikami mniej znanymi, w tym

także (a nawet przede wszystkim) z debiutantami. W większości wypadków nowe wydawnictwa nie były skłonne płacić zbyt dobrze za zamówioną pracę, a gwałtowna inflacja powodowała, że z jednej strony wartość zarobionych pieniędzy w szybkim tempie malała, z drugiej zaś – równie szybko spadała liczba egzemplarzy sprzedanych książek i komiksów. Innym czynnikiem, który należy wziąć pod uwagę, jest to, iż nowi wydawcy byli gotowi publikować komiksy niezbyt wysokiej jakości. Częściowo najpewniej zawiniła nieznajomość reguł, jakimi rządzi się ów gatunek artystyczny, ale nie można wykluczyć, iż panowało wówczas przekonanie (oparte na obserwacjach tego, co się działo w PRL-u), że mamy do czynienia z produktem tak popularnym, że sprzeda się nawet wówczas, gdy nie będzie najwyższej jakości. Polskim twórcom nie pomogło to, że rynek otworzył się na publikacje zachodnie. Z dzisiejszej perspektywy widać też wyraźnie, że nowym propozycjom wydawniczym ewidentnie zabrakło reklamy, ale wówczas nikt nie miał świadomości, że jest ona potrzebna.

W krótkim czasie (1989–1992) pojawiły się komiksy opublikowane przez wydawnictwa już funkcjonujące na rynku lub zatrudniające rysowników znanych z wcześniejszych publikacji, nowe wydawnictwa publikujące komiksowych debiutantów oraz rozmaite wydawnictwa niskonakładowe, tworzone przez fanów dla fanów, rozprowadzane poza oficjalnym obiegiem. Ponadto na początku lat dziewięćdziesiątych środowisko komiksowe postanowiło się skonsolidować, w wyniku czego w 1991 roku zorganizowano ogólnopolski zlot miłośników komiksu – najpierw w Kielcach, potem (w tym samym roku) w Łodzi. Ta druga impreza przekształciła się w cykliczny (doroczny) Konwent Twórców Komiksów, w 1999 roku przemianowany na Ogólnopolski Festiwal Komiksów (potem z kolei na Międzynarodowy Festiwal Komiksu i Gier z drobnymi zmianami po drodze). W założeniach impreza miała pełnić funkcje promocyjne, w rzeczywistości jednak realizowała je w naprawdę nieznacznym stopniu.

Próbując w jakiś sposób uporządkować ów chaos, który zapanował na polskim rynku komiksowym po 1989 roku, oraz nazwać to, co się z owego chaosu wyłoniło, można wskazać kilka kierunków,

w jakich zmierzali twórcy komiksów szukający sobie miejsca na rynku. Jedną grupę stanowili ci, którzy pragnęli tworzyć rzeczy tradycyjne, fabularnie wpisujące się w konwencje twórczości popularnej, a pod względem graficznym schematyczne. Wzorowali się oni przede wszystkim na komiksach, z jakimi stykali się w Polsce do tej pory. Do drugiej należałoby zaliczyć tych, którzy nawiązywali do twórczości satyryków z kręgu „Szpilek”, tworzyli opowiadania prześmiewcze, parodiujące konwencje komiksowe, zabarwione satyrycznym spojrzeniem na rzeczywistość. W trzeciej grupie można umieścić twórców, którzy pragnęli tworzyć komiksy „nowoczesne”, odmienne od dotychczas spotykanych na polskim rynku. Impulsem skłaniającym tych twórców do działania niewątpliwie był zwiększony – w wyniku otwarcia granic – napływ do Polski komiksów zagranicznych, ale efekty ich działań były zróżnicowane i wahały się od mechanicznego kopiowania, przez naśladowanie formuł, po twórczą inspirację.

Na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku wydawcy najchętniej publikowali te polskie komiksy, których twórcy wpisywali się w tradycje twórczości komercyjnej, opartej na powielaniu formuł gatunkowych twórczości popularnej, po czasie okazało się jednak, że to one poniosły największą klęskę (lub też cieszyły się najmniejszym powodzeniem), ponieważ przegrały w konkurencji z przedrukami prac zachodnich. Gdyby spojrzeć na to zdarzenie przez pryzmat pytania o literackość komiksu, można by było powiedzieć, że zawiodło odwołanie do literatury jako źródła określonego typu fabuł i bohaterów, typu dającego się określić jako fikcja mimetyczna, oparta na zawieszeniu niewiary, realistycznym rysunku charakterów i mięsistych dialogach. Można powiedzieć, że początek lat dziewięćdziesiątych to także czas, gdy z pracy nad komiksami zrezygnowała większość twórców literatury popularnej, wcześniej w taką kooperację zaangażowanych. Gwoli ścisłości przyznać jednak trzeba, że część z nich (Krzepkowski, Ziemkiewicz) z pracy nad historyjkami obrazkowymi zrezygnowała już wcześniej.

Do 1996 roku na placu boju pozostał Maciej Parowski jako twórca cenionego *Funky'ego Kovala* i dużo mniej cenionej adaptacji

Wiedźmina (obie serie komiksowe z rysunkami Bogusława Polcha), ale i jemu nie udało się opublikować wszystkiego, nad czym pracował. Stworzony przez niego i Jarosława Musiała komiks *Naród Wybrany* ukazał się w 1992 roku w odcinkach na łamach miesięcznika „Nowa Fantastyka” i nie doczekał wydania w postaci osobnego tomu (w 2013 Parowski włączył go do zbioru swoich prac publicystycznych zatytułowanego *Małpy Pana Boga. Obrazy*). Z kolei narysowana w 1993 roku przez Jacka Skrzydlewskiego *Planeta robotów* została wydana dopiero w 2010 roku. Nigdy też nie został ukończony najambitniejszy z komiksowych projektów Parowskiego – *Burza* z rysunkami Krzysztofa Gawronkiewicza. Trzy niewielkie fragmenty tego komiksu ukazały się na łamach magazynu „Komiks” w (kolejno) 1991, 1993 i 1996 roku. W 2003 w antologii *Wrzesień. Wojna narysowana* twórcy opublikowali najobszerniejszy i najbardziej spójny fragment tej opowieści, w dalszym ciągu jednak niedokończony. Wreszcie w 2010 roku Parowski zdecydował się na opublikowanie jej w formie powieściowej – została wydana pod tytułem *Burza. Ucieczka z Warszawy '40* przez Narodowe Centrum Kultury.

Burza – choć nigdy w pełni nie zaistniała jako opowieść obrazkowa – jest przykładem ambitnego wykorzystania medium komiksowego do nawiązania dialogu z literaturą i przekazu treści literackich. Jest to bowiem rodzaj alternatywnej wersji historii drugiej wojny światowej. W świecie przedstawionym przez Parowskiego wrzesień 1939 roku był deszczowy, co spowodowało, że armia Hitlera ugrzęzła w błocie na polskich drogach i została pokonana przez lekkie i zwrotne oddziały ułanów. Sukcesy Polaków skłoniły aliantów do szybkiego podjęcia działań bojowych i zakończenia niedoszłej wojny światowej w dwa tygodnie (Rosjanie rzecz jasna w takiej sytuacji nie dokonali agresji na Polskę). Pierwszy z opublikowanych fragmentów komiksu pokazywał scenę wywożenia Adolfa Hitlera na wygnanie (Wyspa św. Heleny), zasadnicze wątki *Burzy* miały jednak rozgrywać się w 1940 roku w Warszawie, gdzie Józef Lejtes kręci film opowiadający alternatywną (tj. zgodną z rzeczywistością) wersję historii o wojnie z Niemcami. Przewodnikami czytelników po świecie

przedstawionym w komiksie są Witkacy i Gombrowicz, spacerujący ulicami Warszawy, komentujący z dystansem obserwowane sceny, dyskutujący o historii. .

5

Równoległe z kurczeniem się profesjonalnego rynku komiksowego w Polsce zachodził inny proces, początkowo słabo zauważalny lub jawnie lekceważony jako przejaw działań amatorskich i pozabawionych większej wartości. Mam na myśli rozwój wydawnictw fanowskich, tak zwanych fanzinów i artzinów. Jak pisał Dominik Szcześniak:

Historia zinów sięga swoimi początkami momentu, w którym pojawiła się machina xero, pozwalająca szaremu człowiekowi wykrzyknąć się na papierze, a następnie to, co wykrzyczał, powielić i pokazać znajomym. Pierwsze ziny komiksowe związane były ze środowiskiem punkowym. Badacze zgodnie wymieniają tu trzy tytuły: „Inny komix” z 1991 r., „Zakazany owoc” autorstwa Dariusza „Pały” Palinowskiego z Lublina oraz „Prosiacka” Krzysztofa „Prosiaka” Owedyka. „Zakazany owoc”, którego ostatni, ośmiostronicowy numer ukazał się w 1995 roku, doczekał się już kilku wznowień (wyd. Kultura Gniewu), podobnie z „Prosiackiem”. Niejako zapomniany pozostaje „Inny komix”, jednak wszystkie trzy tytuły stanowią podwalinę pod polski komiks undergroundowy.¹⁵

Wydawane w niewielkich nakładach i zazwyczaj rozprowadzane poza oficjalnym obiegiem fanziny zawierały krótkie historyjki komiksowe i rysunki satyryczne (czasem także teksty) tworzone przez jedną lub kilka współpracujących ze sobą osób. Nierzadko były robione w celach autopromocyjnych lub dla zabawy, chociaż zawierały też – jak „Prosiacek” i „Zakazany owoc” treści satyryczne. W postaci zinów ukazywało się początkowo „AQQ” – jedyne pismo informujące o tym, co się dzieje na polskiej scenie

¹⁵ lucek [Dominik Szcześniak] *Słowo...*, w: *Polska mała xeroprasa. Katalog wystawy zinów; Trach'04*, Lublin 2004. Katalog ów ma charakter fanzinu – został powielony na ksero w niepodanej nigdzie, ale raczej niedużej liczbie egzemplarzy i był rozprowadzany poza oficjalnym obiegiem.

komiksowej, wydawane od 1993 roku, od 1995 roku w oficjalnym obiegu, zamknięte w roku 2004. Stosunkowo długi żywot miał też „KKK” – zin wydawany przez Krakowski Klub Komiksu – podobnie jak „AQQ” ewoluujący z broszurki powielanej na ksero w profesjonalnie wydawany magazyn. Inne kserowane publikacje miały krótszy żywot, ale to właśnie w nich zadebiutowali twórcy, którzy na początku XXI wieku odegrali najważniejszą rolę na polskiej scenie komiksowej: Michał Śledziński (fanzin „Azbest”), Tomasz Leśniak i Rafał Skarżycki („Mięso”), Mateusz Skutnik („Vormkfasa”), Dominik Szcześniak („Ziniol”), Rafał Szłapa („Lekarstwo”), Marek Turek (różne fanzyny) i wielu innych.

W tym miejscu warto odnotować to, że w początkowym okresie rozwoju ruchu fanzynowego pojawiły się dwie publikacje przyciągające uwagę imponującym rozmachem i objętością. Autorem bardziej znanej *Ósmej czarzy* (pierwsze wydanie w 1994 roku) był wspomniany już Krzysztof Owedyk. Drugi z komiksów, zatytułowany *Wampiurs Wars*, został stworzony przez Jana Płatę-Przechlewskiego i opublikowany w pięciu częściach przez Gdański Klub Fantastyki¹⁶. Pierwszy tomik (liczący 20 stron), zatytułowany *Na tropie wampirów*, ukazał się w 1985 roku, ostatni opatrzony jest datą 1993. Obecnie jest dostępny w Internecie na stronie <http://wampiurzone.republika.pl/>.

Owedyk w *Ósmej czarze* opowiada historię, która rozgrywa się po... końcu świata. Armagedon nastąpił. Ludzkość została unicestwiona, a garstka wybrańców zabrana do Raju. Na ziemi przeżyły jednak niedobitki, w tym główny bohater komiksu Pierre, a zabrani do Raju rozpaczliwie pragną z niego uciec. Pierre wyrusza w podróż, by odnaleźć swoją ukochaną Anitę, zabraną przez anioły do Raju, a jego wędrówka jest dla Owedyka pretekstem do krytyki chrześcijaństwa opartej na sprawnym przywoływaniu motywów biblijnych.

Wampiurs Wars ma charakter parodii, będącej jednak zdecydowanie czymś więcej niż tylko antyutworem. Adam Rusek w swoim *Leksykonie polskich bohaterów i serii komiksowych* napisał:

¹⁶ Objętość 20 stron (wliczając w to okładki) wynikała z ograniczeń cenzorskich. Ówczesne przepisy pozwalały na opublikowanie poza oficjalnym obiegiem broszur szesnastostronicowych i Gdański Klub Fantastyki z tego przepisu korzystał.

Świat przedstawiony w owej „historii psychopatycznej”, narysowany celowo niestarannie, razi skarleniem i brzydotą, a nieokreślona kraina, w której toczy się akcja, przypomina nieco PRL. Liczne aluzje literackie (oprócz Madeja występuje w komiksie również Frankenstein) i słownictwo obfitujące w obscena dopełniają obrazu utworu, będącego bodaj pierwszym prawdziwie undergroundowym krajowym dziełem tego gatunku. Jednocześnie jest to historyjka zgrabnie opowiedziana. Cały serial (...) stanowi przewrotną zabawę z czytelnikiem. Rubaszni bohaterowie, wyposażeni w pokaźny zestaw butelek oraz polskich cech narodowych, łamią wszelkie komiksowe reguły. Nawiązania do epopei filmowej *Gwiezdne wojny* George'a Lucasa, trylogii Johna R.R. Tolkiena czy prześmiewczo cytowane schematy literatury popularnej przeplatają się tu z wyraźnymi aluzjami do polskiej rzeczywistości.¹⁷

Widoczną cechą obu omawianych komiksów była ich „amatorskość” – chropowatość i niedopracowanie rysunków oraz fabuł. W utworze, którego autorem jest Plata-Przechlewski mamy do czynienia ze schematyzmem i użyciem nieprofesjonalnych narzędzi (pierwsza część została narysowana długopisem). U Owedyka, który rysuje dużo sprawniej, wprawne oko dostrzeże rozmaite zapożyczenia, zaś w snutej przez niego opowieści jest zauważalna tendencyjność i podporządkowanie fabuły ideologicznemu wywodowi. W dużej mierze jest to jednak kwestia świadomego wyboru, a nie braku umiejętności. Warto pamiętać, że zarówno Owedyk, jak i Plata-Przechlewski są absolwentami liceów plastycznych, podobnie jak wielu innych polskich rysowników komiksowych. Zauważalne niedoskonałości warsztatowe nie powinny przesłaniać faktu, że obaj autorzy tworzą opowieści oparte na odwołaniach do tradycji i tekstów mocno zakorzenionych w kulturze, zarazem jednak – jako utwory komiksowe – oryginalne i wyraźnie odmienne od komiksów, jakie powstawały w PRL-u.

Z komiksami publikowanymi w fanzinach wiąże się pewien kłopot, i to dwojakiego rodzaju. Ograniczony zasięg i ulotność owych publikacji sprawia, że niełatwo do nich dotrzeć, gdyż od

¹⁷ A. Rusek, *Leksykon polskich bohaterów i serii komiksowych*, Wydawnictwo Centrala, Poznań 2010, s. 246.

początku były trudno osiągalne i dystrybuowane jedynie w wąskim kręgu czy to znajomych, czy bywalców określonych imprez, takich jak łódzki Konwent Komiksowy czy zloty miłośników fantastyki. Dziś najlepiej znane są te komiksy, które doczekały się wznowienia w oficjalnym obiegu lub przedruków w magazynach i antologiach. Na przykład stworzony przez Nikodema Skrodzkiego (scenariusz) i Mateusza Skutnika (rysunki) cykl *Morfołaki* był pierwotnie (od 1997 roku) drukowany w fanzinie „Vormkfa-sa”, powielanym na ksero w nakładzie 50 egzemplarzy. W 2004 roku wybór najlepszych epizodów z owego cyklu opublikowało w dwóch albumach wydawnictwo Imago, założone przez właścicieli sklepu zajmującego się handlem komiksami. W 2007 roku *Morfołaki* ukazały się ponownie nakładem wydawnictwa Timof i cisi współpracownicy, tym razem w postaci opasłego tomu, w którym zostały zebrane wszystkie epizody serii, niezrealizowane scenariusze oraz projekty i szkice postaci. W praktyce komiks Skutnika i Skrodzkiego stał się szerzej znany dzięki wydaniu przez Imago, ale dopiero publikacja z 2007 roku ujawniła całą złożoność i oryginalność tego projektu.

Punktem wyjścia do pracy nad *Morfołakami* były projekty postaci obdarzonych fantastycznymi kształtami. Skutnik tworzył je, improwizując, a Skrodzki wymyślał historyjki z ich udziałem i określał ich właściwości. Niektóre epizody *Morfołaków* były prostymi żartami, większość odsłaniała jednak niesamowite oblicze świata zaludnionego przez stworzenia o dziwnych kształtach i właściwościach, świata, w którym możliwe było płynne przechodzenie od snu do jawy. W niektórych sami bohaterowie wygłaszali wykłady na temat natury własnego świata (oraz świata, który zamieszkują dziwni dla nich i niezrozumiali ludzie). W rzeczywistości czytelnik epizodów publikowanych w fanzinie nie miał szans dostrzec i docenić skomplikowania i elegancji (oraz wyrafinowanego dowcipu) koncepcji, na jakiej Skrodzki i Skutnik oparli swoją pracę. Szansę tę otrzymali dopiero odbiorcy ostatniego z (dotychczasowych) wydań, a dostali ją dlatego, że w ciągu dziesięciu lat, jakie minęły od powstania *Morfołaków* do ich zbiorowego wydania, Mateusz Skutnik dał się poznać jako autor innych znakomych komiksów.

6

Sytuacja na polskim rynku komiksowym zaczęła się stabilizować na początku XXI wieku. W 1999 roku rozpoczęło na nim działalność wydawnictwo Egmont, które obok przedruku komiksów zachodnich zdecydowało się także na publikację prac twórców polskich. Zaczęło się od antologii *Komiks: najlepsi młodzi rysownicy*, wydanej w 2000 roku i zawierającej najciekawsze prace z konkursów w Łodzi i wybrane z fanzinów. W 2001 roku ukazał się pierwszy album z czteroczęściowej fantastycznonaukowej serii *Gail* autorstwa Piotra Kowalskiego. W 2002 wyszedł pierwszy tom serii *Status 7*, tworzonej przez Tobiasza Piątkowskiego i Roberta Adlera, z sensacyjną akcją umieszczoną w Warszawie przyszłości. W roku następnym pojawił się tej serii tom drugi i – jak się okazało – ostatni. W 2004 roku Egmont opublikował dwa nowe polskie komiksy: zaliczanych do baśniowej fantazy *Barbarzyńców* Rafała Urbańskiego, Janusza Ordon i Norberta Rybarczyka oraz *Rewolucje* Mateusza Skutnika. Wydawca – podobnie jak część krytyków – spodziewał się, że pierwszy komiks okaże się przebojem na rynku, i skupił się na jego reklamowaniu, pracę Skutnika pozostawiając bez marketingowego wsparcia. Tymczasem *Barbarzyńcy* ponieśli całkowitą klęskę, a *Rewolucje* zostały przyjęte z uznaniem, które rosło wraz z publikacją kolejnych części (kolejno w 2004, 2005 i 2006 roku).

Komiks Skutnika składał się z krótkich opowiadań rozgrywających się gdzieś na przełomie XIX i XX stulecia. Ich bohaterami byli zazwyczaj wynalazcy lub podróżnicy i odkrywcy, opowieści o nich miały charakter na poły alegoryczny, na poły zabarwiony satyrą, zwykle pobrzmiewała w nich poetycka nuta lub sugerowały oniryczną naturę rzeczywistości. Bohaterowie jednych opowieści pojawiali się niekiedy w tle innych, co sugerowało, że pokazywane zdarzenia rozgrywają się w jednym świecie przedstawionym, i prowadziło do połączenia wątków w jedną intrygę przedstawioną w tomie czwartym. Choć w wypadku *Rewolucji* trudno mówić o sukcesie komercyjnym, to jednak trzeba odnotować, że komiks spotkał się z życzliwością krytyków i zwrócił na siebie uwagę

reżysera Tomasza Bagińskiego, który w 2009 roku zrealizował film *Kinematograf* oparty na opowieści zaczerpniętej z trzeciego tomu komiksu Skutnika. Po opublikowaniu czwartego albumu Skutnik rozstał się z Egmontem, ale nie poniechał pracy nad serią. Do tej pory powstały kolejne cztery części *Rewolucji*, a następne są w przygotowaniu.

Przypadek *Rewolucji* i *Barbarzyńców* jest symptomatyczny dla tego, co działo się z polskim komiksem na początku obecnego stulecia, kiedy nastąpił prawdziwy wysyp autorskich projektów. Krzysztof Gawronkiewicz we współpracy ze scenarzystą Dennisem Wojdą opublikował album *Mikropolis. Przewodnik turystyczny* (2001), składającą się z pasków komiksowych opowieść o sennym miasteczku zamieszkanym przez grupę oryginałów i dziwaków. Piątkowski i Adler równoległe do „poważnego” *Statusu 7* stworzyli prześmiewczą opowieść *48 stron* – opowiadała ona o dwóch policjantach, którym szef dał 48 stron na odnalezienie zagubionego sensu komiksu, w którym występują. Imago oprócz wyboru *Morfołaków* wydało czteroczęściową opowieść *Fastnachtspiel* (2003–2006) przygotowaną przez Marka Turka.

Aktywność Gawronkiewicza nie wyczerpała się na stworzeniu dwóch albumów z serii *Mikropolis*. W 2003 roku wraz ze scenarzystą Grzegorzem Januszem wziął on udział w ogólnoeuropejskim konkursie zorganizowanym przez telewizję Arté i wydawnictwo Gléant i wygrał go, co zaowocowało realizacją albumu *Esencja*, wydanego w Polsce w 2005 roku. Obaj twórcy stworzyli jeszcze drugą opowieść z bohaterami *Esencji*, zatytułowaną *Romantyzm*, i planowali trzecią (*Antyromantyzm*). Konkurs Arté/Gléant wymagał od twórców stworzenia opowieści o konkretnym mieście, Gawronkiewicz z Januszem umieścili zatem akcję swojego utworu w Warszawie, dobrze rozpoznawalnej na obrazkach. Sama historia miała jednak charakter kryminalno-fantastyczny, a jej główny bohater był prywatnym detektywem.

Grzegorz Janusz jako scenarzysta współpracował nie tylko z Gawronkiewiczem, ale i z innymi rysownikami, tworząc scenariusze prac na konkursy i do antologii. W 2011 roku napisał jednak „pełnometrażową” opowieść zatytułowaną *Czasem*, którą

narysował młody (ur. w 1991 roku) rysownik Marcin Podolec. Jest to historia człowieka, który odkrył, że kiedy wchodzi do małego pokoiku w swoim domu, czas na zewnątrz przestaje płynąć. Korzysta więc z okazji, by w sposób niezauważalny dla innych uszczknąć chwilę na oddech. Potem zaś ukrywa się poza czasem coraz dłużej i dłużej, stopniowo oddalając się emocjonalnie od swoich bliskich. Oparta na jawnie sztucznym koncepcie fabularnym historia opowiedziana w *Czasem* pokazuje bardzo wiarygodny i sugestywny obraz człowieka, który traci kontakt z innymi i oddala od rodziny. Janusz oszczędnie, ale umiejętnie operuje narracją pierwszoosobową, a rysunki Podolca znakomicie współgrają z tokiem opowieści.

Pod koniec 1999 roku w sprzedaży pojawił się magazyn „Produkt”, a w nim komiks obyczajowy *Osiedle Swoboda* Michała Śledzińskiego oraz prace wielu innych twórców znanych z druku w fanzinach. Nie było to pismo otwarte dla wszystkich. Jego redaktor naczelny zapraszał do współpracy jednych i odrzucał innych, kierując się swoim gustem oraz towarzyskimi sympatiami i antypatiami. Wyszło to magazynowi na korzyść, gdyż nadało mu charakter pisma pokoleniowego i uwypukliło *quasi*-undergroundowy charakter twórczości „produktywnych”. Do najwyrazistszych indywidualności związanych z pismem należeli (obok Śledzińskiego) Bartosz i Tomasz Minkiewiczowie, twórcy *Wilq*, prześmiewczej opowieści o superbohaterze z Opola, Ryszard Dąbrowski, który wykreował Likwidatora, początkowo walczącego z bronią w rękę w obronie przyrody, a potem likwidującego kogo popadnie, ze szczególnym uwzględnieniem polityków (niektórzy z nich zostali w komiksie Dąbrowskiego zlikwidowani kilka razy), czy Rafał Gosieniecki, twórca namalowanej w neoekspresjonistycznym stylu *Phantasmaty*. „Produkt” szybko zdobył sporą popularność, co przełożyło się nie tylko na wzrost popularności publikujących w nim twórców, ale i zainteresowania nimi innych wydawców.

Wymieniając zjawiska z początku XXI wieku, nie sposób nie wspomnieć o komiksie stworzonym przez Wilhelma Sasnała. Nosił on tytuł *Życie codzienne w Polsce w latach 1999–2001* i został

opublikowany w 2001 roku przez wydawnictwo Galerii Raster jako album towarzyszący wystawie artysty. Właściwie był to zbiór krótkich komiksów, które Sasnal wcześniej tworzył, powielał na ksero i rozprawdzał wśród znajomych (postępując tak samo, jak twórcy fanzinów). Obejmował on scenki z życia samego artysty i jego rodziny, przedstawione za pomocą minimalistycznych rysunków i dokumentujące jego życie codzienne (oczekiwanie na dziecko, poszukiwanie zarobku, borykanie się z problemami dnia powszedniego). Sasnal podaje w komiksie ceny produktów żywnościowych i wkleja rachunki z baru czy też szpitalne USG. Nie ma w komiksie żadnych treści skandalizujących. Paweł Dunin-Wąsowicz napisał wręcz, że czyta się go „jak manifest cnót mieszczańskich”¹⁸. Na okładce znalazła się informacja, że jest to „ulubiony komiks młodej inteligencji”¹⁹. Należałoby to stwierdzenie potraktować jako tekst autopromocyjny lub parodię takiego tekstu, ponieważ *Życie codzienne w Polsce w latach 1999–2001* nie mogło stać się przed wydaniem niczyją ulubioną lekturą. Trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że przez część odbiorców zostało potraktowane poważnie – na przykład Andrzej Przywara podczas wywiadu z Sasnałem pyta go, czy spodziewał się, że komiks będzie się cieszył taką popularnością²⁰. W rzeczywistości komiks Sasnala nigdy nie funkcjonował jak komiks. Wydany w niewielkim nakładzie, dystrybuowany poza księgarniami, pomimo wyczerpania nakładu nigdy nie wznowiony i dziś znany głównie z omówień i reprodukowanych tu i ówdzie fragmentów, tak naprawdę nie trafił do rąk typowych czytelników komiksów i nie wywołał żadnej prawdziwej dyskusji wśród rysowników i scenarzystów komiksowych²¹.

¹⁸ P. Dunin-Wąsowicz, *Niezwykła powieść o zwykłym życiu*, w: *Sasnal. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 212.

¹⁹ Podaje za: tamże, s. 210.

²⁰ Zob. *Zawsze wraca inną drogą. Wilhelm Sasnal w rozmowie z Andrzejem Przywarą*, w: *Sasnal*, s. 245.

²¹ O dyskusji takiej pisze Piotr Marecki w *Avant-Pop po polsku*, w: *Sasnal*, s. 218.

Równie osobną jak Sasnal pozycję na polskim rynku komiksowym zajmuje Maciej Sieńczyk, który publikuje swoje komiksy na łamach miesięcznika „Lampa” i w albumach wydawanych przez oficynę Lampa i Iskra Boża. Tak zresztą pisał o nim Tadeusz Sobolewski na łamach „Polityki”: „Są komiksy, powieści graficzne i tradycyjne, jest i Maciej Sieńczyk, zjawisko osobne”²². O odrębności twórcy decyduje fakt, że poprzez miejsce publikacji pozostaje w bliższym związku ze środowiskiem literackim niż komiksowym oraz że konstrukcja jego opowieści rysunkowych jest bliższa temu, co się dzieje we współczesnej prozie niż zdarzeniom zachodzącym na scenie komiksowej. W jego pracach nie widać żadnych nawiązań do komiksów czy to światowych, czy polskich. Sam Sieńczyk zaś na takie nawiązania nie wskazuje, a o własnej twórczości komiksowej mówi bez odwoływania się do jakichkolwiek tradycji. Twierdzi, że nie czyta komiksów (przynajmniej współczesnych), chętnie natomiast przyznaje się do inspiracji sztuką ludową i naiwną, materiałami reklamowymi i sztuką użytkową z okresu PRL-u, pocztówkami, amatorskimi fotografiami i tekstami z pamiętników osób prywatnych²³. Osobność Sieńczyka podkreśla fakt, że jest on recenzowany przez prominentnych krytyków (takich jak cytowany wcześniej Tadeusz Sobolewski czy Kinga Dunin), którzy innych komiksów nie czytają i nigdy o nich nie piszą. Potęguje ją zaś to, iż jest jedynym twórcą komiksowym nominowanym do literackiej nagrody „Nike”.

7

W krótkim tekście trudno wymienić wszystkie zjawiska na polskiej scenie komiksowej, nie sposób nawet wskazać kompletu

²² T. Sobolewski, *Popsute ciało*, „Polityka”, <http://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kultura/ksiazki/1527695,1,recenzja-ksiazki-maciej-sienczyk-przygody-na-bezludnej-wyspie.read> [dostęp: 08.11.2014].

²³ Zob. *Miejski artysta ludowy. Rozmowa z Maciejem Sieńczykiem, twórcą komiksowym i ilustratorem*, w: S. Frąckiewicz, *Wyjście z getta. Rozmowy o kulturze komiksowej w Polsce*, 40000 Malarzy, Warszawa 2012.

tych, które chciałbym uznać za ważne i znaczące (po trosze także i z tej przyczyny, że znaczenie niektórych może objawić się z opóźnieniem, jak to było z *Morfołakami*). Tym, co w ciągu ostatniego ćwierćwiecza w polskim komiksie okazało się ważne, było wypracowanie krytycznej postawy wobec komiksu PRL-owskiego, podjęcie poszukiwań własnego języka i tematów dotąd pomijanych, co wiązało się z jednej strony z poszukiwaniem inspiracji w twórczości zachodniej, z drugiej zaś z dążeniem do portretowania życia własnego środowiska.

Twórcy fanzinów w pierwszym momencie zdecydowali się na sięgnięcie po parodię i obnażenie za jej pomocą obecnych w komiksach schematów. Nawiązywali przy tym do tego, co robili polscy rysownicy satyryczni (Czeczot, Mleczko, Krauze, Dudziński) w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, a za ich pośrednictwem do dorobku amerykańskiego komiksu undergroundowego. Z całkowicie anarchiczną krytyką społeczeństwa mamy do czynienia w komiksach Dariusza „Pały” Palinowskiego i Ryszarda Dąbrowskiego. Mocne akcenty satyryczne stosuje Krzysztof Owedyk w swoim „Prosiacku”. Z kolei Jan Plata-Przechlewski w *Wampiurs Wars* dekonstruował konwencje opowieści fantastycznych, bracia Minkiewiczowie w *Wilg* i Karol Kalinowski w *Lidze Obrońców Planety Ziemia* (komiks wydany w 2004 roku przez Egmont) robili to samo z komiksami o superbohaterach, a Piątkowski i Adler w *48 stronach* – z historiami detektywistycznymi. Podobnie postępowali także inni twórcy komiksowi. W wymienionych przypadkach mamy jednak do czynienia z przekroczeniem granic parodii jako utworu wymierzonego w inny utwór i pojawieniem się nowej jakości: ze skonstruowaniem obrazu świata rządzącego się jakimiś prawami lub podlegającego jakimś regułom, wykreowaniem nieschematycznych bohaterów, wydobyciem z opowieści dodatkowego sensu.

Z satyrycznym wykrzywieniem rzeczywistości przypominającym undergroundową satyrę mamy do czynienia w pierwszych odcinkach *Osiedla Swoboda*, w których Michał Śledziński portretuje młodych mieszkańców wielkiego osiedla mieszkaniowego. W ostateczności jednak komiks ten zmierza w stronę prezentacji obserwacji obyczajowych, a swojego autora prowokuje niejako do stworzenia

działa wyraźnie nasyconego wątkami autobiograficznymi. W 2007 i w 2008 roku Śledziński opublikował komiksy *Na szybko spisane 1980–1990* i *Na szybko spisane 1990–2000*. Są one opowieściami o dorastaniu i dojrzewaniu bohatera, który jest rówieśnikiem autora komiksu (aczkolwiek ten zarzeka się, że nie ma ze swoją kreacją nic wspólnego). W tle jego historii Śledziński pokazuje dobrze oddane realia życia w schyłkowym okresie PRL-u, i to właśnie czyni ów komiks czymś więcej niż słodko-gorzka historią.

Element autobiograficzny pojawia się także w kolejnej ważnej pracy Mateusza Skutnika, który w 2005 roku stworzył komiks *Blaki* (wydany przez debiutującą na rynku oficynę Timof i cisi współpracownicy). Był to zbiór epizodów z życia tytułowego bohatera, który miał skłonności do snucia filozoficznych refleksji na temat życia, przemijania czy też pamięci podczas wynoszenia śmieci, sprzątania na strychu lub picia herbaty. Kolejną część komiksu, zatytułowaną *Pan Blaki*, zrealizowaną we współpracy ze scenarzystą Karolem Konwerskim, wydało Skutnikowi wydawnictwo Znak. Tym razem były to opowiadki zainspirowane *Mini-wykładami o maxi-sprawach* Leszka Kołakowskiego. Trzeci tom serii – *Blaki. Paski* (wydany przez oficynę Kultura Gniewu) – zawierał kilkuobrazkowe żarty z tytułowym bohaterem w roli głównej. W 2014 roku nakładem poznańskiego wydawnictwa Centrala ukazał się tom następny: *Czwórka*. Tym razem refleksje bohatera są związane z faktem, że jest ojcem dwóch dziewczynek, zmarł mu ojciec, a on sam zbliża się do czterdziestki. Kto zna Skutnika, dostrzeże bezpośredni związek owych faktów z jego życiem, choć nie jest to wcale potrzebne, gdyż *Blaki* wciąż snuje mini-rozmyślenia o maxi-sprawach.

Z bardziej bezpośrednim opowiadaniem o sobie mamy do czynienia w komiksie Agaty Wawryniuk *Rozmówki polsko-angielskie* (Kultura Gniewu, 2012), w *566 kadrach* (W.A.B., 2013) Dennisa Wojdy, *Ciemnej stronie księżycy* (Centrala, 2012) Olgi Wróbel i *Zapętleniu* (Timof i cisi współpracownicy, Wydawnictwo Komiksowe, 2014) Daniela Chmielewskiego, żeby wymienić dzieła najwyższej oceniane. Wawryniuk opowiada o tym, jak dorywczo pracowała w Anglii, opisując przy okazji nową falę polskiej emigracji. Wojda przedstawia dzieje swojej rodziny, za punkt wyjścia przyjmując moment

własnych narodzin i cofając się w czasie, by zrelacjonować losy rodziców i dziadków. Wróbel opisuje w komiksie własną ciężę. Chmielewski zaś próbuje ująć w zdyscyplinowaną formę graficzną opowieść o zwątpieniu i rozpadzie.

Wzrost liczby polskich komiksów autobiograficznych lub też takich, w których mamy do czynienia z elementami biografii, wynika częściowo z tego, że w ostatnim czasie rodzimi wydawcy opublikowali wiele przekładów zachodnich komiksów tego typu. Częściowo jednak opowiadanie o sobie wiąże się ze sprzeciwem wobec faktu, że komiksy wciąż są traktowane jako medium niepoważne, operujące uproszczonym obrazem świata i obiegowymi konwencjami. Autentyczność własnej historii i potwierdzanie samym sobą jej prawdziwości ma być dowodem na poważny charakter wybranego środka wyrazu.

Zwracając uwagę na to, co sprawiło, że współczesny komiks polski się rozwinął i stał gatunkiem artystycznym przemawiającym do poważnej i nierzadko wymagającej publiczności, nie powinniśmy pomijać i tego, co w pewien sposób ograniczyło rozwój rodzimych opowieści obrazkowych. Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na to, że nasi twórcy komiksów są w przeważającej mierze amatorami w dziedzinie twórczości literackiej, a część z nich legitymuje się także dość skromnym wykształceniem plastycznym. Przy braku zainteresowania komiksem ze strony opiniotwórczej krytyki²⁴ byli oni skazani na poruszanie się po omacku. Owocowało to wyborem dość tradycyjnych i sprawdzonych form i ograniczało eksperymentowanie.

Publikacja w fanzinach o ograniczonej objętości skutkowałą tworzeniem opowieści o strukturze epizodycznej lub komiksów będących zbiorami opowiadań. Z opowiadań składają się *Osiedle Swoboda*, *Rewolucje*²⁵ i *Morfołaki* Skutnika, *Fastnachtspiel* Turka,

²⁴ Trzeba też wspomnieć o niewielkim zainteresowaniu naszych czytelników. Wiele polskich komiksów ukazuje się w nakładach liczących 200–400 sztuk.

²⁵ W drugim cyklu *Rewolucji* pojawiły się dwa albumy, z których każdy opowiada rozwijającą się płynnie historię. Jest to rezultat współpracy Skutnika ze scenarzystą, którym w tym wypadku byłem ja.

seria *Wilq* i wiele innych. Epizodyczną strukturę mają chociażby *Rozmówki polsko-angielskie*, będące zbiorem opowieści o tym, co przydarza się Polakom na obczyźnie, ale też i komiks Sasnala. Oczywiście literackość komiksu nie musi polegać na tym, że przybiera on formę powieści (graficznej), ale nie powinna polegać na tym, że w postaci opowieści obrazkowej otrzymujemy coś, co występuje zamiast powieści. Na szczęście to się zmienia. Reprezentujący wchodzące dopiero na scenę pokolenie twórców Marcin Podolec po *Czasem* zdążył opublikować już trzy albumy: *Wszystko zajęte* (2012), *Fugazi Music Club* (2013) i *Podgląd* (2014). Scenariusz do tego ostatniego napisał Daniel Chmielewski, dwa poprzednie są w pełni autorskimi utworami Podolca. Niedawno pojawiła się informacja, że albumem z 2013 roku, opowiadającym autentyczną historię warszawskiego klubu muzycznego, zainteresowali się włoscy wydawcy. Pracujący szybko i sprawnie, odnoszący sukcesy i poszukujący nowych wyzwań Marcin Podolec jest widomym dowodem na to, że do polskiego komiksu idzie nowe, pozbawione dawnych ograniczeń i kompleksów. Fakt, że najlepszy ze swoich dotychczasowych albumów zrobił z Grzegorzem Januszem, świadczy także o tym, że stare też jeszcze nie powiedziało ostatniego słowa.

Summary

In the Peoples Republic of Poland, Polish comics developed in a way that harmonised with the stereotypical image of a mass culture product. It was a graphic story with verbal narrative replaced with a sequence of pictures. That entailed reduction of verbal comments and composing stories in such a fashion that could be shown in drawing or with the abundant use of characters discussing things or saying monologues. Satirical cartoonists, however, offered a different approach to the relationship between the word and the picture. It was about disclosing the discrepancy between what was said and what was shown.

In the early 90s the steady development of comic books in Poland discontinued. The publishing market collapsed and there was a huge

influx of comic books from abroad which made the cartoonists and the young generation artists turn to the area of formal experimentation and attempts to expand and modernise their techniques. They started producing works meant for exhibitions and competitions. Also, there appeared comics openly disrespectful towards aesthetic canons, modelled on the American underground comics. They inspired the most interesting part of the today's publishing offer when it comes to our domestic comic books production. Although versatile, it has some limitations resulting from the fact that it stems from works limited by the presentation space. Comics based on episodic structure prevail (for instance *Osiedle – Housing Estate* by Śledziński, *Rewolucje – Revolutions* by Skutnik or *Fastnachtspiel* by Turek). However, there are also more extensive pieces that deserve being called true graphic novels, such as *566 kadrów (566 Frames)* by Dennis Wojda, *Czasem (Sometimes)* by Podolec and Janusz or *Fugazi Music Club* by Podolec.

PRZEMYSŁAW KANIECKI

Wydział Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego

Problematyczna „literackość” komiksów Macieja Sieńczyka

Maciej Sieńczyk realizuje się w różnych dziedzinach artystycznych. Najpełniej jako twórca komiksu, „sztuki dwutworzywowej”¹, ale zdarzały mu się i zdarzają ekskursje na teren obu „tworzyw”, na pograniczu których mieści się komiks. I różnych ich gatunków. W dziedzinie sztuk plastycznych uprawia rysunek, grafikę artystyczną, malarstwo oraz grafikę użytkową, tj. rysuje ilustracje do książek i okładki; w literaturze funkcjonuje jako autor opowiadania (lub opowiadań, w każdym razie co najmniej jednego – o kwestii gatunkowej tych tekstów piszę niżej) i różnych felietonów, w tym dość regularnie ostatnio publikowanych tekstów z cyklu *Mój kącik* w internetowym czasopiśmie Dwutygodnik.com. W dodatku niedawno w limitowanej edycji wyszedł czytany przez niego audiobook, na który złożyło się wspomniane opowiadanie z okładką zaprojektowaną i nawet ręcznie kolorowaną przez autora – to skomasowanie tworzyw wypada uznać za kwintesencję aktywności artystycznej Sieńczyka.

¹ Określenie J. Szyłaka, odwołującego się do ujęć Krzysztofa Teodora Toeplitza i Maryli Hopfinger. Zob. J. Szyłak, *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000, s. 13–14. Przy czym „dwutworzywowość” ta jest zorientowana na trzecią gałąź artystyczną: kino.

Sieńczyk jest jednym z autorów, których komiksy są publikowane w programach Opery Narodowej; potwierdza to nie tylko jego pozycję, ale też przemiany, jakie zachodzą w placówkach kultury niegdyś określanej jako wysoka i w polskiej sztuce współczesnej. Podobnie tyleż o Siieńczyku, ile o samym życiu kulturalnym w Polsce świadczy prezentowanie jego pracy w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie na ważnej wystawie „Co widać. Polska sztuka dzisiaj” (wernisaż: 14 lutego 2014) i fakt, że z książką *Przygody na bezludnej wyspie* znalazł się wśród finalistów nagrody Nike za rok 2012. Zwłaszcza to ostatnie wydarzenie traktuje się jak przełom w postrzeganiu w Polsce pogardzanej dotąd gałęzi sztuki (ba, dziedziny do sztuki niezaliczanej), jej nobilitację, „wyjście z getta” – by odwołać się do tytułu książkowego cyklu wywiadów Sebastiana Frąckiewicza².

Za sprawą nominacji dla Siieńczyka uwaga mediów i czytelników rzeczywiście zwróciła się ku komiksowi, sam artysta zresztą w żartobliwej formie poświęcił odrębną wypowiedź zainteresowaniu swoją osobą³. W mechanizmie tego rodzaju dowartościowania komiksu kryje się chyba jednak paradoks. *Przygody* Siieńczyka doceniło wszakże jury nagrody bądź co bądź literackiej: o ile nominowanie do Nike książek na przykład reportażystów jak najbardziej nobilituje reportaż, bo potwierdza zasadność jego aspiracji do bycia gatunkiem literackim właśnie, a nie „tylko” publicystycznym, o tyle w wypadku komiksu bez odpowiedniego komentarza – na przykład sygnalizującego (tylko) pokrewieństwo sztuk i podnoszącego wyjątkowo literacki charakter danej pozycji – może wypadać dwuznacznie. Komiks bowiem bynajmniej nie żywi takich aspiracji jak reportaż. Mimo iż chce, by w końcu ostatecznie w Polsce dostrzeżono, że znajduje się na artystycznym piedestale, życzy sobie pozostać sztuką odrębną (chciałoby się powiedzieć: niezależną, niepodległą), a nie odmianą rodzajową

² S. Frąckiewicz, *Wyjście z getta. Rozmowy o kulturze komiksowej w Polsce*, 40000 malarzy, Warszawa 2012.

³ M. Siieńczyk, *Jak wykonałem pracę na wystawę*, www.dwutygodnik.com/artysty-kul/5028 [dostęp: 30.10.2014].

czy gatunkową literatury (podobnie zresztą jak sztuk plastycznych). Komiks domaga się specjalnego traktowania – „Jest szczególną formą współlistnienia rysunku i tekstu językowego, obrazu i słowa” (Maryla Hopfinger), w związku z czym „Ocenianie jednej z jego nierozdzielnych cech bez zauważania drugiej jest błędem” (Bartosz Kurc)⁴. Wręcz protekcyjnie wybrzmiał w związku z tym komunikat PAP o nominacjach do Nike 2012 (*notabene* już w tytule uwypuklający sensacyjność informacji, że komiks znalazł się w gronie książek wyróżnionych), w którym przywoływano słowa sekretarza nagrody Juliusza Kurkiewicza. Miał on powiedzieć wprost, że „komiks już dawno został nobilitowany uznaniem jego przynależności do świata literatury i było kwestią czasu pojawienie się go wśród nominacji do literackich nagród”⁵.

Trudno jednak zaprzeczyć, że akurat książka Sieńczyka jest bardzo podatna na takie „zaanektowanie”. O ile komiks ze względu na

⁴ M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993. B. Kurc, *Komiks. Opowiadanie obrazem*, Piątek Trzynastego, Łódź 2003, s. 48. Jerzy Szyłak podkreślił w 1998 r.: „Kwestia, jak patrzeć na komiks, czego w nim szukać i jakie mu stawiać wymagania, pozostaje otwartym problemem. To jasne, że komiks jest kiepskim malarstwem i złą literaturą, ale jest tak dlatego, że nie chce on być ani jednym, ani drugim”, tenże, *Komiks: świat przerysowany*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2009, s. 20. Nie chce być tym drugim, nawet jeśli pozostaje zjawiskiem należącym do tej tradycji i z nią związanym, co podkreśla Szyłak w innym swoim tekście: „komiks może być zjawiskiem paraliterackim, *quasi*-literackim lub nawet ułomnie literackim, co nie zmienia faktu, że jest zjawiskiem literackim”, tenże, *Komiks w kulturze ikonicznej XX w. Wstęp do poetyki komiksu*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1999, s. 104. Por. też inną wypowiedź badacza, dotyczącą katalogu z Muzeum Komiksu Angoulême: „Ogół tekstów w tym katalogu wskazuje jednak na to, że istnieją tendencje do nobilitowania nowych zjawisk artystycznych w komiksie za cenę przeciwstawiania ich całej twórczości komiksowej, jak również na skłonności krytyków do oceniania komiksów na wzór i podobieństwo dzieł plastycznych oraz do (nierozłącznie z ową praktyką związanego) przesadzania w zachwytach nad tym, co artystyczne w opowieściach obrazkowych”, tenże, *Komiks: świat przerysowany*, s. 155, przyp. 6.

⁵ pap/ml, *Komiks w finale Literackiej Nagrody Nike* [wyróżn. P.K.], cyt. za: www.polskieradio.pl/5/970/Artykul/933448 [dostęp: 30.10.2014].

jego syntetyczność⁶ można poddawać analizie za pomocą narzędzi zarówno literaturoznawczych, jak i charakterystycznych dla nauk o sztuce, komiksowa twórczość Sienczyka – co będą starał się wykazać w artykule – dla wielbicieli literatury, którzy nie są uprzedzeni, acz podchodzą do komiksu z nawykami ukształtowanymi przez kontakt z literaturą, może być wyjątkowo interesująca. Komiksy są utworami fabularnymi, narracyjnymi i w tej swojej warstwie czerpią z doświadczeń sztuki słowa, ale u Sienczyka odwoływanie się do tradycji literackich – jakkolwiek w bardzo specyficznym stylu – ma charakter szczególny i jest wręcz celebrowane, co uprzystępnia jego twórczość.

Ilustrator

Znamienne, że obecność Sienczyka na rynku czytelnictwym od samego początku miała osobliwy charakter. Naprawdę znanym uczyniła jego nazwisko działalność ilustratorska, co z czasem musiało mu zacząć przeszkadzać, bo nie tylko go szufladkowało, ale i mogło sprawiać, że jego rolę postrzegano jako podrzędną wobec autorów, na których użytek tworzył grafikę. Stąd o swojej działalności ilustratorskiej wypowiada się, sięgając po dość specyficzne, dezawuuujące słownictwo.

Niezależnie jednak od tego, czy jest to dla niego pod jakimś względem niezręczne, czy nie, twórczość Sienczyka z tego zakresu ma już specjalny status, przekraczający kategorię ilustracji. Owszem, „fuchy”, jak się o nich wyraża, dla „Wysokich Obcasów”, „Dużego Formatu”, „Newsweeka” czy różne okładki do książek można by uznać za zwyczajny przykład działalności wziętego ilustratora. Na pewno jednak wyjątkowego traktowania wymagają jego prace do publikacji książkowych wydawnictwa Lampa i Iskra Boża. Kreska Sienczyka stała się swoistym „znakiem firmowym” oficyny (jakkolwiek Dunin-Wąsowicz nie ma wyłączności, to Sienczyk z tym

⁶ B. Kurc, dz. cyt., s. 48: „komiks to synteza, symbioza zależności literacko-plastycznych”. Sformułowania „symbioza” używa także M. Hopfinger, dz. cyt., s. 114.

właśnie wydawnictwem i pismem „Lampa” jest kojarzony), jednocześnie stając się właściwie znakiem jakości.

Kreskę „użytkową” Sieńczyka wywindowały tak wysoko opracowania graficzne dwóch książek (czy też raczej wywindował ją Dunin-Wąsowicz, bo wszystko wskazuje na to, że był to zabieg jak najbardziej celowy). Kiedy Masłowska wydała *Pawia królowej*, właśnie w oprawie Sieńczyka, równoległe ukazało się drugie wydanie *Wojny polsko-ruskiej pod flagą białą-czerwoną* w nowej szacie graficznej, analogicznej do tej z *Pawia*. Znamienne, że Dorota Jarecka w „Wyborczej” recenzowała książkę nie tyle jako literaturę, ile jako szczególnie edycyjną:

W kategorii wydarzeń literackich to po prostu wznowienie. Nadzwyczajny jest jednak kształt plastyczny tej książki. (...) Na rynku książki konkurują ze sobą już nie tylko interesujące teksty i poglądy, lecz także piękne rzeczy.⁷

Po szacie graficznej do powieści okrzykniętych tekstami generacyjnymi Sieńczyk w krótkim czasie wzbogacił o ilustracje także kolejną książkę Masłowskiej, dramat *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku*. W ten sposób jego ilustracja zyskała dla uczestnika kultury szczególnie wymiar skojarzeniowy: Dunin-Wąsowicz, podając czytelnikom woluminy z rysunkami Sieńczyka, sugeruje, że mamy do czynienia z kolejnym pokoleniowym wydarzeniem literackim. Tak na pewno miały zadziałać ilustracje artysty do debiutu Małgorzaty Rejmer, a ostatnio do powieści Wita Szostaka⁸. Przekaz jest wzmocniony dzięki wykonanym niedługo po opracowaniach książek Masłowskiej ilustracjom do wznowionego przez Korporację

⁷ D. Jarecka, *Obraz rozpisany na kartkach*, „Gazeta Wyborcza” 29.06.2005, s. 16.

⁸ W tym drugim wypadku osiem rysunków zostało dodatkowo opublikowanych w samej „Lampie” 2012, nr 10; na pasku reklamowym przy spisie treści polecane są dwie „Nowe Lampowe książki”, z dopiskiem pod okładką Szostaka: „na stronach 2–3 streszczenie *Fugi w obrazkach Sieńczyka*”; nb. strony 2–3 w piśmie to stałe miejsce publikacji komiksów Sieńczyka. Wcześniej ten chwyt zastosowali Dunin-Wąsowicz i Sieńczyk przy trzeciej książce Masłowskiej – plansze były zatytułowane: „miejscu sieńczyk prezentuje epizody sztuki doroty masłowskiej *dwoje biednych rumunów mówiących po polsku*”, „Lampa” 2006, nr 12, s. 2–5.

Ha!art *Lubiewa* Michała Witkowskiego (wydanie 6)⁹ i publikacji w Wydawnictwie Staromiejskiego Domu Kultury *Filtrów* Adama Wiedemanna¹⁰ (bardzo „albumowych”, z prawie taką samą liczbą rysunków co dziennikowych „zapisków”-wierszy: 12 rysunków, nie licząc okładki, na 14 około stronicowych tekstów).

Ilustrując cudze książki, ale czując się artystą z własną marką, Sienczyk zadbał o odpowiednią rozpoznawalność. Rysunki mają nie tylko charakterystyczną warstwę graficzną – zawsze są wyposażone (z wyjątkiem *Filtrów*) w krótką narrację, z jednej strony „umocowującą” rysunek w tekście, z drugiej jednocześnie przecież „komiksową”, przynajmniej we właściwej komiksom Sienczyka formule (także w twórczości przeznaczonej specjalnie do galerii czy w projektowanych plakatach¹¹ artysta sięga chętnie po stylistykę komiksu). Warstwa graficzna ilustracji – tożsama z tą, którą znamy z komiksów Sienczyka – jest utrzymana w stylistyce uproszczonej, naiwnej (o czym będzie jeszcze mowa), z kolorystyką „nawiązującą do stylu retro z jego rastrowaniem, mocnym konturem i popartowym nasyceniem” (opis Pawła Soszyńskiego¹²). Co więcej, w ilustracjach znajdujemy także typowe dla Sienczyka przedstawienia: niezwykle maszyny czy narzędzia, przedmioty właściwe głównie dla lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku, specyficzne ubrania, deformacje kształtów i dziwne układy ciał postaci, zrytmizowane

⁹ M. Witkowski, *Lubiewo*, Korporacja Ha!art, Kraków 2009.

¹⁰ A. Wiedemann, *Filtry*, Staromiejski Dom Kultury, Warszawa 2008.

¹¹ Zob. np. plakat do debaty *Bomba w Bookarest. Obraz kobiety w mediach*, na 4 stronie okładki „Lampy” 2009, nr 9.

¹² P. Soszyński, *Komiksy Sienczyka*, www.dwutygodnik.com/artukul/410 [dostęp: 30.10.2014]. Por. opis D. Jareckiej: „Rysunek jest mistrzowsko «puszczony», kolor jest nasycony, secesyjne rośliny zdają się wyrastać wprost z zakopanych w ziemi martwych kretów”, też, *Dziwny świat Macieja Sienczyka*, „Gazeta Wyborcza” 08.11.2005. Na marginesie: okres przełomu wieków XIX i XX przywoływała w swojej recenzji jako możliwą inspirację dla utworów z *Hydrioli* także Kazimiera Szczuka w rubryce *Agenda. Książki*, „Wysokie Obcasy”, dod. do „Gazety Wyborczej” 05–06.11.2005, mając na myśli tematykę: „Sienczyk wzoruje swą sztukę na secesyjnej perwersji czy przedwojennej prasie brukowej. Wszystko tu przesycone jest stłumionym niepokojem seksualnym, atmosfera panuje ponura, pomrocna, zboczona i zbrodnicza”.

w kompozycji poszczególnych elementów szerokie plany krajo-
brazowe/industrialne, budynki stojące w otwartych przestrzeniach,
a nawet wyszukany typ podłóg¹³.

Zdarza się naturalnie, że Sieńczyk ilustruje własne teksty pro-
zatorskie. Zastanawiające jednak, że pozbawia wówczas plansze
towarzyszące tekstom innych napisów wewnątrz rysunku¹⁴. Suge-
ruje tym samym, jak się wydaje, że napisem takim jest cały tekst
poniżej/dookoła, a więc niejako zbliża utwór ku swojemu typowi
komiksu: jakby chciał podkreślić, że nadal przebywa „u siebie”,
jakby akcentował bliskość tej prozy głównemu zrębowi swojej
działalności.

Rozbijanie konwencji

I rzeczywiście wspomniane opowiadanie, zatytułowane *Wśród
znajomych*, można by uznać w zasadzie za modelowe dla komiks-
ów Sieńczyka, zwłaszcza dla fabuł obszerniejszych. To relacja

¹³ W komiksach Sieńczyka w domowych wnętrzach dominują podłogi typowe dla
starych mieszkań, drewniane, z desek albo – wypadek zdecydowanie u niego
najczęstszy – klepek układanych „w jodełkę”, którą Sieńczyk skrupulatnie rozrysow-
uje na planszach (poza komiksami pojawia się ona np. u Wiedemanna, dz. cyt.,
s. 8, na ilustracji do pierwszej części opowieści o „babuni”, *Inne przyjemności:
W mieszkaniu babuni*, [www.dwutygodnik.com/artykul/4256-inne-przyjemnosci-w-
mieszkaniu-babuni](http://www.dwutygodnik.com/artykul/4256-inne-przyjemnosci-w-mieszkaniu-babuni) [dostęp: 30.10.2014]). Do nielicznych wyjątków należy scena
z komiksu *Męczące chwile*, w której przy drzwiach wejściowych do mieszkania
bohatera leżą kafelki.

¹⁴ Z jednym wyjątkiem: *Moich przemyśleń* z cyklu z Dwutygodnika, www.dwutygodnik.com/artykul/5082 [dostęp: 30.10.2014] (jeśli nie liczyć *Jak wykonałem pracę
na wystawę* – ale tu pojawia się po prostu fragment „wykonanej pracy”). Tylko
że *Przemyślenia* okazują się dość szczególne – jedną z cech charakterystycz-
nych felietonu jest napięcie między tekstem a napisami ukazwanymi w warstwie
graficznej, tj. zdaniami z dwóch plansz „ilustracyjnych” i odbitki artykułu, który
poza samym pokazaniem narrator także cytuje. W cytacie znajdują się skróty
treści, zatem czytelnik jest prowokowany do sprawdzenia w przywołanym „ory-
ginalu”, jakie zdania zostały wykropkowane. Z kolei napisy z „ilustracji” nie są
dosłownymi przywołaniami tekstu, ale parafrazami, co znowu zachęca odbiorcę
do porównań – mamy więc do czynienia ze specyficzną zabawą proponowaną
przez autora czytelnikowi.

ze spotkania towarzyskiego, podczas którego goście dzielą się opowieściami. Sposób ich prezentacji zostaje stematyzowany. Postać Gospodarza formułuje przed bohaterem-narratorem opinie na temat najlepszej formy snucia historii, a preferowany przezeń typ opowieści – należy „iść systemem mikrohistorii”¹⁵ – jest właśnie tym modelem, jaki uprawia Sieńczyk.

Sam utwór prozatorski ma taką właśnie konstrukcję: składa się z małych, luźno ze sobą powiązanych epizodów, wewnątrz których pojawiają się dodatkowo prezentowane przez różne postacie historie (same znowuż oparte na zasadzie epizodyczności). Zgromadzeni w mieszkaniu ludzie dzielą się ze sobą różnymi opowieściami czy wspomnieniami. I taki też szkielet kompozycyjny znajdujemy w dwóch z trzech książkowych komiksów Sieńczyka: wydanej w 2005 roku *Hydrioli* i o siedem lat późniejszych *Przygodach na bezludnej wyspie*¹⁶; taką też konstrukcję miał będzie przygotowywany kolejny komiks książkowy o identycznym tytule co opowiadanie¹⁷. Poszczególne części są osadzone na jednej osi konstrukcyjnej, jawnie pretekstowej, wątlej fabularnie. Z tego poziomu fabuły, jak to dzieje się w utworach literackich o kompozycji ramowej¹⁸, zstępujemy na poziom relacjonowanych zdarzeń, do osobnych całości narracyjnych.

Całości te były pierwotnie opublikowane w czasopismach, przede wszystkim w kolejnych numerach „Lampy”. Trzeba jednak dodać, że w wypadku *Hydrioli* do fabuły weszły głównie pierwsze

¹⁵ M. Sieńczyk, *Wśród znajomych*, w: *20 lat pod Lampą. Antologia opowiadań*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2011, s. 155; zob. s. 154.

¹⁶ M. Sieńczyk, *Hydriola*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2005 (dalej jako H). Tenże, *Przygody na bezludnej wyspie*, Warszawa 2012 (dalej jako P; liczba podana po skrócie oznacza numer strony w książce).

¹⁷ Na jego temat mówi Sieńczyk w wywiadzie z Pawłem Dunin-Wąsowiczem, *Łodzią podziemną z piwnicy do piwnicy*, „Lampa” 2012, nr 7, s. 7.

¹⁸ Zob. słownikową definicję konstrukcji ramowej: „kompozycja czyniąca ze świata przedstawionego dzieła układ co najmniej dwustopniowy: na pierwszym stopniu znajduje się sytuacja fabularna, w obrębie której opowiadana jest jakaś inna fabuła (lub szereg fabuł); uczestnik pierwszej z nich występuje wtedy jako narrator drugiej” – js [J. Sławiński], *Kompozycja ramowa*, w: *Słownik terminów literackich*, J. Sławiński, M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa (red.), Wrocław 1976, s. 199.

drukowane komiksy Sieńczyka (z okresu jego studiów), które jednak zostały przez niego narysowane ponownie. Jeszcze jedna uwaga: opis tej książki dotyczy tylko jej pierwszej partii, tytułowej dla całości, bo druga część – *Zniknięcie rudowęglowca Ibuproen* – to po prostu wybór piętnastu drukowanych wcześniej komiksów – tak jak wyborem jest również (w całości) *Wrzątkun*¹⁹.

Gdy Sieńczyk buduje całościową fabułę książkową, czteroplanowe komiksy wplata w jej tkankę jako opowieści różnych osób spotykanych przez bohatera, jako jego wspomnienia, sny bądź treść znalezionych książek albo rękopisów. Już z samego powyższego spisu widać, że w kolejnych punktach „łączenia” komiks książkowy Sieńczyka nawiązuje do różnych konwencji gatunkowych czy chwytów beletrystycznych. I nie tyle żadne z nich nie zostają zrealizowane, ile autor ostentacyjnie się z każdego wycofuje. Znajdowane rękopisy czy sny nie dopełniają bynajmniej głównego zrzębu akcji ani nie powodują jej zwrotów (np. odnalezienie wyjścia z trudnej sytuacji), a treść różnych opowieści nie ma większego związku z samą sytuacją spotkania; rozmowa, opowieść czy wspomnienie nie służą też, jak mógłby sobie życzyć miłośnik na przykład powieści realistycznej, pogłębieniu psychologicznemu albo odkryciu przeszłości rzucającej na bohatera inne światło. To przekreślanie tropów uwypukla pretekstowość osi głównej i bardzo bawi „zawiedzionego” czytelnika.

Rzecz jasna także konwencje, jakie zdają się realizować nadrzędne ramy konstrukcyjne w *Hydrioli* i *Przygodach*, okazują się manifestacyjnie niespełnione. *Hydriola* to, streszczając w jednym zdaniu, opowieść o wędrowce dwóch mężczyzn w poszukiwaniu zaginionej ośmioosobowej rodziny. Idą, idą, opowiadają sobie różne historie, co jakiś czas sporadycznie powraca motyw poszukiwań („Nie widziałyście jakiejś rodziny, dziewczynki?”, [odpowiedź jednej z zapytanych:] „Proszę szukać tam, gdzie pokazuje”, H 24; [nagły szloch narratora:] „Oni nie żyją, na pewno nie żyją”, H 30), jeszcze na krótko przed rozstaniem padają słowa: „Zastanawiam się, czy nie wrócić do domu, lecz wówczas gloria rozwiązania zagadki

¹⁹ M. Sieńczyk, *Wrzątkun*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2009 (dalej jako W).

przypadłaby tylko panu” (H 45), zaraz jednak strudzeni piechurzy ni stąd, ni zowąd kulturalnie żegnają się ze sobą, zupełnie nie potrącając tematu owej rodziny. Sprawa pozostaje nierozwiązana, rzecz zakrojoną niemalże na kryminal zamyka widok jednego byłego poszukiwacza odchodzącego, a drugiego zamiatającego, jak gdyby nigdy nic, liście przy bramie swego domu. Komiks kończy się zdaniem: „Myślę, że wzajemnie spełniliśmy nasze oczekiwania, a ja okazałem się wytrwałym i dość interesującym towarzyszem” (H 50–51) – kwestia zaspokojenia oczekiwań nie zostaje chyba podniesiona przypadkowo, czytelnik nie czuje się zaskoczony, rozwój akcji przygotował go już na taką puentę niebędącą puentą.

W wypadku *Przygód* mamy do czynienia z dwoma poziomami najwyższymi: ramą i poziomem, do którego z niej zstępujemy, a którego akcja porządkuje kompozycyjnie siatkę zdarzeń z reszty książki. Ten drugi „obiecuje” akcję utworu przygodowego, przygody jednak prezentując nieefektywne, i opowiada o wędrownicy, która tylko pozuje na doświadczenie egzystencjalne głównego bohatera, a przez ostentacyjną płaskość psychologiczną staje się pastiszem toposu podróży. Ramę stanowi zaś motyw znalezienia przez bohatera-narratora na wycieraczkę „podniszczonego zeszytu zatytułowanego *Przygody na bezludnej wyspie*” (P 2). Motyw ów pojawia się na planszy pierwszej i już nie wraca (chyba że weźmiemy pod uwagę również planszę drugą, gdzie nad rysunkiem z okładki zeszytu [?] z wypisanym wielkimi literami tytułem padają w komentarzu narracyjnym pytania o autora tego dziwnego tekstu i pojawia się egzystencjalne wyznanie). Postać znalazcy brulionu znika z naszego pola widzenia, jak zazwyczaj dzieje się w literackich realizacjach chwytu. Sęk jednak w tym, że w odróżnieniu od podobnych realizacji, gdzie konwencja tekstu w tekście uwiarygodnia „wewnętrzna” relację²⁰, tu „autentyk” zostaje od razu podważony przez uruchomienie innego tropu, tak jak pierwszy jednak niepewnego. Podkreśliła to Kinga Dunin w swojej recenzji:

²⁰ By przywołać chociażby sławne *W kleszczach lęku* Henry’ego Jamesa. Choć James jednocześnie prowokuje czytelnika do nieufności wobec „autentyczności” relacjonowanej akcji, niemniej operuje kategorią, prowokując do refleksji.

pukanie [do drzwi] (...) wdziera się w sen pierwszego czytelnika. Czy jednak na pewno go przerywa? Znowu napotyka my znany chwyt, opowiadanie rozpoczęte od „obudziłem się”. Może jednak sen trwa nadal? I wszystko to jest oniryczną wizją?

Ależ nie. To wszystko tylko pozory, bo sennie wizje oferują nam symbole, ściśle zintegrowane obrazy i znaczenia, tymczasem *Przygody...* nie są symboliczne.²¹

Jeśli Sieńczyk nawiązuje więc do jakiejś konwencji, to szybko uwalnia się od wypełnienia związanych z nią zobowiązań. Sieńczykową taktykę „rozczarowań”, jak można by ją określić, taktykę zaskoczeń oferowanych czytelnikowi, igrania z formułami, Dunin wpisuje w szerszą strategię artystyczną autora: „W gruncie rzeczy najbardziej absurdalne w historyjkach Sieńczyka są nasze oczekiwania, rozbudzone obietnicą niesamowitych przygód, a czasem delikatnymi aluzjami”. Sieńczyk przystawia odbiorcy tak naprawdę lustro, prowokując czytelników do refleksji nad życzeniami własnymi. Krytyczka dostrzega w takim postępowaniu coś więcej niż tylko zabawę:

Historie te wytrącają czytelnika z nawyków myślowych, pokazują dalsze, nieoczekiwane konsekwencje naszych symbolicznych rutyn. W efekcie poza czytelniczą przyjemnością otrzymujemy inteligentną dekonstrukcję ukrytych założeń i mechanizmów naszych popularnych dyskursów.²²

Jak wykazuje Dunin, jest to zasługa – oprócz gry konwencjami i schematami fabularnymi, o których będę jeszcze pisał – także ostentacyjnej niesensacyjności utworów i panujących w świecie przedstawionym obyczajów. Komiksy Sieńczyka są przesycone staroświeckością, co podkreśla także stylistyczna warstwa narracji, jawnie odwołująca się do tonacji znanej z literatury dydaktycznej i banału sztambuchowych sentencji (z językiem wyczelowanym, pełnym eleganckich form i klisz, niby hiperpoprawnym, ale często rażącym brakiem sensu na poziomie zdaniowym).

²¹ K. Dunin, *Sieńczyk szuka Pacanowa*, www.dwutygodnik.com/artukul/3586 [dostęp: 30.10.2014].

²² Tamże.

Upodobanie do opowiadania

Omówiony wyżej kościec *Przygód* Sińczyk zwykł komentować jako efekt poniekąd przypadkowy, związany z faktem składania ich z materiału uzbieranego po pewnym czasie regularnych publikacji. W jednym z wywiadów tłumaczy wprost, że kompozycja ta została

wymuszona przez tryb naszej [tj. z Dunin-Wąsowiczem] współpracy. Jak wiadomo, co miesiąc robię komiks do „Lampy” i musiałem zastosować takie pomosty fabularne, które by łączyły te czterostronicowe historyjki.²³

Zdecydowanie przeczą jednak owej przypadkowości – wymuszeniu kompozycji historii w historii przez okoliczności współpracy z „Lampą” – zarówno publikowana w trakcie powstawania *Przygód* omówiona fabuła *Wśród znajomych*, jak i dygresyjna fabuła *Hydrioli*, która zaistniała na długo przed *Przygodami* (i to zaistniała podwójnie, skoro Sińczyk zaznaczył w innym wywiadzie: „za kanwę *Hydrioli* posłużyło mi opowiadanie, które kiedyś napisałem, przepisałem na maszynie i oprawiłem”²⁴).

Przeciży wreszcie, co najważniejsze, także forma znakomitej większości kilkuplanuszowych komiksów, wykazująca upodobanie autora do „opowiadaniowego” trybu narracji. Wszystkie komiksy Sińczyka mają obszerne „didaskalia”, a więc dość wyrazistego narratora; snop światła padający na tego przewodnika po wypadkach jest tym silniejszy, że narracja najczęściej jest prowadzona w pierwszej osobie czasu przeszłego (przy czym niekoniecznie jest to narrator płci męskiej), co nie tylko wskazuje konkretny podmiot mówiący – uczestnika zdarzeń czy opowiadającego – ale też sugeruje istnienie słuchacza (czytelnika). I właściwie można wysunąć tezę, że odbiorca Sińczyka taką narrację po prostu zakłada z góry; doprawdy trudno byłoby w ogóle rozważać – i ze względu na kontekst całej twórczości, i ze względu na specyficzną warstwę

²³ P. Dunin-Wąsowicz, dz. cyt.

²⁴ K. Bielas, *Maszyna raczej kuriozalna*, „Gazeta Wyborcza” 19.07.2013. W wywiadzie Frąckiewicza (dz. cyt., s. 252) mówi natomiast, że zarówno *Wśród znajomych*, jak i tekst będący materiałem do *Hydrioli* pochodzą z powieści, której większość zniszczył, niezadowolony z jej jakości.

słowną – możliwość traktowania tej narracji jako przezroczystej. Tekst nad obrazkiem zawsze jest wypowiedziany przez podmiot o wyrazistym profilu, nawet jeśli w trybie narracji nie pojawia się forma gramatyczna odpowiednia dla narracji pierwszoosobowej.

Argumentu koronnego na rzecz powyższej tezy dostarczają te komiksy, w których elementy wskazujące na osobę gramatyczną narratora pojawiają się dopiero w środku albo pod koniec tekstu – dla nieprzygotowanego odbiorcy nieoczekiwanie, skoro na samym początku pozornie nic nie wskazywało na obecność narratora pierwszoosobowego. Na przykład w komiksie *Włochate kolosy z wąwozu batyr-dza* [!] na pierwszej planszy o uczestnikach wyjazdu naukowego mówi się w trzeciej osobie, a także za pomocą form bezosobowych:

Wyprawa z 1997 roku w głąb Azji, dowiedziona przez Stanisława Kozłowskiego, przyniosła zgola nieoczekiwane wyniki. W jednym z odosobnionych wąwozów odkryto sześć sztuk pasących się swobodnie zwierząt. [W 72]

Drugą planszę wypełnia dialog, a dopiero na trzeciej pojawia się czasownik świadczący, że narratorem jest najpewniej jeden z badaczy-rozmówców: „Po obejrzeniu martwego byka przekonaliśmy się, że kostna oś osadzona jest na chrześnej panewce wypełnionej łojem, zaś rolę obręczy pełni okrągły tłuszczowy płąt” [W 74]. Analogiczna sytuacja następuje w komiksie *„Iwonicz Zdrój” nie wrócił*, którego fabułą jest rozmowa w tawernie. Dopiero w 3. kadrze (składającym się z 2 plansz) pojawia się zaimek „nas”, sygnalizujący, że narrator jest jednym z siedzących przy stoliku mężczyzn [H 22–23].

Znamienna jest również forma *Próby wykorzystania kombinezonu „Maria”*. Narracja jest tu utrzymana na pierwszych planszach w tonie sprawozdawczym, suchym, kronikarskim. W zakończeniu ujawnia się jednak naraz postać narratora, w dodatku z całą jego – typową dla humoru Sieńczyka – „głębią” refleksyjną:

Minęły lata i postać Diutczewa oraz skafander [dla „podziemnego piechura” – P.K.] „Maria” obrosły legendą. (...) Ale nie o tym myślę, kiedy podnoszę grudkę ziemi i zadumany rozcieram ją w dłoni. Wyobrażam sobie, że (...) ²⁵

²⁵ M. Sieńczyk, *Próby wykorzystania kombinezonu „Maria”*, „Lampa” 2012, nr 5–6.

Zresztą nawet gdyby komiks nie miał tej puenty, czy można by go uznać za przykład odstąpienia od reguły „opowiadaniowej”? Przecież i w wypadku komiksów Sienczyka, które od początku do końca są utrzymane konsekwentnie w poetyce czy to dziennikarskiej, czy kronikarskiej, sama stylizacja sygnalizuje wyraziście, że są opowiadane²⁶.

Nierzadko są to w dodatku utwory właśnie o kompozycji ramowej: w punkcie wyjścia zostaje zarysowana sytuacja narracyjna, na przykład w pierwszym kadrze jest pokazany akt wspominania czy wskazania, że poznajemy czyjąś relację, jak choćby w *Zniknięciu rudowłowca Ibupron*:

Między 5 a 6 równoleżnikiem odnaleziono dryfującego marynarza. Jest on chyba jedyną osobą, która może dać świadectwo zaginięcia rudowłowca „Ibupron”. Oto jego historia. [H 77]

Sienczyk nie potrzebuje też wcale szerszej płaszczyzny fabularnej, by inkrustować opowieść epizodem poznawania przez bohatera jakiegoś znalezionego tekstu. I w czteropłanszowych komiksach pojawia się taki chwyt: bohater-narrator *Skrzypka z wapna* poznaje tytułową historię z broszurki znalezionej na straganie (W 24), natomiast narrator *Cudownego silnika* opowieść o konstruktorze i jego żonie wyczytuje z małego zeszytu znalezionego pośród rzeczy po zmarłym sąsiedzie (W 64). Przykład takiej konwencji stanowi również komiksowy aneks do wydanej jako osobna książka w serii „Biblioteka TW-ON” *Sprawy Makropulos Čapka*²⁷ – tu historię poznaje bohater, a wraz z nim my, z grającej karty pocztowej (prolog zajmujący jednokadrową pierwszą planszę komiksu).

Za reprezentujące taki typ kompozycji należy uznać także relacje z obserwowanych przez narratora wydarzeń za oknem

²⁶ Np. W 124–127; M. Sienczyk, *Platforma pepeszowa „Oka”*, „Lampa” 2011, nr 9; tenże, *Dziadek z cbmur*, „Lampa” 2012, nr 7.

²⁷ M. Sienczyk, *Sprawa Makropulos – Karel Čapek. Komiks*, w: K. Čapek, *Sprawa Makropulos. Komedia w trzech aktach z przemianą*, przeł. J. Gondowicz, Axis Mundi, Warszawa 2013.

(w ogóle motyw podglądania jest u Sieńczyka nierzadki²⁸). Jedną z najciekawszych tego rodzaju konstrukcji ma komiks stworzony na kanwie opery, *Mężczyzna z okna* z programu teatralnego do *Katii Kabanowej*. Fabuła przedstawia dwóch znajomych patrzących na stojącego w oknie domu z naprzeciwka mężczyznę śpiewającego kolejne partie *Katii*, z których wypadki zostają unaocznione w warstwie graficznej (mamy więc do czynienia z następnym „pięciem” narracyjnym). Obserwatorzy mówią na końcu o śpiewaku: „Proszę popatrzeć na tego mężczyznę! (...) Stara Kabanicha, Fieklusza i Sawioł Prokofiewicz Diko; wszyscy tańczą mu przed oczami, jak na wielkiej mosiężnej paterze!”²⁹.

Jeśli natomiast nie ma w komiksie zarysowanej (szeroko pojętej) sytuacji opowiadania, wskazana bywa ona w samej warstwie słownej narracji:

Opowiem teraz historię, którą chciałbym zatytułować *Gość z Mirasol*. [H 73]
 „Wspomnienie z Amudary, Wspomnienie z Amudary” – rozlegają się głosy, gdy pytam, którą historię mam opowiedzieć. Rzeczywiście, ja także chętnie wracam do wydarzeń, które rozegrały się na małej greckiej wysepce Amudara... [H 89]
 Chciałbym zaprezentować ciekawy przypadek wejścia starszego człowieka do grona wypoczywających nad jeziorem dziewcząt i chłopców. [H 93]
 Niektórych zainteresuje może sprawa śmierci sublokatora państwa Niemirskich – Ałłu Ukinadze. [H 97]
 Dlaczego niektóre historie są takie ciekawe? Nie wiadomo. Gdy robi się późno, stary pan zaczyna opowiadać; głosy milkną i widzę wokół zadumane twarze. [H 101]

²⁸ Zob. komiksy *Płomienny Jacuś*, W 105, *Muzykująca rodzina*, P 86, także przywołane już *Włochate kolosy* i *Cudowny silnik*. Por. także np. ilustrację z „Wysokich Obcasów Extra” 2011, nr 4.

²⁹ Taką realizację można by uznać za pogłębienie prostej formy, w którą przyobkleł Sieńczyk wiersz Broniewskiego, składając hołd poecie w wydrukowanym w „Lampie” jeszcze w 2005 (nr 11) komiksie *Pamięci Władysława Broniewskiego*. Plansze komiksu pokazywały bohaterkę, wychodzącą za mąż „małą Ritę”, i mężczyzn, śpiewem swoim wprawiających ją w dziwny nastrój: „oczy zasnuły jej się mgłą, jak jesienne kartofliska. Słucha pieśni zatytułowanej *Ziola*, którą w kuchni nuca mężczyźni zmywający naczynia”. Dziesięć zwrotek *Ziół* zostało przytoczonych na 3 planszach w „dymkach” przy mężczyznach pokazanych z naczyniami.

Niniejsza opowieść jest moim osobistym wspomnieniem z konferencji, która odbyła się 15 marca 2006 w mieszkaniu prezesa Polskiego Związku Piłki Nożnej.³⁰

Jeżeli ta historia wyda się komuś mało ciekawa, niech przedstawi ją sobie jako kaprys osoby pozbawionej zdolności. A jednak wydarzyła się naprawdę. [W 20]

Nie wiadomo dlaczego, ale coraz rzadziej wspomina się nazwisko inżyniera Ignacego Łukasiewicza. Urodził się 15 października 1842 roku w małej miejscowości Wriańsk na zachodniej Ukrainie jako syn powstańca listopadowego. W domu rozmawiało się po polsku, a także po łacinie, francusku, angielsku i niemiecku. Oto widzimy niestarego jeszcze Łukasiewicza, jak zadumany spaceruje wśród naftowych jezior. [W 32]

To, o czym teraz opowiem, jest dość zagadkowe. [W 52]

Albo chociażby obecne są sygnały, że ktoś historię opowiada.
Na przykład:

Mężczyznę, o którym mowa, nazywano zwyczajnie – Żaróweczka.³¹

Małą łódką niekochana podąży w świat dziewczyna / W ten sposób (ma na imię Hania) mój wiersz się rozpoczyna [H 109]

To snucie historii jest tu najważniejsze, sam akt opowiadania. W tym właśnie widziałbym cechę najbardziej charakterystyczną dla komiksów Sienczyka (tak samo jak dla jego tekstów prozatorskich i innych) – w upodobaniu do portretowania samego aktu komunikacji. Tematem nadrzędnym twórczości Sienczyka jest kontakt międzyludzki, przejawiający się w różnego rodzaju formach: czy to rozmowach podczas przygodnych spotkań, czy to w poznawaniu ludzi ze znalezionych przypadkiem zapisków. I to te właśnie zainteresowania artystyczne determinują kształt fabuł książkowych komiksów Sienczyka. Konieczność publikowania czteropłanszówek w piśmie nie tyle wymusza, jak powiada Sienczyk, nadanie projektowi takiego, a nie innego kształtu, ile jest pochodną w ogóle jego upodobań. Samo też regularne publikowanie małych form, poza

³⁰ M. Sienczyk, *W domu starego działacza*, w: *Wszystko, co chcielibyście wiedzieć o piłce... Piłkarskie opowieści niesamowite*, Kultura Gniewu, Warszawa 2006.

³¹ M. Sienczyk, *Mężczyzna, który pięknie pachniał*, „Lampa” 2012, nr 12.

tym, że pomaga autorowi w zbieraniu materiału do ostatecznej publikacji książkowej, służy także podtrzymywaniu stałego kontaktu z „jego” czytelnikiem³².

Notabene to właśnie ta cecha twórczości Sieńczyka mogła tak bardzo spodobać się jury Nike. Warto w tym kontekście przypomnieć laudację ogłoszoną przez Małgorzatę Szpakowską, przewodniczącą składu sędziowskiego jednej z poprzednich edycji konkursu, w następujący sposób uzasadniającą nagrodę dla *Traktatu o huskaniu fasoli*:

Ale przede wszystkim *Traktat* Myśliwskiego jest opowieścią o opowiadaniu, o tym, że póki opowiadania, póty życia. Trudno pomyśleć większy hołd dla literatury.³³

³² Jakkolwiek rysunki Sieńczyka pojawiają się w „Lampie” regularnie, numery, w których rysownik jest nieobecny, nie należą do rzadkości. Zarówno artysta, jak i redaktor naczelny wysyłają jednak do czytelnika pisma sygnały o stałej współpracy. Zdarzało się nawet, że pojawiały się w piśmie swoiste usprawiedliwienia nieobecności, jak w numerze z października 2009, w którym na pasku przy spisie treści czytelnicy znaleźli Sieńczykową planszę z dwoma kadrami i dialogiem dwóch mężczyzn (odpowiadający wygląda jak rozbitek z *Przygód*): „– Dlaczego w tym numerze nie ma *Przygód na bezludnej wyspie* [tj. odcinka 5, bo Sieńczyk w końcu publikował w „Lampie” niektóre wyimki z fabuły ramowej – P.K.] / – Bo wydawca «Lampy» zlecił panu Maciejowi Sieńczykowi coś ważniejszego. Pewna młoda dziewczyna wydaje debiutancką powieść i teraz Sieńczyk robi do niej ilustracje. Na razie nic nie mogę powiedzieć, bo nie jestem upoważniony, ale to może być duży sukces [mowa o książce Rejmer – P.K.]. / [Mówią obaj, machając do czytelnika:] – W takim razie do zobaczenia za miesiąc!”. Z kolei w numerze wakacyjnym (nr 7–9) z 2010 r. „– Niestety, w tym numerze nie będzie żadnego komiksu Sieńczyka. / – A lubi pan redaktora naczelnego i wydawcę «Lampy»? / – O, tak. Gdyby nie on, mój pan, Maciej Sieńczyk, nie zaszedłby tak daleko, jak to ma miejsce. / [Postać macha ręką:] – W takim razie do zobaczenia wkrótce!”. Zdarzyła się też publikacja archiwalna (nr 4 z 2012), ewidentnie wypełniająca lukę, anonsovana zaś jako „Cudownie odnaleziony komiks Sieńczyka sprzed 20 lat! Niestety czarno-biały. Kolorowe strony w „Lampie” ponownie pojawiają się za miesiąc” (był to *Pan Marian* – praca dyplomowa Sieńczyka z liceum plastycznego, zob. o tym: *Eodzią podziemną...*, s. 6).

³³ Cyt. za: K. Dąbrowska, *Wiesław Myśliwski*, <http://culture.pl/pl/tworca/wieslaw-mysliwski> [dostęp: 30.10.2014].

Zarzucanie tropów

Wracając do kwestii gry z konwencjami. Całościowe kompozycje *Hydrioli* i *Przygód* realizują formułę załączkowo obecną już w czteropłanszowych minifabułach, które oferują czytelnikowi między innymi właśnie zabawę w podejmowanie i zarzucanie tropów. Opowieść o babci przychodzącej do głównego bohatera z zadrapaniami i twierdzącej, że „Zza sedesu wychodzi jakiś mężczyzna i maluje mi twarz na złoto. Później muszę tę farbę zdrapywać” (P 54), nie przeradza się bynajmniej w relację o odkryciu tajemnicy zadrapań, co zdawał się zapowiadać i pierwszy kadr, i sam kontekst, w którym (w książkowym przedruku) funkcjonuje historia. Bohater poznaje bowiem tę historię z lektury „starego modlitewnika”, a określa jako „przypowieść”³⁴ (czytelnikom pozostaje więc przyjąć wersję narratora tej historii – że to sytuacja zrodzona w umyśle starszej kobiety; no dobrze, ale skoro bohater w ostatnich kadrach przekonuje się, że słowa bohaterki czasem miały sens, czy nie podważa to tej wersji?). Tak samo historia dziecka, które umiera, poparzywszy sobie brzuch, ale po śmierci nagle wstaje ze słowami: „Moja czystość was zbawi” (H 48), nie ma zakończenia typowego dla podań o nieodchodzących zmarłych (po prostu „potworek” przestaje się ruszać i mówić). Nawiązywanie do konwencji opowieściowych służy Sienczykowi na planie budowania akcji tylko do tego, żeby wzmocnić efekt odejścia od spodziewanego dalszego ciągu zdarzeń.

Pozbawianie utworu konturów znanych form obserwujemy nie tylko w komiksach, ale również tekstach prozatorskich, przy których czytaniu odczuwamy niezmiennie dyskomfort (pożądany, rzecz jasna) odbiorczy. W odniesieniu na przykład do kącikówego dyptyku o „babuni” (*W mieszkaniu babuni* i *Powrót do mieszkania babuni*), *Białego kota* czy publikowanych w tej samej rubryce tekstów o kolekcjonowanej prasie, różnych efemerydach i rękopisach (*Czarodziejski świat wydawnictw gadzinowych*, *Czasopisma zmierzchu*, *W kręgu zagadnień związanych z osobami obłąkanymi*, *Druki*

³⁴ Komiks pierwotnie został wydrukowany w „Lampie” 2010, nr 12, pt. *Zapowiem*. W przedruku bohater mówi zaś, że „przypowieść” jest zatytułowana *Babunia*. Również zmiana tytułu sprzyja rozbudzeniu oczekiwań czytelnika.

religijne) trudno orzec, czy mamy do czynienia ze wspomnieniem, felietonem czy też z opowiadaniem. W tekście o wydawnictwach gadzinowych na początku odnajdujemy wzmiankę, że ojciec narratora zginął, kiedy ten miał 3 lata:

Są ludzie wykwintni, którzy potrafią oczarować jednym gestem lub spojrzeniem i wyróżnia ich sentyment do takich pism, jak „Ty i Ja” albo „Przekrój”. Są też umysły chore, które podnieca zapach starego sera; ci wyrastają na geniuszy, wielkich zbrodniarzy albo wcale się o nich nie mówi. Na początku lat 90. zapanowały warunki, aby istoty te mogły dać upust swoim skłonnościom. Od roku 1989 w Polsce, tej nowej Republice Weimarskiej, pojawiło się wiele efemerycznych wydawnictw i dekadencjnych książek oraz czasopism. (...)

...Pochodzę z niebogatej rodziny; ojciec zmarł, kiedy miałem trzy latka i musieliśmy się z matką utrzymywać ze skromnej renty. Moja pasja zbieracza ukształtowała się dość wcześnie. Aby ją zaspokoić, szukałem przedmiotów tanich i łatwo dostępnych. Moczyłem w wodzie słoiki po przetworach i uzyskane w ten sposób etykiety suszyłem między kartami książek. Wtedy to, w warunkach niedoboru, zrodziło się we mnie zamiłowanie do kolekcjonowania rzeczy tandetnych i niepożądaných.³⁵

I forma wypowiedzi („miałem 3 latka”), i znak trzykropka przy przejściu przez podmiot mówiący do wątku osobistego, i wreszcie samo wyznanie, rzucone ni stąd, ni zowąd, najzupełniej bezcelowo – tak właśnie, jak to się dzieje w komiksach Sieńczyka pełnych podobnych mikromotywów – sprawiają, że czytelnik znający tę twórczość z radością zaczyna wątpić w zakładane kwalifikacje gatunkowe tekstu i odbiera go nie jako na przykład felieton, ale jako tekst zrodzony w tym samym co komiksy Sieńczyka uniwersum.

Podobnie jest w wypadku opowieści o poszukiwaniu kota w mieszkaniu po zmarłej „babuni”. W trakcie lektury czytelnik nie potrafi orzec, czy wypadki te wydarzyły się naprawdę, czy są sytuacją wykreowaną. Są przecież jak wyjęte z komiksów Sieńczyka: narrator wchodzi szukać kotka do mieszkania w jego kamienicy,

³⁵ M. Sieńczyk, *Czasopisma zmierzchu*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4736-moj-kacik-czasopisma-zmierzchu.html> [dostęp: 25.02.2016].

gdzie jeszcze niedawno przez kilka dni leżało ciało lokatorki. Znajduje kotka, przede wszystkim jednak rozkoszuje się możliwością wejścia do czyjegoś pełnego niezwykłych przedmiotów mieszkania. Opowieść jest w punkcie wyjścia ogromnie dramatyczna, ale dalsze wypadki wcale nie okazują się tak ekscytujące – to nie w akcji, ale w samej realizacji tematu, w obserwacjach narratora i trybie opowieści leży, jak się okazuje, sedno tekstu. Dzieje się dokładnie tak, jak w fabułach komiksowych autora, w których – jak sam to ujmuje – „nie ma wyrazistych puent, (...) akcja do niczego nie prowadzi”³⁶. To, że w tekstach autokomentarzowych znajdujemy, ku swojemu zdumieniu, jednak potwierdzenie autobiograficznego rodowodu tych wątków, czyni tylko całą szaradę jeszcze bardziej efektowną. Bo Sienczyk rzeczywiście okazuje się półsierotą od dzieciństwa³⁷ i rzeczywiście poszukiwał kota w domu zmarłej sąsiadki³⁸. Można by powiedzieć, że w ten sposób autor eksperymentuje ze swojskością jako materiałem, który okazuje się zdalny do oferowania zdumień. Z jednej strony bowiem deklaruje – w kontrze do trendów współczesności, na przekór wymogom czasu, kiedy nieustanne olśniewanie odbiorcy nowością jest, wydawałoby się, warunkiem *sine qua non* egzystencji na rynku – że stawia na powtarzalność, na kontakt oparty na poczuciu przebywania wciąż w znajomej przestrzeni: „Nie chcę zaskakiwać czytelnika. Niech ludzie, którzy lubią moją twórczość, delektują się tym, co już znają”³⁹. Z drugiej strony, powyższe przykłady świadczą, że takie stwierdzenie bynajmniej nie

³⁶ K. Bielas, dz. cyt.

³⁷ Tamże: „Wychowywałem się z matką, ojciec zginął, kiedy miałem trzy lata, w RPA. Podobno stał koło gigantycznej wywrotki, która miała pompowane koło, opona eksplodowała i go zabiła”.

³⁸ Tamże: „Niedawno umarła starsza kobieta, wyniesiono ją, ale wcześniej leżała tydzień w upale. Drzwi zapieczętowano, w środku został kot. Nikt nie chciał tam wejść, więc sąsiedzi obarczyli mnie misją uwolnienia kota. Poszedłem uzbrojony w podbierak na ryby, na czele straży miejskiej i ludzi z administracji, którzy otworzyli mieszkanie. Kot się przemieszczał, ale w końcu go złapałem. W mieszkaniu było mnóstwo rzeczy, więc czatowałem na wyrzucanie. W końcu to nastąpiło, uratowałem dwa albumy, w których jest całe życie zmarłej właścicielki i jej matki zilustrowane zdjęciami jeszcze z lat 20”.

³⁹ P. Dunin-Wąsowicz, dz. cyt.

przeciży ambicji autora, by po przeczytaniu jego książki czytelnik „był zadziwiony”⁴⁰.

Omawiane sygnały kojarzące się z pewnymi toposami czy konwencjami stanowią tylko jedną, przykładową kategorię środków. Taki jest w ogóle styl Sieńczyka. Autor oblepia swoje historie mnóstwem „zbędnych” motywów i dygresji, przez co utwory sprawiają wrażenie – poza tym, że bezsensownych (bądź co bądź są purnonsensowe) – źle opowiedzianych. Wprowadzenia kompletnie nie przystają do reszty opowieści, fabuła rwie się, jej tok różni się z oczekiwaniami, które żywiłby nieprzygotowany do obcowania z Sieńczykiem czytelnik.

Typowy przykład stanowi komiks *Siarkoistota* o mówiącej bryle z siarki. Ramą dla wypadków związanych ze znalezieniem niezwyklej bryły jest spotkanie dwóch osób w parku, i to wprowadzenie zajmuje całą planszę. W pierwszym kadrze, przedstawiającym siedzącą na ławce dziewczynę i przypatrującego się jej tysego pana, czytamy w tekście narracyjnym nad obrazkiem:

Zmierzchało, gdy młoda dziewczyna, Basia, wracała z lekcji angielskiego. Tak niewiele udało jej się dziś zapamiętać, a na dodatek nowa pani mówiła bardzo cicho. ...Aby odpocząć, usiadła obok mężczyzny, który natychmiast zaczął jej się przyglądać. [W 108]

Drugi natomiast kadr, który przedstawia patrzącą już na mężczyznę Basię i dymek sygnalizujący, że zaczął mówić (zamiast słów wewnątrz dymku znajduje się obrazek zapowiadający relację z kolejnych kadrów), zawiera następujący tekst narratora:

„...Kocham swoich rodziców, a jednocześnie nimi gardzę” – rozpoczął. Następnie opowiedział historię, która, jak się Basia przekonała, miała niewiele wspólnego z tym ciekawym wstępem. [W 100]

Ciąg dalszy nie tylko ma niewiele wspólnego, ale właśnie wręcz nie ma żadnego związku z tym, co powiedział mężczyzna. Nie ma też znaczenia dla ciągu dalszego opisana w pierwszym kadrze

⁴⁰ Zob. wyznaczenie z ankiety: JFK, w zbiorze: *Komu Nike, komu. Czytamy w Polsce. Nike. 20 kandydatów. Dziś druga czwórka*, „Gazeta Wyborcza” 18.07.2013.

sytuacja emocjonalna Basi (na ostatniej planszy dziewczyna po prostu odchodzi, a pan zaczyna snuć przerwana opowieść od początku przed kolejnym współużytkownikiem ławki; koniec). Poszczególne elementy fabuły – których jest, jak na kilka zaledwie kadrów, niemało (np. spostrzeżenie przez Basię, że ręka pana cuchnie kałem, wyciągnięcie przez niego jabłka, nie mówiąc już o samej relacjonowanej historii, pozostawionej właściwie bez zakończenia) – przypominają brane na chybił trafił i składane bez jakiegokolwiek zamysłu całościowego klocki. Intrygujące staje się samo ich stawianie, czy to obok siebie, czy to jeden na drugim – im bardziej nieprzewidywalnie, tym milej. Można by uznać Sienczyka za artystę, który wyszedł z projekcji jednego z filmów uznawanych (z powodów ich wad konstrukcyjnych i nieumiejętności realizacyjnych) za najgorsze w historii kina – tak złych, że dla odbiorców aż zachwycających – i przekuł w sztuki mechanizmy, dzięki którym stały się nieświadomie śmieszne.

Prymitywizm

W wywiadzie Frąckiewicza pojawia się inne porównanie: sugestia, że Sienczyka można widzieć jako swoisty odpowiednik artystów ludowych w świecie komiksu (tekst nosi tytuł *Miejski artysta ludowy*). Autor *Wrzątkuna* wyznaje, że styl jego rysunków „bierze się z fascynacji sztuką ludową”⁴¹, mówi też, że sztuka prymitywistów urzeka go „klimatem snu i tym, że jest autentyczna”⁴², a w miejscu, w którym Frąckiewicz pogłębia temat (nie ukrywając, że zmierza do porównań), Sienczyk wydobywa te elementy sztuki ludowej, które są mu bliskie: wskazuje jej narracyjność i „pieczołowitość w procesie graficznego przedstawiania opowieści czy postaci”⁴³. Ostatnia kategoria służy mu dodatkowo do podniesienia aspektu

⁴¹ S. Frąckiewicz, dz. cyt., s. 254.

⁴² Tamże, s. 255.

⁴³ Tamże, s. 257–258. Z kolei M. Małkowska w recenzji *Wrzątkuna* podniosła inspiracje drzeworytnicze: „Staranna kreska, gdzieniegdzie tak zagęszczona, żeby imitowała światłocień (sposób zapożyczony z ludowego drzeworytu)”, też, *Wrzenie w okolicach absurdu*, „Rzeczpospolita” 08–09.08.2009.

własnej nieporadności plastycznej, co silnie wybrzmiewa w kontekście całego wywiadu, w którym Sieńczyk nieustannie podkreśla własną niedołężność rysunkową i brak umiejętności, operując dość brutalną autoironią⁴⁴. Cała paralela wydaje się więc inspirująca, zwłaszcza przez akcentowanie punktów komiksowej twórczości stanowiących jej faktyczne wyróżniki. Tym bardziej że wyróżniki te znowuż wspomagają całą omówioną zabawę z oczekiwaniami czytelnika i kto wie, czy nie one są najbardziej prowokacyjne.

Warstwa graficzna opowieści bowiem, celująca w nieporadność i naiwność (dotyczy to nawet samego kroju pisma, niezwykle starannego, jakby pisało uczące się stawiać litery dziecko⁴⁵), jaskrawo egzemplifikuje to, co napisane⁴⁶. Stąd rzeczywiście każdy właściwie komiks Sieńczyka mógłby się teoretycznie obejść bez rysunków: obfita, rozlewająca się na kilka linijek narracja podaje praktycznie wszystko lub prawie wszystko, co na poziomie treści jest potrzebne czytelnikowi do zrozumienia fabuły. W dodatku Sieńczyk operuje schematyczną, a przez to prześmieszną, konwencją ikonicznych gestów i grymasów (jeśli czytamy w tekście nad rysunkiem, że bohater słucha zaciekawiony, na pewno jest on przedstawiony z ręką dotykającą brody itp.); wypada więc dodać do powyższych uwag o złej konstrukcji utworów, że nie dość, że zostały oparte na mocno wadliwych scenariuszach, są jeszcze śmiesznie narysowane. Podkreśla to nieefektywność tematyki i niemrawość akcji

⁴⁴ Zob. także inne wypowiedzi, np. wątek pracodawcy na wspomnianą wystawę „Co widać. Polska sztuka dzisiaj” w przywołanym felietonie *Jak wykonałem pracę na wystawie*.

⁴⁵ Tak jest w publikowanych pracach z pierwszych lat, natomiast czcionka komputerowa zaprojektowana i używana przez Sieńczyka od przełomu dekad, która zastąpiła jego pismo odręczne, przywodzi na myśl szkolne pismo techniczne, na co zwróciła uwagę M. Małkowska, *Nielot z silnikiem motoroweru*, „Notes Wydawniczy” 2012, nr 5.

⁴⁶ Na marginesie: do oceny wartości graficznej komiksu postuluje się stosowanie kryterium adekwatności środków plastycznych do sposobu narracji. Zob. np. Th. Groensteen, *Ocena wartości artystycznej komiksów*, przeł. R. Wilgosiewicz-Skutecka, w: *Kontekstowy MIKS. Przez opowieści graficzne do analiz kultury współczesnej*, G. Gajewska, R. Wójcik (red.), Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2011, s. 174–178.

(znamiennie, że Sienczyk prawie w ogóle nie stosuje kontrując), ale stanowi również eksperymentowanie z właściwymi klasycznemu komiksowi proporcjami w relacji rysunek–słowo, część szerszych zabiegów demonstracyjnego testowania poetyki komiksu⁴⁷.

*

Ze względu na takie żartobliwe dryfowanie w stronę literatury – poza niekwestionowanymi walorami artystycznymi – twórczość Sienczyka znakomicie nadawała się więc do nominacji do Nike. Sienczyk – artysta outsider uprawiający sztukę syntetyczną – jest trudno uchwytny i przez to elastyczny jako przedmiot oglądu. Znamienne, że w Dwutygodniku recenzja jednej jego książki (*Wrzątkuna*) została opublikowana w rubryce „Komiks” (tekst Soszyńskiego), a recenzja drugiej (późniejszych, nominowanych do Nike *Przygód*) – w rubryce „Literatura” (tekst Dunin). Co więcej, sam Sienczyk swoimi wypowiedziami z 2013 roku wcale nie pomagał nieobeznanym odbiorcom w zorientowaniu się, z czym właściwie mają do czynienia, sięgając po jego komiksy. Wprost przeciwnie. O ile jeszcze na przykład w wywiadzie Frąckiewicza, gdy komentował różne pola swojej aktywności, podkreślał: „w pierwszej kolejności jestem twórcą komiksów i za takiego się uważam”, już w niewiele późniejszej wypowiedzi, ale publikowanej w cyklu rozmów z autorami nominowanymi, specjalnie wyakcentował

⁴⁷ Zob. głosy publicystyczne na ten temat: „Sienczyk błyskotliwie gra z konwencją komiksu i regułami «klasycznej» opowieści”, S. Frąckiewicz, *Co dwie głowy...*, „Ozon” 2005, nr 23; „Nie wiem, czy to komiks w ścisłym tego słowa znaczeniu – raczej wątpię – ale jeśli nawet, to gotów się jestem na komiks nawrócić, bo Sienczyk jest oryginalny, przedziwny, absurdalny, dowcipny i – perfidnie grając na nosie narracyjnym przyzwyczajeniom – nie całkiem zrozumiały i ślicznie niekonkluzywny”, M. Sendecki, *Wrzątkun dobrun*, „Przekrój” 2009, nr 40; „Wątpiący w komiksowość *Wrzątkuna* Sendecki ma trochę racji – to dość nietypowy twór, jak na opowieści rysunkowe. Sienczyk prowadzi narrację nieszablonowo, świadomie rezygnuje z białych marginesów charakterystycznych dla produkcji komiksowej na całym świecie, a kadrowanie odbiega od tego, do czego przyzwyczajeni są miłośnicy komiksu”, P. Zawrotny, *Wylowione perelki*, „Zeszyty Komiksowe” 2010, nr 10, s. 152.

opisywaną przeze mnie „literackość” (ostatecznie sformułowanie tak brzmiącej wypowiedzi w kontekście wyczekiwania na werdykt jury jest dość zrozumiałe): „To, co robię, bliższe jest literaturze. Piszę scenariusz i dorabiam obrazki. Każda plansza jest ilustracją tego, co jest napisane”⁴⁸.

Trudno się dziwić, że w sytuacji wyróżnienia przez środowisko literackie utworu komikсового powstała kontrowersja na tle kwalifikacji genologicznych *Przygód*. Gdy Dorota Jarecka napisała o nominowanej książce, że „znajduje się poza kategoriami. Ani to album, ani powieść, ani nawet klasyczny komiks”, i że „Sieńczyk używa języka komiksu, ale jego sztuka nie jest ani łatwa, ani masowa”⁴⁹, na swoim blogu krytycznokomikсовym zaprotestował Frąckiewicz. Ostro skomentował ostatnie cytowane sformułowanie Jareckiej, jak również między innymi stwierdzenie, że publikacje z „Lampy” i innych pism „uzbierały się w książki, z braku innego określenia nazywane «komiksami»”. Frąckiewicz uznał to za nazbyt daleko idące uproszczenie i przypomniał, że sztuka komiksu jest niebywale różnorodna i mieści w sobie i komiksy klasyczne, i awangardowe⁵⁰. Ni mniej, ni więcej bronił wspomnianej na wstępie tego artykułu „autonomii” komiksu i dorobku tej dziedziny sztuki.

Jakkolwiek krytycy komiksu ucieszyli się z docenienia komiksu przez czytelników pozabranżowych⁵¹ (tym tłumacząc sobie brak dyskusji środowiskowej i reakcji na nobilitowanie komiksu przez uznanie go za literaturę), to przy pytaniu, czy rzeczywiście w polskiej kulturze współczesnej komiks jako taki zaczyna być doceniany, wypada postawić podwójny znak zapytania.

⁴⁸ K. Bielas, dz. cyt.

⁴⁹ D. Jarecka, *Komiks znalezione w Saragossie*, „Gazeta Wyborcza” 16.09.2013, s. 14.

⁵⁰ S. Frąckiewicz, *Pssst. Tylko nie mów, że Sieńczyk robi komiksy*, www.komiks.blog.polityka.pl/2013/09/17 [dostęp: 30.10.2014].

⁵¹ Zob. np. Ł. Chmielewski, *Komiks polski w 2013 roku*, www.culture.pl/pl/artykul/komiks-polski-w-2013-roku [dostęp: 30.10.2014].

Summary

Maciej Sieńczyk's comics are very peculiar, even "strange". The artist ostentatiously puts the poetics of the comic book to the test, experiments with the typical of the genre word-picture ratio. Practically, each of Sieńczyk's comic books could theoretically do without drawings: the verbal narrative is so abundant that it provides virtually everything or almost everything that is needed for the reader to understand the plot. The graphic part of his stories tends to be awkward and naive (this quality applies also to the font of the text). The effect is enhanced by unspectacular subjects of his stories and sluggish pace of action giving an impression that the whole plot is ill-designed. Kaniecki in his article analyses the drifting of Sieńczyk's comics toward "literariness" and reflects on the fact that the artist was a nominee to the most prestigious awards in literature in Poland.

ANNA JAKUBAS

Instytut Badań Literackich PAN

Reportaż przyszłości? Eksperymenty Marka Millera

Nic tak nie pomaga w obcowaniu z prawdą, jak nowa konwencja.

Kazimierz Brandys

W ciągu ostatnich kilkudziesięciu lat reportaż zmienił swoje miejsce, przesuując się od publicystyki w kierunku literatury. Młody reportaż lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych był przygotowany na te przemiany, na spotkanie z nowymi potrzebami, nową sytuacją historyczną i medialną dzięki temu, że czerpał inspiracje z nowatorskich, eksperymentalnych poszukiwań okresu wcześniejszego. Przykładem zastanawiającej ciągłości rozwiązań wypracowanych wówczas, a obecnie będących punktem wyjścia do kolejnych przemian w reportażu, jest twórczość Marka Millera (ur. 1951), który proponuje zupełnie nową formę społecznego kontaktu poprzez obcowanie z reportażem. Otwiera literaturę na aktywnego uczestnika – charakterystycznego dla kultury XXI wieku – i zaprasza go do współtworzenia zapisu doświadczeń społecznych. Gdyby Miller dzisiaj stworzył swoją metodę pisania reportaży, można byłoby powiedzieć, że sprytnie wykorzystał możliwości nowych mediów, ale że zrobił to wtedy, gdy w Polsce nie było prawie komputerów, nie mówiąc o Internecie, warto się temu przyjrzeć bliżej.

Marek Miller ma za sobą ponad trzydzieści lat pracy reporterskiej. Pierwszą swoją książkę pt. *Reporterów sposób na życie* wydał w 1983 roku – powstała ona na kanwie pracy magisterskiej, napisanej na Wydziale Socjologii Uniwersytetu Łódzkiego w 1978 roku. Ostatnia z opublikowanych książek Millera – wywiad rzeka z Ryszardem Kapuścińskim pt. *Pisanie* – ukazała się w styczniu 2012 roku¹, ale powstawała najdłużej ze wszystkich, gdyż praktycznie przez całe zawodowe życie Millera. Stanowi ona zapis jego wieloletnich rozmów z Kapuścińskim, rozmów Ucznia z Mistrzem, które były prowadzone w latach 1987–2006. Pomiędzy tymi dwiema publikacjami Miller wydał wiele innych pozycji, z których najważniejsze to: *Kto tu wpuścił dziennikarzy*, *Filmówka*, *Arystokracja*, *Europa według Auschwitz – Litzmannstadt Ghetto*. Lata pracy Millera, zmieniające się otoczenie, współpracownicy i jego publikacje są ciekawym obszarem do badania realizowanej przez niego metody dziennikarskiej, obszarem do obserwacji zmian, jakie zachodziły w czasie, jak i konsekwencji w trzymaniu się reguł przyjętych na początku reporterskiej drogi.

Analizując twórczość czy to pisarzy, czy reportażyistów, zwykle się szukać w obszarze literatury ich mistrzów i autorytetów, których próbują naśladować, od których się odbili czy też których próbowali zanegować. Tak i w przypadku Millera nie mały wpływ na jego dziennikarską drogę miała wielka trójka polskiego reportażu, czyli Ryszard Kapuściński, Krzysztof Kąkolewski i Hanna Krall. Niewątpliwie można uznać, że Miller jest kontynuatorem Kąkolewskiego z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, wpływy Kapuścińskiego na jego warsztat są mniejsze, ale też widoczne, Hanny Krall zaś jest najmniej. Zaskakujące, że sam Miller wskazuje na jeszcze inne źródło swoich inspiracji – na Jerzego Grotowskiego, reżysera, teoretyka teatru, twórcę metody aktorskiej. To właśnie inspiracje teatralne stały się podstawą metody dziennikarskiej Millera, jego warsztatu i realizowanych działań.

¹ Już po napisaniu tego tekstu w styczniu 2016 r. ukazała się kolejna książka Marka Millera pt. *Papież i Generał*.

W latach siedemdziesiątych XX wieku, gdy Marek Miller studiował socjologię na Uniwersytecie Łódzkim, razem z kolegami tworzył studencką gazetę „Słup”. „Słup” to nie tylko nazwa, gazeta faktycznie była w formie słupa, który obrastał działaniami studentów (np. wieszano legitymację studencką, bilet do wojska, zaświadczenia lekarskie, wiersze, plakaty polityczne). Formą młodzieńczego buntu było na przykład powieszenie na „Słupie” wiersza Leszka Moczarskiego *Na szarość naszych nocy*². „Słup” powstał z zainteresowania sztuką konceptualną. Jeszcze w szkole średniej Miller chodził na spotkania Klubu Miłośników Filmów o Sztuce (gdzie wygrał jeden z dorocznych plebiscytów na recenzję filmu o sztuce), później był związany z grupą Warsztat Formy Filmowej, organizował artystyczne performanse. Pewnego rodzaju formą happeningu był też „Słup”, gazeta, która się przetwarzała – redakcja przygotowywała formę, pole działania, a każdy mógł współtworzyć treść. Wszystkie prace były realizowane na styku z najnowszymi prądami awangardowymi w teatrze, filmie, plastyce. Najistotniejszy był jednak teatr. W Polsce działały wówczas trzy główne studenckie teatry awangardowe – Teatr 77 (Łódź), Teatr Stu (Kraków), Teatr Ósmego Dnia (Poznań). Ponad nimi był zawodowy teatr Grotowskiego i Kantor. Ale – jak przyznaje sam Miller – ideałem był Grotowski.

Miller rozmawiał z Grotowskim raz w życiu, właśnie wtedy, w latach siedemdziesiątych, w czasach studenckich. To było we Wrocławiu po spektaklu *Apocalipsis cum Figuris*.

Podszedłem do Grotowskiego. On siedział z jakimś młodym człowiekiem. Byli tacy nachyleni do siebie, coś bardzo cicho rozmawiali, w takim skupieniu, namaszczeniu. Powiedziałem: „Najmocniej pana przepraszam, ale jestem z kolegami z socjologii z Łodzi, byliśmy na pańskim spektaklu, czy moglibyśmy z panem chwilę porozmawiać?”. A on po prostu się wściekł. Powiedział: „Przepraszam bardzo, ale mnie ciągle ktoś nachodzi, ja nie mam

² „Na szarość naszych nocy / na naszą bezimiennność / na szarość i nijakość / juźniejszych naszych marzeń / na twarzy przezroczyść / na twarze bez wyrazu / na nasze oddalenie / na naszą nieobecność / listek iskierkę cieni / jak kotwice / wbij w nasze serce”.

nigdzie spokoju, ja przepraszam, ale proszę mi dać spokój”. To co ja mogłem zrobić? Mogłem powiedzieć: „przepraszam bardzo”. I wróciłem do stolika, przy którym siedzieli moi znajomi. Zrobiło się tak cicho, tak jakby niesympatycznie, no bo my tu pod wrażeniem tego spektaklu, tego Grotowskiego, a ten Grotowski ma nas w dupie po prostu. Myśmy usiedli i nawet nie zdążyliśmy nic powiedzieć. Ja nagle czuję, że ktoś siada obok mnie, bierze mnie za ramię, przytula i mówi: „Ja najmocniej pana przepraszam. Już w porządku. Rozmawiamy. Bardzo pana przepraszam”. Odlecieliśmy. To był człowiek mający tak niezwykłą, tak nieprawdopodobną charyzmę... Nie spotkałem już nigdy potem kogoś takiego...³

Przez tę charyzmę Miller rozumie rodzaj wewnętrznego skupienia, świadomość swojej misji, przekonanie o wartości tego, co się robi. Miller więcęj nie spotkał Grotowskiego, ale ta fascynacja trwała.

Przed wszystkim zacząłem dużo czytać, właściwie wszystko, co było możliwe, czytałem – o jego myśleniu o teatrze jako o sposobie życia, o teatrze jako pewnej komunie artystów, jako takim zrzeczeniu ludzi. To zaczynało kształtować moje coraz bardziej świadome myślenie o dziennikarstwie, o redakcji jako pewnego rodzaju zespole, o tym, że mogłaby być czymś tak niezwykłym.⁴

Miller zapragnął zrobić w reportażu to, co Grotowski zrobił w teatrze. I długo nie czekając, na początku lat osiemdziesiątych założył Pracownię Reportażu – nieformalną grupę dziennikarską. To właśnie w ramach działalności tej grupy powstała pierwsza zbiorowa praca dziennikarska pod jego kierunkiem, zatytułowana *Kto tu wpuścił dziennikarzy*, która była zapisem wydarzeń ze strajku w Stoczni Gdańskiej widzianych oczyma dziennikarzy będących na miejscu. Pracownia Reportażu była w opozycji do komercyjnych redakcji, w których pisało się na czas, pod dyktando i w ramach określonej liczby znaków. Stanowiła miejsce odkrywania nowych przestrzeni w dziennikarstwie. Millera inspirowało w Grotowskim myślenie o metodzie, ciągle stawianie sobie pytań o to, jak „to” się robi. Wszystko przekładał na reportaż: Jaka metoda zbierania

³ A. Jakubas, niepublikowany wywiad z Markiem Millerem, Warszawa 2010.

⁴ Tamże.

materiału? Jaka metoda pracy z bohaterem? Jaka metoda narracji? Interesowała go metoda. Przybrała ona kształt opowieści dokumentalnej tworzonej na podstawie wypowiedzi naocznych świadków wydarzeń, wypowiedzi składanych i dopasowywanych do siebie jak puzzle.

Pracownia Reportażu nie przetrwała próby czasu, metoda przetrwała. Miller zaczął ją realizować w nowej formule w latach pięćdziesiątych w Szkole Reportażu, która funkcjonowała przy Collegium Civitas. Szkoła ta była pierwszą w Polsce próbą zinstytucjonalizowania reportażu. Tutaj pojawiła się nowa relacja w zespole, relacja uczeń–mistrz, a raczej rzemieślnik–mistrz, jak to zwykł mawiać Miller (wcześniej w Pracowni Reportażu Miller pracował z kolegami-dziennikarzami). W ramach Szkoły Reportażu zaczęto realizować projekty „Europa według Auschwitz”, „Świat według Saskiej Kępy”, „Góra Góry”, „Zagrajcie mi to pięknie, czyli *Pan Tadeusz* według Andrzeja Wajdy”, przy których pracowali studenci. To właśnie tutaj Miller zaczął pisać pierwsze teksty teoretyczne o metodzie.

Na początku XXI wieku instytucja została przeniesiona na Uniwersytet Warszawski. Nadano jej nową nazwę: Laboratorium Reportażu. Był to kolejny krok w kierunku Grotowskiego, nazwa bowiem bezpośrednio odnosi się do Teatru Laboratorium, z którego Miller zaczerpnął także logo: pętlę z wpisanym w środku „LR” (logo Teatru Laboratorium miało wpisane w środku „L”). Sztandarowy projekt realizowany w Laboratorium Reportażu to „Europa według Auschwitz”, obok niego pracowano między innymi nad „Sektą made in Poland”, „Bazarem Różyckiego”, „Pastą”.

Dzisiaj, po blisko czterdziestu latach od spotkania Millera i Grotowskiego, od chwili narodzin tej wielkiej fascynacji, można powiedzieć, że działalność i twórczość reportażysty przenika i wypełnia duch Grotowskiego. Ta wieloletnia konsekwencja w pytaniu o metodę, o to jak „to” się robi, zaowocowała stworzeniem wyrazistej formuły dla reportażu, będącej szczególnym połączeniem sztuk dokumentu, teatru, filmu i fotografii – formy hiperreportażu.

„Bycie w drodze, ruch ku nieskończoności”

Pętla – logo Teatru Laboratorium – nie była pomysłem Grotowskiego, przejął je od Reduty Juliusza Osterwy. W *Tekstach z lat 1965–1969* Jerzy Grotowski napisał:

Pętla Reduty miała wpisana literę „R” w centrum; przejęliśmy ją bez zmian wpisując jedynie „L” – od Laboratorium. Zrodziło się to po pierwsze z irytacji, w jaką wprowadza mnie lekceważący ton, z jakim ludzie teatru wyrażają się o klasztornych obyczajach i naiwnych ideach „reduutowców”. Zdaniem moim Reduta była zjawiskiem najistotniejszym, najlepszym w teatrze międzywojennym, a to ze względu na próby prowadzenia długofalowych badań warsztatu aktorskiego oraz postulaty etyczne, które w sformułowaniach tamtego czasu mogą brzmieć dzisiaj naiwnie, ale które były pełne sensu, ponieważ oznaczały próbę wygnania z teatru tego, co wiąże się z artystycznym półświatkiem. Rzemiosło i powołanie przez rzemiosło – uważam, że niemożliwe jest tworzenie dzieła w teatrze bez konfrontacji z tymi dwoma zagadnieniami. Nasze badania techniczne w zakresie sztuki aktora są odmienne, ale pojmowanie celu tej pracy wydaje się zbieżne, a w każdym razie chcielibyśmy, aby takim było. Redutę uważam za wielką tradycję polskiego teatru i czuliśmy się dumni, gdyby działalność nasza uznana tu była za kontynuację. Oto drugi powód, dla którego przejęliśmy znak Reduty. (...) Powiedziałbym, że Reduta jest w naszych aspiracjach tradycją moralną.⁵

Znak ten od marca 1966 roku widniał na wszystkich dokumentach Teatru Laboratorium aż do roku 1984 – do czasu jego rozwiązania. Dla Grotowskiego oznaczał „bycie w drodze, ruch ku nieskończoności”.

Marek Miller dopiero w roku 2001, zakładając Laboratorium Reportażu, przejął ten znak, w centrum pętli wpisując „LR”. Jest to jednoznaczne nawiązanie do Grotowskiego i wyraz pragnienia, by stworzyć w reportażu to, co Grotowski zrobił w teatrze. W przypadku Millera „bycie w drodze, ruch ku nieskończoności” można rozumieć dwojako. Z jednej strony jako ciągle dopracowywanie metody, rozwijanie jej, stawianie nowych pytań teoretycznych. Z drugiej strony można by rzec, że same reportaże Millera są w drodze, w ruchu ku

⁵ Cyt. za: Z. Osiński, *Jerzy Grotowski – źródła, inspiracje, konteksty*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1998, s. 23–25.

nieskończoności, ponieważ ich forma pozwala na przekształcanie, dopisywanie kolejnych relacji, „dokładanie kolejnych puzzli”. Jest to też nawiązanie do idei powieści otwartej, powieści kroczącej, któremu towarzyszy przeświadczenie o braku dzieła doskonałego, zamkniętego. Sam Grotowski mówił o tym, że gdy powstanie spektakl, to on staje się na nowo punktem wyjścia do kolejnego procesu twórczego. Millerowi też zdarza się pracować nad tekstem, który już opublikował. Konstrukcja tekstu sprawia, że reportaż jest otwarty na czytelnika i podatny na przerabianie i uzupełnienia. Na przykład dość opasła *Europa według Auschwitz. Litzmannstadt Ghetto* znów wróciła na warsztat i Miller zapowiada jej wznowienie w okrojonej wersji. Już we wstępie do niej pisał (w 2009 r.):

Gdyby w przyszłości znaleziono dodatkowe, znaczące relacje dotyczące któregoś z wątków, tekst Kroniki można stosunkowo łatwo uzupełnić w kolejnym wydaniu, wcinając w strukturę utworu pozyskany tekst. W tym sensie kronika stanowi utwór otwarty, w tym otwarty na uzupełnienia i korekty – nazywamy to powieścią kroczącą lub „rekonstrukcją w procesie”.⁶

Reportaż *Kto tu wpuścił dziennikarzy*, wydany pierwszy raz w roku 1983, został po raz kolejny opublikowany w roku 2005 pod tytułem *Kto tu wpuścił dziennikarzy 25 lat później według pomysłu Janiny Jankowskiej i Marka Millera* – książka ta została uzupełniona w stosunku do pierwszej publikacji o suplement; z dziennikarzami, którzy są jej bohaterami, po latach rozmawiali studenci Laboratorium Reportażu.

Laboratorium – zespół, lider, uczeń

Zbigniew Osiński w taki sposób określa miejsce zwane „laboratorium teatralnym”, „teatrem laboratorium”:

placówka twórcza, której najważniejszym celem jest prowadzenie praktycznych badań w dziedzinie teatru (najczęściej badania te odnoszą się do sztuki aktora), nie zaś produkowanie i eksponowanie przedstawień. Badania te nie

⁶ M. Miller, *Europa według Auschwitz. Litzmannstadt Ghetto*, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau, Oświęcim 2009, s. 11.

są podporządkowane przedstawieniu, odwrotnie – przedstawienie i praca nad nim podporządkowane są badaniom i poszukiwaniom, stanowiąc ich publiczny sprawdzian na określonym etapie. W tym sensie przedstawienie, spektakl nie jest celem, lecz jedynie środkiem.⁷

Marek Miller o Laboratorium Reportażu pisze:

Laboratorium jest miejscem poszukiwań i eksperymentów dziennikarskich. Obszar tych eksperymentów to: zbiorowa praca nad tekstem, multimedialne opowiadanie tematu, penetrowanie przestrzeni między dziennikarstwem a literaturą, między dziennikarstwem a scenariuszo- i dramatopisarstwem. Podstawowym materiałem do polifonicznej powieści reportażowej są wywiady z bohaterami i świadkami wydarzeń, zebrane przez nas bądź istniejące już wcześniej w różnego typu archiwach. Zbiór relacji służy do rekonstrukcji wydarzeń i ich interpretacji.⁸

Zespół i zbiorowa praca nad tekstem oraz ukształtowanie relacji w zespole na poziomie lider/mistrz–rzemieślnik/uczeń są elementarnymi składnikami metody dziennikarskiej realizowanej przez Millera. Warunki uniwersyteckie/uczelniane dały szansę na dalsze rozwijanie tej metody, w momencie gdy nieformalna grupa przyjaciół z Pracowni Reportażu nie przetrwała próby czasu. Istotą pracy zbiorowej są większe możliwości w dotarciu do materiałów, do źródeł archiwalnych, do świadków wydarzeń. Jedna osoba nie zdoła zgromadzić takiej dokumentacji co chociażby grupa pięciu- lub dziesięcioosobowa. A przy projektach Millera niejednokrotnie pracowały dziesiątki osób. Z drugiej strony praca zespołowa stwarza możliwość opowiedzenia tej samej historii w ramach różnych mediów (literatura, film, teatr, fotografia, radio, komiks) lub skonstruowania całej opowieści przy wykorzystaniu różnych mediów jednocześnie, do czego dąży Miller. Właśnie dlatego, tworząc LR, zaprosił on do współpracy wybitnych artystów, reprezentujących poszczególne dziedziny sztuki. Byli wśród nich: Marek Nowakowski (opowiadanie), Tadeusz Słobodzianek (teatr), Michał Bukojemski (film), Andrzej Sapija (film dokumentalny), Paweł Nowicki (teatr),

⁷ Z. Osiński, dz. cyt., s. 25.

⁸ M. Miller, *Polifoniczna powieść reportażowa*, „Studia medioznawcze” 2011, nr 2 (45).

Piotr Wojciechowski (opowiadanie), Maciej Drygas (dokument radiowy), Andrzej Brzoska, Tadeusz Rolke (fotografia), Andrzej Zygmuntowicz (fotoreportaż), Janina Jankowska (reportaż radiowy). Zespół majstrów miał za zadanie, po pierwsze, nauczyć studentów dziennikarskiego fachu, po drugie, wspólnie realizować projekty, trzeba bowiem mieć na uwadze, że Laboratorium Reportażu to przede wszystkim szkoła. Funkcjonuje ono przy Instytucie Dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego i w ramach tej jednostki zmieniało swoje miejsce.

Początkowo LR było specjalizacją realizowaną w ramach studiów dziennikarskich oraz jako studia podyplomowe. Dzisiaj zostało wchłonięte w program nowego kierunku realizowanego w tym instytucie, dokumentalistyki, ale oprócz tego nadal jest aktualne jako studia podyplomowe. Studenci LR uczą się reporterskiego fachu, uczęszczając na przykład na zajęcia z reportażu, fotoedytorstwa, teatru dokumentalnego, reportażu radiowego. Poza zajęciami są realizowane różne projekty, w których studenci mogą uczestniczyć, na przykład wspomniane już: „Europa według Auschwitz”, „Bazar Różyckiego”, „Pasta”. Z reguły jeden projekt jest realizowany w ramach zajęć obowiązkowych. Studenci zbierają materiały, robią wywiady, piszą i nagrywają reportaże. Pracując przy projekcie, uczą się dziennikarstwa. Faktyczne zgłębienie metody jest możliwe w grupie zawężonej, która pracuje blisko z wybranym wykładowcą. Wtedy dopiero jest możliwa konstruktywna rozmowa o tym, jaki kształt przybiera materiał, jaką interpretację przyjmie rekonstrukcja zdarzeń, przygotowana na podstawie montażu zebranych materiałów. Na ostatnim etapie pracy nad tekstem/materiałem filmowym lub dźwiękowym autor zostaje sam, by nadać dziełu ostateczny kształt.

Praca autora całości (...) przypomina tu pracę reżysera i montażysty razem. Wybierając, przecinając, przerabiając, przemontowując przygotowane wcześniej wątki, powołuje on do życia świat, który w ostatecznej formie nigdy wcześniej nie istniał, choć składa się z elementów dokumentalnych i jest rezultatem pracy wielu ludzi.⁹

⁹ M. Miller, *Europa według Auschwitz*, s. 12.

Laboratorium stanowiło o sensie pracy Grotowskiego, odnosiło się do jej esencji, było miejscem badań i poszukiwań, miejscem udoskonalania metody. Nie bez przyczyny mawiał, że to, co dla niego najważniejsze i najbardziej płodne, działo się podczas prób, a nie w czasie spektakli. Marek Miller nie do końca się z tym zgadza, podkreśla, że odbiorcy lekceważyć nie można, bo przecież dla niego się tworzy. Nie da się jednak ukryć, że i dla Millera laboratorium jest miejscem poszukiwania nowych rozwiązań w ramach metody dziennikarskiej, prowadzenia badań, eksperymentowania i szlifowania rzemiosła.

„Rzemiosło i powołanie przez rzemiosło”

Grotowski uważał, że niemożliwe jest tworzenie dzieła w teatrze bez konfrontacji z tymi dwoma zagadnieniami: „rzemiosłem i powołaniem przez rzemiosło”. Przywołuje je również Marek Miller w swoich tekstach teoretycznych poświęconych Laboratorium Reportażu – „nie prowadzimy badań *stricte* naukowych, niemniej przykładanie wagi do metody pracy i stała refleksja nad regułami warsztatowymi trwale towarzyszy naszym zainteresowaniom”¹⁰. Grotowski stworzył metodę aktorską, Miller – metodę dziennikarską. Obaj połączyli praktykę z głębokimi przemyśleniami teoretycznymi, warsztatowymi.

Eksperymenty prowadzone w Laboratorium Reportażu oscylują wokół trzech zagadnień, którymi są: zbiorowa praca nad tekstem, multimedialne opowiadanie tematu oraz pogranicze dziennikarstwa i literatury, a także dziennikarstwa oraz sceriuszo- i dramatopisarstwa. Kolejne projekty niosą nowe doświadczenia i stają się punktem wyjścia do rozważań teoretycznych, te natomiast przekładają się na kolejne działania praktyczne.

Zbiorowa praca nad tekstem jest dążeniem do zebrania nieskończenie dużej liczby relacji po to, by rekonstruowane wydarzenie było w miarę możliwości jak najlepiej odtworzone. W trakcie realizacji projektu „Europa według Auschwitz” studenci przez 10 lat jeździli

¹⁰ M. Miller, *Polifoniczna powieść reportażowa*, s. 87.

na obozy do Oświęcimia. Zanim powstała książka *Góra Góry, czyli ekonomia zbawienia* jeździli na Jamną do ojca Jana Góry. Nie zawsze były to te same osoby, zespół się zmieniał, jedni odchodzili, drudzy przyłączali się do projektu. Na straży wszystkich działań stał zawsze lider, który ukierunkowywał reasercherów, tłumaczył, czego mają szukać, o co pytać i dlaczego. Zbiorowy charakter pracy nad tekstem wiąże się też z możliwością multimedialnego opowiadania historii z racji na obecność w zespole osób utalentowanych w różnych dziedzinach sztuki, a z drugiej strony z racji tego, że sam tekst przygotowany metodą Marka Millera łatwo można przełożyć na inne formy mediów.

Multimedialne opowiadanie tematu to opowiadanie tej samej historii za pomocą literatury, fotografii, filmu czy teatru. Jest to możliwe dzięki ograniczeniu obecności głosu narratora i pozostawieniu samych relacji naocznych świadków. Relacje te nabierają każdorazowo nowego znaczenia, gdy wchodzą w zakres innego medium. Teksty reportaży Millera swoim kształtem przypominają scenariusze filmowe i teatralne. Są też łatwo przekładalne i na film, i na teatr – być może ma to związek właśnie z tym, że Miller przy tworzeniu, kształtowaniu i dopracowywaniu swojej metody czerpał i z literatury, i z filmu, i z teatru. Książka *Kto tu wpuścił dziennikarzy?* (1983) była czytana w stanie wojennym w radiu Wolna Europa, a w 1991 roku została wystawiona w Teatrze Telewizji przez Mikołaja Grabowskiego. *Filmówka. Powieść o łódzkiej szkole filmowej* (1992) stała się podstawą wieloodcinkowego filmu dokumentalnego poświęconego Szkole Filmowej w Łodzi. W ramach wielokrotnie wspomnianego projektu „Europa według Auschwitz” powstał cykl filmów dokumentalnych *Z kroniki Auschwitz* (2005) według scenariusza Marka Millera w reżyserii Michała Bukojemskiego, spektakl *Terezin* (2008) na podstawie tekstu Marka Millera w reżyserii Mikołaja Grabowskiego w Narodowym Teatrze Starym w Krakowie oraz książka *Europa według Auschwitz. Litzmanstadt Ghetto* (2009) autorstwa Marka Millera, która była czytana w Teatrze Polskiego Radia w Łodzi. Na podstawie książki *Sekta made in Poland* (2007) powstał spektakl *Pani Bóg Halina* w reżyserii Marii Spiss w Narodowym Teatrze Starym w Krakowie oraz słuchowisko w Teatrze Polskiego Radia. Na

podstawie książki *Góra Góry, czyli ekonomia zbawienia* powstał spektakl w reżyserii Pawła Woldana w Teatrze Telewizji oraz słuchowisko w Teatrze Polskiego Radia. Na podstawie książki *Uczta grudniowa 1840 roku, czyli dwóch na słońcach swych przeciwnych Bogów* (2007) powstał spektakl w reżyserii Mikołaja Grabowskiego w Narodowym Teatrze Starym w Krakowie. Wszystko to było możliwe dzięki odpowiednio wypracowanemu rzemiosłu, dzięki temu, że metoda dziennikarska Millera funkcjonuje na pograniczu dziennikarstwa i literatury, scenariuszo- oraz dramatopisarstwa.

Metoda ta czerpie po części z powieści, po części z reportażu, historii mówionej, dramatu, scenariuszy filmowych. Bogactwo korzeni metody owocuje faktycznie imponującą prostotą efektów pracy dziennikarskiej.

Teatr ubogi – reportaż ubogi

Jerzy Grotowski zakładał, że „teatr ubogi” jest ideałem, bo

ani (...) inscenizacja, ani plastyka, ani wreszcie słowo nie stanowi jeszcze o tym, co jest specyficznie teatralne. (...) Co powstaje po odrzuceniu filologii i plastyki? Aktor – i widz. Tu rodzi się pierwotny żywioł gry. Trzeba огоłosić teatr – na tyle, na ile jest to możliwe – ze wszystkiego, co tym żywiołem nie jest.¹¹

W *Tekstach z lat 1965–1969* pisał:

teatr musi wreszcie uznać własne swoje granice. Skoro nie może górować nad filmem bogactwem, niech wybierze ubóstwo; skoro go nie stać na rozmach i zasięg telewizji, niech stanie się ascetyczny; skoro mechanika, którą ma do rozporządzenia, nie stanowi żadnej atrakcji, niech zrezygnuje w ogóle z mechanizmów. Ogołocony aktor w ubogim teatrze – oto formuła, którą należy przyjąć. Jedna jest tylko wartość, której ani film, ani telewizja nie zdołają nigdy przejąć od teatru: bezpośrednia więź rodząca się pomiędzy żywymi istnieniami.¹²

¹¹ Cyt. za: M.M. Żyżniewska, *Teatr ubogi Grotowskiego – metody pracy z aktorem*, www.dziennikteatralny.pl/artykuly-teatr-ubogi-grotowskiego-metody-pracy-z-aktorem.html [dostęp: 21.04.2013].

¹² Tamże.

Marek Miller nie posługuje się terminem „reportaż ubogi”, niemniej jednak zdaje się o nim mówić między wierszami, zdaje się też, że właśnie na podstawie „ascetyzmu słowa” i „ubóstwa literackiego” powstała jego metoda. W tym przypadku ubóstwo literackie trzeba by rozumieć jako wyraźne i świadome usunięcie z reportażu słów, które nie zostały wypowiedziane w rzeczywistości, a byłyby jedynie zmaterializowaniem wyobrażeń autora. Zwykł mawiać: „literackość jest nie do przyjęcia przy Holokauście”¹³. Tyczy się to również wielu innych tematów poruszanych przez Millera. W całej jego twórczości są tylko dwie książki, które nie wpisują się w obrany przez niego model „reportażu ubogiego”: powieść *Pierwszy milion, czyli chłopczy z Mielczarskiego* (1999) i *Góra Góry, czyli ekonomia zbawienia* (2007).

Miller porusza się w obrębie materiałów archiwalnych, relacji naocznych świadków, słów swoich bohaterów. Rekonstruuje wydarzenia na podstawie zapisów, wywiadów, listów i innych form relacji. Interpretuje je poprzez odpowiednie ułożenie materiału, bez ingerencji w tekst. Z drugiej strony „reportaż ubogi” można rozumieć w kontekście ascetyzmu, oszczędności słowa, czyli eliminowania wszystkich zbędnych słów z tekstu. To akurat znane jest w polskim reportażu – w taki sposób pisali i Ryszard Kapuściński i Hanna Krall, w taki sposób pisze część nowego pokolenia polskiej szkoły reportażu: Mariusz Szczygieł czy Edyta Gietka. Wojciech Tochman mówi, że to Hanna Krall uczyła go w „Gazecie Wyborczej”, że można pisać krócej i prościej.

Z każdego zdania można wykreślić co najmniej jedno słowo bez szkody dla tekstu. A zwykle z korzyścią. Prawie każde zdanie da się przedzielić na pół, postawić kropkę gdzieś w środku. Tekst wtedy staje się szybszy, lżejszy, nie dłuży się, nie nudzi. Ale nic po krótkich mocnych zdaniach, kiedy nie mamy dobrej opowieści.¹⁴

Reportaż ubogi to także opowiadanie istoty sprawy poprzez szczegóły. Są tematy, które wydają się oczywiste, jak na przykład

¹³ A. Jakubas, niepublikowany wywiad z Markiem Millerem, Warszawa 2012.

¹⁴ A. Jakubas, niepublikowany wywiad z Wojciechem Tochmanem, Warszawa 2009.

cisza na pustyni, miłość, głód, strach, a nie wiadomo, jak powiedzieć, by wyrazić sedno sprawy. Dla Millera od lat ważny był temat głodu w getcie. Nurtowało go pytanie, jak opowiedzieć o głodzie ludziom, którzy nigdy głodu nie zaznali. Podczas wyjazdu do Izraela w styczniu 2012 roku rozmawiał z ponad osiemdziesięcioletnią kobietą, która opowiadała mu historię z czasów, gdy była dwunastoletnią dziewczynką i mieszkała w łódzkim getcie.

Zawsze zostawiała ojcu pół kromki swojego chleba, bo on potrzebował więcej kalorii niż ona. Pewnego dnia matka powiedziała, że ona jest młoda i też musi jeść. I dała jej te pół kromki, które ona zostawiła ojcu. Dziewczynka włożyła ją do kieszeni. Rozmawiała z ludźmi i nagle poczuła rękę swojego ojca, który wkłada ją do jej kieszeni i wyjmując tę kromkę. Wiedziała, że jest okradana, ale była tak wzruszona, że nie reagowała. Pozwoliła się okraść ojcu. A ten ojciec był tak głodny, że to było silniejsze od niego. To jest wstrząsające, ale dzięki temu można opisać głód przez drobiazgi. Skromność ratuje opowiadanie.¹⁵

Tak więc „reportaż ubogi” można uznać za charakterystyczny dla metody dziennikarskiej Marka Millera nie tyle w kontekście prostoty wypowiedzi, ile rezygnacji z opisu wyobrażeń autora i przewycięzania ich przy relacjonowaniu i rekonstruowaniu wydarzeń. Grotowski starał się eliminować z teatru wszystko, co jest zbędnym naddatkiem, ta redukcja była mu potrzebna, żeby dojść do istoty teatru, do tego, że teatr to aktor i widz – niczego więcej nie trzeba. Co natomiast w przypadku Millera mogłoby być odpowiednikiem istoty „teatru ubogiego”? Wydaje się, że poprzez ciągłe pytanie o metodę – zbierania materiałów, pracy z bohaterem, narracji – Miller dochodzi do przekonania, że racją bytu reportażu jest podtrzymanie więzi w społeczeństwie. Jest ono możliwe właśnie dzięki polifonicznemu opowiadaniu, dzięki zestawieniu relacji różnych stron konfliktów, które ukazuje im nawzajem różne perspektywy zaistniałego zdarzenia. Człowiek jest bowiem z natury ograniczony swoim punktem widzenia, co uniemożliwia mu zrozumienie istoty zdarzeń, a to prowadzi w dalszej perspektywie do zerwania więzi w społeczeństwie.

¹⁵ A. Jakubas, niepublikowany wywiad z Markiem Millerem, Warszawa 2012.

Zadzwonił do mnie Chaim Kozienicki z Izraela i powiedział rzecz fundamentalną, podstawową. Powiedział, że czyta *Europę według Auschwitz Litzmannstadt Ghetto* trzeci raz, bo był w getcie, ale patrzył na to getto tylko ze swojej strony. „Nie wiedziałem wtedy, co myślą Niemcy albo ludzie na zewnątrz getta, nie wiedziałem, co myślą inni Żydzi, którzy w innych resortach pracują. Ja się o tym dowiedziałem dzięki pańskiej książce. Tak bardzo lubię ją czytać, bo widzę z różnych stron to, co ja przeżyłem”. On powiedział dokładnie to, o co mi chodzi. Musiałem tyle lat czekać na tego Żyda z Izraela, żeby to usłyszeć¹⁶.

Gdyby przyrzeć się dokładnie tej idei w kontekście twórczości Millera, można by rzec, że każda jego książka, a przynajmniej większość z nich, spełnia tę funkcję społeczną, o której mówi autor, tj. służy relacjom międzyludzkim, też międzykulturowym. To brak zrozumienia świata i drugiego człowieka jest źródłem konfliktów. Niewątpliwie istotna jest tu dialogowa konstrukcja tekstu, bo to właśnie poprzez rozmowę i wysłuchanie drugiej osoby jest możliwe zrozumienie jej samej oraz zaistniałej sytuacji. Tak pojmowany reportaż staje się o wiele bardziej przydatny społecznie, gdyż obok funkcji informacyjnej, oddziaływania i wyrażania oraz sprawozdawczej, zaczyna odgrywać również istotną rolę w relacjach międzyludzkich, co przy przedsięwzięciu na dużą skalę może okazać się bardzo przydatnym czynnikiem budującym więzi społeczne. Istota i waga tego, co niesie za sobą hasło „podtrzymanie więzi w społeczeństwie”, wiąże się z całkowitym zaangażowaniem – co jest trudne do osiągnięcia, gdy reporter pracuje na zlecenie, podporządkowując się mechanizmom korporacyjnym.

Człowiek całkowity

„Trzeba się oddać całkowicie – pisał Grotowski – by akt był całkowity. A akt całkowity (jest niezbędny do tego), żeby człowiek był całkowity – jak to sugerował Mickiewicz”¹⁷. I Miller jest całkowity. Zdaje się jednak, że całkowity powinien być również zespół.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Cyt. za: Z. Osiński, dz. cyt., s. 44.

Po latach Marek Miller przyznał, że zbudowanie zespołu Laboratorium z tak wyrazistych postaci i silnych osobowości, jaką jest grupa majstrów (Marek Nowakowski, Tadeusz Słobodzianek, Michał Bukojemski, Andrzej Sapija, Paweł Nowicki, Piotr Wojciechowski, Maciej Drygas, Andrzej Brzoska, Tadeusz Rolke, Andrzej Zygmunto-wicz, Janina Jankowska i wszyscy inni, którzy współpracowali lub nadal współpracują z LR w roli wykładowców, między innymi Waldemar Zdrojewski, Zygmunt Mich czy nieżyjąca już Izabela Wojciechowska), być może było błędem, gdyż każda z tych osób właściwie mogłaby być liderem zespołu. Na pewno Miller szukał najlepszych przedstawicieli dziedzin i niewątpliwie ich znalazł. Zrealizował z nimi wiele projektów, jednak faktycznie nie stworzył jak dotąd zespołu tak zaangażowanego i skupionego na wspólnej pracy, jak ten, który tworzył Grotowski. Studenci bowiem też niekoniecznie wpisali się w ideę przedsięwzięcia. Wiadomo, że w każdej grupie studenckiej znajdzie się jedna, może dwie lub trzy osoby, które faktycznie, bezinteresownie chcą się zaangażować w pracę po to, by zgłębić tajniki reportażu. Jednak prawdą jest też, że Marek Miller i pozostali wykładowcy LR musieli się zmierzyć z rzeczywistością uniwersytecką, która wiązała się z zaliczeniami, sprawdzaniem obecności i wpisywaniem ocen do indeksów, a to niestety nie przekłada się niejednokrotnie na zaangażowanie i intencje pracy studentów. Aktorzy Teatru Laboratorium co najmniej na godzinę przed spektaklem rozgrzewali się, wchodzili w stan wysokiego skupienia, koncentracji. Studentów Laboratorium Reportażu obowiązuje kwadrans akademicki, z którego niejednokrotnie korzystają. Można podejrzewać, że to dlatego Miller coraz częściej mówi o stworzeniu małego zespołu, złożonego z absolwentów Laboratorium (nie studentów!) i osób zainteresowanych tematem. Chciałoby się powiedzieć, że to kolejny krok ku Grotowskiemu. Peter Brook w 1966 roku pisał:

W teatrze Grotowskiego, jak we wszystkich prawdziwych laboratoriach, doświadczenia mają wartość naukową, ponieważ przestrzegane są wszystkie istotne warunki. W jego teatrze wszystko koncentruje się całkowicie wokół małej grupy ludzi, a czas jest nieograniczony. (...) Z jednym zastrzeżeniem. To poświęcenie się aktorstwu nie oznacza, że aktorstwo jest celem samym w sobie. Wręcz przeciwnie. Dla Grotowskiego aktorstwo jest wehikulem, który ma prowadzić do

dalekiego celu. Jakim sposobem może ono tego dokonać? Teatr nie jest ucieczką, lecz schronieniem. Jest sposobem życia. Czy to brzmi jak jakieś hasło religijne? Powinno tak brzmieć. Nie mniej, nie więcej.¹⁸

„Reportaż rodzi się z potrzeby sumienia”

To słowa norweskiej dziennikarki Asne Seierstad, która w listopadzie 2010 roku była jednym z gości festiwalu „Warszawa bez fikcji”. I aż ciśnie się na usta: by zburzyć spokój sumienia czytelnika. Dla Millera dziennikarstwo – podobnie jak dla Grotowskiego teatr – „jest wehikułem, który ma prowadzić do dalekiego celu”. Miller zwykł mawiać, że reportaż jest „zapisem stanu świadomości społeczeństwa”. Kryje się w tym stwierdzeniu przeświadczenie o społecznej roli reportażu, jego realnym wpływie na życie czytelnika i funkcjonalnym znaczeniu.

Spółeczna rola reportażu realizuje się w komunikacji między reportażyście a czytelnikiem i w tym, co z niej w efekcie wynika. Jak rozumieć akt komunikacji? Janusz Lalewicz jako jeden z pierwszych (już w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku) patrzył na literaturę z perspektywy komunikacyjnej. Z biegiem lat spojrzenie to upowszechniło się i objęło problematykę nowych mediów. Powtarzając za Marylą Hopfinger, sztuka i komunikacja społeczna funkcjonują obok siebie, z tym, że mają inne założenia, cele i zadania. Natomiast uczestnik kultury zajmuje miejsce centralne, „w czym wspiera go zarówno sztuka, jak i społeczna komunikacja”¹⁹. Układ nadawania–odbioru zaczyna się zawsze od reportażyisty, ale komunikację w akcie lektury dopełnia dopiero czytelnik.

Napisanie czegoś (...) to tylko sformułowanie komunikatu do przeczytania, a więc wytworzenie czegoś, co jest właściwie komunikatem *in potentia* i co wymaga przeczytania, żeby zostało zrealizowane jako komunikat w pewnym sensie. Komunikacja dokonuje się w akcie lektury:

¹⁸ Tamże, s. 16.

¹⁹ Zob. M. Hopfinger, *Sztuka i komunikacja: sygnały zmiany całej kultury*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku. Antologia*, M. Hopfinger (red.), Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 460.

coś zostało zakomunikowane dopiero i jedynie wówczas, gdy komunikat został przeczytany.²⁰

„Ja piszące” artykułuje się w tekście reportażu bez względu na faktyczny stopień obecności. Krzysztof Kąkolewski, jeden z nielicznych reportażyście zajmujących się również teorią tego gatunku, wyróżnił cztery stopnie obecności reportera w tekście: nieobecność²¹, obecność przy zdarzeniu²², tak zwana obserwacja uczestnicząca²³ i wywołanie zdarzeń²⁴. Marek Miller od wielu lat wiernie trzyma się pierwszej z wymienionych opcji, jest on nadawcą nieobecnym²⁵. Nieobecnym w sposób dosłowny, ponieważ zrezygnował z głosu narratora, ograniczając tekst do wypowiedzi bohaterów. W związku z tym istnieje w tekście pośrednio, poprzez takie, a nie inne ułożenie wypowiedzi bohaterów, co nadaje całości pewien charakter i brzmienie, a w konsekwencji powoduje, że sam reportaż staje się artykulacją życiowych poglądów reportażyście. Miller jest też nadawcą

²⁰ Tamże, s. 100.

²¹ Cyt. za: M. Miller, *3xK – Ryszard Kapuściński, Krzysztof Kąkolewski, Hanna Krall*, maszynopis, s. 65–66: „Odtwarzanie zdarzeń na podstawie opowiadań świadków, świadectwa dokumentów. Mamy tu do czynienia z zupełną niezależnością tworzywa, tzn. faktu od autora”.

²² Tamże, s. 66: „Ortega y Gasset w eseju *O dehumanizacji sztuki* opisuje sytuację, w której przy łóżku umierającego znajdują się jego żona, lekarz, reporter, malarz. Analizuje ich dystans emocjonalny wobec zdarzenia: „Zadania reportera pozwalają mu trzymać się z daleka; może on ograniczyć się do obserwacji. Dla niego wypadek jest sceną, czystym, z którego ma zdać sprawę na łamach gazety. W to, co się tu dzieje, nie angażuje żadnych uczuć, jest emocjonalnie wolny, jest osobą obcą”.

²³ Tamże, s. 66–67: „Np. autor opisu wyprawy w Himalaje bierze w niej udział lub kiedy angażuje się w zdarzenia (np. w reportaż interwencyjny) tak, że potem jest identyfikowany z grupą bohaterów, po których stronie stanął. Wtedy opis staje się fragmentem życia opisanego, nieraz i jego ceną”.

²⁴ Tamże, s. 67: „Niektóre czynności autorów opisów noszą znamiona kreacji. Świadomie tworzy się materiał, jakim jest życie, tj. wywołuje się fakty po to, by je opisać. Taki zabieg pisarski pojawia się czasem w fazie badania zdarzenia, np. w czasie rozmowy z twórcą faktów pokierowaną tak, aby odpowiedzi tworzyły gotowy dialog. Amerykański reporter J.H. Griffin za pomocą lampy kwarcowej i środków chemicznych zmienił kolor skóry na czarny i jako Murzyn odbył podróż przez rasistowskie stany USA. Kreowane w ten sposób sytuacje stały się potem przedmiotem opisu. Reporter stał się głównym bohaterem swojego reportażu”.

²⁵ Wyjątek: *Góra Góry* (opowiadanie) i *Pieruszy million* (powieść na faktach).

funkcjonującym w zespole i tworzącym teksty na podstawie grupowo zebranych materiałów. Sam mówi o sposobie tworzenia reportażu jako o „zbiorowej pracy nad tekstem”. Jest to związane z faktem, iż materiały zbierane są nie przez jedną osobę, ale przez zespoły współpracowników. Na przykład w przypadku książki *Kto tu upuścił dziennikarzy* byli to koledzy Millera z Pracowni Reportażu, w przypadku *Europy według Auschwitz. Litzmannstadt Ghetto* – studenci Laboratorium Reportażu. Ich praca polegała na dotarciu do bohaterów i przeprowadzeniu z nimi wywiadów lub na odszukaniu materiałów źródłowych według zaproponowanego przez autora klucza. Właśnie dlatego można raczej mówić o grupowym zbieraniu materiałów, a nie o zbiorowej pracy nad tekstem. Tekst tworzy autor, czyli ten, kto ukształtował jego koncepcję, jego szkielet, kto nadał mu ostateczny kształt i wydźwięk. Zdarzają się sytuacje, że współpracownicy Millera, ci bardziej zaangażowani w jego projekty, podejmują się tworzenia kompozycji na podstawie zebranych materiałów, jednak ostatecznie to właśnie Miller kształtuje, dookreśla i zamyka dzieło.

Czytający nadaje temu dziełu pewną interpretację, domykając faktycznie proces komunikacji między reportażystą a czytelnikiem. Kontekst, w którym powstaje reportaż, jest inny od tego, w którym jest on czytany. Kontekst to według Jakobsona warunki, w jakich odbywa się komunikowanie. Dla Millera warunki te stanowi całe otoczenie, w którym funkcjonuje i tworzy, cały bagaż doświadczeń. Przeciwwstawienie się komercji zdecydowanie wpłynęło na powstające dzieła, które niejednokrotnie powstają latami z wykorzystaniem coraz to nowszych rozwiązań. Początkowo Miller pracował w zespole, w którym relacje były koleżeńskie (Pracownia Reportażu), z czasem, gdy działalność ta została zinstytucjonalizowana (Szkoła Reportażu, Laboratorium Reportażu), relacje przekształciły się na edukacyjne, według modelu mistrz–uczeń. Na wybór podejmowanych przez Marka Millera tematów wpływ ma wiele czynników – czasy, w których się wychował i w których rozpoczynał życie zawodowe (PRL), studia socjologiczne, związki z ruchem hipisowskim, środowisko teatralne, poglądy religijne i polityczne. Podejmowana problematyka krąży wokół zagadnień dotyczących historii (*Europa według Auschwitz. Litzmannstadt Ghetto*, *Kto tu upuścił dziennikarzy*), relacji

społecznych (*Sekta. Made in Poland*), wiary (*Góra Góry*), kultury i literatury (*Uczta grudniowa*). Kontekst czytelnika jest natomiast zdominowany przez jego doświadczenia życiowe.

Brak bezpośredniego kontaktu oznacza dystans sytuacyjny między nadawaniem a odbiorem, a tym samym odrębność i wzajemną niezależność układu nadawania i układu odbioru (...) działania komunikacyjne nadawcy i odbiorcy nie są zachowaniami wobec partnera, lecz operacjami przedmiotowymi: formułowaniem i interpretacją komunikatu.²⁶

Adresat twórczości Millera to ktoś, kto zrozumie świat, drugiego człowieka, kto będzie potrafił tworzyć dobre relacje w społeczeństwie. Czytelnikiem – co oczywiste – może zostać ktoś inny niż adresat wyobrażony przez nadawcę. „Ja czytające” to odbiorca aktywny, gdyż aktywnie dopełnia komunikację w lekturze, interpretując tekst. W przypadku twórczości Millera ta aktywność dotyczy również możliwości bezpośredniego włączenia – we wznawianych tytułach – relacji czytelnika w tekst reportażu. Otwartość kompozycji i jej podatność na uzupełnienia jest wyzwaniem, gdyż czytelnik jest zaproszony do rozwijania polifonicznej opowieści reportażowej. Tak więc może stać się również współtwórcą reportażu, dołączyć swój głos do polifonii jego głosów.

Obcowanie z reportażem Millera to propozycja nieco innej formy społecznego kontaktu poprzez sztukę niż lektura tekstu, o której pisał w latach siedemdziesiątych Lalewicz. Ówczesna kultura nie uwzględniała bowiem aż tak aktywnego uczestnictwa czytelnika, które poprzez społeczną komunikację mogłoby wpływać na kształt tworzonej sztuki i współtworzyć ją z autorem.

Reportaż jako byt

Tekst jest centralnym członem relacji komunikacyjnej, funkcjonalnie odrębnym „trwałym wytworem operacji pisania. Nie jest zdarzeniem jak wypowiedź, lecz bytem, tym, co jest”²⁷. Znajduje się pomiędzy porozumiewającymi się.

²⁶ J. Lalewicz, *Komunikacja językowa i literatura*, PIW, Warszawa 1975, s. 118–119.

²⁷ Tamże, s. 74.

Piszący wraz ze swoim projektem pozostał w przeszłości sprzed danego w lekturze gotowego tekstu. Projekt piszącego i sytuacja pisania nie mogą więc być rozpatrywane jako fakty komunikacyjne, lecz jedynie jako fakty z biografii autora; wbrew ekspresyjnej teorii komunikacyjnej nie należą do semantycznej zawartości komunikatu.²⁸

Poczynając od kwestii czysto technicznych: reportaż Millera jest konstrukcją stworzoną tylko i wyłącznie na podstawie wypowiedzi bohaterów zebranych podczas wywiadów, a także materiałów archiwalnych oraz innych opublikowanych książek. Tworzony jest przede wszystkim jako rekonstrukcja wydarzeń, którym kształt nadaje autor reportażu. Z wielu łączonych głosów – relacji, wspomnień, opowieści – powstaje polifoniczna ciągłość zdarzeń. Ta polifonia to ukłon w kierunku literatury Dostojewskiego i teoretycznych rozważań na ten temat Bachtina – są one podejmowane również w tekstach teoretycznych Millera, choć nie zawsze trafnie. Głosy bohaterów są zbierane i scalane w opowieść według zasad montażu charakterystycznego dla sztuki teatralnej i filmowej. Pojedyncze wypowiedzi są dopasowywane tematycznie według myśli przewodniej całej konstrukcji. Miller korzysta w tym przypadku z terminu „puzzle” i twierdzi, że zadaniem reportażyisty jest zebranie wszystkich brakujących elementów i złożenie ich w całość²⁹.

W bardzo podobny sposób swoje publikacje przygotowuje Wydawnictwo Karta. Książki są opracowywane na podstawie wywiadów z bohaterami i materiałów archiwalnych. Jednak różnica między tymi dwiema szkołami tworzenia literatury faktu jest zasadnicza. Marek Miller „nie dopuszcza bohaterów w pełni do głosu”. Ich historie nie są prezentowane w całości w przeciwieństwie do tego, co robi Karta. Miller często wybiera pojedyncze zdania pomocne w rekonstrukcji wydarzeń i nadaniu im odpowiedniego kształtu. Taki montaż przyczynia się do tego, że reportaż staje się fabułą

²⁸ Tamże, s. 101–102.

²⁹ W podobny sposób powstała *Konspira. Rzecz o podziemnej Solidarności* Zbigniewa Gacha, Mariusza Wilka i Macieja Lopińskiego, *Szczecin: Grudzień, Sierpień, Grudzień* Małgorzaty Szejnert czy *Życie przecięte. Opowieści pokolenia Marca* Joanny Wiszniewicz.

dokumentalną – powoływany jest świat, który w rzeczywistości nigdy nie istniał. Zasadniczą różnicą między tymi dwoma modelami jest forma podania czytelnikowi tematu, choć powierzchowne spostrzeżenia mogą mylnie sugerować, że teksty są napisane podobnie – są to kompozycje dokumentalne stworzone na podstawie wypowiedzi bohaterów lub materiałów archiwalnych, opisane z podaniem imienia i nazwiska osoby wypowiadającej się lub z informacją o źródle, z którego pochodzi materiał. Kompozycje dokumentalne Karty mają jednak charakter kronikarski, a Laboratorium Reportażu – fabularny. I w tym tkwi zasadnicza różnica.

Warto w tym miejscu zapytać o etykę i zasadność wprowadzania fikcji do reportażu. Literatura pełna jest krytycznych komentarzy *à propos* elementów fabularnych w reportażu – fikcji rozumianej jako niezgodność z faktami, tworzenia faktów, które nie miały miejsca. Dla polskiej refleksji ważny okazał się spór Wańkowicza i Kąkolewskiego w tym temacie, który dla samego Millera jest dodatkowo istotny z racji tego, że był on uczniem Kąkolewskiego. Wańkowicz porównywał reportaż z mozaikarstwem, co w praktyce wiązało się ze składaniem faktów w jedną historię – jakby układanie witraża z kamyczków. Oznaczało to również „sklejanie postaci”, bo Wańkowicz opowieści wielu osób wkładał do życiorysu jednego bohatera³⁰. Dla Kąkolewskiego była to deformacja faktów, kreacja niszcząca reportaż. Mówił o porozumieniu pomiędzy autorem a czytelnikiem:

reportażysta oznajmia, że pisze prawdę i tylko prawdę, a czytelnicy czerpią część wzruszenia z przekonania, że czytają o losach ludzi, którzy żyli czy żyją naprawdę. Złamanie tej konwencji byłoby przyjmowane jako dezinformacja, podcięłoby podstawy istnienia reportażu.³¹

Miller nie podziela stanowiska Wańkowicza. W jego reportażach nie mamy do czynienia ze „sklejaniem postaci”. Z drugiej strony nie powieła on warsztatu Kąkolewskiego, bo konstrukcje, które tworzy, nie mają odpowiednika w rzeczywistości. W przedmowie do książki

³⁰ Zob. P. Zajas, *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcjonalnej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011, s. 20–21.

³¹ Tamże, s. 17–18.

Europa według Auschwitz. Litzmannstadt Ghetto Miller napisał, że tekst prezentuje rzeczywistość, która w takiej formie nigdy nie istniała, ale został przygotowany na podstawie materiałów dokumentalnych, łączący w dialogi wypowiedzi osób, które faktycznie nigdy się nie spotkały. Literackość w jego przypadku nie odnosi się do relacji z faktami, lecz jest kwestią formy, organizacji materiału. Tak też literackość w reportażu rozumie Michał Głowiński. Za pomocą formy można przedstawić relacjonowane wydarzenia, których obecność nie musi być jednoznaczna z nietrzymaniem się faktów³². Przemieszczenie się reportażu z przestrzeni publicystyki do przestrzeni literatury miało swoje konsekwencje w tym, że reportaż przyjął elementy typowo literackie. I tak na równych prawach funkcjonują obok siebie prawda (w postaci rzetelnie relacjonowanych faktów) z literaturą (będącą formą dla tych faktów). Polifoniczność powoduje natomiast zderzenie różnych punktów widzenia, co w dobie nowych technologii współbrzmi ze współczesną formą komunikacji i poniekąd przywołuje na myśl rozwiązania stosowane na portalach społecznościowych.

Reportaż Millera zdaje się być książką twarzy, twarzy spotkanych przez Millera – czy to bezpośrednio, czy też pośrednio, poprzez relacje, zapisy archiwalne lub lektury. Każda z tych twarzy ma swoją historię życia, która na pewnym etapie wplotła się w wydarzenia, a te u Millera zawsze krążyły wokół wątków politycznych, historycznych, religijnych i artystycznych. W reportażu widzimy twarze, do których zdołał dotrzeć Miller ze swoim zespołem. Na pierwszy plan wchodzi te, które „powiedziały więcej”, wokół nich toczy się fabularna opowieść. O strajku w Stoczni Gdańskiej mówią obecni tam dziennikarze, o historii Filmówki – wykładowcy i studenci, o likwidacji łódzkiego getta – osoby, które w tym getcie były. Nie każdy ma jednak „prawo głosu”. To od autora zależy, która osoba włączy się w opowieść. „Publikację można (...) określić jako przekazanie komunikatu pewnej zbiorowości”³³. Jaki komunikat przekazują społeczeństwu reportaże Millera? Poznając głosy ludzi z różnych

³² Zob. J. Jeziorska-Haladaj, *Tekstowe wykładniki fikcji na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013, s. 5–8.

³³ J. Lalewicz, dz. cyt., s. 96.

środowisk, którzy znaleźli się w określonej sytuacji, czytelnik odkrywa ich perspektywę, patrzy na żydowskie getto z perspektywy jego mieszkańca, ale i z perspektywy esesmana. Dzięki temu wie, co myśleli ludzie będący po różnych stronach barykady. Jeżeli czytelnik poznaje sposób myślenia tych reportażowych „twarzy”, to zaczyna rozumieć motywy ich działania. A nic tak nie uczy wspólnego życia, jak możliwość poznania perspektywy drugiego człowieka.

Janusz Lalewicz w książce *Komunikacja językowa i literatura* powołuje się na Paula Ricoeura, twierdząc, że „w tym, co napisane, nie ma już piszącego i tego, co chciał powiedzieć, znajdujemy tylko to, co mówi sam tekst. Wraz z autonomizacją komunikatu autonomizuje się jego sens”³⁴. Tak więc warto się przyjrzeć twórczości Millera, pozostawiając z boku jego autointerpretację zapisaną w tekstach teoretycznych, jako że reportaże jego autorstwa są „zapisem stanu świadomości społeczeństwa”. Czym zatem są? Zbiorem życiorysów? Opiszem doświadczeń społecznych? Książką twarzy?

Książka twarzy *offline*

W dzisiejszych czasach pisemne porozumiewanie się jest niejednokrotnie bardziej zaawansowane niż ustne. Portale społecznościowe, tak jak na przykład Facebook, skupiają miliony użytkowników, którzy z mniejszą lub większą częstotliwością dodają wpisy na swoich tablicach, tworząc chronologiczny zapis wydarzeń z życia, przemyśleń, foto- i muzykoalbumów. Na tablicy głównej wpisy się przeplatają, nikt ich nie koordynuje, nie układa, żyją własnym życiem (ewentualnie pilnowane jest, by regulamin obowiązujący użytkowników nie był łamany). Elementy z życia milionów użytkowników przeplatają się, tworząc w pewnym sensie „zapis stanu świadomości społeczeństwa”, o którym mówi Miller w kontekście swojej metody dziennikarskiej. I choć początki tej metody zbiegają się z początkami funkcjonowania portali społecznościowych na świecie, to wiadomo, że w Polsce Internet pojawił się u zarania lat dziewięćdziesiątych, a pierwsze portale społecznościowe w kolejnym

³⁴ Tamże, s. 88.

dziesięcioleciu. Reportaż pisany metodą Marka Millera jest zbiorem głosów, pewnego rodzaju „książką twarzy”.

Portale społecznościowe utworzyły internetowe wspólnoty i pozwoliły ich użytkownikom tworzyć wirtualne tożsamości. Jak pisze Piotr Cichocki w książce *Sieć przyjaciół. Serwis społecznościowy oczami etnografa*:

W kontekście internetowego serwisu społecznościowego użytkownicy tworzą narrację na swój temat za pomocą całkiem nowych środków, które można odnieść do pojęcia „hipertekstu” (Kluszczyński 2002). W odróżnieniu do propozycji Giddensa, który kładł nacisk na linearną narrację i poczucie spójności bycia sobą, tworzenie internetowej tożsamości zdaje się działaniem rozwarstwionym, polegającym na odniesieniach, cytatach i linkowaniu. Istotnym wyróżnikiem gronowej tożsamości jest również jej wirtualny charakter, przenoszący ją poza wymiar zinternalizowanych wyobrażeń na swój temat. Stwierdzam również, że w tak pojętą tożsamość wpisują się oczekiwania jednostek wobec ról cudzych i własnej, ogólnego sensu społecznej rzeczywistości, co z kolei prowadzi do zrozumienia moralnego i ontologicznego porządku współczesnego życia (Taylor 2001, 2010).³⁵

Dzisiaj, chcąc poznać styl życia, zainteresowania, wykształcenie, miejsce zatrudnienia konkretnej osoby, nie trzeba ani z nią rozmawiać, ani zaglądać do jej pamiętnika. Wystarczy wejść na profil. Zwykło się mówić: jeśli nie ma cię na Facebooku, to nie istniejesz. Tam jest wszystko – zdjęcia, informacje o wykształceniu, zatrudnieniu, powiązaniach rodzinnych i koleżeńskich, informacje o pasjach, chronologiczny zapis wydarzeń dzień po dniu, tydzień po tygodniu, miesiąc po miesiącu i rok po roku. Te społecznościowe twarze są *online*. Twarze z reportażu Millera są *offline*. One już nic więcej nie powiedzą, zastygły w słowach, które wypowiedziały. Twarze internetowe ciągle żyją, mówią, zmieniają się. Twarze *online* to zarówno autorzy, jak i czytelnicy – aktywni odbiorcy. Nie tworzą spójnej całości – odnoszą się do wpisów znajomych, dodają swoje posty. Razem tworzą zapis stanu świadomości społeczeństwa, o którym wspominał Miller. Czy reportaż przyszłości to reportaż twarzy *online*? Trudno

³⁵ P. Cichocki, *Sieć przyjaciół. Serwis społecznościowy oczami etnografa*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 10.

powiedzieć „tak”, bo nie wiadomo, co przyniesie czas, trudno powiedzieć też „nie”, bo są już sygnały, że reportaż idzie w tym kierunku.

Podsumowanie

Przechodząc w analizie twórczości Marka Millera od Grotowskiego, który był jego inspiracją, do społeczności internetowych, które wciąż są dla autora reportażu nieokiełznane, widać nić powiązania tradycji z nowoczesnością w przestrzeni, gdzie zrodziła się formuła reportażu – trzeba przyznać – jedyna w swoim rodzaju. Podsumowując, metoda dziennikarska Marka Millera to powstająca w ramach pracy zespołowej polifoniczna kompozycja fabularna skonstruowana na podstawie materiałów dokumentalnych: wypowiedzi bohaterów, materiałów archiwalnych i innych publikacji zebranych przez osoby współpracujące z autorem, który w tekście przyjmuje rolę nieobecnego nadawcy – jego rola ogranicza się do rekonstrukcji wydarzeń (przeprowadzanej zgodnie z zasadami montażu) i nadania jej interpretacji, co w konsekwencji prowadzi do powołania świata, który w rzeczywistości nigdy wcześniej nie istniał; polifoniczna kompozycja fabularna operuje słowem pisanym i mówionym oraz obrazem, jest przekładalna na wszystkie media: radio, film, teatr; otwarta konstrukcja tekstu wymaga aktywnej postawy odbiorcy.

I to właśnie ta aktywna postawa odbiorcy oraz to, co zrobi on z „komunikatem”, który otrzyma od reportażysty, jest kluczowe. Reportaż jest bliski codzienności. Z niej się rodzi – z czyjejsz codzienności, która dla kogoś innego może okazać się zupełnie niecodzienna. I dla niej też powstaje – dla codzienności czytelników, by była zrozumiała i przez to pełniejsza. Świat komunikatorów internetowych silnie wiąże pełnię codzienności ze współuczestnictwem. Metoda Marka Millera ma predyspozycje do wpisania się w model reportażu zakładający aktywne współtworzenie tekstu przez czytelnika, który jednocześnie może stać się jego bohaterem. Jednak metamorfoza reportażu będącego książką twarzy *offline* w reportaż funkcjonujący jako książka twarzy *online* jest jeszcze przed nami – zapewne będzie wymagała przewartościowania sposobu postrzegania gatunku. A do tego niewątpliwie potrzebny jest „kolejny Grotowski”.

Summary

At the turn of the 20th and the 21st century Polish reportage, influenced by American New Journalism, shifted gradually from journalism toward literature, thereby changing its position in communication circulation. The author, using the example of Marek Miller's work, is trying to show how solutions developed in the 80s matured and gained ground. Marek Miller, the creator of the Reportage Laboratory, proposes a new form of social exchange through associating with the reportage. He opens literature for an active participant – characteristic of the 21st century culture – and invites to become a co-creator of new social experiences. The analysis of the entire phenomenon starts with defining the inspiration and personal influences that shaped Marek Miller, among whom are not only representatives of the Polish school of reportage, but first of all Jerzy Grotowski – the Laboratory Theatre founder.

GRZEGORZ GROCHOWSKI

Instytut Badań Literackich PAN

„Ciągi dalsze” Jerzego Pilcha¹. Literatura, serial i okolice

Poetyka powtórzenia

Wedle zgodnej opinii komentatorów jedną z głównych właściwości charakteryzujących prozę Jerzego Pilcha jest formuła powtórzenia, która swym zakresem obejmuje różne rozwiązania szczegółowe. Dla przykładu Jan Błoński wskazywał na mechanizm synkretycznego łączenia wzorców tekstowych („utarte zwroty, pospolite przenośnie, literackie przytoczenia”²), poddawanych autorskiemu recyklingowi:

wszystko jest w tej książce trawestacją, przekształceniem, grą między tekstami... Rzeczywistość rodzi się ze słów jak u Schulza, duch parodii panoszy się jak u Gombrowicza, złośliwy dowcip odziedziczony po Mrożku.³

¹ Tytułowa formuła, którą pożyczam od samego bohatera szkicu, pojawia się w *Epilogu* jednej z nowszych powieści: „Gdy po raz pierwszy przeczytałem albumo-zeszyt Patryka, nie przyszło mi do głowy, żeby coś dopisywać, czekałem na dalsze ciągi”; J. Pilch, *Miasto utrapienia*, Świat Książki, Warszawa 2004, s. 347. W dalszej części wywodu przyjdzie powrócić do tego fragmentu.

² J. Błoński, *Sztuka gadania*, w: tenże, *Wszystko, co literackie. Pisma wybrane*, t. 1, wybór i oprac. J. Jarzębski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 378.

³ Tamże, s. 379.

Dariusz Nowacki pisał o skłonności pisarza do ulegania łatwo rozpoznawalnej manierze stylistycznej:

Ulubionym (...) chwytem (...) Pilcha stało się powtórzenie – anaforyczne lub enumeracyjne. Mamy zatem duże odcinki narracji, gdzie mnoży się ponad przyzwoitość wybraną frazę, jakiś upatrzony związek wyrazowy lub rozciągą się do znudzenia szereg przydawkowy.⁴

Przemysław Czapliński dostrzegał powtarzalność na poziomie świata przedstawionego i uznał jej obecność za przejaw „rytualności” życia złożonego „z identycznych gestów, które pomagają samoodtworzać się wspólnocie żyjącej w konkretnej czasoprzestrzeni”⁵. Artur Rejter analizował ekspresywne repetycje w powieści *Pod Mocnym Aniołem* jako wskaźniki usytuowania bohatera w przestrzeni społecznej i oznaki przypisanych mu stanów emocjonalnych⁶. I wreszcie Marian Stala przywoływał całe konstelacje powtarzanych motywów, decydujące o rozpoznawalności autorskiego idiomu⁷.

Należy przy tym pamiętać o krytycznym tonie większości podobnych rozpoznań. Zgłaszane wątpliwości zwięźle podsumowuje Krzysztof Uniłowski:

Wśród recenzentów książek Jerzego Pilcha powtórzenie zrazu było zarzutem, dotyczącym zbyt daleko idącej zależności od innych pisarzy albo nadużywania

⁴ D. Nowacki, *Próba żartu*, w: tenże, *Zawód: czytelnik. Notatki o prozie polskiej lat 90.*, Znak, Kraków 2002, s. 150.

⁵ P. Czapliński, *Jerzego Pilcha groteska nostalgiczna*, w: tenże, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001, s. 232–233.

⁶ A. Rejter, *Funkcje powtórzeń w powieści „Pod Mocnym Aniołem” Jerzego Pilcha*, „Poradnik Językowy” 2002, z. 10.

⁷ Zdaniem krytyka „autor *Tysiąca spokojnych miast* prowadzi swoją grę na wielu poziomach konstrukcji dzieła. Z upodobaniem powtarza drobne detale (jak wiedzą uważni czytelnicy, mocną sygnaturą kolejnych tomów prozy Pilcha są dwie powracające metafory: „azjatyckie trawy” i „masy upalnego powietrza”), z upodobaniem powraca do miejsc (ewangelicki matecznik w Wiśle, Kraków-Babilon, widmowa Warszawa), do portretów ludzi, do sfery istotnych doświadczeń i idei”; M. Stala, *Pilch jest samotny w swoim „Samobójstwie...”*, <http://kultura.dziennik.pl/artykuly/192152,pilch-jest-samotny-w-swoim-samobojstwie.html> [dostęp: styczeń 2016].

tych samych chwytów, figur i tropów. Trudno było jednak nie zauważyć, że powtórzenie u Pilcha samo należy do rzędu tych ostatnich, a nawet bywa niekiedy figurą bezpośrednio stematyzowaną w utworze.⁸

Podstawową przesłanką negatywnych ocen pozostawał modernistyczny imperatyw nowatorstwa i artystycznej oryginalności, wzmacniany zwyczajową niechęcią wobec masowości technicznej reprodukcji⁹. W ostatnich dekadach mechanizm powtórzenia został jednak poddany zasadniczym reinterpretacjom, akcentującym jego sprawczość, zdolność do generowania nowych znaczeń i sytuacji (szczególnie istotną rolę w tych przemianach odegrały filozoficzne inspiracje płynące z prac Gilles’a Deleuze’a i Jacques’a Derridy, a sięgając głębiej w przeszłość – Sørensa Kierkegaarda i Fryderyka Nietzschego)¹⁰. Dzięki odświeżającej parafrazie kategoria powtarzalności zyskała we współczesnej humanistyce sporą popularność jako sprawne narzędzie opisu różnych obszarów kultury. W Polsce ciekawym przykładem takiego podejścia wydaje się zwłaszcza projekt „heurystyki powtórzenia” zaproponowany przez Tomasa Załuskiego (a rozwinięty głównie w monografii *Modernizm*

⁸ K. Uniłowski, *Pisarz jako gwiazdor. Przypadek Jerzego Pilcha*, w: *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89*, A. Werner, T. Żukowski (red.), Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013, s. 334.

⁹ W tym kontekście należy wspomnieć przede wszystkim klasyczny szkic Waltera Benjamina *Dzieło sztuki w dobie technicznej reprodukcji*, w: *Wiedza o kulturze. Część IV. Audiowizualność w kulturze. Zagadnienia i wybór tekstów*, J. Bocheńska, A. Kisielewska, M. Pęczak (oprac.), Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1993.

¹⁰ Zob. np. M. Zaleski, *Świat powtórzony*, w: tenże, *Formy pamięci. O przedstawianiu przeszłości w polskiej literaturze współczesnej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1996; E. Kuźma, *Postmodernistyczna idea powtórzenia i różnicy przeciw modernistycznej idei tożsamości i sprzeczności*, w: *Ponowoczesność a tożsamość*, B. Tokarz, S. Piskor (red.), Wydawnictwo Stowarzyszenia Pisarzy Polskich, Katowice 1997; G.C.F. Bearn, *Differentiating Derrida and Deleuze*, „Continental Philosophy Review” 2000, no 33; E. Rewers, *Obsceniczna kultura cytatów*, w: *Dwudziestowieczność*, M. Dąbrowski, T. Wójcik (red.), Wydawnictwo Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004; *Narracje po końcu (wielkich) narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra*, H. Gosk, A. Zieniewicz (red.), Elipsa, Warszawa 2007; S. Gendron, *Repetition, Difference, and Knowledge in the Work of Samuel Beckett, Jacques Derrida and Gilles Deleuze*, Peter Lang, New York 2008.

*artystyczny i powtórzenie*¹¹, w której przedmiotem uwagi stały się zarówno rozważania teoretyków – Arthura Danto, Umberta Eco, Rosalind Krauss, Jean-Luca Nancy’ego – jak i dokonania artystów – od Édouarda Maneta, przez Władysława Strzemińskiego i Katarzynę Kobro, po Daniela Burena).

Próbę dowartościowania tekstowych repetycji podjął też sam Uniłowski, wiążąc projekt Pilcha z dynamiką pastiszowego powtórzenia, które uznał za „kluczowy *modus operandi* postmodernistycznej literatury”¹². W niniejszej pracy przyjmuję zbliżony punkt wyjścia i częściowo podążam tropem sugestii Uniłowskiego, próbując bowiem traktować powtarzalność jako strategię komunikacyjną niedającą się zredukować do poziomu warsztatowej niezręczności. Proponuję natomiast odmienną interpretację tej osobliwości, gdyż odnoszę ją nie tyle do sfery pastiszowych parafraz, ile raczej do seryjności praktyk komunikacyjnych przeciwstawianej jednokrotności i wyjątkowości tradycyjnego „dzieła”¹³.

Na gruncie polskiej narratologii o „prozie serialnej” pisał głównie Bogdan Owczarek, który definiował jej wzorzec jako nieciągły i otwarty szereg zdarzeniowy, „nieokreślony ilościowo zbiór kolejnych mikroopowieści, zdarzeń lub motywów znaczeniowo od siebie niezależnych i wzajem równorzędnych”¹⁴. Wśród głównych przykładów takiego sposobu pisania badacz wymieniał utwory Leopolda Buczkowskiego, Teodora Parnickiego, Stanisława Srokowskiego, choć u każdego z nich odnajdywał odmienny wariant podstawowego modelu. W przedstawianej charakterystyce pokazywał też pewne analogie, zachodzące między cechami omawianej prozy oraz wyznacznikami serializmu w muzyce (elementem łączącym tendencje literackie i muzyczne byłby na przykład brak

¹¹ T. Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Universitas, Kraków 2012.

¹² K. Uniłowski, *Pisarz jako gwiazdor*, s. 335.

¹³ Zob. np. *Między powtórzeniem a innowacyjnością. Seryjność w kulturze*, A. Kisielewska (red.), Rabid, Kraków 2004; A. Lewicki, *Od House’a do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011.

¹⁴ B. Owczarek, *Poetyka powieści niefabularnej*, PWN, Warszawa 1999, s.147.

kompozycyjnej dominanty zespalającej następujące po sobie motywy, co miałyby prowadzić – odpowiednio – do tekstowej afabularności i atonalności układów dźwiękowych). Podkreślał zarazem, że taki zestaw równorzędnych sytuacji nie jest przypadkowym zbiorem dowolnych składników, ale kieruje się własnymi prawidłowościami umożliwiającymi wytwarzanie wielorakich znaczeń w grze powtórzeń i przekształceń poprzez stosowanie wariacji i alternacji.

Literackie inspiracje i konteksty twórczości Pilcha (poetyka gawędy, poezja heroikomiczna, sternizm, Witold Gombrowicz, Tadeusz Konwicki, Bohumil Hrabal, Milan Kundera¹⁵) zostały jednak już dawno rozpoznane i były wielokrotnie komentowane, dlatego w szkicowanym ujęciu próbuję raczej szukać zbieżności między specyfiką jego pisarskich poszukiwań a kierunkiem ogólnych przeobrażeń, obejmujących dziś wszystkie obszary przestrzeni komunikacyjnej. Prezentowane rozważania wpisują się zatem w szeroki nurt badań nad wzajemnymi oddziaływaniami, zachodzącymi między tak zwanymi nowymi mediami a literaturą¹⁶. Nie chodzi przy tym jedynie o śledzenie konkretnych nawiązań i zapożyczeń, ale o reinterpretację zastanych konwencji i praktyk pisarskich,

¹⁵ Zob. zwłaszcza J. Jarzębski, *Twarz losu i smak fabuły*, w: tenże, *Apetyt na przemianę. Notatki o prozie współczesnej*, Znak, Kraków 1997, s. 140–142; B. Kaniowska, *Śladami Tristrama Shandy*, Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 2000; K. Uniłowski, *Baju-baj*, w: tenże, *Koloniści i koczownicy. O najnowszej prozie i krytyce literackiej*, Universitas, Kraków 2002, s. 140–141; M. Wyka, *Konwicki i Pilch (albo centrum i pogranicza jako możliwość literacka)*, w: też, *Niecierpliwość krytyki. Recenzje i szkice z lat 1961–2005*, Universitas, Kraków 2006; L. Szaruga, *Monologi konserwatywne kontra modernizacyjne dialogi*, w: *Obraz literatury...*, s. 232–233.

¹⁶ Studia takie zyskują ostatnio coraz większą popularność. W tej sprawie zob. np. – M. Lachman, *Jak (nie)być pisarzem. Proza polska po 1989 roku w konfrontacji z kulturą audiowizualną i medialną*, w: *Polska proza i poezja po 1989 roku wobec tradycji*, A. Głowczewski, M. Wróblewski (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2007; M. Hopfinger, *Literatura i media. Po 1989 roku*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2010; A. Hejmej, *Literatura w społeczeństwie medialnym*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2; *Od pióra do sieci. Zmienne media literatury*, P. Michałowski (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Szczecińskiego, Szczecin 2015; M. Maryl, *Życie literackie w sieci. Pisarze, instytucje i odbiorcy wobec przemian technologicznych*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2016.

związane ze zmianami czytelniczych nawyków, scenariuszy lekturowych i schematów postrzeżeńowych. Interesować nas będą raczej wspólne kody smaku, decydujące o popularności wybranych rozwiązań. „Ukształtowanie typu kultury sprzyja bowiem – jak pisze Maryla Hopfinger – określonej strukturze preferencji w odbiorze (...), tworzy rodzaj filtru, poprzez który każe swoim uczestnikom postrzegać świat i konstruować znaczenia”¹⁷.

Sugestywnym przykładem, wyraźnie unaoczniającym charakter owych przemian, wydaje się właśnie autokreacyjna i autopromocyjna działalność Pilcha jako „pisarza-celebryty”¹⁸ oraz showmana¹⁹, który z powodzeniem uczestniczy we współkształtowaniu własnego wizerunku medialnego, a zarazem na różne sposoby nawiązuje do niego w swojej twórczości. Obiegowe wyobrażenia, powszechnie kojarzone z taką postacią, przywołuje na przykład Krzysztof Varga w prasowym omówieniu *Dziennika*. Zgodnie z jego podsumowaniem Pilch miałby się cieszyć opinią „imprezowicza, kobieciarza, gwiazdora, który monstrialne jak na Polskę zaliczki pobierał i rekordowe honoraria za felietony”²⁰. Popularność takiego obrazu mogłaby chyba częściowo tłumaczyć, skąd bierze się ton resentymetu dający się niekiedy dosłyszeć w niektórych komentarzach publicystycznych²¹.

Działania podejmowane przez pisarza w przestrzeni medialnej można traktować jako zabiegi promocyjne, komplementarne wobec samej literatury i wymagające zastosowania kategorii socjologicznych

¹⁷ M. Hopfinger, *Doświadczenie audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Sic!, Warszawa 2003, s. 12.

¹⁸ I. Adamczewska, *Pisarz w mediach masowych, czyli autentyzm jako literacki chwyt (auto)promocyjny*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 300.

¹⁹ K. Uniłowski, *Pisarz jako gwiazdor*, s. 329.

²⁰ K. Varga, *Pod mocnym Pilchem*, „Gazeta Wyborcza”, 19.04.2012, dodatek „Duży Format”, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,11570372,Pod_mocnym_Pilchem_czyli_Dziennik_wstrzasa.html [dostęp: styczeń 2016].

²¹ Dariusz Nowacki pisze: „to, że nieprzyjaciółmi *Miasta*... powodowały też względy pozamerytoryczne związane z osobą autora, jego ówczesnym wizerunkiem publicznym czy raczej medialnym, dla nikogo nie było tajemnicą”; tenże, *Pomiędzy widmami*, „Tygodnik Powszechny” 2006, nr 47, dodatek o książkach, s. 2. Zob. też K. Uniłowski, *Pisarz jako gwiazdor*.

bądź medioznawczych. W ramach niniejszego omówienia aktywność *stricte* marketingowa nie stanowi jednak oddzielnego przedmiotu zainteresowania, ale pozostaje pomocniczym układem odniesienia, ułatwiającym określenie cech swoistych samej twórczości. Punktem wyjścia są dla mnie przede wszystkim rozwiązania pisarskie (narracyjne, stylistyczne, konwersacyjne), utrwalone w konkretnych utworach i odniesione do horyzontu zmieniających się oczekiwań czytelnicznych. Z drugiej strony odwołuję się do tych form współczesnej komunikacji społecznej i medialnej, które poprzez analogię mogą odpowiadać literackiemu projektowi powtórzenia. Kluczową rolę w obrębie tej konfiguracji należałoby przyznać formule serialu, choć staram się traktować ją elastycznie – jako umowną figurę opisu, reprezentującą tendencje o znacznie szerszym zasięgu.

Warianty i migracje konwencji serialowych

Trudno byłoby tu rozwijać wyczerpującą charakterystykę serialowej konwencji gatunkowej²², dlatego ograniczę się do wskazania kilku spośród jej głównych wyznaczników, istotnych dla szkicowanego dalej porównania. Pojęcie serialu jest zazwyczaj kojarzone z rodzajem odgrywanej opowieści unaoczniającej, pokazywanej w regularnych odstępach i dającej wrażenie względnej równoczesności inscenizowanych zdarzeń z faktyczną sytuacją odbioru (tendencji tej odpowiada językowe rozróżnienie *e m i s j i* serialowych odcinków oraz *p u b l i k a c j i* kolejnych fragmentów powieści, komiksu czy reportażu). Zasada periodycznego udostępniania pociąga za

²² Jako próby bliższe całościowemu opisowi można by wymienić m.in. następujące prace: A. Helman, *Za co kochamy i dlaczego nienawidzimy seriali*, „Kino” 1991, nr 5; G. Stachówna, *Seriale – opowieści telewizyjne*, w: *Mitologie popularne. Szkice z antropologii współczesności*, D. Czaja (red.), Universitas, Kraków 1994; M. Galuszka, *Między przyjemnością a rytuałem. Serial telewizyjny w kulturze popularnej*, Wydawnictwo Akademii Medycznej, Łódź 1997; A. Kisielewska, *Serial telewizyjny w badaniach polskich*, w: *Studia nad komunikacją popularną, międzykulturową, sieciową i edukacyjną*, J. Fras (red.), Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2007; M. Hopfinger, *Seriale telewizyjne*, w: *taż, Literatura i media*.

sobą określone konsekwencje dla sposobu konstruowania takiego doraźnie przyrastającego ciągu przekazów. Z potrzeby utrzymania ciekawości audytorium wynika między innymi zasada przerywania wątków, uruchamiania epizodycznych kryzysów i budowania doraźnych kulminacji (*cliffhanger*), a także skłonność do wprowadzania jaskrawych efektów melodramatycznych (takich jak tożsamościowe metamorfozy, zaskakujące rozpoznania, fabularne zwroty *deus ex machina* itp.)²³. Jak podsumowuje Dagmara Romanowska, „utwór budowany jest w oparciu o strukturę sinusoidalną, w której ciągle pojawiają się nowe napięcia i nowe rozwiązania”²⁴.

Przystępność takiej formy kontaktu, a także szczególne zestrojenie jej właściwości z uwarunkowaniami telewizyjnej transmisji (czytelna typizacja treści, rozpoznawalność postaci, brak domkniętej struktury, równorzędne usytuowanie odpowiednich całości, stabilność ramówki, nawykowy tryb odbioru itp.) pozwalają zaproponować szersze ujęcie serialowej specyfiki, w którym nazwa danego gatunku stanowiłaby rodzaj metafory poznawczej. Zasada odcinkowej narracji wydaje się bowiem na tyle mocno wrośnięta w logikę

²³ Niekiedy sposób kształtowania relacji między ciągłością a epizodycznością bywa traktowany jako podstawa typologicznego rozróżnienia pokrewnych odmian seryjnych produkcji. Zgodnie z tym podziałem pojęcie serialu określa głównie taki rodzaj opowieści, w którym następuje przekształcenie wyjściowej sytuacji fabularnej i zmiana relacji między postaciami (często poddanymi pewnej ewolucji osobowościowej). Kolejne odcinki pojawiają się w porządku chronologicznym, powiązane sukcesywnym szykiem nawiązań (zdarzeniowych, kontekstowych, motywacyjnych). Tymczasem seria – w rozumieniu przywołanej konwencji terminologicznej – zakłada tożsamość głównych postaci i rozpoznawalność ogólnych linii tematycznych, ale składa się ze względnie autonomicznych epizodów, pozabawionych wyraźnej ciągłości narracyjnej. Poszczególne odcinki są oddzielnymi całościami, mogą więc być oglądane w różnej kolejności (znajomość ogniw bezpośrednio poprzedzających dany odcinek nie jest konieczna do śledzenia bieżących wydarzeń). I wreszcie, tzw. serial transzowy stanowi połączenie opisanych wyżej wariantów, gdyż cechuje się ciągłością wątków, bohaterów oraz tła akcji, ale zarazem obejmuje ciąg względnie domkniętych sekwencji, określanych pojęciem sezonu lub transzy, za amerykańskim *season*. Do tej kwestii jeszcze powrócę.

²⁴ D. Romanowska, *Serial – najstarsza forma kultury popularnej*, „Ha!art” 2001, nr 3, s. 98.

współczesnej produkcji medialnej, że może być potraktowana jako ustalona matryca większości emitowanych programów, niezależnie od zróżnicowania ich konkretnych identyfikacji gatunkowych. Na gruncie medioznawstwa ku takiej wykładni skłania się między innymi Wiesław Godzic, który przyjmuje, że:

serialowość jest prawdopodobnie podstawową cechą gatunków telewizji – a nie dotyczy jedynie kilku z nich, opartych na zasadzie ciągłości. Współczesna telewizja jest domeną seriali i *quasi*-seriali, gdyż ważne (lub tylko ekscytujące) wydarzenia są na ogół powtarzane z różnymi zmianami.²⁵

Serial pozostaje więc bazowym schematem, swoistym metagatunkiem telewizyjnym, określającym główne zasady kadrowania rzeczywistości w kolejnych segmentach ramówki (od serwisów informacyjnych i publicystyki, poprzez konkursy i teleturnieje, aż po autorskie audycje kulinarne czy cykliczne rozmowy w poetyce *talk-show*). Wskazana dominanta zazwyczaj prowadzi do skupienia uwagi na jednostkowych motywacjach i anegdotycznej przygodności (kosztem problematyzacji abstrakcyjnych prawidłowości) oraz do akcentowania bezpośrednich relacji międzyosobowych (nierzadko przesłaniających sprawczą siłę zinstytucjonalizowanych struktur). Znalazło to już swój wyraz w potocznej retoryce dziennikarskiej, zgodnie z którą wiele zjawisk kulturowych, społecznych czy politycznych opisuje się poprzez serialowe metafory (w popularnych audycjach publicystycznych można nieraz usłyszeć np. o *suspensie* w bieżących rozgrywkach międzypartyjnych bądź też o *kolejnym odcinku* komentowanej ofensywy militarnej).

Zarazem jednak formuła narracji odcinkowej na różne sposoby wykracza poza dotychczasowy obszar emisji telewizyjnej. Przede wszystkim zmieniają się sposoby dystrybucji samych seriali, które coraz częściej bywają oglądane za pośrednictwem Internetu, niezależnie od przymusów utrwalonej ramówki. Poza tym wiele przekazów reprezentujących odrębne dziedziny twórczości zbliża

²⁵ W. Godzic, *Serial telewizyjny*, w: tenże, *Telewizja i jej gatunki: po „Wielkim Bracie”*, Universitas, Kraków 2004, s. 40. Zob. też np. A. Gwóźdź, *Telewizja jako serial*, w: *Między powtórzeniem a innowacyjnością*.

się do zasady seryjnych opowieści, a niekiedy nawet bezpośrednio do niej nawiązuje. Na przykład utrzymująca się od długiego czasu koniunktura na kontynuacje popularnych przebojów filmowych nadaje niektórym produkcjom charakter swoistych seriali kinowych. Jako klasyczny przykład takiej ciągłości można wskazać serie epizodów *Gwiezdných wojen* czy filmów o Jamesie Bondzie, które niegdyś były raczej odosobnionymi wypadkami, a obecnie reprezentują rozpowszechnioną tendencję²⁶. I wreszcie seryjność cechuje wiele form publikowanych w prasie oraz Internecie, by przywołać choćby felietony i blogi, wciąż cieszące się ogromnym powodzeniem. Jak podsumowuje Katarzyna Muszyńska: „serie stały się czymś w rodzaju podstawowej tkanki kultury popularnej, czymś wszechobecnym”²⁷. Co jednak dla nas najciekawsze, podobny sposób opowiadania przenika też – mniej lub bardziej incydentalnie – do niektórych realizacji z obszarów twórczości artystycznej.

Pionierską próbą zastosowania odcinkowej prezentacji we współczesnej praktyce scenicznej stał się swoisty „serial teatralny” Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego pt. *Kłątwa, czyli odcinki z czasu beznadziei* (wystawiany w Teatrze IMKA w Warszawie i Teatrze Łaźnia Nowa w Krakowie). To czteroodcinkowe widowisko z 2014 roku korzystało głównie z elementów konwencji political fiction, spopularyzowanej przez znane produkcje amerykańskie (w niektórych komentarzach wskazywano między innymi bardziej bezpośrednie nawiązania do serialu *House of Cards*). Spośród wcześniejszych realizacji można by ewentualnie wspomnieć *Spadkobierców* Dariusza

²⁶ W podobnym duchu wypowiada się filmoznawca, który podkreśla popularność „kinowych serii” (reprezentowanych przez tak znane „marki”, jak np. *Piraci z Karaibów*, historia Harry’ego Pottera, przygody agenta Bourne’a czy kolejne części *Spidermana*; w niektórych wypadkach rezygnuje się nawet z nadawania oficjalnych tytułów odrębnym realizacjom na rzecz seryjnej numeracji) i przekonuje, że „kino, zwłaszcza to najbliższe głównego nurtu, coraz bardziej upodabnia się do telewizji”; zob. A. Lewicki, dz. cyt., s. 31–33.

²⁷ K. Muszyńska, „Musisz to obejrzeć!” *Analiza funkcjonowania oraz oddziaływania seryjności i serialu w kulturze popularnej*, w: *Między trendem a tradycją. Kulturowe oblicza seriali*, B. Panek, A. Wójtowicz (red.), Wydawnictwo Pandora, Lublin 2015, s. 8.

Kamysa – improwizowany serial kabaretowy, będący scenicznym pastiszem amerykańskich oper mydlanych, wystawiany od połowy lat dziewięćdziesiątych, a w latach 2008–2014 pokazywany również na antenie telewizyjnej.

Trudniej podać przykłady aż tak bezpośrednich zapożyczeń w obszarze prozy, gdyż ewentualne zastosowania formuły periodycznej siłą rzeczy odsyłają tu do dziedzictwa powieści odcinkowej, która dała wprawdzie początek fali późniejszych produkcji telewizyjnych i radiowych, ale zachowała względnie odrębne nacechowanie historyczno-kulturowe. Próbą odświeżenia staroświeckiej konwencji – tyleż nostalgiczną, co żartobliwą – była na przykład sensacyjno-kryminalna powieść *Warszawiacy*, publikowana przez Łukasza Orbitowskiego w tygodniowych odstępach na internetowym portalu Ha!artu²⁸. Niewątpliwie projekt stanowi pośrednią odpowiedź na współczesną koniunkturę serialową, ale w krótkim autokomentarzu na stronie wydawnictwa to właśnie popularna forma literacka z przełomu XIX i XX wieku zostaje wskazana jako główna inspiracja podjętego eksperymentu (analogiczna wzmianka pojawia się w archiwalnym wywiadzie prasowym dołączonym do samego wprowadzenia).

Zauważalne upodobnienia, inspiracje i odniesienia na tym gruncie mają więc z reguły częściowy bądź pośredni charakter, występują w rozproszeniu i ograniczają się do wybranych aspektów przekazu. W najprostszym wypadku produkcja serialowa podlega tematykacji jako fragment przedstawionej rzeczywistości i katalizator fabularnej anegdoty (jak w ironiczno-żartobliwej powieści Joanny Pawluśkiewicz *Telenowela*, której bohaterka pracuje na planie telenoweli²⁹). Analogie konstrukcyjne pojawiają się rzadko, przyjmują postać fragmentarycznych stylizacji i funkcjonują na zasadzie pojedynczych cytatów, ewokujących poetykę narracji telewizyjnej (tu można wskazać *Dla mnie to samo* Agnieszki Drotkiewicz, w której punktowo występują serialowe formuły retoryczne, fatyczne czy

²⁸ Ł. Orbitowski, *Warszawiacy*, Ha!art, Kraków 2010, <http://ha.art.pl/prezentacje/projekty/806-warszawiacy> [dostęp: 27.04.2016].

²⁹ J. Pawluśkiewicz, *Telenowela*, Ha!art, Kraków 2007.

delimitacyjne, jak na przykład „w poprzednim odcinku”³⁰). Nieco bardziej złożony przypadek stanowi pod tym względem *Nowohucka telenowela*³¹ Renaty Radłowskiej, w której sam tytuł zdaje się zachęcać do szukania intermedialnych zbieżności. Cała książka jest skomponowana w sposób bliski poetyce seryjności, obejmuje bowiem ciąg równorzędnych miniatur portretowych powiązanych miejscem rozgrywania się zdarzeń. Jak pisze Bernadetta Darska: „Kolejne reportaże zamieszczone w tomie układają się w szereg mikrohistorii konkretnych jednostek, układających się w historię całej społeczności czy ostatecznie – także dzielnicy”³². Tytułowe nawiązanie do telenoweli zyskuje zaś potwierdzenie również na poziomie światopoglądów gatunkowych, ponieważ wyraźnie przeważa tu – podobnie jak w tradycyjnej narracji serialowej – zainteresowanie codziennością, a uwaga koncentruje się na potocznej komunikacji, życiu prywatnym i osobistych doświadczeniach postaci.

I wreszcie należałoby choć mimochodem wspomnieć o zjawiskach równoległych, które nie należą bezpośrednio do zakresu omawianych związków międzygatunkowych, ale mają podobny charakter i wpisują się we wspólny nurt przemian literackiej wrażliwości. Dla zilustrowania tej ogólnej tendencji do nobilitowania różnych odmian seryjności można przywołać choćby takie pozycje z ostatnich dekad, jak na przykład *Fractale* Nataszy Goerke, *45 pomysłów na powieść* Krzysztofa Vargi, *Antologię twórczości postnatalnej* Cezarego Konrada Kędera czy *Wieloryba* Jerzego Limona³³. Wszystkie one są sumarycznymi zbiorami luźno powiązanych całości narracyjnych, poświęconych przeważnie opisywaniu zwykłych zdarzeń z życia codziennego (co nawet znalazło wyraz programowy w hasłach „banalizmu”). Większość nawiązuje też do

³⁰ A. Drotkiewicz, *Dla mnie to samo*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2006, s. 7.

³¹ R. Radłowska, *Nowohucka telenowela*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2008.

³² B. Darska, *Pamięć codzienności, codzienność pamiętania. Szkice o reportażu polskim XXI wieku*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2014, s. 149.

³³ N. Goerke, *Fractale*, Prószyński i S-ka, Warszawa 1994; K. Varga, *45 pomysłów na powieść. Strony B singli 1992–1996*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 1998; C.K. Kęder, *Antologia twórczości postnatalnej*, FA-art, Katowice 1996; J. Limon, *Wieloryb. Wypisy źródłowe*, Wydawnictwo Jama s.c., Gdańsk 1998.

modelu antologii³⁴, a zarazem korzysta z zasobu pomniejszych, błahych form gatunkowych, często pozaliterackich i kojarzonych ze współczesną kulturą popularną (wypisy, „pomysły”, single, sample, komiksy; nb. miniatury Vargi bywały nieraz charakteryzowane jako tekstowe „pocztówki”, a u Kędera pojawiają się streszczenia odcinków zmyślonych seriali)³⁵. Na ogół swoboda więzi między kolejnymi segmentami, wraz ze szkicowością ujęć i stylistyczną dezynwolturą stylistyczną, pociąga też za sobą potencjalizację przedstawianej rzeczywistości i jej znaczeń, co w pewnej mierze odróżnia te zbiorki od formuły tradycyjnego cyklu literackiego (u Vargi odejście od modelu zamkniętej, skończonej całości jest sygnalizowane już autoironicznym tytułem: *45 pomysłów*).

Upodobnienia form gatunkowych

Analogie między narracją serialową a prozatorską twórczością Pilcha nie są aż tak dosłowne i bezpośrednie, ale zdają się obejmować szerszy zakres zjawisk i wykazywać bardziej wielostronne oddziaływanie. Pewne nachylenie w tym kierunku zdają się sugerować już „enumeracyjne” formuły tytułowe, stosowane przez tego pisarza nader często. W każdym wypadku zapowiadają one sekwencję równorzędnych elementów składowych, która często bywa serią analogicznych całości *quasi-gatunkowych* (*Wyznania twórcy...*; *Spis cudzołożnic; Inne rozkosze; Tezy o głupocie...*; *Tysiąc spokojnych miast; Opowieści wigilijne; Moje pierwsze samobójstwo i 9 innych opowieści; Wiele demonów; Drugi dziennik*). Podobna addytywność ciągu rozwijanego przez stopniowe przyrastanie kolejnych egzemplarzy wyjściowej kategorii określa też strukturę

³⁴ Pojęcie antologii funkcjonuje również jako nazwa gatunkowa szczególnej odmiany serialu, reprezentowanej np. przez klasyczną serię *Alfred Hitchcock przedstawia*. Zob. K. Lutka, *Antologia: stara/nowa forma serialu: czyli ile twarzy może mieć bohater*, w: *Między trendem a tradycją*, dz. cyt. (w produkcjach tego rodzaju zdarza się nawet, że ci sami aktorzy grają czasem różne postaci).

³⁵ Na ten temat zob. W. Browarny, *Opowieści niedyskretne. Formy autorefleksyjne w prozie polskiej lat dziewięćdziesiątych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.

serialowej narracji, zbudowanej z następujących po sobie równorzędnych jednostek tekstowych. Można by ująć tę relację metaforycznie i uznać, że każdy tom stanowi jakby jedną mikroserię, pakiet kolejnych odcinków (czyli jeden „sezon”) w ramach nadrzędnej praktyki narracyjnej.

Podobieństwa dotyczą jednak również ogólnych zasad konstrukcyjnych i strategii komunikacyjnych określających specyfikę tej prozy. Niejednokrotnie wskazywano na przykład, że w kolejnych utworach Pilcha pojawiają się podobne – a niekiedy wręcz te same – motywy (bohaterowie, miejsca, formy, tematy), każdorazowo dopasowywane do zmiennych konfiguracji i zderzane z różnymi kontekstami³⁶. Łatwo rozpoznawalne powiedzonka, gesty, żarty, sytuacje, obsesje, a nawet stypizowane formy syntaktyczne bądź obszerniejsze schematy tekstowe raz po raz powracają w kolejnych wariacjach i zestawieniach³⁷. Mogą to być proste odruchy utrwalone jako atrybuty danych postaci, jakby „znaki szczególne” w ich zachowaniu (np. informacja o nikotynowym nałogu biskupa Wantuły, która pojawia się pod koniec lat dziewięćdziesiątych w *Bezpowrotnie utraconej leworęczności*, powraca kilkanaście lat później jako wzmianka w *Drugim dzienniku*). Kiedy indziej chodzi o szczególne epizody mające walor swoistych punktów orientacyjnych w ramach osobistego doświadczenia egzystencjalnego, przywoływane ponownie w różnych kontekstach sytuacyjnych

³⁶ Sam pisarz zwraca uwagę na ten aspekt własnej twórczości, kiedy przyznaje: „Dziś wiem, że jestem raczej autorem jednej książki, że piszę cały czas to samo i że cały czas obracam się wewnątrz jednego gatunku literackiego” (*Z życia psychosomatycznego intelektualistów. Z Jerzym Pilchem rozmawia Barbara Łopieńska*, „Res Publica Nowa” nr 7, 2002, s. 50). O zbliżeniu do modelu narracji serialowej świadczą też konkretne przedsięwzięcia medialne Pilcha – takie jak przygotowanie scenariusza do dwóch odcinków serialu telewizyjnego *Bar Atlantic*, rola producenta krasnali ogrodowych w filmie *Wtorek* Witolda Adamka z 2002 roku (swoistej kontynuacji wcześniejszego *Poniedziałku*). Pilch jest również autorem scenariuszy do dwóch filmów z cyklu *Święta polskie: Żółtego szalika* (2000) oraz *Miłości w przejściu podziemnym* (2006).

³⁷ Dariusz Nowacki pisze na przykład: „Mówi się od dawna, że autor *Spisu cudzołożnic* ciągle pisze o tym samym, że się powtarza, że nie potrafi wyjść poza słynną tematyczną triadę (Wisła, alkohol, erotomania)”; tenże, *Pomiędzy widmami*.

i dyskursywnych (np. do anegdoty o kuszy wykonanej niegdyś przez ojca pisarz powraca zarówno w jednym z rozdziałów *Bezpowrotnie utraconej leworęczności*, jak i w późniejszym o wiele lat wywiadzie prasowym³⁸). Widać też utrwalanie się z biegiem czasu pewnych konceptów narracyjnych czy kompozycyjnych – jedną z formuł chętnie stosowanych przez Pilcha jest schemat prezentacji „bohater i jego kobiety” (wystarczy porównać np. fragment *Innych rozkoszy* przedstawiający „niemało kobiet”, jakie w swoim dotychczasowym życiu miał poznać Kohoutek³⁹, z rozdziałem *Cudze pisanie w Bezpowrotnie utraconej leworęczności*, w którym zostały opisane „wszystkie kobiety człowieka pióra”⁴⁰ (jednym z rozpoznawalnych leitmotywów takich prezentacji są zaś niezbyt eleganckie uszczypliwości autora wobec tych partnerek, które przejawiają jakiegokolwiek aspiracje intelektualne bądź artystyczne). Podobnych przykładów można by podawać bez liku.

Poszczególne elementy owego uniwersum przeważnie są przedstawiane w sposób punktowy i fragmentaryczny, ograniczony do konkretnych sytuacji, a rozwinięcie zyskują dopiero dzięki kolejnym aktualizacjom rozproszonym w innych utworach. Zwłaszcza charakterystyki przedstawianych osób przyrastają stopniowo z upływem czasu, a zarazem pozostają potencjalnie otwarte na kolejne uzupełnienia i dopowiedzenia. Konkretnie sylwetki są więc często szkicowane w trybie zbliżonym do sposobu konstruowania postaci serialowych, ukazywanych stopniowo i wzbogacanych o kolejne atrybuty w następujących po sobie odcinkach. Wszystkie te figury, wątki, rekwizyty wędrują między poszczególnymi tekstami, przekraczając zwyczajowe granice gatunkowe i rodzajowe, a w rezultacie upodabniają zapisy, nominalnie należące do różnych obszarów piśmiennictwa. O ile więc jasne odniesienia gatunkowe pozwalają określić pozycję danego utworu w porządku zjawisk literackich, o tyle seryjna powtarzalność analogicznych motywów (wraz ze

³⁸ *Gen transferu. Z Jerzym Pilchem rozmawia Katarzyna Kubisiowska*, „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 51–52.

³⁹ J. Pilch, *Inne rozkosze*, Tower Press, Gdańsk 2000, s. 19–21.

⁴⁰ J. Pilch, *Bezpowrotnie utraconą leworęczność*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 198–208 (dalej cytaty z tego wydania lokalizuję w tekście po skrócie B).

skłonnością do ich wariacyjnego reinterpretowania w kolejnych kontekstach komunikacyjnych) uprzywilejowuje samą czynność zapisu i zaciera odrębność jej gotowych wytworów.

Rozróżnienia gatunkowe zyskują u Pilcha dwuznaczny status, nie podlegają bowiem całkowitemu unieważnieniu (w jego dorobku wciąż tradycyjnie wyodrębnia się powieści, tomy opowiadań i zbiory felietonów), ale zachowują jedynie względną rozpoznawalność i wykazują znaczną podatność na stopniowanie. Zamiast szukać ostrych podziałów, na przykład między beletrystyczną narracją a doraźnym komentarzem, należałoby tu raczej mówić o tymczasowych układach zmiennych proporcji, z różnym natężeniem łączących analogiczne składniki. Przejścia między poszczególnymi utworami i nurtami wydają się tym bardziej płynne, że podobne transpozycje mają u Pilcha wielokierunkowy charakter i obejmują większość przywoływanych konwencji tekstowych. Na przykład jego felietonowe komentarze nieraz przechodzą w tryb fabularyzowanych mikronarracji, podczas gdy bohaterowie niektórych fikcji powieściowych są powszechnie postrzegani jako zakamuflowane autoportrety pisarza (charakterystycznym przykładem wydaje się lektura naszkicowana przez Jerzego Jarzębskiego, który interpretuje powieściową narrację *Innych rozkoszy* jako rodzaj myślowego eksperymentu, przeprowadzonego na kanwie własnej biografii)⁴¹.

Przy takim sposobie kształtowania materiału możliwe jest nawet, że po zmianie kontekstu te same teksty zyskają różne odniesienia gatunkowe. Można to zilustrować, sięgając po przykład z pogranicza literatury i gatunków prasowych – wybrany przypadkowo szkic *Bułka mało słona* ukazał się w zbiorze felietonów⁴², co przesądza

⁴¹ Zdaniem badacza: „Pilch wypróbować zatem w książce nie spełniony wariant swego życiorysu, wariant, którego zrealizować już nie może: nie pora na to po czterdziestce. Mówiąc ogólniej – myśl o własnym życiu z takiej perspektywy zamienia się z reguły w przegląd straconych szans, nie wykorzystanych możliwości, w przywoływanie pamięcią zawiązków zdarzeń, które nie doszły do skutku”; J. Jarzębski, *Twarz losu i smak fabuły*, s. 141.

⁴² J. Pilch, *Bułka mało słona*, w: tenże, *Upadek człowieka pod Dworcem Centralnym*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 60–65.

o przyjęciu dyskursywnej ramy interpretacyjnej, ale zarazem ma postać pierwszoosobowej narracji o zdarzeniach zaobserwowanych na ulicy, można więc wyobrazić sobie odczytanie go jako opowiadania literackiego, obrazka rodzajowego bądź fragmentu relacji autobiograficznej. Oczywiście przy każdej z przywołanych identyfikacji ten sam zapis zostaje inaczej sprofilowany poprzez odmienne zogniskowanie uwagi (w lekturze felietonowej opowieść jawi się jako zakamuflowany komentarz, a osoby uwikłane w ciąg zdarzeń są „okazami” ilustrującymi społeczne nastroje; w narracyjnej – opisywana bliżej postać staje się bohaterką anegdoty, a uczestnicy manifestacji odgrywają role statystów; i wreszcie w autobiograficznej – narrator z roli komunikacyjnego medium awansuje na pozycję protagonisty, podczas gdy inne postacie spadają do pozycji marionetek, pomocnych w udratyzowaniu autorskiego wspomnienia)⁴³.

Chwiejność i względność identyfikacji gatunkowych nie jest w tym wypadku samoistnym przedmiotem uwagi, natomiast została powyżej przywołana jako zasada upodobnienia tekstów zasadniczo reprezentujących odmienne dziedziny piśmiennictwa (od beletrystyki, poprzez dokument osobisty, aż po publicystykę). Istotnym wyznacznikiem omawianej strategii wydaje się strukturalna otwartość, a nawet pewna doraźność autorskiego zapisu, w którym wciąż przyrastają kolejne teksty, właściwie nie przynosząc zasadniczych zmian ani przełomów. W miarę dodawania takich „odcinków”

⁴³ Problematyczność gatunkowych atrybucji znajduje również potwierdzenie w utrwalonych odczytaniach prozy Pilcha. Ze względu na kompozycyjną niedbałość i dyskursywny tok narracji szczególnie często podważano deklarowany status jego utworów powieściowych, w których dostrzegano raczej luźne zestawienia epizodów, opowiadań i odautorskich komentarzy; zob. np. A. Nasiłowska, *Don Juan Tristaniem podszyty*, „Tygodnik Powszechny” 2001, nr 13. Dariusz Nowacki próbował odwrócić tę perspektywę i potraktował *Moje pierusze samobójstwo* jako zakamuflowaną powieść, ukrytą za pozorem zbioru opowiadań; zob. tenże, *Pomiędzy widmami*. Z kolei Justyna Sobolewska uznała *Dziennik* za kolejny tom felietonów i dystansowała się wobec jego diarystycznej charakterystyki; zob. też, *Pilch w ciemniejszej tonacji*, „Polityka” 2012, nr 19. Podobne dwuznaczności, wątpliwości i reinterpretacje pojawiają się też w wielu innych omówieniach twórczości tego pisarza.

(opowiadań, felietonów, wywiadów) rozwija się opowieść, która zostaje jakby dla wygody rozparcelowana między poszczególne publikacje i wtłoczona w zastane schematy gatunkowe. Ciągłość praktyki narracyjnej (utrwalana powtarzaniem stałych motywów, form stylistycznych, gestów autokreacyjnych czy odniesień międzytekstowych – nawet w bardzo odległych kontekstach, od powieści po wywiady) zyskuje tu przewagę nad specyfiką poszczególnych utworów i rozmywa ich odrębne kontury gatunkowe nieco podobnie jak formuła serialu, przenikająca do większości segmentów telewizyjnej ramówki i modelująca strukturę konkretnych programów. Twórczość Pilcha należałoby więc ujmować w kontekście ogólniejszych przesunięć kulturowej dominanty, wiodących od nadrzędności artefaktu jako przedmiotu estetycznej kontemplacji w stronę modelu, który akcentuje wartość działania i promuje wspólnotowe przedsięwzięcia. Według diagnozy, jaką proponuje Dominik Antonik, literatura tego rodzaju nie skupia się na projektowaniu zamkniętego, skończonego dzieła sztuki, ale pozostaje „rozproszona w całości kultury i praktyk komunikacyjnych, gdzie tworzy pozbawioną hierarchii sieć znaczeń”⁴⁴.

Warto przy tym pamiętać, że zdecydowane uprzywilejowanie „praktyki” kosztem „dzieła” może pociągać za sobą ryzyko zbliżenia ku biegunowi grafomanii. I rzeczywiście, stylistyczne rozpasanie (wraz z jaskrawym nasileniem funkcji fatycznej) zdaje się czasem nadawać opowieściom Pilcha znamiona kompulsywnego słowotoku. Nie brak więc czytelników i krytyków podzielających opinię Andrzeja Horubały, iż „Pilch to fenomen pisarza, który pisze, pisze i pisze, i im więcej pisze, tym bardziej widać, że nie ma kompletnie nic do powiedzenia”⁴⁵. Zarazem jednak – za sprawą omawianych przemian świadomościowych – sama grafomania zyskuje nieco lepszą prasę. Natręctwo pisania, tradycyjnie uznawane za rodzaj komunikacyjnej patologii, w nowym otoczeniu kulturowym (współtworzonym m.in. przez fanowskie subkultury produkujące mnóstwo apokryficznych

⁴⁴ D. Antonik, *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Universitas, Kraków 2014, s. 147.

⁴⁵ A. Horubała, *Banały w śmiertelnym sosie*, „Uważam Rze” 2012, nr 38, s. 48.

fanfików) spotyka się z bardziej pobłażliwym traktowaniem, a niekiedy wzbudza nawet pozytywne zainteresowanie.

Zdaniem Magdaleny Lachman jedną z charakterystycznych cech współczesnego życia literackiego okazuje się właśnie „tendencja do uprawiania kontrolowanej grafomanii”, czyli taktyka oparta „na bardzo szybkim pisaniu i publikowaniu, także przetwarzaniu własnych tekstów do granic autoplagiatowości, jak też maksymalnym wykorzystaniu koniunktury na własne pisarstwo”⁴⁶. Przykłady analogicznych zachowań dostrzega się w twórczości takich autorów, jak choćby Jacek Dehnel, Natasza Goerke, Manuela Gretkowska, Jaś Kapela, Wojciech Kuczok, Jacek Podsiadło, Sławomir Shuty, Andrzej Stasiuk, Krzysztof Varga, Michał Witkowski, by poprzestać na bardziej znaczących postaciach. Jednym z wyznaczników owej postawy staje się maniera ludycznego eksponowania warsztatowych usterek i przewrotnego afirmowania pisarskiej niedbałości. Takie autoironiczne, a zarazem kokieteryjne gesty są również stałym elementem w konwersacyjnym repertuarze Pilcha (np. „Czy pedał szczerości docisnąłem w tym kawałku do dechy, nie wiem, i szczerze powiem – wątpię” [B, 89]) i wyraźnie zbliżają go do wspomnianego nurtu⁴⁷.

Oczywiście nie chodzi tu o jakiegokolwiek rozstrzygnięcia dotyczące rangi artystycznej utworów Pilcha. Kulturowa nobilitacja drugorzędного pisarstwa wydaje się natomiast godna uwagi jako wyraźna oznaka ogólnych przemian, jakie zachodzą w zakresie społecznego funkcjonowania literatury. Z jednej strony zainteresowanie amatorską twórczością jest bezpośrednio motywowane rozwojem medialnej infrastruktury, ułatwiającej wejście do czytelnicznych

⁴⁶ M. Lachman, *(Nie)dwuznaczny urok grafomanii. Literatura polska po 1989 roku w kręgu repetycji i rewaloryzacji pojęć*, w: *Nowe dwudziestolecie (1989–2009). Rozpoznania. Hierarchie. Perspektywy*, H. Gosk (red.), Elipsa, Warszawa 2010, s. 149. Również Andrzej Skrendo zwraca uwagę, że współcześnie „pojęcie grafomanii przesuwają się z marginesu do centrum kultury”; zob. tenże, *O dziele grafomańskim*, „Polonistyka” 2004, nr 8, s. 15.

⁴⁷ W podobnej tonacji jest utrzymany ironiczny *quasi*-manifest, w którym pisarz dowodzi szkodliwości literatury. Zob. J. Pilch, *Festyn pyszałków*, w: *Lekcja pisania*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 1998.

obiegów (i to niezależnie od reakcji tradycyjnych centrów opinio-
twórczych), z drugiej zaś – retoryczne odwołania do grafomanii
w wystąpieniach profesjonalnych autorów przekonują o utrwalaniu
się modelu komunikacji, w którym wartości estetyczne przestają
odgrywać nadrzędną rolę, a eksponuje się praktyczne walory litera-
tury (zwłaszcza jej funkcje grupotwórcze, dydaktyczne, rozrywkowe
i terapeutyczne). Moda na grafomanię stanowi jeden z bardziej
spektakularnych przykładów odchodzenia od prymatu „dzieła”⁴⁸.

Jeśli nawet pominiemy powyższą, może nieco skrajną kwalifi-
kację, możemy wciąż przyjąć, że nastawienie na kontynuację,
uprzywilejowanie ciągłości kosztem całościowej struktury i rozmycie
podmiotowego autorytetu zbliża specyfikę omawianej prozy do
sposobu funkcjonowania współczesnych seriali. Seryjność zwykle
w znacznej mierze osłabia rangę sankcji autorskiej i sprzyja ne-
gocjowaniu bieżących ukształtowań przekazu. Zarówno na polu
produkcji serialowej, gdzie o losach ewentualnych kontynuacji
decydują reakcje publiczności, jak też w wypadku blogów, które
są na bieżąco komentowane przez obserwatorów, przyrastające
stopniowo zapisy tracą charakter monologowy i rozwijają się zgod-
nie z mechanizmem sprzężenia zwrotnego między użytkownikami
danego kanału. W takim modelu komunikacji pisarz odgrywa rolę
nieco podobną do wodzireja czy też didżeja, którego zadaniem
jest dobór odpowiedniego repertuaru atrakcji oraz aktywizowanie
publiczności, czasem także poprzez doraźną improwizację.

Wspólnotową dominantę seryjnych narracji i skłonność do za-
cierania granicy między autorem a czytelnikiem – na rzecz wspól-
nego uczestnictwa – dobrze ilustruje akcja zbiorowego pisania,
zainicjowana w 2007 roku na łamach „Wysokich Obcasów”. W ra-
mach tego literackiego happeningu zawodowi pisarze i amatorzy
dopisywali kolejne odcinki wakacyjnej powieści, przy czym każdy
z autorów miał kontynuować wspólny wątek od momentu, w któ-
rym zatrzymał się poprzedni uczestnik (kolejne rozdziały napisali

⁴⁸ Jak trafnie wskazuje Andrzej Skrendo: „samo wyrażenie *dzieło grafomańskie* brzmi oksymoronicznie i humorystycznie. *Dzieło grafomańskie* to najwyraźniej *nie-dzieło*”; zob. tenże, dz. cyt., s. 12.

Krzysztof Varga, Izabela Sowa, Michał Witkowski, Hanna Samson, Piotr Siemion, Dorota Masłowska, Maciej Malicki i Marcin Świetlicki, a swoje kontynuacje nadsyłali też czytelnicy). Podobny charakter miały przedsięwzięcia medialne podejmowane przez samego Pilcha. Latem 2001 roku czytelnicy „Polityki” mogli uczestniczyć w akcji „Napisz powieść z Pilchem”, a z okazji Bożego Narodzenia w 2003 roku pisarz ogłosił „ogólnonarodowy konkurs na opowiadanie”, którego rezultaty utrwalono w antologii *Pisz do Pilcha! Opowiadań współczesnych trzydzieści i trzy*⁴⁹.

Serialowa semiosfera

Jeśli więc traktujemy serial jako model opisu, nie możemy poprzestać na wskazaniu formalnych cech gatunku, ale musimy też wziąć pod uwagę jego komunikacyjną pragmatykę. Medialne opowieści w odcinkach pełnią istotną funkcję w obszarze społecznych oddziaływań, a ich oglądanie jest ważnym ogniwem codziennej praktyki widzów. Oglądanie takich produkcji często ułatwia prowadzenie rozmowy, służąc jako pretekst do wymiany zdań, niezobowiązujący temat, orientacyjny punkt odniesienia, ilustracja zwyczajowych zasad postępowania czy też jako narzędzie podtrzymywania nieformalnych więzi międzyludzkich. Henry Jenkins – jeden z teoretyków kultury uczestnictwa i medialnej konwergencji – zwraca uwagę, że we współczesnej kulturze „przynależność do pewnej wspólnoty staje się integralną częścią doświadczenia oglądania ulubionych programów”⁵⁰. Konwersacja o serialowych perypetiach staje się przestrzenią testowania wyobrażonych interakcji i ustalania ich możliwych sensów, a zarazem platformą uzgadniania środowiskowych norm czy przekonań.

⁴⁹ J. Pilch i inni, *Pisz do Pilcha! Opowiadań współczesnych trzydzieści i trzy*, Świat Książki, Warszawa 2005. Nb. „liczebnikowe” określenie tytułowe zbioru też przywołuje zasadę seryjnej równoważności, podobnie jak wspomniane tytuły tomów samego Pilcha.

⁵⁰ *Seriale tworzą nowe wspólnoty. Henry Jenkins w rozmowie z Szymonem Grelą*, w: *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej* (praca zbiorowa), Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 35. Zob. też M. Halawa, *Życie codzienne z telewizorem*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006.

Łukasz Sokołowski w socjologicznym omówieniu odcinkowych produkcji przekonuje, że:

kluczowe znaczenie ma forma rozmowy prowadzonej przez widzów w trakcie serialowego praktykowania towarzyskości – a jest to forma humorystyczna, anegdotyczna, niekiedy plotkarska, prześmiewcza.⁵¹

Spośród wielu odmian wypowiedzi tworzących semiotyczny kontekst narracji serialowych, ich swoistą konstelację gatunkową, szczególną rolę należałoby więc przyznać plotce. Jak dodaje ten sam badacz:

plotka zrównuje dyskursy, wzmacnia i ustanawia porządek podzielany przez rozmawiających przez wytworzenie wśród nich wiary w określony punkt widzenia. Plotkować można zresztą wśród swoich – oglądanie serialu i toczona rozmowa stanowią więc akt włączenia do określonej społeczności.⁵²

Wątpliwości może tu nasuwać samo pojęcie plotki – wieloznaczne, pozbawione ostrych granic i obejmujące szeroki zakres zróżnicowanych zachowań językowych. Najczęściej bywa ono stosowane na określenie kłamliwych – a przynajmniej niesprawdzonych – wiadomości, z reguły dotyczących osoby nieobecnej i naruszających jej pozytywny wizerunek⁵³. Nic więc dziwnego, że opowiadki tego rodzaju są zwyczajowo krytykowane jako przejawy resentymentu

⁵¹ E. Sokołowski, *Serial jako element praktyk społecznych*, „Kultura i Społeczeństwo” 2011, nr 2–3, s. 198. Również Anna Woźniak w przeprowadzonej analizie socjologicznej wskazuje na związek plotki z serialem i wspomina o grupotwórczym oddziaływaniu tej konfiguracji gatunkowej: „Plotkowanie stanowi stały element życia na współczesnej wsi. (...) Plotkuje się nie tylko o realnych problemach. Wirtualna rzeczywistość, przeważnie ta serialowa, dostarcza również znakomitych tematów do rozmów”; też, „*Serializacja*” życia wsi? *O funkcjach i znaczeniu serialu w rzeczywistości wiejskiej*, w: *Seriale w kontekście kulturowym. Społeczeństwo i obyczaje*, D. Bruszevska-Przytuła, M. Cuchmińska, A. Krawczyk-Łaskarzewska (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2014, s. 267.

⁵² Tamże, s. 199.

⁵³ Zob. np. K. Thiele-Dohrmann, *Psychologia plotki*, przeł. A. Krzemiński, PIW, Warszawa 1980; C. Jędrzejewski, *Społeczne funkcje plotki*, „Człowiek i Światopogląd” 1975, nr 3; C. Matuszewicz, *Plotka*, w: *Encyklopedia psychologii*, W. Szewczuk (red.), Wydawnictwo Fundacji Innowacja, Warszawa 1998.

i symbolicznej agresji, zdolnej wyrządzać realne szkody w życiu ofiary. Jednak obok takich jednoznacznie nacechowanych wykładni funkcjonują też ostrożniejsze i bardziej neutralne interpretacje. Na przykład Klaus Thiele-Dohrmann, choć zasadniczo definiował plotkę jako formę krzywdzącego pomówienia, przyznawał zarazem, że często może ona stanowić „jedynie próbę przyjaznego gestu w stosunku do drugiej osoby, podtrzymania wspólnoty, spędzenia czasu lub zaspokojenia jakiejś tam ciekawości”, co pozwala jej wypełniać większość codziennych konwersacji⁵⁴. Niektórzy autorzy akcentują z kolei dwuznaczność plotkarstwa, które ich zdaniem nie polega na taktycznym okłamywaniu, ale pozostaje ciąglym balansowaniem między prawdą, fałszem, narracyjną emfazą i względnością subiektywnych perspektyw. Jerzy Speina był nawet skłonny dostrzec w takim rozchwianiu szczególnie walor komunikacyjny, zbliżający obmawianie do literackiego fikcyjotwórstwa: „plotka jest informacją nieustabilizowaną, zdolną do przekształceń w różne warianty i co najważniejsze, zawierającą element fabularny”⁵⁵. Skąd już tylko mały krok do podejmowanych nieraz prób rehabilitowania plotki jako ludycznej, niezobowiązującej i grupotwórczej formy komunikacji, ułatwiającej poufne zbliżenie rozmówców, bliższej „gadaniu dla samego gadania” niż złośliwej obmowie⁵⁶.

Także plotki towarzyszące serialowi wykazują znaczne zróżnicowanie i mogą dotyczyć wielu zjawisk – na przykład aktorów odtwarzających główne role, zachowań przedstawianych postaci czy też bieżących zdarzeń z życia codziennego, porównywanych z ekranową rzeczywistością. Jako szczególną odmianę wskazanych opowieści należałoby wyróżnić plotki o celebrytach, czyli niedyskretne informacje o życiu znanych osób. W ramach domowej albo biurowej konwersacji łączą one funkcje ludyczne (aktywność przyjemna sama w sobie, gadanie dla samego gadania)

⁵⁴ K. Thiele-Dohrmann, dz. cyt., s. 18.

⁵⁵ J. Speina, *Rzecz o plotce (Z zagadnień motywacji w powieści psychologicznej)*, w: tenże, *Literatura w perspektywie psychologii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 1998, s. 36.

⁵⁶ Zob. np. E. Westacott, *The Ethics of Gossiping*, „International Journal of Applied Philosophy” 2000, vol. 14, no 1.

z kompensacyjnymi (pozwalają rozładować różne kompleksy, projekcje i niepokoje, a także pomagają zapomnieć o bezsilności wobec „tych na górze”, tworząc obraz znanych osób zredukowany do znośnej skali). Z drugiej strony plotki bywają rozsiewane przez samych zainteresowanych na potrzeby swoiście rozumianej autoreklamy. W takich wypadkach plotka staje się narzędziem promocji:

ma utrzymywać zainteresowanie postacią – albo dzięki jej barwności, nonkonformizmowi w publicznych obszarach życia (np. na występach, premierach, inauguracjach), albo dzięki wkraczaniu mediów w sferę prywatną, poza publiczną fasadę, a najczęściej – dzięki łączeniu obu tych obszarów.⁵⁷

Prowadzi to nawet do instytucjonalizacji plotkarskiej komunikacji w postaci czasopism, programów telewizyjnych, stron internetowych. Jak wskazują opracowania socjologiczne, w polskojęzycznym obszarze Internetu można wskazać kilkadziesiąt serwisów plotkarskich. Wydaje się, że o popularności podobnych portali decyduje głównie ich wartość rozrywkowa. Za trafnością takiej oceny przemawia między innymi dość płynne przenikanie się anegdot dotyczących rzeczywistości fikcyjnej i faktycznej. Czasopisma i strony poświęcone produkcji serialowej (np. „Świat Seriali”) zachowują formę uderzająco podobną do rzeczywistych serwisów plotkarskich, tyle że dotyczą perypetii z udziałem zmyślonych postaci (na obu tych polach dominują przekazy w rodzaju *Anna całuje Piotra*, *Rafał jest psychicznie chory*, *Maria wyrzuciła własną matkę*, *Tomasz zdradził narzeczoną* itp.)⁵⁸.

⁵⁷ A. Jeran, *Interpretacja dyskursywna obrazów celebrytów na polskich portalach plotkarskich*, w: *Homo interneticus: etnograficzne wędrówki w głąb sieci*, E. Jagiello, P. Schmidt (red.), Wydawnictwo Portalu Wiedza i Edukacja, Lublin 2010, s. 26. Zob. też artykuł tej samej autorki *Plotka zawsze realna (i zawsze wirtualna) – o różnicach i podobieństwach w plotkowaniu w świecie realnym i wirtualnym*, w: *Komunikacja społeczna w świecie wirtualnym*, M. Wawrzak-Chodaczek (red.), Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2008.

⁵⁸ Podobne ustalenia przynosi wspomniana praca Anny Woźniak: „fikcyjne postaci są traktowane jak realne osoby. Dlatego się o nich plotkuje. Znamienne jest także to, że jeśli zdarza się, iż ktoś zdobywa informacje na temat prywatnego życia aktorów, to traktowane są one jak «uzupełnienie» ich serialowego życia. Widać

U Pilcha bliskie takiej formule komunikacji są zwłaszcza miniaturowe portrety współczesnych twórców i znanych uczestników życia kulturalnego. *Bezpowrotnie utracona leworęczność* zawiera całą serię żartobliwych epizodów, w których występują głównie tacy bohaterowie, jak Stanisław Balbus, Jerzy Jarzębski, Bronisław Maj, Jan Nowicki, Jan Polkowski, Marian Stala czy Jerzy Turowicz. Związki przedstawianych anegdot z domeną plotkarskich narracji i medialnych pogłosek można odnaleźć na różnych poziomach wypowiedzi, chociaż należy poczynić zastrzeżenie, że nie chodzi tu o tradycyjnie rozumianą stylizację, tj. celowe imitowanie wybranych gatunków mowy, ale o możliwe zbieżności strukturalne, podobieństwa scenariuszy tekstowych, uwarunkowane równoległym funkcjonowaniem we wspólnej przestrzeni komunikacyjnej.

Jedna z takich analogii dotyczy choćby samego wyboru wprowadzanych postaci. Pisarz, często uznawany za celebrytę, chętnie wplata w tok swej „skandalizującej narracji” (B, 5) ironiczne dykteryjki o znanych kolegach, którzy w pewnym sensie również są środowiskowymi celebrytami (oczywiście ich popularność ma raczej niszowy charakter, ale w ramach danej enklawy na ogół cieszą się *quasi*-gwiazdorskimi przywilejami). Ponadto komentowane wizerunki mają na ogół podobny charakter, w znacznej mierze zgodny z przywołanymi powyżej tendencjami. Pilch przedstawia w tych zapisach różne osobistości, dysponujące znaczącym dorobkiem intelektualnym, artystycznym lub naukowym, ale nie omawia zbyt szczegółowo ich twórczych osiągnięć ani działalności zawodowej. Jego biograficzne opowiadki (podobnie jak medialne relacje o życiu gwiazd) głównym przedmiotem czytelniczego zainteresowania czynią raczej osobiste manieryzmy, drobne śmieszności i egzotyczne upodobania (pijackie zaloty Jana Polkowskiego, gwiazdorskie zblazowanie Jana Nowickiego, rajdowe szaleństwo Jerzego Jarzębskiego itp.). Skupiają naszą uwagę na „barwnych” detalach i zabawnych osobliwościach, rozmiękczających sztywność oficjalnych wizerunków – zgodnie z logiką plotkarskiego

tu znakomicie ową «nierozróżnialność» – nie oddziela się aktora od granej przez niego postaci”; *taż*, dz. cyt., s. 269.

pragnienia, by zajrzeć „poza publiczną fasadę” i poznać sekrety idoli. Na przykład w rozdziale przedstawiającym sylwetkę Jerzego Turowicza trudno byłoby znaleźć analizę politycznych przekonań redaktora albo komentarz do jego rozważań o soborze watykańskim, można się natomiast dowiedzieć, że był czytelnikiem kryminalnej prozy Chandlera, nałogowym palaczem, a być może również pantoflarzem ukrywającym skłonność do „papierosów extra mocnych” (B, 52) ze strachu przed żoną⁵⁹.

Plotkarska anegdota, podobnie jak karykatura, wydobywa i ponad miarę eksponuje jakąś pojedynczą cechę albo incydentalne zachowanie, tworząc uproszczony i przerysowany obraz komentowanej osoby⁶⁰. Niektórzy autorzy przekonują, że to właśnie dzięki owej schematyzacji pogłoska może pełnić funkcje kompensacyjne, pozwala bowiem neutralizować frustrację i zawiść, resentyment i kompleksy wobec uprzywilejowanych grup i jednostek. Stanowi mechanizm obronny, jest „wentylem bezpieczeństwa”, daje ujście

⁵⁹ Charakterystyki rozwijane takim trybem wydają się złagodzonymi wersjami ogólnej formuły, która doczekała się też radykalnej aktualizacji w ramach współczesnej produkcji telewizyjnej. Skrajnym przykładem możliwej identyfikacji poprzez osobliwość wydają się swoiste podpisy, charakteryzujące gości programu *Rozmowy w toku*, emitowanego od wielu lat w telewizji TVN. Takie „wizytówki” określają tożsamość zapraszanych osób za pomocą informacji o ich ekscentrycznych upodobaniach, perwersyjnych fantazjach, irracjonalnych fobiach, przypadkowych doświadczeniach, obsesyjnych nawykach i wszelkich innych atrybutach traktowanych jako wyznaczniki jednostkowej odrębności. Można przypuszczać, że surrealistyczna dziwaczność owych prezentacji przyczynia się do powodzenia programu, skoro powstały nawet strony internetowe dla użytkowników kolekcjonujących najbardziej absurdalne podpisy. Telewizyjne realizacje tego rodzaju są bliskie mimowolnej grotesce, ale również anegdoty Pilcha dałoby się streścić w podobnej manierze, pozwalającej dodawać m.in. akademickie zatrudnienia do rejestru dziwactw i osobliwości – na przykład Marian Stala chce przeczytać wszystkie książki wydane między rokiem 1891 a 1918, a Bronisław Maj przerabia swoje wiersze na felietony, żeby zarobić na spodnie.

⁶⁰ Klaus Thiele-Dohrmann zwraca uwagę, że również dowcipy wykorzystują „słabe punkty” „śmieszne strony”, „dziwne cechy” poszczególnych osób: „Przedmiotem plotkarskich dowcipów może być wszystko, co w jakiś sposób «rzuca się w oczy», co nie odpowiada normom, co jest «godne uwagi» albo wydaje się «dziwne»”; zob. tenże, dz. cyt., s. 137.

negatywnym emocjom i pomaga w rozładowaniu różnych napięć⁶¹, bo zapewnia wizerunek „oswojony”, „rozbrojony” deformacją i trywializacją. Wydaje się to o tyle warte uwagi, że pewne sygnały terapeutycznej profanacji można odnaleźć i u Pilcha, który czasami wplata w obręb swoich dykteryjek żartobliwe odwołania do osobistych relacji, wspomina rzekome urazy, zaszłości i porachunki – niekiedy na zasadzie nostalgicznych retrospekcji (np. „Mnie złość na profesorską małoduszność jakoś po latach minęła, ale Bronio do dziś, jak widzi Staszka Balbusa, mroczny jest” [B, 41–43]⁶²), kiedy indziej w tonie insynuacyjnym, bliskim klasycznej obmowie (np. „chyba te najlepsze kawałki pisze Polpotowi jego żona Anka, bardzo inteligentna i przyjemna osoba” [B, 6–8]). Odniesienie do zaplecza osobistych frustracji i resentymentów jest zresztą w tym wypadku o tyle uwiarygodnione, że bohaterami kolejnych miniatur stają się zasadniczo postacie mogące wywoływać odczucia podziwu i zawiści (bohaterski patriota Polkowski, czcigodny mędrzec

⁶¹ Zob. E. Westacott, dz. cyt.; K. Thiele-Dohrmann, dz. cyt.; J.-N. Kapferer, *Rumors. Uses, Interpretations & Images*, Transaction Publishers, New Jersey 1990.

⁶² Skupiam się na przykładach z *Bezpourotnie utraconej leworeczności*, ale omawiany rodzaj anegdot powraca u Pilcha różnych miejscach, a przedstawione uwagi odnoszą się do większości z nich w podobnym stopniu. Bohaterami felietonów zebranych w tomie *Rozpacz z powodu utraty furmanki* (Wydawnictwo Literackie, Kraków 1994) są m.in. Tadeusz Konwicki, Jerzy Urban, Adam Michnik, Jacek Kuroń, Stanisław Tymfiński, natomiast w *Upadku człowieka pod Dworcem Centralnym* – Ryszard Legutko, Jarosław Iwaszkiewicz, Kornel Filipowicz, Włodzimierz Maciąg, Tomasz Burek, Janusz Anderman; warto też odnotować bezceremonialną familiarność komentarzy – np. Witold Gombrowicz został podsumowany uwagą: „Miał chłop talent (...) choć gubił się niekiedy” (*Upadek...*, dz. cyt., s. 52). W skandalizujące pogłoski obfituje zwłaszcza zbiór *Tezy o głupocie, picciu i umieraniu* (Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997) – Pilch pisze tam m.in. o pierwszych spotkaniach Lecha i Danuty Wałęsów (s. 15), drwi z Daniela Passenta jako kiepskiego felietonisty (s. 16), snuje domysły na temat młodzieńczej miłości Jolanty Kwaśniewskiej (s. 53) oraz „afery Olina” (s. 21), nie oszczędza też klasyków literatury (np. gdy wspomina o Edgarze Allanie Poe jako domniemanej ofierze wściekliczny). Dziś takie opowiadania pojawiają się u Pilcha znacznie rzadziej, ale co jakiś czas nadal powracają. W *Dzienniku drugim* poufałe komentarze na temat Czesława Miłosza i Wisławy Szymborskiej zblizają się już właściwie ku biegunowi złośliwej obmowy, chyba nie tak wyraźnie żartobliwej jak w dawniejszych felietonach.

Turowicz, przystojny amant Nowicki, utalentowany konkurent Maj czy mistrz kierownicy Jarzębski).

Plotkarskie anegdoty Pilcha są jednak przeważnie stosunkowo nieszkodliwe, a bywają nawet sympatyczne, właściwie nigdy nie ześlizgują się w oczerniające omówienie. Chodzi w nich raczej o żartobliwe zainscenizowanie rzeczywistej obmowy i zafrapowanie ciekawostkami życia codziennego, zabawę narracyjnym detalem. Przede wszystkim zaś wprowadzenie takiej poufalej tonacji buduje przestrzeń familiarności i pozwala ożywić komunikację z czytelnikami (analogicznie dzieje się w serialu, gdzie iluzja podsłuchiwanie plotkujących bohaterów daje nam wrażenie podążania za historią będącą ciągłym procesem, a nie zamkniętym dziełem). W zbiorze tym pojawiają się również inne „przynęty narracyjne” charakterystyczne dla współczesnej przestrzeni medialnej – na przykład ludyczne dygresje i retardacje, przejawy autorskiej kokieterii oraz gesty infantylizujące narratora, żartobliwe hiperbolizacje, nostalgiczne przywołania młodości, nawiązania do codziennych realiów i potocznego doświadczenia (tu należy wyróżnić zwłaszcza żartobliwe uwagi o futbolu). Bliskie potocznemu oglądowi świata, szeroko wykorzystywanemu przez współczesne media, są też na pół żartobliwe fragmenty, w których pisarz odnosi się do wybranych wartości oraz abstrakcyjnych pojęć za pośrednictwem popularnych figur kota i psa.

Opowieści rodzinne

Jeśli próbujemy opisywać funkcjonowanie serialu jako praktyki kulturowej, szkicowana charakterystyka powinna też uwzględniać antropologiczny wymiar jego formuły narracyjnej. Ze względu na sygnalizowany powyżej potencjał wspólnotowy serialowi przypisuje się szczególną rolę w zakresie kształtowania obiegowych wyobrażeń dotyczących rodziny, płci, kontaktów intymnych, stereotypów męskości i kobiecości⁶³. Oczywiście należy pamiętać, że modelowanie

⁶³ Zob. B. Łaciak, *Obraz rodziny w polskich serialach obyczajowych*, w: *Media elektroniczne – kreujące obraz rodziny i dziecka*, J. Izdebska (red.), Trans Humana,

struktur pokrewieństwa i relacji międzypokoleniowych od dawna należy do głównych zadań opowiadania w kulturze, realizowanych w całym spektrum form gatunkowych – od mitu do powieści rodzinnej. Niektórzy autorzy skłonni są zaś nawet uznać, że funkcja ta zachowuje walor powszechnika, gdyż – jak referuje Zofia Mitosek – „to rodzina rodzi opowiadania, to ona jest siłą napędową aktywności narracyjnej, jej strukturą głęboką, bez której praktyka opowiadania stanowiłaby układ klocków bez znaczenia”⁶⁴. Splot różnych okoliczności sprawia jednak, że dziś serial wydaje się szczególnie predysponowany do tematyzowania tej problematyki⁶⁵. Pewną rolę grają tu względy kompozycyjne – już sama podatność tej formy na efekty melodramatyczne przywołuje tło rodzinnych zobowiązań, emocjonalnych potrzeb i seksualnych oddziaływań. Ponadto w serialu zazwyczaj mamy do czynienia z kreacją bohatera zbiorowego, którym najczęściej okazuje się właśnie rodzina albo mikrospołeczność, zazwyczaj również spleciona siecią mniej lub bardziej sformalizowanych relacji intymnych. I wreszcie poprzez stąpienie obrazu banalnej codzienności z pośrednimi odniesieniami do projekcji jej „celowego ładu” serial dysponuje sporą siłą perswazyjną na poziomie sankcjonowania ukazywanych wzorców zachowań.

Alicja Kisielewska – autorka monografii poświęconej tej problematyce – twierdzi, że pod względem tematycznej dominanty, którą pozostaje właśnie codzienność życia rodzinnego, polskie seriale tradycyjne przypominają klasyczne opery mydlane, ale

Białystok 2008; A. Kisielewska, *Polskie tele-sagi – mitologie rodzinności*, Rabid, Kraków 2009.

⁶⁴ Z. Mitosek, *Rodzina w opowiadaniu, opowiadanie w rodzinie*, w: *Praktyki opowiadania*, B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski (red.), Universitas, Kraków 2001, s. 182.

⁶⁵ Potwierdzają to szczegółowe analizy medioznawcze: „bohaterem seriali fabularnych jest rodzina, często wielopokoleniowa”, a w konsekwencji „najistotniejsze dla bohaterów są relacje rodzinne, to one stanowią podstawę struktury społecznej, nie są nią zaś więzi towarzyskie czy zawodowe”; A. Rosińska-Mamej, *Czy Lubicz płotkuje z sąsiadami? Słów kilka o tym, jak wgląda życie bohaterów polskich telewizyjnych seriali fabularnych*, w: *Seriale w kontekście kulturowym*, s. 202.

z racji nawiązania do tradycyjnego wzorca kulturowego, a nawet mitu społecznego związanego z polskim katolicyzmem mogą być traktowane jako odrębna odmiana gatunkowa⁶⁶. Takie tradycyjne produkcje utrwalające patriarchalny model wielopokoleniowej rodziny badaczka określa pojęciem „telesagi”. Podobne opinie o nasyceniu serialowych przekazów projekcjami zbiorowych wyobrażeń formułuje wielu innych autorów, skądinąd przyjmujących nieraz bardzo zróżnicowane perspektywy oglądu. Na przykład Katarzyna Cikała pisze, że rodzina jest postrzegana jako podstawowe środowisko normotwórcze:

W polskim społeczeństwie rodziny wielopokoleniowe często są skonfliktowane bądź podzielone. *Klan* natomiast wyraźnie pokazuje, że rodzina potrafi rozwiązywać problemy, rozmawiać o nich, nie pamiętać złego.⁶⁷

Również w zbiorowym opracowaniu „Krytyki Politycznej” zauważa się (choć z pewnym przekąsem), że Polacy wciąż chętnie „ogłądają sielankową wizję wielopokoleniowych rodzin, gdzie wszyscy są blisko ze sobą. I często mają więcej dzieci niż w statystykach”⁶⁸. Badacze zwracają przy tym uwagę na utrwalony obraz podziału ról w rodzinie, który w operach mydlanych, telenowelach i „telesagach” opiera się na normatywnym modelu wspólnoty patriarchalnej, wspieranym przez autorytet tradycji religijnej⁶⁹.

Pilch nawiązuje bezpośrednio do takiego modelu rodzinnej opowieści w *Epilogu* zamykającym *Miasto utrapienia*. Narrator, który

⁶⁶ A. Kisielewska, *Serial telewizyjny – współczesna „Biblia pauperum”?* w: *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?* E. Wilk, I. Kolasińska-Pasterczyk (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 418.

⁶⁷ K. Cikała, *Życie w rytmie serialu. Rola serialu w kształtowaniu świata wartości widzów*, w: *Seriale w kontekście kulturowym. Gatunki, konwergencja, recepcja*, A. Krawczyk-Lukaszewska, A. Naruszewicz-Duchlińska, P. Przytuła (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego, Olsztyn 2014 s. 55; zob. też B. Łaciak, *Kwestie społeczne w polskich serialach obyczajowych – prezentacje i odbiór. Analiza socjologiczna*, Wydawnictwo Akademickie Żak, Warszawa 2013.

⁶⁸ *Serial jako źródło wiedzy. Beata Łaciak w rozmowie z Jasiem Kapelą*, w: *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej*, s. 54.

⁶⁹ Zob. K. Łuczaj, *Zmieniająca się rodzina w zmieniającym się serialu*, „InterAlia” 2013, nr 8, s. 155.

też jest pisarzem i pod wieloma względami przypomina samego autora, w pewnym momencie dokonuje przewrotnej autoprezentacji – sięgnijmy po nieco dłuższy cytat:

Uprawiam twórczość prorodzinną. Popularne sagi, a też scenariusze seriali opiewających codzienne życie najnormalniejszych ludzi pod słońcem, są mojego pióra. Najnormalniejszych, czyli najszcześniejszych, bo na to jest koniunktura. Ach, jakże ludzkość łaknie wizerunków fantastycznych, mądrych, inteligentnych i dobrze zarabiających ojców, świetnie gotujących matek, cieszących się dobrym zdrowiem i pełnych pogody ducha dziadków oraz dzieciarni platającej niewinne figle. Oczywiście bierze się to marzenie stąd, że ludzkość ma przeważnie zapijaczonych ojców tyranów, poszkodowane na umyśle matki, umierających w męczarniach dziadków oraz gotową do zbrodni dzieciarnię. W każdym razie takie, ściśle takie jest moje doświadczenie. Pewnie tym łatwiej przychodzi mi zamienianie znaków, odwracanie wektorów i obracanie pamięci na nice. I jadę na niewyszukanej prozie prorodzinnej i zgarniam kasę.⁷⁰

Nasuwa się oczywiście pytanie o status dyskursywny tego fragmentu i o jego stosunek do rzeczywistych dokonań samego Pilcha. Nie ma bowiem całkowitej pewności, czy powyższa deklaracja pozostaje momentalną ekspresją postaci, jedną z wielu kwestii w powieściowym wielogłosie, czy też daje się odczytać jako pośrednia oznaka autorskich dylematów i niepokojów. Mimo ironicznego przejawskawienia przytoczona charakterystyka mogłaby wydawać się stosunkowo bliska faktycznym właściwościom prozy wypełnionej ustawicznymi odniesieniami do młodzieńczych doświadczeń i rodzinnych tradycji pisarza. Większość krytyków, którzy bardzo różnie oceniają pozostałe wątki, dość zgodnie podkreśla kluczową rolę owych osobistych lejtmotywów, splatających kolejne utwory i organizujących przestrzeń ich znaczenia. Kiedy – dla przykładu – Dariusz Nowacki chce określić dominantę artystycznych poszukiwań utrwalonych w recenzowanym przez siebie tomie opowiadań, wówczas bez wahania przywołuje „najwyżej ceniony, nigdy niekwestionowany temat tego pisarstwa, czyli mit rodzinno-środowiskowy (najbliżsi, świat dzieciństwa, uroki

⁷⁰ J. Pilch, *Miasto utrapienia*, s. 345.

luterskiej Wisły etc.)”⁷¹. W podobnym duchu wypowiada się choćby Przemysław Czapliński, gdy analizuje powieściową mitologizację grupowej pamięci, zachodzącą dzięki nostalgicznemu uwzniośleniu lokalnej przeszłości oraz afektywnemu wzmocnieniu autorskiego ujęcia („Pilch ukochał więc tę wspólnotę nie tylko za jej odrębność, lecz także za jej odizolowanie od reszty świata i reszty czasu”⁷²).

Niektórzy autorzy dostrzegali też aksjologiczne nacechowanie, a nawet – jak pisze Krzysztof Uniłowski – „wymiar edukacyjny”⁷³ takich rodzinnych i regionalnych opowieści. Obraz lokalnej i nieco staroświeckiej mikrospołeczności, kierującej się utrwalonymi regułami i podtrzymującej grupowe rytuały, zwykle waloryzowany pozytywnie, miałby w tej wykładni przekraczać ramy sentymentalnego wspomnienia i stawać się normatywnym wzorcem, umożliwiającym orientację w realiach współczesności. Leszek Szaruga wiąże na przykład wykorzystanie podobnych motywów z dydaktycznym promowaniem cnót społecznych i obywatelskich: „Re-kreacja domu rodzinnego jest zarazem zwrotem ku protestanckiemu etosowi pracy, solidności, p o c z c i w o ś c i rozumianej w kategoriach *Żywota człowieka poczciwego* Mikołaja Reja”⁷⁴.

Zgodnie z takimi odczytaniem wspomnieniowe narracje Pilcha pod pewnym względem mogą przypominać „popularne sagi” spod znaku „twórczości prorodzinnej” wspomniane w *Mieście utrapienia*. Autorski wizerunek wiślańskiej wspólnoty okazywałby się częściowo zbieżny z idyllicznymi tendencjami w polskim serialu, chętnie afirmującym tradycyjne „wartości rodzinne” i małomiasteczkową egzystencję. Sytuacja nie jest jednak aż tak jednoznaczna, gdyż spoza nostalgicznej wizji raz po raz wyzierają bardziej mroczne aspekty lokalnej egzystencji. Od wyboru strategii interpretacyjnej zależy, jak się grupuje rozproszone motywy i gdzie padają akcenty, stąd też w różnych komentarzach sensy kolejnych opowieści wybrzmiewają

⁷¹ D. Nowacki, *Pomiędzy widmami*.

⁷² P. Czapliński, *Jerzego Pilcha groteska nostalgiczna*, s. 242.

⁷³ K. Uniłowski, *Baju-baj*, s. 137.

⁷⁴ L. Szaruga, dz. cyt., s. 233. Również Krzysztof Uniłowski akcentuje w tej propeudeytyce „szacunek dla mieszczańskiego porządku życia”; zob. tenże, *Baju-baj*, s. 139.

nieco inaczej, ale można też przyjąć, że obraz przeszłości u Pilcha zmienia się z upływem czasu i stopniowo odsłania swą ciemniejszą stronę. Przede wszystkim zaś, wbrew serialowej mitologizacji, rodzina traci znamiona harmonijnej wspólnoty pokoleń i okazuje się ułomną konwencją społeczną obciążoną balastem przykrych zaszłości, nieporozumień, rozczarowań.

Liczne przykłady podobnych dysonansów przynosi *Bezpowrotnie utracona leworeczność*, w której sygnałami podskórnych napięć stają się między innymi żartobliwe formuły, jak „moja toksyczna matka” (B, 115) czy „moja toksyczna babka” (B, 127)⁷⁵. Ojciec jest portretowany jako „daleki” choleryk (B, 211), nękany regularnymi napadami wściekłości, podczas których „demolując dom i obracając wszystko w perzynę, darł się na całe gardło” (B, 153). Tragicznymi postaciami okazują się obaj dziadkowie narratora – „stary Kubica”, zmuszony jako pechowy poręczyciel do morderczej pracy na rzecz spłaty cudzego długu (B, 99), jak i ślepnący „dziadek Czyż”, snujący kolejne plany życiowe, które za każdym razem kończyły się porażką (B, 196). Niefortunne koleje losu są też udziałem pozostałych członków lokalnej wspólnoty, o czym przekonuje choćby dość ponura opowieść o „stryju Adamie” („Nieudane małżeństwo. Byle jaki dom. (...) Któregoś wieczoru w knajpie zakrzuszył się kawałkiem kielbasy zwyczajnej na gorąco. (...) Umarł. Do rana wystygł i zeszywniał” – B, 136). I wreszcie sam narrator też okazuje się niezdolny do przekroczenia owej fatalnej kondycji, skoro w zakończeniu pisze o jałowości wszelkich usiłowań i swoim „zmarowanym życiu” (B, 243).

Z kolejnych epizodów wyłania się obraz społeczności ograniczonej przez minione urazy, nawykowe odruchy i niepewność jutra⁷⁶, zamkniętej w kręgu natrętnych powtórzeń i naznaczonej doświadczeniami, które nie dochodzą bezpośrednio do głosu,

⁷⁵ Autor wyraźnie podkreśla fikcjonalność przedstawianych przez siebie charakterystyk (B, 115), co prowadzi do dwuznacznego rezultatu: z jednej strony podważa się autobiograficzny autentyzm prozy osobistej, z drugiej – zostaje podkreślona retoryczna celowość literackiej konstrukcji.

⁷⁶ Pośredniej oznaki materialnych niedomagań można domyślać się np. w przypisywanej ojcu „skłonności do rzeczy wielkich, masywnych i trwałych, co mają

lecz wyrażają się w różnych symptomach i fobiach, by wspomnieć choćby zmagania Starego Kubicy z porannym dygotaniem ciała (B, 100), strach babki Czyżowej przed podróżowaniem (B, 142), nawyk palenia wyniesiony przez biskupa Wantułę z pobytu w obozie koncentracyjnym (B, 158), a zwłaszcza drżenie rąk dokuczające samemu autorowi (B, 21). Znaczące miejsce w zachowaniu poszczególnych postaci zajmują rozliczne natręctwa i kompulsywne rytuały – takie jak na przykład zainteresowanie matki wywieszanymi w kościele klepsydrami (B, 41), obłąkańcze „polowania na baby” podejmowane przez Starego Kubicę (B, 98) „picie muliste, posępne i bez polotu” wypełniające życie stryja Adama (B, 136) czy też niezdrowa skłonność dziadka Czyża, nałogowo podjadającego słodczyce mimo ograniczeń cukrzycowej diety (B, 197)⁷⁷.

Do tych ostatnich należy też zaliczyć uzależnienia samego protagonisty, czyli erotomanie, alkoholizm⁷⁸ i przymus ustawicznego pisania (o którym była mowa w kontekście grafomanii). Głównym bohaterem u Pilcha jest najczęściej antypatyczny mizogin, który miłosnymi podbojami maskuje emocjonalną niedojrzałość, alkoholem znieczula się na kolejne rozczarowania, a kompulsywną pisaniną odwleka konfrontację z rzeczywistością doświadczenia⁷⁹. Ślady narracyjnego

służyć lata, do butów o dwa numery za dużych, do gigantycznych zimowych palt, do kożuchów, w których czułem się jak w namiocie” (B, 25).

⁷⁷ Inercyjny charakter takich automatyzmów wyraźnie ujawnia się w opowiadaniu o „ciotce z Cienkowej”, która kazała mężowi „otwierać i zamykać furtkę” w ogrodzie (B, 156), aby go uchronić od grzechu lenistwa. Protestancki kult pracy zaczyna w tej sytuacji działać jak zacięta płyta bądź groteskowy mechanizm, powtarzający w nieskończoność zaprogramowane funkcje, nawet poza sensownym kontekstem. Przywołana anegdota zasadniczo ilustruje absurdalne dogmatyzowanie wartości religijnych, ale może również studzić nadmierny entuzjazm wobec mieszczańskiej dyscypliny, która miałaby przeciwdziałać tradycyjnemu „rozwichrzeniu” polskiej mentalności (a podobne nadzieje zdają się czasem wybrzmiewać w niektórych wypowiedziach samego Pilcha oraz części jego komentatorów).

⁷⁸ Zob. K. Stempel, *Koniec picia. Alkohol jako transgresja w twórczości Jerzego Pilcha, w: Obecność i trwanie. Fenomen początku i końca w kulturze i literaturze współczesnej*, A. Gień, P. Kowalski (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2001.

⁷⁹ Zarówno seksistowskie zachowania wobec kobiet, jak i postewangeliczne natręctwa odsyłają do bardziej elementarnych frustracji, lęków i niemożności egzystencjalnych, doświadczanych przez bohaterów kolejnych opowiadań. W *Bezpowrotnie*

natręctwa (pośrednio kojarzonego z pijackim słowotokiem) pozostają oznakami słabości, którą częściowo przesłaniają i pseudonimują, ale pośrednio wskazują i eksponują⁸⁰. Nostalgiczne przywiązanie do wspominatej rzeczywistości okazuje się zatem swoistym uwięzieniem w przeszłości, spętaniem bohatera, który nie potrafi się wyplątać z sieci zadawnionych powiązań. Bohater Pilcha pozostaje w stanie zawieszenia między obciążającym go tradycjonalizmem a umykającą mu nowoczesnością, między „odczarowaną” religią a niepewną samorealizacją, między utraconym dzieciństwem a niedostępną dojrzałością, związaną zaś z tym niepewność łagodzi ucieczką w infantylne emocje i wspomnieniami sztubackich wyskoków⁸¹. Nękające go poczucie niespełnienia można by zaś uznać za kolejny objaw sugerowanego zdefektowania utrwalonych mechanizmów społecznych.

Niewydolna okazuje się zwłaszcza instytucja rodziny, zdominowana przez różne nawyki i bezwładnie powielane rytuały, a równocześnie destabilizowana przez osobiste żale i urazy. Szkicowany obraz „podstawowej komórki” odbiegałby dość daleko od idyllicznej mitologii, utrwalanej i promowanej przez popularne „sagi” telewizyjne. Omawiane ujęcie można więc uznać właściwie za dywersyjne wobec klasycznej narracji serialowej, gdyż pozornie sięga do podobnych rejestrów symbolicznych, ale faktycznie skutkuje rozchwianiem (jeśli nie zasadniczym podważeniem) tradycyjnego wzorca. Przy takim odczytaniu rodzinne narracje Pilcha miałyby więcej wspólnego z wariantem krytycznej rozbiórki spopularyzowanym przez prozę lat dziewięćdziesiątych⁸². Gdybyśmy zaś chcieli pozostać w obrębie

utraconej leworęczności wskazują na to m.in. powracające motywy tanatyczne (np. uwagi dotyczące nagłych zgonów, nekrologów, trumien, pogrzebów, a zwłaszcza wzmianki o śmierci ojca, babki, dziadka, czy też wreszcie opis „agonii” domu), nadające książce niemal charakter zakamuflowanej *ars moriendi*.

⁸⁰ Zob. J. Zimna, *Podmiot jako symptom*, „Tekstualia” 2006, nr 3.

⁸¹ Zob. S. Gawliński, *Ewangelicy w prozie Jerzego Pilcha*, „Świat i Słowo” 2005, nr 2; Z. Kopeć, *Motywy protestanckie w prozie Jerzego Pilcha*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka”, t. 3, Poznań 1996; D. Miśka, *Literacka ekumena, czyli protestancko-katolicki świat Jerzego Pilcha*, „Mishellanea” 2008, nr 3.

⁸² P. Czaplński, *Poetyka afektywna i powieść o rodzinie*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze. Humanistyka po zwrocie afektywnym*, R. Nycz, A. Łebkowska, A. Dauksza (red.), Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015.

kontekstów serialowych – opowiadane przez niego anegdoty byłyby chyba bliższe duchowi nowszych produkcji, określanych czasem jako „neoseriale”, „seriale 2.0”, „seriale jakościowe” lub *post-soap* (czyli jako nadchodzące po schyłku oper mydlanych)⁸³, łączących formalną innowacyjność i swobodę stylistyczną z przedstawianiem kontrowersyjnych zjawisk społecznych, marginalizowanych przez oficjalne dyskursy. W krytycznych omówieniach taka tendencja do kwestionowania kanonicznych wzorców (tematycznych i estetycznych) bywa nawet uznawana za główną cechę rozpoznawczą współczesnych neoseriali (co w zakresie realiów obyczajowych może prowadzić m.in. do eksponowania różnych napięć i kolizji, skupiania uwagi na relacjach nienormatywnych, a także do awansu postaci antybohatera⁸⁴).

Ostatecznej diagnozy stanu tradycyjnej rodziny nie da się jednak sprowadzić do rozpoznania jej rozlicznych niedomagań i – podobnie jak sam bohater – zostaje utrzymana w zawieszaniu ze względu na zmienność perspektyw, niestabilność relacji, nieuchwytność ogólnego obrazu. Wątki nie zmierzają do czytelnego rozwiązania i powracają w zmiennych układach, powtarzane na różne sposoby: raz bliższe tonacji nostalgiczno-sielankowej, kiedy indziej nasycone sakrazmem i goryczą (z najbardziej dojmującą wersją mamy chyba do czynienia w zbiorze *Moje pierwsze samobójstwo*). Rozpoznawalne postaci i motywy w różnych wcieleniach zyskują odmienne cechy, funkcje, pozycje, co prowadzi

⁸³ Zob. np. *Post-soap. Nowa generacja seriali telewizyjnych a polska widownia*, M. Filiciak, B. Giza (red.), Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2011; *Zmierzch telewizji. Przemiany medium. Antologia*, T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek (red.), Wydawnictwo Scholar, Warszawa 2011; *Władcy torrentów. Wokół angażującego modelu telewizji*, M. Major, J. Bucknall-Holyńska (red.), Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014.

⁸⁴ Gdyby wziąć pod uwagę męski szowinizm i alkoholizm Pilchowego narratora, można by go porównać np. z (anty)bohaterem serialu *Californication*. Jest nim również pisarz, który pozostaje w nieustannym kryzysie twórczym, a najczęściej zajmuje się piciem i uprawianiem przypadkowych stosunków seksualnych. Zob. B. Darska, *Seks dobry na uszyszko*, w: tejsze, *To nas pociąga! O serialowych antybohaterach*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2012; K. Sulej, *Kalifornizacja męskości*, w: *Seriale. Przewodnik Krytyki Politycznej*, dz. cyt.

do rozmycia ich wyraźnych tożsamości. Zwracał na to uwagę na przykład Dariusz Nowacki:

W Moim pieruszym samobójstwie pisarz obdarzył ojca kolejną maską, opracował fragment jego fingowanego życiorysu; całkiem nowy wariant tegoż żywota. I znów – nie potrafię odpowiedzieć na pytanie, dlaczego w *Mieście utrapienia* postać ta jest królem życia, a w książce najnowszej – zastraszonym, stłamszonym faceikiem, żalonym pijackiem i nieporadnym cudzołożnikiem.⁸⁵

Zależnie więc od tego, na których utworach czy wątkach się skupimy, możemy dostrzegać głównie dobrotliwą pobłażliwość wobec minionego świata bądź wydobywać ślady bolesnych urazów i rozczarowań maskowanych ironicznym dystansem. Oceny znaczenia i miarodajności konkurencyjnych ujęć nie ułatwia też chwiejność odniesień łączących centralne figury podmiotowości. Autor, narrator i bohater czasem zdają się zlewać w jedną osobę, a kiedy indziej wyraźnie się rozmiągają i oddalają. Nie dysponujemy zaś żadnym wiarygodnym poręczeniem trafności dokonywanych rozpoznań, więc każda personalna homonimia, przybliżona bliskoźnaczność, wyraźna opozycja czy skrajna nieporównywalność mogą się okazać autorską mistyfikacją, tekstowym pozorem, lekturowym złudzeniem bądź osobistą projekcją czytelnika.

Autoterapia i autofikcja

Trafnym określeniem takiej wieloznacznej, nierozstrzygalnej formuły wydaje się „gatunkopodobne” pojęcie autofikcji⁸⁶. Jest ono zresztą coraz częściej przywoływane w różnych omówieniach prozy Pilcha jako poręczne narzędzie rodzajowej charakterystyki, daje się bowiem odnosić właściwie do całości jego pisarskiego

⁸⁵ D. Nowacki, *Pomiędzy widmami*, dz. cyt.

⁸⁶ Zob. np. S. Doubrovsky, *Autobiografia, prawda, psychoanaliza*, przeł. A. Turczyn, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2; A. Turczyn, *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2; J. Lis, *Obrzeża autobiografii. O współczesnym piśarstwie autofikcyjnym we Francji*, Wydawnictwo Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2006.

dorobku⁸⁷. O ile tradycyjna analiza gatunkowa prowadziłyby w tym wypadku do pogrupowania, a nawet wewnętrznego rozwarstwienia kolejnych utworów, o tyle perspektywa fikcjonalizacji podmiotu pozwala wydobyć pewną wspólną strategię łączącą różne teksty, choć przez niektóre z nich realizowaną w bardziej wyrazisty i przekonujący sposób.

Oddzielną kwestią pozostaje problematyczny status samego pojęcia, związany z pewną niestabilnością jego praktycznych zastosowań i chwiejnością przypisywanych mu znaczeń. Rozbieżności między lokalnymi koncepcjami dotyczą zarówno sposobu wyznaczania i definiowania odpowiedniego zakresu przedmiotowego, jak też oceny ewentualnych pożytków, jakie mogłyby wynikać ze stosowania proponowanej kategorii. Właściwie we wszystkich wykładniach nazwa ta ma sygnalizować połączenie w jednej relacji elementów autobiografizmu i dyskursu fikcjonalnego, natomiast terminologiczne kontrowersje dotyczą tekstowego usytuowania poszczególnych form, wyważenia ich proporcji i sposobów zespolenia czy też charakteru wzajemnych oddziaływań. Zasadniczo przestrzeń owej dyskusji rozciąga się między dwiema przeciwstawnymi tendencjami, z których pierwsza (reprezentowana przez Serge'a Doubrovsky'ego) kładzie nacisk na autoprezentację podmiotu, a fikcjonalizację wiąże z doborem i układem faktograficznego materiału, podczas gdy druga (bliższa poglądom Gérarda Genette'a) akcentuje fikcyjny charakter przedstawianego układu zdarzeń, a identyczność instancji podmiotowych sprowadza do poziomu figur i gier narracyjnych. Można też zapewne wyobrazić sobie próby rozwiązań koncyliacyjnych, w których wskazany obszar sporu byłby postrzegany jako repertuar zróżnicowanych rozwiązań albo płynne kontinuum form, a opozycyjne stanowiska traktowano by jako modelowe reprezentacje przypadków granicznych.

Niezależnie od szczegółowych rozstrzygnięć istotnym walorem takiej praktyki piśmienniczej wydaje się jej – powiedzmy – subwersywny

⁸⁷ Zob. A. Zieniewicz, *Autofikcja. Fantazja jako praca pamięci. Zdarzenie wewnątrz opowieści* (J. Pilch, P. Huelle), w: tenże, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich nararacji*, Elipsa, Warszawa 2011.

potencjał, który w znacznej mierze decyduje o atrakcyjności konceptu (choć oczywiście w konkretnych wypadkach może być celowo potęgowany lub osłabiany). Krytyczny dystans wobec normatywnych wzorców wyłania się z samej budowy przekazu, za sprawą wyboru określonych figur retorycznych, strategii kompozycyjnych czy perspektyw narracyjnych. Wedle objaśnień Doubrovsky'ego autofikcja przeciwstawia się zarówno klasycznej autobiografii, jak i powieści autobiograficznej, gdyż rezygnuje z modelu historii ciągłej, scalającej życiowe doświadczenie, na rzecz mozaiki punktowych reminiscencji, fragmentów, anegdot i dygresji. Jak sam autor podsumowuje w rozmowie z Anną Turczyn: „Nie opowiadam mojego życia, tylko p i s z ę t e k s t, w którym jest ono obecne jako temat. Reguły następstwa, logiki dyskursu i chronologii zostają obalone”⁸⁸.

Sprawa nie ogranicza się jednak do ludycznego parodiowania staroświeckich poetyk, ponieważ przekształcenia wzorców konstrukcyjnych mają określone implikacje pragmatyczne, ideologiczne, antropologiczne. Tradycyjna autobiografia, przedstawiająca jednostkową egzystencję jako proces ustanawiania sensu, zakłada odniesienie do atrakcyjnego materiału faktograficznego, wymaga refleksyjnej problematyzacji osobistych przeżyć, a zazwyczaj wiąże się też z długowiecznością autora i życiową stabilizacją, która pozwala mu oddawać się upamiętnianiu własnej osoby. Z powyższych względów zostaje ona uznana za dość ekskluzywną formę ekspresji, zdradzającą społeczne uprzywilejowanie autora, który u schyłku życia dostrzega w zgromadzonym doświadczeniu oznaki własnej sprawczości i celowości podejmowanych działań. Włączenie momentu fikcjonalizacji jest zaś w tym kontekście interpretowane jako rodzaj taktycznego fortelu słabszych i przegranych:

skoro jako człowiek przeciętny nie zasługuję na bycie jednym z tych, którzy mają prawo do pisania autobiografii, to aby zainteresować czytelnika, muszę podstępem moje realne życie opowiadać mu w bardziej oślniewających formach, jakbym opisywał wymyśloną postać.⁸⁹

⁸⁸ „Fikcja wydarzeń ściśle rzeczywistych”. Z Serge'em Doubrovskim rozmawia Anna Turczyn, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 210.

⁸⁹ S. Doubrovsky, dz. cyt., s. 196.

Klasyczna autobiografia zasadniczo wpisuje się w model pisarstwa skoncentrowanego na pojęciu dzieła, jest szukaniem całościowego sensu własnego życia i kontemplowaniem owego sensu. Tymczasem odmiana pisarstwa określana pojęciem autofikcji włącza się w szeroki nurt biografizmu, ale zarazem dokonuje reinterpretacji jego domyślnych założeń i nadaje mu postać zasadniczo odmienną od tradycyjnego modelu gatunkowego. Jako przykład podobnych przeobrażeń, zachodzących równolegle w sferze nowoczesnych nurtów myślowych, można by wskazać przejście od zasady wglądu fenomenologicznego do modelu terapeutycznej interakcji. Analogia ma zresztą w tym wypadku konkretne uzasadnienie genetyczne, gdyż Doubrovsky w swoich teoretycznych wystąpieniach odwołuje się bezpośrednio i jednoznacznie do tradycji psychoanalitycznej, a samą autofikcję określa wręcz jako „postanalityczną” formułę biografii.

Z tej perspektywy łatwiej uchwycić antropologiczne przesłanki formalnych rozwiązań, charakterystycznych dla wskazanej mutacji biografizmu. Psychoanaliza od dawna bowiem przekonuje, że traumatyczne doświadczenia ograniczają naszą zdolność do tworzenia całościowych, spójnych narracji o własnym życiu. Wskazuje się, że w mowie pacjentów dotkniętych bolesnym urazem zostają rozmyte więzi przyczynowe i stosunki czasowego następstwa, pojawiają się zaś kolejne autokorekty, natrętne powtórzenia oraz alternatywne wersje zdarzeń, naruszające ciągłość opowieści. Z tymi zakłóceniami miałyby się wiązać między innymi potrzeba „zagadywania” domyślnych luk i przemilczeń, a także potrzeba kamuflowania trudnych doświadczeń przez rozpraszenie podmiotowej tożsamości w ciągach doraźnych figur zastępczych⁹⁰. Zarazem jednak przyjmuje się, że ta sama nieciągłość niesie ze sobą szansę uzdrowienia, gdyż pozwala testować różne perspektywy i stopniowo dystansować się wobec osobistych ograniczeń⁹¹.

⁹⁰ Zob. np. A. Alksnin, *W poszukiwaniu symbolicznej sygnatury. Writing cure: ciało, pismo, afekt*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze*, s. 91; A. Mach, *Pisanie, powtarzanie, pouracanie. Wokół pojęcia „realizmu traumatycznego”*, w: *Narracje po końcu (wielkich) narracji*.

⁹¹ Zob. J. Cieszyńska, *Pamiętnik jako forma terapii*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria”, Kraków 2006, t. 6, s. 243.

Podobna dwoistość występuje w utworach samego Pilcha. Przymus powtarzania wyłania się jako symptom traumy (związanej z dotkliwym odczuciem przemijania, samotnością czy utratą bliskich osób), a równocześnie różnicowanie powtórzeń osłabia nacisk faktyczności, otwiera możliwość oglądania życia z różnych perspektyw, wydobywa punkty zapalne w doświadczeniu i pomaga niejako wykraczać poza samego siebie (wyraźnie widać to np. w tekście *Cudze pisanie z Bezpourotnie utraconej leworęczności*, w którym relacja wspomnieniowa tymczasowo przechodzi w narrację trzeciosobową, a sam autobiografista opowiada o sobie jako o kolejnej z wielu postaci w dywagacjach poświęconych „człowiekowi pióra” i jego relacjom z kobietami). W pewnym sensie tłumaczyłoby to wariantywność kolejnych parafraz (pokazaną na przykładzie postaci ojca w cytowanym fragmencie recenzji Nowackiego), które krążą wokół kilku głównych motywów, ale zarazem poddają je ciągłym przekształceniom i wpisują w nowe konstelacje. Proponowana wykładnia pozwala też powiązać ze sobą ciężenie ku biegunowi wielosłownej gadaniny i niestabilność odniesień podmiotowych⁹². Seryjne pisanie Pilcha okazywałoby się wówczas zarówno symptomem, jak i formą symbolicznej autoterapii, bliską procedurom *writing cure*.

Warto przy okazji zauważyć, że klasyczna terapia jest zwykle otwartym ciągiem kolejnych spotkań, rozmów, zapisków, dywagacji, a więc również opiera się na schemacie podobnym do formuły serialowej. Zwłaszcza zaś swobodniejszy wariant odcinkowej narracji, łączony z pojęciem serii (zob. przyp. 26 w niniejszym tekście), wydaje się odpowiednim modelem opisu dla takiej praktyki dyskursywnej. Jeśli bowiem tradycyjny serial zakłada pewną ciągłość wątków, dąży do utrzymania fabularnej spójności i szkicowo zarysowuje psychologiczną ewolucję bohaterów (przez co pozostaje

⁹² Clara Zgoła proponuje nawet ogólną charakterystykę autofikcji jako afektywnej logorei „życiowych rozbitków” w tekście *Współczesna autofikcja jako gatunek afektywny*, w: *Kultura afektu – afekty w kulturze*, s. 452. Wypada jednak zastrzec, że autorka skupia się na skrajnych realizacjach z obszaru tzw. „literatury ekstremalnej”, natomiast niezmiernie trudno byłoby objąć tą radykalną formułą omawianą przeze mnie twórczość Pilcha.

nieco bliższy klasycznej „estetyki dzieła”), to seria – dopuszczająca znaczną autonomię poszczególnych odcinków – umożliwia bardziej dynamicznie testowanie różnych sytuacji społecznych poprzez modulowanie konwencji stylistycznych, profilowanie postaci i pokazywanie ich zachowania w różnych okolicznościach. Pozwala niemal za każdym razem zaczynać opowieść od nowa, dopasowywać ogólny schemat relacji do zmiennych kontekstów i przypisywać bohaterom różne właściwości.

Sprawę należy jednak ujmować w szerszym wymiarze, niezależnie od zakresu jednostkowych nawiązań czy inspiracji. Jeśli pozwoliłem sobie na powyższą dygresję, to jedynie ze względu na komunikacyjne implikacje praktyki terapeutycznej, która zresztą wydaje się w tym wypadku bardziej odgrywana niż faktycznie realizowana⁹³. Skala oddziaływania dyskursu analitycznego w nowoczesnych społeczeństwach okazała się bowiem na tyle znacząca, że skłoniła część socjologów do wyodrębnienia całej „kultury terapeutycznej” jako formacji przejmującej nawet niektóre funkcje religii czy polityki⁹⁴. O takiej ogólnospołecznej randze psychoanalizy, przekraczającej ramy profesjonalnych instytucji, miałoby przekonywać między innymi przenikanie jej pojęć, metafor, toposów do powszechnego obiegu komunikacyjnego. Praktyki terapeutyczne w różnych sytuacjach dostarczają dziś gotowych wzorców mówienia, stereotypowych

⁹³ Można wprawdzie odnieść wrażenie, że terapeutyczny potencjał pisania wyraźniej (a przynajmniej bardziej bezpośrednio) ujawnia się w *Dzienniku i Dzienniku drugim*, ale zarazem podobne publikacje pozostają autorskimi inscenizacjami już choćby ze względu na samą specyfikę komunikacyjnego usytuowania. Można by nawet zaproponować taką interpretację, w której terapeutyczna funkcja literatury polegałaby właśnie na dostarczaniu ogólnych egzemplów narracyjnych, ukazujących naocznie pewien możliwy tryb pracy nad sobą. Warto natomiast zwrócić uwagę, że późne dzienniki Pilcha nie są odosobnionym wypadkiem, ale też odsyłają do bieżących przeobrażeń komunikacji społecznej, gdyż częściowo wpisują się w szerszy nurt relacji o walce z chorobą, udostępnianych zarówno przez celebrytów, jak i przez anonimowych użytkowników sieci (z bardziej znanych pozycji można wymienić np. książkę Jerzego Stuhra *Tak sobie myślę... Dziennik czasu choroby*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2012).

⁹⁴ Zob. np. P. Rieff, *The Triumph of the Therapeutic: Uses of Faith After Freud*, The University of Chicago Press, Chicago–London 1987.

wyobrażeń, scenariuszy zachowań i schematów objaśniania rzeczywistości, współtworząc przestrzeń codziennego doświadczenia. Podobną tendencję da się także zaobserwować na różnych obszarach kultury popularnej oraz w przestrzeni dyskursu publicznego. Jak pisze Małgorzata Jacyno:

W bardziej i mniej uproszczonych wersjach terapeutyczne hasła i slogany obecne są w reklamie, programach informacyjnych, serialach telewizyjnych, programach *talk show*, w programach politycznych i w programach ruchów emancypacyjnych. Popularność terapeutycznych haseł wiele mówi o charakterze dokonujących się przemian związanych bezpośrednio i pośrednio z tożsamością.⁹⁵

Z takimi przekształceniami przestrzeni komunikacyjnej wiąże się również reinterpretacja statusu literatury, wysuwanych wobec niej oczekiwań lekturowych i przypisywanych jej wartości społecznych. Autofikcja – genetycznie i strukturalnie spokrewniona z praktyką terapeutyczną – stanowi więc swoistą próbę odniesienia się do sytuacji, w której sztuka słowa rozmywa swe granice i wymyka się z obszaru estetycznej kontemplacji, a zaczyna być oceniana głównie ze względu na potencjalne walory terapeutyczne, grupotwórcze, rozrywkowe czy dydaktyczne (co tłumaczyłoby wspomnianą falę zainteresowania grafomanią). Również w studiach kulturowych dość szybko dostrzeżono zbieżność wskazanej strategii komunikacyjnej z różnymi rodzajami współczesnych praktyk medialnych, w których pisanie o sobie okazuje się równie „przypadkowe i hipotetyczne”. Pojęcie autofikcji zostało tu potraktowane jako określenie popularnego modelu tożsamości (dalekie od elitaryzmu literatury artystycznej) i jako takie znalazło już konkretne zastosowania w badaniu wirtualnych wizerunków tworzonych przez użytkowników internetowych serwisów społecznościowych (*Facebook*, *MySpace*)⁹⁶. Przydatność tej kategorii – zwłaszcza w studiach nad funkcjonowaniem literatury

⁹⁵ M. Jacyno, *Kultura indywidualizmu*, PWN, Warszawa 2007, s. 249.

⁹⁶ Zob. np. H. Peeters, *The Networked Self: Autofiction on MySpace*, „Image & Narrative” 2007, nr 19.

we współczesnej przestrzeni medialnej – wyraźnie akcentuje także cytowany już Dominik Antonik:

Literatura autofikcyjna to wyjątkowo dynamiczny gatunek. (...) Sądzę, że z dzisiejszej literatury to właśnie autofikcja w największym stopniu wykorzystuje możliwości zapewniane przez infrastrukturę społeczeństwa informacyjnego, co pozwala jej anektować niegdyś nieliterackie praktyki artystyczne i pozostawać w centrum wymiany informacji. Współczesna literatura autofikcyjna zaciera granice nie tylko między życiem a pisaniem, lecz również między tekstem a innymi mediami, a w końcu między literaturą a rzeczywistością.⁹⁷

Przywołanie konceptu Doubrovsky'ego wydaje się usprawiedliwione właśnie ze względu na jego otwartą formułę przeciwstawianą całościowemu projektowi klasycznej autobiografii. Z tym wiąże się również terapeutyczny charakter podobnych opowieści, które odchodzą od spójnych modeli gatunkowych, testują różne punkty widzenia i unikają konkluzyjnego domknięcia, zestawiając alternatywne wersje zdarzeń, aby uwolnić się od sztywnych podziałów i zastygłych wykładni tożsamościowych. Tak rozumiana formuła autofikcji wydaje się więc bliska zarówno terapeutyczno-fatycznemu ujęciu dyskursu literackiego, jak też interaktywnemu i pospiesznemu trybowi negocjowania znaczeń w dzisiejszej komunikacji społecznej.

Summary

The article attempts to discuss the interaction between the development of contemporary literary conventions and the changes in reading habits and tastes. These trends are exemplified by Jerzy Pilch, an active literary “celebrity” who is deeply involved in creating his own media image, and at the same time, in different ways, makes references to it in his texts: novels, autobiographic novels, newspaper commentaries. The discussion primarily focuses on

⁹⁷ D. Antonik, *Autor jako marka*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6.

the specific qualities of the narrative practice preserved in certain pieces of his writing, however, self-advertising activity of the writer is only an extra point of reference. Such forms of social and media communication which, through similarity, to some extent may correspond to the literary project of repetition are particularly important as the context for the suggested approach. The convention of a TV series plays the key role in this configuration, however, as the descriptive formula to show wide-ranging cultural phenomena is fairly non-specific.

KATARZYNA BUSZKOWSKA

Instytut Badań Literackich PAN

W sieci Ignacego Karpowicza

Kodowanie świata

Jeśli współczesną wolność definiujemy jako nieograniczony dostęp do informacji, to jej brak pozwala się ujmować nie w zaprzeczeniu, ale jako narkotyczne przywiązanie do bycia podłączonym¹. Dla pokolenia Youtube'a, Facebooka, Instagrama możliwość (albo konieczność) bycia w kontakcie realizuje się zarówno w odniesieniu do treści, jak i w relacji z – często bliżej nieokreślonym – kimś, kto dostarcza, podsuwa, komentuje, odsyła. Istota tej wymiany nie zamyka się w kategoriach nadawca–odbiorca, ale w uczestniczeniu, wzajemnym angażowaniu się w rzeczywistość, w której zamazują się (albo wręcz unieważniają) tradycyjne podziały społeczne, światopoglądowe, płciowe. Aktywne bycie w relacji to jedna z najbardziej rozpoznawalnych praktyk wirtualnych², o czym świadczy

¹ Z badań przeprowadzonych przez naukowców z California State University, zajmujących się sieciorholizmem, wynika, że część osób odciętych od Facebooka wykazuje objawy zespołu abstynenckiego, takie jak u nałogowych palaczy czy alkoholików po odstawieniu używki. Cyt. za: A. Włodarski, *Chorzy na Facebook*, „Gazeta Wyborcza” 02.09.2013.

² „Praktykami wirtualnymi” określam zespół zachowań ukształtowanych przez kontakt z nowymi mediami, w szczególności w obcowaniu z Internetem. Mieściłoby się więc w tym terminie: korzystanie z wyszukiwarki internetowej, by sprawdzić, potwierdzić lub poszerzyć zasób wiedzy na jakiś temat; zwyczajowe przeglądanie

wciąż poszerzająca się oferta aplikacji³. Wydaje się, że to właśnie ta potrzeba zdecydowała o łatwości, z jaką nowe media przedfiniowały prywatność, rozszczelniając znaczenie tego, co Grecy nazywali kiedyś *oikos*. Na portalach, blogach, w komentarzach, SMS-ach obszar prywatnej przestrzeni bierze w posiadanie aktywność wszystkich uczestników: piszącego, komentującego, przygodnego „przeglądacza”, ustanawiając prywatność profilowaną, udostępnianą i na bieżąco – w zależności od potrzeb – aktualizowaną. W komentowaniu, prezentowaniu, nawiązywaniu relacji za pomocą tekstu „bycie sobą” staje się konstruktem, formą tymczasową, uzależnioną od tego, w jakim otoczeniu, w jakiej relacji się znajdujemy.

Takiemu samemu udostępnianiu siebie za pomocą słów hołdują bohaterowie powieści Ignacego Karłowicza *Balladyny i romanse* (2011) oraz *Ości* (2013)⁴. Zaprojektowany w obu książkach świat jest złożony z powiązanych ze sobą historii; zależność między nimi jest warunkowana najczęściej stycznością bohaterów. W tak

stron internetowych bez założonego z góry celu uzyskania konkretnej informacji (a więc rodzaj przeglądania portali, by sprawdzić, co się zmieniło); udostępnianie treści (tekstów, zdjęć) na portalach społecznościowych; śledzenie treści zamieszczanych przez innych uczestników (znajomych bądź nie); komentowanie postów znajomych, ale i artykułów, wchodzenie w dyskusje tematyczne bądź przygodne. Chodzi więc o pewne zachowania związane z aktywnym, swobodnym uczestnictwem poprzez przekazy tekstowe (w tym także zdjęcia, emotikony, przesyłane linki). Posługując się przykładami literackimi, staram się wykazać, że owe praktyki wirtualne stają się rutynowym sposobem myślenia, komunikowania z otoczeniem i z członkami społeczności, w której się funkcjonuje, a także narzędziem kształtowania świata i mówienia o nim.

³ Poza oczywistymi – blogami i portalami społecznościowymi – coraz więcej oferowanych aplikacji dotyczy możliwości kreowania swojego uczestnictwa w sieci, zjawisk określanых jako *digital narrative* czy *digital storytelling* (w tym coraz popularniejszego *web documentary*). Pojawia się też coraz więcej propozycji umożliwiających nie tyle rozszerzanie kontaktów i aktywności, ile zacieśnianie ich do relacji najbliższych bądź umożliwiających rezygnację z kontaktu. Zob. A. Słodownik, *Pomiń socjal*, <http://www.dwutygodnik.com/artypul/4685-pomin-socjal.html> [dostęp: 25.09.2015].

⁴ W dalszej części cytuję za wydaniem: I. Karłowicz, *Balladyny i romanse*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011 oraz tenże, *Ości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013. W tekście lokalizuję odpowiednio jako [B] i [O] z numerem strony po przecinku.

stworzonej sieci relacji nie wiadomo, kogo traktować jako postać główną i gdzie znajduje się centrum opowieści. Nie liczy się następstwo zdarzeń i całościowy obraz – interesująca staje się właśnie sieć powiązań między bohaterami, historiami czy poszczególnymi częściami książki. Relacyjność staje się więc kluczem do tego świata, w którym – przywołując koncepcję wypracowaną przez Brunona Latoura⁵ – byty ludzkie i nieludzkie budują wspólną zbiorowość⁶, w ramach której współdziałają, a nawet – mówiąc bardziej kategorycznie – istnieją dzięki owemu powiązaniu ze sobą.

Niby nic w tym nadzwyczajnego – w końcu tożsamość i relacyjność zawsze były ze sobą powiązane, a określanie siebie odbywa się od zawsze wobec innego. Jednak Karpowicz jako aktywny gracz na scenie kultury uczestnictwa pokazuje, jak nowe media i wynikająca z nich łatwość dostępu z wielokrotnością ten proces. Testowanie siebie w grach, SMS-ach czy na portalach internetowych zamienia kontakt wzrokowy na zetknięcie z tekstem, ale dużo ważniejsze wydaje się, że oferuje łatwo dostępne i nieskończone możliwości prób kreowania siebie jako kogoś innego. Skryci za nickiem nie boimy się weryfikacji, ulegamy wrażeniu bezpiecznego odsłaniania/wyrażania siebie. Performatywność tożsamości nie jest już tylko własnością elit, lecz na stałe zagościła w potocznej świadomości.

⁵ Zob. B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, przeł. A. Derra, K. Abriszewski, wstęp K. Abriszewski, Universitas, Kraków 2010. Szczegółowe omówienie teorii Latoura zob. K. Abriszewski, *Wszystko otwarte na nowo. Teoria aktora-sieci i filozofia kultury*, Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2010. Nie omawiam tu szczegółowo koncepcji Latoura, jedynie przywołuję ją hasłowo, by uwytknić te elementy, które stały się inspiracją do czynionych przeze mnie rozpoznań. Latour, znoszący dualizm natury i kultury, podmiotu i przedmiotu, człowieka i rzeczy na rzecz wspólnego świata równoważnych elementów, wydaje się niezwykle inspirujący do wypracowania nowych form opisu reguł rządzących tekstem literackim, w którym wszelkie podziały uległy zatarciu.

⁶ Latour posługuje się terminem, który Abriszewski tłumaczy jako „kolektyw”, w dalszej części artykułu będę jednak stosować termin „wspólnota”, świadoma zastrzeżeń Latoura, dla którego wspólnota oznacza hierarchiczność. Traktuję jednak wspólnotę jako to, co wspólne i niehierarchiczne, przy czym kluczowy jawi się element więzi – w słowie „kolektyw” brakuje tego elementu, bez którego o powieściowym świecie Karpowicza mówić nie można.

Istnienie w sieci pociąga za sobą moc sprawczą. Tę sprawczość prowokuje już sam tytuł powieści, odsyłający do *Ballad i romansów* Adama Mickiewicza oraz do *Balladyny* Juliusza Słowackiego – porbrzmiewa w nim romantyczny projekt zmiany reguł określających porządek świata, Mickiewiczowski dyktat „czucia i wiary”, odzywa się także pragnienie – bliskie Słowackiemu w *Balladynie* – bycia poza jakimkolwiek narzuconym systemem (narodowym, ideologicznym, moralnym).

W tytułowej słownej żonglerce Karpowicza słychać także ton buntu przeciw temu, co się z romantyzmem kojarzy i co stało się symbolem polskiego losu.

Nie lubię tego osadu romantycznego we współczesnej Polsce – mówił Karpowicz w czasie jednego ze spotkań autorskich. – Myślenia, że jak się jest Polakiem, to trzeba pięknie zginąć. Drażnią mnie pomysły mesjańskie, połączenie narodu i religii. W ogóle jestem przeciwnikiem narodu, identyfikuję się z językiem.⁷

W innym miejscu wprost nazywa swoją powieść rozprawą z romantyzmem⁸. Karpowicz skorzysta też z romantycznej ironii, ona nada ton jego projektowi przebudowy świata, stanie się wręcz narzędziem walki o nowy porządek. Poza tym, że ironia zapewnia dystans, staje się u Karpowicza (tak jak kiedyś u Słowackiego) formą odreagowania, obroną przed bezsilnością. Obczytany w Słowackim Karpowicz będzie czerpał garściami z dobrodziejstwa ironicznego dystansu, który potraktuje – wzorem swojego literackiego nauczyciela – jako punkt wyjścia do przetworzenia świata, przemodelowania go według własnej koncepcji. Ironia posłuży więc zanegowaniu zastanego świata, pomoże w jego przeobrażeniu, stając się elementem kreującym, niuansującym świat – czyniąc z niego obraz nieoczywisty, niepoddający się łatwo symbolizacji. U Karpowicza

⁷ Wypowiedź pochodzi ze spotkania z Karpowiczem, które odbyło się 8 marca 2011 roku w Teatrze Nowym w Łodzi. Cyt. za: http://lodz.gazeta.pl/lodz/1,35135,9241311,Karpowicz_bogowie_nie_wierza_w_Paulo_Coelho.html [dostęp: 15.09.2015].

⁸ Zob. *Piszę swoją klęskę. Z Ignacym Karpowiczem rozmawia Justyna Sobolewska*, „Polityka” 2010, nr 30.

ironia o rodowodzie romantycznym niejako „odciąża” rzeczywistość, przenosi punkt ciężkości z Historii na codzienność i zwyczajność. Będą więc *Balladyny i romanse* formą odczarowania romantyzmu, zobaczenia w nim innego dziedzictwa – realizacji potencjału jednostki⁹, głosu udzielonego temu, co dotąd nieobecne albo obecne jedynie pośrednio, wreszcie przyznaniem pierwszeństwa temu, co irracjonalne¹⁰.

Nie dziwi więc, że u Karpowicza własnym głosem (sygnowanym pierwszą osobą liczby pojedynczej) prezentuje się Chińskie Ciasteczko – obok Olgi, samotnej mieszkanki Białegostoku, która nawiąże bliską relację z Jankiem, uczniem pobliskiego technikum mechanicznego; usłyszymy niekompatybilne głosy Janka – zewnętrzny i ten odzywający się w myślach; przemawiają bogowie ze zbankrutowanego Olimpu i abstrakcyjne pojęcia w rodzaju Czasu czy Piękna. Mnogość bohaterów, wielość głosów, różnorodność prezentacji.

W tym wszystkim Karpowicz jest wierny topografii, jego szacunek dla realistycznego konkretności ujawnia się już na początku, gdy każdą z postaci poznajemy w sytuacji, w której coś wytrąca ją z codziennej rutyny¹¹ – kiedy życie przechodzi na inny poziom, jak o sobie w pewnym momencie mówi Anka. Mamy więc sytuację – bliźniaczą

⁹ Koresponduje to z poglądami autora: „Wierzę, że nie ma supersensu, sensu nadzrzednego, absolutyzującego. Uważam, że jedynym źródłem sensów jest człowiek. Każdy z nas musi sobie wyprodukować sens życia. To może być rodzina, kariera, religia. W moim przypadku jest to literatura”; *Dobry dzień w parszywym świecie. Rozmowa z Ignacym Karpowiczem*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4597-dobry-dzien-w-parszywym-swiecie.html> [dostęp: 25.09.2015].

¹⁰ W jednym z wywiadów Karpowicz pytany, dlaczego bogowie zstępują na Ziemię, odpowiedział: „Może dlatego, że bogowie są jak ludzie – nieracjonalni. I to jest piękne”. Zob. *Lubię Jezusa i Nike. Z Ignacym Karpowiczem rozmawia Monika Żmijewska*, „Duży Format”, dodatek do „Gazety Wyborczej”, 31.09–01.11.2010, http://wyborcza.pl/duzyformat/1,127291,8596822,Lubie_Jezusa_i_Nike.html [dostęp: 12.08.2015].

¹¹ To spostrzeżenie zawdzięczam prof. Zygmuntowi Ziátkowi – padło podczas dyskusji nad powieściami Karpowicza na seminarium prowadzonym w ramach grantu NPRH „Między sztuką a codziennością – w stronę nowej syntezy. Sporne gatunki literatury przełomu XX i XXI wieku w Polsce” [NPRH 11H 12 0070 81 II].

choćby do tej z gier komputerowych – wyodrębnioną z codzienności, otwartą na przygodność i przypadkowość, początkowo także na nieprzewidywalność – sytuację, w której odbywa się przejmowanie i odgrywanie ról, rozpoznawanie siebie w nowym otoczeniu. Owo „przechodzenie na inny poziom” inicjuje nową sytuację, a wiązanie zdarzeń przed i po zostaje uwolnione od reżimu przyczynowo-skutkowego. W tym świecie wolność oznacza otwarcie na głos innego, jakkolwiek tę inność będziemy definiować – jako różnicę, obcość czy tłumione pragnienia, spotkanego człowieka czy zaskakujące okoliczności – ważne, by zmienić wzór postępowania, reguły gry ze sobą i ze światem. W „kraju z promocji” wzorcowo odnajdują się bogowie, bo rzeczywistość dostarcza im odpowiednich narzędzi w postaci kodów popkultury: Atena z Ozyrysem emocjonalnie dopełnia swoje małżeństwo oglądaniem seriali i filmów – dzięki nim Ozyrys zapragnie, by córka była „dobrym człowiekiem”, bo jak po obejrzeniu kolejnego odcinka *Doktora House'a* powie Atena: „dobro to pochodna ambicji” [B, 574]; z kolei Jezus, przyjmując logikę gry komputerowej, bez trudu zapomni o swojej naturze, hołdującej prymatowi dobra, i zacznie na nowo analizować świat:

Mortal Kombat nie punktuje dobra. Dobro jako umiejętność, niechby i specjalna, nie występuje. Nie ma takiej kombinacji funkcyjnych klawiszy, która mogłaby zapewnić dobru zwycięstwo. Czy to błąd oprogramowania? Nie sądzę, gra sprawiała wrażenie lepiej dopracowanej niż świat, w który zstąpiłem. W odróżnieniu od świata ani razu się nie zawiesiła. [B, 419]

Orientacja w świecie za pomocą zwielokrotnionych kodów i przywołań to jedna z tych praktyk wirtualnych, które z łatwością zamieniają się w codzienny nawyk. Przeniesiona przez Karpowicza do powieści daje – paradoksalnie – wrażenie uporządkowania wątków wobec nadmiaru dostępnych treści. Bez uprzedzeń i kompleksów Karpowicz ze swobodą może mówić: „Bardzo lubię popkulturę, mam internet, czytam Pudelka i Lacana. Jestem na bieżąco”¹².

¹² *Piszę swoją kłeskę*. W innym wywiadzie Karpowicz mówi: „Nie widzę sensu takiej tożsamościowej dyskusji o tym, skąd pochodzimy, bo pochodzimy prawie wszyscy od rolników. (...) Pewnych pytań w pewnych epokach nie da się zadać.

Rzeczywistość jako sieć równoważnych elementów pociąga za sobą i taką konsekwencję, że świat nie jest postrzegany jako księga, z której wyczytać można już ustanowiony i zakodowany sens. Mamy do czynienia ze światem, w którym się uczestniczy (odgrywa doraźne role jak w grze komputerowej, dostosowuje do narzuconych reguł jak w symulatorze albo prezentuje nowe wzorce zachowań jak w performansie). W to uczestnictwo zostaje wpisany także czytelnik, bo to on ostatecznie składa własną opowieść, wybierając z sieci możliwości interesujące go powiązania, podążając za wybranymi postaciami, dopisując w wyobraźni ich losy, odczucia, rozpoznając i nadając znaczenie przywołanym kodom kulturowym. W zależności od własnych kompetencji przeczyta powieść na dostępnym dla siebie poziomie; to do niego należy wybór, czy zapyta o to, czemu służy historia Olgi i Janka – dwojga bohaterów pozbawionych kontaktu z bogami – czy raczej skupi się na tym, czemu akurat ci bogowie łączą się w pary i dlaczego właśnie z tymi ludźmi się stykają?

„To nie fabuła generuje świat, lecz świat ustanawia macierz możliwych fabuł” – napisał o światach stworzonych Jacek Dukaj¹³. Podobnie Karpowiczowska literatura – wzorem nowych mediów – zaciera granicę między fikcją a niefikcją (w końcu realność prezentowanego świata nie kłóci się z obecnością w niej bogów rodem z mitologii), unieważnia podział na twórcę-odbiorcę, narracji odbiera przymus chronologii. I tak oto *Balladyny i romanse*, zbudowane z trzech części – każda nazwana poszczególnymi składowymi tytułu,

Są anachroniczne. Szczególnie dziś, kiedy wszyscy pochodzimy z internetu (...) internet tak głęboko przeorał stare podziały, że dla współczesnych 20-latków pochodzenie z takiej czy innej klasy społecznej to co najwyżej ciekawostka, którą mogą podzielić się ze znajomymi na Twitterze: grcze, dowiedziałem się, że jestem z chłopów, cool”. Zob. *Wszyszcysmy z sieci. Nie ze wsi. Z Ignacym Karpowiczem rozmawia Dorota Wodecka*, „Gazeta Wyborcza” 28.09.2012, http://wyborcza.pl/magazyn/1,128596,12553072,Wszyszcysmy_z_sieci__Nie_ze_wsi.html [dostęp: 10.08.2015].

¹³ J. Dukaj, *Stworzenie świata jako galąź sztuki*, „Tygodnik Powszechny” 07.02.2010, <http://dukaj.pl/czytelnia/publicystyka/StworzenieSwiataJakoGalazSztuki> [dostęp: 12.08.2015].

każda w relacji ze sobą – pozwalają się przeczytać w dowolnej kolejności; niezależnie, od której części zaczniemy, dostaniemy ten sam zasób wiedzy o bohaterach i ich losach. Powieść staje się więc projektem udostępnionym czytelnikowi, by ten zrealizował swoje zadania aktywnego uczestnika; wobec nadmiaru porozbijanych wątków odbiorca zostaje zmuszony do wyboru „swoich” bohaterów i ułożenia własnej opowieści. Tak podlinkowany świat Karpowicza zdaje się być wypadkową rekordów z wyszukiwarki Google’a – pozbawionym hierarchii zestawem możliwych treści. Wymyka się też łatwemu streszczeniu, tworząc wrażenie, że ilu czytelników, tyle relacji. Taka też będzie pamięć bohaterów – funkcjonująca w skojarzeniowym rytmie i dostępna jedynie w zewnętrznej reprezentacji. Pamięć jest zapisana w genach, słowach, plikach – konstatuje Karpowicz [B, 30]. Dlatego poszczególne postaci *Balladyn i roman-sów* opowiadają o zdarzeniach, w których uczestniczyły – serwują czytelnikowi dawkę informacji zakodowanych w archiwum faktów. W tym świecie nie ma pamięci afektywnej, tam, gdzie pojawiają się emocje, czynna zaczyna być amnezja: Anka – widząc Olgę w objęciach Janka – niezauważalnie dla siebie (i dla czytelnika) robi zdjęcie komórką i ten MMS stanie się „dowodem istnienia”; silne emocje łączące Janka i Olgę odbierają im możliwość kojarzenia i zapamiętywania zdarzeń. Światy stworzone – podpowiada Dukaj – oferują „wytrącenie człowieka poza człowieka”, czego skutkiem (i efektem pożądanym) jest „doświadczenie obcości”¹⁴. I choć obu pisarzy wiele różni, niedaleko Karpowiczowi do Dukaja, bo u jednego i drugiego owo „doświadczenie obcości” nie jest źródłem lęku, ale przyjemności. Na różnych poziomach obaj też szukają i udzielają odpowiedzi na pytanie o rację świata stworzonego – jeśli u Dukaja dominuje motywacja estetyczna i etyczno-filozoficzna, Karpowicz ulega pokusie, by przetestować zmianę świata, pyta o taki sens literatury, który przekonuje nie do reguł otoczenia, ale do rzeczywistości kryjącej się w niszy prywatności na własnych warunkach. W planie społecznym jego książka staje się

¹⁴ Tamże.

więc lekturą skierowaną do podobnie myślących, poszukujących tego samego. „Bo tylko ci, z którymi się zgadzasz, są w stanie cię zrozumieć” – przekonuje autor¹⁵.

Świat w *Balladynach i romansach* oferuje możliwość wyjścia poza znaną codzienność, ale spotkanie z innością nie skutkuje przejrzeniem się w lustrze nieznanego, lecz wejściem w nową interakcję, która otwiera na inność w sobie i na przyzwolenie, by sprawdzić, co się pod ową innością kryje – na irracjonalność. W planie sensu Karpowiczowski model literatury pokazuje, że tam, gdzie zbankrutowała transcendencja, wieczna okaże się narracja; niezależnie od tego, co dzieć się będzie ze światem, niezależnie jak szybko brak dawnego porządku (tu symbolizowany przez znikające żelazka i kawę) zarośnie przyzwyczajeniem, będzie można rzeczywistość opisywać, a co za tym idzie – szukać kontaktu z tym, co podobne lub co daje się udomowić. Jak dawniej opowieść to pamięć, biblioteka zapisanych obserwacji, skojarzeń, wrażeń i – wypada podkreślić – terytorium działalności jednostki zdolnej „wyjść poza siebie” i rozpoznać się w relacjach narracyjnych (tak samo dotyczy to autora, narratora, bohaterów, jak i czytelnika), co dobitnie udowodniła porażka słynnego eksperymentu *A Million Penguins*, podczas którego półtora tysiąca internautów próbowało napisać wspólną powieść¹⁶. Takiej spersonalizowanej Narracji hołduje Karpowicz i takiej udziela głosu:

¹⁵ *Dobry dzień w parszywym świecie.*

¹⁶ Chodzi o projekt, który Penguin Books prowadził od 1 lutego do 7 marca 2007 r. W ciągu tego miesiąca każdy internauta mógł wziąć udział we wspólnym pisaniu powieści za pomocą technologii stosowanej przez Wikipedię (czyli dodawać nowe wpisy, edytować i kasować stare). Zgłosiło się 1,5 tysiąca osób, powstało ponad tysiąc stron tekstu tak różnorodnego – często niepoprawnego, bełkotliwego, momentami niezwykle inteligentnego – że niemożliwego do przeczytania jako powieści. Autorzy projektu *A Million Penguins* w raporcie podsumowującym przyznali, że eksperyment „wiki” powieści okazał się złym sposobem, by odpowiedzieć na pytanie, czy zbiorowość może napisać powieść, jednak stał się projektem pionierskim, jeśli chodzi o odkrywanie nowych form publikowania, tworzenia i współpracy. Pełna wersja raportu dostępna online: <http://www.ioct.dmu.ac.uk/documents/amillionpenguinsreport.pdf>.

Dzień dobry, nazywam się Narracja. Jestem rodzaju żeńskiego, jak wszystko, co ma sens. Narodziłam się w czasie. Umieję jednak sięgać głębiej niż mój początek i dalej niż mój koniec. (...) Na koniec chciałabym podzielić się refleksją na własny temat: tak naprawdę nie istnieje nic poza mną. Jestem wszystkim. Narrator umarł. Pozostała tylko Narracja. [B, 560–561]

Powieść nowocześnie sprofilowana jest tworzeniem osobnej przestrzeni, w której na nowo – za pomocą żywiołu słowa – konstruuje się rzeczywistość będącą wypadkową realności wchodzących ze sobą w kontakt uczestników wspólnego świata. Owa osobność nie niszczy bezpośredniego stosunku do rzeczywistości, ale wręcz dopiero go ustanawia. Dla Karpowicza opowieść, podobnie jak media z ich nieodłącznym elementem technologicznych innowacji, jest nieusuwalnym elementem doświadczenia. I tak jak język zostaje wewnątrznie przemodelowany przez nowe formy uczestnictwa w kulturze, tak świat, który się za jego pośrednictwem objawia, staje się światem przetworzonym przez autora, czytelnika i niejako przez sam tekst, bo rzeczywistość przycięta do powieściowej formy odsłania literaturę jako medium. Pociąga to za sobą także nowy typ pracy z tekstem, który nie może być już traktowany jako – przywołać tu trzeba postulat Ryszarda Nycza – „neutralny nośnik skończonych wyników poznawczej, twórczej pracy, gdzie indziej i kiedy indziej wykonanej; re-prezentacja tego, co wobec niego uprzednie i niezależne”¹⁷.

To bowiem także – pisze Nycz – zakumulowany w nim proces (regulowany profesjonalnymi procedurami) tworzenia, poznawania, badania oraz aktywowane w toku tego procesu środowisko warsztatowo-dziedzinowe i kulturowo-doświadczeniowe, będące „funkcjonalnym odpowiednikiem laboratorium. Jest to miejsce prób, eksperymentów, symulacji” (wedle określenia Latoura).¹⁸

I tak – idąc za myślą Latoura – proponuje Nycz nowe ujęcie laboratorium tekstu:

¹⁷ R. Nycz, *W stronę humanistyki innowacyjnej: tekst jako laboratorium. Tradycje, hipotezy, propozycje*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1–2, s. 240. Zob. także B. Latour, *Prolog w formie dialogu pomiędzy Studentem i (cokolwiek) sokratycznym Profesorem*, przeł. K. Abriszewski, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2.

¹⁸ Tamże.

jako węzła otwartej sieci translacyjnych operacji między tym, co przyrodnicze, społeczne i dyskursywne, mediatyzującego i inwencyjnie przekształcającego relacje między umysłem, ciałem a środowiskiem. Ta czynnościowa (operacyjna) koncepcja tekstu kulturowego łączy w sobie ściśle wiedzę dyscyplinową (wiedzę że) z wiedzą sprawczą (wiedzą jak) i ma charakter koncepcji pośredniczącej, mediatyzującej opozycyjne modele wiedzy i typy praktyk tekstowych; umożliwiającą przejście od humanistyki nowoczesnej do nowej humanistyki (posthumanistyki? neurohumanistyki? cyfrowej humanistyki?), która szuka dziś dla siebie miejsca między empirią a wirtualnością.¹⁹

Być może szukaniu nowych narzędzi analizy towarzyszyć powinno coś, co określić by można jako empatyczne podejście do tekstu – śladem emocji i indywidualnych wrażeń podążać za tym, co proponuje tekst, czym chce uwieść albo do czego zniechęcić/przekonać jego autor. Doświadczenie lektury staje się jedyną dostępną realnością – codziennością w szczelinie między „empirią a wirtualnością”. W takim ujęciu autor nie jest już mędrcelem, autorytet zyskuje niejako dzięki byciu poza obszarem tego, co sens narzuca, przyjmując rolę tego, który sens negocjuje poprzez kontakt z czytelnikiem wpisanym w tekst. Bycie w kontakcie będzie także przewidywaniem i odpowiadaniem na oczekiwania lub proponowaniem, ale zawsze oznaczać będzie tworzenie wspólnoty, której płaszczyzną porozumienia jest tekst traktowany właśnie jako laboratorium.

Karpowicz nie dzieli rzeczywistości na realną (znaną z codziennego – powiedzielibyśmy – namacalnego życia) i powieściową; obca jest mu „teoria dwóch światów” – jak ją określiła Hannah Arendt²⁰ – zgodnie z którą świat prawdziwy i świat pozorny różnią się tak bardzo, że nie mają możliwości się spotkać. U autora *Baladyn i romansów* rzeczywistość jest wymieszana i złożona z tego wszystkiego, co dziś staje się naszym udziałem na co dzień, a co Maryla Hopfinger nazwała rekonfiguracją komunikacji społecznej²¹.

¹⁹ Tamże, s. 252.

²⁰ Zob. H. Arendt, *Myslenie*, przeł. H. Buczyńska-Garewicz, Czytelnik, Warszawa 1991.

²¹ Zob. M. Hopfinger, *Literatura i media po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

I na tym wkroczeniu indywidualnego codziennego doświadczenia zasadza się gatunkowa dominanta Karpowiczowskiej powieści. Codzienne doświadczenie zakorzenia jednostkowe życie – powiedzielibyśmy – w byciu, czyli w rzeczywistości takiej, jak ją rozumie i jak jest dostępna poszczególnym postaciom. Dlatego nie dziwi, że powieściowy projekt zamyka sprowadzona z romantycznej opowieści Balladyna, która jako reporterka wojenna oddaje się w służbę opowieści, nawet jeśli ta nie zawsze spełnia obietnicę dotarcia do sensu:

Szukałam wszędzie. Goniłam za piekłem, tropiłam sprawiedliwość. Z nosem przy ziemi, z aparatem na szyi i dyktafonem w kieszeni. Szukałam wszędzie, dlatego zostałam reporterką. Obserwuję, słucham, zapisuję. [B, 575]

Balladyna wyrusza w kolejną podróż, by śledzić kolejną rewolucję; w tę literacką wyprawia się Karpowicz, by w następnej powieści *Ości* (2013) prześwietlić narracyjnym rentgenem świat wymieszanych kodów, kontekstów, dyskursów. I pokazać przy okazji, jak prywatne przenika się z publicznym.

Między tekstami

Pierwsze strony *Ości* należą do postaci imieniem Maja, w której czytelnicy obeznani ze współczesną prozą łatwo rozpoznają pisarkę Kaję Malanowską, autorkę głośnego debiutu *Drobne szaleństwa dnia codziennego*. Skłonna do depresji, pisząca blog, właśnie bez pracy, matka, żona, mieszkanka stolicy z wszystkimi przywilejami i ograniczeniami towarzyskimi wielkiego miasta, szukająca – a jakże! – pomysłu na siebie i na życie. Jednak nie do powieści z kluczem sprowadza się autorski koncept. Biorąc na celownik uczestniczących w tekstowej grze: autora, bohaterów, ich pierwowzory i czytelników, Karpowicz zmusza nas, byśmy uwzględnili komunikacyjny kontekst, w którym wszyscy funkcjonują. Owszem, Karpowiczowskie postaci czerpią z życiorysów realnych znajomych pisarza (Kai Malanowskiej czy Kingi Dunin), lecz nie o odszyfrowanie określonego środowiska czy konkretnych postaci tu chodzi. Kluczem do powieści zdaje się uobecnienie w literackim przekazie tego, co buduje relacje na poziomie

kontaktów codziennego współprzebywania wśród własnych tekstów, e-maili, SMS-ów, blogowych wpisów, internetowych felietonów, facebookowych plotek. Prywatność jak rozgrywana w blogu-powieści Kai Malanowskiej, której z tego powodu warto przyrzeć się bliżej.

Internet jest medium niecierpliwym, syci się chwilą, nie znosi kontemplacji. W sieciowych wyznaniach to porządek zapisu wyznacza to, co najważniejsze w danej chwili – i to, co na początku, jest tym, co wieńczy (w danej chwili) opowieść. U Malanowskiej niecierpliwie są uczucia – zmienne, chwiejne, nieznoszące momentów przestoju. Emocje nie są linearne, nie szukają swojego początku, nie wiedzą, jakiego chcą końca. Blogowe pisanie zatracą się w chwili odczuwanej, wymieszanej, nie potrzebuje żadnego porządku myśli, spójnej opowieści, szczyty się chwilowym uniesieniem. „Internet rządzi się logiką skojarzeń, a nie wyvodu”²², a nowe media – bezustannie się zmieniające – jakiegokolwiek rozpoznania czynią aktualnymi jedynie w danej chwili.

Historia powieści Malanowskiej – obficie korzystającej z blogowych zapisów – toczy się wokół osobistego kryzysu, uczucia stają się lustrem, w którym odbija się codzienność bohaterki i codzienność miasta, które ją otacza (przestrzeń miasta będzie ważna, bo symbolizuje zewnętrzną rzeczywistość, wyraźnie rozdziela klaustrofobiczne uczucia, ale także zbawiennie dla skołatanych myśli koresponduje ze światem wewnętrznym). Rzecz jasna trudno uciec od genezy i stwierdzenia, że *Drobne szaleństwa dnia codziennego* są literacko zmienionym zapisem depresji autorki, o czym Kaja Malanowska opowiada wprost:

Nie pisałam tego z myślą o wydaniu. Ta książka jest w dużej mierze moją historią. To oczywiście wersja fabularyzowana i dużo tam zdarzeń, które nigdy nie miały miejsca albo zostały zmienione.²³

²² J. Lipszyc, *Opowieść o nowym człowieku*, w: *Liternet. Literatura i internet*, P. Ma-recki (red.), Rabid, Kraków 2002, s. 165.

²³ Malanowska wprost opowiada o tym w wywiadach. „*Na razie muszę znaleźć pracę*”. *Rozmowa z pisarką Kają Malanowską*, Tok FM, 12 lutego 2013, <http://www.krytykapolityczna.pl/wydawnictwo/na-razie-musze-znalezc-prace-rozmowa-z-kaja-malanowska-na-tokfmp1> [dostęp: 27.09.2015].

Siłą rzeczy aspekt psychologiczny wysuwał się w czytelniczym i krytycznym odbiorze na plan pierwszy, podobnie jak zawarta w książce diagnoza społeczna, zgodnie z którą dobrze wykształcone wielkomięskie pokolenie 35+ cechuje brak stabilizacji pracy, miejsca, pozycji w związku. Można jednak na powieść Malanowskiej spojrzeć jako na pewną grę z kategorią prywatności, intymności odsłanianej w tekstach. Wówczas na pierwszym planie widzimy rozszady tekstów powstających pod presją emocji. Powieść jest właśnie takim zbiorem emocjonalnych zapisów, notatek, sugerowanych wpisów blogowych, a więc tym, co stanowi jej materię, są emocje: chwilowe, nieobliczalne, chaotyczne i wpływające na strukturę narracji. Nie ma mowy o przyjemnej lekturze. Obcujemy raczej z czymś w rodzaju seansu terapeutycznego, który rozgrywa się na naszych oczach. Opowieść osadzona w funkcji terapeutycznej wychodzi jednak poza konwencję *talking cure*, zapis tworzy konstrukcję („sam fakt zanotowania stanowi już konstrukcję” – napisał przed laty Kazimierz Brandys²⁴), gramatyka zdań staje się gramatyką opowieści. Jeśli na blogu procesem pisania steruje świadomość publikacji, w powieści Malanowskiej korzystanie z blogowych zapisów kształtuje chaotyczność opowieści, symuluje dostęp do bezpośrednich uczuć. Bo największym odkryciem Kai Malanowskiej jest prywatność tekstu – w jakiś zadziwiający sposób odmienna od tego, co określamy jako styl autora czy autobiograficzną intymność. Ta prywatność więcej ma wspólnego z fizycznym i biologicznym odczuwaniem furii, frustracji i obezwładniającej bezradności, która znajduje upust w pisaniu albo w fizycznym pozbywaniu się niestrawionych resztek. Znajdujemy się w tekście, którego opis jest nastawiony na cielesność odczuwania tego, co dzieje się na co dzień. Codziennosc depresji odsłania się przed nami z każdym kolejnym zdaniem.

Bohaterkę *Drobnych szaleństw* uczucia przykuwają do rzeczywistości kajdankami języka, stają się codziennym zmaganiem z najdrobniejszą czynnością, któremu towarzyszy przymus odnotowania, bliźniaczo przypominają krzątanie, zbywanie upływającego czasu

²⁴ K. Brandys, *Dzoker. Wspomnienia z terażniejszości*, PIW, Warszawa 1967, s. 198.

niepozornymi działaniami. Tak jak niegdyś książka Brach-Czainy²⁵ dowartościowała zwyczajne, niezauważalne na co dzień aktywności, tak powieść Malanowskiej docenia krzątanie uczuć, myśli, wstydlive sprzeczności. Fenomen codzienności według Malanowskiej polega na niepozornym dzianiu się, pozbawionej kontroli prywatności, intymności uczuć niewstydzających się własnych sprzeczności. Poza kontrolą narratorki-bohaterki odbywa się to, co się z nią dzieje i co może w danym momencie zrobić. I tak jak w wypadku blogu nieważny jest początek, to aktualne emocje narzucają rytm opowieści, tymczasowość unieważnia rolę pamięci. Wydaje się, że wszystko zaczęło się od innej, że to zdrada męża uwolniła niekontrolowany gniew, poczucie beznadziei, paniki, furii, przygnębienia. Uaktywniła depresję. Ale to tylko sugestia, lekko zarysowana możliwość. Nie mniej znaczący i dający te same podstawy do szukania przyczyn jest powrót do Polski ze Stanów Zjednoczonych, brak pracy, niemożność odnalezienia się wśród dawnych znajomych, w dawnym mieście, w nowym układzie społeczno-rodzinnym. Pomieszane nastroje, którymi nie rządzi porządek przyczyna–skutek czy bodziec–reakcja, oddają stan bezradności wobec tego, co nieuchwytnie. Trudno je jednoznacznie scharakteryzować i jeszcze trudniej wskazać jakąkolwiek prawidłowość powiązaną z dzieciństwem, sytuacją społeczną, środowiskową, zawodową. Wszelkie sugerowane przez Malanowską przyczyny, takie jak zdrada męża, toksyczna matka, wielkomięski stres niebycia na czasie (panicznie wspomagany częstą obecnością na modnym hipsterskim placu Zbawiciela) to jedynie cudzysłów z popkultury. Wiwisekcja, której poddaje się pisząca, uniemożliwia jednoznaczną klasyfikację jej stanu.

Przestrzeń wewnętrzna emocjonalnie współgra z miejskim kosmosem Warszawy żyjącej w różnych punktach rytmem jej bywalców. W ten świat wewnętrzno-miejski wprowadza nas autorka już na samym początku:

Księżyc zaczepił się o dźwig gdzieś w okolicach placu Unii i tam ugrzązł, pewnie na całą noc. Wielki, pomarańczowy, trochę spłaszczony u góry balon.

²⁵ Zob. J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, eFKA, Kraków 1999.

Tuż poniżej wyzywająco błękitny neon z napisem „PKO” i ciemne bloki schodzące w dół ku uliczce, która prowadzi prosto do moich okien. W mdłym świetle latarni pełzną po niej niepokojące cienie lysych topoli, wyschniętych zimą jak staruszki, których skóra pomarszczyła się, spierzchnęła i przyrosła do kości. Próbuje sobie przypomnieć, jak się czułam, zanim to wszystko się zaczęło, zanim zaczęłam spadać, żeby w końcu zatrzymać się tu, wpatrzona w miejską noc.²⁶

Manifestacyjnie literacki opis nie pozostawia złudzeń, że będziemy mieli do czynienia z opowieścią kształtowaną literacko. Nocny obraz podsuwa tonację literackiej optyki, bo to mroczne i ciemne uczucia zdominują osobistą historię, której rytm wyznaczą chwilowe wrażenia, a nie presja pamięci. Jednostkowe doświadczenie i prywatna opowieść będą miały też znamiona cielesnego odczuwania siebie i świata. Cieleśność tak kłopotliwa zazwyczaj do wyrażenia u Malanowskiej jest czymś naturalnym, nie stanowi tematu tabu. Cieleśność i fizyczność odczuć pojawiają się jakby przy okazji. Trzeba przy tym pamiętać, że w nowych przestrzeniach komunikacyjnych to nie cieleśność stanowi fundament tożsamości; widzialną częścią tej ostatniej staje się tekst, dlatego opisywanie będzie nieodzownym elementem codziennych działań. Malanowska pisać więc będzie, gdy wychodzi z domu, spaceruje, śledzi trasę zdradzającego męża, daje pozór tego, co nazywa się funkcjonowaniem w świecie.

Myszę o tym, jak to jest, kiedy życie rozdziela się na dwie równoległe opowieści, których nie chce się, nie można połączyć, bo uczucia w jednej przeczą tym z drugiej. Jak on to czuł od nowa? Jak budował powoli ten niedostępny dla mnie świat, tę obcą intymność z kimś innym? Wkładam kłapki, przekręcam klucz w zamku. Zaczynam od metra. Może jechał ze ściśniętym gardłem do centrum? Wypychał z pamięci mieszkanie na Bruna, nakazywał sobie zapomnieć o mnie i o Mani na tych parę godzin. „To nic złego, nie robię nic złego” – powtarzał sobie. W wagonie hałasowała młodzież w dresach, staruszek z walizką i poszarzała pani bez wieku, która czyta bulwarówkę. Wysiadam przy Świętokrzyskiej. Zacznę od drugiej strony. Krakowskie Przedmieście, Cafe Cardinale. [D, 214]

²⁶ K. Malanowska, *Drobne szaleństwa dnia codziennego*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 5. W dalszej części cytuję za tym wydaniem, w nawiasie podając [D] i nr strony.

Chodzenie po mieście jest śledzeniem własnych uczuć, powtarzaniem ich, jakby przeżyć coś ileś razy oznaczało wreszcie pozbyć się związanego z tym bólu. Powtarzanie będzie próbą wychodzenia z depresji, tak jak pisanie jest powtarzaniem historii już kiedyś zasłyszanych i opowiedzianych, zgodnie z poglądem głoszonym przez orędowników antycznych wzorców albo – jak powie Kristeva – „czytaniem», które stało się wytwarzaniem”²⁷. Niezależnie od poglądu pisanie jest także (przede wszystkim?) szukaniem kontaktu – ze sobą i z innymi. Blog w powieści Malanowskiej jest właśnie osadzony w tej roli: jest próbą szukania kontaktu bez wskazywania określonego „ty”. Pisanie daje wytchnienie od natłoku sprzecznych albo bezwolnych uczuć, stwarza strukturę, w której mogą się pomieścić, dają się nazwać, pozwalają zobaczyć z zewnątrz, a uzewnętrznione jakby mniej poddają się presji lęku.

Wraca trochę wcześniej, niż zapowiedział, nie wiem, dlaczego przeraża mnie jego niespodziewana obecność w domu, więc siadam do komputera i piszę, stukam w klawiaturę z zawziętością. Ten blog jest jak kuracja psychiczna, substytut xanaksu, środek znieczulający, odwracacz uwagi. [D, 150]

W *Drobnych szaleństwach* blog pojawia się jako czynność blogowania, ale i jako tekst spoza tego, do którego czytelnik ma dostęp. To tekst, o którym się mówi, który jest elementem codziennej krzątania myśli bohaterki-autorki. Element utrzymujący w kontakcie.

Znowu zapadam się w siebie. Tak bardzo się boję kontaktów z Szymonem i w ogóle kontaktów z ludźmi. Stąd ta obsesyjna potrzeba pisania, inaczej nie potrafię się z nikim porozumieć, tylko przez internet mi to wychodzi. Stukam w klawiaturę. [D, 138]

Stwarza ramy, narzuca reguły – wystarcza do przetrwania dzień po dniu. Pisanie u Malanowskiej nie tylko wkracza w codzienność, ale ją anektuje: wszystko jest mu podporządkowane, bo tylko pisząc, można czuć się dobrze. Nie chodzi o to, żeby coś zrozumieć,

²⁷ Zwraca na to uwagę Jonathan Culler, zob. tenże, *Presupozycja i intertekstualność*, przeł. K. Rosner, „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 3, s. 300.

ale żeby się wypowiedzieć oraz żeby nawiązać kontakt – oto istota blogowego zapełniania ekranu.

Każdorazowe – pisze o blogach Jakub Momro – w momencie aktu lektury, w trakcie podejmowania próby kontemplacji ustalanie sensu jest całkowicie bez-znaczenia. Ta niemożliwość roztacza swoje panowanie nad potencją autodefinicji, konstytucji podmiotu. Rozbite lustro, obraz wieńczący koniec refleksyjności, niweczący podział na przedmiot odbijający oraz odbijany, zapowiada także koniec mitów nowoczesności, w który wpisuje się oczywiście autobiografia, trzymająca pieczę nad rozmaitymi gatunkami „wyznaniowej” literatury.²⁸

„Ja” piszące na nowo ustala relacje w pakcie autobiograficznym, nieco przesuując akcenty. „W sieci, przed ekranem nie ma miejsca dla autobiograficznej triady Lejeune’a” – stwierdza Momro²⁹ i zaraz przypomina, że sam Lejeune modyfikuje w ostatnich pracach swoje stanowisko³⁰:

Relatywizując jednak nieco element Prawdy, uczony kładzie nacisk na fakt użyteczności społecznej blogów, choć nie pokusił się o wyjaśnienie specyfiki owej funkcji. Wskazuje jedynie na dokonującą się w ramach genologicznych paradygmatów dekonstrukcję gatunków.³¹

Wyrosłe z blogowych doświadczeń „ja” piszące chce się zadomowić w tekście, w codzienności zapisu szuka ukojenia. Już semantyka podsuwa skojarzenia – w końcu prowadzić blog to jak prowadzić dom: dbać o niego, zapraszać, przebywać, zamykać się przed innymi albo otwierać na intymność. Pisanie dla bohaterki *Drobnych szaleństw* nie kończy się na zapełnianiu ekranu komputera. Pisze, kiedy spaceruje, kiedy obserwuje miasto, kiedy myje okna. „Piszę i mam poczucie, że coś robię, podczas gdy od miesięcy nie robię zupełnie nic. En i ce i kropka. (Chociaż nieprawda, umyłam okna)”

²⁸ J. Momro, *Henri-Frederic Amiel i Maria Baszkircew w internecie. O blogach okiem literaturoznawczym (i nie tylko)*, w: *Liternet*, s. 111.

²⁹ Tamże, s. 117.

³⁰ Zob. P. Lejeune, „*Cher ecran...*”. *Journal personnel, ordonnanceur, Internet*, Seuil, coll. La couleur de la vie, Paris 2000.

³¹ J. Momro, dz. cyt., s. 117.

[D, 150]. Mycie okien jest nieważne – jest elementem krzątania, codziennej przezroczystości umykającego czasu i uciekających zdarzeń. Ujawnia to, co jest poza pisaniem (wypełniającym przestrzeń dnia), co jest tym innym działaniem się. To nie jest po prostu budowanie rzeczywistości za pomocą słów, emocji, układu zdań, potoku wypowiedzi wyrzucanych z siebie pod wpływem impulsu. Mamy do czynienia z „ja” dnia codziennego, emocjonalnej codziennej krzątania, które próbuje chaotyczną rzeczywistość zagospodarować. Pisanie z blogowym rodowodem wyzwała spod władzy oficjalnego obiegu (redaktorów, wydawców, decydentów publikacji), daje niezależność ustanawiania, powtarzania siebie (tym tropem idzie, poszukując tego, co tożsame i co odróżnia od innych, a więc co nadaje tożsamości rys indywidualny), ujarzmia chaos, daje przestrzeń mieszczącą sprzeczności, niekonsekwencję, tymczasowe stany, odczucia, myśli. Pozwala zaistnieć codzienności w jej najbardziej prozaicznym wymiarze: niedziania się, nieznaczających działań, przezroczystości wpływających godzin.

Ale wracając jeszcze do „ja” – to, co wynika z semantyki (z tego językowego uzusu, że „blog się prowadzi”), skutkuje zwróceniem uwagi na podmiot. Zwraca uwagę na to, że w tym tekstowym wymiarze bloga nie tekst jest centrum, bo blog to coś więcej niż tekst – to cała infrastruktura technologiczna z linkowaniem, komentowaniem, układaniem wpisów, tworzeniem archiwum. Była tu mowa o tym, jak ważny jest czytelnik, bo to on dopełnia sens blogowego pisania. Ale i autor jest ważny – i może w związku z tym, że „prowadzi blog”, a nie „pisze”, mniej rozplywa się w tekście, więcej ma władzy nad tym, co nazwać wypada zarządzaniem treścią, a więc tym, co wynika z technologii wpisów i komentarzy. Nie dość powiedzieć, że blogowe zapiski stają się nieusuwalnym elementem jednostkowego doświadczenia – dziś nie do pomyślenia jest już funkcjonowanie bez technologicznych innowacji. Bohaterka Malanowskiej pisaniem ustanawia swój nowy porządek, którego wyznacznikiem będzie codzienność jako prywatny zestaw epizodów, chwilowych utrwaleń. Jego potwierdzeniem staje się spotkanie „ja” piszącego z „ja” czytającym, bo pisanie w wydaniu blogowym – jak żadne inne – potrzebuje czytelnika, dopełnia się w oczach innego.

I czasem – jak w powieści Malanowskiej – doprowadza do zmiany, gdy spotkanie blogerki z czytelniczką odbywa się w realu. Tak jakby nagle akt lektury miał moc performansu przemieniającego swych uczestników i na nowo ustanawiał relację między byciem a pisaniem, między bytem słownym a bytem cielesnym.

Zadzwoniła o świecie, że jest już w Warszawie, żeby jej otworzyć. Pół godziny później była w domu, a teraz siedzi przede mną, moja Anna. Piszemy do siebie już od miesiący, ale do tej chwili była wirtualna. (...) Odprowadzam ją na dworzec, macham na pożegnanie. Do widzenia, Anno, moja Anno In, która wyłowiała mnie z sieci, polubiłaś taką, jaką jestem. Wracam do domu. Tęsknię już do Szymona i Mani, niech w końcu wrócą z wakacji. Mam trzydzieści pięć lat. Zaczynam od nowa i jestem z tego zadowolona. [D, 234–235]

A więc pisanie – pojedyncze i z doskoku, nieroszczące sobie praw do bycia całością, pisanie jako wykwit emocjonalny, przemyślenia aktualne do kolejnego wpisu i następnego update'u – staje się zmienną w rzeczywistości, prowadzi do innego celu niż puenta opowieści. U Malanowskiej blog jest formą opisywania emocji, mówienia o emocjach, radzenia sobie z potrzebą kontaktu ze sobą przy niemożności nawiązywania kontaktu z innymi, uzależniania od tego kontaktu z innymi. Wprowadzony do powieści blog będzie podkreślał przypadkowość zapisu, z nieważności czynił cechę dystynktywną. Blog nie jest przeciw powieści, ale próbuje powieść na nowo uwiarygodnić, nadać wypowiadającemu-piszącemu rangę głosu odrębnego, a tekstowi – ogląd krytyczny.

Rzeczywistość cyber-pamiętników istnieje w ramach modelu bez centrum. Każdy wpis, każde nawiązanie, każda odpowiedź nie odsyła do żadnej całości, ślizga się po powierzchni, po płaszczyźnie tekstu; wszystkie zapisy połączone są jedynie wewnątrz sieci według strukturalnych i operacyjnych zasad. Nie jest to reguła, którą można bez zastrzeżeń nazwać estetyką fragmentu; fragment zawsze odsyła do transcendentalnej, metafizycznej, fizycznej czy jakiegokolwiek bądź Całości. Blogami rządzi raczej resztką, niepasujący element, pozbawiony adresu i zabezpieczenia w niewzruszonych instancjach.³²

³² Tamże, s. 116.

Wypada dopowiedzieć jeszcze, że w literaturze czerpiącej z blogowych zapisów językowa materia zyskuje ważność, „bluszczy języka”, który tak oddzielał podmiot od świata w tymczasowych zapiskach, sprzyja scalaniu, nakierowuje na siebie poprzez tak zwaną przypadkowość, zbliża „życie” do „ja”. U Małanowskiej zakleszczone między tekstami „ja” poprzez język zaznacza własną odrębność – niby to nic nowego, ale jednak owa odrębność zasadza się na zestawie epizodów widzianych w prywatnej (intymnej) optyce. Prywatność jest intymnością tak zwanego zacisza domowego. I taki tekst jako cytat blogowy w powieści zbliża do tego, co Nycz nazywa „cytatem z rzeczywistości”³³, a co można by przemianować na „cytat z codzienności”. Przebywamy w codzienności pisania niepoddanego dystansowi czasu.

Karpowicz, kreśląc wizerunek Mai, czerpie z klimatu jej prozy. W *Ościach* autor proponuje projekt, u którego źródeł znajduje się pytanie o to, jak wyglądają więzi w sieci relacji i niehierarchicznych powiązań i czy ów sprywatyzowany świat wytrzyma próbę rozerwania łączących go nici. I tym razem dostajemy opowieść złożoną z części (podobnie jak w przypadku *Balladyn* z tą samą ofertą dowolnego żonglowania czytelnickým okiem), z wielością wątków i słowotoku. „Autobus wolno stał w korku i niepoprawnym związku frazeologicznym” [O, 7] – już to początkowe zdanie sygnalizuje, że tym razem pod lupę zostanie wzięty język, skoro to on jest orężem w walce o zaistnienie. Bohaterowie *Ości* życie zamieniają w literaturę – to, co im się przydarza, od razu przemieniają w opis, brną w powiązania i interpretacje, wszystko widzą w ciągach kontekstów dostarczanych przez seriale, gry, powieści, filmy. Każda z postaci – nie tylko celująca w tym Maja – bezustannie się analizuje, spogląda na siebie jak na profil na portalu randkowym, próbując wyczytać, jakim jest ten, kto kryje się za lapidarną formułką. Tak też dokona się prezentacja bohaterów (wyróżniona przez autora osobnym akapitem i dodatkowo podkreślona kursywą):

³³ Zob. R. Nycz, „Cytaty z rzeczywistości”. *Funkcje wiadomości prasowych w literaturze*, w: tenże, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1993.

Maja: wiek 36 lat; waga 52 kg; wzrost 160 cm; oczy piwne; orientacja seksualna: hetero ze skłonnościami do dramatu i eksperymentu; orientacja światopoglądowa: depresja; narodowość: w zaniku; stosunek do ofiar Holocaustu: empatyczny. [O, 7] (...)

Ninel LUBIĘ TO na Facebooku: Sześć stóp pod ziemią; Nie czytam poezji; Mad Men; LGBT – QWERTY; Wołę żaby od mieszkańców Augustowa; Fiodor Dostojewski nie żyje; Nie chodzę na panele, w których występują tylko mężczyźni; Feminoteka; Głupie teksty Helweticą na artystycznych zdjęciach.

Ninel nie lubiła na Facebooku: ZNAJOMI. [O, 70].

Każdy z bohaterów próbuje uwieść czytelnika; tego samego próbuje narrator i tam, gdzie nie może dostarczyć profilu postaci, podaje cytat-motto – najczęściej to fragment książek innych autorów. Próżno tu szukać innych powiązań poza przygodnymi; na nic zdają się próby łączenia fragmentu wiersza Krystyny Miłobędzkiej z opowieścią o Ninel podróżującej pociągami do Łodzi, by odwiedzić chorą matkę. Za to już cytat przerywający tok opowieści staje się synonimem oddechu, szansą na nowe skojarzenie chroniące przed nadmiarem (emocji, ludzi, słów) albo pustką, dlatego Maję w dusznym, klaustrofobicznym autobusie uspokaja powtarzanie strof Kawafisa – poezja wyrwana z kontekstu sensu i dziedzictwa tu pasuje jedynie jako oddająca stan emocjonalny.

Osobnicza wrażliwość wydaje się jedyną zasadą literackich skojarzeń. Literatura próbuje uwodzić, czym może, a skoro jej materia są słowa, to gadaniem zabiega o to, by racja była po jej stronie. Przy czym owa „racja” nie oznacza tu wcale przekonywania do głoszonych prawd czy słuszności wypowiedianych sądów, słownymi kombinacjami pragnie skupić na sobie uwagę, zaintrygować i przytrzymać oko czytelnika. Dlatego każdy rozdział będzie budować intrygującą sytuację narracyjną od pierwszego zdania – najpierw zostaną przedstawione okoliczności, a dopiero potem postaci³⁴. Za pomocą gry słów, nawiązań i kodów, potocznych

³⁴ Zwróciła na to uwagę Zofia Król, wskazując także, że każdy fabularny tok „jest miarowo i systematycznie przerywany narracyjnymi interwencjami”. Jej zdaniem – inaczej niż ja wskazałam – wszelkie cytaty w tekście są interwencją w tok fabularny, która „umożliwia autorowi zdystansowanie się do fabuły”. Zob. też, *Codziennie*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/4609-codziennie.html> [dostęp: 29.09.2015].

zdań i zabawnych odwołań powieść flirtuje z czytelnikiem, by ten odnalazł przyjemność już nie tylko w śledzonej historii, ale w jakimś wspólnym świecie – czy to warszawskiej topografii hipsterów, czy w nawiązaniach intertekstualnych, czy w fascynacji żywiołem opowieści czerpiącej z rzeczywistości³⁵, czy wreszcie w marzeniach o innym niż tradycyjny modelu rodziny³⁶: wielowariantowej, ludzko-ludzkiej albo ludzko-zwierzęcej.

Podziały ideologiczne – pisze Przemysław Czapliński – są tu anachroniczne, a stojące za nimi światopoglądy – dziurawe i niekompletne. Tożsamość jednostkowa jest z kolei coraz bardziej złożona – rozmaite jej aspekty coraz częściej pozostają w jednym człowieku niespójne czy skonfliktowane. Z tego powodu bohaterom we własnej skórze trochę ciasno. I to jest istota procesu uchwyconego przez Karpowicza: społeczeństwo zmienia się nie dlatego, że wszyscy stają się permissywnymi liberałami i wykształcają spójny światopogląd, lecz dlatego, że ich erotyczno-emocjonalna sfera wyzwala się spod wpływu idei.³⁷

Porozumiewanie się za pomocą kodów niewątpliwie służy więc odnajdywaniu się w tym samym świecie – jakkolwiek go określimy: czy jako „bycie na czasie”, czy „bycie w kontakcie”, czy

³⁵ Pierwowzorem niektórych postaci są Kinga Dunin, Kaja Malanowska, jej syn Bruno, drag queen Kim Lee czy Krzysztof Tomasik. Powieść nie wpada jednak w pułapkę łatwego biografizmu; sam autor przyznawał w wywiadach, że przywołane osoby „żyją tak irytująco poza porządkiem literatury, że nie miałem z nich większego pożytku”. Wyjaśniał również, dlaczego chciał, by przed drukiem przeczytały powieść: „Żeby niby dać im szansę na wyeliminowanie pewnych intymnych sytuacji, w których posiadanie wszedłem po przyjacielsku i prywatnie? Wręcz przeciwnie. Wchodząc w fikcję, można dotknąć rzeczywistości. Innymi słowy, budując fikcyjnych bohaterów, mogłem niechcący napisać sceny, o których nie widziałem, że znalazły kiedyś odbicie w rzeczywistości. To bywa niebezpieczne i bolesne, kiedy fikcja przykleja się do realu”. *Dobry dzień w parszywym świecie*.

³⁶ Analiza modelu rodziny zaprezentowana przez Karpowicza została omówiona przez Przemysława Czaplińskiego. Zob. tenże, „Ości”: *dobra nowina Karpowicza*, „Gazeta Wyborcza” 10.06. 2013, http://wyborcza.pl/1,76842,14075455,_Osci_dobra_nowina_Karpowicza_RECENZJA.html [dostęp: 30.08.2015]. Czapliński podkreśla, jak bardzo także we wcześniejszych powieściach zajmuje Karpowicza „cud międzyludzkich relacji – świecki cud przemiany człowieka osobnego w człowieka powiązanego”.

³⁷ Tamże.

„bycie zaangażowanym”. Na poziomie relacji międzyludzkich albo międzygatunkowych – jak w przypadku człowieka i mieszkającego z nim kota bądź tchórzofretki – służy porozumieniu i potwierdzeniu tego porozumienia, a co za tym idzie – niweluje samotność. W powieściach Karpowicza najważniejsze jednak wydaje się nie to, że tak się dzieje, ale to, jak autor za pomocą tekstu (i dzięki zbawczej mocy opowieści) zamienia samotność w relację, jak tekst staje się medium sensu. Streszczenie – choćby i najlepiej referujące tok zdarzeń – nie oddaje tego, co jest istotą tej narracji, nie mówi o niej prawie nic. Nie wystarcza lapidarne stwierdzenie, że o świecie opowiada się, używając języka zapożyczeń i klisz, choć to właśnie ten momentami udziwniony język, próbujący w ustach każdej z postaci wynaleźć się na nowo, jest narzędziem i istotą stwarzanej rzeczywistości. To dzięki niemu próbuje się zaistnieć, ale i w nim świat (już nie tylko postaci) skutecznie się chowa. U Karpowicza nie ma buntu przeciw współczesności, próbuje się ją za to przykroić do osobistych ustawień, podobnie zresztą jak język, który – zaskakująco – swoją oryginalność zamienia w wiarygodność definiowaną jako nowa wersja autentyczności. To reguły tego języka narzucają, że we wspólnocie autora, bohaterów i czytelników wszyscy za wszelką cenę próbują uniknąć banału (a jeśli się na niego decydują, to tylko w ramach świadomie użytej konwencji) i że tu, tak jak w świecie „bycia na czasie”, nie wolno narazić się na śmieszność, czyli – jak pokazują obie powieści – odsłonić w swojej nieporadności w tym, co najbardziej intymne. Dlatego bohaterowie kryją się za gardą milczenia, konwencjonalnych zwrotów, ironii. Szymon woli nakrzyczeć na swoją żonę Maję, niż powiedzieć jej, jak bardzo czuje się bezradny i samotny; i chociaż rozplacze się przy przyjacielu na parkowej ławce, to także wtedy nie mówi wprost, co go dręczy, zasłaniając się lingwistycznymi problemami z tłumaczeniem. Relacje międzyludzkie są w *Ościach* grą, której dostarcza się zdarzeń, dlatego w grze uników Krzysztof z Andrzejem najbardziej dbać będą o alibi w postaci wydarzeń („Trzeba naszykować grom zdarzenia, nagiąć je, przygotować im czas i przestrzeń. Gdy więc «coś mi nagle wypadło», to musiało wypaść”). [O, 127]

Do opisanego zaproponowanej przez Karpowicza struktury świata nie wystarczają więc znane kategorie, świadomość autora – a co za tym idzie świadomość tekstu – wymyka się tradycyjnym ramom opisu, domaga się jeśli nie nowej filozofii, to przynajmniej podejścia pozbawionego założeń, podążającego za niewiadomą. „Pisanie o książkach Ignacego Karpowicza najlepiej zacząć od miejsca, w którym kończą się racjonalne argumenty, a zaczynają emocje” – przekonuje Kinga Dunin³⁸. Lektura staje się indywidualnym i zindywidualizowanym odbiorem, każda interpretacja innym punktem widzenia, osobistym włączeniem się do tego łańcucha relacji i powiązań – przy czym każdy decyduje sam, do kogo się przyłączy, od kogo zacznie wic swoją pajęczą nić. Świat w tej wersji staje się współlistnieniem, ludzie zaś szukają innych, by oswoić obcość w sobie; dlatego w tym spotkaniu (postaci, okoliczności, narratora z bohaterami³⁹, czytelnika z tekstem) ważniejsze okaże się zwrócenie uwagi na to, co się dzieje z układem powiązań, w którym tkwimy. I kiedy rzeczywistość wypada z wewnątrzświatowych zawiasów, tym, co scala, będzie wola, chęć, by być w relacji – dlatego Szymon z Frankiem godzą się na zaproponowaną przez Maję nową formułę rodziny rozszerzonej o kochanków.

Zanim jednak dojdzie do nowego zawiązania się (wątków i ludzi), w tej niedostępnej na co dzień szczelinie rozpada się fasada rzeczywistości – tego, co za rzeczywistość było uznawane – i zaczyna się otchłań prawdziwie obcego, szczerze niewiadomego. Z tego klinca zdaje się wyłaniać Karpowiczowska koncepcja literatury,

³⁸ K. Dunin, *Rozważny i romantyczny*, „Gazeta Wyborcza” 11.09.2011, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/4488-webdoc.html> [dostęp: 15.08.2015].

³⁹ Narrator nie tylko nie jest wszechwiedzący, ale chwilami podkreśla, jak bardzo podlega tym samym regułom, co inni bohaterowie i, przykładowo, w ślad za Mają traci rozeznanie w postaciach:

„– I co teraz zrobisz? – zainteresował się Krzyś albo Andrzej.

– Jestem bezrobotna. Chyba się stoczę po drabinie społecznej. Uważasz, że nie potrafię?

– Szymon wie? – dopytywał Krzyś albo Andrzej.

Maja pomyślała sobie, bocznym torem: Andrzej jest tak nieabsorbujący, że z praktycznego punktu widzenia mogłabym go traktować jako cechę charakteru Krzysia”. [O, 23]

która naśladowałaby układy powiązań, a nie elementy rzeczywistości; byłaby wchodzeniem w relacje z bohaterami, tekstem i czytelnikiem. Nic tu nie będzie oczywiste, bo i być nie może – zdaje się mówić Karpowicz. Język nie jest tym, co osacza, ale tym, co wyzwala – i co jednocześnie zamyka w pewnej zastanej formule. Ta ambiwalencja – jej świadomość i przyzwolenie na nią – być może jest najskuteczniejszą obroną przed klaustrofobiczną opresją języka. Przybliża też do tego, co rozpięte między bezpośredniością a mediacją. O ile jednak do tej pory w literaturze bezpośredniość zdawała się tym, co skrywane za kostiumem słowa, gestu, kreacji, o tyle teraz Karpowicz zmienia kierunek tej wymiany – to gest, słowo, kreacja będą zbliżać do tego, co bezpośrednio dane, jak w przemianie Maksa w drag queen:

Norbert przeczuwał, że w szczelinie pomiędzy Maksem a Kim Lee, gdy jeden człowiek przechodził w drugiego w sposób niepojęty, w klinie wbitym w postać Wietnamczyka, który to klin rozszczepiał ją na Maksa i Kim Lee, w tej szczelinie on był prawdziwy. On, czyli nie Maks i nie Kim Lee. Norbert nie znał jego imienia. Nie znał imienia postaci, z której brali się Maks i Kim Lee (...). Ta postać bez imienia, to krótkotrwałe zaklinowanie w prawdzie, one były uderzające i bolesne. [O, 179–180]

I może to właśnie próbuje powiedzieć autor sobie i swoim czytelnikom, że skryci za kodami, kliszami nie umiemy już zdobyć się na szczerość (wobec samych siebie?); nie wiadomo zresztą, co miałyby nią być, żaden „prawdziwy profil” nie istnieje. Maja nie mówi więc mężowi, że straciła pracę, on nie mówi jej, co czuje, oboje długo nie mówią o swoich kochankach; Andrzej z Krzysiem grają w grę unikania bezpośredniego spotkania, by nie powiedzieć, że coś uwiera, choć do końca nie wiadomo co, bo – jak tłumaczą – przecież nic się nie wydarzyło. Tu właśnie – pomiędzy mówieniem a niemówieniem – rozgrywa się prawdziwy dramat, wobec którego – jak wobec eutanazji Krzysia – zostajemy sami, z koniecznością – bo to już coś więcej niż tylko możliwość – dopowiedzenia. I tak *Ości* stają się opowieścią o wspólnotcie czy też pragnieniu wspólnoty opartej na więzi emocjonalnej, na poszanowaniu inności i obcości, w której niedopowiedzenie nie jest zadaną zagadką, ale miejscem otwierającym opowieść na to,

co nieoczekiwane albo nie do wypowiedzenia – jak w styczności ze śmiercią, kiedy żadna znana formuła nie wystarcza, a konwencja kruszy się pod ciężarem bezradności. To, co uwięzione w powiązaniach i odsyłaczach, Karpowicz próbuje wyzwolić za pomocą tekstu, za pomocą opowieści próbuje nadać temu sens, z przygodności stworzyć model świata różnorodności stykających się ze sobą i wpływających na siebie elementów. Niewątpliwie autor hołduje poetyce nadmiaru (postaci, wątków, historii, słów, stron), ale towarzyszy temu – jak się wydaje – plan, by pokazać, że nadmiar nie musi oznaczać chaosu, tylko możliwości wielorakiego i wielokrotnego wyboru.

I choć Karpowicz mówi o świecie poprzez zlepek cytatów i kontekstów – a o obu powieściach można opowiadać, tylko przedzierając się przez gąszcz nawiązań, odwołań, konwencji – to jest to przestrzeń, która pozwala odnaleźć się po swojemu. Poza nawiązywaniem porozumienia z czytelnikiem to także rejestr relacji autora z tekstami, styczności z gramami, serialami, internetowym i SMS-owym slangiem, zapis jego fascynacji podróżami, mitologią, ideami, książkami⁴⁰. Wyłania się z tego literatura, ale przy okazji także pewien projekt społeczny, kierujący uwagę na możliwość zmiany myślenia o rzeczywistości, ustawiania jej interfejsu według osobistych preferencji. I tak – zdaje się mówić autor – świat nie jest substancją, ale zbiorem relacji i tylko tak pozwala się definiować. Osoby, rzeczy, zwierzęta, pojęcia znaczą o tyle, o ile odsyłają do innych osób, rzeczy, zwierząt, pojęć. Skojarzenia, odnośniki, odwołania kulturowe, konstrukcje słowne

⁴⁰ Karpowicz znany jest ze swoich poglądów na temat państwa, Europy, roli Kościoła w życiu społeczno-politycznym, empatii wobec cierpienia zwierząt (zob. np. *Ile bólu wchłonął twój ulubiony ser?*, „Gazeta Wyborcza” 26 lipca 2013). Zaangażował się też w kampanię sprzeciwu wobec nazistowskich wybrzków w Białymstoku. Zob. jego teksty: *Wykopmy rasizm z Białegostoku. Nienawiść*, „Gazeta Wyborcza” 24.05.2013, http://bialystok.gazeta.pl/bialystok/1,126508,13971759,Wykopmy_rasizm_z_Bialeostoku_Nienawisc_esej_Ignacego.html [dostęp: 10.09.2015]. Przy tej okazji można zaobserwować również, że w odniesieniu do interpretacji twórczości zmienia się znaczenie biografii pisarza. W przypadku Karpowicza znaczące jest miejsce zamieszkania (przeprowadzka z Warszawy na podlaską wieś bez bieżącej wody, gdzie mieszkali dziadkowie), znaczące są również jego poglądy społeczno-polityczne, ale już w zasadzie nieważne wydają się szczegóły prywatnego życia, choć fabuła powieści czerpie np. z towarzyskich powiązań autora.

ocalają odrębność jednostek, ich sposób wyrażania siebie, wydaje się, że chronią również przed demagogią (jak choćby Norberta nie tak łatwo poddającego się słowno-ideologicznej edukacji ze strony Ninel). Równocześnie jednak – trudno oprzeć się lekturowemu wrażeniu – stanowią tak szczelną kotarę, że nie sposób dotrzeć do tego, co kryje się pod hasłem „bezradność” czy „intymność” – coś, co mieści się w tej ulotnej chwili, gdy Maks przeistacza się w Kim Lee. Słowotok Mai będzie zbitką skojarzeń niepowiązanych żadnym nadrzędnym sensem, nigdy jednak nie będzie emanacją tego, co niezrozumiałe. Tak jak w internetowych kontaktach zasłona szklanego ekranu, tak tu kotara języka nie pozwala na konfrontację prawdy ciała i zmysłów. Karpowiczowska sieć wije się i płacze dość szczelnie dzięki temu, że jej elementy dbają o to, by się nie zerwała. Są w kontakcie, bo mówienie oznacza istnienie, staje się – jak w praktykach wirtualnych – synonimem obecności. Tyle tylko że w tym literackim świecie-sieci nie chodzi już tylko o to, że jesteśmy wystawieni na oko obserwującego – ono jest w nas. Prywatność – ta niedostępna dla innych, intymna, osobista – jawi się w tych powieściach jako przerażająca – jakby w grze o życie rywalizowała z nicością. To ona domaga się nowego języka, nowej formuły zaistnienia, sposobu na uchwycenie dramatu niewyraźnego. Tak jak trwała więź (z komunikacją/porozumieniem jako jądrem relacji) powstaje tam, gdzie sytuuje się tytułowa oś – jest szkieletem, ale i domagającą się dopełnienia końcową sylabą, która bez tego, co ją poprzedza, sama nic nie znaczy.

Książki nie powstają w próżni, czyli czy awantura o dług to zadanie dla badaczy literatury

„Chciałbym oświadczyć, że sekretarz nagrody Nike nie miał prawa głosu” – to jedno zdanie Ignacy Karpowicz wygłasza w swojej auto-prezentacji przed ogłoszeniem wyników na gali nagrody Nike 2014⁴¹. Nic więcej nie dodaje, przeświadczony, że powszechnie zrozumiały będzie kontekst tej wypowiedzi i dla zgromadzonych w auli Biblioteki

⁴¹ Nagroda Nike przypadła nie *Ościom*, ale historycznemu esejowi autobiograficznemu Karola Modzelewskiego.

UW, gdzie odbywa się uroczystość, i dla widzów TVP Kultura i TVP 2, którzy oglądają transmisję. Wygłoszone na scenie zdanie wieńczy serię facebookowych wpisów, komentarzy, publikowanych oświadczeń, wzajemnych żali i oskarżeń pomiędzy Karpowiczem a Kingą Dunin – dawnymi przyjaciółmi, mentorką i fanką oraz pisarzem chętnie korzystającym z redaktorskich rad⁴². To, co po dziesięcioleciach budzi fascynację biografów roztrząsających i odsłaniających intymne szczegóły relacji, tu zostaje udostępnione bezpośrednio przez zainteresowanych w trybie online. W ten komunikacyjny i medialny magiel została wplątana literatura z jej roszczeniem do autorstwa, redakcyjnego współtworzenia, oryginalności pomysłu, wreszcie – kształtu powieści. Nie bez znaczenia jest fakt, że czytelnik sięgający po książkę Karpowicza uruchamia wiedzę o tym, co rozegrało się bądź rozgrywa w przestrzeni internetowych kontaktów i wymiany myśli. Tekst literacki wkracza w pozaksiążkowe bycie pisarza i jego odbiorców (a także przyjaciół, wrogów, recenzentów, wydawców, czytelników, redaktorów), waży tyle, na ile zna się towarzyszące mu konteksty.

⁴² Zob. liczne publikacje dostępne w Internecie, w tym oświadczenia obu stron wywołane wpisem Kingi Dunin upominającej się na Facebooku o zwrot długu przez Ignacego Karpowicza. W nieopublikowanym tekście pt. *Paragraf 22, czyli o czym się nie mówi* Dunin opisuje swój znaczący wkład w powieść *Sonka*, jak również w poprzednią, czyli *Ości*. „Publicznie nigdy nie zostało jednak powiedziane, ile było w tym też mojej pracy. Czytałam na bieżąco, zwracałam uwagę na różne niedociągnięcia, pomogłam wymyślić tytuł” – pisze Dunin o swoim wkładzie w pracę nad *Ościami*. Chociaż tekst rozszedł się pocztą pantoflową, wiele odniesień z tego listu pojawiało się później w oświadczeniach samej Dunin, np. wkład pracy w powieści Karpowicza, udzielane mu wsparcie materialne, psychiczne i emocjonalne, wreszcie ujawnienie jego związku z sekretarzem Nagrody Nike. Karpowicz oskarżał Dunin o molestowanie i gwałt. Sprawa literackiego wkładu w kształt powieści została przysypana zalewem tekstów opisujących obyczajowy aspekt tej historii. Sprawa oryginalności tekstu i wpływu osób postronnych została przemilczana. Przywołując jeszcze raz Dunin: „Problem ludzkich relacji i odpowiedzialności za nie w świecie przesiąkniętym logiką rynku – przeliczaniem wszystkiego na pieniądze, punkty, współczynnik cytowań, coś do CV, prestiż mierzony społeczną rozpoznawalnością – jest trudny do ogarnięcia. (...) Na pewno nie chodzi mi o wymienione tu gratyfikacje, bardziej o prawo do własnej opowieści. Ignacy Karpowicz ma prawo do swojej opowieści o pisarzu z głuszy, który latami samotnie zмага się z bólem tworzenia. I do medialnego rozgłosu. I do zasłużonych nagród. A czy ja mam prawo do swojej opowieści? Czy jest ona gorsza, bo nie wypada o tym publicznie mówić?”.

Czy traci swój autonomiczny byt? Wydaje się, że w nowoczesnej optyce zawierającej się w skrótowej zapowiedzi „autor jako zjawisko, powieść jako wydarzenie” tekst rozpatrywany w izolacji gubi znaczące sensory dodatkowe. Pytania więc powinny być inaczej postawione.

Nie sposób wykpić się stwierdzeniem, że w świecie-sieci najważniejszą walutą, którą się operuje, jest popularność, a tę zapewnia określony rodzaj bycia i korzystania z dobrodziejstw cyfrowej wszechobecności. Historia niezwróconego długu pokazuje nadto dosłownie, że to, co w literaturze rozgrywa się na poziomie fikcji, poza nią w podobny sposób uruchamia grę prywatne–publiczne, otwarte–stabilizowane. Internet jako rodzaj praktyki komunikacyjnej⁴³ osadza autorów, czytelników, przypadkowych przeglądaczy stron, znajomych i niezajomych, a także teksty literackie w jednej przestrzeni, w której znoszenie granic zostaje uruchomione przez osobisty wpis na Twitterze lub Facebooku i komentarz pod nim. Tak zwana gra w otwartość (a co za tym idzie: dostępność, bliskość kontaktu, szybkość reakcji) zbliża autorów do – uczestniczących wspólnie z nimi w tym samym obiegu informacji – czytelników, znajomych, adwersarzy, kolegów po fachu i tych, którzy wcześniej z literaturą nie mieli do czynienia, stałych czytelników „Krytyki Politycznej” i „Faktu”. We wspólnym – i niepoddanym żadnej kontroli – cyfrowo-medialnym świecie rozgrywa się codzienny dramat nawiązywania i zrywania relacji, rozbudzania ciekawości, odreagowywania frustracji. Dyskusja, która przetoczyła się publicznie w Internecie między Karpowiczem a Dunin, jak w soczewce pokazuje łatwość przekraczania granic w udostępnianiu własnej prywatności, opowieści rywalizujące ze sobą o prawo głosu i uwagę czytelników. Pokazuje też tekst literacki i autora w sieci innych komunikatów i relacji, niuansując sfery wpływu na autora i kształt jego dzieła. A perspektywa krytycznego oglądu całości włącza badaczy literatury w krąg tych czytelników, do których echem wraca pytanie: na jakim podłożu myślowym odbywa się dziś czytanie literatury osadzonej w kulturze uczestnictwa?

⁴³ Określenie to zapożyczyłam od Ewy Szczęsnej. Zob. też, *Wprowadzenie do poetyki tekstu sieciowego*, w: *Tekst (w) sieci*, t. 1, D. Ulicka (red.), Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009.

Summary

The article aims at interpreting Ignacy Karpowicz's novel in the context of participatory culture. The author tries to prove that the world of Karpowicz's novel imitates virtual reality and the multitude of plots, characters and links between them enables the reader to become an active participant in it. That makes the novel a project and the described reality the result of relationships between all its participants. In this perspective, literature is the medium and what is available and real is the experience of reading only. Transforming virtual reality into literature blurs the line between what is private and what is public, which is also exemplified by referred to in the article Kaia Malanowska's novel, which, actually, is her blog. Both authors and the literature of this sort have one goal in common – writing in such a way that enables one to stay connected.

DOMINIK ANTONIK

Katedra Antropologii Literatury i Badań Kulturowych,
Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

Dorota Masłowska: transmedialny projekt osobowościowy

Rok 2002 zapisał się w historii polskiej literatury jednym z najgłośniejszych debiutów. Impet, z jakim autorzy wkraczają na scenę literacką, i rezonans ich powieści trudno mierzyć czy porównywać, nie ma jednak wątpliwości, że pojawienie się na niej Doroty Masłowskiej było zjawiskiem bezprecedensowym. Nie tylko dlatego, że *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną* jest znakomitą książką, lecz także z tego powodu, że swoim debiutem autorka wyznaczyła wektor zmian polskiej literatury i jej nowe miejsce w komunikacji społecznej. Dokonała się mała rewolucja w sferze kultury, jednak trudno obarczać Masłowską pełną odpowiedzialnością za przetasowanie wartości, wywrócenie hierarchii i wymazanie granic, które wcześniej obowiązywały w świecie literatury. Z perspektywy czasu łatwo dostrzec, że autorka częściej była przedmiotem zmian, które dokonywały się z siłą medialno-kulturowego determinizmu, niż ich świadomą inicjatorką. Bez wątpienia jednak to właśnie jej debiut przypadł na wyjątkowy moment w rozwoju polskiej kultury, który miał się okazać przełomowy; padł na szczególnie grunt, przygotowany przez postęp cywilizacyjny i właściwą mu infrastrukturę medialną, a ponadto spełnił odpowiednie warunki, by jak w soczewce skupić w sobie problemy najnowszej literatury. Zaczniemy jednak od początku.

Wojna pojawiła się na rynku literackim w atmosferze skandalu, którą podsycali nie tylko treść książki, ale także – a może przede wszystkim – zachowanie autorki odbierane jako kontrowersyjne. Narracja jest prowadzona z perspektywy głównego bohatera – Andrzeja Robakowskiego, „Silnego” – a jej tok komplikuje się wraz z narkotycznymi przygodami tego z pozoru prymitywnego i impulsywnego chuligana. Historia związku „Silnego” z Magdą, przeplatana jego relacjami z innymi postaciami kobiecymi i toczącą się w tle wojną polsko-ruską na symbole, gesty, dystynkcje i uprzedzenia, stanowi tylko pretekst do obserwacji i rozważań na temat Polski widzianej z perspektywy młodych wykluczonych. „Silny” mówi oryginalnym językiem – wulgarnym, a zarazem poetyckim i uroczystym – w którym krytycy z początku słyszeli język ulicy i marginesu społecznego. To jednak język zupełnie sztuczny, stworzony przez Masłowską jako chuligański wysoki rejestr stylistyczny i niemający nic wspólnego z tym, co można usłyszeć w osiedlowych barach i na ławkach przed blokiem. „Silny” przemawia wulgarnym, ale na swój sposób eleganckim, barokowo ozdobnym i rozbuchanym językiem niczym dresiarzka wersja Jana Chryzostoma Paska. W swoich monologach bohater podejmuje kwestie światopoglądowe, ale jego polityczne deklaracje są niespójne, przypominają raczej echo sporów i debat publicznych, w których ani nie uczestniczy, ani nie jest reprezentowany. Pojęcia takie, jak prawica, lewica, naród i Polska, z jednej strony wciąż pojawiają się w kontekście jakiegoś sporu, z drugiej w ustach bohaterów funkcjonują jako ozdobniki pozbawione konkretnego znaczenia. Polityka jest dla bohaterów tak samo daleka i niezrozumiała, jak wolność, niepodległość i Polska utkana z mitów, stereotypów, rozmaitych przejawów kiczu, kliszowych zachowań i tandetnych mód importowanych z Zachodu, na które Masłowska jest wyjątkowo wyczulona. Narracja nie wzbudzała jednak tyle kontrowersji co autorka, która najpierw pojawia się w autotematycznych wątkach powieści, by następnie zawitać na pierwszych stronach gazet.

Dziewczyna przed maturą śmie uważać się za pisarkę, podejmuje tematy, o których nie powinna mieć pojęcia – alkohol, narkotyki, seks, przemoc, patologia – a jakby tego było mało, nie inspirowane starszymi pisarzami, nie korzysta z dostępnych tradycji i konwencji,

lecz rozbija język, tworząc swój idiomatyczny styl. Ta zuchwałość spotkała się ze skrajnymi reakcjami, z których kilka wydawca zdecydował się przedrukować na okładce książki. Co istotne, komentarze zostały przytoczone jako wypowiedzi komiksowe, wychodzące z ust zadowolonej z siebie autorki. Marcin Świetlicki zapewnia, że „jest to kawał lekko nadpsutego literackiego mięsa i zdaje się, że warto było żyć 40 lat, aby wreszcie coś tak interesującego przeczytać”, a wtóruje mu Jerzy Pilch: „ta metrykalnie młodziotka dziewczyna ma w sobie tak niesłychaną dojrzałość pisarską i taki dar władania polszczyzną, (...) że możliwości dalszego rozwoju wydają się tu nie do zmierzenia”. O ile rekomendacje pisane przez rozpoznawalne i wpływowe postaci kultury stały się standardem, o tyle może zaskakiwać, że na okładce *Wojny* zostały przywołane także komentarze niepochlebne. Małgorzata Musierowicz pisze: „mniej Masłowskiej! (a wszystko będzie cacy)”, zaś Margo z „Naszego Dziennika”: „do niedawna młodzież pokroju zagubionej Doroty objęta była opieką kuratora, może przydałaby się resocjalizacja”¹. To specyficzne wykorzystanie krytyki, zwłaszcza tej pisanej w tonie moralizatorskim, jako rodzaju reklamy miało tylko podsycać i tak niemały skandal i zamieszanie wywołane debiutem Masłowskiej. Spróbuję schematycznie nakreślić medialną biografię autorki, która tak silnie związała się z jej twórczością, że należy je – zarówno biografię jak i twórczość – rozpatrywać jako jeden projekt artystyczny. Skupię się przede wszystkim na głośnym debiucie, który pozwolił Masłowskiej osiągnąć tak dużą dynamikę w komunikacji społecznej, że jej ówczesny wizerunek na długo stał się punktem odniesienia nie tylko dla krytyki i opinii publicznej, ale także dla samej pisarki. Masłowska kolejnymi działaniami artystycznymi i aktywnością w mediach starała się wpłynąć na kulturowo wykreowaną esencję swojej twórczości i osobowości, czyli – innymi słowy – na biografię własnej marki².

¹ Wszystkie przytoczone komentarze pochodzą z wydania: D. Masłowska, *Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, il. K. Ostrowski, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2003.

² Więcej na temat marki zob. D. Antonik, *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Universitas, Kraków 2014, s. 137–171.

Pojęcia marki nie używam po to, aby inkrustować dyskurs literaturoznawczy terminami bezpośrednio związanymi ze światem nowych mediów i globalnego przemysłu kulturowego. Jestem przekonany, że bez tego pojęcia i towarzyszącej mu topologii znaczenia nie sposób zrozumieć funkcjonowania autorów, którzy tak jak Masłowska wraz ze swoją twórczością zajmują coraz istotniejsze miejsce w samym centrum wymiany informacji i wyobraźni społecznej. Oczywiście pisarze już w XIX wieku na różne sposoby wykorzystywali w swojej działalności media masowe, dziś jednak, dzięki większym możliwościom komunikacyjnym, obecność autorów i ich twórczości w przestrzeni medialnej jest nieporównywalnie bardziej intensywna. Przypadek Masłowskiej pokazuje, jak konsekwencją obserwowanych od dawna ilościowych zmian w dostępie pisarzy do nowych kanałów komunikacyjnych są zmiany jakościowe, które decydują o obiegu treści literackich, fenomenach popularności i granicach literatury. Z kolei skutkiem tej zmiany jakościowej jest między innymi pojawienie się autora-marki.

Masłowska nie funkcjonuje jedynie jako pisarka i nazwisko spajające pewną grupę rozproszonych tekstów. Wraz z zyskaniem popularności autorka weszła w obręby komunikacji społecznej i kultury cyrkulacji, przestała być człowiekiem z krwi i kości czy figurą tekstową i stała się intensywnym wizerunkiem, wiązką cytatów czy stylem, które funkcjonują w kulturze jako esencja jej osobowości i twórczości, jako rdzeń wszystkich uruchamianych przez nią przepływów medialnych. W tym sensie Masłowska przestała być za siebie odpowiedzialna, zaczęła wymykać się spod kontroli publiczności i wydawców, działając jako osobny i refleksyjny przedmiot kultury. Tak rozumiana autorka nie jest skończonym produktem czy statycznym przedmiotem, ale efektem ciąglego stawania się i przekształceń, które zyskały własną dynamikę i w ramach wielu kulturowo-społeczno-medialnych procesów dokonują się samoczynnie i niezależnie od decyzji autorki. Ten zmienny i witalny przedmiot ma swój własny dryf, a jego biografia jest pisana przez długie i złożone trajektorie jego ruchów w pejzażu medialnym i transpozycji w ramach kultury cyrkulacji³. Autorka stała

³ Z tego właśnie powodu – jak będę dalej wyjaśniał – do zrozumienia Masłowskiej nie wystarcza już lektura jej powieści. Aby zrozumieć działanie i znaczenie tego

się refleksyjnym przedmiotem kultury, który w szeregach translacji i automodyfikacji powołuje i przekształca nie tylko siebie, lecz także własne otoczenie i konteksty. Twórczość Masłowskiej w pewnym momencie stworzyła tak dużą gęstość wewnętrznych i zewnętrznych relacji, w pejzażu medialnym pokonała tyle trajektorii między przekazami a odbiorcami, że razem z autorką może być wyróżniana jako osobny i specyficzny element kulturowej rzeczywistości i wyobraźni społecznej – marka.

Autor jako marka jest rodzajem sankcjonowanego społecznie wyobrażenia, jakie mamy na temat pisarza i jego twórczości, a wyobrażenie to powstaje w dynamicznym polu komunikacji – jest efektem tymczasowej stabilizacji krążących tekstów, praktyk odbiorczych, informacji, dyskusji, opinii i wizerunków, które wypełniają komunikację społeczną. Jest rodzajem tożsamości – wyłaniającej się w serii medialnych przepływów i transformacji – która przenika twórczość i wszystkie publiczne wystąpienia pisarza, choć nie jest z nimi tożsama. Chodzi tu o rodzaj wirtualnego wizerunku, który na pewnym etapie kariery pisarza przestaje być wewnętrznym elementem literatury, odrywa się od ich twórczości i zaczyna prowadzić własne życie, dryfując i samoorganizując się w przestrzeni komunikacji i wyobraźni społecznej jako pewna jakość, tożsamość czy *signifié* szeroko pojętej obecności autorów w przestrzeni publicznej.

Jeśli Masłowska funkcjonuje w polskiej kulturze jako marka, to cała jej twórczość wraz ze wszystkimi kontekstami i przedłużeniami odsyła do jej wirtualnej tożsamości, stanowi swego rodzaju rozproszoną intensywną autobiografię, której elementy prowadzą do jej wirtualnego źródła, do znaczonego, wirtualnej tożsamości czy rdzenia. Intensywność rozumiem tutaj dwojako – z jednej strony chodzi o to, że twórczość i biografia autorki działają w samym centrum komunikacji społecznej, oddziałują z dużym natężeniem nie tylko za pomocą tekstów, ale wszystkich kanałów medialnych. Z drugiej strony intensywność – *res intensiva* – to zmaterializowana

przedmiotu kultury, trzeba za nim podążać, śledzić jego kolejne aktualizacje, mapować przestrzeń, którą zakreśla w swojej biografii, odtwarzać jego transformacje i ustalać kluczowe momenty w trajektorii jego ruchów.

rzecz niematerialna, konkretyzacja wirtualnej wartości związanej z kapitalizmem kognitywnym i własnością intelektualną. Klasyczny przemysł kulturowy tworzył produkty funkcjonujące ekstensywnie. Produkty współczesnego przemysłu kulturowego działają właśnie dzięki materializacji *res cogitans*, czyli intensywnie⁴. Jak piszą Scott Lash i Celia Lury,

Według tej teorii podmioty nie natykają się już na struktury znaczące czy nawet na materialność znaczonego, ale samo znaczone czy też sam sens jako taki ulega materializacji. Tak właśnie przebiega komunikacja, tak działa informacja. Środowisko, czy też krajobraz medialny, to rozrastający się las znaczonych.⁵

Choć marka Masłowskiej jest wirtualna, aktualizuje się w materialnych tekstach i wystąpieniach, które tworzą jej intensywną ikonografię. Doświadczenie marki wiąże się zatem z uczuciem, które wskazuje na jej wirtualną tożsamość, prowadzi wprost do znaczonego i nie da się go zredukować do pojedynczego postrzeżenia.

Według Waltera Benjamina możemy postrzegać obraz jako przedmiot, ale to, czego tak naprawdę doświadczamy, jest nieprzedmiotowe, jak na przykład barwa. To jest właśnie doświadczenie intensywności.⁶

Tak samo jest z marką Masłowskiej – może ona przybierać konkretne formy, jak powieść, dramat, wizerunek, publiczne wystąpienie autorki czy piosenka, ale sama jest intensywnością. Napotykając elementy intensywnej ikonografii Masłowskiej, nie mamy do czynienia z narracją, którą należy zinterpretować, czy z historią, która przedstawia ciąg zdarzeń z życia autorki, ale z intensywnością, znaczoną, samym sensem czy rdzeniem jej osobowości, rozumianym w społeczno-kulturowym, konstrukcyjnym sensie. Twórczość Masłowskiej nie prowadzi do poznania autorki w sensie osobowym

⁴ Zob. S. Lash, C. Lury, *Globalny przemysł kulturowy. Medializacja rzeczy*, przeł. J. Majmurek, R. Mitoraj, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 21–29.

⁵ Tamże, s. 27.

⁶ Tamże, s. 28.

i rozumienia jej w porządku epistemologicznym. W intensywnym pejzażu medialnym – w miejscu spotkania mediów i społeczeństwa – napotykałyśmy elementy tej twórczości raczej na płaszczyźnie ontologicznej, a te, omijając proces interpretacji, prowadzą do doświadczenia marki, jej wirtualnej tożsamości, wirtualnej struktury generatywnej, z której twórczość autorki wypływa, czy wirtualnego rdzenia rozumianego jako esencja życia i działalności artystycznej Masłowskiej.

Pamiętając o teorii marki autora, wróćmy do analizy fenomenu Masłowskiej. *Wojna* nie była książką, która jeszcze przed jej napisaniem miała ustaloną strategię marketingową, dającą pewność, że powieść w atmosferze skandalu opanuje rynek i uczyni autorkę sławną⁷. To chyba pierwszy, a zarazem jeden z ostatnich momentów w polskiej literaturze, kiedy książka bez rozpisanego projektu promocyjnego i w konsekwencji działania nieco po omacku osiąga sukces i rezonans, jakie dziś są celem samoświadomego przemysłu kultury. Masłowska testowała na sobie możliwości rynku i mediów, a konsekwencje tej przygody w pewnym stopniu decydowały o kolejnych – coraz bardziej przemyślanych – decyzjach i projektach autorki.

Przywołane wcześniej pozytywne i negatywne komentarze na temat *Wojny* różnią się nie tylko oceną, lecz także jej kryterium. Łatwo zauważyć, że Świetlicki i Pilch zwracają uwagę na warsztat pisarski Masłowskiej, językową wirtuozerię i niekwestionowany słuch, który pozwala jej rozbijać konwencje komunikacyjne i na powrót łączyć ich elementy w nowe, zaskakujące konstelacje zarówno słowotwórcze, jak i składniowe. Oponentki obu autorów, dla odmiany, zwracają uwagę na samą Masłowską, która nie jest według nich kimś mile

⁷ Utowarowienie literatury było chyba ostatnią rzeczą, o jakiej myślał Paweł Dunin-Wąsowicz, wydawca Masłowskiej. Choć z dzisiejszej perspektywy działania autorki i wydawcy świetnie wpisują się w porządek ekonomii uwagi i gromadzenia kapitału emocjonalnego, wtedy mechanizmy późnego kapitalizmu nie były jeszcze tak oczywiste. Można przypuszczać, że Masłowskiej i redaktorowi „Lampy” chodziło przede wszystkim o happening (co wpisywałoby się zresztą w profil wydawnictwa), a jego sukces rozumiany w porządku komercyjnym – przynajmniej na początku – był swego rodzaju efektem ubocznym.

widzianym w świecie kultury, więcej nawet, swoim zachowaniem, wizerunkiem i wulgarnym językiem robi wszystko, aby pojęcia kultury i moralności kwestionować. Przywołane na okładce opinie nie są partykularne – są odpryskiem medialnego szumu, reprezentują dyskusję o skali rzadko w Polsce spotykanej, która objęła także media i środowiska niezwiązane na co dzień z komentowaniem wydarzeń kulturalnych. O ile wypowiedzi na okładce książki można uznać za dosyć reprezentatywne, o tyle genderowy podział przywołanych ocen nie oddaje społecznego stosunku do powieści, nie wydaje mi się też przypadkowy. Jest świadomym zabiegiem prowokacyjnym, który ma na celu zwiększanie liczby potencjalnych przedmiotów sporu i powodów oburzenia. Z jednej strony laurki wystawione przez mężczyzn, którzy nie unikając wulgarności i swego rodzaju brutalności, często piszą o używkach i seksie, z drugiej krytycznie nastawione kobiety, które stają w obronie wartości, skromności i stosunków patriarchalnych. Masłowska postawiona w środku takiego sporu okazuje się wulgarna, niemoralna i zbuntowana, w dodatku psuje język, zagraża kulturze i – w pewnym sensie – kobiecości, nie reprezentuje bowiem cech z genderowego katalogu jej płci. Zamiast być ułożoną panienką, która przygotowuje się do egzaminu maturalnego, „nastohańba polskiej literatury”⁸ przeklina, pali, pije alkohol, szwenda się po blokowisku, nosi prowokacyjną fryzurę i bardziej męskie niż kobiece ubrania. Zachowuje się zatem raczej jak osiedlowy łobuz niż kobieta, a tym bardziej pisarka. Po

⁸ Tak Dunin-Wąsowicz reklamował autorkę *Wojny*, a określenie to na stałe weszło do krytyki literackiej i świetnie wskazuje na to, jak marka Masłowskiej była odbierana. Działania wydawcy są paradoksalne – od samego początku organizował akcje i podejmował decyzje, które przyczyniły się do stworzenia pisarskiej marki, choć obrany przez niego cel był zupełnie przeciwny – chciał raczej ironicznie odnieść się do reguł obowiązujących w kulturze masowej. Okładki kolejnych numerów „Lampy” zdobią portrety gwiazd literatury, co miało być nawiązaniem do magazynów specjalizujących się w popkulturze. Dunin-Wąsowicz jest też pomysłodawcą odzieży z wizerunkami pisarzy – m.in. Masłowskiej, Krzysztofa Vargi i Marcina Świetlickiego – stanowiącej ironiczną alternatywę dla koszulek z wokalistami znanych zespołów. Hasło „nastohańba polskiej literatury” towarzyszy właśnie zdjęciu Masłowskiej na T-shircie, reklamowanym w pierwszych wydaniach *Wojny*.

latach Masłowska sama skomentowała swój abnegacki styl, który długo prezentowała w mediach⁹:

W ramach młodzieńczego buntu nie przywiązywałam do ubrań żadnej wagi, to znaczy: nie prasowałam ich, uważałam, że plamy i dziury dodają mi tylko czaru i charakteru. Dużo czasu zajęło mi odkrycie, że nie, wcale nie dodają. (...) ubierając się w sposób odbiegający od normy, wysyłasz prosty wizualny sygnał niezgody. W jakiś sposób napierasz na napotykanym ludzi – to jest pewien atak i zaczepka...¹⁰

Faktycznie, wizerunek pisarki, podobnie jak jej język, tematy, wykorzystywane przez nią tło społeczne i realizowana estetyka były odbierane jako atak i zaczepka. Ta wielopoziomowa prowokacyjność spotkała się ze skrajnymi reakcjami i w ogromnym stopniu wpłynęła na tożsamość marki Masłowskiej, która zaczęła funkcjonować w wyobraźni społecznej. Z tego jednak, że każdy gest wykonany publicznie bierze udział w kształtowaniu jej kulturowego *signifié*, autorka zdała sobie sprawę stosunkowo późno:

Jeśli przychodzisz do studia telewizyjnego w brudnych spodniach, masz potargane włosy, brzydko się wyrażasz i ogólnie ci nie zależy – to ta abnegacja też jest komunikatem, też jest stylem, też zostaje wbudowana w twój wizerunek.¹¹

Zwróciłem uwagę, że część opinii koncentruje się na języku, część na autorce, jej wizerunku i elementach biografii, nie uważam jednak, że między tymi ocenami przebiega granica oddzielająca profesjonalną i nieprofesjonalną krytykę literacką. Komentarze wskazują raczej na to, że na scenie literackiej pojawiły się nie tylko nowa książka i specyficzny język, ale także autorka, której osobowości nie da się zignorować i oddzielić od jej pracy artystycznej. Debiut Masłowskiej uważam za szczególnie ważny między innymi dlatego, że za jej sprawą granice między autorem, tekstem i ich wspólnym

⁹ Przykład mogą stanowić zdjęcia autorstwa Marcina Kalińskiego z cyklu *Masłowska uwykał się* (2003), opublikowane w „Lampie” 2004, nr 1.

¹⁰ D. Masłowska, *Dusza światowa. Rozmawiała Agnieszka Drotkiewicz*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2013, s. 124–125.

¹¹ Tamże, s. 135.

funkcjonowaniem w komunikacji społecznej zostały ostatecznie zatarte. Ostatecznie, bo stopniowy proces ich osłabiania był obserwowany od dawna. Mam na myśli proces postępujący na różnych polach i z różnych przyczyn, już na początku lat osiemdziesiątych opisany jako inwazja autobiografizmu¹². Przez pewien czas można było rozdzielać literackie i pozaliterackie funkcjonowanie autora i związane z tymi obiegami dwie kultury czytelnicze¹³. Masłowska chyba jako pierwsza w Polsce powiązała swoją twórczość z typem kultury i społeczeństwa, w którym podział ten jest нефunkcjonalny i niemożliwy do utrzymania, bo w środowisku czy pejzażu medialnym – w przestrzeni, gdzie nie ma różnicy między przestrzenią mediów a przestrzenią społeczną¹⁴ – literatura zaczyna funkcjonować w sieci przepływów, a każdy z jej elementów – książka, wizerunek czy wywiad – stanowi równoprawny punkt dostępu do treści literackiej.

Wojna chyba nigdy nie była odbierana jako autonomiczna powieść, którą należy oceniać przede wszystkim pod względem treści i warsztatu, błyskawicznie bowiem zaczęła funkcjonować w powiązaniu z autorką jako rodzaj jej manifestu. Choć Masłowska na pewno nie celowała w sukces i popularność tego kalibru, przyczyniła się do nich nie tylko talentem. W swojej debiutanckiej powieści w pewnym sensie przedstawiła się publiczności – jest jedną z bohaterek, przemyca kilka autobiograficznych faktów, a ponadto w jej obrębie funkcjonuje jako postać już rozpoznawalna, mająca literacką przeszłość. Występuje jako bohaterka nieustannie borykająca się z językiem, autorka kilku wierszy i dziennika w miesięczniku „Twój Styl”, a od pewnego momentu także samej *Wojny*, która zaczyna rozwijać się na oczach czytelnika¹⁵. Choć faktów autobiograficznych

¹² Zob. R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 5–37.

¹³ Zob. M. Hopfinger, *Kultura współczesna – audiowizualność*, PIW, Warszawa 1985, s. 203.

¹⁴ Zob. S. Lash, C. Lury, dz. cyt., s. 45–46.

¹⁵ Przed ukazaniem się *Wojny* Masłowska wygrała VII edycję konkursu poetyckiego „O Złote Pióro Sopotu”, zajęła pierwsze miejsce w konkursie miesięcznika „Twój Styl” na najlepszy dziennik, opublikowała też opowiadanie w „Lampie”. Mimo

nie jest wiele, jest ich dość, by mnożyć spekulacje, łączyć rozproszone dane i układać pytania, na które autorka mogłaby udzielić odpowiedzi w jednym z wywiadów. Jeśli dodamy do tego fakt, że *Wojna* jest w pewnym stopniu powieścią środowiskową, powstała bowiem z przetworzenia obrazu i języka świata, w którym autorka faktycznie funkcjonowała, otrzymujemy tak pożądaną przez rynek lekko skandalizującą historię autobiograficzną.

Twórczość literacka, felietonistyka, wizerunek Masłowskiej i udzielane przez nią wywiady szybko zaczęły funkcjonować jako jedna transmedialna opowieść, swobodnie przemieszczająca się między różnymi platformami komunikacyjnymi. Sądzę, że od początku Masłowska była czytana właśnie w tym trybie – każde jej wystąpienie odbierano jako jeden z punktów dostępu do tworzonego przez nią literacko-biograficznego świata, który był właściwym przedmiotem zainteresowania. Mariusz Czubaj, nie kryjąc rozczarowania, zwrócił uwagę, że na spotkaniu z autorką publiczność pytała nie o istotę, lecz o wszystko inne: o dresiarzy, blokowiska, alkohol, narkotyki czy stosunek autorki do religii¹⁶. Pytanie o istotę, jeśli już musimy je zadawać, powinno dotyczyć fenomenu Masłowskiej, miejsca, jakie jej kulturowo wykreowana tożsamość zajęła w świadomości społecznej, a nie powieści, która jest tylko częścią transmedialnego projektu osobowościowego – nieważne, czy realizowanego świadomie, czy nie. Nie sugeruję, że książki należy ignorować, ale że w wypadku Masłowskiej pojęcie literatury należy rozszerzyć do swego rodzaju literackiego uniwersum, którego centrum stanowi marka, rozgrywająca w pejzażu medialnym swoimi konkretyzacjami.

Najważniejsze elementy *Wojny* to język i autorka. Jedno bez drugiego nie istnieje, bo wykreowany przez Masłowską świat został tak silnie przepracowany przez jej wyobraźnię, że charakterystyczny język zaczął funkcjonować jako rodzaj emanacji pisarki, jej intensywny znak firmowy. Styl stworzony przez autorkę nie jest autonomicznym językiem sztuki, działa bowiem jak odcisk palca

to konsekwentnie nazywam *Wojnę* jej debiutem, bo właśnie ta powieść zadecydowała o sukcesie i wyznaczyła drogę kariery autorki.

¹⁶ Zob. M. Czubaj, *Czy bóg jest cacy?*, „Polityka” 28.09.2002, s. 56.

czy ikona – błyskawicznie aktualizuje stojącą za nimi osobowość twórczą, która dość szybko zaczęła tracić cechy autorki z krwi i kości, obrastając w liczne cechy, skojarzenia i mity, stopniowo zamieniając się w element kultury zakorzeniony bardziej w wyobraźni społecznej niż w świecie. Masłowska mówi:

Mam talent językowy i bardzo męczącą pamięć. Niezdrowo dużo słyszę. Świat jawi mi się jako język, więc właśnie językiem go przetwarzam i dlatego jestem w stanie pisać.¹⁷

Podobne zdanie mógłby pewnie wypowiedzieć każdy twórca literatury, jednak w wypadku Masłowskiej poziom integracji pisarza, języka i wykreowanego nim świata wydaje się szczególnie wysoki. W swoim mocno idiomatycznym, charakterystycznym i dobrze rozpoznawalnym stylu autorka jest wyraźnie obecna, przez co w pewnym sensie nieustannie pisze o sobie. Styl Masłowskiej działa jak trop prowadzący do wirtualnego rdzenia jej twórczej tożsamości, który zaczął instalować się w wyobraźni społecznej na tej samej zasadzie, na jakiej funkcjonują w niej znaki firmowe.

Zaraz po wydaniu *Wojny* w „Lampie” ukazały się e-maile pisane przez Masłowską do Pawła Dunina-Wąsowicza, w których autorka relacjonuje prace nad powieścią i konsultuje z wydawcą kolejne fragmenty. Od razu daje się zauważyć, że autorka pisze językiem swojej powieści, jest tą samą Masłowską, która w niej występuje.

powiem ci jedno, pdw. dzisiaj zabijam silnego. a przynajmniej robię mu poważną krzywdę. bo mnie denerwuje. gada przeze mnie. a ja matura za dwa dni. (...) czy widzisz, w jakim ja stylu piszę? tak też mówię, co mnie przeraża. wszyscy mnie klepią po głowie, twierdzą, że mam rozdwojenie jaźni. jak się uwinę z tą maturą głupią. to zaraz powiem, co się stało dalej.¹⁸

¹⁷ D. Masłowska, *To ja, dyletantka. Rozmawiała Magdalena Michalska*, „Gazeta Wyborcza” 25.09.2003, s. 14.

¹⁸ D. Masłowska, *Netnowela. Kronika wojenna*, „Lampa” 2002, nr 20, s. 14.

Nie bez znaczenia są kolejne wątki autobiograficzne, Masłowska zdradza bowiem wiele faktów i upodobań, które na stałe wejdą do jej wizerunku. Autorka przywołuje znajomych i sytuacje, które mają być pierwowzorem powieściowych wydarzeń i bohaterów, umieszcza się na tle środowiska, które konserwatywni krytycy uznają za patologiczne i niebezpieczne, opowiada o swoich przygodach z używkami, problemach psychicznych, lekko chuligańskim życiu i twórczej w swoich konsekwencjach fascynacji popkulturą najgorszego sortu. O wszystkim mówi w stylu charakterystycznym dla epilogu *Wojny*, jakby język ten był jej naturalnym językiem:

jakub mi wczoraj tłumaczył odkształcenia mojej osobowości od czasu wojny p-r pod flagą b-c. że dres mieszka u mnie w żołądku i odzywa się przeze mnie. i (...) że jego też to wiele kosztuje czytać swoje własne refleksje skretynizowane i włożone w usta palanta. he. a np magda to trochę w spadku po jego siostrze dostała niektóre rzeczy. (...) Mówię Ci, co Silny wczoraj zrobił. Wczoraj rozmawiał ze strażnikami Miejskimi, którzy przyjechali po wandę i mnie do parku. Bo ktoś zadzwonił, że Pijemy. Szaleli z krótkofalówką, notowali, zgłaszali, grozili nam alkoma-tem. Nigdy nie miałam takiego słowotoku. szantażowałam ich piekłem i obiecywałam, że dostaną silny socjal w razie nadejścia anarchii. Jak oni to usłyszeli, to Oddali nam dokumenty i powiedzieli, żebyśmy im dały fajkę. Cały wieczór z nami siedzieli, a grzech się dział na mieście bez żadnych ograniczeń.¹⁹

¹⁹ Tamże, s. 15. Główna część *Wojny*, której narratorem jest „Silny”, kończy się odmiennym stylistycznie, wyłamującym się z fabularnej i konstrukcyjnej struktury powieści epilogiem. Zakończenie książki jest rzadko interpretowane, trudno ustalić jego znaczenie, a tym bardziej powiązać z całością powieści. Wydaje się, że *Netnowela* może pomóc w wyjaśnieniu tego problematycznego fragmentu. W zakończeniu *Wojny* pojawia się odrębna perspektywa narracyjna, podmiot w liczbie mnogiej, „my”, które najpewniej odnosi się do Masłowskiej i Wandy występującej w cytowanym fragmencie *Netnoweli*. Bohaterki piją alkohol i palą papierosy w osiedlowym parku i w podobnej, jak się wydaje, sytuacji występują w *Wojnie*. Związek ten potwierdza nie tylko tożsamość bohaterów, ale przede wszystkim styl i poruszane tematy – w zakończeniu *Wojny* rejestr stylistyczny radykalnie się zmienia i właśnie takiego języka Masłowska używa w opublikowanej korespondencji z Duninem-Wąsowiczem.

Z oczywistych względów właśnie taki wizerunek Masłowskiej podobał się mediom, dlatego rozmowy z młodą pisarką z niszowego magazynu kulturalnego Dunina-Wąsowicza szybko przeniosły się do prasy codziennej. Wszyscy mówili o sensacyjnym debiucie, o niespełna dziewiętnastoletniej pisarce, która w swojej twórczości używa wulgarnego języka, a także w życiu prywatnym łamie wszelkie normy – dresiarą weszła na salony i wprowadza tam własne zasady. Niezamierzona autobiografia stała się autoreklamą, powieść zaś tylko jednym z przedłużeń medialnego wizerunku. O niepokornej i zbuntowanej pisarce mówiło się więcej niż o jej pracy artystycznej – to autorka, a nie jej książki stała się głównym medium literatury. Nic więc dziwnego, że w rozmowach z Masłowską padają pytania dotyczące nie tylko jej tekstów, ale także jej samej, z czego wcale nie była zadowolona:

To wydało mi się naprawdę smutne, w ogóle to często są fajerwerki żenady: „Jaki masz naprawdę kolor włosów? To ja może tak z innej beczki: jaki lubisz smak słodczy?” Jak się tam siedzi na najlepszym fotelu w całym domu kultury i trzeba na to odpowiadać tak, żeby wszyscy się nie obrazili, to to jest bolesne. A publiczność i tak tylko czeka, żebym powiedziała jakiś żart w stylu „o czym ty do mnie rozmawiasz?” i wtedy będzie śmiesznie.²⁰

Wypowiedzi i działania Masłowskiej związane z jej obecnością w mediach i wizerunkiem często nie idą ze sobą w parze, widać wiele niekonsekwencji, co wcale nie musi oznaczać kokieterii. Autorka wspomina, że po debiucie nie była świadoma działania mechanizmów rynkowych, i chyba można jej wierzyć, zwłaszcza że jest pierwszą polską pisarką, której twórczość zaczęła funkcjonować w samym centrum komunikacji społecznej i objęła swoim zasięgiem wszystkie kanały medialne. Z jednej strony powtarza, że chce chronić swoją prywatność, uciekać przed sławą i związaną z nią medialną kontrolą, z drugiej udziela wywiadów, które temu zaprzeczają²¹. W rozmowie z Wojciechem Staszewskim broni autonomii literatury,

²⁰ D. Masłowska, *Dyskoteka w piekle. Rozmawiał Paweł Dunin-Wąsowicz*, „Lampa” 2004, nr 1, s. 19.

²¹ Zob. D. Masłowska, *Dusza...*, s. 126–142.

próbuję odseparować ją od popkultury i swojego wizerunku, a materiał ukazujący się w prasie ilustruje sesja fotograficzna z Masłowską w roli głównej²². Takich sesji miała autorka dziesiątki i w ogromnym stopniu przyczyniły się one do stworzenia jej wizerunku, z reguły bowiem nie są to naturalne i neutralne zdjęcia, ale stylizacje w jakiś sposób nawiązujące do tego, jak pisarka aktualnie jest – lub chce być – postrzegana²³.

Masłowska na pytanie o wizerunek odpowiada z lekkim sarkazmem, przywołując najprostszą aktualizację swojej marki: „Jestem autorką pierwszej polskiej powieści dresiarzkiej, Dorotą Masłowską, która żyła na blokowisku i paliła papierosy, buntowniczką”²⁴. Sugeruje, że jej cała praca artystyczna została sprowadzona do kuriozalnego biogramu, zupełnie zbanalizowana, za co obwinia urynkowanie literatury i narzucony przez marketing prosty system klasyfikacji:

„Powieść dresiarzka”, „powieść gejowska”, „powieść dziejąca się w środowisku pielęgniarek”, nieważne, ile ma to wspólnego z prawdą, tak łatwiej książkę sprzedać. I tu też widoczne jest, że to uproszczenie, ta nalepka czy hasło nie dotyczy gatunku książki, jej jakości, konwencji, w jakiej jest napisana, całości dzieła. W sposób skrótowy i absurdalny mówi, „o czym” czy też „o kim”

²² D. Masłowska, *MC Doris gotuje butelki. Rozmawiał Wojciech Staszewski*, „Wysokie Obcasy”, dodatek do „Gazety Wyborczej” 21.05.2005, s. 46.

²³ Zdjęcia Masłowskiej pojawiały się na pierwszych stronach gazet: „Polityka” 11.01.2003; „Lampa” 2004, nr 1; „Newsweek” 22.05.2005; „Lampa” 2005, nr 5 (tu ważna sesja – Masłowska w blond peruce, z dzieckiem na rękę, przez rurę wentylacyjną wciąga mąkę udającą narkotyki; sesji towarzyszyła dyskusja, czy Masłowska pozostanie buntowniczką, czy dziecko zmieniło ją w typową, zadbaną, długowłosą kobietę); „Lampa” 2006, nr 11; „Przekrój” 27.11.2008; „Lampa” nr 1–2, 2012; „Wysokie Obcasy”, dodatek do „Gazety Wyborczej” 20.10.2012; „Przekrój” nr 42, 15 października 2012; „Wysokie Obcasy”, dodatek do „Gazety Wyborczej” 01.04.2006 (na okładce Masłowska jako zmęczona gospodyni z dzieckiem na rękę i z zakupami); „Polityka” 04.09. 014. Zdjęcia na pierwszych stronach gazet zwykle nawiązują do tego, jak Masłowska jest aktualnie postrzegana, który z elementów kojarzonych z tożsamością jej marki jest w danym okresie najczęściej konkretyzowany. Można je uznać za swego rodzaju markery, które reagują na zmiany w społecznym odbiorze autorki. Okładki gazet w jakimś sensie aktualizują to, co wirtualne, konkretyzują biografię marki Masłowskiej.

²⁴ D. Masłowska, *Dusza...*, s. 133.

książka jest. Najlepiej, jeśli jeszcze jakoś da się w to zaprząć autora, przetłumaczyć książkę przez jego biografię – wtedy potencjał komercyjny rośnie.²⁵

Wydaje mi się jednak, że sukces Masłowskiej nie wynika z faktu, że oddziaływała na publiczność chwytliwymi skrótami i barwnym wizerunkiem, lecz z głębokiego spenetrowania przez nią wyobraźni społecznej. Pozornie płytka i uwłaczająca autorce kategoria zbuntowanej pisarki z blokowiska odnosi się do marki, do czytelniczego wyobrażenia, którego nie sposób ani precyzyjnie zdefiniować, ani zanegować, któremu nie można odmówić wartości i które miało ogromny udział w kształtowaniu literatury najnowszej. Masłowska zaczęła funkcjonować jako symbol czy nawet uosobienie zmiany i buntu. Była głosem pokolenia dorastającego w III RP, które nie dzieli ze swoimi rodzicami doświadczenia, wartości ani potrzeb. Jej książka nie miała być próbą międzypokoleniowego dialogu, nawiązania nici porozumienia między zadowoloną z siebie inteligencją, która odpowiada za aktualny kształt Polski, a wykluczoną młodzieżą, której wmawia się, że na tak przygotowanym gruncie może osiągnąć wszystko i powinna być za to wdzięczna. Przeciwnie, *Wojna* swoim językiem, wulgarnością, brutalizmem, specyficznym tłem środowiskowym i śmiałością autorki w portretowaniu własnego pokolenia podkreślała raczej przepaść dzielącą starych i młodych na wszystkich płaszczyznach. Stąd właśnie tak skrajnie odmienny stosunek do fenomenu Masłowskiej – albo jest się z nią, albo przeciw niej, albo opowiada się za rewolucją, albo za reakcją, albo akceptuje się ten brutalny świat i estetykę, albo broni skrajnie odmiennych ideałów. Jak w powieści: albo jest się „radikalnie antyruskim o tendencji prawicowej”²⁶, albo antypolskim – nie ma stanowisk pośrednich.

Masłowska zastanawiała się nad sukcesem swojej książki: „ilu z 80 tys. ludzi, którzy ją kupili, przeczytało ją dlatego, że jest dobra, a nie dlatego, że jest modna i popularna?”²⁷. W rozmowie z Jackiem Cieślakiem stwierdziła:

²⁵ Tamże, s. 29.

²⁶ D. Masłowska, *Wojna...*, s. 181.

²⁷ D. Masłowska, *To ja...*

Wojna sprzedała się dobrze, bo była historycznie nagłaśniana w mediach. (...) Ludzie są potem rozżaleni, bo na fali medialnego hałasu kupują coś, czego nie rozumieją, co im uwłacza – swoją niezrozumiałością, dziwactwem.²⁸

Sytuacja była rzeczywiście nietypowa, bo świetne wyniki sprzedaży osiągnęła książka trudna, pod wieloma względami hermetyczna, wymagająca od czytelnika dużej świadomości językowej. Określenie dokładnej liczby odbiorców *Wojny* jest zresztą niemożliwe, bo książka, jak już wspomniałem, nie była jedynym punktem dostępu do literackiego świata Masłowskiej. Powszechnej dyskusji o głośnym debiucie towarzyszyła odcinkowa wersja powieści, która ukazywała się w stołecznym wydaniu „Gazety Wyborczej”. Niedługo później gdański Teatr Wybrzeże wystawił adaptację książki, w której wykorzystano piosenki zespołu Cool Kids of Death z Masłowską w roli wokalistki²⁹. To zapowiedź przyszłej kariery wokalnej autorki, a także dowód na to, że *Wojna* bez niej nie istnieje – nie tylko czytelnicy i dziennikarze łączą książkę i Masłowską w jeden produkt literacki, ale także reżyserzy. Kilka lat później zrobił to Xawery Żuławski w adaptacji filmowej. Masłowska zagrała samą siebie, jest narratorką i centralną postacią ekranizacji, a nadrzędna i sprawcza rola, jaką odgrywa w powieści, została wyeksponowana. Nie trzeba zresztą zapoznawać się z *Wojną*, aby być odbiorcą Masłowskiej, bo nie tylko książki, ale także zdjęcia, wywiady i cały medialny szum składają się na transmedialny świat literacki autorki.

Masłowska i jej powieść oddziaływały na wszystkich płaszczyznach komunikacji społecznej, „mówienie Masłem było podstawą lansu”³⁰, jednak tego fenomenu nie da się sprowadzić do prostego efektu – jak to nazywa autorka – „historycznego nagłaśniania”. Nie

²⁸ *Masłowska. Jedna z miliona. Rozmawiał Jacek Cieślak*, „Rzeczpospolita” 25–26.04.2009, s. 20.

²⁹ Zob. R. Sankowski, *Drapieżny głos Masłowskiej*, „Gazeta Wyborcza” 08.10.2003, s. 15.

³⁰ To słowa jednej z bohaterek książki Agnieszki Drotkiewicz *Paris London Dachau*, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2004. Charakterystyczny i modny język Masłowskiej sprawił, że żaden debiut literacki, zwłaszcza jeśli książka zwracała uwagę krytyków swoją warstwą językową, nie mógł uniknąć porównania do autorki *Wojny*.

sądzę, aby kupiwszy książkę „na fali medialnego hałasu”, ludzie byli rozżaleni i czuli się oszukani przez nachalny marketing. Bez wątpienia dla wielu książka okazała się za trudna, ale wydaje mi się, że odbiorcy sięgali po *Wojnę* nie tylko z myślą o potencjalnie ciekawej lekturze. Kupując książkę, opowiadając się za nią czy śledząc wypowiedzi autorki, nabywało się prawo do udziału w emocjonującym wydarzeniu literackim i buncie. Masłowska była symbolem niezgody – i wcale nie chodzi o treść *Wojny*, która nie angażuje się w duży stopniu w politykę, ale o wartości, atmosferę i emocje związane z kojarzonym z pisarką kulturowym *signifié*. Legitymowanie się Masłowską było znakiem przynależności do młodej kultury i wyrazem buntu. Poza względami literackimi kupowało się ją także po to, aby coś zamanifestować otoczeniu, tak jak kupuje się produkty dobrze rozpoznawalnych marek – nie chodzi o przedmiot, jego użyteczność i wartość wymienną, ale o stojącą za nim tożsamość. Mechanizm ten działa także w drugą stronę – Masłowskiej można było ostentacyjnie nie kupować, wyrażając sprzeciw wobec wszystkiego, co nazwisko pisarki zaczęło oznaczać, i odcinając się od emocji, jakie zaczęło budzić³¹. Podstawowym medium pisarki nie były zatem ani książka, ani wizerunek rozumiany jako etykieta, lecz marka – funkcjonująca w wyobraźni społecznej wirtualna tożsamość, kulturowo-społecznie wykreowane *signifié* Masłowskiej. Choć marka jest wirtualna, materializuje się w tekstach literackich, wywiadach czy sesjach zdjęciowych i nadaje im wartość znakową³². Wielu z tych 80 tysięcy odbiorców, o których mówi Masłowska,

³¹ Pozwolę sobie umieścić w przypisie wątek autobiograficzny. Kiedy Masłowska debiutowała, byłem uczniem gimnazjum i nie miałem pojęcia, że kiedyś będę zajmował się literaturą, a tym bardziej autorką, o której było wtedy tak głośno. Chociaż ani ja, ani, jak sądzę, inni uczniowie nie poświęciliśmy zbyt dużo uwagi literaturze najnowszej, większość z nas doskonale wiedziała, kim jest Masłowska. I choć żaden z uczniów nie czytał *Wojny*, na lekcji języka polskiego opowiadaliśmy się za autorką lub przeciwko niej, jej literaturze i estetyce, jaką proponuje. Nie czytaliśmy książki, ale każdy z nas mniej więcej rozumiał – czy lepiej: odczuwał – co oznacza „Masłowska”, jakie emocje, styl, estetyka i wartości łączą się z jej fenomenem.

³² Zob. S. Lash, C. Lury, dz. cyt., s. 261.

kupiło książkę nie dla niej samej, ale jako przedłużenie autorskiej marki, z którą czują się związani.

Do lektury *Wojny* przyznawały się kolejne osoby publiczne, kolejne zaś od książki się odcinały. Pozytywnie o Masłowskiej wypowiedział się nawet Aleksander Kwaśniewski, ale autorka w jednym z wywiadów stwierdziła, że nie wierzy w to, by prezydent naprawdę przeczytał jej książkę: „myślę, że on trochę kłamał. Przeczytał okładkę, moje zdjęcie (...) i tak powiedział, bo chciał być takim wesołym przyjacielem młodzieży”³³. Historia ta świetnie obrazuje, że Masłowska z osoby tworzącej znaczenia błyskawicznie sama stała się znakiem, i to znakiem intensywnym, ikoną, która nie służy interpretacji i lekturze, ale bezpośrednio odsyła do esencji, do marki, do swojego *signifié*. Jeśli ktoś chciał potwierdzić swój związek z młodą kulturą i wszystkim, z czym była kojarzona, legitymował się Masłowską. Z podobnego powodu w tym samym mniej więcej czasie osoby publiczne nieco starszego pokolenia często deklarowały, że słuchają polskiego hip-hopu, co do czego wszyscy mieli wątpliwości. Takie wkupywanie się w łaski środowiska, do którego się nie należy, pozorowanie rozumienia i akceptacji młodej kultury mogło budzić zażenowanie i właśnie w takim tonie Masłowska odnosi się do ludzi wykorzystujących jej markę do poprawienia własnego wizerunku.

Autorka dość szybko zauważyła, że jej nazwisko zaczęło obrastać w wiele mitów, znaczeń i emocji, na które nie miała pełnego wpływu: „od początku bardzo rozróżniam samą siebie od Doroty Masłowskiej”³⁴. W innym miejscu mówi: „to chyba nie ja jestem mną”³⁵. Czym zatem miałyby różnić się Masłowska z krwi i kości od tej w cudzysłowie? Pisarka powtarza, że chodzi tu o wizerunek działający jak maska czy nalepka. Nie zgodzę się z tym, bo maskę można zdjąć, a nalepkę odkleić i w ten sposób dotrzeć do tego, co przysyłają. W wypadku Masłowskiej próba wytyczenia granic między reklamą a tym, co faktycznie jest oferowane, musi skończyć

³³ D. Masłowska, *Dyskoteka...*, s. 17.

³⁴ D. Masłowska, *To ja...*

³⁵ D. Masłowska, *MC Doris...*

się porażką i z pewnością nie doprowadzi do zrozumienia tego fenomenu kultury. We współczesnym przemyśle kulturalnym, do którego właśnie za sprawą Masłowskiej wkroczyła także literatura, produkt i marketing tworzą jedno wydarzenie, stają się jednym przedmiotem kultury, osiągającym własną dynamikę w komunikacji społecznej.

Takie są konsekwencje funkcjonowania literatury zgodnie z regułami późnego kapitalizmu i społeczeństwa informacyjnego. Masłowska nie wpływa na czytelników mechanicznie, poprzez zewnętrzne oddziaływanie (reklamę, chwytliwe hasła i wizerunek), ale witalistycznie – dryfując i samoorganizując się wewnątrz społecznego imaginarij jako marka³⁶. Chodzi tu o rodzaj wirtualnego wizerunku, który oderwał się od działań pisarza i wydawców i zaczyna prowadzić własne życie, samoorganizując się w pejzażu medialnym i wyobraźni społecznej jako wirtualna tożsamość czy *signifié* obecności autorów w przestrzeni komunikacji. W konsekwencji Masłowska oddziałuje nie poprzez teksty, ale wirtualną tożsamość, która materializuje się w realnie istniejących wypowiedziach czy wizerunkach i je przenika. Postrzegamy coś materialnego (tekst, wizerunek, publiczne wystąpienie), a doświadczamy esencji Masłowskiej, pewnej wirtualnej, sankcjonowanej kulturowo struktury generatywnej. Ten wirtualny poziom integracji sprawia, że elementy składające się na twórczość Masłowskiej uczestniczą w pewnej wartości naddanej, zyskują wartość znakową i nie powinny być postrzegane jako skończone teksty i przedmioty, ale raczej jako samoorganizujące się afekty, intensywności, pobudzenia i obiekty emocjonalnych relacji, które mają swoją pamięć i ślad zależności, w jakie wchodzi. Całe uniwersum Masłowskiej, poza tym, że znaczy w porządku rozumienia i interpretacji, pozwala też doświadczyć marki autora w intensywnym porządku znaczenia – odsyła wprost do esencji, do kulturowego rdzenia życia i twórczości autorki, bo sfera wyobrażeń społecznych obejmuje nie tylko znaki, ale i znaczone, czyli coś wirtualnego. Znaczone jest tu sensem marki Masłowskiej, jej stylem, tożsamością, sposobem bycia, wirtualną

³⁶ Zob. S. Lash, C. Lury, dz. cyt., s. 25–26.

strukturą generatywną czy intensywnym rdzeniem, który rozwija się ku ekstensywności i predykatom³⁷. Jest tym, co przenika twórczość, wizerunek i każdy gest autorki, choć nie jest z nimi tożsame. Wszystkie teksty i wystąpienia Masłowskiej mogą wywoływać uczucie, że ona właśnie taka jest, że to wszystko do niej pasuje i ją określa. To jest właśnie doświadczenie marki – niejasne, rozmyte, nieuchwytnie, ale specyficzne. Jak coś na końcu języka.

Miejsca, w których materializowała się Masłowska, były rozsiane we wszystkich kanałach medialnych: książka, jej adaptacje, wywiady, towarzyszące im sesje zdjęciowe, programy telewizyjne, w końcu autorskie rubryki w prasie. Oczekiwano od pisarki jeśli nie dosłownej kontynuacji *Wojny*, to chociaż publicystyki, która będzie wpisywać się w ramy estetyczne wyznaczone debiutem. Zadanie to Masłowska świetnie zrealizowała serią felietonów pod tytułem *Dziennik osobisty* publikowanych w „Przekroju”. Trudno było mieć wątpliwości, że na łamach tygodnika manifestuje się znana już dresiarz z blokowiska. Nie był to zupełnie odrębny projekt pisarki, ale produkt opatrzony tym samym znakiem firmowym, który na dobre już zakorzenił się w wyobraźni społecznej. W felietonach, podobnie jak w *Wojnie*, wątkom autobiograficznym towarzyszą obserwacje mikrosocjologiczne. Masłowska, często nie unikając estetycznego brutalizmu, pisze o szkole, blokach, biedzie, menelskim środowisku, odnajdując w tym świecie źródło inspirującego języka i specyficzny urok. Rozpoznawana jest nie tylko jako artystka, ale też jako dresiarz i uczestniczka życia, które opisuje. Odbiorcy czują, że nawet jeśli Masłowska nie wywodzi się z Polski B czy C, nawet jeśli nie jest prawdziwym blockersem, jak swego czasu chciała ją widzieć prawica, to coś ciągnie ją – jak sama pisze –

do świata stłuczonego szkła, bezpieczeństwa psów i kocich truchel. (...) Jest to dalej w nas, ta namiętność do nędzy i nieszczęścia, do taniego wina z colą, palmy do smarowania chleba, papierosów poznańskich, sypania na stole bilardowym w świetlicy dla opalonych wczasowiczów.³⁸

³⁷ Zob. tamże, s. 261.

³⁸ D. Masłowska, *Piosenka o wysypisku*, „Przekrój” 18.05.2003, s. 86.

Każdym swoim wystąpieniem Masłowska potwierdza, a zarazem uzupełnia tożsamość swojej marki.

Autorka mogłaby długo jeszcze spieniężać jej aktywa, jednak zamiast tego spróbuje wpłynąć na jej tożsamość. Będzie nad nią pracować, choć doskonale zdaje sobie sprawę, że o miejscu, jakie pisarz zajmuje w świadomości odbiorców kultury, decyduje wiele czynników i wielu rozgrywających, co utrudnia jego kontrolę – „równanie z wieloma niewiadomymi ciągnące się przez wiele kartek w zeszytach do matematyki”³⁹. Choć autor jest tylko jednym z trybików przemysłu kultury i nie odpowiada w pełni za tożsamość własnej marki, Masłowska będzie starała się zmieniać miejsce zajmowane w społecznym imaginarium, kształtować własne znaczone.

Wojna, która sprawiła, że Masłowska wyłoniła się z własnego tła jako marka, stanie się punktem odniesienia – często negatywnym – dla kolejnych działań artystki. Kulturowo wykreowanej tożsamości nie da się tak łatwo kontrolować czy podważyć jednym wystąpieniem publicznym, dlatego działania Masłowskiej nigdy nie prowadzą do zerwania z biografią własnej marki, ale zmuszają publiczność do jej ciągłej aktualizacji. Rzekoma zmiana przez Masłowską wizerunku, stylu i poglądów była głośno komentowana w dyskusji towarzyszącej publikacji *Kochanie, zabiłam nasze koty*, jednak moim zdaniem już od drugiej książki – *Pawia królowej* – autorka konsekwentnie próbuje destabilizować swoje *signifié*.

W swoim ostatnim felietonie w „Przekroju” Masłowska pisze:

Punk is dead. (...) W galopującej bezsenności piszę swoją drugą złą powieść, nie ma o czym mówić, poza tym ku swojemu własnemu zaskoczeniu jako osoba pozbawiona jakichkolwiek poglądów zostałam z zawodu osobą, która uważa wszystko. To mi się wydaje beznadziejne.⁴⁰

Autorka w pewnym stopniu stałą się maszynką do wygłaszania konkretnych poglądów – „bezustannie dzwoniło do mnie, żebym udzielała ciętych wypowiedzi na temat rozmaitych

³⁹ D. Masłowska, *Dusza...*, s. 135.

⁴⁰ D. Masłowska, *Jenny from the block*, „Przekrój” 07.03.2004, s. 94.

problemów”⁴¹ – i wyraźnie nie podoba jej się rola, którą zaczęła odgrywać. Popularność dała jej duże możliwości, ale z drugiej strony wepchnęła w koleiny, które trudno opuścić. Jak sama mówi:

wizerunek przytłacza cię i zawęża ci pole działania. Odechciewa się robić coś, w czym niewiele się ryzykuje. Potwierdzone umiejętności wykluczają porażkę, ale wykluczają też wielki sukces.⁴²

Autorka mówi to dekadę po publikacji *Pawia*, sędzę jednak, że taki stosunek do stabilnej i przewidywalnej kariery zaczął krystalizować się u niej znacznie wcześniej.

Paw królowej wymaga od czytelnika dobrej znajomości kariery medialnej i całego zamieszania związanego z głośnym debiutem Masłowskiej, autorka bowiem na wielu poziomach ogrywa społeczne wyobrażenie na temat swojego życia i twórczości, przetwarza komentarze, ironicznie odnosi się do wielu autentycznych wydarzeń. Już sama zapowiedź książki – „Wbrew pełnym współczucia niepokojom (...) właśnie kończę moją tak zwaną drugą złą powieść”⁴³ – odnosi się do powracającej dyskusji o przyszłości pisarki, która po tak głośnym debiucie, przytłoczona sukcesem, może nie napisać nic więcej⁴⁴. W *Pawiu* wielokrotnie powtarzane są różne wariacje refrenu:

Hej ludzie, odłóżcie te noże, ona nie napisała już nigdy żadnej książki (...), ona gotuje wrzątek, taką wodę gorącą i obiera ziemniaki, (...) z bliskich nielicznych ktoś czasem aby jej przyjemność zrobić spyta, czy to ona jest Dorota Masłowska, pozorując że ją w tłumie rozpoznał, aby podtrzymać wrażenie jej sławy i popularności, ona jednak wie, że to podstęp, wie, że to sukcesu jej koniec, rozpoznawalność w komunikacji miejskiej zerowa.⁴⁵

⁴¹ D. Masłowska, *Kobieta z brodą. Rozmawiała Kalina Błażejowska*, „Tygodnik Powszechny” 16.03.2004, s. 31.

⁴² Tamże, s. 30.

⁴³ D. Masłowska, *Dorota Masłowska o swojej drugiej powieści*, „Polityka” 14.05.2005, s. 65.

⁴⁴ Zob. tamże; por. J. Pilch, *Lot koszący*, „Polityka” 05.10.2002, s. 102.

⁴⁵ D. Masłowska, *Paw królowej*, il. M. Sierczyk, Lampa i Iskra Boża, Warszawa 2005, s. 126.

W powieści autorka występuje jako była gwiazda, która kiedyś budziła zainteresowanie i kontrowersje, a teraz jest gospodynią domową, wychowuje dziecko, z nostalgią „paski z ćwiekami dawne przymierza”⁴⁶, rozpaczliwie czeka na telefon wyrażający zainteresowanie ze strony mediów i masturbuje się przed ołtarzem zrobionym z wycinków na własny temat⁴⁷. O ile jeden z refrenów parodiuje komentarze na temat twórczego wypalenia Masłowskiej i przemiany niepokornej pisarki w stereotypową kobietę wychowującą dziecko, o tyle drugi uprzedza krytykę samego *Pawia*.

Piosenka ta, co od razu jest widoczne, zawiera błędy gramatyczne rażące i ordynarne niepoprawności. Ty takie błędy na poczekaniu umiesz zrobić. Mógłbyś w dwa dni napisać taką książkę, gdybyś tylko kij i ziemi dostał trochę. To wcale nie jest żadna proza, tu są liczne brzydkie i wulgarne słowa, które w niekorzystnym świetle ustawiają Polskę na Zachodzie.⁴⁸

Powieść rzeczywiście można traktować jako piosenkę, bo jest napisana rytmiczną i niekiedy rymowaną frazą rapu. Zabieg ten nie jest tylko formalnym naddatkiem, został bowiem w powieści sfunkcjonalizowany i stematyzowany. Narratorka – MC Doris – rapuje na temat zakłamanego, zepsutego i uzależnionego od brukowców środowiska twórców sceny muzycznej, a jeden z nich zaprasza ją, pisarkę, którą kojarzy z dresiarzami i autentyzmem blokowiska, do współpracy. Autorka jest jedną z bohaterek, pojawiają się związane z nią autentyczne postaci, a wszystko dodatkowo uwiarygodnia fakt, że Masłowska od dawna jest zaangażowana w produkcję muzyczną, choć okres związanej z nią sławy dopiero nadejdzie.

W *Pawiu* autorka dokonała artystycznego przetworzenia języka brukowców i reklamy, sparodiowała zepsuty świat show-biznesu, ale książka jest też zapisem medialnej wrzawy związanej z samą Masłowską. Pisarka trawestuje bełkotliwe komentarze, które pojawiały się na jej temat po debiucie, a także projektuje kolejne,

⁴⁶ Tamże, s. 146. Odbiorcy mogą je znać m.in. ze wspomianej już sesji zdjęciowej *Masłowska wykąpa się*.

⁴⁷ Zob. tamże, s. 134–135.

⁴⁸ Tamże, s. 118–119.

uprzedzając reakcję publiczności na *Pawia królowej*. Tytułową królową jest oczywiście Masłowska, to ona – z koroną na głowie – jest przedstawiona na ilustracjach książki. Paw natomiast może odnosić się do dumy i sławy autorki, do językowego pawia, jakim jest jej twórczość, powstająca w wyniku przyswojenia, przetworzenia i wyrzucenia z siebie języka, a w końcu może być rozumiany jako odruch wzburzenia autorki po medialnej przygodzie, jaka spotkała ją po *Wojnie*. Książka byłaby więc reakcją obronną czy próbą oczyszczenia się ze „szlamu”⁴⁹ – jak pisarka to nazywa – popkultury i mediów. W tym kontekście dodatkowe znaczenie zyskuje narracja stylizowana na rap, gatunek często odbierany jako język buntu i kojarzony z wykonawcami wywodzącymi się z biednych dzielnic – to także istotny wątek *Pawia* – którzy za jego pomocą opowiadają o swoim wykluczeniu i poczuciu bycia wykorzystanym przez system.

Świat *Wojny* jest produktem wyobraźni Masłowskiej, która nawet w samej powieści występuje jako demiurg czy reżyser, na oczach bohaterów pisząc ich scenariusze, a w końcu odłączając wtyczkę od aparatury podtrzymującej ich życie. Podobną rolę odgrywa Masłowska w *Pawiu* – umieściła się w powieści i ma nad innymi postaciami ontologiczną przewagę, co jest zaznaczone w dosyć zawołowany sposób. Jedna z bohaterek powołuje się na teorię spiskową, o której czytała w brukowcu: „grejfruti dziś se w sklepie tu na winklu kupiła, ale tu trzeba uważać bo we «Faktach» dziś czytała, że uni teraz dziurki w grejfrutach tymi nalepkami Jaffa zalepiajom”⁵⁰. Łatwo się domyślić, że za to naruszenie porządku świata odpowiada autorka, która znów umieściła się w powieści i wszystko kontroluje z ukrycia na wzór mitycznych tajnych organizacji.

To przecież MC Doris – Dorota Masłowska, co ona tam robi w grudnia wieczór na balkonie, dlaczego umieściła siebie w swojej książce, co to za dziwny pomysł? Co robi? Stoi. Obok tajemny kartonik, jakiś wyjmuje co chwila obiekt

⁴⁹ D. Masłowska, *Piszę, nie mam czasu na życie. Rozmawiała Justyna Sobolewska*, „Dziennik” 14.12.2007, s. 22.

⁵⁰ D. Masłowska, *Paw...*, s. 46.

jakby owoc, bierze i małym nożykiem czy szydelkiem wycina otworek, małe dziecko jakby jej stoi obok, jakby niemowlę jakiś tam noworodek, o co może chodzić? Ono też coś tam jakieś nalepki nakleja.⁵¹

W każdej ze swoich powieści Masłowska jest obecna i podkreśla swoją sprawczość. Podstawowa różnica polega na tym, że w *Wojnie* na tle spreparowanego świata sama – przynajmniej w popularnej recepcji – pozostawała autentyczna, stąd wizerunek dresiary z blokowiska, który szybko się usamodzielniał i zakorzenił w świadomości społecznej. W *Pawiu* natomiast pisarka nieustannie wskazuje na konstrukcyjność wiązanej z nią wirtualnej tożsamości, tematyzuje pracę mediów i rynku, by przypomnieć o różnicy między Masłowską a jej marką. Ten zabieg ma sprawić, że trudniej będzie ją traktować jako autentyczny głos pokolenia i jednostkę biograficzną, bo przedstawia się przede wszystkim jako produkt, miejsce przecinania się twórczości, krążących dyskursów i wyobrażeń społecznej.

Kiedy Szymon, menedżer z *Pawia*, dzwoni do powieściowej Masłowskiej z propozycją współpracy, nie chce zatrudnić żywej pisarki, ale właśnie jej kulturową reprezentację:

ja żadnych książek pani powiem szczerze nie czytałem, może do „Przekroju” felietonów parę, to było świetne naprawdę, mocne, szczerze, pełne wewnętrznej prawdy, (...) my właśnie takiego czegoś do naszego projektu szukamy, bo nam zależy na autentyczności, (...) tylko żeby to była właśnie pani. Pani symbolizuje autentyczność, w bloku mieszkanie, no to właśnie taka osoba do hip hopu tworzenia świetnie się nadaje.⁵²

Masłowska wielokrotnie trawestuje obiegowe opinie na swój temat, od których nie może uwolnić się od debiutu, ale czy w ten sposób udaje jej się zerwać z wizerunkiem pisarki z blokowiska? Raczej nie, o ile jednak po *Wojnie* funkcjonowała jako autentyczna dresiara, o tyle w *Pawiu* stara się zwiększyć dystans między sobą a swoją marką. Pierwsza powieść i związany z nią sukces pokazały,

⁵¹ Tamże, s. 58–60.

⁵² Tamże, s. 147–148.

jak bezradna była Masłowska w konfrontacji z machiną medialną, a teraz autorka daje do zrozumienia, że jest świadoma procesów, które zachodzą. Nie oznacza to wcale, że udaje jej się zapobiec jeszcze silniejszemu uwikłaniu w popkulturę, działa jednak dosyć świadomie, co wraz z ironicznym sportretowaniem samej siebie w powieści tworzy bufor bezpieczeństwa, za którym stara się schronić przed uprzedmiotowieniem. Po debiucie sytuacja wymknęła się Masłowskiej spod kontroli i pisarka przejmowała się tym, że jej wizerunek wiezie samodzielne życie w wyobraźni społecznej. Bogatsza o to doświadczenie mówi:

Jestem maksymalnie medialnie sfatygowana. W pewnym momencie zdałam sobie sprawę, że to nie do końca mnie dotyczy. Mnie dotyczyć ja, nie da się promować książki i nie usmarować się tym szlamem. (...) Wiem, że muszę udzielić wywiadu, iść do radia, to też należy do mojej pracy.⁵³

Pawiem Masłowska spowodowała, że autentyzm zaczął być wypierany z jej kulturowo wykreowanej tożsamości przez autokreację, świadome działanie w mediach i gwiazdorstwo. Losy pisarki i jej nowej powieści były podobne jak po debiucie – została na wszystkie sposoby przetworzona przez media – a jeśli istniała jakaś różnica, to tylko dla samej autorki, która nabrała dystansu do tego, co dzieje się z biografią jej marki.

Są też elementy, które Masłowska w swoim intensywnym wizerunku drugą powieścią umocniła, jak choćby zainteresowanie blokowiskiem, hip-hopem, patologią, biedą czy niskimi rejestrami popkultury. „Praga moja dzielnica, a Okrzei to moja ulica, rzeczywistości negatywny osąd to mój zwyczaj i obyczaj”⁵⁴ – pisze Masłowska w *Pawiu*. I dalej:

MC Dorota Masłowska, osoba do krytyki skłonna, (...) w duchu wymienia słowa okropne, (...) chciałyby zapomnieć w jakim kraju żyje straszny o dziwnej nazwie Polska, w którym jakby jeszcze trwała jakaś spoza numeracji wojna (...). Jedzie MC Doris trawiona przez gorycz: po to się przeprowadziła

⁵³ D. Masłowska, *Piszę...*

⁵⁴ D. Masłowska, *Paw...*, s. 12.

na tę Pragę, żeby składać spojrzeń obojętnych kwiaty na te żalosalne ołtarze, patologii ruchome krajobrazy.⁵⁵

Książce uhonorowanej nagrodą Nike towarzyszyło mnóstwo wywiadów, w których Masłowska podejmowała pojawiające się w niej wątki. Opowiadała o macierzyństwie, a także o fascynacji blokowiskiem i biednymi dzielnicami, którą potwierdzała własnym doświadczeniem mieszkania na warszawskiej Pradze. Niemal w każdym wywiadzie tłumaczyła swoje relacje z mediami, kontestując rzekomo popkulturę, a w tym samym czasie umacniając swoją w niej pozycję. *Pawia* można uznać za krytykę tabloidów, show-biznesu i medialnego bełkotu, jednak nie przeszkodziło to książce w uczynieniu Masłowskiej ponownie sławną. Autorka znalazła się na pierwszych stronach gazet, które wyśmiewa, tym samym gazetom udzieliła wywiadów, a częścią tożsamości jej marki – zjawiska charakterystycznego dla późnego kapitalizmu i społeczeństwa informacyjnego – paradoksalnie stał się krytyczny stosunek do mediów i kapitalizmu. Autorka mówi:

Książkę trzeba promować. (...) To są często emocjonujące spotkania i rozmowy. Dopiero później przychodzi rodzaj kaca, okradzenia, „wszyscy mnie widzieli, wszyscy wiedzą, że jestem”.⁵⁶

Po *Pawiu* i związanej z publikacją nadreprezentacji Masłowskiej w mediach i przestrzeni publicznej kac faktycznie przyszedł, a autorka zarzuciła pisanie kolejnych powieści na siedem lat, by powrócić książką, którą bardziej radykalnie spróbuje ingerować w tożsamość swojej marki.

Po zamieszaniu związanym z *Pawiem* Masłowska zdała sobie sprawę, że od pewnego momentu zaczęła funkcjonować jako uosobienie, a zarazem legitymizacja pewnych sposobów myślenia i mówienia o świecie. Jako głos młodego, zbuntowanego pokolenia w prasie i programach telewizyjnych miała reprezentować kolejne

⁵⁵ Tamże, s. 30–31.

⁵⁶ D. Masłowska, *Nie chciałam, żeby Bóg miał brudno w domu. Rozmawiała Dorota Wodecka*, „Gazeta Wyborcza” 03.12.2011, s. 24.

wartości i poglądy oraz – jeśli trzeba – ich bronić. W rozmowie z Agnieszką Drotkiewicz mówi: „twórczość, która jest festiwalem poglądów, to coś, co mnie odstręcza”⁵⁷. Choć ani *Wojna*, ani *Paw* nie są wyraźnie zaangażowane politycznie, w mocno spolaryzowanej polskiej debacie publicznej autorka funkcjonowała zdecydowanie po lewej stronie. W swoich powieściach czy dramacie *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku* Masłowska pokazała konfrontację klas i walkę o awans, która często sprowadza się do usilnych prób podkreślania dystynkcji względem jednostki jeszcze słabszej, byle odegrać swoją uprzywilejowaną pozycję; oddała język wykluczonym grupom i nizinom społecznym, opisując je z humorem, ale też ze specyficzną troską. Konsekwentne zainteresowanie Masłowskiej społeczną krzywdą, marginalizacją i ich przyczynami, zwracanie uwagi na niesprawiedliwy podział dóbr i problemy socjalne (pozostające zwykle poza zainteresowaniem mediów głównego nurtu) w połączeniu z krytyką kapitalizmu i dyktatu mediów pozwoliło sytuować autorkę po lewej stronie sporów światopoglądowych i zbliżyło ją do środowiska Krytyki Politycznej⁵⁸. Nie bez znaczenia dla światopoglądowego profilu marki autorki były także jej publiczne wystąpienia, w których jako głos młodego, otwartego pokolenia miała propagować tolerancję i bronić praw mniejszości⁵⁹. Sporą rolę odegrało też nabijanie się z polskiej prawicy, której krytyczne, bogoojczyźniane i – co tu kryć – kuriozalne komentarze na temat *Wojny* i *Pawia* były wykorzystywane jako reklama powieści: „jest cyniczna, antypolska, godzi już nie tylko w chrześcijańskie wartości,

⁵⁷ D. Masłowska, *Dusza...*, s. 72.

⁵⁸ Zob. *Masłowska: jesteśmy tylko kostiumami. Rozmawiał Sławomir Sierakowski*, „Gazeta Wyborcza” 02.12.2006, s. 17.

⁵⁹ Jednym z przykładów jest udział Masłowskiej w programie Piotra Najsztuba i Jacka Żakowskiego Tok2Szok, w którym miała stanąć do światopoglądowej konfrontacji z Krzysztofem Bosakiem, jej rówieśnikiem, posłem Ligi Polskich Rodzin. Najsztub zapowiedział rozmowę w znaczący sposób: „Zaprosiliśmy pana Krzysztofa dlatego, że on reprezentuje kompletnie inny światopogląd niż pani”. Masłowska wypadła fatalnie, co wynikało z jej słynnej nieumiejętności odnalezienia się przed kamerą i kłopotów z publicznymi wypowiedziami – do tego istotnego dla jej marki wątku jeszcze powrócę.

ale również wartości tzw. ogólnoludzkie” (Stanisław Krajski), „nigdy nie spotkałam czegoś tak obrzydliwego. (...) Jest ona [książka – D.A.] nie tylko głupia, ale też niezmiernie szkodliwa. (...) W trakcie czytania słyszy się rechot złego ducha. A tę książkę czyta młodzież, której się wmawia, że to jest dobra literatura” (Maria Kominek)⁶⁰.

Masłowska zdała sobie sprawę, że jej popularność jest instrumentalnie wykorzystywana do światopoglądowej i politycznej walki, w której wcale nie chce brać udziału, nawet jeśli zgadza się z jej celami. W mediach nie funkcjonowała jako autorka z krwi i kości, ale jako transparent, przekaźnik. Nie miała pokazywać siebie, ale odgrywać swój kulturowy wizerunek. W taki sposób swoją rolę Masłowska rozpoznała już w *Pawiu*. Szymon, proponując jej napisanie piosenki, mówi: „Właściwie to nic pisać by pani specjalnie nie musiała, ale żeby była to właśnie pani (...). Pani symbolizuje autentyczność, w bloku mieszkanie”⁶¹. Nieważne, co Masłowska powie i w jakim stopniu jest zaangażowana – sama jej obecność w dyskusji czy podpis pod nią legitymizują konkretne postawy, łączone z jej intensywnym wizerunkiem. W Rozmowie z Drotkiewicz autorka komentuje spotkanie z pisarzami:

nie ma czasu ani miejsca, żebyś była w jakikolwiek sposób sobą. Twoja szczerość zajmuje po prostu za dużo megabajtów jak na taki format spotkania; twoje słowa nie mają znaczenia, chodzi o to, żeby zabrzmiał twój głos (...). W tym momencie zarabiasz pieniądze raczej samą obecnością na spotkaniu niż powiedzeniem od siebie czegokolwiek.⁶²

Już wcześniej, rezygnując ze współpracy z „Przekrojem”, Masłowska zaznaczyła, że nie chce funkcjonować jako sztandar reprezentujący określone poglądy, ale próba ucieczki od tej roli poprzez przedstawienie się w *Pawiu* jako wypadkowej różnych dyskursów najwyraźniej się nie powiodła. Wirtualna tożsamość marki

⁶⁰ Fragmenty recenzji prawniczych publicystów zostały przedrukowane na okładce *Wojny* i obok wywiadu z Masłowską w numerze „Lampy” poświęconym *Pawiovi*, „Lampa” 2011, nr 6, s. 5.

⁶¹ D. Masłowska, *Paw...*, s. 147–148.

⁶² D. Masłowska, *Dusza...*, s. 97.

Masłowskiej została wpisana w spolaryzowaną debatę publiczną, a autorka rozumiała, że funkcjonuje w niej jak ekran, na który skłócone grupy projektują swoje postulaty i pretensje. Zrozumiała, że w tożsamości jej marki zdeponowano liczne idee i wartości, a ona ma być jej osobową materializacją. Swoją rolę Masłowska porównała do drużyny sportowej, która dla kibiców nie jest osobowym tworem, podlegającym interpretacji, lecz intensywnością oddziałującą w porządku afektywnym, a nie intelektualnym:

równolegle ze mną funkcjonuje jakaś pani o podobnym, a wręcz takim samym nazwisku i jest tworem równie osobowym jak drużyna piłkarska. Z jednej strony wołają: „Kurwa żółto-czerwona”, a z drugiej: „Wcale nie!”.⁶³

Wszystko to spowodowało, że Masłowska „nie czuła się świetnie w systemie medialno-intelektualnym «polska literatura współczesna». Nietolerancja, prawa gejów, praca w korporacji”⁶⁴ – kilka akceptowanych i uważanych za ważne tematów. Nie chcąc być marionetką w jałowym sporze światopoglądowym, autorka na długo porzuciła pisanie powieści i zajęła się dramatopisarstwem, które było mniej medialne. Ponadto dużo pracowała poza granicami kraju, z dala od sporów, w które się uwikłała. „Czy ja uciekłam z Polski? (...) Poniekąd uciekłam, ale raczej przed sobą niż przed Polską, przed swoim własnym stereotypem”⁶⁵.

Jeszcze przed publikacją powieści *Kochanie, zabiłam nasze koty* Masłowska zapowiadała zmianę stylu, a także warstwy światopoglądowej, z którą jest utożsamiana w mediach.

Konwencja, którą obrałam, wydaje mi się reakcją na polityczność polskiej literatury. Mam tak absolutnie dosyć uwikłania w taki czy inny system wartości proponowany mi jako mój, że chciałam napisać coś tym niezatrute, przynajmniej podjąć próbę. (...) Przeraziło mnie, że cokolwiek usiłuję napisać, o tym, co jest wokół mnie, to nie mogę. Jeśli opiszę dobrą, sympatyczną lesbijkę, to książkę uzna za ważną „Krytyka Polityczna”, a jeśli złą, wulgarną,

⁶³ D. Masłowska, *MC Doris...*

⁶⁴ D. Masłowska, *Piszę...*

⁶⁵ *Masłowska. Jedna...*, s. 20.

zagubioną, to „Uważam Rze”, A to mogłaby być zupełnie zwykła lesbijka, trochę wstrętna, trochę miła.⁶⁶

Chęć wycofania się z tego, by reprezentować interesy lewicy i zerwać bliskie stosunki z Krytyką Polityczną, jest widoczna już w wielu wypowiedziach Masłowskiej na temat *Między nami dobrze jest*. W sztuce tej autorka wykorzystuje typy bohaterów dobrze znane z jej twórczości – z jednej strony wykluczeni kulturowo i ekonomicznie, z drugiej przedstawiciele awansu społecznego potrzebujący biedoty do samookreślenia – ale za ich pomocą mówi o problemach, których wcześniej nie poruszała lub nie traktowała tak poważnie. Masłowska podejmuje temat trudnej, traumatycznej historii Polski i negatywnej tożsamości narodowej, która w dużym stopniu jest oparta na resentymencie, poczuciu braku i kompleksach. Zwraca uwagę na niekomunikowalność doświadczenia wojny i – co za tym idzie – niemożliwość międzypokoleniowego porozumienia i dialogu. Autorka przedstawiła w sztuce Polskę jako problem, jako arenę wewnętrznych konfliktów i nieporozumień, przestrzeń ścierania się odmiennych perspektyw i dążeń czy walki różnych niedających się uzgodnić pamięci i tożsamości, co sprawiło, że stała się atrakcyjną rozmówczynią także dla środowisk bardziej konserwatywnych, które wcześniej nie były nią zainteresowane lub wypowiadały się o niej zdecydowanie krytycznie. W artykule przeplatany rozmową z autorką, w części opatrzonej podtytułem *Liberalna etykieta*, czytamy:

Masłowska napisała znakomitą, bezkompromisową sztukę o Polsce, a można odnieść wrażenie, że media najbardziej interesowało to, że w wywiadach mówiła wyrozumiale o słuchaczach Radia Maryja. – To jest trochę śmieszne, a trochę straszne – mówi z gorzkim uśmiechem. – A ja wypowiadałam się przeciwko jedynej możliwej, słusznej racji i poprawności politycznej, która jest tak bardzo bezpieczna. Tolerancja to takie coś, co czujesz do homoseksualistów i Murzynów. A fanatyczną staruszkę możesz obedrzeć ze skóry i zlinczować.⁶⁷

⁶⁶ D. Masłowska, *Jestem dinozaurom. Rozmawiał Paweł Dunin-Wąsowicz*, „Lampa” 2012, 1–2, s. 14.

⁶⁷ *Masłowska. Jedna...*, dz. cyt., s. 21.

W tym samym wywiadzie Masłowska narusza inny istotny element wizerunku i tożsamości swojej marki, mówiąc, że przeprowadziła się z Pragi na Żoliborz, z dzielnicy ruder i ciemnych zaułków do rewersu blokowiska, gdzie

ludzie strzegą swoich śmietników. (...) Rosła moja córka. Nie mogłam dłużej udawać, że pozwolę jej wyjść na podwórko i będzie się bawić z innymi dziećmi, które są chowane w sposób, na który się nie godzę.⁶⁸

Masłowska coraz częściej przedstawiała się nie jako buntowniczką i rewolucjonistką z dresiarzkiego osiedla, ale jako wychowująca dziecko kobieta o umiarkowanych poglądach, reprezentantka klasy średniej wyższej z dobrej dzielnicy. Te zabiegi wpłynęły na to, jak była postrzegana, ale prawdziwe zamieszanie na temat jej wizerunku powstało po publikacji *Kotów*.

Bohaterami powieści są młodzi mieszkańcy dużych miast, którzy chcąc żyć oryginalnie i korzystać z alternatywnych rozrywek, wpadają w pułapki kapitalizmu i dają mu się wykorzystywać w najbardziej banalny sposób. Sztuczny język powieści, stylizowany na język złego, dosłownego tłumaczenia z angielskiego, odpowiada płaskim, pozbawionym właściwości bohaterom, którzy starają się imitować utrwalane przez kolorowe pisma wyobrażenie młodych aspirujących, tworząc w efekcie fikcyjny świat wypełniony sztucznymi emocjami, nieautentycznymi relacjami i kliszowymi, fasadowymi tożsamościami. Bohaterowie zostali stworzeni przez bełkotliwy język telewizji, poradników psychologicznych, broszur motywacyjnych i pism lifestylowych i takiego samego języka używają do opisu swojego życia, wszelkich rozterek i aspiracji, ale nie są w stanie wyrazić za jego pomocą poczucia osamotnienia i pustki, które do końca pozostają nieme. Drotkiewicz sugeruje, że *Koty*, które ukazały się dziesięć lat po *Wojnie*, podobnie jak debiutancka powieść Masłowskiej mówią o problemach młodego, wykluczonego pokolenia – przez dekadę zmienili się jedynie jego prototypowi reprezentanci: „od dresiarza do hipstera”⁶⁹. *Kotom*

⁶⁸ Tamże.

⁶⁹ D. Masłowska, *Dusza...*, s. 34.

daleko jednak do odkrywczości i oryginalności *Wojny*, powieści nie ratuje też język, świadomie przez autorkę spłaszczony do stylu kolorowych pism. Publikacji towarzyszyła burzliwa dyskusja, ale łatwo zauważyć, że nie wywołała jej treść książki, bo ta w dużym stopniu wpisywała się w program realizowany przez Masłowską od dawna – krytyka neoliberalizmu prowadzącego do wykluczeń i zachowań imitacyjnych. W *Kotach* co prawda zostali sportretowani młodzi aspirujący z dużych miast, a nie grupa o najmniejszym kapitale ekonomicznym i kulturowym, do czego pisarka w większym stopniu przyzwyczaiła, ale to pozorna zmiana, bo choć w dramatach *Dwoje biednych Rumunów mówiących po polsku* czy w *Między nami dobrze jest* śmiech zadowolonej z siebie klasy średniej wzbudza zachowania najuboższych i najbardziej wykluczonych, to krytyczna uwaga autorki skupia się właśnie na tych, którzy mają jeszcze coś do stracenia, którzy robią wszystko, by utrzymać się na pozycji fasadowego uprzywilejowania i nie wrócić tam, skąd udało im się wyrwać i wobec czego określają swój niepewny awans. To pozorna klasa średnia i wyższa jest najczęściej głównym obiektem krytycznego zainteresowania Masłowskiej, a zmiana polega tylko na tym, że w *Kotach* autorka wprost pisze o grupie społecznej, do której zwykle dociera okreśną drogą.

Strategię bardziej kojarzoną z jej twórczością – docieranie do klasy średniej przez pozorne wyśmianie grupy mniej uprzywilejowanej – Masłowska obiera w serii felietonów publikowanych w „Zwierciadle”, które ukazały się w zbiorze *Więcej niż możesz zjeść*. Autorka zdaje sobie sprawę, że kulinarne przyzwyczajenia i wybory są związane ze statusem społecznym – tak samo jak ubieranie – i woli skupiać się na niedzielnym pieczeniu sztucznych ciast w kuchni utrzymanej w seledynowych barwach niż recenzowaniu dań z drogich, sterylnych restauracji, które bardziej służą podkreśleniu klasowej dystynkcji niż zaspokajaniu głodu. Masłowską interesują klimat i okoliczności obyczajowe, które sprawiają, że obiad w obskurnej restauracji może być wart zapamiętania, a imitacja muli z supermarketu smakuje lepiej i wydaje się prawdziwsza od tych serwowanych w eleganckim lokalu.

Inspiracją był dla autorki tygodnik „Przyślij Przepis”, który jest przeciwieństwem drogich magazynów kulinarnych, adresowanych do wyższej klasy średniej. Nie ma w nim wyszukanych potraw i towarzyszącej im poezji kulinarnej, ale zwykli ludzie, ich potrawy i prosty opis okoliczności, w których je przyrządzają. Instrukcję przygotowania sałatki, której składnikami mają być między innymi rukola wymoczona w burgundzie i suszone pomidory nadziewane niespotykanymi rybkami, Masłowska zaczyna od zalecenia: „rukoli, suszonych pomidorów, żurawin i żarwiastego pieprzu nie kupować, bo nie ma gdzie i też nie są do niczego potrzebne”⁷⁰. Większość potraw z *Więcej niż możesz zjeść* bawi, podobnie jak opisywane przez autorkę nawyki żywieniowe i dania serwowane w prowincjonalnych barach, ale to śmiech podobny do śmiechu z Giny z dramatu *Dwoje biednych Rumunów* czy z Haliny z *Między nami dobrze jest* – śmiech obracający się w końcu przeciw tym, którzy się śmieją. Dla Masłowskiej bowiem budżetowe dania przygotowywane i jedzone w stereotypowych, rodzinnych okolicznościach i tygodnik kulinarny z prostymi rekomendacjami „w rodzaju: «lubię to jeść», «ma dobry smak»”⁷¹ okazują się bardziej wiarygodne niż wykwintne restauracje i drogie magazyny lifestylowe adresowane do nowoczesnych kobiet, które nie mogą obyć się bez ostryg. Krytyczne nastawienie Masłowskiej do konsumpcjonizmu jest stałym elementem tożsamości jej marki i realizuje się zarówno w *Kotach*, jak i w pozostałych publikacjach, nawet w głównej warstwie fabularnej książki adresowanej do młodszych czytelników. *Jak zostałam wiedźmą* jest baśniową wersją *Pawia* – rytmiczna, rymowana fraza znów wskazuje na związek autorki z piosenkarstwem, a opowieść o konsumpcyjnym nienasyceniu i postępującej komercjalizacji jest ubarwiona parodiami reklam, magazynów branżowych, chwytów marketingowych i globalnych marek.

Antykonsumpcjonizm i krytyka ideologii neoliberalnej są stałym tematem twórczości Masłowskiej, a jego realizacja w *Kotach* nie

⁷⁰ D. Masłowska, *Więcej niż możesz zjeść. Felietony parakulinarne*, il. M. Sieńczyk, Noir Sur Blanc, Warszawa 2014, s. 9.

⁷¹ D. Masłowska, *Dusza...*, s. 148.

odbiega znacznie od tego, do czego autorka przyzwyczała czytelników. To książka w dorobku pisarki pod wieloma względami najmniej udana, ale dyskusja, która jej towarzyszyła, dotyczyła nie warstwy literackiej, lecz przede wszystkim światopoglądowej, chociaż ta wcale nie wydaje się kontrowersyjna. Zarzewiem dyskusji na temat dobrze znanej i przewidywalnej tożsamości marki Masłowskiej, która nagle zaczęła wymykać się spod kontroli, nie była zatem książka i poruszane w niej problemy, ale przede wszystkim wywiady udzielane przez autorkę, do których publikacja była pretekstem. Tak jak pisarka powiedziała kiedyś: „Boże, (...) to chyba nie ja jestem mną”⁷², tak publiczność przywiązana do marki Masłowskiej mogłaby powiedzieć: „Boże, ona chyba nie jest sobą, to do niej nie pasuje”. W rozmowie z Mariuszem Cieślikiem autorka komentuje losy bohaterów powieści:

Może to, co teraz powiem, zabrmi w moich ustach dziwnie, ale myślę, że to wynika z braku Boga. Świat bez Boga (...) zdeformował się. A ludzie zatracili poczucie proporcji, poczucie tego, co jest ważne. (...) Nie wiem, czy to jest pochwała tradycyjnych wartości. Na pewno sugestia, że te nietradycyjne często nie wiodą do życiowego spełnienia.⁷³

Wywiad od razu wywołał krytyczną reakcję środowiska, które do tej pory Masłowską wspierało, ale należy podkreślić, że spora część kontrowersji jest konsekwencją tendencyjnych pytań zadawanych przez Cieślika. Dziennikarz prosi autorkę, by komentowała jego własną konserwatywną interpretację powieści, a z faktu, że Masłowska wraz z chuliganami nie atakowała ludzi zgromadzonych na Krakowskim Przedmieściu po katastrofie smoleńskiej wyciąga wniosek, że najpewniej chętnie broniłaby postawionego tam krzyża. Jako nagłówek tekstu została wykorzystana wyrwana z kontekstu wypowiedź pisarki: „Dlaczego nie mam myśleć Rymkiewiczem?”. Rozmowa ta sprowokowała kolejne. W wywiadzie zupełnie kuriozalnym i zaplanowanym na kontrowersyjny Dorota Wodecka

⁷² D. Masłowska, *MC Doris...*

⁷³ D. Masłowska, *Dlaczego nie mam myśleć Rymkiewiczem? Rozmawiał Mariusz Cieślik*, „Rzeczpospolita” 13–14.10.2012, s. 19.

zadała Masłowskiej serię drążących pytań o Smoleńsk i Boga, nie robiąc sobie z tego, że bohaterka rozmowy nie wyraża tymi kwestiami większego zainteresowania. „Czemu pani posyła córkę na religię? – Bo z etyką były jakieś komplikacje logistyczne”⁷⁴. To wystarczyło jednak, by opatrzyć tekst sensacyjnym tytułem, że Masłowska mówi o Bogu. Oczywiście nie można wszystkiego tłumaczyć efektem medialnej manipulacji, bo autorka rzeczywiście bardzo często wypowiadała się jakby na przekór oczekiwaniom odbiorców przywykłych do tożsamości marki Masłowskiej, która ustabilizowała się zaraz po debiucie.

Szybko pojawiły się komentarze wyśmiewające Masłowską, że wyznaje teorie spiskowe na temat zamachu smoleńskiego, że jest drugim Ziemkiewiczem⁷⁵, córką Rydzyka⁷⁶, katolickim oszołomem, a media prawicowe, choć autorka *Wojny* wciąż nie miała z nimi nic wspólnego, zaczęły przyjmować ją z otwartymi rękami i chwalić za to, że dojrzała do poważnych światopoglądowych decyzji i zerwała stosunki z Salonem⁷⁷. Zamieszanie wokół *Kotów* komentuje Piotr Gociek:

I tak nowa książka Masłowskiej – wcale nie tak łatwa w czytaniu, jak chce „Wyborcza”, wcale nie taka nużąca i banalna, jak chce „Rz”, i nie taka „ziemkiewiczowska”, jak chce Krytyka Polityczna – znika, przykryta pianą publikacji nijak merytorycznie nieodnoszących się do powieści. (...) Autorka misternej pułapki literackiej obnażającej stopień imitacji świata stała się ofiarą imitacji dialogu.⁷⁸

Jeśli *Koty*, książka najmniej ze wszystkich zaangażowana, miały pomóc Masłowskiej w wyswobodzeniu się z politycznego sporu

⁷⁴ D. Masłowska, *Nie chciałam...*

⁷⁵ J. Kapela, *Umysłowa odwaga Doroty Masłowskiej*, <http://www.krytykapolityczna.pl/JasKapela/UmyslowaodwagaDorotyMaslowskiej/menuid-244.html> [dostęp: 20.03.2016].

⁷⁶ Nagłówek *Dorota Masłowska. Córka Rydzyka* pojawił się na pierwszej stronie prawicowego tygodnika „W Sieci” jako odniesienie do artykułu Łukasza Adamskiego *Masłowska ochrzczona „córką Rydzyka”*, „W Sieci” 26.11.2012.

⁷⁷ Zob. tamże; por. W. Gadowski, *List do młodej pisarki*, <http://www.stefczyk.info/blog/dziennik-chuligana/list-do-młodej-pisarki,5655231067> [dostęp: 20.03.2016].

⁷⁸ P. Gociek, *Masłowska i smutni 30-letni*, „Uważam Rze” 21.10.2012, s. 48.

i trwałej zmianie tożsamość jej marki, by nie była tak jednowymiarowa, przewidywalna i gotowa do instrumentalnego użycia, to plan się nie powiódł. Oczywiście wiele się zmieniło, bo razem z *Pawiem* na scenie pojawiła się autorka odmieniona, inaczej ubrana. Masłowska przestała prowokować wyglądem, nabrała ogłady i zaczęła dobrze sobie radzić w konfrontacji z publicznością i kamerą, z czym wcześniej miała ogromne problemy. Nowy wizerunek pisarki z Żoliborza chyba faktycznie zaczął wypierać z wyobraźni społecznej jej związek z wulgarną dresiarą z blokowiska, ale nie udało się Masłowskiej uciec od własnej marki czy – jak sama to nazywała – własnego stereotypu. Od początku kariery Masłowskiej wirtualna tożsamość jej marki rozwija się i ulega modyfikacjom zależnym od działań pisarki, społecznego rezonansu i kształtu debaty publicznej, pozostaje jednak spójna, stabilna i wciąż silnie zakorzeniona w wyobraźni odbiorców. Chwilowe zamieszanie z rzekomym prawicowym zwrotem Masłowskiej nie pozostawiło w tożsamości jej marki wyraźnego śladu, jest ekscysem, o którym łatwo zapomnieć. Przypomina mi historię marki Coca-Cola, która postanowiła zmienić smak swojego flagowego napoju, co spotkało się z tak dużym sprzeciwem przywiązanych do niej konsumentów (a chodzi tu o emocjonalne przywiązanie do marki, a nie konkretnego smaku), że w ciągu dwóch miesięcy musiała wycofać się z tej decyzji⁷⁹. Sądzę, że także Masłowska swoimi działaniami osiągnęła zupełnie inny skutek, niż oczekiwała, i całą historię z radykalną zmianą wizerunku i poglądów jestem skłonny uznać za wpadkę w biografii jej marki, a nie trwałą zmianę. Autorce nie udało się zerwać z przypisaną jej wirtualną tożsamością, sama sobie udowodniła, że sterowanie nią jest niemożliwe, ale może udało jej się dopisać do niej cechę nieprzewidywalności. Masłowska jest bohaterką wszystkich swoich powieści i odgrywa w nich sprawczą rolę, grając fabułą i losami bohaterów. Także w konfrontacji z mediami i publicznością autorka jest kreatorką. Choć nie może przewidzieć

⁷⁹ Zob. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 74.

rezultatów swoich działań, publiczność musi liczyć się z tym, że Masłowska zrobi coś nieoczekiwanego, co wprowadzi do tożsamości jej marki zmianę. Każda zmiana po chwilowym zamieszaniu zostaje uspójniona i wpisana w biografię marki, ale ta chwilowa konsternacja odbiorców może być dla autorki momentem wolności czy samostanowienia, o które tak się dopomina. Masłowska tłumaczy, że w działalności artystycznej nie chodzi jej o sukces, „chodzi o to, (...) żeby wybrać formę, która nie będzie się podobała, przy której powstanie ferment i konfuzja”⁸⁰.

Ferment i konfuzję Masłowska wywołała swoim projektem muzycznym, który w odróżnieniu od poprzednich wyszedł z alternatywnej niszy i zajął miejsce w samym centrum popkultury. Mister D. to z jednej strony coś zupełnie nieoczekiwanego, z drugiej dobrze wszystkim znana Masłowska z jej twórczą fascynacją niską popkulturą, zainteresowaniem nizinami społecznymi, mikrosocjologią, krytyką mediów i ukazywaniem mechanizmów ich działania – w piosenkach podejmuje tematy charakterystyczne dla swojej marki. Podobnie jak *Paw* płyta może mieć funkcję w pewnym sensie oczyszczającą. W swojej drugiej powieści autorka zniksowała różne opinie na swój temat, pokazując, że emocjonująca wszystkich Masłowska jest elementem rynku, a nie żywą osobą. W piosence *Córka* robi dokładnie to samo – śpiewając „to ja jestem córką Rydzyka” w jakiś sposób dystansuje się od tożsamości swojej marki, przypomina, że jest ona wytworem mediów i opinii o czysto konstrukcyjnym charakterze.

Przy okazji kariery muzycznej Masłowska zaktualizowała też istotny składnik tożsamości swojej marki, który towarzyszył jej od samego początku – nieporadność. Zaraz po głośnym debiucie okazało się, że pisarka nie umie mówić, fatalnie radzi sobie w konfrontacji z kamerą i publicznością, ma problemy z najprostszą wypowiedzią, co w oczach krytyków miało odbierać jej intelektualną wiarygodność i potwierdzać ich obawy, że to zwykła osiedlowa chuliganka. Autorka sama wspomina: „po prostu nie dało się mnie

⁸⁰ D. Masłowska, *Kobieta...*, s. 30.

za bardzo pokazywać w telewizji. (...) czasem słyszę na swój temat takie opinie: «Cha, cha, to ma być pisarka? Przecież ona nie umie mówić»⁸¹. Po premierze *Kotów* Masłowska zaskoczyła tym, jak dobrze radzi sobie z wypowiedziami na żywo, ale w projekcie Mister D. znów samą siebie stawia w niekomfortowej sytuacji, uruchamia poetykę bycia nie na miejscu, prowokuje krytyczne komentarze czy nawet celowo wzbudza zażenowanie, bo tym razem nie umie śpiewać i poruszać się na scenie.

Czuję wyrzuty sumienia, że tak brzydko śpiewam, a z drugiej strony w ogóle nie widzę w tym przeszkody. Piszę pokraczne piosenki i śpiewam jak pokraka i to jest totalnie spójne. (...) Na koncertach eksploatuję konwencję śpiewania do dezodorantu. (...) Jednocześnie mam takie udogodnienie, że skoro udaję, że jestem piosenkarką, to mogę w każdej chwili powiedzieć, że mi się już nie chce udawać, zmyć złoty makijaż i pójść do domu.⁸²

Mimo ogromnej popularności – teledysk do piosenki *Chleb* ma na portalu YouTube 5 milionów wyświetleń – Masłowska zrobiła dokładnie tak, jak zapowiadała, i z dnia na dzień przestała koncertować. Z odbiorcami pożegnała się, nawiązując do swojej scenicznej nieporadności, która tak jak fascynacja blokowiskiem należy do jej marki: „Tak naprawdę chodzi o to, że podczas koncertu w Elblągu nie pojechała mi się prawie ani jedna linijka tekstu i to już definitywny znak, że coś się kończy”⁸³. W innym miejscu tłumaczy: „Potwierdzone umiejętności wykluczają porażkę, ale wykluczają też wielki sukces”⁸⁴ – ważniejsze są ferment i konfuzja. Masłowska udawała, że jest piosenkarką, ale udawała także autorkę *Pawia* i *Kotów* – angażowała się w promocję, odgrywała swoją kulturową reprezentację, by następnie wycofać się, zacząć udawać kogoś nowego. Kariera muzyczna i jej zawieszenie to kolejny dowód na samosterowność Masłowskiej, która jest gotowa wiele zaryzykować, byle nie wpaść

⁸¹ D. Masłowska, *Dusza...*, s. 134.

⁸² D. Masłowska, *Sława: teatr niskobudżetowy. Rozmowę przeprowadziła Anka Herbut*, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/5680-slawateatr-niskobudzetowy.html> [dostęp: 20.03.2016].

⁸³ Wpis na stronie zespołu Mister D. na Facebooku z 15.06.2015.

⁸⁴ D. Masłowska, *Kobieta...*, s. 30.

w kolejną własnego sukcesu, nie stać się przewidywalną i w pełni zależną od publiczności oczekującej od autorki odgrywania wciąż tych samych ról.

*

Masłowska jest uważana za jedną z najważniejszych pisarek młodego pokolenia, a jej wkład w literaturę po 1989 roku nie ogranicza się do wartości literackiej, nowych tematów i oryginalnego stylu. Jej twórczość stanowi symboliczną cezurę wyznaczającą początek procesów, które ukształtowały współczesny świat literatury. Zmiany, do których doszło, były nieuchronne: dokonywały się z siłą kulturowego przymusu i medialnego determinizmu i zostały spowodowane nie tyle przez Masłowską, ile przez wiele nakładających się tendencji, mód, procesów i możliwości. Ale to właśnie jej przełomowa twórczość trafiła na przełomowy moment i wyznaczyła jeden z nowych kierunków rozwoju polskiej literatury. Problemy związków literatury z ekonomią kulturalną i mechanizmami późnego kapitalizmu oraz procesy medializacji autorów, którzy zaczynają instalować się w wyobraźni społecznej i funkcjonować jako marki, skupiają się w twórczości Masłowskiej jak w soczewce.

Autorka w swoją twórczość zaangażowała osobowość, wyrazisty wizerunek i wszystkie kanały medialne, co pozwoliło jej wprowadzić literaturę do samego centrum komunikacji społecznej. Masłowska wraz ze swoją twórczością stała się częścią kultury cyrkulacji, zaczęła podlegać licznym niekontrolowanym przekształceniom, anektować kolejne obiegi i przestrzenie swoich aktualizacji, wchodzić w związki z publicznością, płynnie przemieszczać się między różnymi platformami komunikacyjnymi i budować sieci kontekstów. Indywidualny dryf, specyfika ruchów tego przedmiotu kultury, określa jego miejsce w komunikacji i wyobraźni społecznej. W pejzażu medialnym i przestrzeni możliwych połączeń Masłowska wytyczyła tyle ścieżek, pokonała tyle trajektorii między mediami a odbiorcami i osiągnęła taką dynamikę w systemie wymiany informacji, że w końcu – niejako z własnego tła – wyłoniła się jako marka. Pisarka zaczęła funkcjonować nie tylko jako żywa osoba, ale też jako wartość, jakość, wirtualny rdzeń tej twórczości, który aktualizuje się w materialnych

realizacjach. Jako marka Masłowska nie jest wypadkową swoich tekstów literackich, ale miejscem, w którym wszystkie medialne przedłużenia zarówno jej twórczości, jak i samej autorki, integrują się z wyobrażeniami na ich temat. Ta wirtualna tożsamość sprawia, że każdy tekst Masłowskiej, wizerunek, głos, publiczne wystąpienie czy intensywny cytat pojawiający się w pejzażu medialnym odsyłają do uprzedniej konstrukcji, jaka powstała na przecięciu wyobraźni społecznej i medialnych przepływów.

Wirtualna tożsamość kojarzona z Masłowską długo konkretyzowała się w wizerunku zbuntowanej, wulgarniej nastolatki o kontrowersyjnych poglądach, dresiary z blokowiska, która pali, pije, obraca się w podejrzanym towarzystwie i chce wprowadzić ten zepsuty świat ulicy do literatury. Wirtualny wizerunek autorki zaczął jednak ulegać modyfikacjom, Masłowska starała się wpływać na tożsamość własnej marki, podważać ją, a kiedy to okazało się niemożliwe, to chociaż destabilizować czy wprowadzać do niej elementy nieprzewidywalności jako jedną z cech konstytutywnych. Podobne działania są bezprecedensowe i tylko umacniają pozycję autorki w historii literatury i jej medialności, nie dość bowiem, że Masłowska jest pierwszą silną pisarską marką, to jako pierwsza autorka o takim kulturowym statusie bardzo świadomie i krytycznie zaczęła się do tej marki odnosić. Pisarka starała się zarządzać tożsamością, która uległa intensyfikacji (materializacji), oderwała się od jej życia i twórczości, wymknęła się spod jej kontroli i zaczęła prowadzić własne życie, samoorganizując się w pejzażu medialnym i wyobraźni społecznej jako *signifié* jej szeroko pojętej aktywności. Masłowska zdaje sobie sprawę, że każde znaczenie, które jako artystka puszcza w obieg, nie odsyła do niej, lecz do kulturowo wykreowanej esencji jej twórczości i osobowości, do marki. Jest świadoma nie tylko możliwości płynących ze skuteczności, z jaką jej marka opanowała społeczne imaginarium, ale też z wynikających z tego zagrożeń – rutyny, samopowielania, pokusy ciągłego odcinania kuponów od intensywnego wizerunku dresiary czy wpadnięcia w koleiny wyznaczone oczekiwaniami odbiorców pragnących wciąż podobnych i dobrze im znanych konkretyzacji marki, z którą

czują się związani. Masłowska tłumaczy, dlaczego powołała do życia projekt Mister D. i na jakiś czas rozstała się z pisarstwem:

W pisaniu doszłam do jakiejś ściany – robiąc to coraz bardziej zawodowo, po prostu przestałam wkładać w to serce i zaczęłam być dla siebie przewidywalna. To była ucieczka przed (...) samopowielaniem się, przyciskaniem cały czas tego samego przycisku, który przynosi tę samą nagrodę. Również przed oczekiwaniami mojej publiczności, która paradoksalnie niby chce czegoś nowego, ale trochę też czegoś starego, a ja mam w sobie jakiś głęboki rzyg na bycie realizatorką zamówień publicznych.⁸⁵

Podjęcie Masłowskiej do własnej marki jest bardzo świadome, krytyczne, odważne i zupełnie odmienne od strategii Jerzego Pilcha, Jacka Dehnela czy Michała Witkowskiego, którzy w znacznym stopniu stawiają na stabilność i przewidywalność swoich marek i transmiedialnych projektów osobowościowych. Pilch od lat pisze tę samą książkę i oferuje czytelnikom to, czego oczekują: 100% Pilcha w Pilchu⁸⁶. Witkowski natomiast konsekwentnie spełnia oczekiwania związane ze stabilną marką, którą sam określił mianem witkowszczyzny. Marka pisarza aktualizuje się w książkach dotyczących płynnych tożsamości, ich różnego rodzaju adaptacjach, estetyce kampu, specyficznym stylu i humorze, happeningach, medialnych prowokacjach, przypominających spektakle spotkaniach z publicznością, a przede wszystkim w medialnej osobowości autora, który szczególnie mocno zaangażował się w wiązanie swojej osoby z literaturą i kreowanie ich wspólnego wizerunku.

Także Dehnel konsekwentnie spienięża aktywa swojej marki, najczęściej konkretyzującej się w wizerunku pisarza-dandysa, współczesnego arystokraty, który przewyższa wszystkich wiedzą, obyciem, talentem artystycznym, a także siłą i świadomością własnej tożsamości, głęboko zakorzenionej w tradycjach i genealogii rodu⁸⁷. *Signifié* Dehnela rozwija się ku iluzji klasycznego świata,

⁸⁵ D. Masłowska, *Sława...*

⁸⁶ Tak twórczość Pilcha określił jeden z publicystów, zob. M. Marszycki, *100% Pilcha w Pilchu*, <http://mikolajmarszycki.natemat.pl/13929,100-pilcha-w-pilchu> [dostęp: 20.03.2016].

⁸⁷ Na temat marek Dehnela i Witkowskiego zob. D. Antonik, dz. cyt.

kultury wysokiej, dobrego smaku i wyszukanego stylu i nie wydaje mi się, żeby autor kiedykolwiek chciał ingerować w tę wirtualną tożsamość, która została nadbudowana nad jego życiem i twórczością. Warto zauważyć, że już na samym początku swojej kariery, kiedy jeszcze nie był rozpoznawalnym pisarzem i dopiero zaczynał budować swoje autobiograficzne uniwersum, Dehnel użył marki Masłowskiej, aby określić swoją pozycję i pomysł na siebie. Autor komentuje rekomendację, jaką *Żywoty równoległe* otrzymały od Czesława Miłosza: „Dorota Masłowska dostała *blurba* od Marcina Świetlickiego i stwierdziłem, że jeżeli papież barbarzyńców może Masłowskiej wystawić laurkę, to czemu nie miałbym spróbować u papieża klasycystów”⁸⁸. Dehnel jeszcze przed wydaniem *Lali*, która przyniosła mu sławę, przedstawiał się jako anty-Masłowska, jako ktoś realizujący zupełnie odmienną poetykę i estetykę, w czym jest zresztą bardzo konsekwentny. Autor nie chciał rywalizować z Masłowską, ale stanąć na przeciwległym biegunie polskiej literatury. Dehnel rzeczywiście zajął niezagospodarowaną pozycję, ale od tego momentu – w przeciwieństwie do autorki *Wojny* – nie ruszył się z miejsca, natomiast tożsamość marki Masłowskiej wciąż się rozwijała i dziś nie jest tą samą, wobec której Dehnel określał się na początku kariery.

Na każdym etapie swojej działalności artystycznej Masłowska – w przeciwieństwie do innych pisarzy o podobnym statusie – podkreśla swoją samosterowność. Jest gotowa zaryzykować, opuścić bezpieczną pozycję, wyjść poza własny schemat i tworzyć na przekór oczekiwaniom publiczności, byle tylko zachować minimum swobody i wolności. Nie może kontrolować swojej marki, bo jest tylko jedną z rozgrywających, ale nie pozwala też, by marka kontrolowała ją i decydowała o jej decyzjach artystycznych. Zamiast spieniężać aktywa własnej marki i odcinać kupony od popularności, Masłowska jest skłonna działać wbrew logice tego samego rynku, którego jest produktem. Ta nieprzewidywalność staje się kolejnym składnikiem wirtualnej tożsamości związanej autorki, która nauczona

⁸⁸ Wypowiedź dla portalu kulturaonline.pl, <https://www.youtube.com/watch?v=yIUX2lSh9HQ> [dostęp: 20.03.2016].

doświadczeniem tylko w ten sposób może wyrazić swoją wolność twórczą. Masłowska mówi, że sytuacja, w której jest przez wszystkich lubiana, wydaje jej się odrażająca i przychodzi na myśl komiks Macieja Sierńczyka *Miluch*. Może on podsumować te rozważania.

Jest tam rysunek z podpisem: „I wtedy wypowiedział to obrzydliwe słowo: MILUCH”. I może właśnie to uczucie obrzydzenia, ta niechęć do bycia Miluchem stanowią jakiś system immunologiczny mojej wolności? Że lubię nie musieć nikogo kokietować, nikogo oczarowywać.⁸⁹

Summary

The article attempts to reconstruct Dorota Masłowska's media biography and to analyse socio-cultural dimension of her artistic existence. It claims that at some point of her career Masłowska ceased to be just an author or a character from her text and began to function in cultural dimension as a brand rooted in the social imaginary. The article presents the birth and transformation of Masłowska's brand's virtual identity which gets updated not only in her texts but also in her extensive public activity. The brand is not synonymous with the image or the writer's self-creation, the author is not entirely responsible for it. It is rather the result of skirmishes and negotiations, in which the author – apart from the audience, literary critics, media reports and unpredictable trajectory of ever-changing meanings in circulation culture – is merely one of the playmakers.

⁸⁹ D. Masłowska, *Dusza...*, s. 94.

JERZY ZYGMUNT SZEJA

Institut Badań Literackich PAN

Gry i współczesność

W poniższym tekście koncentruję się na cechach wspólnych literatury i gier fabularnych, zaś w o wiele mniejszym stopniu zajmuję się telewizją. Związki gier fabularnych i literatury obserwuję na trzy sposoby:

- analizuję cechy wspólne na poziomie wybranych aspektów świata przedstawionego, w tym konstrukcji bohaterów, w połączeniu z własnościami, które moim zdaniem decydują o popularności w dzisiejszym świecie¹;
- próbuję wskazać podobieństwa w odbiorze tych tekstów kultury i ujmuję je jako dystynktywne dla kultury współczesnej;
- wybieram dwa utwory literackie mówiące o grach komputerowych i sposobie postrzegania świata (tj. uczestniczenia w nim) związanym z technologią wykorzystywaną w grach oraz analizuję przekaz tych mikropowieści, wychodząc z założenia, iż w dalszym ciągu medium literackie ma możliwość w najlepszych swych tekstach głębiej i skuteczniej rozważać świat aktualny i przewidywany, choć

¹ I zgodnie z taką deklaracją niniejszy tekst nie wspomina o różnych aspektach gier decydujących o ich popularności, jeśli powody te zdają się specyficzne tylko dla nich, a nie np. dla literatury i programów TV. Uznaję, że najlepszy katalog takich cech przedstawiła Jane McGonigal w *Reality Is Broken: Why Games Make Us Better and How They Can Change The World*, Penguin Press, New York 2011.

to media cyfrowe absorbują zasadniczą część odbiorców i decydują o kształcie współczesności.

Tekst poniższy podzieliłem na dwie główne części. Pierwsza to obserwacje, w których ująłem wybrane aspekty naukowych analiz interesującego mnie zakresu kultury przeprowadzonych przez autorytety oraz własne spostrzeżenia i przemyślenia. Druga to analizy tekstów artystycznych przynoszących wnikliwie ujęcie zagadnień omawianych w pierwszej części, tekstów, które zdają się potwierdzać słuszność moich tez.

I. Obserwacje

1. Przesłanki statystyczne

Poza coraz mniej licznymi enklawami zastoju technologicznego przechodzimy – jako społeczeństwo globalne – z fazy analogowej kultury audiowizualnej do jej postaci digitalnej². Powinno to się objawiać, po pierwsze, ilościową przewagą multimediów cyfrowych nad tekstami o starszej postaci (np. typowymi dla kultury druku), a po drugie, większym zaangażowaniem młodszych pokoleń – w porównaniu ze starszą częścią społeczeństwa – w komunikację społeczną za pośrednictwem mediów cyfrowych. Że proces taki rzeczywiście zachodzi, potwierdzają dane statystyczne dotyczące Polaków: spada czytelnictwo książek³, rośnie zaś nieco oglądalność telewizji w jej cyfrowej postaci⁴. Najdynamiczniej zaś rozwija się

² Zob. M. Hopfinger, *Literatura i media. Po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

³ Z raportu Biblioteki Narodowej: „W 2012 roku osób, które można uznać za »rzeczywistych« czytelników, było 11%. Warto przypomnieć, że w ciągu dekady 1994–2004 odsetek takich osób wynosił 22–24%, i to właśnie spadek do obecnego poziomu, jaki dokonał się pomiędzy 2004 a 2008 rokiem, należy uznać za najważniejszą zmianę w postawach Polaków wobec czytania książek”; R. Chymkowski we współpracy z I. Koryś i O. Dawidowicz-Chymkowską <http://www.bn.org.pl/download/document/1362741578.pdf> [dostęp: 20.12.2015].

⁴ Departament Monitoringu KRRiT: „W I kwartale 2013 roku statystyczny Polak oglądał telewizję przez 4 godziny 41 minut dziennie, tj. o 10 minut dłużej niż w analogicznym okresie roku ubiegłego. (...) wydłużenie czasu oglądania telewizji

u nas rynek gier komputerowych: w 2011 roku był szacowany na 692 mln złotych⁵, a wydatki w 2012 miały się zamknąć w przedziale 1190–1530 mln złotych przy populacji 11,8 mln graczy na wszystkich platformach⁶. Jeszcze wyraźniej o wpływie gier na kulturę współczesną świadczy badanie Polaków powyżej szesnastego roku życia: 85 procent internautów w 2012 roku przynajmniej raz wzięło udział w grze komputerowej⁷.

2. Fantastyka a gry fabularne

Bardzo ważną cechą gier fabularnych jest ich organiczny związek z literaturą fantastyczną we wszystkich jej odmianach oraz z filmem, zwłaszcza science fiction. Sądzę, że gry komputerowe jako medium wyłącznie cyfrowe oraz absorbujące tak głęboko liczyne i najczęściej młodych uczestników powinny zwracać uwagę badaczy pragnących zrozumieć współczesną kulturę, jej przemiany oraz kierunki rozwoju. Ponieważ znakomita większość gier komputerowych kreuje światy fantastyczne, tezy dotyczące popularności literatury w podtypie science fiction, fantasy i horror⁸ mogą wnieść sporo do zrozumienia

wiązać należy z rosnącym zasięgiem naziemnej telewizji cyfrowej. W analizowanym kwartale zwiększyła się również średnia widownia minutowa całej telewizji z 6 mln 715 tys. do 6 mln 971 tys.”, http://www.krrit.gov.pl/Data/Files/_public/Portals/0/regulacje-prawne/polska/kontrola-nadawcow/rynek-telewizyjny-w-i-kwartale-2013.pdf [dostęp: 20.12.2015].

⁵ http://biznes.gazetaprawna.pl/artykuly/572081,rynek_gier_komputerowych_w_polsce_wart_692_mln_zl.html [dostęp: 20.12.2015]. Rynek światowy w 2011 r. był szacowany na 53 mld dolarów, w 2017 ma osiągnąć poziom 70 mld: http://www.gamearena.pl/pl/pga_w_pigulce/raport_gamingowy.pdf [dostęp: 20.12.2015].

⁶ <http://www.newzoo.com/press-releases/polski-rynek-gier-w-2012-roku-osi-gnie-warto-400-mln-dolarow/> [dostęp: 20.12.2015].

⁷ http://www.gamearena.pl/pl/pga_w_pigulce/raport_gamingowy.pdf [dostęp: 20.12.2015]; nie została opisana metodologia badań (ale firma przeprowadzająca badanie cieszy się dobrą opinią). Można sądzić, że 85 procent odnosi się do populacji Polaków, którzy udzielili odpowiedzi na ankietę internetową, a według badań Newzoo w 2012 roku było w Polsce 18,1 mln aktywnych internautów. Można przyjąć, że w miarę regularnie gra w Polsce 12 mln osób, a kolejne 3,5 mln gra rzadko.

⁸ Używam terminów angielskich z powodu nieadekwatności polskich tłumaczeń. Tylko zastąpienie ‘horroru’ ‘literaturą grozy’ nie budzi wątpliwości rzeczowych (choć bywa kłopotliwe stylistycznie). Wśród czołowych krytyków i teoretyków

tak wielkiego zaangażowania mieszkańców krajów zaawansowanych technologicznie w to digitalne i interaktywne medium⁹.

2.1. Przyczyny popularności

2.1.1. Przygotowanie do zmiennej przyszłości

Badacze science fiction¹⁰ wskazują, że w czasach gwałtownego rozwoju technologii, który pociąga za sobą zmiany społeczne i prawie wszystkich aspektów materialnych codzienności, ten typ literatury łagodzi efekt szoku przyszłości. To termin Alвина Tofflera, autora tezy o tym, że naukowe przewidywanie przyszłości jest nieskuteczne, bo nie uwzględnia przemian następujących w wyniku oddziaływania naraz wielu nieznanych futurologom wynalazków technicznych¹¹. Natomiast gry komputerowe z akcją osadzoną w niedalekiej przyszłości przyzwyczajają swoich uczestników do działania w rzeczywistości stale zmieniającej się pod wpływem nowinek technicznych.

Siła literatury science fiction i części gier komputerowych polega nie tylko na samym przygotowaniu do zmiennej rzeczywistości. Paradoksalnie to, co nie udaje się na gruncie samej nauki – przewidywanie konkretnych zmian – w tekstach kultury związanych z science fiction staje się możliwe, jeśli tylko ich autorzy są dostatecznie kompetentni naukowo oraz uzdolnieni artystycznie. Przykładem może być pisarstwo Stanisława Lema: dziś sprawdza się o wiele więcej jego przewidywań niż prognoz futurologów.

literatury fantastycznej w Polsce panuje zgoda co do nieadekwatności terminu „literatura fantastycznonaukowa” względem „science fiction” oraz „fantastyka baśniowa” w odniesieniu do „fantasy”.

⁹ Zob. J.Z. Szeja, *Przyczyny popularności fantastyki i gier fabularnych w kulturze współczesnej*, w: *Kulturotwórcza funkcja gier. Gra jako medium, tekst i rytuał*, A. Surdyk (red.), Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2007.

¹⁰ Np. A. Niewiadowski, *Literatura fantastycznonaukowa*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992.

¹¹ A. Toffler, *Szok przyszłości*, przeł. E. Grabczak-Ryszka, W. Osiatyński, E. Woydyłło, Wydawnictwo Kurpisz, Przeźmierowo 2007.

2.1.2. Eksperymenty światotwórcze

Ważną odpowiedź na pytanie o przyczyny popularności kreacji fantastycznych daje Hans Blumenberg, który analizując recepcję koncepcji filozoficznej autora *Monadologii*, stwierdza:

Ontologiczną spuścizną po Leibniza „świecie najlepszym z możliwych” jest nie „świat najlepszy”, lecz nieskończoność możliwych światów, która staje się dla świadomości kusząca właśnie wtedy, gdy przestaje się wierzyć, że świat rzeczywisty jest tym wybranym jako najlepszy. (...) Człowiek „wybiera” sobie swój świat, jak Bóg z tego, co możliwe, wybrał jeden świat, aby go stworzyć.¹²

Tendencja do tworzenia dzieł zawierających obrazy światów fantastycznych jest zatem motywowana rozwojem nauki i techniki, ponieważ te teksty kultury są antycypacją realnego działania – swoistym poligonem doświadczalnym. Nauka dostarcza wskazówek, jak jest skonstruowany nasz kosmos, więc umożliwia koncepcję światów zbudowanych inaczej. Technika zaś nie tylko jest zastosowaniem nauki i nie tylko umożliwia jej rozwój, lecz także wzmacnia przekonanie o opłacalnej i skutecznej zmianie tego, co nas otacza, w takim kierunku i stopniu, że odróżnienie nowego otoczenia od nazywanego kiedyś fantastycznym staje się praktycznie niemożliwe¹³.

Pewnym nawiązaniem do Leibniza – aczkolwiek z odmiennych pozycji filozoficznych – jest teoria wielu światów Davida Kellogga Lewisa¹⁴. Według koncepcji współczesnego myśliciela amerykańskiego każdy z tych możliwych światów miałby być tak samo realny jak ten, w którym w danej chwili żyjemy. Wzmacnia ona przekonanie o sensie i płodności zajmowania się uniwersami alternatywnymi – nie tylko naukowo, lecz także w różnych tekstach kultury.

¹² H. Blumenberg, *Nasładowanie natury*, w: tenże, *Rzeczywistości, w których żyjemy*, przeł. W. Lipnik, Oficyna Naukowa, Warszawa 1997, s. 92.

¹³ Zob. też rozważania o odróżnianiu literatury fantastycznej od innej w pracy Tomasa Majkowskiego *W cieniu białego drzewa. Powieść fantazy w XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2013.

¹⁴ Zob. D.K. Lewis, *Counterfactuals*, Harvard University Press, Cambridge 1973.

Wyraźne przeświadczenie o zdolności człowieka do tworzenia światów – w tym wypadku społecznych – objawia się w dziełach utopijnych i ich antytezach: antyutopiach¹⁵. Nieudane próby wdrożenia utopii w dwudziestowiecznych totalitaryzmach oraz widoczne zagrożenia współczesnej cywilizacji powodują istotną przewagę – ilościową i jakościową – wizji antyutopijnych, zarówno literackich, jak i filmowych czy zawartych w grach. Taki charakter mają wszystkie dzieła związane z science fiction¹⁶. Niemniej jednak bardzo istotną rolę otwierania historii, przełamywania impasu w koncepcjach rozwojowych odgrywa anty-antyutopia, na co wskazuje Przemysław Czapliński w analizie *Archeologii przyszłości* Fredrica Jamesona i wybranych dzieł literackich, z których najważniejsza zdaje się *Perfekcyjna niedoskonałość* Jacka Dukaja¹⁷.

2.1.3. Powrót do poczucia sensu

Inną, ale równie ważną motywację podają twórcy i wnikliwi obserwatorzy literatury fantasy, wskazując na ogromną rolę zawartych w niej archetypów i przetworzonych wątków mitycznych. Najpełniej opisał to Joseph Campbell w *Bobaterze o tysiącu twarzy*¹⁸, ale najkrócej i najdobitniej ujęła amerykańska antropolożka i autorka

¹⁵ Rozróżnienie antyutopii i dystopii mam za cenne narzędzie badawcze – analityczne, ale nie genologiczne: nie spotyka się czystych antyutopii lub dystopii. Każda współczesna wizja negatywnej przyszłości czy alternatywnych konstrukcji społecznych zawiera zarówno polemikę z koncepcjami utopijnymi, jak i wizję negatywnych konsekwencji wybranych cech współczesności. Ponieważ nazwa „antyutopia” jest o wiele bardziej rozpowszechniona, używam teź, choć w literaturze, grach i filmie istotnie przeważają wątki dystopijne.

¹⁶ Wystarczy wymienić najbardziej popularne, takie jak: supersystem rozrywkowy Gwiezdných Wojen (filmy, książki, gry, zabawki itd.), Matrixa, Obcego (szczególnie najnowszą część pt. *Prometeusz*) i Terminatora, wśród gier *BioShock* (2K Boston 2007 – Irrational Games 2013), *Fallout* (Black Isle Studios 1997 i 1998), a z beletrystyki *Rok 1984* George'a Orwella i *Nowy uspaniały świat* Aldousa Huxleya.

¹⁷ P. Czapliński, *Resztki nowoczesności. Dwa studia o literaturze i życiu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011.

¹⁸ J. Campbell, *Bobater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, Zysk i S-ka, Poznań 1997.

wielu bardzo cenionych dzieł fantasty i science fiction Ursula K. LeGuin słowami swego bohatera – członka społeczności pierwotnej, który porzucił ją dla nauki i życia w cywilizacji zaawansowanej technologicznie:

Stara wiedza była trudna, ale nie niepokojąca. Obfitowała w paradoksy i mity, ale miała sens. Nowa wiedza zasadzała się na faktach i rozumie, ale nie miała sensu.¹⁹

W takiej perspektywie popularność fantasty jest motywowana chęcią powrotu do przestrzeni sensu, którego nie dostarcza współczesna nauka i technologia. W grach wideo światy fantasty to domena podgatunku cRPG (komputerowych odpowiedników narracyjnych gier fabularnych).

2.1.4. Siła baśniowej subkreacji

Jednym z pierwszych twórców fantasty – i do dziś najlepszym – był profesor z Oksfordu John Ronald Reuel Tolkien. Ten znakomity językoznawca i autor *Silmarillionu* jest też jednym z pierwszych teoretyków literatury, którzy wskazywali na olbrzymi potencjał i kulturową rolę baśni – zarówno w jej postaci pierwotnej, ludowej, jak i przetworzonej, literackiej, w tym fantasty. W powstałym w 1939 roku – czyli po *Hobbicie*, a w trakcie przygotowań do *Władcy Pierścieni* – eseju *O baśniach* opisał trzy podstawowe cechy tego gatunku: przejrzenie, ucieczkę i pocieszenie²⁰.

Przejrzenie to cecha baśniowych opowieści, która powoduje uzdrowienie naszego spojrzenia na rzeczywistość. Baśń odrzuca natłok charakterystyczny dla współczesności i w sposób bezpośredni ujmuje rzeczy najbardziej podstawowe. Odziera je z banału i powszedniości, daje im siłę przywracania sensu życiu. Baśniowe „rzeczy proste”, które tak wyraźnie możemy spoznać w fantasty

¹⁹ U.K. Le Guin, *Cztery drogi ku przebaczeniu*, przeł. P. Lipszyc, Prószyński i S-ka, Warszawa 1997, s. 138.

²⁰ Zob. J.R.R. Tolkien, *O baśniach*, przeł. J. Kokot, w: tenże, *Drzewo i liść oraz Mythopoeia*, Rebis, Poznań 1994.

pisanej przez Tolkiena, to zarówno składniki codzienności (dom), elementy przyrody (np. drzewo), jak i miłość, honor, poświęcenie. Podobne rozpoznanie towarzyszy analizie gier komputerowych, w tym nie tylko wspomnianych już cRPG, lecz także na przykład BBMMOG (gier przeglądarkowych²¹).

Ważną cechą baśni według autora *Mythopoeii* jest ucieczka. Tolkien wskazuje, że w eskapizmie fantasy objawia się wolność. Wolność od całego zła świata, niezgoda na brud, zwłaszcza moralny. Popularność opowieści eskapistycznych jest dowodem masowej tęsknoty za lepszym światem. Autor *Władcy Pierścieni* wskazuje, że ci, którzy tak potępiają ucieczkę poza fizyczny realizm, zapewne chcieliby przywiązać umysły i wolę rzesz do tego świata, którego są rządcami. Podobnie dziś można potraktować nie tylko grzących na eskapizm fantasy, ale i potępiających z identycznych pozycji gry komputerowe.

Charakterystyczne dla baśni zakończenie jest zdaniem Tolkiena pocieszeniem, ponieważ taki charakter ma eukatastrofa. Baśń czy klasyczna fantasy kończy się zwycięstwem sił dobra – choć często drogo okupionym. Przywrócenie zaburzonego ładu nie wynika z realnych przesłanek, ponieważ to po stronie zła jest siła fizyczna, której pozytywni bohaterowie przeciwstawiają częściej swe dobre chęci niż rzeczywistą moc. Nieprawdopodobne szczęśliwe zakończenie jest możliwe, gdyż według autora *Drzewa i liścia* baśni oraz oparta na jej schematach fantasy odtwarzają sytuację Ziemi, nad której dziejami czuwa Opatrzność. Jej ingerencje, skądinąd niesłychanie rzadkie, wyglądają bardziej na działania przyrodzonych sił świata niż ingerencje sił nadnaturalnych. Zło jest gorsze ze swojej natury – zrodziło się ze złego wyboru i w dalszym ciągu prowadzi do popełniania błędów. Niepragmatyczne odruchy dobra, jak choćby niezabicie Golluma²², prowadzą do zwycięstwa.

²¹ J.Z. Szeja, *Cywilizacja zabawy? Próba spojrzenia w przeszłość*, „Homo Communicativus” 2008, nr 3(5).

²² Gollum niszczy przez przypadek Jedyny Pierścień, gdy Frodo już poddał się jego niszczyielskiej mocy. Pierwszy raz współczucie Gollumowi jako istocie zniszczonej przez zło okazuje Gandalf, a później – wielokrotnie – Powiernik Pierścienia. Zob. J.R.R. Tolkien, *Władca Pierścieni*, przeł. M. Skibniewska, Czytelnik, Warszawa 1963.

Podobne poczucie moralne miał w powyższej kwestii Stanisław Lem, choć w przeciwieństwie do głęboko wierzącego Tolkiena był agnostykiem. W swej powieści science fiction pt. *Głos Pana* wyraził przekonanie, że prawdziwa mądrość – a więc też możliwość rozwoju naukowego i związanej z nim potęgi technologicznej umożliwiającej zwycięstwo w konflikcie z siłami natury lub przeciwnikiem osobowym – jest możliwa do osiągnięcia tylko dla istot d o b r y c h²³.

W grach komputerowych dominują schematy baśniowej i heroicznej fantazy, niosą one więc p o c i e s z e n i e, o którym pisał Tolkien. Może to być jedna z wielu przyczyn popularności takich gier, choć wydano też tytuły, w których nie tylko nie ma śladu domniemania e u k a t a s t r o f y, ale przyjemność grania płynie wprost ze wcielania się w postaci złe. Co prawda raczej trudno udowodnić taką motywację u grających po stronie terrorystów w *Counter Strike*²⁴ czy po stronie Hordy w *World of Warcraft*²⁵, ponieważ ramy fabularne tylko pozornie różnicują frakcje. W CS wszystkim graczom, bez względu na stronę, chodzi o pokonanie przeciwnika, a w rywalizacji sportowej frakcje są wymieniane co kilka rund. Podobnie w WoW różnice między Sojuszem a Hordą mają naturę bardziej estetyczną niż etyczną. Zachowania moralne (lub nie) zdarzają się częściej w stosunkach z innymi członkami frakcji niż w narzucanych przez kod gry interakcjach z przeciwnikiem. W obu grach samo sterowanie tak czy inaczej nazwanym awatarem ma niewiele wspólnego z etyką. Moralność nie zależy od ról przyjętych w grze.

Natomiast w pięciu częściach i licznych dodatkach *Grand Theft Auto*²⁶, jednej z najbardziej znanych gier komputerowych w historii,

²³ S. Lem, *Głos Pana*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.

²⁴ Dalej oznaczana skrótem CS. Mod gry *Half-Life* (Valve Corporation 1998) powstały w 1999 r.; w 2000 r. wydano wersję samodzielną („pudełkową” – Valve Software 2000). To jedna z najbardziej znanych gier sieciowych, jakie kiedykolwiek powstały, i najpopularniejsza „strzelanina”. Jeszcze do niedawna w CS rozgrywano najważniejszą część cyberolimpiady (olimpiady w gry komputerowe).

²⁵ Dalej oznaczana skrótem WoW. Największa gra sieciowa cRPG: regularnie gra w nią 7,7 mln osób. Za: <http://www.eurogamer.pl/articles/2013-07-26-spada-liczba-subskrypcji-world-of-warcraft> [dostęp: 20.12.2015].

²⁶ Rockstar Games 1997–2013.

uczestnik wciela się w postać gangstera, który wielokrotnie dokonuje czynów jednoznacznie złych. Można tę grę i jej podobne traktować jako wyjątek od reguły, można też interpretować ich powodzenie jako nieuniknioną reakcję na liczbową przewagę gier z pozytywnymi protagonistami. Uzasadniona jest też interpretacja ukazująca ich istotną odmienność od motywacji opisywanych przez Tolkiena, zwłaszcza że widać tu korelację z książkowymi i filmowymi kryminałami gangsterskimi oraz coraz liczniejszymi dziełami przedstawiającymi interesujących psychopatów i zawierającymi liczne sceny brutalnej przemocy²⁷.

Rynek gier komputerowych jest zdominowany przez użytkowników w znacznie większym stopniu niż produkcja filmowa, najbliższa mu pod względem liczebności odbiorców i nakładów finansowych. Natomiast o ile łatwo można znaleźć przykłady filmów nierozrywkowych wprowadzanych do normalnej dystrybucji, a powstałych za pieniądze instytucji powołanych do wspierania produkcji wysokoartystycznej, o tyle prawie nie ma podobnych gier komputerowych²⁸. Tutaj dyktat rynku jest znacznie silniejszy. Sceny przemocy są na pewno atrakcyjne dla odbiorców, czego przykładem są nagłówki najpopularniejszych gazet i zawartość telewizyjnych programów informacyjnych. Niemniej jednak trudno ocenić etykę odbiorców takich programów, ponieważ wśród tak licznej widowni będą się zdarzały zarówno przypadki desentyzacji²⁹, jak i oczyszczenia z uczuć negatywnych, noszącego cechy katharsis³⁰. I jak z chęcią donoszą media, obrazy przemocy będą też inspiracją do zachowań psychopatycznych. Podobnie można się wypowiedzieć o większości gier komputerowych zawierających sceny walki: użytkownik nie dokonuje w nich wyboru moralnego. Jeśli gra, musi uczestniczyć w obrazach fizycznej agresji, podobnie

²⁷ Przykładem może być *Milczenie owiec* (1991) i następne filmy o Hannibalu Lexterze, seria *Piła* (pierwsza część – 2004) oraz wiele innych.

²⁸ Kino niezależne jest powszechnie znane i ma spory krąg odbiorców. Gry, które powstają za prywatne, niewielkie pieniądze, mają bardzo ograniczony zasięg.

²⁹ Zob. D. de Kerckhove, *Powłoka kultury. Odkrywanie nowej elektronicznej rzeczywistości*, przeł. W. Sikorski i P. Nowakowski, Mikom, Warszawa 1996.

³⁰ Zob. Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, PWN, Warszawa 1988.

jak telewidz włączający film akcji czy dziennik telewizyjny. Nie mają racji autorki *Gry w zabijanie*³¹, negatywnie oceniając w swej pracy takie gry i ich skutki, i to nie tylko z powodu błędów metodologicznych wytkniętych w licznych polemikach³². Po kilku sesjach każdej „strzelanki” składnik wizualizowanej przemocy ma niewielki wpływ na motywację uczestników. Znacznie ważniejszy jest tutaj *agon*³³, zwłaszcza gdy rozgrywka ma charakter typowy, czyli w sieci i z rówieśnikami. Taka gra to bardziej sport, który być może już niedługo stanie się oficjalną dyscypliną olimpijską³⁴. I przemocy w nim dużo mniej niż na przykład w piłce nożnej, zwłaszcza że „trafienie” przez przeciwnika skutkuje zaledwie kilkusekundowym wyłączeniem z rozgrywki, a nie grozi bólem i zupełnie realną kontuzją.

W części gier jest natomiast możliwa ocena działań gracza kierującego bohaterem lub grupą postaci – wszędzie tam, gdzie istnieje wybór takiego sposobu postępowania, którego skutki mogą być negatywne dla osób neutralnych lub dobrych. Oczywiście nie można zasadnie porównywać zachowań wobec wirtualnych postaci z zachowaniami wobec ludzi ani wyciągać zbyt daleko idących wniosków dotyczących wpływu gier na postępowanie poza grą. Czasem wybory naruszają dobro innych graczy (np. w grze sieciowej) i można je oceniać jednoznacznie negatywnie, jak każdy czyn zły wobec człowieka. Na pewno natomiast należy analizować motywację osób, które lubią kierować złymi bohaterami, zwłaszcza gdy docieka się przyczyn popularności takich gier. Trudno o ściśle dane liczbowe, ponieważ poza niewielką liczbą tytułów podobnych do przywołanego już wyżej GTA gracze zwykle mogą osiągać cele fabularne bez wyrządzania krzywdy postaciom

³¹ M. Braun-Gałkowska, I. Ulfik, *Zabawa w zabijanie*, Krupski i S-ka, Warszawa 2000.

³² Np. M. Filiciak, *Niepotrzebne gry? O „Zabawie w zabijanie”*, w: „Kultura Popularna” 1, W. Godzic, M. Czubaj, M. Filiciak, A. Fulińska (red.), Rabid, Kraków 2002; A. Ogonowska, *Zabawa w... badanie*, w: tamże.

³³ Zob. R. Caillois, *Ludzie a gry i zabawy*, w: tenże, *Żywiół i ład*, przeł. A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1973.

³⁴ A. Stępnik, *E-sport z perspektywy teorii sportu*, „Homo Ludens” 2009, nr 1.

niewinnym i trudno stwierdzić, czy w przypadku gier komputerowych ważna jest sama możliwość wyboru, czyli tak ceniona w naszej kulturze wartość, jaką jest wolność, czy też czynienie wirtualnego zła. Niemniej można pokusić się o ostrożny optymizm w tym względzie, przyjmując kilka założeń. Otóż cRPG jest w powszechnym mniemaniu użytkowników i badaczy komputerową wersją RPG (narracyjnych gier fabularnych), na co zresztą wskazuje już sama nazwa³⁵. Wiele zaś z najsłynniejszych cRPG (np. cykl *Wrota Baldura*³⁶ czy *Neverwinters Nights*³⁷) umieszcza się w uniwersach powstałych na potrzeby systemów narracyjnych gier fabularnych (przywołane tytuły są osadzone w *Forgotten Realms* – najbardziej znanym ze światów *Dungeons & Dragons*), co oznacza, że przenosi się do nich założenia etyczne owych RPG. Te przesłanki pozwalają sądzić, że badania wielu scenariuszy narracyjnych gier fabularnych opublikowane w pismach dla entuzjastów tej rozrywki mogą dać wiarygodne i interesujące dla celów niniejszego tekstu dane. I tak z badań Michała Mochockiego nad 303 reprezentatywnymi scenariuszami narracyjnych gier fabularnych³⁸ wynika, że co prawda podobnie jak w cRPG znakomita większość fabuł zakłada walkę (234, czyli 77,2 proc.), ale aż w 213 przypadkach (91 proc.) jest to konflikt w słusznej sprawie, z istotami złymi. Przemoc wobec niewinnych lub ich krzywdzenie (np. kradzież) można znaleźć jedynie w 8 scenariuszach (2,6 proc.). Pozostałe zakładają konflikt stron o podobnym statusie, moralności i zadaniach³⁹.

Od prawie trzydziestu lat uczestniczę w narracyjnych i teatralnych grach fabularnych, a od ponad dwudziestu gram w cRPG. I choć znajomość kilkuset – z tysięcy – gier nie może być jednoznacznym

³⁵ Zob. J.Z. Szeja, *Gry fabularne – nowe zjawisko kultury współczesnej*, Rabid, Kraków 2004.

³⁶ BioWare 1998. Kolejne części: 1999, 2000, 2001. W 2012 ukazał się remake gry z 1998 r.

³⁷ BioWare 2002. Kolejne części: dwie w 2003 czwarta w 2006.

³⁸ Stworzonymi przez autorów, którzy nie tylko cieszą się uznaniem graczy, lecz także często pracują dla czołowych wydawców na naszym rynku.

³⁹ M. Mochocki, *Etyka bohaterów narracyjnych gier fabularnych*, „Homo Communicativus” 2008, nr 3(5), s. 229–237.

dowodem, jednakże uwzględnienie tego, że grałem – i gram nadal – w najbardziej popularne gry na świecie i w Polsce, zdaje się istotne. Moje obserwacje i rozmowy ze sporą grupą graczy przy okazji licznych konwentów miłośników fantastyki i gier fabularnych⁴⁰ oraz dyskusje na forach tematycznych czy listach dyskusyjnych, portalach i w innych „miejscach” w Internecie⁴¹ (np. na Facebooku) potwierdzają podobieństwo pod względem etycznym scenariuszy gier *face-to-face* i komputerowych.

Powyższe rozważania pozwalają domniemywać, że wskazany przez Tolkiena heroizm prowadzący do eukatastrofy może być istotną przyczyną popularności nie tylko literatury fantasy, ale i gier fabularnych – zarówno w ich mówionej, jak i w skomputeryzowanej postaci. Byłby więc też element łączącym fantastykę literacką i gry.

2.1.5. Fantazje trzeźwego rozumu

Obserwowane przeze mnie paralele pozwalają w ograniczonym stopniu i ostrożnie przenosić refleksję dotyczącą literatury pięknej na analizę interaktywnego medium cyfrowego, jakim są gry, i jednocześnie umożliwiają stawianie ostrożnych hipotez dotyczących dystynktywnych cech kultury współczesnej.

Wydawałoby się, że tezy Blumenberga są przeciwstawne twierdzeniom Tolkiena i tylko jeden z autorów może mieć rację. Przejrzenie, ucieczka i pocieszenie wraz z tezą o subkreacyjnej naturze literatury fantastycznej znajdują się na biegunie przeciwnym do światopoglądu opartego na kulcie nauki i technologii, który ma charakteryzować naszą cywilizację i którego skutki tak opisuje niemiecki badacz:

⁴⁰ W latach 1991–2014 uczestniczyłem w kilkuset takich zlotach, w większości kilkudniowych.

⁴¹ Odwiedziłem powyżej tysiąca, dyskutowałem na kilkuset, kilka moderowałem, obecnie administruję jednym forum specjalistycznym poświęconym grom i jestem jego moderatorem.

Od czasów Kartezjusza wiedza przyrodnicza pozbawiała nas pewności, która z (...) możliwości [nieskończenie wielu światów] urzeczywistniła się w naturze, możemy tylko powiedzieć, która z tych możliwości „potwierdza nam się funkcjonalnie”. (...) Wytwarzalność wszystkich zjawisk (...) jest uniwersalną antycypacją eksperymentalnego badania przyrody, hipotezy zaś są planami konstrukcji, jak wytwarzać zjawiska. (...) Technik mógł stopniowo coraz bardziej traktować przyrodę jako zwykły substrat, którego konstytucja stoi raczej na drodze niż przyczynia się do urzeczywistniania konstruktywnych celów. Dopiero po zredukowaniu przyrody do jej nagiej wartości materialnej i energetycznej mogła powstać sfera czystych konstrukcji i syntez.⁴²

W takim ujęciu konstrukty światów fantastycznych są wynikiem rozwoju nauki i techniki, ale bynajmniej nie wyklucza to perspektywy Tolkiena. Językoznawca z Oksfordu zwracał uwagę, że aby uprawiać fantastykę, trzeba ją odróżniać od świata opisywanego przez naukę:

Fantazja to naturalny aspekt ludzkich działań. Na pewno nie niszczy rozumu ani go nawet nie obraża; nie sępią też apetytu na prawdę naukową i nie zaciera jej postrzegania. Wręcz przeciwnie. Im bystrzejszy i trzeźwiejszy umysł, tym wspanialsze będzie snuł fantazje. Gdyby ludzie kiedykolwiek mieli popaść w stan, w którym nie potrafiliby albo nie chcieli widzieć prawdy (faktów lub dowodów), fantazja zaczęłaby obumierać – aż do ich ozdrowienia. (...) U podstaw prawdziwie twórczej fantazji leży bowiem ostra świadomość tego, że świat jest takim, jaki nam się jawi, a więc rozpoznanie faktów, choć niekoniecznie uznanie ich władzy.⁴³

W obu ujęciach trzeba znać świat od strony naukowej i w obu spojrzeniach ta wiedza jest niezbędną do uprawiania fantastyki.

2.1.6. Komunikacja społeczna: demokratyzacja, codzienność, symulacja

Jak starałem się pokazać to w rozprawie *Gry fabularne – nowe zjawisko kultury współczesnej*, narracyjne gry fabularne i gry komputerowe są jednym z konstytutywnych składników kultury

⁴² H. Blumenberg, dz. cyt., s. 93.

⁴³ J.R.R. Tolkien, *O baśniach*, s. 38.

współczesnej, a przyczyn ich ogromnej popularności można szukać między innymi w procesach demokratyzujących. I nie tyle ważna jest ich masowość i egalitaryzm, ile poczucie wpływu na świat przedstawiony i bieg wydarzeń⁴⁴.

Maryla Hopfinger w swoich licznych pracach wskazuje, że demokratyzacja jest jednym z ważniejszych czynników zmieniających całą scenę medialną⁴⁵. Dzięki badaniom autorki możemy też zrozumieć źródło wielu nieporozumień w recepcji i ocenie tekstów kultury współczesnej, zwłaszcza popularnych i należących do nowych mediów. Hopfinger podkreśla, że zwykle należą one do form komunikacji społecznej, a tylko czasem bywają sztuką. Pozwala to zrozumieć nie tylko schematyzm i małe walory artystyczne wielu popularnych filmów i seriali telewizyjnych, ale i rolę gier komputerowych. Umożliwia też właściwą ocenę literatury popularnej we wszystkich jej odmianach i na przykład odpowiedź na pytanie, dlaczego powieści fantasy osiągają tak wysokie nakłady, a jednocześnie tylko część z nich prezentuje istotne wartości artystyczne, które w dodatku nie decydują o sprzedaży. Na przykład w świetle pracy *Literatura i media. Po 1989 roku* odpowiedzi należy szukać w roli książek fantasy w komunikacji społecznej i zaspokajaniu niekoniecznie estetycznych potrzeb czytelników⁴⁶.

Ważną kategorią używaną do analizy kultury współczesnej przez Hopfinger jest c o d z i e n n o ś ć. Z tej perspektywy rozumiała staję się popularność gier-symulacji o znikomej fabule:

Najlepszą ilustracją tej fascynacji jest Gra Roku 2001 *The Sims* (stworzona przez Willa Wrighta i firmę Maxis należąca do koncernu Electronic Arts), symulator codziennego życia, który okazał się rewelacyjnym, niesłabnącym przebojem. Materia i przestrzeń tej gry są potoczne sytuacje życiowe (...). Jeszcze większą rolę (...) mogą odgrywać światy wirtualne, na przykład

⁴⁴ Zob. J.Z. Szeja, *Gry fabularne...*

⁴⁵ Np. w *Kulturze audiowizualnej u progu XXI wieku*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1997.

⁴⁶ M. Hopfinger, *Literatura i media*.

Second Life (od 2003, wykreowany przez Philipa Rosedale'a, właściciela firmy Linden Lab) – cyfrowa „gra w życie”. *Second Life* w znacznym stopniu symuluje rzeczywistość fizyczną i zarazem kreuje samodzielną rzeczywistość medialną.⁴⁷

Rozpoznanie to uważam za słuszne, ale pokusiłbym się o dodanie na jego bazie kilku tez. Mianowicie od 2006 roku popularność *Second Life* stale spada, a trend ten moim zdaniem można uzasadnić, używając kluczowych dla ujęcia Hopfinger kategorii codzienności i symulacji. Jedno i drugie o wiele pełniej realizuje się obecnie na portalu społecznościowym Facebook, którego wzrost popularności notujemy w tym samym czasie co spadek *Second Life*. Podobieństwa:

- w obu „wirtualnych miejscach” można zarówno odgrywać siebie czy budować swój obraz, jak i konstruować swój wizerunek z wymyślonych składników na dowolnych zasadach,
- podstawowym celem jest komunikacja z innymi ludźmi,
- dla Facebooka (FB) i *Second Life* (SL) kluczową kategorią analityczną jest codzienność, choć dla wielu wykazywanych przez nie cech najbardziej adekwatne zdaje się konstruowanie niecodzienności w codzienności⁴⁸,
- wielu internautów chce zdobywać i utrzymywać popularność, co jest możliwe na wiele sposobów i w FB, i w SL,
- firmy, organizacje pozarządowe, instytucje państwowe i grupy przyjaciół mogą tworzyć swoje wydzielone przestrzenie oraz używać FB i SL w różnych celach (podnoszenia dochodów, kształtowania wizerunku, propagowania idei itd.),
- zarówno FB, jak i SL wspomagają graczy (w obu miejscach można grać w wiele gier).

⁴⁷ M. Hopfinger, *Otwarcie na świat i problem tożsamości*, w: *Gry o tożsamość w czasach wielkiej zmiany*, A. Werner, T. Żukowski (red.), Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013, s. 22–23.

⁴⁸ R. Sulima, *Moda na codzienność. Kategoria „codzienności” w kulturze ponowoczesnej*, „Kultura Współczesna” 2011, nr 6, też na: http://kulturawspolczesna.nck.pl/sites/default/files/artykuly/14_archiwa_sulima1_0.pdf, s. 3, [dostęp: 20.12.2015].

Oczywiście istnieje też wiele różnic, z których najistotniejsze dla spadku popularności *SL* są stosunkowo wysokie wymagania dotyczące umiejętności informatycznych. FB nie stawia ich wcale, a dla wielu internautów kompetencje programistyczne potrzebne do stworzenia interesującego miejsca w *SL* to warunek zbyt wygórowany.

Z wymienionych cech FB za najciekawszą dla moich rozważań uważam zaburzenie granicy między fikcją a niefikcją. Oczywiście było to widoczne już w *SL*, lecz konstrukcja postaci z pikseli w dostępnym programie zawsze uwidaczniała różnicę między graczem a jego awatarem. Na Facebooku, choć w funkcji awatarów dominują fotografie właścicieli kont, są one poddawane znacznej obróbce i selekcji, co w połączeniu z dużą liczbą w pełni wykreowanych awatarów (np. rysunków) oraz często fikcyjnymi danymi personalnymi powoduje mocne zatarcie owej granicy. Z moich obserwacji wynika, że jest to dla większości użytkowników FB stan oczywisty. Istotne jest dla nich zarówno to, co jest wykreowane, jak i to, co zaczerpnięte z przestrzeni fizycznej, a konkretny status ontologiczny i stosunek ilościowy jednych elementów do drugich ma znaczenie tylko okazjonalne (przy kwestiach pozakomunikacyjnych, np. prawnych).

Dla kilkusetmilionowej grupy graczy MMO (masowych gier online, zarówno wymagających instalacji, jak i przeglądarkowych) gra staje się elementem codzienności na równi z innymi czynnościami. Jeśli przeciętny użytkownik spędza codziennie kilka godzin, grając regularnie przez wiele lat, należy uznać to za element codzienności, a czy byłaby to przywoływana już niecodzienność w codzienności Sulimy, czy codzienność „typowa”⁴⁹, zdaje się o tyle istotne dla niniejszych rozważań, że sama trudność rozróżnienia jest już pośrednim argumentem za zanikiem wyraźnych granic, o których tutaj mowa.

The Sims zrobiło olbrzymią karierę jako symulator życia codziennego, a dla komunikacji społecznej zdaje się mieć znaczenie niewiele mniejsze od Facebooka i *Second Life*, choć

⁴⁹ Zob. R. Sulima, *Znikająca codzienność*, w: *Życie codzienne Polaków na przełomie XX i XXI w.*, R. Sulima (red.), Stopka, Łomża 2003.

te ostatnie są pomyślane jako platformy zmediatyzowanej komunikacji właśnie. Dzieje się tak, ponieważ gra firmy Maxis ma wiele wspólnego z telenowelami, w których widzowie poszukują nie sensacji i nowości, ale wręcz przeciwnie, przeciętnej codzienności i potwierdzenia słuszności własnego poglądu na świat oraz obranej strategii życiowej⁵⁰.

3. Granica między fikcją a niefikcją w literaturze głównego nurtu

Opisywany wyżej stan uważam za symptomatyczny dla współczesności i kluczowy dla określenia przyczyn popularności wielu tekstów. Na przykład od pewnego czasu widać zanik wyrazistej granicy między autobiografią a fikcją literacką na motywach autobiograficznych. Z jednej strony obserwowany jest i poddawany analizie naukowej żywioł autokreacji w dziennikach i pamiętnikach⁵¹, z drugiej dużą popularnością czytelniczną cieszą się książki, w których proporcje fikcji, biografii i autobiografii są niemożliwe do ustalenia nawet dla specjalistów (np. *Pod Mocnym Aniołem*, *Dziennik* i *Wiele demonów* Jerzego Pilcha czy *Lala* i *Saturn* Jacka Dehnela), co dla znakomitej większości czytelników nie jest po prostu ważne. Jakby proces wzrostu zapotrzebowania na literaturę niefikcjonalną kosztem fikcjonalnej, który nabrał wyrazistości zwłaszcza po drugiej wojnie światowej, przerodził się dziś w efekt zupełnie inny: zaniku granicy między tymi odmianami beletrystyki w wyniku zmiany praktyk autorskich z jednej strony, a zmiany oczekiwań odbiorców z drugiej. Z tym że za zmianę postaw czytelnicznych może odpowiadać zarówno fakt, że świat zmienia się tak szybko, iż trudno ustalić, jaka teza na jego temat ma obecnie status referencjalny, jak i upowszechniony pesymizm poznawczy w odniesieniu do tegoż świata i wszelkich instancji nadawczych (czyli w tym przypadku autorów).

⁵⁰ Zob. M. Hopfinger, *Literatura i media*, rozdz. *Seriale telewizyjne*, zvl. s. 239–242.

⁵¹ Zob. np. S. Doubrovsky, *Autobiografia/prawda/psychoanaliza*, przeł. A. Turczyn, oraz A. Turczyn, *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, oba w „Teksty Drugie” 2007, 1–2; A. Zieniewicz, *Pakty i fikcje. Autobiografizm po końcu wielkich narracji*, Elipsa, Warszawa 2011.

Na takie zaburzenia relacji fikcji do niefikcji nakłada się trend kultury współczesnej ujmujący pisarza jako markę rynkową, w czym równie istotne są potrzeby czytelniczo-medialne, jak zabiegi autokreacyjne⁵².

Granice między fikcją a niefikcją są rozmywane nie tylko w literaturze związanej z biografią, lecz także od strony pisarstwa, któremu tradycyjnie przypisywano status referencjalny wobec rzeczywistości, czyli w reportażu. W Polsce problem ten był najszerzej rozważany w trakcie dyskusji nad spuścizną Ryszarda Kapuścińskiego, między innymi przy okazji wydania książki Artura Domosławskiego⁵³. Jednocześnie teoretycy podkreślają istotność składnika kreacyjnego (choćby na poziomie selekcji, ale przecież nierzadko i na poziomie fikcji *quasi-literackiej*⁵⁴), powstają też reportaże, które świadomie i jawnie operują elementami fikcjonalnymi, jak na przykład *Nowy kwiat cesarza* Ignacego Karpowicza z 2007 roku.

4. Telewizja: złudzenie i samoświadomość

Kontekst kultury sprzyjający percepcji audiowizualnej spektakularnie polaryzuje postawy odbiorcze. Z postawą aktywną i krytyczną łączy się percepcja całościowa. Relacyjny styl myślenia, wysoka kompetencja komunikacyjna. Postawie pasywnej i bezrefleksyjnej towarzyszy percepcja fragmentaryczna, mozaikowy styl myślenia, niewielkie kompetencje komunikacyjne. O ile ta pierwsza odróżnia porządek fikcyjny od porządku realnego, a artefakty od zdarzeń rzeczywistych, o tyle ta druga miesza bądź słabo odróżnia te porządki. (...) W kulturach opartych na piśmie czy druku partycypacja zakładała kompetencje, ich brak praktycznie eliminował z kulturowej gry. Natomiast w kulturze audiowizualnej uczestniczą wszyscy, niezależnie od tego, jak są przygotowani.⁵⁵

⁵² Zob. D. Antonik, *Autor jako marka*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6.

⁵³ A. Domosławski, *Kapuściński non-fiction*, Świat Książki, Warszawa 2010.

⁵⁴ Zob. P. Zajas, *Jak świat prawdziwy stał się bajką. O literaturze niefikcjonalnej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2011.

⁵⁵ M. Hopfinger, *Między reprodukcją a symulacją rzeczywistości. Problemy audiowizualności i percepcji*, w: *Od fotografii do rzeczywistości wirtualnej*, M. Hopfinger (red.), Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1997, s. 17–18.

Z przywoływanych już badań Departamentu Monitoringu KRRiT wynika, że na początku 2013 roku statystyczny Polak oglądał telewizję prawie pięć godzin dziennie. Oznacza to, że większość osób w naszym kraju swoją wiedzę o świecie czerpie z telewizji, a dla tych, którzy nie czytają ani nie są użytkownikami Internetu, jest to źródło jedyne. Można postawić tezę, iż zmediatyzowany kontakt z tak zwaną rzeczywistością istotnie przeważa nad doświadczeniem bezpośrednim. Jeśli zaś mamy do czynienia z naiwnym odbiorem telewizji, może to powodować efekt, na który uskarżają się aktorzy popularnych seriali, zwłaszcza ci, którzy grają postacie niemoralne i spotykają się z nieprzychylną reakcją w życiu prywatnym. Czasem w grę wchodzi nie tylko brak umiejętności odróżnienia emocji wobec postaci z filmu i wobec artysty, zdarza się też mylenie ról społecznych i zwracanie się do przygodnie spotkanego aktora, jakby naprawdę był lekarzem czy księdzem, a nie tylko grał go w serialu⁵⁶.

Ważnym tropem w analizie telewizji jest konstatacja jej roli w komunikacji społecznej, zwłaszcza w odbiorze mniej kompetentnym. Wiele przemawia za tym, że tak często potępiane za schematyzm i naiwność seriale TV służą odbiorcom między innymi do potwierdzenia słuszności ich postępowania w życiu codziennym⁵⁷. Aspekt ten jest kolejną przesłanką twierdzenia o dużej trudności wyznaczenia granicy między obrazem medialnym a tak zwaną rzeczywistością.

W przypadku odbioru bardziej kompetentnego owa granica bynajmniej nie jest dużo wyraźniejsza. Owszem, już przeciętnie wyedukowany widz nie myli aktorów i postaci filmowych, ale często ma kłopoty z należytą oceną dokumentów i innych materiałów eksponujących założenie o referencjonalności wobec świata. Z kolei świadomość, że każdy materiał reporterski, nawet najbardziej obiektywnego autora, prezentuje rzeczywistość w jego oglądzie, w połączeniu z wiedzą, iż inny montaż i selekcja materiału dałyby

⁵⁶ Zob. np. wypowiedź Włodzimierza Matuszaka, odtwórcy roli proboszcza w serialu *Plebania*: „Ludziom często myli się rzeczywistość z serialem. (...) Niby wiedzą, że jestem tylko aktorem, ale wciąż jest wielu wątpiących (śmiech). (...) Niektórzy chcieli mi się nawet spowiadać”. Wywiad Ewy Lankiewicz pt. *Matuszak: ludzie chcą się u mnie spowiadać*, „Fakt” 12.08.2010.

⁵⁷ Zob. M. Hopfinger, *Literatura i media*.

istotnie różne dzieło, powoduje co prawda dystans odbiorczy, ale też swoistą bezradność. „Swoistą” nie dlatego, że nie bardzo wiadomo, co w przypadku materiału dokumentalnego począć z tą wiedzą, bo i tak każdy zdolny do refleksji widz wyrobi sobie jakieś zdanie na temat danych wydarzeń, choć trudno mówić, że będzie znał rzeczywistość – w tym przypadku wiedza o świecie będzie wypadkową gry między jego światopoglądem a zawartością i siłą perswazyjną dokumentu⁵⁸. „Swoistą” raczej dlatego, że czyni odbiorcę bezradnym w próbie wyznaczenia granicy między stanem faktycznym a nieuprawnionym sądem. W wielu przypadkach owa bezradność jako poczucie prowadzące do dyskomfortu zmienia się w obojętność.

Powyższy problem dotyczący odbioru współczesnych mediów i zacierania granicy między fikcją a niefikcją, referencyjnością wobec świata a kreacyjnością Andrzej Gwóźdź na wyższym stopniu ogólności ujmuje tak:

techniki komunikowania są dziś głównie technologiami postrzegania rzeczywistości (medialnej), co oznacza, iż w mniejszym stopniu służą one (albo w ogóle nie służą) transportowi znaczeń (wiedzy, jakkolwiek by ją pojmować), przede wszystkim zaś same tworzą nowe stany świadomości. Stąd już krok tylko do sformułowania hipotezy, wedle której komunikowanie nie stanowi o procesie wymiany informacji między tzw. rzeczywistością ontyczną a rzeczywistością kognitywną (tą, która stanowi o naszych horyzontach epistemologicznych), lecz jest procesem konstruowania sensów w obrębie systemów kognitywnych, wykorzystujących oferty medialne.⁵⁹

W powyższych słowach wyraźne jest echo teorii Baudrillarda, ale bez negatywizmu tejże. Według autora *Symulakrów i symulacji* znaki nie odsyłają do niczego poza samymi sobą, nie konstruują więc sensów, co najwyżej symulują ich istnienie⁶⁰. Choć teoria

⁵⁸ Zob. np. ujęcie Niklasa Luhmanna w *Systemy społeczne: zarys ogólnej teorii*, przeł. M. Kaczmarczyk, Nomos, Kraków 2007.

⁵⁹ A. Gwóźdź, *Ku przyszłości – dwa scenariusze ponowoczesne*, w: *Od fotografii...*, s. 184–185.

⁶⁰ Zob. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, przeł. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.

symulaków siłą rzeczy dostarcza argumentów na rzecz tezy o zacieraniu granic, jednakże uważam ją za zbyt krańcową, zwłaszcza w zakresie owego zaniku sensów, zbyt skupioną na wnioskach negatywnych. Są one tylko częściowo słuszne, a i to raczej z punktu widzenia wartości kultury przedbitycznej.

Andrzej Zalewski, analizując telewizję z pozycji fenomenologicznych, dostrzega – jak to nazywa – „przesączanie się” za pośrednictwem obrazu telewizyjnego składników sceny medialnej do codzienności widzów. Posiłkuje się też kategorią „przedłużenia” rzeczywistości w medium telewizyjne. Obie te alegorie w moim rozumieniu wskazują na zanikanie możliwości określania rozważanych w tej pracy granic⁶¹.

5. Podsumowanie

Od 2006 roku rozwijam tezę o zaniku w naszej kulturze możliwości wskazywania granicy między tak zwaną rzeczywistością (tym, co każdy ma za realne) a rzeczywistością wirtualną⁶². W świetle przedstawionych wyżej rozważań opisujących z interesującej mnie perspektywy literaturę, gry komputerowe i telewizję można pokusić się o wniosek, iż cechą konstytutywną kultury współczesnej jest zatarcie granic między fikcją a niefikcją i tak zwaną rzeczywistością a rzeczywistością kreowaną.

Prócz tego, o ile jeszcze najczęściej daje się wskazać elementy fikcyjne⁶³, o tyle „stan rzeczy” (rzeczywistość ontyczna w sensie platońskim) jest o wiele trudniejszy do określenia.

Być może należałoby też rozważyć pozbycie się kategorii fikcji jako niesłusznie przypisywanej literaturze, grom, filmom itd.

⁶¹ Zob. A. Zalewski, *Film i nie tylko. Kognitywizm, emocje, reality show*, Universitas, Kraków 2003, szczególnie s. 228.

⁶² Referat na konferencji „Kulturotwórcza funkcja gier”, Poznań 25–25 listopada 2006; zob. J.Z. Szeja, *Świat graczy*, „Homo Communicativus” 2008, nr 2(4). Najwięcej na temat zaniku opisywanej granicy w grach zob. J.Z. Szeja, *Przyszłość gier; przyszłość człowieka*, „Homo Ludens” 2012, nr 1(4).

⁶³ Zob. J. Jeziorska-Haladyj, *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013.

lub po prostu nieefektywnej poznawczo. Czy właściwa byłaby wtedy kategoria *realności*? Być może poziom subiektywizmu (tj. psychologizacji) teje nie byłby wysoki, gdyby wesprzeć ją wyznacznikiem *prawdopodobieństwa*, który ma liczne zalety, ponieważ z jednej strony może uruchamiać rozległy i użyteczny aparat matematyczny, z drugiej przywoływać *doświadczenie codzienne*. Zauważmy, że jedna z pierwszych wnikliwych analiz dzieła artystycznego – *Poetyka* Arystotelesa – odwołuje się do kategorii *prawdopodobieństwa* w sposób, który i dziś jest płodny:

zadanie poety polega nie na przedstawieniu wydarzeń rzeczywistych, lecz takich, które mogłyby się zdarzyć, przy czym ta możliwość opiera się na *prawdopodobieństwie*.⁶⁴

W takim spojrzeniu, premiującym użytkownika, a nie artystę, mają szansę spotkać się opisy literatury, gier i innych mediów współczesnych. Sztuka ustępuje wtedy pola komunikacji społecznej, a aktywność uczestników jest ważniejsza od posłannictwa artystów, ponieważ kluczowa staje się ocena *realności* rozumianej jako *prawdopodobieństwo*, niekoniecznie aktualne, lecz także to związane z przyszłością, lub *realność* i waga problematyki poruszającej istotne kwestie choćby w kostiumie wymyślonym na sposób baśniowy czy mityczny.

Nierozpoznawalność granicy między fikcją a istniejącym teraz lub kiedyś stanem świata budzi czasami złe skojarzenia z nieco podobnymi w swojej istocie kłopotami z ustaleniem granicy między kłamstwem a prawdą. Moim zdaniem konstatacja zaniku możliwości wyznaczenia granicy między rzeczywistością tak czy inaczej kreowaną a fizykalną nie musi rodzić wniosków związanych z relacją między prawdą a kłamstwem, ponieważ opisywane zjawisko nie ma w swej naturze cech etycznych. Dokładniej: zdarza się, że bywa okazjonalnie powiązane z etyką czy moralnością jak wszystko, co jest ludzkie. Kłamstwo w swej typowej postaci jest świadomym wystąpieniem przeciwko dwóm członom triady platońskiej: *Prawdzie*

⁶⁴ Arystoteles, dz. cyt., s. 329.

i Dobru. Kłamca nie tylko wie, że kłamie. Wie też, że narusza dobro innego człowieka⁶⁵. Kategoria prawdy w wypadku kreacji artystycznej lub światotwórczej ma inne zastosowanie i jest daleka od swej platońskiej definicji. Zresztą między innymi dlatego Platon chciał wypędzić artystów ze swego utopijnego państwa.

II. Analizy

1. Jacek Dukaj: gry i rzeczywistość

Pisarstwo Jacka Dukaja jest szczególnie przydatne do analizy dwóch zjawisk, które mają bardzo istotny wpływ na kulturę współczesną: fantastyki i gier.

Pierwsze z nich można analizować w kontekście dzieł Dukaja na wielu płaszczyznach, ponieważ zrąb jego twórczości to różnego typu fantastyka (z przewagą science fiction), a autor *Lodu* wypowiedział się na temat zagadnień związanych z literaturą fantastyczną zarówno w dziełach literackich (wątki autotematyczne różnego typu), jak i tekstach krytycznych (głównie w esejach, felietonach oraz recenzjach literatury i filmu).

Gry są w twórczości Dukaja rzadszym ze wskazanych tematów i zapewne mniej dla niego ważnym, ale być może istotnym w analizie kultury współczesnej, zwłaszcza dla poszukujących w literaturze ostatnich dziesięcioleci cech specyficznych, odróżniających ją od epok poprzednich.

Z bogatej twórczości Dukaja wybrałem dwa niewielkie utwory, które na pewno nie mogą równać się z takimi znakomitymi powieściami jak na przykład *Czarne oceany*, *Inne pieśni* czy *Lód*, ale są w swym zakresie koncepcyjnym znakomite i w pewien sposób być może ważniejsze niż inne dzieła autora, zachwycające swoim rozmachem, śmiałością wizji i kunsztem literackim. Oba są stonkowo niedłgie: mają rozmiar noweletry lub krótkiej powieści.

⁶⁵ Kwestię, czy wypowiedź wynikająca z nieświadomości stanu rzeczy lub mijanie się z prawdą dla dobra drugiego człowieka jest kłamstwem, pomijam nie tylko dlatego, że istnieje spora literatura (i piękna, i naukowa) na ten temat. Ważniejsze, że nie jest to tak istotna kwestia moralna, która nie tworzy tak wyraźnej dychotomii.

Pierwszy to *Linia oporu*, drugi nosi wieloznaczną na pierwszy rzut oka nazwę *Science fiction*.

1.1. Gra homo sapiens sapiens

Linia oporu porusza wiele ważkich problemów, ale w mojej ocenie jest między innymi bardzo ważną próbą określenia roli gier we współczesności. Rolę tę Dukaj opisuje w sposób typowy dla konwencji science fiction: przez umieszczenie akcji w przyszłości, dzięki czemu to, co dziś dla wielu jest jeszcze trudne do zauważenia, siłą literackiej wizji może być pokazane w swoich istotnych dla naszej cywilizacji objawach. A dogłębnosc wiedzy autora, siła intelektu i tego osobliwego w myśleniu w kulturę, które uważam za dowód prawdziwości nazywania dobrego pisarza „medium kultury”, gwarantują, że wizja literacka ma walor mimetyczny. Inaczej mówiąc, takie proroctwa się spełniają – oczywiście nie na poziomie fizycznym, ale na poziomie o wiele ważniejszym niż konkretne wydarzenia i wyglądy: na poziomie sensu, sposobu istnienia, form kultury rozumianej jako sztuczna nisza ekologiczna wytwarzana przez cywilizację. Do tego Dukaj objawia dwie własności, które wzmacniają jego wiarygodność. Obie te cechy są ze sobą związane. Pierwsza ma wymiar waloru literackiego: to znakomita stylizacja językowa. Bez takiego idiolektu obraz przyszłości byłby niepełny, a język, który ją stwarza, prócz samoistnych wartości estetycznych uspoźnia i czyni wizję autora bardzo wiarygodną.

Po drugie, ten język, wraz ze sposobem ujęcia i poprowadzenia tematu, udowadnia, że komputerowe gry sieciowe i najnowsze tendencje w konstrukcji interfejsów oraz światów przedstawionych są znane autorowi bezpośrednio: przez uczestnictwo. Nie jest to koncepcja zdystansowanego autora. Dukaj nie popełnia błędu Lema, który na przykład ciekawie w wymiarze koncepcyjnym pisał o komputerach, ale bez cienia wiarygodności na poziomie zwykłego użytkownika. Owszem, krył się za stylizacjami (głównie typu retro, co okazało się jakoś prekursorskie wobec np. steampunku), ale niedostępny był mu poziom wiarygodnego realistycznego opisu z powodu osobistej niekompetencji.

Dukaj jest wiarygodny językowo zarówno w narracji trzecioosobowej (zwykle używa mowy pozornie zależnej), jak i w stylizacji na żywą mowę młodzieży z marginesu społecznego, na przykład we fragmencie:

Ale szlaka! No tak, szlaka pokraka. He he. Dawaj tego tam. Budiet. No to? Tyyy, zobacz lichu. Dwójka wyszła! Myślałem, że tylko demo. A! Już jest, noże, flaki, cipy, wsio.⁶⁶

Nawet wprawny czytelnik nie rozumie wszystkiego, ale jednak dość, by z kontekstu domyślić się, że „dwaj bysie w ciężkich szarawarach” oceniają przechodniów, a później są podekscytowani tym, że wyszła nowa gra (druga z serii, mogło ją poprzedzać „demo”, czyli wersja demonstracyjna rozpowszechniana w celach reklamowych). Gra jest, sądząc z ostatnich czterech wyrazów, bardzo brutalna. Czytelnik nie pojmuje wszystkiego, ale przecież i dziś, gdy słuchamy wypowiedzi rozmawiających ze sobą chłopców, zwłaszcza należących do którejś z subkultur i noszących odpowiednie stroje (bohaterowie cytowanego utworu mają na sobie charakterystyczne spodnie z przepastnymi kieszeniami, w których chowają m.in. noże, stąd określenie „ciężkie”), nie rozumiemy całości. I podobnie Paweł Kostrzewa, główny bohater tej minipowieści Dukaja, po dłuższej chwili

dopiero pojmuje, na co się umawiało tych dwóch w galerii. To taka moda: przygodny przechodzień, ten lub tamten, bez powodu, bez celu, bez sensu – wpadnie w oko i nóż mu w plecy.

Ale chłopaczków odciągnęła reklama jakiejś nowej rąbaniny w duchu.

Zabójstwo prawdziwe nie jest dość prawdziwe. Nasze stare zmysły biolo – to realizm na ćwierć gwizdka.⁶⁷

Stylizacja językowa wspomaga wiarygodność przekazywanych sensów. Za niewiele lat gry zaczną dostarczać nie tylko atrakcyjniejszych fabuł niż życie, lecz także odczuć sensorycznych znacznie mocniejszych niż wrażenia odbierane zmysłami, a nie bezpośrednio odpowiednimi receptorami w mózgu.

⁶⁶ J. Dukaj, *Król Bólu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2010, s. 10.

⁶⁷ Tamże, s. 11.

Dukaj jest podobnie twórczy i wiarygodny, gdy pokazuje środowisko „ducha”, czyli przestrzeń komunikacyjną w pełni wizualizowaną, z interfejsem obsługiwanym myślą – już dziś są takie produkty, ale obraz jest jeszcze wyświetlany poza mózgiem, na przykład na goglach czy siatkówce oka. Oto fragment opowieści o krainie ducha, w której nowe istoty są wielopłciowe lub płci nie mają w ogóle:

Na granicy poproszono mnie o płęć. Zdjąłem ją i oddałem, i weszłam nągu. (...) że poznała przeróżność wonnego istnienia, i wszechmożliwość, i wszechspodzianność, i uśmiechnięty czar niezrozumienia...⁶⁸

Słowa dotyczące istot niemeńskich i niekobiecych (lecz także nie dzieci) mają końcówki dziś nieznane, wymyślone przez autora. Język też jest odpowiednio stylizowany: dominują poetyckie neologizmy.

Co ciekawe, Dukaj świetnie c z u j e rodzącą się kulturę, czego dowodem są stałe uwagi na temat tego, jaka muzyka towarzyszy bohaterowi w danej chwili, na przykład:

Paweł orbituje w zadumie. Soundtrack: *Also sprach Zarathustra* Straussa.⁶⁹

A znajomość subkultury graczy skutkuje wtrętami z idiolektu miłośników narracyjnych gier fabularnych, które oznaczają zmianę cech odgrywanej postaci:

Prażny kuje, póki gorące. Widzisz to! Czujesz to! Chcesz tego!
Initiative +10⁷⁰

Dukaj nie tylko daje nam wizję bliskiej przyszłości, która uwzględni rolę gier stosownie do ich wpływu na życie poszczególnych osobników oraz kształtu całej cywilizacji. Widzi też przemiany innych mediów oraz skutki rozwoju systemów AR (rozszerzonej rzeczywistości). Potrafi nie tylko przewidzieć konsekwencje socjologiczne, ale też wciągnąć problematykę przemian w ważne

⁶⁸ Tamże, s. 211–213. Pod tekstem minipowieści autor pisze „wykorzystałem fragmenty wierszy Bolesława Leśmiana” (s. 227).

⁶⁹ Tamże, s. 171.

⁷⁰ Tamże, s. 131.

rozważania współczesnej filozofii i teorii kultury (z tej pierwszej dziedziny szczególnie przydatny i często przez autora przywoływany jest Ludwig Wittgenstein, z tej drugiej wykorzystuje głównie nurty antropologii teatru i zbliżone, wiele myśli jest też spójnych np. z sądami Ervinga Goffmana⁷¹).

Już od debiutanckiej *Złotej galery*⁷² stałym i ważnym tematem tekstów Dukaja jest teologia, wiara i religia. Również w *Linii oporu* zagadnienia te są bardzo ważne, a rozważania uwzględniają myśl teologiczną, w tym koncepcję Boga i wspólnot wyznaniowych, nadążającą za przemianami człowieka.

Konsekwencje przemyśleń Dukaja są liczne i złożone, wskażę tylko najważniejszy ich składnik, zgodny ze współczesną refleksją naukową na temat gier, w tym i z moimi dociekaniem: gry komputerowe wraz ze swoimi konsekwencjami nie tylko stanowią integralny i równoprawny składnik sceny medialnej, ale wprost decydują o sposobie istnienia współczesnego człowieka i typie jego komunikacji w obrębie globalnej wspólnoty. Zanika i wkrótce stanie się nieistotna granica między komunikacją bezpośrednią a jej wspomaganym komputerowo złudzeniem, między różnymi formami kontaktu. Praktycznie nieistotna i niemożliwa do określenia okazuje się granica między tak zwaną rzeczywistością a tak zwaną rzeczywistością wirtualną.

Bardzo istotnym wątkiem *Linii oporu* jest oddziaływanie na tak zwaną realność w grach i poprzez gry. Gdy większość aktywnych członków cywilizacji gra od dziecka i spędza istotną część tygodnia (a czasem nawet każdej doby) w „wirtualnym realis”⁷³, gry przenikają się z życiem poza grą. Paweł Kostrzewa, dokonując w MMORPG fantasy⁷⁴ straceńczego rajdu, próbuje wpłynąć

⁷¹ Zob. E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak, PIW, Warszawa 1981.

⁷² J. Dukaj, *Złota galera*, „Fantastyka” 1990, nr 2. Entuzjastycznie przyjęte pierwsze opowiadanie (miał wtedy 16 lat).

⁷³ Termin zapożyczony z: M. Ostrowicki, *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroni*, Universitas, Kraków 2006.

⁷⁴ O tej odmianie cRPG zob. J.Z. Szeja, *Gry fabularne...*, s. 112; tenże, *Świat graczy*, s. 16–21.

na podstawowy wybór etyczny Hermana L. Mesoutte'a, a za jego pośrednictwem na życie kobiety, która mu się podobała. Z kolei przedstawiciel starszego pokolenia miliarder Rajmund Gawriło, gdy chce wpłynąć na głównego bohatera, angażuje pieniądze i czas w grę spiskowo-historyczną (też w VR), a przegrywa grę o realną władzę w s z ę d z i e, ponieważ niedostatecznie rozumie motywację członków pokolenia, dla których gry i wirtualna rzeczywistość są stopione z „realis” we wspólną przestrzeń życia i wolności.

W mikropowieści Dukaja została sformułowana definicja człowieka, jakże miła mi jako ludologowi: człowiek jest grą. Tytułowa *Linia oporu* to ustalana ciągle od nowa, w trakcie gry w człowieka, granica człowieczeństwa – stale obecna, stale podlegająca dekonstrukcji, rekombinacji i społecznej negocjacji. Zmienna, jak zmienny jest człowiek.

Przemysław Czapliński w swej pracy *Resztki nowoczesności*, wprowadzając kategorię anty-antyutopii, jako pierwsze z analizowanych dzieł literackich przywołuje *Perfekcyjną niedoskonałość* Dukaja i docenia jego głębię oraz wartość przemysłów⁷⁵. Moim zdaniem tę samą kategorię można zastosować do *Linii oporu*, a widoczna jest zwłaszcza w motywie wirtualnych piętrowych państwowych. Wraz z całą strefą ducha tworzy wątek, który można traktować między innymi jako wstęp do procesu autoewolucji człowieka opisanego w *Perfekcyjnej niedoskonałości*. Jest w tym też żelazna konsekwencja prezentowanego procesu medialnego: skoro przestrzenie bityczne tworzą sensy i znaczenia w oderwaniu od materii fizycznej, a miewają wartość rynkową, zarówno wytwarzanie, jak i konsumpcja czy inna postać własności mogą być oderwane od gospodarek i państw rozumianych tak jak dotąd, w powiązaniu z przestrzenią zajmowaną na globie. Nie znaczy to, że gospodarki i państwa o charakterze cyfrowym mają słabe połączenia ze swoimi odpowiednikami o starszej postaci. Wręcz przeciwnie, co zresztą od czasu światowego kryzysu ekonomicznego wywołanego głównie przez piętrowe spekulacje na wirtualnym rynku wirtualnych pieniędzy jest oczywiste i bez analizy wywodów

⁷⁵ P. Czapliński, dz. cyt.

Dukaja. Nietypowy i bardzo nowoczesny jest optymizm noweletry krakowskiego pisarza. Dukaj ukazuje co prawda negatywy opisywanych przemian, z których najważniejsze wiążą się z ostatecznym rozerwaniem komunikacji międzypokoleniowej, ale każda przeszła rewolucja społeczno-komunikacyjna miała taki charakter, choć nie zachodziła tak szybko. Anty-antyutopia Dukaja w dodatku wskazuje na wolność i kreatywność jako wartości ważne i utrzymywane w nowej rozszerzonej rzeczywistości, czym jaskrawo różni się od dominujących do niedawna antyutopii.

1.2. Światy wsobne

Noweleta *Science fiction* jest utworem zbudowanym inaczej, w którym wątki autotematyczne odgrywają rolę najważniejszą. *Science fiction* mówi o samym pisaniu jako akcie twórczym, o roli pisarstwa we współczesnej cywilizacji, wreszcie o światostwórstwie. W dodatku zajmuje się nie światostwórstwem będącym cechą wszelkiej fikcji, lecz rozważa tworzenie światów co prawda szkatułkowych, ale ontologicznie i epistemologicznie pełnych. Takich, które mają byt pozaliteracki, choć nie pozajęzykowy, bo język to w tej perspektywie sposób uporządkowania informacji, a sama materia to tylko jeden z licznych sposobów jej istnienia. Z informacji/materii/energii Dukaja zaś interesuje jej typ najważniejszy: sprawczy. Taki, który inicjuje procesy przemiany informacji/materii/energii w określony sposób, o wyraźnym aspekcie teleologicznym. Dukaj nie używa w tym kontekście słowa *logos*, bo choć takie skojarzenie narzuca się, gdy mowa o sprawczej i teleologicznie nakierowanej informacji/materii/energii, jednak ma ono za duży bagaż odniesień metafizycznych i wprost teologicznych, a *Science fiction* nieprzypadkowo chce pozostać na terenie paradygmatu naukowo-technicznego opartego na racjonalizmie i scjentyzmie.

Nauka w obecnej postaci narodziła się w europejskiej kulturze słowa, cywilizacje alternatywne nie przyniosły podobnych owoców. Nic więc dziwnego, że Dukaj w słowie, a zatem informacji, upatruje tkaniny świata. Nie w jednorodnym polu, którego teorii stworzyć ciągle nie możemy. Swoją koncepcję opiera na informacji

sprawczej, matematyce znajdującej kształt już dziś w modelach komputerowych. Z siły tego słowa bierze się nasz świat, mistrzami tego słowa są pisarze, zaś twórcy science fiction są obrócenii w przyszłość, śledząc naukę i technologię.

Figurą przestrzenną najlepiej ilustrującą dzieło Dukaja jest wstęga Möbiusa, na co wskazuje już sam autor. Nie ma tu warstw nadrzędnych i podrzędnych: jedne przechodzą w drugie, lekceważąc antropiczne przyzwyczajenia do góry i dołu, strony prawej i lewej. Bohater wątku przyszłościowego Multabazao Ursa wywołuje osobliwość, co da mu odpowiedź, skąd wzięły się złe i dobre matematyki i jak pożarły Ziemię. Tą odpowiedzią jest eksperyment doktora Messlera, który u początku katastrofy uwolnionych subkrecji informatycznych (więc matematycznych) przywołuje pełną symulację pisarza science fiction Edwarda Caldwell. Tenże zaś – najpełniejsza, najgłębsza i najciekawsza z postaci mikropowieści – nie zawsze działa tylko na terenie fikcji literackiej, ale niektóre swoje pomysły wciela bezpośrednio w życie, czyli – jak na bohatera utworu science fiction przystało – w technologię. Między innymi tworzy podwaliny pod „Judge” – zewnętrzną, skomputeryzowaną etykę, skrzyżowanie zaawansowanego organizera czasu, systemu eksperckiego i elektronicznej niańki. Zaawansowanym produktem tej technologii jest Multabazao Ursa, potomek kolonistów z Marsa, którzy swoje przetrwanie zawdzięczają między innymi zdolności przystosowania osobowości do warunków, w tym społecznych, przy jednoczesnej maksymalizacji wolności.

Kompozycja utworu, w przeciwieństwie do jego fabuły, wskazuje na nadrzędność Caldwell: to od jego kodu rozpoczyna się świat i jego kreacja. I tym kodem kończy się noweleta. To pisarz science fiction stwarza świat, w dodatku na wiele sposobów, z których ten literacki jest zbyt banalny, by się nim zajmować. Caldwell nie tylko przewiduje przyszłość, lecz jego przepowiednie mają także moc autosprawczą, zwłaszcza we współczesności, w której technologia dogoniła fantastykę – tylko ta ostatnia może jeszcze skutkować **z r o z u m i e n i e m**. Inne narzędzia (np. nauk ścisłych) są użyteczne, ale nie umożliwiają pojmowania rzeczywistości, a najnowsze technologie działają już na zasadzie czarnych skrzynek, co jest

kolejnym krokiem do uwolnienia mocy, nad którymi nie zapanujemy. Literatura okazuje się drogą do przeżycia i zrozumienia złożonej rzeczywistości. Inne sposoby są nieskuteczne. Science fiction jest tym typem literatury, który najlepiej podąża za współczesnością zdeteterminowaną przez naukę i technologię i ma nad wszystkimi odmianami fikcji przewagę autosprawczości. Jest informacją, która dotyka osnowy świata i na nią oddziałuje – być może jak każda dobra literatura, ale w omawianym przypadku Dukaj wskazuje akurat na science fiction i o tym jej aspekcie pozwala mówić. Inne utwory i inni pisarze rzadko dają nam taką możliwość.

Podobnie jak w wypadku wielu utworów Dukaja istotne w omawianej nowelce są elementy anty-antyutopijne. Co ważne, ponieważ Edward Caldwell ma liczne cechy autora i czasami pełni funkcję porte-parole, a sam utwór na wiele sposobów tworzy przekaz metatekstowy, ta cecha jest eksponowana jako reprezentatywna dla wielu wybitnych dzieł science fiction i wydaje się istotniejsza od pesymistycznego wątku „uwolnionych matematyk”. Anty-antyutopijność polega w tym wypadku głównie na rozważeniu alternatywy względem starych konstrukcji społeczeństw utopijnych. Konsekwencje Judgi oraz autoewolucji biologicznej są niejako odwrotne do wszystkich klasycznych utopii, począwszy od *Państwa* Platona. Aby żyć we względnej harmonii społecznej, skutecznie utrzymywać lub wytwarzać nisze ekologiczne, i maksymalizować osobniczą wolność, żadna konstrukcja społeczna nie jest narzucana, a te przyjęte można bez kłopotu odrzucić. To osobniki naszego gatunku przetwarzają siebie, by dostosować swoją psychofizyczność do aktualnie pożądanego celu. Instytucje socjalizujące skupiają się zaś na uczeniu sztuki zawierania kompromisów oraz dostarczają wykształconych rozjemców, takich jak Multabazao Ursa, którzy jednocześnie reprezentują interesy ponadjednostkowe cywilizacji. Podobnie jak w *Linii oporu* autoewolucja ma tu konsekwencje pozytywne: służy przetrwaniu człowieka i maksymalizacji osobniczo odczuwanych wartości, wśród których najważniejszą jest wolność.

Summary

The article shows the common characteristics of contemporary literature, mass media, role-playing games and describes their role in culture.

The first part provides statistics on reading, TV-watching and the development of computer games. It also explains the connection between literature and role-playing games, describing the reasons behind the latter's success. By comparing selected aspects of *Second Life* and *Facebook* it explains at length the role of the new media. It deals with the borderline between fiction and non-fiction in literature and television. It advocates the use of reality as a category.

In the second part the author carries out a targeted analysis of Jacek Dukaj's novelettes *Linia oporu* (*The Line of Defence*) and *Science fiction*. His conclusion is that computer games significantly determine the very existence of the modern man and the way he communicates within a global community. The difference between man-to-man communication and its computer-aided illusion has become indiscernible. Likewise, it has become impossible to determine the borderline between reality and so-called virtual reality. The man's auto-evolution also forced changes upon the ways we communicate in.

KATARZYNA NADANA-SOKOŁOWSKA

Instytut Badań Literackich PAN

Facebook – projekt komunikacji totalnej?

Facebook to serwis społecznościowy, w ramach którego, korzystając z aplikacji stworzonych przez korporację Facebook, zarejestrowani użytkownicy mogą udostępniać sobie treści oraz tworzyć sieci i grupy. Serwis ten jest wartym uwagi fenomenem komunikacji współczesnej, ponieważ w ciągu kilku lat stał się medium wpływającym na zachowania komunikacyjne dużej części populacji globalnej. Według danych Wikipedii portal powstały w USA w 2004 roku w 2014 roku miał około miliarda użytkowników na całym świecie. Polska wersja serwisu powstała w 2008 roku dzięki oddolnej inicjatywie internautów. W 2014 roku zanotowano tu około piętnaście milionów wejść miesięcznie.

W niniejszym tekście zamierzam przyrzeć się specyfice komunikacji facebookowej, czyli po pierwsze, formom komunikacji uprawianym w portalu; po drugie, gatunkom wypowiedzi funkcjonującym w serwisie; po trzecie, funkcjom i celom tej komunikacji. Ważnym punktem odniesienia moich analiz będzie blog jako gatunek internetowy i blogowanie jako zjawisko społeczne. Postaram się pokazać podobieństwa i różnice pomiędzy blogowaniem a korzystaniem z Facebooka. Wszystkie te analizy pozwolą na wyciągnięcie ogólnych wniosków na temat znaczenia Facebooka jako współczesnego medium komunikacji masowej. Zanim jednak przejdę do części analitycznej, opiszę pokrótce historię i stronę

techniczną portalu, czyli nieustannie ewoluujące możliwości, które oferuje korzystającym z niego osobom.

Z początku Facebook został pomyślany jako portal społecznościowy dla uczniów college'ów i uniwersytetów w Stanach Zjednoczonych. Korzystała z niego społeczność Uniwersytetu Harvarda i kolejnych uniwersytetów z tak zwanej Ivory League – najbardziej prestiżowych instytucji edukacyjnych w USA. Sposób funkcjonowania witryny przypominał w tym czasie inne portale społecznościowe: po założeniu własnego profilu i umieszczeniu w nim pewnych danych osobowych ułatwiał wyszukiwanie w sieci znajomych zdobytych na poszczególnych etapach edukacji i komunikację z nimi. Służył tym samym podtrzymywaniu i ewentualnemu kontynuowaniu w zmienionej formie więzi towarzysko-zawodowych. Pomysłodawcą Facebooka i założycielem firmy prowadzącej portal był Mark Zuckerberg, który kilka lat temu stał się dzięki temu najmłodszym miliarderem świata według listy Forbesa. Korporacja Facebook ma siedzibę w Kalifornii i w 2014 roku była warta ponad dwadzieścia miliardów dolarów. Korporacja zainwestowała poważne środki finansowe w rozwijanie możliwości technicznych portalu, o czym może świadczyć fakt, że zgodnie z oświadczeniem właścicieli dopiero od 2009 roku przychody z działalności zaczęły pokrywać koszty inwestycji. Najważniejszą zmianą w historii serwisu było przejście od statycznej wizytówki użytkownika na stronie głównej do mikroblogu z widocznymi powiadomieniami aplikacji. Korzystanie z serwisu jest darmowe. Dochody korporacji pochodzą z zamieszczanych w serwisie reklam i od firm, które w różny sposób prowadzą działalność finansową na profilu¹. Historii portalu jest poświęcony film *The Social Network* (2010).

Dzięki ciągłemu udoskonalaniu aplikacji (niektóre z nich po „przetestowaniu” były także wycofywane ze względu na opór użytkowników, postrzegających je na przykład jako zbyt inwazyjne) Facebook staje się obecnie najchętniej używanym narzędziem

¹ Na przykład poprzez zamieszczanie w aplikacjach gier, które w zasadzie bezpłatne, oferują atrakcyjne dodatki za opłatą albo przez zamieszczanie profili swoich usług, za które płacą korporacji.

komunikacji internetowej, popularniejszym niż inne znane portale społecznościowe (na przykład Nasza Klasa) czy blogi. Sam jest już zresztą powiązany zarówno z blogami, jak stronami internetowymi rozmaitych instytucji: obecnie powszechną praktyką jest zamieszczanie przez właścicieli blogów i stron internetowych profili na Facebooku, by przez portal dotrzeć do odbiorcy i zaprosić go na blog czy stronę. Połączenie to działa także w odwrotną stronę: odwiedzając coraz więcej stron internetowych, właściciele profilu na Facebooku mają dzięki ikonke na dole strony możliwość natychmiastowego udostępnienia swoich treści na tym portalu. O popularności Facebooka przesądza zapewne łatwość korzystania z jego aplikacji i zarazem ich „totalność”. Założenie profilu jest prostsze niż założenie bloga, a uczestnictwo w facebookowej sieci wymiany – inaczej niż w przypadku blogów – nie jest uzależnione od aktywności posiadacza profilu. Po założeniu własnego profilu można pozostać facebookowiczem biernym, to znaczy obserwatorem treści zamieszczanych przez innych na forum ogólnym (w przypadku ograniczenia aktywności do czytania, „lajkowania” lub komentowania cudzych wpisów założenie bloga miałyby się z celem). Poręczność facebookowej formy komunikacji opiera się na wykorzystywaniu w dowolnych proporcjach i kombinacjach słowa, obrazu, filmu i dźwięku, co stało się możliwe dzięki rozwojowi technik digitalizacyjnych i wypracowanych w Internecie sposobów działania (wyszukiwanie, e-mailing, czatowanie, komentowanie, linkowanie, marketing, reklama, rozrywka itp.)

Facebookowa wizytówka jest obecnie bardzo rozbudowana, a jej pomysłowość służy wszechstronnemu zaprezentowaniu się innym. Składają na nią: miejsce na małe zdjęcie (w domyśle twarzy), miejsce na duże zdjęcie w tle (którego funkcją jest charakterystyka użytkownika poprzez odesłanie do ulubionych miejsc, krajobrazów, osób itp.), ankieta osobowa zawierająca (nieobowiązkowe) informacje o dacie i miejscu urodzenia, ukończonych szkołach, miejscach pracy, hobby itp. Użytkownik prezentuje się także poprzez widoczną dla odwiedzających listę awatarów jego znajomych, zamieszczone w albumach zdjęcia, grupy tematyczne i inne społeczności facebookowe, do których należy, polubione strony oraz listę ulubionych

książek, filmów, płyt z muzyką czy drużyn sportowych. Wszystkie te informacje są najczęściej przekazywane dzięki medium obrazu (zdjęcia okładek książek i płyt, plakatów promujących filmy, loga instytucji). Tę część widocznego dla innych profilu użytkownika możemy nazwać wizytówką ze względu na jej prezentacyjną, statyczną, portretującą funkcję, odsyłającą do schematu tradycyjnej wizytówki. Różni ją od niej oczywiście dużo większy zakres przekazywanych informacji zarówno z rejestru publicznego, jak prywatnego. Wizytówka ta prezentuje użytkownika poprzez jego role publiczne, prywatność, a nawet intymność (zainteresowania i inne składniki poczucia tożsamości). Takie możliwości autoprezentacji podobnie jak na innych portalach społecznościowych zachęcają użytkownika do świadomego tworzenia autowizerunku lub wręcz do autokreacji w oczach odbiorców, czyli stwarzania na ich użytek fikcyjnych tożsamości. Większość składników wizytówki jest oczywiście opcjonalna – użytkownik sam decyduje, które jej elementy aktywizować i komu umożliwić do nich dostęp (wszystkim, wszystkim znajomym, bliskim znajomym itp.).

Po zalogowaniu się na swój profil użytkownik nie tylko może prowadzić mikrobloga i zamieszczać na forum i w mikroblogach wybranych znajomych własne treści oraz odczytywać treści udostępniane przez nich, ale zyskuje dostęp do wielu interesujących go informacji i poręcznych narzędzi komunikacyjnych. System powiadamia go o wydarzeniach, które organizują lub polecają jego znajomi, przypomina o datach ich urodzin, udostępnia gry, reklamuje produkty, dobierając ofertę pod kątem ujawnionych zainteresowań użytkownika. Oferuje możliwość czatu ze wszystkimi znajomymi, powiadamiając jednocześnie, którzy z nich są w danym momencie podłączeni do sieci. Kontakt ze znajomymi może przebiegać w dialogu, ale także w całych grupach – czy to dzięki wspólnej stronie tematycznej, czy możliwości otwarcia grupowego czatu. System powiadamia o potwierdzeniach znajomości i wyszukuje (na podstawie ujawnionych przez użytkownika danych, w tym adresu e-mail) możliwych znajomych. Choć zgodnie z regulaminem Facebooka portal służy przede wszystkim do odświeżania i podtrzymywania znajomości zawartych w życiu pozasieciowym, o jego popularności

zdaje się przesądzać właśnie możliwość przeglądania wizytówek wszystkich użytkowników sieci (przede wszystkim znajomych swoich znajomych) i proponowania znajomości osobom obcym, które z jakichś względów wydają się interesujące.

Mikroblog użytkownika to naturalne rozszerzenie jego wizytówki, a zarazem narzędzie umożliwiające zamieszczanie treści udostępnianych wybranej sieci znajomych. W obecnej formie Facebook pozwala na łatwe załączanie zarówno komunikatów słownych, jak obrazów, dźwięku i materiałów audiowizualnych (coraz popularniejsze jest obecnie umieszczanie krótkich materiałów filmowych własnej produkcji, ułatwione dzięki telefonom komórkowym). Choć forma aplikacji sama nie preferuje żadnego z tych mediów i mimo że każdy posiadacz profilu sam decyduje o charakterze zamieszczanych materiałów, w treściach udostępnianych na Facebooku jest widoczna przewaga medium wizualnego (dziś audiowizualnego). Tekst na ogół jedynie towarzyszy obrazowi, oczywiście stanowiąc element jego znaczenia lub przesądzając o modyfikacji znaczenia komunikatów nadawanych przez innych². Mikroblog jest zorganizowany podobnie jak blog – na górze strony wyświetlają się komunikaty najnowsze. Blog i mikroblog „czytamy” więc w porządku odwrotnym niż książkę: do początku docieramy na końcu, a najczęściej w ogóle się nim nie interesujemy, skupiając się na odbiorze najświeższych komunikatów. W odróżnieniu od bloga na mikroblogu starsze materiały są jednak łatwiej dostępne: wystarczy tu przewinąć stronę w dół, gdy tymczasem na blogu starsze wpisy trafiają do archiwum³. Prowadząc mikroblog w chronologicznym porządku wpisów, użytkownik Facebooka udostępnia swoje treści wybranemu gronu odbiorców, zapoznaje się z ich reakcją i reaguje na nią. O odmienności facebookowego mikrobloga od tradycyjnego bloga przesądza także możliwość zamieszczania bezpośrednio na

² Na przykład znaleziony na cudzej stronie obrazek, który chcemy udostępnić znajomym, opatrujemy nowym tytułem, dopisujemy nowy komentarz itp.

³ Jak wynika z badań, w Internet jest wpisana zasada powierzchniowego i wybiórczego zapoznawania się z umieszczanymi w nim treściami: raczej przeglądania niż systematycznej lektury.

nim (oczywiście za formalną zgodą właściciela profilu kontrolującego poziom jego dostępności dla innych) autonomicznych – to znaczący niebędący jedynie komentarzem do treści zamieszczanych przez właściciela profilu – treści pochodzących od innych nadawców. Ten porządek komunikacyjny, dostępny tradycyjnie jedynie w rozmowie lub epistolografii, sprawia, że komunikacja na Facebooku maksymalnie zbliża się do komunikacji oralnej.

Formalna otwartość mikrobloga na innych nadawców raczej zniechęca do wykorzystania go jako medium aktywności diarystycznej, w której „ja” skupia się na powiadamianiu samego siebie lub innych o swoich stanach mentalnych (wyznanie, introspekcja, samokontrola, autoestetyzacja i inne funkcje, które tradycyjnie pełnił dziennik – czy to intymny, czy na przykład dziennik pisarza⁴). Inaczej było jeszcze w przypadku bloga, który część badaczy, zwłaszcza w początkowym okresie jego rozwoju i rozwoju badań nad nim, wręcz określała jako dziennik internetowy⁵. Blog, ze względu na ograniczoną możliwość reakcji odbiorcy na zamieszczane w nim wpisy, łatwiej aktywizował tradycję diarystyczną, choć oczywiście obecność odbiorcy i jawność jego reakcji znacząco ją modyfikowała. Anna Szczepan-Wojnarska, badając blogi-dzienniki, zauważyła, że istnieje w nich napięcie pomiędzy formalną ramą zachęcającą do prowadzenia dziennika a warunkami komunikacyjnymi. Bloger często stara się nie ujawniać swojej rzeczywistej tożsamości, chce pozostać anonimowy. Staje się w ten sposób jedermanem, który na podstawie swojego osobistego doświadczenia formułuje prawdy ogólne. Ważne jest jednak, aby prawdy te były uwiarygodnione personalizowaną narracją⁶.

⁴ Na temat odmian dziennika i historii ich rozwoju zob. np. P. Rodak, *Między zapisem a literaturą. Dziennik polskiego pisarza w XX wieku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.

⁵ Z historią rozważań gatunkowych dotyczących blogów można zapoznać się dzięki artykułowi Anny Gumkowskiej, *Blogi wobec tradycji diarystycznej. Nowe gatunki w nowych mediach*, w: *Tekst (w) sieci. Literatura, społeczeństwo, komunikacja*, t. 1, D. Ulicka (red.), Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2009, s. 232–243.

⁶ Zob. A. Szczepan-Wojnarska, *Blogi jako forma literacka*, „Pamiętnik Literacki” 2006, nr 4.

Oprócz zamieszczania na własnym mikroblogu treści, które automatycznie są uwidoczniane także na forum ogólnym, użytkownik ma oczywiście możliwość bezpośredniego ich umieszczenia na mikroblogach swoich znajomych, komentowania ich wpisów czy zaznaczania poprzez lajkowanie faktu, że uznał je za warte uwagi. W aktywności znajomych może się szybko zorientować, przeglądając „oś czasu”, na której system umieszcza powiadomienia o wszystkich „ruchach” danego użytkownika na portalu, a także o pozycjonowaniu go przez innych (na przykład komentowaniu czy lajkowaniu jego wpisów). Dzięki połączeniu portalu z kontami pocztowymi, a także telefonami komórkowymi użytkowników mogą oni nieustannie śledzić zdarzenia na Facebooku – powiadomienia są przesyłane na adres e-mail, dostępna jest już również wersja mobilna, która pozwala nie wylogowywać się z portalu. Treści zamieszczane przez znajomych śledzi się jednak przede wszystkim po wejściu na forum ogólne. System nie udostępnia ich bynajmniej użytkownikowi w kolejności chronologicznej: śledząc jego ruchy w sieci, reaguje na zainteresowanie poszczególnymi osobami, pozycjonując wyżej zamieszczane przez nich treści; odzwierciedla także zainteresowanie, jakim cieszą się poszczególne materiały: te udostępniane ponownie, znów stają się widoczne na górze strony, a te, które nie wywołują reakcji odbiorców, szybko zostają zepchnięte na dół. Warto zwrócić uwagę na fakt, że choć użytkownicy mają możliwość śledzenia mikroblogów swoich znajomych (i części profili nieznajomych), powszechną praktyką jest odwiedzanie wyłącznie forum (mikroblogi odwiedza się w wyjątkowych sytuacjach, na przykład żeby dowiedzieć się, co dzieje się ze szczególnie dla nas interesującą osobą, która „zniknęła” z forum ogólnego, lub poszukać kandydatów na nowych znajomych).

Dla zrozumienia specyfiki komunikacji facebookowej ważne jest także podkreślenie odmienności dwóch rodzajów profili użytkowników: osobowego i instytucjonalnego (tzw. fanpage). Mikroblog osobowy pozwala na udostępnianie treści pochodzących od innych użytkowników (oczywiście za formalną zgodą jego właściciela, regulującego poziomy dostępu). Fanpage pozwala zaś jedynie lajkować i komentować umieszczone na nim treści. Ta forma

profilu jest obecnie bardzo chętnie wykorzystywana nie tylko przez rozmaite instytucje (firmy, organizacje pozarządowe, instytucje państwowe; istnieją też oddzielne strony usług, produktów, wydarzeń itp.), ale także przez prywatnych użytkowników chcących raczej się prezentować niż komunikować na w pełni równorzędnych zasadach. Fanpage funkcjonuje zatem na Facebooku podobnie jak „tradycyjny” blog – komunikacja przebiega w kierunku od nadawcy do odbiorcy, z ograniczonym komunikatem zwrotnym – i często jest formą reklamy bloga, na który można przejść z każdego udostępnionego przez fanpage komunikatu.

Opisane powyżej możliwości komunikacyjne oferowane przez Facebook należy uznać za imponująco wszechstronne. Portal oferuje możliwość zaspokojenia najróżniejszych potrzeb i pragnień komunikacyjnych, ale oczywiście poszczególni użytkownicy nie muszą aktualizować wszystkich możliwości. Sam sposób korzystania z Facebooka jest często, jak się wydaje, sprawą podążania za trendami wyznaczanymi przez ogół użytkowników⁷, a jego rosnąca popularność jest funkcją popularności już zdobytej – rejestrujemy się na portalu, ponieważ wszyscy wokół z niego korzystają, a rezygnacja z uczestnictwa w sieci staje się formą dobrowolnego wykluczenia społecznego.

Facebook, podobnie jak blogi i fora internetowe, ale w jeszcze większym stopniu, znosi dystans pomiędzy nadawcą komunikatu a jego odbiorcą charakterystyczny dla tradycyjnych mediów (druk, radio, telewizja, „tradycyjna” strona internetowa), pozwalając na natychmiastową i praktycznie równorzędną interakcję. Tradycyjne media nie pozwalały na ujawnienie pełnego spektrum zachowań odbiorcy. Wskutek silnych mechanizmów instytucjonalnej selekcji, będących konieczną reakcją na techniczne ograniczenia, udostępniane w nich były jedynie wybrane reakcje odbiorców, i to z dużym, utrudniającym komunikację przesunięciem czasowym. Akty

⁷ Mody te powinny być opisane dzięki jakościowym i ilościowym badaniom użytkowników Facebooka (ankietowanie itp.), a także badaniom portalu przy wykorzystaniu odpowiedniego oprogramowania, które śledziłoby statystykę poszczególnych czynności.

komunikacyjne odbiorców chcących zaistnieć w mediach musiały spełniać pewne wymogi gatunkowe i językowe (np. wymogi stawiane recenzji, językowi pisanemu itp.). Najczęściej zatem były to wypowiedzi grona ekspertów, uprzywilejowanego jeśli chodzi o dostęp do mediów. Natomiast blog i Facebook (podobnie jak od pewnego czasu nie tylko fora internetowe tworzone przy portalach dziennikarskich, ale i telewizja, która dzięki nowoczesnym technologiom poszerza możliwości natychmiastowej rejestracji reakcji odbiorców i komunikacji z nimi) pozwalają wszystkim zainteresowanym publicznie ustosunkować się do komunikatu.

Jak podkreślają badacze, zdemokratyzowane warunki komunikacji wpływają decydująco na zmianę charakteru komunikatów zwrotnych: odpowiedzi ekspertów ustępują miejsca wypowiedziom laików, komunikatom o mniejszej wadze intelektualnej i mniej skomplikowanym formalnie, często w ogóle rezygnującym z argumentacji i sprowadzającym się do reakcji emocjonalnych czy zaznaczenia aprobaty lub niechęci. Odpowiedzi te są formułowane w języku potocznym, pełnym kolokwializmów, błędów językowych, często także wulgaryzmów. Przyjrzenie się tym upublicznionym reakcjom na komunikaty pozwala jednak dostrzec dotąd mechanizmy ich odbioru. Na przykład tradycyjny układ komunikacji literackiej zakłada dystans i hierarchię ról: odbiorca jest w nim podporządkowany autorowi, zobligowany do poważnego traktowania jego komunikatu, dociekania jego intencji i znaczenia. Zniesienie tego dystansu obnaża niedostrzegane lub marginalizowane dotąd mechanizmy odbiorcze: lektura komunikatów okazuje się podporządkowana potrzebom odbiorcy, który wytwarza sensy, najczęściej nie troszcząc się o tak zwane obiektywne znaczenie i intencje autora⁸.

Badania nad praktykami blogerskimi ujawniają, że dla osób preferujących ten sposób komunikacji zasadnicze znaczenie ma właśnie możliwość kontaktu z odbiorcą. Jak pisze Maryla Hopfinger:

⁸ O opisanie tych powszechnych mechanizmów recepcji i zerwanie z podejściem mitologizującym autora upominał się w swoim czasie Roland Barthes w tekście *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2, s. 247–251.

U podstaw blogowania znajduje się potrzeba i gotowość dzielenia się swoimi sprawami, przemyśleniami i emocjami. I otrzymywania szybkiej informacji zwrotnej, opinii innych. Tę odwieczną potrzebę komunikowania realizują w środowisku elektronicznym miliony blogerów. (...) Blogi są egalitarne, w pełni demokratyczne, szeroko dostępne. A jednym z zaskakujących czynników decydujących o popularności poszczególnych blogów są przedstawiane w nich codzienne perypetie tak zwanych zwykłych ludzi, doświadczenia osobiste, przeżycia indywidualne, potoczne obserwacje. Dotyczy to znacznej części blogów, które wpisują się w znamienny dla kultury współczesnej nurt zainteresowania codziennością, doświadczeniem codzienności.⁹

Demokratyzacji odbioru towarzyszy tu często także demokratyzacja samych treści komunikatu, który nie musi mieć ambicji mówienia o sprawach wyjątkowych i w wyjątkowy sposób. Do podobnych wniosków dochodzi niezależnie wielu innych badaczy kultury blogerskiej¹⁰. Pomimo umożliwienia komunikacji z odbiorcą blogowanie wciąż jednak zakłada dystans pomiędzy jej uczestnikami. Odwiedzający stronę blogera czuje się na niej gościem, odbiorcą właśnie, a bloger jest jej niekwestionowanym panem, gospodarzem, który ma także możliwość selekcjonowania wypowiedzi odbiorców, ukrywania jednych i eksponowania innych. W tym sensie nadal jest tradycyjnym autorem wypowiedzi i – jak wynika z przytaczanych już badań – bardzo ceni sobie tę rolę.

Strony internetowe i blogi w swoim czasie przyczyniły się do rozkwitu internetowej twórczości literackiej, do – jak to określiła Maryla Hopfinger – „odżycia” autora¹¹. Pozwalały na publikowanie utworów literackich z pominięciem procesu wydawniczego i na szybki kontakt z odbiorcą. Jednocześnie odbiorca ten ze względów technicznych był wciąż upodrzedniony wobec nadawcy,

⁹ M. Hopfinger, *Literatura i media. Po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 183–184.

¹⁰ Zob. np. J.M. Zając, K. Rakocy, A. Nowak, *Interaktywne, choć osobiste blogi i blogowanie a komunikacja z otoczeniem*, w: *Tekst (w) sieci*, s. 219–229; A. Gumkowska, M. Maryl, P. Toczyński, *Blog to... blog. Blogi oczyma Glogerów. Raport z badania jakościowego zrealizowanego przez Instytut Badań Literackich PAN i Gazeta.pl*, w: *Tekst (w) sieci*, s. 285–309.

¹¹ Zob. M. Hopfinger, dz. cyt., s. 180.

co zachęcało do nadawania pełnych, długich komunikatów (np. umieszczania powieści internetowych na stronach albo uprawiania dziennikarstwa internetowego czy literatury typu poradnikowego na blogach itp.¹²). Na Facebooku autor komunikatu okazuje się

¹² Anna Gumkowska we wspomnianym już tekście *Blogi wobec tradycji diarystycznej* zwraca uwagę, że wbrew potocznej opinii większość blogów nie stanowi dzisiaj „dzienników internetowych”. Ze względu na różnorodność i zarazem widoczne już tendencje w wykorzystywaniu bloga badaczka proponuje uznać za elementy zasadnicze dla tego gatunku układ strony rozumianej jako szablon, struktura lub swoisty i towarzyszący jej kontekst oraz kategorię podmiotu zmierzającego do autoprezentacji: „Oba parametry mogą wpływać na organizację tekstu na poziomie leksykalnym, stylistycznym, kompozycyjnym, delimitacyjnym oraz metatekstowym, a więc gatunkotwórczym” (tamże, s. 243). Gumkowska przypomina, że wielu badaczy w ogóle uważa blog za medium komunikacji, a nie jej gatunek: jest to po prostu rodzaj strony internetowej, która w przeciwieństwie do „tradycyjnej” statycznej strony wprowadza chronologiczny porządek zapisów wraz z możliwością opatrzenia ich przez czytających komentarzem. Uważa jednak takie ujęcie blogu za niewystarczające, ponieważ dostrzega, że możliwości te pociągają za sobą spersonalizowanie wypowiedzi blogowej, bardzo cenione zarówno przez jej nadawców, jak i odbiorców. Najczęstsze dziś, zgodnie z jej rozpoznaniem, wykorzystania blogów to oprócz diarystyki spersonalizowane dziennikarstwo (blogi publicystyczne i blogi polityków), poradnictwo, strony promocyjne i redakcyjne (na przykład służące akcjom społecznym). Jej zdaniem blogi łączy z tradycyjnymi dziennikami perspektywa osobista, doraźność wypowiedzi, zachowanie referencjalności i chronologii zapisu, swobodny wybór formy komunikatu, brak ciągłości tematycznej pomiędzy wpisami i ich przemyślanej kompozycji. Różni – zapis odwrotnie chronologiczny, nakierowanie na komunikację z odbiorcą, ciążenie ku publicystycznym gatunkom wypowiedzi (felieton, reportaż, esej), a także fakt, że – inaczej niż dzienniki – blogi się prowadzi, a nie pisze. Gumkowska przypomina także o możliwości klasyfikacji blogów ze względu na medium (blogi tekstowe, obrazkowe, filmowe, linkowe).

Jan M. Zając, Kamil Rakocy i Andrzej Nowak w artykule *Interaktywne, choć osobiste blogi i blogowanie a komunikacja z otoczeniem* także podkreślają, że blogowanie nie sprowadza się do form diarystycznych – dziś najczęściej jest to sposób włączenia się w debatę publiczną. Według nich blogi wyróżniają się dynamiką i indywidualnym charakterem przy zachowaniu elementów dyskursu publicznego i możliwości interakcji z odbiorcami i są obecnie jednym z głównych sposobów zaistnienia jednostki w Internecie (tę uwagę w świetle rozważań nad komunikacją facebookową można powoli uznać za nieaktualną). Ich zdaniem blogosfera stała się bardzo ważną przestrzenią społeczną dokumentującą życie, upubliczniającą komentarze i opinie, pozwalającą na wyrażanie emocji, formułowanie pomysłów rozwiązań i ich dyskusowanie.

często bardziej inicjatorem rozmowy niż stroną w niej wiodącą. Jego rola nierzadko sprowadza się do zaproponowania tematu, który podejmą inni. Specyfiką komunikacji facebookowej w porównaniu z blogiem wydaje się także dążenie do komunikacyjnego skrótu. Choć od strony formalnej mikroblog nie przewiduje dużych ograniczeń w rozmiarach nadawanych komunikatów, być może właśnie ze względu na skrócony dystans wobec odbiorcy przeważają tutaj formy niewielkie, charakterystyczne raczej dla rozmowy, a także przypominający ją potoczny język. Jeśli nadawca ma ambicje artystyczne, będzie nawiązywał na przykład do krótkich form literackich (miniopowiadania, scenki, dialogu, epigramatu, haiku, maksymy, uwagi itp.), umieszczał artystyczne zdjęcia itp. Długie formy nie pasują bowiem – mimo formalnej możliwości „zwijania” tekstu – do reguł funkcjonowania forum ogólnego.

Także możliwość wprowadzania aktualizacji komunikatu przez autora oraz jego modyfikowania przez odbiorców podważa autonomię przekazu i kategorię oryginalności. Facebook rozmywa więc w dużym stopniu podział na nadawcę i odbiorcę, na autora i czytelnika. Właściciel profilu w dużo większym stopniu niż blogger godzi się na współtworzenie kształtu jego mikroblogu przez inne osoby i w tym sensie możemy tu mówić o autorstwie kolektywnym. Z drugiej strony możliwość recyklingu treści, czyli wtórnego i potencjalnie nieskończonego udostępniania treści już wytworzonych, wprowadza pomiędzy nadawcę a odbiorcę nadawców pośrednich, którzy z kolei sami stają się współautorami komunikatu, w mniejszym lub większym stopniu modyfikującymi jego znaczenie, choćby poprzez przyczynienie się do jego popularności.

Mikroblog i forum ogólne można potraktować jako ramy formalne komunikacji (czyli układ strony oferujący pewne możliwości techniczne), zasadniczo wpływające na gatunki wypowiedzi aktualizowane na portalu. Choć uzależniona od wciąż wprowadzanych nowości technologicznych proteuszowość form komunikacji internetowej utrudnia, a może wręcz czyni niepotrzebnymi próby rozróżnień tych wypowiedzi w zgodzie z tradycyjną genologią literacką, wydaje się, że do opisania „gatunków” aktualizowanych na Facebooku przydatny jest termin „remediacja”. Termin ten wskazuje na fakt, że

w nowym medium, jakim jest Internet, pojawiają się nawiązania do tradycyjnych form wypowiedzi – nawiązania, które jednocześnie wprowadzają do nich innowacje możliwe dzięki naturze nowego medium. W ten sposób tradycyjne gatunki i formy komunikacji stają się metaforami, poprzez które można uchwycić wiele cech nowych form wypowiedzi, choć nie wszystkie. W przypadku Facebooka angielskie określenie *wall*, będące odpowiednikiem polskiej nazwy „forum”, odsyła nas do formy tablicy ogłoszeń czy gazetki ściennej, na której możemy udostępniać swoje komunikaty i zapoznawać się z komunikatami innych. W tym sensie dalekiego odpowiednika dla mikrobloga moglibyśmy poszukiwać w gazecie ściennej prowadzonej przez nastolatka w jego pokoju, a odpowiedników dla forum – w szkolnej gazecie ściennej (ale prowadzonej przez samych użytkowników zgodnie z ich potrzebami, a nie narzuczonej odgórnie), tablicy ogłoszeń czy ukazującej się drukiem gazety lokalnej z rozbudowaną kroniką towarzyską. Można go także metaforyzować jako kawiarnię, w której znajomi rozmawiają ze sobą o sprawach prywatnych i publicznych, błahych i ważnych na przemian, czy – tak lubianą przez filozofów społecznych i teoretyków demokracji – „agorę”: publiczną przestrzeń miejską, w której dyskutujemy o wspólnych sprawach i możemy przedstawić swoje poglądy oraz postulaty. Innym możliwym punktem odniesienia byłaby do pewnego stopnia londyńska instytucja Hyde Parku, gdzie zwykli obywatele mogą wyrazić swoje poglądy na sprawy publiczne.

Obie te formy służą towarzyskości, a potencjalnie także obywatelskości. Dlatego o ile „tradycyjny” blog mógł być jeszcze chętnie wykorzystywany jako medium dla intymistyki (rozumianej jako potrzeba wyrażania, utrwalania i komunikowania swoich stanów wewnętrznych – choćby tylko samemu sobie), o tyle mikroblog, choć formalnie nie wyklucza podobnych zastosowań, aktualizuje tę możliwość rzadziej. Treści intymne stanowią tylko jeden z elementów patchworku, na który składają się najczęściej komunikaty dotyczące życia codziennego właściciela profilu, prezentacja zainteresowań i poglądów, udostępnianie „curiosów”, humoru lub obiektów kontemplacji estetycznej (pocztówki krajobrazowe itp.), komentowanie rzeczywistości społecznej i prezentacja twórczości

własnej. Forma ta jest sylwiczna nie tylko w sensie różnorodności form i tematów, które składają się zarówno na mikroblogi, jak zawartość forum, ale także ze względu na wspólne autorstwo, jakie było na przykład charakterystyczne dla domowych sylw szlacheckich.

Choć od strony technicznej komunikaty na mikroblogu mogą przyjmować wszystkie możliwe postaci: obrazu z tekstem i bez tekstu, tekstu z obrazem lub bez, filmu, muzyki, linka (ewentualnie z tytułami czy komentarzami), na Facebooku (także w porównaniu z blogami) uderza przewaga obrazu, który podporządkowuje sobie tekst. Oryginalne treści zamieszczane przez nadawcę sprowadzają się często do umieszczenia zdjęcia lub filmu własnej produkcji. Poddane recyklingowi zdjęcie przemienia się w „pocztówkę” (także filmową) – jego autorstwo jest mniej ważne niż możliwość udostępniania kolejnym osobom i ewentualnej gry z wcześniejszymi znaczeniami poprzez modyfikację tytułu czy dodanie komentarza. Udostępnianie i przekazywanie dalej linków do rozmaitych stron i treści w Internecie przypomina działalność biblioteki. Z kolei umieszczanie na mikroblogu znajomych przeznaczonych dla nich treści odsyła do funkcjonowania tradycyjnych ksiąg pamiątkowych czy szkolnych „pamiętniczków”. Zarówno mikroblog, jak forum ogólne przypominają także kroniki rodzinne czy towarzyskie: treści odsyłające do codzienności, a nawet intymności poszczególnych użytkowników spotykają się tu z treściami ogólnymi – informacjami postrzeganymi jako istotne, ciekawe, zabawne, domagające się reakcji. Na Facebooku ważne wydaje się więc nie tyle indywidualne autorstwo, ile wspólne kreowanie pewnej gościnnej, wirtualnej przestrzeni. Portal można także określić jako totalną gazetę, której treści odzwierciedlają wszystkie wymiary życia: od prywatności i lokalności po globalność. Zniesienie przestrzennego, czasowego, a także społecznego dystansu pomiędzy nadawcą a odbiorcą (w sensie hierarchicznego układu ról przypisującego tradycyjnie większą wagę nadawcy) prowadzi do mało jeszcze rozpoznanej sytuacji komunikacyjnej, która przypomina warunki komunikacji bezpośredniej: po prostu codziennej rozmowy. W tym sensie, a także w nawiązaniu do uwag o charakterze komunikatów

językowych w Internecie, Facebook można określić jako fenomen wtórnej oralności¹³.

Z literaturoznawczego punktu widzenia można także powiedzieć, że komunikacja na Facebooku to zwieńczenie procesu, który zapoczątkowało blogowanie, i zarazem radykalna zmiana sytuacji literackiej. Stosunkowo krótko istniejące i nadal przecież popularne blogi byłyby formą pośrednią pomiędzy tradycyjną diarystyką (rozumianą jako praktyka udostępniania w obiegu czytelniczym dzienników intymnych lub form na nich wzorowanych, takich jak dziennik pisarza) a skolektywizowanymi formami rejestrowania prywatności i codzienności na Facebooku. Blogi traktowane jako media prezentujące literaturę poza tradycyjnym obiegiem drukowanym okazałyby się zaś z kolei formą pośrednią pomiędzy tradycyjną literaturą rozumianą jako pewna zamknięta forma udostępniana odbiorcom poprzez związane z nią instytucje elitarne (wydawnictwa i prasa) a zanikiem jej społecznej roli jako ośrodka wytwarzającego sensy (negocjującego sposoby reprezentacji rzeczywistości) i powrotem do form komunikacji naśladujących bezpośrednią rozmowę. Demokracja komunikacji facebookowej wyraża się poprzez równorzędność pozycji nadawcy i odbiorcy, a także łatwość wymiany ich ról i występowanie roli pośredniej: aktywnego odbiorcy, który modyfikuje cudze komunikaty w akcie ich udostępniania innym. Najważniejszym jednak aspektem tej demokracji piśmiennictwa jest sama możliwość zaistnienia w charakterze autora komunikatów w przestrzeni publicznej.

Facebook nie tylko ułatwia nawiązywanie i podtrzymywanie kontaktów towarzyskich, ale także zaspokaja z jednej strony potrzeby ekspresji, a z drugiej autokreacji. Pozwala przejawiać się

¹³ W artykule *Blog to... blog* autorzy podkreślają także, że język blogów jest bliższy mowie potocznej, czyli naturalnym formom komunikacji. Opisują go takie kategorie, jak: codzienność, potoczność, prostota, użycie emotikonów, a także – często – niechlujność, tj. niepoprawny styl, interpunkcja, ortografia, zapis fonetyczny. Ich zdaniem „Specyficzne dla Internetu cechy komunikacji językowej to między innymi: dialogowość, spontaniczność, kolokwialność, sytuacyjność, multimedialność i hipertekstowość” (tamże, s. 308). Wszystkie te spostrzeżenia można odnieść również do komunikacji facebookowej.

potrzebie autentyczności, ale także zabiegać o pozycję społeczną i popularność. Specyfika komunikacji facebookowej pozwala wyrażać własne przekonania, rozwijać zainteresowania, zaspokajać rozmaite potrzeby. Sprzyja temu możliwość stworzenia fikcyjnego awatara ułatwiającego nawiązywanie znajomości w środowisku, które w życiu zewnętrznym byłoby niedostępne lub kompromitujące. Facebook umożliwia zawieranie znajomości opartych na autentycznej potrzebie więzi z osobami o zbliżonych zainteresowaniach i poglądach na niespotykaną dotąd, praktycznie globalną skalę. Formy wypowiedzi często aktywizowane na Facebooku, takie jak „przesłanie” czy „maksyma”, odbijają dążenie komunikujących się podmiotów do pełnego wyrażenia siebie i swojego życiowego doświadczenia. Takie komunikaty nawiązują do tradycji parenetycznej, reprezentowanej także przez popularne dziś poradniki, i odbijają potrzebę dzielenia się z innymi swoją *ars vita*. Na Facebooku realna tożsamość użytkownika jest, poza przypadkami mistyfikacji, jawna, ale w związku z tym wymusza pewną komunikacyjną rezerwę, chronienie swojej intymności. Maksyma jako gatunek wypowiedzi służy temu celowi lepiej niż wyznanie.

Możliwość kontroli autowizerunku tworzonego w sieci i nieustannej pracy nad jego doskonaleniem sprzyja także grze w popularność, z którą wielu użytkowników, zwłaszcza młodszych, Facebook kojarzy się przede wszystkim. Profil na Facebooku może stać się rodzajem autoreklamy, pozwala na autoprezentację i autokreację. Taką społeczną funkcję Facebooka odzwierciedla zwyczaj lajkowania treści jako wyraz zainteresowania nimi, a jednocześnie element facebookowej etykiety: sygnał podtrzymania rozmowy, uwagi poświęconej nadawcy, zaś jego zaniechanie może stać się równoznaczne z okazaniem lekceważenia, a czasem wręcz – jak bywa w przypadku środowisk nastolatków – świadomym zbiorowym bojkotem, równie bolesnym dla określonej osoby jak podobne potraktowanie jej przez klasę w realnym życiu szkolnym itp. Ponieważ lajkowanie jest dla wszystkich widoczne i powoduje wyeksponowanie popularnych materiałów i użytkowników na forum, aktywna działalność na Facebooku może przypominać zabieganie o potwierdzenie wysokiej pozycji

w grupie czy nawet własnych „fanów”. Poszukiwanie przyjaciół i poszukiwanie fanów można uznać za przeciwstawne cele facebookowej komunikacji.

Można wyróżnić rozmaite poziomy i rodzaje aktywności użytkowników Facebooka. Z jednej strony mamy do czynienia z użytkownikami bardzo aktywnymi, wytwarzającymi nowe komunikaty i niecierpliwie wyczekującymi możliwości interakcji z odbiorcą, spędzającymi dużo czasu na forum i chętnie testującymi wszystkie oferowane przez portal możliwości, z drugiej strony z użytkownikami na wpół biernymi, których aktywność ogranicza się do założenia profilu, zgromadzenia znajomych, lajkowania i komentowania umieszczanych przez nich treści, ewentualnie wprowadzania modyfikacji do treści przekazywanych dalej. Choć na poziom aktywności na Facebooku umiejętności techniczne wydają się mieć mniejszy wpływ niż na prowadzenie blogów, pozostaje tu zapewne w mocy charakterystyka społeczna najbardziej twórczych, aktywnych użytkowników Internetu, która wyłania się z badań przeprowadzonych przez SWPS i forum Gazeta.pl. Rysuje ona portret osób młodych, na ogół nieposiadających rodziny, o dużych kompetencjach technicznych, które jednak nie muszą iść w parze z wysokim wykształceniem, osób odczuwających potrzebę stałej stymulacji emocjonalnej: poszukujących nowości, wyzwań i podniet. Najważniejszą życiową wartością jest dla nich autonomia. Przenoszą one znaczną część swojej aktywności życiowej i życia społecznego do sieci – paradoksalnie jednak stanowią najmniej liczną grupę użytkowników Internetu, których autorzy badań dzielą ogólnie na twórców, konsumentów i obserwatorów¹⁴.

Również autorzy innego artykułu opisującego społeczność blogerów wysnuwają wnioski, które wydają się zachowywać ważność w przypadku Facebooka. Pytają oni, do jakiego stopnia blogowanie wpływa na rzeczywiste interakcje społeczne blogerów,

¹⁴ Zob. W. Ciemniowski, M. Cypryjańska, K. Krejtz, J. Milewski, *Internetowi twórcy. Co o nich wiemy ze złożonego projektu badawczego SWPS i Gazeta.pl?*, w: *Tekst (w) sieci*, s. 199–213.

i odpowiadają, powołując się na wyniki swoich badań: w przypadku interakcji z rodziną i najbliższymi przyjaciółmi wpływ ten jest zwykle mały, choć może prowadzić do zaniedbania kontaktów bezpośrednich. Blogowanie ma natomiast ogromne znaczenie w przypadku kontaktów z dalszymi znajomymi. Badacze dostrzegają tendencję do powstawania skupisk osób znających się jedynie z Internetu, połączonych wspólnymi zainteresowaniami. Blogosfera jest zatem ważnym środowiskiem nawiązywania i podtrzymywania relacji interpersonalnych, ale są to przede wszystkim relacje słabe. Zdaniem badaczy blogi nie są odrębną przestrzenią społeczną, ale raczej kolejnym środowiskiem, gdzie Internet przeplata się z życiem codziennym¹⁵. Warto jednak podkreślić, że mimo „słabości” sieciowych więzi mogą one wywierać bezpośredni wpływ na kształt współczesnego społeczeństwa. Wielu aktywnych facebookowiczów, podobnie jak blogerów, ma potrzebę wyrażenia osobistego zaangażowania w otaczającą ich rzeczywistość. Na mikroblogi często składają się minireportaże ze sfery, w której życie codzienne przenika się ze sprawami ogółu. Działalność na Facebooku może stać się formą zaangażowania społecznego czy politycznego i być nakierowana na mobilizację innych. Powstają tu często koalicje i „plemiona otwarte”, to znaczy wspólnoty zainteresowań, poglądów, doświadczeń, niezobowiązujące jednak nikogo do trwałej i wyłącznej przynależności. Mobilizacja społeczna na tym forum przyczyniła się już do ważnych zmian w sferze społeczno-politycznej¹⁶.

Krytycy Facebooka zwracają uwagę, że korzystanie z portalu jest często przejawem snobizmu lub voyeryzmu. Najpoważniejsze zarzuty są jednak związane nie tyle ze sposobami korzystania z niego przez zwykłych użytkowników, zwłaszcza najmłodszych, ile z możliwością naruszania zasady ochrony danych osobowych przez system, który gromadzi je i przetwarza na potrzeby

¹⁵ Zob. J. M. Zając, K. Rakocy, A. Nowak, dz. cyt.

¹⁶ Podobnie jak telefonia komórkowa Facebook odgrywa coraz większą rolę mobilizacyjną. Łatwość komunikacji między osobami o podobnych zainteresowaniach i poglądach pozwala go wykorzystać jako medium ruchów społecznych. W taki sposób przyczynił się na przykład do wiosny arabskiej.

udoskonalania swoich usług, a także ze sposobem, w jaki wykorzystują Facebook firmy poszukujące klientów. Zgromadzenie wielu tysięcy znajomych lub „lajków” pod określonym wpisem pozwala bowiem na dotarcie z kolejnym komunikatem do tysięcy odbiorców naraz. Firmy znajdują więc czasem sposoby na przechwytywanie popularnych profili i „nieuczciwie” docieranie do klientów poprzez sieci ich facebookowych kontaktów. Mimo patologii związanych z funkcjonowaniem marketingu na portalu nie wydaje się, by w najbliższym czasie popularności Facebooka coś groziło, jest ona bowiem odzwierciedleniem możliwości, jakie portal oferuje użytkownikom w zakresie wielu form komunikacji jednocześnie: dostępu do informacji, nieograniczonej rozmowy, autoekspresji, autokreacji, rozrywki i zabawy z jednej, a reklamy, aktywności zawodowej i społecznej z drugiej strony. Facebook jako forum globalne i totalne stwarza dużo większe możliwości niż „tradycyjna” blogosfera.

Można się domyślać, że ambicją twórców Facebooka jest stworzenie narzędzia zaspokajającego wszystkie potrzeby i pragnienia komunikacyjne użytkowników Internetu. Jeżeli badacze podkreślają, że atrakcyjność blogów wynika z ich spersonalizowania i nawiązania do tradycyjnych sposobów komunikacji bezpośredniej, teza ta wydaje się być tym prawdziwsza w odniesieniu do Facebooka, który poprzez sieć osobistej wymiany treści przenika obecnie cały Internet. Facebook stwarza w Internecie przestrzeń, w której każdy może potencjalnie komunikować się ze wszystkimi. Jakie są zatem perspektywy facebookowej komunikacji? Jako jeden z wielu portali społecznościowych Facebook staje się nie tylko portalem najpopularniejszym, ale także pewną kategorią użycia Internetu, podobnie jak wyszukiwarki informacji, usługi świadczone przez sieć czy poczta elektroniczna. Korporacja Facebook wydaje się obecnie jednym z najważniejszych graczy zagospodarowujących stare pola użycia Internetu i kreujących nowe sposoby jego użycia, nowe formy komunikacji na skalę globalną.

Summary

The article attempts to capture the peculiarity of communication on Facebook, social networking site, presenting it as an ever-improving medium integrating all previously known channels of communication (oral, writing, visual, audio and video), and thanks to new technical inventions transforming earlier known means of communication and expression (e.g. postcard/online postcard, wall newspaper/wall etc.). The comparison of communication ways available on Facebook (private MiniBlog/fun-page or General Forum) with the functioning of blogs in the blogosphere allows to show Facebook as a place where participatory culture reduces the traditional role of the individual sender in the process of creating meanings and at the same time it increases the role of the social group as a body interpreting/modifying the meaning of messages. It also shows Facebook as a place of the democratisation of communication on a global scale.

JERZY ZYGMUNT SZEJA

Institut Badań Literackich PAN

Tworzenie rzeczywistości wirtualnej

*Język w wysokich rejonach już nie odtwarza rzeczywistości
– to sam język staje się rzeczywistością.*

Katarina Šalamun-Biedrzycka

1. Wstęp

W zachodzącej obecnie rekonfiguracji komunikacji społecznej¹ pojęcia „świat wirtualny” i „wirtualność” wraz z przymiotnikiem „wirtualny” są spotykane coraz częściej, również w prasie codziennej i innych użyciach nieprofesjonalnych. Świadczy to moim zdaniem o istotnej zmianie w kulturze współczesnej i o rosnącej świadomości społeczeństwa dotyczącej tej zmiany.

Rzeczywistość wirtualna, inaczej zwana światem wirtualnym, to termin pierwotnie związany z grami, zwłaszcza komputerowymi. Postaram się ukazać jego zastosowanie w tym zakresie i zaproponuję ujęcie użyteczne w moim mniemaniu też w przypadku kreacji nieludycznych. Rzeczywistość wirtualna² jest światem kreowanym za pomocą różnych środków. Dziś jest kojarzona głównie z interaktywną

¹ Zob. M. Hopfinger, *Literatura i media. Po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 65–74.

² Ze względów stylistycznych czasem będę używał skrótu VR (*Virtual Reality*).

grafiką, ale wykażę, że pierwotnie była powoływana samym słowem.

Rekonfiguracja komunikacji społecznej istotnie zmienia sytuację twórców i odbiorców, co wiąże się też z zagadnieniem VR, odmieniając sposoby kreacji oraz same media. Zaproponuję wybrane kierunki problematyzacji tego zagadnienia, w tym związane z użyciami analizowanych terminów w komunikacji społecznej dotyczącej spraw powszechnych i wzbudzających istotne kontrowersje.

2. Cyberprzestrzeń a światy wirtualne

Pojęcie cyberprzestrzeni wymyślił na potrzeby opowiadania *Wypalić chrom*³, by następnie spopularyzować w swojej najsłynniejszej powieści *Neuromancer*, William Gibson, twórca cyberpunku jako nurtu science fiction. Jak zauważa Piotr Sitarski w rozprawie *Rozmowa z cyfrowym cieniem. Model komunikacyjny rzeczywistości wirtualnej*, pierwsi teoretycy nowych mediów chcieli uściślić i zawęzić ten termin do samej fizycznej sieci informatycznej wraz z jej elektronicznym wyposażeniem, sygnałami (impulsami) i relacjami między jednostkami (dziś najczęściej komputerami, więc też z samym oprogramowaniem). Jednakże od samego początku pojęcie cyberprzestrzeni było wymienne z rzeczywistością wirtualną, choć ta druga miała oznaczać „sposób transponowania tego obszaru [tj. cyberprzestrzeni] na przestrzeń dostępną ludzkim doznaniom”⁴.

Gibson swoją powieść wydał w 1984 roku, czyli na długo przed powstaniem interaktywnych i zwizualizowanych interfejsów przeglądarek sieciowych, niemniej jednak istotnie wpłynął na wiele książek i filmów science fiction oraz na koncepcje projektantów grafiki komputerowej i samych programistów. Twierdzę, że dziś pojęcia cyberprzestrzeni używa się bardzo rzadko i nie jest ono

³ Pierwodruk w piśmie „Omni” w 1982 r.; wydanie polskie w tomie *Jobny Mnemonic* w 1995 r.

⁴ P. Sitarski, *Rozmowa z cyfrowym cieniem. Model komunikacyjny rzeczywistości wirtualnej*, Rabid, Kraków 2002, s. 12.

wymienne z rzeczywistością wirtualną. Ta najczęściej odnosi się do przestrzeni wizualizowanej na ekranie komputera, powstałej w wyniku działania informatycznego programu kreacyjnego (czyli takiego, który nie odtwarza ani nie naśladuje rzeczywistości nas otaczającej⁵), ale od pewnego czasu miewa też znacznie szersze zastosowanie. Dziś cyberprzestrzeń ma znaczenie dokładnie takie, jakie ustalił Gibson, tylko odnosi się do współczesnych realiów technicznych. Byłby to jednocześnie rodzaj interfejsu umożliwiającego postrzeganie bytów informatycznych i interakcję z nimi oraz wykreowana graficznie umowna przestrzeń wraz ze zwizualizowanymi reprezentacjami obiektów. Owe obiekty zaś byłyby awatarami lub inaczej ukazanymi interfejsami komunikacyjnymi innych ludzi oraz zdolnych do interakcji programów osadzonych w tej sieci – zaimplementowanych na konkretne, fizyczne urządzenia lub istniejących bez tak stałego przypisania⁶. Cyberprzestrzeń w takim sensie pokazuje Cezary Zbierzchowski w *Holocaust F*⁷. Jednym z wariantów cyberprzestrzeni są w tej powieści Wrzosowiska (nazwa związana z charakterem wizualizacji), które służą głównie jako miejsce spotkań i wymiany informacji:

Z mgły wyłania się bezkresne pole, falujące wrzosem, fioletem lub różem, w zależności od pory dnia i stanu kory płata potylicznego. (...) Każdy krok – w poziomie i w pionie – ma przypisaną konkretną długość, mogą wędrować precyzyjnie od jednego punktu do drugiego (...). Niektórzy

⁵ Tzw. rzeczywistości realnej, choć ten termin jest nieco mylący, raczej trzeba by używać sformułowania „rzeczywistość opisywana w sposób zgodny z aktualną wiedzą naukową”.

⁶ Oczywiście takie programy muszą używać konkretnych fizycznych procesorów, pamięci itp., ale ich fizyczna obecność oraz działanie mogą być rozproszone na wiele jednostek i zmienne w czasie. Dziś zwykło się mówić o takich programach, że są „w chmurze”.

⁷ Odwołuję się do tej powieści, ponieważ jest świadectwem dobrej wiedzy autora. Prócz tego jest stosunkowo nowa i doceniana (Nagroda Literacka im. Jerzego Żuławskiego za 2013 r.). Szersze uzasadnienie przywoływania literatury science fiction w rozważaniach dotyczących nowych mediów (w tym gier) i przemian kultury współczesnej podaję w artykule *Przyszłość gier, przyszłość człowieka*, „Homo Ludens” 2012, 1(4), s. 235–236.

w trybie turbo suną po Wrzosowisku na oślepi, losowo odbijając się od zamkniętych punktów lub wpadając do wnętrza tych, których właściciele ustawili pełny dostęp. Płacą informacjami za zakłócenie spokoju (...). Fantomy użytkowników przemykają wokół jak duchy, na granicy widzialności, filtrowane przez system zarządczy. Ruch jest dzisiaj mały, strumienie liczą kilkadziesiąt tysięcy awatarów na minutę; to nic w porównaniu z milionami logowań, które zdarzały się w przeszłości. (...) jest wiele zasad, które rządzą platformą: odległość od pola startowego zwanego Źródłem, heraldyczna symbolika punktów (zasobów i profilów wiedzy), tematyczne płaszczyzny i bryły, flagowanie żądanych i oferowanych informacji, podział na konserwatystów ponad płaszczyzną XZ, wolnomyślicieli poniżej i budowniczych, którzy zajmują główne pole.⁸

Jak widać z powyższych słów, cyberprzestrzeń byłaby szczególnym typem świata wirtualnego. Pozostałe warianty miałyby zwykle więcej atrybutów świata realnego i byłyby wobec niego jakoś alternatywne choćby w takim sensie, że nie składałyby się z rzeczywistej materii, tylko powodowałyby jej złudzenie u odbiorcy. Istotną cechą cyberprzestrzeni byłaby też jej użyteczność – elementy ludyczne byłyby marginalne, a estetyczne niekonieczne – w przeciwieństwie do pozostałych typów światów wirtualnych, w większości powstałych w celach rozrywkowych i/lub jako dzieła sztuki⁹. Opisy cyberprzestrzeni w najnowszej literaturze są stosunkowo rzadkie, ponieważ jest ona kreacją, w której dominują cechy praktyczne. Mniej też niepokoi od rzeczywistości wirtualnych bliskich rzeczywistości realnej.

Wbrew etymologii¹⁰ świat wirtualny to nie ten, który po prostu jest możliwy, ale ten, który dzięki teleologicznym zabiegom człowieka zostaje w jakiś sposób urzeczywistniony. Taki stworzony przez pojedynczego informatyka czy artystę lub całą grupę świat może być oceniany bądź jako subkreacja przez ludzi głęboko wierzących (jak

⁸ C. Zbierchowski, *Holocaust F*, Powergraph, Warszawa 2013, s. 91–92.

⁹ Zob. R.W. Kluszczyński, *Film, wideo, multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Instytut Kultury, Warszawa 1999, s. 218–225.

¹⁰ Angielskie *virtual* pochodzi od łacińskiego *virtualis*, oznaczającego potencję sprawczą danej siły (*virtus*).

np. J.R.R. Tolkien¹¹), bądź jako kreacja alternatywna wobec świata nas otaczającego (tradycja, jak wskazuje Blumenberg, wywodząca się z koncepcji Leibniza¹²).

Świat wirtualny musi być alternatywny, jeśli interaktywność uznaje się za jego cechę konstytutywną. Nie jest to jedyny powód, ale ma on charakter podstawowy, w pewnym sensie fizyczny. VR, nawet jeśli jest cyfrową lub słowną kreacją mimetyczną (naśladującą rzeczywistość, a raczej wiedzę o rzeczywistości, jaką ma kreator¹³), to zmiany, jakie wprowadzają uczestnicy, zaczynają różnić ją od przestrzeni fizycznej. I dlatego już po pierwszym działaniu użytkownika świat wirtualny jest alternatywny wobec świata opisywanego przez racjonalistyczną naukę. Pozostałe powody, dla których świat wirtualny jest zwykle mniej lub bardziej alternatywny wobec RL¹⁴, mają zwykle charakter kulturowy: jego uczestnicy są zainteresowani udziałem w takim VR. Kierują się w tym wyborze wieloma różnymi motywami, z których tylko ludyczny zdaje się dotychczas dobrze opisywać. A mimo ważkich wskazań tak wnikliwych analityków kultury, jak Zygmunt Freud¹⁵, Johan Huizinga¹⁶ i kontynuatorzy ich myśli, do niedawna żywioł zabawy był analizowany głównie w kontekście dzieci. Dopiero upowszechnienie się postaw ludycznych i przekroczenie przez statystycznego użytkownika gier komputerowych w krajach Zachodu trzydziestego roku życia – a w wybranych i czterdziestego – zmienia powoli

¹¹ Zob. J.Z. Szeja, *Przyczyny popularności fantastyki i gier fabularnych w kulturze współczesnej*, w: *Kulturotwórcza funkcja gier. Gra jako medium, tekst i rytuał*, A. Surdyk (red.), t. 1., Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2007.

¹² Zob. H. Blumenberg, *Naśladowanie natury*, w: tenże, *Rzeczywistości, w których żyjemy*, przeł. W. Lipnik, Oficyna Naukowa, Warszawa 1997.

¹³ Kategorię *mimesis* w tym kontekście szczegółowo analizuje Jan Stasieńko w rozprawie *Alien vs. Predator? Gry komputerowe a badania literackie*, Wydawnictwo Naukowe DSWE TWP, Wrocław 2005.

¹⁴ RL = *real*, czyli przestrzeń fizyczna.

¹⁵ Zob. Z. Freud, *Poeta i fantazjowanie*, przeł. B. Kocowska, w: K. Pospiszyl, *Zygmunt Freud – człowiek i dzieło*, Ossolineum, Wrocław 1991.

¹⁶ Zob. J. Huizinga, *Homo ludens*, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Czytelnik, Warszawa 1998.

nastawienie badaczy i ogółu społeczeństwa¹⁷. Ważnym bodźcem jest też rosnące znaczenie ekonomiczne branży gier komputerowych¹⁸.

3. Interaktywność i immersja¹⁹

Interaktywność jest wyznacznikiem świata wirtualnego z kilku powodów. Po pierwsze, to cecha opisanej słowami czy dźwiękami lub wykreowanej cyfrowo przestrzeni niezbędna do uzasadnienia atrybutu „świata”. Ani płaskiego obrazu, ani trójwymiarowego, ani tym bardziej opisanego dźwiękiem nie nazwiemy „światem”, jeśli do niego nie możemy wejść. Minimalny poziom interaktywności to zapewnienie zmiany parametrów (tego, co widzimy i/lub słyszymy bądź czujemy – albo co sobie w tym zakresie wyobrażamy), gdy eksplorujemy taki świat (przesuwamy się w dowolnym sensie, zmieniamy kierunek, z którego odbieramy bodźce, itd.). Czyli minimum to zmiana widoków i/lub dźwięków, i/lub innych

¹⁷ Opisują te zmiany m.in. N. Postman (*Zabawić się na śmierć*), M. Golka (*Pojmowanie zabawy, Społeczno-kulturowe oddziaływanie zabawy, Przyjemność i zblazowanie, Ucieczka od zabawy*), A. Surdyk (*Status naukowcy ludologii*), M. Hopfinger (*Literatura i media*).

¹⁸ Zob. <http://www.mg.gov.pl/node/23350#.VRQRlMEWhso.facebook> [dostęp: 20.12.2015].

¹⁹ O interaktywności i immersji sporo pisano. Teksty Zbigniewa Wałaszewskiego *Interaktywność gier komputerowych* oraz Piotra Sitarskiego *Czy rzeczywistość wirtualna to odkrycie nowego świata?* zamieszczone w antologii *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku* (M. Hopfinger (red.), Oficyna Naukowa, Warszawa 2002) dobrze podsumowują stan badań i określają stanowisko obu autorów, z którym częściowo nie zgadzam się w pracy ukończonej w 2003 r. (*Gry fabularne – nowe zjawisko kultury współczesnej*, Rabid, Kraków 2004), w której podważam słuszność zawężenia obu kategorii do samej relacji człowiek–maszyna. Z nowszych prac drukowanych w Polsce za istotne uważam: J. Stasieńko, dz. cyt.; M. Ostrowicki, *Wirtualne realis. Estetyka w epoce elektroniki*, Universitas, Kraków 2006; M. Filiciak, *Wirtualny plac zabaw*, Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2006; M. Castells, *Społeczność sieci*, przeł. K. Pawluś, M. Marody, J. Stawiński, S. Szymański, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2008; J. Dovey, H.W. Kennedy, *Kultura gier komputerowych*, przeł. T. Macios, A. Oksuta, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011. Wnikliwie ten temat omawia Matylda Szewczyk w pracy *W stronę wirtualności. Praktyki artystyczne współczesnego kina*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2015.

bodźców (w tym opisu tych wrażeń), gdy poruszamy się – osobiście lub w sposób zapośredniczony (np. przez awatara) – w obrębie świata wirtualnego.

Po drugie, interaktywność musi być cechą świata wirtualnego, aby go odróżnić od innych kreacji, głównie tych z filmu i literatury. Kategorię interaktywności trzeba też dookreślić, ponieważ odbiorcy zawsze mieli jakiś wpływ na powstające dzieła. Zwłaszcza dziś, w dobie szybkiego obiegu informacji i łączenia się fanów za pośrednictwem internetu w skuteczne grupy nacisku na twórców i producentów, takie dookreślenie jest potrzebne. Co prawda już na przykład Sienkiewicz czasami uwzględniał wybrane sugestie czytelników w trakcie pisania kolejnych odcinków Trylogii publikowanej w poczytnych w owym czasie gazetach, ale dziś nakierowanie na odbiorcę zdaje się dużo bardziej znaczące. W dobie rekonfiguracji kultury zmotywowani i połączeni w swych siłach entuzjaści mogą przejmować wybrane funkcje producenckie i decydować o publikacji książek dzięki platformom crowdfundingowym²⁰. Zdarza się, że decydują o nowych filmach i serialach lub kontynuacji ulubionych.

Interaktywnym można zatem nazwać takie medium, które daje możliwość każdemu odbiorcy z osobna na wprowadzanie zmian w czasie rzeczywistym. Termin „czas rzeczywisty” to kalka angielskiego *real time* i w tym kontekście oznacza zdolność medium do reagowania na czynności użytkownika albo natychmiast, albo z opóźnieniem w różny sposób uzasadnionym prawidłami świata²¹. Być może nieco właściwszy byłby termin „czas realny”, ale

²⁰ Pism też, czego polskim przykładem może być odrodzenie po dekadzie periodyku miłośników narracyjnych gier fabularnych „Magia i Miecz” i tytułu fanów gier komputerowych „Secret Service”.

²¹ Zasadność opóźnienia jest zwykle realistyczna – odbija analogiczne własności tzw. prawdziwego świata; np. w symulacji SimCity zła siatka dróg w centrum skutkuje korkami, dopiero gdy budowane miasto istotnie się powiększy; uzasadnienie może też być spowodowane naturą wirtualnego świata: np. magiczny eliksir działa po pewnym czasie; może też być cechą interfejsu lub zasad gry, takich jak możliwość używania magicznego miecza dopiero od określonego poziomu postaci.

kiedyś spolszczono RTS (Real Time Strategy – podgatunek gier strategicznych) jako „strategie czasu rzeczywistego” i tak już się przyjęło²².

Wskazanie, że odbiorca musi być pojedynczy, służy wyeliminowaniu kina interaktywnego z listy mediów zdolnych do kreacji świata wirtualnego. Film, na którego akcję wpływają widzowie, głosując w trakcie projekcji za pomocą odpowiednich przycisków, nie jest w pełni interaktywny w takim sensie, w jakim jest gra komputerowa. O jego fabule decyduje większość – czyli dla mniejszości (dla tych, których decyzja nie została wprowadzona w fabułę) wrażenie jest odwrotne do powodowanego interaktywnością i przy odpowiednio długim filmie może dotknąć większość obecnych na seansie. Istotną różnicą jest też to, że wpływ na akcję filmu interaktywnego ma się od czasu do czasu, zaś przez większość projekcji pozostaje się w konwencjonalnej roli odbiorcy.

Aktywność w trakcie czytania literatury pięknej i odbioru obrazu filmowego nie spełnia definicji tak rozumianej interaktywności. Można ją natomiast nazwać na przykład – za Ryszardem Kluszczyńskim – *p r e i n t e r a k t y w n o ś c i ą*: mamy z nią do czynienia w sytuacji, gdy „nie można niczego zmienić w budowie dzieła, ani w jego semantyce”²³.

Inną ważną cechą, jaką musi się odznaczać rzeczywistość wirtualna, jest *i m m e r s j a*, czyli zdolność do wywoływania efektu „zanurzenia” odbiorcy w tego rodzaju świecie. Owo zanurzenie może być głębokie lub płytkie, ale musi występować, aby można było mówić o świecie wirtualnym. Na najniższych stopniach immersji efekt ten jest po prostu tym samym co wejście w przestrzeń wirtualną, czyli postrzeganie jej dowolnym zmysłem. Immersja pełna jest tym samym co funkcjonowanie w rzeczywistości wirtualnej, ale nie oznacza to ani mylenia jej z RL, ani zapomnienia, że jest się w VR. Niemniej takie stany też są możliwe i przez wiele osób, w tym też przez większość graczy (albowiem ich zwykle dotyczą), są określane jako patologiczne.

²² Pozostałe strategie miały zwykle charakter turowy (jak szachy).

²³ R.W. Kluszczyński, dz. cyt., s. 215.

Stoję na stanowisku, że określanie, czym jest rzeczywistość wirtualna, przez wskazywanie na technikę powodującą immersję jest niewłaściwe nie tylko z powodu aktualnej niesprawności systemów (w tym interfejsów mózgowych²⁴), lecz przede wszystkim z powodu zróżnicowania odbiorców: jedni „zanurzają się” przy zupełnym braku wizualizacji, inni nawet w systemach *full-body* będą odczuwali brak immersji i będą świadomi elementów emersyjnych²⁵. Książka nie udaje, że jest światem. Wbrew pozorom gra komputerowa też czyni to rzadko. Dążeń do złudzeń realistycznych prawie nie ma – w większości wypadków graficzny kształt postaci jest rezultatem określonej manieri stylistycznej i jest bliższy temu, co możemy zaobserwować w komiksach niż w kinie aktorskim. Należy też odróżnić immersję od oszukiwania zmysłów. Immersji bardzo silnej może towarzyszyć emersja – z głębokim odczuwaniem świata wirtualnego może się wiązać świadomość jego odmienności od tak zwanego świata rzeczywistego. Jeśli pominąć kwestię interaktywności, zjawisko to jest analogiczne do obserwowanego w odbiorze dzieła filmowego²⁶.

Gra wymusza na swoich uczestnikach wiele działań, które obniżają poziom immersji. Autorzy ważnej pracy *Kultura gier komputerowych* zauważają:

intensywna koncentracja wiąże się tutaj z koniecznością radzenia sobie z (...) opanowaniem kontrolerów, rozgryzieniem, o co właściwie chodzi w rozgrywce, rozwiązywaniem zagadek, zglądaniem wrogów i strategicznym planowaniem.²⁷

²⁴ Czyli systemów obsługi programów przez mózg, bez pośrednictwa ciała i urządzeń peryferyjnych komputerów, takich jak manipulatory, klawiatury, systemy rozpoznawania mowy itp.

²⁵ Czyli sztucznych, przeciwdziałających złudzeniu realności (jak np. niektóre składniki interfejsu, m.in. ikony).

²⁶ Zob. M. Hopfinger, *Film i antropologia. Osiąganie dystansu wobec audiowizualności*, w: *Nowe media w komunikacji społecznej...*, s. 245–256. Por. też: J.Z. Szeja, *Cywilizacja zabawy? Próba spojrzenia w przyszłość*, „Homo Communicativus” 2008, 3(5).

²⁷ J. Dovey, H.W. Kennedy, dz. cyt., s. 11.

Przyszłe interfejsy mózgowie mogą całkowicie zmienić poziom zagłębienia odbiorcy w VR – złudzenie będzie całkowite, immersja wymuszona i pełna, a elementy emersyjne niedostrzegalne – ale niekoniecznie muszą wywołać taki efekt. Paweł, bohater *Linii oporu* Jacka Dukaja (2010), płynnie porusza się w świecie, który składa się z tak zwanej rzeczywistości materialnej („gnoju”) oraz licznych wariantów „ducha” – AR²⁸ i VR różnego typu: od surrealistycznych po symulacje bardzo realistyczne (lecz pokazujące świat niekoniecznie aktualny, częściej historyczny lub futurystyczny). System rozszerzonej rzeczywistości to stały składnik „ducha” – interfejsu mózgowego, w który jest wyposażona większość mieszkańców świata przedstawionego, zwłaszcza młodszych. W „duchu” prowadzi się komunikację z dowolnymi osobami, często nawet obecnymi w bliskiej przestrzeni (komunikacja taka ma nieco inny charakter i do wielu celów jest lepsza), i pobiera się informację z sieci, w tym opisy widzianych ludzi i obiektów. Dzięki temu interfejsowi mózgowemu można też spotkać się wirtualnie w specjalnie zaprojektowanych przestrzeniach – w takim przypadku należy mówić już o VR.

Dukaj opisuje też rozrywkę obywateli niedalekiej przyszłości, która dzieli się na dwa podstawowe typy: *plaję* i *szlaję*. *Plaja* to futurystyczna telewizja zdominowana przez następcę filmu (głównie w postaci seriali), przeżywana bezpośrednio, ale nieinteraktywna. *Szlaje* zaś to pełnowymiarowe światy wirtualne – następcy współczesnych gier komputerowym o bardzo zróżnicowanym charakterze, najczęściej dostępne przez interfejs mózgowy przyszłościowe cRPG (czy, jak kto woli, MMORPG lub BBMMORPG)²⁹. Jak moim zdaniem słusznie przewiduje Dukaj, dla części uczestników *szlaje* to nie tylko domena rozrywki, lecz także przestrzeń samorealizacji oraz działań, które z wielu powodów mają jak najbardziej realne skutki. Za najważniejsze z owych powodów uznaje:

²⁸ *Augmented reality* – rzeczywistość rozszerzona, zob. J.Z. Szeja, *Cywilizacja zabawy?*, s. 150–153.

²⁹ cRPG – zob. J.Z. Szeja, *Gry fabularne...*, s. 53; MMORPG – zob. tamże, s. 110; BBMMORPG – zob. J.Z. Szeja, *Życie w grze, seks w grze*, „Homo Ludens” 2009, nr 1(1), s. 257–267.

- możliwość wymiany usług i wirtualnych przedmiotów w grze na usługi, towary i pieniądze w tak zwanym świecie realnym (i odwrotnie);
- potencjał w grze przekłada się na potencjał w RL (gra jest sposobem nabywania umiejętności i doświadczeń, które są przydatne – a czasem wprost kluczowe – poza grą);
- wpływ na fabułę, więc również innych graczy, oznacza wpływ na wiele osób poza grą, ponieważ ktoś, kto angażuje sporo środków – zwłaszcza cennego czasu – w VR, będzie wrażliwy na naciski w grze o skutkach w RL, i odwrotnie; skuteczność oddziaływania w świecie rzeczywistym wynika z reguł fizyki, biologii i kultury, w grze tylko z kultury, ale może być równie wielka – wszystko zależy od poziomu motywacji oraz od czasu spędzanego w VR.

Bohater Dukaja Paweł Kostrzewa jest bardzo dobrym graczem, co objawia się też jego niesłychaną skutecznością i wpływem w świecie rzeczywistym, między innymi dlatego że dla wszystkich osób wyposażonych w interfejs mózgowy opozycja VR–RL jest jeszcze mniej zasadna niż dla nas, z naszym zapośredniczeniem przez obecne interfejsy komputerowe i media technologicznie starsze (głównie telewizję).

Również najnowsze dzieło Jacka Dukaja *Starość aksolotla* przewiduje produkcję interfejsów mózgowych, co zresztą w świecie przedstawionym tej noweli umożliwia przetrwanie człowieka i całej ziemskiej biocenozy. Co ciekawe, świetnie zorientowany w najnowszych trendach technologicznych i kulturowych krakowski pisarz science fiction przewiduje masową produkcję takich interfejsów na potrzeby graczy³⁰. Ten motyw wziął z obserwacji współczesnych trendów: od wielu lat rozwój technologii informatycznych jest istotnie wzmacniany i napędzany przez rynek gier komputerowych.

Skoro zaś definiowanie przez obecną technikę jest zawodne, zanim sprawdzą się wysoce prawdopodobne przewidywania Dukaja³¹,

³⁰ J. Dukaj, *Starość aksolotla*, Allegro, b.m. (e-book) 2015.

³¹ Zob. doniesienia nt. różnych aspektów prac nad interfejsami mózgowymi, np. <http://www.braincomputerinterface.com>; <http://sploid.gizmodo.com/>

trzeba przyjąć określenie Steuera, że „rzeczywistość wirtualna jest szczególnym rodzajem doznania”³² i nie zależy od maszyn. Ujęcia próbujące wypośrodkować między techniką a subiektywnym doznaniem nie są trafne, jak to słusznie ujmuje Sitarski³³, właśnie z powodu wątpliwości dotyczących aspektu maszynowego.

Jeśli pamiętać o wartościach domyślnych, przedstawionych zastrzeżeniach i uwagach, określenie, czym jest VR, może mieć taką postać:

Świat wirtualny jest wtedy, gdy możliwa jest w nim immersja i interaktywność w czasie rzeczywistym.

Powyższe stwierdzenie nie wspomina o kształcie takich światów i sposobach ich powoływania, bo moim zdaniem mogą one być bardzo różne. Najbardziej rozpowszechnione VR mają naturę głównie wizualną i są wynikiem działania komputerów. Ten przypadek, jako dość oczywisty i często opisywany, w niniejszym tekście zajmuje mnie mniej, zwłaszcza że pamiętam o zagrożeniach, jakie wskazał William Mitchell³⁴, odwołując się do teorii biopolityki Michela Foucaulta³⁵. Oczywiście w wypadku rzeczywistości wirtualnej nie jest łatwo uciec od „terroru wizualności”, ale niniejszy artykuł skupia się na takich VR, w których obraz powoływany bitycznie występuje redundantnie. Interesują mnie takie rzeczywistości wirtualne, które są powoływane słowem pisanim lub mówionym (mediatyzowanym i w komunikacji bezpośredniej), zwłaszcza że zaistniały na długo przed obrazem VR generowanym cyfrowo.

mind-control-breakthrough-quadruplegic-woman-flies-f-3-1689274525; http://www.fais.uj.edu.pl/wydzial/video-fotoreportaze/-/journal_content/56_INSTANCE_Df4E/41628/9116736 [dostęp: 20.12.2015]; W. Brzeziński, *Monstrualne wyzwanie*, „Tygodnik Powszechny” 2015, nr 12.

³² J. Steuer, *Defining Virtual Reality Dimensions Determining Telepresence*, „Journal of Communication” 1992, no 4, s. 74.

³³ P. Sitarski, dz. cyt., s. 398.

³⁴ W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror. The War of Images, 9/11 to the Present*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2011.

³⁵ M. Foucault, *Narodziny biopolityki. Wykłady w Collège de France 1978–1979*, przeł. M. Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2011.

4. Różne drogi do VR

Rzeczywistość wirtualna ograniczona do samej audialności jest bardzo rzadko spotykana i poza specyficznymi przestrzeniami z interaktywną muzyką oraz eksperymentami społeczno-artystycznymi typu „Słyszę miasto”³⁶ ogranicza się do twórczości przeznaczonych dla osób niewidomych lub nakładek na aplikacje multimedialne, które przekładają bodźce przeznaczone dla innych zmysłów na dźwięki.

Jak to już zostało powiedziane, domeną VR są gry komputerowe. I to właśnie u ich początków zrodziły się takie programy, w których wirtualna rzeczywistość jest powoływana nie przez obrazy, ale dzięki słowom. Takimi programami były przede wszystkim MUD-y³⁷, w których poza nieinteraktywnym rysunkiem na stronie wejściowej grafiki najczęściej w ogóle nie było, a cały świat wraz z osobami i ich czynnościami był opisywany słowami. Wszelkie działania użytkowników sprowadzały się do wydawania komend tekstowych skutkujących określonymi zmianami (np. poruszaniem się niewizualizowanego awatara gracza) lub rozmów z innymi bytami³⁸ (ludźmi lub botami). Obecnymi następcami takich środowisk są BBOMG³⁹, ale funkcjonujących do dziś oraz zupełnie nowych

³⁶ <http://www.kopernik.org.pl/wystawy/park-odkrywcow/lato-w-parku-odkrywcow/lato-w-parku-odkrywcow-2013/slysze-miasto/> [dostęp: 20.12.2015].

³⁷ P. Sitariski, dz. cyt.; J.Z. Szeja, *Gry fabularne...*, s. 55; W. Wiśniewski, *Prawdziwe życie w nierzeczywistym świecie. MUD-y jako zjawisko społeczne*, w: *Kulturotwórcza funkcja gier. Gra jako medium, tekst i rytuał*, A. Surdyk, J. Szeja (red.), t. 2, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007, s. 235–243.

³⁸ Tryb tych rozmów można porównać do czatu, ale takiego, który uwzględnia przestrzeń: rozmawiać mogą tylko osoby pozostające w jednej lokacji, a w MUD-ach, bardziej zaawansowanych pod tym względem, w zasięgu głosu (czyli odpowiednio blisko w wirtualnej przestrzeni). Używam sformułowania „z bytami”, by objąć nim ludzi jako graczy w swych rolach, ludzi sprawujących funkcje BN (bohaterów niezależnych, ang. NPC – *non-player character*) i administratorów oraz boty (samodzielne programy komputerowe) o funkcjach BN, administracyjnych (np. moderatorów w zakresie wulgaryzmów), a także narratorów (gł. opisujących lokacje wirtualnego świata i skutki działań graczy).

³⁹ J.Z. Szeja, *Świat graczy*, „Homo Communicativus” 2008, nr 2(4), s. 16–19; tenże, *Cywilizacja zabawy?*, s. 149–153; P. Wołkowski, *Gry „browserowe” nowym wcieleniem masowej rozrywki elektronicznej*, „Homo Communicativus” 2008, nr 3(5), s. 155–159.

MUD-ów jest całkiem dużo, a liczbę graczy na świecie szacuję na minimum pół miliona⁴⁰.

Znakomita większość MUD-ów była grami, ale w czasach ich popularności obejmowano tą nazwą też platformy związane z niezabawowymi formami uczestnictwa, co podkreśla Richard Bartle⁴¹, jeden z najważniejszych ich badaczy i zarazem doświadczony gracz. Mimo nazwy angielskiej oznaczającej „wieloosobowe lochy”⁴² MUD-ami nazywano też programy pozwalające na zdalne spotkania badaczy pracujących nad jakimś projektem naukowym, jeśli tylko zasady działania powoływały do istnienia świat wirtualny analogiczny do znanego z zastosowań ludycznych.

Od samego początku istnienia gier komputerowych po dzień dzień MUD-y są dowodem, że tekst pisany może powoływać do istnienia rzeczywistość wirtualną, i to o dużej mocy immersyjnej, porównywalnej do najnowszych gier o znakomitej wizualizacji. Ciekawym aspektem MUD-ów jest też to, że ich uczestnik nie zawsze może stwierdzić, czy tekstowe powoływanie VR jest wynikiem działania programu (więc skutkiem zakodowanych bitycznie słów programistów), czy bezpośrednio innych ludzi. Zwłaszcza nie do odróżnienia są teksty botów odgrywających role bohaterów niezależnych, programu MUD, który można porównać do narratora, i ludzi obdarzonych odpowiednim statusem – tak zwanych *wizards*. „Czarodziejami” nazywano takich uprzywilejowanych użytkowników nawet w MUD-ach o charakterze innym niż fantasy.

W początkach gier komputerowych sporym powodzeniem cieszyły się najróżniejsze gry tekstowe, w których pojedynczy użytkownik grał z programem reagującym na jego komendy składające się ze słów,

⁴⁰ Zob. np. <http://www.mudconnect.com/>

⁴¹ R. Bartle, *Gracze, którzy pasują do MUD-ów*, przeł. P. Zająkała, w: *Światy z pikseli. Antologia studiów nad grami komputerowymi*, M. Filiciak (red.), Academica, Warszawa 2010.

⁴² Początkowo MUD-y były próbą przeniesienia narracyjnych gier fabularnych (RPG) do medium komputerowego. Najstarsze *role playing games* polegały zwykle na penetracji lochów przez grupę śmialków w świecie rodem z fantasy, a pierwszy pełnowymiarowy system narracyjnych gier fabularnych nosił nazwę *Dungeons and Dragons*.

krótkich zdań lub wypowiedzi wybieranych z listy zaproponowanych opcji. Początkiem takich zabaw były przeniesione z wydań papierowych gry paragrafowe⁴³, które są tworzone i dzisiaj, jak gra internetowa pt. *Bahwochwał* na podstawie twórczości Brunona Schulza⁴⁴.

Dziś MUD-y są domeną pasjonatów, a dziesiątki milionów uczestników doznają podobnych wzruszeń w eksplorowaniu wirtualnych światów proponowanych im przez gry przeglądarkowe w typie RPG⁴⁵. Spora część tych gier ma tylko statyczną, nieinteraktywną grafikę, a zabawa polega na wyborze opcji oraz pisaniu i czytaniu. Gry przeglądarkowe mają opinię bardzo immersyjnych, co potwierdzają też moje badania uczestniczące⁴⁶.

Zgodne z wyżej przedstawionym określeniem rzeczywistością wirtualną są światy wirtualne gier rzeczywistości alternatywnej⁴⁷ (ARG). Pierwsza ARG – *The Beast* – posługiwała się wieloma technikami komunikacji analogowej: wstawkami w filmach, ogłoszeniami w gazetach, kartkami pocztowymi, tradycyjną telefonią itp., choć większość informacji potrzebnych do rozwiązywania spiętrzonych zagadek znajdowała się w internecie i za pomocą tego medium spontanicznie zawiązywane stowarzyszenia graczy koordynowały swoje wysiłki. Natura ARG nie wymaga komputerów do konstrukcji wirtualnego świata ani interaktywności i immersji, ale maszyny informatyczne bardzo ułatwiają i konstrukcję takiej gry, i udział w niej, są więc wykorzystywane tak samo jak na wielu innych polach ludzkiej aktywności, przykładowo w trakcie pisania tego tekstu.

⁴³ J.Z. Szeja, *Gry fabularne...*, s. 11.

⁴⁴ <http://www.ha.art.pl/schulz/start.html> [dostęp: 20.12.2015]. Paragrafówki drukowane są dziś rzadkością, ponieważ wydanie elektroniczne jest łatwiejsze w grze oraz tańsze, ale jeszcze się zdarzają, jak *W poszukiwaniu źródła boskości* Tomka Kreczmara („CD-Action” 2015, nr 4, s. 90–97).

⁴⁵ Czyli BBMMORPG – zob. J.Z. Szeja, *Świat graczy*, s. 16–21 i tenże, *Życie w grze...*, s. 257–267.

⁴⁶ Opisane w artykule *Świat graczy*.

⁴⁷ Zob. M. Milicz, *Rzeczywistość gry, gra w rzeczywistości. Alternate Reality Games*, w: *Kulturotwórcza funkcja gier*; J. McGonigal, „*To nie jest gra*” – estetyka immersyjna i kolektywne granie, przeł. M. Bernatowicz, w: *Światy z pikseli*; Aleksandra Mochocka, *Alternate Reality Games – gry rzeczywistości alternatywnej – zjawisko graniczne*, „Homo Ludens” 2011, nr 1(3).

Nie tylko słowo pisane – jak w MUD-ach, grach tekstowych i statycznych grach przeglądarkowych – ma moc powoływania światów wirtualnych. Moc taką ma także żywa mowa w sytuacji bezpośredniej, w trakcie sesji narracyjnych (RPG) i teatralnych gier fabularnych (LARP)⁴⁸. Zdolność LARP-ów do tworzenia światów wirtualnych jest związana z ich potencjałem rozrywkowym⁴⁹, istotny jest też ich potencjał pedagogiczny⁵⁰. Sesje powołują wirtualne światy spełniające wymogi zamieszczonego wyżej określenia VR.

O ile interaktywność LARP-ów jest nieco ograniczona miejscem i rekwizytami, o tyle poziom interaktywności narracyjnych gier fabularnych jest nieporównanie wyższy od najlepszych gier komputerowych, bo ogranicza go tylko inwencja uczestników, którzy świat wirtualny współtworzą z mistrzem gry, autorami scenariusza oraz całego systemu. Nierzadkie są przypadki oskarżeń entuzjastów takich zabaw o objawy immersji o natężeniu wręcz chorobliwym, choć w istocie dewiacje wśród uczestników RPG i LARP nie są statystycznie częstsze niż w reszcie populacji.

Istotną kwestią – nie tyle dla natury wirtualnej rzeczywistości, ile dla ogółu ludzi – jest świadomość uczestnictwa w VR. Jeśli to wirtualna rzeczywistość gry, świadome uczestnictwo podnosi skuteczność gracza.

Ponieważ nie istnieją jeszcze interfejsy mózgowo odpowiedniej jakości, a interfejsy innego typu zawsze będą miały elementy emersyjne, zagadnienia związane z nieświadomym uczestnictwem w rzeczywistości wirtualnej są domeną tekstów kultury o charakterze science fiction, ale z jednym zastrzeżeniem. Zdaje się bowiem, że z powodu spektakularności wizji twórcy tych tekstów skoncentrowali się na światach w pełni sztucznych i alternatywnych wobec RL, gdy

⁴⁸ Zob. J.Z. Szeja, *Gry fabularne...*, s. 6–122; K. Leszczyński, *Problematyka granicy w symulacji i grze*, w: *Kulturotwórcza funkcja gier*, s. 278; M. Mochocki, *Teatralne gry fabularne (LARP-y) w nauczaniu szkolnym*, „Homo Ludens” 2009, nr 1(1).

⁴⁹ Zob. http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,138589,17521955,Zalozyli_szkole_czarodziejow_a_teraz_chca_kupic_w.html?utm_source=m.gazeta.pl&utm_medium=testbox&utm_campaign=weekend [dostęp: 20.12.2015].

⁵⁰ M. Mochocki, dz. cyt., s. 177–189.

tymczasem ciekawe kwestie są związane z systemami rozszerzonej rzeczywistości, w której VR harmonijnie łączy się z RL.

Jeśli AR wymaga odpowiedniego sprzętu, którego używanie może być tylko świadome, lub elementy wirtualne są odczuwane jako nienależące do RL⁵¹, użytkownik może sam próbować ocenić, jaki charakter ma całość i w jakich proporcjach występują w niej poszczególne składniki – oraz jakie mają znaczenie. Przykładem może być „duch” Pawła i podobnych do niego pod tym względem bohaterów *Linii oporu* Dukaja. Ciekawe rozważania dotyczące interfejsów, które między innymi zmieniają stylistykę odczuwanego świata, są zawarte w innej powieści tego autora pt. *Czarne oceany*. Efekty zbliżone do takich interfejsów mogą powodować środki chemiczne odmieňniające percepcję lub stan emocjonalny. Osoby używające nawet najprostszych interfejsów mózgowych są dziś jeszcze rzadkością, w przeciwieństwie do używających na przykład antydepresantów. Zagadnieniem chemicznej kreacji rzeczywistości wirtualnej zajął się w *Kongresie futurologicznym* Stanisław Lem, a wnioski z analizy tego utworu przedstawiam w dalszej części pracy.

Kwestią sporną jest odróżnienie tak czy inaczej technicznie konstruowanej rozszerzonej rzeczywistości od działania nie tylko środków chemicznych, lecz także innych sposobów wpływania na postrzeganie człowieka. Jak dowodzą pospółu kognitywistyka i psychologia, bazując głównie na podbudowie neopragmatyzmu⁵²: nie tyle postrzegamy rzeczywistość taką, jaka jest, ile nasze mózgi widzą to, co chcą zobaczyć, do czego odbioru i analizy są przygotowane. Często też dostrzegamy nie to, co jest, ale to, co chcielibyśmy zobaczyć. Dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy informacja przerasta nasze możliwości percepcyjne czy intelektualne – lub przeciwnie: gdy budujemy obraz rzeczywistości na podstawie

⁵¹ Zob. np. filmik z użycia okularów AR Googla: <https://www.facebook.com/video.php?v=970814639626181&fref=nf> Użycie systemu AR w przygotowanej przestrzeni: <https://www.facebook.com/NowThisNews/videos/826422817447844/?fref=nf> [dostęp: 20.12.2015].

⁵² Szczególnie w wariacie proponowanym przez Richarda Rorty'ego np. w pracach *Obiektywność, relatywizm i prawda*, przeł. J. Margański, Aletheia, Warszawa 1999; *Przygodność, ironia i solidarność*, przeł. W.J. Popowski, W.A.B., Warszawa 2009.

informacji cząstkowych, niepełnych. Jeśli tak, rolę systemów rozszerzonej rzeczywistości lub odpowiednio profilowanych środków chemicznych od zawsze spełniają systemy ideologiczne – i w wąskim, i w najszerszym rozumieniu tego terminu. Ich działanie może nawet istotnie przekraczać analogiczne właściwości AR i zbliżyć się do pełnych VR, ponieważ w definicji AR jest „rozszerzenie”, a osoby o światopoglądzie zdolnym odrzucać lub pomijać elementy racjonalne powołują do istnienia własny świat o wielu cechach wirtualnej, bardzo alternatywnej rzeczywistości.

Teksty kultury zajmujące się zagadnieniem niechcianego uczestnictwa w rzeczywistości wirtualnej mają z oczywistych powodów charakter dystopijny. Najsłynniejszym obrazem organizującym pod tym względem zbiorową wyobraźnię jest *Matrix* rodzeństwa Wachowskich (1999). VR służy tam do zniewolenia prawie wszystkich ludzi z interfejsami mózgowymi wszczepianymi tuż po narodzinach, a wśród nielicznej garstki egzystującej poza rzeczywistością wirtualną są i tacy, którzy chcieliby wrócić do Matrixa, bo przedkładają złudzenie dostatniego życia nad wolność w warunkach skromnej egzystencji, na dodatek bardzo niebezpiecznej.

Sam pomysł Matrixa jest o wiele starszy od filmu Wachowskich – po raz pierwszy został dokładnie opisany w esejach wchodzących w skład tomu *Summa technologiae* Stanisława Lema (1964) oraz wykorzystany w kilku jego utworach literackich. Technologia ta została nazwana przez krakowskiego pisarza fantomatyką⁵³.

Rok przed wizją science fiction Wachowskich wszedł na ekrany inny film, w którym możemy dostrzec rzeczywistość wirtualną, ale powoływaną na zupełnie innych zasadach i bez udziału interfejsów mózgowych – *Truman Show* Petera Weira (1998). W tym obrazie rzeczywistość wirtualna dotyczy tylko jednej osoby, która jest nieświadomym bohaterem reality show o zasięgu światowym. Żyje ona w zamkniętym środowisku i jest bezustannie podpatrywana przez setki kamer, a wszyscy otaczający ją ludzie są wynajętymi

⁵³ Zbieżności między fantomatyką a pomysłem Wachowskich są tak duże, że po premierze filmu odezwały się w Polsce głosy oskarżające amerykańskich reżyserów (i autorów scenariusza) o plagiat.

aktorami. Film jest satyrą na podporządkowaną komercji telewizję, zadaje też ważne pytania, do jakiego stopnia każdy z nas żyje w tak sztucznym, wirtualnym świecie.

Dystopijną wizję przyszłości, w której powszechnie są stosowane środki chemiczne wybiórczo i przewidywalnie zmieniające kształt postrzeganej rzeczywistości, w swojej powieści *Kongres futurologiczny* przedstawił Stanisław Lem. Zaawansowane technologicznie odpowiedniki dzisiejszych halucynogenów o bardzo sprofilowanym działaniu mają wiele zastosowań, ale przede wszystkim są narzędziem władzy – służą jej do zamaskowania katastrofy ekologicznej spowodowanej zmianą klimatu. Z tym że wizja Lema przewiduje proces odwrotny do tego, który dziś ma tak duży wpływ na światowe gospodarki – autor *Fiaska* przewiduje kolejne zlodowacenie, a nie ocieplenie.

Środki chemiczne są zdolne do wytwarzania wirtualnej rzeczywistości analogicznie do interfejsu mózgowego – nie na „wejściu” zmysłów, jak w metodzie *full body immersion*, ale przez bezpośrednią stymulację centralnego układu nerwowego. Jeden z pierwszych teoretyków rzeczywistości wirtualnej Timothy Leary traktował technicznie konstruowaną VR jako alternatywę dla środków chemicznych (z którymi trudno mu było eksperymentować, ponieważ zwykle były nielegalne⁵⁴) – alternatywę objawiającą, tak jak wszystkie substancje psychoaktywne, cechy żywo przypominające te, których efekty opisywał Stanisław Lem.

Współcześni ludzie używają mnóstwa lekarstw, w tym coraz więcej antydepresantów i innych środków psychoaktywnych. Postępy chemii, biologii i medycyny mogą doprowadzić do sytuacji ukazanej przez Jacka Dukaję w przywołanej już *Linii oporu*. Bohaterowie utworu za pomocą odpowiednich środków zmieniają nie tylko swój nastrój, lecz także poziom empatii, szybkość działania, nastawienie i wiele innych cech – jeśli chcą, dostosowują się do zaistniałej sytuacji, innych osób i celów, jakie sobie stawiają⁵⁵.

⁵⁴ Zob. P. Sitarski, dz. cyt., s. 392.

⁵⁵ Nazywają to „gejdżem” – od nazwiska Phineasa P. Gage’a, który pod wpływem uszkodzenia płatów czołowych całkowicie zmienił swoją osobowość (badania nad Gage’em istotnie wpłynęły na rozwój wiedzy nt. działania mózgu).

Bardziej zaawansowany technicznie etap od tego, który umożliwia użycie środków chemicznych modelujących życie psychiczne i relacje z innymi, będzie skupiony na przemianach biologii samego człowieka. Teleologiczne, szybkie i odwracalne przemiany nie tylko otworzą nowe zakresy eksploracji świata, lecz także zmienią sposoby kształtowania relacji społecznych. Przewidywał to już Stanisław Lem, analizując zagadnienie w licznych esejach oraz w wybranych dziełach literackich. Interesująco ten aspekt naszej autoewolucji ujął Jacek Dukaj w nowelce *Science fiction*, w części ukazującej społeczeństwo kolonistów na Marsie. Ich autoewolucja była niezbędna do przetrwania po zagładzie cywilizacji ziemskiej. Zmiana biologii dostosowuje każdego członka społeczeństwa do zadań, jakie ma w nim spełniać, oraz do wymogów środowiska naturalnego, w którym żyje. Zmianie może podlegać też płeć, usposobienie, postrzeganie zmysłowe. To odmienia sposób widzenia świata mocniej od środków chemicznych i dowolnych interfejsów mózgowych. Czy w tym wypadku należy mówić o światach wirtualnych, skoro „wirtualność” rozumiana jako potencjalność, kreatywność i alternatywność dotyczy tu samego człowieka, a nie tak czy inaczej rozumianej zewnętrznej wobec podmiotu poznania rzeczywistości?

Dukaj zagadnieniem VR zajmował się wielokrotnie. W *Science fiction* problematyka ta została ujęta w wyrafinowany literacko i bardzo ciekawy sposób. Co prawda utwór jest poświęcony głównie przemianom technologicznym, czyniącym zagadnienie rekonfiguracji naszej kultury z każdym dniem coraz ważniejszym, ale i rzeczywistość wirtualna jest jednym z szerzej ujętych tematów. Ścisłe wiąże się też z twórczością literacką. Jak zostało wskazane wyżej, wraz z przywołaniem *Matrixa*, *Truman Show* i *Kongresu futurologicznego*, bardzo istotną kwestią jest już sama konstatacja istnienia rzeczywistości wirtualnej. Autor *Science fiction* tak zapętlił trzy główne wątki swej nowelki, że czytelnik nie może być całkowicie pewny, która warstwa ma status RL, która jest czystym VR, a która to fikcja literacka tworzona przez bohatera utworu, z zawodu pisarza science fiction. Wątek ukazujący daleką przyszłość, w której nasi potomkowie przetrwali na Marsie, jest tak skonstruowany, że

wygląda jak utwór napisany przez Edwarda Caldwella, bohatera akcji osadzonej w stosunkowo niedalekiej przyszłości. Ale tenże pisarz występuje w pełnowymiarowej rzeczywistości wirtualnej – dziele doktora Messlera. Jednak i ta warstwa utworu nie ma jednoznacznie nadrzędnego statusu, ponieważ Caldwell w tejsze VR wypowiada słowa, od których zaczyna się cały utwór i wątek pisarza science fiction, a eksperyment Messlera prawdopodobnie doprowadził do zagłady Ziemi i osamotnienia ludzi w marsjańskich bazach. Bardzo to przypomina konstrukcję powieści szkatułkowej, ale zostało tak zapętlone, by nie dało się jednoznacznie określić, który świat mamy traktować jako „realny” (choć w tym kontekście to słowo znaczy jeszcze mniej niż zwykle), a który jako fikcyjny. I to pomieszanie znakomicie odpowiada najczęściej objawianym strachom związanym z rzeczywistością wirtualną: takiemu pograżeniu w fantomatycznych światach, że niemożliwe jest rozpoznanie ich statusu, co skazuje na trwanie w stałym wrażeniu dominującej uludy nawet wtedy, gdy naprawdę żyjemy w RL.

5. Nowa sytuacja twórców

Masowe używanie komputerów spiętych w sieć zmienia wszystko, między innymi globalizując. Kapitał może być inwestowany daleko od miejsca pobytu jego właściciela, a nawet rozpraszany po całym globie w celu zwiększenia bezpieczeństwa jego inwestowania. I odwrotnie: tysiące małych kwot składających się na spore sumy może powoływać do istnienia nie tylko przedsiębiorstwa produkcyjne czy usługowe, lecz także inicjatywy kulturowe, takie jak filmy i seriale, pisma internetowe i tradycyjne („papierowe”), gry komputerowe i planszowe. Fabryka Gier Historycznych z Lublina zebrała w USA kwotę potrzebną na anglojęzyczne wydanie swojej *Teomachii* (20 tysięcy dolarów) w dwa dni, a na koniec akcji suma aż sześciokrotnie przekroczyła minimum, pozwalając na wydanie wersji istotnie rozszerzonej⁵⁶. Analogiczne akcje związane z wydaniem książek

⁵⁶ http://lublin.gazeta.pl/lublin/1,48724,17525888,Lubelska_gra_podbije_USA__Chcieli_20_tys__dolarow_.html [dostęp: 20.12.2015].

beletrystycznych są na razie stosunkowo rzadkie, ale i to niedługo powinno ulec zmianie⁵⁷.

W takiej rzeczywistości istotnie zmienia się sytuacja pisarzy. Część z nich zaczyna funkcjonować na zasadach, które dobrze przedstawił Dominik Antonik. Pisarz staje się marką rynkową i podlega w związku z tym odpowiednim regułom, wśród których na czoło wysuwa się autokreacja, stała obecność na stosownych stronach w Internecie i w programach telewizyjnych. Ważny jest też bliski i szybki kontakt z czytelnikami⁵⁸. Przykładowo Jacek Dehnel za pośrednictwem Internetu – ale i na spotkaniach autorskich – prowadzi wiele dysput ze swoimi czytelnikami, w tym zbiera materiały do publikacji, na bieżąco komentuje ukazujące się recenzje i... pozyskuje stare przedmioty do swojej kolekcji, między innymi książki, które – bywa – stają się inspiracją jego twórczości. Jeśli zaś do tego dodać liczne starania stylizacyjne, przemyślany dobór strojów do odpowiednich fotografii, pisarz ten staje się środkiem specyficznego, wyraźnie wyodrębnionego świata, który ma wiele cech świata wirtualnego, choć dominuje w tej kreacji wersja paktu referencjalnego umożliwiająca traktowanie go jako RL – głównie wobec braku pewności co do różnic względem rzeczywistości takiej, jaka jest. Można natomiast traktować pisarza w połączeniu z jego dorobkiem jako specyficzną kreację całościową. Wtedy te elementy, co do których zakładamy ich fikcyjność, bo są składnikami literatury pięknej (jak dialogi bohaterów⁵⁹ czy ich nieodnotowane nigdzie w źródłach historycznych zachowania), byłyby wyznacznikiem VR, choć z kolei nie możemy uznać ich za interaktywne w czasie rzeczywistym. Niemniej jednak i ten element nie jest już tak pewny jak kiedyś. Nie ma mowy o tym, by tak rozumiana rzeczywistość wirtualna zmieniała się równie szybko jak w grach, ale bez wątplenia obieg informacji tak przyspieszył, że czytelnicy Dehnela mają wpływ na niektóre utwory prawie z dnia na dzień, a kolejne

⁵⁷ Zob. np. https://wspieram.to/3949-najemnicy-cz_ii.html [dostęp: 20.12.2015].

⁵⁸ Zob. D. Antonik, *Autor jako marka*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6.

⁵⁹ Np. w *Saturnie czy Matce Makrynie* Dehnela; por. uwagi nt. wykładników fikcji w: J. Jeziorska-Haładyj, *Tekstowe wykładniki fikcji. Na przykładzie reportażu i powieści autobiograficznej*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013.

interakcje z pisarzem odmieniają jego dzieła aż do ich ukończenia. Niezmienne pozostaje natomiast to, że odbiorcy nie mają wpływu na dzieło po jego ukończeniu – co najwyżej na kolejne wydania.

Przy analizie oddziaływania między czytelnikami a twórcami należy zwrócić uwagę na coraz częstsze zjawisko autopublikacji. Autor pomija cały proces wydawniczy, oszczędzając na redakcji, korekcie, składzie i dystrybucji, i zyskuje na czasie, co dla analizowanych zagadnień ma szczególne znaczenie wtedy, gdy twórca wywodzi się ze środowisk fanowskich. Jeśli nie, zwykle ma ograniczony kontakt z odbiorcami i trudno wówczas mówić o ich oddziaływaniu na proces powstawania dzieła. Przykładowo w Polsce prawie wszyscy pisarze związani z fantastyką wywodzą się ze środowiska fanów, zresztą większość książek naszych twórców ukazuje się w nakładzie około tysiąca egzemplarzy, więc zawodowców jest zaledwie kilku; pozostali tworzą w czasie wolnym od pracy. Niemniej jednak i tak większość piszących nie ma szans na wydanie papierowe, pozostaje im więc rozpowszechnianie w internecie. Doprowadzi to w niedługim czasie do sytuacji znanej z *Science fiction* Jacka Dukaja, gdzie na francuskim konwencie miłośników fantastyki piszącymi są nie tylko prelegenci, lecz także znakomita większość zwykłych uczestników. Różni ich tylko status rynkowy utworów: profesjonaliści większość dzieł wydają w uznanych wydawnictwach (ale już nie wszystkie!), amatorzy zaś samodzielnie – w internecie.

Zbliżonym zjawiskiem są tak zwane fanfiki – dzieła związane z jakimś istniejącym już światem wykreowanym w literaturze, filmie czy grze, a często we wszystkich tych mediach naraz, bo takie twory od czasów *Gwiezdných wojen* najefektywniej zagospodarowują masową wyobraźnię i gromadzą dużą liczbę fanów. W Polsce takim supersystemem rozrywkowym jest uniwersum *Wiedźmina* zapoczątkowane przez opowiadania Andrzeja Sapkowskiego, a rozwinięte w jego pentalogii⁶⁰. Film kinowy w reżyserii Marka

⁶⁰ Z. Wałaszewski, *Wiedźmin: pierwszy polski supersystem rozrywkowy*, w: *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89*, A. Werner, T. Żukowski (red.), Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 2013.

Brodzkiego z 2001 roku to dzieło słabe, niewiele lepszy był serial telewizyjny, ale gra komputerowa polskiego studia CD Projekt RED zdobyła uznanie na całym świecie, powodując między innymi dobre przyjęcie książek Sapkowskiego na rynku anglojęzycznym. Dziewiętnastego maja 2015 roku odbyła się premiera już trzeciej części interaktywnych przygód Geralta z Rivii, jednocześnie w wersji konsolowej i na komputery osobiste.

Ze świata wykreowanego przez kolejne utwory Sapkowskiego o wiedzminie Geralcie korzystają liczni pisarze (tylko część z nich za zgodą autora) i jeszcze liczniejsi fani, ale najsłynniejszą książką ostatnich lat w taki sposób uzależnioną od cudzej kreacji jest *Pięćdziesiąt twarzy Greya* Eriki Leonard piszącej pod pseudonimem E.L. James. Bardzo źle napisana i słabo zredagowana, ale za to śmiała obyczajowo powieść powstała jako fanfik do innej pozycji, też nie najlepszej literacko, ale rozpalającej wyobraźnię nastolatek – *Zmierzchu* Stephanie Meyer. Obie pozycje mają już i swoje kontynuacje, i licznych naśladowców. Obie też zostały sfilmowane i okazały się sukcesem kasowym. Zauważmy, że *Zmierzchu* jest fantastyką, więc prawie na pewno zaowocowałby powołaniem świata wirtualnego, gdyby nie to, że zagadnienie relacji miłosnych widziane z pozycji nastolatki jest za słabą podstawą do stworzenia gry komputerowej – choć jednym z najsłynniejszych światów narracyjnych gier fabularnych jest uniwersum zamieszkane przez wampiry⁶¹, a i gier komputerowych o takiej tematyce nie brakuje⁶². Zaś *Pięćdziesięciu twarzom Greya* w przeistoczeniu się w grę komputerową najbardziej przeszkadza... autocenzura branży, istotnie bardziej restrykcyjna od filmowej, z której powodu taka gra mogłaby powstać tylko poza obiegiem komercyjnym.

⁶¹ To system *Wampir: Maskarada*, jest on jednym ze składników uniwersum Świata Mroku.

⁶² Np. *BloodRayne* dla jednego gracza, *Bitefight* dla wielu (MMO) czy też polska BBMMO *Wojny krwi*. O popularności tego motywu świadczy też najnowsza (piąta) odsłona *The Elder Scrolls* pt. *Skyrim* – bohater spotyka wampiry i może zostać jednym z nich.

6. E-booki

Zanikający wyrazisty podział na czytelników i piszących, fanów i profesjonalistów łączy się z ekspansją e-booków. Książka elektroniczna może być istotnie tańsza i łatwiejsza do rozpowszechniania. W krajach anglojęzycznych wersje elektroniczne stają się poważną konkurencją dla wydań analogowych, w Polsce z powodu zbyt małego rynku i stosunkowo niewielkiej liczby czytelników są zwykle dodatkiem do wydania papierowego, bez którego nie mogłyby istnieć jako produkt komercyjny, ponieważ to dochody z książek papierowych pokrywają stałe koszty wydawnicze redakcji, korekty i składu. Niemniej jednak i u nas sytuacja się zmienia⁶³. Dotychczas na publikację tylko elektroniczną decydowały się osoby, które nie mogły wydać swoich utworów na papierze. Dziesiątego marca 2015 roku miała premierę książka elektroniczna pisarza, który jest najbardziej docenianym z naszych twórców science fiction – Jacka Dukaja. Bez wątplenia przyczyni się to do rozwoju rynku e-booków, ponieważ wydanie *Starości aksolotla* zostało pomyślane jako promocja platformy książek elektronicznych Allegro i nie będzie miało wersji papierowej, co w przypadku tak znanego pisarza zdarza się w Polsce pierwszy raz. Czytelnik nie tylko dostaje znakomitą nowelę: autor wraz z wydawcą postarali się wykorzystać wszystkie atuty e-booka: niską cenę (19,90 zł w regularnej sprzedaży, ale w promocji tylko 10,49), kolorowe ilustracje tak rzadko dziś spotykane w papierowych książkach dla dorosłych, czarno-białe grafiki (jako ekslibrisy) oraz wykonane przez światowej sławy grafika Alexa Jaegera gotowe do wydrukowania w 3D projekty robotów. Drukarki trójwymiarowe obecnie są rzadko spotykane w indywidualnym użytku domowym, ale z miesiąca na miesiąc tanieją i zapewne niedługo będą powszechnie wykorzystywane. Już sam ten jeden element świadczy o zaawansowaniu technologicznym projektu Dukaja i Allegro oraz o myśleniu przyszłościowym nie tylko w warstwie fabularnej.

⁶³ Zob. M. Bednarczyk, M. Błaszczyk, *Raport o rynku e-booków w Polsce w latach 2010–2014*, Virtualo, b.m. (e-book) 2014.

Ważnym składnikiem e-booka krakowskiego pisarza są elementy hipertekstowe, na które składają się tłumaczenia skrótowców z reguły nieznanymi niegraczom (np. MMOORPG), szczegółów technicznych, trudniejszych pojęć oraz charakterystyki poszczególnych gildii występujących w świecie przedstawionym minipowieści. Każda z gildii ma też swoje logo, graficznie i stylistycznie bardzo przemyślane, co bez wątpienia wpływa na kształt książki, bo jest elementem mimetycznym – bardzo charakterystycznym dla świata graczy i ich aliansów w obecnie istniejących masowych rozrywkach sieciowych. Dzięki tym hipertekstowym przypisom najnowsza nowela Dukaja jest bardziej przystępna od typowych jego narracji, których odbiorcy nie tylko muszą rozumieć konwencję gatunkową, lecz także orientować się w wielu dziedzinach i w najnowszych osiągnięciach nauki i techniki. A i tak zrozumienie wielu futurystycznych neologizmów jest możliwe tylko dzięki kontekstowi.

Jak to już było nadmieniane, rzeczywistość rozszerzona (AR) powołuje światy pośrednie między RL a VR. Moim zdaniem niezbyt uprawnione jest stosowanie terminu AR do książek wzbogaconych o elementy interaktywne i wizualizacje bityczne, ponieważ trudno uznać i sam materialny kodeks, i jego fabularną zawartość za rzeczywistość realną, którą się rozszerza. Niemniej jednak, jak dowodzi Agnieszka Przybyszewska w artykule *Między materialnością a wirtualnością. Przypadek książek rzeczywistości rozszerzonej*, kodeksy papierowe wzbogacone elektronicznie czy to przez wbudowanie odpowiednich elementów, czy to przez skorelowanie z uruchamianym na komputerze programem, są raczej ciekawostką niż etapem rozwojowym książki w kierunku VR⁶⁴. Inaczej e-booki. Elektroniczna książka Dukaja, obecnie najlepsza technicznie i literacko na polskim rynku, nie jest pod tym względem przełomowa, ponieważ zamiast linków hipertekstowych można by dać zwykłe przypisy i płynność czytania niewiele by na tym straciła – wystarczy przywołać przykład powieści Alfreda Szklarskiego o przygodach Tomka Wilmowskiego, które były z entuzjazmem przyjmowane przez młodych odbiorców,

⁶⁴ Zob. A. Przybyszewska, *Między materialnością a wirtualnością. Przypadek książek rzeczywistości rozszerzonej*, „Teksty Drugie” 2014, nr 3.

choć zawierały zajmujące często pół strony przypisy objaśniające szczegóły fauny, flory, geografii, historii czy etnografii regionu, i to często z nazwami łacińskimi. Niemniej jednak wyraźnie widać już następny krok: zwiększenie ilości hipertekstu i interaktywnej grafiki powinno doprowadzić do takiej postaci e-booka, która w sporym stopniu spełni wymogi zaproponowanego przeze mnie określenia rzeczywistości wirtualnej. Bardzo możliwe, że jedną z form będą hybrydy literatury i gier z podgatunku komputerowych odpowiedników narracyjnych gier fabularnych, zwłaszcza że granica jest atakowana też z drugiej strony: w wielu grach cRPG można – a często wręcz trzeba, jeśli się chce posunąć fabułę lub rozwinąć niektóre cechy bohatera – przeczytać książki stojące na półkach setek domów, bibliotek i księgarni lub znajdowane czy zdobywane z narażeniem wirtualnego życia⁶⁵.

Nawet jeśli twórcy e-booków w najbliższej przyszłości nie stworzą łatwo rozpoznawalnej w swym kształcie hybrydy gier RPG i literatury, to książka elektroniczna wzbogacona o liczne elementy interaktywne i gęsta od hiperlinków może zostać potraktowana jako swoista „gra w fabułę” i zbliżyć się do gry paragrafowej o formule otwartej, w której wybory nie będą ograniczone zamkniętymi pętlami fabularnymi wynikającymi ze skończonej liczby wariantów. Takie e-booki będą tworzyć rzeczywistość wirtualną z jej cechami konstytutywnymi: alternatywnością świata, zdolnością do wywoływania immersji oraz interaktywnością w czasie rzeczywistym.

7. Wirtualna rzeczywistość a przekazy propagandowe i wizja świata wspólnot interpretacyjnych

Powyższy wywód pokazuje, że rzeczywistość wirtualna nigdy nie była wyłączną domeną wizualnej kreacji przestrzeni uzyskiwanej za pomocą maszyn informatycznych. Od początków masowego użytkowania komputerów osobistych równie ważne było słowo pisane, zwłaszcza w MUD-ach i grach tekstowych. Rzeczywistość

⁶⁵ Tak jest np. w klasycznym cyklu cRPG *Wrota Baldura* (1998–2001) i w nowszym *Dragon Age* (2009–2014).

wirtualna jest ważnym aspektem opisu i analizy RPG i LARP z ich przewagą słowa mówionego.

Statystyczny obywatel współczesnych państw stojących na przynajmniej średnim poziomie zaawansowania technologicznego ma wiedzę o świecie nieporównanie większą niż jego przodkowie. Jest to wynik masowej alfabetyzacji, upowszechnienia szkolnictwa i powszechnego dostępu do mediów informacyjnych. Jednocześnie jego wiedza w nikłym stopniu ma charakter doświadczenia osobistego, jest przeważnie zapośredniczona, więc podatna na manipulację i niekoniecznie zgodna ze stanem rzeczywistym⁶⁶. Do tego popularność filmów, w tym dokumentalnych, powstających przy użyciu metod typowych dla dzieł fabularnych, wpływa na istotne zaburzenie możliwości rozróżnienia obrazów świata zgodnych z jego stanem opisywanym naukowo i innych. Groźne zdają się szczególnie teksty pseudodokumentalne kreowane w celach propagandowych – na przykład przez wyspecjalizowane służby rosyjskie w wojnie medialnej z Ukrainą i popierającymi ją krajami⁶⁷.

Czy w takich przypadkach można mówić o rzeczywistości wirtualnej? Niektóre elementy pasują do zaproponowanego określenia VR: są alternatywne względem RL i wywołują immersję⁶⁸. Elementem dyskusyjnym jest interaktywność. Na pewno w takich kreacjach nie ma mowy o wprowadzaniu zmian w czasie rzeczywistym, choć są budowane z uwzględnieniem nie tylko cech odbiorców – wygrywają ich fobie, specyficzne nastawienie do świata i aktualne przekazy z różnych źródeł (to ostatnie w celu jak największego upodobnienia do tekstów nienaruszających paktu referencjalnego i starających się o rzetelność) – lecz także ich reakcji na poszczególne teksty pseudodokumentalne. Gdy większość odbiorców przyjmuje je za prawdziwe, kolejne przekazy jeszcze bardziej oddalają się od prawdy.

⁶⁶ Szerzej o tym piszę w artykule *Gry i współczesność* w niniejszym tomie.

⁶⁷ Zob. np. <https://www.tygodnikpowszechny.pl/rosyjski-inny-swiat-24407> [dostęp: 20.12.2015].

⁶⁸ Tutaj rozumianej jako wpływ na odbiorców, którzy „zanurzają się” w kreacji, przyjmując jej cechy za cechy świata realnego, co będzie też tożsame z niedostrzeganiem cech emersyjnych.

Tak rozumiana interaktywność⁶⁹ jest bardzo istotnym aspektem kreacji o celach propagandowych i choć nie zachodzi w czasie rzeczywistym, to jednak dostatecznie szybko, aby można było dostrzegać w tych przekazach wiele cech rzeczywistości wirtualnej. Jest to nowa cecha współczesnej komunikacji społecznej, być może nawet jej istotny wyznacznik, choć to mogą wykazać dopiero kolejne badania i sam bieg historii.

Kluczowe zdaje się też samo nastawienie nadawców na odbiorców, dostosowanie do ich potrzeb i światopoglądu. Można i należy określać takie przekazy jako wariant propagandy, ale trzeba pamiętać, że jest ona nastawiona nie tyle na przekonanie kogokolwiek, ile na utwierdzenie już przekonanych i dostarczenie im odpowiedniej pożywki medialnej.

Podobnie rzecz się ma w przypadku konfliktów i wielkich narracji społecznych, na przykład dotyczących udziału Polaków w Holokauście czy związanych z katastrofą smoleńską. I w tym aspekcie, pozornie dalekim od gier komputerowych, choć bliższym wyżej wskazanym dyskursom, zauważam wiele cech wspólnych z zagadnieniem rzeczywistości wirtualnej.

Dyskusja zainicjowana książką Jana Tomasza Grossa *Sąsiedzi: Historia zagłady żydowskiego miasteczka* (2000) doprowadziła do powstania wielu tekstów, których obieg od pewnego momentu przestał mieć charakter typowy dla sporu naukowego, a nawet dyskusji medialnej. Poszczególne teksty zaczęły być wyraźnie profilowane pod kątem polaryzujących się odbiorców, których reakcje były motywem powstawania kolejnych. Tak rozumiana interaktywność nie tyle wytwarzała rzeczywistość wirtualną, ile podbudowywała wizję alternatywnej historii promowanej między innymi przez środowisko Radia Maryja i związanych z nim krytyków Grossa, Arnold, Bikont

⁶⁹ Być może właściwe byłoby wprowadzenie nowej nazwy na taką wersję interaktywności – wzorem słowotwórczym mogłaby być „preinteraktywność” Kluszczyńskiego, wtedy termin miałby np. postać „mediainteraktywność”. Niemniej jednak niniejszy artykuł nie rozważa szczegółowych zagadnień interaktywności i nawet termin użyty w zaproponowanym opisie cech VR jest dookreślany opisowo („interaktywność w czasie rzeczywistym”).

i innych twórców rozpraw i dzieł respektujących pakt referencjalny i starających się dociec prawdziwego stanu rzeczy⁷⁰.

Podział społeczeństwa na kręgi połączone wspólną wizją świata, które mają wiele cech rzeczywistości wirtualnej i są kreowane przez teksty kultury powstające w sporym zakresie w trybie szybkiej interakcji z odbiorcami, jeszcze wyraźniej widać w narracjach związanych z katastrofą smoleńską. Jest to spowodowane znacznie większym zaangażowaniem emocjonalnym obywateli Polski niż w wyżej omawianym przypadku oraz większym stopniem korelacji poszczególnych stron sporu z istniejącymi partiami politycznymi. W dodatku linia oddzielająca RL od VR przebiega między innymi między partią rządzącą w czasie katastrofy a największym ugrupowaniem opozycyjnym, którego przedstawicielami była większość z ofiar, z parą prezydencką na czele.

Podział i różnice są tak podstawowe, że nawet publicyści dalecy od ujmowania tych zagadnień w kontekście współczesnych mediów stwierdzają, „iż właściwie mamy do czynienia nie z dwoma obrazami rzeczywistości, ale z dwiema różnymi rzeczywistościami nieznanymi żadnej wspólnej płaszczyzny”⁷¹. Tadeusz Sławek w swojej wypowiedzi nie rozsądza, która z tych rzeczywistości jest zgodna z tym, co w paradygmacie naukowo-technicznym nazywamy rzeczywistością realną, a której należy się nazwa rzeczywistości wirtualnej, niemniej jednak przynajmniej jedna z nich ma większość opisanych w tej pracy cech VR.

W konstruowanych na potrzeby głównie rozrywkowe rzeczywistościach wirtualnych ważnym aspektem są różnice względem otaczającego nas świata, bo pozwala to na porównanie z innymi tekstami i wskazanie istotnych cech kultury współczesnej⁷². Podobnie tropienie takich różnic w tekstach o katastrofie smoleńskiej pozwala na analizę współczesnych Polaków i ich światopoglądu – zwłaszcza

⁷⁰ Np. Jerzego Roberta Nowaka, autora *100 kłamstw J.T. Grossa o żydowskich sąsiadach i jedwabnem*, Von Borowiecky, Warszawa 2001.

⁷¹ T. Sławek, *Polityka i nadzieja. Pięć lat po Smoleńsku*, „Tygodnik Powszechny” 2015, nr 15, s. 25.

⁷² Zob. J.Z. Szeja, *Przyczyny popularności fantastyki...*

wtedy, gdy widać jego podatność na spiskową wizję historii i różne fobie. Z kolei zdolność takich tekstów do wywoływania immersji zdaje się zależeć nie tyle od ich jakości i charakteru medium, ile od nastawienia odbiorców. Wbrew pozorom nie jest to aspekt istotnie różnicujący te teksty w stosunku do gier. Już immersyjność MUD-ów bardziej zależała od nastawienia graczy niż od medium: chcącym uczestniczyć w fantastycznej VR wystarczyły nawet niezbyt gramatyczne teksty generowane przez program i samo poczucie współuczestnictwa. Podobnie jest z osobami, które zadają sobie trud, aby brać udział w spotkaniach poświęconych wskazywaniu na spiskową interpretację katastrofy smoleńskiej. I w tym też aspekcie widzę elementy interaktywne: kreacja alternatywnej rzeczywistości jest nie tylko po stronie tak czy inaczej nastawionych dziennikarzy i ekspertów (czy „ekspertów”?). Niesłuchanie ważny jest odpowiedni odbiór, który ma przełożenie na postać tekstów. Ten proces jest dobrze widoczny w artykule *Wojna polsko-polska pod flagą duńską* Przemysława Wilczyńskiego, ponieważ w przypadku polskich autorów angażujących się w kreacje związane z tematem katastrofy smoleńskiej trudno rozgraniczyć wpływ odbiorców od własnych przekonań twórców oraz celów politycznych ich działalności. W przypadku inżyniera⁷³ Glenna Arthura Jorgensena udział w narracjach jest wyraźnie motywowany przyjmowaniem jego tekstów przez publiczność – motywacje finansowe nie mogą być równie istotne, ponieważ gratyfikacja za takie wystąpienia jest skromna nawet jak na warunki polskie, a pomijalna w kontekście typowych zarobków Duńczyków. Rodzaj związków, jakie wytwarzają się między gościem z Danii a odbiorcami jego wystąpień, został dobrze scharakteryzowany w zakończeniu artykułu opisującego spotkanie w salce parafialnej kościoła pw. Matki Boskiej Nieustającej Pomocy na krakowskim Podgórzu:

Pan stwierdził, że nie ma rodziny w Polsce – mówi już niemal na koniec spotkania pan C. – Zapewniamy pana, że dzisiaj kilkadziesiąt milionów Polaków uważa pana za rodzinę.

⁷³ Tytuł zawodowy niepewny – Glenn Arthur Jorgensen nie figuruje na stosownej liście uczelni, której miałby być absolwentem.

Po zasłużonej porcji braw inżynier Jorgensen nie pozostanie dłużny. Zapewnia, że przy okazji badania okoliczności katastrofy pod Smoleńskiem zakochał się w Polsce i w Polakach.⁷⁴

Mimo olbrzymiej roli mediów audiowizualnych, w tym cyfrowych, słowo drukowane w dalszym ciągu ma zdolność wnikliwego syntetyzowania i analiza tekstów pisanych, w tym beletrystycznych, dostarcza wielu ważkich obrazów współczesności:

Tekst pisany zdaje relację z rzeczywistości inaczej niż w bezpośredniej percepcji, powtarza ją bądź konstruuje dostępnymi sobie środkami, nieuchronnie zapośrednicza doświadczenie, a jednocześnie materializuje ideę innej niż fizyczna obecności ludzi i zdarzeń. Swoiście, symbolicznie uobecnia w tekście zarówno teraźniejszość, jak i przeszłość i przyszłość.⁷⁵

Tekst pisany jest więc też ważny w sytuacji, gdy nie można z różnych przyczyn przywołać analogowych dowodów na przebieg zdarzeń, gdy twórca, tak jak Lem i Dukaj, analizuje możliwe scenariusze rozwoju obserwowanych aktualnie trendów. Ważny jest też, gdy ujawnia potrzeby danej wspólnoty interpretacyjnej, współkreującej rzeczywistość w jakimś stopniu wirtualną.

Wcześniej przywołane w tym artykule teksty należały do literatury naprawę pięknej. Niestety trudno to powiedzieć o książkach związanych z wizją katastrofy smoleńskiej jako zamachu. Być może wiara w spiskową wersję historii umożliwia w naszej naukowo-technicznej cywilizacji tworzenie tekstów co najwyżej na poziomie Dana Browna, a może akurat w tym przypadku zbyt istotna jest ideologia, zaś walory literackie nie mają większego znaczenia. Niemniej jednak i analiza takich dzieł może dostarczyć istotnych informacji.

Powieść Maryny Miklaszewskiej *Spotkałam kiedyś prawdziwego hipstera* jest zwyczajnie słaba – i pod względem literackim, i w zakresie konstrukcji intrygi, i w opisie założeń oraz przeprowadzenia spisków skutkujących zamachem na papieża Jana Pawła II, śmiercią

⁷⁴ P. Wilczyński, *Wojna polsko-polska pod flagą duńską*, „Tygodnik Powszechny” 2015, nr 7, s. 26.

⁷⁵ M. Hopfinger, *Literatura i media*, s. 129.

księdza Jerzego Popiełuszki i katastrofą smoleńską⁷⁶. Mimo tych cech i tak uchodzi za jedną z lepszych książek beletrystycznych związanych ideowo z omawianą wspólnotą interpretacyjną. Na okładce są cytowane fragmenty recenzji Zdzisława Krasnodębskiego i Rafała Ziemkiewicza⁷⁷. Co ciekawe, środki na wydanie tej książki zostały pozyskane częściowo w sposób charakterystyczny dla crowdfundingu⁷⁸.

Spotkałam kiedyś prawdziwego hipstera zawiera bardzo ważne spostrzeżenie autorki dotyczące roli graczy w społeczeństwie. Główna bohaterka Nina zostaje wciągnięta w środowisko osób, dla których życiowym hobby jest gra i rekonstrukcja historyczna jednocześnie. Akcja rozgrywa się w niedalekiej przyszłości, w której postawy konsumpcyjne są powszechne i łączą się z obojętnością na wartości, religię oraz patriotyzm. Zainteresowanie historią jest warunkiem zdobycia się na jakiegokolwiek działania zgodne z interesem narodowym, a udział w grach symulacyjnych umożliwia bohaterom przeprowadzenie skutecznej akcji. Autorka dostrzega, że gracze są nie tylko ponadprzeciętnie zorientowani w tych okresach historycznych, w których rekonstrukcję fabularną i materialną się zaangażowali, lecz także skłonni do działania – w przeciwieństwie do obojętnej większości. Główna akcja grupy, której celem jest zdobycie środków na zakup informacji o prawdziwym przebiegu katastrofy smoleńskiej, ma więcej z LARP-a niż z intrygi szpiegowskiej. Od typowej teatralnej gry fabularnej różni ją poziom techniczny rekwizytów i nieświadomość części uczestników, że biorą udział w symulacji. Spiskowcy objawiają radość typową dla uczestników gier, mimo że znają realne cele akcji oraz wiedzą o możliwych negatywnych konsekwencjach. W ukazanim społeczeństwie tylko gracze stanowią grupę połączoną bliższymi trwałymi związkami.

⁷⁶ Nawet poziom edycyjny (redakcja, korekta, skład) pozostawia wiele do życzenia.

⁷⁷ Inne wybrane recenzje i strony o największej liczbie czytelników: <http://blogpress.pl/node/16060>; <http://www.fronda.pl/a/spotkałam-kiedyś-prawdziwego-hipstera,27289.html>; <http://niepoprawni.pl/blog/4440/poznałam-kiedyś-prawdziwego-hipstera-książka-maryny-miklaszewskiej> [dostęp: 20.12.2015].

⁷⁸ <https://www.beesfund.com/projekty/pokaz/88,poznaj-prawdziwego-hipstera> [dostęp: 20.12.2015].

Reszta społeczeństwa, zwłaszcza mieszkańcy Warszawy, to ludzie łączący się w przelotne związki o charakterze ekonomicznym lub seksualnym.

Bohaterowie antyrosyjskiej intrygi są graczami zaprawionymi w konstrukcji bardzo immersyjnej rzeczywistości wirtualnej. Angażują się zaś w grę, której celem nie jest już sama zabawa, ale realne działanie mające doprowadzić do poprawy sytuacji. Z kolei założenia rzeczywistości przedstawionej w powieści są konsekwencją wyborów światopoglądowych autorki kierującej swoje dzieło do innych członków wspólnoty interpretacyjnej i wydającej książkę przy ich pomocy materialnej. A promocja powieści była wspomagana przez dziennikarzy i media związane z tą wspólnotą.

Innym bardzo symptomatycznym zjawiskiem związanym z interpretacją katastrofy smoleńskiej, a mającym wiele wspólnego z grami, graczami i rzeczywistością wirtualną jest afera FYM-a, znanego blogera, autora *Czerwonej strony Księżyca*⁷⁹ – przeszło pięćsetstronicowe opracowanie internetowego śledztwa. Zbiоровe poszukiwanie rozwiązania tajemnic smoleńskich doprowadziło do tak nieprawdopodobnych wniosków, że prominentne osoby popierające tezę o zamachu oskarżyły rzeszowskiego medioznawcę doktora Pawła Przywarę, kryjącego się za pseudonimem Free Your Mind, o świadomą prowokację i współpracę z wywiadem (sam FYM zresztą oskarżył Antoniego Macierewicza o współpracę z GRU)⁸⁰. Nie jest celem tego artykułu rozstrzygnięcie, czy koordynowanie prac wielu blogerów było prowokacją i czy miała ona cele polityczne czy może naukowe albo zgoła czysto ludyczne. Istotne zdaje mi się niesłychane podobieństwo tych starań do działań ARG. To właśnie

⁷⁹ http://publikacje.ijuz.pl/Free_Your_Mind-Czerwona-strona-Ksiezyca.pdf [dostęp: 20.12.2015].

⁸⁰ Zob. np. <http://wpolityce.pl/polityka/148825-wsieci-sledztwo-fym-a-czyli-prawie-wszyscy-sa-podejrzani-absurdalna-teoria-smolenska-ktora-uwiodla-wielu>; <http://naszeblogi.pl/31297-nozyce-dezinformacji-2>; <http://www.obiektywnie.com/pl/artykuly/w-poszukiwaniu-prawdziwego-fym-a.html>; <http://zygmuntbialas.salon24.pl/479192,marek-pyza-pisze-o-free-your-mind-i-o-maskirowce>; <http://niepoprawni.pl/blog/2188/przepraszam-pana-doktora-pawla-przywara-free-your-mind> [dostęp: 20.12.2015].

gry alternatywnej rzeczywistości wychodzą z założenia, że „to nie jest gra”⁸¹. Katastrofa smoleńska stała się dla koordynowanej przez FYM-a społeczności blogerów ARG-owską „króliczą dziurą”: wejściem do alternatywnego świata. Rozwiązanie tej „gry” jest mało zabawne, ale póki trwała, wytwarzała rodzaj rzeczywistości wirtualnej tak immersyjnej, że wciągnęła setki blogerów i czytelników na długi czas, a interakcje między nimi zaowocowały przeszło pięćsetstronicową książką. Alternatywność opisanego w niej świata okazała się tak oczywista, że zwolennicy wspólnoty interpretacyjnej skupionej wokół partii politycznej i radia redemptorystów odrzucili go wraz z uczestnikami tego swoistego ARG.

Po ataku na WTC członkowie The Cloudmakers, największej grupy graczy w *The Beast* (7332 członków), zadeklarowali, że pomogą rządowi Stanów Zjednoczonych w rozwiązaniu zagadki, jak ten atak terrorystyczny w ogóle był możliwy⁸². Gdyby społeczeństwo amerykańskie podzieliło się wtedy na wielkie wspólnoty interpretacyjne, być może The Cloudmakers, grupa mająca po raz pierwszy w historii Internetu tak wiele cech zbiorowej inteligencji, przeprowadziłaby własne śledztwo. Porzuciła te plany pod wpływem wewnętrznej krytyki wpływowych członków. W przypadku katastrofy smoleńskiej indywidualnych i zbiorowych śledztw alternatywnych wobec rządowego mamy bez liku, ale żadne z nich nie zaangażowało aż tylu uczestników i nie było tak rozbudowane jak to, które miało tyle cech gry rzeczywistości alternatywnej i doprowadziło do opublikowania *Czerwonej strony Księżyca*.

8. Zakończenie

Mimo różnic w kreacji alternatywnej wizji świata między growymi VR a tymi opisanymi wyżej łączy je wiele cech, z których najistotniejszą zdaje się potrzeba wszystkich uczestników przebywania w świecie o cechach zgodnych z ich oczekiwaniami. Najważniejsze pytanie nie dotyczy więc instancji nadawczych: autorów growych

⁸¹ Zob. J. McGonigal, „*To nie jest gra*”...

⁸² Tamże, s. 430.

światów wirtualnych, tekstów literackich i publicystycznych czy blogerów koordynujących i prowadzących śledztwa. Najistotniejsze pytanie dotyczy celów życiowych uczestników, którzy zaspokajają swe potrzeby, przebywając w VR, ponieważ odpowiedź na nie jest kluczem do zrozumienia współczesnego społeczeństwa i jego kultury. Być może analiza różnych typów rzeczywistości wirtualnych doprowadzi do wypracowania narzędzi pomocnych w komunikacji między mieszkańcami tak istotnie różnych światów.

Summary

The article shows various functions of virtual reality (VR) in contemporary culture. It reminds us that the beginnings of VR are related to science-fiction literature and computer games, and the first creations of this type were of purely linguistic character (the written language dominated). The article deals with categories of interactivity and immersion. It analyses selected literary works and films, as well as MUDs and ARG. It describes the impact of augmented reality.

The text indicates that the situation of a writer in contemporary culture has changed significantly. It reflects upon the possibility of using the VR categories when describing pseudo-documentary texts and big social narratives associated with interpretive communities (e.g. the dispute over Jedwabne and Smolensk air crash). It shows the convergence of selected features of an online investigation into the alleged assassination and VR and ARG, it raises questions about common features of social communication and virtual reality.

Noty o autorach

Dominik Antonik (ur. 1988), doktorant na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego, absolwent MISH UJ. Zajmuje się teorią literatury i kultury, bada najnowszą literaturę polską i jej związki ze sferą publiczną, mediami i mechanizmami późnego kapitalizmu. Interesuje się przede wszystkim statusem i funkcją autorów i tekstów w kulturze cyrkulacji i pejzażu medialnym, gdzie zacierają się różnice między przestrzenią mediów a przestrzenią społeczną, zmuszając literaturoznawstwo do zredefiniowania jego granic i kategorii. Przygotowuje rozprawę doktorską z zakresu socjologii literatury na temat społeczno-kulturowego wymiaru funkcjonowania współczesnych autorów. Napisał książkę *Autor jako marka*, publikował m.in. w „Tekstach Drugich”, „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Wielogłosie” i „Res Publice Nowej”. Dwukrotny stypendysta MNiSW.

dr Joanna Bachura-Wojtasik (ur. 1981), adiunkt w Katedrze Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Łódzkiego. Jest autorką książki *Odłony wyobraźni. Współczesne słuchowisko radiowe* (2012) oraz współautorką (obok Elżbiety Pleszkun-Olejniczakowej i Aleksandry Pawlik) książki *Dwa Teatry. Studia z zakresu teorii i interpretacji sztuki słuchowiskowej* (2011). Podstawą jej zainteresowań badawczych jest radioznawstwo, przede wszystkim artystyczne gatunki radiowe. Interesuje ją także współczesna kultura – jej przemiany, właściwości, funkcje.

Jest koordynatorką *Łódzkiej Szkoły Radioznawczej* oraz opiekunką naukową *Radioznawczego Koła Naukowego*. Pełni funkcję sekretarza ds. numerów dziennikarskich kwartalnika „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica”.

Katarzyna Buszkowska (ur. 1976), doktorantka w Instytucie Badań Literackich PAN, absolwentka Polonistyki na Uniwersytecie Warszawskim; przygotowuje pracę doktorską o tożsamości pisarza polskiego po 1989 roku. Interesuje się literaturą najnowszą, wpływem nowych mediów na kulturę oraz literaturą romantyczną. Publikowała m.in. w „Tekstach Drugich”.

dr Grzegorz Grochowski (ur. 1970), adiunkt w Pracowni Poetyki Teoretycznej IBL PAN. Zajmuje się poetyką, genologią i analizą dyskursu. Członek kolegium redakcyjnego dwumiesięcznika „Teksty Drugie”. Autor książki *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza* (2000) i współautor haseł w *Słowniku pojęć i tekstów kultury* (2002). Publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Kulturze i Społeczeństwie”, „Tekstach Drugich” i tomach zbiorowych. Przygotował i przełożył wybór prac z kompendium *Dyskurs jako struktura i proces* pod redakcją Teuna A. van Dijka (2001). Współredaktor (wraz z Ryszardem Nyczem) zbioru studiów *From Modern Theory to a Poetics of Experience. Polish Studies in Literary History and Theory* (2014).

prof. dr hab. Maryla Hopfinger (ur. 1942), teoretyk kultury, komunikacji społecznej i literatury, filmoznawca i medioznawca. Związana z Instytutem Badań Literackich PAN. Po przełomie 1989 wykładała w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, Collegium Civitas, Szkole Wyższej Psychologii Społecznej, Warszawskiej Wyższej Szkole Humanistycznej. Przez ponad dwadzieścia lat prowadziła seminarium *Nowe media w kulturze współczesnej* w doktorskiej Szkole Nauk Społecznych przy IFiS PAN. Wypromowała kilkunastu doktorów.

Autorka książek: *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Ossolineum, Wrocław 1974; *Kultura współczesna – audiowizualność*, PIW, Warszawa 1985; *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993; *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1997; *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo

Sic!, Warszawa 2003; *Literatura i media. Po 1989 roku*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010.

Anna Jakubas (ur. 1985), doktorantka w IBL PAN, studiowała filologię polską i prawo na Uniwersytecie w Białymstoku, a także dziennikarstwo i komunikację społeczną na Uniwersytecie Warszawskim (w ramach programu MOST). Jej zainteresowania badawcze skupiają się wokół historii polskiego reportażu, zagadnień pogranicza dziennikarstwa, pisarstwa, filmu i teatru, a także technik wpływu społecznego. Przygotowuje rozprawę doktorską na temat polifonicznej opowieści reportażowej Marka Millera. W latach 2008–2011 była związana z Laboratorium Reportażu, a w latach 2010–2011 – z Centrum Badań i Edukacji im. Ryszarda Kapuścińskiego. Od 2013 roku współpracuje z IBL PAN. Publikowała na łamach tygodnika „Polityka”. Wykonuje zawód prawnika.

dr Przemysław Kaniecki (ur. 1982), adiunkt na Wydziale Artes Liberales Uniwersytetu Warszawskiego i w Muzeum Historii Żydów Polskich Polin. Autor m.in. monografii *Wniebowstąpienia Konwickiego* i *Samospalenia Konwickiego* (2013, 2014) oraz wywiadu rzeki z Tadeuszem Konwickim *W pośpiechu* (2011), współredaktor albumu o kolekcji Muzeum Polin *Przynoszę rzecz, przynoszę historię. Rozmowy z darczyńcami* (2016).

dr Anna Kowalska (ur. 1979), absolwentka Szkoły Nauk Społecznych przy IFiS PAN. Autorka książki *Nowy odbiorca?* (2015) stanowiącej krytyczną analizę konstrukcji odbiorcy w wybranych tekstach teoretyków kultury współczesnej – od klasycznych koncepcji kultury masowej z lat pięćdziesiątych XX wieku, po najnowsze prace poświęcone kulturze uczestnictwa. Jej zainteresowania skupiają się wokół społecznej teorii mediów powiązanej z kulturową transformacją systemów komunikacji społecznej.

dr Katarzyna Nadana-Sokołowska (ur. 1971), historyczka literatury, krytyczka literacka, wykładowczyni akademicka. Użyła tytuł doktora w 2008 roku na podstawie pracy napisanej

pod kierunkiem prof. dr Marii Janion. Od 2012 roku członkini interdyscyplinarnego zespołu Literatura i Gender przy Instytucie Badań Literackich PAN, od 2015 roku adiunkt w IBL PAN. Autorka książki *Problem religii w polskich dziennikach intymnych: Stanisław Brzozowski, Karol Ludwik Koniński, Henryk Elzenberg* (2012) oraz wielu artykułów z zakresu historii i krytyki literatury publikowanych między innymi w książkach pokonferencyjnych, „Tekstach Drugich”, „Res Publice Nowej”, „Nowych Książkach”, „Bez Dogmatu”. Zajmuje się problematyką gender studies, a także filozofią religii i intymistyką.

dr Jerzy Zygmunt Szeja (ur. 1965), zajmuje się literaturą fantastyczną i rolą gier w kulturze współczesnej oraz dydaktyką i metodyką nauczania, zastępca redaktora naczelnego „Homo Ludens”, przewodniczący Polskiego Towarzystwa Badania Gier, autor rozprawy *Gry fabularne: nowe zjawisko kultury współczesnej* (2004).

prof. dr hab. Anna Sobolewska (ur. 1947), jest krytyczką, eseistką i historyczką literatury. Od 1974 roku związana z Instytutem Badań Literackich PAN najpierw jako doktorantka, potem jako adiunkt i profesor w Pracowni Literatury Współczesnej, a obecnie w Pracowni Współczesnej Literatury i Komunikacji Społecznej. Prowadzi zajęcia z filmoznawstwa w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Główne kierunki jej zainteresowań naukowych to literatura a mistyka, zwłaszcza świecka mistyka codzienności poetów i pisarzy XX w., poetyka doświadczeń wewnętrznych, przemiany form narracyjnych w literaturze XX w., literatura i film wobec kultury współczesnej.

Autorka książek: *Polska proza psychologiczna 1945–1950* (1979), *Mistyka dnia powszedniego. Poetyka doświadczeń wewnętrznych* (1992), *Maksymalnie udana egzystencja. Szkice o życiu i twórczości Mirona Białoszewskiego* (1997), *Cela. Odpowiedź na zespół Downa* (2002, książka nominowana do Nagrody Literackiej „Nike”), *Maski Pana Boga. Szkice o pisarzach i mistykach* (2004, książka wyróżniona w konkursie literackim Fundacji Kultury), *Mapy duchowe współczesności. Co nam zostało z Nowej Ery?* (2009). Bierze udział w pracach

Polskiej Rady Chrześcijan i Żydów oraz – od czasu urodzenia córki Cecylii z zespołem Downa – w pracach krajowych i zagranicznych stowarzyszeń rodziców dzieci z niepełnosprawnością umysłową. Mieszka w Warszawie.

dr hab. Jerzy Szyłak (ur. 1960), profesor Uniwersytetu Gdańskiego. Autor licznych prac o komiksie i kilku o kinie oraz przemianach zachodzących w kulturze współczesnej. Jego najbardziej znaną publikacją jest *Komiks: świat przerysowany*. Najpoważniejsze prace w jego dorobku stanowią książki *Komiks w kulturze ikonicznej XX wieku. Wstęp do poetyki komiksu* (1999) oraz *Poetyka komiksu. Warstwa ikoniczna i językowa* (2000). W rozprawie *Gra ciałem. O obrazach kobiet w kulturze współczesnej* (2002; wznowienie poszerzone: 2013) zestawia ze sobą rozważania na temat przemian w kulturze z analizami dzieł literackich, filmowych, fotograficznych, plastycznych i rzecz jasna komiksowych. Był czas, kiedy Szyłak sam próbował sił jako rysownik komiksowy, ale obecnie ogranicza się jedynie do pisania scenariuszy dla innych twórców. W jego twórczości komiksowej widać wyraźne dążenie do prowokacji, naruszania konwencji gatunkowych i granic dobrego smaku oraz eksplorowania obszarów pogranicznych.

dr hab. Zygmunt Ziątek (ur. 1946), historyk literatury XX wieku, pracuje jako profesor nadzwyczajny w Instytucie Badań Literackich PAN w Pracowni Współczesnej Literatury i Komunikacji Społecznej. Jest współautorem II tomu *Literatury polskiej 1914–1975* (1993), autorem książek *Wiek dokumentu* (1999), *Ksawery Pruszyński* (1972) i (razem z dr. hab. Beatą Nowacką z UŚ) *Ryszard Kapuściński. Biografia pisarza* (2008, przekład hiszpański: 2010, włoski: 2012) oraz *Literatura non-fiction. Czytanie Kapuścińskiego po Domostawskim* (2013). Przedmiotem jego zainteresowań są związki literatury z wielkimi doświadczeniami społecznymi i historycznymi śledzone zwłaszcza na pograniczach pisarstwa dokumentarnego i prozy beletrystycznej. Tym zagadnieniom poświęcił większość kilkudziesięciu rozpraw i artykułów drukowanych w wydawnictwach zbiorowych i czasopismach.

Indeks osobowy

A

Abramowicz Marek 207, 208
Abriszewski Krzysztof 62, 370, 377
Adamczewska Izabella 328
Adamek Witold 336
Adamski Łukasz 435
Adler Robert 260, 261, 265
Alasuutari Pertti 67
Aleksijewicz Swietłana 123
Alksnin Adrianna 362
Amon Fremon 168-170
Amsterdamski Stefan 8
Anderman Janusz 349
Andrus Artur 234, 235
Andrycz Nina 156
Ang Ien 39
Antonik Dominik 21, 22, 340, 366,
401, 441, 462, 518
Antonioni Michelangelo 10
Arendt Hannah 378
Arnold Agnieszka 525
Arystoteles 453, 466

B

Bachtin Michaił 316
Bachura Joanna 187, 192, 199, 205
Bachura-Wojtasik Joanna 25, 199
Bacon-Smith Camille 73
Bagrński Tomasz 261
Balbus Stanisław 347, 349
Baranowski Tadeusz 249, 252
Barański Janusz 73
Bardlijewska Sława 190
Barker Chris 68

Barker Clive 246
Barthes Roland 16, 105-107, 137, 485
Bartle Richard 510
Baudrillard Jean 162, 464
Bauman Zygmunt 221
Bazin André 181
Bearn Gordon C.F. 325
Beckett Samuel 146
Bednarczyk Martyna 521
Bendyk Edwin 44
Benedict Ruth 11
Benedyktowicz Zbigniew 12, 134
Benjamin Walter 116, 121, 404
Bereś Stanisław 221, 228, 230, 231,
233, 234
Bernatowicz Małgorzata 41, 43, 436,
511
Białek Monika 202, 203
Białoszewski Miron 231
Bielak Tomasz 358
Bielas Katarzyna 230, 281, 289, 294
Bieńczyk Marek 226
Biewen John 199
Bikont Anna 525
Blumenberg Hans 448, 456, 457, 501
Błaszczyk Małgorzata 521
Bławut Jacek 141, 143, 154, 155
Błażejowska Kalina 230
Błoński Jan 184, 323
Boas Franz 11
Bocheńska Jadwiga 325
Bogolebska Barbara 210
Bogoryja-Zakrzewska Hanna 197
Bohdziewicz Antoni 176

- Bojarczuk Stanisław 229
 Bonaszewski Mariusz 207
 Bonini Tiziano 199
 Borkowska Anna 210
 Borkowska Grażyna 107
 Borowiec Marzena 92
 Borzęcka Ewa 142
 Bosak Krzysztof 427
 Brach-Czaina Jolanta 382
 Brandys Kazimierz 217, 296, 381
 Braudel Fernand 7
 Braun-Gałkowska Maria 454
 Brecht Bertolt 116, 121
 Brodzka-Wald Alina 13, 16, 107
 Brodzki Marek 520
 Broniewski Władysław 284
 Brook Peter 311
 Browarny Wojciech 335
 Brown Dan 528
 Bruszewski Wojciech 104
 Brykczyński Jan 123
 Brykczyński Władysław 223
 Brzezińska Maria 207
 Brzeziński Wojciech 508
 Brzoska Andrzej 208, 304, 311
 Bucknall-Holyńska Justyna 358
 Buczkowski Leopold 326
 Buczyńska-Garewicz Hanna 378
 Buczyński Stanisław 207
 Budzik Justyna 8
 Budzyński Adam 198
 Bujnicki Tadeusz 58
 Bukojemski Michał 303, 306, 311
 Bukowski Charles 246
 Burek Tomasz 349
 Buren Daniel 326
 Busse Kristina 71
 Buszkowska Katarzyna 21
 Butenko Bohdan 241
 Buzek Agata 172, 173
- C**
- Caillois Roger 454
 Campbell Joseph 449
 Caouette Jonathan 158
 Capa Robert 109
 Čapek Karel 283
 Carrière Jean-Claude 17
 Carter Kevin 109
 Castells Manuel 51, 502
 Castro Fidel 171
 Certeau Michel, de 36, 53-57, 71, 73
 Chandler Raymond 348
 Chang Yung 146
 Chmielewski Daniel 266-268
 Chmielewski Łukasz 294
 Chomąćowska Beata 128, 129
 Christa Janusz 244, 248, 251, 252
 Chudziński Edward 192
 Chutnik Sylwia 125
 Chymkowski Roman 32, 66, 445
 Chyra Andrzej 172
 Cichocki Piotr 320
 Ciemniński Wojciech 493
 Cieszyńska Jagoda 362
 Cieślak Jacek 414
 Cieślak Mariusz 434
 Cieślakowska Teresa 245
 Cikala Katarzyna 352
 Coppia Francesca 71
 Coppola Francis Ford 158
 Cover Rob 40
 Crook Tim 186
 Culler Jonathan 384
 Curie-Skłodowska Maria 210
 Cuske Maciej 141
 Cypryńska Marzena 493
 Cypryński Piotr 40
 Czaja Dariusz 329
 Czapliński Przemysław 32, 51, 80,
 81, 324, 354, 357, 390, 449,
 472
 Czarnek Paulina 194
 Czarnik Oskar K. 13
 Czczot Andrzej 249, 265
 Czczot Krzysztof 206, 209, 210
 Czerniawski Piotr 230
 Czubaj Mariusz 409, 454

Czubaszek Maria 234, 235
 Czyżewska Elżbieta 170

D

Dalajlama XIV 162
 Danto Arthur 326
 Darska Bernadetta 334, 358
 Datner-Śpiewak Helena 47, 216, 471
 Dauksza Anna 357
 Dawicki Oskar 172, 173
 Dawid Leszek 140, 141, 143, 174
 Dawidowicz-Chymkowska Olga 74, 445
 Dąbrowska Krystyna 286
 Dąbrowski Mieczysław 325
 Dąbrowski Ryszard 262, 265
 Dehnel Jacek 107, 341, 441, 442, 461, 518
 Demirski Paweł 332
 Derra Aleksandra 370
 Derrida Jacques 325
 Descartes René 457
 Dick Philip K. 209
 Dilworth Alexa 199
 Długosz Mikołaj 119, 125
 Domosławski Artur 88, 94-98, 101, 462
 Doré Gustave 248
 Dostojewski Fiodor 208, 316
 Doubrovsky Serge 359-362, 366, 461
 Dovey Jon 502, 505
 Drotkiewicz Agnieszka 333, 334, 415, 427, 428, 431
 Drygas Maciej 151, 152, 304, 311
 Dudziński Andrzej 249, 265
 Dukaj Jacek 28, 374, 375, 449, 467-475, 506, 507, 513, 515, 516, 519, 521, 522, 528
 Dumala Piotr 167
 Dunin Kinga 264, 279, 280, 293, 379, 390, 392, 396, 397
 Dunin-Wąsowicz Paweł 263, 273, 274, 277, 281, 289, 405, 406, 410-412

Dybowska Katarzyna 122
 Dylewska Jolanta 153
 Dymna Anna 219
 Dziworski Bogdan 139, 140

E

Eco Umberto 34, 36, 326
 Edelman Marek 215
 Eichmann Adolf 175
 Eldskinsen Joakim 123
 Elektorowicz Leszek 184
 Escarpit Robert 58
 Eurypides 208
 Eustachiewicz Lesław 184

F

Falk Feliks 139
 Fellini Federico 10
 Ferguson Marjorie 69
 Fidyk Andrzej 148
 Filiciak Mirosław 41, 47, 49, 50, 358, 436, 454, 502, 510
 Filipowicz Kornel 349
 Fink Ida 206
 Fish Stanley 62
 Flader Katarzyna 184
 Flaherty Robert J. 17, 141
 Flis Urszula 141, 153
 Florek Arkadiusz 242
 Folman Ari 165, 166
 Foucault Michel 508
 Fras Janina 329
 Frąckiewicz Sebastian 264, 271, 281, 291, 293, 294
 Fredro Aleksander 208
 Freud Sigmund 501
 Fulińska Agnieszka 454
 Furman Wojciech 184, 209

G

Gadowski Witold 435
 Gage Phineas P. 515
 Galek Cezary 200
 Gałuszka Mieczysław 329

- Gargas Anita 137
 Gawliński Stanisław 357
 Gawronkiewicz Krzysztof 247, 255, 261
 Gazi Angeliki 186
 Gąsowska Lidia 74
 Geertz Clifford 68
 Gendron Sarah 325
 Genette Gérard 360
 Geremek Bronisław 7
 Gibson William 498, 499
 Giedrys Grzegorz 51
 Gierszał Jakub 173
 Gierula Marian 194
 Gietka Edyta 308
 Giza Barbara 358
 Gleń Adrian 356
 Gliński Piotr 173
 Głowacki Janusz 208
 Głowiński Michał 59, 184, 186, 196, 197, 277, 318
 Głowczewski Aleksander 214, 327
 Gociek Piotr 435
 Godmillow Jill 170, 171
 Godzic Wiesław 11, 331, 454
 Goerke Natasza 334, 341
 Goffman Erving 47, 216, 471
 Golding Paul 69
 Golka Marian 502
 Gołaszewska Maria 188, 189
 Gombrowicz Witold 89, 256, 323, 327, 349
 Gonczarow Iwan 208
 Gondowicz Jan 283
 Goschu Barbara 94
 Gosieniecki Rafał 262
 Gosk Hanna 325, 341
 Gottliebova Dina 124
 Góra Jan, ks. 306
 Grabczak-Ryszka Elżbieta 447
 Grabowski Mikołaj 306, 307
 Grajewski Wincenty 185, 351
 Gray Jonathan 70
 Greenaway Peter 134, 135
 Gretkowska Manuela 341
 Griffin John Howard 313
 Grochowski Grzegorz 15, 26
 Gross Jan Tomasz 170, 525
 Grotowski Jerzy 168-170, 297, 298-302, 305, 307, 309-312, 321
 Grudzińska-Gross Irena 170
 Gryczelowska Krystyna 140
 Grygiel Marek 111, 112
 Grzela Remigiusz 220
 Gumkowska Anna 74, 482, 486, 487
 Gutfeld Dorota 74
 Gwóźdź Andrzej 8, 331, 464
- H**
- Hajle Sellasje, cesarz Etiopii 89, 94, 96
 Halawa Mateusz 343
 Hall Stuart 38, 69, 73
 Handke Ryszard 58
 Harasimowicz Cezary 206
 Harrington C. Lee 70
 Hartman Toni 137
 Has Wojciech Jerzy 10
 Hebdige Dick 39, 69
 Hejmej Andrzej 327
 Hellekson Karen 71
 Helman Alicja 9, 10, 11, 329
 Hemingway Ernest 85, 86
 Hendrykowska Małgorzata 137, 154
 Hendrykowski Marek 137, 154
 Herbert Zbigniew 89, 209, 211
 Herer Michał 508
 Herzog Werner 143, 157, 161-165, 180
 Hills Matt 73
 Hitler Adolf 255
 Hodalska Magdalena 109
 Hogan Bernie 49
 Holewińska Julia 205, 206
 Holland Agnieszka 139
 Holoubek Gustaw 217, 218
 Hołownia Szymon 234
 Hopfinger Maryla 8-13, 15, 19, 31-37, 39, 40, 48, 50, 60, 61, 63,

- 180, 184, 185, 187, 188, 190,
191, 196, 212, 216, 222, 238,
239, 270, 272, 273, 312, 327-329,
378, 408, 445, 458, 459, 461-463,
485, 486, 497, 502, 505, 528
- Horubała Andrzej 340
Houellebecq Michel 164
Hrabal Bohumil 327
Huizinga Johan 501
Huxley Aldous 449
- I**
- Irzykowski Karol 8
Iwan Groźny, car Rosji 99
Iwazskiewicz Jarosław 210, 225, 349
Izdebska Jadwiga 350
- J**
- Jackiewicz Aleksander 9-11
Jacyno Małgorzata 365
Jaeger Alex 521
Jagielski Wojciech 110, 111
Jagiello Ewa 346
Jakobson Roman 314
Jakubas Anna 23, 299, 308, 309
Jałosiński Aleksander 222
James E.L., właśc. Leonard Erika 520
James Henry 279
Jameson Frederic 449
Janicka Elżbieta 121, 122
Janion Maria 10
Jankowiak Daria 74
Jankowska Hanna 33
Jankowska Janina 202, 304, 311
Jankowski Andrzej 449
Jan Paweł II, św. 528
Janusz Grzegorz 247, 261, 262, 268
Japola Józef 186, 190
Jarecka Dorota 112, 173, 274, 275,
294
Jaruzelski Wojciech 170, 171
Jarzębski Jerzy 323, 327, 338, 347,
350
Jastrzębski Jerzy 242
- Jauss Hans Robert 58
Jaworski Stanisław 184, 185
Jazdon Mikołaj 149
Jedliński Ryszard 191
Jefferson Tony 69
Jenkins Henry 40, 42, 51-53, 70, 72-
75, 77-79, 81, 343, 436
Jeran Agnieszka 346
Jeziorska-Haładaj Joanna 193, 201,
318, 465, 518
Jezus Chrystus 163, 373
Jędrzejewski Cezary 344
Jędrzejewski Stanisław 186, 192, 202
Jonez Spike 157
Jorgensen Genn Arthur 527, 528
Jüdt Dieter 246
- K**
- Kaczkowska Anna 207
Kaczmarczyk Michał 464
Kalinowski Karol 265
Kaliński Marcin 407
Kamieńska Irena 140
Kamys Dariusz 333
Kaniecki Przemysław 22, 24
Kaniewska Bogumiła 327
Kapela Jaś 341, 435
Kapferer Jean-Noel 349
Kapuściński Ryszard 18, 83, 84,
87-103, 108, 110, 126, 163, 207,
297, 308, 462
Karabas Kazimierz 139, 140, 141,
147-150, 174, 179, 180
Karaś Dorota 232
Kargul Mariusz 229
Karpacz Ewelina 203
Karpinski Maciej 210
Karpowicz Ignacy 21, 88-93, 96,
130, 168, 368-379, 388, 390-397,
462
Karpowicz Joanna 250
Kawafis Konstandinos 389
Kawalerowicz Jerzy 10
Kawecki Witold 184

- Kazanowski Dominik 41, 44, 45
 Kazejak Anna 174
 Kaziów Michał 184
 Kąkolewski Krzysztof 87, 222-224,
 231, 297, 313, 317
 Keen Andrew 43, 48-50
 Kennedy Helen W. 502, 505
 Kerckhove Derrick, de 453
 Kerekesz Peter 145
 Kertész André 107
 Kestecher Natalie 199
 Kęder Cezary Konrad 334
 Kęskrawiec Marek 88, 93, 96
 Khun Thomas S. 8
 Kierkegaard Søren 325
 Kiesłowski Krzysztof 135, 136, 139-
 141, 143, 147, 159
 Kisch Egon Erwin 85-87
 Kisielewska Alicja 325, 326, 329,
 351, 352
 Kita Barbara 8
 Kita Małgorzata 195, 204, 211
 Kizny Tomasz 120
 Kletowski Piotr 220, 229, 230
 Klimczak Kinga 187, 192, 196, 197,
 199, 202
 Kloc Paweł 144, 145
 Kluszczyński Ryszard W. 41, 180,
 500, 504, 525
 Kłoskowska Antonina 34, 57, 65
 Klys Anna Karolina 217, 219
 Kobro Katarzyna 326
 Kochan Marek 205
 Kociniak Marian 220
 Kocowska Barbara 501
 Kokot Joanna 450
 Kolano Maria 149
 Kolańska-Pasterczyk Iwona 352
 Kolberger Krzysztof 207
 Kołakowski Leszek 247, 266
 Komasa Jan 174-176
 Kominek Maria 428
 Konopka Bartosz 146, 147, 154, 168
 Konwerski Karol 246, 266
 Konwicki Tadeusz 169, 206, 221,
 227-231, 233, 327, 349
 Kopec Zbigniew 357
 Koryś Izabela 445
 Kossakowski Borys 115
 Kostkiewiczowa Teresa 277
 Koszałka Marcin 141, 142, 144, 148,
 159, 160, 174, 177, 181
 Koterski Marek 151, 174, 175
 Koterski Michał 174, 175
 Kowalska Anna 20, 33, 225
 Kowalski Bartosz 174
 Kowalski Piotr 260, 356
 Koziński Chaim 310
 Krajski Stanisław 428
 Krall Hanna 87, 127, 170, 215, 219,
 297, 308
 Krasieński Janusz 211
 Krasnodębski Zdzisław 529
 Krausz Rosalind 326
 Krauze Andrzej 265
 Krawczyk-Lukaszewska Anna 352
 Krawczyk Stanisław 74, 79
 Kreczmar Tomasz 511
 Krejtz Krzysztof 493
 Kristeva Julia 384
 Królak Sławomir 464
 Królikiewicz Grzegorz 141, 151, 172
 Król Zofia 389
 Krupiński Władysław, zob. Krupka
 Władysław 242
 Krupka Władysław 241, 242
 Krzemińska Wanda 249
 Krzemiński Andrzej 344
 Krzepakowski Andrzej 249, 254
 Krzysztofek Kazimierz 43
 Książek-Konicka Hanna 11
 Książek Michał 129, 131, 132
 Kublik Agnieszka 213
 Kuczok Wojciech 341
 Kudra Andrzej 210
 Kuisz Jarosław 234
 Kukuła Janusz 203, 205-207, 210
 Kula Witold 7

- Kumaniecki Kazimierz Feliks 227
 Kumor Aleksander 10
 Kuncewiczowa Maria 217
 Kundera Milan 327
 Kurc Bartosz 272, 273
 Kurecka Maria 501
 Kurkiewicz Juliusz 272
 Kuroń Jacek 349
 Kuśmierek Józef 86
 Kutz Kazimierz 10
 Kuźma Erazm 325
 Kwaśniewska Jolanta 349
 Kwaśniewski Aleksander 417
 Kwaśniewski Tomasz 221
 Kwiatkowska Irena 156
 Kwiatkowski Tadeusz 249
- L**
- Labuda Aleksander 185
 Lacan Jacques 373
 Lach Adam 119, 120, 122
 Lachman Magdalena 327, 341
 Lalewicz Janusz 56-60, 63, 64, 67,
 222, 312, 315, 318, 319
 Laloux René 159, 160
 Lankiewicz Ewa 463
 Lash Scott 404, 408, 416, 418
 Latour Bruno 370, 377
 Leary Timothy 515
 Lechti Peter 165
 LeGuin Ursula K. 450
 Legutko Ryszard 349
 Leibniz Gottfried Wilhelm 448, 501
 Lejeune Philippe 385
 Lejtes Józef 255
 Lem Stanisław 447, 452, 468, 513-
 516, 528
 Leszczyński Adam 88, 96, 126, 169
 Leszczyński Krzysztof 512
 Leśmian Bolesław 470
 Leśniak Tomasz 257
 Levinson Paul 33, 43
 Lewicki Arkadiusz 326
 Lewicki Bolesław Włodzimierz 9
 Lewis David Kellogg 448
 Lewis Lisa A. 71
 Libera Marcin 209
 Libera Zbigniew 159, 171, 172
 Limon Jerzy 334
 Lipiec-Wróblewska Agnieszka 208
 Lipnik Wanda 38, 448, 501
 Lipszyc Jarosław 380
 Lipszyc Paweł 450
 Lis Jerzy 359
 Lissa Zofia 9
 Livingstone Sonia 70
 Losiak Robert 186
 Lovink Geert 42
 Lubas-Bartoszyńska Regina 185, 408
 Lubelska Magdalena 214
 Lubelski Tadeusz 139, 142, 151
 Lucas George 258
 Luhmann Niklas 464
 Lury Celia 404, 408, 416, 418
 Lutka Katarzyna 335
- Ł**
- Łaciak Beata 350, 352
 Łapicka Kamila 234
 Łebkowska Agnieszka 357
 Łebkowska Anna 214, 217
 Łopieńska Barbara 170
 Łoziński Marcel 136, 140-142, 147,
 148, 151-153, 155, 156, 160, 161,
 173, 178
 Łoziński Paweł 141, 144, 146, 161,
 221
 Łuczaj Kamil 352
 Łuczak Michał 118
 Łukaszewicz Olgierd 207
 Łysak Paweł 206
- M**
- Mach Anna 362
 Maciąg Włodzimierz 349
 Maciejko-Kowalczyk Katarzyna 141
 Macierewicz Antoni 530
 Macios Tomasz 502

- Maćkowiak Krzysztof 191
 Magala Sławomir 248, 249
 Maj Bronisław 347, 350
 Majkowski Tomasz 448
 Majmurek Jakub 171, 404
 Major Małgorzata 358
 Malanowska Kaja 21, 379-384, 386-388, 390
 Malicki Maciej 343
 Malinowska Ewa 195
 Malinowski Bronisław 101
 Małaszko Małgorzata 206
 Małkowska Monika 291, 292
 Manet Édouard 326
 Manovich Lev 40, 42, 46, 47
 Man Tomasz 208
 Marcus Harold G. 94
 Marecki Piotr 220, 229, 230, 263, 380
 Margański Janusz 513
 Marinovich Greg 108, 109
 Markiewicz Henryk 58, 217
 Markowski Michał Paweł 485
 Marody Mirosława 51, 502
 Marsh James 163
 Marszycki Mikołaj 441
 Maryl Maciej 32, 55, 65-67, 81, 327, 486
 Masłoń Krzysztof 90
 Masłowska Dorota 24, 274, 343, 399-443
 Matul Andrzej 205
 Matusewicz Czesław 344
 Matuszak Włodzimierz 463
 Mayen Józef 184, 199
 Mazur Adam 111, 112, 114
 Mąka-Malatyńska Katarzyna 139, 140, 142, 154, 155, 161, 177
 McGonigal Janie 444, 511, 531
 McGuigan Jim 69
 Mead Margaret 11
 Melville Herman 152
 Metz Christian 137
 Meyer Stephanie 520
 Michalak Katarzyna 200, 201
 Michalewski Kazimierz 204
 Michałek Bolesław 137, 138, 181
 Michałowski Piotr 327
 Michnik Adam 349
 Mich Zygmunt 311
 Mickiewicz Adam 168, 169, 310, 371
 Miękus Krzysztof 119, 126
 Migas Maciej 174
 Miklaszewska Maryna 528
 Mikołajczyk Mikołaj 226
 Milach Rafał 118, 123
 Milewski Jarosław 493
 Milicz Marta 511
 Miller Krzysztof 108-110
 Miller Marek 23, 207, 296-321
 Miłobędzka Krystyna 389
 Miłosz Czesław 349, 442
 Minkiewicz Bartosz 262, 265
 Minkiewicz Tomasz 262, 265
 Misiak Tomasz 186, 189
 Miśka Dorota 357
 Mitchell William Thomas John 508
 Mitoraj Robert 404
 Mitosek Zofia 351
 Mleczek Andrzej 240, 248, 249, 265
 Mochocka Aleksandra 511
 Mochocki Michał 455, 512
 Moczarski Leszek 298
 Modestowicz Waldemar 206, 208
 Modleski Tania 39
 Modzelewski Karol 395
 Molière (Molière Jean) właśc. Baptiste Poquelin 208
 Momro Jakub 385
 Morawiecki Jędrzej 88, 99, 100
 Morawska Iwona 191
 Morley David 38
 Mostowicz Arnold 249
 Mrozek Sławomir 207, 323
 Munk Andrzej 10
 Musiał Jarosław 255
 Musierowicz Małgorzata 401
 Muszyńska Katarzyna 332
 Muszyński Andrzej 129

- Myrdzik Barbara 191
 Myśliwski Wiesław 286
- N**
- Nabrdalik Agnieszka 122
 Nabrdalik Maciej 119, 122
 Nadana-Sokołowska Katarzyna 21
 Nagłowski Jacek 173
 Najsttub Piotr 229, 427
 Nancy Jean-Luc 326
 Naruszewicz-Duchlińska Alina 352
 Nasiłowska Anna 339
 Nastulanka Krystyna 225, 227, 228,
 231
 Nichols Bill 137, 151
 Nicloux Guillaume 164, 165
 Niederer Sabine 42
 Nierenberg Bogusław 192, 209
 Nietzsche Friedrich 325
 Niewiadowski Andrzej 447
 Nocoń Jolanta 195
 Nowacki Dariusz 324, 328, 336, 339,
 353, 354, 359, 363
 Nowak Andrzej 486, 487, 494
 Nowak Jerzy 159, 160, 177
 Nowak Jerzy Robert 526
 Nowakowska Marta 126
 Nowakowski Marek 303, 311
 Nowakowski Piotr 453
 Nowak Piotr 194
 Nowicki Jan 156, 157, 347, 350
 Nowicki Paweł 303, 311
 Nowicki Stanisław 228
 Nowicki Wojciech 107
 Nycz Ryszard 357, 377, 388
- O**
- Odziemkowska Hanna 198
 Ogonowska Agnieszka 454
 Oksuta Anna 502
 Oliveira Madalena 186
 Olkusz Wiesław 198
 Ołdakowski Jan 175
 Ong Walter Jackson 186, 189, 190
 Oniszczyk Zbigniew 203
 Orbitowski Łukasz 333
 Ordon Janusz 260
 O'Reilly Tim 44
 Ortega y Gasset José 313
 Orwell George 147, 449
 Osiatyński Witold 447
 Osiński Zbigniew 169, 301-303,
 310
 Ostalowska Lidia 122-124
 Osterwa Juliusz 301
 Ostromecka Helena 8
 Ostrowicki Michał 471, 502
 Ostrowska Joanna 232
 Ostrowski Krzysztof 401
 Owczarek Bogdan 326, 351
 Owedyk Krzysztof 256-258, 265
- P**
- Paczuski Piotr 203
 Palczewska Danuta 10, 12
 Palinowski Dariusz 256, 265
 Pałasz Edward 210
 Pałyga Artur 205
 Panek Barbara 332
 Panh Rithy 166
 Pankowski Marian 229, 232
 Pańczuk Adam 118
 Pański Jerzy 58
 Parnicki Teodor 326
 Parowski Maciej 245, 246, 249, 254,
 255
 Pasek Jan Chryzostom 400
 Passent Daniel 349
 Pavis Patrice 192
 Pawlik Aleksandra 184, 187, 195,
 205, 209, 210
 Pawluś Kamila 51, 502
 Pawluśkiewicz Joanna 176, 333
 Peeters Heidi 365
 Perzyńska Anna 74
 Pęczak Mirosław 325
 Piątkowski Cezary 191
 Piątkowski Tobiasz 260, 261, 265

Piechaczek M.M. 68
 Piechota Magdalena 194
 Pilch Jerzy 26, 27, 323-328, 335-341,
 343, 347-350, 352-359, 363, 364,
 401, 405, 421, 441, 461
 Piłatowska Irena 203
 Piorunowa Aniela 10
 Piotr I, car Rosji 99
 Piskor Stanisław 325
 Plantinga Carl 151
 Plata-Przechlewski Jan 257, 258,
 265
 Platon 467, 475
 Pleszkun-Olejniczakowa Elżbieta
 184, 186-188, 192, 198, 204,
 205, 209, 210
 Podbielski Henryk 453
 Podolec Marcin 262, 268
 Podsiadło Jacek 341
 Poe Edgar Allan 349
 Pogoda Bart 124
 Polch Bogusław 245, 246, 252, 255
 Polkowski Jan 347, 349
 Pol Krzysztof 241
 Polley Michael 158
 Polley Sarah 158
 Popieluszko Jerzy, ks. 529
 Popowski Wacław Jan 513
 Portela Pedro 186
 Pospizyl Kazimierz 501
 Postman Neil 502
 Prażmowski Wojciech 117
 Prochaśko Taras 123
 Prokop Marcin 234
 Proust Marcel 54
 Przybylski Ryszard K. 244, 245, 249
 Przybyszewska Agnieszka 522
 Przyłipiak Mirosław 136, 140, 143,
 181
 Przymuszała Beata 15
 Przytuła Piotr 352
 Przywara Andrzej 263
 Przywara Paweł 530
 Ptaszek Grzegorz 358

R

Raczewa Maria 11
 Radłowska Renata 334
 Radway Janice 39, 66
 Rakocy Kamil 486, 487, 494
 Reed John 85
 Rejmer Małgorzata 274, 286
 Rej Mikołaj 354
 Rejter Artur 324
 Rewers Ewa 325
 Ricoeur Paul 319
 Rieff Philip 364
 Rimbaud Arthur 95
 Rodak Paweł 482
 Rogalski Michał 140
 Rolke Tadeusz 304, 311
 Romanowska Dagmara 330
 Romaszkan Mateusz 146
 Ronduda Łukasz 171, 172
 Rorty Richard 513
 Rosedale Philip 459
 Rosińska-Mamej Agnieszka 351
 Rosłaniec Katarzyna 173, 174
 Rosner Katarzyna 384
 Rosołowski Piotr 146, 147, 168, 169
 Rottenberg Anda 173
 Roux Dominique, de 214
 Rozen Henryk 206, 208
 Różewicz Tadeusz 150
 Rusek Adam 257, 258
 Rutkowska Teresa 12
 Rybarczyk Norbert 260
 Rybczyński Zbigniew 134, 135, 167
 Rydet Zofia 116
 Rydzik Tadeusz, ks. 435, 437
 Rymkiewicz Jarosław Marek 434
 Rzecznik Michał 251
 Rzepa Marek 206

S
 Sadza Agata 68
 Saj Adam 116
 Šalamun-Biedrzycka Katarzyna 497
 Salwa Piotr 34

- Samson Hanna 343
Sandvoss Cornel 70, 73
Sankowski Robert 415
Santos Luis Antonio 186
Sapija Andrzej 303, 311
Sapir Edward 11, 190, 191
Sapkowski Andrzej 245, 246, 519,
520
Sasnal Anna 171, 172
Sasnal Wilhelm 171, 172, 262-264,
268
Satrapi Marianne 165
Saussure Ferdinand de 13
Sauter Marcin 141
Schmidt Paweł 346
Schöning Klaus 204
Schroder Kim C. 67
Schubert Franz 159
Schultheiss Matthias 246
Schulz Bruno 246, 323, 511
Seidl Ulrich 157
Seierstad Asne 312
Sekudewicz Anna 203
Sendecki Marcin 293
Shuty Sławomir 341
Siekierski Stanisław 32
Sielicki Krzysztof 207
Siemion Piotr 343
Sienkiewicz Henryk 503
Sierńczyk Maciej 24, 25, 250, 264,
270-278, 280-294, 421, 433, 443
Sieroszewski Wacław 131
Sieveking David 158
Sieveking Gretel 159
Sikora Sławomir 104, 107
Sikorski Janusz 121
Sikorski Witold 453
Silva João 108
Sitarski Piotr 498, 502, 508, 509, 515
Siuda Piotr 71, 78
Siwak Wojciech 188, 189
Siwiński Ignacy 38
Skarżycki Rafał 257
Skibniewska Maria 451
Składanek Marcin 41
Skopek Magdalena 130
Skrendo Andrzej 341, 342
Skrodzki Nikodem 259
Skutnik Mateusz 246, 247, 257, 259-
261, 266, 267
Sławek Tadeusz 526
Sławiński Janusz 58, 59, 184, 245,
277
Słobodzianek Tadeusz 303, 311
Słodownik Agnieszka 369
Słowacki Juliusz 371
Smoleń Bohdan 217, 219
Snopek Jerzy 184
Sobala Zbigniew 241
Sobieszczkański Maciej 172
Sobolewska Anna 17, 25, 167
Sobolewska Justyna 339
Sobolewski Tadeusz 145, 146, 150,
156, 161, 163, 164, 177, 264
Sokołowski Łukasz 344
Soszyński Paweł 275, 293
Sowa Izabela 343
Sowa Marzena 247
Speina Jerzy 345
Spiss Maria 306
Springer Filip 128, 129
Srokowski Stanisław 326
Stachówna Grażyna 329
Stachyra Grażyna 192, 194, 199
Staiger Janet 73
Stala Marian 324, 347, 348
Stanosz Barbara 191
Starkey Guy 186
Staroń Wojciech 140
Stasienko Jan 501, 502
Stasiuk Andrzej 107, 225, 229, 341
Staszewski Wojciech 412
Stawiński Janusz 51, 502
Steciąg Magdalena 191, 194
Stempel Karina 356
Steuer Jonathan 508
Stępień Justyna 126
Stępnik Andrzej 454

Storey John 73, 77
 Straus Grażyna 65
 Street Sean 186
 Strzelecki Andrzej 206
 Strzemiński Władysław 326
 Strzępka Monika 332
 Stuhr Jerzy 364
 Sulej Karolina 358
 Sulima Roch 459, 460
 Surdyk Augustyn 447, 501, 502,
 509
 Szacki Jerzy 216
 Szaflarska Danuta 157
 Szaruga Leszek 327, 354
 Szczawiński Wojciech 219
 Szczepan-Wojnarska Anna 482
 Szczerba Jacek 176, 230
 Szczerek Ziemowit 92
 Szcześniak Dominik 256, 257
 Szczęsna Ewa 397
 Szczuka Kazimiera 275
 Szczygieł Mariusz 201, 308
 Szeja Jerzy Zbigniew 27, 28, 447,
 451, 455, 458, 465, 471, 501,
 505, 506, 509, 511, 512, 526
 Szejnert Małgorzata 215, 316
 Szewczuk Włodzimierz 344
 Szewczyk Matylda 502
 Szklarski Alred 522
 Szłaga Michał 115-117
 Szłapa Rafał 247, 257
 Szostak Wit 274
 Szostok Patrycja 194
 Szpakowska Małgorzata 286
 Szulkin Piotr 141, 151
 Szumowska Małgorzata 143, 144,
 148
 Szwed Sylwia 233
 Szyłak Jerzy 23, 24, 270, 272
 Szymańska Izabela 176
 Szymański Sebastian 51, 502
 Szymborska Wisława 349
 Szymił Aleksandra 74
 Szyszko Marek 252

Ś

Śledziński Michał 257, 262, 265,
 266
 Ślesicki Władysław 140, 148
 Śpiewak Paweł 47, 216, 471
 Świetlicki Marcin 221, 343, 401, 405,
 406, 442
 Świętosławski Michał 192
 Świontek Sławomir 192
 Świtek Gabriela 122

T

Tańczuk Renata 186
 Taranienko Zbigniew 231
 Tatarakiewicz Anna 454
 Tejszerski Romuald 241
 Terlecka-Reksnis Małgorzata 217,
 218
 Thiele-Dohrmann Klaus 344, 345,
 348, 349
 Thiel-Jańczuk Katarzyna 36
 Tkaczuk Waclaw 210
 Tochman Wojciech 127, 308
 Toczyński Piotr 486
 Toeplitz Krzysztof Teodor 270
 Toffler Alvin 78, 447
 Tokarz Bożena 325
 Tolkien John Ronald Reuel 258, 450-
 453, 456, 457, 501
 Tomasiak Krzysztof 390
 Tomaszewski Tomasz 118
 Topolska-Ghariani Katarzyna 43
 Torańska Teresa 213, 215
 Treadwell Tim 164
 Trznadel Jacek 106, 215
 Trzos-Rastawiecki Andrzej 140
 Turczyn Anna 359, 361, 461
 Turek Marek 257, 261, 267
 Turowicz Jerzy 347, 348, 350
 Tuszewski Jerzy 199
 Tuszyński Abraham 200, 201
 Tuwim Julian 206
 Tymięński Stanisław 349
 Tymochowicz Piotr 156

U

Ukłański Piotr 171, 172
 Ulfik Iwona 454
 Ulicka Danuta 74, 233, 397, 482
 Uniłowski Krzysztof 324-328, 354
 Urban Jerzy 349
 Urbański Rafał 260

V

Varga Krzysztof 234, 328, 334, 335,
 341, 343, 406
 Visconti Luchino 10

W

Wachowski Lana 514
 Wachowski Lilly 514
 Wajda Andrzej 10, 141, 171, 175,
 230, 300
 Wakeford Alex 137
 Walentynowicz Anna 170
 Walewicz Agnieszka 203
 Wałaszewski Zbigniew 502, 519
 Wałęsa Danuta 349
 Wałęsa Lech 349
 Wańkiewicz Melchior 222-224, 317
 Wärenycia Jan 208, 210
 Warpechowski Zbigniew 173
 Wawryniuk Agata 266
 Wawrzak-Chodaczek Mirosława 346
 Weinfeld Stefan 249
 Weir Peter 514
 Wellman Barry 49
 Wełnicki Grzegorz 127
 Werner Andrzej 10, 16, 60, 117, 325,
 459, 519
 Wernio Julia 206
 Westacott Emrys 345
 Whorf Benjamin Lee 11
 Wiedemann Adam 230, 275, 276
 Wielopolska-Szymura Mirosława
 203
 Wiernikowska Maria 130
 Wierzbicka Anna 191

Wilczyk Wojciech 113, 117, 118,
 120-122
 Wilczyński Przemysław 527
 Wilk Eugeniusz 352
 Wilk Marcin 230
 Wilk Mariusz 98, 99, 316
 Wilk Paulina 124
 Wilkoszewska Krystyna 180
 Williams Raymond 67
 Willis Paul 69
 Wirpsza Witold 501
 Wiszniewicz Joanna 316
 Wiszniewski Wojciech 141, 151, 154
 Wiśniewski Mieczysław 243
 Witkiewicz Stanisław Ignacy 207,
 256
 Witkowski Michał 275, 341, 343, 441
 Witosz Bożena 229
 Włodarski Artur 368
 Wodecka Dorota 221, 225, 226, 434
 Wodziński Paweł 206
 Wojciechowska Izabela 311
 Wojciechowski Piotr 304, 311
 Wojda Dennis 261, 266
 Wojtyzsko Maciej 208
 Woldan Paweł 307
 Wolny-Zmorzyński Kazimierz 184,
 209
 Worsowicz Monika 192
 Woydyłło Ewa 78, 447
 Woźniak Anna 344, 346
 Wójcik Piotr 119
 Wójcik Tomasz 325
 Wójtowicz Agnieszka 332
 Wójtowicz Stanisław 62
 Wright Will 458
 Wróbel Olga 266, 267
 Wróblewski Aleksander 327
 Wróblewski Janusz 158, 172, 181
 Wróblewski Jerzy 251, 252
 Wygodzki Stanisław 86
 Wyka Kazimierz 10
 Wyka Marta 327
 Wysłouch Seweryna 15

Z

Zajas Paweł 101, 102, 317, 462
Zajac Jan M. 486, 487, 494
Zaleski Marek 325
Zalewski Andrzej 465
Zalewski Tomasz 215
Załuski Tomasz 325, 326
Zaorski Janusz 208
Zarecka Katarzyna 90
Zasacka Zofia 64
Zawistowski Władysław 206
Zawiśliński Stanisław 144
Zaworska Helena 217
Zawrotny Przemysław 293
Zbierzchowski Cezary 499, 500
Zbych Andrzej 243
Zdrojewski Waldemar 311
Zeidler-Janiszewska Anna 41
Zgoła Clara 363
Ziątek Zygmunt 15, 17, 372
Zieliński Bronisław 85
Ziemkiewicz Rafał 249, 254, 435, 529

Zieniewicz Andrzej 325, 360, 461
Zimand Roman 191, 214, 215
Zimna Justyna 357
Zmarz-Koczanowicz Maria 139, 141,
154, 169
Zonn Lidia 180
Zozuń Ernest 197
Zuckerberg Mark 478
Zückmayer Carl 208
Zwolińska Barbara 187
Zygmuntowicz Andrzej 304, 311

Ż

Żakowski Jacek 427
Żółkiewski Stefan 12, 13, 19, 31-40,
60, 63, 81
Żukowski Tomasz 13, 16, 60, 117,
325, 459, 519
Żuławski Andrzej 220, 229, 230
Żuławski Xawery 210, 415
Żydek-Bednarczuk Urszula 195
Żyżniewska Martyna Maria 307

Żyjemy w epoce rekonfiguracji sceny komunikacyjnej. Wszegobecność nowych mediów przekształcających tradycyjne role nadawcy i odbiorcy sprawia, że nie możemy poprzestać na rozpatrywaniu literatury tylko wewnątrz zbyt wąskich już granic wyznaczanych przez kryterium słowa drukowanego. W pierwszej książce z cyklu *W stronę nowej syntezy literatury polskiej początku XXI wieku* skupiamy się na miejscach, gdzie literatura przekracza te granice zmieniając jednocześnie rozumienie samej siebie. Pytamy o jej relacje z gramami fabularnymi, praktykami wirtualnymi, interlokucjami, fotografią, blogiem i Facebookiem, komiksem, serialem, audialnością, filmem dokumentalnym, a także o nowe formy istnienia pisarza i o zjawiska na skrzyżowaniu wielu mediów. Pytania te kierujemy ku tekstom różnorodnym, ważnym i zyskującym znaczną popularność, bo tylko one mogą zaświadczyć, że nowe otoczenie komunikacyjne literatury przeobraża ją w całości a nie we fragmentach.

Książka, o której mowa, a powiem od razu, że książka to znakomita, jako zbiór bardzo wyspecjalizowanych, kształcących, pomysłowych i arcyciekawych studiów, realizuje dążenie do syntezy poprzez wgląd w praktyki wytwarzania i recepcji literatury w kulturze, w której ani sztuka słowa ani w ogóle sztuka, nie są już centralnymi kategoriami organizującymi. Bo tym, co tę kulturę organizuje i nakręca, jest proces społecznego komunikowania się, rozkrzewiony na media, określający inaczej niż dotąd kategorie nadawców i odbiorców, zupełnie odmiennie hierarchizujący repertuar wartości artystycznych. Zmiany z tym związane da się opowiedzieć, wskazać, zanalizować.

Ta świetnie prezentowana wizja jest najcenniejszym prezentem, jaki autorzy temu mogą ofiarować czytelnikom. Bo najpierw zmienia fokus myślenia o najnowszej literaturze (jakby obraca go o dziewięćdziesiąt stopni) tak, że to, co wydawało się oddzielne, teraz nakłada się i przenika, jak np. autor i odbiorca, a to, co jawiło się jako tożsame, teraz odsłania odmiennie profile, jak np. fikcja i immersja. A dalej – ukazuje, jak bardzo inspirujące jest to odwrócenie i do jakich dalszych badań najnowszej literatury na styku wirtualności, interlokucji i medialności zachęca.

prof. dr hab. Andrzej Zieniewicz

ISBN 978-83-64703-79-9



9 788364 703799 >