

**FAKTY I ARTEFAKTY  
FORMY PARAARTYSTYCZNE  
W MEDIACH**

# Dziennikarstwo, Media i Komunikacja Społeczna

Seria wydawnicza Dziennikarstwo, Media i Komunikacja Społeczna cieszy się dużym uznaniem i jest rozpoznawalna na polskim rynku wydawnictw poświęconych procesom komunikacji społecznej i szeroko pojmowanej dyscyplinie nauk o mediach. Ukazuje się nieprzerwanie od 2004 roku. Autorami monografii publikowanych w tej serii są pracownicy i współpracownicy Instytutu Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego. Książki są pomyślane zarówno jako materiał źródłowy dla naukowców, badaczy mediów i komunikowania oraz osób zainteresowanych tymi zagadnieniami, jak i pomoc dydaktyczna dla studentów.

## Rada redakcyjna serii

*prof. dr hab. Tomasz Goban-Klas*

*prof. dr hab. Maciej Kawka*

*prof. dr hab. Walery Pisarek*

*dr hab. Teresa Sasińska-Klas, prof. UJ*

*dr hab. Agnieszka Hess*

*dr hab. Małgorzata Lisowska-Magdziarz*

*dr hab. Maria Magoska*

*dr hab. Andrzej Nowosad*

*dr hab. Agnieszka Szymańska*

Andrzej Kaliszewski  
Edyta Żyrek-Horodyska

**FAKTY I ARTEFAKTY  
FORMY PARAARTYSTYCZNE  
W MEDIACH**

WYDAWNICTWO UNIwersYTETU JAGIELLOŃSKIEGO

Seria: Dziennikarstwo, Media i Komunikacja Społeczna

Recenzent

*prof. dr hab. Kazimierz Wolny-Zmorzyński*

Projekt okładki

*Małgorzata Flis*

Książka dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Instytutu Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej

© Copyright by Andrzej Kaliszewski, Edyta Żyrek-Horodyska & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego  
Wydanie I, Kraków 2018  
All rights reserved

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy.

ISBN 978-83-233-4485-8

ISBN 978-83-233-9845-5 (e-book)



Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego  
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków  
tel. 12-663-23-80, tel./fax 12-663-23-83  
Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98  
tel. kom. 506-006-674, e-mail: [sprzedaz@wuj.pl](mailto:sprzedaz@wuj.pl)  
Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

# SPIS TREŚCI

WPROWADZENIE.....	9
1. OD SZTUKI DO MEDIÓW.....	21
1.1. Reportaż: literacki – hybrydyczny – artystyczny .....	21
Przykład I: Egon Erwin Kisch .....	35
Przykład II: Melchior Wańkowicz .....	43
Przykład III: Juliusz Kaden-Bandrowski .....	46
Przykład IV: Ksawery Pruszyński.....	49
Przykład V: Jerzy Lovell .....	51
Przykład VI: Ryszard Kapuściński.....	53
Przykład VII: Hanna Krall.....	58
Przykład VIII: Mariusz Szczygieł.....	62
Przykład IX: Wojciech Tochman .....	66
Przykład X: Filip Springer.....	68
Przykład XI: Wielkie Hybrydy .....	70
1.2. Nowe Dziennikarstwo i styl gonzo .....	78
1.2.1. Nowe Dziennikarstwo.....	78
Przykład I: Tom Wolfe.....	84
Przykład II: Truman Capote.....	89
Przykład III: Norman Mailer .....	90
1.2.2. Nowodziennikarski styl gonzo.....	95
Przykład I: Hunter S. Thompson .....	96
Przykład II: Wojciech Cejrowski .....	97
Przykład III: Ziemowit Szczerek.....	106
1.3. Felieton. Sztuka zabawy – zabawa w sztukę? .....	116
Przykład I: Adolf Nowaczyński.....	122
Przykład II: Tadeusz Żeleński (Boy).....	123
Przykład III: Gabriel García Márquez.....	124
Przykład IV: Krzysztof Teodor Toeplitz (KTT) .....	126
Przykład V: Michał Ogórek .....	130
Przykład VI: Jerzy Pilch .....	133
Przykład VII: Dorota Masłowska.....	138

2. OD MEDIÓW DO SZTUKI .....	145
2.1. Sztuka mediów, sztuka w mediach.....	147
2.2. Autor – dzieło – odbiorca .....	156
2.2.1. Twórca czy wytwórca?.....	156
Przykład I: <i>Mnemotechniki</i> Jarosława Lipszycy.....	157
Przykład II: <i>Read me</i> Heatha Buntinga.....	161
2.2.2. Dzieło czy wytwór .....	161
Przykład I: A. Michael Noll, <i>Computer Composition with Lines</i> .....	164
Przykład II: Stelarc.....	166
Przykład III: Lynn Hershman Leeson .....	166
2.2.3. Odbiorca czy użytkownik.....	167
2.3. Media jako inspiracja dla sztuki – poszukiwania badaczy .....	169
2.4. Funkcje środków masowego przekazu w kontekście sztuki mediów.....	175
2.5. Media a sztuka – płaszczyzny oddziaływania.....	177
2.6. Media – sztuka – remiks .....	180
Przykład I: <i>Sztuczne fiołki</i> .....	181
Przykład II: „Remikstura” .....	182
Przykład III: Mariusz Pisarski, <i>Litwo, gdzie jest Trynkiewicz</i> .....	182
Przykład IV: Helene Hegemann, <i>Axolotl Roadkill</i> .....	183
Przykład V: Jonathan Harris i Sep Kamvar, <i>We Feel Fine</i> .....	184
2.7. Wpływ mediów na literaturę.....	185
Przykład I: Krystyna Kofta, <i>Krótką historią Iwony Tramp</i> .....	189
Przykład II: Michał Zabłocki.....	189
Przykład III: Piotr Kowalczyk .....	191
Przykład IV: e-liberatura.....	192
Przykład V: Media jako temat .....	194
Przykład VI: Perfokarta, <i>Rozdzielczość Chleba</i> .....	194
Przykład VII: Włodzimierz Nowak i powieść reportażowa.....	196
Przykład VIII: Twitteratura, twitteatr.....	197
Alexander Aciman i Emmett Rensin .....	201
Arjun Basu, <i>Twisters</i> .....	203
<i>Such Tweet Sorrow</i> .....	204
<i>Odpczywanie</i> Pawła Passiniego .....	205
Przykład IX: Facebook a literatura .....	206
Marek Bieńczyk, <i>Książka twarzy</i> .....	206
Leif Peterson, <i>Missing</i> .....	206

Przykład X: Poezja cybernetyczna.....	207
Roman Bromboszcz, <i>918–578</i> .....	211
Generator limeryków .....	212
Leszek Onak, <i>Sonet niezachodzący</i> .....	213
Łukasz Podgórn, <i>Whirlpool from Liverpool</i> .....	214
Poezja animacyjna .....	215
Przykład XI: Powieść hipertekstowa .....	217
Sławomir Shuty, <i>Blok</i> .....	222
Radosław Nowakowski, <i>Koniec świata według Emeryka</i> .....	222
2.8. Sztuki wizualne.....	224
Przykład I: Paolo Cirio, <i>Street Ghosts</i> .....	226
Przykład II: Ion Rafman, <i>9 eyes</i> .....	227
Przykład III: Michelle Teran, <i>Buscando al Sr. Goodbar</i> .....	228
Przykład IV: Aram Bartholl, <i>Dead Drops</i> .....	228
Przykład V: Galeria Rusz.....	229
Przykład VI: <i>GPS art</i> .....	230
Przykład VII: Sebastian Campion, <i>Urban cursor</i> .....	230
Przykład VIII: An Xiao, <i>The Artist is Kinda Present</i> .....	231
Przykład IX: David Horvitz, <i>Public Access</i> .....	232
Przykład X: Nastya Ptichok, <i>Emoji Nation</i> .....	233
Przykład XI: Amalia Ulman, <i>Excellences and Perfections</i> .....	233
Przykład XII: Tony Scott .....	236
Przykład XIII: Wiraktualizm .....	236
2.9. Intermedialne projekty dziennikarskie .....	237
Przykład I: Reportaż literacki jako inspiracja dla sztuki.....	237
2.10. Od mediów do sztuki: wnioski.....	239
ZAKOŃCZENIE .....	245
BIBLIOGRAFIA .....	249





W każdej ze sztuk niechże wszystkie lśnią –  
prócz onej, przez którą utwór będzie wyrażony<sup>1</sup>.

Cyprian K. Norwid

## WPROWADZENIE

Książka *Fakty i artefakty. Formy paraartystyczne w mediach* ma na celu przedstawienie wielopłaszczyznowych zależności dostrzegalnych pomiędzy twórczością artystyczną a środkami masowego przekazu. Współcześnie trudno już mówić o hermetycznych granicach pomiędzy tymi formami, choć przez wiele lat zarówno medioznawcy, jak i literaturoznawcy zdecydowanie częściej skłonni byli akcentować różnice pomiędzy sztuką a dziennikarstwem, aniżeli wzajemne ich wpływy i podobieństwa. Zamierzeniem naszym jest przeanalizowanie oddziaływania na siebie form artystycznych i mediów, a także opisanie skutków tego procesu.

Julian Krzyżanowski w *Sztuce słowa* za podstawową wartość literatury uznaje piękno, „osiągane przy pomocy najrozmaitszych środków wyrazu, takich jak swoiste słownictwo, swoista składnia, obca nieraz językowi potocznemu, swoiste budowanie obrazów literackich”<sup>2</sup>. Z perspektywy naszych badań gatunków dziennikarskich nasuwa się zaraz pytanie: czy można podobnie mówić np. o pięknie reportażu, o jego wartości estetycznej jako samocelowej, a przynajmniej istotnej, bo wzbogacającej?

Kluczowe dla współczesnego pojmowania celowości dzieł utożsamianych z rozmaicie pojmowaną „sztuką” jest stanowisko Immanuela Kanta, który w *Krytyce władzy sądzienia* określił tzw. formalną celowość tychże, tj. „celowość bez celu”, związaną z ich „pięknem”, które jest z kolei „niezależne od wyobrażenia dobra, ponieważ dobro zakłada celowość obiektywną, tj. odniesienie przedmiotu do określonego celu”. I dalej: „Obiektywna celowość jest albo zewnętr-

---

<sup>1</sup> C.K. Norwid, *Wita Stosa pamięci estetycznych zarysów siedm*, [w:] tegoż, *Dzieła Cyprjana Norwida*, Warszawa 1934, s. 90.

<sup>2</sup> J. Krzyżanowski, *Sztuka słowa*, Warszawa 1972, s. 6.

ną, tzn. użytecznością, albo wewnętrzną, tj. doskonałością przedmiotu<sup>3</sup>. Tą drogą rozumowania poszła większość filozofów, estetyków, badaczy sztuki, w tym literatury, zakładając, że sztuka ma odrębną wartość, której nie można sprowadzać do jakichś np. społecznych funkcji (edukacyjnych, politycznych, rozrywkowych itp.), przypisywać jakichś obiektywnych wartości, sądów – w każdym razie nie są one najważniejszym celem. Sąd nad samym dziełem ma natomiast charakter przede wszystkim estetyczny, więc taki, który „opiera się na podstawach subiektywnych i którego racją determinującą nie może być żadne pojęcie, a zatem także nie pojęcie określonego celu”<sup>4</sup>. Również intelekt – zdaniem Kanta – pracuje w sztuce na korzyść wyobraźni (natomiast w nauce czy, dodajmy, właśnie w publicystyce – jest na odwrót). Oczywiście, to w pełni zasadne i nowoczesne do dzisiaj – jak już powiedzieliśmy – stanowisko nie może obowiązywać w stosunku do dzieł sytuujących się w obszarze piśmiennictwa określanego jako dziennikarskie, których głównymi celami są referencjonalność (i mimetyczność) wobec obiektywnej rzeczywistości, asertoryczność (od *assertorius* = stwierdzający), misja wobec prawdy, sprawiedliwości, języka, możliwie jak najszersze docieranie do odbiorcy, co implikuje posługiwanie się uniwersalnymi kodami (także estetycznymi).

Generalnie twórczość pisarza (jako artysty, beletrysty, poety, dramaturga itd.) zawsze jest możliwie jak najbardziej autonomiczna, dziennikarska – heteronomiczna (czyli kształtowana przez prawa inne niż przez siebie samą stanowione, a więc takie, jak normy gatunkowe, etyka dziennikarstwa, zapotrzebowanie społeczne); działalność pisarza jest w upraszczającym założeniu introwertyczna, dziennikarza – ekstrawertyczna.

Znów więc podstawowe jest pytanie: gdzie znaleźć punkty styeczne między dziennikarskim, utylitarnym „rzemiosłem”, referencjonalnością a fabularyzacją, estetyzacją, fikcją – literackością, prawdziwą sztuką słowa? Otóż, nie negując przełomowych ustaleń Kanta i jego kontynuatorów, twierdzących – np. jak Roman Ingarden – iż literatura nie posiada narzędzi do formułowania sądów o rzeczywistości, należy przypomnieć, że mimetyczne korzenie (cały „realistyczny” rodowód) literatury (a szerzej: sztuki) nie zostały odcięte. Mimo właściwej zwłaszcza dla wieku XX hipertrofii kreacjonizmu, formalizmu, abstrakcji, mimo haseł „czystej sztuki”, o wartości tejsze ciągle decyduje także (aczkolwiek nie przede wszystkim) jej – jak twierdzą słusznie słynni teoretycy literatury, René Wellek i Austin Warren – „niewyspecjalizowana wszechstronność”, posiadanie „własnej »prawdy« o szerszym zasięgu i większej głębi niż prawdy nauki i filozofii”<sup>5</sup>. Literatury nie da się według tego stanowiska traktować li

<sup>3</sup> I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, Warszawa 1986, s. 100–101.

<sup>4</sup> Tamże, s. 103.

<sup>5</sup> R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, przeł. M. Żurowski, Warszawa 1974, s. 327. Rozdz. XVIII, *Ocena dzieła literackiego*.

tylko jako „sztuki piękna”, jako „formy”, „stylu” (szczególnie indywidualnego!) przede wszystkim, choć z kolei nie można zredukować jej do jakichś „obiektywnych treści”, sądów, prawd – do użyteczności. Zacytujmy jeszcze raz Wel-  
leka i Warrena:

Dzisiejsi teoretycy zgadzają się, że doświadczenie estetyczne jest to postrzeganie jakości, która będąc sama przez się przyjemną oraz interesującą, ma pewną wartość samostanną, przy czym stanowi próbkę i przedsmak innych wartości samoistnych<sup>6</sup>.

Stanowiska tego rodzaju mają – przypomnijmy – bardzo zamierzchły rodowód w „sporze” dwóch starożytnych teoretyków sztuki: Arystotelesa i Platona. To ten drugi widział sens wszelkiej twórczości w „boskim szale”, ale zarazem sformułował słynną triadę: „prawda – dobro – piękno” jako podstawę estetyki (*Faidros*). Pierwszy widział sens tworzenia przede wszystkim w harmonii, przedstawianiu rzeczy, jakimi są, były bądź być powinny; twierdził, iż twórca ma dawać odbiorcy „przedstawienia” o możliwie uniwersalnym (ogólnym) znaczeniu, tzw. analogony rzeczywistości<sup>7</sup>. Idąc tym tropem, mówi się niejednokrotnie o ważnej roli literatury, jaką jest problematyzowanie rzeczywistości – i z tego paradygmatu korzystać powinni twórcy reportażu literackiego.

Najbardziej chyba zdecydowanie i jednoznacznie spośród współczesnych teoretyków wyrażał się na temat potrzeby użyteczności sztuki Thomas Stearns Eliot – który nie negując osiągnięć awangardy, ważny sens literatury widział w jej ładunku intelektualnym, aksjologicznym, nakazywał ograniczać emocje i subiektywizm na rzecz tzw. obiektywnych korelatów (ang. *objective correlative*), stanowiących odpowiednik formułowanych np. przez naukę obiektywnych prawd i tez. Pisarz powinien – zdaniem Eliota – dążyć przy tym do uniwersalności tematów, posiadać wciąż pogłębianą wiedzę z różnych dziedzin, korzystać z wypróbowanych wzorów (twórczości mistrzów, także norm), czerpać z kulturowej i historycznej spuścizny poprzednich pokoleń, różnych narodów, doskonalić język<sup>8</sup>. To stanowisko, w uproszczeniu dające się określić jako „klasyczne” czy „klasycystyczne”, a będące pochodną starożytnego jeszcze mimetyzmu Arystotelesowskiego, przewija się przez wszystkie epoki i jest atrakcyjne także dzisiaj; ma swe kontynuacje choćby w arcypopularnej poezji intelektualnej i kulturowej spod znaku Miłosza, Herberta, Szymborskiej, Kawafisa, Pounda; także w esaju literackim, powieściach i opowiadaniach

---

<sup>6</sup> Tamże, s. 328.

<sup>7</sup> *Trzy poetyki klasyczne (Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos)*, przeł. T. Sinko, Wrocław 1951; *Arystoteles, Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 1988; E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. I–II, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 1968.

<sup>8</sup> T.S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, wyb., przedm. i przypisy W. Chwalewik, przeł. H. Pręcłkowska, M. Żurowski, W. Chwalewik, Warszawa 1963; T.S. Eliot, *Kto to jest klasyk*, [w:] tegoż, *Szkice literackie*, dz. cyt.

parabolicznych (Conrad, Mann, Andrzejewski, Szczypiorski i in.), ale i tzw. sylwach współczesnych<sup>9</sup> czy autentykach<sup>10</sup>. I w ten sposób zbliżyliśmy znów literaturę do posłannictwa dziennikarskiego i jego estetyczno-prawdziwościowych paradygmatów.

Herbert Read, czołowy przedstawiciel myśli estetycznej XX wieku, definiował dzieło sztuki (więc i literatury) jako „uporządkowany układ form powodowany wrażliwością”<sup>11</sup>. Inny istotny wyróżnik sztuki, poza cytowaną wrażliwością, to zauważalny „stopień złożoności” oraz „element osobisty”, rozumiany także jako „osobista wizja świata”; podkreśla też słusznie autor *Sensu sztuki* istotność „formy”, która „nie zakłada regularności”, przeciwnie – jest „specjalna” (unikatowa), tak że „porusza” odbiorcę niejako niezależnie czy obok tzw. treści (stopień nasycenia tymi ostatnimi jest różny, w zależności od dyscypliny sztuki – od wręcz marginalnego, np. w malarstwie abstrakcyjnym, po fundamentalny – w literaturze mimetycznej). Patrząc na to zjawisko z punktu widzenia budowy komunikatu w jego wymiarze strukturalno-językowym, mówimy o większym bądź mniejszym stopniu redundancji (uporządkowania nadданego), czyli nadmiernym („zbędnym”) w stosunku do niesionych „treści” komunikatu jego uorganizowaniu, użyciu rozmaitych wyrafinowanych środków<sup>12</sup>. Szczególnie interesująca jest używana przez Reada kategoria „sztuki humanistycznej” (za przykład daje portrety malarskie, jak i twórczość Szekspira, Dickens’a i in.). Charakteryzuje się ona mniejszą rolą formy, akcent zaś kładzie na ludzkie charaktery, typy namiętności, aspekty psychologiczne, także zainteresowania filozoficzne autora. Jak górnolotnie stwierdza w jednym miejscu Read, taka sztuka to „ludzki hołd składany własnemu człowieczeństwu”. To przede wszystkim te wartości w warstwie treści zdają się – naszym zdaniem – wyróżniać dziennikarskie formy paraartystyczne, a ponadto – wspomniany indywidualizm formy, złożoność konstrukcji przez tę formę ewokowana.

Jurij Tynianow, czołowy reprezentant rosyjskiej szkoły formalnej, w artykule *Fakt literacki* rozważa kwestie literackości i sztuki w dziełach piśmienniczych, za wyznacznik obierając właśnie tytułowy „fakt”, będący raz prostym „faktem życia codziennego”, to znów właśnie przede wszystkim w literaturze, za sprawą celowej konstrukcji, stylu, osobliwości narracji – „faktem literackim”. Cenna z naszego punktu widzenia jest dokonana przez Tynianowa ocena ewolucji tekstów w mediach masowych (wówczas: w prasie, tj. gazetach

<sup>9</sup> Por. na ten temat: R. Nycz, *Sylwy współczesne*, Wrocław 1984.

<sup>10</sup> Por. J. Jarzębski, *Kariera „autentyku”*, [w:] tegoż, *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984, M. Głowiński, *Dokument jako powieść*, [w:] tegoż, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.

<sup>11</sup> H. Read, *Sensu sztuki*, przeł. K. Tarnowska, Warszawa 1982, s. 22.

<sup>12</sup> Por. D. Buttler, *Źródła redundancji leksykalnej*, „Prace Filologiczne” 1971; H. Markiewicz, *Wyznaczniki literatury, Styl tekstu literackiego i jego badanie, Sposób istnienia i budowa dzieła literackiego*, [w:] tegoż, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1976.

i czasopismach), gdzie – jego zdaniem – w XX wieku już wyraźnie odchodzi się od zwykłego „montażu faktów” na rzecz „konstrukcji” i „zasady konstrukcyjnej” (podobnie jak w gatunkach *stricte* literackich). Tynianow pisze między innymi: „Fakt życia codziennego nabiera aspektu konstrukcyjnego. [...] Raz wydaje się czasopismo obojętnym faktem codzienności, kwestia montażu nie odgrywa w nim roli, to znów wyrasta na fakt literacki”<sup>13</sup>. Co ciekawe i słuszne w wywodzie Tynianowa, do faktów literackich zalicza się także osobę autora, gdy prezentuje ona szczególną „osobowość literacką”. To, o czym mówił w stosunku do prasy już w 1924 roku Tynianow, doskonale pasuje do tej ewolucji gatunków dziennikarskich, szczególnie reportażu, wybijającego się do rangi „literackiego”, artystycznego, właśnie za sprawą unikatowej konstrukcji, jak i dominującej roli narratora-reportera (innym równie szeroko rozumianym czynnikiem jest rola fikcji i fantazji, którymi też zajmiemy się osobno).

Z kolei gdy spojrzeć na literackie oraz dziennikarskie formy przez pryzmat semiotyki tekstów – zauważa się zachodzące coraz wyraźniej, gdzieś od początku XX wieku, zjawisko wzajemnego modelowania się systemów komunikatów artystycznych i tych drugich, z założenia użytkowych, nakierowanych na funkcję informacyjną, tj. dziennikarskich. I tak, literatura piękna, walcząc ze swą „literackością” – rozumianą negatywnie jako pięknoduchostwo czy banał – kieruje się w potrzebie swej rewitalizacji ku szkicowi, reportażowi, dokumentowi (autentykowi), kronice. Zwracał na to uwagę semiolog Jurij Łotman w swej *Strukturze tekstu artystycznego*. Idąc „w przeciwną stronę” – ku sztuce – rozumuje niejeden dziennikarz czy wydawca, zdający sobie sprawę, iż chronologiczne i zwięzłe przekazywanie faktów oraz prawd o rzeczywistości w sposób zawsze taki sam, szablonowy i zgodny z zewnętrznymi normami czy modelami (zwłaszcza gatunkowymi) komunikatu medialnego, powoduje uproszczenia i generalizacje, wywołuje zubożenie i brak prawdziwej konotacji; prowadzi do intelektualno-estetycznego zubożenia, także alienacji twórcy i znieczulicy odbiorcy względem świata zewnętrznego. Pierwiastki artystyczne mogą każdy taki komunikat ożywiać, skłaniać do zaangażowania w niego i dialogu z nim.

Łotman wyróżnił dwie kategorie tkwiące u podstaw systemów artystycznych, a mianowicie: estetykę tożsamości oraz estetykę przeciwstawień. Pierwsza ma – owszem – „naturę środka poznania informacji, tworzenia określonego modelu świata, powinna ona łączyć niewzruszone szablony pojęć z różnorodnością reprezentującego je żywego materiału”<sup>14</sup>. Jest więc estetyka tożsamości, jak widać, relewantna z normatywizmem gatunków dziennikarskich, definiuje także pośrednio tego normatywizmu zalety. Druga – konkurencyjna – estetyka

---

<sup>13</sup> J. Tynianow, *Fakt literacki*, przeł. M. Płachecki, [w:] tegoż, *Fakt literacki*, wyb. E. Korpała-Kirszak, Warszawa 1978, s. 38.

<sup>14</sup> J. Łotman, *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984, s. 414.

przeciwstawienia wymaga uważnej percepcji, gdyż zrywa z szablonami, cechuje ją wzrost złożoności, burzenie zwyczajowych reguł, obiegowych struktur. Łotman zwraca też uwagę na jeszcze jeden ciekawy aspekt stosowania estetyki przeciwstawień: zbudowany z jej użyciem komunikat może wchodzić w relacje ze strukturami-szablonami istniejącymi w świadomości odbiorcy, mamy wtedy do czynienia ze zderzeniem struktur tekstu i struktur zewnątrztekstowych, zderzeniem niosącym wprawdzie progres – estetyczny, jak i gnoseologiczny, gdy idzie o odbiorcę – jednakże sprzeczny z istotą kultury masowej, polegającej na dostarczaniu tekstów do łatwej konsumpcji, niewymagających od odbiorcy większego wysiłku czy znajomości różnorodnych podtekstów, związków (historycznych, kulturowych). W tym sensie wprowadzanie estetyki przeciwstawienia do komunikacji masowej (będącej naturalnym środowiskiem gatunków dziennikarskich) jest działaniem ryzykownym (afunkcyjnym?), acz niewątpliwie rehumanizacyjnym.

Warto przytoczyć jeszcze trzy właściwości tekstu artystycznego wyodrębnione przez Łotmana: 1) „dzieło sztuki jest skończonym modelem nieskończonego świata, [...] odzwierciedleniem nieskończoności w skończoności, całości w epizodzie [...]”<sup>15</sup>; 2) „znany paradoks właściwy jedynie tekstowi artystycznemu: wzrost strukturalizacji prowadzi do obniżenia przewidywalności”<sup>16</sup>; 3) „jednym z podstawowych praw tekstu artystycznego jest jego nierównomierność – współwystępowanie elementów różnorodnych pod względem konstrukcyjnym”<sup>17</sup>.

Te liczne wymienione wyżej cechy strukturalne dzieła artystycznego (literackiego) – dopiero odpowiednio skumulowane, szczególnie wybijające się w konkretnych tekstach dziennikarskich, przyciągające większą uwagę – stanowią proberz paraartystycznej klasyfikacji. Należy bowiem pamiętać, że nie każdy użyty środek stylistyczno-językowy nobilituje od razu tekst dziennikarski do rangi sztuki. Jak słusznie zauważył już Michał Szulczewski:

[...] te cechy [strukturalne – A.K., E.Ż.-H.], które stanowią istotę utworu literackiego, są z nim immanentnie związane, mogą także występować w utworach innego typu, na przykład publicystycznych, ale odgrywają tam inną rolę. W publicystyce są one często tylko dodatkami czy też elementami ubocznymi, które nie są dla właściwego odbioru całości utworu ważne i mogą być pominięte bez większej szkody dla głównej jego funkcji<sup>18</sup>.

Poszukiwanie artystycznych walorów w tekstach – genetycznie oraz intencjonalnie dziennikarskich – można i trzeba chyba też traktować w kontekście

<sup>15</sup> Tamże, s. 300.

<sup>16</sup> Tamże, s. 396.

<sup>17</sup> Tamże, s. 397.

<sup>18</sup> M. Szulczewski, *Publicystyka. Problemy teorii i praktyki*, Warszawa 1976, s. 54.



modnych zwłaszcza na ostatnim przełomie stuleci badań nad intersemiotycznością jako „korespondencją sztuk”. Należy jednakże zaznaczyć, iż te ciekawe skądinąd komparatystyczne badania dotyczące zajmujących nas tu form piśmienniczych zwykle prowadzone są dwutorowo, jako: a) komparatystyka międzyartystyczna (a więc np. motyw malarski czy muzyczny w powieści) oraz b) komparatystyka wewnątrzliteracka (np. między poszczególnymi literaturami narodowymi czy dziełami tej samej literatury, ale różnych epok). Dochodzi do tego szeroko i różnorodnie stosowana komparatystyka kulturowa, dotycząca współwystępowania mitów, rozmaitych wędrownych wątków, symboli, folkloru<sup>19</sup>. Na marginesie badań pozostaje zaś zwykle intersemiotyczność zachodząca między wytworami literatury pięknej (i także – sztuk pięknych) a piśmiennictwem z założenia niefikcyjnym, tj. dziennikarskim. Nad gatunkami dziennikarskimi w kontekście ich ewentualnej intersemiotyczności oraz transmedialności pochyla się jednakże Ewa Szczęsna na marginesie swych teoretycznych rozważań o poetyce intersemiotycznej<sup>20</sup>. Wychodzi ona od kluczowego odróżnienia kategorii intersemiotyczności i intermedialności od transemiotyczności i transmedialności. Pierwsza para to np. obecność ilustracji w książce, fotografii reportażowych w reportażu słownym czy strona internetowa przytoczona w audycji telewizyjnej – obie semiosfery nie tracą tu swej niezależności znaczeniowej. Druga to zaś np. muzyka w przekazie filmowym, używanie metafory w plakacie albo „opowiadania” (narracji) w filmie. W przypadku transemiotyczności oraz transmedialności „systemy semiotyczne lub medialne współtworzące przekaz tracą swą niezależność (samodzielność) w tworzeniu znaczeń” – pisze Szczęsna<sup>21</sup>. Tworzą nową „polisemiotyczną” jakość. Według tego – słusznego – rozumowania ta sama scena filmowa opatrzona muzyką może tworzyć całkiem inną narrację. Gdy zastosujemy zatem kategorie proponowanej przez Szczęsną poetyki, to badane przez nas „paraartystyczne” formy dziennikarskie będą miały wspólny charakter transemiotyczny i transmedialny (jeśli potraktować piśmiennictwo dziennikarskie i literaturę piękną jako osobne media w ramach jednego „piśmiennictwa”), tworząc nową jakość – polisemiotyczną, poligatunkową, nawet: multimedialną<sup>22</sup>. Jako byt transemiotyczny (transmedialny) wyłania się więc np. powieść reportażowa czy opowiadanie *non-fiction*.

---

<sup>19</sup> Por. S. Balbus, *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Studia, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004.

<sup>20</sup> E. Szczęsna, *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec...*, dz. cyt.

<sup>21</sup> Tamże, s. 32.

<sup>22</sup> Por. tamże, s. 35.

W refleksji nad mediami masowymi (multimediami, tzw. nowymi mediami, Internetem) kierunki często dziś wyznacza rozprawa Henry'ego Jenkinsa *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*<sup>23</sup>. Ale zjawisko transmedialności dotyczy, jak się diagnozuje, znacznie szerszego *spectrum* komunikacji, także tej o proweniencji *stricte* artystycznej, nawet – a może właśnie szczególnie – tej awangardowej i elitarnej. Zdaniem Tomasza Załuskiego, naukowego redaktora ważnej, gdy chodzi o ten temat, polskiej monografii zbiorowej *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*:

Żyjemy [...] w epoce, gdy wielość sztuk, otwarta i erupcyjna wielość praktyk artystycznych, istnieje w przestrzeni transmedialnej. Tradycyjne sztuki, takie jak malarstwo, zyskują nowe infrastruktury technologiczne, a współczesne praktyki artystyczne, takie jak *performance* lub instalacja, ulegają wewnętrznej dywersyfikacji ze względu na ich genealogię i „punkt wyjścia”. [...] Konwencje prezentacyjne i komunikacyjne, związane z określonymi sztukami oraz mediami, krążą po przestrzeni kulturowej, znajdując nowe punkty zaczepienia, nowe formy ucieleśnienia, funkcje i sensy<sup>24</sup>.

Procesowi temu przypisuje autor takie jeszcze określenia, jak „skrzyżowanie”, „heterogeniczna hybryda”, „tranzytywność”, „przechodniość”, „przemieszczenie” praktyki, „złożone interakcje”. Załuski wprowadza do swego wywodu ciekawy termin, zapożyczony z pracy Jaya Davida Boltera i Richarda Grusina, mianowicie „remediację”, jako kolejne po transmedialności określenie przekształcania (modelowania) jednych mediów przez drugie<sup>25</sup>, a zwłaszcza ich „interfejsu”<sup>26</sup>, zastępującego dziś niejako klasyczną kategorię „formy”, a będącego przejawem właśnie różnorodnych „transmedialnych strategii artystycznych”.

Jak, opierając się na tych teoriach, traktować paraartystyczne (zwłaszcza paraliterackie) praktyki twórców gatunków dziennikarskich i ich hybryd? Można chyba mówić o paraartystycznych realizacjach gatunków medialnych jako o takim artystycznym „interfejsie” dodanym do faktograficznych treści. Także jako o nowatorskiej syntezie utrwalonych praktyk przynależnych autonomicznym z założenia obszarom komunikacji oraz twórczości. Jeszcze inaczej: o intermedialnym przejściu praktyki artystycznej w sferę komunikatów dziennikarskich. I na odwrót.

---

<sup>23</sup> Przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.

<sup>24</sup> T. Załuski, *Transmedialność?*, [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Warszawa 2010, s. 16–17.

<sup>25</sup> J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, Mass., London 1999.

<sup>26</sup> Interfejs w tym znaczeniu to przeniesienie danego medium w kontekst technologii i praktyki innego medium. Za: L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryański, Warszawa 2006.



Należy wszakże już na wstępie zaznaczyć, iż tego, co chcemy badać (i wykazać), nie da się sprowadzić do transmedialnej wizji Jenkinsa, gdzie jakieś konkretne „opowiadanie transmedialne” (narracja) przechodzi przez kolejne – zwłaszcza te „nowe” – media, przenosząc ze sobą właściwe dla nich sposoby narracji z jednych do drugich i tym sposobem uzyskując nową heteronomiczną jakość. Bliżej jest nam raczej właśnie do koncepcji przemieszczenia, tranzytywności, interfejsu (w przytoczonym rozumieniu Manovicha/Zaleskiego), czyli z jednej strony – wykorzystania artystycznych środków i artystycznej semiosfery w dziełach dziennikarskich (co pogłębia ich przekaz, uniwersalizuje go, nadaje dziełu wymiar estetyczny, silniej personalizuje nadawcę itd.); z drugiej zaś strony – do wprowadzania do instrumentarium współczesnej sztuki różnorodnych technologii i języków nowomiedialnych, wykorzystania takichże platform do reinterpretowania, rozwijania sztuki już klasycznej, jak i tworzenia nurtów oraz gatunków całkiem nowych.

Niniejsza książka składa się więc z dwóch komplementarnych w stosunku do siebie części. Pierwsza z nich koncentruje się wokół wpływu form artystycznych na przekazy medialne, szczególnie te „tradycyjne”, tj. piśmiennicze. Oddziaływanie gatunków literackich na gatunki dziennikarskie jest problemem powracającym dzisiaj przede wszystkim w kontekście badań nad współczesnym **reportażem literackim**, który – choć spełnia funkcje tradycyjnie zarezerwowane dla form dziennikarskich – coraz szerzej czerpie z rozwiązań narracyjnych typowych dotychczas dla literatury. Dziennikarze, tacy jak chociażby Melchior Wańkowicz, Ryszard Kapuściński, Wojciech Tochman czy Mariusz Szczygieł, dopuszczają w swych tekstach nie tylko artystyczne obrazowanie, lecz nawet elementy fikcji literackiej, której użycie pozwala – zdaniem reporterów – wyeksponować prawdę „esencjonalną” tekstu. Skrajnym przykładem oddziaływania literatury na reportaż jest także **dziennikarstwo gonzo**, rozwijające się dziś w Polsce np. za sprawą inspirowanej pracami Huntera S. Thompsona twórczości Ziemowita Szczerka. Kształt paraartystyczny zdaje się przyjmować także współczesny **felieton**, który ze względu na artystyczne obrazowanie i świadome wykorzystanie rozmaitych figur oraz tropów stylistycznych zyskuje status formy pogranicznej, usytuowanej pomiędzy literaturą a dziennikarstwem. Jego autorami – prócz zatrudnianych przez redakcje dziennikarzy – bardzo często są uznani artyści pióra, związani z poszczególnymi tytułami prasowymi właśnie poprzez regularne dostarczanie odcinków eseistycznych bądź felietonowych.

Druga część książki przynosi analizę wpływu mediów na współczesną sztukę, który sprowadza się dziś nie tylko do komunikowania o ważnych wydarzeniach artystycznych czy promowania poszczególnych nurtów bądź autorów. Wiele nowszych form sztuki czyni bowiem media jednym ze swych tematów bądź nawet – idąc dalej – główną materią tworzonego artefaktu. Mowa tutaj

przede wszystkim o formach paraartystycznych współtworzących sztukę inspirowaną poetyką mediów społecznościowych, do której zaliczyć można **twitteatr** czy **twitteraturę**, próbujące przystosować klasykę światowej literatury do ograniczeń stawianych przez nowe media. Status formy paraartystycznej przyznać można także coraz popularniejszej dziś **poezji cybernetycznej** oraz **literaturze hipertekstowej**, będącym rezultatem mariażu technologii z literaturą. Osobną gałąź stanowi ponadto **sztuka postinternetowa**, której twórcy starają się wykazać, iż granica pomiędzy realnym a wirtualnym w XXI wieku ulega zatarciu. W tym kontekście omówić warto między innymi formy takie, jak **glitch art**, będące z jednej strony próbą awangardowego połączenia sztuki z nowymi mediami i szeroko rozumianą technologią, z drugiej zaś – rodzajem eksperymentu, któremu poddana zostaje osoba autora. Wykreowane dzięki mediom i poprzez media formy *quasi*-artystyczne, których autorem jest najczęściej internetowa aplikacja bądź zbiorowość anonimowych użytkowników sieci, każą postawić pytanie o rolę artysty w procesie twórczym. Namysłu wymaga także samo dzieło, będące najczęściej wynikiem **remiksu** sztuki klasycznej, reinterpretowanej dzięki mediom w nowy sposób.

\*

Na koniec winniśmy jedno wyjaśnienie. Ostatecznie zrezygnowaliśmy z zaprezentowania w niniejszej książce rozdziału poświęconego esejowi. Uczyniliśmy tak z dwóch zasadniczych powodów.

Po pierwsze: to do istoty eseju (inaczej: szkicu, ros. *oczerk*, niem. *Versuch*) jako gatunku należą właśnie (immanentnie) jego artyzm i literackość, a implikowane tym paradygmatem cechy dystynktywne to zwłaszcza: nielinearność wyводу, niesystematyczność i niesystemowość treści, tzw. niekonsekwentna erudycja, dygresyjność i asocjacyjność, otwartość kompozycji, intensywne użycie obrazu i rozmaitej (często osobliwej) stylistyczno-językowej ornamentyki, fabularyzacja, silne upodmiotowienie wyводу, znaczna objętość tekstu<sup>27</sup>, które to cechy wyróżniają esej od innych gatunków, sytuując go bliżej literatury „czystej”<sup>28</sup>. Jak stwierdziła Marta Wyka, trudne jest rozróżnienie pomiędzy esejem a krytyką literacką, esej „wchłania w siebie literackość, historyczność,

<sup>27</sup> Na temat typologii eseju por. W. Głowala, *Próba teorii eseju literackiego*, [w:] *Genologia polska. Wybór tekstów*, wyb., oprac. i wstęp E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, Warszawa 1983; D. Heck, *Esej – gatunek uwikłany w paradoksy*, [w:] *Kosmopolityzm i sarmatyzm. Antologia powojennego eseju polskiego*, wyb. i oprac. D. Heck, Wrocław–Warszawa–Kraków 2003; K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie. Teoria – praktyka – język*, Warszawa 2006, 2009. Rozdz. *Esej*.

<sup>28</sup> Zgodnie z klasyczną typologią Stefanii Skwarczyńskiej, dzielącej literaturę na „czystą” (z celem głównie estetycznym) i stosowaną (zakładającą sobie cele praktyczne; ta poprzez swoją funkcjonalność bliska jest gatunkom *stricte* dziennikarskim). S. Skwarczyńska, *O pojęciu literatury stosowanej*, [w:] *tejże, Szkice z zakresu teorii literatury*, Łódź 1932.

dokumentalizm”<sup>29</sup>. Nie do końca można zaś zgodzić się chyba z konkluzją teoretyczną Wojciecha Głowali: „Istotą eseju jest refleksja”<sup>30</sup>. Bardziej przekonuje podobnie sentencjonalne ujęcie Doroty Heck, iż „esej jest [...] artystyczną konstrukcją myślową”<sup>31</sup>. Choćby tych kilka stanowisk i prób definiowania pokazuje unikatowość i polimorficzność form eseistycznych. Tymczasem główną tezę naszej książki jest wskazywanie właśnie unikatowych (paraartystycznych) działań w obszarze gatunków, których istoty nie stanowi działanie estetyczne, indywidualizacyjne, a przede wszystkim użyteczne.

Po drugie: kwestia kwalifikacji rodzajowej. Podstawowym w piśmiennictwie miejscem występowania eseju jest pogranicze literatury (*belle lettres*) i nauki. Nazwa „esej literacki” bywa traktowana wręcz jako synonimiczna dla eseju w ogóle: inne odmiany (takie jak esej naukowy, pedagogiczny<sup>32</sup>, szkolny, dziennikarski właśnie) rysują się dość mgliście, zarówno w teorii, jak zwłaszcza w praktyce (gdzie trudne są do jednoznacznego wytypowania). Gdy przejrzeć istniejące antologie eseju polskiego, także gdy przeczytać ich naukowe wstępy<sup>33</sup> – natrafia się przede wszystkim na nazwiska prozaików, poetów, filozofów, reprezentantów innych dyscyplin nauki; trudno o eseistów – przedstawicieli *stricto* profesji dziennikarskiej. Tak jest też w pismach, które od lat publikowały eseje, takich jak „Znak”, „Więź”, „Literatura”, „Tygodnik Powszechny”, „Kultura” (Paryż) czy „Res Publica”<sup>34</sup>, gdzie autorami utworów sygnowanych przez redakcję jako „esej” są np. Stefan Kisielewski, Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, Jan Błoński. Trudniej wymienić nazwiska „nie-pisarzy”, tj. zwłaszcza publicystów, w tym to obszarze uprawiających zdeklarowaną eseistykę (np. Bohdan Cywiński – zarazem historyk idei). Czy esej jest więc dla dziennikarza gatunkiem za trudnym? Na pewno wymagającym za dużo czasu, wyjątkowego skupienia, refleksji. Jak pisze Edyta Bańkowska:

Eseistami nie są przecież ludzie przeciętni, to wielkie nazwiska kultury, nauki, religii, a określenie tekstu mianem eseju, np. w tytule, podtytule, redaktorskiej notce, przed-

<sup>29</sup> M. Wyka, *Esej – forma pojemna*, [w:] *Polski esej. Studia*, red. M. Wyka, Kraków 1991, s. 5.

<sup>30</sup> W. Głowala, *Próba teorii eseju...*, dz. cyt., s. 490.

<sup>31</sup> D. Heck, *Esej – gatunek uwikłany...*, dz. cyt., s. 9. Ta sama autorka przytacza w innym miejscu trafną definicję „eseizmu” według Tomasza Burka: „filozofowanie na próbę, filozofowanie w zawieszaniu” (T. Burek, *Krytyka literacka*, [w:] *Literatura polska 1918–1975*, t. 1: *Literatura polska 1918–1932*, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Warszawa 1975, s. 175).

<sup>32</sup> M. Kaliszewska, *Esej pedagogiczny w kształceniu akademickim. Teoria, praktyka i ocena*, Kielce 2009.

<sup>33</sup> Por. zwłaszcza: *Kosmopolityzm i sarmatyzm*, dz. cyt.; J. Tomkowski, *Moja historia eseju*, Warszawa 2013.

<sup>34</sup> Tam m.in. cały cykl: *Szkoła eseju*. Także podobny: *Idee*.

mowie czy posłowi, już samo w sobie jest wartościowaniem tekstu i jego nadawcy, odsyła nas do pojęcia kultury wysokiej i arcydzieła<sup>35</sup>.

Nadawca eseju jest zdaniem teź autorki kreatorem świata tekstowego i zarazem przewodnikiem po tym świecie.

Po trzecie: płynne czy trudne do uchwycenia są ramy gatunku<sup>36</sup>. Wojciech Głowala<sup>37</sup> pisze wręcz o „braku granic formalnych w eseju”, o częstym myleniu go z artykułem, o „bliskich stosunkach” eseju i felietonu. Pyta: „czy można uznać esej za samodzielny gatunek?” (!). Choć nie do końca zgadzamy się z tak radykalnym stanowiskiem badacza, to ma on dużo racji, szczególnie gdy pisze w innym miejscu, iż raczej należy „traktować esej jako metodę”, że mamy do czynienia przeważnie z „żywołem eseistycznym”, występującym w różnych utworach i czyniącym z nich formy hybrydyczne (więc: artykuł-esej i felieton-esej, także np. dziennik-esej, pamiętnik-esej, nawet wywiad-esej). Roma Sendyka pisze podobnie: o „nieesencjonalnych modelach gatunku” (eseju), nazywa esej „rodzajem nieustannej genologicznej anarchii”, wykazuje adekwatność zastosowania wobec niego kognitywnych teorii gatunku literackiego<sup>38</sup>. Bardziej jeszcze konkretnie formułuje tę płynność (otwartość) gatunku eseju Michał Paweł Markowski, mówiąc o jego intertekstualności, polegającej na przekształcaniu, „przechwytywaniu”, „modyfikowaniu” innych gatunków<sup>39</sup>, konfrontacji z innymi (niż one same) dyskursami.

Konsekwencją podzielenia przez nas tego rozumowania jest wyeksplikowanie w kolejnych rozdziałach naszej książki kategorii „eseizacji” w odniesieniu do reportażu i innych form literatury faktu (będącej częścią strategii estetyzujących, mniej lub bardziej świadomie podejmowanych przez autorów). Zauważa się też podobne zjawisko „felietonizacji” rozmaitych gatunków (o czym powiemy osobno w rozdziale dotyczącym właśnie felietonu).

Kraków, styczeń 2018

Andrzej Kaliszewski  
Edyta Żyrek-Horodyska

<sup>35</sup> E. Bańkowska, *Esej – projekcja świadomości*, [w:] *Praktyczna stylistyka nie tylko dla polonistów*, red. E. Bańkowska, A. Mikołajczuk, Warszawa 2003, s. 175.

<sup>36</sup> Obszernego przeglądu badań nad interesującym nas gatunkiem dokonała Małgorzata Krakowiak w monografii *Mierzenie się z esejem. Studia nad polskimi badaniami eseju literackiego*, Katowice 2012.

<sup>37</sup> W. Głowala, *Próba teorii eseju literackiego*, [w:] *Genologia polska...*, dz. cyt.

<sup>38</sup> R. Sendyka, *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006.

<sup>39</sup> M.P. Markowski, *Cztery uwagi o eseju*, [w:] *Polski esej...*, dz. cyt., s. 174.

# 1. OD SZTUKI DO MEDIÓW

## 1.1. Reportaż: literacki – hybrydyczny – artystyczny

Czy termin „reportaż literacki” ma charakter oksymoroniczny? Tak, zapewne należy traktować go jako emblemat hybrydyczności, transgresywności, zarówno literatury, jak i dziennikarstwa. Aczkolwiek nie można też zapominać, że reportaż jako gatunek dziennikarski jest w ogóle genetycznie spokrewniony z opowiadaniem i jeszcze bardziej z nowelą<sup>40</sup>. Poetyka noweli niesie cechy obecne w klasycznym reportażu fabularnym: zwięzłość i jednowątkowość akcji, prostotę oraz przejrzystość fabuły, dramatyczność opowieści, małą liczbę bohaterów, wydarzenia o charakterze przyczynowo-skutkowym, częste przeciwstawianie zdarzeń, efektowne zakończenie. Fundamentalna różnica to stosunek do fikcji.

Także reportaż oraz powieść mają wspólnych przodków. Są to niefikcyjne formy narracyjne (zaliczane do tzw. piśmiennictwa użytkowego czy prywatnego), a mianowicie: list, dziennik, pamiętnik, biografia, kronika, historia, gawęda.

Właściwie od początku istnienia nowoczesnych słowników terminów literackich reportaż występuje w nich jako „gatunek dziennikarsko-literacki”, a więc genetycznie niejako pograniczny, a właściwie intermedialny. Teoretycy literatury widzą w nim formę szczególnie predestynowaną do czerpania z doświadczeń prozy narracyjnej. Reportaż literacki odróżnia od tego „zwykłego” łączenie warstwy faktograficznej z rozbudowanym komentarzem od autorskim, psychologicznymi charakterystykami bohaterów, czasem nawet stosowaniem fabularnej fikcji (dla dopełnienia, lepszego naświetlenia faktów). Jednocześnie wskazuje się na tzw. powieść reportażową czy szerzej – literaturę faktu jako gatunki wprawdzie literackie, ale korzystające obficie z technik reportażowych<sup>41</sup>. W *Słowniku gatunków literackich* reportaż występuje w rzędzie głównych haseł, acz z zastrzeżeniem, iż to jednak „gatunek z pogranicza

---

<sup>40</sup> Francuskie słowo *nouvelle* oznacza także nowinę, a przecież głównym zadaniem reportażu jest przedstawianie nowin (w taki sposób, by wywarły jak największe wrażenie na odbiorcy).

<sup>41</sup> Por. hasło „reportaż” [autor Janusz Sławiński] w *Słowniku terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002.

publicystyki, literatury faktu i literatury pięknej”<sup>42</sup>; wyodrębnione są też jego odmiany tematyczne (społeczno-obyczajowy, podróżniczy, sportowy, sądowy, wojenny, popularnonaukowy), natomiast jako „nawiązania i kontynuacje” gatunkowe wymienione są w *Słowniku gatunków literackich*: powieść reportażowa, reportaż historyczny i biograficzno-literacki.

Otwarte pozostaje pytanie – czy reportaż literacki to zarazem reportaż „artystyczny” (paraartystyczny) czy może ten ostatni jest jeszcze wyższą formą (w kierunku zwiększonej oryginalności formy, podmiotowości, uniwersalności diagnoz i przesłań)?

Jednakże w genologii dziennikarskiej (i szerzej: nauce o mediach) nie ma wątpliwości co do miejsca reportażu wśród rodzajów *stricte* dziennikarskich – wręcz jest on ich ozdobą i „koroną”. Przykładowo leksykon PWN zatytułowany *Media* otwiera hasło „reportaż” od stwierdzenia „gatunek twórczości dziennikarskiej”<sup>43</sup>. Podobnie w *Słowniku terminologii medialnej* pod redakcją Walerego Pisarka mowa o reportażu jako „gatunku dziennikarskim występującym w prasie, radiu, telewizji (a ostatnio w Internecie jako blog reportażowy)”<sup>44</sup>.

Za odpowiadający powszechnej praktyce pisarskiej (jej zróżnicowaniu) uznać należy teoretyczny podział reportażu na dwie odmiany<sup>45</sup>, przynależne odpowiednio dwóm podstawowym rodzajom dziennikarskim. I tak, w obrębie gatunków informacyjnych umieszczać należy reportaż fabularny, odznaczający się aktualną tematyką, raczej prostym przyczynowo-skutkowym i chronologicznym układem zdarzeń, akcyjnością (fabularnością), zastosowaniem obrazowania (dla wiernego, autentycznego i plastycznego odmalowania zdarzeń i postaci), funkcjonalnym (pogłębiającym efekt autentyzmu) użyciem środków językowych i artystycznych.

Reporter – autor reportażu fabularnego – zwykle obecny jest na planie wydarzeń (acz niekoniecznie), czyni siebie pośrednikiem w prezentacji faktów, nie zajmuje zaś wobec nich stanowiska (nie ocenia) bądź robi to powściągliwie, starając się o daleko idący obiektywizm. Do odmiany tej pasuje też używana dawniej nazwa „faktomontaż”. Reportaż fabularny, jak nowela, powinien posiadać jeden wyrazisty wątek<sup>46</sup>. Klasyczne przykłady takiego reportażu

<sup>42</sup> M. Bernacki, M. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 1999, s. 611.

<sup>43</sup> Red. E. Banaszekiewicz-Zygmunt, Warszawa 2000.

<sup>44</sup> Kraków 2006.

<sup>45</sup> Por. K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie. Teoria – praktyka – język*, Warszawa 2006, 2009; K. Wolny-Zmorzyński, *Reportaż – jak go napisać?*, Warszawa 2004.

<sup>46</sup> Pokrewny reportażowi fabularnemu jest inny jeszcze gatunek informacyjny: *feature*, zwany też szkicem reportażowym: bardziej zdawkowy, skupiony na najważniejszych faktach, odpowiadający dzisiejszemu – możliwie jak najszybszemu – tempu przekazywania informacji.



znajdujemy w twórczości dziennikarskiej Ernesta Hemingwaya (który nawet wyobraźnię rozumiał li tylko jako „właściwe wykorzystanie doświadczenia”<sup>47</sup>). W Polsce podobne ujęcie prezentował np. Krzysztof Kąkolewski (*Dwadzieścia dwie historie, które napisało życie, Co u pana słyhać, Trzy złote za słowo*). Jego reportaże są aż gęste od faktów, reporter sam tkwi wewnątrz akcji, unika długich refleksji, a najlepszą pointę pisze według tego reportera samo życie: to ono podsuwa atrakcyjne tematy, podpowiada efektowne koncepty, jak w *Trzech złotych za słowo...* (reportażu ukazującym całe obszary rzeczywistości PRL-u przez pryzmat krótkich ogłoszeń prasowych, jakie zamieszczali czytelnicy).

Zgodnie z tym dwójpodziałem (na reportaż fabularny i publicystyczny) w obrębie rodzaju publicystycznego występuje reportaż zwany właśnie publicystycznym bądź problemowym, różniący się od fabularnego tym, że jest zwykle obszerny, a autor nie tylko sprawozdaje, ale zajmuje wyraźne stanowisko, drąży temat przez siebie wynaleziony, stawia tezę, dowodzi jej; często występuje odrębna część refleksyjna, podsumowująca: omawiane zjawiska zostają pogłębione (tzw. *essential truth*), odniesione do szerokiego kontekstu, do przeszłości i przyszłości, spopularyzowane, spointowane, podparte niekiedy długo i żmudnie zbieraną dokumentacją. Jak stwierdził reporter Włodzimierz Nowak: „W reporterskim zdaniu widać świat w soczewce. Wszystko nabiera wtedy sensu. To przywilej, który wyróżnia reportaż pośród gatunków dziennikarstwa [...]”<sup>48</sup>. To jego metaforyczne porównanie doskonale pasuje właśnie do normy reportażu publicystycznego (problemowego).

Oba te reprezentujące reportaż gatunki dziennikarskie powinny podlegać spójnym normom, co wiąże się z ogólnym paradygmatem funkcjonalności piśmiennictwa dziennikarskiego, które przede wszystkim ma być obiektywne i dostępne w odbiorze dla możliwie szerokiego *spectrum* odbiorców, realizować zasady odśladania prawdy, walki o dobro, sprawiedliwość itp. – zgodnie z szeroko pojętymi misją i etyką dziennikarską.

Reportaż literacki i tak zwany reportaż „wielki” (fr. *grand reportage*) zgodnie z powyższym ujęciem wyłamują się z „pętl” normatywizmu i to stanowi ich główną cechę konstytutywną. Idą daleko w kierunku wzbogacania konwencji narracyjnej (np. zastosowania stylu innych gatunków, wypowiedziania się najczęściej z pozycji narratora wszechwiedzącego, wprowadzania pogłębionych charakterystyk postaci), oryginalności kompozycyjnej (konceptyzmu sięgającego po chwytty znane z awangardowych nurtów literatury), stosowania kreacyjności i fikcji, użycia dynamicznych motywów i motywów dominujących

<sup>47</sup> Por. jego *Monolog do Maestra* w tomie *Sygnowano: Ernest Hemingway. Artykuły i reportaże 1920–1956*, tłum. B. Zieliński, Warszawa 1975.

<sup>48</sup> Fragment ze skrzydełka antologii reporterów „Dużego Formatu”: *Made in Poland*, Warszawa 2013.

(sokołów) analogicznie do prozy artystycznej, a nawet poezji, wreszcie – częstego stosowania środków artystycznych.

We wczesnej swej pracy *O poetyce współczesnego reportażu polskiego (1945–1985)* Kazimierz Wolny-Zmorzyński wiąże rozróżnienie na reportaż publicystyczny oraz literacki ze sposobem ujęcia tematu: reportaż publicystyczny koncentruje się na sprawozdawczości, zaś literacki – na bogatej obrazowości<sup>49</sup>.

Dla Michała Szulczewskiego z kolei reportaż literacki to przede wszystkim posługiwanie się wyrafinowanymi środkami artystycznymi typowymi dla prozy artystycznej, jak też budowanie fabuły wzorem prozy epickiej<sup>50</sup>.

Estetyk Maria Gołaszewska była zdania, że różnica między reportażem „czystym” a „literackim” to zwłaszcza nasycenie tego drugiego elementami fikcji<sup>51</sup>.

Medioznawca Zbigniew Bauer zalicza reportaż (podobnie jak wywiad) tylko (!) do rodzaju informacyjnego (ze względu na jego „strukturę i funkcję”, acz z zastrzeżeniem, iż to gatunek „skomplikowany”), zaraz jednakże dodaje, że są również reportaże „wielkie”, czerpiące z technik literackich<sup>52</sup>.

Według Marii Wojtak<sup>53</sup> status gatunkowy reportażu generalnie jest zmienny i „niejasny”. Podkreśla ona bogactwo jego form oraz dynamikę przeobrażeń, a więc immanentną hybrydyczność. Reportażu literackiego i wielkiego jako podgatunku – nie przywołuje. Przedstawiając różnorodność definicji i podziałów, sama proponuje raczej poszukiwanie „adaptacyjnych wariantów wzorca gatunkowego”; owe rozmaite „adaptacje”, „interferencje gatunkowe i krewniacze” (np. w kierunku artykułu) – omawiane przez autorkę na wybranych przykładach – to stające się normą odchylenia od klasycznego wzorca, którym – zdaniem autorki – jest dziś przede wszystkim reportaż publicystyczny (problemowy). Rzecz ciekawa, że Wojtak konstatuje jako – ważny obok obrazowania – dzisiejszy komponent reportażowy właśnie zjawisko wyzwalania się reportażu „spod dyktatu literackości” na rzecz „publicystycznego konceptyzmu”, jak i różnych „adaptacji rzadkich i zaskakujących” (np. szkielec dekalogu zastosowany w reportażu *Dekalog bezrobotnego* Wojciecha Staszewskiego<sup>54</sup>). Naszym zdaniem to ostatnie spostrzeżenie badaczki trafnie wskazuje jedną z głównych metod zbliżenia gatunku do literatury pięknej (koncept, konceptualizm jako narzędzie *stricte* artystycznej oryginalności).

<sup>49</sup> K. Wolny, *O poetyce współczesnego reportażu polskiego (1945–1985)*, Rzeszów 1991, s. 73. W tejże pracy autor zawarł liczne zbudowane przez siebie tabele, porównujące rozmaite kryteria podziału reportaży stosowane przez różnych badaczy (także przez niego samego).

<sup>50</sup> M. Szulczewski, *Publicystyka. Problemy teorii i praktyki*, Warszawa 1976.

<sup>51</sup> M. Gołaszewska, *Estetyka rzeczywistości*, Warszawa 1984, s. 192.

<sup>52</sup> Z. Bauer, *Gatunki dziennikarskie*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów. Nowa edycja*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 2012, s. 268.

<sup>53</sup> M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, Lublin 2004. Rozdz. *Reportaż – informacja zobrazowana*.

<sup>54</sup> „Gazeta Wyborcza”, 14–15.12.2002.



Magdalena Piechota (*Techniki narracyjne we współczesnym polskim reportażu*) wymienia takie ingrediencje narracji przechylające gatunek ku wytworom artystycznym, jak: eseizacja, kolażowość, obecność uniwersalizującej paraboli, technika filmowych zbliżeń<sup>55</sup>.

Spektakularną formą literackości reportażu są obszerne książki reportażowe – tworzone z dystansu do wcześniej uzyskanej wiedzy i faktów – stanowią one zwykle sumę bądź rozwinięcie „zwykłych”, krótkich reportaży (fabularnych, publicystycznych), drukowanych najpierw na gorąco w prasie czy przekazywanych np. jako korespondencja radiowa bądź telewizyjna. Wyróżniają się zwykle nagromadzeniem unikatowych cech stylistyczno-kompozycyjnych, wyczuwalnym oddziaływaniem estetycznym, przypominając powieść, tyle że z niewielkim lub żadnym udziałem fikcji.

Kluczem do rozróżnienia morfologii grupy unikatowych reportaży artystycznych (literackich) od morfologii klasycznych reportaży, realizujących standardowe gatunkowe normy, jest semiologia, a zwłaszcza funkcje komunikatu wyróżnione przez Romana Jakobsona<sup>56</sup>. Zarówno konkretne komunikaty, jak i całe ich grupy gatunkowe charakteryzują się eksponowaniem jednych funkcji, zaś marginalizowaniem innych, zgodnie ze swoim przeznaczeniem. Tak więc np. reportaż fabularny (nastawiony *stricte* referencyjnie) realizuje przede wszystkim funkcję przedstawiającą, dodatkowo tylko wspomaganą przez funkcje: konatywną, apelu, emotywną, autoteliczną. Reportaż publicystyczny – tu funkcja przedstawiająca sytuuje się oczywiście również na czele, jednak funkcje apelu i emotywna mają większe (a czasem zbliżone do przedstawiającej) znaczenie, pojawia się też widoczna rola funkcji poetyckiej, a czasem metajęzykowej (autor mówi o swej pracy, o specyfice gatunku, czasem jego teorii). Reportaż literacki (i „wielki”) odznacza się szczególnym wyróżnieniem funkcji poetyckiej (autotelicznej), przykuwającej uwagę nawet większą niż emotywna, apelu i przedstawiająca (ta ostatnia, nadal istotna, nie musi wcale odgrywać pierwszorzędnej roli!).

Wytypujmy pokrótce szczegółowe strategie realizowania funkcji poetyckiej (autotelicznej) w reportażu literackim, czyniące go komunikatem *quasi*-artystycznym (nazywanym też ogólniej reportażem literackim i „wielkim”). Punktem odniesienia i źródłem terminologii powinna tu być teoria powieści jako najbogatszego gatunku prozy narracyjnej artystycznej (pokrewnej repor-

---

<sup>55</sup> M. Piechota, *Techniki narracyjne we współczesnym polskim reportażu*, [w:] *Mistrzowie literatury czy dziennikarstwa?*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopek, Warszawa 2011.

<sup>56</sup> Por. R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1972. Także: P. Guiraud, *Semiologia*, Warszawa 1974, przeł. S. Cichowicz, rozdz. *Funkcje i „media”*; H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, dz. cyt., s. 80–81.

tażowi, wchodzącej z nim – jak już powiedzieliśmy wyżej – w relacje transmedialne oraz intermedialne). W powieści wyróżnia się trzy główne składniki konstytuujące świat przedstawiony<sup>57</sup>: strukturę narracyjną (czyli tzw. plot, sjużet), charakterystykę postaci oraz tło<sup>58</sup>.

Struktura narracyjna (składająca się z wydarzeń i epizodów oraz motywów) to pole dla autorskiej inwencji. Autor organizuje: tempo narracji, proporcje między scenami dramatycznymi, obrazami, streszczeniami, czasowo-przyczynowy układ motywów, sposób rozpoczynania narracji (np. od środka bądź od końca), rozmaite przesunięcia tejeż (takie jak przeskok w przód, wstecz).

Pojawia się też w strukturze narracyjnej symultanimizm bądź to, co bywa nazywane w powieści budową szkatułkową (opowieść w opowieści), np. w *Białej Marii* Hanny Krall jest to poszukiwanie losów osób związanych w różny, czasem daleki sposób z dziewczynką, od której wszystko się zaczęło (do tego arcyciekawego utworu powrócimy niżej).

Typowy reportaż fabularny (a często i problemowy w części akcyjnej) poprzestaje na chronologicznym układzie wydarzeń, dąży do wiernego, tj. kompletnego (obiektywnego), zgodnego z czasem rzeczywistym, przekazania wydarzeń. Istotnym wyznacznikiem jest też odległość czasu fabuły (i wpisanych w nią retrospekcji) od czasu narracji (czyli opowiadania). W klasycznym reportażu powinna ona być niewielka (chodzi przecież o informacje na temat aktualnych wydarzeń, najbardziej interesujących potencjalnego odbiorcę mediów masowych). Bliższy powieści czy noweli reportaż literacki przybiera natomiast niejednokrotnie postać opowiadania wspomnieniowego, historycznego, *quasi*-filozoficznego (ze znacznym wkładem refleksji abstrakcyjnej, nawiązującej, porównawczej).

Charakterystyki postaci mogą być sprowadzone do prostej, implikowanej paktem faktograficznym formuły prezentacyjnej, te bogatsze bywają albo statyczne, albo dynamiczne (związane z akcją), lecz mogą to też być, jak w powieści psychologicznej, bardzo bogate, wielowymiarowe sylwetki budowane

---

<sup>57</sup> W pojęciu świata przedstawionego nie musi kryć się – i zwykle nie kryje – jedynie świat zewnętrzny, obiektywnie istniejący, doświadczony przez autora czy jego informatorów, choć może on zawierać konkretny procent obiektywnej rzeczywistości (np. w powieści autobiograficznej, biograficznej, historycznej, z kluczem, naturalistycznej itd.). Z kolei w klasycznym reportażu (zwłaszcza fabularnym) tożsamość świata przedstawionego z doświadczanym przez reportera czy pozyskiwanym z wiarygodnych (sprawdzonych) źródeł obrazem powinna być najlepiej bliska stu procent. Przekonaniu o tym służą m.in. dystynktywne cechy tego gatunku, takie jak obecność dat, liczb, nazwisk, nazw, cytatów – dających się zweryfikować za pomocą innych zewnętrznych źródeł (tzw. wyznaczniki asercji).

<sup>58</sup> Poniższa typizacja za: R. Wellek, A. Warren, *Istota i odmiany prozy narracyjnej*, [w:] tychże, *Teoria literatury*, dz. cyt.; B. Chrzastowska, S. Wysłouch, *Poetyka stosowana*, Warszawa 1978, rozdz. 6, *Epika*; H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, dz. cyt., rozdz. *Sposób istnienia i budowa dzieła literackiego*.

środkami artystycznymi, oparte na konstrukcji narratora wszechwiedzącego (i znowu – takiego nie powinno być w reportażu zgodnym z normą gatunkową). Gdy idzie o tła, w powieści mogą one w sposób bardzo deskryptywny i rozbudowany ukazywać środowisko, jak i wyrażać społeczne tendencje, nawet symbolizować odczucia bohaterów (opis romantyczny); tło może być nawet czynnikiem determinującym całą fabułę czy przeistaczać się – jako ożywione przedmioty, miejsca – w bohatera.

Kluczowa dla klasyfikacji konkretnego reportażu do grupy „literackich” (artystycznych) jest konstrukcja narratora. W klasycznym reportażu powinien on być głównie medium możliwie „przezroczystym” wobec wiedzy faktograficznej, zaś ta wiedza z natury rzeczy ma być możliwie pełna, zdobyta w trudzie i z poświęceniem nawet, ale nie absolutna: takiej uczciwy eksplorator rzeczywistości nigdy nie posiada, zwłaszcza jako pracujący szybko i w terenie dziennikarz. Inaczej w epice: narrator często przyjmuje pozycję „wszechwiedzącego”, pisze w trzeciej osobie, nie tylko zna (czyli w gruncie rzeczy kreuje) losy i życie wewnętrzne postaci (zaprzęgnięte w tę część narracji są osobiste doświadczenia piszącego, erudycja, psychologizm, a nawet metafizyka). Referencyjności w wydaniu narratora wszechwiedzącego służą rozmaite kreowane monologi wewnętrzne postaci, strumienie świadomości, mowa pozornie zależna itp., narrator chętnie wplata własne interpretacje zachowań, odczuć, przemyśleń bohaterów. Nie trzeba dodawać, iż całe to wzbogacenie – zarówno tematyczne, jak i konstrukcyjne – odbywa się z istotnym udziałem fikcji<sup>59</sup>, mającej implikacje nie tylko we własnych doświadczeniach autora, lecz także – w przypadku utworów bardziej kreacjonistycznych – w fantazji. Należy w tym miejscu przypomnieć, że samo pojęcie fikcji, szczególnie to odnoszone do utworów literatury (tej fabularnej, jak i użytkowej), ma bogatą, sięgającą starożytności historię i różne konotacje. Podstawowa jest tu kwestia poznawczej potencjalności (!) fikcji w konkretnym dziele. Jak trafnie dowodził Henryk Markiewicz: właśnie „głównie poprzez fikcję występują w literaturze treści poznawcze (jak również postulatywne)”. I dalej: „jeśli znaczenie tego terminu rozszerzyć na »wierność reprezentowania« (*truth to*) – wówczas można przypisać prawdziwość niektórym dziełom literackim opartym o fikcję”<sup>60</sup>. To tak właśnie może funkcjonować fikcja w tekście dziennikarskim – jako fikcja funkcjonalna, służąc zgłębianiu wiedzy o rzeczywistości pozatekstowej (niezależnie od autonomicznej wartości estetycznej takiej narracji).

---

<sup>59</sup> Przez fikcję literacką rozumiemy za H. Markiewiczem „rzeczywistość przedstawioną, wyznaczoną przez zdania, które z domniemanej perspektywy autora nie są sądami prawdziwymi bądź hipotezami mocno uzasadnionymi, a zarazem pozwalają rozpoznać swą nieasertoryczność”. H. Markiewicz, *Fikcja w dziele literackim a jego zawartość poznawcza*, [w:] tegoż, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, dz. cyt., s. 121.

<sup>60</sup> Tamże, s. 146.

Inną jeszcze warstwę stanowią snute przez narratora w reportażu refleksje, komentarze, prezentowane systemy wartości; ważnym a subiektywizującym ogólny, jak i szczegółowy obraz narzędziem stać się mogą także ironia, groteska, dowcip językowy, *pure nonsense*, sytuacje surrealne. Podobnie do roli indywidualizującego paradygmatu urastać może zarówno estetyka przejaskrawień w postaci patosu, liryzmu, jak i przeciwnie – turpizmu, brutalizmu, minimalizmu. Ingredyenty te w reportażu literackim (podobnie jak zdecydowanie szeroka i zróżnicowana paleta środków artystycznych oraz językowych) są wyznacznikiem (wskaźnikiem) całego badanego tu przez nas zjawiska. Podobne zastosowanie, niosące właśnie odczucie oryginalności, nawet artystycznej „sztuczności” (jako skupienia uwagi na samym stylu wypowiedzi), ma autorski koncept, który rozumiemy za Januszem Sławińskim jako: „wyszukany pomysł determinujący zawartość myślową oraz budowę utworu lub jego fragmentu”<sup>61</sup>, podobnie pokrewne mu paradoksy, antytezy, paralelizmy, oksymorony, determinujące niejednokrotnie całą strukturę narracyjną. Znakomitym konceptem jest np. przeplatanie głównego wątku narracji oryginalnymi fragmentami depesz nadawanych przez Kapuścińskiego w jego reportażu z objętej wojną Luandy (*Depesze*, w tomie *Jeszcze dzień życia*). Podobnie: tytułowe buty jako „komunikaty wojenne” i probierz stosunku do wojny u tegoż Kapuścińskiego, w tomie *Wojna futbolowa* oraz *Bitwa o Wzgórze Golan* (w tomie *Chrystus z karabinem na ramieniu*), czy czerwony sweter Marka u Hanny Krall w *Zdążyć przed Panem Bogiem*. Warto też jako przykład konceptu „totalnego”, ustawiającego całą fabułę i narrację, wymienić reportaż *Najniższa półka* Wojciecha Staszewskiego, będący szukaniem – w kolejnych podrozdziałach – tajemnicy opłacalności produkcji i sprzedaży 13 produktów najtańszych w swoich grupach asortymentowych: od najtańszego chleba przez szynkę i piwo po... prezerwatywy. Całość zamknięta została kapitalną pointą, że tylko w segmencie prezerwatyw i przecierów dla dzieci ludzie najchętniej sięgają po wyroby droższe...<sup>62</sup>.

Wróćmy jednak do zagadnienia fikcji w kontekście typów narracji. Co innego, gdy autor świadomie i z premedytacją wprowadza swego narratora (czyli w uproszczeniu: siebie) do wewnątrz świata przedstawionego. Z jednej strony – jak obrazowo nazywają to Chrzęstowska i Wysłouch – „obniża to jego prestiż”<sup>63</sup>, bo zmienia się (znika) autorytatywny ton oraz nieomylność, z drugiej strony wybitnie uprawdopodobnia to właśnie fikcję. Paradoksalnie: do narracji tym samym wkracza subiektywizm, lecz jest to jednak generalnie

<sup>61</sup> *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, dz. cyt., s. 257.

<sup>62</sup> W. Staszewski, *Najniższa półka*, „Duży Format”, 21.04.2008.

<sup>63</sup> B. Chrzęstowska, S. Wysłouch, *Poetyka stosowana*, dz. cyt., s. 371.

mylące, ponieważ mamy do czynienia znów nie tyle z autentyzmem, ile „fikcją autentyzmu” (w powieści jest to tzw. fikcja powieściowa, w reportażu mówimy natomiast o sygnałach bądź wskaźnikach asercji).

Bardzo wyrazistym i coraz częściej stosowanym chwytem artystycznym w reportażach współczesnych jest elipsa. Zamiast rozbudowanej metaforyki i długich okresów zdaniowych pojawia się semantyczna i składniowa powściągliwość, mówienie „przez zaciśnięte zęby”, niedopowiadanie, wymowna rola milczenia, jak w konstrukcjach poetyckich.

Wróćmy do szczególnie istotnej kwestii dopuszczalności fikcji w tekście tworzonym i rozpoznawanym jako dziennikarski bądź „w zasadzie” dziennikarski, jako taki pozycjonowanym w mediach i w refleksji krytycznej. Badacze i sami dziennikarze parający się też teorią gatunków są w tej kwestii podzieleni. Dajmy parę przykładów.

Kazimierz Wyka, jeden z najsłynniejszych polskich badaczy literatury, w swym *Pograniczu powieści* (1948), w rozdziale pod takim samym tytułem, mówi o dwóch drogach literatury: ku prawdzie i ku epice. Tej pierwszej drodze patronuje – jako gatunek – właśnie reportaż, po którego wzór niejednokrotnie sięgali i sięgają także twórcy literatury zwanej „piękną” (beletrystyki), konstytuując jej odłam zwany dziś przeważnie literaturą faktu, a przez Wykę określony właśnie jako „pogranicze powieści”. Podając przykłady (wzory?), autor dokonał analizy trzech książek epickich, związanych z tematyką wojenną, opartych na osobistym przeżyciu (uczestnictwie w akcji) ich autorów bądź wnikliwej obserwacji faktów, zbieraniu relacji od bohaterów. Owe utwory to *Droga wiodła przez Narvik* Ksawerego Pruszyńskiego, *Dymy nad Birkenau* Seweryny Szmaglewskiej oraz *Noc* Jerzego Andrzejewskiego. To właśnie dominacja faktów, ich sprawdzalność, aktualność otwierały – zdaniem Wyki – nowe perspektywy przed całą epiką. Wymiana ta nie działa jednakże według niego (bądź nie sprawdza się na szerszą skalę) w drugą stronę. W *Pograniczu powieści* znalazła się także słynna definicja reportażu oparta właśnie na antynomii „proza powieściowa – autentyk” w powiązaniu z nadrzędnym celem świadczenia o prawdzie, wspólnym dla obu omawianych gatunków piśmiennictwa: „Reportaż jest wyprzedzeniem prozy powieściowej ku tematowi, które jeszcze nie podległy przetworzeniu artystycznemu, jeszcze zbyt bliskie, ażeby osiąść wobec nich dystans, domagają się jednak wyrazu i zapamiętania”<sup>64</sup>. Zdaniem Wyki, granica powinna być więc wyraźna, a takie elementy, jak: fikcja, pełny psychologizm, obszerny komentarz odautorski, generalizowanie na podstawie tematu, brak tworzywa w postaci mowy żywej – to przywileje li tylko beletrystyki.

---

<sup>64</sup> K. Wyka, *Pogranicze powieści*, Warszawa 1989, s. 73.

Zdaniem nestora, mistrza i teoretyka polskiego dziennikarstwa, Melchiora Wańkowicza reportaż nie tylko może korzystać z artystycznych składników, zaskakiwać kompozycją i traktowaniem faktów, ale twórcy tego gatunku powinni dążyć stale do „poszerzania jego konwencji”, odchodząc od prostego i chronologicznego – z użyciem wyłącznie naturalnego, ogólnego języka – odzwierciedlania faktów. Kontrowersje budziła i budzi też do dzisiaj podstawowa Wańkowiczowska zasada podziału reportażu według kryterium uczestnictwa autora-narratora oraz sposobów pozyskiwania przez niego faktów. Autor *KaraŃki La Fontaine'a* dzieli bowiem, jak wiadomo, rzeczony gatunek na: „reportaż świadka” oraz „reportaż z drugiej ręki”, inaczej zwany „pośrednim”. W tym drugim typie akcent kładziony jest na odtwarzanie, z niezbędnym wykorzystaniem własnej wyobraźni, faktów zdobytych cudzymi zmysłami czy zapisanych w cudzych pamiętnikach, listach, dokumentach (tzw. cudzy tekst). Prawo zaboru cudzych narracji i wykorzystania ich we własnym tekście uzasadniane jest właśnie tym, że „nowy” autor wniósł duży własny wkład, polegający na artystycznym przetworzeniu. Szczególną formą reportażu z drugiej ręki jest reportaż historyczny, w którym rekonstruuje się przebieg dawno minionych zdarzeń w sposób dający odbiorcy złudę obecności w tamtym miejscu i czasie. W tym kontekście Wańkowicz podkreśla rolę „podkładu historycznego”, wszelkich retrospekcji, odwołań do lektur – co zbliża reportaż do gatunku eseju, a trochę gawędy (której styl jest w Wańkowiczowskim piarstwie reportażowym genetycznie uzasadniony). Idąc tą drogą rozumowania, autor *KaraŃki...* jako prawzory poetyki reportażu wojennego i historycznego wymienia teksty Jana Długosza (jego relację z bitwy pod Grunwaldem napisaną pięć lat po tym słynnym wydarzeniu), Thietmara, Galla, Kałłubka!

Najcenniejsza w teorii Wańkowicza jest jednak naszym zdaniem – stawiająca reportażowi wysoko poprzeczkę – kategoria prawdy esencjonalnej (ang. *the essential truth*), oznaczająca, że celem prawdziwego reportażysty nie jest ukazanie chronologicznej sekwencji faktów, lecz wydobycie głównego problemu (historii, struktury, konsekwencji zagadnienia), w czym może też być pomocna fikcja! Dla wsparcia swej tezy przytacza Wańkowicz sugestywną wypowiedź profesora Hilliera Kriegsbauma: „Już teraz nie wystarcza podawać fakty wiarygodne. Teraz wymaga się **prawdy o faktach**”<sup>65</sup>. Przypomina to właśnie tradycyjne oczekiwania wobec literatury pięknej, mającej szukać zawsze jakiegoś uniwersum, wzbijać się ponad dyktat „tu i teraz”.

Kwestii traktowania niektórych, tych najlepszych, reportaży jako sztuki, mówienia o nich w kategoriach *stricte* estetycznych, poświęcił Wańkowicz w *KaraŃce...* cały rozdział: *Sztuka oparta na rzeczywistości*. Reportażowi – i to także dla dobrego wypełnienia głównej jego funkcji, jaką jest „oddanie

---

<sup>65</sup> M. Wańkowicz, *KaraŃka La Fontaine'a*, t. 1, Kraków 1983, s. 233.



prawdy”, niezbędna jest – zdaniem autora *Monte Cassino* – „komponenta artystyczna”. Takiemu wielkiemu reportażowi – na owej komponencie zbudowanemu – przeciwstawia teoretyk i praktyk w jednej osobie tzw. faktomontaż, faktologię i faktografię, dominujące w XIX i na początku XX wieku. Dochożenie reportażu do poziomu sztuki (literatury), wychodzenie z przedsiönka utylitaryzmu na pisarskie salony, pozbywanie się kompleksów – to zdaniem Wańkowicza właśnie istota jego rozwoju w ubiegłym stuleciu. Wańkowicz przeprowadził też sondę na rzezony temat wśród czołowych reporterów i teoretyków, a wyniki przedstawił w omawianym tu rozdziale. I tak, Jerzy Lovell stwierdził, że miejsce reportażu powinno być „pośrodku” (między rodzajami dziennikarskimi a beletrystyką). Krzysztof Teodor Toeplitz kładł akcent na konieczną w pracy reportera „intuicję artystyczną” (bardzo ciekawy pogląd). Jan Parandowski potępiał w ogóle proste kategoryzacje jakichkolwiek utworów poprzez siatkę gatunków. Kazimierz Bosak, krytyk „Współczesności”, podkreślał hybrydyczność jako przyszłość pisarstwa w ogóle: „Nieodwracalny proces rozwojowy reportażu – tak charakterystyczny dla ostatnich lat – nazwałbym zanikaniem czystych jego form na drodze wzajemnego przenikania się gatunków literackich”<sup>66</sup>. Podobnie jak Bosak konstatowali – przytaczani przez Wańkowicza – Benedetto Croce, Zbigniew Żabicki, Zbigniew Stolarek, Tadeusz Różewicz (ten ostatni: wielcy reporterzy „rozbili rodzaje literackie”, „zatarli granice między reportażem, prozą artystyczną, prozą poetycką”<sup>67</sup>).

Inny aspekt budowania paraartystycznego czy artystycznego paradygmatu reportażowego to – często podnoszona przez Wańkowicza – kwestia obiektywizmu, a konkretnie zastępowania go własną reporterską wiedzą bądź odczuciem. Autor *Karafki...* podkreśla swe zdanie świetną metaforą, użytą przez niewskazanego z nazwiska redaktora „Vossische Zeitung”: „Reporter przeżuwa fakty, miesza z własną śliną”.

Z Wańkowiczem (swoim mistrzem!) nie zgadzał się w zasadniczych kwestiach prawa do fikcji oraz rozumienia reporterskiego obiektywizmu Krzysztof Kąkolewski, wybitny praktyk i teoretyk gatunku. Wańkowicz cytuje jego oryginalną tezę: „Wartość estetyczna w literaturze jest niejako funkcją wartości informacyjnej”<sup>68</sup>. Tezy tej Kąkolewski dowodził w swej pisarskiej praktyce, np. znanym cyklem pod oksymoronicznym tytułem *Baśnie udokumentowane*, sugerującym, że najwspanialsze historie, sprawiające wrażenie, iż muszą być dziełem fantazji, pisze samo życie; sztuką jest tylko je wynaleźć, odpowiednio przedstawić, dotrzeć do ich dna. Pod kategorię swoich „baśni udokumentowanych” podciąga Kąkolewski trzy, należące do jego najślynniejszych, reportaże,

---

<sup>66</sup> Tamże, s. 239.

<sup>67</sup> Tamże.

<sup>68</sup> Tamże, s. 231.

będące wiwisekcją zbrodni dokonanej przez gang Charlesa Mansona w willi Romana Polańskiego (i tła tych wydarzeń): *Jak umierają nieśmiertelni*, *W brzuchu potwora*, *Jak umierają nieśmiertelni (część druga)*.

To, co prezentuję Czytelnikom – stwierdza Kąkolewski – należy do gatunku, który nazywam »baśnią udokumentowaną«. Kopciuszki, sierotka Marysia, babcia i wilk są wśród nas. Stali się postaciami literackimi, bo zapragnęli nimi być. Zmyślili siebie. Udawanie jest epidemią współczesności. W straszliwej masie trzech miliardów człowiek, aby być innym, posługuje się literaturą, filmem, telewizją, by »dotworzyć« siebie<sup>69</sup>.

W tym błyskotliwym, posługującym się właśnie artystycznymi metaforami wywodzie reporter zwraca uwagę na współcześnie ważne dla dziennikarza czy pisarza tworzywo, jakim są liczne – czarne i białe – mity współczesne (zogniskowane m.in. w kulturze masowej), jak i całe zastępy autokreatorów, mitomanów, dostarczających niezmierzone pokłady „autentycznej fikcji”, czekającej tylko na opisanie, zbadanie, zmultiplikowanie w mediach. Takie – z pozoru niewiarygodne, porażające, literacko sensacyjne – są w reportażach Kąkolewskiego właśnie biografie i „przygody” Romana Polańskiego, Wojtka Frykowskiego, Sharon Tate, niespełnionego artysty i proroka Charlesa Mansona i innych. Udziałem Kąkolewskiego – czyli właśnie chyba jednak dodatkowym wkładem autorskiego artyzmu w owe „czarne baśnie” – jest nadanie im ostrego językowego szlif, stopniowanie elementów grozy, tajemnicy, horroru, szukanie w nich spiskowych teorii (wszakże na podstawie faktów).

Bardzo ciekawym i ważnym teoretycznym rozwinięciem realizowanych przez Kąkolewskiego w praktyce koncepcji reportażu, „otwartego” na niewiarygodne obszary, gdzie gołe fakty spotykają się z pięknem słowa i narracji, jest jego artykuł *Wokół estetyki faktu*, zamieszczony w tomie zbiorowym *Genologia polska*. Reporter występuje tam obok czołowych teoretyków i historyków literatury, a jego tekst imponuje naukowym ujęciem tematu i takimże warsztatem (o strukturalistycznej proveniencji). Nie przesadzimy chyba, gdy powiemy, że to do dziś najbardziej imponujący tekst genologiczny, jaki wyszedł spod pióra rasowego reportera. Kąkolewski, opierając się na wywodach takich poprzedników, jak José Ortega y Gasset, Roger Caillois czy Kazimierz Troczyński, dokonuje ciekawej typizacji piękna (i zarazem artyzmu), jakie może nieść reportaż i szerzej – literatura faktu. Przede wszystkim mamy tu więc do czynienia z czystym pięknem, tj. „pięknem zdarzeń”, tkwiącym w samym tworzywie i jego „naturalnej strukturze”. Natura (pojęcie to rozumie szeroko – jako rzeczywistość obiektywną) bowiem w szczególnych przypadkach „tworzy sztukę”, a reporter dokonuje tylko transformacji („zniekształceń celowych”) faktów i „fabał życiowych”, także ich selekcji, by wyeliminować „szumy”. Cały

---

<sup>69</sup> K. Kąkolewski, *Jak umierają nieśmiertelni. Baśnie udokumentowane*, Warszawa 1976, s. 7.



czas jednak przyświeca mu nadrzędny cel informowania. Idzie zatem o „wy-modelowanie” lepszej i bardziej komunikatywnej, „idealnej niemal” struktury zdarzeń. Dodajmy – że to reporter musi tę idealną strukturę wynaleźć albo czasem sprowokować, wywołać, choćby swoim udziałem czy specjalnie postawionymi pytaniami. Otwarte pozostaje zatem, jak sądzimy, pytanie: czy i w jakim stopniu te zabiegi wpisać na konto arcyzmu czy szerzej – „estetyki”, ale nie tej „estetyki faktu”, tylko tej kreatywnej, odautorskiej.

Inaczej jest z drugim wyodrębnionym przez Kąkolewskiego w przytoczonym artykule typem piękna reportażu (i pokrewnej mu literatury faktu). To „wartość artystyczna drugiego rzędu” i „druga odmiana artystycznego reportażu”, w którym mamy już do czynienia z „artystyczną obróbką”, „opracowaniem” surowych – i niewystarczających już reporterowi, jako takie – faktów. Następuje ich „przetapianie”, wzrasta znana z poprzedniego typu rola selekcji i montażu. Szkoda, iż Kąkolewski nie rozwinął definicji tego drugiego, bardziej artystycznego, typu reportażu, którego istnienie, jak widać, dopuszcza. Domyślamy się, że gdyby to zrobił, mówiłby o użyciu konkretnych środków artystycznych w opisie i charakterystyce, o budowaniu hipotetycznych dialogów, malarskiej plastyce w przedstawianiu tła, a może i zastosowaniu dopełniającej fakty fikcji. Charakterystyczne, iż na końcu swej rozprawy autor tak spaja oba wyodrębnione przez siebie typy reportażowe: „W obu przypadkach wartość artystyczna jest jednak oboczna wobec wartości informacyjnej. Jest to odrębne zagadnienie, wymagające osobnego szkicu”<sup>70</sup>.

Kazimierz Wolny-Zmorzyński – wyraźnie tonuje te możliwości. W książce dotyczącej w całości teorii reportażu (*Reportaż – jak go napisać?*) stwierdza:

[...] można wyodrębnić dwa stanowiska – „literackość” jako poetykę portretu i narracji dla przedstawienia [...] faktów i klimatu wydarzeń oraz „literackość” jako wprowadzenie fikcji dla uplastycznienia obrazu realnych zdarzeń. I tylko pierwsze stanowisko odpowiada kategorii gatunkowej reportażu. Drugie odnosi się do utworów z dziedziny literatury pięknej czy literatury faktu, w których jedynie można mówić o elementach reportażowych. W reportażu bowiem zachodzi sprzężenie zwrotne – ujęcie faktów [...] środkami literackimi, ale bez domieszki fikcji<sup>71</sup>.

Kończąc ten przegląd stanowisk, chcielibyśmy przypomnieć zdanie czołowego dziś reportera młodszego pokolenia, Mariusza Szczygła, odznaczającego się dużą samoświadomością pisarską i wiedzą teoretyczną. Sugestywną

---

<sup>70</sup> K. Kąkolewski, *Wokół estetyki faktu*, [w:] *Genologia polska...*, dz. cyt., s. 505 (To nowsza wersja tekstu tegoż autora, zamieszczonego pierwotnie w „Studiach Estetycznych”, t. 2, 1965).

<sup>71</sup> K. Wolny-Zmorzyński, *Sztuka reportażu wojennego Melchiora Wańkowicza*, Warszawa 2004, rozdz. *Wyznaczniki reportażu*, s. 22. Por. tenże, *Reportaż*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*. Nowa edycja, dz. cyt.

definicję reportażu jako dzieła unikatowego i wybiegającego poza aktualną rzeczywistość sformułował on, pisząc o twórczości Józefa Mackiewicza:

Reporter Mackiewicz odnajduje wieś, w której ponoć nie wie się, że była jakaś wojna, a ludzie załatwiają swoje potrzeby wprost za progiem domu, bo „nikt” nie widzi [mowa o reportażu Mackiewicza na temat pewnej dziewiczej wsi poleskiej – *Przez błotną pustynię wiedzie droga do raju* – przyp. A.K., E.Ż.-H.]. Byłby jednak tylko **opisywaczem**, a nie **reporterem**, gdyby pogłosek o jej istnieniu nie potraktował jako **diagnozy** polskiego społeczeństwa, a tajemniczej wsi jako **metafory**<sup>72</sup> [podkreślenia – A.K., E.Ż.-H.].

Nie być li tylko „opisywaczem” to – rozwińmy te konstatacje Szczygła – szukać między faktami niezwykłych spięć znaczeń, parabol, symbolicznej wymowy, magii rzeczywistości – pokrewnej magii sztuki, a może nawet ją przewyższającej (por. tezy Kąkolewskiego). Dla Szczygła czy jego mistrzyni – Hanny Krall – by uczynić reportaż wielką literaturą, nie potrzeba „urody słów”, bogactwa plastycznego opisu, wyszukanej retoryki komentarza. Więcej zrobić może czasem elipsa, milczenie, niedopowiedzenie, zaskakujące zestawienie faktów. Podobnie jak np. w liryce Różewicza, która wyrzekła się poetyckich środków, a liryką być nie przestała – czystą poetyckość znajdując właśnie „na ulicy”.

Co składało się w XX wieku i co składa dzisiaj na te artystyczne komponenty, a może lepiej powiedzieć – za Wańkowiczem – artystyczne „fundamenta” reportażu prawdziwie dojrzałego i literackiego? Zreasumujmy: 1) wielowymiarowość, czyli fakty + psychologia (Wańkowicz pisze np.: „zastanawianie się nad nie wyrażonymi myślami bohatera”!<sup>73</sup>) + własne rekonstrukcje historyczne + wplatanie i komentowane (także beletryzowane!) dokumenty, 2) chronienie się od „nawały faktów” poprzez autorskie (twórcze, własne) ich dobieranie, następnie układanie z nich mozaiki, jak z kamyczków (tymi kamyczkami są wydarzenia, postaci, dokumenty), 3) przywilej fikcji (w celu uzupełnienia brakujących faktów, pogłębienia obrazu tych zdobytych), 4) poszerzanie konwencji poprzez włączanie cech innych gatunków (hybrydyczność, transgatunkowość, stylizacje na gatunki), 5) odejście od prostego aktualizmu (przybliżanie czytelnikowi prawd, a nie tylko aktualnych faktów – *essential truth*), 6) swoboda wprowadzania różnych wypowiedzi i komentarzy odautorskich, 7) konceptyzm, 8) stosowanie środków stylistycznych tych samych, z jakich korzysta epika i liryka, czyli literatura fikcjonalna, 9) korzystanie z wszelkich odmian języka (w tym archaizacji).

<sup>72</sup> M. Szczygieł, *Zobaczyć, sprawdzić, zlustrować, ustalić*, [w:] *100/XX. Antologia polskiego reportażu XX wieku*, t. 1, red. M. Szczygieł, Wołowiec 20014, s. 557.

<sup>73</sup> M. Wańkowicz, *Karafka...*, t. 1, dz. cyt., s. 197.

Przedstawmy teraz kolejno kilka przykładów przekładania tych teorii na reporterską praktykę mistrzów reportażu podnoszonego do rangi sztuki słowa.

### Przykład I: Egon Erwin Kisch

Uznawany za jednego z najwybitniejszych reporterów wszechczasów Egon Erwin Kisch pochodził z zamożnej zasymilowanej żydowskiej rodziny kupieckiej, zamieszkującej w Pradze, stolicy Czech, będących częścią imperium austro-węgierskiego. Kisch, jak duża część żydowskiej diaspory w Czechach, pisał po niemiecku do związanych z niemiecką społecznością gazet („Prager Tagblatt”, „Bohemia”). Zrazu specjalizował się w prostej tematyce lokalnej (reportaże kryminalne, praskie osobliwości, ciekawe zawody). Stopniowo stał się liderem i wzorem podnoszenia reportażu do rangi sztuki.

Kisch był wyjątkowo barwną, silnie emocjonalną osobowością (charakteryzowały go: głód przygód i sensacji, swoista nadpobudliwość, chorobliwa wręcz ciekawość). Nieprzypadkowo przyjaźnił się z praską bohemą, zwłaszcza z Jarosławem Haškem i Maksem Brodem, znał się dobrze z Franzem Kafką; był stałym bywalcem praskich szynków, piwiarni, nocnych lokali, ludowych tancbud, przytułków, dzielnic budzących strach, jak i różnych przybytków uciech – tam zbierał tematy. Reportaże właśnie z pierwszego, praskiego okresu twórczości (przed I wojną światową) zostały zebrane w dwóch książkach reportażowych: *Z praskich ulic i nocy* oraz *Praskie dzieci*. Początkowo Kisch starał się wykazywać duży szacunek dla faktów, zbierał je z wielkim poświęceniem i podawał z pieczołowitością. Szybko jednak hegemonia uporządkowanych epizodów zaczęła go nużyć, nie wystarczała mu. Coraz bardziej zaczynały interesować go zjawiska marginesowe, dziwne, absurdalne. Poszukiwał oryginalnych detali, podkolorowywał je stylistycznie (także dodawał dialogi), wkładał w nie własne emocje. Autorzy monografii poświęconej Kischowi – Dušan Hamšik i Alexej Kušak – mówią o swoistej „metodzie przeżywania” faktów przez tego reportera, prowadzącej do sytuacji, gdy „autor niejednokrotnie zaciera granice pomiędzy przedmiotem a podmiotem i staje się sam dla siebie obiektem obserwacji”<sup>74</sup>. Monografiści wspominają też o sposobach wtapiania się przez Kischę w badane środowisko (np. lumpenproletariackie) – poprzez odpowiednie przebranie, używanie wyrazów i zwrotów żargonowych. Metoda ta opisana została zresztą przez samego Kischę w przezabawnym reportażu *Powódź w Konopište* (tom *Jarmark sensacji*): reporter wynajął elegancką bryczkę, założył cylinder, przybrał arogancką minę, by przejść przez posterunek

---

<sup>74</sup> D. Hamšik, A. Kušak, *Egon Erwin Kisch*, przeł. M. Perlman, Warszawa 1966, s. 35.

żandarmerii do książęcego pałacu w czasie tytułowego kataklizmu (udało się, mimo że prasa miała tam surowy zakaz wstępu).

Regułą staje się u Kischa panoramiczne spojrzenie na zjawiska, by ogarnąć coraz więcej detali, absurdów życia. Podobnie zaskakujące jest pointowanie reportaży. Wszystko to nadaje tekstom charakter szeroko literacki, epicki, poetycki nawet.

Pod piórem Kischa powstają formy zasługujące na miano hybryd gatunkowych, dziennikarsko-pisarskich eksperymentów. Już teksty zamieszczane w „Bohemii”, choć zamówione jako reportaże, redaktor naczelny umieszczał w szpalcie felietonowej, ze względu na ich unikatowy i barwny charakter. W rezultacie powstaje oryginalny cykl hybryd (*Praskie spacery*). Po latach – w tekście pt. *O reportażu (Jarmark sensacji)* – nazywa je ironicznie: „nieaktualnymi, lokalnymi opowiadaniem”. Kolejny cykl w tejże „Bohemii” nosił tytuł *Praskie nowelki*. Tematami były m.in. osobiste wspomnienia i wątki historyczne – stanowi to ważny etap poszerzania konwencji reportażu, zwykle zogniskowanego na aktualnych wydarzeniach. Cykliczność (tematyczna) reportaży Kischa była odtąd stałą cechą jego twórczości, także zbliżającą je do literatury: poszczególne cykle przeistaczały się następnie w samodzielne książki, żyły poza prasą jako trwalsze i bardziej uniwersalne dzieła – jak literatura piękna. Taką dziennikarsko-artystyczną formą reportażu była też wydana w 1914 roku powieść *Opiekun dziwek (Der Mädchenhirt)* – czyli beletryzowany reportaż, na który składały się literacko dopracowane wcześniejsze historie, publikowane w gazetach praskich.

Do najbardziej znanych reportaży Kischa wywodzących się z pierwszego, praskiego okresu twórczości należy *Wniebowstąpienie Szubienicznej Toni*, tekst rozwijany etapami. Najbardziej „rewolucyjna” jest w tym projekcie jego druga część, implementująca narrację nie tylko że epicką, ale opartą na żywej fantazji (fikcji) oraz grotesce. Początek pomysłu był typowy dla środowiskowo-kryminalistycznych zainteresowań reportera. Jako stały bywalec praskich knajp, natrafił Kisch na legendę pewnej prostytutki, która jako jedyna odpowiedziała na apel władz policyjnych i oddała się odrażającemu „zbrodniarzowi Prokupkowi” w ramach jego ostatniego życzenia, przed wykonaniem kary śmierci. Za ten gest Toni spotkała się z ostracyzmem i obśmiewaniem w swym środowisku (dano jej m.in. przydomek „Szubieniczna”, co ostatecznie pozbawiło ją klientów, a tych dawniej miała sporo). Wykluczenie skutkowało nawet pojedynkiem Toni, na pięści, z najzjadlejszą z jej prześladowczyń, a dawną koleżanką. W rezultacie Toni trafiła do więzienia, gdzie umarła ze zgryzoty. Kisch opisuje najpierw swe reporterskie wysiłki, mające doprowadzić do spotkania i rozmowy z Szubieniczną Toni, w celu odkrycia i utrwalenia całej prawdy o nieszczęsnej. Zbieranie materiałów o Toni daje okazję do wyeksponowania wielu anegdot i skandali obyczajowych, powstaje w środku reportażu szkic o praskim nocnym życiu i jego aktorach (oficjalnie – przykładowych mieszczą-

nach i urzędnikach). W opisach tych reporter wyraźnie żegluję już w stronę groteski, a gdy udaje się wreszcie dotrzeć do Toni i zmusić do zwierzeń, ta przed kolejnym spotkaniem z Kischem umiera. To jednak nie deprymuje reportera, który postanawia dopełnić fakty fantazją – tak powstaje najważniejsza część opowieści: sąd nad Tonią i dwojgiem – również zmarłych – kawiarnianych adwersarzy (Dygającą Frydą oraz właścicielem lokalu Izydorem Natscheradem) przed niebieskim trybunałem. Obszerna scena utrzymana jest w artystycznej konwencji bliskiej poetyce surrealizmu, acz pełno w niej jędrnych, stylizowanych na autentyk dialogów, gagów. Co najważniejsze, tekst prowadzi do zaskakującego, ewangelicznego przesłania. To właśnie prosta Toni (która ulitowała się kiedyś nad zbłąkanym nieszczęśnikiem) dostąpiła nieba, gdzie zgodnie z ludowymi wyobrażeniami spełniać będą się jej najczulsze marzenia; zaś przeciwnicy (dwulicowi stróże mieszczańskich zasad) trafiają do piekła. Należy koniecznie zauważyć, że ta fantastyczna historia ma osadzenie w faktach: w ostatniej rozmowie przed śmiercią Toni wygłosiła coś w rodzaju swej mowy obrończej przed wymagowanym sędzią, do którego się zwracała. W reportażu mamy więc do czynienia z konceptem, który później Kisch będzie nazywał „logiczną fantazją” czy fantazją dopełniającą fakty.

Niezwykłym artystycznym eksperymentem – o charakterze transmedialnym i transgatunkowym – było też przenoszenie przez Kische (wspólnie z Emilem Arturem Longenem i Jaroslavem Haškem) niektórych swych reportaży na teatralną scenę. Tak powstały dramatyczne, operetkowe czy kabaretowe (farsowe) wersje, m.in. właśnie *Wniebowstąpienia Szubienicznej Toni*, także *Skradzonego miasta* czy *Z Pragi do Bratysławy w 365 dni*. (W Polsce – w II połowie XX wieku – także mieliśmy do czynienia z przeniesieniami wybitnych reportaży i książek reportażowych na scenę czy do filmu, że wymienić tylko *Rozmowy z katem* Moczarskiego, *Cesarza* Kapuścińskiego czy *Zdążyć przed Panem Bogiem* Hanny Krall).

Asumpt do kolejnego eksperymentu z gatunkiem reportażu dała Kischowi I wojna światowa: wcielony do 11. Praskiego Pułku Piechoty, jest przez prawie dwa lata (do momentu odniesienia ran i odesłania do domu) żołnierzem na froncie serbskim (kapralem, później kadetem). Wszystko opisuje na gorąco w swym wojennym dzienniku; umieszcza tam też cytaty z gazet, fragmenty listów żołnierzy do domu i z domu do nich, fragmenty meldunków, dane dotyczące poszczególnych starć, ofiar. Powstaje panoramiczny obraz wojny – jako całość przekazujący przede wszystkim rozmiar okrucieństw, trudów walki, jak też absurdu i demoralizacji (np. anegdota o żonach oddających się wyższym wojskowym w zamian za zwolnienie dla męża). Tym łącznym obrazem mizeralizmu i bezsensu wojny jako takiej Kisch wpisuje się w tężejący wówczas nurt literatury pacyfistycznej. Tekst zostaje prawie bez poprawek opublikowany jako książka: hybrydyczny dziennik-reportaż, należący dziś do ścisłej klasyki

dziennikarstwa i literatury wojennej (*Zapisać to, Kisch* – 1919; pierwotny tytuł: *Żołnierze Korpusu Praskiego*). Pisany w narracji pierwszoosobowej, uderza zarówno lapidarnością podawania wielu poruszających faktów, jak i niespodziewanymi opisami o charakterze symboliczno-poetyzacyjnym, np.:

Posuwając się wojsko przedstawiało „nokturn” o porywającej wymowie malarskiej. Wereszczagin, ty tępaku! Na niebie – armia gwiazdna, jakiej się bodaj nigdy na Zachodzie nie widuje, zaś na tle niemal jasnoniebieskiego nocnego nieba znaczył się groźnie i posępnie zarys wojowniczych postaci, ich karabinów i szabel; po prawej stronie drogi bieгло zбочe, którym maszerowali poszczególni piechurzy obok swojej kolumny, by nie lyać tyle kurzu. Z dołu wyglądali niczym giganci postaci arcyniesamowitej<sup>75</sup>.

W wyniku przeżyć i obserwacji wojennych radykalizują się poglądy reportera, coraz bliższego marksizmowi i generalnie ideologii komunistycznej. Jesienią 1918 roku zostaje nawet komendantem Czerwonej Gwardii w Wiedniu. Po upadku ruchu rewolucyjnego w powojennej Austrii i nasileniu się nastrojów nacjonalistycznych (więc i antyniemieckich) w nowo powstałej Czechosłowacji, Kisch udaje się do Berlina. W Niemczech przebywa do roku 1933, kiedy to zostaje, jak wielu innych (komunistów, cudzoziemców, Żydów), aresztowany w związku z pożarem Reichstagu. Staraniem władz czeskich (był znanym dziennikarzem i pisarzem, do którego Czesi się „przyznawali”) uwolniono go. W dalszej konsekwencji wyemigrował następnie do Francji, USA, Meksyku, by w roku 1946 powrócić na stałe do Pragi.

Już w okresie niemieckim Kisch odbył liczne podróże po wszystkich kontynentach, stając się mistrzem reportażu podróżniczego (o silnych inklinacjach społecznych, historycznych, politycznych). Był w Związku Radzieckim, Stanach Zjednoczonych, w Australii; zjeździł Azję, większość krajów Europy. Książki będące owocem tych podróży to m.in. *Szalejący reporter, O carach, popach i bolszewikach, Gonitwa przez czas i epoki, Raj amerykański, Chiny bez maski, Azja odmieniona*. Wspólną cechą reportaży podróżniczych Kischa jest łączenie rzetelnej (zaskakującej, zwykle drobiazgowej) dokumentacji z badaniem faktów i splataniem ich w logiczne ciągi, wskazywaniem przyczyn zła w świecie, także ostrym forsowaniem własnych poglądów, ale z jednoczesnym funkcjonalnym, podkreślającym idee użyciem (nagromadzeniem nawet) różnorodnych środków artystycznych. Przykładem może być przejmujący reportaż z Lourdes (*Kąpię się w cudownej wodzie*, 1934), będący wiwisekcją kultu Matki Boskiej i praktyk ozdrowieńczych za pomocą cudownej wody z tamtejszego źródła. Reporter przeplata aktualną, drobiazgową i plastyczną relację z wiedzą historyczną dotyczącą objawień oraz powstania sanktuarium; nie unika przy tym własnych, w duchu „wojującego” materializmu i ateizmu,

<sup>75</sup> E.E. Kisch, *Zapisać to, Kisch*, przeł. A. Linke, Warszawa 1957, s. 33–34.



refleksji, ocen, graniczących – gdy patrzeć z pozycji ludzi głęboko wierzących – nawet z szyderstwem. Oto fragmenty opisu pochodu pielgrzymów do cudownego źródła:

Na przedzie, w środku, z tyłu przemyka się męskie i żeńskie duchowieństwo – korpus oficerski i podoficerski tej armii, której ofiaruje się kult miast kultury, ciemnotę zamiast światła, której przyrzeka się cuda zamiast udzielić pomocy. Ten pochód trwa osiemdziesiąt lat<sup>76</sup>.

Precyzyjnie zbudowane są liczne desakryfikujące metafory, peryfrazy i epitetety: „poczekalnia Matki Boskiej”, „jej [MB – A.K., E.Ż.-H.] pokój ordynacyjny”, „wodna ceremonia”, „w zbiorowych grobach leżą ofiary poszczególnych procesji”, „oryginał stojącej tam figury” [mowa o NMP – A.K., E.Ż.-H.], „skrzynka pocztowa do korespondencji z zaświatem” [to kosz na prośby o uzdrowienie].

Natrafiamy też jednak na bardzo subtelne poetyzacyjne obrazy, niemające nic wspólnego z tamtą demaskacją czy szyderstwem – reporter stara się oddać nastrój tłumu wierzących, czekających na cud, plastycznie odmalować architekturę i pejzaż:

Podczas gdy skręcaliśmy za węgiel, wyłoniła się przed nami katedra, której kontury za jaśniały jak gdyby rozplamione śpiewem; wrota, wieżycy, okna i rozety promieniały w obramowaniu żarówek. Dzwony śpiewały:

Ave,

Ave,

Ave Maria.

Pochód płomieni głosów posuwał się po zboczu. U stóp ukoronowanej Matki Boskiej płonął wieniec róż, nad jej głową lśniła korona, głośniki wzmagaly nasz śpiew, pochód płomieni i głosów kroczył po drugiej stronie zbocza w dół<sup>77</sup>.

O przesłaniu całego reportażu decyduje jednakże wspomniany już wątek demitologizacyjny: reporter miażdży kult maryjny i kult uzdrowień, świętą dziewczkę Bernadetę i żyjących – jak dowodzi – z tego kultu duchownych. Z przytaczanych statystyk, wyliczeń, ekspertyz nie wypływają bowiem fakty uzdrowień. Nie pasuje wyczytana gdzieś wydajność cudownego źródła (122 hektolitry na dobę) do liczby odbywanych ablucji, litrów cudownej wody codziennie wypijanej, sprzedawanej na straganach, wywożonej przez pielgrzymów. Nie znajduje też reporter przekonujących dowodów uzdrowień w czasie swej bytności w Lourdes. To, co zaś zobaczył, jest jego zdaniem rażącym łamaniem zasad higieny poprzez zanurzanie tysięcy ludzi w tej samej brudnej wodzie, następnie picie tej wody, całowanie krzyżyka i figur; irtuje reportera zbyt merkantylny wymiar uroczystości (kiczowate pamiątki, gazety i broszu-

<sup>76</sup> E.E. Kisch, *Szalejący reporter*, przeł. R. Karst, Warszawa 1953, s. 149.

<sup>77</sup> Tamże, s. 152.

ry o rzekomych cudach, puszki pełne datków). W niezwykle emocjonalnym zakończeniu (zarazem końcowej partii refleksyjnej) Kisch ostro i zaskakująco atakuje z kolei „liberalizm” oraz „reformizm”, które zezwalają na opisane praktyki w ramach poszanowania ludzkiej wolności i prywatności. Konkluduje: „Tu widzimy, jak »prywatna sprawa« stała się publiczną – masy opłacają krucjatę wojującego kościoła swoimi pieniędzmi i swoim życiem”<sup>78</sup>. Warto, kończąc, podkreślić jeszcze jeden ważny – kompozycyjny – rys tego charakterystycznego, artystycznie bogatego i emocjonalnego Kischowskiego reportażu. Przez cały tekst wielokrotnie przewija się (nieznacznie tylko modyfikowane) następujące zabawne zdanie: „Wychodząc z domu, chciałem ze sobą zabrać spodenki kąpielowe i ręcznik”; „A może przecież powinienem był wziąć ze sobą spodenki i prześcieradło kąpielowe” itp. To nachalne i na pozór surrealne w całym kontekście zdanie (związane z udziałem w ablucji, której reporter się poddał, a która odbywa się nago, w jakiejś rytualnej koszuli nakładanej przez „kąpielowych”) jest emblematyczną autocharakterystyką autora sceptyka, zarazem wmontowuje dysonansowy element komiczny do poważnego konfesyjnego tematu.

Podobnych przykładów silnej intensyfikacji i subiektywizacji tematu dostarczają inne liczne reportaże podróżnicze. *Przechadzka po ciemnym Londynie (Szalejący reporter)* pokazuje na przykład stolicę największego wówczas imperium jako miasto chaosu, absurdalnych zwyczajów, występku, szczególnie zaś nędzy niedającej się uciszyć akcjami charytatywnymi paru milionerów i kazaniem uduchowionych pastorów. *Ludzie w rtęci – rtęć w ludziach* (tamże) to utrzymana w naturalistyczno-ekspresjonistycznej stylistyce historia najbardziej zabójczego (dla robotników) miejsca pracy na ziemi – kopalni rtęci w Almaden (Hiszpania). Znow prowadzone osobiście wizje lokalne i wywiady przeplata reporter wiedzą naukowo-statystyczną na temat roli niezwyklego i zabójczego pierwiastka dla cywilizacji (alchemia, zbrojenia, medycyna). Chcąc uplastyczyć obraz zagrożenia wyziewami, nie waha się reporter sięgnąć po wysilone porównania animizowanej rtęci do smoka czy jadowitej żmii; animalizowana jest również cała kopalnia, by oddać zgromadzone tam ludzkie cierpienie (ale geneza tego konceptu artystycznego jest całkiem realna – żyła rtęci, tzw. cynober, jest właśnie czerwona):

Wszystkie żyły kopalni krwawią, skrzepy krwi pokrywają sztolnie. Tą krwią jest cynober, a łyzy, które lśnią na pokrwawionych skałach, są czystą rtęcią<sup>79</sup>.

Szczególnym dziełem Kischa jest obszerna antologia pt. *Klasyca dziennikarstwa*, prezentująca zawodowych antenatów autora. We wstępie do poszczegól-

<sup>78</sup> Tamże, s. 162.

<sup>79</sup> Tamże, s. 7.



gólnych utworów Kisch wpisał niejako swe dziennikarsko-pisarskie *credo*, punktując zalety prezentowanych klasyków. Generalnie potępiał dziennikarstwo w stylu amerykańskim (zwane wówczas rewolwerowym), oparte na szybkiej relacji i szukaniu sensacji. Premiuje zaś autorów (jak np. Dickens, Zola czy Engels [!]), którzy w reportażach, esejach, felietonach ogarniali najdrobniejsze szczegóły, ale też podejmowali najtrudniejsze czy zakazane tematy, łamali schematy (także te formalne), budowali wielkie panoramy na wzór prawdziwej epiki.

Autorzy cytowanej już tu monografii poświęconej Kischowi – Dušan Hamšik i Alexej Kušak – dokonali krytycznego rozbioru reporterskiej sztuki Kisch na charakterystyczne składniki: ciekawość; prawdziwość dokumentalna (drobiazgowość, nawet nadmiar faktów, do których reporter odnosi się z pietyzmem, mikroskopową dokładnością; podkreślają, że jako pierwszy stosował w tekstach dane statystyczne, wykresy, plany); użycie „twórczej fantazji” i „logicznej fantazji”, nie po to, aby coś zmyślić, ale by lepiej pokazać; sens opowieści zawarty w umiejętnie zestawionych faktach. Opis łączy Kisch zawsze ze swoim punktem widzenia (nawet tendencją); stosuje chętnie kontrast, lapidarność i grę słów; lubi i umie wprowadzać do narracji posmak niespodzianki, sensacyjności<sup>80</sup>.

Mariusz Szczygieł we wstępie do polskiego wydania *Jarmarku sensacji* (2014) nazywa dominujący w tomie gatunek „autoreportażem” i charakteryzuje autora następująco: „Kisch uwielbiał siebie traktować jako medium, pisał o sobie z wielką miłością. W jego dziełach można śledzić walkę reportera, który najchętniej zagląda w życie innych ludzi, z pisarzem, który najchętniej zagląda we własne ja”<sup>81</sup>. To bardzo dobra diagnoza, odwołująca się właśnie do artystycznych ingredientów twórczości. Warto osobno podkreślić, iż w tymże tomie znajdują się obok reportaży wspomnieniowych, retrospektywnych, reportaży-esejów i reporterskich *remake’ów* (jak *Wniebowstąpienie Szubienicznej Toni*) teksty o charakterze autorskiego *credo* i *ars poetica*. I tak, w *O reportażu* klasyk gatunku wypowiada sądy dające się zrazu odczytać jako swoisty dziennikarski anarchizm, herezja bądź prowokacja. Píše bowiem o dokuczliwych „więzach aktualności”, o upodobaniu do szukania „nierealnych materiałów” (przykładem jest reportaż o praskim Golemie), o podejmowaniu i następnie opisywaniu sytuacji paradoksalnych czy absurdalnych (jak podróż na stateczku „Lanna 8” z Pragi do Bratysławy). Najdalej wszakże w swych rozważaniach posuwa się co do kluczowej kwestii dopuszczalności fantazji. Pyta: „Czy kształtowanie prawdy nie wymaga fantazji?”. Otóż odpowiada: tak! Ale zaraz dodaje:

---

<sup>80</sup> D. Hamšik, A. Kušak, *Egon Erwin Kisch*, dz. cyt., s. 100–119.

<sup>81</sup> M. Szczygieł, *Reporter na niebie*, [w:] E.E. Kisch, *Jarmark sensacji*, przeł. S. Wygodzki, Warszawa 2014, s. 7–8.

„[...] fantazja [...] 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 dla siebie”<sup>82</sup>. To właśnie owa „logiczna fantazja”, jak ją Kisch nazywa. Wspominając genezę i losy jednego z pierwszych i zarazem najsłynniejszych swoich reportaży – o pożarze młynów<sup>83</sup> – dowodzi reporter zarówno względności prawdy w ogóle, jak i trudu jej śledzenia (tym bardziej: rozumienia jej, wyciągania z niej szybkich wniosków) oraz dobrego sprzedania odbiorcom, którzy oczekują przede wszystkim sensacji, a faktów nie weryfikują. Wspominając pożar młynów, Kisch przeciwstawia się stereotypom prawdy dziennikarskiej w sposób tyleż paradoksalny, ile głęboko filozoficzny. Przypomina, jak jedni ze starszych kolegów po piórze zarzucali mu, że opis jest zbyt realistyczny (!) i za mało w nim fantazji, inni, że swoimi efektownymi kłamstwami dezawuuje pracę dziennikarzy. Podsumowując po latach cały incydent, Kisch podkreśla, że punktem wyjścia dla sprawozdawcy musi być, owszem, prawdziwe wydarzenie, natomiast dalsze, szczegółowe opracowanie tematu może już przebiegać dwoiście: 1) wydarzenie jako punkt wyjściowy dla wytworu fantazji albo 2) takie opracowanie wszystkich faktów, najmniejszych szczegółów, ich wzajemnych związków – że opowieść stanie się równie ciekawa, jak czysta fantazja. Każde więc sprawozdanie (reportaż), zdaniem Kischa, jest formą „może nawet artystyczną”, bo same fakty to za mało: by je plastycznie i sugestywnie przekazać, by wzbogacić o dialogi – potrzebna jest zawsze fantazja (lepiej rzec chyba: wyobraźnia) autora.

Można pokusić się o stwierdzenie, że to reportaż Kischa jako pierwszy otwiera drogę gatunku ku tzw. literaturze faktu i reportażowi literackiemu (także książce reportażowej). Zarazem Kisch, już na początku XX wieku, pokazuje możliwości hybrydyczne i transmedialne rzeczonoego gatunku. Autor *Jarmarku sensacji* zwrócił przede wszystkim arcytrafnie uwagę na przydatność tzw. logicznej fantazji w opisywaniu, badaniu, interpretowaniu rzeczywistości. Wiele też jego tekstów nakierowanych zostało przede wszystkim nie na fakty, a na osobę autora-reportera (jako medium), na jego odczucia, dylematy twórcze, poglądy. Rzeczywistość jest więc prezentowana przez pryzmat tej osoby, wysuwającej się w narracji nawet na plan pierwszy (jak w gatunkach litera-

---

<sup>82</sup> Tamże, s. 261–262.

<sup>83</sup> Kisch jako młody reporter wysłany na miejsce pożaru, onieśmielony, zagubiony w tłumie strażaków, policjantów, dziennikarzy, gapiów, nie potrafił zebrać, ułożyć i szybko przekazać do redakcji spójnej i odpowiednio mrozącej krew w żyłach opowieści o wypadku i jego ofiarach. Zdesperowany, zmyślił na oczekaniu historii o tłumie bezdomnych i mentów z pobliskiego przytułku, którzy korzystając z okazji, „zaatakowali” będącą w akcji policję. Tekst ukazał się, a starsi dziennikarze zostali nawet zganieni przez wydawców, że nie zauważyli tak ważnego incydentu, który opisał młody reporter. Sama prawda nie była w tych sporach wywołanych prowokacją Kischa najważniejsza...

ckich) – ta „szyba”, przez którą patrzymy na opisywany świat, nie jest nigdy idealnie przezroczysta...

### Przykład II: Melchior Wańkowicz

Klasyczny przykład szerokiego wykorzystania fikcji przyniósł obszerny reportaż podróżniczo-historyczny *Na tropach Smętka*. Fantastyczną postać tytułowego diabła uczynił reporter lejtmotywem (wątek główny to wyprawa z córką, kajakiem, po Prusach Wschodnich, w latach 30. XX wieku). Ten mazurski diabeł, występujący w postaci Krzyżaka, wzięty został z *Wiatru od morza* Żeromskiego, gdzie funkcjonuje jako przesąd, fatum, przekleństwo tych ziem. Fikcyjna postać jest jednym z bohaterów, ma osadzenie zarówno w warstwie historycznej, jak i intertekstualnej reportażu. Wańkowicz pisze np.:

Tego Smętka to nie Żeromski wymyślił; w jednym z małych miasteczek na Mazurach, w Pasymie, w sklepiku sprzedającym przybory piśmienne i wodę kwiatową, i papierowe falbanki dla upiększania półek kuchennych, znalazłem broszurkę *O diable w Pasymie*, pióra miejscowego pastora broszurkę, która tak pochodzenie sztuk diabelskich w Prusach Wschodnich wyjaśnia:

„W diabelskiej stolicy ksiązę piekielny, kierujący wydziałem niemieckim, od chwili powstania Zakonu Krzyżackiego przyglądał mu się pieczołowitym okiem. Miał bowiem pewność, że prawdziwe diabelskie jestestwo najpiękniej da się kultywować w obfitującej w gwałty atmosferze Prus Wschodnich”.

Ambasador diabelski, zesłany w tym celu na ziemię, paraduje w płaszczu krzyżackim, zakłada wyszynk piwa, opodatkowany przez Zakon, i rozpija ten kraj po to, aby kolega czcigodnego autora, inny pastor, cytowany już przez nas poseł do parlamentu, Hensel, mógł stwierdzić, że „pijaństwo i kłamstwo to narodowe cechy Mazura”<sup>84</sup>.

Budując na podstawie dokumentów, lektury, także rozmów z mieszkańcami tło historyczno-społeczno-polityczne, reporter nie zadowala się w narracji podawaniem faktów (z dokumentacji czy „z drugiej ręki”): uruchamia wyobraźnię, dokonując fabularnych rekonstrukcji, stosuje archaizowany język, czas historyczny chętnie podaje w dynamizującej formie *praesens historicum*, przeplata go z czasem współczesnej akcji (podróży), a także utrzymanym w eseiistycznym stylu komentarzem:

Jagiello tymczasem wynurza się pod Drwęcą, a widząc przepraw pod Kurzętnikiem obsadzoną, zdążyli bowiem mu drogę Krzyżacy zabieżeć, nie myśli przejścia forsować, jeno się cofa, postanawiając obejść Drwęcę powyżej jej źródeł. A że nie chce dać się flankować Krzyżakom od lewego skrzydła, robi głęboki łuk na wschód, odrywa się od nieprzyjaciela, zdobywa po drodze Dąbrówno i wynurza się na zachód od jeziora Łubień.

<sup>84</sup> M. Wańkowicz, *Na tropach Smętka*, Kraków 1988, s. 47–48.

I właśnie wysiadamy na drodze Sztymbark–Ludwikowo, mając po lewej ręce owo jezioro. Droga, na której stoimy, wówczas również istniała. Teren, jak i obecnie, był nie zalesiony. Faliści konfiguracji terenu żaden kataklizm nie zmienił. Komuś, kto przedtem przestudiował plan bitwy, teren się ożywia, zaludnia.

Tu właśnie następuje niezapomniana gra sprytnego Jagiełły.

Krzyżacy już czekali, gdy nasze wojska dopiero się zbliżały. Wwiązać je w walkę, nim reszta dociągnie, było to osłabić szanse.

Tymczasem sztuka wojowania w średniowieczu bardzo jeszcze przypominała chłopskie bitki. Skoro się bitwa wywiązała, nikt już komendy nie słuchał. Dlatego trudno było mówić o jakimkolwiek planie.

W tej epoce pełno jeszcze było romantyzmu rycerskiego, wymagającego rzucania się na wroga, bez liczenia jego liczby. Nie darmo opiewano bohaterskie potyczki z czarodziejem Merlinem i ze smokami...<sup>85</sup>

Reportaż *Na tropach Smętka* wyróżnia się transgatunkowością: w kolejnych rozdziałach przypomina powieść edukacyjną, to znów przygodową, esej historyczny, gawędę, a nawet pamflet polityczny (Wańkowicz w sposób oryginalny i pełen humor upomina się np. pośrednio o polskość ówczesnych Prus Wschodnich). Książka – należy podkreślić – obfituje też w neologizmy, wyszukane gwarowe stylizacje, operuje różnymi zabawnymi formami idiolektu, co wzmacnia jej walory artystyczne.

Często stosowana przez Wańkowicza (i zalecana innym, por. wyżej) strategia reportażu „z drugiej ręki” owocowała powstaniem utworów wyróżniających się spójną epicką narracją, przypominającą powieść bądź duże opowiadanie. Charakterystyczne dla prozy artystycznej było też w nich stosowanie narratora wszechwiedzącego (narracja trzecioosobowa), rekonstruowane (fikcjonalne) dialogi oraz monologi bohaterów. Taki jest *Szpital w Cichniczach* (1926, później w tomie *Strzepy epopei*), który w warstwie faktograficznej oparł Wańkowicz (wiernie!) na pamiętniku Zofii Wańkowiczówny, swojej kuzynki, bohaterskiej frontowej pielęgniarki czasu I wojny światowej, odznaczonej potem *Virtuti Militari*, żony znanego dyplomaty Romera. Na świadome zatarcie granic między autentyką a beletrystyką nałożyły się skomplikowane kwestie autorstwa: Wańkowicz został po latach oskarżony przez kuzynkę o plagiat. Tłumaczył się właśnie stopniem artystycznego przetworzenia i pogłębienia faktów. Swój wkład w tę opowieść uznawał za ważniejszy, dający jemu właśnie prawo autorstwa. We wstępie do książeczki napisał zresztą: „Dopiero czytając, a notując skrętnie, po tych kołkach epicznych, spisywanych w nocie bezsenne [...] rozpiąłem żywą opowieść z opowiadań i dopełnień narratorki – świadka i uczestnika”<sup>86</sup>. Fikcja i artystyczna kreacja miały więc niejako chronić

<sup>85</sup> Tamże, s. 339–340.

<sup>86</sup> M. Wańkowicz, *Strzepy epopei. Szpital w Cichniczach. Wrzesień żagwiący, Po klęsce*, wstęp T.P. Rutkowski, posł. A. Ziółkowska-Boehm, Warszawa 2009, s. 153.

autora przed właścicielką wspomnień i pierwszą autorką. Podobnego zabiegu artystycznego – z użyciem autentycznego pamiętnika – dokonał Wańkowicz w *Dziejach rodziny Korzeniewskich* (w reportaż z drugiej ręki wplatał bowiem – na zasadzie kolażu – fragmenty dziennika siostry głównej bohaterki, jak i własne streszczenia tegoż dziennika i swoje komentarze do niego).

Przywilej stosowania fabularyzacji, artystycznej konwencji i takichże środków (w stylu wielkiej epiki, a nawet poezji) towarzyszy również innym tekstom Wańkowicza z drugiej ręki, tam wszędzie, gdzie konieczny był zabieg rekonstrukcji wydarzeń, np. w *Hubalczykach*, który to reportaż można uznać zarazem za wielki epos na cześć partyzanta-zagończyka, stylizowanego na bohaterów sarmackich i sienkiewiczowskich (służą temu rekonstrukcja psychologiczna, epicki tok narracji, bezpośrednie odwołania intertekstualne, autorskie komentarze, dopełnienia faktów, to znów pewne manipulacje nimi).

Charakterystyczne dla tych artystycznych reportaży są rekonstrukcje psychologiczne czy monologi wewnętrzne bohaterów, na które nie powinien się „zwykły” reporter. To zrównuje reportaż nie tylko z prozą fikcjonalną, ale psychologiczną. Choćby taki charakterystyczny fragment, odtwarzający wewnętrzne rozdarcie majora Dobrzańskiego:

Siedząc pod obrazami za stołem, major usiłował za pomocą niewielu sylogizmów, którymi władał, uporządkować sobie oblicze moralne swojego „buntu”, stworzyć jakąś wiarę, jakąś ewangelię dla tych ludzi, których wziął pod swoją komendę, których nie pytał o zdanie, zagroziwszy, że każdemu dezerterowi wsadzi kulę w łeb. A przecież to już był tydzień, jak jego Naczelny Wódz przekroczył most do Rumunii.

Jedna jest tylko przysięga – umacniał się na duchu, przypominając słowa, które mu się powiedziały na oficerskiej odprawie.

A co będzie, jeśli zostanie sam?

Skronie mu pulsowały<sup>87</sup>.

Pisanie reportażu „z drugiej ręki” nie przeszkadzało bynajmniej Wańkowiczowi odmalowywać całych epizodów tak, jakby był ich naocznym świadkiem – z pomocą przyszły wyobraźnia i kunszt posługiwania się słowem. Przykładem może być pełna dynamiki i dramatyczna akcja w „*Śmiały*” odbija Lwów („na podstawie opowiadania komendanta pancernego pociągu por. St. Małagowskiego”), ukazywana ze środka pędzącej lokomotywy. Narrator wcielił się niejako w głównego bohatera (samego maszynistę bądź kogoś z załogi). Wśród drobiazgowych i krwawych szczegółów bitwy o Lwów pojawiają się zaskakujące tony, np. stylizowany na sienkiewiczowski humor czy intrygujący balladowo-poetycki zaśpiew:

---

<sup>87</sup> Tenże, *Hubalczyki*, Warszawa 1970, s. 8–9.

O, wojenku, jakże rozkoszny twój trunek! Jak dobrze czuć ręce całe, siedzieć oto sobie jak pan w swej wieżyczce z głową wytkniętą na szerokie pola i jechać, że aż miło, do Lwowa i wdzięcznych lwowianek<sup>88</sup>.

Wańkowicz nie waha się też przed używaniem wyjątkowo intensywnych, zagęszczonych środków artystycznego wyrazu, nie tylko prowadzących do wzmocnienia patosu narracji, ale wręcz dających efekt silnej liryzacji (podobnie czynili w swych reportażach Żeromski czy Kaden-Bandrowski), np.:

Co trup – to znany fragment walki, który zamilkł. Jakby wielki organ rozbito i jakby teraz uprzątano odłamki piszczałek, z których każda miała swoje miejsce w tej wielkiej fudze, którą grały góry przez siedem dni<sup>89</sup>.

Żegnaj, ziemio, po której gdy szedłeś w te dni, ścieżki od stanowisk były znaczone nie taśmą, ale krwią. Wieczór już zlatuje na pobojuwisko jak nietoperz. Samolot jak kozodój – ptak nocny, owiał okrążającym lotem milczący Klasztor<sup>90</sup>.

### Przykład III: Juliusz Kaden-Bandrowski

Ten mistrz reportażu wojennego i podróżniczego jest zarazem znakomitym przykładem na implementowanie wyrafinowanych środków artystycznych (i kompozycyjnych) w te utwory. Należy zaznaczyć, że kariera Kadena-Bandrowskiego to przykład dochodzenia do reportażu właśnie z obszaru literatury, na którym to przyszły twórca *Piłsudczyków* już przed I wojną światową rozwinął swą karierę pisarską. Nowele i powieści Kadena wpisują się zrazu w nurt młodopolskiego ekspresjonizmu i symbolizmu, później dochodzi do kontaminacji kilku innych jeszcze nurtów (z naturalizmem i behawioryzmem łącznie); można mówić też o twórczej kontynuacji stylu Żeromskiego (tzw. żeromszczyzny), cechującej się silną (czasem zbyt silną) intensyfikacją środków wyrazu (jeden z krytyków określił tę tendencję złośliwie jako *metaphoritis* i uznał za wadę)<sup>91</sup>. Jednocześnie geneza wielu utworów, zawarte w nich obserwacje, wychwycone dialogi – mają rodowód predestynujący je do miana swobodnego „immanentnego” autentyzmu i dokumentaryzmu, by wymienić choćby tomy *Zawody* (1911), *Zbytki* (1914) czy późniejsze najslawniejsze powieści: *Generał Barcz* (powieść z kluczem, oparta na wojennych i dziennikarskich doświadczeniach autora jako bliskiego współpracownika Piłsudskiego) oraz *Czarne skrzydła* (by napisać tę powieść o Śląsku i górnikach, pisarz m.in. zjeź-

<sup>88</sup> Tenże, *Strzepy epopei...*, dz. cyt., s. 117.

<sup>89</sup> Tenże, *Monte Cassino*, t. 2, Warszawa 1989, s. 340.

<sup>90</sup> Tamże, s. 375–376.

<sup>91</sup> Sam Żeromski jest autorem cyklu reportaży o tematyce wojenno-polityczno-społecznej: *Inter arma* (1920).



dział wielokrotnie w najtrudniejsze odcinki kopalni). Jest więc Kadena znakomitym reprezentantem całej grupy pisarzy-reporterów, która to nazwa oddaje dokładnie temporalny i genologiczny porządek: dochodzenia do twórczości reportażowej poprzez literaturę i „z literatury”, co zaowocowało właśnie utworami o znacznym stopniu oryginalności *stricte* artystycznej, czasem służącej, owszem, wzmocnieniu oddziaływania faktów, ale innym razem spychającej te fakty na dalszy plan, by wyeksponować bliskie autorowi idee, zbudować na tych faktach mity i symbole. W przypadku Kadena mówić można o ciekawym sprzężeniu zwrotnym<sup>92</sup>: o ile w nowelach i powieściach następuje wyraźneciążenie ku dokumentaryzmowi i biografizmowi, o tyle formy *stricte* publicystyczne i informacyjne noszą piętno „kadenizmu” literackiego. Objawia się on częstym sięganiem po takie środki artystyczne, jak: animalizacja, animizacja, personifikacja, reifikacja, metonimia, wyrafinowane, rozbudowane metafory, porównania homeryckie, hiperbole, rytmizacja prozy, powtórzenia, nagromadzenia, gradacje, paralelizmy, archaizacje, składnia retardacyjna. Środki te służą – zwykle udatnie – intensyfikacji obrazu, a więc podkreśleniu ofiary i bohaterstwa na wojnie, majoryzacji i dramatyzacji czynów, jak i polityczno-militarnych planów, budowaniu mitów jednostkowych i legionowych (szczególnie umacnianiu legendy Piłsudskiego). Sięgnijmy po kilka z brzegu przykładów. U Kadena mamy więc w reportażach „pierś boju”, „czkawkę haubic”, „dyszy spocony samochód”; mamy „tkliwy uroczy oddech samej Polski” – to wszystko z jednej tylko *Wyprawy wileńskiej*. Jako charakterystyczny dla Kadena przykład funkcjonalnego, a zarazem skumulowanego (czasem nadmiernego) operowania wieloma środkami typowymi dla literatury przytoczmy piękny fragment z reportażu podróżniczego *Uśmiech Handlu*, w którym autor m.in. przedstawia pracę słynnych lipskich kuźnierzy, stając zdecydowanie po stronie mordowanych w imię ludzkiej próżności zwierząt:

Od zatraconych miejsc, gdzie dziki człowiek goni z pałą za zwierzem, od zórz polarnych, straszliwych gór i przepaścistych wód przez wszystkie paki, skrzynie, porty, doki zgiełkliwe i milczące oszustwa, przez kości, krew, chciwość ludzi, ras, obrzędy tyłu praw, przepisów, rozporządzeń, przez normy cel aż do najnowszych urządzeń chemicznych wszystko zwycięża wola tego handlu!

Tu położą się wreszcie z puszystym ukłonem, niebieskie, białe lisy; bobry kamczackie, wielkie jak konie; amerykańskie nutrie, opossy, gronostaje; rysie, szopy; niby złomy ośnieżonego lodu, białe niedźwiedzie. Tu ostatni raz podpisze się najdziwniejsza mimikra znaków, przecinków, ogonków, lir, esów wszystkiej skóry zwierzęcego stworzenia<sup>93</sup>.

<sup>92</sup> Szerzej zjawisko to zbadane zostało w monografii twórczości publicystyczno-dziennikarskiej Kadena: A. Kaliszewski, *Bagnet i pióro. Twórczość publicystyczna Juliusza Kadena-Bandrowskiego*, Toruń 2015.

<sup>93</sup> J. Kaden-Bandrowski, *Europa zbiera siano*, Lwów 1927, s. 42.



Ważnym środkiem jest u Kadena konceptualizm, podobnie jak symbolizacja o podłożu lingwistycznym. We wzorcowym z punktu widzenia gatunku reportażu *Bitwa pod Konarami* wpleciona jest np. dziwna refleksja zrodzona z homonimu: nazwa wsi (Konary) i pospolita nazwa części drzewa. Umożliwia on rozbudowę alegorii bitwy pod Konarami jako drzewa sławy dla Ojczyzny oraz więzi krwi (krew poległych łączy się z sokami drzewa jako krwią ziemi).

Częstym zwieńczeniem refleksji albo właśnie przeciwnie – punktem wyjścia do niej – są nierzadko rozbudowane symbole, np. słoma w utworze pod takim właśnie tytułem (*Słoma* w tomie *Piłsudczycy*) to żołnierskie posłanie – symbol trudnego życia żołnierskiego, ale zarazem walki totalnej („straszna podpałka”) oraz całej ojczyzny (jako Natura). Analizowany dokładnie w wymiarze dramatycznego wyboru, braterski, a zarazem wymuszony pocałunek Piłsudskiego z Petlurą na dworcu (*Pocałunek* w tomie *Wiosna 1920*) to kwintesencja wszystkich trudnych relacji polsko-ukraińskich. Jadący w tajnej, kluczowej dla polskiej sprawy, politycznej misji do Warszawy Piłsudski ma na swej drodze rzeczkę o wdzięcznej nazwie Rubikon – wychwytuje to autor, rozbudowując symbolicznie zbieżność ze starożytnym Rubikonem jako oś (sjużet?) całego utworu i punkt wyjścia do głębszej refleksji: Komendant jedzie (w 1915 roku) do stolicy, przekraczając „senny płyciutki Rubikon polski”, jak niegdysiejszy cesarz, po władzę dyktatorską, a może klęskę polskich marzeń?

Polska armia idąca na Kijów (*Wiosna 1920*) pokazana jest w porównaniu jako Rzymianie polscy, następcy starożytnych konsulów, a ich czyny nazwane są w intertekstualnym nawiązaniu „godnymi przemian Owidiusza”. Nawiązań – bezpośrednich – do literatury polskiej i obcej jest w reportażach Kadena bez liku (Mickiewiczowskich, ale także do Słowackiego oraz Sienkiewicza i jego bohaterów). Trudno policzyć odwołania do mitów, np. śmierć legionistów porównana do podróży łodzią Charona (*Lista strat...*), a pociąg pancerny – do konia trojańskiego (*Wyprawa wileńska*).

Przykład intensywnej fikcji to „bies” jako poetycka zamiennia rosyjskiego oraz bolszewickiego imperializmu, biurokracji, despotyzmu – odwieczne przekleństwo dla narodów Rzeczypospolitej (*Wiosna 1920*).

Reportaż Kadena przybiera też ciekawe formy hybrydyczne (transgatunkowe) w licznych cyklach epitafijnych, portretowych, sylwetkowych (tomy *Bitwa pod Konarami*, *Mogiły*, *Piłsudczycy*, *Spotkanie*, *Wspomnienia i nadzieje*), jak też *quasi*-esejach (np. *Rzymianie Wschodu*). Znamienne jest operowanie przez pisarza objętością: od form epigramatycznych czy poetycko-hymnicznych, przez reportażowe cykle, aż po starannie opracowane, skomponowane reportażowe książki.

#### Przykład IV: Ksawery Pruszyński

Dwa główne reportażowe dzieła Pruszyńskiego: *W czerwonej Hiszpanii* oraz *Droga wiodła przez Narvik* to obszerne książki. Pierwsza została skomponowana na podstawie cyklu tekstów reportażowych z objętej wojną domową Hiszpanii, drukowanych w 1936 roku na łamach „Wiadomości Literackich”.

Reporter umieszczony jest konsekwentnie wewnątrz akcji, obserwuje wydarzenia, rozmawia z cywilami, żołnierzami, politykami, dziennikarzami z innych krajów, prowadzi swe indywidualne dziennikarskie śledztwa, by dotrzeć do istoty konfliktu, przedrzeć się przez ścianę propagandy. To jednak nie wszystko. Reporter-pisarz raz po raz odchodzi od akcyjnego tu i teraz, by sięgać po rozmaite nawiązania do literatury, sztuki, etnografii, socjologii. Szuka związków intertekstualnych, np. częste są odwołania do dzieł polskich klasyków (jak Żeromski, Sienkiewicz, Mickiewicz), służące oryginalnemu uogólnianiu, wysnuwaniu wniosków o walorze historiozoficznym czy międzykulturowym. Pruszyński zaskakująco porównuje też mity narodów (takie jak Walhalla, Merlin, Wanda i Krak), zestawia narodowe epepeje, bitwy-mity, odkrywa podobieństwa bolszewików do Waregów, interpretuje aktualną rzeczywistość w kontekście dzieł malarskich (Goya, Malczewski). Dzieje się to wszystko w związku, ale nie w niezbędnym związku, z tokiem i charakterem relacjonowanych wydarzeń czy ich dziennikarską oceną. Oryginalnym, całkiem już epickim chwytem (opartym nie tylko na faktografii, ale właśnie kreacji) jest budowanie całych pogłębionych studiów postaci branych wprost z ulicy, jak choćby prostytutka Róża, która dla wszechwiedzącego narratora ma być „szkłem, przez które widzi Hiszpanię, rewolucję, tamto wszystko”. Tymi sposobami Pruszyński daje głos tej, jak ją nazywa, „infrahistorii”, stojącej w przeciwieństwie do „faktomontaży”.

Pruszyński chętnie tak dobiera fakty, tak je eksponuje, by zyskać efekt symboliczny bądź paraboliczny. Przykładowo, w efektownym *Epilogu*, gdzie opisuje spotkanie w hotelu na granicy dwie opuszczające ojczyznę, ubrane na czarno, młode wdowy, reprezentujące dwie wojujące strony hiszpańskiego konfliktu. Autor ukazuje ich żalobę jako probierz stanu ducha całego narodu, pyta retorycznie, która kobieta pierwsza zdejmie czarny strój i zaśmieje się radośnie (bo jej opcja polityczna zwycięży).

*Droga wiodła przez Narvik* budziła niepokój badaczy z racji kolejnego poszerzenia konwencji, zbliżającego dzieło *quasi*-reporterskie do powieści. Zachowana została zgodność faktograficzna, zarówno w wymiarze historycznym, personalnym, jak i taktyczno-operacyjnym, zarazem jednak autor zmienił imiona i nazwiska bohaterów. Podchorąży Andrzej Czechel jest wprawdzie wyraźnym *alter ego* reportera-pisarza, ale na końcu utworu ginie, co wprowadza do narracji istotny element fikcji. Poetyce klasycznego reportażu przeczą

liczne, bardzo pogłębione portrety psychologiczne, monologi wewnętrzne bohaterów, wnoszące nieunikniony pierwiastek fikcjonalny.

Reporter-pisarz pragnął obok faktów stworzyć, jak pisarz czy historyk, syntezę losów narodu, przekazać własną prawdę na temat ciężącego nad Polakami odwiecznego fatum. Temu celowi służą też półfikcyjne epizody, takie jak opis żołnierskiego pogrzebu podchorążego Czczela i innych Polaków poległych pod Narvikiem (był to w rzeczywistości skromny i szybki, zgodny z regulaminem, żołnierski pochówek, o czym mówią inne źródła). W narracji Pruszyńskiego ten końcowy epizod zbudowany został z rozmachem, patosem i archaizującym tonem – jako symboliczna klamra spinająca dawne i współczesne losy Polski, jak też całą patriotyczną literaturę i nową opowieść reporterską. Pogrzeb przypomina analogiczne sceny z powieści Sienkiewicza (symboliczny pogrzeb Wołodyjowskiego) czy poetykę *Bema pamięci żałobnego rapsodu* Norwida; żarliwe kazanie zaś, wygłoszone przez kapelana i obszernie „cytowane” w książce, nosi cechy słynnych mów i kazań ks. Skargi, zawiera nawet bardzo podobne trudne pytania do przywódców i szerokie odniesienia historyczne oraz prognostyki. Innym obszernym i bardzo literackim epizodem *Drogi...* jest cykl rozmów odbytych w wojennym szpitalu przez oficerów: Polaka Kettlera i niemieckiego jeńca Gallena (znających się z czasów przedwojennych z Grenoble). Ich spory o imponderabilia wojenne, o oblicze Niemiec, Polski, Europy, przypominają różne literackie rozmowy o Polsce z dzieł Żeromskiego, Struga, Nałkowskiej, a może nawet po części jeszcze słynny spór Naphty i Settembriniego w *Czarodziejskiej górze* Manna.

Sam autor od początku chyba zdawał sobie sprawę z przyjętej amorficzności i ewentualnych zarzutów niedopełnienia obowiązku wierności faktom (bądź przysyłania tych faktów swoją kreacją). Książkę (bardzo popularną, dodajmy, już w czasie wojny) poprzedził bowiem krótkim *Wstępem*, mającym rozwiewać te i podobne wątpliwości, a będącym zarazem ciekawą konkluzją teoretyczną na temat technik reportażowych i fabularyzacyjnych w ogóle:

Nie jest to ani historia, ani kronika, ani pamiętnik, ani reportaż. Jest to opowieść. Dlatego nie należy w niej szukać obrazu ani konkretnych sytuacji, ani konkretnych postaci. Wspomnienia osobiste z frontu musiały się tu niejednokrotnie przetopić i odlać w formie nowej w fabule opowieści [...]. Bardziej niż prawdę ścisłą działań wojennych pragnęła owa opowieść oddać prawdę najściślejszą procesów myśli, przemian duchowych, nastrojów, jakie narosły w huku armat na dalekiej północy. Wzięła sobie za zadanie wypowiedzenie na teraz i na potem tego, co myślało, czym się trapiło, o co walczyło, nad czym bolało, w czym pokładało nadzieje owo młode pokolenie, które do tej armii poszło poprzez granice, góry i lasy, owi ludzie z Francji, żołnierze<sup>94</sup>.

<sup>94</sup> K. Pruszyński, *Droga wiodła przez Narvik*, Wrocław 1996, s. 7.

## Przykład V: Jerzy Lovell

Należący do czołowych przedstawicieli reportażu w okresie PRL-u Jerzy Lovell, autor takich zbiorów, jak: *Są takie dzielnice* (1956), *Dziewczęta płaczą nadaremnie* (1962), *Podróże Polaków* (1969), *Dziewczyny i seks* (1970), *Polska jakiej nie znamy* (1970) – wprowadzał czasem do swych tekstów kreację i fikcję w stylu Kischy, będącą czytelną metaforą aktualnej rzeczywistości, pozwalającą też oszukać czasem cenzurę. Taki był właśnie *Reportaż z podróży do Dziwockraju* (w tomie *Są takie dzielnice*). Tekst opowiada o fikcyjnej – gdy czytać to *expressis verbis* – wyprawie reportera do stolicy Dziwockraju Ludowego, gdzie żyją oczywiście... Dziwołagi. Przybysz obserwuje tamtejsze życie, oprowadzany przez uprzejmego przewodnika. Dziwi się paru absurdom i paradoksom, w których szybko rozpoznajemy – groteskowo i symbolicznie ujęte – „błędy i wypaczenia” najlepszego z ustrojów, np. dogmaty przodownictwa pracy, życia według rytmu politycznych haseł i odgórnych dyrektyw, rozregulowanie i relatywizm podstawowych wartości. Reporter i Przewodnik zwracają się do siebie charakterystycznie, per „towarzyszu”. By nie było wątpliwości co do faktycznej (autentycznej) genezy i celu tak „szyfrowanego” reportażu, autor opatrzył tekst klamrą. I tak, na początku znajdujemy w opisie przylotu do Dziwockraju następujące zdanie:

Wylądowałem w Stolicy Dziwockraju we wtorek rano, o godzinie 8.40. Na lotnisku – tłumy witających Dziwołagów, transparenty, powódź jaskrawych flag i wzniosłe, acz skoczne dźwięki narodowego hymnu<sup>95</sup>.

Na końcu zaś, w krótkim opisie przylotu (do Krakowa) czytamy:

Wylądowałem o godzinie 8.40. Na lotnisku tłumy witających krakowian, transparenty, powódź jaskrawych flag i wzniosłe, acz skoczne dźwięki narodowego hymnu...<sup>96</sup>.

Podobnie silny, konceptualny komponent fikcji (a właściwie fantastyki) zawiera tytułowy reportaż tomu – *Są takie dzielnice*. Autor bada w nim „nieistniejące” według oficjalnej socjalistycznej propagandy zjawisko prostytutki. W tym celu odwiedza ponurą wówczas pożydowską dzielnicę Krakowa – Kazimierz, siedlisko biedy, przestępczości, lumpenproletariatu. Poznaje jedną z kobiet, Hankę, którą na złą drogę sprowadził alkoholizm, bieda i nieróbstwo męża, także zła rodzina i obojętne środowisko. Kobieta zwierza się reporterowi ze swoich wygórowanych marzeń: domku z ogródkiem, życia wraz z synkiem pośród dobrych ludzi (co reporter nazywa jej „niebem”). Nagle następuje

<sup>95</sup> J. Lovell, *Reportaż z podróży do Dziwockraju*, [w:] tegoż, *Są takie dzielnice*, Warszawa 1956, s. 206.

<sup>96</sup> Tamże, s. 213.

całkowita zmiana konwencji oparta na nawiązaniu intertekstualnym: Lovell ponawia koncept Kisch z *Wniebowstąpienia Szubienicznej Toni*, przedstawiając Sąd Ostateczny i proces nad Hanką jako prostytutką z Kazimierza. „Przez okno wlatuje milicjant – bardzo poczciwy i z różowymi skrzydełkami”<sup>97</sup> i zabiera kobietę przed oblicze trybunału. Tamże udaje się też reporter, by uczestniczyć w rozprawie w niebiosach jako obrońca Hanki. Przewodniczący sądu wypowiada na początku formułę, będącą przypomnieniem idei Kisch z jego słynnego reportażu: „będziesz sądzona według twego życia i według twego wyobrażenia o szczęściu i nieszczęściu będzie ci wymierzona nagroda lub kara”<sup>98</sup>. Przedstawiona następnie fikcyjna rozprawa, pełna dowcipnych, przerysowanych opisów sytuacji i przekomarzań stron, prowadzi do uniewinnienia podsądnej, ale za pomocą zaskakującego argumentu, nadającego całej tej fikcjonalnej opowieści wymiar całkiem realnej krytyki socjalistycznych dogmatów. Otóż oficjalne władze i propaganda twierdziły wówczas, że za sprawą nowego ustroju prostytutkę zwalczono (była ona chorobą kapitalizmu: skutkiem bezrobocia i innych społecznych krzywd). Tak więc całe oskarżenie okazuje się w konkluzji sądu bezprzedmiotowe...

Skoro zaś nie istnieje problem prostitucji, tym samym nie mogą istnieć prostytutki jako takie. W związku z powyższym należy również zakwestionować istnienie tu obecnej podsądnej Hanki. Sąd jej nie widzi i dostrzec nie może. [...] Hanka zostanie z powrotem powołana do życia i posłana na ziemię<sup>99</sup>–

orzeka Przewodniczący, dopełniając absurdu całej sytuacji, która w gruncie rzeczy absurdem nie jest, bowiem w głosach Prokuratora, Obrońcy, jak i powołanych świadków – którymi są wymieniani z nazwiska, funkcji, stopni urzędnicy miejscy oraz milicjanci, padają konkretne przykłady, liczby, adresy – analizowane jest zjawisko ewolucji „najstarszego zawodu” i pokrewnych mu (kuplerstwa, włóczęgostwa, rajfurstwa); ukazywane są typy nierządu: „nie-wygasłe tradycje i nawyki”, jak i nowe jego korzenie, związane z tzw. złymi dzielnicami (którymi, jak demaskuje w swych reportażach Lovell, są zarówno stary zgrzybiały Kazimierz i Podgórze, jak też wspaniała budowa socjalizmu – Nowa Huta).

Fikcyjny, a zarazem realistycznie poprzez żywe dialogi i dynamiczne opisy zbudowany, sąd nad prostytutką Hanką okazuje się więc „sądem” nad zakłamaniem konkretnego ustroju i ideologii społecznego szczęścia, dziś powiedzieliśmy też – nad szkodliwą poprawnością polityczną, jak i przysłowiowym

<sup>97</sup> Tamże, s. 82.

<sup>98</sup> Tamże, s. 83.

<sup>99</sup> Tamże, s. 84.

zamiataniem pod dywan, chowaniem głowy w piasek przez wszelką władzę (bolesnych czy wstydliwych problemów wygodniej nie dostrzegać).

### Przykład VI: Ryszard Kapuściński

Autor *Cesarza* wiele ciekawych sformułowań dotyczących teorii reportażu zawarł w *Lapidariach III* (1996), a więc już w ostatnim okresie twórczości. Część z nich dotyczy oczywiście literackości i artyzmu, bliskości reportażu (każdego reportażu!) względem literatury.

Istotny jest wyprowadzony przez Kapuścińskiego podział na: „reportaż gazetowy, doraźny, »rodzaj zbeletryzowanej informacji«” oraz reportaż „ambitny – literacki, socjologizujący, antropologiczny”<sup>100</sup>. Autor nie zagłębia się w szczegółowe różnice między nimi, acz wymienia pewne cechy tego drugiego. To zwłaszcza: „czerpanie z technik charakterystycznych dla powieści czy opowiadania”<sup>101</sup>, fizyczna i emocjonalna obecność autora, przekazywanie przez niego wrażeń i refleksji, komentowanie, objaśnianie.

Kluczowe są dwie tezy postawione przez Kapuścińskiego. Po pierwsze więc współzależność reportażu dziennikarskiego oraz literackiego ma charakter ewolucyjny i temporalny: reportaż coraz bardziej „przechodzi [...] od dziennikarstwa do literatury”, co wynika ze słabnącej roli prasy:

Misja społeczna, interwencyjna wielkiej prasy znika, dzienniki stają się rzecznikami różnych grup interesów, ich krytycyzm, społecznikostwo, bojowość słabną. W tej sytuacji reportaż – z natury swojej gatunek walczący – traci rację bytu, jest eliminowany z łamów gazet i znajduje swoje miejsce w prasie literackiej lub wydawnictwach książkowych<sup>102</sup>.

Zjawisko to, zdaniem autora *Cesarza*, silniejsze jest na gruncie anglosaskim (gdzie media wywodzą się z tradycji liberalnej i muszą być niezależne, bezstronne, obiektywne – chcą więc dostarczać możliwie najwięcej „czyste” informacji). Tam reportaż mieści się w działach komentarzy i opinii, które są zarezerwowane dla nielicznych – „koryfeuszy pióra”, tzw. kolumnistów. Ale i na gruncie kontynentalnoeuropejskim – zauważa Kapuściński – proces zachodzi wyraźnie, choć wolniej – na reportaż dziennikarski jest coraz mniej miejsca, przechodzi on pod skrzydła „pisarzy”.

Druga ważna teza Kapuścińskiego to generalne „zmącenie gatunków”: ich symbioza, kolaż z nich (reporter przytacza kilka przykładów dzieł, autorów).

---

<sup>100</sup> R. Kapuściński, *Lapidaria*, Warszawa 2007, s. 396.

<sup>101</sup> Tamże, s. 399.

<sup>102</sup> Tamże.



O specyficie pisarstwa autora *Szachinszacha*, o poszerzaniu przez niego i łamaniu konwencji dziennikarskich oraz norm gatunkowych, przenoszeniu zainteresowań z informacji i publicystyki ku literaturze, filozofii, antropologii, historii czy politologii napisano już sporo<sup>103</sup>. Indywidualnemu artyzmowi twórczości Kapuścińskiego wiele uwagi poświęcono w dwóch monografiach: Kazimierza Wolnego-Zmorzyńskiego *O twórczości Ryszarda Kapuścińskiego. Próba interpretacji* oraz Zbigniewa Bauera *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*.

Wolny-Zmorzyński klasyfikuje generalnie teksty autora *Hebanu* jako „reportażowe opowieści”, czasem nawet przechodzące w nowelę<sup>104</sup> (ostatnia uwaga dotyczy krótkich reportaży, nie – książek reportażowych). Podkreśla Wolny-Zmorzyński rolę kompozycyjnego wyważenia elementów strukturalnych „opowieści”, a mianowicie: subiektywizmu, obiektywizmu, historiozofii oraz narracji fabularnej, co daje w rezultacie szczególnie bogaty, panoramiczny obraz rzeczywistości.

Tenże badacz zwraca uwagę na paraboliczny charakter tekstów:

Z obrazów przedstawianych przez Kapuścińskiego wyłaniają się przypowieści, które są dla czytelnika przykładami uniwersalnych prawideł ludzkiej egzystencji oraz postaw wobec życia i różnych kolei losu bohaterów, dlatego w sposób naturalny odbiega od konwencji reportażu i wkracza na pole literatury [...] <sup>105</sup>.

Wolny-Zmorzyński akcentuje kolejną ważną cechę: generalnie polifoniczny charakter utworów Kapuścińskiego, polegający na przeplataniu i łączeniu w jedną opowieść dokumentów, cytatów (z prasy, książek), piosenek, aforyzmów, monologów bohaterów, odautorskich narracji historycznych, odtwarzanych z pamięci dialogów, własnych przeżyć. Zwie tę dominantę kompozycyjną, składającą się na oryginalność sztuki reportażowej Kapuścińskiego – „techniką zestawień”. Uważamy, iż w tym słusznym spostrzeżeniu można pójść nawet dalej, mówiąc o świadomej, planowanej intertekstualności utworów reportażowych Kapuścińskiego, cesze wyróżniającej zwykle powieści i opowiadania postmodernistyczne. Autor *Cesarza* – naszym zdaniem – po części niejako wpisuje się w prozę tego nurtu. Szczególnie dla polskiego czytelnika z lat 70. XX wieku wielkim zaskoczeniem było to przytaczanie całych obszernych fragmentów cudzych tekstów, czasem luźno powiązanych, a jednak ten kod kulturowy (i historyczny) pomagał autorowi interpretować, rozszerzać wymiar

<sup>103</sup> O polimorficzności ideowo-artystycznej dorobku autora *Cesarza* por. m.in.: Ryszard Kapuściński. *Portret dziennikarza i myśliciela*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Piątkowska-Stepaniak, B. Nierenberg, W. Furman, Opole 2008.

<sup>104</sup> K. Wolny-Zmorzyński, *O twórczości Ryszarda Kapuścińskiego. Próba interpretacji*, Rzeszów 1998, s. 83.

<sup>105</sup> Tamże, s. 62.



aktualny. Jednocześnie aktualna tematyka reportażu rzucała czasem nowe światło właśnie na przywołaną intertekstualnie tradycję.

W kategorii postmodernistycznych tendencji można też umieścić tak ważną u Kapuścińskiego fragmentaryczność narracji (czasem fabuła jest sumą akapitów przypominających samodzielne prozy poetyckie czy luźne notatki dziennika osobistego); także upodobanie do różnorodnych kolaży, wielopiętrowych mott, trawestacji.

Domeną transgatunkowości jest u Kapuścińskiego oryginalny mozaikowy zapis dramaturgiczny jako rama kompozycyjna w *Cesarzu* (kursywowane „głosy” ludzi z otoczenia Hajle Sellasje, przeplatane, na zasadzie zapisanych antyką didaskaliów, przedstawieniami i portretami wygłaszanymi przez narratora). Owa transgatunkowość to także fragmenty refleksyjne, retrospektywno-historyczne, komparatystyczne, utrzymane w stylu eseju (wyróżnia się tym stylem cała nieformalna „trylogia” Kapuścińskiego: *Cesarz – Szachinszach – Imperium*). Ciekawym przykładem kolażu i transmedialności w jednym jest rozdział *Dagerotypy w Szachinszachu*, będący sumą streszczeń oraz interpretacji: fotografii, wycinków z gazet, wypisów z lektury, starych dokumentów, własnych notatek, wcześniejszych względem czasu akcji i narracji.

Zbigniew Bauer nazwał reportaż autora *Wojny futbolowej* „antymedialnym”, bo odróżnia się od tradycyjnego tym, iż:

Kapuściński charakterystyczne dla komunikacji medialnej „następstwo i przyleganie” zastępuje narracją [...]; jest to narracja historyczna [...]. Narracja ta wnosi specyficzny porządek w obszar chaotycznych, następujących kolejno obrazów – typowych dla medialnej komunikacji naszych czasów. Podkreślmy jednak – to nie jest narracja służąca akcji i podporządkowana jedynie potrzebie wytworzenia w odbiorcy pewnych obrazów czy stanów emocjonalnych. Jest to narracja historyczna – a więc rozumiejąca i interpretująca rzeczywistość [...]”<sup>106</sup>.

Bauerowska definicja owej „antymedialności” da się sprowadzić do szeroko pojętej kreatywności, na podstawie faktów. Bauer w innym miejscu definiuje reportaż Kapuścińskiego jako „otwierający perspektywę globalną, pozwalającą widzieć w nim metaforę, uniwersalizującą każde doznawane przez nas »tu i teraz«”<sup>107</sup>.

Mimo całego bogactwa faktograficznego, refleksyjnego, intertekstualnego indywidualny styl reportażu Kapuścińskiego nie stroni też od elipsy, skrótu myślowego, równoważnika zdania. Dłuższe refleksje zastępowane są często przez zdania sentencjonalne; autor nie sili się na efektowne pointy, woli zamiast nich metafory sytuacyjne, jak w zakończeniu *Scen frontowych* (w tomie

<sup>106</sup> Z. Bauer, *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*, Warszawa 2001, s. 29.

<sup>107</sup> Tamże, s. 27.

*Jeszcze dzień życia*); jest tam opis gimnastyki, w przerwie niebezpiecznej podróży, pod ogniem:

Nelson nagle zatrzymał się, wyprostował ramiona i powiedział, jeszcze dzień życia, bo teraz droga do Bengueli była już wolna, i zaczął gimnastykować się, a my wszyscy z nim [...] plecy wyprostowane, głowa podniesiona do góry, głębszy przysiad, jeszcze głębszy, a teraz wyrzuty ramion do przodu i do tyłu, mocniej, mocniej do tyłu i wdech, i wydech, wdech i wydech, ręce poziomo, nie opuszczać rąk, a teraz skłony ciała do przodu i na boki, na trzy tempa i raz, i dwa, i trzy, a teraz żabka, teraz motylek, a teraz weszło słońce<sup>108</sup>.

Niejednokrotnie stosuje też Kapuściński gradacyjne opisy, oparte na jukstapozycjach, przypominające nowoczesny wiersz liryczny, np.:

A w Luandzie? Co można robić w niedzielę w naszym opuszczonym mieście, na które – jak okazuje się – został już wydany wyrok?

Można spać do południa.

Można pokręcić kranem, żeby sprawdzić, czy – a nuż – jest woda.

Można postać przed lustrem, myśląc: ile już siwych włosów w mojej brodzie.

Można posiedzieć nad talerzem [...].

Można, pocąc się z osłabienia i wysiłku, przejść się w górę Rua de Luiz de Camoes [...].

Ale przecież to nie wszystko! Przecież można jeszcze pójść do kina!<sup>109</sup>.

W słynnej *Wojnie futbolowej* wyczuwa się raz po raz stylizację groteskowo-heroikomiczną, podkreślającą absurdalność konfliktu, np. taki fragment dotyczący przypadkowego wywrócenia śmietnika przez skradającego się reportera:

Dopuściłem się aktu zdrady wobec miasta. Wróg mógł usłyszeć hałas śmietnika i ustalić położenie Tegucigalpy, której w inny sposób, w tych ciemnościach i ciszy, nie można było znaleźć<sup>110</sup>.

Jak już wskazywaliśmy wyżej, na literacko-artystyczny charakter reportażu, nawet niedługiego i w warstwie słownej mało skomplikowanego, może wpływać zastosowany w nim koncept (fabularny, sytuacyjny, narracyjny). Wiele tekstów Kapuścińskiego ma właśnie tę cechę kompozycyjną. Przykładem może być jeden z wcześniejszych jego reportaży – *Piątek pod Grunwaldem*. Dokonana w nim została zaskakująca kontaminacja mitu historyczno-narodowego (skrywanego za słowem „Grunwald”) z psychologicznym studium również archetypicznej postaci polskiego rolnika o horyzontach ograniczo-

<sup>108</sup> R. Kapuściński, *Jeszcze dzień życia*, Warszawa 1976, s. 81.

<sup>109</sup> Tenże, *Depesze*, [w:] *Jeszcze dzień życia*, dz. cyt., s. 94.

<sup>110</sup> Tenże, *Wojna futbolowa*, Warszawa 1978, s. 179.

nych atawistycznym przywiązaniem do ziemi. Przewrotny tytuł sugeruje zrazu czytelnikowi relację na temat dzisiejszego stanu pola sławnej bitwy (oglądanego w piątek), a więc tematykę reportażu historycznego. Taki też jest początek, zawierający zacytowany fragment *Krzyżaków* Sienkiewicza, ale stanowi on już zapowiedź głównej postaci wątku współczesnego:

Na polu między Niemcami a armią królewską wznosiło się od strony Tannenberga kilka odwiecznych dębów, na które powłazili **chłopi miejscowi** [podkr. – A.K., E.Ż.-H.], aby patrzeć na zapasy tych wojsk tak olbrzymich; jakich od niepamiętnych czasów świat nie widział<sup>111</sup>.

Bohater reportażu to właśnie taki „chłop miejscowy”, ale ten dzisiejszy i nieciekawo bitwy ani pamięci o niej, mimo iż ma w posiadaniu skrawek słynnego pobojuwiska i orze go z taką samą zapewne, jak ci przed wiekami, rutyną. Piątek ma na nazwisko. Przedstawiając go, reporter ciągle podtrzymuje nić tradycji, używa archaizującej stylizacji, chcąc jakby tym sposobem wpisać PRL-owskiego rolnika w ciąg historycznych paralel i kontynuacji dziejowych, zlepianych duchem patriotyzmu. Niestety, ciągłości mitu nie da się utrzymać:

Piątek ściągał pod Grunwald nie wierzchem ani piechotą, tylko wozem. Osobliwie wyglądała ta wyprawa, bo ci Piątek nie jechał sam czy z jakowąś drużyną, ale wioził na ubitym sianie żonę i czworo dzieciaków, także tobół pierzyn i sprzętu co bardziej potrzebnego. Koń mu się lenił, więc ciął go batem, aż przerażone muchy odpadały od zapienionego zadu. Klął przy tym, że Bóg mu przebac.

Żadnej bitwy nie zastał<sup>112</sup>.

Dziennikarski wywiad wydobywa prawdę dziwną: Piątek kocha Grunwald, ale na swój własny sposób, w wymiarze mikro, nie makro (jak należałoby oczekiwać od Polaków):

Piątek nie chce się z Grunwaldu ruszyć. Tu mu się poprawiło, tu ma hektary i zagrodę. Dzieci posyła do szkół, żonie kupił pralkę. Gdyby miał więcej fantazji, mógłby powiedzieć:

– O ten splecieć gruntu walczył dla mnie sam król!<sup>113</sup>

Tę prostą zdawałoby się i zabawną opowieść zamyka wielka metafora ludzkiej egzystencji, napisana piękną, rytmizowaną prozą, z elementami historyzoficznego patosu:

Ważna jest ziemia. Wierzchem ziemi od wieków przetaczają się wojny. Ziemia tętni kopytami, chrzęści gąsienicami czołgów, gnie się pod ciosami bomb. Ale rodzi, rozmnaża

<sup>111</sup> Tenże, *Piątek pod Grunwaldem*, [w:] tegoż, *Busz po polsku*, Warszawa 1979, s. 28.

<sup>112</sup> Tamże.

<sup>113</sup> Tamże, s. 31.

kłosa, wydaje plon. Wojny mijają, a w ziemi soki krążą zawsze. Ziemia przyjmie ciepły deszcz i cuchnący nawóz, sypkie fosfaty i krzepnącą krew. Przyjmie wszystko, a odda zawsze tylko jednym: ziarnem. Wobec tego procesu wiecznej przemiany i owocowania, który daje Piątkowi życie, nie ma znaczenia, w których miejscach toczyły się bitwy. Kiedy i jakie. Ziemia i tak wyda plon. Piątek i tak go zbierze<sup>114</sup>.

Jak widać, już w swej pierwszej książce reporterskiej (1962), zogniskowanej na tematach aktualnych, społecznych i krajowych, Kapuściński osiągał ten charakterystyczny później dla siebie efekt poruszania poprzez owo reporterskie „tworzywo” kwestii uniwersalnych, aksjologicznych, historiozoficznych, metafizycznych nawet. A to jest domeną wielkiej literatury.

### Przykład VII: Hanna Krall

Artyzm reportażu i książek Hanny Krall jest zgoła inny niż artyzm (literackość) Wańkowicza, Pruszyńskiego czy Kapuścińskiego. To artyzm, rzecz można, spod znaku neoawangardowego minimalizmu. Sama autorka w książce-wywiadzie, opracowanej przez Wojciecha Tochmana, na pytanie o własną receptę na pisanie odpowiada: „Rezygnuję z literackości”. Tochman oponuje. Wtedy reporterka rozwija tezę: „Kiedy mówię o literackości, mam na myśli ozdobność słów, ozdobność metafor, roztaczanie pióropuszy. Moja forma polega na powściągliwości”<sup>115</sup>.

Poetykę reportażu Krall celnie – jak przytacza Szczygieł – „zdekonstruowała” niemiecka pisarska Herta Müller. Zacytujmy:

Hanna Krall odmawia wszelkiego komentarza, poprzez spiętrzenie i układ faktów powstaje nieustępliwa bezpośredniość, która zaczyna huczeć w głowie. Dokumentowane rzeczywistości autorki opowiadają się **pozornie** [podkr. – A.K., E.Ż.-H.] same. Ale na tym właśnie polega jej wirtuozeria: zaniechać komentarzy, a mimo to poprzez niewidoczną ingerencję stać za każdym zdaniem<sup>116</sup>.

Szczygieł od siebie definiuje twórczość Krall jeszcze bardziej zwięźle: Krall pisze „mniej i niewykwintnie”; dodaje, iż na ćwiczeniach z adeptami dziennikarstwa reporterka wprost „przestrzega przed przerostem sztuki”, zwalcza wyszukane czy osobliwe słownictwo. Za szczytowe osiągnięcie tego stylu Szczygieł jako badacz twórczości autorki *Zdążyć przed Panem Bogiem* uważa *Białą Marię*:

<sup>114</sup> Tamże, s. 28–31.

<sup>115</sup> W. Tochman, *Krall. Rozmowa*, Warszawa 2015, s. 57.

<sup>116</sup> H. Müller, *Król kłania się i zabija*. Cyt. za: M. Szczygieł, *Zdążyć. Także przed deszczem* [Wstęp], [w:] H. Krall, *Fantom bólu. Reportaże wszystkie*, Kraków 2017, s. 6.

[...] to Krall ekstremalna. Jeśli pisanie, według niej, polega na usunięciu wszystkiego, co zbędne, i nadaniu niezbędnemu należytego rytmu, doszła w swej twórczości do stanu idealnego. [...] Więcej tu przemilczeń niż opowieści. Trzeba być czujnym, nie można sobie pozwolić na opuszczenie słowa czy zdania<sup>117</sup>.

Autor *Gottlandu* ma stuprocentową rację. Dodajmy jeszcze od siebie: owo *opus magnum* Hanny Krall (bo tak chyba można nazwać *Białą Marię*) czyta się z tym skupieniem, jakiego wymaga właśnie liryka. Zwraca też uwagę cytowany Szczygiel na ciekawą prawidłowość, a zarazem oryginalność ostatnich zwłaszcza reportaży autorki: ich konstrukcja zawiera jakby internetowe linki, bo „dotknięcie jednej opowieści [...] czyjaś nawet zdawkowa informacja, sprawia, że reporterka podąża za nią i ją rozwija. Dopóki na tej drodze nie pojawi się nowy link-szczegół, za którym warto pójść”<sup>118</sup>. Tym samym więc konstrukcja ta ma charakter transmedialny, przenosząc do formy pisanej (linearnej) tryb hipertekstowy. Szczygiel tak tego nie nazywa, ale o to mu zapewne chodzi; używa też dla podsumowania swego trafnego spostrzeżenia efektownej wołty: „to nie Krall literacko naśladuje Internet, tylko Internet naśladuje życie”<sup>119</sup>; a Krall – dokończmy za Szczygłem – tylko to życie obserwuje... Źródła czy może właśnie intertekstualnych zależności tej konstrukcji (czasem *notabene* mogącej irytować czytelnika: ciągłość opowieści raz po raz rwie się, czytelnik się gubi) można także szukać w przeszłości: w powieści szkatułkowej, takiej jak *Rękopis znaleziony w Saragossie* Jana Potockiego. Albo też można pójść w kierunku powieści i opowiadań postmodernistycznych, budowanych na zasadzie labiryntu oraz planowej fragmentaryczności/apokryficzności wątków oraz epizodów. Jedno i drugie spostrzeżenie kieruje nas znów od prostej referencyjności i faktografii ku literaturze (sztuce).

Krall istotnie w znacznej mierze hołduje minimalizmowi. Jej typowe zdanie odpowiada dyrektywom hemingwayowskiej powściągliwości. Unika metafory na poziomie leksykalnym, niewiele jest u niej epitetów metaforycznych, animizacji czy hiperbol. Ale „za to” całe teksty czy wątki bywają wielkimi metaforami, pojawiają się metafory sytuacyjne. Mamy w jej tekstach do czynienia z istną wirtuozerią (to nie za duże słowo!) w zakresie zmienności trybów/osób gramatycznych w narracji (np. ciekawe, ekspresyjne użycie 2. osoby l.p. w *Zdążyć przed Panem Bogiem*, gdzie już pierwsze zdanie brzmi „Nosileś tego dnia sweter z czerwonej puszystej wełny”) i inwersji/przesunięć czasowych. Środkiem artystycznym, którym Krall nie gardzi (obok elipsy i dawkowanego mistrzowsko milczenia), jest retardacyjność. Zręczne budowanie napięcia (samy faktami, detektywistycznym dochodzeniem do prawdy), niedopowiadanie,

---

<sup>117</sup> Tamże, s. 11.

<sup>118</sup> Tamże, s. 12.

<sup>119</sup> Tamże.

celowe pozostawianie pewnych intrygujących detali na jakiś czas w zaciemnieniu, w nieostrości, symultaniczne i częste przeplatanie wątków/czasów, zawieszanie narracji w najciekawszym momencie – te klasyczne przecież środki (używane w nagromadzeniu) przykuwają uwagę, „denerwują”, niczym przy lekturze dobrego kryminału. Istotną funkcję pełnią też wszelkie paralelizmy, rytmizacja składniowa oraz rozczłonkowanie akapitów – niektóre podrozdziały reportaży na pierwszy rzut oka przypominają graficznym zapisem wiersz czwartosystemowy i jako taki można by je nawet czytać. Nasuwają się nieprzypadkowe analogie z liryką Różewicza: jego pisaniem o Holocauście „przez zaciśnięte zęby” czy późniejszą fascynacją poetyką dziennikarskich gatunków, dającą w rezultacie oryginalną „poezję faktu”, niejako zapośredniczającą media masowe (można w przypadku Różewicza i innych poetów współczesnych mówić nawet o zamierzonej inter- i transgatunkowości liryki)<sup>120</sup>. Oto taki typowy przykład nowoczesnej liryzacji z reportażu Krall *Król kier znów na wylocie*:

FOTEL. GDYBY

Gdyby nie tytoń i Wiedeń (ta myśl będzie ją nawiedzać coraz natarczywiej), zginęłaby w piwnicy razem ze swoją matką.

Gdyby nie uciekła z Guben, umarłaby na tyfus razem z Janką Tempelhof.

Gdyby młodsza córka nie przyjechała do Polski...

Gdyby nie było kolacji...

Gdyby Marysia nie spróbowała...

Gdyby nie pomnik...

Gdyby nie getto łódzkie<sup>121</sup>.

Albo taki „rozdział” z *Białej Marii*, bardzo przypominający – jako wydzielona całość tekstowa – wiersz lub samodzielną prozę poetycką:

DYM

Jasio? Co ojca rozpoznał i zabrał z dołu.

Nie ma Jasia. Studnię kopał. Wiadrem mieli go wyciągnąć i upuścili wiadro.

Stół? Przy którym siedzieli Żydówka i Sokół.

Nie ma stołu.

A szafa? Przez którą wchodzili do tunelu.

<sup>120</sup> Por. poematy Różewicza: *Non-Stop-Shows, Fragmenty z dwudziestolecia, Et in Arcadia ego*, wiersze: *Warkoczyk* czy *Białe groszki*, późny tom *Zawsze fragment. Recycling*; także: A. Świrszczyńska, *Budowałam barykadę*; tzw. formy bardziej pojemne Cz. Miłosza zawarte w tomach: *Kroniki* i *Piesek przydrożny*. Do klasyki poetyki faktu w liryce zalicza się *Antologia Spoon River* E.L. Mastersa czy w Polsce *Kronika dnia* T. Peipera. Szerzej na ten temat por. A. Kaliszewska, *Poezja faktu. Próba typologii*, [w:] tegoż, *Wieczna gra*, Kraków 2009; także M. Gołaszewska, *Poetyka faktu. Szkic z pogranicza estetyki i teorii literatury*, Kraków–Wrocław 1984.

<sup>121</sup> H. Krall, *Biała Maria*, [w:] tejże, *Fantom bólu*, dz. cyt., s. 978.

Nie ma szafy. Kto by trzymał meble starodawne. Wszystko spalone. Nie ma czego szukać.

Spalone, spalone, a dym do nieba poszedł<sup>122</sup>.

Wiele książek reportażowych Krall przynosi inne jeszcze eksperymenty natury trans- oraz intergatunkowej (a nawet trans- i intermedialnej – jeśli pisarstwo reportażowe i literaturę piękną potraktować jako równorzędne media), np. *Różowe strusie pióra*, które w podtytule autorka nazywa „książką o tym, co ludzie do mnie pisali i mówili przez pięćdziesiąt lat”, składają się z wielu krótkich, tytułowanych datami i nazwiskami respondentów, małych zapisków, przypominających w wielu przypadkach – nie tylko graficznie – nowoczesne prozy poetyckie.

Reportaże Hanny Krall obfitują w postaci, miejsca, przedmioty noszące znamiona symbolu. Tak jest ze świeczkami, których płomień chroni doktor przed gorliwością Boga (*Zdążyć przed Panem Bogiem*), z tytułowym serwisem w *Białej Marii*, z żydowskimi lichтарыkami w *Literaturze faktu*. O małej anonimowej Żydówce, „czarniutkiej”, jednej z głównych postaci *Białej Marii*, sama pisarka mówi w rozmowie z Wojciechem Tochmanem: „To jest taka symboliczna dziewczynka. Są w niej wszystkie te dziewczynki, które zaludniają ekrany, książki, klisze zdjęć”<sup>123</sup>.

Nie jest prawdą, że Hanna Krall całkowicie unika fikcji. Przeczy tej hipotezie np. obszerny wątek w *Zdążyć przed Panem Bogiem*, opowiadający o tym, jak Andrzej Wajda robiłby film o getcie. Podobnie jest z refleksyjnością: ponoć nie ma u Krall dla niej miejsca, ale w wielu tekstach wpisane są krótkie sentencjonalne zdania (pełniące też jakby funkcjonalną rolę point), mogące zastąpić z powodzeniem większe (rozwlekłe) rozważania, np. w *Zdążyć...* zdanie: „Etyka bardzo komplikuje życie kardiochirurga”<sup>124</sup>. Podobny charakter (uniwersalizujący, problematyzujący opowieść, przywołujący filozoficzne nawet dylematy) mają wcale liczne wstawki metatekstowe (w tym autoironiczne, autokrytyczne), w których autorka „negocjuje” z bohaterami kierunku narracji, ustala z rozmówcą warianty faktografii, sama weryfikuje na żywo swą taktykę (np. wtręt: „nie płączmy obu spraw”), odnosi się polemicznie do krytyków, tłumaczy się czytelnikowi ze stosowanej poetyki, np. „Będziemy bardzo starannie dobierali słów i postaramy się niczym ludzi nie zranić”<sup>125</sup> albo: „Czy nie najwyższy już czas na odrobinę porządku? Ludzie przecież będą oczekiwać od nas

---

<sup>122</sup> Tamże, s. 1206.

<sup>123</sup> W. Tochman, *Krall...*, dz. cyt., s. 52.

<sup>124</sup> H. Krall, *Fantom bólu*, dz. cyt., s. 35.

<sup>125</sup> Tamże, s. 27.



jakichś liczb, dat, danych o ilości wojsk i stanie uzbrojenia. Ludzie są bardzo przywiązani do powagi faktów historycznych i do chronologii<sup>126</sup>.

Cały cykl *Biała Maria* można traktować jako wyjątkową opowieść transmedialną, bowiem – jak sama autorka przyznaje – nie byłoby go, gdyby nie *Niebieski* oraz *Podwójne życie Weroniki* Kieślowskiego, jej przyjaciela. Reportaż jest odpowiedzią i polemiką wobec tych dzieł artystycznych (artystowskich), zarazem czerpiąc z nich inspiracje-paralele (podwójne życie u Krall to dwóch poruczników Wiślickich, także dwóch Sokołów). Współzależności rzeczonych filmów i reportaży wywołały dyskusję na forum Internetu. Następnie wątek znany z *Białej Marii* (Apollonia Machczyńska) został wykorzystany przez Krzysztofa Warlikowskiego w jego spektaklu *Apollonia* (Nowy Teatr, 2009), zaś autorzy *Dekalogu VIII* (reżyser Kieślowski, scenarzysta Piesiewicz) wykorzystali historię Czarniutkiej, tj. dziewczynki opisanej przez Krall w *Białej Marii* i jej losów. Kieślowski i Piesiewicz z kolei – właśnie jako tworzący scenariusz na podstawie pozyskanych od Krall wątków – stali się bohaterami *Białej Marii*, zarazem autorka wplotła do swej opowieści jako kolejny „link” sprawę niewyjaśnionego zabójstwa matki Piesiewicza, Anieli (1989).

### Przykład VIII: Mariusz Szczygieł

Książki Szczygła o Czechach (*Zrób sobie raj, Gottland*) są silnie upodmiotowione, a dominującymi funkcjami komunikacyjnymi są w nich: ekspresyjna i estetyczna. Umiejętnie dobierając fakty, sylwetki, elementy kodu kulturowego, anegdoty – autor buduje naznaczone osobistą sympatią przesłanie o narodzie, którego etosem jest „tragiczna i zarazem śmieszna niejednoznaczność”, jak trafnie rozszyfrowała przesłanie Szczygła Agnieszka Holland<sup>127</sup>. To przechyla całą immanentną poetykę książek właśnie ku literaturze oraz esejowi (jako gatunkowi pogranicznemu).

Szeroki i zróżnicowany jest zakres tematów: od praskiej wiosny i komunizmu w czeskim wydaniu, przez klasykę literatury, po mity popkulturowe. W *Gottlandzie* dominuje faktograficzna warstwa historyczna, dokumentacyjna, nad współczesną akcyjnością, zdobywaniem faktów w terenie. W *Zrób sobie raj* faktografia jest bardziej aktualna – ma zapis wyraźnie anegdotyczny, sensacyjny, *purenonsensowy*, a czasem wręcz komiksowy, co odpowiada zapewne celowo jako koncept pisarski charakterowi opisywanego narodu (lubią się śmiać: z życia, z wieczności, z polityki, z siebie). Odnosi się wrażenie celowej hiperbolizacji, modelowania, przerysowania zdarzeń w stylu *stricte* litera-

<sup>126</sup> Tamże, s. 79.

<sup>127</sup> M. Szczygieł, *Gottland*, Wołowiec 2010, skrzydełko – 4 s. okładki.

ckim – w celu uzyskania odpowiedniego efektu (fakty służą projekcji emocji autorskiej).

Język narracji, opisu, dialogów odznacza się u Szczygła syntaktyczną prostotą, daleko idącą ostrożnością w użyciu „zwykłych” środków artystycznych. To minimalizm przypominający technikę pisarską Hanny Krall (por. wyżej). Fakty fabularyzowane są – rzecz można – krótkimi ostrymi liniami, bez zbędnych (?) wstępów czy komentarzy, wywołując od razu silne zaciekawienie. Pierwszy reportaż tomu *Gottland* – pt. *Ani kroku bez Bata* – zaczyna się na przykład akapitem:

Rok 1882: Zaduch

– Dlaczego tu tak śmierdzi? – pyta swojego ojca Antonina sześćioletni Tomáš Bata. Tak po raz pierwszy ujawnia chęć uporządkowania rzeczywistości.

Nie wiemy, co ojciec mu odpowiada. Prawdopodobnie w ogóle jest małomówny.

Szenc Antonin Bata jest ponoć raz drugi żonaty. [...] Druga żona nie lubi przeciągów<sup>128</sup>.

Nieprzypadkowo chyba ten otwierający tom *Gottland* reportaż dedykowany jest Egonowi Erwinowi Kischowi. Szczygieł często stosuje bowiem swoją wersję zalecaną przez autora *Jarmarku sensacji* „logicznej fantazji” czy „fantazji dopełniającej fakty”. Ukłonem (oryginalnym) w stronę typologii reportażu jako tekstu jednak (!) asertorycznego jest używanie przez Szczygła przypisów, uprawomocniających konkretne chwytły fabularyzacyjne jako osadzone w rzeczywistości, i zamieszczanie bibliografii na końcu tomu.

Silnie indywidualizującym teksty, estetyczno-artystycznym ingredientem książek Szczygła jest ich struktura narracyjna. To, po pierwsze, niejako „programowa” fragmentaryczność: budujące napięcie i ciekawość czytelnika dzielenie tematów na często bardzo małe, tytułowane epizody-podrozdziały, która to technika łączona jest z symultanizmem i celowym niedopowiadaniem, zawieszaniem wątków (przypomina to konstrukcje Hanny Krall, zwłaszcza z jej późniejszych książek, por. wyżej). Po drugie, gatunkowy synkretyzm i daleko posunięta objętościowa dysproporcja poszczególnych tekstów w tomach, np. w *Gottlandzie* obok bliskich klasycznemu reportażowi, obszernych tekstów, jak poświęcony relacjom polityki i sztuki analityczny *Kochaneczek*, znajdują się dwu-, a nawet półstronicowe teksty bliskie poetyce felietonu, jak choćby *Lepszy PR czy Przemiana* (można ten ostatni nazwać właściwie... krótkim wierszem różewiczowskim). Każdy prawie tekst Szczygła wyróżnia się jakimś szczególnym konceptem, zarówno w warstwie semantycznej, jak estetycznie nacechowanej strukturze oraz współgrającej z nią tytulaturze, opartej na efekcie zaskoczenia i tajemnicy (dopiero w tekście można poszukać jej rozwiązania). Dobrym przykładem na ten koncept może być *Wkurzacz czeski* – rzecz

<sup>128</sup> Tamże, s. 7.

o jednej z najbardziej charyzmatycznych postaci czeskiej awangardy – rzeźbiarzu Davidzie Černym. Reportaż podzielony został na nieduże rozdziały-epizody zatytułowane przemienne: *Przystankami* i *Stacjami*. Ten drugi tytuł nieodparcie kojarzy się religijnie, ze stacjami Męki Pańskiej, co koresponduje na zasadzie antytezy z generalnie atakującą wszelkie tabu, także religijne, twórczością opisywanego artysty (np. jego projekt pt. *Syn Boży – model do sklejaniania*). Koncept budzi też inne skojarzenia demitologizacyjne – droga niepokornego rzeźbiarza jest też drogą *quasi*-chrystusową jako kapłana nowej, a może raczej postnowoczesnej i neoliberalnej tożsamości. We *Wkurzaczu czeskim* zwróćmy osobną uwagę na tę świętą lingwistyczną peryfrazę-metaforę tytułu całości; wewnątrz jest takich oryginalnych konstrukcji więcej, np. podtytuły „sknedlikowana masa” czy „David Černy dodaje trabantowi jądro”. Piętno takiego artystycznego, kreatywnego myślenia o języku noszą inne tytuły reportaży: *Kraj raj*, *Wytwórnia śmiechu*, *Życie jest mężczyzną* czy słynny *Gottland*. We *Wkurzaczu...* intryguje też konstrukcja narratora – pisarz umieszcza na początku samego siebie wewnątrz akcji (istotnie, przyjmował przecież Černego w Polsce, oprowadzał, obwoził), ale pisze zarazem o sobie w trzeciej osobie, budując synekdochę (np. „Polak trochę się zdziwił [...]”); jednocześnie on sam odgrywa rolę narratora wszechwiedzącego, jak w epice.

W *Gottlandzie* znajdujemy reportaż *Film się musi kręcić* (o Zdenku Adamcu, chłopcu, który jako kolejny dokonał aktu samospalenia), w którym każdy z kilkudziesięciu rozdziałków-epizodów zatytułowany jest dwucyfrową liczbą, jak: 47, 03, 60 (niektóre się powtarzają) – czytelnik stopniowo dochodzi do wniosku, że te tytuły zawierają skrócone daty roczne. Z kolei pełne daty roczne, ale też dziwnie zapisane – z kropką na końcu – są śródtytułami w *Kafkarnie*. Reportaż *Film się musi kręcić* stanowi też znakomity przykład intermedialności jako chwytu artystycznego: poszczególne symultanicznie ustawione epizody (i sceny) reportażu – odległe w czasie – zbudowane są jak sekwencje (kadry) dzieła filmowego, ale jednocześnie zachowują też perspektywę narratora wszechwiedzącego, typową dla prozy literackiej, bądź wprowadzają zwięzłe dane ze zgromadzonej dokumentacji, np.:

47

Okręt „Marine Tiger” płynie z Southampton do Nowego Jorku. Moserowá z Pragi siedzi obok Šarki Šrámkowej z Prachatic w trzydziestoosobowej kajucie pełnej Europejczyków. Opowiada, jak zadziwiała ją własna rodzina.

Babcia Jarki do obu wnuczek mówi po imieniu, do swojej córki zwraca się „ona”, a do syna – „on”. Dziadek do dzieci mówi po imieniu, ale syn mówi do niego „proszę pana”, za to swojej siostrze mówi „ona”. Do swojej mamy zwraca się po imieniu – Córko, proszę ją, aby tu przyszła... Synu, czy nałożył sobie jeszcze tortu? – Jaroslava naśladuje teraz babcie.

– I nie wiadomo, skąd się wziął ten zamęt – mówi Šarce<sup>129</sup>.

03

Zdeněk Adamec upada cztery metry od miejsca, gdzie zapalił się Palach.

Ma spalone usta, ale stara się jeszcze coś powiedzieć.

Potem będzie się opowiadać, że Zdeněk Adamec, tak jak Pochodnia numer dwa – Jan Zakic – wypił żrący kwas, aby nie krzyczeć<sup>130</sup>.

Skupiając się na tematyce *Zrób sobie raj*, nie można też oprzeć się pokusie zapytania, czy ta książka o czeskim ateizmie, bezpardonowym stosunku do dogmatów chrześcijańskich, jak i do instytucji Kościoła, do duchowieństwa – nie jest czasem parabolą. Czy czeskie „herezje” na temat wiary i duchownych nie są zarazem pytaniami o Kościół w Polsce, o jego oddzielenie (nieoddzielenie) od państwa, o długie listy katolickich zakazów, stojących w rażącej sprzeczności z dominującą już w Europie, demokratyczno-liberalną receptą na szczęście. Czy nie mamy tu może do czynienia z odpowiednikiem *Cesara Kapuścińskiego* (który to utwór czytano jako krytykę fasadowości władzy w Polsce Edwarda Gierka)?

Bardziej jeszcze progresywnym, wręcz awangardowym (nie tylko na gruncie polskiego reportażu) conceptem Szczygła jest książka *Projekt: prawda* (2016). Na okładce (skrzydełku) nazwano ją nawet „eksperymentem”. Autor *Gottlandu* nie tylko że zbudował główną ideę (i tematyczny lejtmotyw) swej pracy wokół cudzego (dużo starszego) tekstu, ale utwór ten – powieść Stanisława Stanucha *Portret z pamięci* (1959) – „wkleił” do swej książki w całości (!), jako „cytat”, między stroną 36 a 199 (dodatkowo „odróżnił” ją kolorem użytego do druku papieru i krojem czcionki). Zabieg ten obudował krótkimi metatekstowymi komentarzami, wyjaśniającymi proces całego nawiązania: „Znalazłem w *Portrecie z pamięci* myśl”; „Powieść *Portret z pamięci* była dla mnie inspiracją do stworzenia miniatur z własnego lub cudzego życia”<sup>131</sup>. Owa główna myśl i przesłanie wyciągnięte z utworu Stanucha to przeświadczenie o posiadaniu (odkryciu) przez każdego człowieka jakiejś własnej, „bodaj najmniejszej”, życiowej prawdy. „Zapałałem chęcią pytania obcych ludzi o ich prawdę. Czy udało im się coś ustalić? Uzgodnić cokolwiek z samym sobą?”<sup>132</sup> – takie zadanie stawia sobie Szczygieł i udaje się na reporterskie peregrynacje (po świecie, mediach, pamięci), których pisarskim odzwierciedleniem są stanowiące resztę tomu 54 miniatury (obrazki reportażowe) ukazujące, poprzez tę swoistą (ze względu na wysoki stopień abstrakcji pytania) tezę: po pierwsze – ciekawe i konkretne ludzkie sylwetki, prawdy mentalne, małe i wielkie szczęścia, dra-

<sup>129</sup> Tamże, s. 201.

<sup>130</sup> Tamże, s. 226.

<sup>131</sup> M. Szczygieł, *Projekt: prawda*, Warszawa 2016, s. 39.

<sup>132</sup> Tamże, s. 35.

maty. Co jeszcze ciekawsze – po drugie – pisarz-reporter nie poprzestaje na prawdach indywidualnych, ludzkich (szukanych, dodajmy, nie tylko w Polsce, ale w innych, także dalekich i różnych kulturowo krajach). Z jednostkowych, terenowych obserwacji wysnuwa czasem wnioski paraboliczne (ocierające się o aspekt szerszy: filozoficzny, estetyczny), takie jak prawda Jezusa, prawda o Polsce, prawda krzesła czy Akropolu). Połączenie reporterskiego talentu i warsztatu z poważną, trudną tezą dało efekt nieoczekiwany i bardzo pozytywny, ożywiając stare fundamentalne, filozoficzno-egzystencjalne pytania, skłaniając odbiorcę do myślenia, ale dodając zarazem ożywczy dla literatury miks liryzmu, przygody oraz subtelnego humoru.

Pisząc o *Projekcie: prawda*, nie można też pominąć nasuwających się odniesień intertekstualnych. Po pierwsze, Italo Calvino i jego *Jeśli zimową nocą podróżny* (1979)<sup>133</sup>. To dzieło literatury postmodernistycznej, z silnym wątkiem metatekstowym, zbudowane jest na podobnej grze z czytelnikiem, pomysłem „książka w książce”: nagle rozpoczęta fabuła urywa się od kolejnego arkusza i następuje niespodziewanie fragment innej książki, innego autora (jakby zaszała pomyłka w drukarni i wymieszano przy sklejeniu różne powieści). Po drugie, zastosowana przez Szczygła metoda szukania prawd przypomina *Prawiek i inne czasy* Olgi Tokarczuk, w której to powieści główny z wątków jest definiowaniem indywidualnego „czasu”, a więc m.in. czasu Misi, aniołów, Boga, psa, młynka do kawy, grzybni w lesie, zmarłych itd.

### Przykład IX: Wojciech Tochman

Współpracujący ze Szczygłem w warszawskim Instytucie Reportażu (który współtworzyli) Wojciech Tochman prezentuje nieco inną poetykę. Przedstawiane przez niego historie są głęboko analizowane w wymiarze emocjonalnym. Atakują ekspresją, nie – użytych środków, lecz siłą dramatów, ekspresją wstrząsających szczegółów, dorównującą najlepszym „czarnym” kreacjom literackim (jak *Leży we mnie martwy anioł* – o Krzysztofie Beksińskim – czy *Córeńka* – historia życia i śmierci reporterki Beaty Pawlak). Rolę artystycznych środków językowych odgrywają głównie kolokwializmy i wulgaryzmy, odtwarzanie idiolektu w dialogach – to ukłon w stronę naturalizmu, weryzmu, ale i ekspresjonizmu czy turpizmu jako kierunków artystycznych. W narracji przeważa sucha relacja, oparta na czasownikach, kontrastach, wyliczeniach. Fakty mówią „za siebie”. Co nie przeszkadza w kluczowych, kulminacyjnych momentach opowieści sięgnąć po patetyczne nawet uogólnienie, a retoryczne pytania włączają tonację dyskursu filozoficznego, teologicznego, etycznego. Tak jest np. w *Dzisiaj narysujemy śmierć*, gdzie czytamy po serii faktów doty-

<sup>133</sup> Warszawa 2012, przeł. A. Wasilewska.

czących działalności (zaniedbań) polskich księży coś w rodzaju oskarżycielskiej, prokuratorskiej mowy:

A chciałbym jeszcze o kilka spraw polskiego misjonarza zapytać: gdzie, jego zdaniem, mieszka Jezus Chrystus? W kawałku opłatka z mąki i wody? Czy raczej w człowieku, który w Niego wierzy? I o cierpieniu świadka warto by z kapłanem porozmawiać. Świadek jest trochę ofiarą i trochę sprawcą. Patrzy na zabijanie i ucieka [...] <sup>134</sup>.

Bardzo zróżnicowane są konstrukcje narratora i w tym dopatrywać się też trzeba znamion indywidualnego artyzmu: od prawie całkiem ukrytego (liczne teksty z tomu *Schodów się nie pali*), przez zanurzonego (uwikłanego losowo, emocjonalnie) w akcję reportera jako uczestnika (*Jakbyś kamień jadła, Córeńka, Dzisiaj narysujemy śmierć*). Z kolei *Bracia i siostry* to typowy reportaż interwencyjny; zaangażowanie autora polega tu na konsekwentnym drażnieniu sprawy, wywiadach, badaniu dokumentów w interesie głównych bohaterów (którzy wprost zwrócili się do autora o pomoc).

Aczkolwiek Tochman – surowy rzecznik faktów – daleki jest od typowo paraartystycznych akceleratorów narracji i opisu, to w jego twórczości znajdujemy przynajmniej dwa kapitalne eksperymenty z użyciem fikcji, w stylu kischowskim. Po pierwsze, reportaż *Wściekły pies* (w tomie *Wściekły pies*), czyli transgatunkowa i transmedialna stylizacja zbudowana jako fikcyjne kazanie wygłoszone przez bohatera-księdza. Po drugie, pierwsza część *Córeńki* (dziennikarka Matylda poszukuje zaginionej koleżanki, Czajki), będąca fabularnym zmultiplikowaniem konkretnego dramatu, badanego po reportersku w kolejnej części. Jednak owa fikcja *Córeńki* nie powstawała z kolei z czysto konceptualnych pobudek: Tochman przyznaje, że inspiracją był rękopis znaleziony w rzeczach zabitej w zamachu Beaty Pawlak (szkic powieści, poszedł jego tropem) – a więc koło fakty–fikcja–fakty zamyka się... Sam autor nazywa ostatecznie swój utwór... powieścią <sup>135</sup>.

<sup>134</sup> W. Tochman, *Dzisiaj narysujemy śmierć*, Wołowiec 2010, s. 116–117.

<sup>135</sup> Pisze o tej genezie Agnieszka Wolny-Hamkało: „Wojciech Tochman podkreśla, że choć pielęgnuje wspomnienie o Beacie Pawlak, to *Córeńka* nie jest jej portretem, ale powieścią. Tochman poza hotelowym recepcjonistą nie spotkał na Bali nikogo, kto znał Beatę, żadnego króla, który nocami zakradał się do jej pokoju, żeby masować jej stopy.

Powieść z kręgu literatury kobiecej – jeśli byłaby nieudana – nazwalibyśmy grafomanią, jeśli udana – czytałem. Czy to możliwe, żeby mężczyzna napisał książkę z kręgu literatury kobiecej? Najnowsza książka Tochmana – hybryda powieści i reportażu – prowokuje odpowiedź twierdzącą.

Ale wydaje się jednak, że *Córeńka* to raczej stylizacja na »czytałość«, że Tochman postanowił wcielić się w rolę »kobiecej« pisarki i taką powieść popełnić. Czytelnik ma wpaść w pułapkę romansu, w sidła narracji, by potem ze zdziwieniem ocknąć się i stwierdzić, że partycypował w świecie wirtualnym”. A. Wolny-Hamkało, *Córeńka*, „Gazeta Wyborcza”, 2.10.2005, <http://wyborcza.pl/1,75410,2964756.html?disableRedirects=true> (dostęp: 09.09.2017).



Nie można też zapominać o teoretycznym (programowym?) tekście dotyczącym poetyki reportażu, tekście podwójnego autorstwa: Tochmana i Szczygła. Mowa o artykule w tzw. *Biblii dziennikarstwa*, noszącym tytuł: *Reportaż – opowieść o tym, co wydarzyło się naprawdę*. Skoncentrujemy się tylko na tych wątkach, które dotyczą właśnie trans- i intermedialności gatunku (w kierunku form *stricte* artystycznych, literackich). Po pierwsze: zalecany jest silny akcent na funkcje impresywną i estetyczną – sam mimetyzm czy weryzm zdaniem autorów nie wystarczy.

Po drugie: autorzy podkreślają rolę konstrukcji, budowanej tak, by zgodna była z ideą tekstu, ale i intrygowała, zaciekawiała odbiorcę. Za ważne komponenty udanej konstrukcji uważają Tochman i Szczygieł bogactwo szczegółów, a więc fundamentalnych w poetyce reportażu „faktów”, ale i konieczność zbudowania wyrazistej pointy. Co szczególnie istotne z naszego punktu widzenia – w *Biblii dziennikarstwa* nasi reporterzy deklarują: „Nie ma reportażu obiektywnego. Reportaż musi być subiektywny”<sup>136</sup>. W tym kontekście nie dziwi zadeklarowana też dopuszczalność fikcji, jeśli pozwala lepiej naświetlić i zrozumieć problem (a zatem bezpośrednio potwierdzenie koncepcji Kischy, por. wyżej). Obaj autorzy, tu i w innych miejscach, podkreślają nieraz, mimo nadrzędnego szacunku dla faktów, że reporter „nie jest dyktafonem” (także w sensie dosłownym: nie powinien nagrywać swych bohaterów czy innych rozmówców, jedynie ewentualnie robić notatki), co jest pośrednim dopuszczeniem marginesu fabulacji, tworzenia mozaiki, kontaminowania kilku przekazów czy nawet postaci, kierowania się osobistą emocją oraz twórczym instynktem<sup>137</sup>.

### Przykład X: Filip Springer

Spośród książek reporterów młodszego pokolenia szczególnym pięknem epickiego stylu i wyrafinowaną, a przy tym pogłębiającą samą refleksję kompozycją wyróżnia się *Miedzianka. Historia znikania* Filipa Springera, reportera i fotografa m.in. „Polityki” oraz „Polska The Times”. Autor wziął na swój warsztat temat topiczny: umarłego miasta, i wypełnił go faktami, układającymi się w *quasi*-baśniową, mitologizacyjną, to drastyczną i demaskatorską, to znów owianą mgłami metafizyki epopeję o miejscu dotkniętym jakimś strasznym fatum. Umarłe, prawie zrównane z ziemią miasto to nie słynna Troja czy powstańcza Warszawa, ale małe miasteczko na Dolnym Śląsku, niegdyś niemie-

<sup>136</sup> M. Szczygieł, W. Tochman, *Reportaż – opowieść o tym, co wydarzyło się naprawdę*, [w:] *Biblia dziennikarstwa*, red. A. Skworz, A. Niziołek, Kraków 2010, s. 305.

<sup>137</sup> Por. *Moje zawstydzenie*, rozm. A. Wójcińskiej z W. Tochmanem, [w:] *tejtze, Reporterzy bez fikcji*, Wołowiec 2011.



cki Kupferberg, po II wojnie światowej: polska Miedzianka. Miejscowość była przez wieki osadą górniczą (miedź, srebro), leżała na wzgórzu zrytym chodnikami, co powodowało narastające latami szkody górnicze. Ale ostatecznie została „zniszczona przez uran”, czyli w wyniku rabunkowej, a zarazem ściśle tajnej eksploatacji odkrytego złoża na potrzeby Związku Radzieckiego.

Epopeja Miedzianki, bo tak można nazwać tę książkę reportażową, imponuje bogactwem wszystkich niemal reporterskich technik, narzędzi, chwytów, znajdziemy bowiem w podzielonym na 26 rozdziałów tomie zarówno liczne wątki rekonstrukcyjne (dotyczące historii miasteczka), oparte na badaniach dokumentów (artykułów, kronik, dzienników, listów), jak i partie charakterystyczne dla reportażu „z drugiej ręki”, zapisy rozmów reportera z żyjącymi osobami związanymi z Miedzianką, elementy dziennikarstwa śledczego, wizje terenu. Zróznicowana (i szczególnie bogata) jest konstrukcja narratora oraz stosowane przez niego czasy narracji. Intrygująca jest struktura rozdziałów i ich tytułatura, motta (także czerpane z literatury).

Rekonstrukcyjno-historioznawczej, nawet archeologicznej (!) pasji autora nie dałoby się zrealizować w sposób trzymający w napięciu i budzący szerokie (egzystencjalne, geopolityczne, historiozoficzne) refleksje, gdyby nie umiejętność fabularyzacji wydarzeń, śmiałego odbudowywania, interpretowania ludzkich osobowości, charakterów, a przede wszystkim szczególnego pietyzmu dla przedmiotów martwych jako świadków wydarzeń, wyznaczających ciągłość kultury, ale i zaświadczających nieustanną jej destrukcję. Czyni to wszystko z *Miedzianki* epopeję tysięcy ludzi umarłych, przeszłych w niepamięć, wypędzonych, zamęczonych zabójczą pracą przy uranie, ale na równi z tym – hekatombę domów, świątyń, grobów, bruków nawet, na które wyrok wydał kto? Historia? Konkretni ludzie? Ustroje? Autor odpowiada przekorną animizacją dziejowego procesu:

Historia nigdy na dobre tu nie zawitała, raczej wałęsała się po okolicy. Z perspektywy ludzi mieszkających w tych kilku domkach ustawionych buńczucznie na szczycie góry wyglądała jak bestia, która umie tylko siać chaos i zniszczenie i której nigdy nie jest tu po drodze<sup>138</sup>.

Mimowolną, naturalną rolę fikcji w rekonstruowaniu, tworzeniu przestrzeni mitycznej, także tę „archeologię”, definiuje reporter w takiej partii metatekstowej, mówiącej o odnalezionej butelce, stającej się załączkiem historycznego „śledztwa”:

Na chwilę ulegam pokusie fantazjowania, wymyślenia historii. Staram się z tym walczyć, ale przechodzi samo. Korek pozostanie korkiem, wygrzebanym z ziemi, nie powie mi nic poza tym, co już i tak wiem. [...] Potem znajduję butelkę. I znów ta nachalna

---

<sup>138</sup> F. Springer, *Miedzianka. Historia znikania*, Wołowiec 2011, s. 6.

symbolika, której opieram się z trudem. Jakiś chichot historii, jakby zielony Kupferberg, miasteczko, którego nie ma, kpiło sobie ze mnie i podrzucało mi śmieci, z których miałbym sklecić historię<sup>139</sup>.

Z reportażu Springera wyłania się ogólne przesłanie na temat istnienia miejsc magicznych: zawsze szczęśliwych, gdzie można żyć w spokoju, o których jakby zapomniał czas, bo ważnych nie w takim stopniu, by o nie ktoś chciał zaciekle walczyć czy je niszczyć. Dających poczucie małej ojczyzny, bezpiecznej Arkadii. Tę paraboliczną interpretację wzmacnia też metafora tytułu: *Historia znikania*. W przypadku szczęśliwej Miedzianki zadawnione fatum (związane z wielowiekową eksploatacją bogatych niegdyś złóż), przypominające – jako autorski koncept – Wańkowiczowskiego Smętka, nagle zyskuje niespodziewaną siłę za sprawą wielu skumulowanych czynników (geopolitycznych, wojennych, narodowościowych, ustrojowych, indywidualnych ludzkich decyzji). Pokazując nieuchronność i zarazem alogiczność destrukcji, kreśląc mistrzowsko całą jej morfologię (jak np. plastycznie ukazywane szczegóły degradacji czy dewastacji poszczególnych kamienic, zakładów pracy, zapadania się pod ziemię całych ulic), Springer bada moc różnych innych jeszcze czynników, które skumulowane sprawiły, że w końcu odeszli ludzie, później znikły budowle. Nie wskazuje jednego – najważniejszego – winnego (czy winnych), jak można by się spodziewać. Czy byli to konkretni ludzie, czy historia w skali makro bądź mikro. Zza pięknych, czasem wręcz elegijnych obrazów „znikania” wyłaniają się jednak raz po raz sprawy bolesne i trudne pytania: o stosunki polsko-niemieckie, proporcje wojennych gwałtów i zbrodni; dokonuje się też przy okazji – widziana w małomiasteczkowej soczewce – demityzacja radosnego procesu odzyskiwania i odbudowy Ziemi Zachodnich, utrwalonego w narracji czasów PRL-u.

Analizując *Miedziankę*, dzieło oryginalne za sprawą tyleż rzadkiego tematu, ile sposobów jego reporterskiej eksploracji, odkrywamy zasadne chyba skojarzenie intertekstualne: do słynnej *Antologii Spoon River* Edgara Lee Mastersa, gdzie pisane życiem, poetyzowane monologi umarłych z małego amerykańskiego miasteczka ukazały – jako spójna „komedia ludzka” – rytm życia, sukcesy, a częściej upadki, składające się na topiczny obraz makrokosmosu zbudowany poprzez mikrokosmos.

### Przykład XI: Wielkie Hybrydy

Tematem tego podrozdziału są obszerne książki, łączące gatunkowe cechy wielkiego reportażu (historycznego, podróżniczego, śledczego nawet) z esejem,

<sup>139</sup> Tamże, s. 22–23.

a także literaturą popularnonaukową (biografistyką, literaturoznawstwem, etnografią i in.) oraz powieścią. Gdy mówimy o takich książkach, nie możemy zwłaszcza pominąć trzech autorów: Barbary Wachowicz, Jerzego Ficowskiego oraz Mariana Brandysa.

\*

**Barbara Wachowicz**, absolwentka – co warto podkreślić – Wydziału Dziennikarskiego UW, stała się bardzo poczytną pisarką jako autorka reportaży poświęconych wybitnym twórcom kultury (wieszczom, wielkim artystom, ikonom polskości), które charakteryzowały się ciepłym, emocjonalno-osobistym stosunkiem do biografii (jej tomy mogły konkurować dzięki sposobowi narracji z nieśmiertelną literaturą romansową i tzw. kobiecą). Ukształtowała więc Wachowicz szczególny typ książki reportażowej łączącej cechy reportażu i eseju, a także wspomnienia oraz gawędy (mistrzem jej stylu jest Wańkowicz, któremu – i jego rodzinie – poświęciła też osobne reportaże). Do najsłynniejszych tomów Wachowicz należą *Marie jego życia* (o Sienkiewiczu, jego małżeństwach i miłościach), cykle o Żeromskim (*Ciebie jedną kocham* oraz *Ogród miłości*), *Czas nasturcji* (ślądami Kasprowicza). Jednak najbardziej „reporterski” i najwyżej chyba ceniony, najbogatszy też w wątki jest tom *Malwy na lewadaach*, składający się m.in. z cykli o Chopinie, Mickiewiczu, Słowackim, Conradzie, Sienkiewiczu, o Muzeum w Raperswilu i jego bohaterach, o Szekspirze, o norweskiej noblistce Sigrid Undset.

Inny blok tematyczny Wachowicz to tragiczni i romantyczni młodzi bohaterowie ostatniej wojny, z kręgu AK i Szarych Szeregów: o nich jest książka *Kamyk na szańcu – opowieść o druhu Aleksandrze Kamińskim i jego bohaterach* czy *To „Zośki” wiara! Gawęda o Harcerskim Batalionie AK „Zośka”*.

Poszczególne reportaże układają się u Wachowicz w przemyślane cykle, dające szeroki, panoramiczny wgląd w badane biografie, biograficzne legendy, mity, zagadki historyczne; autorka rozwikluje fascynująco (właśnie reportersko, w terenie) znane zdawałoby się już dobrze genealogie, znajomości czy miłości wielkich ludzi.

Specyficzną i wzbogacającą aspekt popularnonaukowy, jak i ten *stricte* epicki, cechą twórczości Wachowicz jest współgrająca zawsze z tekstem część reportersko-fotograficzna: autorka jest sama profesjonalnym fotografikiem, a wkładki i albumiki umieszczane w poszczególnych tomach stanowią ich integralną część; opracowała też powstały przy okazji swych prac reporterskich album *W ojczyźnie serce me zostało*. Dochodzi do tego transmedialność w kierunku gatunków telewizyjnych i filmowych, a także wystaw o charakterze edukacyjno-patriotycznym. Autorka *Marii jego życia* współtworzyła np. widowisko *Wigilie polskie* czy odcinki słynnego *Tele-echa* Ireny Dziedzic w TVP

(poświęcone bohaterom jej reportaży, ludziom poznanym na reporterskich szlakach).

Teksty Wachowicz przepelnione są erudycyjną wiedzą, wykraczającą poza typową reporterską dokumentację, ale zarazem niezwykle lekko, wręcz sensacyjnie podawaną, retardacyjnie stopniowaną, by wciągać czytelnika w reporterskie śledztwo czy autorską przygodę. Ten styl najlepiej można obserwować w książce będącej swoistym *opus magnum* autorki: w *Malwach na lewadach*. Ulubionym chwytem kompozycyjnym jest stosowany na szeroką skalę symultanimizm dwóch toków opowieści, na które składa się z jednej strony narracja dziennikarki uczestniczącej (zwykle to pełna zaskakujących zwrotów akcji wyprawa do źródeł twórczości wielkich postaci, do świata ich dzieł) z drugiej – niezliczone umiejętnie, czasem kolażowo łączone cytaty: z utworów, listów, wspomnień, prac naukowych, dzieł literackich, memoriałów, nagrobków. Owe cytaty (podawane zwykle dla odróżnienia kursywą i bez wskazania źródeł – to cecha eseju) dopełniają akcję, stanowią drogowskaz skomplikowanych poszukiwań. Z tym konceptem konstrukcji wiąże się kolejny: zaplanowana (zapewne) jako chwyt – szczerłość (spontaniczność) oraz dygresyjność (więc cechy literackie, eseistyczne, gawędziarskie). I tak, na przykład, wędrując szlakiem ostatniej podróży Chopina po Wielkiej Brytanii (*Malwy na lewadach*, w tomie: *Malwy na lewadach*), reporterka niejako przy okazji zachwyca się Edynburgiem i jego historią, wplata ciekawe wątki o Walterze Scotcie i jak zwykle – o Polakach na obczyźnie. Nie stroniąc od opisów, dbając o ich literacką plastyczność oraz koloryt tła, Wachowicz sięga po szeroką gamę środków, np. taka impresjonistyczna migawka krajobrazu Szkocji:

Cudowny był schyłek mego lata w Szkocji. I przepiękna jesień. Przychodziły upały podzite jesienną świeżością. Róże mdlały przy ścianach domów w południe, warzyły się wieczorami. Dosychały kwiaty rododendronów. Góry stały nad wodami jezior jeszcze w purpurze wrzosów i już w brązie umierających paproci<sup>140</sup>.

Z kolei innym, także silnie oddziałującym na wyobraźnię i emocje czytelnika sposobem opisu jest implementowanie we współczesny wizerunek obrazów, będących wytworem wyobraźni autorki, a mających źródło w jej wiedzy i historycznym zamięłowaniu. Współcześnie oglądane (w czasie akcji) budowle, miejsca, pamiątki zaczynają nagle same jakby przemawiać swą ożywioną teraz w czasie narracji historią, pojawiają się „jak żywe” rozmaite duchy przeszłości, legendy, jak w tym obrazku z Wilna:

Idę przez plac Katedralny i mrużę oczy. Kałuże po świeżo spadłym deszczu odbijają niebo. Rósł tu tysiące lat temu święty gaj z wiecznie płonąącym ogniem Perkuna. Tu była

<sup>140</sup> B. Wachowicz, *Malwy na lewadach*, [w:] tejsze, *Malwy na lewadach*, Warszawa 1983, s. 28.

wieki temu łąka Svintoroga, gdzie płonęły stopy. Tu miał książę Giedymin sen wieszczy, który „Lizdejko, w orlim gnieździe co był znaleziony” wyłożył, iż „miasto to sławne będzie z sławą głośną, ludne, stąd Giedymin założył tam dwa zamki cudne” [...] <sup>141</sup>.

Ale zarazem już sam tytuł reportażu z Wilna – *Rendez-vous z panem Mickiewiczem* – odsłania zgoła inną umiejętność kreowania reporterskiej wizji: kolokwializację języka, współczesnianie, demitologizowanie przeszłości, by ją tym sposobem ożywiać. Autorka chętnie sięga w tym celu po potoczny i idiolekty, odwzorowuje np. uroczą nieporadną polszczyznę dzisiejszych wileńczyków, podpatruje mowę i zachowania współczesnej młodzieży, choć zarazem rekonstruuje życie i mowę tamtej dawnej (jak słynni filareci, którzy są pokazani jako patriotyczna, ale nie martwopomnikowa młodzież; podobnie jawi się ożywiany przez reporterkę za sprawą magii miejsc – sam „Pan Adam”). Równie częstym chwytem – ustawiającym przed oczami czytelnika historię jako tak bliską i zmysłowo namacalną, jak przygody samej autorki – są hipotetyczne fabularyzacje odległych wydarzeń, utrzymane w stylu typowo literackiej narracji, z udziałem narratora wszechwiedzącego, np. epizod z życia Kasprowiczów, którymi zajmuje się Wachowicz w reportażu *Wieczory na Harendzie*:

Wyjeżdżają z Włoch. Jeszcze wtedy Marusia nie wiedziała, że to na zawsze. Uśmiecha się do pejzażu Toskanii i Umbrii, niknącego za oknem, uśmiecha się do eleganckiego celnika, nie zmartwiona wcale rozstaniem z Eugenio, który „będzie kochał, będzie czekał, będzie pisał...” Uśmiecha się, aż ciotka szepce z wyrzutem: Marusia, ty nawet celnika musisz kokietować! <sup>142</sup>.

Zauważmy – ta wartko i literacko zbudowana fikcja ma w środku wyraźny sygnał asercji: owa fraza ujęta w cudzysłów sugeruje, że scenka w kolejowym wagonie ma umocowanie w jakimś dokumencie (liście, pamiętniku), do którego reporterka, jak do wielu innych, sięgnęła, po czym puściła wodze fantazji.

Pisząc o latach i ludziach odległych, tropiąc ich triumfy, ale też słabości, tajemnice, reporterka chętnie sięga po wszelkie anegdoty, skandale, przekłamanie, absurdy nawet. Wydobywa je z przeszłości nie dla pustego śmiechu czy szyderstwa, ale właśnie, by pogłębić charakterystyki, dotrzeć do jedynej, czyli możliwie pełnej i wielowarstwowej prawdy.

\*

**Marian Brandys** zasłynął już w roku 1945 jako korespondent wojenny ze zdobywanego przez Armię Czerwoną i Ludowe Wojsko Polskie – Berlina. W okresie stalinowskim spod jego pióra wyszedł „wzorcowy” dla tamtej epoki

<sup>141</sup> Taż, *Rendez-vous z panem Mickiewiczem*, [w:] teże, *Malwy na lewadach*, dz. cyt., s. 131.

<sup>142</sup> Taż, *Wieczory na Harendzie*, [w:] teże, *Malwy na lewadach*, dz. cyt., s. 474.

tom reportażu *Nowa Huta* (1950), jak też relacje z podróży *Spotkania włoskie* (1949). Po „odwilży” 1956 roku jego specjalnością stały się kolejne reportaże i opowieści podróżnicze: *O królach i kapuście*, *Śladami Stasia i Nel*, *Z panem Biegankiem w Abisynii* (dwie ostatnie stanowią ciekawy przykład reportażu adresowanego głównie do młodzieży). Prawdziwą sławę przyniosły jednakże Brandysowi reportażowe książki dające się zaklasyfikować jako hybrydy reportażowo-eseistyczne, ukierunkowane zarazem na biografistykę historyczną, stąd można by je nazywać także reportażami biograficznymi. Są to: *Nieznany książę Poniatowski* (1960), *Oficer największych nadziei* (1964, o Józefie Sułkowskim, słynnym polskim oficerze, adiutancie Napoleona Bonaparte), *Kozietulski i inni* (1967), *Koniec świata szwoleżerów* (1972–1979, aż pięć części!) *Kłopoty z panią Walewską* (1969). Istotą tych książek jest łączenie komponentów reportażowych (podróż do miejsc, osobiste zaangażowanie w temat, prowadzenie swoistego śledztwa, mającego odsłonić zagadki i białe plamy historii) z literacką pasją fabularyzowania dziejów, budowanie na podstawie li tylko dokumentów licznych i śmiałych charakterystyk pośrednich, rekonstruowanie psychiki dawno zmarłych bohaterów. Sam Brandys w *Końcu świata szwoleżerów* mówi o tym dziele jako „dokumentarnej relacji”, co też wydaje się dość trafnym określeniem.

Najlepiej widać wymienione charakterystyczne cechy pisarstwa Brandysa w *Oficerze największych nadziei*, rozpoczynającym się rozdziałkiem (mini-reportażem) *Sfinksy rydzynskie*, w którym autor odsłania mechanizm swych historycznych wędrówek. Najpierw pojechał do Rydzyny, by „ożywić nieco” swoją „erudycję historyczną”. Znajdujemy więc piękny plastyczny opis miasteczka i jego zabytków, kończący się kontemplacją posągów sfinksów stojących na placu podzamcza. Tu następuje symboliczna kontaminacja tematów: bo sfinksy mają swoją własną historię, ale mogą być też metaforą losów „polskiego Saint-Justa”, jak nazywa Brandys Sułkowskiego, poległego w Egipcie i tam też mającego swój pomnik. „I oto – sprowokowany przez sfinksy rydzynskie – ruszam do ataku na cztery zagadki życia Józefa Sułkowskiego”<sup>143</sup>, które to zdanie stanowi zapowiedź śledztwa prowadzonego następnie intuicyjnie po bezkresach historii i w labiryncie archiwów, by rozgarnąć mgłę mitów i przekłamań, pokazać zapomnianego bohatera w nowym świetle – jako człowieka z krwi i kości. Setki, jeśli nie tysiące przywołanych dokumentów, świadectw, ich konfrontacja, zwięzła interpretacja, uzupełniane są literackimi rekonstrukcjami zamierzonych faktów; lekko, a nawet wartko i sensacyjnie przepływają strumieniem narracji, prowadzonej przez autora często w pierwszej osobie: Brandys „przypuszcza”, „nie wyobraża sobie”, „porównuje”. Konkretnym wydobytym z zakamarków historii faktom chętnie też nadaje fabularny (podej-

<sup>143</sup> M. Brandys, *Oficer największych nadziei*, Warszawa 1969, s. 8.



rzewamy, że dla atrakcyjności tekstu nieco wyolbrzymiony) kształt, używa czasu teraźniejszego (jako *praesens historicum*), puszczając wodze pisarskiej fantazji, a w warstwie językowej sięgając także po współczesne kolokwialne formy, by przybliżyć postać oficera i jego romantyczno-rewolucyjną duszę, np. taki typowy epizod przybycia Sułkowskiego do Konstantynopola:

Do Konstantynopola przyjeżdża w przeddzień obchodu Święta Rewolucji, zorganizowanego w miejscowym klubie jakobinów. Co za piekielna energia kryje się w tym szczupłym młodzieńcu o „słabej konstytucji”! Nie zdążył jeszcze ochłonać po blisko rocznych awanturach, których starczyłoby na trzy powieści sensacyjno-podróżnicze, a już go widzimy w charakterze głównego prelegenta na zebraniu klubowym jakobinów. I jak z rękawa wytrząsa długie filozoficzne przemówienie<sup>144</sup>.

Ten styl stanowi dobrą – neutralizującą – przeciwwagę dla całej skomplikowanej dokumentacji i towarzyszących jej odautorskich dociekań, spekulacji, godnych z kolei „prawdziwego” historyka bardziej niż publicysty-reportera, a tym bardziej – pisarza.

\*

**Jerzy Ficowski** głównym tematem swojej twórczości uczynił historię i kulturę Romów polskich, czyli Cyganów (w latach powstawania książek ta druga nazwa była powszechniej obowiązująca i ona występuje w tytułach książek – dziś stała się kolejną ofiarą poprawności politycznej). Fascynacja cygańskim życiem wzięła się u Ficowskiego z osobistego życiowego doświadczenia. Urodzony w roku 1924, w czasie wojny należał do AK, walczył w powstaniu warszawskim. Po 1945 roku, bojąc się represji ze strony UB, skorzystał z pomysłu (i pomocy) przyjaciela, Edwarda Czarneckiego, który (sam zżyty już z Romami) zaprowadził pisarza do leśnego taboru. Ficowski spędził z taborem ponad rok, odbył będące sensem życia koczowniczego ludu podróże, poznał kulturę, wierzenia, obyczaje, zawarł kilka dożgonnych przyjaźni (szczególnie z cygańską poetką Papuszą – Bronisławą Wajs – i jej rodziną). Zebrana wiedza i nabyte znajomości idealnie predestynowały go do twórczości reporterskiej, i to w najlepszym, klasycznym wydaniu: pracy wewnątrz akcji, pisania z pozycji narratora współuczestniczącego. Owe reporterskie ramy rozszerzają się jednak szybko, a przy tym monstrualnie: Ficowski chce ukazać bohatera zbiorowego – naród – utrwalić jego ginące tradycje, przeanalizować twórczość, wierzenia, legendy i mity, jak antropolog czy socjolog. Jak sam pisze, są to jego „studia cyganologiczne”, będące sumą wiedzy „gromadzonej w czasie odwiedzin leśnych obozowisk cygańskich i podczas wspólnych wędrówek z Cyganami”<sup>145</sup>. I choć

<sup>144</sup> Tamże, s. 67.

<sup>145</sup> J. Ficowski, *Słowo wstępne*, [w:] tegoż, *Cyganie na polskich drogach*, Kraków 1965, s. 5.



ten rys osobisty, reporterski, jak i artystyczny (nie bez znaczenia jest fakt, iż Ficowski to także uznany poeta) są w książkach „cyganologicznych” autora obecne – to jako gatunek główny wysuwa się tu monografia bądź studium (sam pisarz mówi też o swych pracach jako „szkicach historyczno-literackich”).

Ficowski stał się czołowym ekspertem w sprawach romskich, autorytetem nieustępującym naukowcom, a tomy *Cyganie na polskich drogach* i *Cyganie polscy* stały się kompendiami rzetelnej wiedzy o koczowniczym ludzie. Nieco inny, bardziej literacki charakter miały książki – *Galązka z drzewa słońca* (zbiór poświęcony baśniom cygańskim) oraz *Pod berłem pikowego króla* (o cygańskich wróżbach).

W 1986 roku powrócił Ficowski z tematem romskim do kanonów czystego reportażu, wydając *Demony cudzego strachu*, tom zogniskowany na uniwersalnym konflikcie: swój-obcy, przymusowej asymilacji z jednej, a izolacjonizmie niepokornego ludu z drugiej strony. *Demony cudzego strachu* nazywa Ficowski w podtytule skromnie „wspominkami”, co nie jest żadną klasyfikacją w rozumieniu genologii; dalej ukonkretnia tę nazwę jako „wspomnienia”. W gruncie rzeczy są to reportaże wspomnieniowe i publicystyczne, zbudowane zgodnie z wszystkimi kanonami gatunku. Nie ma wśród nich jakiegos szczególnie zasługującego na miano „artystycznego”; narracja oparta jest na rzeczowym i chronologicznym odtwarzaniu faktów i komentowaniu ich z perspektywy lat, w szerokim kontekście realiów ustrojowych i obyczajowych. Można jednak powiedzieć, iż cały cykl przesycony jest (w warstwie refleksyjnej) jakimś rodzajem emocjonalnej ekspiacji. Ficowski tłumaczy się z tego, czego nie udało mu się dla cygańskich braci przez lata załatwić, żałuje, że nie zdołał też przełamać ich nieufności. Szczególnie boleje nad nieprzewidzianymi skutkami największego chyba jego życiowego sukcesu, jakim było odkrycie i wylansowanie (wspólnie z Tuwimem) romskiej poetki Papuszy (poświęcony jest temu najdłuższy z reportaży Ficowskiego – *Falorykta*). Przypomnijmy, Papusza została skazana w swoim środowisku na ostracyzm jako zdrajczynie cygańskich tajemnic wobec Obcego; w rezultacie popadła w chorobę umysłową, trafiła do szpitala. Także Ficowski – mimo tytułu dobrych czynów dla taboru – stał się z dnia na dzień dla Cyganów intruzem, szpiegiem, zdrajcą, kimś, kto nadużył zaufania poprzez publikację książek. Reportaż *Falorykta* napisany został więc – można rzec – żalem i bólem, a jego emocjonalizm wykracza poza ramy gatunku. Mistrzowskie są przeplatania odautorskiej narracji oryginalnymi listami i wierszami poetki, co daje efekt dramatycznego dwugłosu.

Bardzo oryginalne są tytułowe *Demony cudzego strachu*, poświęcone Cygankom – wróżbiarkom, a przepełnione refleksjami nad ludową demonologią. W tekście tym pojawia się fantastyczny epizod spotkania autora z „prawdziwym” Złym, za sprawą magicznych figurek, lepionych przez wróżbiarki, a używanych do zaklania:

Widziałem go tylko króciutką chwilę. Cyganka przy ogniu trzymała go na dłoni i gładziła palcem. Zdążyłem zauważyć, że był czarny, rogaty, jakby podobny do dużego chrząszcza, chyba wąsaty... Młodziutka Cyganka spojrzała na mnie spłoszonym wzrokiem i wrzuciła owe dziwadło w ogień. Wzniósł się wysoki płomień, buchnął czarny dym.

– Co to było? Coś żywego? – zapytałem.

– E, takie tam, bawiłam się... – powiedziała.

Jeszcze nie byłem pewien, że miałem zaszczyt spojrzeć w oczy samemu diabłu; przekonałem się o tym dopiero później<sup>146</sup>.

Drugą życiową fascynacją Ficowskiego – reportera oraz badacza – jest inny mniejszościowy naród wpisany w polską historię – Żydzi, a to za sprawą życia i twórczości Brunona Schulza, literackiego wizjonera z Drohobycza. I znów książką o korzeniach *stricte* reportażowych Ficowski wysunął się na czoło polskich, i nie tylko, schulzologów; był wręcz sprawcą swoistej mody na autora *Sklepow cynamonych*.

*Regiony wielkiej herezji* – bo o tej książce Ficowskiego mówimy – wymyka ją się znów łatwej gatunkowej klasyfikacji. Sam autor we wstępie nazywa swe dzieło „szkicami” (czyli esejami), taki też podtytuł (*Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*) dał wydawca. Jednak naszym zdaniem znacznie lepiej pasuje klasyfikacja: reportaż biograficzny. Potwierdza ją już geneza tomu, ujawniona dość szczegółowo przez Ficowskiego. Zaczęło się od „olśnienia” *Sklepami cynamowymi*, które przyszedł badacz i reporter przeczytał jako osiemnastolatek. Zaczął wtedy szukać kontaktu z tajemniczym autorem na początku okupacji (ten już był w getcie, listy więc nie docierały). Po wojnie zbierał relacje ludzi, którzy znali Schulza osobiście, szukał pamiętek po nim na całym świecie, robił kwerendy, wyjeżdżał w rodzinne strony pisarza (będące po roku 1945 już poza granicami Polski), wspominał swe drohobyckie przechadzki, które były owocne jak wyjazd pielgrzymy do Mekki – żartował z siebie. Ta przebogata działalność dokumentacyjna i eksploracyjna jest wzorcowa zarówno dla reporterskiego, jak i naukowego warsztatu. W tych też dwóch kierunkach szły prace Ficowskiego, z jednej strony opracowującego reportażową biografię, z drugiej – publikującego artykuły o Schulzu czy przygotowującego do druku odnalezione listy autora. Ficowski – „cyganolog” stał się więc wziętym „schulzologiem”.

Przechodząc do *stricte* artystycznych ingredientów *Regionów wielkiej herezji*, zauważamy obszerne, plastyczne, dobarwiane zapewne wyobraźnią autora (dawnego Drohobycza już nie ma) rekonstrukcje epizodów z życia Schulza, próby kreślenia jego duchowego portretu, łącznie z dociekaniem pokładów freudowskiej podświadomości, zwłaszcza krytych kompleksów, którymi Fi-

---

<sup>146</sup> J. Ficowski, *Demony cudzego strachu*, Warszawa 1986, s. 63–64.

cowski, a po nim Sandauer<sup>147</sup>, interpretują zadziwiające opowiadania polsko-żydowskiego surrealisty. Choć miał prawo – na podstawie posiadanych faktów – do bardzo ograniczonej charakterystyki pośredniej głównego bohatera, gdyż jako narrator nie mógł umieścić się przecież w labiryntach prawdziwego czy mitycznego Schulzowskiego czasu, przenieść do dawno umarłych miejsc, to rekonstruuje, dopowiada, jakby był literackim cieniem (a może przyjacielem, bratem?) swojego idola, np. taka charakterystyka dotycząca dzieciństwa:

Z troskliwą, rozpieszczającą go matką Bruno miał do czynienia na co dzień, była dla niego miłością powszednią, uosobieniem praktyczności, gwarancją bezpieczeństwa. Ojciec, oddany kupieckim obrządkom, był na innych prawach w rodzinie, widywany był rzadziej, a wizyty małego Brunia (tak go nazywano) w sklepie bławatnym pozwalały mu odczuwać wyższość sklepowych rytuałów ojca nad domową krzątaniną matki<sup>148</sup>.

Oczywiście, zawartość (czy inspirację) tych jakże drobiazgowych opisów oraz psychologicznych introspekcji mógł Ficowski czerpać, składać z ułamków zawartych w zdobywanych listach, ustnych relacjach żyjących jeszcze świadków (nieprzypadkowo na końcu rozdziału *Znalazłem autentyk* zamieszcza obszerną listę nazwisk osób, którym dziękuje), jednak w samym tekście nie ma jakiegokolwiek śladu tych źródeł, nie widać jakichś „szwów”, toczy się natomiast płynnie i barwnie fascynująca epicka opowieść.

## 1.2. Nowe Dziennikarstwo i styl gonzo

### 1.2.1. Nowe Dziennikarstwo

„Idę przed siebie. Załapuję się na życie”<sup>149</sup> – stwierdza sentencjonalnie bohater Jacka Kerouaca, legendy amerykańskiej nowej prozy, i tym samym najprościej pseudonimuje sens artystyczno-dziennikarskich poszukiwań, o których tu mówimy. Tak zwane Nowe Dziennikarstwo (*New Journalism*) powstało jako tendencja (nurt?) w Stanach Zjednoczonych w latach 60. XX wieku. To miejsce i czas są nieprzypadkowe: ferment wywołany przez ruchy hipsterskie i kontrkulturowe. Nowe Dziennikarstwo to równoległa, w dużym stopniu analogiczna reakcja na przejawy wyczerpania się – w konfrontacji z rzeczywistością – specyficznej formuły amerykańskiego żurnalizmu: bardziej niż europejskie nastawionego na szybką (a często powierzchowną) podaż gołych faktów i bie-

<sup>147</sup> A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, [w:] B. Schulz, *Proza*, Kraków 1973.

<sup>148</sup> J. Ficowski, *Regiony wielkiej herezji*, Kraków 1975, s. 21.

<sup>149</sup> J. Kerouac, *W drodze*, przeł. A. Kołyszko, Warszawa 1993, s. 150.

żących sensacji, także silnie uzależnionego od mechanizmów rynku i dyktatu korporacji medialnych.

Gdy jednak spojrzeć na zjawisko *New Journalism* „od strony” literatury, to przybiera ono nazwę *Non-Fiction Novel*. Nurt ten stanowi alternatywę dla całej fali fabularnych i formalnych eksperymentów niesionych przez pisarstwo określane łącznie mianem postmodernizmu, spod znaku Johna Bartha czy Thomasa Pynchona<sup>150</sup>.

Kompetentną definicję terminu Nowego Dziennikarstwa na jego gruncie rodzimym, tj. w Stanach Zjednoczonych, znajdujemy w książce jednego z pierwszych teoretyków i badaczy zjawiska, Michaela L. Johnsona:

In the term „New Journalism” I am using the word *journalism* to signify both „journalistic writing” as it is found in books, newspapers and magazines, and, in the broader meaning of the word, „editorial practice” or the „publishing or broadcasting of journalistic material.” New Journalism, as the term is popularly used, usually refers to the writing of a new class of journalists, including such people as Tom Wolfe and Norman Mailer, who have broken away from traditional journalistic practice to exercise the freedom of a new subjective, creative and candid style of reportage commentary. That meaning of the term is generally accurate, and it covers also the writers of the underground press, who are themselves New Journalism, though generally not such good ones as Mailer and Wolfe<sup>151</sup>.

Johnson dzieli też w swej książce teren poddany badaniu na trzy obszary/etapy: 1) podziemną (*underground*) prasę, 2) książki i artykuły w stylu *New Journalism* oraz 3) przenikanie tendencji nowodziennikarskich do mediów establishmentowych. Tytuły, w których Nowe Dziennikarstwo najpierw zagościło, to – wymienia Johnson – „Ramparts”, „Evergreen Review”, „Esquire”. Póź-

---

<sup>150</sup> Na tę dwubiegunowość słusznie zwracał już uwagę Zbigniew Bauer w artykule pt. *Dziennikarstwo gonzo: epizod czy trwały trend w dziennikarstwie*, [w:] *Dziennikarstwo a literatura w XX i XXI wieku*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopek, Warszawa 2011, s. 87: „Czy chcemy odnawiać techniki opisu rzeczywistości w mediach – czy środki ekspresji siebie samego w powieści? Kłopot wynikał m.in. z tego, że w Nowe Dziennikarstwo zaangażowali się zarówno powieściopisarze [...], jak też dziennikarze związani z mainstreamowymi mediami”.

<sup>151</sup> „Piszac „nowe dziennikarstwo”, mam na myśli dziennikarstwo, które oznacza zarówno publicystykę w formie spotykanej w książkach, gazetach i czasopismach, jak również – w szerszym znaczeniu tego słowa – „praktykę redakcyjną”, czy też „publikowanie lub nadawanie materiałów dziennikarskich”. Pojęcie „nowego dziennikarstwa” cieszy się dużą popularnością i najczęściej odnosi się do tekstów dziennikarzy nowej klasy, takich jak Tom Wolfe i Norman Mailer. Autorzy ci zrezygnowali z tradycyjnej praktyki dziennikarskiej na rzecz wolności, jaką daje nowy, subiektywny, kreatywny i szczery styl komentarza reportażowego. Powyższe znaczenie tego pojęcia jest na ogół prawidłowe i obejmuje również pisarzy prasy podziemnej, którzy sami reprezentują nowe dziennikarstwo, choć rzadko są tak dobrzy jak Mailer i Wolfe” (jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia w niniejszym tomie pochodzą od autorów). M.L. Johnson, *The New Journalism: the Underground Press, the Artists of Nonfiction, and Changes in the Established Media*, The University Press of Kansas, 1971, s. xi.

niej dla *New Journalism* podwoje otwały „Look”, „Playboy”, „Atlantic”, a także dziennik „New York”.

Nowe Dziennikarstwo to więc zarówno nurt pisarstwa/dziennikarstwa, jak i pewna strategia działania, postawa społeczna zbliżona do kontestacji, co jest szczególnie ważne z racji wysokiego stopnia upodmiotowienia tekstu i emocjonalnego zaangażowania samego autora. Dziennikarz-pisarz nurtu ND pragnie np. uczestniczyć – długo i z poświęceniem – w wydarzeniach, badać je i interpretować „aż do bólu”, wyłącznie na własny rachunek; działa często spontanicznie, a czując wewnętrzną potrzebę przeniknięcia – na własny i kontrowersyjny sposób – jakiegoś problemu, współtworzy fakty, prowokuje je, daje się im ponieść, zatracą tę tak wymaganą od klasycznego przedstawiciela mediów obiektywną miarę i proporcje; subiektywnie komentuje; używa przy tym bez ograniczeń literackich środków artystycznych, brutalizmów oraz wulgaryzmów, także obscenów – aż po deformację bliską prozie kreacyjnej.

Do pierwszych tekstów publikowanych w prasie, a prezentujących nowy nurt zalicza się *Superman przychodzi do supermarketu* (*Superman Comes to the Supermarket*) Normana Mailera, mówiący o kandydowaniu Johna F. Kennedy’ego w wyborach prezydenckich<sup>152</sup>, jak też *Joe Louis po pięćdziesiątce* (*Joe Louis at Fifty*) Gaya Talese<sup>153</sup>. Tak przynajmniej uważa Tom Wolfe, autor (wraz z E.W. Johnsonem) antologii Nowego Dziennikarstwa<sup>154</sup>, zaś cytowany już M.L. Johnson jako prekursorską książkę *New Journalism* wymienia składający się z 22 tekstów (pisanych dla „Herald Tribune” i „Esquire”) zbiór autorski Wolfe’a zatytułowany *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Stream-line Baby*.

Wolfe, najbardziej znany, czolowy przedstawiciel i główny teoretyk nurtu, to zawodowy dziennikarz (redakcja „Washington Post Herald Tribune” była najważniejszym miejscem jego dziennikarskiej pracy), który debiutował w 1965 roku i szybko przestał mu wystarczać typowo amerykański model dziennikarstwa oparty na zwięzłości, szybkości, upraszczającej refleksji, schlebieniu gustom większości. Zamiast w dziennikach, zaczął więc publikować w czasopiśmie, uprawiał coraz dłuższe formy, wzbogacając techniki narracji, podejmując niszowe i niezgodne z panującą poprawnością tematy. Wzorem i punktem odniesienia, także co do nonkonformistycznych postaw wobec establishmentu, stało się dla Wolfe’a i jego sojuszników pisarstwo nurtu *Beat Generation*, ruchu, którego nazwę – jako pobitego, ściętego, ale i „świętego” pokolenia buntowników – wymyślił ponoć Jack Kerouac, sam będąc jedną z legend ruchu i współtwórcą mitu, za sprawą powieści *W drodze*, której osią fabularną jest symboliczna, szaleńcza podróż wzdłuż i wszerz Stanów

<sup>152</sup> „Esquire”, 11. 1960.

<sup>153</sup> „Esquire”, 06. 1961.

<sup>154</sup> T. Wolfe, E.W. Johnson, *The New Journalism*, New York 1973.

w poszukiwaniu życia prawdziwego, romantycznego, uwolnionego od konsumpcjonizmu, zakłamanego polityki, mieszczańskiego stylu życia. Częścią tej drogi-ucieczki były alkohol, narkotyki, rewolucja obyczajowa, nowa „wolna” muzyka (jazz, później rock), rozmaite *quasi*-religijne, psychodeliczne akty „odlotu” i „odłączenia” od maszyny społecznej. Liderzy bitników to charyzmatyczni pisarze: Ginsberg, Cassady, Kerouac, Burroughs, Ferlinghetti, Rexroth, Corso, Snyder, Lamantia i in. Trudno się dziwić, że właśnie liderzy *Beat Generation* (szczególnie Ginsberg, Cassady) szybko stali się guru powstających ruchów kontrkulturowych (antywojennych, antyestablishmentowych, antywykluczeniowych), z hippisami na czele. Polityczno-społeczne zaangażowanie bitników, ich otwarcie na nowe (dotąd wstydlive, trudne) tematy, podobnie jak eksperymenty formalne w tekstach (np. rezygnacja z kryterium zwięzłości/szybkości oraz cyzelowania przekazu na rzecz spontaniczności, szkicowości, wolnej twórczości, emocji) – przyczyniły się bezpośrednio do krystalizacji nowych tendencji na gruncie dziennikarstwa. Szczególnie inspirujące wydało się „wyprowadzanie sztuki na ulicę”, a więc wychodzenie/ucieczka poza wszechobecny dotąd kolorowy świat amerykańskiego snu. Do słynniejszych tekstów prezentujących nową tendencję w dziennikarstwie należy „artykuł” (trudno jednoznacznie zaklasyfikować utwór genologicznie) Wolfe’a, zamieszczony w „Esquire”, dotyczący nowego modelu samochodu, a będący w gruncie rzeczy listem do redakcji, odmawiającym wykonania banalnego zadania. List zawierał jednak opis pojazdu, jak i wypowiedzi producenta oraz ciekawe tło, naczelny wydrukował go więc bez zmian i materiał spotkał się ponoć z dużym zainteresowaniem, a o to przecież chodziło<sup>155</sup>.

Kolejny „klasyk” *New Journalism*, George Plimpton, osobiście trenował z drużyną piłkarską Lwy z Detroit, by napisać następnie *Paper Lion*. Inni przedstawiciele to m.in. David Halberstam, Norman Mailer, Dan Wakefield, zaś szczególnie ekstremalnym przykładem okazał się ze swoją twórczością Hunter S. Thompson (1937–2005), piszący pod wpływem alkoholu oraz narkotyków i ostentacyjnie czyniący z tego treść swego najsłynniejszego utworu *Lęk i odraza w Las Vegas: szaleńcza podróż do serca „amerykańskiego snu”*. Równie kontrowersyjna stała się jego książka – powstała dzięki osobistej przyjaźni z gangami motocyklowymi – *Hell’s Angels*. Thompson szybko nadał swym dziennikarsko-artystycznym poszukiwaniom odrębną nazwę – styl gonzo. Do jego twórczości powrócimy w dalszej części rozdziału. Niejako „z drugiej strony”, to znaczy z obszaru literatury pięknej, fikcjonalnej, dołączył do *New Journalism* Truman Capote ze swoją słynną powieścią reportażową *Z zimną*

---

<sup>155</sup> Za: J.E. Murphy, *The New Journalism: A Critical Perspective*, „Journalism Monographs”, 05.1974 (34).



*krwią* (1966), uznawaną właśnie za arcydzieło dziennikarsko-beletrystycznej intergatunkowości.

Pisarską technikę Nowego Dziennikarstwa jako twórczości paraartystycznej dobrze syntetycznie przedstawił cytowany już badacz M.L. Johnson:

I think that the principal distinguishing mark of New Journalistic style is the writer's attempt to be personalistic, involved, and creative in relation to the events he reports and comments upon. His journalism, in general, has no pretense of being 'objective' and it bears the clear stamp of his commitment and personality. However, this isn't always the case, because some New Journalism have experimented with new techniques of objectivity, rather like *cinéma vérité*, and write with a renewed commitment to factual thoroughness (which frequently endows muckraking, as long as it's true, with a new kind of significance). In general, the style of New Journalism is a response to the radically new kind of events and personalities that are shaping American and world culture; it is an attempt to record and evaluate history by keeping language and attitude closely attuned and responsive to the style of events<sup>156</sup>.

Próbujmy zestawić typologię utworów *New Journalism* w punktach:

- silna pozycja narratora-uczestnika;
- duży subiektywizm, eksponowanie osobistych odczuć, przemyśleń;
- często luźna, szkicowa konstrukcja (w tradycyjnym dziennikarstwie powinna być logika, następstwo przyczynowo-skutkowe scen itd.);
- często stosowaną ramą narracyjną jest podróż – jako ucieczka, symbol, szukanie wyższego sensu, lepszego świata, odkrywanie białych plam na polityczno-społecznej mapie (*vide* analogiczne pokrewne tendencje powieści drogi – jak choćby *W drodze* Kerouaca – i filmu drogi, jak np. *Znikający punkt* Richarda Sarafiana, *Swobodny jeździec* Denisa Hoppera);
- narracja oparta na wielu plastycznie i z detalami budowanych scenach (nie zaś relacjach o faktach); mnóstwo szczegółów w opisie, dlatego teksty są zwykle obszerne – całe książki albo spore reportaże do tygodników;

---

<sup>156</sup> „Myślę, że głównym wyróżnikiem stylu Nowego Dziennikarstwa jest próba relacjonowania czy też komentowania wydarzeń w sposób osobisty – kreatywnie i z zaangażowaniem. Takie dziennikarstwo, ogólnie rzecz biorąc, nie pozoruje »obiektywności«, nosząc wyraźne piętno osobowości i zaangażowania autora. Nie jest to jednak regułą – Nowe Dziennikarstwo eksperymentuje również z technikami obiektywizmu, takimi jak *cinéma vérité*, dając wyraz zaangażowania w rzetelność faktograficzną. Praktyka ta często nadaje demaskatorstwu [*muckraking* – A.K., E.Ż.-H.], o ile jest prawdziwe, swego rodzaju dodatkowe znaczenie. Ogólnie rzecz biorąc, styl Nowego Dziennikarstwa jest odpowiedzią na nowy rodzaj wydarzeń i osobowości kształtujących kulturę amerykańską i światową. Jest to próba zapisu i oceny historii poprzez dostosowanie języka i postawy do stylu wydarzeń”. M.L. Johnson, *The New Journalism...* dz. cyt., s. 46.



- dokładny i bogaty dialog (pełen idiolektów, kolokwializmów, różnych środków artystycznych), jak w prozie fabularnej; czasem stosowany jest zapis jak w dramacie;
- często występują: mowa zależna, monologi wewnętrzne, nawet strumień świadomości;
- źródła faktów to – w większym niż w przypadku tradycyjnego dziennikarstwa stopniu – 1) prowokacja i performatywizm (wywoływanie tematów, szczególnie tych wstydlivych, marginalnych, brutalnych, voyeryzm), 2) pozostawanie z bohaterami całymi dniami, tygodniami, 3) „wchodzenie do ich umysłów”, 4) utożsamianie się autora (np. z daną grupą), zanurzenie się w akcji (*narrative journalism*).

Z kolei dziennikarz *New Journalism*:

- nie trzyma się kurczowo rygorów asertywności czy piramidy informacyjnej, sięga po fikcję: ważniejszy jest sam dramatyzm wydarzenia;
- odrzuca polityczną poprawność, gdy dąży do demaskowania zjawisk (tzw. *muckraking*)<sup>157</sup>;
- nie pracuje w drużynie, jest wolnym strzelcem, nie pracuje od godziny do godziny, angażuje się cały, działa w myśl własnej artystycznej kariery (jak Thompson), nie zaś pod dyktando wydawcy;
- nie zna kompromisów, nie liczy się z konsekwencjami w zakresie etyki dziennikarskiej, tabu itd.;
- mitologizuje, deformuje, przejawskrawia fakty, gdy dyktuje mu to intuicja czy koncept pisarski (*creative nonfiction*). Współkreuje, deformuje rzeczywistość, nie zawsze kierując się zasadą li tylko dopełniania prawdy (jak Kisch);
- stosuje chwyt groteski, absurdu, *pure nonsensu* bądź hiperbolizuje takie sytuacje wykryte w rzeczywistości zewnętrznej, wyciąga je z otchłani psychiki;
- 7. nie stroni od używek i innych stymulacji twórczych, co jako temat często staje się ważnym składnikiem narracji, monologów, dialogów i opisów.

Mimo powyższych swobód, zbliżających *New Journalism* do nowoczesnej sztuki, budowane jest ono na faktach, widać w nim dbałość o umieszczanie

---

<sup>157</sup> Warto podkreślić, że zjawisko dziennikarskiej demaskacji (*muckraking*) ma w Stanach znaczną konotację historyczną. Tak nazywała się (*Muckrakers*) grupa publicystów, działających na przełomie XIX i XX wieku, piętnujących różne nieprawidłowości systemu polityczno-społecznego oraz różne zasady obyczajowe. Liderem ruchu był Henry Demarest Lloyd. Por. K. Michałek, *Na drodze ku potędze. Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki 1861–1945*, Warszawa 1999, s. 169–170. Muckrakersów można uważać więc (obok bitników) za prekursorów *New Journalism*.

sygnałów asercji (liczby, nazwiska, daty, partie metatekstowe mówiące o pozyskaniu tematów, studiach prasy, literatury, dokumentów, także o wywiadach).

Bardzo dyskusyjne wydaje się natomiast to, co czynił Zbigniew Bauer, widząc głównego reprezentanta *New Journalism* w osobie Ryszarda Kapuścińskiego. Autor *Cesarza* nie spełnia naszym zdaniem kilku podstawowych wymogów typologicznych (por. wyżej). Jego twórczość wprawdzie ukonstytuowana jest na nieufności do krótkich form informacyjnych oraz tempa narzuconego mediom w dzisiejszym świecie, za którym stoi przede wszystkim powierzchowność lub brak analiz, pogoń za sensacją, rozpląnięcie się autora; dąży do perfekcyjnej, a zarazem nacechowanej oryginalnością konstrukcji (por. rozdział o reportażu literackim i artystycznym w niniejszej książce). A jednak Kapuściński bliższy jest pogłębionej, *quasi*-filozoficznej refleksji niż ostentacyjnej personalizacji przekazu. Nie ulega łatwo emocji, nie jest stronnicy, trzyma mądry dystans, nie lubuje się w skandalu, wprost przeciwnie: ma tradycyjny zmysł moralny i obywatelski – to go różni od Wolfe’a czy Thompsona w sposób zasadniczy, a zbliża szczególnie do Zbigniewa Herberta.

#### PRZYKŁAD I: Tom Wolfe

*The Electric Kool-Aid Acid Test* (*Próba Kwasu w Elektrycznej Oranżadzie*, 1968) Toma Wolfe’a to książka wzorcowa dla idei i technik pisarskich Nowego Dziennikarstwa. W *Epilogu*, *Słowie od Autora* oraz w początkowych partiach pierwszego rozdziału – pt. *Czarne, błyszczące buty FBI* – Wolfe przedstawia genezę swego projektu, także jego solidne osadzenie w faktach (wskazuje na konkretne źródła, dokumentację). Stanowi to takie „rusztowanie” reportażowe książki, która już sama czystym reportażem nie jest.

Głównym bohaterem *Próby kwasu...* uczynił Wolfe charyzmatycznego przedstawiciela pokolenia bitników – Kena Keseya, autora *Lotu nad kukułczym gniazdem*, „wodza” komuny (sekty?) kontrkulturowej Prankstersów (*Merry Pranksters*), znanej zwłaszcza z (niezgodnych z prawem) eksperymentów z syntetycznym narkotykiem LSD (zwanym żargonowo „kwasem”), z którego uczynili – zgodnie z „naukami” Aldousa Huxleya i Timothy’ego Leary’ego („szalonego doktora” z Harvardu) – przedmiot kultu i środek do poszerzenia świadomości. Oryginalne były organizowane przez Prankstersów mityngi-happenings, polegające na „kwasowej maturze”, tj. rozdawnictwie i rytualnym konsumowaniu tajemniczej mikstury z zawartością narkotyku, serwowanej szklankami i wiadrami, a zwanej „Kwasem w Elektrycznej Oranżadzie” (tytułowy *Electric Kool-Aid Acid*); działo się to przy muzyce (zwłaszcza undergroundowego zespołu *Grateful Dead*), awangardowych filmach, przemówieniach rozmaitych *headów* kontestacji oraz hipnotyzujących laserowych światłach. Wolfe podchodzi do psychodelicznego świata bez dystansu, wręcz z odczu-

walną fascynacją, zogniskowaną głównie na bezkompromisowości i swoistym romantyzmie hippisowskich grup, rzucających rękawice amerykańskiemu establishmentowi i amerykańskiemu snowi.

Wszystko zaczęło się od zwykłej ciekawości co do osoby Keseya, który był dwukrotnie aresztowany za posiadanie marihuany (w roku 1965). Przed policją zbiegł do Meksyku, gdzie osiem miesięcy ukrywał się, z czego też uczynił swoisty spektakl. Wolfe, jak tłumaczy we *Wstępie*, „przypadkowo” wszedł w posiadanie „szalonych i ironicznych” listów, pisanych przez autora *Lotu...* do innego „brata” z ruchu (Larry’ego McMurtry’ego). Zaciekawiony, poszedł tym tropem. Pojechał za Keseyem do Meksyku, udało mu się porozmawiać z guru. Następnie dziennikarz, przyjmując zrazu tradycyjną rolę tropiącego temat reportera, dołącza do pranksterowskich podróży, imprez, nie odstępując grupy na krok przez długi czas (mowa w książce o „przygodach”, jak je wielokrotnie nazywa w 27 rozdziałach – przez całą narrację przebija ton podziwu czy fascynacji). „Starałem się nie tylko opowiedzieć, co robili Prankstersi, ale odtworzyć tamtą atmosferę mentalną lub jej subiektywną rzeczywistość. Nie sądzę, że bez tego można zrozumieć ich przygodę”<sup>158</sup> – wyjaśnia Wolfe – i tu jest właśnie istota Nowego Dziennikarstwa. Pisarz-dziennikarz buduje setki fantasmagorycznych scen. Cały czas jednak nie zostaje zarazem zerwana tradycyjna dziennikarska „pępowina” asercji oraz hegemonii faktów: Wolfe zasypuje np. czytelnika setkami zwięzłych, statycznych, jak i dynamicznych charakterystyk ludzi ruchu, wplata liczne dane liczbowe, topograficzne. Przebadał też tzw. Archiwum Prankstersów. W dodanej do książki nocie skrupulatnie wymienił nazwiska (długa lista) osób, z którymi rozmawiał, których opisał w poszczególnych wątkach; wspomina też o „taśmach” (nagraniach), które mu udostępnił dramaturg Norman Hartweg oraz inny lider Nowego Dziennikarstwa, Hunter S. Thompson, również wnikający w świat różnych tajemniczych i groźnych subkultur. Co szczególnie ważne dla genologicznej klasyfikacji książki, Wolfe wyznaje, że kluczowa (kulminacyjna) scena, opisująca „kwasową maturę”, ów psychodeliczny happening, oparta jest na cudzym tekście, tj. zapisie przeżyć pióra samej Clair Brush, szeroko przedstawionej w fabule uczestniczki *Próby...* – to autorskie wyznanie podkreśla walor autentyku.

Oto przykład takiego fragmentu – monologu bohaterki (do narratora):

– W zasadzie uważam *Próbę Kwasu* za mistrzowską produkcję. Wszystko było starannie zaplanowane i wykalkulowane, aby wywołać efekt LSD, tak więc nie mam pojęcia, gdzie kończyła się produkcja, a górę brała moja własna wyobraźnia. Filmy były tak sugestywne, wizerunki i detale kwiatów i drzew, a często po prostu barwne plamy ob-

---

<sup>158</sup> T. Wolfe, *Próba Kwasu w Elektrycznej Oranżadzie*, przeł. R. Biały, T. Tłuczkiwicz, Warszawa 1985, s. 370.

rysowane czarnymi liniami, szybko przesuujące się krajobrazy, detale dłoni i takie... no, ale starałam się nie przyglądać im zbyt uporczywie... [...].

– Spłynął na mnie wspaniały przeblysł wtajemniczenia. Teraz już to zapomniałam, ale była taka chwila, kiedy wszystko trafiło na swoje miejsce i miało sens, a ja powiedziałam na głos: „Ach, oczywiście... dlaczego nie wiedziałam tego dotychczas, dlaczego nie potrafiłam zdać sobie sprawy z tego wszystkiego i tak bardzo się przed tym bronić”? To nie trwało długo i minęło bezpowrotnie<sup>159</sup>.

Jak widać w powyższym cytacie, Wolfe słowami uczestniczki chce oddać odczucia owych narkotykowych „wibracji” pod wpływem LSD. Tyle że, jak widać, nie miała ona specjalnego talentu do jakiegoś plastycznego, dokładnego opisu.

Zgoła inaczej – bogato – sam narrator (obecny na imprezie Wolfe) próbuje odtwarzać klimat narkotycznego transu: stosuje brak logiki (a raczej symuluje jakąś wyższą logikę psychodelii), imituje falowanie obrazów, rozmaite (halucynacje) efekty optyczne i dźwiękowe, np.:

– Show biz – taaaaaaak – i neeeeeee – Clair szybowwała na LSD, zastanawiając się, co się z nią dzieje, czy traci zmysły i tak dalej, a tu rozległ się szaleńczy wrzask:

– Kogo to obchodzi!

A potem: – Ray!... Ra-a-a-a-ay! Kogo to obchodzi!

Nawet takiego maniackiego wrzasku nie dałoby się usłyszeć w ogólnym hałasie i gorączce, jak to zwykle na próbie, ponad czadem *Grateful Dead*, już na pewno nie tak klarownie, gdyby nie to, że złapał go mikrofon, wzmocniono go i nagłośniono przez potężne kinowe głośniki...

– Kogo to obchodzi!<sup>160</sup>

– harruummmppparummmpparrumpppparruuuuuuumparumpauharummmmpa – mamroce, raz po jednej, raz po drugiej stronie odlotu, chichocze ciurkiem, a oni mówią, no tak, wychodzi z tego i wtedy: Kogo to obchodzi!... Ray! Ra-a-a-a-ay!... Ach, po co to wszystko!... Seks!... Ray! Seks!... kogo to obchodzi!<sup>161</sup>

I jeszcze jeden charakterystyczny przykład z rozdziału przedstawiającego kwasową „maturę”, tym razem pod wodzą samego guru Keseya; wśród artystycznych środków pojawia się tu także zanik interpunkcji, na wzór awangardowej poezji czy prozy:

Kesey milczy. Mocno zacisnął powieki. Z kręgu unosi się wysoki, przenikliwy dźwięk, z którym przeplata się krzyk dziecka. Fantastyczne skrzywienie mocy umysłowej – Goldhill rejestruje tę energię

SAŃ PRAWIE

<sup>159</sup> Tamże, s. 260.

<sup>160</sup> Tamże, s. 249.

<sup>161</sup> Tamże, s. 250.

Ale dziewczyna z drugiego końca nie ustępuje: – Zróbc-cie – coś – z tym – dziec-kiem – Dziec-ko – pła-cze – Nic – in-nego – się – nie – dzie-je – Dziec-ko – pła-cze – i – nikt – nie re-a-gu-je

MAŁO BRAKOWAŁO – PRESQUE VU

– Dla-cze-go – pła-cze – dziec-ko Czy – to – ni-ko-go – nie – ob -cho-dzi? –  
WCZUJ SIĘ! NA POZIOMIE WIBRACJI<sup>162</sup>

Co ciekawe, w podobnym stylu relacjonuje autor wydarzenia jako uczestnik, w pierwszej osobie:

Nie bałem się już i zacząłem rozglądać naokoło. Działo się to w mniejszej sali, oświetlonej tylko lampą ultrafioletową, które nadaje ludziom piękną barwę i fakturę. Zobaczyłem jakieś dziesięć osób siedzących wprost pod tą lampą, osłoniętych białą (wtedy fosforyzująco lawendową) płachtą, i malujących coś fosforyzującą farbą na kalekach manekinach... i na sobie nawzajem, na swoich ubraniach [...]. Stałem pod lampą, a krople farby kapnęły mi na stopę i sandał i to było niesamowite [...]<sup>163</sup>.

Równoległe epizody z tej samej próby przedstawiane są w trzeciej osobie, przez narratora wszechwiedzącego, typowo dla psychologicznej prozy fabularnej:

Było to coś dla uszu takich jak Clair, Clair, która myślała, że to ona dostała szalu – głos kobiety, której odbija, która traci świadomość, wzmocniony, jakby wyrwał się z bebeczków i wydostawał przez mózgi wszystkich obecnych. Więc opiekun Clair i jej impromptu przewodnik znowu objął ją ramieniem i powiedział: – To taśma, nagrali to. To tylko wpust. To robota Hugh Romneya<sup>164</sup>.

A oto opis jednej z „świętyń” Prankstersów – tzw. Magazynu przy Harriet Street w San Francisco, zwanym notabene „magicznym miastem” i „wolnym miastem” różnorodnych komun z lat 60. ubiegłego wieku:

[...] Harriet Street leży w dzielnicy slumsów i pomimo farby wygląda tak, jakby czterdziestu pijaczków wczolgało się tu w cień, umarło i szerniało, spuchło i wybuchło, rozpryskując się w strumienie krętków, które wkręciły się w każdą deskę, w każdą listwę, w każdą szczelinę, w każdą drzazgę, w każdy łuszczący się płatek farby. Magazyn okazuje się parterowym garażem opuszczonego hotelu, którego ostatnim komercyjnym zastosowaniem była fabryka zapiekaneek. Podjeżdżamy do tego garażu, a tam przy wejściu stoi zaparkowana ciężarówka z budą, pomalowana Day-Glo na niebiesko, żółto, pomarańczowo i czerwono, z wielkimi literami BAM na masce. Z czarnej dziury garażu dochodzą dźwięki płyty Boba Dylana z jego rubaszną harmonijką i głosem Ernesta Tubba, charczącym przez nos stare, koślawe śpiewanki<sup>165</sup>.

<sup>162</sup> Tamże, s. 359.

<sup>163</sup> Tamże, s. 246.

<sup>164</sup> Tamże, s. 249.

<sup>165</sup> Tamże, s. 15.

W opisie tym widać typowe stylistyczne preferencje Wolfe'a i generalnie – amerykańskiego Nowego Dziennikarstwa: fascynację ekspresjonizmem, intensyfikację obrazów chętnie wzmocnione turpizmem, bogate metaforyczne porównania, rytmizację frazy, wszelkie nagromadzenia, dające efekt przejaśnienia i hiperboli.

Te trzy tryby i style narracji – fantasmagoryczno-psychodeliczny, rzeczowo-dziennikarski oraz ten epicki przeplatają się symultanicznie i chaotycznie, dając wgląd w wydarzenie z różnych perspektyw.

Emanacji atmosfery totalnego „odlotu” służą eksperymenty *stricte* językowe, a więc „odlot” od związków przyczynowo-skutkowych, reguł składni, urywane zdania i frazy, slangowe słownictwo, *quasi*-futurystyczna typografia, więc swobodne wplatanie całych fraz pisanych wersalikami, kursywą, rozmaite neologizmy interpunkcyjne, dziwne twory, takie jak np: „:.....:”, nieustanne wielokropki, wykrzykniki, kilkukrotne powtórzenia w ciągu wyrazu tej samej litery. W wielu miejscach styl upodobnia się też do potoku składniowego, to znów strumienia świadomości, znanych eksperymentów modernizmu literackiego. Dziennikarzowi-pisarzowi ewidentnie „nie spieszy się”, nie ma prostej tezy (co jest domeną „zwykłego” dziennikarstwa): zmienia palety, próbuje rozmaitych technik, eksperymentuje, a warstwie znaczeniowej: zasypuje całymi górami szczegółów.

Występują też w książce Wolfe'a bardziej „tradycyjne” próby przeestetyzowania i intensyfikacji obrazu (*vide* ekspresjonizm, surrealizm, turpizm), np. charakterystyczny fragment narracji:

Już wybuchają w tłumie rozanielone uśmiechy... Wniebowzięta błogość o wilgotnych wargach... Błyszczą, z szeroko otwartymi oczami jak plastikowe węzłki. Telepathic Kid jest na takiej fazie, szczerzy się taki wilgotny i taki błyszczący, że wygląda jak jeden wielki psychiczny orgazm, który szykuje się, aby rozwinąć się z łusek w... błotną lilię... [...]<sup>166</sup>.

\*

Nieco inny charakter, także ze względu na temat, ma drugi tom Wolfe'a – *Ognisko próżności*, ze znacznie późniejszą datą wydania (1987). Oś intrygi stanowi w *Ognisku próżności* wątek kryminalny. Bogaty finansista, przedstawiciel amerykańskiej elity, potrąca samochodem czarnoskórego chłopca i ucieka z miejsca wypadku. Chłopak umiera. Wolfe drobiazgowo ukazuje koleje śledztwa, działania organów sprawiedliwości, dochodzi do demaskacji powiązań i układów, które stają ponad sprawiedliwością. Główny wątek obrasta setkami scen środowiskowych, charakterystyk bohaterów z różnych warstw społecznych, padają pośrednio i bezpośrednio pytania o sens życia, o to, co najbar-

<sup>166</sup> Tamże, s. 352.

dziej się liczy: pieniądze, seks, kariera, w najmniejszym stopniu sprawiedliwość. Ważnym wątkiem przewijającym się przez cały utwór jest też krytyczny obraz mediów, goniących za sensacją, podatnych na układy (tytułowa metafora „ogniska próżności”). Podobnie jak *Próba kwasu...*, *Ognisko próżności* ma dodaną na końcu faktograficzną kotwicę, niepozostawiającą wątpliwości co do autentyczności zdarzeń badanych w całej powieści. Mamy na myśli *Epilog*, który z perspektywy czasu poakcyjnego przedstawia medialny przekaz i reakcje środowisk na wydarzenia oraz proces. Stanowi on klamrę razem z otwierającą tom dedykacją, wskazującą źródła wiedzy:

Uchylając kapelusza, autor dedykuje tę książkę MECENASOWI EDDIE'EMU HAYESOWI, który krocząc wśród płomieni, pokazywał mu ponure blaski. Autor pragnie też wyrazić swoje głębokie uznanie dla BURTA ROBERTSA, który pierwszy wskazał drogę<sup>167</sup>.

Istotą stylu książki nie są już więc eksperymenty narracyjne, językowe i stylistyczne, takie jak w *Próbie kwasu...* Uderzają natomiast: konsekwentna, pełna fabularyzacja, wiwisekcja wydarzeń, rozległe dialogi, metodycznie budowane tło, takie jak w dojrzałej psychologiczno-społecznej powieści.

## Przykład II: Truman Capote

Posiadający już znaczną popularność i uznanie Capote, autor fikcyjnych (choć nie bez cech autobiograficznych) powieści *Harfa traw* (1951) i *Śniadanie u Tiffany'ego* (1958), zaliczanych do nurtu outsiderskiego prozy amerykańskiej, teraz zmierzył się jako reporter śledczy z gołymi faktami, pisząc przez kilka lat swą opowieść-autentyk pt. *Z zimną krwią*. Wątpliwości genologiczne zdawał się rozpraszać już podtytuł książki: *Prawdziwa relacja o zbiorowym morderstwie i jego następstwach*. Tę deklarację tłumaczy Capote w pierwszych słowach wstępu *Od autora*:

Cały materiał w niniejszej książce, nie pochodzący z moich własnych obserwacji, został zaczerpnięty z akt urzędowych albo jest wynikiem rozmów z bezpośrednio zainteresowanymi osobami – najczęściej rozmów prowadzonych w ciągu dość długiego czasu<sup>168</sup>.

Podkreślił też autor, że w tekście używa wyłącznie prawdziwych imion i nazwisk. Cała przekraczająca 500 stron powieść reportażowa odznacza się narracją wzbogaconą rekonstruowanymi dialogami, cytowanymi dokumentami, wywiadami, wnikliwymi opisami miejsc. Co istotne, mimo rozmiarów książki i długości czasu poświęconego docieraniu do prawdy, Capote nie próbował

<sup>167</sup> T. Wolfe, *Ognisko próżności*, przeł. W. Niepokólczycki, Warszawa 1996, s. 5.

<sup>168</sup> T. Capote, *Z zimną krwią*, przeł. B. Zieliński, Wrocław 1995.



jednak dokonywać jakiejś całościowej psychologicznej analizy morderców, nie poddawał ich moralnej ocenie, choć zbliżał się do nich mentalnie tak bardzo, jak tylko mógł, rekonstruując ich losy aż po egzekucję. Podobnie dokładnie przeszedł pracę detektywa Ala Deweya, stając się nieomal jego drugim „ja”. Mimo iż książka *Z zimną krwią* odznacza się krótkimi, eliptycznymi czasem wręcz zdaniem, uderza kilka powtarzających się chwytów: retardacyjne przeplatanie głównych wątków, drobiazgowo i plastycznie rekonstrukcje zdarzeń, w tym dialogów, a także dedukcyjnych dociekań detektywa – te ostatnie oparte na relacjach, jak i zapewne wyobraźni autorskiej; zręcznym chwytem jest też inwersja: celowe odsunięcie na sam koniec utworu kluczowej sceny zabójstwa (zrelacjonowanej podczas przesłuchania); uderza zapadający w pamięć złowrogi lejtmotyw zbliżającego się czarnego chevroleta, w którym siedzą oprawcy Clutterów; arcyzwięzłe, a zarazem estetycznie dopracowane, jednorodnie są impresjonistyczne tła. Przeciwnie niż w klasycznym tekście dziennikarskim, dominuje narracja w 3. osobie i wszechwiedzący narrator, np. gdy Dewey u siebie w domu, w nocy, odbiera telefony związane z jego dochodzeniem, pisarz skupia uwagę na pani Dewey i dzieciach (uwagę niekonieczną z punktu widzenia dynamiki akcji całego utworu):

Żona detektywa drzemała, ale zbudziła się, czując, że mąż wstaje z łóżka, usłyszała, że znów odbiera telefon, a z sąsiedniego pokoju, gdzie spali jej synowie, doleciał szloch, płacz małego chłopca. „Paul?” Zazwyczaj Paul ani sam nie był niespokojny, ani nie niepokoił nikogo – nigdy nie był beksą. Znadto go zaprzętało kopanie tuneli na podwórku albo ćwiczenie się na „najszybszego biegacza w okręgu Finney”. Jednakże tego rana przy śniadaniu wybuchnął płaczem. Matka nie musiała pytać, dlaczego; wiedziała, że chociaż tylko niejasno rozumiał przyczyny zamętu, który go otaczał, czuł się przezeń zagrożony – przez ten nękający telefon i obcych ludzi u drzwi [...] <sup>169</sup>.

Takie fragmenty, jak ten, składają się na przesycającą cały utwór, obsesyjną dążność do przeniknięcia świata realnego, jakkolwiek powiązanego ze zbrodnią, a jeśli to niemożliwe, to hipotetyczne, literackie odtworzenie go we wszystkich niuansach, odcieniach i epizodach, bo tylko tak – także poprzez pozorny chaos nagromadzonych scen i głosów – można zbliżyć się do prawdy.

### Przykład III: Norman Mailer

Podobnie jak w przypadku Capote’a, dwutorowo przebiegała linia twórczości innej barwnej postaci na literacko-dziennikarskiej scenie Stanów Zjednoczonych, a mianowicie Normana Mailera. Ten dwukrotny laureat Nagrody Pulitzerza zdobył wielkie uznanie już w wieku 25 lat jako autor autobiograficzno-

<sup>169</sup> Tamże, s. 165.

-antywojennej epopei *Nadzy i martwi* (1948). Sławę ugruntował kolejnymi powieściami, takimi jak *The Deer Park* (1955) o środowisku Hollywood czy *Armies of the Night* (1968), poświęconą rewoltom przeciw wojnie wietnamskiej. Tematycznie Mailer wpisywał się w dyskurs bitników: krytyka wyższych i średnich warstw społeczeństwa, obrona wykluczonych, zależność od alkoholu i narkotyków, udział w protestach i bijatykach antywojennych; kontrowersyjność autora pogłębiła próba zabójstwa żony.

Taki też niepokorny i prowokujący był drugi – dziennikarski – nurt jego twórczości, wpisujący się właśnie w poetykę *New Journalism*, w którym podjął wielkie, poruszające wówczas całą Amerykę (i nie tylko), sensacyjne tematy: *Marilyn. A Biography* (1973), *Na podbój Księżycy* (1978) – o epokowym locie Apollo 12, *Pieśń kata* (1979) – dwutomowa historia życia, zbrodni, procesu i skazania Gary’ego Gilmore’a, jednego z „ulubionych” czarnych bohaterów amerykańskich mediów.

Za wzór poetyki *New Journalism* można uznać zwłaszcza *Na podbój Księżycy*. Ponad 500-stronicowej książce o wyprawie na Srebrny Glob nie można odmówić walorów typowo reporterskich, zbliża się ona jednak zarazem do gatunku popularnonaukowej monografii. Publikacja obfituje w liczne daty, fakty, liczby, techniczne i astrofizyczne szczegóły; narracja uzupełniona jest dokumentami, takimi jak: zapisy konferencji prasowych, listy, raporty, radiowe meldunki, doniesienia prasowe – czytelnik otrzymuje więc panoramiczny obraz przygotowań, lotu, pobytu na Księżycu, powrotu i lądowania, także zachowań wielomilionowej publiczności śledzącej wyprawę. Wszystko to jednak podane jest w oprawie swoistego subiektywizmu, chwilami wręcz egotyzmu i ekshibicjonizmu autorskiego. Jak trafnie to ujął Karol Szyndzielorz we *Wstępie* do polskiego wydania: „Mailer zdecydowanie podporządkował materię programu »Apollo« swemu własnemu widzeniu Księżycy i śmiałych Ziemi”<sup>170</sup>. Pisarz wciąga czytelnika w swoje kłopoty i rozterki niekoniecznie związane z działaniami NASA i samym lotem; to właściwie on, jego „węch” (jak mówi, mając na myśli pisarsko-dziennikarski instynkt), jego odczucia są bohaterami reporterskiej powieści. Znamienne, że narracja prowadzona jest w 3. osobie, gdzie ów „on”, to właśnie Mailer, nazywający samego siebie Normanem, to znów Aquariusem (od znaku Zodiaku, spod którego pochodzi). Jednocześnie już w pierwszym rozdziale pisarz prezentuje ironiczny dystans do własnej osoby, dezawuuując dowcipnie swe dziennikarskie talenty:

[Norman – A.K, E.Ż.-H.] wie, że nie jest nawet dobrym dziennikarzem i zapewne nie mógłby utrzymać wysokiej pozycji w zawodzie, gdyby musiał pisać coś codziennie do druku. [...] Aquarius już dawno oparł swoją filozofię na niezachwianym przekonaniu, że nic nie jest ostatecznie poznawalne [...] nie budziły jego zainteresowania błahe sekre-

<sup>170</sup> N. Mailer, *Na podbój Księżycy*, przeł. E. i L. Adamsy, Warszawa 1978, s. 6.

ciki ukryte za błahymi wydarzeniami [...] Aquarius wołał dochodzić sensu wydarzeń zmysłami – a ponieważ był równie krótkowzroczny, jak próżny – wołał wywąchać sedno sprawy na odległość<sup>171</sup>.

Te zadziwiające zwierzenia zaprzeczają prawom klasycznej roboty dziennikarskiej, mogą zaś być uznane – jako deklaracja – za wzorcowy paradygmat Nowego Dziennikarstwa. By pogłębić to zaskakujące wrażenie, Mailer odsłania też na początku prawdziwą genezę podjęcia się tematu: właśnie stracił wtedy bardzo dużo pieniędzy na kampanię (dość sensacyjnie kandydował na burmistrza Nowego Jorku, zajął czwarte miejsce spośród pięciu kandydatów), kiedy przeczytał, że ogłoszono konkurs na książkę o astronautach (nagroda: milion dolarów) – wpadł więc na pomysł, by tym sposobem podreperować swój budżet! Takim wstępnym wyznaniem każdy autor osłabi w oczach przyszłych czytelników swój pisarsko-dziennikarski etos. No cóż, to jest właśnie przykład nowodziennikarskiej prowokacji i poczucia humoru – książka po przeczytaniu bynajmniej nie okazuje się bowiem chałturą robioną dla pieniędzy...

Bardzo silny subiektywistyczno-emocjonalno-artystyczny komponent *Na podobój Księżyca* realizowany jest na kilka sposobów. Prześledźmy je pokrótce. Po pierwsze, są to liczne uogólniające dygresje, przesyczone przesadą, humorem, sarkazmem. Nie brakuje też w nich intensyfikujących obraz stylistycznych środków, jak np. przy okazji opisu tłumów zgromadzonych na Florydzie przed startem rakiety:

W ostatnich latach Amerykę ogarnął nowy rodzaj szaleństwa. Po pięciu dekadach filmów grozy i westernów, po przygodzie kilku pokoleń mężczyzn w dwóch wojnach światowych, w Korei i Wietnamie, po szesnastu latach „Playboya” i amerykańskiego kultu dla przeczących prawom ciężenia biustów i dojrzałych na słońcu pośladek, po dziesięciu latach najlepszego na świecie zawodowego futbolu, po przeszło stu latach tradycji, że pogranicze jest wciąż jeszcze przed nami i nigdy się nie skończy, i po dwudziestu jeszcze bardziej zdumiewających latach rozkwitu techniki, kiedy dobrobyt zagrościł w kieszeni niemal każdego Białego, a technika narzuciła swoje plastyki, swoje autostrady, swoje supermarkety, swoje utensylia, swoje przedmieścia, swój smog i przeświadczenie, że pogranicze jest zamknięte na amen, zamknięte jak królicza nora przez głaz polodowcowy, Ameryka, miotana żądzą przygód i obawą, czy nie nadchodzi ich kres, wybuchła: Ameryka rzygnęła na drogi<sup>172</sup>.

Ta urocza, zbudowana na wyliczeniach i hiperbolach, wirtuozerska karykatura mitu Ameryki służy jako wstęp do opisu obozu tysięcy różnej maści samochodów, karawanów, przyczep, którymi widzowie zjechali podziwiać start kosmicznego statku.

<sup>171</sup> Tamże, s. 22.

<sup>172</sup> Tamże, s. 83.

Z pozoru inaczej (arcypowściągliwie, sentencjonalnie), choć z równym tantemu demitologizującym humorem, zapisuje Mailer samą wiekopomną i symboliczną (jeden z największych mitów XX wieku) scenę wbicia amerykańskiego sztandaru na Srebrnym Globie:

Nadeszła chwila, w której patriotyzm, duch korporacyjnego kapitalizmu i narodowe predylekcje miały zająć miejsce na jednym łebku szpilki: astronauta przystąpili do rozwinięcia sztandaru<sup>173</sup>.

Parę stron dalej pisarz demitologizuje jednak ten historyczny moment, opisując (metatekstowo) swoje odczucie zawodu co do sztuczności i obiektywnej, a nie tylko medialnej wartości sceny odgrywanej (?) przez kosmonautów:

Wbrew wszelkim wysiłkom Aquariusza, by odkryć choćby ślad czegoś groźnego, czegoś złowieszczonego w tej pierwszej eksploracji osobliwego gruntu księżycowego, astronauta z równym uporem – lojalni słudzy NASA! – starali się przedstawić Księżyc jako Arkadię przyszłości. Bazę Spokoju! „Księżyc okazał się zupełnie odpowiednim i bardzo przyjemnym środowiskiem do pracy” – stwierdza Aldrin, ten sam Aldrin, którego tyle wysiłku kosztowało wbicie w księżycowy grunt cienkiej rurki [...]<sup>174</sup>.

Podobnie zaskakująco sceptycznie i z ironią ukazano monumentalną scenę powitania bohaterów:

Odegrano hymn. Astronauta stali na baczność. Koniec. Dokonało się. Twarz Armstronga wyglądała osobliwie. Nigdy jeszcze ta twarz nie przypominała tak twarzy z reklamy płatków kukurydzianych, twarz faceta, który dopiero co się wypowiedział, otrzymał rozgrzeszenie, odprawił pokutę i teraz uśmiecha się w świętej niewinności ze wszystkich słupów ogłoszeniowych. Prawdziwy amerykański święty. Oczywiście, Szatan potrafi przybrać sympatyczną postać<sup>175</sup>.

Dalej – w dłuższej retrospekcji – narrator tłumaczy się – niejasno! – z tego nieprzyjemnego porównania, acz robi to w sposób – niebywale jak na reportaż – filozoficzny:

[...] Aquarius przypomniał sobie ową chwilę przed ośmiu dniami na Przylądku Kennedy'ego, kiedy Armstrong [...] na krótkiej drodze do mikrobusu, który miał zawieźć astronautów na miejsce startu, mijał oddzielony linami tłum wpatrzonych weń w namiętym uwielbieniu dziennikarzy i fotoreporterów. Wtedy, w hełmie na głowie, z nieczułym, matowym spojrzeniem, miał wygląd kociaka, zainteresowanego tylko sobą, kociaka, który ledwie przejrzał, ale który będzie kiedyś dorosłym kotem. Ta właśnie chwila mogła nasunąć przypuszczenie, że pod enigmatyczną maską Armstronga w jednej z jego dusz kryje się prawdziwy diabeł, nawet jeśli druga jest duszą świętego

<sup>173</sup> Tamże, s. 478.

<sup>174</sup> Tamże, s. 483.

<sup>175</sup> Tamże, s. 529.

– przyjmijmy, że ma dwie bliźniacze dusze, ha! – i jeśli Aquarius w którymś momencie dostrzegł w nim mistyka, to teraz dla odmiany zobaczył w nim kota cudotwórcę, który potrafi ujarzmić deszcz<sup>176</sup>.

Mailer wielokrotnie wykpiwa w tekście czołową warstwę amerykańskiego społeczeństwa, tę „wielką kastę Amerykanów, być może większość narodu”, nazywając ją slangowo i chyba obraźliwie „Waspy” (od *White Anglo-Saxon Protestants*). Pokpiwa też wielokrotnie z samej NASA. Opisuując i charakteryzując (dynamicznie) głównych aktorów wydarzenia – trójkę kosmonautów – sięga raz po raz po demitologizacyjne, humorystyczne porównania, np.:

Aldrin mówił powoli, głębokim, lekko nosowym głosem, jego twarz była silna i surowa. Reżyser filmowy tkwiący w Aquariusie z miejsca zakwalifikowałby go do roli majora w dywizji pancerniej<sup>177</sup>.

Aldrin mówił jak wielkoobrotowa wiertarka<sup>178</sup>.

Owe tony sarkazmu, ironii i humoru, całe partie demitologizacyjne stosowane w odniesieniu do amerykańskich osiągnięć, instytucji, tradycji mają swoje antecedencje w *stricte* fabularnej twórczości Mailera, który – podobnie jak Heller, Vonnegut jr. czy Pynchon – widzi swój kraj nie poprzez fasadę idealizmu, optymizmu, imperializmu, symbolizowanych przez takie m.in. wydarzenia, jak właśnie lot na Księżyc, ale poprzez wojnę wietnamską, rewolty młodzieżowe, aferę *Watergate*. Jak pisze Morris Dickstein:

Poszukiwanie tożsamości jest niewątpliwie sprawą osobistą, ale pod pewnym względem naprawdę jesteśmy wymiennymi pionkami. W dodatku owo poszukiwanie donikąd nas nie zaprowadzi, jeśli społeczeństwo stanie się ogromną ambiwalentną strukturą złudzeń [...] <sup>179</sup>.

To właśnie zapewne z poczucia tych złudzeń biorą się też Mailerowskie złość, gorycz, jak i (na zasadzie wypierającej reakcji) swoista megalomania, mające swe najlepsze literackie wcielenie w powieści *An American Dream*.

Charakterystyczne jest również dla stylu Mailera – zrozumiałe w związku z powyższym – rozpoczynanie (bądź dzielenie) poszczególnych epizodów sentencjonalnymi refleksjami, czasem wcale odległymi od treści samej relacji, bliższymi zaś zapewne mentalności i dawniejszym przeżyciom samego autora, np.:

<sup>176</sup> Tamże, s. 531.

<sup>177</sup> Tamże, s. 41.

<sup>178</sup> Tamże, s. 42.

<sup>179</sup> M. Dickstein, *Czarny humor i historia*, przeł. J. Anders, [w:] *Nowa proza amerykańska*, wyb., oprac. i wstęp Z. Lewicki, Warszawa 1983.

Uważa się, że człowiek w godzinie swego triumfu może spać snem sprawiedliwego, lecz duch naszego czasu mógłby twierdzić, że człowiek zasypia po to, żeby śnić, śpi po to, by przywołać ów tajemniczy teatr, w którym obszary podświadomości toczą ze sobą dialog, zaś portrety duszy i mapy zewnętrznego świata zostają subtelnie wyretuszowane, stosownie do doświadczeń dnia<sup>180</sup>.

Pierwotne lęki wiodą ku prawiecznym ideom<sup>181</sup>.

### 1.2.2. Nowodziennikarski styl gonzo

Na „wyższy”, tj. bardziej jeszcze bulwersujący i skandalizujący poziom podniósł Nowe Dziennikarstwo Hunter S. Thompson, definiując i uprawiając tzw. styl gonzo, polegający m.in. na ostentacyjnym podkreślaniu (rzekomego?) faktu pisania pod wpływem alkoholu oraz narkotyków.

Manifestem gonzo uczynił Thompson swą powieść *Lęk i odraza w Las Vegas: szaleńcza podróż do serca „amerykańskiego snu”*. Poetyka ta konstituuje także inne jego utwory: *Hell's Angels* oraz *Dzienniki rumowe*.

Charakterystyczne cechy gonzo jako immanentnej oraz sformułowanej (szczególnie przez Thompsona) poetyki to zwłaszcza:

- zasada tzw. reportażu intensywnego – autor czyni temat całym swoim życiem, eksploruje go i tworzy zapis 24 godziny na dobę, wszystkie środki poświęca konkretnej pisarskiej przygodzie; autor jest głównym bohaterem, jak i medium, swoimi czynami, osobowością testuje świat realny/zewnętrzny podobnie do sztuki performance'u;
- wyraźne (transgatunkowe) nawiązania do treści i formy dawnych opowieści epickich: powieści łotrykowskiej (pikarejskiej, szelmowskiej) i literatury sowizdrzalskiej (XVI–XVII wiek), oraz ich kontynuacji – jak *Tom Jones* Henry'ego Fieldinga. Istotą fabuły są nawarstwiane awanturnicze przygody, wędrówka bohatera (włóczęga) przez różne (karykaturowane przy okazji) środowiska;
- parodiowanie literatury oficjalnej – w przypadku prozy gonzo tym parodiowanym „przeciwnikiem” jest tradycyjny styl dziennikarski;
- ostentacyjne wyrażanie sympatii i antypatii;
- odraza do mieszczańskich norm, skrajnie konserwatywnych albo skrajnie lewicowych polityków, do korporacji, do zwierzchnictwa armii i innych „urzędów”, do biurokracji;
- ostentacyjne nieliczenie się z autorytetami (maniera typowa dla artystycznych awangard XX wieku);

---

<sup>180</sup> Tamże, s. 487.

<sup>181</sup> Tamże, s. 491.

- penetracja niebezpiecznych miejsc, środowisk – niekalkulowane z góry ryzyko;
- rozwinięta dygresyjność, związana z silną personalizacją narracji; możliwość konfabulacji;
- unikanie poprawek redakcyjnych, dążenie do publikacji „surowego”, więc najbardziej autentycznego tekstu (jak czynili kiedyś kubiści czy surrealiści);
- upodobanie do wulgarności i obscenów (seksu), prowokacyjny *image* własny;
- narkotyki i alkohol jako twórcze stymulanty, lejtmotywy i symbole;
- obsesja na punkcie broni;
- twórczość językowa, jak w nowoczesnej epice, a nawet liryce awangardowej (lingwistycznej).

Szukając polskich mistrzów gonzo, bez trudu trafiamy na twórczość takich dziennikarzy, jak: Wojciech Cejrowski, Kuba Wojewódzki, Szymon Majewski.

### Przykład I: Hunter S. Thompson

*Lęk i odrazę w Las Vegas: szaleńczą podróż do serca „amerykańskiego snu”* opublikował Thompson najpierw w częściach w magazynie „Rolling Stone” (1971), pod pseudonimem Raoul Duke, będącym zarazem w utworze nazwiskiem głównego bohatera, *alter ego* samego Thompsona. Następnie *Lęk i odrazę... ukazała się jako książka.*

Tytułowa podróż jako temat jest tu czymś w rodzaju karykatury „normalnej” dziennikarskiej pracy, wyzwaniem dla medialnego establishmentu, jak i banalności oraz stereotypowości poprawnych dziennikarskich przekazów. Thompson dostaje zlecenie na reportaż sportowy, bierze zaliczkę, ale wyrusza wraz z przyjacielem (adwokatem, „doktorem Gonzo”, jak go nazywa i od czego pochodzi nazwa nurtu) w deliryczno-psychodeliczną podróż samochodem poprzez Stany Zjednoczone, odwiedzając liczne bary, hotele, zawierając przypadkowe znajomości, zaliczając przygodne imprezy – zawsze wywołując pijackie i narkotyczne awantury, przeżywając psychodeliczne wizje (które opisuje w utworze). Ten szalony i na pierwszy rzut oka wulgarno-prowokacyjny utwór zawiera jednakże obraz amerykańskiego społeczeństwa, „amerykańskiego snu”, widzianego oczami kontrkultury. Zacytujmy dwa charakterystyczne fragmenty, w których Raoul Duke odnosi się do wspomnianej genezy wyprawy, kreśli jej plan, odnosi się też do swej dziennikarskiej „misji”; to zarazem miarodajna próbka języka Thompsona, całkowicie zatopionej w mowie potocznej i slangu:



Goście od sportu dali mi też do ręki trzysta dolców, z których większość poszła na radykalnie ostre ćpanie. Bagażnik samochodu przypominał ruchome laboratorium policyjnej brygady narkotykowej. Mieliśmy dwa worki marihuany, siedemdziesiąt pięć kulek meskaliny, pięć bibulek nasączonych ostrym kwasem, solniczkę nabitą kokainą i całą galaktykę tęczowych dołersów, głupawek i nakręcaczy..., a także ćwiartkę tequili, ćwiartkę rumu, skrzynkę budweisera, pół litra eteru i sporo amyłu. Wszystko to skręciliśmy zeszłej nocy, jeżdżąc na pełnym gazie po całym okręgu Los Angeles – od Topangi do Watts – i kładąc łapy na wszystkim, co było do zdobycia. Oczywiście nie potrzebowaliśmy aż tyle na tę wyprawę, ale jak już zaczniesz się wkręcać w kolekcjonowanie narkotyków, to próbujesz zgarnąć, ile się da<sup>182</sup>.

Uznałem, że w takiej podróży najlepiej zrobić z siebie pajaca i pójść w kompletny odpał, z piskiem opon przelecieć przez pustynię i napisać artykuł. Nie można przecież tracić z oczu głównego celu. Tylko o czym ma być ten tekst? Nikt nie był łaskaw mnie oświecić. Będziemy musieli rozgryźć to na własną rękę. Wolna ręka. „Amerykański sen”. Horatio Alger<sup>183</sup> naćpany po uszy w Las Vegas. No to jazda: styl gonzo w czystej postaci.

Oczywiście był jeszcze czynnik społeczno-psychologiczny. Za każdym razem, gdy życie się komplikuje, a coraz więcej gości czegoś od ciebie chce, jedynym prawdziwym lekiem jest nawalenie się najbardziej wyrafinowaną chemią i wyprawa na pełnym gazie z Hollywood do Las Vegas. Żeby wyluzować się na słonecznym łonie pustyni. Po prostu zroluj dach i wszystko miej w dupie, wysmaruj sobie twarz kremem do opalania i ruszaj w rytm muzyki ryczącej na cały regulator – no i przyda się z pół litra eteru<sup>184</sup>.

## Przykład II: Wojciech Cejrowski

Twórczość Cejrowskiego rozwija się dwoma, można rzec, nurtami. Pierwszy, starszy, związany jest z działalnością telewizyjną: to przede wszystkim autorski program *WC Kwadrans* (TVP 1, 1994–1996), oparty na prezentowaniu kontrowersyjnych, prowokacyjnie „opakowanych”, prywatnych opinii o bieżących wydarzeniach, dyskursach przewijających się wówczas w mediach, panujących systemach wartości (bądź ich irytującym autora braku). Wątki *WC Kwadransa*, zapisy z innych swych medialnych wystąpień, odpowiedzi widzom – przeniósł następnie dziennikarz do swej pierwszej książki: *Kołtun się jeży* (1996). W drugiej zaś, *Młot na lewicę* (1999), pomieścił artykuły i felietony publikowane w „Gazecie Polskiej”, „IKC”, „Tygodniku AWS”.

---

<sup>182</sup> H.S. Thompson, *Lęk i odraza w Las Vegas: szaleńcza podróż do serca „amerykańskiego snu”*, przeł. M. Wróbel, M. Potulny, Warszawa 2008, s. 14.

<sup>183</sup> Horatio Alger, Jr. (1832–1899) – amerykański pastor oraz autor popularnych powieści opisujących, jak chłopcy z nizin społecznych mogą zrealizować swój wielki „amerykański sen”. Dzięki prostym radom osiągnął duży sukces medialny, chociaż pod koniec kariery zepsuł swój wizerunek, gdy wyszło na jaw, że niektórym z podopiecznych ułatwiał karierę, goszcząc ich w alkowie.

<sup>184</sup> H.S. Thompson, dz. cyt., s. 22–23.

Cejrowski w czasach supremacji wartości liberalno-demokratycznych, zbliżenia polski do Unii Europejskiej, rządów lewicowych wreszcie – głosił poglądy ultrakonserwatywne, półszowinistyczne, nawet krypto- bądź jawnie rasistowskie, homofobiczne, antyaborcyjne, bronił dewocji itd. Poglądy te przedstawiał w sposób skrajnie ostentacyjny, performatywny, z góry szyderczy wobec oponentów, obraźliwy, prześmiewczy. Stylistycznie nawiązywał też do gatunku satyry politycznej. Dobudowywał do swych idei malowniczy *image*: strój kowbojski, akcenty z obszaru amerykańskiej popkultury, rozmaite konfesyjne gadzety, także słynny kubek, z którego „coś” popijał i którym walił w stół do rytmu swoich ostrych słów, obelg. Pełne zamierzonego egotyzmu, nietolerancji, naśmiewania z rozmówcy były przeprowadzane przez niego wywiady. A zapraszał osoby właśnie prezentujące zniechęcone przez siebie postawy i poglądy „lewackie”, „liberalne” itp. Typowym konceptem Cejrowskiego było np. ubranie rękawiczek do rozmowy z Markiem Kotańskim (osobą poświęcającą się opiece nad ludźmi chorymi na AIDS) czy zmuszanie nauczycielki do nakładania prezerwatywy na banana (kpina z lekcji wychowania seksualnego). Podobnie jak niegdyś Thompson, Cejrowski ukuł zaskakujące i prowokacyjne nazwy dla swego indywidualnego nowodziennikarskiego stylu i swej prowokacyjno-skandalicznej autokreacji. Odpowiednikami „gonzo” są więc etykiety: „katol”, „kołtun”, „Ciemnogród”<sup>185</sup>, „Pierwszy Kowboj Rzeczypospolitej”<sup>186</sup>; świetnym prowokacyjnym i autoironicznym pomysłem było też używanie skrótu WC w nazwie programu: WC to inicjały autora, ale zarazem skrót od „wartości chrześcijańskich”, literki te kojarzą się także z *water closet*, czyli ubikacją; później, gdy specjalnością Cejrowskiego stają się reportaże podróżnicze, przybiera on przezwisko „gringo” (pogardliwe określenie białego człowieka, używane przez tubylcze plemiona w Ameryce Łacińskiej i Południowej).

W *WC Kwadransie* rozwijał demaskatorsko-skandalizujące tezy swojej publicystyki, mianowicie nieustanne przeciwstawianie amerykańskiego wzorca prawa, demokracji, wolnego rynku, także stylu życia – porządkom nie tylko w komunistycznej i postkomunistycznej Polsce, ale całej Unii Europejskiej (karykaturowanej, wykpiwanej przez Cejrowskiego jako skupisko biurokracji i różnych – dowcipnie pokazywanych – absurdów). Zarazem stosowana przez dziennikarza nadmiernie ekspresyjna stylistyka, wkalkulowana w nią rubaszność, wulgarność („niewyparzony język”), religijny fundamentalizm, sprawiały, że przekaz ten mógł być pojmowany dwoiście: zarówno w wymiarze

<sup>185</sup> To potoczne pejoratywne określenie dewocji i religijnego fanatyzmu tłumaczy autor jak zwykle przewrotnie: to „wszyscy ludzie, którzy mają zdroworozsądkowe podejście do życia”. W. Cejrowski, *Kołtun się jeży*, dz. cyt., s. 31.

<sup>186</sup> Żartobliwe to przezwisko powstało w czasie, gdy Cejrowski wspólnie z Korneliuszem Pacudą prowadził w Polskim Radiu muzyczną audycję Amerykańska Lista Przebojów Country.

postulatywnym, jak i artystycznej kreacji (konfabulacji)<sup>187</sup>. Jako niewybredne, a nawet łamiące prawo uznawać można było (i uznawano) jego niektóre konkretne wypowiedzi, np. stwierdzenie, że Dalajlama modli się do Lucyfera, czy wulgarny atak na urzędującego Prezydenta RP (nazywanie go grubasem, pijakiem). Ale to tym bardziej uprawomocnia zaklasyfikowanie dorobku Cejrowskiego jako przykładu *New Journalism* i gonzo w Polsce, a jego – rzekomo – ultraprawicowe poglądy każe widzieć jako analogiczne w swej skrajności – acz z odwróceniem znaków – do emotywniej (anty rządowo-antyestablishmentowej) lewicowości *gros* przedstawicieli *New Journalism* w Stanach Zjednoczonych. Zaciekawia też – jako czytelna analogia do Thompsona – zamiłowanie Cejrowskiego do kolorowych wzorzystych koszul, jakby rodem z Południowej Ameryki, podobnie – występowanie naszego dziennikarza z kubkiem indiańskiej używki *yerba-mate*, będącej odpowiednikiem kontrkulturowej psychodelii. Podobnie za rodzaj planowej i prowokacyjnej dziennikarskiej fikcji można też uznawać liczne deklaracje Cejrowskiego o porzuceniu polskiego obywatelstwa na rzecz paszportu Ekwadoru, gdzie panuje prawdziwa wolność, są niskie podatki, gdzie można swobodnie rozwijać biznes, skąd mógłby wyjeżdżać do większości innych krajów bez wizy (a z Polski musi mieć wizę choćby do ukochanych Stanów Zjednoczonych i Południowej Ameryki właśnie).

Dziennikarze oraz internauci demaskowali faktami te „rewelacje” co do ekwadorskiego rajy, jednak Cejrowskiego to nie zrażało. Niejako częścią twórczości były bowiem właśnie wywoływane liczne polemiki wokół jego osoby, stanowiące paliwo do jeszcze ostrzejszych wystąpień. Tak było np. z tekstem Anny Bikont w „Gazecie Wyborczej”, która nazwała go „brunatnym kowbojem”, a która to metafora sugerowała rasizm, a nawet faszyzm<sup>188</sup>. Podobnie przegrany przez Cejrowskiego proces o obrazę Prezydenta (A. Kwaśniewskiego) wykorzystał dziennikarz do licznych swych wystąpień na temat braku wolności, a nawet do akcji o charakterze happeningowym (przyjazd na koniu do sądu na rozprawę). W roku 2010 Cejrowski występował (modlił się) wśród obrońców krzyża na Krakowskim Przedmieściu. Wszystko to pokazuje siłę

---

<sup>187</sup> Podkreślający wciąż ostentacyjnie swe przywiązanie do katolicyzmu (łącznie z nieustannym potępianiem aborcji czy homoseksualizmu), Cejrowski jednocześnie wymieniał jakby mimochodem (w programach i w książce *Kołtun się jeży*) różne niepodobające mu się praktyki w Kościele, jak na przykład rezygnację z wygłaszania kazań z ambon czy odwrócenie kapłana do wiernych w czasie Eucharystii – a przecież jako gorliwy „katoł” nie powinien krytykować ustaleń Soboru Watykańskiego II. Jego autoprezentacji jako gorliwego wyznawcy religii i obrońcy katolickich wartości przeczyły też ujawniane tu i ówdzie fakty o niejasnych relacjach małżeńskich i partnerskich z Beatą Pawlikowską (rozwód?).

<sup>188</sup> A. Bikont, *Brunatny kowboj RP*, „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 54. Por. także: M. Pęczak, *Rezerwuar nienawiści: WC Kwadrans – satyra, czyli propaganda*, „Polityka” 1995, nr 6; P. Bratkowski, *Klub płaskiej ziemi*, „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 91; J. Maziarski, *W bolszewickim stylu*, „Ład” 1995, nr 12.

kreatywnego ducha autora *Kołtuna...* i czyni z niego godnego polskiego kontynuatora Thompsona, choć używającego nieco innej narracji. Nie należy więc za bardzo się dziwić, iż *WC Kwadrans* został zdjęty z ramówki (1996), a autor ostentacyjnie opuścił Polskę, udając się na emigrację do USA i Kanady.

Autokreacja „uciekiniera” z Polski i Europy wiąże się ściśle z rozwijaniem drugiego nurtu twórczości dziennikarskiej Cejrowskiego, bogatszego jeszcze i przynoszącego mu większą i bardziej wymierną popularność, a przy tym niezrywającego z poetyką *New Journalism* i gonzo. Mamy oczywiście na myśli reportaże podróżniczy, którego tematy ogniskują się na kontynencie południowoamerykańskim i w Ameryce Łacińskiej. O ile w *WC Kwadransie* i happeningach „katola”-konserwatysty materialnymi znakami rozpoznawczymi autokreacji były kowbojski strój, kapelusz i także buty, to jako podróżnik Cejrowski występować zaczął... bez obuwia, co stać się miało symbolem jego globtroterstwa, pełnego, podmiotowego zaangażowania w temat egzotyczny, w świat, który – jak sugerował – staje się jego domem, a był kolejną, jak się należy domyślać, przemyślaną autokreacją i biznesem<sup>189</sup>.

Jako reporter-podróżnik Cejrowski opublikował książki reportażowe: *Podróżnik WC. Tom I* (Kociewie 1997), *Gringo wśród dzikich plemion* (Poznań 2006), *Rio Anaconda* (Poznań 2006), *Podróżnik WC. Wydanie II poprawione* (Pelplin 2010). Transmedialną kontynuacją i rozwinięciem opowieści zawartych w podróżniczych książkach stały się cykle autorskich audycji Cejrowskiego (premiery od 2007 roku w TVP 2) pt. *Boso przez świat*, przynoszące mu nową popularność i sławę, a także uznanie specjalistów (audycja nagrodzona w 2008 roku złotym medalem na The New York Festivals<sup>190</sup>).

Reportaż podróżniczy Cejrowskiego budowany jest przede wszystkim jako autorski zapis spersonalizowanej długo trwającej przygody. Mniejszą rolę odgrywa aspekt poznawczy, naukowy, prawdziwościowy, tak istotny w tekście dziennikarskim. Metodologia reporterska przypomina tę zastosowaną przez Wolfe’a w *Próbie kwasu...* (głęboko wnikać w środowisko). W poszczególnych dość luźno powiązanych epizodach-przygodach Cejrowski koncentruje się na swoich – nierzadko utrudnionych, wywołujących rozmaite *qui pro quo*, raz zabawnych, innym razem budzących lęk – relacjach z „tubylcami”. „Po tylu latach spędzonych wśród Indian ciągle nie wiem. I wciąż próbuję zgłębić tę Tajemnicę” – pisze w jednym z „morałów” (jak nazywa pointy i refleksje), a zdania te można potraktować jako definicję całej reporterskiej strategii auto-

<sup>189</sup> Cejrowski rozwinął np. cykl występów o charakterze satyryczno-podróżniczo-rozrywkowym pod zbiorczym tytułem *Boso do...*, dając *show* w wielu miastach; poprzez stronę internetową sprzedawał serie oryginalnych koszulek i inne gadżety, także oczywiście książki, nagrania, bilety (sklepy internetowe: WC Collection, Biblioteka PŚ, biletos.com).

<sup>190</sup> Z kolei *Gringo wśród dzikich plemion* otrzymała Nagrodę Literacką im. Arkadego Fiedlera w 2003 roku oraz wygrała plebiscyt Bestseller 2008.

ra. W jednym z rozdziałów wymownie kpi z metodycznych zbieraczy motyli, naukowców dzielących przyrodę na segmenty gatunków, muzealnych gablotek. Cejrowski umiejętnie wykorzystuje mity i stereotypy dotyczące „dzikich”, egzotycznych zwierząt, życia dżungli i w dżungli. Zdając sobie sprawę z innego (tj. wyższego niż kilkadziesiąt lat temu) przeciętnego poziomu wiedzy czytelnika/widza/Internauty na temat odległych krain, także stanu permanentnego przesycenia mediów wszelkimi komunikatami i obrazami z dalekiego świata, nawiązuje z tym światem intymny kontakt gawędziarza, raz po raz przeplatając narrację fatycznym przerywnikiem: „Posłuchajcie...”. Skupia się na wielu intrygujących, hipotetycznie jeszcze szerzej nieznanach detalach (ciekawostkach), dotyczących np. tajemnych rytuałów; chętnie sięga po drastyczność, makabrę, ale i groteskę – wiedząc, iż dzisiejszy konsument mediów to lubi – w ten sposób przywiązuje wybrednego nawet czytelnika do swej narracji. A oto taki ekspresyjny opis zagrożenia atakiem wielkich mrówek, wzmocniony konkretem dotyczącym sposobów ich pożywiania się:

Teraz my wisielišmy nieruchomo w hamakach, udając część pejzażu. Martwą część. A na ziemi pod nami toczyła się wojna. Śmiertelna wojna.

Szedł tamtędy rozłożysty, dobrze zorganizowany, krwiożerczy i głodny dywan czerwonych mrówek. Chrzęsty, które słyszałem, pochodziły od węża, który zwiżał się właśnie w przedśmiertnych konwulsjach. Umierał najgorszą możliwą śmiercią – wyżerany od środka. Mrówki maszerowały metodycznie przez jego wnętrzości i opróżniały go ze wszystkiego, co jadalne..., chrzęszcząc przy tym szczękami<sup>191</sup>.

Podobnie przedstawiony jest tryb „działań” pewnej małej rybki:

Niestety, *canero* żywi się nie tylko rybami. Mogą być ssaki – na przykład tapir pokonujący rzekę wplaw. Tapiry wprawdzie nie mają skrzel, ale można w ich ciele znaleźć kilka małych ciasnych otworów wyłożonych dobrze ukrwioną śluzówką, przez które łatwo się wedrzeć do środka. Wedrzeć, by pożreć. Od wewnątrz. Tapir może się miotać w bolesnym szale, ile tylko chce – i tak nie strząśnie krwiożerczej rybki. Nie da się jej nijak pozbyć<sup>192</sup>.

To właśnie taki rozmaicie wykorzystywany darwinizm jest poznawczym zapleczem globtrotera, zafascynowanego, to znów przerażonego logiką walki o byt na każdym piętrze dzikiego świata – od mrówek i małych krabów po indiańskie plemiona.

Drugi, zgoła inny, typ eksploracji puszczańskiego życia i związanych z nim etnograficznych ciekawostek ukonstytuowany jest na samym iskrzącym humorze, a także typowej dla Cejrowskiego frywolności, np.:

<sup>191</sup> W. Cejrowski, *Gringo wśród dzikich plemion*, Poznań 2006, s. 15.

<sup>192</sup> Tamże, s. 194.

Kiedy ktoś ma twarz wymalowaną na czerwono, piórko w nosie i naszyjnik z zębów jaguara, a w dodatku zamiast majtek nosi podłużną tykwę nałożoną na swojego *pinga*, kiedy ktoś taki częstuje cię garścią pieczonych mrówek, odmawiać byłoby bardzo nieroztropnie.

Odmowa mogłaby zdenerwować.

A wtedy mógłby zdjąć tykwę... umazać *pinga* tym samym czerwonym barwnikiem, którym w czasie pokoju naciera wyłącznie twarz..., i ruszyć przeciw tobie – na pojedynk<sup>193</sup>.

Cejrowski pragnie bliżej poznać indiańską mentalność, psychikę – to cel, który przyświeca mu na każdym kroku i na drugi plan odsuwa akcję w tradycyjnym dla reportażu przyczynowo-skutkowym wydaniu. Daje to raz po raz zaskakujące efekty, np. taki fragment dotyczący wizyty białego misjonarza:

Indianie, których odwiedzał, chodzą nago albo prawie nago. Przykrywają jedynie te miejsca, które są w ich pojęciu brzydkie i dlatego wstydlive. Zawijają więc rany, zasłaniają ropiejące liszaje i blizny, ale nigdy nie ukrywają tego, co zdrowe. Po co mieliby to robić? Przecież zdrowe jest piękne.

Jak w takiej sytuacji postrzegali księdza ubranego od stóp do głów w sutannę? Może był dla nich cały pokryty krostami? A może w ogóle o tym nie myśleli, lecz podświadomie odrzucali go jako nieczystego<sup>194</sup>.

Podróżnik skutecznie poszukuje też miejscowych, wypracowanych przez wieki, niezależnych od cywilizacji białych ludzi (*gringo*) zasad etyki, honoru, gościnności. W tym celu bawi kulturowym dialogiem, którego jest uczestnikiem (jako reprezentant cywilizacji „białych”), wyciągając zaraz ze swych perypetii szersze, uniwersalne przesłania. Tym samym reportaż podróżniczy autora *Gringo...* są kontynuacją zapoczątkowanego w *WC Kwadransie* procesu demaskacji Zachodu (w tym jego fałszywej poprawności politycznej). Symbolem tejże kontynuacji jest nieustanne nazywanie swych bohaterów „dzikimi”, co zdaniem autora nie jest przejawem wyższości czy rasizmu, ale właśnie uczciwego, realistycznego ujęcia tematu: wielokrotnie w jego relacji to właśnie sposób życia „dzikich” komentowany jest jako bardziej moralny, praktyczny czy przyszościowy z punktu widzenia całego gatunku ludzkiego.

Autorzy jedynej chyba jak dotąd naukowej monografii dotyczącej Cejrowskiego – Beata Królikowska i Dariusz Rott<sup>195</sup> – mówią słusznie o konstytuujących twórczość podróżniczą Cejrowskiego z premedytacją wypracowywanych, przyjmowanych maskach/rolach:

---

<sup>193</sup> Tamże, s. 256.

<sup>194</sup> Tamże, s. 83.

<sup>195</sup> B. Królikowska, D. Rott, *Strategie autoprezentacyjne w reportażach podróżniczych Wojciecha Cejrowskiego*, Sosnowiec 2010.



Cejrowski nakłada wiele masek, wciąż pozostając tą samą osobą. Jednocześnie czytelnik nigdy do końca nie wie, czy postać, którą wyodrębnia i którą odsłania w danym momencie lektury, jest tylko kreacją, czy też prawdziwym obliczem autora-narratora. Znany z imienia i nazwiska czy poglądów, w tekście stara się podkreślać wiarygodność własnej postaci, daje dowody igrania z konwencją literacką i przewrotnej gry i zabawy z czytelnikiem<sup>196</sup>.

Owe maski/role to według autorów: rola przewodnika (jest miarodajny, opowiada o tym, czego sam dotknął, doznał); rola pośrednika (między kulturami); rola uczestnika (przeżywa różne przygody, jest autentyczny w kontaktach); rola odkrywającego (przed czytelnikiem) tajniki tworzenia tekstu, zbierania informacji (rzeklibyśmy więc – metatekstowa); rola zabawiającego; rola tłumacza (wprowadza w książkach podróżniczych rzekomą tłumaczkę swoich tekstów, Helenę Trojańską – postać fikcyjną, choć z nią polemizuje, cytuje ją itd.); „ten, którego widzimy”, pod którym to – zdaniem Królikowskiej i Rotta – kryje się ponadprzeciętna zawartość książek Cejrowskiego w zakresie fotografii, rysunków, opracowania okładek, winiet; wreszcie organizator licznych akcji marketingowo-reklamowych. Wszystkie te role, jak słusznie podkreślili autorzy, są silnie nastawione na autoprezentację, co – naszym zdaniem – dobitnie dowodzi przynależności Cejrowskiego do grona przedstawicieli Nowego Dziennikarstwa<sup>197</sup>. Cytowani Królikowska i Rott jako jeszcze jedną („podstawową”) przyjmowaną przez autora *Gringo...*, wymieniają rolę „narratora” (czyli „mówcy”), widząc w niej te główne cechy, którymi wyróżnia się Nowe Dziennikarstwo:

Jakim mówcą jest zatem Wojciech Cejrowski? [...] Zna językowe sztuczki, które przykuwają uwagę czytelnika, opowiada ciekawie, jest błyskotliwy i dowcipny, stopniuje napięcie, zaskakuje, słowem – robi wszystko, aby swą opowieść jak najbardziej uatrakcyjnić<sup>198</sup>.

W kanony Nowego Dziennikarstwa dobrze wpisuje się artystyczna interpunkcja i typografia *Gringo...* Zwłaszcza zmienna czy płynna wielkość czcionek, używanych zarówno w funkcji ekspresyjnej, jak i znaczeniowej oraz estetycznej, np. małą czcionką 8-punktową zapisywane są kwestie szeptane, a nagle „bijącą po oczach” szesnastką – wykrzyknienia. Stosowany jest też zapis schodkowy (jak w poezji) oraz wprowadzane są puste (białe) sekcje strony,

<sup>196</sup> Tamże, s. 43.

<sup>197</sup> Badająca medialny wizerunek Cejrowskiego w latach 2006–2012 Magdalena Mazur wyodrębniła z kolei osiem najczęściej występujących „twarzy” naszego autora: Podróżnik, Dziennikarz, Katol, Skandalista, Biznesmen, Celebryta, Homofob. M. Mazur, *Podróżnik, dziennikarz, skandalista? Wizerunek medialny Wojciecha Cejrowskiego*, niepublikowana praca magisterska, Kraków 2012, Archiwum Prac Dyplomowych UJ.

<sup>198</sup> W. Cejrowski, *Gringo wśród dzikich plemion*, dz. cyt., s. 16.







anegdoty, polemiki (w tym ze wspomnianą już tu fikcyjną tłumaczką); autor potrafi bawić siebie i czytelnika nimi – acz wnoszą też one czasem ciekawy element dystansu i autoironii, gdy np. autor kłóci się z samym sobą!

Narzuca się u Cejrowskiego jako autorski koncept pikaturalizacja opowieści: niejako równoległy, symultaniczny do głównego, tekstowego, wątek to właśnie opowiadanie zdjęciami. Wplecione są w tekst całe *quasi*-fotoreportaże z rozwijającym obraz dowcipnym komentarzem-podpisem czy całe strony wyróżnione ciemnymi aplami, a podające zwarte wytłumaczenia kluczowych dla narracji pojęć, dotyczących konkretnego terenu, obyczajów, religii, folkloru, kuchni itp.

### Przykład III: Ziemowit Szczerek

Ziemowit Szczerek to dziennikarz „Polityki” i „Nowej Europy Wschodniej”, reportażysta, eseista, felietonista, współpracownik „Gazety Wyborczej” i „Tygodnika Powszechnego”, tłumacz Huntera S. Thompsona (!), nominat kilku nagród literackich i dziennikarskich. Naszym zdaniem to jego twórczość najlepiej spośród dorobku pisarzy oraz publicystów młodszego pokolenia realizuje i rozwija paradygmaty Nowego Dziennikarstwa, a szczególnie – nurtu gonzo. Ze stylem tym łączy go, po pierwsze, szeroko wykorzystywany temat podróży (drogi), tym razem przez różne środowiska i narody Europy, pokazywane w krzywym zwierciadle, karykaturalnie, aż po groteskę, absurd, *pure nonsense*, surrealizm, ale też epizody sensacyjno-kryminalne (strzelaniny, bijatyki, kradzieże itp.). Po drugie, wspólny z amerykańskim gonzo jest w jego książkach wędrowny i dynamiczny motyw różnorodnych alkoholów, narkotycznych miksatur, „eliksirów” i używek, otwierających wrota fantazji, ale bardziej jeszcze drogi do serc napotkanych – realnie – rozmówców.

Autorski koncept spajający całe fabuły, konstytuujący obraz świata, to także interpretowanie zjawisk za pomocą kodów popkultury – masowych lektur, piosenek, komputerowych gier, postaci z filmów, komiksów, które stają się członami jednej wielkiej metafory. Pod ludyczną konwencją (maską) kryje się wiele poważnych obserwacji – odkrywanych w sposób *stricte* reporterski (realne miejsca, wydarzenia, współczesne mity), czy będzie to zachodnia część dzisiejszej Ukrainy (niegdyś Małopolska Wschodnia) czy pobocza słynnej arterii E7.

*Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian* można nazwać czternastoczęściową książką reportażową, będącą pokłosiem wypraw autora na postsowiecką Ukrainę z zamiarem poszukiwania egzotyki, dziwności, polskich śladów, absurdów związanych z przekraczaniem magicznej granicy między Zachodem a Wschodem (z czego autor czyni w swej twórczości topos). Bohaterowi Łukaszowi (*alter ego* autora?) towarzyszy ekscentryczny Hawran,

znawca terenu i ludzi – to jakby odpowiednik Thompsonowskiego dra Gonzo. Autor prowadzi w warstwie akcyjnej swe, jak je nazywa w autokomentarzu, „badania terenowe”, w kontekście wielkich przemian przełomu stuleci i parcia ku westernizacji zderzanego raz po raz z realiami. Tym, co zaskakuje w *Mordorze*... już od pierwszej strony, a co doskonale wpisuje się w taktykę skandalu i prowokacji, jest wyłamywanie się z powszechnej w ostatnich dekadach poprawności politycznej, każącej mówić o Ukrainie i Ukraińcach tylko dobrze i z pełną powagą. Szczerek dworuje sobie więc z Ukraińców na różne sposoby: mówi o nich jako mieszkańcach „krajiny brzydoty”, ludziach żalosnych w swym dążeniu do Zachodu, zataplanych w bałaganie, brudzie, błocie (ukazywanym jako symbol), ale nie wolnych od słowiańskiej dumy czy nacjonalizmu. Swowista nowa przyjaźń polsko-ukraińska (w wymiarze konkretnym, mikro, między reporterem a miejscowymi) jest relacją (niezbyt szczerą) między turystą (bądź dziennikarzem), pragnącym przeżyć przygodę na dzikim Wschodzie, a chytrym tubylcem, chcącym na nieco bogatszym przybyszu zarobić (często: oszukać go), dlatego co drugi Ukrainiec opowiada rzewne historie o polskich korzeniach, co narrator zręcznie parodiuje. Przedstawionym na różne sposoby – słowiańskim – mitem i spoiwem przyjaźni narodów w tym regionie Europy jest wódka i pokrewne jej produkty, jak choćby kupowane w ukraińskich aptekach tajemniczy Wigor (coś jakby niegdysiejsza polska Woda Brzozowa czy dzisiejszy Amol), lejące się na stronach książki w gardła bohaterów całymi rzekami, rozwiązujące języki, stanowiące katalizator przygód, jak i pretekst do refleksji (dotyczących geopolityki, historii, etnografii, różnic między Zachodnią a Wschodnią Ukrainą).

Konsekwentna i kontrowersyjna jest w prozie Szczereka intensyfikacja turpistycznych obrazów połączonych z przekraczającym nawet dzisiejsze liberalne standardy nagromadzeniem wulgaryzmów. Wulgaryzm w *Przyjdzie Mordor*... służy nie tylko partiom dialogowym (gdzie kontaminuje znakomicie z wszelkimi zapożyczeniami, błędami językowymi na styku dwóch nacji, idiolektami), ale też wyznacza nawet poetykę opisów przyrody i siedzib ludzkich: „Świt co prawda wstawał, ale wyglądało tak, jakby sobie jaja robił”<sup>201</sup>; „Zaporoże było gigantyczną ulicówką. Główna ulica, Lenina, była jak kilkunastokilometrowa kłoda pierdolnięta w ubłocony step”<sup>202</sup>.

Styłem literackim, do którego, obok wzmiankowanego turpizmu (zwanego w warstwie metatekstowej „hardcorem”), Szczerek dużo i udatnie nawiązuje, jest ekspresjonizm. Autor ma talent do porównań i obrazów, takich jak: „Pogarda laski z tabletem łąziła po mnie jak stado karaluchów”<sup>203</sup>; „Chwilę później

---

<sup>201</sup> Z. Szczerek, *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian*, Kraków 2013, s. 168.

<sup>202</sup> Tamże, s. 170.

<sup>203</sup> Tamże, s. 180.

ślawiści, jeden po drugim, trysnęli na ceratę wymiocinami, zalewając wszystko – szklanki, anszusy, kieliszki, chleb, ogórki, flaszki, własne kolana i ręce”<sup>204</sup>; „Piesek kwiknął przeraźliwie i wyrzygał pyskiem własne flaki”<sup>205</sup>. Obserwowana przez bohatera na dworcu nieznanym, bogato wprawdzie ubrana i zadbana (nawet nienaturalnie w tamtym klimacie „piękna”) dziewczyna (w domyśle: prostytutka?), zaraz jest dezawuowana okrutną hipotetyczną rekonstrukcją życiorysu:

Wkurwiało mnie, bo wiedziałem, że ta panna pochodzi z jakiejś zarzyganej *chruszczowki*, w której gniołła się z całą rodziną, w której kibel przeciekał i woda się nie spuszczała, i wszystko się w rękach rozlatywało, wiedziałem, że codziennie rano chlupała w szroburze swojego norowatego miasta, w którym nie było krzty piękna, tylko ten syf, smród, dół po horyzont, miasta z przerażającej antyutopii, która ciałem się stała, w którym nie można było prowadzić życia z prawdziwego zdarzenia, bo się brnęło po pas w gównie, w Mordorze, w elbońskim błocie<sup>206</sup>.

Daje się też poznać Szczerek jako twórca zabawnych (gramatycznych, artystycznych) neologizmów, którymi sypie obficie, a niektóre są tyleż urokliwe, ile naprawdę znakomicie zabawne i oddające ducha czasu, jak np. „jacyś raściorzy dredziadzi”, „dyskotekowe jebudubu”. Podobne funkcje mają liczne wplatanie ukrainizmy i rusycyzmy, budujące autentyzm narracji i dialogu. Efekt komiczny osiągnięty jest m.in. przez krótkie retardacyjne zdania i lapidarne, oparte na prostych zaskakujących skojarzeniach charakterystyki postaci, typu: „Był mniej więcej w moim wieku i mojego wzrostu, ale zbudowany jak mała tankietka”<sup>207</sup>.

Ważny jest w *Przyjździe Mordor...* rozdział programowy (metatekstowy) zatytułowany właśnie po prostu: *Gonzo*. Wyjaśnia w nim Szczerek – autoironicznie – swoją dziennikarską technikę, nastawioną na „ściemnianie”, „łganie”, szukanie tematów na „łże reportaże” i dopisywanie do faktów coraz to dziwniejszych epizodów, zakończeń, byle się podobało. O reportażach ukraińskich pisze nawet z pozowanym cynizmem<sup>208</sup>: „Co tydzień miałem podsyłać porcję ukraińskiego mięsa. Oczekiwali hardkoru, to hardkor dostawali”<sup>209</sup>.

Są wszakże w *Przyjździe Mordor...* epizody utrzymane w innym, poważnym, filozoficzno-nostalgicznym tonie, co daje książce wymiar bardziej polifoniczny. Przykładowo fragment poświęcony poszukiwaniu w Drohobyczu miejsc związanych z zamordowanym przez gestapowca na ulicy Brunonem Schulzem:

<sup>204</sup> Tamże, s. 128.

<sup>205</sup> Tamże, s. 35.

<sup>206</sup> Tamże, s. 183.

<sup>207</sup> Tamże, s. 113.

<sup>208</sup> Pierwowzorem książki był cykl zamieszczany na portalu internetowym.

<sup>209</sup> Z. Szczerek, *Przyjździe Mordor...*, dz. cyt., s. 99.

konfrontując stan dzisiejszy miasteczka z tamtym magicznym, opisywanym w *Skleпах cynamonowych* (w narrację wplecione są oryginalne cytaty z Schulza), narrator dochodzi do wniosku, że dzisiejszy stopień tandety, biedy i chaosu na wschodzie osiągnął poziom wyższy od tego przedwojennego:

Mój Boże, myślałem, zataczając się już z lekka. Nasz upadek, myślałem, jest absolutny. Przecież to, czym on gardził, my teraz uważamy za szczyty sznytu i fasonu. Schulz nie przeżyłby w dzisiejszym Drohobyczu ani minuty. Nie czekałby na gestapowców, tylko sam by sobie strzelił te dwa razy w potylicę<sup>210</sup>.

Wydana w 2014 roku *Siódemka* stanowi jeszcze bogatszy w artystyczne eksperymenty etap gonzo, przede wszystkim z racji zastosowanej fikcji oraz stopnia deformacji realnego świata. Tytułowa droga międzynarodowa E7 anonsowana jest już na początku książki jako symboliczny kręgosłup Polski. „Siódemka to twoja ojczyzna” – mówi narrator ustami swego bohatera i z perspektywy szosy bada znaki tradycji, wybryki transformacji oraz nowokapitalistycznego blichtru.

Obsesją bohatera podróżującego „siódemką” jest architektura (duża i mała, stara i ta najnowsza) – stanowi ona kulturowy krajobraz oraz barometr przemian doby westernizacji Polski. Ocena wypada źle, karykaturalnie: wzmaga się w miarę podróży wizja jakiejś szalonej budowy-rozkładu (niedokończonego planu), przeróbki świata (chaotycznej, absurdalnej) mającego nagle przypominać Zachód, a straszącego eklektyzmem, kiczem, prowizorką (ulubiony motyw w obserwacjach urbanistycznych narratora to sajdingi – plastikowe listwy okrywające stare fasady, na wzór, jak mówi, amerykański, podobnie – moda na polbrukowe kostki zamiast dawnych chodników ulicznych). Buduje się dużo, ale „bez sensu i ładu” („po barbarzyńsku”). Narrator nadaje też całemu zjawisku gonzowskie etykiety. To więc „rozpierdol”, a bardziej łągodnie: „chaos”.

Jako typowo gonzowską uznać należy „bohaterkę” trzeciego rozdziału *Siódemki* (*Lucyfer*) tajemniczą nysę Lucyfer 2.0, zapelnioną hipsterami, *vide* Prankstersi Wolfe’a, zwącymi się Klinersi („czyściciele”). Misja Klinersów ma wymiar fantastyczno-metaforyczny: opryskanie paintballami, a następnie obrzucenie koktajlami Mołotowa Staropolskiego Zamczyska Warownego, jak zwie autor jedną z osobliwości „siódemki” – restaurację zbyt tandetnie wystylizowaną na pobliski zamek w Książu Wielkim. „Czyściciele” to idealisci, chcący „przywrócić Polsce jej kształt”, uwolnić ją spod dyktatu kiczu, pomieszania stylów i kultur, „piękna teoretycznego”, z pustaków, płacht, blachy falistej, z pokraccznych malunków nawiązujących do polskiej tradycji (co jest tematem wiodącym i diagnozą płynącą z książki, obok toposu wyzwalającej podróży): „To znaczy zamierzamy rozpierdalać w drobne chujki największe szity w Pol-

---

<sup>210</sup> Tamże, s. 33–34.

sce – powiedział Kusaj albo Udaj, nie miałeś pojęcia, który jest który. – Jezusa Świebodzińskiego. Licheń, eee, eee, co tam jeszcze, o tego, Gołębiowskiego hotele te”<sup>211</sup>. Bohater wsiada do nyski po utracie własnego opla. Wtedy to fikcyjna fabuła nabiera szaleńczego gonzowskiego tempa..., łącznie z pojawieniem się – w konwencji gry komputerowej wewnątrz nadpalonej restauracji – Smoka Wawelskiego i całego niemal pocztu polskich królów (uwaga: główny bohater zażywał wcześniej tajemnicze „eliksiry”..., co chyba jest odpowiedzią na pytanie o realizm scen).

Kreacjonistyczne koncepty Szczerka kulminację osiągają w końcowych rozdziałach – *Lewiatan* i *Belzebub*. I tak, personifikację polskiego historycznego nacjonalizmu (megalomanii? dumy narodowej? mesjanizmu? kompleksu „karczmy przejezdnej” dla Wschodu i Zachodu?) stanowi w *Siódemce* żyjący pod Łysą Górą czarny książę Bajaj, kreacja o cechach Gombrowiczowskich i satanistycznych zarazem. Transformacja realnych Chęcin komponowana jest jako – jak się okazuje na końcu – sen głównego bohatera, rannego w wypadku busa i leżącego na terenie cmentarza, sen utrzymany w konwencji parodii horroru (np. siedziba księcia będąca hybrydą bloku z wielkiej płyty i gotyckiego zamczyska). Dysputa Pawła z księciem (duchem narodu? wodzem jakiejś tajemniczej neopogańsko-narodowej sekty?) toczy się w bardzo wysokich rejestrach historiozofii, polityki historycznej, fantastyki politycznej: Polacy-Lechici jako Hetyci-Hiperborejczycy, nawet mityczni Atlantydzii [!], są najstarszą cywilizacją, ciągle jednak anihilowaną, degradowaną przez spiski wrogów, a ostatnio, po 1989, przez „dekonstrukcje na zachodnią modłę”. Zdolni są jednak, jako naród wyjątkowy, do przebudzenia, przejścia sterów, „odrodzenia jako Centrum Europy” – dowodzi Bajaj (zwróćmy uwagę na znaczącą wymowę tego imienia), popalając marihuanę... Wywody Bajaja nie są pozbawione realnych kontekstów, mają też swoje poważne antecedencje np. w całych tomach polskiego mesjanizmu, romantycznej filozofii, tradycji partii narodowych XX wieku – z czym autor toczy poprzez tę scenę inteligentną, intertekstualną dysputę, o umowności skomentowanej zaraz metatekstowo: „Narracja idzie tam, gdzie ją poprowadzisz, fakty łączą się tam, gdzie je połączysz. [...] Można przecież ułożyć narrację, jak chcesz”<sup>212</sup>. Jeszcze większym zaskoczeniem jest ostatni etap podróży głównego bohatera: nadchodzi oto wiadomość o ataku Rosji na Polskę. Paweł dojeżdża do zbombardowanego właśnie rodzinnego Radomia. Odwiedza swój dawny – teraz częściowo zniszczony i wyludniony – blok. Fikcyjna sytuacja służy jednak zaraz publicystycznym dywagacjom nad postawami rodaków, realnością sojuszy w ramach NATO, trwałością martyrologicznych przekleństw i kompleksów „rozwydrzonego bachora” – jak

---

<sup>211</sup> Tamże, s. 100.

<sup>212</sup> Tamże, s. 208–209.



nazywa Polskę – w środku Europy. Swój głęboko romantyczny – bo tak go trzeba określić – spór z Polską, o Polskę, o miejsce Polski, o drogę dla Polski (symbolizowaną też przez tytułową drogę nr 7) kończy autor outsidersko-romantyczną śmiercią bohatera, w stanie desperacji zderzającego się z tirem, tuż po wypowiedzeniu dramatycznej ostatniej sentencji: „Bo jedynym sposobem, żeby uciec od tego kraju, jest się efektownie rozpierdolić”<sup>213</sup>. Nie można nie zauważyć w tym zakończeniu, mając też na uwadze całą fabułę książki Szczerka, transmedialnego nawiązania do czołowego filmu drogi: *Znikającego punktu* Richarda Sarafiana z roku 1971, będącego ikonicznym dziełem kontrkultury, współbrzmującym też wówczas z pisarstwem gonzo.

Oryginalna jest rama kompozycyjna *Siódemki*, na którą składa się układ siedmiu rozdziałów, noszących tytuły od imion siedmiu starobiblijnych demonów (diabłów). W tej samej „metafizycznej” konwencji wprowadza autor społeczno-kulturowe osobliwości (wypaczenia idei, stylu, obyczajów), które zrazu po reportersku, to znów po poetycku podpatruje, nazywając je „siedmioma cudami Siódemki”. Narracja prowadzona jest w 2. osobie l. p., a więc z pozycji narratora wszechwiedzącego, zarazem jednak głównego bohatera *Siódemki*, Pawła (pochodzącego z Radomia, jak Szczerek, w utworze jadącego z Krakowa, gdzie aktualnie mieszka, do Warszawy załatwić ważne zawodowo-dziennikarskie sprawy). Jednak w bardzo istotnym epizodzie – śnie-horrorze w Chęcinach – narracja zmienia się na 1. osobę l.p., z kolei w jednym z epizodów ostatniego rozdziału – *Belfegor* – w 1. osobie l.p. przemawia dziecinna (pluszowa?) zabawka Pawła o takim właśnie (Belfegor) imieniu, co ma wymiar błyskotliwej metafory podświadomości („Jestem tylko zabawką. Wypchaną wszystkim, czego w sobie nienawidzisz”<sup>214</sup>).

Inne artystyczne dominanty stylistyczne to liczniejsze jeszcze niż w *Przyjdzie Mordor...* neologizacje (clicalitas, wintydżowy, najntisy, „nie wiesz, czy to jeszcze kacogłód, czy poeliksirowa gastrofaza”, chłopaki-tajgerzaki, najwąsatszy, najwąszy, „tak jest ładniej, stylowiej, nie wiadomo, starzej, średniowieczniej”, „oczojebny róż”, „przyuliczna szyldoza”). Udatnie parodiuje też autor modę na zachodnie zapożyczenia językowe (np. enerdzajzer, inwejtigejtiw, dżurnalist, najntisy, skajlajn, posh-glam, tałesy). Grotesce służą liczne przerysowane stylizacje: staropolskie, gwarowe, subkulturowe, knajackie.

Ważnym chwytem w artystycznym arsenale środków jest u Szczerka peryfraza. Służy ona specyficznemu, ironiczno-prześmiewczemu redefiniowaniu świata, zarazem intensyfikowanemu poprzez różne odcienie peryfrastycznych metafor, np. Kraków to „z mumifikowany trup stolicy, tylko że wyszminkowany, ubrany w karnawałowy kostium i elektrowstrząsami zmuszany do

---

<sup>213</sup> Tamże, s. 245.

<sup>214</sup> Tamże, s. 233.

pląsania<sup>215</sup>. Albo: „każde polskie miasto to Pompeje przygniecione tym gównem-samostrojem jak pyłem wulkanicznym”<sup>216</sup>. Podobnie w apostrofie do samochodu: „ty oplu vectro, jesteś nową wołgą Europy Wschodniej, nowym polonezem, nową ładą [...]”<sup>217</sup>. Nominatywnymi porównaniami opisywani są bohaterowie, np. hipster: „Zobaczyłeś chłopaka podobnego do Macieja Stuhra, podgolonego na Wehrmacht”<sup>218</sup>. Taki opis zaraz otwiera zwykle autorowi drogę do dalszych dygresji kulturowo-historycznych i rozsnuwania arbitralnych ocen, dotyczących nawet całych grup społecznych. Przewiska nadawane przez narratora licznym spotykanym w drodze nieznanym służą z kolei odrealnieniu, uniezwykleniu ich i ich historii, a zarazem przeniesieniu na piętro kulturowych paralel: np. dziewczyna z nyski nazwana jest Świętą, a jej koledzy ekoterrorysty – Kusaj i Udaj (imiona synów Saddama Husajna).

Biznesmen, właściciel „Zamczyńska w Książu” (przezwanego „pieprzony Hogwart”) to w narracji: „Cezary Żak, który stanął w drzwiach i w którym rozpoznałeś pana Hieronima Łycora”<sup>219</sup>. Załoga stacji benzynowej nazywana jest „boysbandem” (tak się kojarzy bohaterowi z racji postury i jednakowych czerwonych strojów). Podobnie, przypomnijmy, w *Przyjdzie Mordor...* młoda gospodyni stacji we Lwowie „ochrzczona” zaraz została Paris Hilton...

Liczne opisy mijanych przez bohatera (Pawła) miast i wsi na trasie siódmki wyróżniają się intensyfikowanym, opartym na hiperbolach obrazem, mało mającym wspólnego z reporterskim obiektywizmem, np. taki charakterystyczny konterfekt z Jędrzejowa:

Tak więc jędrzejowski rynek był względnie niezabudowanym kawałkiem śmietniska w śmietniku zabudowanym, które to śmietnisko nosiło ogólną dumną nazwę miasta Jędrzejowa. Budynkiem, który dominował w centrum miasta, był Dom Handlowy Piast, wyglądający tak, jakby najpierw obsadzili go uchodźcy z terenów opanowanych przez Złotą Orde, a następnie każdy z tych uchodźców otworzył jakiś mały biznesik<sup>220</sup>.

Szyderczy żart i karykatura dotyczą nie tylko architektury okresu przemian, ale też panteonu polskich wartości (w tym Kościoła, narodowych archetypów), a także czołowych polityków. I tak, arcyuszczypliwy oraz podszyty grubymi aluzjami jest obraz typowej „nowoczesnej” parafii (księdza Antoniego), gdzie gospodynią okazuje się transwestyta Kalebas, zwany przez proboszcza Kalebasową, gdzie je się suto i pije „nalewkę” o nazwie Belzebub. Paweł odwiedza też pobliską sakralną instalację zwaną Golgota, a składającą się m.in.

<sup>215</sup> Tamże, s. 20.

<sup>216</sup> Tamże, s. 158.

<sup>217</sup> Tamże, s. 80–81.

<sup>218</sup> Tamże, s. 93.

<sup>219</sup> Tamże, s. 129.

<sup>220</sup> Tamże, s. 169.

z „Pomnika Pomordowanych Embrionów” czy „Pomnika Smoleńskiego”. Kolejne elementy Golgoty to alegorie siedmiu grzechów głównych, którymi autor prowokacyjnie czyni czołowe postaci polskiej sceny politycznej i dziennikarskiej (Jerzy Urban, Sławomir Nowak, Ryszard Kalisz, Bronisław Komorowski, Aleksander Kwaśniewski, Donald Tusk, Adam Michnik, Stefan Niesiołowski, Janusz Palikot), ukazując je w satyrycznym zwierciadle, np. „Lenistwem był Donald Tusk z nogą podniesioną nad piłką”<sup>221</sup>. Podobny, ekstremalny charakter mają liczne w książce refleksje dotyczące polskiej historii, polskiego ducha dziejów, polskiej prywaty czy polskich bohaterów, bezceremonialnie i na skrótly rzutowanych na współczesność (i odwrotnie), np. taki topiczny obraz Polaka:

Kurwa mać – pomyślałeś – to jest jeden z nich, jeden z twoich rodaków, jeden z Upar-tych-w-Chuj, jeden z Nieprzekonywalnych, jeden z Wielepiejów, to właśnie na nich Polska stoi, to oni zrywali sejmy, bo wiedzieli lepiej, to oni załazili zaborcom za skórę ciężkim ponurem trwaniem przy swoim, to z nich musiał być Drzymała<sup>222</sup>.

W *Siódemce* mamy do czynienia z kolejnym apogeum poetyki stanowionej na nadużyciu wulgaryzmu, tu zaskakująco łączonego z archaiczną stylizacją, co pogłębia efekt gonzo, taka np. wymiana zdań między królami, w majakach bohatera w Książu:

- Co się i wasza miłość do mnie przypierdalasz – ryknął jak tur Jagiełło i się groźnie nad mizerniutkim Wazą nachylił.
- Nie, że się przypierdalałam – zaczął się Waza tłumaczyć, ale weźcież, waszeć, pod uwagę, że jam po waszych jagiellońskich Unijach z Boćwą-Litwa kraj odziedziczył, jam już go wziął na wschód zorientowany [...]
- A co wy też, waszmość panie, za duby smalone tam pierdolicie – krzyknął Walezy<sup>223</sup>.

Z kreacjonistyczną tkanką powiązane są w *Siódemce* obrazy (i wątki) bardzo konkretne, dokumentacyjne, ciekawe namacalnością szczegółów – statystyka wypadków w szczególnie feralnych miejscach Siódemki, drobiazgowo zreferowana historia pobytu Piłsudskiego w Jędrzejowie (w czasie wyprawy Legionów do Królestwa w roku 1914), to znów przegląd menu małej gastronomii czy zwięzyły portret pracowników i gości restauracji, kebab-barów itd. Tym samym podtrzymane zostają więzi genetyczne z klasycznym reportażem, a cały utwór jawi się jako intermedialny, dziennikarsko-epicki, paraartystyczny.

---

<sup>221</sup> Tamże, s. 149.

<sup>222</sup> Tamże, s. 83.

<sup>223</sup> Tamże, s. 126–127.

Wydane w 2017 roku *Międzymorze* stanowi w zasadzie kontynuację (i poszerzenie) tematyki dwóch wyżej omówionych książek. Podobna kulturowa podróż, podobna topika i tezy, jednak kompleks Polski realizowany jest szerzej jako kompleks Słowiańszczyzny i wszystkich krajów wyzwolonych spod sowieckiej hegemonii. Autor znów bada – narzędziami reporterskimi – zmieniający się krajobraz kulturowy (i po części polityczny, w tym wzajemne relacje narodów) z akcentem na pospieszne i nie zawsze udane procesy westernizacji, szuka w *Międzymorzu* „cienia Zachodu”, który w jednym z epizodów definiuje jako „prostotę może, nieudawanie niczego, formę oszczędną, a wystarczającą, niebojącą się koślawości, ale z tą koślawością nieprzesadzającą”<sup>224</sup>. Z kolei swoją egzystencję w Europie Środkowej narrator rozpoznaje jako „przekleństwo” urodzenia się „między pieprzonym Wschodem a Zachodem”<sup>225</sup>, w krainie odwiecznego chaosu, która to myśl właściwie wyznacza całą emocjonalno-intelektualną strategię eksploracji, zbudowaną na poczuciu wielorakiego wstydu. W utworze – wraz z tempem podróży i roztrząsaniem kolejnych stereotypów wizerunkowych poszczególnych słowiańskich, i nie tylko, narodów Międzymorza – wstyd ten rośnie, potwierdza się, przeistacza z estetycznego w historyczny, kulturowo-historyczny (znów m.in. ta chaotyczna i pretensjonalna architektura), a nawet bieżący polityczny.

Ostentacyjnie eksploatowana technika artystycznego neologizmu jeszcze lepiej łączy językowy humor z rolą związłego pseudonimowania zjawisk (np. Poradziecja, Sowietiarz, Poniemiecja, szyldoza, lokajsi; „Chciałem zrozumieć, co się tu odjaniepawła, oddobrozmiania, odviktoroorbiana, odregenthorthuje, odtrianonia”<sup>226</sup>). Jeszcze bardziej niż w poprzednich książkach zmetaforyzowany jest opis, szczególnie pejzażu kulturowego i związanej z nim międzykulturowości. I tak, np.: „Węgry były odpicowane na niemiecki połysk, a Serbia nieco przykurzona i podniszczona. Ale tak naprawdę wszystko było takie samo: płaski i przyjemny krajobraz, płaskie i przyjemne miasteczka i wioseczki”<sup>227</sup>. Wątpliwości budzi natomiast – nawet gdy przyjmujemy specjalną „ulgową” taryfę związaną ze specyfiką gonzo – stosowanie tej samej techniki wobec niuansów polityki, historii czy bieżącego dyskursu partii politycznych. Błyskotliwość refleksji zmienia się niespodziewanie w pryncypialną i zbyt ciężką filipikę, np.:

Polska SLD była barbarzyńską pseudolewicą, strojącą się w demokratyczne szatki, bo tak „wypada”, bo inaczej zostalibyśmy na świecie sami, a Polska PO – barbarzyńskim centrum, po lakierze europeizującą się krainą, która za unijne pieniądze budowała drogi i stadiony, ale nie miała energii, siły, ani potrzeby, by stworzyć porządnie funkcjonu-

---

<sup>224</sup> Z. Szczerek, *Międzymorze*, Wołowiec 2017, s. 113.

<sup>225</sup> Tamże.

<sup>226</sup> Tamże, s. 197.

<sup>227</sup> Tamże, s. 40.

jąca, dbającą o obywateli republikę z republikańskimi zasadami, obyczajami i budzącymi szacunek instytucjami. Polskę PO można porównać do krainy Galo-Rzymian, sparodiowanych w Asterixie: przyjmujących kulturę z Rzymu i nieumiejętnie przebudowujących swoje galijskie chaty tak, żeby przypominały rzymskie wille. Można było stworzyć własną jakość, w Polsce przecież jest gdzie sięgać, Polska to nie tylko Licheń – ale zaniedbano to<sup>228</sup>.

Kaczyński rósł więc w schizofrenii i to ona go ukształtowała. Polska Kaczyńskiego nie istnieje i nigdy nie istniała, bo takie wyidealizowanie międzywojnia jest bajką. Kaczyńskiego wychowały duchy i demony i teraz ku takiej Polsce duchów, takiej, która nigdy nie zaistniała, prowadzi wyznawców, uczyniwszy z tej Polski religię<sup>229</sup>.

Wszędzie, mówiłem, w Europie Środkowej standardy były najwyższe, gdy szliśmy do Unii, bo się trzeba było sprzedać. Pokazać z najlepszej strony. Był kult ucywilizowania. Poszanowania. Prawa człowieka, takie rzeczy. Piękne, ale na pokaz. A potem wszystko wróciło w stare koleiny. Sobiepaństwo, bylejakość. Burdel i prawo kaduka<sup>230</sup>.

Tego typu refleksje przesuwiają gatunkowo książkę z reportażowej powieści w kierunku politycznego eseju, czyniąc z niej unikatową hybrydę. Za esejem przemawia też duża szkicowość (skrótowość) fragmentów *stricte* reporterskich (akcyjnych) przy jednocześnie wielkiej liczbie epizodów – są one li tylko sygnałami do rozmaitych asocjacji, porównań, refleksji, zwykle wyprowadzanych z krótkich, pretekstowych obserwacji (i rozmów).

Arcysubiektywny charakter mają refleksje polityczne i geopolityczne zawarte w końcowym, właśnie bardzo konceptualno-artystycznym rozdziale, zatytułowanym: *Powrót do Bordurii czyli wstęp*. Posługując się znanymi sobie i teraz streszczonymi literackimi modelami oraz popkulturowymi stereotypami utopii i antyutopii politycznych, sprowadza autor zaraz kilka krajów do roli realnych odpowiedników tychże Bordurii (*vide* klasyczny komiks belgijski *Przygody Tintina*) – tj. krain zamordyzmu, tyranów, przewrotów, nietolerancji. Lakoniczne zdania refleksji nie brzmią już bynajmniej jak eseistyczne asocjacje:

Po Białorusi i Rosji poszły Węgry, rzucane przez kryzys i nieodpowiedzialną klasę polityczną z lewa na prawo. Potem Polska. Teraz – częściowo – Chorwacja. Czechy i Słowacja to specyficzne przypadki, ale z Borduriami coraz więcej je łączy<sup>231</sup>.

Reasumując, gonzo w wydaniu Szczerka świetnie kontynuuje amerykańskie prawzory, zarazem wnosząc własne, autorskie i pełne zjadliwego humoru spojrzenie na aktualną środkowoeuropejską rzeczywistość, polską tożsamość

<sup>228</sup> Tamże, s. 334.

<sup>229</sup> Tamże, s. 335.

<sup>230</sup> Tamże, s. 239.

<sup>231</sup> Tamże, s. 341.

oraz tradycję (mimo podstawowych różnic stylu – nasuwa się też skojarzenie z tezami *Legandy Młodej Polski* i syndromem „Polski dzieciinniały” Stanisława Brzozowskiego). Trzeba jednak zarazem podkreślić: lektura *Międzymorza* dowodzi, iż nawet subiektywistyczny i artystyczny styl nowodziennikarski, nawet kreatywna refleksja, gonzowska geopolityka i historia powinny respektować najszersze obiektywne granice: deontologiczne, etyczne i ogólnopoznawcze. A te bywają w *Międzymorzu* niebezpiecznie przekraczane (dotyczy to, obok wyżej zasygnalizowanych wątków, zwłaszcza poruszanych w utworze relacji polsko-niemieckich).

### 1.3. Felieton. Sztuka zabawy – zabawa w sztukę?

Zacznijmy od syntetycznej definicji felietonu, zawartej w *Słowniku terminologii medialnej* pod redakcją Walerego Pisarka:

Gatunek dziennikarski zaliczany do publicystyki, prezentujący subiektywny punkt widzenia autora na aktualne tematy w zwięzłej, zazwyczaj dowcipnej formie, przy użyciu literackich środków wyrazu (aluzja, przerośnia, hiperbola, stylizacja, gra słów itp.). Inne jego cechy gatunkowe to wielotreściowość, narracyjność (pogadanka, pogawędka), dygresyjność, heterogeniczność, luźna kompozycja, wielostylowość, synkretyzm gatunkowy, nieoficjalność, cykliczność. Felieton, obok reportażu, jest [spośród gatunków dziennikarskich – przyp. A.K., E.Ż.-H.] najbliższym spokrewnionym z literaturą (gatunek paraliteracki)<sup>232</sup>.

Według *Słownika terminów literackich* zaś, felieton to:

[...] jeden z gatunków publicystyki, swobodny w charakterze, często posługujący się literackimi środkami ekspresji. [...] Felieton stanowi zwykle stałą pozycję w dziennikach i tygodnikach; dotyczy zazwyczaj aktualnych w danym momencie wydarzeń lub problemów, nie jest jednak nigdy programowym komentarzem do nich, składają się nań raczej swobodne dywagacje, często niepozbowione zabarwienia satyrycznego. W felietonie występować mogą elementy fikcji literackiej, z tym że nie stanowią one celu same w sobie, podporządkowane są doraźnym celom publicystycznym. Od eseju felieton różni się zarówno mniejszymi rozmiarami, jak i koniecznością aktualności problematyki<sup>233</sup>.

Dwie z pozoru bardzo zbliżone do siebie definicje zawierają istotną różnicę: słownik medialny zalicza felieton do publicystyki jako gatunek dziennikarski, w *Słowniku terminów literackich* słowo „dziennikarski” nie pada, mowa tylko o „publicyście”. Zrozumiemy tę różnicę, gdy przeczytamy w tym ostatnim

<sup>232</sup> *Słownik terminologii medialnej*, red. W. Pisarek, Kraków 2006.

<sup>233</sup> *Słownik terminów literackich*, dz. cyt.

słowniku hasło „piśmiennictwo”, gdzie „dziennikarstwo” oraz „publicystyka” wymienione są jako dwa odrębne rodzaje tegoż! Teoretycy literatury – rzecz znamienna – zwykli są „podciągać” gatunki publicystyczne ku literaturze pięknej, dziennikarstwu (zawężonemu tematycznie i normatywnie do domeny praktycznej) zostawiając rolę dostarczyciela informacji. Inna różnica: tylko definicja druga, „literacka”, eksponuje obecność fikcji w felietonie (i słusznie).

Obie definicje łączy akcent na „aktualność” tematyki felietonu – co jest naszym zdaniem wskazaniem zbędnym, praktyka gatunku pokazuje występowanie felietonów o charakterze retrospektywnym, wspomnieniowym czy historycznym (podobnie jak w reportażu), istotne w takich konkretnych przypadkach są natomiast konkluzje, pointy, asocjacje wywołane odleglejszym w czasie przykładem, cytatem, anegdotą. W związku z tym spostrzeżeniem bliższy chyba prawdy jest autor definicji „literackiej”, zastrzegający jednak: „zazwyczaj aktualnych” (por. wyżej).

W pełni uzasadnione jest wyekspozowanie w obu definicjach walorów ludycznych (satyrycznych, rozrywkowych) gatunku oraz – właśnie – jego pokrewieństw z literaturą (beletrystyką). Te cechy – nawet jako warunki *sine qua non* – także my uważamy za kluczowe przy próbach ustalania felietonowej normy (na podstawie *praxis*).

Podstawowe (morfologiczne) cechy typologiczne felietonu według Kazimierza Wolnego-Zmorzyńskiego i Andrzeja Kaliszewskiego to: niewielkie rozmiary; obecność narratora w 1. osobie; swobodny i synkretyczny styl; poufałość wobec odbiorcy; subiektywizm lub wręcz stronniczość w ujęciu tematu (tematów); elementy ironii, satyry, paszkwilu, groteski, dowcipu językowego, mistyfikacji, przesady; skłonność do pointy; dygresyjność; fragmentaryczność; używanie wszelkich form wypowiedzi, także dialogu, monologu, cytatu, zapisu scenicznego; szerokie stosowanie typowo artystycznych środków (tropów), takich jak metafory, peryfrazy, hiperbole, metonimie, synekdochy, neologizmy, a także kalamburów, wulgaryzmów, archaizacji itp.; cykliczność<sup>234</sup>. Dodajmy: Krzysztof T. Toeplitz pisał nawet o cykliczności – w kontekście swojej cotygodniowej twórczości felietonowej – jako o „nałogu” wytwarzającym się u autora.

Wielu badaczy – w ciągu ostatnich ponad stu lat – starało się opisywać (rozszyfrowywać) istotę oraz przemiany tego heteronomicznego i kameleonicznego gatunku pogranicznego (bo udaje różne gatunki piśmiennictwa, stosuje wszelkie formy podawcze). Do najstarszych i często cytowanych opinii należy próba teorii zawarta przez Cypriana K. Norwida w jego felietonie pt. *O felietonie felieton*, w którym nazwał rzeczony gatunek zjawiskiem „postaciowym

---

<sup>234</sup> Za: K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, *Gatunki dziennikarskie...*, dz. cyt., rozdz. *Felieton*.



na polu sztuki” i przypisał mu jako stałą cechę obecność „względnej prawdy” (co – dodajmy – oddala od aspirujących do prawdy obiektywnej form *stricte* dziennikarskich)<sup>235</sup>. Z kolei pisarze i dziennikarze epoki pozytywizmu starali się zmieścić także ten oryginalny i oparty na indywidualizmie twórca gatunek w ramach wyznawanego przez siebie scjentyzmu i społecznikowskiej służby, co miało się przejawiać w skrupulatnym, obiektywnym kolekcjonowaniu faktów (ale także tych zabawnych, anegdotycznych!)<sup>236</sup>.

Zdaniem Dawida Zasławskiego, teoretyka związanego z nauką marksistowską, felietonu nie warto pisać dla czystej zabawy: powinien stawać się on narzędziem satyry, ale politycznej; za przykład mistrzów gatunku podaje więc badacz Marksa, Lenina, Stalina<sup>237</sup> (istotnie, politycy ci „felietony” po sobie zostawili). Przekonanie o politycznej roli felietonu utrzymało się jednak, choć w zgoła innym kształcie, np. jako tzw. wentyl w momentach presji cenzury na media (felietonistom pozwalano na nieco więcej, czyniono z nich swoisty „liściek figowy”, parawan autorytarnych władz wobec niezależnej opinii); czytelnik zwykł był traktować taki felieton bardzo poważnie, jako powiew wolności, niezależną krytykę, antidotum na oficjalną propagandę i nowomowę (*vide* np. felietony Stefana Kisielewskiego w „Tygodniku Powszechnym” w latach 80. XX wieku) – jakiegokolwiek walory estetyczne schodziły wtedy na plan dalszy.

Michał Szulczewski, rozważając nad teorią i praktyką felietonu, widzi jego unikatowość jako gatunku w szerszym niż w przypadku innych dziennikarskich form kanonicznych dopuszczeniu fikcji. Zarazem jednak, wykorzystując wcześniejsze typizacje fikcji według Juliusza Kleinera i Jana Trzynadlowskiego<sup>238</sup>, doprecyzowuje tę tezę, mówiąc o tzw. fikcji twórczej czy intelektualnej (to konstrukcja hipotetyczna wartościowa dla myślenia lub działania; służy walce o nową rzeczywistość, ukazywaniu nowych celów, przypuszczaniu)<sup>239</sup>. Jeśli chodzi o użycie środków artystycznych w felietonie, Szulczewski ceni specyfikę gatunku zwłaszcza w tworzeniu za pomocą tychże środków obrazów „silniej [niż w rzeczywistości – A.K., E.Ż.-H. przemawiających do odbiorcy]”, ukazujących fakty „w zaskakujących zestawieniach”<sup>240</sup>.

Piotr Stasiński definiował istotę tworzenia felietonu jako rodzaj rytuału i gry, „formy towarzyskiej” czy inteligenckiej zabawy z dużą dozą autoironii

<sup>235</sup> C.K. Norwid, *O felietonie felieton*, [w:] tegoż, *Pisma wybrane*, t. 4, wyb. J.W. Gomulicki, Warszawa 1968.

<sup>236</sup> Por. B. Prus, *Kroniki. Wybór*, Wrocław 1994.

<sup>237</sup> D. Zasławski, *O felietonie*, Warszawa 1949.

<sup>238</sup> J. Kleiner, *Fikcja intelektualna w literaturze*, [w:] tegoż, *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1956; J. Trzynadlowski, *Studia literackie*, Wrocław 1955.

<sup>239</sup> M. Szulczewski, *Publicystyka*, dz. cyt., s. 88–89.

<sup>240</sup> Tamże, s. 90.

i udawania tylko, że zmienia się świat<sup>241</sup>. Dlatego felietony tworzyli i tworzą pisarze, znani naukowcy, aktorzy, rozmaite autentyczne bądź kreowane przez media autorytety. Ostatnie dwie dekady zdają się potwierdzać tę wydawałoby się trochę krzywdzącą i jednostronną opinię Stasińskiego z początku lat 80. Mamy na myśli istny wysyp felietonu celebryckiego, w którym liczy się przede wszystkim nazwisko „gwiazdy”, „osoby publicznej”, „ikony” popu, „skandalisty” – nazwisko przyciągające czytelników w sposób bardziej „magiczny” niż merytoryczny. W ten wątek refleksji nad ewolucją felietonu bardzo dobrze wpisuje się trafna diagnoza Edwarda Chudzińskiego, zwracającego uwagę, że felieton tylko z pozoru jest formą łatwą, a obecnej jego ewolucji grozi przebieg regresywny właśnie za sprawą nadawcy, bo:

za felietonistów uchodzą – z woli redakcji – autorzy, [...] którzy nie opanowali podstaw warsztatu. Tymczasem felieton, z natury będąc gatunkiem antynormatywnym, ma jednak swoją specyficzną poetykę. Tylko z pozoru wydaje się bezforemny. [...] Toteż ten gatunek z powodzeniem uprawiają zazwyczaj dziennikarze z długim stażem i niepozabawieni talentu<sup>242</sup>.

Zdaniem Chudzińskiego, współcześnie, tj. w pierwszej dekadzie XXI wieku, „głównym atutem felietonu mogą okazać się jego walory literackie”<sup>243</sup>. Warto zgodzić się z tą opinią.

Inny teoretyk, a zarazem praktyk dziennikarstwa, Andrzej Niczyperowicz w rozdziale *Piękny pasożyt* książki *Dziennikarstwo od kuchni*<sup>244</sup> dookreśla felieton za pomocą kolejnych metafor peryfrastycznych: „swobodny płas na linie”, „zabawka dyletantów”, „ostrzenie pióra” itp. Najpoważniej odnosi się zaś do jego paraliterackości właśnie, pisząc o felietonie wprost jako o „pograniczu literatury”, jednakże z zastrzeżeniem, że nie wszyscy autorzy (czy większość?) potrafią to genologiczne powinowactwo udźwignąć swoim talentem indywidualnym (chyba nie wszyscy taki talent posiadają). W części wywodu poświęconej warsztatowi Niczyperowicz wskazuje na następujące „kryteria” (strukturalne ingrediency) warunkujące sukces felietonu, gdy dołoży się starań co do ich unikatowej realizacji. Są to: atrakcyjna kanwa (czyli pomysł, koncept), także tytuł i pointa, przede wszystkim zaś indywidualny język i bogactwo użytych

<sup>241</sup> P. Stasiński, *Poetyka i pragmatyka felietonu*, Warszawa 1982.

<sup>242</sup> E. Chudziński, *Felieton. Geneza i ewolucja gatunku*, [w:] *Dziennikarstwo i świat mediów*, dz. cyt., s. 358.

<sup>243</sup> Tamże, s. 359. Chudziński dzieli też w swej rozprawie felietony na: publicystyczne, literackie, satyryczno-rozrywkowe. Literackie zaś z kolei na te utrzymane w tonacji serio (przypominające zarazem miniesej, szkic, recenzję – zgodnie z genetyczno-morfologiczną cechą hybrydyczności tegoż gatunku) oraz w tonacji buffo (są utrzymane w strategii pastiszu, parodii, groteski).

<sup>244</sup> *Dziennikarstwo od kuchni*, red. A. Niczyperowicz, Poznań 2001.

tropów, które „określają osobowość piszącego” (powiedzielibyśmy inaczej: indywidualizują go poprzez tak upodmiotowiony tekst).

Wśród wielu prób esencjonalnego wyodrębniania istoty felietonu wyróżniają się – naszym zdaniem – ciekawe spostrzeżenia Hanny Wszeborowskiej, mówiącej w swym artykule, że nadawca felietonu „łączy »okruchy życia«, które na pozór nie mają ze sobą żadnego związku”, co owocuje asocjacyjnością gatunku jako „jednym ze sposobów manifestowania autorskiego »ja«”<sup>245</sup>. Wszeborowska zwraca też uwagę na zwykle pomijaną cechę gatunku, jaką jest „wpisanie kategorii odbiorcy”, polegające na bliskim z nim kontakcie poprzez użycie „inkluzywnego »my«”, wzbudzenie zaciekawienia, intrygowanie, stosowanie potocznego stylu w celu wywołania wrażenia bliskich relacji<sup>246</sup>. Wszeborowska ogranicza intencje komunikacyjne felietonu do trzech funkcji – ludycznej, ekspresywnej, nakłaniającej – gubiąc gdzieś bardzo istotną funkcję poetycką, co jest błędem. Pomija aspekty literackości czy paraartyzmu – na które tak silny akcent kładą inni badacze. Wynika to pośrednio z faktu, iż Wszeborowska widzi dzisiejsze cele gatunku poprzez dominującą nad innymi funkcjami ludyczność.

Maria Wojtak w obszernym rozdziale swej książki *Gatunki prasowe* poświęconym felietonowi (*Felieton – informacja zakamuflowana*) dokonała najpierw uporządkowania wewnętrznych i zewnętrznych wyznaczników gatunkowych, tak jak widzą je różni badacze. Sama skupiła się na wykazaniu (także na przykładach) roli różnorodnych wzorców alternatywnych, które odchodzą od jakiegoś (jeśli taki jeden istnieje) kanonicznego wzorca gatunkowego felietonu. Właśnie w tych rozmaitych „wariantywnych realizacjach”, rozluźnianiu „oków konwencji” widzi badaczka pomyślność gatunku, o którym mowa, i ma rację. Jedną z szerzej omówionych przez Wojtak strategii stosowanych przez felietonistów są rozmaite stylistyczne nawiązania do innych konwencji gatunkowych (literackich, dziennikarskich, użytkowych), nawet sennika, hasła encyklopedycznego czy rozporządzenia urzędowego. Używa też badaczka kategorii gry z konwencją, np. mimetyzmem, prawdą naukową czy bajkowością. Najszerzej zaś próbuje – udatnie – typizować rozmaite stylizacje językowe stosowane przez autorów (kilkanaście przykładów stylizacji). Zamyka rozważania, omawiając rolę konceptu (wprowadza własny termin: felietonowy konceptyzm) i krótko zatrzymuje się nad trans- oraz intergatunkowością, konkludując słusznie, że „pole gatunkowe felietonu ma układ dekoncentryczny – rozproszony”<sup>247</sup>; gatunkowa – jak mówi – „adaptacyjność” felietonu to np. wchłanianie cech komentarza, to znów reportażu czy różnych form fabularnych. Mianownikiem

<sup>245</sup> H. Wszeborowska, *Felieton – w wyostrzonym obiektywie*, [w:] *Praktyczna stylistyka nie tylko dla polonistów*, dz. cyt., s. 270.

<sup>246</sup> Tamże, s. 275.

<sup>247</sup> M. Wojtak, *Gatunki prasowe*, dz. cyt., s. 236.

wspólnym tych badań i ustaleń jest – jak można wyczytać między wierszami – oryginalność jako cecha gatunku felietonu najbardziej trwała i pożądana. Cecha, którą wpisać można i trzeba wprost w tezę o paraartystycznym żywiole konstytutywnym tego gatunku.

Naszym zdaniem, istota felietonu tkwi jeszcze w czymś innym: w strukturalnym napięciu między ludycznością oraz właśnie arcyzmem. Stąd też wziął się tytuł niniejszego rozdziału naszej książki, mówiący, iż felieton jest tyleż sztuką zabawy, ile zabawą w sztukę, w której to antytetycznej konstrukcji zdania zawiera się zarazem immanentna dla gatunku strategia gry, dekonstrukcji i powierzchownego (pretekstowego) zaangażowania w fakty.

Ewoluuując w kierunku coraz silniejszej polimorfii i poligatunkowości (następnie: transmedialności<sup>248</sup>), wpisał się znakomicie felieton w kulturę postmodernizmu, a wraz ze swoim pretekstowym i ludycznym stosunkiem do tzw. obiektywnej rzeczywistości – w żywioł tzw. postdziennikarstwa i zjawisko mediatyzacji świata. To dlatego felieton należy dziś do najpopularniejszych gatunków dziennikarskich (może nawet należy powiedzieć: jest najpopularniejszym gatunkiem, generalnie, w piśmiennictwie). Oddaje najlepiej – swoją płynnością – ducha epoki. Stan ten z niezwykłą intuicją przewidział (opisał) Herman Hesse we wstępie do swej powieści *Gra szklanych paciorków* (1943), będącej dziełem prekursorskim dla mającej pojawić się znacznie później literatury postmodernistycznej. Hesse nazywa wiek XX „epoką felietonu”, jako że jego kulturę i umysłowość społeczeństwa cechują: wybujały indywidualizm, gawędziarstwo, produkcja felietonów na każdym poziomie działalności, igraszki, ironia, konsumpcja błahych ciekawostek (podany przez niego przykład tematu: „Rola piesków pokojowych w życiu wielkich kurtyzan”), zapotrzebowanie na wypowiedzi ulubionych aktorów na temat polityki, stanu kawalerskiego itp., także moda na krzyżówki i podobne gry. Tak działo się w XX wieku (pisze w swej fikcjonalnej powieści Hesse z pozycji wieku XXV), bo ludzie wieku XX „nie mieli już silnej wiary”.

Wytrwale – pisze metaforycznie i przejmująco o naszej epoce Hesse – uczyli się kierowania samochodami i trudnych gier karcianych, i marzycielsko oddawali się rozwiązywaniu krzyżówek – ponieważ niemal bezbrinnie stali wobec śmierci, lęku przed bólem i głodem, niepocieszeni już przez Kościół ani niewspierani radami rozumu. Oni, którzy czytali tak wiele artykułów i tyłu słuchali wykładów, nie umieli się zdobyć na wysiłek i znalezienie czasu, by uodpornić się na lęki, zwalczyć w sobie lęk przed śmiercią; żyli z dnia na dzień, wśród drgawek, bez wiary w jakiegokolwiek jutro<sup>249</sup>.

---

<sup>248</sup> Wraz z rozwojem nowych mediów pojawiły się fotofelietony, następnie wizjoteksty, felietony telewizyjne.

<sup>249</sup> H. Hesse, *Gra szklanych paciorków: próba opisu życia magistra ludzi Józefa Knechta wraz z jego spuścizną pisarską*, przeł. M. Kurecka, Poznań 1971, s. 19.

Ludyczność felietonu wpisuje się też dobrze w ideę infotainmentu. Zjawisko to<sup>250</sup> kojarzone jest przede wszystkim z nadawcami i programami telewizyjnymi, jednak jeśli uwzględnić media papierowe (gdzie również nastąpił ten sam proces), to właśnie felieton stoi na początku łańcucha inforozrywki, jest niejako jej prekursorem w ogóle. To on upowszechniał od początku swego istnienia postawę lekkiego, powierzchownego czy spłyconego traktowania problemów, śmiania się nawet z rzeczy poważnych, unikania głębszych refleksji, swobodnego traktowania faktów, gubienia ich hierarchii. Felieton to – szczególnie w XXI wieku – gatunek ludyczny, a jednocześnie silnie artystyczny, łączący jak chyba żaden inny w takim stopniu i w taki kontrowersyjny sposób cechy kultury popularnej i wysokiej.

Przy czym – trzeba zastrzec – to nie prosta suma podstawowych cech typologicznych decyduje o wyjątkowo artystycznym, oryginalnym kształcie utworu. To wyrazistość tych cech oraz ich zagęszczenie (paraliteracka ornamentyka) wpływają na możliwość klasyfikacji utworu jako paraartystycznego.

### Przykład I: Adolf Nowaczyński

Ten pisarz, publicysta, satyryk (1876–1944), znany z „ostrego” pióra współpracownik krakowskiego „Życia”, opublikował w piśmie „Liberum Veto” w 1903 roku tekst o charakterze felietonu, zarazem będący efektywnym konceptem transgatunkowym: *Poradnik dla reporterów galicyjskich w dniu wizyty cesarskiej*. Tematem jest autentyczna oficjalna (i pełna cesarsko-królewskiej pompy) wizyta Franciszka Józefa I w galicyjskim Krakowie, po niedawnej wielkiej powodzi, która przyniosła miastu spore zniszczenia. Tekst silnie satyryczny (ludyczny) przyjął „poważną” ramę instrukcji, ale można też skojarzyć ten zapis z katechizmami, w przystępny sposób (czyli właśnie poprzez pytania i odpowiedzi) wyjaśniającymi tajniki wiary. Imperatywny, karykaturalny charakter pytań i odpowiedzi w sposób szyderczy, a zarazem dowcipny demaskuje konformizm prasy, jej panegiryzm i serwilizm wobec władzy, owocujący zwykle tymi samymi wytartymi, patetyczno-naiwnymi frazesami; ostatecznie zaś pytanie obnaża (hiperbolizuje) obłudę i faktyczną nieczułość władzy na lokalne problemy społeczne. Oto końcowy fragment tekstu:

[...]

P: Co nie przebrzmi bez donośnego echa?

O: Słowa Monarchy wypowiedziane do szlachty.

P: Czym nacechowane były wypowiedzi Monarchy?

<sup>250</sup> Na temat infotainmentu i jego krytyki por. zwłaszcza T. Jagodziński, *Przekleństwo info-rozrywki*, „Znak” 2002, nr 2 (561); także N. Postman, *Zabawić się na śmierć: dyskurs publiczny w epoce show-biznesu*, przeł. L. Niedzielski, wstęp M. Mrozowski, Warszawa 2002.

- O: Niezwykłą łaskawością.  
 P: Z czym i o czym rozmawiał Monarcha z prezydentem miasta?  
 O: Z szczerym zainteresowaniem o szkole kadeckiej.  
 P: Co odesłano do kancelarii cesarskiej?  
 O: Niezliczone podania.  
 P: Co towarzyszy Monarsze w powrocie do stolicy?  
 O: Wdzięczność narodu!  
 P: Jak rozpytywał się Monarcha o klęskę powodzi?  
 O: Szczegółowo.  
 P: Ile dostała Galicja zapomogi państwowej na powódź?  
 O: Najmniej<sup>251</sup>.

## Przykład II: Tadeusz Żeleński (Boy)

Ten krytyk, tłumacz, poeta, publicysta (1874–1941) uważany jest zarazem za jednego z klasyków polskiego felietonu. Jego utwory reprezentujące ten gatunek, zgrupowane w aż dziesięciu książkach, mają charakter cykliczny i planowo tematyczny (teatr, literatura, życie literackie i artystyczne Krakowa, cyganeria młodopolska, obyczaje, prawo). Już ta cykliczność nadaje felietonom Boya charakter literacko-artystyczny, jeszcze wyraźniej wynika on jednak z transgatunkowości utworów. Za przykład może posłużyć tom *Znaszli ten kraj?*... (1932), mający charakter wspomnieniowy i mitotwórczy (legendotwórczy): mit Krakowa, legenda Zielonego Balonika, legendy młodopolskiej bohemy z mitem Przybyszewskiego na czele (do którego „gromadki” Żeleński należał). Około 20 utworów układa się w szczególny kolaż wspomnień, sylwetek, rozmaitych dygresji, wolnych skojarzeń, którym autor pozwala dość swobodnie się rozwijać, zwłaszcza gdy wnoszą kolejne zaskakujące i podbudowane humorem anegdoty. Jak pisze badacz Młodej Polski Tomasz Weiss: „swobodna asocjacja prowadziła jego pamięć ku epizodom, które uważał za najbardziej znamienne, znaczące”<sup>252</sup>. Optyka świadka (realizowana licznymi technikami narracji, skrótu, zbliżenia, inwersji czasowych) nie wykluczyła bynajmniej zaskakujących point, ocen, uogólnień, jak na przykład ta wpadająca w tok eseju dygresja o naturze alkoholizmu Przybyszewskiego, wzbogacona ciekawymi metaforami peryfrastycznymi:

Alkohol, stopiony w jeden eliksir z muzyką, był jak gdyby esencją „dionizyjskiego” – według terminologii Nietzschego – elementu sztuki Stacha. Nie był to ów dionizos grecki, tłoczony łagodnie z winnego grona, ale ów oszukujący naturę, płacący życiem gwałt na klimacie północy, pędzony, mocą chytrze wydartych samemu szatanowi ta-

<sup>251</sup> „Liberum Veto” 1903, nr 3.

<sup>252</sup> T. Weiss, *Wstęp*, [w:] T. Żeleński Boy, *Znaszli ten kraj?*... (cyganeria krakowska) oraz inne wspomnienia o Krakowie, Wrocław 1983, s. LVI.



jemnic, na kartoflach, na życie, samobójczy, rozpaczliwy. (Nawiasem, pytanie pod adresem filologów: czy Grecy znali wódkę?)<sup>253</sup>.

Boy felietonista to mistrz nastroju: od sentymentalnego, subiektywnego rozrzewnienia, przez sarkazm, aż po czarny (czasem turpistyczny, makabryczny) humor, gdy opowiada np. – z wkalkulowaną mitotwórczą przesadą – o modernistycznych samobójstwach, libacjach, erotycznych ekscesach. Choćby taka pointa na temat syfilisu, kończąca felieton *Chrzyciny Iwi*:

Konrad [mowa o dziennikarzu Konradzie Rakowskim – A.K., E.Ż.-H.] zginął śmiercią walecznych, na paraliż postępowy. Nie on jeden, w owej przedsalwarsanowej<sup>254</sup> epoce... A Stach lubił wróżyć swoim wiernym taki koniec, lubił szeptać tajemniczo kiwając głową: „Taka ci go zeźre przepotęźna, prapolska franca...”. Bo ten najdobroduszniejszy z Szatanów kochał swoje szataniątka, swoje dzieci...<sup>255</sup>.

### Przykład III: Gabriel García Márquez

Kolumbijski pisarz (1927–2014), jeden z czołowych przedstawicieli postmodernizmu w literaturze, laureat Nagrody Nobla, w sposób szczególny łączył żywioł artystyczny (literacki) z zawodowym uprawianiem dziennikarstwa. Uważał, że bez ciągłego przenikania się tych sfer nie byłoby jego tematów, konceptów, stylu, który zyskał miano realizmu magicznego. Jak stwierdził Ryszard Kapuściński:

Literatura faktu i literatura piękna to dwa nierozłączne aspekty jego twórczości. [...] dla pisarza latynoamerykańskiego twórczość publicystyczna i literacka pozostają ściśle ze sobą związane. [...] Jego literackie zaplecze to właśnie opowieści zasłyszane zarówno od osób mu bliskich, jak i przypadkowych znajomych<sup>256</sup>.

Autor *Stu lat samotności* to jeden z największych – w wymiarze światowym – mistrzów felietonu, któremu to gatunkowi nadał specyficzny, osobisty kształt. Pisywał je systematycznie, przez wiele lat, m.in. dla kolumbijskiego czołowego dziennika „El Espectador”, ale i dla innych pism. Dorobek dziennikarski Márqueza (głównie właśnie felietony) został zgromadzony w pięciu tomach (!): trylogia publicystyczna pod łącznym tytułem *Obra periodística* (od końca lat 40. do 60.), tom czwarty, zawierający teksty z lat 70., oraz piąty, obejmujący lata 80., a stanowiący ukoronowanie dorobku publicystycznego (także

<sup>253</sup> T. Żeleński Boy, *Znaszli ten kraj?...*, dz. cyt., s. 111.

<sup>254</sup> Mowa o salwarsanie, leku przeciw syfilisowi, wprowadzonym dopiero w 1909 roku.

<sup>255</sup> T. Żeleński Boy, *Chrzyciny Iwi*, [w:] tegoż, *Znaszli...*, dz. cyt., s. 125.

<sup>256</sup> R. Kapuściński, *Wstęp*, [w:] G.G. Márquez, *Morze utraconych opowiadań i inne felietony*, przeł. A. Rurarz, Warszawa 2000, s. 5.



w interesującym nas gatunkowym aspekcie felietonowym) – *Morze utraczonych opowiadań i inne felietony*. Wyszedł jeszcze zbiorok obejmujący felietony ostatnie, z lat 1999–2000<sup>257</sup>. Ogromny jest zakres tematów podejmowanych w felietonach przez Márqueza – trudno nawet poddać go jakiejś precyzyjnej typizacji. Autora *Jesieni patriarchy* interesowały zarówno codzienne sprawy mieszkańców Ameryki Łacińskiej, jak i światowa polityka, nauka, literatura, popkultura, sfera idei, filozofia, historia. Są też w tym dorobku teksty pisane regularnie podczas podróży po Europie (w okresie zimnowojennym), w tym po Polsce.

Osobiste, indywidualno-artystyczne nacechowanie stylu felietonów Márqueza można dostrzec już w stosunkowo znacznej (jak na ten gatunek) objętości i związanym z tym skontaminowaniem cech narracji z tokiem eseistycznym (a więc eseizacja gatunku w stronę formy bardziej pojemnej). Jest to jednocześnie dominacja *stricte* epickiej opowieści i takiegoż obrazowania, przez które przebija warsztat doskonałego prozaika, unikającego typowych dla klasycznego felietonu językowo-stylistycznych „błyskotek”. W licznych felietonach, przesyłanych regularnie i cyklicznie z podróży, widać znów inną jeszcze intergatunkowość: wzbogacenie felietonowej ramy (pełnej międzykulturowych porównań, zaskakujących wniosków) o żywioł *stricte* reporterski, konstytuowany na solidnym, acz zwięzłym, chronologicznym prezentowaniu faktów, zręcznym opisywaniu odwiedzanych miejsc, prezentowaniu poznanych bohaterów.

Niezwykłym przykładem artystycznego zespolenia poetyki felietonu z żywiołem literackim (konkretnie: niespodziewane wplecenie fantastyki) jest *Opowieść z gatunku horrorów na noworoczny wieczór* (1980). Utwór poświęcono wizycie (Márqueza wraz z rodziną) u przyjaciela, pisarza Miguela Otero Silvy, mieszkającego we Włoszech w pięknym starym zamczysku, znanym m.in. z typowej dla takich miejsc legendy o straszącym duchu dawnego właściciela („pana Ludovico”). Logiczny tok narracji wydaje się prostym, wzbogaconym subtelnym humorem (i ironią) sprawozdaniem z bogatego w historyczne anegdota miejsca. Przedstawione są też krótko imponujące wnętrza zamku, łącznie z typowo turystycznym „bonusem”: zachowaną bez jakichkolwiek zmian sypialnią, w której legendarny Ludovico zabił przed wiekami żonę, a następnie został pożarty przez własne psy. Na koniec uroczego i pełnego wrażeń dnia Márquez z żoną kładą się spać w innej, gościnnej komnacie. Pisarz cytuje jeszcze swoją myśl po przebudzeniu, następnego ranka, mającą być – jak sądzimy – racjonalną pointą opowieści i całej wizyty: „Co za bzdura! pomyślałem

---

<sup>257</sup> Por. A. Rurarz, *Czytelnik powinien pamiętać, że...*, [w:] G.G. Márquez, *Skandal i inne felietony z Europy i Ameryki 1955–1960*, przeł. A. Rurarz, J. Szpakowska, J. Perlin, Warszawa 2003.

w duchu – że też w dzisiejszych czasach ktoś jeszcze może wierzyć w duchy<sup>258</sup>. Nic nie zapowiada ostatecznej (!) pointy, implementującej nagle poetykę klasycznego horroru:

I w tejsze chwili struchlałem, bo oto zdałem sobie sprawę, że wcale nie znajdujemy się w komnacie na parterze, gdzie położyliśmy się spać wieczorem, ale w sypialni Ludovica, w jego łóżu spryskanym krwią. Ktoś zamienił nam pokoje w czasie naszego snu<sup>259</sup>.

Ta irracjonalna, niedopowiedziana, wprowadzająca czytelnika w uzasadnioną konfuzję sytuacja burzy cały klimat intelektualny i stylistyczny utworu, zarazem wpasowuje go w nurt realizmu magicznego, będącego specjalnością autora *Stu lat samotności*. I jeszcze jeden fakt: zrąb (koncept) niniejszego felietonu przekształcony został następnie w opowiadanie Márqueza *Strachy sierpnio* (w tomie *Dwanaście opowiadań tułaczyc*).

#### Przykład IV: Krzysztof Teodor Toeplitz (KTT)

Już tylko ze względu na wyjątkowo konsekwentne przywiązanie do gatunku i regularność publikowania (felietony tygodniowe) przez bardzo długi czas Toeplitz stanowił (obok Stefana Kisielewskiego) ikonę pośród polskich felietonistów. Toeplitz (1933–2010) to także znawca filmu, teatru, kultury popularnej, eseista i krytyk<sup>260</sup>, jednak to felieton wymieniany jest zwykle na pierwszym miejscu wśród jego pisarskich specjalności.

Felietony Toeplitza (drukowane przede wszystkim w tygodnikach „Nowa Kultura”, „Szpilki”, „Kultura”, „Polityka”, „Wiadomości Kulturalne”) cechują duża aktualność i szeroki wachlarz tematów, zwykle niesionych przez „bieżące życie”, podsuwanych przez media, ale też będących wynikiem przemyśleń nad procesami społecznymi, historią, sztuką. Sam nazwał je (we wstępie do *Berka kucanego*) „czymś w rodzaju obyczajowej i społecznej kroniki naszych czasów<sup>261</sup>”, dodając zaraz hiperbolę podkreślającą wymiar autentyku: „autorstwo tych felietonów jest w pewnym sensie zbiorowe” (ma zapewne na myśli czerpanie z rozmów, anegdot). W warstwie językowo-stylistycznej cechują felietony Toeplitza klarowność i prostota – nie są to utwory o rozbudowanej

<sup>258</sup> G.G. Márquez, *Opowieść z gatunku horrorów na noworoczny wieczór*, [w:] tegoż, *Morze utraconych opowiadań...*, dz. cyt., s. 46.

<sup>259</sup> Tamże.

<sup>260</sup> Por. np. jego poczytne tomy eseistyczne: *Sekrety filmu* (1967), *Akyrema* (1969), *Mieszkańcy masowej wyobraźni* (1970), *Sztuka w stylu blue jeans* (1975), *Sztuka komiksu* (1985). Jest też autorem powieści (np. *Gorący kartofel*, 1986), sztuk teatralnych, scenariuszy (np. popularnego serialu *Czterdziestolatek*, w którym to zabawno-satyrycznym filmie wyraźnie odcisnęła się pasja i talent felietonisty).

<sup>261</sup> K.T. Toeplitz, *Od autora*, [w:] tegoż, *Berek kucany*, Warszawa 1972, s. 5.

ornamentyce. Także humor jest w nich „kulturalny”, finezyjny, nie ma epatowania nowomodnymi żargonami, kolokwializmami, wulgaryzmami...<sup>262</sup>.

Mówiąc o artyzmie: Toeplitz to mistrz intelektualnej (i politycznej) aluzji, którą doprowadził do perfekcji i którą potrafił omijać PRL-owską cenzurę, zdobywać się na głos niezależny wobec trudnych czy ukrywanych problemów, różnych głębszych warstw socjalistycznej rzeczywistości. W ostatnim, autorskim, książkowym wyborze swych felietonów (*Mój wybór. Rzeczy mniejsze*) pisze z wyczuwalną dumą we *Wprowadzeniu*:

[...] wszystkie te [felietony – A.K., E.Ż.-H.], które napisałem przed rokiem 1989, ukazały się drukiem w legalnej, ukazującej się w Polsce prasie. Jak przed każdym piszącym w tamtych czasach, tak i przede mną stało i musiało oczywiście stawać pytanie, czy lepiej jest, zdając sobie sprawę ze wszystkich związanych z tym ograniczeń, starać się jednak o stały dialog z normalną – a więc czytającą dostępne w kioskach gazety i czasopisma – żyjącą w normalnych, nie zaś konspiracyjnych warunkach publicznością, czy też, poszukując pełnej i nieskrępowanej wypowiedzi skierować się w stronę zaznaczającego się od połowy lat siedemdziesiątych zamkniętego „drugiego obiegu” wydawniczego<sup>263</sup>.

Przykładem takiego omijania cenzury drogą wyrafinowanej aluzji może być już jeden ze starszych (1964) felietonów Toeplitza: *Nauka czytania*. Mowa w nim o ocenie różnych dzieł (przez kolegów recenzentów, środowisko) nie przez pryzmat faktycznej wartości, ale zgodnie z bezwzględnym poczuciem solidarności – grupowej, kastowej, pokoleniowej... itp. Ważne jest też, „gdzie” się pisze, gdzie i do kogo wypowiada swe opinie. Oczywiście, domyślamy się, że jądrem tego sygnalizowanego konkretnymi (zabawnymi) przykładami sporu jest zwłaszcza podział na partyjnych i tych kontestujących, nasuwa się też rozkręcany w latach 60. konflikt narodowościowy (Polacy – Żydzi). Nie wypada być np. dobrze ocenianym przez partyjnego krytyka w partyjnej gazecie, gdy się jest związanym z kołami katolickimi opozycjonistą. Takaż, ale negatywna, opinia przynosiła zaś uznanie w „swoim” środowisku, także radość autorowi, że jest mu np. z „czerwonymi” nie po drodze. To oczywiście nasze interpretacje tekstu. Sam Toeplitz posługuje się najpierw anegdotą o lwie i małpie, którą ten zaplanował zjeść na śniadanie, ale gdy uciekła mu sprytnie na drzewo, z tonem przygany i dumy powiedział do niej: „To ja ciebie skreślam”. Dalej posługuje się felietonista metaforą z harcerstwa: dwóch rywalizujących zastępów „Bobrów” i „Kojotów” (mających się wzajemnie za głupców i niedorajdów), by skonkludować apelem:

---

<sup>262</sup> Kolejne tomy to: *Co ma wisieć nie utonie*, *Śniadanie ludożercy*, *Pies w studni*, *Berek kuczany*.

<sup>263</sup> K.T. Toeplitz, *Mój wybór. Rzeczy mniejsze*, Warszawa 1998, s. 6.

Dlatego też, aby choć trochę uzdrowić sytuację, proponowałbym niewielki kompromis: zanim zaczniemy mówić o piśmiennictwie, zajmijmy się czytelnictwem, to znaczy po prostu starajmy się czytać, co kto pisze. Nie: gdzie pisze, ale: co pisze i co ma przez to pisanie do powiedzenia, niezależnie od tego, czy będzie to „bóbr” czy „kojot”<sup>264</sup>.

Felieton „*Mława atakuje*”, będący krytyką powszechnej bylejakości, „tu-miwisizmu”, dyktatu prostactwa, braku szacunku dla pracy czy dla klienta w restauracji (taką właśnie anegdotą zaczyna się utwór), za przyczynę zjawisk wskazuje – klarownym *quasi*-naukowym językiem – m.in. „instytucję chłoporobotnika”, „proces oswobodzenia licznych grup ludności z zamknięcia społeczeństw wiejskich”, jak i „różne demagogie”. Chociaż słowo „ustrój” nie pada, to czytelnik wie, że na końcu to o niego właśnie chodzi. Może on kryje się pod peryfrastyczną „Mławą”, tym bardziej, że pointa felietonu brzmi: „I jeśli nie zrozumiemy **jej istoty** [podkr. – A.K., E.Ż.-H.] – nie będziemy zdolni przeciwdziałać jej atakowi”<sup>265</sup>.

Podobnie felieton *Obrzędy i gusta*, w warstwie fabularnej odnoszony do niedostatków czy śmieszności ceremonii świeckiego ślubu i pogrzebu, w gruncie rzeczy dotyka problemu usuwania *sacrum* ze sfery publicznej i sztucznego zastępowania go bardziej kontrowersyjną świecką „religią”, czego sygnałem są takie zwroty w tekście, jak „zamiary szybkiego wychowania »nowego człowieka«” czy wpleciona socjologiczna teza przecząca ateizacji: „Społeczną potrzebą człowieka jest potrzeba obrzędu”<sup>266</sup>. Zręcznie zakamuflowanego politycznego podtekstu dopatrywać się można chyba też w napisanym w roku 1969 (a pamiętajmy, co wydarzyło się w Polsce w roku poprzednim!) felietonie *Dlaczego kelnerzy nas biją?*, w którym nieprzypadkowo chyba w kontekście zajęć w restauracji przywołano *Deklarację praw człowieka i obywatela*, na końcu zaś wymieniono różne zawody, które hipotetycznie mogłyby bić swoich klientów: nauczycieli, profesorów, aktorów... Oczywiście, zawód milicjanta nie pada, bo jest tym najważniejszym, wielkim niedomówieniem.

Zdecydowanie unikatowy – na tle pozostałych – charakter ma felieton Toeplitza datowany na 3 stycznia 1971 roku (zamyka on tom *Berek kucany*). Po pierwsze: nie ma on tytułu, jedynie trzy gwiazdki. Zaczyna się patetyczną peryfrazą tragicznych wydarzeń grudnia 1970:

Przez naszą ziemię przeszła burza. Ale życie społeczne tym się różni od życia przyrody, że w przyrodzie po burzy niebo przejaśnia się samo, a powietrze samo odzyskuje czystość i lekkość. W życiu społecznym sprawić to muszą ludzie<sup>267</sup>.

<sup>264</sup> Tenże, *Nauka czytania*, [w:] tegoż, *Śniadanie ludożercy*, Warszawa 1968, s. 18.

<sup>265</sup> Tenże, „*Mława atakuje*”, [w:] tegoż, *Berek kucany*, dz. cyt.

<sup>266</sup> Tenże, *Obrzędy i gusta*, [w:] tegoż, *Mój wybór...*, dz. cyt., s. 127.

<sup>267</sup> Tamże, s. 360.

Po tym wstępie następuje wywód przypominający polityczną mowę bądź moralną homilię, a wskazujący na błędy popełnione przez ekipę Gomułki oraz na szczytne cele Gierka. Przy czym choć żadne nazwiska nie padają, to czytelnik domyślał się zapewne, że przewijający się rzeczownik „dyletant” to synonim obalonego I Sekretarza, a zwroty dedykowane przyszłości, takie jak „przekładnia między wysiłkiem a rezultatem”, „jesteśmy zespołem uczestniczącym w rywalizacji państw europejskich dążących do postępu, siły i dobrobytu” czy „stworzyć atmosferę wzajemnego szacunku” – to prawie dosłowne trawestacje ze słynnego wystąpienia nowego I Sekretarza. Felieton, o którym mowa, stanowi mocne zamknięcie cyklu (i tomu), który w całości jest charakterystyką odchodzącej epoki (i władzy).

Teksty Toeplitza z lat 70., 80. i 90. odznaczają się daleko posuniętym minimalizmem, gdy idzie o artystyczno-językowe ozdobniki. Dominuje osobista, bezpośrednia refleksja, poparta racjonalnym wnioskowaniem na podstawie faktów, jak i posiadanej obiektywnej wiedzy (widoczny wpływ poetyki artykułu). Tematycznie przeważa polityka, czemu trudno się dziwić: felietonista mierzy się z fenomenem „Solidarności”, stanem wojennym, Okrągłym Stołem, starając się uważnie obserwować, a zarazem zachować sarkastyczny dystans. Oryginalnym zjawiskiem jest często występujący w tekstach chłodny (racjonalny?) ton wobec zjawisk, które właśnie szczególnie poruszają społeczność, rozgrzewają emocje i rozniecają niebotyczne nadzieje. Felietonista, jako z natury przekorny dla *mainstreamu*, teraz – choć nie zaprzecza potrzebie sierpniowego zrywu – po zwycięstwie przyjmuje przekorną maskę sceptyka, rzecz można pozę Stańczyka, widzącego niezbyt jasną przyszłość. Przykładowo, w felietonie *Ekstremiści*, z 18 października 1981 roku, opisuje Zjazd „Solidarności” jako wielotygodniowe gadulstwo pozbawione wizji i logiki, za to pełne anarchicznych żądań i marzeń, implementowanych pochopnie całemu społeczeństwu. Wywodzi, logicznie:

Wątpię [...] gdy słyszę, że ich zamaskowanym celem jest przywrócenie w Polsce kapitalizmu. Wolne żarty! W jakim to bowiem systemie kapitalistycznym można by tak marnie pracować i tak wiele wymagać od pracodawcy, jak chcą tego ekstremiści? W jakim systemie kapitalistycznym można by domagać się ubezwłasnowolnienia dyirekcji i urzędowego nadzoru fabryki na rzecz niczym nie krępowanej demokracji pracowników?<sup>268</sup> –

zaczyna felietonista swe jeremiady. Podobnie zaskakująca – bo na dwie strony zdystansowana, acz oczywiście negatywna – jest ocena stanu wojennego w tekście pod znaczącym tytułem *Co ja tu robię* (grudzień 1982 roku). Czytamy tam:

---

<sup>268</sup> Tenże, *Ekstremiści*, [w:] tegoż, *Mój wybór...*, dz. cyt., s. 382.

Dzisiaj, po roku, wydaje mi się, że podobne rozczarowanie [do rozczarowania samego felietonisty – A.K., E.Ż.-H.], z rozmaitych powodów, przeżyliśmy w tym kraju wszyscy, którzy żywiliśmy iluzje. Przeżyła je władza, która wie – i zdaje się, że pogodziła się z tym po męsku – że przez długi czas nie będzie władzą kochaną. [...] Przeżyła je także opozycja, której się wydawało, że jest nie do pokonania, że potrafi – jeśli zechce – postawić na nogi cały naród, a tymczasem próbowała i nie postawiła. Przeżył je nawet Kościół, który myślał, że sprawuje absolutny rząd dusz [...] <sup>269</sup>.

I na koniec sarkastyczna pointa, którą można by uznać za prowokacyjną ze względu na użyty chwyt peryfrastycznego złagodzenia (pamiętamy, ilu ludzi w stanie wojennym oddało życie!): „Na przestrzeni minionych dwóch lat dowiedzieliśmy się o sobie – zarówno prywatnie, jak i publicznie – bardzo dużo nie zawsze przyjemnych i pocieszających rzeczy i przez jakiś czas będziemy musieli z tym żyć” <sup>270</sup>. Pamiętajmy jednak, że i ten felieton – jak liczne wyżej przytaczane, z lat 60. – pisany był tak, by ukazać się w wysokonakładowym piśmie, pod władzą PRL-owskiej cenzury...

Obok takich minimalistycznych felietonów, nastawionych na bezpośredni udział w ówczesnych polityczno-społecznych dyskursach, znajdują się w późnym dorobku Toeplitza artystyczne perełki, mogące stanowić wzór felietonowego konceptyzmu i wirtuozerii, połączonych z przednim humorem. Takie są np. *Rybki* z 1986 roku. Z rodzinnej anegdoty o zakupie akwarium dla dziecka i wynikłych z tego perypetii z lawinowym rozmnażaniem się czy darwinowskim kanibalizmem wodnych stworzeń wyprowadza felietonista szeroką parabolę oraz ironiczne wnioski na temat społecznej inżynierii, relacji mas i jednostki, filozofii władzy, ale także tych konkretnych, ostatnich (wtedy, względem czasu narracji) polskich burzliwych i tragicznych lat:

Bardzo mi przykro z powodu tego, co dzieć się będzie pośród szklanych ścian w czasie sztucznego dnia lub sztucznej nocy, ale w sumie będzie to pożyteczne. Globalnie się sprawdzi. Na każdą żywą rybkę przypadną dwa litry wody i dosyć tlenu. Oczywiście, niektóre nie będą pływać ani oddychać. Cała sztuka polega na tym, żeby się im nie przyglądać, nie zaprzyjaźniać się, nie przyzwyczajać. [...] Troszczyć się trzeba o akwarium. Może kiedyś zrozumieją, że dzieje się to dla ich dobra <sup>271</sup>.

## Przykład V: Michał Ogórek

Twórczość felietonową, a właściwie felietonowo-satyryczną Michała Ogórka można uznać za apogeum gatunku, gdy idzie o zderzenie dwóch kluczowych dominant: humoru i artyzmu (por. wyżej). Da się nawet mówić o swoistej

<sup>269</sup> Tamże, s. 391.

<sup>270</sup> Tamże.

<sup>271</sup> K.T. Toeplitz, *Rybki*, [w:] tegoż, *Mój wybór...*, dz. cyt., s. 430.



autoparodii: następuje wręcz karykaturalne przerysowanie, zwielokrotnienie cech, które stanowią zwykle kanoniczną podstawę felietonu.

Ogórek publikował swe felietony najpierw w „Przeglądzie Technicznym” i „Przeglądzie Tygodniowym” (lata 80.), następnie wydoskonalił swój styl na łamach „Gazety Wyborczej”, gdzie przeniósł się w 1989 roku i stał się jednym z najbardziej poczytnych (rozpoznawalnych) autorów. Powstały cykle: *Komentarz Ogórka*, *Ogórek na niedzielę*, *Ogórek ilustrowany*, *Mister O’Goreck*.

O ile naturalnym procesem w przypadku każdej dobrej, zwykle cyklicznej i głęboko autorskiej twórczości felietonowej jest utrwalanie jej oraz rozwijanie w zbiorach książkowych (co jest też zarazem naturalnym ciężeniem tego gatunku publicystycznego ku literaturze), o tyle w wypadku felietonistyki Ogórka mamy do czynienia z transgresją o znamionach wręcz awangardowych, bowiem zbiory wystylizowane zostają np. na podręczniki i elementarze (*Polska Ogórkowa. Podręcznik dla wszystkich klas, Mister O’Goreck. Pierwsze czytanki*), przewodniki (*Przewodnik po Polsce*), monografie (*Polska między wierszami. Życie codzienne w PRL*, współaut. Ilona Morżoł), kalendarze (*Najlepszy Ogórek, czyli kalendarz na każdy rok*); oczywiście, wszystko to w ramach czytelnej zabawy oraz ironicznej konwencji, którą potęgują jeszcze liczne satyryczne ilustracje, fotografie, rysunki dopełniające teksty dodatkowym komentarzem, jak i dawką humoru; taki też charakter ma ekspresyjna typografia, ekscentryczne formaty, okładki już same w sobie sugerujące czytelniczą zabawę i przygodę. Zbiór *Mister O’Goreck. Pierwsze czytanki* został nawet zilustrowany (bogato) przez dzieci w wieku od 5 do 10 lat.

Felietono-satyry Ogórka dalej ewoluowały transmedialnie, czego rezultatem stały się programy telewizyjne, takie jak: *Z Ogórkiem po kraju*, *Polska Kronika Ogórkowa*, *Cafe Fusy* i in.

Felietonistyka Ogórka, tak jak i czysta satyra (jako gatunek literacki), skupia się na ukazywaniu ludzkich wad, krytykuje aktualne wydarzenia i zachowania, kpi z bloków i idei politycznych, z instytucji, błędów prawa, różnorodnych absurdów społecznych. Rzeczywistość lat 80. i 90. dostarczała Ogórkowi wielu tematów. Stał się barometrem zmian, tropiąc i (co jest prawem felietonisty oraz satyryka) wyolbrzymiając absurdy, biurokratyczne i polityczne szaleństwa, przedstawiając rzeczywistość (tę „komunistyczną”, tę postkomunistyczną, tę transformacyjną), zwalczając się obozy – w krzywym zwierciadle zdrowego rozsądku, ale połączonego z pokusą często surrealnej, *purenonsensowej* negacji.

Chcąc wskazać pewne szczególne cechy Ogórkowego felietonowego artyzmu, zacząć warto od unikatowego – i szeroko eksploatowanego – konceptu gry własnym (pospolitо-zabawnym, co właśnie autor autoironicznie wykorzystuje) nazwiskiem: czynienie z niego części tytułów, nieustanne upodmiotowienie nim tekstów, co daje efekt kalamburowy, na granicy powagi i żartu



(vide *Polska Ogórkowa, Z Ogórkiem po kraju*). Apogeum tych chwytów jest najlepszy chyba cykl felietonisty: *Mister O’Goreck*, w którym autor wykreował swoje *alter ego*: bohatera będącego jego fikcyjnymi oczami i uszami w świecie absurdów. Pomysł można potraktować też jako intertekstualny: przypomina *Listy perskie* Monteskiusza: bohaterami uczynił filozof dwie fikcyjne postaci Persów (Rhedio i Usbeka), poprzez które oglądał zachodnioeuropejską cywilizację, wyrażał raz po raz udawane zdziwienie, a różnicami kulturowymi mógł tłumaczyć swą ostrzejszą krytykę. U Ogórka „Mister O’Goreck” jest jakby fikcyjną postacią ze świata Zachodu, świata, za którym tęsknią, do którego aspirują Polacy, ale raz po raz ze snu wytrąca ich skrzecząca rzeczywistość, w tym zwłaszcza zderzenie starych światów (i nawyków) z niespodziewanymi wyzwaniem nowego.

Przyjrzyjmy się bliżej właśnie cyklowi *Mister O’Goreck. Pierwsze czytanki*. Każdy z felietonów – czy to o prywatyzacji, czy *small* biznesie, czy regulacjach cen, czy strajkach – zbudowany jest wokół jednej scenki (rozmowy O’Gorecka z kimś z Polaków, w jakiejś życiowej zaskakującej sytuacji), przy czym zawsze zakończenie wprowadza pętlę absurdu, jak w felietonie *Mister O’Goreck przychodzi z wizytą lekarską*, gdzie rozwój akcji wiedzie logicznie do konieczności leczenia lekarza przez pacjenta; albo w innym tekście: pasażer O’Goreck musi zostać kolejarzem (bo zarobki nie wystarczają mu na codzienny dojazd do pracy). Innym zabawnym konceptem (transmedialnym) jest umieszczanie po felietonach ramki słowniczka, satyrycznie tłumaczącego kluczowe w danym tekście pojęcie (pojęcia), np.:

Podatnik – osoba zarabiająca pieniądze po to, aby przekazywać je tym, którzy ich nie zarobili, za to, że ich nie zarobili<sup>272</sup>.

Albo:

Uniwersytet – placówka przygotowująca nowe, wykształcone kadry na targowiska<sup>273</sup>.

Albo:

Ustrój polski – ustrój przeciwko któremu wiadomo przynajmniej jak protestować<sup>274</sup>.

Innym typowym, autorskim konceptem jest systematyczne wprowadzanie nazw zawodów (ról społecznych) jako symboli, pisanych zawsze dużymi literami i odsyłających czytelnika do szerszej refleksji (uogólnienia?) nad przedstawianymi sytuacjami, stereotypami, np. Finansista, Makler, Pani Nauczycielka,

<sup>272</sup> M. Ogórek, *Mister O’Goreck. Pierwsze czytanki*, Warszawa 1994, s. 29.

<sup>273</sup> Tamże, s. 63.

<sup>274</sup> Tamże, s. 95.

Urzędnik Rządowy, Znajomi, Rodzina; czasem są to imiona-rola literacko rozbudowane, np. Sponsor Nie Zdejmujący Rękawiczek.

Ogórek należy do felietonistów mających najwyższy talent budowania komizmu słownego, jak i sytuacyjnego, także płynnego ich łączenia, co jest przywilejem dobrej literatury. Najlepiej widać to w przytoczonym cyklu o Mister O’Gorecku. Inne stylistyczno-artystyczne zabiegi, chętnie i mistrzowsko stosowane, to antytezy i paralelizmy składniowe, dające pozór prostej, żelaznej logiki wywodu, a doprowadzające do zabawnego absurdu zakończenia, jak w tekście *Klient dotknięty uważa się za sprzedany*, gdzie dodatkowo widzimy ciekawe reifikacje pasażerów, wyczuwa się też sparodiowany styl funkcjonalny urzędowy, a na końcu – subtelną aluzję do trudności z otrzymaniem (wówczas) paszportu czy wizy:

Wymiana gospodarcza ze światem przebiega w Polsce w dwóch formach: albo przez granice transferowany jest towar, albo przez granice transferowany jest klient. Klient, który podróżuje do towaru, obłożony jest niższym cłem niż towar, który podróżuje do klienta. Służby graniczne zwracają uwagę, że – w odróżnieniu od towaru udającego się do klienta – klienci udający się do towaru są na ogół gorzej zapakowani w jakieś autokary, często są nieświeży i przedatowani i nie wiadomo, co kryją w środku. W dodatku klienci przyjeżdżający do Polski nie podlegają niestety zwrotowi<sup>275</sup>.

Lubi też felietonista parodiować inne style funkcjonalne, np. naukowy (tabele, definicje, zestawienia wplatane w teksty). Do artystycznych narzędzi felietonisty i satyryka Ogórka należy również – trzeba podkreślić – szerokie stosowanie wyrafinowanych eksperymentów lingwistycznych (w stylu Edwar-da E. Cummingsa) zwłaszcza w tytułach, jak np. *Ple ple ple bania*, *(Z)bawienie wieczne*, *Celebrtural*, *Nie nasz (Ka)bul*, *Dupa oderwana od (desy)gnatu*.

## Przykład VI: Jerzy Pilch

Jerzy Pilch jest jednym z czołowych przedstawicieli polskiej prozy lat 80. i 90., określanej jako polski postmodernizm literacki. Powieści i opowiadania Pilcha<sup>276</sup> charakteryzują się z jednej strony znacznym stopniem metatekstowości, nowej fabulacji, fragmentaryzacji i dygresyjności, a z drugiej – eksploataowaniem mitów prywatnych i tematu małych ojczyzn, prowadzeniem typowej dla pisarstwa postmodernistycznego „gry” z czytelnikiem, szczególnie zaś zaciera-niem granic między fikcją a rzeczywistością, czy – jak Przemysław Czapliński

<sup>275</sup> M. Ogórek, *Polska Ogórkowa. Podręcznik dla wszystkich klas*, Warszawa 2014, s. 61.

<sup>276</sup> Między innymi: *Wyznania twórcy pokątnej literatury erotycznej*, Londyn 1988 (Nagroda Fundacji im. Kościelskich 1989); *Spis cudzołożnic. Proza podróżna*, Londyn 1993; *Rozpacz z powodu utraty furmanki*, Kraków 1994; *Bezpownotnie utracona leworęczność*, Kraków 1998; *Pod Mocnym Aniołem*, Kraków 2000 (Nagroda Nike).

szerzej interpretował ten zabieg (który dotyczy także innych pisarzy postmodernistycznego przełomu) – „nadaniem rzeczywistości charakteru fikcyjnego”, dążeniem do jej estetyzacji, przy założeniu, że „świat jest tekstem”<sup>277</sup>.

Właściwie od początku równoległe z prozą literacką rozwijał Pilch drugi nurt swej twórczości – krytycznoliteracki i dziennikarski, przejawiający się ostatecznie najbardziej znacząco upodobaniem do felietonu. Od roku 1989 do 1999 był członkiem redakcji „Tygodnika Powszechnego”, gdzie publikował różnorakie materiały (artykuły, recenzje, felietony). W latach 2010–2011 zamieszczał same felietony w stałej rubryce w „Przekroju”<sup>278</sup>, dając im zaskakujący tytuł *Dziennik Jerzego Pilcha*. W latach 2012–2013 przeniósł się znów ze swym felietonem do „Tygodnika Powszechnego”, nadając mu tym razem nadtytuł *Drugi dziennik Pilcha*<sup>279</sup>. W 2015 roku pojawił się tam kolejny cykl (genetycznie – kontynuacja tamtych „dzienników”), opatrzony tytułami: *Historia dygotu* i *Autobiografia w sensie ścisłym*<sup>280</sup>.

Z punktu widzenia naszych badań na najwyższą uwagę zasługuje daleko posunięta hybrydyczność, a właściwie intergatunkowość felietonów Pilcha. Przypomnijmy, że autorski koncept felietonu-dziennika-autobiografii uznała i wyeksponowała sama redakcja, umieszczając rzeczony teksty autora *Spisu cudzołożnic* konsekwentnie w dziale *Felietony*, obok innych (zwykle dwóch) bardziej klasycznych reprezentacji gatunku.

Pilch nie poprzestał bynajmniej na intergatunkowości swej formy felietonowej: zarówno *Dziennik...*<sup>281</sup>, jak i *Drugi dziennik...*<sup>282</sup> wydał kolejno w formie książek, jeszcze bardziej zbliżając teksty do literatury *sensu stricto*<sup>283</sup>, a więc mamy do czynienia z zabiegiem transmedialności. Obie książki-dzienniki zostały skomponowane w ten sposób, iż usunięto pierwotny podział na felietony-odcinki, jedynymi zaś znakami wewnętrznego podziału stały się poszczególne datyienne. Poprzednio w wersji prasowej tych samych tekstów

<sup>277</sup> P. Czaplinski, *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997, s. 122. O prozie Pilcha por. także m. in.: *Zawsze nie ma nigdy: Jerzy Pilch w rozmowach z Ewelina Pietrowiak*, Kraków 2016; *Inne ochoty: Jerzy Pilch w rozmowach z Ewelina Pietrowiak*, Kraków 2017; K. Kubisiowska, *Pilch w sensie ścisłym*, Kraków 2016.

<sup>278</sup> „Przekrój” 2010, nr 1 do 2011, nr 49.

<sup>279</sup> Występuje ten felieton w dwóch rocznikach: regularnie od numeru 32 roku 2012 do 21 roku 2013.

<sup>280</sup> *Historia dygotu*, „Tygodnik Powszechny” 2015, nr 33–36; *Autobiografia w sensie ścisłym*, „Tygodnik Powszechny” 2015, nr 16–20.

<sup>281</sup> J. Pilch, *Dziennik*, Warszawa 2012.

<sup>282</sup> Tenże, *Drugi dziennik*, Kraków 2014. W tomie tym ostatnią datą (i wpisem) jest 20.06., podczas gdy cykl w „Tygodniku...” kończył się na 6.05., a więc dopełniono narrację.

<sup>283</sup> Acz jest to literatura z gruntu postmodernistyczna, w wymiarze autobiograficznym, metatekstowym, sylwicznym, obfitująca w partie recenzenckie, polemiczne, jest też wplatanie cudzego tekstu i inne chwytły metafikcyjne.

zasada polegała na łączeniu 3–5 wpisów dziennych w jeden odcinek-felieton, daty stanowiły zaś rodzaj dodatkowych śródtytułów (dzieliły felieton na *quasi*-podrozdziały).

Gdy porówna się wersję dziennika w „Przekroju” i tę późniejszą – książkową – widać np. drobne różnice zapisu dat (np. grudzień 2009 w „Przekroju”, zaś w książce data dzienna: 21 grudnia). Są też (niewielkie) zmiany merytoryczne. Jak tłumaczy to sam Pilch w nocie *Od Autora*, polegają one przede wszystkim na „poszerzeniu” niektórych miejsc, usunięciu zaś „płaskich” fragmentów politycznych – a więc chodziło zapewne autorowi o pewną uniwersalizację felietonowego komunikatu. Z tego też m.in. powodu, znając oczywiście wersje czasopiśmiennicze, jako podstawę do badania i określania paraartystyczności felietonów przyjmujemy te udoskonalone, dopracowane przez autora, książkowe wersje. Warto też zauważyć, że oba tomy *Dzienników* uzupełnione zostały indeksami, a drugi tom ma dodany bibliograficzny wykaz użytych w tekstach cytatów.

Koncept łączenia formy felietonu z dziennikiem, zarówno w wymiarze tematów narracji (ukierunkowanych przede wszystkim na autobiografię, na sentymentalne, satyryczne to znów podszyte filozofią i nostalgią wspomnienia), jak i samej ramy kompozycyjnej (chronologia, typowe dla zapisu dziennika datyienne, dzielące tekst na kilka segmentów) – to eksperyment artystyczny, mający wszakże swe intertekstualne odniesienia w polimorficznych *Kronikach tygodniowych* Prusa, *Listach* Sienkiewicza, a zwłaszcza *Dzienniku* Witolda Gombrowicza.

Śledząc felietony, poczynawszy od pierwszego okresu pracy Pilcha w „Tygodniku Powszechnym” aż po ostatni cykl felietonowy z 2015 roku: *Autobiografia w sensie ścisłym*, zauważamy wyraźną ewolucję tematyki. Początkowo teksty były poświęcone głównie literaturze i – szerzej – kulturze, powiązane z aktualnymi wydarzeniami, publikacjami, jak np. słynny list Herberta do Barańczaka (*Przysyłaj choć puste koperty*<sup>284</sup>), 60-lecie Sławomira Mrożka (*Istny Mroźek*<sup>285</sup>) czy rozważania na temat losu budynku po Komitecie Wojewódzkim Partii w Krakowie (*Pusty Komitet*<sup>286</sup>) – został on oddany Akademii Muzycznej. Cykl *Dziennik* wyróżnia się natomiast nie tylko wyżej wspomnianą oryginalną formą, ale właśnie ewolucją tematyki, w której można wyróżnić wyraźne wątki autobiograficzne (Wiśła, Kraków, kariera pisarska, znajomości i przyjaźnie, czytane książki, piłka nożna), anegdotyczne czy wręcz plotkarskie (dotyczące szczególnie życia kulturalnego, naukowego), a także oceny wydarzeń politycznych. Zarysowuje się silny komponent mitologizacyjny (inter-

---

<sup>284</sup> „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 37.

<sup>285</sup> „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 26.

<sup>286</sup> „Tygodnik Powszechny” 1990, nr 7.

tekstualnie przywołujący na myśl pisarstwo Grassa czy Hrabala). Rosnącą rolę odgrywa „mała ojczyzna” Wisły i okolic, opowieści babki, rodzinne sagi, także religia protestancka, wciąż porównywana, pozycjonowana wobec dominującego katolicyzmu. *Drugi dziennik* to jeszcze większa dominacja autotematyzmu, redukcja dotychczasowych wątków na rzecz coraz bardziej poważnych refleksji nad przemijaniem, chorobą, służbą zdrowia, śmiercią, konfesją, różnymi koncepcjami intelektualnymi, filozoficznymi, wszystko to jednak w powiązaniu z lekturami, wspomnieniami, różnymi duchami przeszłości głównego bohatera – autora. Potęgują się „utykiwania”, wycisza się dawne „błażeństwo”, acz pozostaje – nieco stonowany – sarkazm, przeplatany cichą melancholią. Pojawiają się dodatkowe zabiegi narracyjne, takie jak pisanie o sobie w trzeciej osobie czy rozmowy ze sobą. Dotychczasowy, w znacznej mierze jednak dziennikarski narrator przeistacza się, rozdziela na autora narracji i bohatera opowieści. Choroba zaś, jako fizyczne i mentalne doznanie traumatyczne, zostaje włączona w metatekstowy dyskurs pisarza z samym sobą, ale i z tradycją filozoficzno-literacką, np.:

Choroba jest kłamstwem. Swoją drogą, czy ja na „motyw choroby” nie rzuciłem się z zaudytowanym zapalem? Czy nie za mało skrywam młodzieńczy entuzjazm, przepuszczając ten archetyp, topos, tę realność kulturową, ten kto wie jaki cud przez wszystkie możliwe filtry? Ile debiutanckich błędów strzeliłeś, pisząc o chorobie śmiertelnej? Miałeś prawo? Wpadłeś w euforię? Na Boga! Chyba nie okazałeś się infantylnym dupkiem, który męczeństwa zazdrości? A jak się okazałeś, to przynajmniej się – na rany Chrystusa! – do tego przyznałeś! Zazdrościłeś podrywającemu sobie gardło Witkacemu? W pewnym sensie? W pewnym sensie, ale zawsze! Zawsze i nie tylko jemu! Zawsze zazdrościłeś malowniczym suchot Uniwowskiemu! Odstrzelony wierzch czaszki Baczyńskiego! Zazdrościłeś? Dawno, ale jak! [...] Nie umarłeś młodo, żadna tego świata nie ominęła cię uciecha, a mimo to tragizm cię spowije [...] <sup>287</sup>.

Wróćmy do estetyki. Charakterystyczne i oryginalne jest to, że tematy (wątki, epizody) felietonów Pilcha zwykle „przelewają się” przez te daty dzienne czy nawet ramy poszczególnych odcinków (w wersjach prasowych), tworząc własną odrębną strukturę. Chwył ten odsłania też ciekawie sam proces (anatomię) pisania: niektóre tematy były – jak widzimy – rozpracowywane przez kilka dni, w czasowych odstępach, innym, choć obiektywnie ważnym, poświęcono jedynie krótki akapit (zapis dzienny), stanowiący zaledwie mały fragment felietonu.

Ważnym strukturalnie elementem każdego (klasycznego) felietonu są rozmaite dygresje. Często występują też one u Pilcha, ściśle związane z retrospekcjami. Ich charakter służy jednak dobrze logice rozwijanych wątków. Przykładowo, wizyta w księgarni kończy się zakupieniem (dziwiącym zrazu samego

<sup>287</sup> J. Pilch, *Drugi dziennik*, dz. cyt., s. 70–71.

felietonistę) książki *Daleko od Wawelu* (o parze prezydenckiej i jej „dworze”), co zaraz wywołuje nagłą kontrowersyjną syntezę sytuacji politycznej po katastrofie smoleńskiej: „Fart gruby, dramatyczny, krwawy, niestosowny, ale fart”<sup>288</sup>); czytanie książki budzi retrospekcje i osobiste wspomnienia z Wisły, gdzie znajduje się zameczek prezydencki; następuje ciąg dygresji o historii tej budowli i jej gościach, by tą drogą wrócić znów do wspomnień i relacji z wizyt braci Kaczyńskich w Wiśle, a później przejść nagle do analizy cech charakterologicznych polityków i kończyć futurologicznymi rozważaniami o badaniach smoleńskiej tragedii i ich wyniku („Z każdym rokiem, z każdą dekadą i z każdym stuleciem tragedia ta będzie mitycznieć, mrocznieć i świętości nabierać”<sup>289</sup>).

Ciekawym wyróżnikiem pisarstwa Pilcha jako całości jest przepływ tematów, jak i samych sposobów ich realizacji: felietony wyraźnie ciążą ku znanym wątkom (i autobiograficznym mitom) prozy beletrystycznej Pilcha<sup>290</sup>; z kolei proza ta ma od początku predylekcje do autentyku, do zogniskowania na postaci autora, jego lekturach, rozmyślniach, nieco jak felieton czy łże-dziennik. Prawie identyczne są też stosowane w obu nurtach maski narratora: groteskowe i błażńskie. Wspólne są, trafnie nazwane przez P. Czaplińskiego, takie wyróżniki pisarskiego stylu, jak „reguła groteskowej retardacji”, spowalniająca rytm narracji, upodobanie do peryfraz i metonimii czy łatwość przechodzenia od tonów nostalgicznych do satyrycznych<sup>291</sup> i na odwrót.

Dyskretnie dawkowane, ale zarazem bardzo ekspresyjne i funkcjonalne są artystyczne neologizmy, np. taka fraza z wątku oceniającego żywotność i aktualność klasyki: „bo Dante całkiem przechasiały” [podkr. – A.K., E.Ż.-H.].

Nieco nużącą ze względu na jej nagromadzenie, ale zarazem dobrze indywidualizującą cechą języka autorskiego jest upodobanie Pilcha do archaizowanej składni z czasownikiem na końcu zdania (przypomina się tu chyba nieprzypadkowo ten sam zabieg u Gombrowicza). Zwykle występuje ona jako nagromadzenie, w wielocłonowym zdaniu, co jeszcze dodatkowo potęguje efekt, np.:

Gdy zaczynałem o literaturze rozprawiać, za manipulatora byłem brany, na nic wszelkie finezje, jaka tu może być prawda, kiedy kłamca o nią zabiega, bo przecie nadmierną troską o literaturę za kłamstwo (w najlepszym razie za nieszczerłość) uchodzi<sup>292</sup> [podkr. – A.K., E.Ż.-H.].

<sup>288</sup> Tenże, *Dziennik*, dz. cyt., s. 218.

<sup>289</sup> Tamże, s. 224.

<sup>290</sup> Acz i ona sama nie jest „czysta” w sensie fikcyjności i epickości, co wiąże się z jej immanentnie postmodernistycznym charakterem.

<sup>291</sup> P. Czapliński, *Ślady przelomu*, dz. cyt., s. 158.

<sup>292</sup> J. Pilch, *Autobiografia w sensie ścisłym*, „Tygodnik Powszechny” 2015, nr 15.



Wyróżnia też artystycznie felietony Pilcha chwyt nagłej (bo pojawiającej się w kontekście zgoła innej, anegdotyczno-ironicznej narracji) sentencjonalności o wydźwięku czasem wręcz lirycznym: np. „Nie pierwszy raz mówię: posiadanie książki jest formą lektury”<sup>293</sup>; „[...] dlaczego czas z biegiem czasu coraz prędzej płynie?”<sup>294</sup>; „na naszym marnym świecie jedynie tęsknota, skłonna do egzaltacji siostra pamięci – jest doskonała”<sup>295</sup>.

Specyfiką stylu Pilcha jest także znakomita sarkastyczna metafora, łącząca trafność i aktualność bieżącej obserwacji (np. niedogodności życia w kamienicy) z wysmakowaną estetyką poetyckiej paraboli, np.:

Jeśli przynależność do Unii wieczny remont oznacza – to ja dziękuję bardzo. Hymnem tego świata nie jest żadna *Oda do radości*, ale symfonia wiertarek najnowszej generacji. Dzięki nauce, a specjalnie myśli technicznej, za wszelkie jej zdobycze<sup>296</sup>.

Reasumując, felietonistyka Jerzego Pilcha stanowi ciekawy i ważny eksperyment w dziejach gatunku, jest zarazem tematycznie i morfologicznie spleciona z twórczością beletrystyczną autora, stając się stopniowo w coraz większym stopniu jego artystyczno-intelektualnym *credo* i pisarskim (nie tylko?) testamentem.

#### Przykład VII: Dorota Masłowska

Dorota Masłowska felietony swe – cykl 46 utworów pod tytułem *Z krainy pazłotka* – publikowała w „Przekroju” (2002–2003<sup>297</sup>), zaraz po sukcesie pierwszej i zarazem bestsellerowej (uważanej za najlepszą w jej dorobku) powieści (*Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*). Od roku 2013 pisze zaś cykliczny felieton dla online’owego pisma „dwutygodnik.com”, pod tytułem *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu*. Ten drugi cykl ukazał się w formie książkowej w roku 2017.

*Z krainy pazłotka* intrygował już samym tytułem<sup>298</sup>. Tytuł ten uległ zresztą w trakcie trwania całego cyklu modyfikacjom: w pewnym momencie zmienił się na *Dziennik z krainy pazłotka*; czasem pojawiał się też nad felietonami osobny nadtytuł *Dzienniki*, to znów wracał w spisie treści przy nazwisku Masłowskiej anons: *Felietony*; pod koniec zapanował nadtytuł *Dzienniki oso-*

<sup>293</sup> Tenże, *Dziennik*, dz. cyt., s. 239.

<sup>294</sup> Tamże, s. 279.

<sup>295</sup> Tamże, s. 284.

<sup>296</sup> Tamże, s. 230.

<sup>297</sup> Pierwszy felieton: „Przekrój” 2002, nr 43, ostatni: 2004, nr 1.

<sup>298</sup> Tajemnicze „pazłotko” (czyli pozłota, pozłotko, metalizowane lśniące opakowanie?) to zapewne metafora jakiegoś blichtru czy powierzchowności świata globalnego (popkulturowego?).



*biste*<sup>299</sup>. Świadczy to zapewne o świadomości redakcji co do poligatunkowości utworów i ich trudno uchwytnego charakteru. Zaś charakter ten wyznaczała poetyka niemal wprost przenoszona z prozy fikcjonalnej Masłowskiej: skrajny subiektywizm percepcji świata zewnętrznego i płynących z niego bodźców, skutkujący niemal natychmiastowym przetwarzaniem (metafora pseudonimująca) faktów przez wyobraźnię autorki, czerpiącą przeważnie z poetyk ekspresjonizmu, surrealizmu, turpizmu. Stałą nieomal cechą jest też – typowa dla liryki raczej – psychizacja i animizacja świata martwego, dająca obrazy o charakterze sennych feerii czy *quasi*-psychodelicznych wizji, na przykład już w pierwszym felietonie *Bacność!*, opowiadającym o z pozoru prozaicznym fakcie, tj. znalezieniu przez autorkę na jakimś podmiejskim ugorze-wysypisku przy elektrowni i lisiej fermie – cudzych zdjęć i dokumentów, które następnie przegląda (i intensyfikowanymi obrazami czyni z nich wieloznaczny symbol czasu i śmierci):

Tam przy elektrowni ktoś któregoś dnia wyrzucił swoje zdjęcia, w liście i psie gówna, i szkielety lisów, bo tam też jest lisia ferma. Przez co wieczorem na ulicy kłębi się biały, rzadki jak mleko z wodą smród i przez co ulicą przetaczają się wózki z milczącymi, wzdętymi lisami pchane przez posępnych dozorców. Ktoś wyrzucił swoje zdjęcia i wiatr zaczął je kraść i roznosić po bezpłodnej, listopadowej ziemi. Ktoś siebie wyrzucił.

Ja je wtedy zbierałam, były to klasyczne uśmiechy znad owiniętych w koronki niemowląt.

Były to ślubne pocałunki robione higienicznie przez gazę welonu, to były wszystkie tajemnice wszystkich etapów konkursu, sprane i ubłocone. Tam w ogóle koło elektrowni był już listopad, chociaż wszędzie był jeszcze wrzesień, druty kolczaste miały zaraz zacząć kwitnąć, wypuścić czarne, przedwześnie martwe kwiatki. To wtedy je włożyłam, te brudne i pokrzywione zdjęcia, do czystej, białej, pachnącej sklepem koperty i leżały w szufladzie<sup>300</sup>.

Podobna odrealniająca, animizująca metaforyzacja rozszerzająca kręgi cudowności na pospolity obrazek z sypialni (*Miasto masa*) pojawia się w poniższym fragmencie:

Cudowne są te poranki, lepszych bym sobie sama nie umiała wymyślić. Kiedy patrzę w swoje łóżko jak w otwartą i napęczętą puszkę, w tępe, wybebeszone, nic niewyrażające oko i wszystko dzieje się przez folię, przez gazę, wolno i w tajemnicy przede mną. Jakby tylko unosiło się, jakby oddychało. Spodnie są zatrzymane w pół kroku i wyjedzone z zawartości, leżą pośrodku pokoju jak ofiary groźnego wypadku<sup>301</sup>.

---

<sup>299</sup> Pod tym wspólnym nagłówkiem umieszczano obok Masłowskiej felietony Bralczyka i Mentzela.

<sup>300</sup> „Przekrój” 2002, nr 43.

<sup>301</sup> „Przekrój” 2002, nr 48.

Można mówić w przypadku felietonów Masłowskiej wręcz o ekspansji kreacjonizmu, wydobywającego przed oczy czytelnika niezwykłą magię i filozofię egzystencji ze zjawisk nie tylko tych osobistych, drobnych, ale i tych odrażających czy wstydliwych, chętnie pomijanych zapomnieniem, jak w przypadku sceny z wymiotującym kotem autorki chorym na robaczycę (*Pani Dolewke*):

Żadne psychoporady, żadne czasopisma. Co robić, gdy okazuje się, że kot przymilny, pełen kazirodczych pieszczoł, obłudnie ukrywa w brzuchu Archiwum X.

Myślę, czy nie napić się wrzątku. Postanawiam zachowywać się, żeby nie stracić u siebie autorytetu. Przykrywam ruchliwe bagienko gazetą do wiecznego snu. Przygniatam telewizorem. Nie śpię. Wiem za dobrze, jak to wygląda w środku. Tam są tylko narządy rozrodcze, tam nie ma nic więcej. W lubieżnym bagnie przygotowanych z wczasu dzieci nieustająca pochwa i członek. Tam nie ma nic więcej, tylko obsesyjna, lewa kopulacja. To ta sama rasa co szczury, matki karaluchów, muchy, pleśń, którą nazywa się obłudnie zwierzętami towarzyszącymi człowiekowi<sup>302</sup>.

Taka – w gruncie rzeczy można powiedzieć: poetycka – proza (przywołująca też jako nawiązanie południowoamerykański realizm magiczny) stanowi fundament stylu tej „bezkompromisowej” felietonistki i należy stwierdzić (zarzucić?), że w wielu tekstach to ten styl całkowicie dominuje nad tradycyjnie pojmowaną tematyką czy faktografią: cały felieton jest w gruncie rzeczy rodzajem strumienia świadomości (czasem też potoku składniowego), w którym mieszają się impresjonistyczne kontaminacje obrazów, wspomnienia z dzieciństwa, zapamiętane kiedyś wrywki zasłyszanych zdań, cytaty z lektury, z kina i telewizji, nie do końca zrozumiałe dla czytelnika wewnętrzne autorskie traumy, kompleksy, wspomnienia, asocjacje myślowe<sup>303</sup>.

Bogato i oryginalnie przedstawia się struktura narracji, występującej w 1., 3., jak i 2. osobie, przeplatana z asocjującymi z nią czasem tylko pretekstowo dialogami (z bliżej np. nieokreślonym „nim”). Ważną rolę odgrywają partie metatekstowe, szczególnie ciekawie brzmią te, w których autorka jakby przywołuje do porządku swą wyobraźnię i zapowiada zwrot ku faktom (by zaraz potem i tak „robić swoje”), np. w *Pani Dolewke*: „Koniec poglądów, refleksji i stymulowanych nadmierną literaturą konfabulacji, w moim życiu dzieją się również dużo inne rzeczy”<sup>304</sup>.

Wszystko to, co dotąd wskazaliśmy, sytuuje felietony Masłowskiej transgatunkowo, raczej bliżej nurtów nowej prozy niż klasycznego dziennika (to odniesienie jest obecne, ale dość zatarte).

<sup>302</sup> „Przekrój” 2003, nr 50.

<sup>303</sup> Por. np. *Kto zabrał ten śnieg*, „Przekrój” 2002, nr 51/52; *To wtedy należy się bać*, „Przekrój” 2002, nr 44; *Dziewczynko dziewczynko*, „Przekrój” 2003, nr 48; *Warszawa płonie*, „Przekrój” 2003, nr 17/18.

<sup>304</sup> „Przekrój” 2003, nr 50.

Nie można jednak nie zauważyć całej grupy felietonów z cyklu *Z krainy pazłotka* utrzymanych w logicznych ramach społeczno-kulturowej wiwisekcji, imponujących ironiczno-komiczną narracją, a jednocześnie wpisaną jako drugie dno indywidualną refleksją. Przykładami tych umiejętności Masłowskiej mogą być teksty: *Karp* (o rytuałach świątecznych) czy *Nasze życie z Barbie* (o lalce – ikonie popkultury). Radosne Boże Narodzenie hiperbolizuje więc autorka pięknie i niespodziewanie w ból współczucia dla męczonych przed wigilijnym spożyciem ryb:

To teraz właśnie, w grudniu, jest prawdziwe powszechne święto zmarłych, targi śmierci, senne truchelka karpi snują się po dnie wanny, niedobitki ogłoszeń o szkole językowej i funduszu zwierząt odlatują od ścian jak opóźnione, trzymające się na resztkach taśmy klejącej liście. Boję się zbyt szybko wychodzić z domu, patrzeć sobie przez firany i zasłony, jak obumieramy, a ja razem z państwem, wszystko, targi śmiercią<sup>305</sup>.

Podobnie: osobista, wzruszająca refleksja-wspomnienie o dzieciństwie i popkulturowym micie Barbie przechodzi zręcznie w wielką metaforę transformacji ustrojowej:

Barbie na wygnaniu, Barbie zesłana do mrocznej Polski, podróżująca w nieproporcjonalnych, klaustrofobicznych samochodach naszych braci na drugi koniec wykładziny koloru gówna. Barbie spijająca z mieniem, prującym się komunistą. A mimo to nieugięta, zawsze ze słonecznym uśmiechem, często goła, ale zawsze umalowana, zawsze patrząca jasnym wzrokiem w jeden, odległy punkt. Nigdy niepatrzająca nam w oczy. Barbie bez sutków, Barbie, co jadła i piła, ale nigdy nie wydaląca. To było naprawdę piękne i ja to pamiętam, tak jak obsesyjne powtarzanie reklam razem z telewizorem, cukier skaczący we krwi, różowy dym lecący z głowy [...]<sup>306</sup>.

W ostatnim felietonie-dzienniku na łamach „Przekroju” – *Jenny From The Block*<sup>307</sup> – Masłowska żegna się z czytelnikami, ale i zarazem z pewnym okresem swojego życia (zogniskowanym – dodajmy – wokół błyskotliwego sukcesu młodej pisarki, czyniącego z niej z dnia na dzień czołową warszawską celebrytkę i nieszablonołą, drapieżną felietonistkę właśnie). Pojawia się ton mocno zgorzkniały, ale przede wszystkim sarkastyczna (kokieteryjna?) autoocena, jakby źle wróżąca na przyszłość. Czytamy m.in:

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<sup>308</sup>.

---

<sup>305</sup> „Przekrój” 2003, nr 1.

<sup>306</sup> „Przekrój” 2003, nr 49.

<sup>307</sup> „Przekrój” 2004, nr 10.

<sup>308</sup> Tamże.

Pośrednią odpowiedzią na ten pesymizm zamykający cykl w „Przekroju” była druga powieść autorki, *Paw królowej*, dająca szyderczy obraz goniącego za sukcesami artystyczno-medialnego środowiska tzw. warszawki. Przy czym, o ile felietony *Z krainy pazłotka* stylowo przypominały anarchiczną i forsowną w swym niepohamowanym kreacjonizmie *Wojnę polsko-ruską*, to właśnie te nowe – w „dwutygodniku.com” – przejmowały niejako cechy kolejnej powieści, o której Magdalena Miecznicka<sup>309</sup> pisała z uznaniem:

Autorka powściągnęła odrobinę wodze fantazji, i to wyszło jej na dobre. O ile debiut nieco zbyt infantylnie „odlatywał” w dalekie regiony wyobraźni, co nie służyło konstrukcji, o tyle ta doskonale trzyma formę, nie tracąc nic na fantazji i humorze.

A zatem cykl *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu* w przeciwieństwie do „przekrojowego” budowany jest na tekstach obszernych, mających teraz więcej wspólnego z esejem niż dziennikiem. Te znaczne rozmiary mają też zapewne uzasadnienie w możliwościach, jakie daje nowe medium (Internet), gdzie felietonisty nie wiąże, nie dyscyplinuje ścisły rozmiar przydzielonego mu pola szpalty. Nieco inne (mniej osobiste, bardziej pogłębione) jest w nowych felietonach Masłowskiej spektrum tematów (kultura współczesna, media, obyczaje), a narrację cechuje poskromienie – znanego z cyklu w „Przekroju” – egotyzmu. W pierwszym tekście autorka wypowiada krótkie *credo*:

Będzie on [cykl – A.K., E.Ż.-H.] kierowany do ludzi takich, jak my, nadwrażliwych, zdziwaczałych, emocjonalnie pokiereszowanych humanistów [...]. Będzie też kierowany do tych, którzy na przekór modom, prądom, falom, pływom i horoskopom lubują się w nielubianym, interesują nieinteresującym<sup>310</sup>.

Ten program sugeruje, że autorce bliskie są raczej nurty i postawy opozycyjne wobec kulturowego *mainstreamu*, szuka ona wartości nieprzekładalnych na pieniądze i sukces, acz zarazem sugeruje, iż nie wie, czy to ma jeszcze sens. Nadal istotą poszczególnych opowieści są ukazywane w krzywym zwierciadle scenki, przerysowane portrety bohaterów, dowcipne anegdoty i cięte komentarze – jednak narracje są teraz bardziej spójne, fakty i wnioski logicznie powiązane, spointowane. Roi się też w tekstach od błyskotliwych, intertekstualnych odniesień, aluzji – Masłowska może imponować wiedzą z różnych obszarów kultury popularnej, ale nie tylko. Stosuje udatnie cudzy tekst, stylizuje swój

---

<sup>309</sup> M. Miecznicka, *Stało się! Dorota Masłowska napisała drugą książkę...*, „Gazeta Wyborcza”, 20.05.2005.

<sup>310</sup> D. Masłowska, *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu*, Kraków 2017, s. 5–6.

język w zależności od tematycznego kontekstu (na język innych artystów, na terminologizację z badanej dziedziny, na młodzieżowy slang itp.).

W wymiarze stylistyczno-językowym specjalnością Masłowskiej są (znane zarówno z prozy fikcjonalnej, jak i poprzedniego cyklu felietonów) intensyfikacje obrazu, utrzymane w ekspresjonistycznej, a także turpistycznej konwencji. Typowe „zwykłe” opisy akcji i jej tła to np.:

Podróż była koszmarem, skoda gotowała nas na wolnym ogniu<sup>311</sup>.

Przez okno widziałam skażone świetlnym smogiem niebo, w tym niewytłumaczalnym granatowo-pomarańczowym kolorze, na który barwią je elektryczne wydzieliny Warszawy: neony, witryny, latarnie<sup>312</sup>.

[...] neony i światła ciągną się po szybie jak świetliste smarki<sup>313</sup>.

Podobnie intensyfikowane są dynamiczne opisy i charakterystyki postaci, np. ten dotyczący gwiazdy pop, Beaty Kozidrak, znakomicie wykorzystujący zbieg wyliczeń, metafor, hiperboli w krótkich frazach:

Ciągle gdzieś zresztą stoją mi w oczach jej zdjęcia z tych wszystkich miejskich sylwestrów i dni Wrocławia, jak nie szczedząc niebotycznych szpilek, szaleje w kaskadach swoich lwich loków, sadomasochistycznych sukniach moro, z rynkami i wieżami ratuszy w tle, w spienionych oceanach zziębniętych Polaków. Papięzycza polskiej piosenki<sup>314</sup>.

Systematycznie, a zarazem niezbyt już przesadnie, dawkowane są wulgaryzmy, podawane z indywidualnym wdziękiem, dowcipem, tak by służyły hiperbolizacji bądź doprecyzowaniu stanowisk autorki co do poważnych, zwłaszcza intelektualnych kwestii, jak w tej refleksji o tabloidach:

Tych demonicznie inteligentnych, bystrych jak sto chujów podmiotów medialnych nie oszukasz<sup>315</sup>.

albo w tej retrospektywnej poincie ostatniego felietonu:

Łażę w kółko, łącząc się metaforycznie z czasem, gdy przyjeżdżałam na początku do Warszawy i mogłam się kręcić po tych pasażach jak gównu w przeręblu [...]<sup>316</sup>.

Konceptualnym *novum* w cyklu *Jak przejąć kontrolę...* są wplatanie w narrację (rozwijające jakąś ogólniejszą tezę dotycząca szczególnie kultury) re-

<sup>311</sup> Tamże, s. 123.

<sup>312</sup> Tamże, s. 206.

<sup>313</sup> Tamże, s. 151.

<sup>314</sup> Tamże, s. 155.

<sup>315</sup> Tamże, s. 152.

<sup>316</sup> Tamże, s. 224.

cenzie bądź streszczenia dzieł, pełne merytorycznych, przekonujących konkretnych uwag, ale zwykle utrzymane w konwencji ostrego pastiszu (zarówno omawianego obiektu, jak i samego krytycznego gatunku). Wzorcowym tego przykładem jest felieton tytułowy, poświęcony serialowi *Dynastia*, podobnie PUA (m.in. o książce *Manipulacja&Hipnoza*) czy *Azja Express* (o popularnym *reality show*).

Znakomicie – podobnie jak w swej prozie fikcjonalnej – potrafi autorka zaprzęgnąć obrazotwórczy talent i językową żonglerkę stylami do wyrażania głębszych (nawet sentencjonalnych) socjologicznych oraz historycznych ocen, np. taka refleksja o naturze Polaków w kontekście omawiania tematu ekologicznego (*Bali*):

Tak, jest dla nas Polaków ciągle jakaś adrenalina w wyjebaniu starej pralki do lasu. Akt wrodzonej gospodarności i ufności w zdolność ukochanej ziemi ojczystej do samoodradzania się, a też i tej charakterystycznej swobody w korzystaniu z własności wspólnej<sup>317</sup>.

---

<sup>317</sup> Tamże, s. 12.

## 2. OD MEDIÓW DO SZTUKI

„[...] Poezja ma architekturę rozsądku swego, i rzeźbę profilu wiersza, i malarstwo światło-cienia, i muzykę powoju słów [...]”<sup>318</sup> – zanotował Cyprian Kamil Norwid na kartach listu do Marii Trębickiej, podając tym samym w wątpliwość istnienie hermetycznych granic pomiędzy poszczególnymi dziedzinami sztuki. Analiza wpływu mediów na powstawanie form artystycznych oraz *quasi*-artystycznych pokazuje, że przewidywania czwartego wieszczka znajdują współcześnie swą pełną realizację. Oddziaływanie najnowszych technologii oraz środków masowego przekazu na sztukę sprowadza się dziś nie tylko do komunikowania o istotnych wydarzeniach artystycznych czy promowania określonych nurtów bądź autorów. Wiele nowych form sztuki czyni media jednym ze swych tematów, a nawet – idąc jeszcze dalej – główną materią tworzonego artefaktu i narzędziem jego dystrybuowania. Proces ten każe postawić pod znakiem zapytania zarówno miejsce autora w procesie twórczym, zastępowanego nierzadko przez algorytm czy technologię, jak i status samego dzieła, będącego już nie tyle rezultatem twórczego natchnienia, ile zaplanowanej strategii, twórczej gry, świadomego remiksu, a nierzadko nawet i pewnej przypadkowości. Przemiany te wpływają bezpośrednio na konieczność zredefiniowania także funkcji odbiorcy, którego rola coraz częściej wykracza poza percypowanie dzieła w kierunku proaktywnego włączania się w proces jego konstruowania.

Romantyczna idea korespondencji sztuk zdaje się zyskiwać swą pełną realizację właśnie na gruncie kultury medialnej, umożliwiającej powstanie form synkretycznych, kolażowych, łączących w sobie rozmaite typy przedstawień, podważających hermetyczne granice pomiędzy twórcą a odbiorcą artystycznego komunikatu. Rozwój tego rodzaju przekazów, zawdzięczających swe istnienie właśnie mediom masowym oraz najnowszym technologiom, staje się w pewnej mierze urzeczywistnieniem dziewiętnastowiecznej idei Wagnerowskiego dzieła totalnego<sup>319</sup>, będącego twórczym zespoleniem rozmaitych prze-

---

<sup>318</sup> C.K. Norwid, *List do Marii Trębickiej*, [w:] tegoż, *Pisma wszystkie*, t. 8, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomułicki, Warszawa 1971, s. 209.

<sup>319</sup> Idea *Gesamtkunstwerk* wiązała się z możliwością stworzenia dzieła będącego połączeniem rozmaitych form ekspresji artystycznej. Dźwięk i słowo w koncepcji Richarda Wagnera traktowane były jako równoważne elementy dzieła.



kazów artystycznych. Pragnienie to w XIX stuleciu wynikało z przekonania o istnieniu wewnętrznego pokrewieństwa między poszczególnymi gałęziami twórczej aktywności<sup>320</sup>. Dzisiaj – jak podkreśla Grzegorz Dziamski – za sprawą tak dynamicznie rozwijających się form sztuki mediów, projekt ten z pewnością wart jest przypomnienia jako zapowiedź istotnych zmian w myśleniu o relacjach pomiędzy dziełem a jego twórcą i odbiorcą.

W niniejszej części naszej książki przedstawione zostaną wybrane projekty artystyczne oraz paraartystyczne, których istnienie oraz rozwój warunkowane są zakrojonymi na szeroką skalę przemianami zachodzącymi współcześnie w obszarze mediów masowych. W obszernym i stale ewoluującym archipelagu form wyróżnić należy:

- powstałe jeszcze w wieku XX dzieła inspirowane mediami tradycyjnymi<sup>321</sup> (przykładem chociażby wideo-art);
- artefakty inspirowane funkcjonowaniem komputera jako maszyny (wiraktualizm, ASCII art);
- sztukę koncentrującą się wokół poetyki i estetyki nowych mediów (by przywołać net art), ze szczególnym wskazaniem na zyskujące dziś dużą popularność formy czerpiące z poetyki mediów społecznościowych (reprezentowane między innymi przez twitteraturę, powieść na Facebooka czy twitteatr);
- przykłady inspirowanej najnowszymi technologiami sztuki lokacyjnej (GPS art), próbujące unieważnić tradycyjny podział na realne i wirtualne;
- formy mające intencję twórczego zreinterpretowania tradycyjnych gatunków i rodzajów literackich. Mowa tutaj o poezji cybernetycznej i powieści hipertekstowej, które, dążąc do awangardowego połączenia tekstu literackiego z szeroko rozumianą technologią, dają się czytać jako rodzaj twórczego eksperymentu, jakiemu poddawany zostaje zarówno autor, jak też odbiorca artystycznego przekazu.

Przedstawiony tutaj korpus form to oczywiście zaledwie niewielki wycinek<sup>322</sup> z niezwykle bogatego uniwersum artystycznych komunikatów, inspiro-

<sup>320</sup> Por. G. Dziamski, *Od syntezy sztuk do sztuki post-medialnej*, „Estetyka i Krytyka” 2010, nr 17–18, s. 34.

<sup>321</sup> Sztuka wideo rozwijała się od lat 60. XX wieku. Jednym z najwybitniejszych jej przedstawicieli na świecie był Nam June Paik, który w galerii Parnass w 1963 roku przygotował wystawę pod nazwą *Exposition of Music. Electronic Television*, wykorzystującą w twórczy sposób odborniki telewizyjne. Fakt ten wskazywany jest jako początek sztuki mediów. W Polsce tę formę artystyczną wykorzystywali między innymi Józef Robakowski czy Katarzyna Kozyra.

<sup>322</sup> Wśród najważniejszych form sztuki mediów Piotr Zawojski wskazuje takie, jak: „sztuka cybernetyczna, sztuka robotyczna, *sound art*, sztuka generatywna, interaktywny wideodysk, *video art*, sztuka telematyczna, *net art*, sztuka interaktywna, rzeźba wideo, wirtualny aktywizm, interaktywne środowisko w czasie rzeczywistym, *Artificial Life* (AL), *Artificial Intelligence* (AI),

wanych estetyką, poetyką czy funkcjonalnością mediów. Już nawet jednak tak skrótowy i selektywny w istocie przegląd pozwala wnioskować o niezwykle bogactwie i różnorodności dzieł, czerpiących inspirację ze świata mediów i technologii.

Z punktu widzenia nakreślonych poniżej analiz zdecydowanie istotniejsze od prostego skatalogowania dzieł wydaje się prześledzenie mechanizmów określających zakres wpływu środków masowego przekazu na ich powstanie. Szczególną uwagę pragniemy poświęcić zwłaszcza tym artefaktom, które swe istnienie zawdzięczają mediom spełniającym tradycyjnie w pierwszej kolejności funkcję informacyjną. W wyniku przemian obserwowanych zarówno na gruncie sztuki, jak i środków komunikowania, media te zyskały w ostatnich latach niejako nową funkcjonalność, stając się nośnikiem oraz twórczym dla przekazów artystycznych i paraartystycznych. Mowa tutaj chociażby o twitteraturze, twitteatrze, poezji cybernetycznej czy rozmaitych graficznych formach net artu, u których podstaw tkwi medium kojarzone przede wszystkim z realizowaniem funkcji komunikacyjnej.

## 2.1. Sztuka mediów, sztuka w mediach

Współcześnie badacze nie pozostają zgodni co do precyzyjnego wyznaczenia granicy pomiędzy starymi a nowymi mediami. Henry Jenkins za cechę konstytutywną tych drugich uznaje zjawisko konwergencji, rozumianej jako swobodny przepływ treści pomiędzy poszczególnymi medialnymi platformami<sup>323</sup>. Lev Manovich podkreśla z kolei, iż nowe media to w istocie nic innego, jak media analogowe skonwertowane do cyfrowej postaci<sup>324</sup>. Charakteryzuje je interaktywność oraz nieograniczone zdolności multiplikowania przekazów, które mogą zostać skopiowane wiele razy, przy czym proces ten w żaden sposób nie wpływa negatywnie na jakość komunikatu. Ich głównymi cechami są: wariacyjność, modularność, automatyzacja, reprezentacja numeryczna oraz

---

sztuka interfejsu, *software art*, hakytywizm, rzeczywistość wirtualna, środowisko responsywne, CAVE art, CD-ROM art, sztuka multimedialna, *bio art*, sztuka ransgeniczna, sztuka lokacyjna, sztuka *Mixed Reality*, *performance*, *walking based-art*, sztuka biotechnologiczna, *performance* w *Second Life*, literatura *open-source*, *body art*, gra wideo, artystyczny aktywizm społeczny, sztuka immersyjna”. Por. P. Zawojski, *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów. Wprowadzenie*, s. 10–11, [https://medialabkatowice.eu/wp-content/uploads/2015/09/fragmentklasyczne\\_dziela\\_sztuki\\_nowych\\_mediow\\_sprawdz\\_sztukanowychmediow.eu\\_.pdf](https://medialabkatowice.eu/wp-content/uploads/2015/09/fragmentklasyczne_dziela_sztuki_nowych_mediow_sprawdz_sztukanowychmediow.eu_.pdf) (dostęp: 20.12.2017).

<sup>323</sup> Por. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007, s. 9.

<sup>324</sup> Por. L. Manovich, *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypriański, Warszawa 2006, s. 119–120.

transkodowanie<sup>325</sup>. Magdalena Szpunar, pisząc o nowych starych mediach<sup>326</sup>, klasyfikację tę rozszerza jeszcze o immersję oraz teleobecność. Badaczka kładzie ponadto akcent również na ich ekspansywność, zauważając, że nowe media „wkraczają z impetem prawie we wszystkie sfery działalności człowieka”<sup>327</sup>. Jedną z nich jest właśnie przestrzeń artystyczna, poddawana za sprawą mediów rozmaitym przekształceniom. Warto się zastanowić, czy i ewentualnie w jakim zakresie sztuka mediów jest tak naprawdę sztuką nowomediálną, w jakim zaś pozostaje ciągle zależna od tradycyjnych narzędzi komunikowania. Najciekawsze bowiem spośród realizacji paraartystycznych form inspirowanych rozwojem technologii wydają się te balansujące na granicy starych i nowych mediów, wysuwające na pierwszy plan to, co dzieje się na styku wirtualnej i materialnej sfery istnienia artefaktu.

Ryszard W. Kluszczyński wskazuje, że wieloaspektowe powiązania pomiędzy przestrzenią medialną a światem sztuki dostrzegalne są już na płaszczyźnie polisemicznego znaczenia leksemu „medium”. Używany jest on bowiem zarówno w odniesieniu do środków masowego przekazu, w kontekście wielu spełnianych przez nie funkcji<sup>328</sup> (by wskazać tylko informacyjną, kulturową czy rozrywkową), jak i wykorzystywany bywa w dyskursie skoncentrowanym wokół „medium sztuki”<sup>329</sup>. W tym drugim ujęciu akcent położony zostaje na „materię, w której kształtowane jest dzieło”<sup>330</sup>. Zarówno artefakty, jak i media masowe są formami komunikowania (idei, myśli, poglądów); z tą jednak różnicą, iż te pierwsze cechować ma swoista autoteliczność i zerwanie z zasadą referencjalności, a drugie ogniskują się raczej wokół konkretnych faktów i opinii. Medium sztuki w tradycyjnym ujęciu charakteryzują: oryginalność, indywidualizm oraz ponadczasowość (por. nasz *Wstęp*), motywowana chęcią utrwalenia ważnych dla artysty idei. Tymczasem media masowe – nastawione na szybkość i skuteczność komunikowania – generują treści efemeryczne, tracące z biegiem czasu swą aktualność, adresowane do szerszej społeczności. Mimo tak znaczących i fundamentalnych – jak się zdaje – różnic, media oraz sztuka bywają współcześnie zestawiane ze sobą jako płaszczyzny wzajemnie się inspirujące, połączone szeroką siecią strukturalnych oraz tematycznych powiązań.

---

<sup>325</sup> Por. tamże, s. 90–118.

<sup>326</sup> Por. M. Szpunar, *Czym są nowe media – próba konceptualizacji*, „Studia Medioznawcze” 2008, nr 4, s. 31–40.

<sup>327</sup> Tamże, s. 40.

<sup>328</sup> Por. R. W. Kluszczyński, *Estetyka sztuki nowych mediów*, s. 25–26, <http://www.medialarts.pl/download/skrypty/Estetyka-sztuki-nowych-mediow.pdf> (dostęp: 20.12.2017).

<sup>329</sup> Tamże, s. 26.

<sup>330</sup> Tamże.

Komunikacja literacka i komunikacja medialna nastawione są niejako *ex definitione* na przekazywanie treści do społeczności odbiorców, a zatem – mówiąc ogólniej – na upublicznienie określonego komunikatu. Na gruncie badań nad sztuką medium rozumiane jest w dwojaki sposób: jako narzędzie służące dystrybuowaniu przekazu artystycznego oraz swoista rama dla treści dzieła. Obszerną definicję medium w sztuce (ang. *medium in art*) odnajdujemy na kartach *The Oxford Handbook of Aesthetics*, gdzie pojęcie to zdefiniowano w następujący sposób:

[...] in its most general sense, a medium is a *means* of transmitting some matter or content from a source to a site of reception. The function of a medium, so construed, is *mediation*. Natural media such as air and water mediate the transmission of sounds. An art medium, then, is presumably something that mediates the transmission of the content of an artwork to a receiver<sup>331</sup>.

W świetle powyższej definicji kwestią zasadniczą wydaje się postawienie pytania, w jaki sposób wybór medium wpływa na interpretację sensu dzieła i dosemantyzowuje jego znaczenie. Czy w przypadku utworów, których wyłącznym „nośnikiem” jest Internet, bądź precyzyjniej – Twitter lub Facebook – można w ogóle w procesie interpretacji traktować ów fakt jako neutralny i nieznaczący, ograniczając przy tym rolę wykorzystywanego przez artystę nośnika (jak zazwyczaj dzieje się w przypadku książki drukowanej<sup>332</sup>) do swego rodzaju materialnego „podłoża” dla artefaktu. Wydaje się, że w odniesieniu do sztuki sieci szczególnie trudno ów kontekst marginalizować, jako że wybór medium jest istotnym determinantem w procesie dekodowania sensu przekazu.

Jak wykazały analizy przeprowadzone przez Rosalind Krauss, w epoce postmedialnej<sup>333</sup> medium nie może być już utożsamiane wyłącznie z fizycznym nośnikiem. Badaczka podważyła konieczność istnienia *stricte* materialnego

<sup>331</sup> „[...] w najogólniejszym sensie medium jest narzędziem przekazującym pewne elementy lub treści od źródła do odbiorcy. Funkcją tak skonstruowanego medium jest pośredniczenie. Naturalne media, takie jak powietrze i woda, pośredniczą w przekazywaniu dźwięków. Medium sztuki z kolei jest prawdopodobnie czymś, co pośredniczy w przekazywaniu treści dzieła sztuki do odbiorcy”. D. Davies, *Medium in Art*, [w:] *The Oxford handbook of Aesthetics*, ed. J. Levinson, <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199279456.001.0001/oxfordhb-9780199279456-e-9> (dostęp: 22.12.2017).

<sup>332</sup> Neutralność nośnika w przypadku publikacji książkowych zakwestionowali twórcy liberatury, którzy w sposób szczególny dowartościowali materialną stronę tekstu: „Ideal liberatury realizuje jednak dopiero integralność woluminu, który – w pełni swej trójwymiarowości – spełnia marzenia o totalnym dziele, w którym sensory konstruowane są w równej mierze przez język i materię książki. Przestrzeń tomu, jego kształt i materialna struktura, »świat przedstawiający«, staje się częścią komunikatu o rzeczywistości zewnętrznej”. W. Kalaga, *Liberatura: słowo, ikona, przestrzeń*, [w:] Z. Fajfer, *Liberatura czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010, s. 15.

<sup>333</sup> Por. R. Krauss, *Reinventing the Medium*, „Critical Inquiry” 1999, nr 25, s. 290.

wymiaru medium, wskazując na polisemiczność tego pojęcia. W odniesieniu do sztuki współczesnej funkcję tę pełnić mogą bowiem sposoby działania, miejsca, a nawet zgromadzona publiczność. Działania artystyczne trudno dziś zatem rozpatrywać w kategorii prac, które mogłyby zostać zamknięte w określonej ramie przybierającej konkretny, materialny wymiar.

Funkcjonowanie sztuki mediów w hybrydycznej, cyfrowej przestrzeni kultury wiąże się z procesem mediatyzacji, rozwijającym się zgodnie z zasadą, że wybór określonej formy komunikowania znacząco wpływa na przekazywany obraz rzeczywistości. Proces ten – oznaczający, w świetle definicji Bogusławy Dobek-Ostrowskiej

[...] transformację lub modernizację sfery publicznej pod wpływem dwóch typów mediów – klasycznych środków masowego przekazu, tj. prasy, radia i telewizji, oraz „nowych mediów”, czyli sieci kablowych, telematycznych i satelitarnych<sup>334</sup> –

utrwała przekonanie, że ramy komunikacyjne zachodniej cywilizacji pokrywają się w ogromnej mierze z zasięgiem oddziaływania mediów masowych. Każda więc próba komunikowania o sztuce poza ich obszarem wydaje się niejako z definicji skazana na porażkę. Wraz z przenoszeniem coraz większej liczby rozmaitych doświadczeń kulturalnych ze świata realnego do rzeczywistości wirtualnej wzrasta rola mediów, których funkcjonowanie w odniesieniu do sztuki nie ogranicza się z pewnością li tylko do komunikowania o ważnych wydarzeniach artystycznych. Współcześnie media pełnią bowiem także funkcję pośrednika w procesie dystrybuowania obrazów, integrują społeczności artystowskie, informują o zdarzeniach związanych ze sztuką, poprzez wirtualne galerie i muzea przybliżają odbiorcę do artefaktów, a nawet coraz częściej stają się materia i narzędziem ich tworzenia.

Związki pomiędzy technologią a sztuką dostrzegł i docenił już wiek XX. Wówczas zagadnienie to twórczo podjął między innymi Fluxus. Jego główny teoretyk – Dick Higgins – wypromował ideę dzieła intermedialnego, wyrażającego z przeświadczenia, że „większość powstających obecnie najlepszych artefaktów łączy w sobie różne środki wyrazu”<sup>335</sup>. W ujęciu Higginsa intermedialność opierała się na uwydatnianiu relacji pomiędzy różnymi typami mediów, akcentując w sposób szczególny powiązania pomiędzy sztuką a technologią.

Zdecydowanie bardziej sceptyczny co do tego mariażu pozostawał z kolei Walter Benjamin, przestrzegający w szkicu *Dzieło sztuki w dobie jego reprodukcji technicznej* przed konsekwencjami umasowienia sztuki. Zastąpienie ob-

---

<sup>334</sup> B. Dobek-Ostrowska, R. Wiszniowski, *Teoria komunikowania publicznego i politycznego. Wprowadzenie*, Wrocław 2002, s. 127.

<sup>335</sup> D. Higgins, *Intermedia i inne eseje*, wyb., oprac. i wstęp P. Rypson, Warszawa 1985, s. 11.

cowania z oryginałem nieograniczonym dostępem do multiplikowanych na szeroką skalę kopii prowadzi – zdaniem autora *Pasaży* – do zniknięcia aury dzieła, stanowiącej o jego niepowtarzalności i wyjątkowości<sup>336</sup>. Myśliciel zapowiadał, iż granica pomiędzy artystą a publicznością ulegać będzie w miarę upływu czasu coraz bardziej wyraźnemu zatarciu. W wyniku tego dojdzie do przenicowania relacji: sztuka–odbiorca. W przestrzeni masowego reprodukcji artefaktów to dzieło wychodzi na spotkanie odbiorcy, nie zaś – tak jak w tradycyjnej koncepcji sztuki, opartej na systemie muzeów i galerii – odbiorca do dzieła.

Zgodnie z przewidywaniami Higginsa, artefakty powstałe i funkcjonujące dzięki rozwojowi mediów przybierają bardzo często formę projektów intermedialnych, a zatem – co konotuje przedrostek inter- – odnoszą się do artystycznego doświadczenia bycia „pomiędzy”. Zdaniem Piotra Zawojskiego, sztuka mediów „wykorzystuje nowo powstające technologie medialne jako specyficzne narzędzie kreacji”<sup>337</sup>. Podaje przy tym w wątpliwość tradycyjny (wielokrotnie już przecież kwestionowany<sup>338</sup>) podział na kulturę masową i elitarną. Tak skonstruowane teksty podważają hermetyczność kodów, jakimi posługują się różne formy sztuki, a nawet dyskutują z uświęconym wieloletnią tradycją podziałem pomiędzy twórcą a publicznością. Modelowym odbiorcą intermedialnych artefaktów pozostaje *homo ludens*, traktujący sztukę jako formę zabawy, gry oraz twórczej aktywizacji jednostki i społeczności.

Podkreślić warto, że dowartościowanie komunikatów intermedialnych współcześnie dostrzegalne jest zarówno na płaszczyźnie form artystycznych, jak i przekazów dziennikarskich. Jako przykład tych drugich wskazać można zyskujący w ostatnich latach dużą popularność reportaż intermedialny, łączący w sobie tekst, wideo i fotografię, które – połączone ze sobą – współtworzą spójną narrację o wydarzeniu. Jednocześnie podają w wątpliwość tradycyjne podziały genologiczne, w sposób szczególny dowartościowując to, co rodzi się na styku poszczególnych form. Tego rodzaju hybrydycznym projektem było *Miasto Archipelag* Filipa Springera, starającego się dotrzeć do odbiorcy poprzez klasyczny reportaż książkowy, wzbogacony o uzupełniające go, publikowane na stronie internetowej, filmy z podróży oraz fotografie. Ze strategii intermedialnych korzysta także Mariusz Szczygieł, który wydaną w 2016 roku książkę pt. *Projekt: prawda* traktuje mniej jako tradycyjny reportaż, a bardziej

---

<sup>336</sup> Por. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, przeł. J. Sikorski, [w:] tegoż, *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975.

<sup>337</sup> P. Zawojski, dz. cyt., s. 12.

<sup>338</sup> Spór dotyczył głównie tego, jakie czynniki decydują o możliwości zaliczenia danego artefaktu do sztuki masowej bądź sztuki wysokiej. Czy chodzi tutaj o właściwości samego dzieła czy może o indywidualne style jego odbioru. Por. R. Shusterman, *Estetyka pragmatyczna: żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski i in., Wrocław 1998, s. 216.



jak *sui generis* dziennikarskie przedsięwzięcie. Zauważmy, że publikacja została w roku 2017 umuzyczniona (*Projekt: prawda muzycznie*), czego rezultatem jest płyta zawierająca improwizacje powstałe pod wpływem lektury twórczości *non-fiction*.

Artystyczne i paraartystyczne formy medialne omawiane są dzisiaj najczęściej w kontekście teorii sztuki postinternetowej, sformułowanej przez Marisę Olson w pierwszej dekadzie XXI stulecia<sup>339</sup>. Amerykańska kuratorka dostrzegła, jak radykalnie w ostatnich latach zmienił się stosunek do Internetu, który stał się medium powszechnym i niskobudżetowym, tracąc całkowicie w miarę upływu czasu swój elitarny wymiar. Fakt umasowienia dostępu do sieci wpłynął na postrzeganie jej związków ze światem twórców. W świetle definicji Olson sztuka postinternetowa nie jest – jak mylnie mogłoby sugerować samo pojęcie – sztuką ignorującą korzyści płynące z użytkowania nowego medium; nie jest to także sztuka rozwijająca się niejako po Internecie. Wyróżnia ją to, że jest tworzona i adresowana do osób niejako równoległe funkcjonujących w dwóch przestrzeniach: realnej oraz wirtualnej, a – co więcej – niezauważających już pomiędzy tymi sferami faktycznych granic. Postinternetowość opiera się więc na założeniu, że Internet i nowe technologie nie są już czymś zewnętrznym wobec cywilizacji; stanowią raczej jej immanentny składnik. Badaczka zapytuje:

So what does postinternet art taste like, the aesthetician might ask? The sense-experience of art that is postinternet, that is made and distributed within the postinternet, or that we might say is of the postinternet era, is an art of conspicuous consumption<sup>340</sup>.

Postinternetowość wiąże się z rozwijającą się świadomością wpływu Internetu na współczesną kulturę. Guthrie Lonergan proces ten określa byciem *Internet aware*<sup>341</sup>, dowodząc, jak trudno już dzisiaj przeprowadzić hermetyczną linię demarkacyjną pomiędzy sztuką cyfrową a formami analogowymi. Internet zyskał wśród artystów i odbiorców sztuki wymiar w pewnej mierze transparentny, stając się narzędziem powszechnego użytku. Jego obecność i wpływ na człowieka oceniane są jako rzecz zwyczajna, a czasem nawet niezbywalna. Współcześnie media i nowe technologie przestają być postrzegane jako całkowicie zewnętrzne wobec ciała człowieka; zgodnie z przewidywaniami

---

<sup>339</sup> Por. M. Olson, *Postinternet: Art after the Internet*, [http://www.marisaolson.com/texts/POSTINTERNET\\_FOAM.pdf](http://www.marisaolson.com/texts/POSTINTERNET_FOAM.pdf) (dostęp: 21.12.2017).

<sup>340</sup> „Jak zatem wygląda doświadczenie postinternetu, mógłby zapytać estetyk. Doświadczenie zmysłowe sztuki postinternetowej, która jest tworzona i dystrybuowana w postinternecie, to doświadczenie sztuki demonstracyjnej konsumpcji”, tamże.

<sup>341</sup> Por. tamże. Artysta G. Lonergan użył tego określenia w wywiadzie udzielonym w 2008 roku kuratorowi Thomasowi Beardowi.



Marshalla McLuhana traktowane są one jako przedłużenie ludzkich zmysłów i zdolności.

Sztuka w sieci (ang. *art in the Internet*) i sztuka sieci (ang. *net art*) to tylko pozornie podobnie brzmiące pojęcia, pozwalające wskazać i wyodrębnić dwa etapy w procesie ewolucji związków kultury z przestrzenią nowych mediów. Na istotne różnice między tymi określeniami wskazał Joachim Blank w tekście pt. *What is netart ;-)?*, akcentując konieczność postawienia wyraźnych granic czasowych pomiędzy okresem rozwoju *art in the Internet* a *net art*<sup>342</sup>. W pierwszym z nich, trwającym do połowy lat 90., artyści wykorzystywali Internet głównie do promowania i upubliczniania swych prac. Sieć stanowiła cenne narzędzie służące dokumentowaniu i katalogowaniu dzieł już istniejących. Była postrzegana jako rodzaj uniwersalnego archiwum. Okres rozwoju *net art* przypada z kolei na moment, gdy sztuka związała się Internetem w sposób bardzo ścisły, zarówno pod względem formalnym, jak i treściowym. Jak zauważa Ewa Wójtowicz, *net art*, czyli sztuka sieci, rozwinęła się w drugiej połowie ostatniego dziesięciolecia wieku XX, gdy artyści zaczęli poszukiwać nowych form wyrazu. Samo pojęcie sformułował już w 1995 roku słoweński artysta Vuk Ćosić, znalazłszy przypadkiem w otrzymanej wiadomości elektronicznej frazę „net. art”. Określenie to wykorzystywać zaczęto następnie do nazwania nurtu rozwijającego się na styku sztuki i nowych technologii<sup>343</sup>, w ramach którego powstawały projekty artystyczne, niemogące w pełni funkcjonować poza Internetem. Sieć stała się jednocześnie przestrzenią artystyczną, nośnikiem sensów oraz narzędziem ich dystrybuowania. Dzięki temu twórcy zyskali możliwość funkcjonowania poza tradycyjnie rozumianym obiegiem sztuki, która – jak się okazało – może w dużej mierze wyzwolić się z instytucjonalnych ram galerii czy władzy kuratorów.

Wraz z przekształceniami statusu sztuki zmienił się także jej odbiorca (a być może, odnosząc się do rzeczywistości wirtualnej – użytkownik). We współczesnej cywilizacji medialnej obserwujemy formowanie się jednostki określanej jako *homo communicans*, czyli człowiek komunikujący się. Supermarket kultury oferuje współczesnemu użytkownikowi sieci mnóstwo niezwykle zróżnicowanych możliwości obcowania z kulturą, w tym także czynnego uczestniczenia w jej współtworzeniu. Przejście od sztuki w sieci do sztuki sieci opiera się na założeniu, iż Internet może zostać uznany za narzędzie wpływające na kształt dzieła, na jego recepcję i popularność. Fakt ten każe z kolei zredefiniować miejsce autora i czytelnika w procesie twórczym, których role znacząco wykraczają dziś poza proste zależności nadawczo-odbiorcze.

<sup>342</sup> J. Blank, *What is netart ;-)?*, <http://www.ljudmila.org/nettime/zkp4/41.htm> (dostęp: 1.12.2017)

<sup>343</sup> Por. A. Gwóźdź, P. Zawojski, *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, Kraków 2002, s. 436.

Przeświadczenie to doskonale widoczne staje się w twórczości Avant-Popowej, powstającej w wyniku silnej inspiracji mediami masowymi. Pod szyldem tym występują dziś twórcy, których aktywność koncentruje się wokół Internetu, pozwalającego nie tylko publikować prace, lecz także popularyzować twórcze manifesty, formować niszowe środowiska artystyczne i organizować wirtualne spotkania autorskie<sup>344</sup>. Jak pisze Andrzej Antoszek, nurt ten ma charakter krytyczny i subwersywny:

W przeciwieństwie do modernistycznej awangardy, Avant-Pop nie kwestionuje kultury masowej (medialnej) oraz jej ogromnego wpływu na ludzkie sposoby „filtrowania” rzeczywistości. Wręcz przeciwnie: zadaniem artysty jest [...] spenetrowanie środków masowego przekazu informacji, by je rozkodować i ujawnić ich „fałszywe wartości”<sup>345</sup>.

Avant-Pop swych założeń nie opiera zatem na negacji kultury masowej; stara się z nią raczej współgzystować, ujawniając tym samym jej słabości. Dzięki temu artyści tworzący w tym duchu mają możliwość krytycznego spojrzenia na takie zjawiska, jak reklama, konsumpcja, media masowe czy technologia.

Dostrzegalny dziś wpływ mediów na powstawanie form *quasi*-artystycznych jest potwierdzeniem tezy, jaką swego czasu sformułował Thierry de Duve. Badacz stał na stanowisku, że należy zakwestionować tradycyjne podziały pomiędzy tym, co może być uznane za sztukę, a tym, co z pewnością nią nie jest:

[...] nie powinniśmy nigdy przestać zastanawiać się nad lub martwić się faktem, że dziś w sposób zupełnie uprawniony każdy może być artystą, nie będąc ani malarzem, ani pisarzem, muzykiem, rzeźbiarzem, filmowcem itd<sup>346</sup>.

Akcentując synkretyzm powstających dziś form, de Duve proponował, by zamiast skupiać się na odrębnościach poszczególnych sztuk, skoncentrować się raczej na „sztuce w ogóle”, której materią nie jest już kamień, drewno czy farba, ale swego rodzaju *n'importe qua*. W takim ujęciu badacz dostrzega możliwość wkroczenia na artystyczny parnas przez formy pograniczne, niemieszczące się w tradycyjnej kategorii „sztuk pięknych”. Co ważne, de Duve przekonany jest o istnieniu społecznego przyzwolenia na tego rodzaju praktyki; sugeruje nawet, że „dziś wytwarzanie sztuki dosłownie z czegokolwiek jest nie tylko technologicznie możliwe, lecz także instytucjonalnie przyjęte”<sup>347</sup>. Radykalne

<sup>344</sup> Por. E. Wójtowicz, *Pojemność hipertekstu. Mark America*, <http://ha.art.pl/prezentacje/27-proza/2117-ewa-wojtowicz-pojemnosc-hiper-tekstu-mark-amerika-fragment-ksiazki-hiperteksty-literackie-literatura-i-nowe-media.html> (dostęp: 1.12.2017).

<sup>345</sup> A. Antoszek, *Mutacje cyberpunka: Avant-Pop*, [http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/post\\_modern/postmodern\\_7.htm](http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/post_modern/postmodern_7.htm) (dostęp: 1.12.2017).

<sup>346</sup> T. de Duve, *Postduchampowski ład. Uwagi o kilku znaczeniach słowa „sztuka”*, przeł. K. Pijarski, „Obieg” 2008, nr 1–2, s. 50.

<sup>347</sup> Tamże, s. 54.

rozszerzenie definicji artysty i tak szerokie nakreślenie pola praktyk twórczych pozwala zatem usytuować w ich obrębie również sztukę mediów. Każę jednak postawić pytanie o to, czy artefakty powstałe wyłącznie z połączenia istniejących już elementów stanowią w istocie nową, w pełni oryginalną jakość<sup>348</sup>. Z koncepcją de Duve polemizuje Tomasz Załuski, twierdząc, że:

[...] nie żyjemy w epoce „sztuki w ogóle”. Żyjemy raczej w epoce, gdy wielość sztuk, otwarta i erupcyjna wielość praktyk artystycznych, istnieje w przestrzeni transmedialnej. Tradycyjne sztuki, takie jak malarstwo, zyskują nowe infrastruktury technologiczne, a współczesne praktyki artystyczne, takie jak *performance* lub instalacja, ulegają wewnętrznej dywersyfikacji [...] <sup>349</sup>.

W świetle ustaleń Załuskiego, współczesne zacieśnianie się granic między sztuką a mediami prowadzi nie tyle do powstania całkowicie nowych jakościowo form, ile do przekształcenia form już istniejących. W wyniku tego procesu w materii nowego dzieła zauważalne są wpływy oraz ślady sztuk wcześniejszych epok. Proces ten postępuje zgodnie z uchwyconą swego czasu przez Norwida niezwykle trafnie zasadą, mówiącą, iż „oryginalność jest to sumienność w obliczu źródeł”<sup>350</sup>.

Takie ujęcie wpisuje się w paradygmat myśli ponowoczesnej, na której gruncie formułowane były hipotezy o wyczerpaniu kultury, czego świadectwem jest powtarzanie istniejących już wcześniej myśli czy idei. Pogląd ten sygnalizował w jednym z pierwszych manifestów postmodernistycznych Brian O’Doherty, nazywając nawet ów prąd „gniewną niemotą”<sup>351</sup>. Tak negatywne przeświadczenie wyrastało z głębokiego rozczarowania twórców charakterem własnej aktywności, która często sprowadzała się do czerpania z tego, co stanowiło dorobek intelektualny wcześniejszych pokoleń. Problem ten – jak się zdaje – dotyczy dziś jednak nie tylko przestrzeni sztuki. Sygnalizowany jest bowiem także przez badaczy mediów, by przywołać tylko najgłośniejsze bodaj wystąpienie Andrew Keena<sup>352</sup>, przekonującego o destrukcyjnym wpływie środków masowego komunikowania na rozwój współczesnej kultury<sup>353</sup>. Badacz już na

---

<sup>348</sup> Przykładem tego rodzaju praktyk twórczych jest remiks czy samplowanie.

<sup>349</sup> T. Załuski, *Transmedialność?*, [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Łódź 2010, s. 16.

<sup>350</sup> C.K. Norwid, *O Juliuszu Słowackim*, [w:] tegoż, *Dzieła wszystkie...*, t. 6, dz. cyt., s. 423.

<sup>351</sup> Por. B. O’Doherty, *Czym jest postmodernizm*, [w:] *Postmodernizm – kultura wyczerpania?*, wyb. M. Giżycki, Warszawa 1988, s. 22.

<sup>352</sup> Por. A. Keen, *Kult amatora. Jak Internet niszczy kulturę*, przeł. M. Bernatowicz, K. Topolska-Ghariani, wpraw. K. Krzysztofek, Warszawa 2007.

<sup>353</sup> Keen atakował przede wszystkim kulturę Web 2.0, opierając się na czynnym zaangażowaniu odbiorców. Krytyce poddana została między innymi Wikipedia, internetowe piractwo, blogosfera czy *Second Life*.

początku XXI wieku zdawał się przewidywać konsekwencje wpływu mediów na rozmaite formy intelektualnej aktywności człowieka:

To zacieranie granic pomiędzy publicznością a autorem, faktem a fikcją, wymysłem a rzeczywistością coraz bardziej odsuwa w cień obiektywizm. Nadejście kultu amatora spowodowało, że niezmiernie trudno określić granicę pomiędzy czytelnikiem a pisarzem, artystą a przywódcą opinii, sztuką a produktem, amatorem a ekspertem<sup>354</sup>.

Nieograniczone powielanie egzemplarzy, oparcie twórczości na pracy amatorów, radykalne łamanie praw autorskich czy promowanie wątpliwej jakości dzieł czy twórców to tylko niektóre z zarzutów, jakie pod adresem Web 2.0 sformułował amerykański badacz. Wiele z nich – co warto podkreślić – przytaczanych bywa współcześnie w dyskusjach nad sztuką mediów.

## 2.2. Autor – dzieło – odbiorca

### 2.2.1. Twórca czy wytwórca?

„Sztuka wchłania pogranicze siebie, stając się, po części, polityką, *designem* i reklamą”<sup>355</sup> – deklarowali w punkcie ósmym słynnego *Manifestu 2.0* twórcy poezji cybernetycznej<sup>356</sup>. Postulowane przez nich rozszerzenie tradycyjnej definicji literatury jako sztuki słowa o inne, pozaliterackie konteksty, każe postawić pytanie o przekształcenia, jakie pod wpływem mediów wkraczają na obszar pola praktyk artystycznych. Internet, oferując autorom możliwość nieograniczonego wręcz rozpowszechnienia ich twórczości, okazał się doskonałym kanałem dystrybuowania i promowania dzieł, a nawet – w przypadku wielu prac pisarzy amatorów – głównym bądź jedynym ich nośnikiem. W globalnym supermarkecie kultury sztuka Internetu dążyła do wypracowania takiego języka, który byłby atrakcyjny z punktu widzenia przeciętnego użytkownika sieci. Rezultatem tego zjawiska stała się popularyzacja twórczej aktywności prowadząca do powstawania licznych efemerycznych projektów, nierzadko nawet o nieustalonym autorstwie.

Poddawana oddziaływaniu mediów masowych sztuka dąży do zredefiniowania swych funkcji, a także do radykalnej zmiany miejsca autora w procesie twórczym. Jego rola bardzo często ogranicza się już tylko do wypełniania obowiązków administratora, inicjatora bądź inspiratora powstania dzieła; nie jest on jednak z pewnością ani strażnikiem jego sensu, ani nawet kreatorem

<sup>354</sup> Tamże, s. 45.

<sup>355</sup> *System dedukcyjny poezji cybernetycznej. Manifest 2.0*, [http://perfokarta.net/root/manifest\\_2.0.html](http://perfokarta.net/root/manifest_2.0.html) (dostęp: 10.12.2017).

<sup>356</sup> Tamże.

ostatecznej formy. Nie zawsze ma ponadto realny wpływ na kształt fabularny, nie decyduje o kolejności poszczególnych rozdziałów, nie konstruuje finalnej pointy. Obserwacje zmiany charakteru instancji nadawczej prowadzą do konkluzji, iż współcześnie – jak bodaj nigdy wcześniej – aktualny staje się słynny postulat Rolanda Barthes'a, głoszącego już w latach 60. XX stulecia koncepcję „śmierci autora”<sup>357</sup>. Formy takie jak literatura cybernetyczna coraz częściej podważają fakt indywidualnego autorstwa, zastępując je koncepcją twórcy zbiorowego. Niejako paralelnie ożywa idea tekstu „kolaboracyjnego”, stworzonego jednocześnie przez wielu użytkowników sieci, a także idea projektów hipertekstowych, w których to odbiorca staje się depozytariuszem sensu oraz instancją finalnie decydującą o przebiegu fabuły utworu. Niełatwo więc w tym przypadku bronić, dzisiaj kojarzonej z polem tradycyjnych praktyk artystycznych, romantycznej tezy o wyjątkowym natchnieniu, wpływającym na przebieg procesu twórczego. Awangardowość inspirowanych poetyką mediów prac sprowadza się w istocie do przełamywania tradycyjnego myślenia o sztuce w kategoriach indywidualizmu czy wyjątkowości.

### Przykład I: *Mnemotechniki* Jarosława Lipszyca

W przestrzeni sztuki mediów trudno wyodrębnić tzw. miejsca autobiograficzne, a zatem – jak definiuje je Małgorzata Czermińska – pozostawione w dziele ślady obecności autora zewnętrznego<sup>358</sup>. Zdaje się, że świadomość tego faktu posiadają też sami twórcy, czego doskonałym przykładem są chociażby *Mnemotechniki* Jarosława Lipszyca<sup>359</sup>. Ów *quasi*-artystyczny tekst, mający swą premierę w Wikiźródłach, to zbiór krótkich lirycznych utworów, skonstruowanych ze zremiksowanych ze sobą fragmentów haseł zamieszczonych w Wikipedii. We wprowadzeniu do zbioru poeta zaznacza, iż pod żadnym względem nie rości sobie prawa do nazywania siebie twórcą prezentowanego właśnie czytelnikowi tomu:

Nie jestem autorem tej książki. Nie napisałem ani jednego ze słów, które w niej przeczytacie. Ta książka ma setki autorów, a ich listę znajdziecie gdzieś pod koniec. Są na niej imiona i nazwiska, pseudonimy, numery IP. [...] Jednocześnie jednak jest to książka głęboko osobista. Bo choć wykorzystuję w niej wyłącznie cudze teksty, teksty tworzone

---

<sup>357</sup> R. Barthes, *Śmierć autora*, przeł. M.P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2.

<sup>358</sup> Por. M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.

<sup>359</sup> Por. *Mnemotechniki*, red. J. Lipszyc, <https://pl.wikisource.org/wiki/Mnemotechniki> (dostęp: 15.12.2017).

kolektywnie dla wolnej encyklopedii, to poprzez ich własną redakcję opowiadam pewną prywatną opowieść<sup>360</sup>.

Jakkolwiek zastosowaną metodę twórczą redukuje Lipszyc do lakonicznego „kopiuji”, „wkleji”, to przecież do niego należała ostateczna decyzja o połączeniu ze sobą właśnie tych, a nie innych haseł z wolnej encyklopedii. On też decydował o podziale utworu na poszczególne wersy. Rezultatem działań Lipszyca jest cykl tekstów lirycznych przypominających w swym kształcie wiersz wolny. W liryku *Tęcza grawitacji*, będącym remiksem haseł „Tęcza” oraz „Grawitacja”, czytamy:

ten artykuł dotyczy zjawiska. Zobacz też: inne znaczenia.

już u zarania cywilizacji  
ludzie zaobserwowali  
że przedmioty  
puszczone  
spa  
da  
j

ą

grawitacja jest oddziaływaniem  
załamanie  
ma kształt łuku

dyspersja refrakcja odbicie  
efekty rozpraszania zależą od różnic  
efekt może być widoczny wszędzie [...] <sup>361</sup>.

Niełatwo w sposób jednoznaczny rozstrzygnąć, czy Lipszyc pozostaje w tym konkretnym przypadku autorem, czy – jak dosadnie podkreśla to także w drukowanej wersji *Mnemotechnik*<sup>362</sup> – jedynie redaktorem tomu. Faktem jest, że poszczególne fragmenty przytoczonego powyżej wiersza skonstruowane zostały z artykułów przygotowanych wcześniej przez anonimowych autorów, współredagujących encyklopedyczne hasło w sieci. Podobne zabiegi twórcze, oparte na łączeniu ze sobą urywków cudzych tekstów w nowe dzieło,

<sup>360</sup> J. Lipszyc, *Wstęp*, [w:] *Mnemotechniki...*, dz. cyt., [https://pl.wikisource.org/wiki/Wst%C4%99p\\_\(Lipszyc\)](https://pl.wikisource.org/wiki/Wst%C4%99p_(Lipszyc)) (dostęp: 15.12.2017).

<sup>361</sup> *Tęcza grawitacji*, [w:] *Mnemotechniki...*, dz. cyt., [https://pl.wikisource.org/wiki/T%C4%99cza\\_Grawitacji](https://pl.wikisource.org/wiki/T%C4%99cza_Grawitacji) (dostęp: 15.12.2017).

<sup>362</sup> Por. *Mnemotechniki*, red. J. Lipszyc, Warszawa 2008.

stosowano już w antyku. Utwory te nazywano wówczas centonami<sup>363</sup> i odczytywano je raczej jako rodzaj twórczej zabawy, artystycznej gry. W przypadku projektu Lipszycy zdaje się jednak chodzić o coś więcej niż tylko intertekstualny dialog z internetowym medium. *Mnemotechniki* funkcjonują dziś bowiem nie tylko jako rodzaj paraartystycznej wypowiedzi, ale są ponadto swoistym rodzajem manifestu twórcy, apelującego poprzez swe teksty o wolną kulturę w sieci. Redaktor podkreśla, że prezentuje czytelnikowi dzieło otwarte, które może być punktem wyjścia do kolejnych artystycznych modyfikacji:

Ta opowieść jest opowieścią tym bardziej otwartą, że wolna licencja, na jakiej została opublikowana (znajdziecie ją gdzieś pod koniec), zaprasza nie tyle do krytyki, co do twórczego remiksu, tworzenia własnych – jednosobowych i kolektywnych – wersji<sup>364</sup>.

Choć na płaszczyźnie tekstu kategoria autorstwa w przypadku wielu tego typu prac wydaje się rozmyta i niejasna, w przestrzeni pozatekstowej twórca niezwykle silnie zaznacza swoją obecność poprzez liczne wypowiedzi postulujące rozwój kultury uczestnictwa. *Mnemotechniki* wydają się zatem nie tylko osobnym projektem artystycznym, lecz także istotnym głosem w sprawie funkcjonowania praw autorskich w sieci.

\*\*\*

W ostatnich latach, na gruncie przekształceń sztuki dokonywanych zwłaszcza pod wpływem nowych mediów, badacze dostrzegają przechodzenie od modelu określanego jako „pisarz 1.0” do modelu „pisarz 2.0”<sup>365</sup>. Zmiana ta wiąże się z rozwojem Internetu, który oddziałuje na proces twórczy jednocześnie na kilku płaszczyznach. Zdaniem Joanny Penn, w tradycyjnym ujęciu autor publikował swój tekst, rozsyłał egzemplarze recenzenckie i oczekiwał profesjonalnej opinii ze strony krytyków. W społecznym postrzeganiu jawił się przede wszystkim jako twórca książki. Na wizerunek ten wpływ miały chociażby oficjalne spotkania z czytelnikami czy uczestnictwo w tradycyjnych targach bądź wystawach, w trakcie których literat podpisywał drukowane egzemplarze swojego dzieła. Tymczasem twórca 2.0 klasyczne wieczory autorskie chętnie zastępuje formą wirtualnych dyskusji. Elżbieta Winiecka skłonna jest nawet twierdzić, że w przypadku artystów korzystających z mediów elektronicznych kategorią dominującą jest „dzielenie się” (wiedzą, talentem, doświadczeniami,

---

<sup>363</sup> Szerzej na ten temat pisze Andrzej Pająk; por. A. Pająk, *Jarosław Lipszyc. Mnemotechniki. Recenzja*, <http://www.techsty.art.pl/magazyn/magazyn5/recenzje/mnemotechniki.html> (dostęp: 15.12.2017).

<sup>364</sup> J. Lipszyc, *Wstęp...*, dz. cyt.

<sup>365</sup> Por. J. Penn, *The Blueprint For Your Online Author Platform*, <http://www.thecreativepenn.com/blueprint/> (dostęp: 15.12.2017).



tekstem)<sup>366</sup>, praktykowane przede wszystkim przy wykorzystaniu sieci. Twórca 2.0 nie jest jedynym strażnikiem sensu dzieła. Często – jak czynią to chociażby twórcy literatury lub książek publikowanych wyłącznie w sieci – autor radykalnie rozszerza swe kompetencje, zajmując się także promocją czy dystrybucją tekstów, a nawet opracowaniem ich formy graficznej. Pisarz 2.0 nadzieję pokłada nie tyle w profesjonalnej krytyce, ile w recenzjach przygotowywanych przez internautów amatorów, będących krytykami nieprofesjonalnymi, ale też żywo zainteresowanymi danym gatunkiem czy formą. Przemianom tym towarzyszy także modyfikacja twórczego doświadczenia. Jest ono stale poszerzane o rozmaite nowe aspekty poznawcze, percepcyjne czy technologiczne. Kształtuje się niejako na styku niezwykle zróżnicowanych praktyk artystycznych. W ślad za przekształceniem kategorii autorstwa zdają się iść przemiany związane z dystrybucją tekstów. Wiele z nich publikowanych jest w bardzo ograniczonym nakładzie. Niektórzy autorzy decydują się na zamieszczenie swoich prac wyłącznie w sieci, inni z kolei domagają się dystrybuowania ich na zasadzie wolnej licencji.

Próbowo zastąpienia artysty przez maszynę, wykorzystania algorytmu zamiast twórczej wyobraźni jednostki, towarzyszy – paradoksalnie – zwiększająca się stale, społeczna rola autora zewnętrznego. Jego obecność w mediach społecznościowych traktowana jest jako swoista forma autopromocji<sup>367</sup>, skandale z autorami literatury w tle coraz częściej stają się tematami goszczącymi na poświęconych celebrytom portalach plotkarskich. Jak twierdzi Dominik Antonik, autor funkcjonuje dziś jako znak, swoista „marka”<sup>368</sup>, płynnie lawirując pomiędzy sztuką a biznesem. Popularność twórcy przyciąga uwagę mediów masowych, które w kontekście biografii pisarza wspominają także o jego dorobku. W wyniku procesu konwergencji rozmaite systemy medialne współpracują ze sobą, oferując odbiorcy swobodny dostęp do informacji na temat danego twórcy, prezentowanych w różnych środkach przekazu. Konsekwencją tej strategii jest coraz częstsze powstawanie tekstów o charakterze autofikcji, łączących w sobie styl autobiograficzny oraz fikcjonalny. Przykładem tego rodzaju medialnej aktywności jest kreacja wizerunku Michała Witkowskiego, którego biografia – co wielokrotnie podkreślał sam literat – w wielu miejscach spaja się z fabułą jego tekstów<sup>369</sup>.

Autorzy inspirujący się poetyką mediów chętnie wykorzystują Internet jako narzędzie, pozwalające opisać i zdiagnozować *status quo* dzisiejszej sztuki.

---

<sup>366</sup> Por. E. Winiecka, *Pismo wobec doświadczenia uczestnictwa*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2013, z. 2, s. 65.

<sup>367</sup> Por. M. Maryl, *Kim jest pisarz (w Internecie)?*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 77–100.

<sup>368</sup> Por. D. Antonik, *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Kraków 2014.

<sup>369</sup> Por. tenże, *Autor jako marka*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 63.

Sieć funkcjonuje zatem nie tylko jako rodzaj archiwum, lecz także zwierciadła, w którym odbija się kondycja współczesnego twórcy.

### Przykład II: *Read me* Heatha Buntinga

Doskonałą ilustracją tego zjawiska jest metatekstowy projekt brytyjskiego artysty Heatha Buntinga pt. *Read me*, będący nietypową biografią, zamieszczoną w sieci. W 1998 roku stworzył on stronę internetową, opowiadającą o jego życiu przy wykorzystaniu podlinkowanych słów, mających charakter nietypowego (jak na tekst biograficzny) hiperłącza. Kliknięcie określonego leksemu odsyła czytelnika do strony internetowej, której domena składa się w całości z danego wyrazu. Na stronie artysty znajdujemy – jak mogłoby się wydawać – tylko pozornie standardową notkę poświęconą życiu artysty. W tym przypadku równie istotna jak treść wydaje się nietypowa forma przekazu:

Heath Bunting is on a mission. But don't asking him to define what it is. His CV (bored teen and home computer hacker in 80s Stevenage, flyposter, graffiti artist and art radio pirate in Bristol, bulletin board organiser and digital culture activist (or, his phrase, artist) in London (is replete with the necessary qualifications for a 90s sub-culture citizen but what s interesting about Heath is that if you want to describe to someone what he actually does there s simply no handy category that you can slot him into<sup>370</sup>.

Przykładowo, kliknięcie w wyraz „mission” powoduje otwarcie strony mission.com, wybór „simply” kieruje z kolei czytelnika do adresu simply.com. Autor, opowiadając o swym życiu, pokazuje komercyjną stronę sieci, której jako twórca jest częścią: każde, nawet – wydawać się może – mało istotne słowo, jak „in”, „to” czy „for”, ma już swój konkretny marketingowy wymiar. Modelowy autor-użytkownik Internetu pozostaje uwikłany w rozmaite zależności, współkonstruuujące jego sieciową tożsamość. Jako artysta ceniący sobie twórczy indywidualizm, żyje jednocześnie w przestrzeni splatających się dyskursów i pozostaje częścią globalnej wioski.

#### 2.2.2. Dzieło czy wytwór?

Nowoczesność ujmowała proces twórczy w kategoriach czynności prywatnej, realizowanej najczęściej w odosobnieniu, sprzyjającemu koncentracji i eksplorowaniu własnych myśli oraz odczuć. Taki typ pracy intelektualnej

<sup>370</sup> H. Bunting, «\_readme», [http://www.irational.org/\\_readme.html](http://www.irational.org/_readme.html) (dostęp: 1.12.2017).

zdecydowanie służył pogłębionej refleksji, stawiając precyzyjną technikę oraz wysublimowany styl nad szybkość i efektywność<sup>371</sup>. Wraz z rozwojem technologicznym autorzy często zarzucają pióro na rzecz najpierw maszyny do pisania, kolejno zaś osobistych komputerów, których użycie – co warto podkreślić – nie pozostaje bez wpływu na proces artystycznej kreacji. Doświadczyl tego między innymi Fryderyk Nietzsche, który dostrzegł, w jak istotnym stopniu „nasze narzędzia pisarskie współtworzą nasze myśli”<sup>372</sup>. Zmiana ta ma jednak charakter nie tylko jakościowy, ale też ilościowy. W epoce dominacji mediów społecznościowych pisany z namaszczeniem w zaciszu gabinetu dziennik zamieniony zostaje na aktualizowany w sposób mniej lub bardziej regularny blog, aktualizowany właściwie w dowolnym momencie, którego rozwój na bieżąco mogą śledzić i komentować użytkownicy sieci.

Przemianom koncepcji autora niejako paralelnie towarzyszy refleksja nad śmiercią tradycyjnej książki, sygnalizowana przez Łukasza Gołębińskiego już w 2008 roku<sup>373</sup>. Autor dowodził wówczas, że w XXI wieku jesteśmy świadkami zastępowania epoki druku przez epokę transmisji. Powszechna dostępność książki przyczyniła się do utraty jej symbolicznej wartości, czego skutkiem jest zwiększająca się popularność e-booków i e-czytników. Następstwem tego faktu stało się uwolnienie praw autorskich i dostępność wielu trudno osiągalnych wcześniej tytułów w sieci. Przemiany te z impetem wkroczyły ponadto w sferę języka; za sprawą nowych mediów popularność zaczęła zyskiwać tak zwana „polszczyzna bezogonkowa”, e-język, w którym emocje dają się wyrazić za pomocą kilku skonwencjonalizowanych znaków<sup>374</sup>. W konsekwencji nakreślonych tu przemian wiele literackich czy dziennikarskich przedsięwzięć zyskuje charakter *sui generis* intermedialnych projektów, których książka jest tylko jednym z kilku współtworzących go elementów. Poszczególnym etapom jej powstawania towarzyszą rozmaite transmedialne inicjatywy: przygotowywane na bieżąco publikacje w mediach społecznościowych, dokumentujące pracę nad projektem autorskie blogi czy wirtualne spotkania z fanami.

Niemal dekadę po opublikowaniu tekstu Gołębińskiego trudno potwierdzić słuszność wszystkich jego przewidywań. Kultura e-booków nie wyparła ani nie zastąpiła bowiem całkowicie tradycyjnej lektury. Podczas gdy część

---

<sup>371</sup> Por. E. Winięcka, dz. cyt., s. 55–56.

<sup>372</sup> Jak podaje Marcin Sieńko, myśl tę zawarł filozof w liście adresowanym do Heinricha Köselitza. Cyt. za: M. Sieńko, *Utartymi ścieżkami wiedzy – technologie naukometrii a stygmergiczny model poznawczy*, [w:] *Komunikacja naukowa w humanistyce*, red. E. Kulczycki, Poznań 2017, s. 283.

<sup>373</sup> Por. Ł. Gołębiński, *Śmierć książki. No Future Book*, Warszawa 2008.

<sup>374</sup> Wspomnieć w tym kontekście warto, że w plebiscycie na młodzieżowe słowo roku według PWN zwyciężyła kompilacja dwóch liter: XD. Symbolizuje ona uśmiech, wykorzystywany w tej formie przede wszystkim w mediach społecznościowych.

twórców rzeczywiście zdecydowała się upubliczniać swe utwory w sieci, wielu internetowych autorów pragnie z kolei wydać swój blog w ciągle jeszcze uznawanej za prestiżową formie drukowanej. Nie zmienia to jednak faktu, że pod wpływem Internetu tradycyjna książka znacząco ewoluuje i zmienia swą formę. Obok wyszukanych dzieł liberackich<sup>375</sup>, które poprzez swą wielowymiarową lekturę mogą konkurować z multimedialnymi przekazami zamieszczanymi w sieci, powstają także książki takie, jak słynna *Aromapoetry* Eduardo Kaca, w której podstawowym nośnikiem sensu pozostaje nie słowo, lecz zapach<sup>376</sup>. Głośnym echem odbiła się też koncepcja *Paper Machine*, zaprezentowana w maju 2017 roku przez francuskich artystów Marion Pinaffo i Raphaëla Pluvinage'a, będąca połączeniem tradycyjnej, drukowanej formy i elektronicznego interfejsu<sup>377</sup>. Czytelnik, czy raczej użytkownik *Paper Machine*, może wycinać, a następnie montować ze sobą poszczególne jej elementy, inne zaś dowolnie łączyć, a nawet wprawiać w ruch.

Cechą form paraartystycznych, generowanych przy użyciu mediów elektronicznych, jest swoista wydarzeniowość. Są one efemeryczne, nietrwałe i zmienne w czasie, polemicznie nastawione do Horacjańskiej koncepcji *exegi monumentum*. Materialna forma pisma czy utrwalonego na określonym nośniku dzieła wizualnego zostaje zastąpiona przez sztukę ulotną, nierzadko nawet przypadkowo wygenerowaną, w pewien sposób „przydarzającą się” twórcy i odbiorcom. Dzieło zyskuje wymiar performatywny: dynamicznie ewoluując, nie zawsze domaga się jakiegokolwiek utrwalenia. Sztuka mediów to często sztuka celowo pozbawiona materialnego nośnika. Logika nią rządząca dostosowuje się w pewnym stopniu do zasad regulujących funkcjonowanie mediów masowych. W procesie percypowania ważny staje się moment, indywidualne doznanie, nie zaś możliwość „umuzealnienia” artefaktu. W praktyce najważniejsze nie jest już konkretne medium, lecz to, co tworzy się właśnie na styku kilku interaktywnych przekazów. Nie oznacza to oczywiście, jakoby nowe formy sztuki generowanej za pośrednictwem mediów całkowicie stroniły od tradycyjnych narzędzi promocji czy wystawiennictwa. Przykładem dedykowanego im festiwalu jest organizowana corocznie w Linzu *Ars Electronica*<sup>378</sup>, której idea opiera się na pragnieniu integrowania technologii, sztuki oraz społeczeństwa.

---

<sup>375</sup> Por. Z. Fajfer, *Liberatura*, dz. cyt.

<sup>376</sup> Tom ten zawiera wiersz „zapisany” różnymi zapachami. Wystawiony został w 2011 roku.

<sup>377</sup> Por. M. Wilk, *Na styku dwóch światów. Papierowa maszyna*, <http://techsty.art.pl/?p=2172> (dostęp: 20.12.2017).

<sup>378</sup> Festiwal ten organizowany jest corocznie we wrześniu. W trakcie jego trwania nagradzani są wybitni twórcy zajmujący się między innymi kulturą cyfrową.

Sztukę mediów odróżnia od tradycyjnych form artystycznych, zazwyczaj trudny do uchwycenia, indywidualny styl przekazu. W przypadku dzieł klasycznych, utrwalonych na materialnych nośnikach, możliwość wyodrębnienia indywidualnych rysów artefaktu, pozwalających przypisać go do nazwiska konkretnego twórcy, wydaje się dla wielu autorów kwestią o priorytetowym znaczeniu. Ulubionych malarzy poznamy wszak po sposobie operowania pędzlem, zaś cenionych literatów – po niepowtarzalnym stylu wypowiedzi. Wypracowana przez artystę technika i charakterystyczny język wypowiedzi stają się elementami wyróżniającymi go na tle innych twórców danego okresu, przesądzają o jego oryginalności oraz indywidualizmie. Zgoła odmiennie kwestia ta zdaje się kształtować w przypadku form paraartystycznych powstających przy użyciu rozmaitych internetowych generatorów, które – choć są w stanie „stworzyć” utwór liryczny zgodny z formalnymi wymaganiami stawianymi przez każdy niemal gatunek literacki<sup>379</sup> – zazwyczaj nie radzą sobie z jego stylistycznym zindywidualizowaniem. Trudno oczywiście w sposób rozstrzygający stwierdzić, że takie formalne zróżnicowanie nie będzie w przyszłości możliwe do zrealizowania; mimo to jak dotąd wciąż pozostaje ono jednym z najważniejszych wyzwań, przed jakimi stają autorzy sztuki mediów.

Współcześnie kategoria dzieła poddawana bywa pod rozmaite dyskusje i eksperymenty, stawiające sobie za cel wyodrębnienie zestawu precyzyjnych kategorii, pozwalających zaklasyfikować dany utwór jako artefakt stworzony ręką człowieka bądź wygenerowany przy użyciu maszyny.

### Przykład I: A. Michael Noll, *Computer Composition with Lines*

W 1965 roku z pomysłem takim nosił się A. Michael Noll, projektując program umożliwiający wygenerowanie geometrycznego dzieła, przypominającego w swym kształcie słynną *Kompozycję z liniami* Pietra Mondriana<sup>380</sup>. Swój projekt określił jako *Computer Composition with Lines*, już w tytule sygnalizując intertekstualne nawiązanie do dzieła słynnego Holendra. Ta swoista emulacja Nolla nie zatrzymała się jednak na etapie mechanicznego wytworzenia zgodnego z matrycą artefaktu. Rezultaty swej pracy Noll przedstawił bowiem stu osobom, prosząc je o wskazanie, które dzieło zostało stworzone przez realnie istniejącego artystę, które zaś za pomocą technologii. Wyniki badania okazały się dość zaskakujące: poprawnego wskazania dokonało zaledwie 28% respondentów; 59% z kolei błędnie uznało, iż wynikiem pracy twórczej człowieka jest

<sup>379</sup> W sieci dostępnych jest wiele generatorów poezji, tworzących liryki zróżnicowane zarówno pod względem formalnym, jak i tematycznym. Por. przykładowo: <http://poetycko.eu/> (dostęp: 1.12.2017).

<sup>380</sup> Por. G.D. Taylor, *When the Machine Made Art. The Troubled History of Computer Art*, New York–London–New Delhi 2014, s. 60.

dzieło, które w rzeczywistości zostało wygenerowane automatycznie<sup>381</sup>. Eksperyment ten pokazał, jak łatwe w amatorskim odbiorze wydaje się przeoczenie różnicy między kopią a oryginałem. W badaniu Nolla „technologiczne” aspekty wygenerowanego dzieła okazały się dla odbiorców całkowicie niedostrzegalne. Maszyna odegrała zatem rolę doskonałego naśladowcy. Do właściwego funkcjonowania – podkreślmy – potrzebowała jednak wzoru, swoistej matrycy, stworzonej przez twórczy geniusz człowieka.

\*\*\*

Internet przyczynia się do tworzenia paraartystycznych tekstów-hybrid, które stawiają sobie za cel nie tyle ukazanie porządku świata, ile raczej oddanie jego chaosu, przejawiającego się w splątaniu ze sobą rozmaitych języków i dyskursów. To najczęściej formy podważające zasadność tradycyjnego podziału gatunkowego i niedające się w sposób łatwy skategoryzować przy użyciu istniejących klasyfikacji i podziałów. Przyzwyczajony do tzw. poetyki MTV odbiorca, korzystając z sieci, chętnie uprawia percepcyjny *zapping*, płynnie przemieszczając się pomiędzy fragmentarycznymi, intertekstualnymi narracjami. Demokratyzacja twórczości za sprawą nowych mediów doprowadziła do tego, że obok tekstów uznanych autorów dobrze funkcjonują dziś dzieła o niższej jakości, których współtwórcami są ich odbiorcy bądź całkowicie anonimowi internauci. Mamy zatem do czynienia z artefaktami semantycznie otwartymi, permanentnie wystawianymi na krytykę, których sens bywa stale negocjowany. Wielokrotnie zdarza się, że dzieło prezentowane jest odbiorcy w formie nieskończonej i cząstkowej, domagając się aktualizacji ze strony czytelnika. W interesujący sposób zjawisko to zdiagnozował Roy Ascott – twórca pojęcia „telematyczność”, odnoszącego się do szczególnego rodzaju komunikacji pomiędzy odległymi od siebie jednostkami, umysłami ludzkimi oraz sztuczną inteligencją<sup>382</sup>. Ascott zauważył, że wpływ mediów masowych na sztukę podważa tradycyjne założenie o istnieniu aktywnego podmiotu (twórcy, odbiorcy) i całkowicie biernego, „konsumowanego” artefaktu. Sztuka telematyczna opiera się na założeniu o interaktywności dzieła, jego responsywności ujawniającej się w odpowiadaniu na komunikaty wysyłane ze strony odbiorcy.

Zdaniem Ewy Wójtowicz, sztuka Internetu nie jest po prostu sztuką zamieszczaną w sieci. Pojęcia tego nie można też zawęzić do internetowych galerii fotografii czy malarstwa. W przekonaniu badaczki jest to raczej:

---

<sup>381</sup> Por. tamże.

<sup>382</sup> Por. R. Ascott, *Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*, ed. E.A. Shanken, Berkeley 2003.



[...] sztuka niemająca materialnego nośnika, efemeryczna, o nieostrych granicach. Są one świadomie zacierane przez jej twórców, którzy niekiedy odrzucają terminy sztuka, artysta, choć dyskurs sztuki będzie się właśnie nimi posługiwał<sup>383</sup>.

Tendencje te, sprowadzające się do zacierania jasnych granic pomiędzy nadawcą a odbiorcą, twórcą a czytelnikiem, zdają się w pewnym stopniu wpisywać w główne zasady posthumanizmu. Jak zauważa Monika Bakke, nurt tendący do zepchnięcia człowieka z centralnej pozycji; pokazuje, iż pewne aktywności – w tym także „humanistyczna” przecież ze swej natury działalność artystyczna – mogą zostać zawłaszczone przez Internet czy technologię<sup>384</sup>.

### Przykład II: Stelarc

Przykładem tego rodzaju aktywności są *performances* Stelarca, w których artysta występuje przed publicznością, demonstrując wszczepione w przedramię trzecie ucho<sup>385</sup>, mające odbierać dźwięki otaczające artystę i – pełniąc jednocześnie funkcję swoistego medium – transmitować je na dowolną odległość. W innym wystąpieniu artysta przechadza się po scenie z trzecim ramieniem, poruszającym się zgodnie z intencją autora. Stelarc pokazuje, że obok ciała przynależącego do sfery biologii istnieje również ciało funkcjonujące pod wpływem technologii i mediów. Obie te sfery połączone zostają nie tylko przez twórczą wyobraźnię artysty, lecz także za sprawą ścisłej współpracy świata kultury ze światem nauki.

### Przykład III: Lynn Hershman Leeson

Nie sposób, oczywiście, wspomnieć tu o wszystkich twórczych realizacjach, inspirowanych związkami człowieka ze światem mediów i techniki, niemniej jednak przywołać warto z pewnością prace amerykańskiej artystki Lynn Hershman Leeson, która wielokrotnie w swej twórczości podejmowała temat skomplikowanych relacji łączących człowieka z technologią. Jednym z ważniejszych zagadnień poruszanych w jej pracach jest pokazanie rozmaitych zagrożeń, jakie spotykają ludzkie ciało ze strony środków masowego komunikowania. Artystka zgłębia kwestie takie, jak medialny *voyeryzm*, konsumpcjonizm, relacje między jednostką a medium. Ważnym projektem Leeson poruszającym tę

---

<sup>383</sup> E. Wójtowicz, *Net art: sztuka wobec interaktywności*, <http://www.techsty.art.pl/magazyn/net-art-sztuka-wobec-interaktywnosci.htm> (dostęp: 21.12.2017).

<sup>384</sup> Por. M. Bakke, *Bio-transfiguracje: sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010, s. 17.

<sup>385</sup> Por. M. Featherstone, *Introduction*, [w:] *Body Modification*, ed. M. Featherstone, London 2000, s. 10.



problematykę jest instalacja wideo pt. *Lorna*, traktująca o kwestii uzależnienia kobiety od korzystania z mediów<sup>386</sup>.

\*\*\*

Na gruncie sztuki mediów człowiek coraz częściej dzieli kategorię autorstwa z maszyną i specjalnie stworzonym algorytmem, którego celem jest wygenerowanie pożądanego przez nadawcę tekstu. O tym, że zjawisko to nie pozostaje wyłącznie incydentalnym pomysłem kilku twórców, a jest już ugruntowanym historycznie kierunkiem, świadczy fakt powstania w 1968 roku w Londynie Computer Arts Society, stawiającego sobie za cel promowanie i popularyzowanie sztuki tworzonej przy użyciu komputera. W przypadku tego rodzaju działalności twórczej mamy do czynienia ze swoistą dematerializacją dzieła, a jednocześnie z rozszerzeniem jego oddziaływania do globalnej skali. Na zależności pomiędzy sztuką Internetu a posthumanizmem zwraca uwagę Urszula Pawlicka, pisząc:

Literatura cyfrowa w kontekście badań posthumanistycznych nabiera innego charakteru. Przystaje być traktowana jako autonomiczna forma tworzona na „marginesach Internetu”, lecz staje się żywym działaniem podmiotów ludzkich i urządzeń nowomediálních, które są w stanie powiedzieć o świecie znacznie więcej niż zapisany tekst na kartce papieru. Kolektyw twórczy – człowiek i komputer – to nowa forma aktywności, podkreślająca przesunięcie centralnej pozycji człowieka<sup>387</sup>.

Współczesny człowiek stawiany bywa permanentnie przed koniecznością dokonywania wyboru, zaś zakres oferowanych mu dóbr i możliwości zależy w dużej mierze od kompetencji wybierającego. Konsekwencją rozwoju technologicznego jest coraz powszechniejsza dostępność dóbr kultury, które przestają już przynależeć przede wszystkim do sfery elit. Odbiorcą demokratycznej ze swej natury sztuki mediów jest *everyman*, otwarty na możliwość towarzyszenia artyście na poszczególnych etapach procesu twórczego.

### 2.2.3. Odbiorca czy użytkownik?

Wraz z rozwojem paraartystycznych form medialnych i towarzyszącej im ewolucji koncepcji autora, przekształceniu i wzmocnieniu ulega także status odbiorcy. Zapowiedzią tej tendencji było przyznanie w 2006 roku tytułu „Człowieka roku” tygodnika „Time” każdemu użytkownikowi Internetu, określone

---

<sup>386</sup> Por. L. Hershman, *Private I: An Investigator's Timeline*, [w:] *The Art and Films of Lynn Hershman Leeson: Secret Agents, Private I*, ed. M. Tromble, Berkeley 2005, s. 78.

<sup>387</sup> U. Pawlicka, *Na marginesie rozważań o literaturze cyfrowej w kontekście posthumanizmu*, <http://www.sdk.pl/wakat/nr22/UrszulaPawlicka.html> (dostęp: 1.12.2017).

ogólną kategorią „You” (z ang. „ty” lub „wy”)<sup>388</sup>. Decyzję tę uzasadniano faktem, że odbiorca nowych mediów przestaje pełnić wyłącznie funkcję biernego konsumenta oferowanych mu treści. W kulturze uczestnictwa czytelnik zapraszany jest do współtworzenia dzieła poprzez generowanie treści tudzież wybór któregoś z zaproponowanych przez zewnętrznego autora wariantów. Granica między twórcą a odbiorcą staje się płynna: za sprawą for internetowych ten, kto tworzy, za moment może stać się jednocześnie komentatorem prac innego autora. Espen Aarseth tego rodzaju twórczość określa mianem ergodycznej, a zatem w pełni zależnej od podejmowanych przez czytelnika decyzji<sup>389</sup>. Zjawisko to – co warto podkreślić – oceniane jest w sposób ambiwalentny. Z jednej strony Aarseth dostrzega jego kulturowy potencjał i nowatorski charakter, z drugiej zaś zauważa wiele zagrożeń, związanych z przyznaniem tak szerokiej kompetencji amatorowi.

Współczesny odbiorca medialnych form paraartystycznych pod wieloma względami wpisuje się w schemat omówionej przez Grzegorza Zyzika figury *flâneura* 2.0. Nawiązując do dziewiętnastowiecznej koncepcji Baudelaire'owskiego spacerowicza, kontemplującego miejską przestrzeń, badacz odnajduje jej twórczą reinterpretację we współczesnej kulturze:

*Flâneur* 2.0 nie poprzestaje na widowiskowości świata realnego i angażuje w swoją wnikliwą obserwację technologię, która daje mu dostęp do danych ze świata cyfrowego. Dopiero wtedy tworzy własne widowisko, czerpiąc inspirację z dwóch równorzędnych światów<sup>390</sup>.

Realna podróż i towarzyszące jej obserwacje miejskiej rzeczywistości w koncepcji *flâneura* 2.0 zamienione zostają na podróż w przestrzeni wirtualnej. Twórczość postinternetowa jest dla niego przedmiotem kontemplacji, ale też sposobem tworzenia informacji oraz dzielenia się nią z innymi użytkownikami. Efekty wirtualnego spaceru mają charakter ulotny i nietrwały; w procesie tym liczy się bowiem kontemplacja *hic et nunc*; natychmiastowe doświadczanie i konsumowanie wrażeń.

Na gruncie sztuki mediów dostrzegalna jest dziś idea określana jako pro-am (ang. *professional and amateur*), związana z profesjonalizacją amatorstwa.

---

<sup>388</sup> Jak donosił w 2006 „Time”: „In 2006, the World Wide Web became a tool for bringing together the small contributions of millions of people and making them matter” („W 2006 roku sieć WWW stała się narzędziem łączącym ze sobą wkład milionów ludzi i czyniącym ich istotnymi”), <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1570810,00.html> (dostęp: 2.12.2017).

<sup>389</sup> Por. E. Aarseth, *Cybertekst. Spojrzenia na literaturę ergodyczną*, Kraków–Bydgoszcz 2014, s. 21–23.

<sup>390</sup> Por. G. Zyzik, *Flâneur* 2.0, „Polisemia” 2014, nr 12, <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/NUMER-12014-12/grzegorz-zyzik--flneur-20> (dostęp: 18.12.2017).

Jej rozwój wiąże się z faktem, iż publiczność bardzo często w sposób aktywny uczestniczy w procesie generowania rozmaitych przekazów, z zaangażowaniem śledzi poszczególne etapy ich powstawania. Zakłada to bliską współpracę twórcy z użytkownikami mediów, którzy otrzymują możliwość oceniania powstającego komunikatu, a ponadto nierzadko zyskują realny wpływ na jego kształt. Profesjonalny autor nie wyklucza już współpracy z amatorem. Często też korzysta z jego wskazówek i kompetencji, oddając mu nawet władzę nad tworzonym przez siebie artefaktem<sup>391</sup>. Tendencja ta zauważalna jest dzisiaj nie tylko w przestrzeni sztuki, lecz także mediów masowych, dowartościowujących otrzymywane na bieżąco informacje od swych użytkowników.

### 2.3. Media jako inspiracja dla sztuki – poszukiwania badaczy

Zagadnienie wpływu mediów na rozwój nowych nurtów w sztuce w ciągu ostatnich lat wielokrotnie zajmowało uwagę badaczy. Nie sposób, oczywiście, w tak krótkim studium przedstawić wszystkich zasługujących na uwagę prac; stąd przedmiotem naszego zainteresowania czynimy głównie te pozycje, które w sposób syntetyczny i przekrojowy próbują mierzyć się z analizowanym zagadnieniem. Obok rozpraw *stricte* teoretycznych, skupionych wokół historii czy estetyki, w ostatnich latach publikowane są również opracowania ogólniejsze, próbujące zrekonstruować swoisty kanon sztuki sieci<sup>392</sup>. Pracą o takim charakterze jest książka pt. *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów*<sup>393</sup> pod redakcją Piotra Zawojskiego. Publikacja ma ambicję skatalogowania kanonicznych – zdaniem autorów – dzieł, przynależących do analizowanego nurtu. Odnotować należy, że tego rodzaju pomysły znajdowały swą realizację już wcześniej w sieci, by wspomnieć tylko o witrynie Rhizome (<http://rhizome.org>), której twórcy zajmują się systematyzowaniem i analizowaniem artefaktów powstających w obszarze sztuki cyfrowej<sup>394</sup>. Ogromne zasługi na tym polu ma również Korporacja Ha!art, przygotowująca numery monograficzne, próbujące w sposób syntetyczny opisać przemiany, jakie we współczesnej kulturze następują pod wpływem rozwoju narzędzi komunikowania<sup>395</sup>.

Związki mediów ze sztuką sygnalizował w swych pracach już Marshall McLuhan, który kwestię tę uczynił jednym z ważniejszych elementów swej ob-

---

<sup>391</sup> Słowo „amator” ma dwojakie znaczenie: odnosi się zarówno do dyletanta i nieprofesjonalisty, jak i pasjonata określonego tematu czy zagadnienia.

<sup>392</sup> Por. *Hiperteksty literackie. Literatura i nowe media*, red. P. Marecki, M. Pisarski, Kraków 2011.

<sup>393</sup> Por. *Klasyczne dzieła sztuki...*, dz. cyt.

<sup>394</sup> Por. <http://rhizome.org/programs/> (dostęp: 24.12.2017).

<sup>395</sup> Por. „Ha!art” 2012, nr 1 (*Estetyka szumów*).

szerzej refleksji medioznawczej<sup>396</sup>. Kalina Kukielko, wnikliwie przeanalizowała rozproszone w tekstach myśliciela uwagi poświęcone wzajemnemu przenikaniu się form artystycznych i technologii, dostrzegła, iż McLuhan nie pozostawił co prawda systematycznych wywodów na ten temat, wielokrotnie powracał jednak do tej kwestii na marginesie swych głównych rozważań. Bliska była mu zwłaszcza idea determinizmu technologicznego, która zakładała, że kulturę formują dominujące w niej w danym momencie sposoby komunikacji. Wraz z pojawieniem się mediów elektronicznych – stwierdził McLuhan na kartach *Verbi-voco-visual explorations*<sup>397</sup> – ludzka percepcja zyskuje charakter synestetyczny, dając odbiorcy możliwość jednoczesnego zaangażowania wszystkich zmysłów. Mediom masowym udało się więc w stosunkowo niedługim okresie skutecznie zrealizować w praktyce to, o czym od wieków marzyli artyści:

Synestezja [...] przez długi czas wydawała się zachodnim poetom, malarzom i artystom czymś zupełnie nieosiągalnym. [...] Nie byli oni przygotowani na to, że ich marzenie ziści się w codziennym życiu dzięki estetycznemu działaniu radia i telewizji. Jednak to właśnie te potężne przedłużenia [...] umożliwiły człowiekowi Zachodu odbywanie codziennych sesji synestezji<sup>398</sup>.

Synestetyczny sposób percepcji charakteryzuje – w świetle ustaleń badacza – zarówno nowe media, jak i inspirującą się ich przekształceniami sztukę. McLuhan – co warto podkreślić – nie traktuje jej jako bytu w pełni autonomicznego i autotelicznego; przyznaje jej natomiast niezwykle istotną funkcję społeczną:

[...] sztuka podobnie jak radar działa jako „system wczesnego ostrzegania”, uzbrajając nas w zdolność odkrywania celów społecznych i psychicznych w ich kolejności pojawiania się i umożliwiając przygotowanie się do zmierzenia się z nimi<sup>399</sup>.

Zdaniem McLuhana, reagująca na przekształcenia mediów sztuka ma na celu uwrażliwienie i przygotowanie odbiorcy na zmiany zachodzące za sprawą środków masowego komunikowania w otaczającej go rzeczywistości. W tym ujęciu pełni ona zatem funkcję pomostu pomiędzy światem realnym a kreowanym przez media – jego wirtualnym odbiciem.

Jedną z ważniejszych i głośniejszych publikacji próbujących w sposób syntetyczny scharakteryzować główne założenia sztuki mediów jest książka Mar-

---

<sup>396</sup> Por. K. Kukielko, *Sztuka w teorii mediów Marshalla McLuhana*, „Media, Kultura, Społeczeństwo” 2009, nr 1, s. 7–21.

<sup>397</sup> Por. tamże, s. 11.

<sup>398</sup> M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. N. Szczucka, Warszawa 2004, s. 406.

<sup>399</sup> Cyt. za: K. Kukielko, dz. cyt., s. 16.

ka Tribe'a oraz Reeny Jany pt. *New Media Art*<sup>400</sup>, w której badacze skupiają się między innymi na wyczerpującym opisanu genezy analizowanego zjawiska. Co ciekawe, jego początki wiążą z ostatnimi dekadami XX wieku, na który to okres przypada dynamiczny rozwój Internetu. Hipoteza ta – co warto podkreślić – sprowokowała liczne głosy polemiczne. Krytycznie do niej ustosunkował się między innymi Zawojski. Argumentował, że takie usytuowanie początków sztuki sieci jest błędne, co wynika przede wszystkim z przypadającego już na połowę wieku XX rozwoju takich form, jak wideo art, które również obficie czerpały z rozwoju mediów. Co więcej, w opinii badacza, intermedialne formy artystyczne nie powinny być trwale przypisane do jednego medium (Internetu). Idea konwergencji nakazuje bowiem postawić pod znakiem zapytania czystość gatunkową poszczególnych artefaktów sztuki mediów, których kształt jest wypadkową oddziaływania na siebie rozmaitych środków masowego komunikowania.

Analiza związków mediów i literatury wyczerpująco przedstawiona została w książce Maryli Hopfinger pt. *Literatura i media. Po 1989 roku*<sup>401</sup>. Badaczka omawia w niej oddziaływanie takich mediów, jak radio i telewizja, na twórczość literacką, jeden z rozdziałów poświęcając także literaturze sieci. Na przekształcenia mediów i piśmiennictwa artystycznego spogląda Hopfinger w sposób paralelny, dzięki czemu udaje się jej pokazać ewolucję wzajemnych powiązań pomiędzy tymi sferami, dostrzegalną na płaszczyźnie treści, a także języka. Związki mediów i literatury sygnalizowane były ponadto w kilku ważnych, niedawno opublikowanych pracach zbiorowych, by wspomnieć tylko tomy *Od dzieła do przestrzeni zjawisk. Literatura w mediach. Media w literaturze*<sup>402</sup>, *Tekst (w) sieci*<sup>403</sup> czy *Estetyka wirtualności*<sup>404</sup>.

W ostatnich latach badaczy zajmowała ponadto kwestia ontologii sztuki mediów i wiążąca się z nią konieczność poczynienia terminologicznych ustaleń co do samego pojęcia (ang. *new media art*). Namysł nad tym zagadnieniem podjął Domenico Quaranta w swojej rozprawie pt. *Beyond New Media Art*, utyskując na brak precyzyjnych rozstrzygnięć w stosowanym przez twórców i badaczy nazewnictwie<sup>405</sup>. Obok form „sztuka (nowych) mediów” wykorzystywane bywają określenia takie, jak: „electronic art”, „multimedia art”, „computer art”, „virtual art” czy „cyber art”, które – zdaniem badacza – pod żadnym

---

<sup>400</sup> Por. M. Tribe, R. Jana, *New Media Art*, Köln 2006.

<sup>401</sup> Por. M. Hopfinger, *Literatura i media. Po 1989 roku*. Warszawa 2010.

<sup>402</sup> Por. *Od dzieła do przestrzeni zjawisk. Literatura w mediach. Media w literaturze*, red. K. Taborska, W. Kuska, Gorzów Wielkopolski 2013.

<sup>403</sup> Por. *Tekst (w) sieci*. 1: *Tekst, język, gatunki*, red. D. Ulicka, Warszawa 2009; *Tekst (w) sieci*. 2: *Literatura, społeczeństwo, komunikacja*, red. A. Gumkowska, Warszawa 2009.

<sup>404</sup> Por. *Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005.

<sup>405</sup> Por. D. Quaranta, *Beyond New Media Art*, Brescia 2013, s. 33.

względem nie powinny być traktowane synonimicznie<sup>406</sup>. Quaranta – co warto podkreślić – pozostaje wyraźnie sceptyczny przede wszystkim co do możliwości posługiwania się określeniem „sztuka nowych mediów” między innymi ze względu na fakt, iż pojęcie „nowości” ma tutaj charakter względny<sup>407</sup>. Interesujące ustalenia na ten temat formułuje także Piotr Celiński, zauważając, że wpływ mediów na sztukę wiąże się z jej podporządkowaniem się logice wykorzystywanego narzędzia:

[...] przedmioty medialne i dzieła sztuki mediów okazały się nie mieścić w dotychczasowym kanonie form i materii artystycznego wyrazu [...]. W ten sposób sztuka czy szerzej: kultura znalazły się wewnątrz mediów – zostały zmediatyzowane, wchłonięte przez medialne gramatyki i reguły<sup>408</sup>.

Pytanie o definicję sztuki nowych mediów powraca ponadto w obszernym szkicu Pierre'a-Yves'a Desaiwe'a, w którym badacz wymienia trzy podstawowe czynniki warunkujące powstanie dzieła mieszczącego się w tej kategorii: „Trois concepts distincts sont ici réunis: l'utilisation à des fins artistiques de l'informatique, l'interactivité, et l'interconnectivité des ordinateurs via des réseaux”<sup>409</sup>. Sztuka sieci obejmuje – zdaniem badacza – te formy, które nie tylko czerpią z rozwoju Internetu, lecz także niezwykle często czynią go przedmiotem swej artystycznej metarefleksji. Desaiwe analizuje ponadto przemiany, jakie wraz z rozwojem net artu pojawiły się (bądź niechybnie pojawić się powinny) w przestrzeni muzeów i galerii. Postuluje, by nowe artefakty, tak silnie korespondujące z duchem czasów, w jakim powstają, przestały być w końcu ignorowane przez instytucje. Należy – zdaniem badacza – zaniechać traktowania ich jako nazbyt efemerycznych i zastanowić się nad sposobami ich instytucjonalnego ocalenia dla kolejnych pokoleń.

Christiane Paul dokonuje próby kategoryzacji sztuki mediów, wyróżniając w jej obszarze, po pierwsze: grupę dzieł wykorzystujących technologię cyfrową jako proste narzędzie dystrybuowania przekazu; po drugie: grupę dzieł traktujących medium jako rodzaj materii dzieła. Do pierwszej kategorii zaliczone zostają artefakty, których samo powstanie warunkowane jest wykorzystaniem cyfrowych nośników. Mowa tutaj chociażby o reprodukcjach fotograficznych, poddających się nieskończonej liczbie multiplikacji. Drugą grupę współtworzą natomiast dzieła aktywizujące interaktywny wymiar technologii cyfrowej;

---

<sup>406</sup> Por. tamże, s. 34.

<sup>407</sup> Por. tamże, s. 36.

<sup>408</sup> P. Celiński, *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych*, Lublin 2013, s. 22.

<sup>409</sup> „Istnieją tu trzy różne koncepcje: wykorzystanie technologii informacyjnej do celów artystycznych, interaktywność oraz połączenie komputerów za pośrednictwem sieci”. P.-Y. Desaiwe, *L'art des nouveaux médias: défi et opportunité pour la muséologie d'art*, „Culture & Musées” 2010, no. 16, s. 115.



opierające się na zasadach partycypacji oraz podlegające najróżniejszym modyfikacjom ze strony odbiorcy<sup>410</sup>. Mają one najczęściej wymiar transdyscyplinarny i intermedialny, gdyż wykraczają znacząco poza tradycyjne formy artystyczne. Sztuka mediów dąży do integracji dwóch obszarów: doświadczenia artystycznego oraz poznania naukowego. W wielu przypadkach dochodzi do włączenia istniejących już form i gatunków w nowy – wykreowany właśnie przez technologię – kontekst. Stąd przykładowo, obok tradycyjnego autoportretu, tak dynamicznie rozwija się dzisiaj jego elektroniczna odmiana: *selfie art*. O tym, że nie jest ona już wyłącznie formą twórczej zabawy, świadczy fakt, iż artystyczne *selfie* polskiej autorki Klaudii Cechini zostało włączone do albumu Toma Anga, pt. *Photography: The Definitive Visual History*, zbierającego najważniejsze dokonania sztuki fotograficznej ostatnich dwustu lat<sup>411</sup>.

Na gruncie polskich badań obszerne analizy poświęcone sztuce postinternetowej przedstawia Grzegorz Dziamski<sup>412</sup>, który teorię intermedialności sytuuje w kontekście dziewiętnastowiecznej idei korespondencji sztuk. Badacz stawia pytanie, czy współcześnie nie należałoby przewartościować tradycyjnych sposobów postrzegania sztuki i dzieła w kategoriach medialnych, zastępując to z gruntu modernistyczne myślenie dogmatycznym założeniem o multimedialności współczesnej kultury<sup>413</sup>. W ocenie i krytyce prac powstających w obszarze sztuki mediów istotne staje się zwrócenie uwagi na to, co przez wybór określonego medium chcą powiedzieć artyści, jaki jest ich stosunek do nośnika, a także, w jaki sposób go funkcjonalizują.

Istotne ustalenia dotyczące związków pomiędzy mediami a sztuką przynoszą prace Ryszarda W. Kluszczyńskiego<sup>414</sup>, którego badania ogniskują się między innymi wokół pojęcia interaktywności sztuki oraz kwestii związanych z estetyką przekazów medialnych. Pierwsze ze wspomnianych zagadnień zostaje przez autora omówione w pracy pt. *Sztuka interaktywna*<sup>415</sup>, gdzie w sposób krytyczny Kluszczyński nakreśla teoretyczne podstawy funkcjonowania tego pojęcia oraz wyjaśnia przyczyny jego niebywałej kariery na gruncie współczesnej humanistyki. Sugestywnym potwierdzeniem słuszności sformułowań badacza co do popularności form interaktywnych jest apostrofa *interact or die*, użyta w tytule jednej z publikacji poświęconych tej problematyce<sup>416</sup>.

<sup>410</sup> Por. Ch. Paul, *L'Art numérique*, Paris 2004.

<sup>411</sup> Por. T. Ang, *Photography: The Definitive Visual History*, London 2014.

<sup>412</sup> Por. G. Dziamski, dz. cyt.

<sup>413</sup> Por. tamże, s. 43.

<sup>414</sup> Por. R.W. Kluszczyński, *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka mediów*, Kraków 2001; R.W. Kluszczyński, *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999; R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010.

<sup>415</sup> Tenże, *Sztuka interaktywna*, dz. cyt.

<sup>416</sup> Por. tamże, s. 8.



Badacz proponuje, by w dyskursie naukowym precyzyjnie odróżnić sztukę multimedialną od sztuki hipermedialnej, tę drugą wiążąc właśnie z interaktywnością tworzonych artefaktów<sup>417</sup>.

Kategorię interaktywności centralnym elementem funkcjonowania sztuki nowych mediów czyni także Katarzyna Wejman. Praca badaczki nie rości sobie ambicji do omówienia wspomnianego nurtu *en général*, lecz jedynie tych jego realizacji, które zogniskowane są wokół problematyki ciała, traktowanego jako przestrzeń „zetsknięcia się tego, co wirtualne i realne”<sup>418</sup>. Wejman, analizując sztukę tworzoną za pomocą narzędzi cyfrowych, podkreśla, iż zarówno w procesie jej tworzenia, jak też percypowania, kluczową kwestią staje się fizyczne wykorzystanie ciała. Jego zadaniem jest nie tylko wywołanie interakcji, często bowiem staje się ono istotnym elementem samego dzieła, twórczo wpisując się w jego strukturę.

Istotnym głosem dotyczącym związków mediów masowych z formami artystycznymi są publikacje Ewy Wójtowicz: *Net art* z 2008 roku<sup>419</sup>, będąca *sui generis* przewodnikiem po sztuce sieci, oraz *Sztuka w kulturze postmedialnej* z 2016 roku<sup>420</sup>, w sposób panoramiczny portretująca przekształcenia, jakim uległa działalność artystyczna pod wpływem mediów. Warto zauważyć, że analizowane zjawisko badaczka rozważa między innymi w kontekście teorii kultury remiksu, jak też – co równie interesujące – w perspektywie wcześniejszych nurtów artystycznych, w istotny sposób inspirujących powstanie i rozwój sztuki sieci. Wspomnieć w tym kontekście należy przede wszystkim dwudziestowieczne awangardowe formy artystyczne oraz sztukę konceptualną, twórczo oddziałujące na późniejsze formy artystyczne. Wójtowicz dokonuje ponadto ważnego chronologicznego uporządkowania analizowanego zjawiska, przedstawiając jego genezę i charakteryzując pierwsze powstałe w tym nurcie prace<sup>421</sup>.

Jedną z książek starających się w sposób kompleksowy uchwycić zależności między nowym medium a twórczością literacką jest *Liternet.pl* pod redakcją Piotra Mareckiego<sup>422</sup>. Przywołać warto przede wszystkim, przedrukowaną w tomie, interesującą dyskusję, jaka na początku XXI stulecia zainicjowana została na szpaltach „Gazety Wyborczej” artykułem Jarosława Klejnockiego zatytułowanym *Ekscytujący terror wolności. Internet a literatura*, w którym krytyk wyraził opinię, że życie literackie w sieci pod wieloma względami podobne

<sup>417</sup> Por. R.W. Kluszczyński, *Estetyka...*, dz. cyt., s. 11.

<sup>418</sup> Por. K. Wejman, *Interaktywna sztuka nowych mediów – eksperyment na ciele odbiorcy*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski” 2013, nr 4, s. 73–92.

<sup>419</sup> Por. E. Wójtowicz, *Net art*, Kraków 2008.

<sup>420</sup> Por. też, *Sztuka w kulturze postmedialnej*, Gdańsk 2016.

<sup>421</sup> Por. też, *Net art*, dz. cyt.

<sup>422</sup> Por. *Liternet.pl*, red. P. Marecki, Kraków 2003.

jest do działalności „bruLionu”<sup>423</sup>. Analogię pomiędzy nimi dostrzegał Klejnocki w respektowaniu nieprofesjonalnego czytelnika oraz w wyjątkowej swobodzie stylistycznej tworzonych dzieł. Z ostrą polemiką w stosunku do tekstu Klejnockiego wystąpił Lipszyc w artykule pt. *Raczej Poświatowska*, zarzucając autorowi *Ekscytującego terroru...* brak dogłębnej znajomości analizowanej problematyki<sup>424</sup>. Już w roku 2002 Lipszyc przestrzegał, że w dyskusji nad tym zagadnieniem konieczne staje się wprowadzenie wyraźnego rozróżnienia na literaturę sieci oraz literaturę w sieci. Podkreślał ponadto, jak dużym wyzwaniem dla krytyków i badaczy jest odnalezienie w gąszczu amatorskiej internetowej twórczości tekstów nowatorskich i wartościowych.

## 2.4. Funkcje środków masowego przekazu w kontekście sztuki mediów

Wypracowane dotychczas klasyfikacje funkcji środków masowego przekazu akcentują zobowiązanie mediów do dystrybuowania informacji kulturalnych oraz promowania na szeroką skalę aktywności związanych ze sztuką. Na gruncie nauki o komunikowaniu trudno jednak doszukiwać się typologizacji, która – odpowiadając na obserwowane w ostatnich latach przekształcenia mediów cyfrowych – ujmowałaby w wyczerpujący sposób ich bezpośredni wpływ na kształt powstających artefaktów. Już w tradycyjnej klasyfikacji Harolda Lasswella pojawia się postulat mówiący, iż media służą między innymi przekazywaniu kolejnym pokoleniom dorobku kulturalnego<sup>425</sup>. W podobny sposób zadanie to określają: Tomasz Goban-Klas – wskazujący, że obowiązkiem środków masowego komunikowania jest transmisja kultury<sup>426</sup> – oraz Maciej Mrozowski, piszący o międzypokoleniowym przekazywaniu dziedzictwa<sup>427</sup>. Jak zauważa Walery Pisarek, w analogicznym tonie na temat niniejszego zagadnienia wypowiada się także UNESCO, wśród tradycyjnych funkcji mediów wskazując właśnie transmisję kultury<sup>428</sup>. Przygotowany przez tę organizację w 1980 roku raport, opublikowany pod nazwą *Many Voices. One World*, w istotny sposób doprecyzowuje i rozszerza kulturalną misję mediów. Jego twórcy akcent kładą przede wszystkim na promocję kultury, przez co ro-

---

<sup>423</sup> Por. J. Klejnocki, *Ekscytujący terror wolności. Internet a literatura*, „Gazeta Wyborcza” 2002, nr 150, s. 16–17.

<sup>424</sup> Por. J. Lipszyc, *Raczej Poświatowska*, [w:] *Liternet...*, dz. cyt., s. 248–253.

<sup>425</sup> Por. M. Mrozowski, *Media masowe. Władza, rozrywka i biznes*, Warszawa 2011, s. 113.

<sup>426</sup> Por. T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa 2009, s. 123.

<sup>427</sup> Por. M. Mrozowski, dz. cyt., s. 115–116.

<sup>428</sup> Por. W. Pisarek, *Wstęp do nauki o komunikowaniu*, Warszawa 2008, s. 181.

zumieć należy nie tylko informowanie o istotnych wydarzeniach, lecz także kształtowanie potrzeb estetycznych czy wyobraźni odbiorców<sup>429</sup>. Wspomniane tutaj cele wpisują się w znacznej mierze w założenia misji mediów publicznych w Polsce, które także zobowiązane są do popierania twórczości artystycznej i przyczyniania się do rozwoju rodzimej kultury<sup>430</sup>.

Typologizacja Charlesa Wrighta opiera się na założeniu o wpływie mediów na nawiązywanie kontaktów kulturalnych. Badacz akcentuje ich rolę jako dostarczyciela treści rozrywkowych. Ustalenia Wrighta sygnalizują już pewne wyraźne obawy i niepokojące tendencje: propagowane przez media wzorce prowadzić mogą w prostej linii do marginalizacji kulturalnej różnorodności i szczególnego dowartościowania kultury masowej<sup>431</sup>. Do problemu tego odnosi się też typologizacja zaproponowana przez Janusza Gajdę, który wymienia w obrębie kulturotwórczej roli mediów aż pięć szczegółowych funkcji. Wśród nich znajdują się: funkcja interpersonalna, wzorcotwórcza, stymulacyjna, ludyczna oraz – co istotne – funkcja związana z obowiązkiem rozpowszechniania różnorodnych treści. Gajda wskazuje ponadto, że niełatwo w sposób precyzyjny wyznaczyć granicę pomiędzy rozrywkową a edukacyjną funkcją mediów<sup>432</sup>.

Przywołane tutaj typologizacje łączą przede wszystkim myślenie o mediach jak o rodzaju pasa transmisyjnego, przekazującego wartości i wzorce kulturowe od nadawcy do odbiorcy komunikatu. Tymczasem oddziaływanie mediów na sztukę, a zwłaszcza na powstawanie dzieł artystycznych w przestrzeni ukształtowanej przez Web 2.0, postrzegane powinno być współcześnie wieloaspektowo. Media stają się bowiem także narzędziem interaktywnych praktyk twórczych. Jak zauważył Denis McQuail, środki masowego przekazu zyskały zdolność nawiązywania wielostronnego dialogu: służą nie tylko do odbioru tekstów kultury, lecz także do ich modyfikacji oraz redystrybucji<sup>433</sup>. Prócz wspomnianej już wcześniej promocji twórców i rodzimej kultury, środki masowego przekazu przyczyniają się zatem również do popularyzowania określonych form, gatunków i nazwisk, informując o jednych i równocześnie przemilczając inne. Wpływ ten, zdaniem Edwarda Kasperskiego:

---

<sup>429</sup> Por. tamże.

<sup>430</sup> Mowa o Ustawie o radiofonii i telewizji z 29 grudnia 1992 roku, która zobowiązuje Polskie Radio oraz Telewizję Polską do wypełniania misji nadawcy publicznego.

<sup>431</sup> Por. I. Michalak, *Funkcjonalizm amerykański w nauce o komunikowaniu*, [w:] *Nauka o komunikowaniu. Podstawowe orientacje teoretyczne*, red. B. Dobek-Ostrowska, Wrocław 2001, s. 49.

<sup>432</sup> Por. J. Gajda, *Media w edukacji*, Kraków 2010, s. 63.

<sup>433</sup> Por. D. McQuail, *Teoria komunikowania masowego*, przeł. M. Bucholc, A. Szulżycka, Warszawa 2007, s. 156.

[...] okazał się wielotorowy i głęboki, gdyż media – zwłaszcza najnowsze, najbardziej zaawansowane technologicznie – stały się ogniwami uczestniczącymi i pośredniczącymi we wszystkich fazach powstawania i nagradzania literatury. Medialna recepcja i ocena (w tym intensywna, nierzadko skandalizująca reklama, nagłośnienie, *publicity*) stały się wpływowym czynnikiem stanowiącym o sukcesie lub porażce dzieła, a tym samym o awansie albo degradacji autora<sup>434</sup>.

Tymczasem często właśnie na gruncie sztuki dokonuje się prób demaskowania roli mediów masowych we współczesnym społeczeństwie. Formy artystyczne i paraartystyczne stają się zatem rodzajem lustra, w którym odbijają się poszczególne elementy kultury medialnej. Przykładem tego zjawiska był chociażby słynny *hoax*<sup>435</sup> pod nazwą „Czeski sen”<sup>436</sup> z 2004 roku i traktujący o nim film dokumentalny. Wykreowane za sprawą prasy, radia i telewizji fałszywe wydarzenie, związane z otwarciem nowego supermarketu w Czechach, w sposób twórczy obnażyło zarówno mechanizmy funkcjonowania mediów masowych, jak też sposób działania ich odbiorców.

## 2.5. Media a sztuka – płaszczyzny oddziaływania

Wpływ prasy na twórczość artystyczną dostrzegano (zazwyczaj jeszcze z dużym niepokojem) już w wieku XIX. Od tego momentu stopniowo rozszerzał się on wraz dynamicznym rozwojem środków komunikowania. Popularna w epoce romantyzmu i pozytywizmu powieść w odcinkach była w gruncie rzeczy dostosowaniem literatury do wymagań prasy masowej I generacji, rozwijającej się we Francji od lat 30. XIX stulecia, a następnie popularyzowanej na obszarach kolejnych krajów europejskich<sup>437</sup>. Forma ta wymagała od pisarzy zaadaptowania zarówno przebiegu fabularnego, jak i długości poszczególnych odcinków do miejsca przeznaczonego dla powieści na szpaltach kolejnego numeru gazety czy czasopisma. Już w epoce romantyzmu wielu literatów związanych z prasą żaliło się, że konieczność regularnego przygotowywania poszczególnych odcinków ze względu na regularny rytm ukazywania się prasy jest

---

<sup>434</sup> E. Kasperski, *110 lat istnienia literackiej Nagrody Nobla (1901–2011)*, <http://tekstualia.pl/stara/index.php?DZIAL=varia&ID=11> (dostęp: 23.12.2017).

<sup>435</sup> Pojęcie to odnosi się do zmyślonych wydarzeń, które opinii publicznej przedstawiane są jako prawdziwe. Bardzo często do dystrybuowania informacji na ich temat wykorzystywane są media masowe.

<sup>436</sup> Por. A. Brzezińska, *Mystification in Czech Cinematography and Czech Culture*, „The Journal of Education, Culture and Society” 2013, nr 2, s. 313.

<sup>437</sup> Okres I generacji prasy masowej wiąże się z powstaniem tanich gazet, skierowanych do masowego czytelnika. Przykładem tego typu tytułu była francuska „La Presse” ukazująca się od 1836 roku.

zaprzeczeniem ideału twórczego natchnienia. Co ciekawe, wbrew krytycznemu nastawieniu nie rezygnowali oni jednak z tego rodzaju praktyki twórczej, głównie ze względów ekonomicznych.

Stale zwiększając swój zakres oddziaływania na społeczeństwo, integrując słowo, dźwięk i obraz, media, począwszy od XIX stulecia, zyskują coraz większy wpływ na kulturę. Wilhelm Dilthey przekonywał, że sztuka staje się odzwierciedleniem panującego w danym czasie światopoglądu. Współcześnie, na gruncie myśli ponowoczesnej, zamysł ten zdaje się powracać wraz z pojawiającymi się nowymi możliwościami technologicznego rozwoju. Wydaje się, iż – analogicznie jak w okresie romantyzmu – celem współczesnych przedstawień artystycznych nadal pozostaje oddanie ducha epoki. Na gruncie kultury i sztuki postmodernistycznej rola mediów jawi się jednak w zgoła odmienny sposób niż w początkach XIX wieku. Założenie o kryzysie wielkich narracji<sup>438</sup> i towarzyszące mu przekonanie o wyczerpaniu dotychczasowych wzorców kultury w sposób istotny wpływają na przekształcenia zarówno w płaszczyźnie sztuki, jak i mediów. Kultura, ujawniając swą palimpsestową strukturę, każe postawić pytanie o dalszy rozwój sztuki w sytuacji, gdy wielu krytyków i artystów wychodzi z założenia, iż „wszystko już było”. Stąd dziś – jak zdają się to potwierdzać rozmaite formy sztuki mediów – możemy głównie remiksować dotychczasowe formy twórczej aktywności, odkrywać je na nowo w zmodyfikowanym porządku, szukać źródeł inspiracji w przestrzeniach, które dotąd nie były bezpośrednio utożsamiane z polem praktyk artystycznych. Czynniki te w istotny sposób wpływają na przekształcenia sztuki współczesnej, włączając w obszar jej zainteresowań przestrzeń medialną.

Zdaniem Petera Bürgera, w epoce ponowoczesnej sztuka weszła w fazę postawangardową, dokonując przy tym restauracji pojęcia „dzieło”. Podczas gdy awangarda ogłosiła jego kryzys, najnowsze formy artystyczne nie tylko powróciły do tego pojęcia, lecz także znacząco poszerzyły jego definicję. W kategorii dzieła sztuki omawiane bywają nawet artefakty nieposiadające indywidualnego autorstwa:

Za dzieło sztuki uznaje się dziś *objet trouvé* [...]. Jest to rzecz znaleziona przypadkowo, w której zmaterializowała się awangardowa intencja połączenia sztuki i praktyki życiowej. Tym samym *objet trouvé* traci swój charakter antysztuki, staje się dziełem autonomicznym obok wielu innych, jakie można znaleźć w muzeum<sup>439</sup>.

Cechą najnowszej sztuki, czerpiącej twórczą inspirację z rzeczywistości medialnej, stała się – jak pisał Łukasz Ronduda – subwersywność<sup>440</sup>. Jest ona

<sup>438</sup> O kryzysie wielkich opowieści pisał Jean-François Lyotard, wiążący to pojęcie z ponowoczesnością.

<sup>439</sup> P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Kraków 2006, s. 72.

<sup>440</sup> Por. Ł. Ronduda, *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006.

charakterystyczna dla dzieł wykorzystujących gotowy materiał medialny, swoiste *ready-mades*. Tego rodzaju tendencje zauważa badacz właśnie w sztuce mediów tworzącej dzieła w wyniku „montażowej dekontekstualizacji i rekontekstualizacji »gotowego« materiału medialnego »zawłaszczonego« w obszarach operacji artystycznych”<sup>441</sup>.

O gruntownym rozszerzeniu znaczenia dzieła wspominał też Mike Featherstone, dostrzegłszy, że współcześnie:

[...] sztuka przestaje być osobną, wydzieloną rzeczywistością; przenika procesy produkcji i reprodukcji, dzięki czemu wszystko, nawet codzienne i banalne życie, nabiera znamion sztuki i staje się estetyczne<sup>442</sup>.

Trudności związane z określeniem tego, co jest sztuką, a co nią nie jest, pojawiają się zwłaszcza w konsekwencji percypowania dzieł „wygenerowanych” za sprawą internetowych aplikacji. Ich wzrastająca popularność jest – jak się zdaje – odpowiedzią na proces wzmożonej estetyzacji rzeczywistości, o której pisał swego czasu Wolfgang Iser. Zauważył on, iż radykalna multiplikacja estetyzujących przekazów, będąca – co warto podkreślić – między innymi skutkiem oddziaływania mediów, prowadzić może u odbiorców do estetycznego i emocjonalnego zubożenia<sup>443</sup>. Paraartystyczne formy medialne postrzegane mogą być jako swego rodzaju odpowiedź na ten stan. W sytuacji zdominowania rzeczywistości przez komunikaty estetyczne interesującą alternatywą wydają się przekazy rozszerzające tradycyjne definicje dzieła sztuki, radykalnie wykraczające poza przyzwyczajenia odbiorców oraz posiadane przez nich ramy interpretacyjne.

Ogromną rolę w upowszechnianiu nowych form odgrywa działalność krytyczna i recenzencka, będąca – w świetle tradycyjnych definicji – omówieniem oraz oceną określonego artefaktu, zamieszczoną w prasie<sup>444</sup>. Nie tylko informuje ona o ważnych dziełach, lecz także odgrywa rolę kulturotwórczą, kształtując gusta odbiorców i sugerując nierzadko postulowany kierunek rozwoju poszczególnych nurtów czy kierunków. W ujęciu Janusza Sławińskiego krytyka spełnia: funkcję operacyjną, konstytuując relacje pomiędzy nadawcą a odbiorcą; funkcję poznawczo-oceniającą, przez wzgląd na pojawiające się w niej wartościowanie; funkcję metakrytyczną, związaną z wyznaczaniem własnych celów; i w końcu – funkcję postulatyczną, jako że poprzez formułowane uwagi

---

<sup>441</sup> Tamże, s. 9.

<sup>442</sup> M. Featherstone, *Postmodernizm i estetyzacja życia codziennego*, przeł. P. Czaplinski, J. Lang, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 308.

<sup>443</sup> Por. W. Iser, *Estetyka i anestetyka*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm...*, dz. cyt., s. 520–546.

<sup>444</sup> Por. A. Kaliszewski, *Recenzja dziennikarska. Oblicza klasycznego gatunku w dobie infotainmentu*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski” 2014, nr 3, s. 24–32.



krytyk pragnie nie tylko odnosić się do istniejącego *status quo*, lecz także realnie wpływać na powstające artefakty<sup>445</sup>. W historii literatury można wskazać wiele przykładów realnego wpływu recenzji na twórczość i przebieg kariery twórczej poszczególnych autorów. Mowa tutaj chociażby o słynnym sporze Cypriana Norwida z Julianem Klaczką, który na kilka dekad zaważył na percepcji twórczości „czwartego wieszca”, a także o atakach Seweryna Goszczyńskiego, uderzających w Aleksandra Fredrę, które finalnie doprowadziły do wieloletniego zamilknięcia autora *Zemsty*.

## 2.6. Media – sztuka – remiks

Jedną z kluczowych kategorii opisu sztuki mediów jest pojęcie „remiksu”, znacząco oddziałującego w ostatnich latach na kształt i charakter artystycznego pola. Zdaniem Lawrence’a Lessiga poprzez wykorzystanie istniejących już utworów i połączenie ich w oryginalny sposób autor tworzy w istocie zupełnie nowe dzieło, reprezentujące całkowicie wyjątkową jakość<sup>446</sup>. Nie jest ono wyłącznie sumą składowych elementów, lecz przekazem w pełni autonomicznym. W książce pt. *Wolna kultura* badacz zauważa, że restrykcyjne poszanowanie praw autorskich prowadzi w istocie do ograniczenia twórczej aktywności, stąd z tak wielkim entuzjazmem podchodzi on do wszelkich form twórczego modyfikowania treści w Internecie, dzielenia się nimi i otwierania się na aktywność odbiorców. Lessig wyraźnie akcentuje podział kształtujący się między kulturą opierającą się na kontroli (*Read Only* – tylko do odczytu) a kulturą koncentrującą się wokół wymiany i dzielenia się (*Read/Write* – do odczytu i zapisu). O ile ta pierwsza gloryfikuje wąskie, uprzywilejowane grono nadawców, o tyle druga dowartościowuje odbiorcę, który – korzystając z mediów cyfrowych – aktywnie przyczynia się do jej rozwoju<sup>447</sup>. Lessig staje na stanowisku, iż postęp jest w istocie twórczym korzystaniem z wcześniejszych doświadczeń, zaś „kreatywność zawsze powstaje na bazie przeszłości”<sup>448</sup>.

Współcześnie obserwujemy proces tworzenia się nowego kapitalizmu, opartego na twórczym przetwarzaniu symboli i wiedzy, nie zaś *stricto* na produkcji przemysłowej. W XXI wieku pojęcie remiksu nie jest już aplikowane wyłącznie do muzyki, lecz staje się składową kulturą *en général*, uwzględniając takie formy, jak film, teatr, sztuki plastyczne czy literatura. Z jednej strony staje

<sup>445</sup> Por. J. Sławiński, *Funkcje krytyki literackiej*, [w:] tegoż, *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974.

<sup>446</sup> Por. L. Lessig, *Wolna kultura*, przeł. P. Białokozowicz, Warszawa 2005.

<sup>447</sup> Por. tamże.

<sup>448</sup> Myśl ta jest powtórzeniem uwag Bernarda z Chartres, porównującego nowe pokolenia do karłów, którzy wspięli się na ramiona gigantów.



się on odpowiedzią na postulaty kultury wyczerpania, związanej nie tyle z dekadencją, ile z ograniczeniem pewnych możliwości twórczych, z drugiej zaś jest sposobem na stworzenie artefaktów intertekstualnie powiązanych z dorobkiem intelektualnym wcześniejszych epok.

Wiesław Godzic także dostrzega nową jakość, jaką wniosła do współczesnej kultury i sztuki kategoria remiksu<sup>449</sup>. Zmianie uległo – jego zdaniem – przede wszystkim myślenie o tekście. Wcześniej posiadał on wyraźnie określony koniec i początek; cechowały go: spójny charakter, linearność oraz wewnętrzna koherencja. Rozwój kultury remiksu, funkcjonującej pod istotnym wpływem mediów masowych, przyniósł koniec takiego właśnie myślenia o dziele. Współcześnie niezwykle ważną rolę w jego powstaniu ma społeczność prosumentów, podważających tradycyjne relacje nadawczo-odbiorcze. Tworzona przez nich sztuka, inspirowana w dużym stopniu estetyką nowych mediów, odpowiada duchowi kultury instant, odzwierciedlającej natłok informacji i chęć uzyskania przez jej uczestników natychmiastowej gratyfikacji. Tendencję tę zdaje się często sygnalizować współczesna sztuka mediów.

### Przykład I: *Sztuczne fiołki*

Na tej zasadzie – jak pisze Małgorzata Czapiga – oparł swą zasadę funkcjonowania facebookowy *funpage Sztuczne fiołki*<sup>450</sup>, którego twórca wykorzystuje znane dzieła sztuki, dodając do nich komentarze nawiązujące najczęściej do bieżących wydarzeń politycznych, kulturalnych czy społecznych. Rezultatem tak przygotowanego remiksu są przekazy, które z jednej strony spełniają funkcję ludyczną, służąc rozrywce użytkowników mediów, z drugiej zaś – edukacyjną. Przypominają bowiem internautom klasyczne dzieła malarskie, ich autorów oraz kontekst powstania. Same przekazy ikoniczne wykorzystane są tym razem jednak w zupełnie innym kontekście. Fakt ten – przez jednych traktowany jako akt profanacji sztuki wysokiej, przez innych jako interesująca jej dekontekstualizacja – spotkał się z dużym zainteresowaniem odbiorców mediów. W 2014 roku z facebookowego *funpage'u*, śledzonego przez kilkadziesiąt tysięcy internautów<sup>451</sup>, *Sztuczne fiołki* trafiły na łamy „Dużego Formatu”. Co ciekawe, ich twórca – mimo tak dynamicznie rosnącej popularności – pragnie

---

<sup>449</sup> Por. W. Godzic, *Remiks a oryginalność*, Fundacja Nowe Media, e-lekcje.org, <http://www.youtube.com/watch?v=KYLEudqcaG8&feature=relmfu> (dostęp: 12.12.2017).

<sup>450</sup> Por. M. Czapiga, *Sztuczne fiołki – gest obrazoburczy czy popularyzowanie wiedzy?*, [w:] *Komunikowanie o nauce*, red. E. Żyrek-Horodyska, M. Hodalska, Kraków 2016.

<sup>451</sup> *Sztuczne fiołki* powstały w roku 2012. W grudniu 2017 roku profil śledziło już ponad 191 tysięcy użytkowników Facebooka.

pozostawać anonimowy. Wiemy o nim tylko, iż jest białostoczaninem i zajmuje się nauczaniem języka angielskiego.

### Przykład II: „Remikstura”

Przykładem twórczego wykorzystania techniki remiksu są również teksty literackie biorące udział w konkursie „Remikstura”<sup>452</sup>, którego pomysłodawcy zachęcali uczestników do przygotowania dzieł będących twórczym połączeniem znanych już wcześniej utworów dostępnych w domenie publicznej. Poeci proszeni byli o dołączenie do swych lirycznych prac krótkiej bibliografii, obejmującej listę remiksowanych tekstów. Opis przedsięwzięcia zwracał uwagę synkretycznym traktowaniem twórczości, której patronowało następujące sformułowanie: „Słowo jest samplem, struktura zdania – sekcją rytmiczną, autor – didżejem skreczującym dobrane przez siebie utwory”<sup>453</sup>. „Remikstura” doskonale wpisywała się w założenia Web 2.0. Otwarta na twórców amatorów, interaktywna formuła uwydatniła kulturotwórczy potencjał nowych mediów.

### Przykład III: Mariusz Pisarski, *Litwo, gdzie jest Trynkiewicz*

Techniką remiksu przygotowany został także kolażowy projekt Mariusza Pisarskiego pt. *Litwo, gdzie jest Trynkiewicz*<sup>454</sup>. Jego istotą jest wykorzystanie fragmentów klasycznej polskiej poezji zremisowanej z najpopularniejszymi frazami zaczerpniętymi z internetowych wyszukiwarek. Jak pisze pomysłodawca literackiego cyklu, zasady tworzenia poszczególnych liryków są w tym przypadku ściśle określone:

W kluczowe miejsca wiersza, na początkach wersu lub po średniowce wstawia się zamiast oryginału, zwroty zapytań wpisywanych przez miliony Polaków w okna internetowych wyszukiwarek. Powstały remiks to pouczające, zabawne, zaskakująco poetyckie i bardzo aktualne w treści zderzenie frazy oryginału ze zbiorową świadomością językową użytkowników Internetu<sup>455</sup>.

W tym ujęciu remiks, opierający się na zasadach przypominających instrukcję gry, staje się próbą włączenia kanonicznej poezji w niezwykle aktualny kontekst dynamicznie zmieniającej się rzeczywistości nowych mediów.

<sup>452</sup> Por. *Konkurs na remiks literacki „Remikstura”*, <http://litenet.pl/strona/remiks> (dostęp: 1.12.2017).

<sup>453</sup> Tamże.

<sup>454</sup> Por. M. Pisarski, *Litwo, gdzie jest Trynkiewicz. Kogle-google poezji polskiej przez pytania narodu spisane*, [http://www.techsty.art.pl/litwo\\_gdzie\\_trynkiewicz/index.html](http://www.techsty.art.pl/litwo_gdzie_trynkiewicz/index.html) (dostęp: 5.12.2017).

<sup>455</sup> Tamże.

Pisarski twórczo łączy kulturę wysoką z kulturą masową; poetycki indywidualizm z mądrością tłumu, artyzm z użytkowością, tradycyjne medium sztuki z nieograniczonym potencjałem nowych mediów. Zremiksowana przez autora *Inwokacja* z jednej strony może oburzać swym trawestacyjnym charakterem, z drugiej jednak każe się zastanowić, jaką nową jakością w uniwersum współczesnej literatury wprowadza przyjęta metoda:

Litwo ojczyzno moja po litewsku  
ty jesteś jak melodia którą śpiewam  
ile cie trzeba dotknąć razy wrzuta  
tylko 10 procent społeczeństwa potrafi to przeczytać

kto cię śledzie [*sic!*] na facebooku  
piękny dziś nam dałeś dzień  
widzę i reaguję  
bo tęsknić i czekać to prawie to samo<sup>456</sup>.

Zestawienie talentu uznanego autora (remiksowani byli między innymi: Adam Mickiewicz, Wincenty Pol, Jan Kasprówic czy Bruno Jasiński) z kolektywną „mądrością tłumu” prowokuje postawienie pytania o rolę autora w procesie twórczym. Czy w przypadku *Litwo...* funkcję tę pełnią anonimowi użytkownicy sieci, wyszukiwarka Google czy może inspirator i pomysłodawca literackiego remiksu?

#### Przykład IV: Helene Hegemann, *Axolotl Roadkill*

Namysł nad kategorią autorstwa powracał wielokrotnie w dyskursie publicznym po opublikowaniu przez siedemnastoletnią Helene Hegemann książki pt. *Axolotl Roadkill*<sup>457</sup>, traktującej o losach młodej dziewczyny wchodzącej w dorosłość. Powieść została początkowo przyjęta przez krytykę w sposób niezwykle pozytywny i odczytywana była zazwyczaj w kontekście biografii autorki<sup>458</sup>. Hegemann okrzyknięto nawet głosem młodego pokolenia, dorastającego w XXI wieku w komercyjnej, na wpół realnej, na wpół wirtualnej rzeczywistości. Początkowa euforia recenzentów przerodziła się jednak w zaniepokojenie, gdy okazało się, że fragmenty książki są kompilacją wypowiedzi zaczerpniętych z blogów, for internetowych czy innych dzieł literackich, które młoda pisarka w artystyczny sposób zremiksowała ze sobą, podkreślając przy tym, iż

<sup>456</sup> M. Pisarski, *Inwokacja*, [http://www.techsty.art.pl/litwo\\_gdzie\\_trynkiewicz/litwo\\_ojczyzno.html](http://www.techsty.art.pl/litwo_gdzie_trynkiewicz/litwo_ojczyzno.html) (dostęp: 5.12.2017).

<sup>457</sup> Por. H. Hegemann, *Axolotl Roadkill*, Berlin 2010.

<sup>458</sup> Powieść trafiła nawet na listę bestsellerów „Der Spiegel”.

jej praca twórcza opiera się nie tyle na oryginalności, ile na autentyczności<sup>459</sup>. Posiadając tę wiedzę, recenzenci powrócili do książki Hegemann z pytaniem, czy w tym kontekście tekst postrzegać należy jako dzieło będące plagiatem, czy może jednak twórczym, autoironicznym komentarzem do współczesności, na którą młoda autorka patrzy przez pryzmat rozmaitych medialnych wypowiedzi, kształtujących jej myślenie o świecie.

#### Przykład V: Jonathan Harris i Sep Kamvar, *We Feel Fine*

Na zasadzie twórczego remiksu przygotowany został internetowy projekt pod nazwą *We Feel Fine* autorstwa Jonathana Harrisa i Seps Kamvara, którzy jednak – w odróżnieniu od Hegemann – od początku w sposób jawny wyłożyli główny zamysł konstrukcyjny dzieła. Stworzona przez nich aplikacja internetowa regularnie przeszukuje zasoby sieci w celu znalezienia wypowiedzi opisujących stan emocjonalny jej użytkowników. Łączy zatem elementy artystyczne z próbą naukowego opisu:

Every few minutes, the system searches the world's newly posted blog entries for occurrences of the phrases „I feel” and „I am feeling”. When it finds such a phrase, it records the full sentence [...] and identifies the „feeling” expressed in that sentence (e.g. sad, happy, depressed, etc.)<sup>460</sup>.

Znajdowane informacje są grupowane pod względem wieku czy płci osób wypowiadających się w wirtualnej przestrzeni, co okazało się możliwe dzięki ustandaryzowanym schematom funkcjonowania blogów. Dzięki temu projektowi twórcy skatalogowali kilka milionów ludzkich emocji; każdego dnia dodawali do posiadanej bazy kilkanaście nowych, konstruując w rezultacie rodzaj kolektywnej wiedzy o życiu internautów. Co ważne, internetowi artyści wyraźnie podkreślają fakt zbiorowego autorstwa przygotowanego projektu:

At its core, *We Feel Fine* is an artwork authored by everyone. It will grow and change as we grow and change, reflecting what's on our blogs, what's in our hearts, what's in our

<sup>459</sup> K. Connolly, *Helene Hegemann: „There's no such thing as originality, just authenticity”*, „The Guardian” 24.01.2012, <https://www.theguardian.com/books/2012/jun/24/helene-hegemann-axolotl-novelist-interview>. (dostęp: 27.12.2017).

<sup>460</sup> „Co kilka minut system przeszukuje nowo opublikowane wpisy na blogach pod kątem wystąpienia w nich zwrotów »czuję się« i »teraz odczuwam«. Po znalezieniu takiego zdania zapisuje pełne zdanie [...] i identyfikuje »uczucie« wyrażone w tym zdaniu (np. smutny, szczęśliwy, przygnębiony itd.)”. J. Harris, S. Kamvar, *We Feel Fine*, <http://www.wefeelfine.org/mission.html> (dostęp: 20.12.2017).

minds. We hope it makes the world seem a little smaller, and we hope it helps people see beauty in the everyday ups and downs of life<sup>461</sup>.

Autorzy łączą potencjał twórczy z możliwościami technologicznymi, uzyskując projekt twórczo wiążący emocje i naukę. W tym przypadku remiks staje się przede wszystkim narzędziem poznania. Dzięki niemu możliwe jest tworzenie prac wykraczających poza doświadczenia jednostki poprzez odwołanie do kolektywnej mądrości tłumu.

\*\*\*

Biorąc pod uwagę nakreślone wyżej ustalenia, zauważyć można, iż wyra-  
stające z dynamicznego rozwoju środków masowego przekazu remiksowane  
formy *quasi*-artystyczne mają nierzadko charakter praktyk transgresyjnych.  
Pojęcie to – zdaniem Józefa Kozieleckiego – określa „działania, które polegają  
na tym, że człowiek świadomie przekracza dotychczasowe granice materialne,  
społeczne i symboliczne”<sup>462</sup>. Inspirowana poetyką form medialnych sztuka In-  
ternetu stara się uchwycić przemiany, jakie następują współcześnie w dziedzi-  
nie środków masowego komunikowania oraz nowych technologii. Procesowi  
temu często towarzyszy rozbudowana autorefleksja nad kondycją „nowych”  
oraz „starych” mediów, formułowana najczęściej na marginesie poszczegól-  
nych artystycznych projektów.

## 2.7. Wpływ mediów na literaturę

Swą książkę pt. *E-książka/book. Szerokopasmowa kultura* Łukasz Gołębiowski  
rozpoczyna od krótkiej anegdoty, która w niezwykle trafny sposób uwydatnia  
przemiany, jakie nastąpiły we współczesnej kulturze wraz z rozwojem technik  
cyfrowych, ewoluujących w społecznym postrzeganiu od modelu elitarnego  
w kierunku powszechnej dostępności:

Niech pan nie mówi tak często „e” – prosiła mnie pewnego razu dziennikarka radiowa  
przed nagraniem wywiadu. – Te wszystkie terminy e-książka, e-człowiek, e-cywilizacja  
bardzo źle brzmią w nagraniu, zupełnie jakby się pan jąkał. Proszę używać jakichś sy-  
nonimów<sup>463</sup>.

---

<sup>461</sup> „W swojej istocie *We Feel Fine* to dzieło, którego autorem jest każdy. Ono będzie rosnąć i zmieniać się tak jak my rośniemy i zmieniamy się, będzie odzwierciedlać to, co pojawia się na naszych blogach, w naszych sercach, w naszych umysłach. Mamy nadzieję, że to uczyni świat trochę mniejszym i pomoże ludziom zobaczyć piękno w dobrych i złych momentach ludzkiego życia.” Tamże.

<sup>462</sup> J. Kozielecki, *Transgresja i kultura*, Warszawa 2002, s. 43.

<sup>463</sup> Ł. Gołębiowski, *E-książka/book. Szerokopasmowa kultura*, Warszawa 2009, s. 7.

Współcześnie e-książka i e-literatura to pojęcia, które silnie zakorzeniły się w dyskursie naukowym oraz w społecznej świadomości odbiorców. Ich obecność zrewolucjonizowała nie tylko stosunek do druku, lecz także tradycyjne klasyfikacje genologiczne, ulegające zmianom pod wpływem nowych, powstających paralelnie do rozwoju sieci, nierzadko hybrydycznych form dziennikarskich i literackich. Społecznym przemianom związanym z nastawieniem do nowych form konsumowania treści towarzyszyła ewolucja Internetu, przekształcającego się z medium dedykowanego przede wszystkim wąskim grupom specjalistów, w medium egalitarne, masowe – zarówno ze względu na sposób odbioru przekazów, jak i techniki ich tworzenia oraz dystrybuowania.

Analizując wpływ mediów na współczesną literaturę, Michael Rudin wskazuje na pięć szczególnie wyraźnych tendencji pojawiających się w wyniku ewolucji i przemian twórczości fikcjonalnej w epoce cyfrowej<sup>464</sup>:

- Pierwszą z nich jest rozwój mikrofikcji, reprezentowanej przez krótkie, samowystarczalne, jednozdaniowe wypowiedzi artystyczne bądź popularną dziś powieść esemesową. Jako przykład wskazać można *Opowieść o Ayu* japońskiego twórcy Yoshi, rozpowszechnianą w formie wiadomości odbieranych przez telefon komórkowy. Jej polskim odpowiednikiem jest powieść (*Sns*). *Słowa mają siłę* Daniela Senderka<sup>465</sup>, składająca się z 1200 esemesów. Tekst ten rozpowszechniony został jednak w wersji drukowanej, co wzbudzać może pewne wątpliwości dotyczące sfunkcjonalizowania przyjętej formy przekazu.
- Drugim niezwykle ważnym – zdaniem Rudina – zjawiskiem jest wzrastająca popularność twitteratury, narzucającej twórcom bardzo restrykcyjne limity dotyczące objętości ich artystycznej wypowiedzi.
- Trzecią sygnalizowaną przez badacza kwestią jest rozwój idei dzieła kolaboracyjnego, przygotowywanego jednocześnie przez wielu autorów. Wymagana w tym przypadku symultaniczność praktyk twórczych staje się możliwa do uzyskania właśnie za sprawą nowych mediów.
- Czwartym elementem jest twórcze wykorzystanie infografik, popularnych dotychczas głównie na gruncie dziennikarstwa i uznawanych za osobny gatunek dziennikarski. Zdaniem Rudina, przeniesione na grunt literatury, stanowią one często uzupełnienie fabuły, a nawet zastępują jej tradycyjną formę.
- Ostatnim wartym wspomnienia elementem jest twórczość nazywana przez badacza *\$0.00 Stories*. Określana w ten sposób literatura nie tylko

---

<sup>464</sup> Por. M. Rudin, *From Hemingway to Twitterature: The Short and Shorter of It*, „The Journal of Electronic Publishing” 2011, vol. 14, <https://quod.lib.umich.edu/j/jep/3336451.0014.213?view=text;rgn=main> (dostęp: 22.12.2017).

<sup>465</sup> Por. D. Senderek, (*SMS*). *Słowa mają siłę*, Warszawa 2003.

może być dystrybuowana w sieci za darmo, lecz także jej wytworzenie nie wymaga uruchomienia kosztownej wydawniczej maszyny.

Próbując scharakteryzować całokształt zależności pomiędzy elektronicznym medium a działalnością literacką, badacze i twórcy posługują się pojęciem „liternet”, funkcjonującym w Polsce od 2002 roku<sup>466</sup>. Termin ten odnosi się do książek zamieszczanych w sieci, których pierwotną wersją była wersja drukowana, jak też do literatury elektronicznej, funkcjonującej przede wszystkim w przestrzeni Internetu. Pojęcie to aplikowane jest ponadto do – zyskującej dziś coraz większą popularność – literatury nowomediowej, wchodzącej w swoisty dialog z najnowszymi technologiami i błyskawicznie reagującej na przemiany, będące wynikiem rozwoju wirtualnej rzeczywistości. Liternet swym zasięgiem obejmuje zespół elementów składających się na proces twórczy organizowany w przestrzeni sieci: odnosi się do e-booków, zamieszczanych w Internecie czasopism literackich, autorskich stron internetowych oraz blogosfery.

Tak wyraźnie dostrzegalny wpływ mediów na kulturę literacką, z jakim mamy do czynienia współcześnie, wywoływał wśród badaczy i myślicieli jednocześnie liczne głosy euforii oraz zaniepokojenia. Te ostatnie przewidział już Stanisław Lem, sygnalizując je w esejach zgromadzonych w tomie pt. *Bomba megabitowa*. Pisarz wyraził tu swe głębokie obawy co do konsekwencji tak dynamicznego i niekontrolowanego rozwoju sieci. Pisał:

Udzielając tygodnikowi „Der Spiegel” wywiadu w sprawie antymaterii (tuż po jej syntezie), powiedziałem, że antymaterii obawiam się mniej aniżeli Internetu. Wydawało mi się to trywialnie oczywiste, ponieważ prawdopodobieństwo natrafienia na biologicznie szkodliwą ilość antymaterii jest praktycznie równe zeru. Nie można jednak uznać takiej wszechsieci łączności elektronicznej, jaką stanowi Internet w obecnej fazie niemowlęcej, za równie neutralną technologię<sup>467</sup>.

Obawy formułowane przez Lema dotyczą między innymi wynikającej z rozwoju sieci dominacji języka angielskiego oraz łacińskiego alfabetu. Wiązą się również z krytykowanym przez pisarza „potopem” informacyjnym, przed którym ochronić czytelnika mogą wyłącznie instytucje *gatekeeperów*, sprawnie selekcjonujących docierające do odbiorcy komunikaty. W rozwoju Internetu Lem dostrzega ponadto przyczynę wkroczenia społeczeństw w „elektroniczną epokę jaskiniową” w dziedzinie strywializowanej i coraz bardziej infantylniej rozrywki. Z dzisiejszego punktu widzenia przyznać należy, że formułowane w latach 90. XX wieku przewidywania pisarza w dużej mierze potwierdziły się. Podważony został mit o kulturowej neutralności medium, oparty na prze-

---

<sup>466</sup> Por. *Liternet. Literatura i internet*, red. P. Marecki, Kraków 2002.

<sup>467</sup> S. Lem, *Bomba megabitowa*, Kraków 1999, s. 4.



świadczeniu o jego dostępności i powszechności<sup>468</sup>. Współcześni badacze, tacy jak Manuel Castells<sup>469</sup> czy Magdalena Szpunar<sup>470</sup>, skłonni są mówić raczej o kulturowym imperializmie Internetu, wskazując znaczący potencjał tego medium w procesie kształtowania współczesnej kultury.

Rozwijająca się pod wpływem sieci twórczość literacka pod wieloma względami ewoluowała w ciągu ostatnich lat. W tradycyjnym ujęciu literatura często traktowana była jako forma sztuki porządkująca w pewien sposób świat odbiorcy, kształtująca modele myślenia i postrzegania rzeczywistości, pozwalająca mu aktywnie uczestniczyć w kulturze. Niekiedy, by wspomnieć tylko o epoce oświecenia, stawała się – podobnie zresztą jak publicystyka – narzędziem promowania określonej wizji świata, akceptowalnej ze względu na dominujące w określonym czasie idee społeczne, estetyczne czy polityczne. Kultura ta radykalnie rozgraniczała relacje nadawcy i odbiorcy. W kolejnych epokach literatura dążyła do kształtowania wzorców estetycznych, pełniła funkcję edukacyjną i rozrywkową, nierzadko też stając się przede wszystkim emanacją autorskiego „ja” bądź rodzajem swoistej gry z czytelnikiem. Literatura aż do XX wieku tworzona była w przeświadczeniu o nieprzemijalności dzieła sztuki, górującego nad śmiertelnym twórcą.

Pozostaje więc zapytać, co zmienił w tym tradycyjnym modelu rozwój Internetu<sup>471</sup>. Tworzone, a często generowane przy wykorzystaniu sieciowych aplikacji teksty zrywają z linearnością przekazu. Tego rodzaju twórczość nie ma już ambicji porządkowania świata; jej celem staje się raczej odwzorowanie chaosu będącego wynikiem splatania się rozmaitych punktów widzenia. Wytwarza ona wrażenie, że role nadawcy i odbiorcy traktować można całkowicie wymiennie. Ponadto sieć w znacznym zakresie przyczynia się do zdemokratyzowania twórczości literackiej. Wzrastająca popularność internetowego *self-publishingu* daje autorom nieograniczone wręcz możliwości multiplikowania liczby egzemplarzy i docierania z nimi do szerokiego grona odbiorców. Jako przykład wskazać można aktywność Piotra Kowalczyka, funkcjonującego w sieci pod pseudonimem Niżej Podpisany. Autor ten na swym blogu szczyci się, że jego opowiadania, dostępne między innymi w Kindle Store, zostały już pobrane z *self-publishingowych* serwisów ponad trzysta tysięcy razy<sup>472</sup>. Liczba ta nie dziwi zwłaszcza w kontekście zasady, którą sformułował swego czasu Steve Weber na kartach

---

<sup>468</sup> Por. M. Szpunar, *Imperializm kulturowy Internetu*, Kraków 2017, s. 20.

<sup>469</sup> Por. M. Castells, *Galaktyka Internetu. Refleksje nad Internetem, biznesem i społeczeństwem*, Warszawa 2003.

<sup>470</sup> Por. M. Szpunar, dz. cyt., s. 20.

<sup>471</sup> Por. M. Janusiewicz, *Literatura doby Internetu*, Kraków 2013.

<sup>472</sup> Por. P. Kowalczyk, *Passwordincorrect*, <http://passwordincorrect.com/po-polsku/> (dostęp: 20.12.2017).

*Plug your book*<sup>473</sup>. W świetle jego teorii sprzedaż książek w sieci funkcjonuje zgodnie z modelem samospełniającej się przepowiedni: im większa liczba osób zakupiła dany egzemplarz, tym chętniej sięgnie po niego kolejny czytelnik. Sprzyjają temu internetowe rankingi, podpowiadające konsumentom, iż „klienci, którzy zakupili ten produkt, wybrali także...”<sup>474</sup>.

### Przykład I: Krystyna Kofta, *Krótką historia Iwony Tramp*

Wraz z rozwojem mediów elektronicznych pojawiła się sygnalizowana przez Rudina idea tekstu kolaboracyjnego, angażującego w proces konstruowania treści autora oraz jego czytelników. Przykładem tego typu twórczości jest *Krótką historia Iwony Tramp* Krystyny Kofty<sup>475</sup> – powieść-hybryda powstająca w sieci, której pierwszymi czytelnikami i krytykami była społeczność internautów. Autorka w rzeczywisty sposób podzieliła się z nimi władzą nad tekstem. Mieli oni bowiem możliwość wpływania na przebieg wydarzeń, sugerowali pożądane rozwiązania fabularne, oceniali na bieżąco prezentowane im wątki. Ten typ pracy twórczej otworzył dyskusję nad możliwością wyodrębnienia nowego gatunku literackiego – powieści internetowej<sup>476</sup>. Na marginesie warto odnotować, że tego rodzaju projekty były już wcześniej wspierane także przez media tradycyjne. Jako przykład wskazać można twórczą zabawę pod nazwą *Napisz powieść z Pilchem. Rok bez siedmiu minut*, której w 2001 roku patronował tygodnik „Polityka”. Projektowi także przyświecała idea wspólnego pisania. Rola pisarza opierała się na zainicjowaniu wątku fabularnego oraz na moderowaniu treści, które – jako kontynuacja pomysłu Pilcha – były przygotowywane przez czytelników „Polityki”.

### Przykład II: Michał Zabłocki

Internet przyczynił się ponadto do stworzenia idei multiwiersza, praktykowanej w sieci między innymi przez Michała Zabłockiego. W pokoju „Poezja”

---

<sup>473</sup> Por. S. Weber, *Plug Your Book. Online Book Marketing for Authors*, Falls Church 2007.

<sup>474</sup> Fraza ta jest szczególnie popularna w sklepach internetowych. Korzystanie z niej rozpoczął Amazon.

<sup>475</sup> Por. K. Kofta, *Krótką historia Iwony Tramp*, Warszawa 2001.

<sup>476</sup> Powieść internetowa jest testem, którego pierwotną platformę upowszechniania stanowi Internet. Współcześnie ma ona swoich licznych kontynuatorów. Przykładowo, Olga Klara Maniak, autorka książki *Słodkie życie*, zdecydowała się sprzedawać ją w sieci w odcinkach. Po przeczytaniu udostępnionej bezpłatnie pierwszej części czytelnik sam decyduje, czy wykupi dostęp do całości tekstu czy tylko do któregoś z jego fragmentów.

na portalu Onet.pl artysta zainicjował artystyczną akcję wspólnego tworzenia tekstów lirycznych:

Co drugi czwartek o godzinie dziewiętnastej razem z internautami siadamy do swoich komputerów i – nagle zbratani ponad setkami, a nieraz i tysiącami dzielących nas kilometrów – wspólnie... piszemy wiersz on-line<sup>477</sup>.

Pomysł kolaboratywnego tworzenia literatury w czasie rzeczywistym określany jest angielskim leksemem *netprov* (od ang. *networked improv narrative*)<sup>478</sup>. Jego filarami są: grupa zainteresowanych literaturą internautów, symultaniczność pracy twórczej, improwizacja, odpowiednio wybrany, interesujący temat dzieła oraz wskazana przez pomysłodawcę platforma, która – jego zdaniem – najlepiej spełni swą funkcję w przypadku określonego tematu<sup>479</sup>.

\*\*\*

Internet dał możliwość zaistnienia tekstom tworzonym przez nieprofesjonalnych autorów: miłośników określonych gatunków czy fanów poszczególnych twórców. Jak zauważa Małgorzata Lisowska-Magdziarz, współcześnie dzięki sieci kultura fandumu rozwija się na niespotykaną dotychczas skalę, gdyż fani w procesie twórczym występują niejako w dwóch rolach: jako autorzy tekstów oraz ich odbiorcy:

[...] wiedza i sztuka są tworzone, wymieniane, modyfikowane w komunikacji z innymi użytkownikami tekstu – bezpośrednio oraz zapośredniczonej dostępnymi narzędziami technologicznymi. Prowadzi ona do powstawania zbiorowości, połączonych wspólnymi upodobaniami i praktykami społecznymi<sup>480</sup>.

Rozwój nowych form komunikowania wiąże się z jednej strony z możliwością swobodnego publikowania tekstów, z drugiej zaś – z ogromnym przyrostem amatorskiej, w wielu przypadkach wysoce epigońskiej twórczości literackiej. Multiplikacja, wykorzystywana nawet w imię sztuki, służy bowiem najczęściej rozwojowi kultury masowej.

<sup>477</sup> Cyt. za: M. Mogaczyk-Vormayr, *Wszystko jest Tekstem? Hipertekstualność jako nowe doświadczenie literatury*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 263.

<sup>478</sup> M.C. Marino, *Acting out: Netprov in the Classroom*, [w:] *Creative Writing in the Digital Age. Theory, Practice, and Pedagogy*, ed. M.D. Clark, London 2015, s. 154.

<sup>479</sup> W 2015 roku w prowadzonym przez Annę Dziewit-Meller internetowym kanale wideo „webook” zainicjowano tworzenie pierwszej polskiej powieści YouTube’owej. Otwierające książkę słowa wskazał powieściopisarz Zygmunt Miłoszewski: „Mężczyźni zawsze rozśmieszali mnie do łez”. Kolejne frazy dopisywać mieli związani ze sztuką goście zaproszeni do programu. Projekt niestety jednak nie doczekał się finalizacji.

<sup>480</sup> M. Lisowska-Magdziarz, *Fandom dla początkujących. Cz. 1: Społeczność i wiedza*, Kraków 2017, s. 8.

### Przykład III: Piotr Kowalczyk

Przekształceniom związanym z instytucją autora towarzyszą podejmowane niejednokrotnie przez artystów sieci próby jednoczesnego wyeliminowania z procesu twórczego osoby tłumacza. Internet jako medium o globalnym zasięgu pozwolił piszącym myśleć o możliwości dystrybuowania dzieł ponad granicami. Słynne sformułowanie *traduttore traditore* mogłoby stać się maksymą internetowego projektu Piotra Kowalczyka pod nazwą *Google-translated fiction*<sup>481</sup>, w ramach którego autor zdecydował się na upowszechnienie swego opowiadania anglojęzycznym czytelnikom nie tyle dzięki współpracy z profesjonalnym tłumaczem, ile raczej z internetową aplikacją Google Translator. Autorowi przyświecała w trakcie pracy następująca zasada: „pisać tak, by uzyskać jak najlepsze tłumaczenie od Google Translate – na angielski – a potem znowu na polski”<sup>482</sup>. Podkreślić należy, że powstałe w wyniku tej pracy tłumaczenie odbiega niewątpliwie od standardów przyjmowanych przez profesjonalnych tłumaczy. Opowiadanie pt. *Życzenia szpadel naj* rozpoczyna akapit, przygotowany bez jakiegokolwiek stylistycznej czy językowej staranności:

#### **Życzenia szpadel naj**

Sławek Przekośniak dostał na wigilię SMS z życzeniami: „Zycze yo dobry ping fajno nowy”. Nie wiedział, kto wysłał mu tę zadziwiająco enigmatyczną wiadomość. Nie wie do dziś, a szkoda – tej właśnie osobie zawdzięcza swój obecny status i miejsce na liście pierwszych 67 najbogatszych Polaków.

Wtedy, w piękny biało-rdzawy wigilijny wieczór, Przekośniak, parę dni wcześniej wyrzucony z portalu dla utopijnych fanatyków fobii ekstremalnych ([www.ilovefobia.pl](http://www.ilovefobia.pl)), wpadł na pewien pomysł<sup>483</sup>.

Tekst, którego fragment przytoczyliśmy, autor zdecydował się następnie wpisać do Google Translatora, przekładając go najpierw z polskiego na angielski, kolejno zaś z angielskiego na polski. Poniżej rezultat jego pracy:

#### **Najlepsze życzenia łopata**

Sławek Przekośniak trafił do wigilię SMS życzenia: „Ja życzę dobrej ping fajno nowego”. Nie wiem, który Go posłał ten zaskakująco tajemniczych wiadomości. Nie wiem na ten dzień, a szkoda – że osoba zawdzięcza swój obecny status i pierwsza na liście 67 najbogatszych Polaków.

<sup>481</sup> Por. P. Kowalczyk, dz. cyt., <http://passwordincorrect.com/google-translated-fiction-wersja-2-0/> (dostęp: 20.12.2017).

<sup>482</sup> Tenże, *Nowy projekt Google translated fiction*, <http://passwordincorrect.com/nowy-projekt-google-translated-fiction/> (dostęp: 20.12.2017).

<sup>483</sup> Tamże.

Następnie, w pięknej białej i renety wigilijny wieczór, Przekośniak, kilka dni wcześniej wyrzucony z terenu dla fanatyków utopijnych skrajne fobie ([www.ilovefobia.pl](http://www.ilovefobia.pl)), wszedł na koncepcji<sup>484</sup>.

Choć na pierwszy rzut oka wydawać się może, iż projekt ten opiera się wyłącznie na wykorzystaniu twórczego absurdu, autor po przeprowadzeniu eksperymentu formułuje kilka ważnych wniosków. Podkreśla, że w procesie tłumaczenia pierwotnego, niezwykle chaotycznego, tekstu internetowe narzędzie dążyło do uspołnienienia jego sensu, wprowadzając nawet polskie znaki diakrytyczne w wyrazach, w których w pierwszej wersji ich zabrakło. *Google-translated fiction* urzeczywistnia więc zamiar literata związany z chęcią pokazania nieograniczonego wpływu mediów i technologii na twórczość artystyczną, która dzięki temu ma szansę zyskać międzynarodowy wymiar, docierając do każdego użytkownika sieci w tym samym czasie: „Technologia. O nią mi najbardziej chodzi. Chcę ją wykorzystywać nie jako niewidzialne narzędzie do tworzenia słów. Chcę ją wydobyć, pokazać jej wpływ na proces twórczy i jego efekty”<sup>485</sup>.

#### Przykład IV: e-liberatura

Konsekwencją oddziaływania mediów masowych na literaturę jest ponadto coraz częstsze dowartościowanie w powstających dziełach elementów wizualnych. Jean Baudrillard stawia hipotezę, iż nasze spojrzenie na tekst zamieszczony w sieci radykalnie różni się od uwagi, jaką kierowaliśmy na tekst drukowany. W tym pierwszym przypadku – zdaniem myśliciela – patrzenie na dokument elektroniczny przypomina bowiem bardziej percypowanie obrazu aniżeli dzieła pisanego:

[...] the same with the „virtual” text [...]. This is worked on like a computer-generated image – something which no longer bears any relation to the transcendence of the gaze or of writing. At any rate, as soon as you are in front of the screen, you no longer see the text as text, but as image<sup>486</sup>.

Zjawisko to typowe jest dla e-liberatury, będącej dziś jedną z ciekawszych form literackich, w której sens i znaczenie dzieła jest wypadkową współtworzącego go tekstu oraz połączonych z nim w symbiotyczną całość elementów

<sup>484</sup> Tamże.

<sup>485</sup> Tamże.

<sup>486</sup> „To samo z tekstem »wirtualnym« [...]. Działa on jak obraz generowany komputerowo – coś, co nie ma już żadnego związku z transcendencją spojrzenia lub pisania. W każdym razie, gdy tylko znajdziesz się przed ekranem, nie widzisz już tekstu jako tekstu, ale jako obraz”. J. Baudrillard, *Screened out*, transl. Ch. Turner, London–New York 2002, s. 177.

wizualnych. Poetyka tej formy, jak czytamy w definicji Agnieszki Przybyszewskiej, nie wynika z bezpośredniego przenoszenia dzieł liberackich do Internetu (gdyż taki zabieg nie byłby w ogóle możliwy do zrealizowania), ale z chęci stworzenia takich form liberackich, dla których rzeczywistość wirtualna byłaby konstytutywnym elementem istnienia<sup>487</sup>. Podczas gdy głównym założeniem liberatury jest zintegrowanie w nierozzerwalną semantyczną całość rozmaitych elementów książki (tekst, okładka, ilustracje, czcionka, *etc.*), dzieło e-liberackie swój sens konstrytuje, czerpiąc z możliwości oferowanych przez sieć. Jego znaczenie uległoby zatem całkowitej zmianie w razie jakiegokolwiek próby odczytania go na innym nośniku. Jak pisze twórca pojęcia „liberatura”, Zenon Fajfer:

Substancją literatury jest słowo.  
Mówiąc słowo, ma się na myśli jego brzmienie i sens,  
pisząc – (niekiedy) także wygląd.  
O przestrzeni myśli się rzadko lub wcale.

Jednak słowo, by zaistnieć w czasie, potrzebuje przestrzeni.  
Przynależy ona do słowa na równi z jego *kształtem*, dźwiękiem i znaczeniem.  
Tak pojęte słowo jest substancją

#### LIBERATURY.

Liberatury, czyli literatury totalnej, w której tekst i przestrzeń książki stanowią nierozzerwalną całość.

Fizyczny przedmiot przestaje być zwykłym nośnikiem tekstu,  
książka nie zawiera już utworu literackiego, lecz sama nim jest.  
Architektonika i strona wizualna dzieła są więc nie mniej istotne niż  
fabuła czy styl.  
I nie ma żadnego powodu, by ograniczać się tylko do tradycyjnej formy kodeksowej.  
Dzieło może przybierać dowolną postać i być zbudowane z dowolnego materiału<sup>488</sup>.

E-liberatura dąży do połączenia ze sobą tekstu oraz fizycznej warstwy danego dzieła, funkcjonującego w przestrzeni nowomediów. Jest jednocześnie – jak można zauważyć – wykroczeniem poza materialność literatury i otwarciem się jej na formy wizualne, takie jak rzeźba czy malarstwo, które dzięki umieszczeniu ich w sieci zyskują dodatkowo element dynamiki. W tym przypadku medium uznać należy za integralny składnik procesu twórczego.

Połączenie tekstu i obrazu jest także konstytutywnym elementem *story artu*, definiowanego jako rodzaj hybrydycznej, transgresywnej formy medialnej,

<sup>487</sup> Por. A. Przybyszewska, *E-liberatura*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2007, z. 1–2, s. 274.

<sup>488</sup> Z. Fajfer, *tiryka [sic!], epika, dramat, liberatura*, [w:] tegoż, *Liberatura...*, dz. cyt., s. 43–44.

kształtującej się na pograniczu literatury i obrazu. Forma ta realizuje się poprzez esej komiksowy, krytyczną opowieść rysunkową czy narrację diagramatyczną<sup>489</sup>. W przypadku wielu tego rodzaju prac dostrzegalna jest silna inspiracja estetyką nowych mediów, przejawiająca się w kolażowości, intermedialności przekazu oraz jego nielinearności.

#### Przykład V: Media jako temat

Zależności pomiędzy mediami masowymi a literaturą pojawiają się ponadto na płaszczyźnie tematologicznej. Twórczość artystyczna często podejmuje rozbudowaną refleksję nad kondycją mediów oraz działalnością ich współpracowników. Zjawisko to zaobserwować można było już w wieku XIX, czego doskonałym przykładem jest powieść Honoriusza Balzaka pt. *Stracone złudzenia*, portretująca skomplikowaną sytuację młodych ludzi, których ambicją było związanie swej ścieżki zawodowej z prasą. Problematyka mediów jeszcze silniej powróciła w twórczości autorów dwudziestowiecznych. Wspomnieć w tym kontekście warto chociażby *S@motność w sieci* Janusza Leona Wiśniewskiego, której główną przestrzenią, w jakiej funkcjonują bohaterowie romanisu, czyni pisarz rzeczywistość wirtualną. Głośnym echem odbiła się ponadto opublikowana już w XXI stuleciu powieść Umberto Eco pt. *Temat na pierwszą stronę*, w której obok obszernych wątków narracyjnych związanych ze sposobem funkcjonowania mediów zawarł pisarz bogatą autorefleksję nad wyzwaniem, z jakimi muszą się mierzyć współpracownicy prasy, ale też poddawani różnym manipulacjom ze strony redakcji – czytelnicy. Tematyka mediów i społeczne skutki ich oddziaływania stają się często głównym motywem literatury dla młodzieży. Jako przykład wskazać można książkę *Wszystkie lajki Marczuka* autorstwa Pawła Beręsewicza, opowiadającą o sile oddziaływania mediów społecznościowych na młodego człowieka.

#### Przykład VI: Perfokarta, Rozdzielczość Chleba

Wpływ mediów na literaturę uwyrażnia się także w powstawaniu oraz funkcjonowaniu grup artystycznych, których przestrzenią działania staje się właśnie Internet. Wśród nich znajdują się zarówno te związane z literaturą tradycyjną, „analogową”, jak też te, które przedmiotem swojego zainteresowania uczyniły twórczość wykorzystującą *stricte* potencjał sieci. Przykładem tej drugiej jest Perfokarta, której początki sięgają roku 2005 i związane są z działalnością intelektualną oraz artystyczną Romana Bromboszcza oraz Tomasza Misiaka<sup>490</sup>.

<sup>489</sup> Por. „Ha!art” 2011, nr 34, s. 2. Numer ten poświęcony jest w całości *story artowi*.

<sup>490</sup> Por. <http://perfokarta.net/personel/personel.html> (dostęp: 20.12.2017).



Aktywność grupy ma charakter wielowymiarowy: koncentruje się zarówno na tworzeniu i rozwoju poezji cybernetycznej, jak też na popularyzowaniu badań nad nowymi formami twórczości. Jak piszą członkowie Perfokarty na swojej stronie internetowej,

[...] cechą, która wyróżnia grupę spośród innych manifestacji elektroniki i poezji, jest intermedialne i eksperymentalne podejście do kwestii łączenia różnych środków wyrazu. Od początku istnienia grupa wykorzystuje modulacje na sygnale oraz poszukiwania sonorystyczne. [...] „Perfokarta” ma na celu tworzenie oraz rozwój „słownika” i „teorii”, ponadto popularyzację badań, eksperymentów i twórczości poprzez środki masowego przekazu, Internet i czasopisma literackie<sup>491</sup>.

Perfokarta ma swój istotny wkład w rozpowszechnianie twórczości opartej na związkach mediów elektronicznych z literaturą. Grupa łączy aktywność twórczą z analizami krytycznoliterackimi. Wspomnieć warto także o Rozdzielczości Chleba<sup>492</sup>, powstałej w 2011 roku z inicjatywy Leszka Onaka oraz Łukasza Podgórnego, definiującej się jako „kolektyw twórczy, wydawnictwo i parainstytucja”<sup>493</sup>. Grupa „za punkt honoru stawia sobie wpompowanie do obiegu świeżych gigabajtów literatury nowomedialnej i eksperymentalnej”<sup>494</sup>.

\*\*\*

Próbując uporządkować zagadnienia związane z wpływem rzeczywistości cyfrowej na literaturę, Urszula Pawlicka i Mariusz Pisarski na portalu „Ha!art” nosili się z zamiarem stworzenia elektronicznego *Słownika gatunków literatury cyfrowej* w celu:

[...] systematycznego uporządkowania wszelkich możliwych sposobów funkcjonowania literatury w medium cyfrowym: od poezji *flashowej*, po powieść na Twitterze i *film-text*; od wiersza *plaintextowego*, po wiersz algorytmiczny; od powieści kolaboracyjnej na Google Wave, po powieść sieciową na abonament<sup>495</sup>.

Projekt ten, który nie doczekał się niestety finalizacji, daleki jest od tradycyjnej słownikowej formy. Poszczególne hasła, redagowane w nietypowy jak na słownikową publikację sposób, ilustrowane są licznymi wizualnymi przykładami. Redaktorzy słownika starają się opowiedzieć o omawianym zagadnieniu za pomocą środków oraz języka właściwych badanemu materiałowi. Przykładowo, w hasło „powieść na smartfona” czytamy:

<sup>491</sup> Tamże.

<sup>492</sup> Por. <https://rozdzielchleb.pl/> (dostęp: 20.12.2017).

<sup>493</sup> Tamże.

<sup>494</sup> <https://rozdzielchleb.pl/category/aktualnosci/page/8/> (dostęp: 20.12.2017).

<sup>495</sup> U. Pawlicka, M. Pisarski, *Słownik gatunków literatury cyfrowej*, <http://ha.art.pl/prezentacje/29-projekty/2130-sownik-gatunkow-literatury-cyfrowej.html> (dostęp: 20.12.2017).

Powieść na smartfona nie może być nową *Anną Kareniną* ani nawet *Hanemanem*, które czyta się po pracy, przy kominku i w wygodnym fotelu. Zawartość fabularna i kompozycja tekstu muszą dostosować się do swojego nośnika: do jego przyzwoleń i do ograniczeń<sup>496</sup>.

Formę tę od tradycyjnej powieści odróżnia przede wszystkim sposób percepcji, segmentacja materiału i uniezależnienie się od nośnika (gdyż może być odbierana i odczytywana na różnych telefonach i w różnych typach przeglądark) <sup>497</sup>. Słownikowe definicje przygotowywane są na podstawie hipertekstowego schematu, dzięki czemu czytelnik ma możliwość natychmiastowego wyszukania dodatkowych, interesujących go treści, które nie weszły bezpośrednio do głównego opisu hasła. Słownik ten – podobnie jak opisywane przez niego kategorie – nie mógłby istnieć poza siecią. Trudno byłoby myśleć o jego przeniesieniu do rzeczywistości analogowej.

### Przykład VII: Włodzimierz Nowak i powieść reportażowa

Jednym ze współczesnych przejawów wpływu mediów masowych na literaturę jest rozwój powieści dziennikarskiej, w swej warstwie tematycznej oraz stylistycznej nawiązującej do przekazów reporterskich. Jak pisze Izabella Adamczewska, gatunek ten to:

[...] dokumentarno-socjologiczna odmiana powieści o walorze aktualnościowym. [...] Może stanowić przetworzenie dokumentu dziennikarskiego, newsa w powieść – literackie opracowanie faktów, których selekcja i hierarchizacja ustalana jest na podstawie wyników reporterskiego *researchu*<sup>498</sup>.

Powieść dziennikarska zarówno pod względem podejmowanego tematu, jak i przyjmowanej formy oraz poetyki stara się upodobnić do przekazów medialnych. Jej rozwój wynika między innymi z głębokich powiązań i zależności, jakie kształtowały się pomiędzy dziennikarstwem a literaturą już od wieku XVIII. Niezwykle często zdarzało się wówczas, że w pracę dziennikarską angażowali się czołowi literaci epoki (by wspomnieć tylko takich twórców oświeceniowych, jak Franciszek Bohomolec, czy artystów dziewiętnastowiecznych, jak Honoriusz Balzak i Józef Ignacy Kraszewski), którzy chętnie przenosili redakcyjną rzeczywistość na karty swoich książek. Przykładem powieści repor-

<sup>496</sup> Powieść na smartfona, oprac. M. Pisarski, <http://ha.art.pl/prezentacje/42-sownik-terminow-literatury-cyfrowej/2129-sownik-terminow-literatury-cyfrowej-powiec-na-smartfona.html> (dostęp: 20.12.2017).

<sup>497</sup> Por. tamże.

<sup>498</sup> I. Adamczewska, *Powieść reportażowa czy dziennikarska? Uwagi o międzywojennej twórczości prozatorskiej Jalu Kurka*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2015, nr 28, s. 263–264.

terskiej jest wydana w 2016 roku książka *Niemiec. Wszystkie ucieczki Zygryda* autorstwa Włodzimierza Nowaka<sup>499</sup>. Czerpie ona wyraźnie z rozwiązań fabularnych charakterystycznych dla reportażu, na co wpływ miały z pewnością wcześniejsze dziennikarskie doświadczenia jej twórcy<sup>500</sup>. Nowak całkowicie rezygnuje w niej jednak z dziennikarskiego dystansu. Kilkakrotnie na kartach książki jawnie przyznaje się do tego, że nie lubi swojego bohatera; w warstwie autotematycznych komentarzy komunikuje nawet czytelnikowi, iż ma zamiar zarzucić pisanie *Niemca*... Sięga zatem po formę powieści reportażowej, która oferuje piszącemu zdecydowanie bardziej luźne traktowanie kategorii prawdy i fikcji; pozwala mu także na swobodniejsze aniżeli klasyczny tekst dziennikarski wyrażenie własnych opinii.

### Przykład VIII : Twitteratura, twitteatr

Media społecznościowe, wykorzystywane dotychczas głównie jako ważne narzędzie komunikacji, promocji marki czy kształtowania wizerunku, stanowią dziś nową przestrzeń dla rozwoju eksperymentalnych form literackich. Teksty, przygotowane z zamiarem publikacji na Facebooku czy Twitterze, przyjmują najczęściej kształt mikropowieści lub mikrodratów, z jednej strony naśladujących tradycyjne formy literackie, z drugiej zaś – starających się twórczo zaadaptować je do specyfiki wykorzystywanego medium. Poszczególne realizacje mają charakter otwarty, niedokończony, negocjowalny: powstają przy współudziale użytkowników sieci na bieżąco komentujących przebieg fabuły, a nawet mających nieraz istotny wpływ na jej kształt. Nowe formy publikowania i tworzenia literatury są próbą zainteresowania odbiorcy tekstem wyraźnie odróżniającym się od tradycyjnych dzieł artystycznych, narzędziem dotarcia zwłaszcza do młodego czytelnika. Podobnie jak inne publikowane w mediach społecznościowych komentarze, zamieszczana tam literatura ma charakter ulotny, incydentalny. Tym samym sytuuje się niejako *à rebours* klasycznego modelu twórczości opartego na przeświadczeniu o ponadczasowości i trwałości artefaktu.

Wpływ mediów społecznościowych na literaturę skutkuje powstaniem nowych form artystycznych, silnie jednak – jak się zdaje – zakorzenionych w tradycyjnej genologii. Teksty literackie, inspirowane możliwościami, jakie daje artyście Twitter czy Facebook, są zazwyczaj próbą dostosowania klasycznych gatunków literackich do technicznych możliwości i ograniczeń wynikających ze specyfiki danego medium. Wśród paraartystycznych form fikcjonalnych,

---

<sup>499</sup> Por. W. Nowak, *Niemiec. Wszystkie ucieczki Zygryda*, Warszawa 2016.

<sup>500</sup> Nowak jest autorem takich tomów reportażowych, jak *Obwód głowy* oraz *Serce narodu koło przystanku*.

inspirowanych poetyką *social mediów*, wyróżnić można między innymi: aforyzmy, twórczość fanowską (*fan fiction*), parafrazy klasycznych, powszechnie znanych dziś dzieł współtworzących kanon literacki oraz mikropowieści i mikroopowiadania. Twitteratura, której wyraźną ewolucję obserwować można już od roku 2009, jest zatem raczej próbą dostosowania klasycznych form literackich do specyfiki nowych mediów aniżeli w pełni autonomicznym gatunkiem literackim. Wśród chętnie sięgających po tę formę twórców pojawiają się już nie tylko amatorzy czy anonimowi autorzy, lecz także pisarze uznani (by wspomnieć chociażby Davida Mitchella – twórcę słynnego *Atlasu chmur*), traktujący ją zazwyczaj jako rodzaj artystycznego eksperymentu.

Jako główne przyczyny rozwoju *social-literatury* wskazywane są przede wszystkim: chęć stworzenia gatunków korespondujących z duchem czasów oraz – co szczególnie istotne w przypadku twórców – możliwość niemal natychmiastowego poddania pod krytyczną ocenę publiczności przygotowanego dzieła. Motywacje te precyzyjnie tłumaczy Piotr Kowalczyk, zauważając, iż dzisiejsza popularność e-literatury jest wypadkową wielu zróżnicowanych czynników:

Twórcy uprawiają twitteraturę z kilku powodów. Dla niektórych, w tym dla mnie, jest to forma literacka o idealnej długości, a przy okazji wielkie wyzwanie, by ograniczenie, jakim jest 140 znaków, przełamać, opowiadając historię dłuższą i bogatszą. Dla innych to wprawka literacka, ćwiczenie praktyczne, np. z umiejętności opowiadania historii na dany temat. Dla wszystkich jest to forma promocji oraz okazja do skonfrontowania swojego wyobrażenia o utworze z reakcją odbiorców<sup>501</sup>.

Twitteratura – określana przez Michaela Rudina jako *fiction 2.0*<sup>502</sup> – pozostaje swego rodzaju formą *quasi-artystyczną*, rodzajem literackiego remedium na diagnozowany kryzys wielkich narracji. Analogicznie jak twórczość epok minionych, staje się ona odbiciem czasów, w których powstaje, będąc jednocześnie przykładem dzieła weryfikującego kompetencje twórcy do związłego – naśladującego poetykę dziennikarskich *newsów* – opisywania otaczającej ich rzeczywistości. W tym przypadku wpływ mediów na sztukę wydaje się zatem niezwykle silny. Zauważalny jest bowiem jednocześnie w warstwie przedstawieniowej oraz na płaszczyźnie stylistycznej tekstu.

Biorąc pod uwagę silne ograniczenia formalne, jakim decydują się sprostać twórcy twitteratury, zapytać trzeba o pozostawiony im zakres artystycznych swobód. Jako że przygotowany tekst nie może przekroczyć restrykcyjnego li-

---

<sup>501</sup> W roli przedszkoczka. Z Piotrem Kowalczykiem rozmawiała Urszula Pawlicka, <http://niedoczytania.pl/w-roli-przedszkoczka-z-piotrem-kowalczykiem-rozmawiala-urszula-pawlicka/> (dostęp: 20.12.2017).

<sup>502</sup> Por. M. Rudin, dz. cyt.

mitu 140 znaków<sup>503</sup>, pojawia się wątpliwość, czy tego rodzaju twórczość może zostać uznana za pełnoprawną formę artystyczną czy raczej jedynie *quasi*-artystyczny rodzaj kreatywnego ćwiczenia, literackiej wprawki. Dostosowanie powstającego dzieła do wymogów stawianych przez jego nośnik wydać się może niezwykle restrykcyjnym traktowaniem procesu twórczego, ograniczającego dotychczas wyłącznie ramami gatunkowymi bądź kreatywnością samego twórcy. W rzeczywistości „analogowej” trudno bowiem wyobrazić sobie sytuację pisania dzieła literackiego, którego objętość musiałaby ściśle zmieścić się w narzuconych odgórnie przez wydawnictwo ramach.

Rosnąca wciąż popularność twitteratury dowodzi, iż włączenie *social mediów* w proces twórczy jest traktowane jako nowy obszar artystycznych eksploracji. Rzeczywistość wirtualna stanowi bowiem dla dzieła zupełnie nowy kontekst interpretacyjny. Na gruncie literatury wskazać można wszakże formy podlegające regułom równie rygorystycznym jak twitteratura. Wynikają one jednak z poetyki gatunku, nie zaś z ograniczeń nośnika. Zdecydowanie częściej są to teksty liryczne aniżeli prozatorskie, wymagające od piszącego ogromnej formalnej dyscypliny. W tym kontekście wspomnieć trzeba chociażby o sonetach, limerykach czy haiku – lirykach silnie skonwencjonalizowanych, podlegających wysoce restrykcyjnym zasadom kompozycyjnym.

Publikowany na Facebooku lub Twitterze w kilku czy kilkunastu postach materiał literacki przygotowywany jest na wzór tradycyjnej, dziewiętnastowiecznej powieści w odcinkach, której ukształtowanie podporządkowane było określone rytmowi ukazywania się tytułu. Celem współczesnego autora, analogicznie zresztą jak dziewiętnastowiecznego literata, jest pozyskanie na dłużej uwagi czytelnika. Różnica z kolei opiera się na stopniu jego aktywnego zaangażowania w proces twórczy: o ile wpływ odbiorcy na pozytywistyczną powieść był w istocie znikomy, o tyle w przypadku powieści na Facebooka czy twitteratury autor – jeśli zechce – ma możliwość podzielenia się z czytelnikiem władzą nad tekstem. Tego rodzaju twórczość adresowana jest przede wszystkim do odbiorcy mobilnego, aktywnie korzystającego z multiscreeningu, a zatem konsumującego treści jednocześnie na wielu platformach, przyzwyczajonego do skrótowych i skondensowanych komunikatów. Nie sposób, oczywiście, pominąć w tym miejscu głosów krytycznych, zarzucających internetowym formom trywializowanie sztuki i zastępowanie autorskiej wizji masowym gustem czytelników. Próby opowiedzenia kilkutomowej powieści w kilkudziesięciu streszczających ją tweetach trudno uznać za w pełni oryginalne, niezależne dzieło, niemniej jednak stanowi ono bez wątpienia nową jakość w przestrzeni współczesnej kultury, wobec której badacze mediów i literatury nie mogą przejść obojętnie.

---

<sup>503</sup> W 2017 roku liczbę tę zwiększono do 280 znaków.

Popularność twitteratury przyczyniła się do powstania Instytutu Twitteratury Porównawczej (fr. Institut de Twittérature Comparée Bordeaux-Québec<sup>504</sup>) zajmującego się między innymi popularyzowaniem tej formy czy organizowaniem twitterackich konkursów i konferencji dla praktykujących ją twórców oraz ich fanów. Jego założyciele: francuski dziennikarz Jean-Michel Le Blanc oraz kanadyjski badacz Jean-Yves Fréchette zdecydowali się na stworzenie instytucji, której celem byłoby ponadto naukowe opracowanie teoretycznych założeń publikowanej na Twitterze twórczości artystycznej oraz zgromadzenie wokół siebie praktykujących ją (początkowo głównie frankofońskich) autorów. Co ważne, ITC wypracował nawet własny manifest, określający ramy nowej sztuki. Znalazły się w nim między innymi następujące postulaty:

La twittérature est la somme de récits, aphorismes et autres apophtegmes. Une cacophonie de gazouillis que symphonise harmonieusement l'ITC.

Seul l'enrichissement personnel d'ordre neuronal est autorisé dans les banques de données de l'ITC.

La twittérature n'est pas affaire d'homme ou de femme, elle est ambidextre, son manichéisme asexué. Elle est aussi singulièrement plurielle.

La twittérature est à la portée de tous. Elle fait vibrer les sourds; elle illumine les aveugles; les manchots peuvent l'effleurer du doigt<sup>505</sup>.

Uwagę zwraca komparatystyczny wymiar omawianego tu przedsięwzięcia. Twórcy ITC przyznają, że będą ich interesowały zróżnicowane praktyki twórczości twitterackiej, powstające w różnych obszarach językowych i kulturowych. Stąd projekt – podobnie jak stanowiąca jego centralny element literatura – ma wymiar globalny.

Niedoścignionym mistrzem mikroopowiadań pozostaje do dzisiaj Ernest Hemingway, którego tekst *For sale: baby shoes, never worn*<sup>506</sup> traktowany bywa jako istotny punkt odniesienia dla współczesnych twórców *social-literatury*.

---

<sup>504</sup> Na swej stronie Institut de Twittérature Comparée Bordeaux-Québec przedstawia między innymi historię gatunku, ogłasza poświęcone jej konkursy, a także prezentuje swój statut. Por. <http://www.twittexte.com/ScriptorAdmin/scripto.asp?resultat=734326> (dostęp: 27.12.2017).

<sup>505</sup> „Twitteratura to suma opowiadań, aforyzmów i innych sentencji. Kakofonia tweetów harmonijnie symfonizujących ITC [...]; W bazach ITC dozwolone jest tylko osobiste wzbogacanie neuronów; [...] Twitteratura nie jest mężczyzną ani kobietą, jest oburęczna, jej mechanizm działania jest bezpłciowy. Jest również pojedynczo mnoga; [...] Twitteratura jest w zasięgu wszystkich. Sprawia, że głusi wibrują; oświeśla ślepotę; pozbawieni dłoni mogą ją dotknąć palcem”. <http://www.twittexte.com/scriptoradmin/scripto.asp?resultat=784726> (dostęp: 27.12.2017).

<sup>506</sup> „Na sprzedaż dziecięce buty, nigdy nienoszone”. Jak pisze Ashley Chantler, Hemingway założył się z przyjaciółmi o dziesięć dolarów, że uda mu się napisać kompletną historię w sześciu słowach. Zakład wygrał. Por. A. Chantler, *Notes Towards the Definiton of the Short-Short Story*, [w:] *The Short Story*, ed. A. Cox, Cambridge 2008, s. 41.



Dla nich także kluczowa jest skrótowość i lakoniczność wypowiedzi. Dążą do stworzenia dzieła mieszczącego się w niezwykle dyscyplinującym limicie 140 (a obecnie 280) znaków bądź rozbicia dłuższego tekstu na kilka równie krótkich fraz. Tak skonstruowane wypowiedzi swym kształtem przypominają najczęściej wyrwany z kontekstu, obszerniejszego dzieła cytat, w sposób trafny pointujący dłuższy akapit wypowiedzi, prowokujący do myślenia. Mowa w tym przypadku o twórczości w pełni oryginalnej, oznaczonej w sieci specjalnym hashtagiem, traktowanym jak „słowo klucz” pozwalające łatwo identyfikować dany wpis w kategoriach twitteratury (na przykład #hashtagtheory czy #VSS). Za sprawą Seana Hilla, twórcy ostatniego ze wspomnianych tu hashtagów, twitteratura zaczęła być kojarzona już nie z krótkim aforyzmem, lecz przede wszystkim z mikroopowieścią. W tekście zaczął pojawiać się zarys fabuły, informacja o bohaterze, jego przemyśleniach i emocjach. Rozwój tej formy doprowadził finalnie do jej wykroczenia poza przestrzeń galaktyki Internetu. W 2010 roku przygotowana została nawet antologia *#VSS Anthology Volume 01*, gromadząca najciekawsze teksty, tworzone zgodnie z ograniczeniami nakładanymi przez Twittera<sup>507</sup>.

#### Alexander Aciman i Emmett Rensin

Obok dzieł całkowicie autorskich twitteratura obejmuje ponadto teksty będące rezultatem twórczego remiksu prac już istniejących, dostosowanych do specyfiki nowego medium. Co ważne, rozwój #twitterfiction zapoczątkowany został właśnie przez tę drugą kategorię tekstów. Twitteratura zyskała popularność dzięki kreatywności dwóch studentów Uniwersytetu w Chicago, którzy swym pomysłem na książkę dla młodzieży zainteresowali wydawnictwo Penguin. Publikacja reklamowana była w następujący sposób:

Here you will find over sixty of the greatest works of western literature – from Beowulf to Brontë, from Kafka to Kerouac, and from Dostoevsky to Dickens – each distilled through the voice of Twitter to its purest, pithiest 140-character essence [...]. Including a full glossary of online acronyms and Twitterary terms to aid the amateur, *Twitterature* provides everything you need to master the literature of the civilised world, while relieving you of the burdensome task of reading it<sup>508</sup>.

---

<sup>507</sup> Jak zauważa U. Pawlicka, książkę tę wydał Brent Millis w 2010 roku (pod pseudonimem Made in DNA); por. U. Pawlicka, *Romans literatury z twitterem*, <http://www.niedoczytania.pl/romans-literatury-z-twitterem/> (dostęp: 1.01.2018).

<sup>508</sup> „Znajdziesz tu ponad sześćdziesiąt największych dzieł literatury zachodniej – od Beowulfa po Brontë, od Kafki do Kerouaca i od Dostojewskiego do Dickensa – zredukowanych do sedna z pomocą Twittera. Dołączony słownik internetowych akronimów oraz wyrażen używanych na Twitterze sprawia, że *Twitterature* zawiera to wszystko, czego ci potrzeba



Zamysł książki *Twitterature. The World's Greatest Books Retold Through Twitter* autorstwa Alexandra Acimana i Emmetta Rensina sprowadza się do prostego konceptu: streszczenia kanonu literackiego w postaci kilkudziesięciu tweetów. Autorzy, kierując swój przekaz do młodego czytelnika, obiecywali mu wyjaśnienie zawłości kanonicznych tekstów:

Perhaps you once asked yourself. „What exactly is Hamlet trying to tell me? Why must he mince his words, muse in lyricism [...]”? No doubt such troubling questions would have been swiftly resolved were the Prince of Denmark a registered user on Twitter.com. This, in essence, is *Twitterature*<sup>509</sup>.

Choć twórcy swój projekt przedstawiali raczej jako żart i rodzaj literackiej trawestacji, stał się on inspiracją do dalszego rozwoju twitteratury. Spotkał się jednak także ze słowami krytyki, zarzucającej autorom trywializowanie sztuki i obniżanie edukacyjnych walorów lektury<sup>510</sup>. Pomysł studentów opierał się bowiem nie tyle wyłącznie na skróceniu oryginalnych tekstów, ile raczej na ponownym opowiedzeniu istniejących już historii przy wykorzystaniu języka używanego przez młodzież i społeczność internautów.

Analiza zamieszczonej w tomie twitterowej reinterpretacji Hamleta pokazuje, że metoda twórcza zastosowana przez autorów opiera się na wykorzystywaniu w tworzonym przekazie strategii narracyjnych charakterystycznych dla nowych mediów:

- użycie majuskuł wiąże się z chęcią oddania treści emocjonalnych („STOP TRYING TO CONTROL ME. I won't conform! I wish my skin would just ... melt”);
- w tekście pojawiają się wulgaryzmy zapisane w formie skrótowca podporządkowanego zasadom internetowej netykiety („WTF IS POLONIUS DOING BEHIND THE CURTAIN?”);
- autorzy stosują znak „@” oznaczający zwrot do określonej grupy użytkowników („@PeopleofDenmark: Don't worry. Fortinbras will take care of thee. Peace”);

---

do zapoznania się z dziełami cywilizowanego świata bez potrzeby ich lektury”, <https://www.penguin.co.uk/books/177715/twitterature/9780141957456/> (dostęp: 27.12.2017).

<sup>509</sup> „Być może zadawałeś sobie kiedyś pytanie, co dokładnie Hamlet próbuje mi powiedzieć? Dlaczego musi redukować swoje słowa, musi lirycznie wyrażać swoje myśli [...]? Bez wątpienia takie problematyczne pytania zostałyby szybko rozwiązane przez Księcia Danii, gdyby był zarejestrowany na Twitterze. Jest to w istocie *Twitteratura*”. Tamże.

<sup>510</sup> Por. U. Pawlicka, *O kontrowersyjnej stronie twitteratury*, <http://niedoczytania.pl/o-kontrowersyjnej-stronie-twitteratury/> (dostęp: 27.12.2017).

- główne wątki zredukowane zostają do krótkich, lakonicznych wypowiedzi, utrzymanych w familiarnym tonie („Uncle just confessed to Dad’s murder”)<sup>511</sup>.

### Arjun Basu, *Twisters*

Interesującym wariantem aktywności twitterackiej jest działalność kanadyjskiego pisarza Arjuna Basu, który swe krótkie teksty, zamieszczane w sieci od 2008 roku, określa jako *twisters*. Specyfiką jego metody twórczej jest ściśle trzymanie się limitu 140 znaków (utwory Kanadyjczyka liczą sobie dokładnie tyle) oraz regularne, cotygodniowe publikowanie nowych tekstów, pogrupowanych między innymi w takie kategorie tematyczne, jak: „Love, Sex, Food, Family, Home, Work”<sup>512</sup>. Czytelnik, wchodząc na stronę internetową Basu, wybiera interesującą go grupę tekstów. Każdy z przyporządkowanych do niej *twisterów* ma – jak deklaruje autor – trójdzielną budowę: składa się z początkowej ekspozycji sytuacji bądź problemu, rozwinięcia i zakończenia, przynoszącego pointę bądź rozwiązanie. Tematyka publikacji ogniskuje się najczęściej wokół międzyludzkich relacji oraz spraw dnia codziennego:

We are friends in the social media sense. We can walk by each other without recognition. But I love her delicate hands. She’s posted photos.

The food was burnt and this reminded me of other things, repressed memories and feelings. I said we’d get a pizza. Covered with unhappiness<sup>513</sup>.

Prowadzone przez Basu konto na Twitterze (@arjunbasu) jest obecnie (dane na dzień 27.12.2017) obserwowane przez 170 tysięcy użytkowników.

\*\*\*

Naturalną wręcz konsekwencją zainteresowania twórców performatywnym potencjałem Twittera były podejmowane przez nich próby przeniesienia klasycznych tekstów dramatycznych do sieci oraz dostosowanie ich do krótkich 140-znakowych komunikatów. Tym, co łączy platformę Twitter i dramat, są niewątpliwie: rozmowa, dialog oraz interakcja komunikujących się ze sobą stron. Twitteatr jest formą dostosowania tradycyjnych praktyk scenicznych do rzeczywistości nowomediowej. Opiera się na zasadach teleobecności i rezygnuje z tradycyjnego przedstawienia na rzecz spektaklu zmediatyzowanego, zapośredniczonego przez technologię. Łączy w sobie mikroteksty z formami wizualnymi. Ma – jak zauważa Anna Tytkowska – charakter partycypacyjny;

<sup>511</sup> <http://www.twitterature.us/us/ex.htm> (dostęp: 27.12.2017).

<sup>512</sup> <https://arjunbasu.com/twisters> (dostęp: 27.12.2017).

<sup>513</sup> Tamże.

internauci mogą bowiem nie tylko śledzić rozłożoną w czasie akcję, lecz także aktywnie uczestniczyć w jej rozwoju poprzez publikowane komentarze, tagowanie czy dołączane do wypowiedzi rozmaite formy graficzne<sup>514</sup>. Gdy weźmiemy pod uwagę nieprzewidywalne nieraz reakcje sieciowej publiczności, to dostrzegamy, że twitteatr opiera się często na elementach improwizacji, wykraczających poza sztywne ramy scenariusza. Jak pisze badaczka:

[...] wydaje się, że ten typ eksperymentalnego spotkania teatralnego wyrasta nie tylko z próby teatralnej adaptacji nowych technologii komunikacyjnych czy próby re-mediacji i uwspółcześnienia oraz przybliżenia ekranowym pokoleniom klasycznej dramaturgii, ale i z pragnienia wyjścia poza teatralną rutynę, uznane i ukształtowane formy ekspresji i zachowań, z pragnienia innej komunikacji i partycypacji, a także radykalizacji odpowiedzialności widza za spektakl<sup>515</sup>.

W przypadku twitteatru znika konieczność jednoczesnej fizycznej obecności twórców i publiczności w danej przestrzeni. Elementem łączącym pozostaje wyłącznie materia dzieła, którą każdy odbiorca percypuje z dowolnego miejsca. Przypomina to w pewnej mierze w pełni zmediatyzowany teatr telewizji, istniejący również dzięki medialnemu zapośredniczeniu. Twitteatr rozszerza jednak jego możliwości o aktywną rolę publiczności.

### *Such Tweet Sorrow*

Przykładem połączenia tradycyjnej formy dramatycznej z potencjałem nowych mediów jest, zainicjowana w roku 2010, twitterowa adaptacja Szekspirowskiej sztuki *Romeo i Julia*, którą grupa aktorów – dostrzegłszy i doceniwszy kulturotwórczy wymiar Twittera – zdecydowała się w ciągu sześciu tygodni rozgrywać w sieci. Internetowy projekt nazwany został *Such Tweet Sorrow*. W celu jego zrealizowania założono na portalu społecznościowym fałszywe konta nazwane imionami bohaterów sztuki Szekspira (główne postaci to @romeo\_mo, @julietcap16), którzy w trakcie trwania projektu wchodzili ze sobą w rozmaite interakcje. Nie pozostawali przy tym obojętni na rzeczywistość zewnętrzną, śledząc na Twitterze konta ulubionych celebrytów, gwiazd muzyki i filmu. Świadcami rozgrywającego się e-spektaklu była internetowa publiczność, angażująca się w przebieg fabularny, ale też świadoma tego, jak zakończy się doskonale znana im sztuka. W przypadku adaptacji klasycznego dzieła wypowiedzi osób obserwujących nie mogły zatem mieć wpływu na kształt fabuły, mimo że tego rodzaju próby były podejmowane. Jeden z użytkowników, stosując hashtag #mercutiogroupies, rozpoczął nawet, utrzymaną

<sup>514</sup> Por. A. Tytkowska, *Teatr sieci*, [w:] *Studia Kulturowe. Doświadczenie w kulturze*, red. A. Kunce, Katowice 2012, s. 139.

<sup>515</sup> Tamże.

w humorystycznym tonie, wirtualną kampanię przeciwko śmierci Merkucja. Zgodnie z przewidywaniami, ostatnia wypowiedź twitterowej Julii przynosi jednak informację o śmierci bohaterki: „My sweet, sweet Romeo, my love, my life... upon Rapiere's point, I give all of myself to thee. X”<sup>516</sup>.

### *Odpoczywanie* Pawła Passiniego

Oddziaływanie nowych mediów uwyrażnia się ponadto na płaszczyźnie tradycyjnych, wystawianych na deskach teatrów, przedstawień dramaturgicznych, które także coraz częściej próbują sprostać wyzwaniom stawianym przez kulturę cyfrową. Interesującym przykładem jest spektakl *Odpoczywanie*<sup>517</sup> w reżyserii Pawła Passiniego, w którym granica między realnym a wirtualnym została w wizji reżyserskiej wyraźnie zakwestionowana. Zamyśl Passiniego opierał się na przemianie tradycyjnej sztuki dramaturgicznej w spektakl w pełni multimedialny oraz interaktywny, wykorzystujący twórczą partycypację widzów. Oprócz zgromadzonych w teatrze widzów przedstawienie jednocześnie śledzili bowiem także internauci, których komentarze wyświetlały się w teatralnej przestrzeni. Publiczność otrzymała możliwość komentowania w sieci w czasie rzeczywistym wystawianej na scenie sztuki. Co ciekawe, zabieg ten, opierający się na wykroczeniu sztuki poza scenę teatralną, nie tylko był ukłonem w kierunku technologizacji rzeczywistości, lecz także próbą oddania hołdu artystom sprzed ponad stu lat. Passini tłumaczył to w następujący sposób:

Wskreszamy etos XIX-wiecznych eksperymentatorów, którzy łapali ektoplazmę i zachwycali się promieniami Roentgena. Działamy na styku sztuki i techniki. Przełamujemy stereotyp, że Internet jest zły i zimny, a teatr taki ciepły i dobry<sup>518</sup>.

Reżyser nie krył zdziwienia odmiennymi sposobami percypowania sztuki przez tradycyjną publiczność oraz społeczność internautów, która nawet po zakończeniu spektaklu ciągle jeszcze kontynuowała dyskusję:

Po pierwszej transmisji osoba operująca czatem, znana internautka kryjąca się pod nickiem Lotta, podtrzymała dyskusję, która wywiązała się po spektaklu. To było niesamowite. Internauci chcieli pozostać na czacie i porozmawiać o tym, co właśnie zobaczyli. Ludzie opuścili już teatr, a internauci zostali<sup>519</sup>.

---

<sup>516</sup> <https://twitter.com/julietcap16> (dostęp: 27.12.2017).

<sup>517</sup> Por. A. Tytkowska, dz. cyt., s. 136.

<sup>518</sup> L. Karczewski, *Teatralny lot na księżyc*, „Gazeta Wyborcza Łódź”, 15.12.2007.

<sup>519</sup> M. Kawiński, *Passini i jego teatr*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/passini-i-jego-teatr.html> (dostęp: 27.12.2017).

## Przykład IX: Facebook a literatura

Facebook pozostaje dzisiaj medium społecznościowym inspirującym twórców w nie mniejszym stopniu niż Twitter.

Marek Bieńczyk, *Książka twarzy*

Oddziaływanie Facebooka na współczesną kulturę literacką dostrzegalne jest chociażby w głośnej *Książce twarzy* Marka Bieńczyka, będącej zbiorem trzydziestu dwóch esejów na interesujące literata tematy. Autor, podkreślając, iż nie posiada konta na portalu społecznościowym, tworzy jego analogowy odpowiednik. Kreuje własną książkę twarzy (ang. *face book*), będącą zapisem jego indywidualnych refleksji i doświadczeń, którymi pragnie podzielić się ze światem. Jego artystyczny „profil” współtworzą nie tylko luźne myśli, lecz także grupa „przyjaciół” (funkcję tę pełnią opisywane przez twórcę postaci, takie jak Charles Baudelaire czy Winnetou) oraz ważne wydarzenia, którymi autor dzieli się z czytelnikiem, deklarując jednocześnie: „To jest mój Facebook”<sup>520</sup>.

Leif Peterson, *Missing*

Facebook okazał się dla artystów jednak nie tylko inspirującym tematem, ale też atrakcyjnym narzędziem służącym powstaniu nowych form literackich.

Pierwszą powieścią, jaka została opublikowana na tym portalu, jest *Missing* Leifa Petersona z 2010 roku, będąca początkowo rodzajem twórczego eksperymentu, który przekształcił się kolejno w wydaną w sposób tradycyjny książkę. Idea stojąca za powstaniem pierwszej powieści na Facebooka wydaje się dość zaskakująca. Peterson stworzył krótką, mieszczącą się w 1000 słowach, opowieść o mężczyźnie, który na plakacie z portretem zaginionej osoby rozpoznaje własną twarz. Opublikowanie tego fragmentu na Facebooku spotkało się z dużym zainteresowaniem użytkowników portalu, którzy nie potraktowali zamieszczonego tekstu jako dzieła skończonego, lecz dostrzegli w nim zaledwie załączek fabuły, domagającej się zdecydowanie bardziej rozbudowanej formy. Zgodnie z życzeniem publiczności, projekt kontynuowany był więc przez kolejne cztery miesiące. Autor w ciągu pięciu dni w tygodniu udostępniał czytelnikom fragmenty opisujące dalsze losy swego bohatera. Wykorzystanie Facebooka pozwoliło mu śledzić na bieżąco reakcje społeczności czytelniczej, komentującej poszczególne partie powstającego dzieła.

---

<sup>520</sup> Por. M. Bieńczyk, *Książka twarzy*, Warszawa 2011.

\*\*\*

Analiza dzieł literackich publikowanych w portalach społecznościowych pozwala wyróżnić grupę środków stylistycznych w szczególny sposób uprzywilejowanych przez internetowych twórców. Chętnie posługują się oni *pars pro toto*, elipsą, presupozycją oraz metaforą, umożliwiającymi istotne skondensowanie przygotowywanej wypowiedzi. Często wykorzystywanym środkiem jest ponadto ironia, odzwierciedlająca stosunek „ja” mówiącego do opisywanej rzeczywistości. Twórcy wykorzystują też pytania retoryczne, a także wplatają w przygotowywany tekst przytaczane w mowie niezależnej wypowiedzi któregoś z bohaterów. Dzięki temu fragmenty dzieła niezwykle często przypominają zaczerpnięte z tradycyjnej literatury cytaty, mające zainspirować odbiorcę do dalszej lektury. Z punktu widzenia ekonomiki tekstu – podstawowej dla form obwarowanych tak rygorystycznymi regułami – mniej funkcjonalne wydają się z kolei figury takie, jak: epitet, porównanie, peryfraza czy enumeracja, wykorzystywane raczej w celu rozbudowania przekazu aniżeli jego skondensowania.

### Przykład X: Poezja cybernetyczna

Poezja cybernetyczna (określana również jako poezja elektroniczna, ang. *digital poetry*) powstała z połączenia literatury oraz cybernetyki. Współcześnie wykorzystuje także potencjał mediów elektronicznych celem wytworzenia przekazu, który jest najczęściej mozaiką słowa, dźwięku, ruchu oraz elementów wizualnych. Aarseth przestrzega, by formy tej nie utożsamiać z żadnym konkretnym gatunkiem literackim, lecz traktować ją raczej jako ogólniejsze narzędzie opisu pewnej grupy dzieł:

Warto uświadomić też sobie, że cybertekst posłużył tu do opisu obszernej tekstowej kategorii medialnej. Nie jest on w żadnym stopniu gatunkiem literackim. Cyberteksty dzielą z sobą zasadę obliczonej produkcji, ale poza tym nie mają żadnej widocznej wspólnej estetyki, tematyki, literackiej historii, ani nawet materialnej technologii. Cybertekst to perspektywa, której używam, by opisać i zbadać komunikacyjne strategie tekstów dynamicznych<sup>521</sup>.

Mariusz Pisarski wymienia sześć elementów konstytutywnych dla literatury elektronicznej. Wśród nich znajdują się: numeryczność (istnienie tekstu zależne jest od określonego programu komputerowego); responsywność (wymiar interaktywny dzieła); wielokanałowość (możliwość odbioru za pomocą różnych kanałów sensorycznych); sieciowość (połączenie człowieka i maszy-

---

<sup>521</sup> E.J. Aarseth, *Cybertekst: perspektywy literatury ergotycznej*, [http://www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/aarseth\\_cybertekst3.html](http://www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/aarseth_cybertekst3.html) (dostęp: 27.12.2017).

ny); dynamiczność (możliwość wielokrotnego napisania „na nowo”); modularność (możliwość podziału dzieła na kilka autonomicznych części)<sup>522</sup>. Rezultatem artystycznego mariażu zróżnicowanych form komunikowania jest powstanie prac o charakterze intermedialnym, kolażowym, oddziałujących jednocześnie na kilka zmysłów.

Literatura cybernetyczna to forma twórczości podająca w wątpliwość zarówno tradycyjną koncepcję autora (zastępowanego najczęściej przez rozmaite algorytmy, automatyczne generatory treści), jak też status instancji odbiorczej tekstu. Usunięcie twórcy na drugi plan i zakwestionowanie kategorii twórczego natchnienia wiąże się jednocześnie z przeniesieniem punktu ciężkości na odbiorcę, który nie pozostaje jednak wyłącznie konsumentem treści, lecz w sposób aktywny współuczestniczy w procesie konstruowania tekstu. Odbiorca to więc nie tylko czytelnik – to również widz i użytkownik, który współtworzy dzieło, korzystając przy tym z materii udostępnionej przez artystę. Przyjemność lektury zastąpiona bądź uzupełniona zostaje o możliwość realnego wpływu na kształt powstającego artefaktu.

Pojęcie „literatura cyfrowa” bywa dzisiaj aplikowane nie tylko do tekstów tworzonych za pomocą mediów elektronicznych, lecz swym znaczeniem obejmuje także twórczość udostępnianą w sieci oraz cyfrową publikację książek i czasopism<sup>523</sup>. Jak twierdzi Maryla Hopfinger: „literatura sieci wykorzystuje cyfrowe medium do własnych celów, do konstruowania nowej postaci utworów literackich, do kreowania nowych reguł literackiej praktyki i komunikacji”<sup>524</sup>. Zdaniem badaczki, aktualnie twórczość literacka chętnie nawiązuje dialog z nowymi technologiami, starając się żywo reagować na przemiany w tym obszarze. Rezultatem tych wzajemnych powiązań jest zdecydowanie łatwiejsza dystrybucja dóbr kultury oraz powstanie form artystycznych, określanych mianem „nowej awangardy”<sup>525</sup>.

Podobnie jak futuryści, twórcy poezji cybernetycznej inspirację czerpią bezpośrednio z mariażu nauki, techniki i filozofii, starając się podważyć istnienie trwałych podziałów pomiędzy poszczególnymi dziedzinami intelektualnej aktywności człowieka<sup>526</sup>. Idąc śladem swych poprzedników, współcześni

<sup>522</sup> Por. M. Pisarski, *Alicja w Krainie Cyfrowych Mediów. W stronę genologii transmedialnej*, <http://www.techsty.art.pl/magazyn3/artykuly/pisarski01.html> (dostęp: 11.01.2018).

<sup>523</sup> Por. M. Hopfinger, *Zmiana miejsca?*, [w:] *Co dalej literaturo? Jak zmienia się współcześnie pojęcie i sytuacja literatury*, red. A. Brodzka-Wald, H. Gosk, A. Werner, Warszawa 2008, s. 149.

<sup>524</sup> Tamże.

<sup>525</sup> Tamże.

<sup>526</sup> Na związki literatury cyfrowej z futuryzmem zwracała uwagę Alina Świeściak, pisząc: „[...] Onak i Podgórni przepisują na nowe medium futurystyczne gry, tyle że tamte – w najlepszych wydaniach – rzeczywiście były indeksem głębokiej kulturowej zmiany, nie tylko zmiany języka”. A. Świeściak, *Awangardowa cyberpoezja?*, „Postscriptum Polonistyczne” 2014, nr 2, s. 118.



autorzy także wykraczają poza ograniczenia gramatyki i języka. Trudno jednak kreślić wyraźne paralele pomiędzy dadaistyczną metodą „wyciągania słów z kapelusza” a oscylującą także wokół pewnej przypadkowości – poezją cybernetyczną. Dla rozwoju tej drugiej czołową rolę odgrywa bowiem medium, które nigdy nie pozostaje wyłącznie transparentnym nośnikiem sensów. Jednym z ważniejszych jego elementów jest wymiar performatywny, realizowany poprzez obserwowane przez użytkownika na monitorze komputera „dzianie się”. Obraz/tekst jest generowany w sposób procesualny, jawiąc się odbiorcy jako obecny i nieobecny jednocześnie. Jak pisze Magdalena Nowicka:

[...] sprawczość działania ma się [...] przekładać na podmiotowość działających ludzi, ale także nie-ludzi (zwłaszcza mediów i przedmiotów). Modelem podmiotu, który afirmuje performatyka, nie będzie więc ani *homo faber*, ani *homo economicus* [*sic!*], ani nawet *homo viator*. Na piedestale zainteresowań tego nurtu stoi *homo creator* lub – jeżeli przedmiotem analizy jest komunikacja zapośredniczona komputerowo i WEB 2.0 – *homo generator* [...] <sup>527</sup>.

Tak rozumiana twórczość staje się swego rodzaju apologią technologizacji sztuki zmediatyzowanej, afirmującej znaczenie nośnika zdecydowanie dosadniej aniżeli talent i kompetencje twórcy.

Poezja cybernetyczna podważa tradycyjne przyzwyczajenia czytelnicze, których podstawą byłoby poszukiwanie sensu, swoistej myśli przewodniej, pozwalającej poddać utwór określonej konkretyzacji. Zdaniem Pisarskiego: „słowa w wierszu cyfrowym nie przemawiają do nikogo. Mówią same do siebie, w generowanym przez komputer nihilogu”<sup>528</sup>. Trudno w sposób precyzyjny wskazać korpus tematów najchętniej podejmowanych przez autorów poezji cybernetycznej. Faktem jest jednak, iż wiele spośród przygotowywanych w obrębie tego nurtu prac ma charakter autotematyczny, podejmując namysł nad problematyką technicyzacji współczesnego społeczeństwa. Przygotowane w ten sposób dzieła są grą z estetyką kakofonicznych szumów, naśladowanych nie tylko pracą maszyny, lecz także – jak można przypuszczać – odwzorowujących sposób funkcjonowania współczesnego społeczeństwa.

Próby tworzenia poezji generatywnej podejmowane były już w latach 60. XX stulecia. Ich autorem był późniejszy noblista John Maxwell Coetzee, pracujący w Londynie dla IBM. Doświadczenia programistyczne pozwoliły literatowi stworzyć algorytm generujący teksty poetyckie ze słów wybieranych automatycznie ze słownika<sup>529</sup>.

<sup>527</sup> M. Nowicka, „*Ile jest przecieru ze słowa?*”, „Topos” 2012, nr 1–2, s. 171.

<sup>528</sup> M. Pisarski, *Poezja elektroniczna*, <http://techsty.art.pl/hipertekst/hiperpoezja.htm> (dostęp: 27.12.2017).

<sup>529</sup> Por. M. Wilk, *Generatywna poezja noblisty sprzed pół wieku*, <http://techsty.art.pl/?p=2157> (dostęp: 27.12.2017).

Na gruncie polskim poezja cybernetyczna spopularyzowana została przez grupę Perfokarta. Historia gatunku wiąże się z nazwiskami Bromboszcza oraz Misiaka, którzy w Instytucie Filozofii Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu prowadzili prace nie tylko nad poetyką samych tekstów artystycznych, ale też nad kształtem próbującej je opisać teorii<sup>530</sup>. W sposób obszerny ramy teoretyczne gatunku wyłożone zostały w 2006 roku na kartach *Manifestu 1.1*, którego kluczowy fragment odnosi się do pragnienia całkowitego zautomatyzowania procesu twórczego:

Ujmijmy pisanie/odczytywanie jako proces komunikacyjny, w którym pisarz/czytelnik komunikuje się z samym sobą, a dopiero później z Innym. Zamiast widzieć w wierszu ciało – zobaczmy w nim automat. Zamiast zgadzać się na język, spróbujmy się z nim nie zgadzać. Zamiast opisywać – zmieniać<sup>531</sup>.

Autorzy manifestu deklarują ponadto interdyscyplinarny charakter pracy artystycznej. Zauważają, że cybernetyka sytuuje się pomiędzy inżynierią, sztuką a filozofią, czerpiąc jednocześnie ze wszystkich tych obszarów. Dowartościowują w istotny sposób znaczenie mediów, traktując ich oddziaływanie na jednostkę jako jeden z podstawowych tematów literatury cybernetycznej. „Ważne przy tym – czytamy na kartach manifestu – by stematyzowane zostały problemy wpływu i zakresu oddziaływania mediów elektronicznych na organizm ludzki, jego rozumność i aksjologię”<sup>532</sup>.

Rozwinięciem uwag i założeń sformułowanych w *Manifestie 1.1* był *Manifest 2.0*, opublikowany w formie trzydziestu trzech postulatów. Poniżej kilka z nich:

- 3. Cisza nie istnieje empirycznie, jest ideą. [...]
- 8. Sztuka wchłania pogranicze siebie, stając się, po części, polityką, designem i reklamą. [...]
- 11. Ponowoczesność jest powtarzaniem. [...]
- 22. Jeśli człowiek jest *animale symbolicum*, nie wyklucza to jego zaangażowania w sferę infoświata i formowania w zakresie odruchów warunkowych. [...]
- 31. Pisarz jako zadanie poruszania się po sieci i zdobywania więzi w grupach. [...]
- 33. Powtarzanie umarłych. Przepisywanie ducha. Sieć, labirynt, baza danych to najbardziej udane ortografie<sup>533</sup>.

Od pierwotnej, zdecydowanie bardziej ogólnej wersji *Manifest 2.0* odróżniał się przede wszystkim wyraźnym skonkretyzowaniem ram nowej twórczo-

<sup>530</sup> Por. U. Pawlicka, *Kontekst ludyczny w polskiej poezji cybernetycznej*, „Warمیńsko-Mazurski Kwartalnik Naukowy” 2012, nr 3, s. 31–33.

<sup>531</sup> *Manifest poezji cybernetycznej 1.1*, <http://perfokarta.net/root/manifest.html> (dostęp: 27.12.2017).

<sup>532</sup> Tamże.

<sup>533</sup> *System dedukcyjny poezji cybernetycznej. Manifest 2.0*, <http://perfokarta.net/root/manifest2.0.html> (dostęp: 27.12.2017).

ści oraz silnym dowartościowaniem estetyki szumów i zakłóceń. W punkcie czwartym manifestu twórcy deklarują: „Szum istnieje jako wrażenie, idea i korrelat informacji”<sup>534</sup>. Punkt piąty doprecyzowuje z kolei znaczenie kluczowego pojęcia: „Sygnał jest stosunkiem szumu do informacji”<sup>535</sup>.

Centralną kategorią manifestu staje się pojęcie labiryntu, powracające w punkcie piętnastym, szesnastym, siedemnastym, osiemnastym oraz trzydziestym trzecim<sup>536</sup>. Pojęcie to – jak twierdzi Elżbieta Rybicka – jest ściśle związane z postrzeganiem rzeczywistości przez twórców ostatnich dekad. O ile wcześniejsza, przedmodernistyczna praktyka artystyczna za ideał estetyczny uznawała organiczną koncepcję dzieła jako jednolitej, zamkniętej całości, o tyle kolejne dekady zaprzeczały temu wzorcowi. Jak pisze badaczka:

[...] zachodzące wówczas przeobrażenia wytwarzają środowisko sprzyjające efektom labiryntowym, nie tylko w modelowaniu przestrzeni, ale też w konstrukcji tekstów-labiryntów. Do szczególnie wyrazistych sygnałów labiryntowości zaliczyć można: alinearne przebieg zdarzeń, rozluźnienie kompozycji, zanik tradycyjnej akcji<sup>537</sup>.

Wskazane przez Rybicką elementy stanowią trzon konstrukcyjny literatury cybernetycznej. W dorobku artystycznym Bromboszcza odnajdziemy utwory składające się z przemieszanych cyfr i liter, teksty przypominające w swej formie język aplikacji mobilnych bądź prace naśladujące swym kształtem zlepek przypadkowo zestawionych ze sobą wyrazów. Cechy te, jako elementy konstrukcyjne twórczości, stają się też budulcem swoistego labiryntu interpretacyjnego, w jaki uwikłany zostaje odbiorca.

### Roman Bromboszcz, 918–578

W 2012 roku Bromboszcz opublikował tom pt. 918–578, który jest realizacją postulatów zawartych w pierwszym i drugim manifestie. Zawarte tu wiersze w radykalny sposób rozszerzają tradycyjną definicję poezji o utwory próbujące oddać kakofoniczny szum medialny współczesności. W opublikowanym w tomie wierszu *9uch* czytamy:

Wy90w13dzi8ł r3c3  
Dmuch8w13c--Z8m37  
Kw18ty w3j5ś

<sup>534</sup> Tamże.

<sup>535</sup> Tamże.

<sup>536</sup> E. Rybicka, *Labirynt. Temat i model konstrukcyjny: od Berenta do młodej prozy*, „Pamiętnik Literacki” 1997, nr 3, s. 67–90.

<sup>537</sup> Tamże, s. 69.

1m13 Odpływ8 p13rw5z3  
 wpr0st w f8l3  
 N00s n13zr0zum13ń  
 J8k wym13c10ny l15ć  
 Ch0dn.3 sł0w8  
 S8m0tn3 rz3dy odn8jduj8  
 Gn13wny 9uch<sup>538</sup>

Poeta radykalnie zrywa z linearnością przekazu, starając się zdezorientować odbiorcę, a jednocześnie podać w wątpliwość tradycyjne, klasyczne wzorce lekturowe. Dlatego niektóre zamieszczone w tomie teksty nie poddają się standardowemu odczytaniu od lewej do prawej strony, lecz zmuszają patrzącego do dynamicznego lawirowania pomiędzy ułożonymi w różnych miejscach na stronie partiami tekstu. Nośnikami sensu stają się zarówno słowa, jak i zastępujące je litery. Proces konkretyzacji okazuje się swego rodzaju grą w poszukiwanie ukrytego w dziele „sensu”. Istotniejszy jednak od jego znalezienia okazuje się sam proces scalania w spójną interpretację poszczególnych warstw utworu, jego czytanie, a nie „prze czytanie”, podjęcie wyzwania stawianego przez tekst.

### Generator limeryków

Obok twórczości „analogowej”, a zatem utrwalonej w tradycyjnej drukowanej formie książkowej, pojawiają się również prace w pełni zdigitalizowane, interaktywne, wymagające od odbiorcy jeszcze silniejszego zaangażowania. Mowa tutaj chociażby o dostępnych w sieci generatorach limeryków<sup>539</sup>, które – opierając się na wysoce schematycznym sposobie konstruowania tej formy – pozwalają odbiorcy jednym kliknięciem stworzyć tekst zgodny z zasadami poetyki. Porównajmy przykładowo limeryk Juliana Tuwima z wygenerowanym przez aplikację autorstwa Jakuba Jagiełły tekstem:

Tuwim:

Raz bokserowi w Hollywood  
 Bok (mimo jego woli) chudł.  
 Rzekł doktor: – Dear boxer,  
 Tak wychudł twój bok, Sir,  
 Bo pan za dużo goli wód!<sup>540</sup>

<sup>538</sup> R. Bromboszcz, *9uch*, <http://ha.art.pl/prezentacje/28-poezja/2566-roman-bromboszcz-wiersze-z-tomu-918-578.html> (dostęp: 27.12.2017).

<sup>539</sup> Por. J.B. Jagiełło, *Limeryk generatywny 1*, <https://jaboja.pl/oex/limeryk/> (dostęp: 27.12.2017).

<sup>540</sup> J. Tuwim, *Limeryki made in Poland*, [w:] tegoż, *Dzieła*. T. 3: *Jarmark rymów*, Warszawa 1958, s. 166.

## Aplikacja Jagiełły:

Młoda Gracja ze Lwowa,  
Gdy bolała ją głowa,  
By nie kalał jej płotu,  
Powiedziała coś kotu,  
Dobierała źle słowa<sup>541</sup>.

Tekst stworzony przez generator (*Młoda Gracja ze Lwowa...*), choć w pełni realizuje założenia gatunku, wydaje się zdecydowanie bardziej schematyczny. Błyskotliwością pointy i walorami literackiego obrazowania negatywnie odbiega od limeryku Tuwima (*Raz bokserowi w Hollywood...*), niemniej jednak – podobnie jak pierwszy wiersz – poddaje się spójnej interpretacji i można z niego wyczytać określone znaczenia.

Leszek Onak, *Sonet niezachodzący*

Nieco inną zasadą konstrukcyjną rządzi się *Sonet niezachodzący* Leszka Onaka, zintegrowany z mediami masowymi zarówno na płaszczyźnie formalnej, jak i treściowej. Projekt ten również zasadza się na możliwości wygenerowania określonego liryku (w tym wypadku sonetu), jednak jego materia nie jest już przygotowany wcześniej przez autora korpus fraz i zdań, a teksty nagłówków prasowych, publikowanych w popularnych portalach internetowych. W instrukcji, pojawiającej w sieci zanim jeszcze użytkownik zdecyduje się wejść do internetowego generatora, czytamy:

[...] ten utwór jest remiksem artykułów z czołowych mediów internetowych w Polsce. Ten utwór nie ma swojego autora. Ten utwór nie posiada ostatecznej wersji, jest niekończącym, rozciągniętym w czasie działaniem się tekstu. Jest sonetem nie-zachodzącym. Ten utwór cały czas powstaje. Ten wiersz nigdy się nie zakończy, bo informacja zawsze znajdzie swoją bazę danych. Ten utwór istnieje bez publiczności. Ten utwór jest *perpetuum mobile*<sup>542</sup>.

Tekst Onaka to przykład literatury silnie zintegrowanej ze swoim nośnikiem, dla której media masowe stają się źródłem inspiracji, tematem oraz najistotniejszym punktem odniesienia. Wygenerowany dnia 23 grudnia 2017 roku sonet wygląda następująco:

---

<sup>541</sup> J.B. Jagiełło, *Limeryk generatywny 1*, dz. cyt.

<sup>542</sup> Por. L. Onak, *Sonet niezachodzący*, <http://http404.org/sonetniezachodzacy/index.php> (dostęp: 27.12.2017).

### Horoskop na 2018 rok

Która woda butelkowana jest najlepsza? Polskie uczelnie zrobiły badania  
Zabierzmy Vargasowi psa!  
Wynagrodzenia będą rosły, choć możemy tego nie odczuć

Viva Nergal bluźnierca!  
Otyłość, alkohol i papierosy nie muszą wpływać na jakość plemników  
Vaclav Havel nie żyje

Gdyby superbohaterowie byli głupi jak but  
Piosenki na Boże Narodzenie, których (prawdopodobnie) nie znacie  
Torcik makowy w czekoladzie

Metronomy na Orange Warsaw Festival 2015  
Wieża śmierci  
Tata był złodziejem, teraz jest smerfem<sup>543</sup>.

Do analizy tekstu próżno przykładać tradycyjne literaturoznawcze narzędzia. Trudno wyobrazić sobie ponadto możliwość wydania Onakowskich sonetów w formie drukowanej, gdyż aplikacja pozwala na wygenerowanie ogromnej liczby wierszy, ograniczonej wyłącznie zasobami Internetu. Co więcej, nawet podanie w przypisie pracy naukowej linku do zacytowanego wyżej sonetu okazuje się problematyczne, gdyż *Sonet niezachodzący* nie pozwala na ponowne wygenerowanie dokładnie takiego samego dzieła. Stworzone w ten sposób liryki (przypominające modernistyczny nurt dadaizmu) zdają się oddawać szum medialny kreowany przez portale informacyjne. Podważają jednocześnie granicę między tym, co dziennikarskie, a tym, co literackie, dowodząc, że współcześnie nie tylko media czerpią inspirację z literatury, ale także literatura z mediów.

### Łukasz Podgórn, *Whirlpool from Liverpool*

W nurt literatury cybernetycznej wpisuje się także twórczość Łukasza Podgórnego, która – analogicznie jak dzieło Onaka – nie poddaje się utrwaleniu na tradycyjnym papierowym nośniku. Projekt *Whirlpool from Liverpool*<sup>544</sup> zaprasza użytkownika sieci do włączenia się w rodzaj internetowej „gry” w literaturę, której przebieg odbywa się w wyznaczonych przez autora ramach, kolejne ruchy całkowicie jednak zależne są od preferencji odbiorcy. Podgórn stworzył w sieci rodzaj interaktywnej klawiatury, gdzie poszczególnym literom odpo-

<sup>543</sup> Tamże.

<sup>544</sup> Por. Ł. Podgórn, *Whirlpool from Liverpool*, <http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn5/wfl/wfl.html> (dostęp: 28.12.2017).

wiadają pojedyncze słowa lub frazy. I tak, przykładowo, literze „q” odpowiada „wejść”, literze „w” – „po drugiej”, „v” z kolei – „dobry dzień na latawce”. Naciskając wybraną literę bądź określoną ich sekwencję, odbiorca słyszy odpowiadające jej frazy czy słowa, nakładające się na siebie w kakofonicznym szumie. Jeden z możliwych do wygenerowania utworów w wersji tekstowej mógłby wyglądać następująco:

Anagram rtęci  
 Grama  
 Widzę  
 Dobry dzień na latawce<sup>545</sup>

Próżno oczekiwać od tego internetowego, łączącego tekst, dźwięk, kolor i słowo, dzieła jakiegokolwiek referencjalności. Oglądane na monitorze wyrazy, odczytywane we wskazanej przez czytelnika kolejności przez niedookreślonego bliżej lektora, nie odnoszą się w najmniejszym stopniu do rzeczywistości zewnętrznej i nie poddają logicznej interpretacji. W akcie autotematycznej lektury uwagę użytkownika koncentrują przede wszystkim na sobie. *Whirlpool from Liverpool* to projekt pod wieloma względami eksperymentalny, w którym sam proces twórczy zdaje się dominować nad tym, co zostaje wytworzone. Najistotniejsza wydaje się jednorazowość komunikatu: każdy odbiorca, korzystając z korpusu liter zaproponowanego przez autora, zyskuje możliwość wygenerowania własnego tekstu. „Dzieło” zdaje się przenieć wszystkie zasady sztuki poetyckiej, wymyka się wszelkim interpretacjom, a jednocześnie – paradoksalnie – generuje ich nieskończoną liczbę. Przypomina odbiorcy, że materia literatury pozostają słowa. Artysta zaś, dzieląc się z czytelnikiem władzą nad tekstem, zaprasza go do współuczestniczenia w procesie twórczym.

## Poezja animacyjna

Współcześnie popularność zyskuje także poezja animacyjna, łącząca w sobie słowo, dźwięk, obraz oraz ruch. Jej interesującą realizacją są publikowane w sieci autorskie prace Katarzyny Giełżyńskiej, akcentujące silny związek między różnymi formami artystycznego przekazu<sup>546</sup>. Powstałe w tym duchu „liryki” czerpią z rozmaitych technik animacyjnych, wciąż jednak w sposób szczególny uprzywilejowując słowo<sup>547</sup>. Przygotowane animacje składają się często z wyrazów, które w przestrzeni dzieła dosłownie zastępują przedmioty

<sup>545</sup> Tamże.

<sup>546</sup> Jako przykład wskazać można wideotomik *C(n) Du It*.

<sup>547</sup> Por. U. Pawlicka, *Poezja animacyjna*, <http://ha.art.pl/prezentacje/42-slownik-gatunkow-literatury-cyfrowej/2645-slownik-gatunkow-literatury-cyfrowej-poezja-animacyjna.html> (dostęp: 28.12.2017).



(np. w utworze-teledysku zamiast samochodu pojawia się poruszający się anglojęzyczny leksem „car”<sup>548</sup>). Wspomnieć warto ponadto o poezji opierającej się na twórczej reinterpretacji istniejących już tekstów. Doskonałym przykładem jest literacka aktywność grupy artystycznej Twożywo, która zdigitalizowała i „wprowadziła w ruch” wiersz Brunona Jasiońskiego pt. *Marsz*<sup>549</sup>. Mamy tutaj do czynienia z przekazem dynamicznym, umuzycznionym, silnie inspirowanym technikami animacji i rozszerzającym tradycyjną rolę słowa pisanego w dziele literackim. Tego rodzaju utwory stają się próbą zredefiniowania tradycyjnego pola praktyk artystycznych, dosemantyzowania sensu dzieła poprzez nowe, intermedialne formy przekazu. Wpływ na kształt powstających w tym duchu artefaktów ma niewątpliwie estetyka mediów masowych, istotnie uprzywilejowujących obraz i patrzenie kosztem pozostałych zmysłów.

\*\*\*

Analiza funkcjonujących w sieci bądź inspirowanych jej ewolucją form literackich każe postawić pytanie o dalsze perspektywy ich rozwoju. Kilka lat temu neolingwiści szumnie zapowiadali koniec tradycyjnej kartki papieru i całkowite zastąpienie jej przez media elektroniczne:

Ogłaszamy śmierć kartki papieru, ale nie boimy się grzebać w trupach. Wybieramy ekran, na którym słowa pojawiają się i gasną, jakby ich nigdy nie było. Wybieramy zmianę, modyfikację i kolejne wersje systemu. Nic nie zostało powiedziane raz na zawsze<sup>550</sup>.

Przewidywania artystów jednak nie sprawdziły się. Obok poezji cyfrowej, utrwalonej wyłącznie na nośnikach elektronicznych, rozwija się z powodzeniem literatura „analogowa”, która – choć inspiruje się strategiami wypracowanymi przez media elektroniczne – stara się ze swym przekazem dotrzeć również do miłośników tradycyjnej książki. Dodać warto, że pod adresem literatury cybernetycznej i cyfrowej humanistyki padają często zarzuty, iż sprowadzają one twórczość artystyczną do bazy danych, zastępują wymagającą od odbiorcy szczególnego skupienia metodę *close reading* czytaniem powierzchownym, przypominającym dzisiejszy sposób korzystania z mediów masowych.

---

<sup>548</sup> Przykład ten pojawia się w utworze *Child*, którego autorem jest Antoine Bardou-Jacquet.

<sup>549</sup> Animowana wersja wiersza dostępna jest na stronie <http://www.twozywo.art.pl/twzw.php?4cyf> (dostęp: 28.12.2017).

<sup>550</sup> *Manifest neolingwistyczny* pierwotnie upubliczniono w sieci, a następnie przedrukowany został między innymi w „LiteRacji”. *Manifest neolingwistyczny*, „LiteRacja” 2003, nr 1, s. 17–18.

## Przykład XI: Powieść hipertekstowa

„The medium is the message” – konstatował McLuhan – wskazując, iż percepcja jakiegokolwiek komunikatu nie może opierać się na założeniu o neutralności nośnika. Medium determinuje bowiem odbiór przekazu, sytuując go w określonym kontekście kulturowym, politycznym czy społecznym. Pawlicka, porównując sposoby percepcji twórczości analogowej z odbiorem literatury cyfrowej, zwraca uwagę na to, jak znacząco różnią się one przez wzgląd na wykorzystywanie dwóch różnych nośników:

Kultura druku ustalała dystans między autorem a czytelnikiem oraz między czytelnikiem a tekstem [...]. Książka stała się symbolem świata zrozumiałego i przyjaznego, znakiem ładu społecznego, trwałości i logiczności. Mityczny obraz świata został zburzony przez pojawienie się nowych technologii, a wraz z nimi rozwoju kultury cyfrowej zakładającej partycypacyjny udział użytkowników w tworzeniu przekazów, odbiór fragmentaryczny i nieliniowy. Hipertekst został uznany za źródło deformacji rzeczywistości i poczucia hierarchiczności [...] <sup>551</sup>.

Wspomniany przez badaczkę hipertekst jest próbą przeniesienia reguł, rządzących rzeczywistością wirtualną, na grunt literatury. Wymagania, jakie stawia przed odbiorcą tekst sekwencyjny, wiążą się z koniecznością całkowitego przewartościowania tradycyjnych przyzwyczajęń lekturowych, zredefiniowanych przez rozmaite doświadczenia czytelnicze, wynikające między innymi z odbioru środków masowego komunikowania.

Koncepcja hipertekstu wyłożona została w latach 60. XX stulecia przez Teda Nelsona, określającego wówczas ten typ twórczości mianem pisarstwa nieliniowego, niesekwencjonalnego <sup>552</sup>. Pierwotnym zamysłem badacza, pracującego nad projektem nazwanym Xanadu, było jednak nie tyle stworzenie nowej formy powieściowej, ile raczej skonstruowanie narzędzia, które umożliwiałoby literatom porównywanie poszczególnych wersji tekstu i sprawne poruszanie się pomiędzy nimi. Swój koncept oparł na założeniu, iż możliwość natychmiastowego przemieszczania się pomiędzy poszczególnymi sekcjami tekstu bez konieczności respektowania linearnego porządku w istotny sposób usprawni pracę autorów.

Dodać warto, że zbliżona (choć nieposiadająca, oczywiście, informatycznego umocowania) koncepcja pojawiła się w pismach włoskiego powieściopisarza Italo Calvino, który, zastanawiając się nad wpływem technologii na literaturę, zanotował:

---

<sup>551</sup> U. Pawlicka, *Literatura elektroniczna. Stan badań w Polsce*, „Teksty Drugie” 2014, nr 3, s. 144.

<sup>552</sup> R. McAleese, C. Green, *Hypertext. State of the Art*, Oxford 1990, s. VI.

Jakież znaczenie ma nazwisko autora na okładce? Przenieśmy się myślą o trzy tysiące lat w przyszłość. Kto wie, jakie książki z naszej epoki przetrwają i czyje nazwiska będzie się wspominać. Są zapewne książki, które pozostaną sławne, lecz będą uważane za dzieła anonimowe, tak jak anonimowy jest dla nas epos o Gilgameszu. Dlatego myślę o zastąpieniu pisarza przez literacką maszynę. Opowiadanie to kombinatoryjna aktywność językowa, enigmatyczna gra, której podstawową wartością jest ćwiczenie inteligencji czytelnika<sup>553</sup>.

Myśl ta doskonale korespondowała z modelem praktyk twórczych powstałej w latach 60. XX wieku literackiej grupy artystycznej OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), w której pracach aktywnie uczestniczył włoski autor. Grupa ta w istotny sposób angażowała się w powstawanie twórczości literackiej wspomaganej przez nowe technologie. Tym samym w znaczącym stopniu wpłynęła na rozwój sztuki nowomediowej. W szkicu *Powieść i antykombinatoryka* Calvino podkreśla istotną rolę technologii w pracy literata. Jej celem byłoby wytworzenie narzędzi pozwalających zebrać potencjalne możliwości przebiegu fabularnego powieści, a kolejno wybrać spośród nich najatrakcyjniejszy schemat. Co ciekawe, literat w latach 70. pracował nad tego rodzaju dziełem, które jednak nigdy nie zostało w pełni zrealizowane<sup>554</sup>. Sam tekst *Powieść i antykombinatoryka* traktowany jest jednak jako jeden z pierwszych szkiców, zapowiadających pojawienie się hipertekstu.

Hipertekst, w genologicznym ujęciu uznawany za jedną z nowych form dziennikarskich<sup>555</sup>, Kazimierz Wolny-Zmorzyński, Andrzej Kaliszewski i Wojciech Furman określają jako gatunek łączący w sobie elementy publicystyczne oraz informacyjne. Jest on nowym sposobem organizowania wiedzy oraz informacji. Z kolei twórcy *Słownika wiedzy o mediach* hipertekstualność wiążą z takim skonstruowaniem tekstu, które dawałoby możliwość połączenia ze sobą odrębnych dokumentów za pomocą linków, odsyłających użytkownika do określonej treści<sup>556</sup>. Zdaniem Krzysztofa Szymoniaka, zabieg ten postrzegany powinien być nie tylko jako rodzaj technicznego powiązania tekstów, lecz także jako przykład ich merytorycznego sprzężenia. „Odnośniki budują swoje uporządkowaną, ale dynamiczną strukturę informacji w sieci”<sup>557</sup> – zauważa badacz, wskazując jako przykład *annotated reporting*, czyli nowy gatunek

<sup>553</sup> Cyt. za: *Italo Calvino: Myślę o zastąpieniu pisarza przez literacką maszynę*, oprac. K. Cibor, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/italo-calvino-mysle-o-zastapieniu-pisarza-przez-literacka-maszynę/2014/> (dostęp: 28.12.2017).

<sup>554</sup> Por. M. Pisarski, *Italo Calvino a hipertekst*, <http://techsty.art.pl/hipertekst/awangarda/ouliipo/calvino.htm> (dostęp: 28.12.2017).

<sup>555</sup> Por. K. Wolny-Zmorzyński, A. Kaliszewski, W. Furman, dz. cyt., s. 119–122.

<sup>556</sup> Por. tamże.

<sup>557</sup> K. Szymoniak, *Między gazetą a Internetem – nowe gatunki dziennikarskie, paragatunki czy hybrydy?*, [w:] *Język, komunikacja, informacja*, red. P. Nowak, P. Nowakowski, Poznań 2008, s. 13.

dziennikarski, którego poetyka opiera się na tworzeniu autonomicznego tekstu prasowego poprzez łączenie ze sobą treści funkcjonujących już wcześniej w sieci i dodawanie do nich własnego komentarza<sup>558</sup>.

Potencjał hipertekstu szybko zaanektowany został nie tylko na potrzeby dziennikarstwa, ale też literatury. Atrakcyjność tej formy – jak pisze Hopfinger – wynika z oferowanej piszącemu możliwości niemal natychmiastowej modyfikacji tekstu i błyskawicznego reagowania na zmiany zachodzące w dynamicznie zmieniającym się świecie:

Hipertekst, złożony z plików i linków, otwiera przekaz na wielorakie przekształcenia, na budowanie zmiennych sekwencji oraz kontekstów, na przepływy informacji, na stałą zmianę zasobów sieci. Autonomia tekstu traci wyrazistość, odrębność gatunku – moc odróżniającą<sup>559</sup>.

Tworzenie powieści hipertekstowej opiera się na przeświadczeniu o konieczności aktywnego włączenia czytelnika w proces konstruowania sensu. Rezygnując z linearnej fabuły, rozwijającej się zgodnie z oczekiwaniami autora, odbiorca otrzymuje na czas lektury władzę nad tekstem. Ma możliwość zmiany przebiegu akcji, przeskakiwania pomiędzy rozdziałami, antycypowania treści bądź rozbijania spójnej historii na kawałki. Nielinearna oraz interaktywna organizacja dzieła pozwala w dużym stopniu odwzorować w utworze literackim strukturę tekstu dziennikarskiego, otwartego na lekturowy *zapping* i oferującego czytelnikowi te informacje, których akurat w danym momencie on oczekuje.

Powieść hipertekstowa opiera się ponadto na radykalnej zmianie w sposobie myślenia o tekście literackim jako dziele w pełni autonomicznym i zamkniętym, posiadającym precyzyjnie wyodrębniony początek i koniec. Jak pisał Barthes,

[...] tekst jak tkanina; dotąd jednak uznawaliśmy zawsze tę tkaninę za wytwór, gotową zasłonę, za którą stoi bardziej lub mniej skryty sens (prawda), teraz podkreślamy, w tkaninie, płodną ideę: tekst tworzy się, wypracowuje, przez nieustanne splatanie<sup>560</sup>.

W tego rodzaju konstrukcji trudno jednoznacznie wskazać kluczowe bądź kulminacyjne punkty opowieści. To odbiorca decyduje, w którym momencie zakończy proces lektury i gdzie rozpocznie kolejne z nią spotkanie. W przypadku hipertekstowego dzieła literackiego każde następne jego odczytanie wydaje się w równym stopniu uprawomocnione. Z perspektywy dzieła otwar-

---

<sup>558</sup> Tamże.

<sup>559</sup> M. Hopfinger, *Rekonfiguracja komunikacji społecznej*, [w:] *Internetowe gatunki dziennikarskie*, K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, Warszawa 2010, s. 18.

<sup>560</sup> R. Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997, s. 92.

tego nie istnieje bowiem lepszy bądź gorszy wariant opowieści. O ile cechy te nie wydają się dyskusyjne w przypadku twórczości artystycznej, o tyle trudno bez zastrzeżeń przyjąć je, jeśli chodzi o aktywność dziennikarską. Dlatego hipertekstualność na gruncie mediów masowych odczytywana musi być nieco inaczej. Traktowana jest raczej jako strategia oferująca czytelnikowi dostęp do szerokich kontekstów związanych z publikowanym newsem; pełni zatem przede wszystkim funkcję informacyjną, a nie estetyczną.

Na gruncie literatury klasycznej, „analogowej” wskazać można teksty, których forma zapowiadała powstanie późniejszej cyfrowej wersji hipertekstu. Badacze podkreślają, że nielinearny sposób lektury charakteryzował już niektóre osiemnastowieczne powieści, by wspomnieć tylko *Życie i myśli JW. Pana Tristrama Shandy* Lawrence’a Sterne’a, *Pasaże* Benjamina<sup>561</sup> czy nawet powieść szkatułkową Jana Potockiego pt. *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Dzieła te określane bywają jako protohiperteksty ze względu na liczne analogie, jakie dostrzec można pomiędzy ich konstrukcją a poetyką cyfrowej powieści hipertekstowej. Strukturę *quasi*-hipertekstową przyjmują ponadto niektóre dzieła liberackie, jak choćby powieść pt. *Nieszczęśni* Bryana Stanleya Johnsona. Od przywołanych wcześniej dzieł protohipertekstowych odróżnia ją przede wszystkim deklarowana przez autora chęć wyjścia poza sztywne ograniczenia narzucane przez klasyczną formę książkową. Zamiast niej liberat zaproponował odbiorcy powieść, w której tradycyjna okładka zastąpiona została przez kartonowe pudełko. Całość tekstu rozbito na 27 luźnych (niepołączonych ze sobą w sposób fizyczny) części, które mogą być przez czytelnika w dowolny sposób zestawiane. Jedynym ograniczeniem pozostaje wskazana przez autora pierwsza oraz ostatnia strona tekstu, wyznaczające moment zawiązania akcji i finał lektury<sup>562</sup>.

Oddziaływanie poetyki nowomiedialnej na tradycyjną twórczość książkową dostrzegalne jest także w przypadku literatury współczesnej. W ten sposób Pawlicka odczytuje powieści Piotra Siweckiego, określając je mianem twórczości utrzymanej „w konwencji hipertekstowej”<sup>563</sup>. Analizując *Bios* oraz *Hyper-Gender*, badaczka kładzie akcent na ich hipertekstową dominantę. Ujawnia się ona w warstwie podejmowanych tematów, związanych z dominacją kultury medialnej, jak też w przyjętej przez pisarza formie, upodabniającej tekst literacki do internetowej narracji. Teksty te są, zdaniem Pawlickiej, interesującą próbą zaadaptowania tradycyjnej literatury do nowej przestrzeni medialnej oraz zredefiniowania jej funkcji w kontekście czasu, w którym powstaje. Do-

<sup>561</sup> Por. Z. Fajfer, dz. cyt., s. 16.

<sup>562</sup> Por. tamże.

<sup>563</sup> Por. U. Pawlicka, „Czytanie tego tekstu jako inna forma życia”. *O konwencji hipertekstowej w twórczości Piotra Siweckiego (BIOS i HYPER-GENDER)*, „Perspektywy Kulturoznawcze” 2009, nr 2, s. 137–152.

dać warto, iż tego rodzaju twórcze eksperymenty nie są wyłącznie specyfiką rodzimej literatury. Pojawiają się bowiem także w twórczości powieściopisarskiej rosyjskiego prozaika Wiktora Pielewina, by wspomnieć tylko *Hełm grozy*, skonstruowany w całości w formie internetowego czatu.

Pierwszą elektroniczną powieścią hipertekstową jest *Afternoon. A Story* Michaela Joyce'a z 1987 roku<sup>564</sup>. Współtworzy ją 539 akapitów, połączonych ze sobą w luźny sposób. Czytelnik swą przygodę z tekstem rozpoczyna, odpowiadając „tak” bądź „nie” na zadane przez narratora pytanie: „Czy chcesz o tym usłyszeć?”, będące jednocześnie zaproszeniem do podróży po wirtualnej przestrzeni tekstu. Zamyśl powstania dzieła pisarz tłumaczył chęcią umożliwienia czytelnikowi takiego sposobu lektury, który pozwoliłby odkryć dodatkowe sensory, a jednocześnie opierałby się na twórczym zestawieniu ze sobą dowolnych fragmentów tekstu:

Chciałem po prostu napisać powieść, która zmieniałaby się w trakcie lektury, i sprawić, by te zmieniające się wersje odpowiadały powiązaniom wewnątrz tekstu, których obecność odkryłem kilkukrotnie w trakcie pisania, chciałem też, by czytelnik także odkrył te powiązania<sup>565</sup>.

W Polsce za pierwszą hipertekstową publikację uznawany jest *Elektropis znaleziony w Krzeszowicach*, ogłoszony najpierw drukiem (rok 1991), a następnie zapisany na dyskietce komputerowej (rok 1996) i upubliczniony w wersji interaktywnej przez wydawnictwo Pusty Obłok. W dołączonej do tekstu nocie od wydawcy Piotr Rypson w kilku słowach przedstawia projekt: „Oto nieznaną przykładowo »bezosobowa i samostwórcza« publikacja komputerowa o niewyczerpanych bez mała kombinacjach tekstu: pierwsza literacka książka hipertekstowa w języku polskim”<sup>566</sup>. Początkowo, w pierwotnej wersji tekstu problematyczne okazało się precyzyjne wskazanie autora oraz tytułu. Dzieło pozostawało zatem interesująco niedookreślone; miejsce twórcy zastąpił czytelnik, brak tytułu korespondował z kolei z gloryfikowaną przez hipertekst ideą dzieła otwartego:

W niniejszym wydaniu celowo opuszczono stronę tytułową, ponieważ nie byłaby ona nośnikiem żadnej treści (nieoznaczony autor ani tytuł). Brak tytułu tłumaczy się tym, że każde słowo tego tekstu jest niczym innym jak właśnie próbą nazwania go, czyli *de*

---

<sup>564</sup> Polskie tłumaczenie tego tekstu ukazało się w 2011 roku. Por. M. Joyce, *Popołudnie, pewna historia*, przeł. R. Nowakowski, M. Pisarski, Kraków 2011.

<sup>565</sup> Cyt. za: M. Pisarski, *Powieść hipertekstowa*, <http://www.techsty.art.pl/hipertekst/hiperfikcja.htm> (dostęp: 28.12.2017).

<sup>566</sup> P. Rypson, *Od wydawcy*, [w:] R. Szczerbowski, *Æ*, Warszawa 1996 (nadruk na pudełku z dyskietką).

*facto* tytułem (tytuł wewnętrzny). Brak nazwiska wynika z niedopatrzenia się w nim autora osobowego<sup>567</sup>.

Finalnie okazało się, że autorem projektu, któremu badacze nadali roboczy tytuł *Elektropis znaleziony w Krzeszowicach*, jest Robert Szczerbowski. Współcześnie tekst funkcjonuje pod nazwą *Æ* odnoszącą się do jego dwudzielnej konstrukcji. W roku 2002 ukazało się jego trzecie wydanie w wersji elektronicznej.

### Sławomir Shuty, *Blok*

Rozwój mediów elektronicznych umożliwił powstanie i ewolucję powieści hipertekstowych, immanentnie związanych z wirtualną rzeczywistością. Jednym z najważniejszych tego rodzaju projektów jest *Blok* z 2002 roku, którego autor – Sławomir Shuty – sięga po łączącą tekst i obraz, hipertekstową formę w celu przedstawienia losów mieszkańców jednego z nowohuckich blokowisk. Zastąpienie tradycyjnej, linearnej narracji opowieścią kolażową wydaje się naturalną wręcz konsekwencją tak wybranego tematu powieści, której główne wątki ogniskują się wokół motywu swobodnej wędrówki pomiędzy poszczególnymi mieszkaniami. Podróż tę czytelnik może zatem zrealizować zgodnie z przyjętym przez siebie planem, zapoznawszy się najpierw z otwierającym lekturę spisem mieszkańców. Kliknięcie w wybrane nazwisko przenosi odbiorcę do mieszkania danej postaci, które w dowolnie wybranym momencie może opuścić, wędrując na kolejne piętra. Jak zauważa Seweryna Wysłouch<sup>568</sup>, hipertekst Shutego już od początku swego powstania miał silne afiliacje z tradycyjną literaturą. Przebieg fabularny autor oparł bowiem na swym zbiorze opowiadań pt. *Cukier w normie*, wydanym w formie książkowej pierwotnie w 2002 roku<sup>569</sup>.

### Radosław Nowakowski, *Koniec świata według Emeryka*

Drugim ważnym dziełem wpisującym się w nurt literatury hipertekstowej jest *Koniec świata według Emeryka*<sup>570</sup> z 2005 roku, autorstwa Radosława Nowakowskiego. Tekst ten w swym kształcie przypomina powieść-labirynt, po którym czytelnik porusza się zgodnie z zaplanowanym przez siebie kierunkiem.

<sup>567</sup> R. Szczerbowski, *Errata*, [w:] tegoż, dz. cyt., (dodatkowa kartka dołączona do tekstu).

<sup>568</sup> Por. S. Wysłouch, *Literackość i medialność pierwszej polskiej powieści internetowej* (*Blok Sławomira Shutego*), na: [http://www.techsty.art.pl/m9/s\\_wyslouch\\_blok.html](http://www.techsty.art.pl/m9/s_wyslouch_blok.html) (dostęp: 28.12.2017).

<sup>569</sup> Por. S. Shuty, *Cukier w normie*, Kraków 2002.

<sup>570</sup> Por. R. Nowakowski, *Koniec świata według Emeryka*, <http://www.liberatorium.com/emeryk/koniec.html> (dostęp: 29.12.2017).



Dodać należy, że pod wieloma względami wspomniany utwór wyraźnie zbliża się do liberatury. Nowakowski nośnikiem znaczenia czyni bowiem nie tylko sam tekst, lecz także zróżnicowane czcionki, za pomocą których zaakcentowane zostają szczególnie istotne dla przebiegu narracji słowa i frazy. *Koniec świata...*, dostępny początkowo wyłącznie w sieci, podobnie jak wiele innych internetowych powieści hipertekstowych został kolejno wydany na CD i tym samym wyjęty niejako z – tak istotnego dla niego – internetowego kontekstu. Sam autor nie krył rozczarowania skutkami tej decyzji:

Pierwsza część KSwE pojawiła się w portalu internetowym [www.wici.info](http://www.wici.info) w 2002 roku. Wiosną 2005 KSwE został wydany na CD w nakładzie 2000 egzemplarzy przez korporację ha!art – to pierwsze tego typu wydawnictwo w Polsce. Pionierskie to przedsięwzięcie okazało się całkowitym *worstsellerem*, z bardzo różnych powodów, wśród których jest i tak prosty, jak umieszczanie *Emeryka* w księgarniach na półce z książkami do słuchania...<sup>571</sup>.

Nowakowski w swych wypowiedziach autotematycznych wielokrotnie odnosił się do potencjału i ograniczeń poetyki hipertekstu. W innym swoim projekcie zatytułowanym *Liberlandia* wyraził swe poparcie dla tego rodzaju inicjatyw i sformułował przesłanie, jakie niosą one dla społeczności czytelnicej. Zaakcentował przede wszystkim (pozostając przy tym w zgodzie z założeniami liberatury) brak jakichkolwiek norm zewnętrznych (gatunkowych, językowych *etc.*), mających w istotny sposób warunkować proces lektury. Jedy- nym dysponentem sensu pozostaje czytelnik, który z percepcją zamieszczonego w Internecie, w pełni interaktywnego dzieła nie powinien wiązać żadnych szczególnych oczekiwań:

Oto moje państwo. Państwo o ustroju hipertekstowym. W nieustannej budowie. W niekończącej się przebudowie. Książka zaczynająca się w środku i rozchodząca na wszystkie strony. Wolna książka dla wolnych czytelników. Kraj, w którym pobyt prawie nic nie kosztuje, ledwie tyle co stracony czas na czytanie. Może nawet nieco zarobicie, wszak moglibyście w tym czasie robić coś jeszcze bardziej niepotrzebnego<sup>572</sup>.

Na marginesie odnotować warto, że powieść hipertekstowa, choć tak ściśle związana z przestrzenią sieci, próbuje nierzadko wykraczać poza jej obszar, powracając na grunt tradycyjnej, „analogowej literatury”. Wydane w formie książkowej hiperteksty tracą w ten sposób walor interaktywności, zyskują z kolei trwałą nośnik i nowego czytelnika.

\*\*\*

---

<sup>571</sup> Tamże.

<sup>572</sup> Tamże.

Rezygnująca z linearnego przebiegu, niekoherentna, permanentnie otwarta na nowe odczytania twórczość hipertekstowa staje się swego rodzaju odpowiedzią na wyzwania współczesności. Zainspirowana w dużej mierze poetyką internetowych tekstów dziennikarskich, powinna zatem zyskać uznanie masowego czytelnika. Okazuje się jednak, że paradoksalnie wspomniana „otwartość” czynić może tekst literacki zdecydowanie bardziej hermetycznym. Potwierdził to eksperyment przeprowadzony przez Davida S. Mialla i Teresę Dobson, dowodzący, że czytanie literatury hipertekstowej wiąże się ze słabszym zapamiętywaniem detali fabularnych i zdecydowanie bardziej rozproszoną percepcją ogólnego sensu dzieła<sup>573</sup>. W związku z tym pojawia się pytanie, czy ta forma literacka spełniła pokładane w niej nadzieje, związane z demokratyzacją twórczości i jej odbioru.

## 2.8. Sztuki wizualne

Nie tylko w przypadku form artystycznych opartych na słowie, lecz także tych koncentrujących się na obrazie, zauważyć można wyraźne ciążenie w kierunku poetyki nowych mediów. Wynikiem tego procesu jest powstawanie prac artystycznych, które zdecydowanie wykraczają poza sferę materialności, swobodnie balansując na granicy realnego i wirtualnego. Ich autorzy zdają się przy tym z nieskrywaną ironią spoglądać na tradycyjne formy sztuki, kultuwujące przeświadczenie o trwałości i ponadczasowości artefaktu. Jednocześnie w wątpliwość podają także tradycyjną rolę twórcy jako jedynego „strażnika” sensu dzieła.

W epoce przedinternetowej chęć zobaczenia tradycyjnego dzieła sztuki wiązała się z koniecznością odwiedzenia muzeum bądź zdania się wyłącznie na albumowe reprodukcje. W przypadku egalitarnej sztuki sieci relacja pomiędzy artefaktem a odbiorcą ustanowiona zostaje niejako *à rebours*. Dzięki pośrednictwu mediów masowych współcześnie to nie odbiorca przychodzi do dzieła, lecz dzieło wychodzi niejako naprzeciw odbiorcy. Ponadczasowość artefaktu zastąpiona zostaje formą ulotną, którą wygenerować można w wielu egzemplarzach, podatną na aktualizacje i modyfikacje ze strony odbiorcy. Funkcjonująca z powodzeniem w medialnym uniwersum sztuka sieci nie poddaje się próbom umieszczenia jej w ograniczonej przestrzeni muzeów czy galerii. Nie chce też być traktowana jako elitarna, hermetyczna, dostępna wyłącznie dla wybranych, dlatego skutecznie niweluje dystans pomiędzy dziełem a odbiorcą.

---

<sup>573</sup> Por. D.S. Miall, T. Dobson, *Reading Hypertext and the Experience of Literature*, „Journal of Digital Information”, vol. 2, no. 1, <https://journals.tdl.org/jodi/index.php/jodi/article/view/35/37> (dostęp: 28.12.2017).

Wójtowicz sygnalizuje brak spójnej definicji sztuki sieci (ang. *net art*). Wskazuje przy tym zestaw cech, które wyróżniają tego rodzaju dzieła z uniwersum twórczości artystycznej:

Czym jest sztuka Internetu? Nie jest sztuką umieszczaną w Internecie. Nie są to internetowe galerie malarstwa, komiksu czy fotografii. To sztuka niemająca materialnego nośnika, efemeryczna, o nieostrzych granicach. Są one świadomie zacierane przez jej twórców, którzy niekiedy odrzucają terminy sztuka, artysta, choć dyskurs sztuki będzie się właśnie nimi posługiwał<sup>574</sup>.

Badaczka podkreśla, że tym, co łączy często niezwiązane ze sobą pod względem estetycznym artefakty, jest to, iż ich głównym medium oraz niejednokrotnie najważniejszym tematem staje się Internet<sup>575</sup>. Pojęcie *net artu* odnosi się więc do form niematerialnych, często multimedialnych oraz interaktywnych, nieistniejących na tych samych prawach poza wirtualną przestrzeń sieci i w jej obszarze. Przyczyn rozwoju *net artu* Wójtowicz doszukuje się w przekształceniach współczesnej kultury, ewoluującej stopniowo od werbalności w kierunku audiowizualności<sup>576</sup>. Stworzone w tym duchu artefakty cechują: nowatorstwo, oryginalność i efemeryczność. Choć wielokrotnie ich twórcy starają się odciąć od twórczości „analogowej”, w sposób mniej lub bardziej uświadomiony nawiązują do sztuki konceptualnej czy dadaizmu. *Net art* jest niewątpliwie rezultatem poszukiwania przez artystów nowych form wyrazu, inspirowanych nierzadko sposobem funkcjonowania nowych mediów.

Przykłady tego typu prac artystycznych zaczęły się pojawiać wraz z początkiem rozwoju Internetu, opierającego się wówczas przede wszystkim na tekście. To zatem słowo i litera stały się materią wykorzystywaną do konstruowania pierwszych *netartowych* form paraartystycznych, przygotowywanych przy użyciu zróżnicowanych czcionek w prostych edytorach tekstu. Sztuka związana z początkami Internetu określana jest jako *ASCII art*<sup>577</sup> i obejmuje nierzadko bardzo rozbudowane, oparte na pewnym mimetyzmie formalnym grafiki, których materią są wyłącznie litery oraz cyfry.

Sztuka sieci opiera się na nowym sposobie oglądu rzeczywistości, który przez brytyjskiego artystę Jamesa Bridle'a w 2011 roku określony został jako Nowa Estetyka (ang. *new aesthetic*)<sup>578</sup>. Koncepcja ta – co warto podkreślić – rozwinęła się i została opracowana nie przez środowiska naukowe i akademi-

---

<sup>574</sup> E. Wójtowicz, *Net art: sztuka wobec interaktywności*, <http://www.techsty.art.pl/magazyn/net-art-sztuka-wobec-interaktywnosci.htm> (dostęp: 29.12.2017).

<sup>575</sup> Por. tamże.

<sup>576</sup> Por. tamże.

<sup>577</sup> Por. K. O'Riordan, *ASCII Art*, [w:] *Encyclopedia of New Media: An Essential Reference to Communication and Technology*, ed. S. Jones, Chicago 2002, s. 15–16.

<sup>578</sup> Por. S.E. Jones, *The Emergence of the Digital Humanities*, New York–London 2014, s. 47.

ckie, lecz przez samych twórców, swe szersze rozwinięcie znajdując właśnie na blogach internetowych. Głównym jej założeniem jest przeświadczenie o obserwowanej dziś (nie tylko na płaszczyźnie sztuki) erupcji cyfrowego w materialne<sup>579</sup>. Konsekwencją tego faktu jest rozwój koncepcji twórcy spoglądającego na rzeczywistość przez soczewkę mediów i technologii. Proces ten, jak pisze Rachel Aima, ma jednak charakter dwukierunkowy. Za sprawą rozwoju nowych mediów ich użytkownik pozostaje nie tylko tym, kto patrzy, lecz staje się też tym, kto jest oglądany:

[...] the New Aesthetic is about being looked at by humans and by machines – by drones, surveillance cameras, people tagging you on Facebook – about being the object of the gaze. It's about looking through the eyes of a machine and seeing the machine turn its beady LEDs on you<sup>580</sup>.

Założenia Nowej Estetyki stały się przedmiotem krytyki podejmowanej przez Bruce'a Sterlinga, który w szkicu *An Essay on the New Aesthetic* zarzuca jej brak podstaw teoretycznych i filozoficznego umocowania<sup>581</sup>. Jego zdaniem, to wyłącznie rodzaj nowej awangardy praktykowanej przez najmłodszą generację twórców, poszukujących dla siebie w rzeczywistości medialnej swego punktu odniesienia.

### Przykład I: Paolo Cirio, *Street Ghosts*

Artystą próbującym zniwelować granicę między realnym a wirtualnym jest włoski twórca Paolo Cirio, autor projektu *Street Ghosts* z 2012 roku<sup>582</sup>. Dokonawszy analizy zawartości Google Street View, postanowił on przenieść pojawiające się tam ludzkie postaci do rzeczywistości zewnętrznej, realnej, umieszczając je niejako na nowo w tym samym kontekście, w jakim pierwotnie funkcjonowały. Cirio wydrukował fotografie uchwyconych przez kamerę Google'a mężczyzn i kobiet w naturalnej wielkości i umocował je na ścianach budynków, na których tle zostały wcześniej sfotografowane. Zastosowany

<sup>579</sup> Bruce Sterling w swoim szkicu definiował „nową estetykę” jako „an eruption of the digital into the physical”. Por. B. Sterling, *An Essay on the New Aesthetic*, <https://www.wired.com/2012/04/an-essay-on-the-new-aesthetic/> (dostęp: 30.12.2017).

<sup>580</sup> Uwagi te zanotowane zostały w pracy *Curation, Gender, and the New Aesthetic*. Cyt. za: Ł. Mirocha, *Nowa estetyka i rzeczywistość poszerzona o sferę cyfrową*, „Maska” 2013, nr 17, s. 9: „Nowa Estetyka związana jest z byciem obserwowanym przez ludzi i maszyny – przez drony, kamery nadzoru, ludzi «oznaczających» cię na Facebooku – z funkcjonowaniem jako obiekt pewnego szczególnego spojrzenia. Chodzi o patrzenie oczyma maszyny i zobaczenie, jak zwraca ona swe świdrujące lampy ledowe w twoją stronę”.

<sup>581</sup> Por. B. Sterling, dz. cyt.

<sup>582</sup> Prace dostępne są na stronie internetowej artysty: <https://paolocirio.net/work/street-ghosts/> (dostęp: 30.12.2017).

przez artystę zabieg opiera się na wytworzeniu między tym, co rzeczywiste, a tym, co wirtualne, swego rodzaju sprzężenia zwrotnego. Kolejna aktualizacja map Google będzie bowiem zawierała te same postaci uwiecznione dokładnie w tych samych miejscach, w jakich zostały sfotografowane w poprzedniej wersji. Projekt Cirio – co warto podkreślić – nie jest jednak wyłącznie rodzajem twórczej gry. Ma bowiem także zwrócić uwagę na problem ochrony wizerunku w sieci i granicę między publicznym a prywatnym.

### Przykład II: Ion Rafman, *9 eyes*

Google Street View zainspirowało także innego artystę – Iona Rafmana – do przygotowania projektu pod nazwą *9 eyes*, stawiającego pytania o rolę artysty oraz technologii w procesie twórczym. Rafman stworzył nietypowy album fotograficzny, do którego włączone zostały zaskakujące, artystyczne ujęcia wyselekcjonowane przez artystę z bazy Google Street View. Wysublimowane ujęcia przyrody, nagie, ekscentrycznie wyglądające postaci, liczne sceny przemocy, a nawet ludzkie zwłoki zostały przez twórcę wykadrowane z internetowych map i przekształcone w samodzielny obraz. Wiele ze składających się na projekt zdjęć przez wzgląd na swą kreatywność i zaskakującą kompozycję spełnia wymagania „decydującego momentu”, o którym mówił mistrz fotografii, Henry Cartier-Bresson. *9 eyes* – co warto podkreślić – opiera się przede wszystkim na przyznaniu twórcy roli selektonera, który z milionów ujęć wybiera te najbardziej warte uwagi. Tym samym autor nie pretenduje już do miana natchnionego artysty, ani nawet uzdolnionego rzemieślnika. Jego zadaniem jest wyłącznie wybór ujęć z uniwersum fotografii wykonanych przez profesjonalny sprzęt Google’a. Internet jest dla artysty materia, z której tworzy, a jednocześnie miejscem, w którym poszukuje inspiracji. Rafman pokazuje, jak ściśle współcześnie rzeczywistość realna i wirtualna przenikają się; pomostem między nimi pozostaje zaś sztuka. Przygotowany przez niego projekt jest – jak się zdaje – doskonałym przykładem mogącym zilustrować teorię Roya Ascotta, który stał na stanowisku, że artyści zajmujący się sztuką nowomediálną nie tyle tworzą swe dzieła *ex nihilo*, ile projektują określone pole praktyk twórczych, zapelniając je dostępną już materia<sup>583</sup>.

\*\*\*

Odkrycie cywilizacyjnego, kulturotwórczego potencjału miasta wiąże się z wyjściem inspirowanej poetyką mediów sztuki na ulicę, a w konsekwencji z ustanowieniem wielopoziomowych powiązań pomiędzy cyfrową galaktyką

---

<sup>583</sup> Por. R. Ascott, *Telematic Embrace. Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*, London 2007.

Internetu a realną przestrzenią. Skutkiem tego procesu jest powstawanie dzieł wchodzących w silne relacje z miejscem, w jakim zostały ulokowane.

### Przykład III: Michelle Teran, *Buscando al Sr. Goodbar*

Interesującym projektem wpisującym się w założenia nowej estetyki jest *Buscando al Sr. Goodbar* z 2009 roku autorstwa kanadyjskiej artystki Michelle Teran<sup>584</sup>. Opiera się on na przenikaniu się cyberrzeczywistości oraz przestrzeni realnie istniejącego miasta. Mamy w tym przypadku do czynienia ze sztuką bez artefaktu, w której najistotniejszym elementem jest „dzianie się”. Jak zauważa Kluszczyński, za sprawą upowszechniania się rozmaitych nowych technologii w przestrzeniach miejskich zaczęły powstawać przedsięwzięcia, których obecność doprowadziła do przeobrażenia stabilnych obiektów w przestrzeń wydarzeń<sup>585</sup>. W ramach swojego *techformance'u* Teran wraz z grupą towarzyszących jej osób udała się autokarem do hiszpańskiej Murcji w poszukiwaniu internautów zamieszczających swe autorskie filmy na platformie YouTube. Po dojechaniu do punktu, w którym na mapach Google'a pojawiała się informacja o miejscu aktywności kolejnego internetowego artysty, w autokarze odtwarzany był film jego autorstwa. Kolejno uczestnicy projektu mieli możliwość realnego spotkania z twórcą, a nawet niejednokrotnie skonfrontowania odtworzonego na platformie YouTube utworu z wersją demonstrowaną na żywo.

### Przykład IV: Aram Bartholl, *Dead Drops*

Inspiracja nowymi mediami wyraźnie dostrzegalna jest również w pracach Arama Bartholla, próbującego przenieść elementy rzeczywistości cyfrowej do realnej przestrzeni miejskiej. Autor starał się rozszerzyć tradycyjny *street art* o formy przynależące do cybersztuki, inicjując w Nowym Jorku w roku 2010 projekt pod nazwą *Dead Drops*. Choć pierwotnie zyskał popularność w Stanach Zjednoczonych, bardzo szybko rozszerzył się także na inne kraje. Jak czytamy na oficjalnej stronie projektu:

„Dead Drops” is an anonymous, offline, peer to peer file-sharing network in public space. USB flash drives are embedded into walls, buildings and curbs accessible to any-

---

<sup>584</sup> Por. A. Munster, *An Aesthesis of Networks. Conjunctive Experience in Art and Technology*, Cambridge 2013, s. 69.

<sup>585</sup> Por. R.W. Kluszczyński, *Sztuka mediów w przestrzeniach publicznych*, [w:] *Między estetyzacją a emancypacją. Praktyki artystyczne w przestrzeni publicznej*, red. D. Koczanowicz, M. Skrzeczkowski, Wrocław 2010, s. 42–57.

body in public space. Everyone is invited to drop or find files on a dead drop. Plug your laptop to a wall, house or pole to share your favorite files and data<sup>586</sup>.

W ramach *Dead Drops* w rozmaitych miejscach na świecie wmurowano w ściany budynków (i nie tylko) nośniki USB o zróżnicowanej pojemności, tworząc tym samym alternatywną dla Internetu – ściśle zintegrowaną z tkanką miejską – przestrzeń wymiany informacji. Zdaniem pomysłodawcy, projekt ten ma na celu jeszcze ściślejsze zacieśnienie więzi między rzeczywistością a e-rzeczywistością. Chce ponadto zwrócić społeczną uwagę na wszechobecną inwigilację, jakiej poddawani są internauci. *Dead Drops* opiera się na silnym zaangażowaniu użytkowników, zachęcanych do podłączania swych laptopów do *pendrive'ów*, których lista wraz z informacją o pojemności i dokładnej lokalizacji zamieszczona jest na stronie internetowej. Podkreślić należy, że pomysł artysty spotkał się zarówno z wyrazami aprobaty, jak i z głosami oburzenia. Zdaniem krytyków, mógł on z łatwością zostać wykorzystany jako narzędzie pozbawionej jakiegokolwiek kontroli wymiany nielegalnych plików bądź złośliwego oprogramowania, mogącego zainfekować komputery uczestników projektu.

## Przykład V: Galeria Rusz

Wartym omówienia przykładem ulokowania sztuki mediów w przestrzeni miejskiej jest aktywność toruńskiej Galerii Rusz, opierającej swą działalność między innymi na – regularnie aktualizowanym o nowy twórczy przekaz – jednym billboardzie. Wykorzystując tradycyjny nośnik, kojarzony przede wszystkim z komunikatami medialnymi i reklamowymi, artyści – Joanna Górńska oraz Rafał Góralski – próbują w niezwykle kreatywny sposób przenieść techniki komunikowania zarezerwowane dotychczas przede wszystkim dla mediów oraz marketingu na grunt sztuki. Wykładając główne założenia przedsięwziętej inicjatywy, twórcy deklarowali:

Wykorzystujemy symbol współczesnego świata konsumpcji, jakim jest nośnik billboardowy, i zamieniamy go w symbol namysłu, refleksji i głębszego spojrzenia na samych siebie oraz otaczającą nas rzeczywistość<sup>587</sup>.

---

<sup>586</sup> „Dead Drops to anonimowa, działająca offline, sieć *peer-to-peer* służąca udostępnianiu plików w przestrzeni publicznej. Dyski USB zostały wbudowane w ściany, budynki oraz krawężniki i dostępne dla każdego w przestrzeni publicznej. Wszyscy są zaproszeni do pozostawiania tam plików i korzystania z nich. Podłącz swój laptop do ściany, domu lub słupa, aby udostępnić ulubione pliki i dane”, <https://deaddrops.com/> (dostęp: 30.12.2017).

<sup>587</sup> <http://www.galeriarusz.art.pl/kontakt> (dostęp: 30.12.2017).



W tym przypadku to właśnie przede wszystkim medium, a zatem nośnik komunikatu, staje się centralnym elementem, wokół którego koncentruje się proces twórczy. Jego obecność jest pretekstem do cyklicznego zamieszczania w miejskiej przestrzeni nowego artystycznego komunikatu, który w oryginalny sposób komentuje bieżące wydarzenia.

### Przykład VI: *GPS art*

Analizując oddziaływanie inspirowanej mediami elektronicznymi sztuki na rzeczywistość zewnętrzną, wspomnieć warto ponadto o *GPS art*, będącej wynikiem twórczego mariażu technologii, ruchu oraz tradycyjnej mapy<sup>588</sup>. To niewątpliwie forma sztuki egalitarnej, zwracającej się w kierunku każdego użytkownika sieci, korzystającego z systemu nawigacji satelitarnej i wyrażającego chęć, by włączyć się do kreatywnej sztuki-zabawy. Rezultatem tego rodzaju „pracy twórczej” stają się dzieła właściwie nieistniejące bez dostępu do Internetu, a jednocześnie niemożliwe do stworzenia bez udziału wyposażonej w urządzenie GPS osoby, poruszającej się w przestrzeni rzeczywistej.

Idea *GPS artu* pojawiła się w pracach brytyjskich autorów: Jeremy'ego Wooda i Hugh Pryora, którzy zwrócili uwagę, że ślady realizowanych przez nich podróży mogą zostać zarejestrowane i przeniesione na wirtualną mapę dostępną w Internecie. W zjawisku tym, oscylującym na granicy realnego i wirtualnego, dostrzegli potencjał twórczy. Poruszając się pieszo, samochodem czy rowerem, artyści wybierają takie trasy, które – po odwzorowaniu ich na wirtualnej mapie – stworzyły rodzaj internetowego obrazu, przypominającego w swym kształcie postać ludzką, zwierzę czy dowolny przedmiot. Skuteczność *GPS artu* mierzona jest stopniem mimetyczności dzieła: „naszkicowany” w ten sposób przedmiot lub postać powinny w sposób jak najbardziej wierny przypominać pierwowzór. Narzędziem powstania trwałego artefaktu staje się w tym przypadku ruch, zarejestrowany i uwieczniony na internetowej mapie. Jako przykład działalności artystów GPS wskazać można chociażby uwieczniony w sieci wizerunek Dawida Michała Anioła czy wirtualną podobiznę Dartha Vadera.

### Przykład VII: Sebastian Campion, *Urban cursor*

Ciekawym przykładem sztuki jest ponadto pojawiająca się na ulicach miast *pixel art*, dostrzegalna najczęściej na murach budynków bądź twórczo wkom-

---

<sup>588</sup> Por. R. Hall, J.Y. Ma, R. Nemirovsky, *Rescaling Bodies in/as Representational Instruments in GPS Drawing*, [w:] *Learning Technologies and the Body: Integration and Implementation in Formal and Informal Learning Environments*, ed. V.R. Lee, New York 2015, s. 112.

ponowana w miejski krajobraz. Tworzący w tym nurcie artyści nierzadko starają się przenieść doskonale znane użytkownikom komputerów elementy graficzne, takie jak kursor, okno czy witryna, do świata zewnętrznego. Ekspozycja przy tym strukturę dzieła z wyraźnie wyodrębnionymi pikselami. Celem projektów staje się pokazanie współistnienia przestrzeni rzeczywistej i wirtualnej, jak też postawienie pytania o indywidualny styl tego rodzaju przedstawień, nierzadko wysoce schematycznych.

Przykładem jest interaktywny projekt realizowany pod nazwą *Urban cursor*, stworzony w 2009 roku przez Sebastiana Campiona<sup>589</sup>. Polegał on na ustawieniu na jednym z miejskich placów w Hiszpanii, wyposażonego w GPS, ruchomego kursora, przypominającego ten doskonale znany użytkownikom komputerów. Celem było przeniesienie jego interaktywnego potencjału do rzeczywistości zewnętrznej i zaangażowanie przechodniów, by wprawili w ruch ów nietypowy przedmiot. Trasę kursora śledzić można było w sieci, dzięki czemu zachował on swój na wpół realny, na wpół wirtualny charakter.

\*\*\*

Nowe media stawały się w ostatnich latach ważną inspiracją dla twórców, zafascynowanych możliwościami, jakie oferują im cyfrowe narzędzia komunikowania. Artyści zdają się doceniać zwłaszcza ich interaktywny charakter, pozwalający na bezpośrednie zaangażowanie publiczności w przygotowywany projekt. W takim ujęciu performatywny wymiar sztuki rozgrywa się jednocześnie w dwóch przestrzeniach: rzeczywistej oraz medialnie zapośredniczonej. Projekty nowomediálne często eksponują swój autotematyzm: podejmują refleksję nad specyfiką wykorzystywanego medium, jego ograniczeniami oraz kulturowym i społecznym wpływem na użytkowników.

### Przykład VIII: An Xiao, *The Artist is Kinda Present*

Inspiracją dla *performance'u The Artist is Kinda Present* przygotowanego w 2010 roku przez An Xiao było wcześniejsze wystąpienie Mariny Abramović pod nazwą *The Artist is Present*, opierające się na oferowanej publiczności przez artystkę możliwości bezpośredniego spotkania z twórcą. W trakcie ponaddwumiesięcznego projektu Abramović była dostępna dla odbiorców swej sztuki w Museum of Modern Art w Nowym Jorku przez około 700 godzin. Każda zainteresowana osoba mogła przyjść i usiąść naprzeciwko kobiety, arbitralnie decydując jednocześnie o długości tego spotkania. An Xiao, odwołując się do głównych założeń sformułowanych wcześniej przez Abramović, zdecy-

---

<sup>589</sup> <http://www.campion.nu/> (dostęp: 30.12.2017).

dowała się twórczo rozszerzyć je o rzeczywistość wirtualną. Do uczestnictwa w projekcie przekonywała publiczność następującym komunikatem:

Sit down with the artist. Find a comfortable position. Be present with the artist in any of the following ways:

A text message to: [PHONE NUMBER]

A tweet to @anxiaostudio.

The artist will respond in kind.

When you have reached a satisfactory connection, or you simply grow bored, you may leave<sup>590</sup>.

Artystka, wykorzystując potencjał nowych mediów, wchodzi w intertekstualny dialog ze swą poprzedniczką, a jednocześnie akcentuje zapośredniczony charakter ludzkich relacji. Bycie ze sobą jest dla niej przede wszystkim byciem online, konotującym nowy typ doświadczenia, którego współcześnie nie można marginalizować. Obecność nie wiąże się już tylko ze wspólnym przebywaniem *hic et nunc*, lecz wynika również z korzystania z tych samych narzędzi komunikacji.

#### Przykład IX: David Horvitz, *Public Access*

Przykładem artystycznej gry z zasadami regulującymi funkcjonowanie najpopularniejszej internetowej encyklopedii – Wikipedii – jest projekt autorstwa Davida Horvitz z 2011 roku zatytułowany *Public Access*<sup>591</sup>. Artysta zorganizował podróż wzdłuż wybrzeża Oceanu Spokojnego, zatrzymując się w kilkudziesięciu miejscach. Każdy przystanek udokumentował fotografią, na której zamieścił również siebie. Tak przygotowane zdjęcia włączył kolejno do wybranych artykułów w Wikipedii, śledząc i wnikliwie dokumentując ich losy oraz możliwość dalszego rozpowszechniania w sieci. Wiele fotografii zostało natychmiast usuniętych ze względu na naruszenie zasad prywatności, mimo że postać na zdjęciach była niewielka i trudna do precyzyjnego zidentyfikowania. Inne wykadrowano w ten sposób, by nie pojawiał się na nich wizerunek mężczyzny. Po zakończeniu pierwszego etapu projektu Horvitz zgromadził wszystkie argumenty redaktorów Wikipedii, włączając je w ramy swojego przedsięwzięcia, eksplorującego zasady funkcjonowania tożsamości w sieci.

<sup>590</sup> „Usiądź obok artysty. Znajdź wygodną pozycję. Bądź obecny razem z artystą na jeden z poniższych sposobów: Wyślij wiadomość tekstową: [NUMER TELEFONU]. Skontaktuj się przez Twitter @anxiaostudio. Artysta odpowie tą samą drogą. Po nawiązaniu satysfakcjonującego kontaktu lub po prostu gdy się znudzisz, możesz odejść”, <http://www.anxiaostudio.com/art/artistiskindapresent.html> (dostęp: 30.12.2017).

<sup>591</sup> Por. <http://www.davidhrovitz.com> (dostęp: 1.01.2018).

Rezultatem obserwacji stała się książka pt. *Public Access*, zawierająca przedruk zdjęć artysty, ich usytuowanie w Wikipedii oraz późniejsze dyskusje wikipedystów, argumentujących za usunięciem fotografii z wolnej encyklopedii.

### Przykład X: Nastya Ptichek, *Emoji Nation*

Ukraińska artystka Nastya Ptichek przedmiotem swego zainteresowania uczyniła z kolei język nowych mediów. Projekt *Emoji Nation* opierał się na twórczej reinterpretacji klasycznych dzieł sztuki, które artystka powiązała ze znanymi z wirtualnej rzeczywistości emotikonami<sup>592</sup>. Przykładowo, słynne *Stworzenie Adama* zostało uzupełnione o pojawiający się często na ekranie komputera komunikat „Disconnected”, zaś obraz Edwarda Munka *Krzyk* – zestawiony z emotikonem wyrażającym wspomnianą w tytule dzieła emocję. Ptichek zderzyła ze sobą dwa porządki: media i sztukę, akcentując fakt, że przy użyciu zdecydowanie innych języków opowiadają one o tej samej rzeczywistości. Zestawiając internetowe symbole i frazy z artystyczną klasyką, włączyła tradycyjne dzieła sztuki w całkowicie nowy kontekst odczytań.

### Przykład XI: Amalia Ulman, *Excellences and Perfections*

Amalia Ulman – argentyńska artystka – w swym wirtualnym performansie zdecydowała się wykorzystać Instagram. W 2014 roku przez pięć miesięcy realizowała na nim projekt *Excellences and Perfections*, dodając silnie stylizowane zdjęcia dokumentujące jej, wykreowane na potrzeby społecznościowego medium, idealne życie<sup>593</sup>. Opierając się na stereotypowym wizerunku „dziewczyny z Instagrama”, Ulman zdobyła szeroką rzeszę fanów, całkowicie przekonanych o autentyczności prowadzonego przez nią profilu. Poprzez swój projekt artystka pragnęła zaakcentować przede wszystkim element teatralizacji w zachowaniach użytkowników portalu, którzy zdecydowanie wyżej zdają się cenić *symulakrum* od prawdziwego życia.

\*\*\*

Umberto Eco, twórca *Historii piękna* oraz *Historii brzydoty*, w jednym z wywiadów podkreślał, że w jego przekonaniu brzydota pozostaje kategorią zdecydowanie bardziej interesującą aniżeli piękno – przez wzgląd na swą nieskończoność i nieprzewidywalność<sup>594</sup>. Wykraczanie poza obowiązujący kanon

---

<sup>592</sup> Por. <http://www.yat2er.com/emoji-nation-nastya-ptichek> (dostęp: 1.01.2018).

<sup>593</sup> Por. A. Ulman, *Excellences & Perfections*, Prestel 2018.

<sup>594</sup> Por. J. Mikołajewski, *Brzydota jest nieskończona*, „Wysokie Obcasy” 24.12.2007, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,4773379.html> (dostęp: 28.12.2017).

przy jednoczesnym poszerzaniu jego granic, niedoskonałość, błąd to elementy blisko związane z *glitch artem* – będącym z jednej strony formą sztuki uzależnioną od techniki i technologii, z drugiej zaś poddającą je stale ironicznej reinterpretacji. *Glitch art* stawia pod znakiem zapytania komunikację pomiędzy użytkownikiem a narzędziem; pokazuje i obnaża jej niedoskonałości. Rozwijająca się dziś dynamicznie sztuka usterki (ang. *glitch*) wydaje się więc świadectwem rozczarowania wszechobecną technologizacją i mediatyzacją kultury, ale też odpowiedzią na podejmowanie przez twórców próby poszukiwania nowych form artystycznej ekspresji.

W wierszu *Hi-Fi* Stanisław Barańczak kreśli nad wyraz trafny obraz związków sztuki współczesnej z przestrzenią nowych technologii, których *quasi*-doskonałość prowadzić ma do wyeliminowania z zarejestrowanego na elektronicznym nośniku dzieła absolutnie wszystkich szmerów i szumów. Poeta notuje:

[...] czas wytlumiał prymityw taśm i płyt: pomruki  
dyrygenta, przyświsty fletu czy pacnięcie  
struny o gryf – bez żadnej muzycznej zasługi,  
szemrane towarzystwo szmerów i bezdźwięcznie

wtrącających się w każdym takcie czy momencie  
zgrzytów życia. Techniczny postęp<sup>595</sup> [...]

Wieńczące przytoczony fragment pytanie retoryczne każe postawić pod znakiem zapytania taką ideę postępu, która stara się całkowicie wykluczyć szum z procesu twórczego. Barańczak zastanawia się, czy współczesnym ideałem pozostaje estetyka prawdy dzieła, utrwalonego na nośniku wraz z towarzyszącymi mu szumami, czy estetyka absolutnego piękna, zapisanego w sposób eliminujący wszelkie niedoskonałości. *Glitch art* to niewątpliwie forma próbująca rehabilitować szum jako istotny element artefaktu, kontemplująca entropię i chaos zmediatyzowanej rzeczywistości. Opiera się na estetyzacji cyfrowych pomyłek i błędów, stanowiących źródło artystycznej inspiracji, a jednocześnie prowokujących do postawienia pytania o ograniczenia związane z rozwojem cyfrowych mediów. Jest ona swego rodzaju odpowiedzią na kulturę hiperrealizmu<sup>596</sup>, dostrzegalnego czy to w malarstwie, czy to w coraz doskonalszej cyfrowej fotografii. Jest też formą dowartościowującą – para-

<sup>595</sup> S. Barańczak, *Hi-Fi*, [w:] tegoż, *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*, Kraków 1998, s. 21–22.

<sup>596</sup> Por. Ł. Mirocha, *Kulturowe znaczenie błędu komputacyjnego (glitch) w mediach wizualnych – postcyfrowa perspektywa software studies*, „Kultura i Historia” 2015, nr 27, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/5435> (dostęp: 28.12.2017).

doksalnie – to, co w komunikacji medialnej wartościowane bywa zazwyczaj negatywnie: szum, usterkę, zakłócenie.

Jak pisze Pawlicka:

[...] estetyzacja szumów polega na nobilitacji i naturalizacji zakłóceń, na uczynieniu z nich efektu i przedmiotu artystycznego. Estetyką staje się to, co usterkowe, nieskończone czy wybrakowane, gdyż uznaje się je za coś autentycznego i codziennie doświadczanego<sup>597</sup>.

Wśród prac utrzymanych w tej estetyce Imar Moradi wyróżnia *glitch pure* – trudny do przewidzenia i wynikający z błędu powstałego bez inferencji twórcy-użytkownika – oraz *glitch alike*, konstruowany przez usterki wywołane celowo, w sposób przemyślany i zaplanowany<sup>598</sup>. Mamy tutaj do czynienia z sytuacją, gdy twórca w pełni świadomie dokonuje zniszczenia nośnika, by uzyskać określony efekt artystyczny. W ten sposób naśladuje niedoskonałości, które można było obserwować na starych filmach czy fotografiach. Jednym z pierwszych projektów *glitchartowych* był *Sine Curve Man* z 1967 roku. Autorzy pracy – Charles Csuri oraz James Shaffer – zdecydowali się przenieść przygotowany odręcznie przez Csuriego rysunek do postaci cyfrowej<sup>599</sup>. Dzieło przedstawiające męski portret poddane zostało różnym formalnym przekształceniom, w wyniku czego pierwotny przekaz zyskał całkowicie nowy, cyfrowy wymiar.

Autoteliczną funkcję *glitch artu*, koncentrującego swą uwagę przede wszystkim na medium, podkreśla w swych pracach Rosa Menkman<sup>600</sup>, będąca jednocześnie artystką i jednym z ważniejszych teoretyków tego nurtu. Autorka zwraca uwagę, że *glitch art* interpretować należy nie tyle w kategoriach statycznego artefaktu, ile raczej jako swego rodzaju proces, dziejące się. Obok prac uznanych twórców, wykorzystujących kategorię usterki w kontekście wideoartu czy fotografii, w Internecie pojawiają się także specjalne aplikacje, pozwalające użytkownikom sieci przekształcać w tym duchu dowolne obrazy. Wśród najpopularniejszych metod tworzenia *glitch artu* wskazywane są między innymi otwieranie plików graficznych w programach przystosowanych do obsługi innego typu formatów (przykładowo muzycznych) czy celowe wywoływanie błędów w materiałach filmowych. Rezultatem tego procesu jest powstawanie sztuki opierającej się na pewnej przypadkowości. W *glitch artcie* twórca nie ma bowiem całkowitego wpływu na ostateczny kształt dzieła. Swą władzą nad powstającym artefaktem dzieli się z maszyną.

<sup>597</sup> U. Pawlicka, *Wstępne rozpoznanie estetyki szumów: od kubizmu do glitch artu*, „Ha!art” 2012, nr 37, s. 14.

<sup>598</sup> Por. M. Jansson, *Everything I Shoot is Art*, Brescia 2012, s. 111.

<sup>599</sup> Por. M. Składanek, *Generatywne początki sztuki cyfrowej*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2016, nr 22, s. 62.

<sup>600</sup> Por. R. Menkman, *The Glitch Monument(um)*, Amsterdam 2011.

### Przykład XII: Tony Scott

W kontekście teorii *glitch artu* powraca pytanie o problem reprezentacji w sztuce mediów. W tym przypadku punktem odniesienia dla dzieła nie jest już bowiem rzeczywistość zewnętrzna, ale przestrzeń cyfrowa, która poddana zostaje najróżniejszym modyfikacjom. Doskonałym przykładem są projekty *glitchartowe* Tony'ego Scotta, przedstawiające komputerowo zmienione obrazy drapaczy chmur. Punktem odniesienia dla artysty nie jest tu faktycznie istniejący budynek, lecz jego cyfrowy odpowiednik, ulegający przekształceniu za sprawą nakładanych na niego geometrycznych form czy abstrakcyjnych figur. Projekty te pozwalają odbiorcy niejako zajrzeć za kulisy medialnej rzeczywistości: uwypuklają materię dzieła, ujawniają poszczególne elementy współtworzące digitalny przekaz.

### Przykład XIII: Wiraktualizm

Przypadkowość, interakcyjność oraz próba zastąpienia artysty technologią to cechy charakteryzujące wiraktualizm (ang. *viractualism*) – nurt ogniskujący się wokół sztuki starającej się twórczo zintegrować ze sobą technologię i biologię<sup>601</sup>. Za jego głównego inicjatora i teoretyka uznawany jest Joseph Nechvatal, który w roku 2009 sformułował teoretyczne ramy pojęcia, a także przedstawił jego pierwsze artystyczne realizacje. W opinii artysty, tego rodzaju prace mają ukazać wieloaspektowe powiązania pomiędzy tradycyjnym procesem twórczym a jego cyfrowym odpowiednikiem. Nazwa nurtu, będąca kontaminacją słów *virtual* i *actual*, odnosi się do twórczości mającej charakter pograniczny, rozszerzającej tradycyjne spektrum technik artystycznych o wykorzystanie przykładowo rozmaitych wirusów komputerowych, potrafiących radykalnie zmienić strukturę dzieła.

The basis of the viractual conception is that virtual producing computer technology has become a significant means for making and understanding contemporary art<sup>602</sup>.

Paradoksalnie, na gruncie wiraktualizmu wirusy zostają potraktowane nie jako siła destrukcyjna, lecz twórcza. Mamy tutaj do czynienia ze sztuką, w której rola artysty zawężona zostaje do inicjowania i koordynowania poszczególnych faz przygotowania artefaktu. Nechvatal estetykę tę określa mianem

<sup>601</sup> Por. E. Wójtowicz, *Szum w sztuce mediów elektronicznych*, „Ha!art” 2012..., dz. cyt., s. 56–57.

<sup>602</sup> „Podstawą koncepcji wirtualnej jest to, że wirtualna technologia komputerowa stała się znaczącym narzędziem do tworzenia i rozumienia sztuki współczesnej”. J. Nechvatal, *Voluptuous Viractualism. Hermaphroditic Codes, Robotic Art and Immersive Excess*, „Ctheory” 2002, <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=330> (dostęp: 30.12.2017).



„sztuki szumu”, w której zakłócenia i błędy wartościowane są niejako *à rebours* i stają się – wbrew obiegowym opiniom – nie tyle elementem redundantnym i niepożądanym, ile raczej konstytutywnym składnikiem dzieła.

## 2.9. Intermedialne projekty dziennikarskie

Związki form dziennikarskich i artystycznych realizowane są poprzez liczne intermedialne projekty, włączające tekst reportażowy w uniwersum kultury. Materiał dziennikarski staje się w tym wypadku punktem wyjścia do stworzenia dzieła angażującego wiele zmysłów i twórczo przekształcającego w materię artystyczną pierwotny tekst przygotowany przez reportera. Projekty te wydają się doskonałą realizacją zapowiadanych już w 1891 roku przez Stanisława Przybyszewskiego przemian w uniwersum twórczości, dążącej do scalania różnorodnych form przekazu:

Sztuka przestanie być dzielona na różne gałęzie, co prawda w czasie, kiedy nasze środki artystyczne tak się wykształcą, że każde wyrażenie, czy muzyczne, czy słowne, czy plastyczne, rozumieć będziemy z tą samą wyraźną i zróżnicowaną dokładnością, jak dziś większości ludzi jedynie słowne ujęcie jest zrozumiałe...<sup>603</sup>.

Skonwergowany przekaz dziennikarski jest przyczynkiem do powstania dzieł artystycznych, otwierających się na wydarzenia inspirowane tematami z pierwszych stron gazet. Jego wartością jest przede wszystkim aktualność, czyniąca z materiału reporterskiego czytelny dla odbiorców sztuki intertekst. Powstające w ostatnich latach intermedialne projekty stawiają tekst dziennikarski w centrum swojego zainteresowania, twórczo jednocześnie go reinterpretując bądź rozszerzając o nowe, dodatkowe konteksty.

### Przykład I: Reportaż literacki jako inspiracja dla sztuki

Teksty dziennikarskie swój intermedialny wymiar zyskiwać mogą za sprawą praktyk artystycznych podejmowanych przez twórców zainspirowanych pracami czy dorobkiem poszczególnych reporterów. Jako przykład wskazać można *Gottland* Mariusza Szczygła, który doczekał się już filmowej oraz teatralnej adaptacji. W 2014 roku grupa reżyserów przygotowała na podstawie książki polskiego reportera pełnometrażowy film dokumentalny i serię krótkich etiud, mających przenieść na szklany ekran historie poświęcone czeskiej rzeczywistości. Ich zamysł opierał się na połączeniu klasycznej formuły dokumentu

---

<sup>603</sup> S. Przybyszewski, *Z psychologii jednostki twórczej: Chopin i Nietzsche*, [w:] tegoż, *Synagoga szatana i inne eseje*, wyb., wstęp, przeł. G. Matuszek, Kraków 1995, s. 65.

z elementami animacji oraz filmu fabularnego<sup>604</sup>. Dodajmy, że film nie spotkał się ze szczególną przychylnością krytyków, którzy na temat całego projektu wypowiadali się raczej sceptycznie. Zwracano uwagę, iż tekst polskiego dziennikarza został potraktowany przez młodych reżyserów w sposób niezobowiązujący i stanowił zaledwie punkt wyjścia do stworzenia autorskich opowieści na temat czeskiej współczesności<sup>605</sup>.

Kilkakrotnie *Gottland* gościł również na deskach teatru. Wrocławski Teatr Lalek wystawił spektakl pt. *Pomnik*, inspirowany zamieszczonym w tomie Szczygła reportażem *Dowód miłości*. Reżyser Jiří Havelka wybór tego właśnie szkicu motywował jego uniwersalnym przesłaniem, twierdząc, że jako tekst dziennikarski nie tylko opisuje historię wznoszenia w Pradze w 1955 roku olbrzymiego pomnika Józefa Stalina, lecz podejmuje także głębszy, uniwersalny temat funkcjonowania wspólnotowej pamięci: „zadaje aktualne pytanie, czyje pomniki mamy stawiać, a które pomniki powinny być zniszczone”<sup>606</sup>. Po *Gottland* sięgnęli także Jan Mikulaszek i Marek Pivovar. Swą sztukę na motywach tego właśnie reportażu wystawili w Teatrze im. Jerzego Myrona w Ostrawie. Zupełnie odmienną wizję książki zaprezentował teatr w Pradze, wykorzystując jako element scenografii portal społecznościowy Facebook. W tle za grającymi aktorami pojawiały się komentarze korespondujące z prezentowanymi na scenie wątkami. Sztuka inspirowana utworem *Zrób sobie raj* została z kolei pokazana w Teatrze Studio. Dziennikarz – co warto podkreślić – miał świadomość trudności, jakie mogą się pojawić w trakcie teatralnych adaptacji jego reportażu:

Na pewno nie było łatwo przenieść te teksty na scenę. *Zrób sobie raj* nie jest książką jednolitą, jak wcześniejsza *Gottland*. Nie są to tylko reportaże czy opowiadania prawdziwe o Czechach. Zawarłem w niej wiele gatunków: felieton, artykuł prasowy, wywiad, próbę eseju, a nawet rodzaj pamiętnika. Przeniesienie tego do teatru jest dużym wyzwaniem<sup>607</sup>.

Na marginesie już tylko odnotować należy wyjątkowo liczne inscenizacje teatralne inspirowane dorobkiem innych polskich reporterów. Wielokrotnie reżyserzy sięgali chociażby po teksty Ryszarda Kapuścińskiego, przenosząc na scenę *Cesarza* (by wspomnieć bodaj najsłynniejsze jego wystawienie z 1987

<sup>604</sup> Film został zrealizowany pod tym samym tytułem, co książka.

<sup>605</sup> Por. J. Dzierzgowski, *Nuda non-fiction. Filmowy „Gottland” na podstawie książki Mariusza Szczygła*, „Kultura Liberalna”, 18.11.2014.

<sup>606</sup> Wrocław: spektakl na motywach „Gottland” Mariusza Szczygła w Teatrze Lalek, <http://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/wroclaw-spektakl-na-motywach-gottland-mariusza-szczygla-w-teatrze-lalek> (dostęp: 31.12.2017).

<sup>607</sup> *Mariusz Szczygiel: Czesi zainteresowali się polskim reportażem*, <http://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/mariusz-szczygiel-czesi-zainteresowali-sie-polskim-reportazem> (dostęp: 31.12.2017).

roku, pokazane w The Royal Court Theatre w Londynie). Twórczość Hanny Krall wykorzystał Krzysztof Warlikowski, wplatając fragmenty *Sublokatorki* do swej inscenizacji *Hamleta*. Na deski teatru trafiła także sztuka inspirowana życiem i twórczością innego polskiego reportera – Wojciecha Jagielskiego. Spektakl pt. *53 wojny* przygotowany został przez Teatr Ludowy w Krakowie. Scenariusz przedstawienia oparto na kanwie książki pt. *Miłość z kamienia. Życie z korespondentem wojennym*, napisanej przez małżonkę dziennikarza – Grażynę. Zainteresowaniem wśród reżyserów teatralnych cieszył się też reportaż Wojciecha Tochmana. W 2010 roku Teatr Nowej Sztuki w Katowicach przygotował monodram *Wściekły pies* w reżyserii Dariusza Jezierskiego, inspirowany reportażem Tochmana pod tym samym tytułem. Cztery lata później Teatr Muzyczny Capitol z Wrocławia wystawił sztukę pt. *Umwuka*, której scenariusz bazował na reportażu *Dzisiaj narysujemy śmierć*. W roku 2013 Teatr im. Cypriana Norwida w Jeleniej Górze przygotował adaptację *Miedzianki* Filipa Springera.

## 2.10. Od mediów do sztuki: wnioski

John Berger dostrzega, iż w żadnym momencie historycznych dziejów nie można było zaobserwować tak znaczącej jak dzisiaj multiplikacji obrazów, które zdominowały niemal każdą sferę aktywności człowieka<sup>608</sup>. Jak pokazują omówione w niniejszym rozdziale przykłady, inspirowana różnego typu mediami sztuka – podobnie jak środki masowego komunikowania – w sposób szczególny uprzywilejowuje elementy wizualne, stając się ważnym składnikiem także dzieł tradycyjnie opierających się na słowie. Słuszne zatem okazują się obawy Giovanniego Sartoriego, który przestrzegał, że dominująca percepcja obrazów przyczyni się do zmarginalizowania przekazów opartych na tekście, wymagających zdecydowanie większej koncentracji ze strony odbiorcy<sup>609</sup>. Wiele spośród powstających dziś dzieł inspirowanych estetyką mediów to formy synkretyczne, oddziałujące jednocześnie na kilka zmysłów. Modelowym odbiorcą tej sztuki jest *homo videns* – człowiek myślący obrazami, wysoko oceniający komunikaty oddziałujące na wyobraźnię, interaktywne i przyciągające uwagę.

Analizowane przykłady dowodzą liberalizowania granic między formami artystycznymi a przekazami medialnymi. Doskonale oddaje to słynne sformułowanie McLuhana, który twierdził wręcz, że reklama jest najdoskonalszą formą sztuki XX wieku. Potwierdzeniem słuszności słów myśliciela jest niewąt-

---

<sup>608</sup> Por. J. Berger, *Obrazy reklamowe*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2002, s. 475.

<sup>609</sup> Por. G. Sartori, *Homo videns. Telewizja i postmyślenie*, Warszawa 2005, s. 15.

pliwie *casus* galerii, która przez jednych w pierwszej kolejności kojarzona jest z przestrzenią artystyczną, przez innych natomiast głównie ze światem handlu. Sygnalizowana przez Welscha estetyzacja codzienności<sup>610</sup> dodatkowo jeszcze sprzyja tym tendencjom. W rezultacie mamy dzisiaj do czynienia z dziełami artystycznymi, które czerpią inspirację z komunikatów perswazyjnych czy naśladujących rozmaite formy reklamowe (*casus* prac Andy'ego Warhola), oraz z przekazami reklamowymi, które ze wszech miar starają się upodobnić do sztuki (*casus* Oliviero Toscaniego). Sztuka inspirowana poetyką mediów odrzuca bądź marginalizuje kategorię piękna. Najważniejszą kwestią staje się dla niej zaangażowanie odbiorcy.

Wydaje się, że współczesnym mediom udało się zrealizować przepowiednię, jaką w 1968 roku sformułował Warhol, twierdząc, iż w przyszłości każdy człowiek będzie sławny przez piętnaście minut. Oddziaływanie mediów na sztukę przyczyniło się niewątpliwie do zdemokratyzowania twórczości artystycznej. Współcześnie – obok prac wartościowych i oryginalnych – powstaje mnóstwo dzieł epigońskich i grafomańskich. Sieć oferuje przestrzeń rozwoju dla jednych i drugich, stawiając odbiorcę przed trudną koniecznością dokonania właściwego dla siebie wyboru.

Wzajemne oddziaływanie na siebie mediów i literatury dostrzegalne jest dzisiaj w zyskującym popularność *storytellingu* (ang. opowiadanie historii), stającym się ważną częścią takich medialnych formatów, jak *talk show* czy *talent show*. Stanowi on próbę przeniesienia tradycyjnych, spójnych literackich schematów narracyjnych do programów rozrywkowych. Ich bohaterowie, chwalcąc się określonym talentem czy umiejętnością, jednocześnie niejako na marginesie dzielą się z odbiorcą niezwykłą, trudną, zaskakującą historią swojego życia. Powielają tym samym tradycyjny wzorzec fabularny, do którego odbioru przywykli konsumenci mediów. Zauważyć warto, że podczas gdy środki masowego przekazu dążą do wzorowanego na powieści uspojnienia przedstawionych historii, inspirowana mediami sztuka zdaje się podążać raczej w przeciwnym kierunku. Głównymi jej cechami są bowiem hybrydyczność, synkretyczność i nielinearność, mające odzwierciedlić generowany przez media szum informacyjny.

Inspirowana poetyką mediów sztuka zyskuje często charakter autotematyczny, a nawet – posłużmy się określeniem Piotra Mareckiego – subwersywny<sup>611</sup>. Praktykujący ją artyści nierzadko dążą bowiem do przyjęcia postawy krytycznej – swój sprzeciw manifestują niejako z wnętrza tej rzeczywistości, do której w swych komentarzach się odnoszą. „Przywykło się zatem mówić –

<sup>610</sup> W. Welsch, *Estetyka i anestetyka*, [w:] *Postmodernizm: antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1998, s. 527.

<sup>611</sup> Por. P. Marecki, *Strategie subwersywne w polskiej literaturze XXI wieku*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6, s. 313–324.

pisze Marecki – że strategia subwersywna nie oznacza walki z podniesioną przyłbicą, bitwy wprost, ale wojnę podjazdową, partyzancką, działanie na tyłach wroga”<sup>612</sup>. Analiza wybranych przykładów dzieł artystycznych powstałych z inspiracji kultury medialnej dowodzi, iż twórcy traktują tego rodzaju prace nie tylko jako nową drogę rozwoju sztuki, lecz także jako narzędzie dające możliwość krytycznego spojrzenia na sposób funkcjonowania kultury medialnej, ze szczególnym uwzględnieniem Web 2.0. Wielu autorów nie poprzestaje przecież na stworzeniu określonych form artystycznych, lecz swą działalność twórczą uzupełnia o rozmaite krytyczne manifesty.

Jedną z głównych kategorii łączących poszczególne realizacje sztuki mediów jest pojęcie wolności twórczej, dającej się wyodrębnić na kilku różnych poziomach. Zwłaszcza powstawaniu dzieł inspirowanych kulturą Internetu towarzyszy często rozbudowana refleksja ogniskująca się wokół pojęcia praw autorskich i sposobu ich funkcjonowania w przypadku prac wygenerowanych przez rozmaite aplikacje, zremiksowanych z fragmentów tekstów dziennikarskich zamieszczanych wcześniej w sieci czy stworzonych przez anonimową grupę internautów. Wolność to ponadto wartość przyznawana odbiorcy, który decyduje się (bądź nie) na spotkanie z interaktywnym artefaktem. Często otrzymuje on od twórcy możliwość nieograniczonego nawigowania po tekście, a nawet współtworzenia go zgodnie z własnym gustem i preferencjami. Wolność autora z kolei to prawo do natychmiastowego wręcz usunięcia dzieła z przestrzeni sieci. Rezygnując z utrwalenia artefaktu na materialnym nośniku, artysta zdaje się całkowicie decydować o jego istnieniu.

Płynność granic pomiędzy mediami a sztuką dostrzec można w kwestionowaniu – kluczowych przecież z punktu widzenia dziennikarskich przekazów – podziałów na fikcję i prawdę. O ile w przypadku prac artystycznych zabieg ten wydaje się kwestią w pełni akceptowalną, o tyle zastanawia natomiast i wzbudza niepokój w odniesieniu do aktywności dziennikarskiej. Obok faktów – pisał Bauer – coraz częściej pojawiają się faktoidy<sup>613</sup>. Słowem roku 2016 nieprzypadkowo zostaje postprawda, której realizacją są tak licznie pojawiające się w mediach – „kaczki dziennikarskie”.

Analizy wybranych projektów artystycznych pokazują, że szczególną popularnością cieszą się dziś formy transgresyjne, hybrydyczne, dążące do inkorporowania poszczególnych aspektów medium w materię dzieła. Współcześnie narracja hipertekstowa staje się częścią zarówno przekazów informacyjnych, jak i literackich; nagłówki artykułów zamieszczanych w portalach internetowych służą z kolei jako baza dla generowanych w sieci tekstów poetyckich.

---

<sup>612</sup> Tamże, s. 314.

<sup>613</sup> Por. Z. Bauer, *Dziennikarstwo wobec nowych mediów. Historia, teoria, praktyka*, Kraków 2009.

Skoro treści dziennikarskie szybko tracą swą aktualność, inspirowana nimi sztuka także ma charakter efemeryczny, jednorazowy, trudny do umieszczenia w klasycznych muzealnych ramach. Jej odbiorca z biernego konsumenta treści staje się „uczestnikiem” medialnego *performance’u*; z obserwatora przekształca się w *viusera* – by posłużyć się określeniem Zawojskiego<sup>614</sup>. Sytuacja ta prowadzi do coraz silniejszego zaangażowania odbiorcy w proces twórczy, ale także – gdy artefakt spotka się z brakiem akceptacji bądź zainteresowania – do odrzucenia proponowanej przez twórcę swoistej gry z dziełem.

Powstałe pod wpływem i przy współudziale mediów formy artystyczne oraz paraartystyczne wymagają zdecydowanie innego rodzaju uwagi aniżeli tradycyjne sztuki wizualne czy literatura. Trudno bowiem „czytać” je bez uwzględnienia specyfiki nośnika i głębszej orientacji w technologicznych aspektach funkcjonowania sieci. Dzieła te domagają się często lektury intertekstualnej, wielopoziomowej, a także rozpoznania szerokich kontekstów, w których artysta zdecydował się umieścić przygotowany artefakt. Tak silnie zakorzenione w przestrzeni mediów dzieła dążą do unieważnienia tradycyjnych granic pomiędzy sztukami. Otwarcie się na nowe technologie przyniosło bowiem możliwości twórcze wcześniej całkowicie dla twórców nieosiągalne. Sztuka mediów, na szeroką skalę korzystająca z zaawansowanego i bogatego instrumentarium nauki, w sposób rewolucyjny zmienia stosunek do kreatywności. Staje się przy tym – jak pisał Kluszczyński<sup>615</sup> – flagowym niemal produktem tak zwanej trzeciej kultury. Idea tworzenia ścisłych powiązań pomiędzy sztuką, mediami i technologią wydaje się interesującą próbą połączenia realnego z wirtualnym. Prowadzi ponadto do pokazania bliskich w istocie relacji między tymi płaszczyznami, przez wiele lat uważanymi za niezwykle od siebie odległe.

Jak stwierdził Charles Wright Mills: „nikt nie zna dokładnie wszystkich funkcji środków masowej informacji”<sup>616</sup>. Analiza powstających z ich inspiracji artefaktów pokazuje, że pełnią one dziś również funkcję kreacyjną. Kultura medialna staje się ważnym źródłem tematów dla artystów ze względu na istotną rolę, jaką odgrywa w epoce ponowoczesności. Media masowe oddziałują dziś na sztukę z ogromną siłą; wpływ ten zauważalny jest zarówno na płaszczyźnie formalnej, jak i treściowej. Szum medialny, percepcyjny *zapping* czy społeczne skutki oddziaływania środków masowego przekazu stają się wielokrotnie tematem powstających dzieł, które eksponują przede wszystkim procesualność przekazów oraz ich interaktywny charakter. Wielokrotnie twórcy wykorzystują media również jako nośnik dla przekazów artystycznych, korzy-

<sup>614</sup> Por. P. Zawojski, *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, Warszawa 2012, s. 214.

<sup>615</sup> Por. R. Kluszczyński, *Trzecia kultura. O współczesnych związkach sztuki, nauk i technologii*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2011, nr 1, s. 24–36.

<sup>616</sup> C.W. Mills, *Elita władzy*, przeł. M. Maneli, Warszawa 1961, s. 408.

stając z tych narzędzi i platform, które tradycyjnie zarezerwowane są dla środków masowego przekazu.

Niewątpliwie ogromnym wyzwaniem dla współczesnej krytyki staje się dziś profesjonalna ocena sztuki mediów, jak też wykształcenie u jej odbiorców kompetencji niezbędnych do percypowania tego rodzaju artefaktów. Zdemokratyzowana, otwarta na każdego użytkownika sztuka uwikłana jest – jak się zdaje – w pewien paradoks. Z jednej strony staje się bowiem niejako z założenia powszechnie dostępna, z drugiej zaś wielokrotnie napotyka opór ze strony odbiorcy, nieprzywykłego do traktowania w kategoriach form artystycznych tego typu artefaktów. Doskonale ambiwalencję tę uchwycił Keen, który, oceniając oddziaływanie Web 2.0 na współczesną kulturę, destrukcyjny wpływ sieci dostrzegł głównie w produkcji form zdemokratyzowanych, egalitarnych, a przy tym charakteryzujących się nikłymi walorami estetycznymi:

To zacieranie granic pomiędzy publicznością a autorem, faktem a fikcją, wymysłem a rzeczywistością coraz bardziej odsuwa w cień obiektywizm. Nadejście kultu amatora spowodowało, że niezmiernie trudno określić granicę między czytelnikiem a pisarzem, artystą a przywódcami opinii, sztuką a produktem, amatorem a ekspertem<sup>617</sup>.

Chcąc znaleźć dla siebie audytorium, nowa sztuka będzie więc musiała ukształtować także nowego odbiorcę, skłonnego zredefiniować tradycyjne kategorie, takie jak „autor”, „czytelnik” czy „dzieło”. Potrzebuje jednak także kompetentnej krytyki, która będzie w stanie wypracować właściwe kryteria oceny poszczególnych artefaktów.

---

<sup>617</sup> A. Keen, dz. cyt., s. 45.





## ZAKOŃCZENIE

Obserwowane już od XIX stulecia związki form artystycznych i paraartystycznych ze światem mediów w ostatnich dekadach zyskały szczególną intensyfikację. Oddziaływanie na siebie obu obszarów doprowadziło do powstania form hybrydycznych, transmedialnych, nierzadko rozszerzających tradycyjne klasyfikacje genologiczne. Jerzy Jarzębski w *Karierze autentyku* słusznie zatem – jak się zdaje – przewidział tak silnie dostrzegalny dziś dystans wobec konwencji<sup>618</sup>. Trzeba jednak zauważyć, że dotyczy on już nie tylko literatury, lecz także form dziennikarskich. Pozostaje zatem zapytać, czy tradycyjny podział na gatunki dziennikarskie i literackie da się jeszcze w sposób hermetyczny wyodrębnić, skoro dziś tak prężnie rozwijają się formy pograniczne, czerpiące jednocześnie z obu dziedzin: np. z jednej strony reportaż literacki, z drugiej zaś niejako jego lustrzane odbicie – powieść reportażowa (powieść dziennikarska).

Współczesne dziennikarstwo, usytuowane w tej symbiotycznej przestrzeni, zdaje się poszukiwać wciąż nowych środków wyrazu, które w sposób adekwatny służyłyby przedstawieniu ponowoczesnej rzeczywistości. Chętnie zatem czerpie ono inspirację ze świata sztuki (ze szczególnym uwzględnieniem literatury), dysponującej zdecydowanie szerszym rezerwuarem stylów i technik, twórczo wykorzystywanych zwłaszcza na gruncie takich form, jak reportaż literacki, reportaż gonzo czy felieton. Proces zbliżania się do siebie mediów i sztuki ma jednak – co staraliśmy się wyeksponować – charakter dwukierunkowy. Wraz z oddziaływaniem literatury na dziennikarstwo zaobserwować możemy przeciwny kierunek wpływów. Jego wynikiem są powstające dziś głównie z inspiracji poetyki nowych mediów dzieła artystyczne i paraartystyczne, mające nierzadko charakter otwarty i negocjowalny.

Omówione przez nas formy dziennikarskie i artystyczne to *sui generis* odpowiedź na wyzwania ponowoczesności i ukłon w stronę neoawangardy. Reakcją na dominujące w literaturze „ja” sylleptyczne staje się silne eksponowanie w tekstach reportażowych postaci autora, a nawet – co wykazały szczegółowe badania nad dziennikarstwem gonzo – stosowanie przez reporterów zabiegów autokreacyjnych czy posługiwanie się przez reportera w przestrzeni tekstu swym *alter ego*. Co ciekawe, w sztuce poddanej oddziaływaniu mediów

---

<sup>618</sup> Por. J. Jarzębski, dz. cyt.

mamy z kolei do czynienia z procesem odwrotnym: spełniają się zatem przewidywania Barthes'a dotyczące „śmierci autora”. Artyści coraz częściej podważają fakt indywidualnego autorstwa (co konotuje powrót do charakterystycznego dla kultury oralnej pluralizmu dyskursów), stąd chociażby idea tekstu „kolaboracyjnego” bądź powieść hipertekstowa, w której to odbiorca decyduje o przebiegu akcji.

Zarówno na gruncie tradycyjnych form dziennikarskich (by przywołać tylko reportaż czy felieton), jak i w przestrzeni sztuki mediów współcześnie niezwykle silnie zauważalny jest wpływ Internetu. Objawia się on wyraźnym uprzywilejowaniem form zwieszłych – przyciągających uwagę odbiorcy dodatkowymi elementami wizualnymi – z powodzeniem łączących w sobie dźwięk i obraz. Powstające dziś intermedialne projekty podważają tradycyjne rozgraniczenia pomiędzy poszczególnymi formami twórczej aktywności. Wpisują się w koncepcję *digital storytelling*, opierającą się na wykorzystywaniu interaktywności oraz multimedialności przekazów w celu konstruowania nieliniowych opowieści. Zjawisko to staje się dziś coraz bardziej popularne i jest wysoko cenione przez odbiorców, czego dowodzi przyznanie w 2012 roku Nagrody Pulitzera właśnie za cyfrowy projekt, realizowany przez „New York Timesa” pod tytułem *Snow fall*. Jego przygotowanie wymagało od dziennikarzy rozszerzenia swych dotychczasowych kompetencji. Zazwyczaj są oni bowiem odpowiedzialni nie tylko za sam tekst, lecz także dołączane do niego nagrania filmowe czy fotografie, realizowane współcześnie w sposób niezwykle profesjonalny (a nierzadko nawet w nieodbiegający od standardów sztuki). Możliwość opowiedzenia jednej historii przy jednoczesnym wykorzystaniu wielu kanałów komunikowania pozwala autorowi silnie zaangażować odbiorcę w proces konstruowania sensów. Rezygnacja z liniowej narracji na rzecz opowieści-kłacza, zespalającego w sobie zróżnicowane formy słowne i wizualne, wymaga zgoła odmiennego sposobu percepcji i zbliża materiał dziennikarski do przekazów artystycznych.

Omówione przez nas w pierwszej części niniejszej książki formy, takie jak reportaż literacki, dziennikarstwo gonzo i felieton, w sposób szczególny są podatne na wpływy ze strony literatury. Ich artystyczne wyrefinowanie, przejawiające się w stosowaniu przez autorów szerokiego spektrum stylistycznych figur i tropów, sprawia, iż funkcja tego rodzaju tekstów zdecydowanie wykracza poza proste informowanie o rzeczywistości (gatunki informacyjne) czy komentowanie określonych zjawisk (gatunki publicystyczne). Przeanalizowane przez nas teksty spełniają bowiem także funkcję ekspresywną, a nawet poetycką, zwracając uwagę odbiorcy wyszukany stylem i niebanalnym językiem wypowiedzi. Ciężenie dziennikarstwa w stronę literatury objawia się również – co staraliśmy się wyraźnie podkreślać – w niebezpiecznym z punktu widzenia mediów lawirowaniu niektórych form i gatunków na granicy faktu

oraz fikcji, łączeniu elementów rzeczywistych z wyobrażonymi. Przemianom tym towarzyszy szczególnie dowartościowanie przez dziennikarzy formy przekazu, która dla autorów tekstów publicystycznych zdaje się mieć współcześnie ogromne znaczenie. „Zawsze chcę uwieść czytelnika”<sup>619</sup> – deklarował swego czasu Mariusz Szczygieł. Jak staraliśmy się wykazać, podobna motywacja przyświeca także wielu innym, omówionym w niniejszej książce, autorom reportaży literackich, tekstów gonzo i felietonów, którzy dążą dziś nie tylko do znalezienia interesującego tematu, lecz także do przedstawienia go czytelnikowi w sposób atrakcyjny, inspirowany nierzadko twórczością artystyczną.

Z kolei współczesna literatura, rozszerzająca spektrum gatunkowe o nowe, zakorzenione w poetyce mediów, formy, chętnie poszukuje inspiracji na gruncie dziennikarstwa. Czerpie z niego przede wszystkim upodobanie do skondensowanych, krótkich narracji, naśladujących komunikaty informacyjne, a nawet parodiujących język i styl wykorzystywany w środkach masowego przekazu. W ten sposób – zgodnie jeszcze z dziewiętnastowiecznymi założeniami sformułowanymi przez Stendhala – twórczość artystyczna nadal pozostaje zwierciadłem przechadzającym się po gościńcu, starającym się w XXI wieku zobrazować współczesny szum informacyjny bądź wejść z nim w twórczy dialog. Prace wielu współczesnych autorów, włączone w nowomediálny kontekst, zyskują wymiar interdyscyplinarny, z powodzeniem łącząc ze sobą słowo, obraz i dźwięk. Stają się tym samym twórczą odpowiedzią na rozwój społeczeństwa sieciowego, a jednocześnie niezwykle interesującym do niego komentarzem.

Kończąc, pozostaje zapytać jeszcze o możliwe perspektywy rozwoju interesujących nas w niniejszej książce zjawisk, a także o wyzwania, jakie ich powstawanie stawia przed współczesnym odbiorcą. Niewątpliwie postępująca konwergencja form dziennikarskich i artystycznych otwiera dla autorów (dziennikarzy i artystów) wciąż nowe przestrzenie twórczej eksploracji, pozwala im czerpać z bogatego rezerwuaru środków i stylów, wypracowanych zarówno na gruncie sztuki, jak i twórczości *non-fiction*. Tego rodzaju formy hybrydyczne wymagają jednak szczególnej uwagi i otwartości ze strony odbiorców, którzy współcześnie nierzadko jeszcze ze znaczną dozą sceptycyzmu spoglądają w kierunku fikcjonalizowanego dziennikarstwa (gonzo) czy uwikłanej w medialny kontekst literatury (twitteratura).

---

<sup>619</sup> A. Wójcińska, *Reportery bez fikcji. Rozmowy z polskimi reporterami*, Wołowiec 2011, s. 174.



## BIBLIOGRAFIA

- 100/XX. *Antologia polskiego reportażu XX wieku*, red. M. Szczygieł, Wołowiec 2014.
- Aarseth E.J., *Cybertekst: perspektywy literatury ergodycznej*, [http://www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/aarseth\\_cybertekst3.html](http://www.techsty.art.pl/magazyn2/artykuly/aarseth_cybertekst3.html) (dostęp: 27.12.2017).
- Aarseth E., *Cybertekst. Spojrzenia na literaturę ergodyczną*, Kraków–Bydgoszcz 2014.
- Adamczewska I., *Powieść reportażowa czy dziennikarska? Uwagi o międzywojennej twórczości prozatorskiej Jalu Kurka*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2015, nr 28.
- Ang T., *Photography: The Definitive Visual History*, London 2014.
- Antonik D., *Autor jako marka*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6.
- Antonik D., *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Kraków 2014.
- Antoszek A., *Mutacje cyberpunka: Avant-Pop*, [http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/post\\_modern/postmodern\\_7.htm](http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/post_modern/postmodern_7.htm) (dostęp: 1.12.2017).
- Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 1988.
- Ascott A., *Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness*, ed. E.A. Shanken, Berkeley 2003.
- Auerbach A., *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, t. 1–2, przeł. Z. Żabicki, Warszawa 1968.
- Bakke M., *Bio-transfiguracje: sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010.
- Barańczak S., *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*, Kraków 1998.
- Barthes R., *Przyjemność tekstu*, przeł. A. Lewańska, Warszawa 1997.
- Barthes R., *Śmierć autora*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1999, nr 1–2.
- Baudrillard J., *Screened out*, transl. Ch. Turner, London–New York 2002.
- Bauer Z., *Antymedialny reportaż Ryszarda Kapuścińskiego*, Warszawa 2001.
- Bauer Z., *Dziennikarstwo wobec nowych mediów. Historia, teoria, praktyka*, Kraków 2009.
- Bazarnik K., Fajfer Z., *Liberatura*, Kraków 2005.
- Benjamin W., *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975.
- Bernacki M., Pawlus M., *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 1999.
- Biblia dziennikarstwa*, red. A. Skworz, A. Niziołek, Kraków 2010.
- Bieńczyk M., *Książka twarzy*, Warszawa 2011.
- Bikont A., *Brunatny kowboj RP*, „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 54.
- Blank J., *What is netart ;-)?*, <http://www.ljudmila.org/nettime/zkp4/41.htm> (dostęp: 1.12.2017).
- Body Modification*, ed. M. Featherstone, London 2000.
- Bolter J.D., Grusin R., *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, Mass., London 1999.

- Brandys M., *Oficer największych nadziei*, Warszawa 1969.
- Bratkowski P., *Klub płaskiej ziemi*, „Gazeta Wyborcza” 1995, nr 91.
- Bromboszcz R., *9uch*, <http://ha.art.pl/prezentacje/28-poezja/2566-roman-bromboszcz-wiersze-z-tomu-918-578.html> (dostęp: 27.12.2017).
- Brzezińska A., *Mystification in Czech Cinematography and Czech Culture*, „The Journal of Education, Culture and Society” 2013, nr 2.
- Bunting H., «\_readme», [http://www.irational.org/\\_readme.html](http://www.irational.org/_readme.html) (dostęp: 1.12.2017).
- Bürger P., *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, red. K. Wilkoszewska, Kraków 2006.
- Buttler D., *Źródła redundancji leksykalnej*, „Prace Filologiczne” 1971.
- Calvino I., *Jeśli zimową nocą podróżny*, przeł. A. Wasilewska, Warszawa 2012.
- Capote T., *Z zimną krwią*, przeł. B. Zieliński, Wrocław 1995.
- Castells M., *Galaktyka Internetu. Refleksje nad Internetem, biznesem i społeczeństwem*, Warszawa 2003.
- Cejrowski W., *Gringo wśród dzikich plemion*, Poznań 2006.
- Cejrowski W., *Kołtun się jeży*, Kociewie 1996.
- Celiński P., *Postmedia. Cyfrowy kod i bazy danych*, Lublin 2013.
- Chrzastowska B., Wysłouch S., *Poetyka stosowana*, Warszawa 1978.
- Co dalej literaturo? Jak zmienia się współcześnie pojęcie i sytuacja literatury*, red. A. Brodzka-Wald, H. Gosk, A. Werner, Warszawa 2008.
- Connolly K., *Helene Hegemann: „There’s no such thing as originality, just authenticity”*, „The Guardian” 24.01.2012, <https://www.theguardian.com/books/2012/jun/24/helene-hegemann-axolotl-novelist-interview> (dostęp: 27.12.2017).
- Creative Writing in the Digital Age. Theory, Practice, and Pedagogy*, ed. M.D. Clark, London 2015.
- Cypriana Norwida myśli o sztuce i literaturze*, wyb., wstęp i objaśnienia M. Jastrun, Warszawa 1960.
- Czapliński P., *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997.
- Czermińska M., *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5.
- Czerski P., *My, dzieci sieci*, „Dziennik Bałtycki” 13.02.2012, <http://www.dziennikbaaltycki.pl/artukul/506821,pisarz-piotr-czerski-my-dzieci-sieci,id,t.html> (dostęp: 11.12.2017).
- Desaive P.-Y., *L’art des nouveaux médias: défi et opportunité pour la muséologie d’art*, „Culture & Musées” 2010, no. 16.
- Dobek-Ostrowska B., Wiszniowski R., *Teoria komunikowania publicznego i politycznego. Wprowadzenie*, Wrocław 2002.
- Duve T. de, *Postduchampowski ład. Uwagi o kilku znaczeniach słowa „sztuka”*, przeł. K. Pijarski, „Obieg” 2008, nr 1–2.
- Dziamski G., *Od syntezy sztuk do sztuki postmedialnej*, „Estetyka i Krytyka” 2010, nr 17–18.
- Dzieje kultury polskiej*, t. 2, Warszawa 1958.
- Dziennikarstwo a literatura w XX i XXI wieku*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopek, Warszawa 2011.
- Dziennikarstwo i świat mediów. Nowa edycja*, red. Z. Bauer, E. Chudziński, Kraków 2012.



- Dziennikarstwo od kuchni*, red. A. Niczyperowicz, Poznań 2001.
- Dzierzgowski J., *Nuda non-fiction. Filmowy „Gottland” na podstawie książki Mariusza Szczygła*, „Kultura Liberalna” 18.11.2014.
- Eliot T.S., *Szkice literackie*, wyb., przedm. i przypisy W. Chwalewik, przeł. H. Pręc-kowska, M. Żurowski, W. Chwalewik, Warszawa 1963.
- Encyclopedia of New Media: An Essential Reference to Communication and Technology*, ed. S. Jones, Chicago 2002.
- Estetyka wirtualności*, red. M. Ostrowicki, Kraków 2005.
- „Esquire”, 11. 1960.
- „Esquire”, 06. 1961.
- Fajfer Z., *Liberatura, czyli literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999–2009*, red. K. Bazarnik, Kraków 2010.
- Ficowski J., *Cyganie na polskich drogach*, Kraków 1965.
- Ficowski J., *Demony cudzego strachu*, Warszawa 1986.
- Ficowski J., *Regiony wielkiej herezji*, Kraków 1975.
- Gajda J., *Media w edukacji*, Kraków 2010.
- „Gazeta Wyborcza”, 14–15.12.2002.
- Genologia polska. Wybór tekstów*, wyb., oprac. i wstęp E. Miodońska-Brookes, A. Kula-wik, M. Tatar, Warszawa 1983.
- Głowiński M., *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.
- Goban-Klas T., *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Warszawa 2009.
- Godzic W., *Remiks a oryginalność*, Fundacja Nowe Media, e-lekcje.org, <http://www.youtube.com/watch?v=KYLEudqcaG8&feature=relmfu> (dostęp: 12.12.2017).
- Gołaszewska M., *Estetyka rzeczywistości*, Warszawa 1984.
- Gołaszewska M., *Poetyka faktu. Szkic z pogranicza estetyki i teorii literatury*, Kraków–Wrocław 1984.
- Gołębiewski Ł., *E-książka/book. Szerokopasmowa kultura*, Warszawa 2009.
- Gołębiewski Ł., *Śmierć książki. No Future Book*, Warszawa 2008.
- Guiraud P., *Semiologia*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1974.
- Gwóźdź A., Zawojski P., *Wiek ekranów. Przestrzenie kultury widzenia*, Kraków 2002.
- „Ha!art” 2011, nr 3.
- „Ha!art” 2012, nr 1.
- Hamšik D., Kušak A., *Egon Erwin Kisch*, przeł. M. Perlman, Warszawa 1966.
- Harris J., Kamvar S., *We Feel Fine*, <http://www.wefeelfine.org/mission.html> (dostęp: 20.12.2017).
- Hegemann H., *Axolotl Roadkill*, Berlin 2010.
- Hemingway E., *Sygnowano: Ernest Hemingway. Artykuły i reportaże 1920–1956*, tłum. B. Zieliński, Warszawa 1975.
- Hesse H., *Gra szklanych paciorków: próba opisu życia magistra ludzi Józefa Knechta wraz z jego spuścizną pisarską*, przeł. M. Kurecka, Poznań 1971.
- Higgins D., *Intermedia i inne eseje*, wyb., oprac. i wstęp P. Rypson, Warszawa 1985. <http://www.anxiaostudio.com/art/artistiskindapresent.html> (dostęp: 30.12.2017). <https://arjunbasu.com/twisters> (dostęp: 27.12.2017). <http://www.campion.nu/> (dostęp: 30.12.2017).

- <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,1570810,00.html> (dostęp: 2.12.2017).
- <https://deaddrops.com/> (dostęp: 30.12.2017).
- <http://www.galeriarusz.art.pl/kontakt> (dostęp: 30.12.2017).
- <https://paolocirio.net/work/street-ghosts/> (dostęp: 30.12.2017).
- <https://www.penguin.co.uk/books/177715/twitterature/9780141957456/> (dostęp: 27.12.2017).
- <http://perfokarta.net/personel/personel.html> (dostęp: 20.12.2017).
- <http://poetycko.eu/> (dostęp: 1.12.2017).
- <http://rhizome.org/programs/> (dostęp: 24.12.2017).
- <https://rozdzielchleb.pl/> (dostęp: 20.12.2017).
- <https://twitter.com/julietcap16> (dostęp: 27.12.2017).
- <http://www.twitterature.us/us/ex.htm> (dostęp: 27.12.2017).
- <http://www.twittexte.com/ScriptorAdmin/scripto.asp?resultat=734326> (dostęp: 27.12.2017).
- <http://www.twittexte.com/scriptoradmin/scripto.asp?resultat=784726> (dostęp: 27.12.2017).
- <http://www.twozywo.art.pl/twzw.php?4cyf> (dostęp: 28.12.2017).
- Hiperteksty literackie. Literatura i nowe media*, red. P. Marecki, M. Pisarski, Kraków 2011.
- Hopfinger M., *Literatura i media. Po 1989 roku*, Warszawa 2010.
- Inne ochoty: Jerzy Pilch w rozmowach z Ewelina Pietrowiak*, Kraków 2017.
- Internetowe gatunki dziennikarskie*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, Warszawa 2010.
- Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie). Studia*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedź, Kraków 2004.
- Italo Calvino: Myślę o zastąpieniu pisarza przez literacką maszynę*, oprac. K. Cibor, <http://krytykapolityczna.pl/kultura/czytaj-dalej/italo-calvino-mysle-o-zastapieniu-pisarza-przez-literacka-maszynę/2014/> (dostęp: 28.12.2017).
- Jagiello J.B., *Limeryk generatywny 1*, <https://jaboja.pl/oex/limeryk/> (dostęp: 27.12.2017).
- Jagodziński T., *Przekleństwo info-rozrywki*, „Znak” 2002, nr 2 (561).
- Jansson M., *Everything I Shoot is Art*, Brescia 2012.
- Janusiewicz M., *Literatura doby Internetu*, Kraków 2013.
- Jarzębski J., *Powieść jako autokreacja*, Kraków 1984.
- Jenkins H., *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Warszawa 2007.
- Język, komunikacja, informacja*, red. P. Nowak, P. Nowakowski, Poznań 2008.
- Johnson M.L., *The New Journalism: the Underground Press, the Artists of Nonfiction, and Changes in the Established Media*, The University Press of Kansas 1971.
- Jones S.E., *The Emergence of the Digital Humanities*, New York–London 2014.
- Joyce M., *Popołudnie, pewna historia*, przeł. R. Nowakowski, M. Pisarski, Kraków 2011.
- Kaden-Bandrowski J., *Europa zbiera siano*, Lwów 1927.
- Kaliszewska M., *Esej pedagogiczny w kształceniu akademickim. Teoria, praktyka i ocenianie*, Kielce 2009.

- Kaliszewski A., *Bagnet i pióro. Twórczość publicystyczna Juliusza Kadena-Bandrowskiego*, Toruń 2015.
- Kaliszewski A., *Recenzja dziennikarska. Oblicza klasycznego gatunku w dobie infotainmentu*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski” 2014, nr 3.
- Kaliszewski A., *Wieczna gra*, Kraków 2009.
- Kant I., *Krytyka władzy sądowniczej*, Warszawa 1986.
- Kapuściński R., *Busz po polsku*, Warszawa 1979.
- Kapuściński R., *Jeszcze dzień życia*, Warszawa 1976.
- Kapuściński R., *Lapidaria*, Warszawa 2007.
- Kapuściński R., *Wojna futbolowa*, Warszawa 1978.
- Karczewski L., *Teatralny lot na księżyc*, „Gazeta Wyborcza Łódź”, 15.12.2007.
- Kasperski E., *110 lat istnienia literackiej Nagrody Nobla (1901–2011)*, <http://tekstualia.pl/stara/index.php?DZIAL=varia&ID=11> (dostęp: 23.12.2017).
- Kawiński M., *Passini i jego teatr*, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/passini-i-jego-teatr.html> (dostęp: 27.12.2017).
- Kąkolewski K., *Jak umierają nieśmiertelni. Baśnie udokumentowane*, Warszawa 1976.
- Keen A., *Kult amatora. Jak Internet niszczy kulturę*, przeł. M. Bernatowicz, K. Topolska-Ghariani, wpraw. K. Krzysztofek, Warszawa 2007.
- Kerouac J., *W drodze*, przeł. A. Kołyszko, Warszawa 1993.
- Kisch E.E., *Jarmark sensacji*, przeł. S. Wygodzki, Warszawa 2014.
- Kisch E.E., *Szalejący reporter*, przeł. R. Karst, Warszawa 1953.
- Kisch E.E., *Zapisz to, Kisch*, przeł. A. Linke, Warszawa 1957.
- Kleiner J., *Studia z zakresu teorii literatury*, Lublin 1956.
- Kluszczyński R.W., *Estetyka sztuki nowych mediów*, <http://www.medialarts.pl/download/skrypty/Estetyka-sztuki-nowych-mediow.pdf> (dostęp: 20.12.2017).
- Kluszczyński R.W., *Film – wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Warszawa 1999.
- Kluszczyński R.W., *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka mediów*, Kraków 2001.
- Kluszczyński R.W., *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010.
- Kluszczyński R., *Trzecia kultura. O współczesnych związkach sztuki, nauk i technologii*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2011, nr 1.
- Kofta K., *Krótką historią Iwony Tramp*, Warszawa 2001.
- Komunikacja naukowa w humanistyce*, red. E. Kulczycki, Poznań 2017.
- Komunikowanie o nauce*, red. E. Żyrek-Horodyska, M. Hodalska, Kraków 2016.
- Konkurs na remiks literacki „Remikstura”*, <http://litenet.pl/strona/remiks> (dostęp: 1.12.2017).
- Kosmopolityzm i sarmatyzm. Antologia powojennego eseju polskiego*, wyb. i oprac. D. Heck, Wrocław–Warszawa–Kraków 2003.
- Kowalczyk P., *Nowy projekt Google translated fiction*, <http://passwordincorrect.com/nowy-projekt-google-translated-fiction/> (dostęp: 20.12.2017).
- Kowalczyk P., *Passwordincorrect*, <http://passwordincorrect.com/po-polsku/> (dostęp: 20.12.2017).
- Kozielecki J., *Transgresja i kultura*, Warszawa 2002.

- Krall H., *Fantom bólu. Reportaże wszystkie*, Kraków 2017.
- Krauss R., *Reinventing the Medium*, „Critical Inquiry” 1999, nr 25.
- Królikowska B., Rott D., *Strategie autoprezentacyjne w reportażach podróżniczych Wojciecha Cejrowskiego*, Sosnowiec 2010.
- Krzyżanowski J., *Sztuka słowa*, Warszawa 1972.
- Kubisiowska K., *Pilch w sensie ścisłym*, Kraków 2016.
- Kukiełko K., *Sztuka w teorii mediów Marshalla McLuhana*, „Media, Kultura, Społeczeństwo” 2009, nr 1.
- Learning Technologies and the Body: Integration and Implementation in Formal and Informal Learning Environments*, ed. V.R. Lee, New York 2015.
- Lem S., *Bomba megabitowa*, Kraków 1999.
- Lessig L., *Wolna kultura*, przeł. P. Białokozowicz, Warszawa 2005.
- „Liberum Veto” 1903, nr 3.
- Lisowska-Magdziarz M., *Fandom dla początkujących. Cz. 1: Społeczność i wiedza*, Kraków 2017.
- Literatura polska 1918–1975, T. 1: Literatura polska 1918–1932*, red. A. Brodzka, H. Zaworska, S. Żółkiewski, Warszawa 1975.
- Liternet.pl*, red. P. Marecki, Kraków 2003.
- Liternet. Literatura i Internet*, red. P. Marecki, Kraków 2002.
- Lovell J., *Są takie dzielnice*, Warszawa 1956.
- Łotman J., *Struktura tekstu artystycznego*, przeł. A. Tanalska, Warszawa 1984.
- Made in Poland*, Warszawa 2013.
- Mailer N., *Na podbój Księżycy*, przeł. E. i L. Adamsy, Warszawa 1978.
- Manifest neolingwistyczny*, „LiteRacja” 2003, nr 1, s. 17–18.
- Manifest poezji cybernetycznej 1.1*, <http://perfokarta.net/root/manifest.html> (dostęp: 27.12.2017).
- Manovich L., *Język nowych mediów*, przeł. P. Cypryjański, Warszawa 2006.
- Marecki P., *Strategie subwersywne w polskiej literaturze XXI wieku*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6.
- Mariusz Szczygieł: *Czesi zainteresowali się polskim reportażem*, <http://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/mariusz-szczygiel-czesi-zainteresowali-sie-polskim-reportazem> (dostęp: 31.12.2017).
- Markiewicz H., *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1976.
- Márquez G.G., *Morze utraconych opowiadań i inne felietony*, przeł. A. Rurarz, Warszawa 2000.
- Márquez G.G., *Skandal i inne felietony z Europy i Ameryki 1955–1960*, przeł. A. Rurarz, J. Szpakowska, J. Perlin, Warszawa 2003.
- Maryl M., *Kim jest pisarz (w Internecie)?*, „Teksty Drugie” 2012, nr 6.
- Masłowska D., *Jak przejąć kontrolę nad światem, nie wychodząc z domu*, Kraków 2017.
- Maziarski J., *W bolszewickim stylu*, „Ład” 1995, nr 12.
- Mazur M., *Podróżnik, dziennikarz, skandalista? Wizerunek medialny Wojciecha Cejrowskiego*, niepublikowana praca magisterska, Kraków 2012, Archiwum Prac Dyplomowych UJ.
- McAleese R., Green C., *Hypertext. State of the Art*, Oxford 1990.

- McLuhan M., *Zrozumieć media. Przedłużenia człowieka*, przeł. N. Szczucka, Warszawa 2004.
- McQuail D., *Teoria komunikowania masowego*, przeł. M. Bucholc, A. Szulżycka, Warszawa 2007.
- Media*, red. E. Banaszekiewicz-Zygmunt, Warszawa 2000.
- Menkman R., *The Glitch Monument(um)*, Amsterdam 2011.
- Miall D.S., Dobson T., *Reading Hypertext and the Experience of Literature*, „Journal of Digital Information”, vol. 2, no. 1, <https://journals.tdl.org/jodi/index.php/jodi/article/view/35/37> (dostęp: 28.12.2017).
- Michalek K., *Na drodze ku potędze. Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki 1861–1945*, Warszawa 1999.
- Miecznicka M., *Stało się! Dorota Masłowska napisała drugą książkę...*, „Gazeta Wyborcza”, 20.05.2005.
- Między estetyzacją a emancypacją. Praktyki artystyczne w przestrzeni publicznej*, red. D. Koczanowicz, M. Skrzeczkowski, Wrocław 2010.
- Mikołajewski J., *Brzydota jest nieskończona*, „Wysokie Obcasy”, 24.12.2007, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,4773379.html> (dostęp: 28.12.2017).
- Mills C.W., *Elita władzy*, przeł. M. Maneli, Warszawa 1961.
- Mirocha Ł., *Kulturowe znaczenie błędu komputacyjnego (glitch) w mediach wizualnych – postcyfrowa perspektywa software studies*, „Kultura i Historia” 2015, nr 27, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/5435> (dostęp: 28.12.2017).
- Mirocha Ł., *Nowa estetyka i rzeczywistość poszerzona o sferę cyfrową*, „Maska” 2013, nr 17, s. 9.
- Mistrzowie literatury czy dziennikarstwa?*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Furman, J. Snopek, Warszawa 2011.
- Mnemotechniki*, red. J. Lipszyc, <https://pl.wikisource.org/wiki/Mnemotechniki> (dostęp: 15.12.2017).
- Mnemotechniki*, red. J. Lipszyc, Warszawa 2008.
- Mogaczyk-Vormayr M., *Wszystko jest Tekstem? Hipertekstualność jako nowe doświadczenie literatury*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2.
- Mrozowski M., *Media masowe. Władza, rozrywka i biznes*, Warszawa 2011.
- Munster A., *An Aesthesia of Networks. Conjunctive Experience in Art and Technology*, Cambridge 2013.
- Murphy J.E., *The New Journalism: A Critical Perspective*. „Journalism Monographs”, 05.1974 (34).
- Nauka o komunikowaniu. Podstawowe orientacje teoretyczne*, red. B. Dobek-Ostrowska, Wrocław 2001.
- Nechvatal J., *Voluptuous Viractualism. Hermaphroditic Codes, Robotic Art and Immersive Excess*, „Ctheory” 2002, <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=330> (dostęp: 30.12.2017).
- Norwid C.K., *Pisma wszystkie*, t. 8, zebrał, tekst ustalił i uwagami krytycznymi opatrzył J.W. Gomulicki, Warszawa 1971.
- Norwid C.K., *Pisma wybrane*, t. 4, wyb. J.W. Gomulicki, Warszawa 1968.
- Nowa proza amerykańska*, wyb., oprac. i wstęp Z. Lewicki, Warszawa 1983.
- Nowak W., *Niemiec. Wszystkie ucieczki Zygryda*, Warszawa 2016.

- Nowakowski R., *Koniec świata według Emeryka*, <http://www.liberatorium.com/emeryk/koniec.html> (dostęp: 29.12.2017).
- Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku*, red. M. Hopfinger, Warszawa 2002.
- Nowicka M., „Ile jest przecieru ze słowa?”, „Topos” 2012, nr 1–2.
- Nycz R., *Sylwy współczesne*, Wrocław 1984.
- Od dzieła do przestrzeni zjawisk. Literatura w mediach. Media w literaturze*, red. K. Taborska, W. Kuska, Gorzów Wielkopolski 2013.
- Ogórek M., *Mister O’Goreck. Pierwsze czytanki*, Warszawa 1994.
- Ogórek M., *Polska Ogórkowa. Podręcznik dla wszystkich klas*, Warszawa 2014.
- Olson M., *Postinternet: Art after the Internet*, [http://www.marisaolson.com/texts/POSTINTERNET\\_FOAM.pdf](http://www.marisaolson.com/texts/POSTINTERNET_FOAM.pdf) (dostęp: 21.12.2017).
- Onak L., *Sonet niezachodzący*, <http://http404.org/sonetniezachodzacy/index.php> (dostęp: 27.12.2017).
- Pająk A., *Jarosław Lipszyc. Mnemotechniki. Recenzja*, <http://www.techsty.art.pl/magazyn/magazyn5/recenzje/mnemotechniki.html> (dostęp: 15.12.2017).
- Paul Ch., *L’Art numérique*, Paris 2004.
- Pawlicka U., „Czytanie tego tekstu jako inna forma życia”. *O konwencji hipertekstowej w twórczości Piotra Siweckiego (BIOS i HYPER-GENDER)*, „Perspektywy Kulturoznawcze” 2009, nr 2.
- Pawlicka U., *Kontekst ludyczny w polskiej poezji cybernetycznej*, „Warmińsko-Mazurski Kwartalnik Naukowy” 2012, nr 3.
- Pawlicka U., *Literatura elektroniczna. Stan badań w Polsce*, „Teksty Drugie” 2014, nr 3.
- Pawlicka U., *Na marginesie rozważań o literaturze cyfrowej w kontekście posthumanizmu*, <http://www.sdk.pl/wakat/nr22/UrszulaPawlicka.html> (dostęp: 1.12.2017).
- Pawlicka U., *O kontrowersyjnej stronie twitteratury*, <http://niedoczytania.pl/o-kontrowersyjnej-stronie-twitteratury/> (dostęp: 27.12.2017).
- Pawlicka U., *Poezja animacyjna*, <http://ha.art.pl/prezentacje/42-sloownik-gatunkow-literatury-cyfrowej/2645-sloownik-gatunkow-literatury-cyfrowej-poezja-animacyjna.html> (dostęp: 28.12.2017).
- Pawlicka U., *(Polska) poezja cybernetyczna. Konteksty i charakterystyka*, Kraków 2012.
- Pawlicka U., *Wstępne rozpoznanie estetyki szumów: od kubizmu do glitch artu*, „Ha!art” 2012, nr 37.
- Pawlicka U., Pisarski M., *Słownik gatunków literatury cyfrowej*, <http://ha.art.pl/prezentacje/29-projekty/2130-sloownik-gatunkow-literatury-cyfrowej.html> (dostęp: 20.12.2017).
- Penn J., *The Blueprint For Your Online Author Platform*, <http://www.thecreativepenn.com/blueprint/> (dostęp: 15.12.2017).
- Pęczak M., *Rezerwuar nienawiści: WC Kwadrans – satyra czyli propaganda*, „Polityka” 1995, nr 6.
- Pilch J., *Bezpowrotnie utracona leworęczność*, Kraków 1998.
- Pilch J., *Drugi dziennik*, Kraków 2014.
- Pilch J., *Dziennik*, Warszawa 2012.
- Pilch J., *Pod Mocnym Aniołem*, Kraków 2000.
- Pilch J., *Rozpacz z powodu utraty furmanki*, Kraków 1994.
- Pilch J., *Spis cudzołożnic. Proza podróżna*, Londyn 1993.



- Pilch J., *Wyznania twórcy pokątnej literatury erotycznej*, Londyn 1988.
- Pisarek W., *Wstęp do nauki o komunikowaniu*, Warszawa 2008.
- Pisarski M., *Alicja w Krainie Cyfrowych Mediów. W stronę genologii transmedialnej*, <http://www.techsty.art.pl/magazyn3/artykuly/pisarski01.html> (dostęp: 11.01.2018).
- Pisarski M., *Inwokacja*, [http://www.techsty.art.pl/litwo\\_gdzie\\_trynkiewicz/litwo\\_ojczyzno.html](http://www.techsty.art.pl/litwo_gdzie_trynkiewicz/litwo_ojczyzno.html) (dostęp: 5.12.2017).
- Pisarski M., *Italo Calvino a hipertekst*, <http://techsty.art.pl/hipertekst/awangarda/ouli-po/calvino.htm> (dostęp: 28.12.2017).
- Pisarski M., *Litwo, gdzie jest Trynkiewicz. Kogle-google poezji polskiej przez pytania narodu spisane*, [http://www.techsty.art.pl/litwo\\_gdzie\\_trynkiewicz/index.html](http://www.techsty.art.pl/litwo_gdzie_trynkiewicz/index.html) (dostęp: 5.12.2017).
- Pisarski M., *Poezja elektroniczna*, <http://techsty.art.pl/hipertekst/hiperpoezja.htm> (dostęp: 27.12.2017).
- Pisarski M., *Powieść hipertekstowa*, <http://www.techsty.art.pl/hipertekst/hiperfikcja.htm> (dostęp: 28.12.2017).
- Podgórní Ł., *Whirlpool from Liverpool*, <http://techsty.art.pl/magazyn/magazyn5/wfl/wfl.html> (dostęp: 28.12.2017).
- Polski esej. Studia*, red. M. Wyka, Kraków 1991.
- Postman N., *Zabawić się na śmierć: dyskurs publiczny w epoce show-biznesu*, przeł. L. Niedzielski, wstęp M. Mrozowski, Warszawa 2002.
- Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996.
- Postmodernizm – kultura wyczerpania?*, wyb. M. Giżycki, Warszawa 1988.
- Powieść na smartfona*, oprac. M. Pisarski, <http://ha.art.pl/prezentacje/42-sloownik-terminow-literatury-cyfrowej/2129-sloownik-terminow-literatury-cyfrowej-powiesc-na-smartfona.html> (dostęp: 20.12.2017).
- Praktyczna stylistyka nie tylko dla polonistów*, red. E. Bańkowska, A. Mikołajczuk, Warszawa 2003.
- Prus B., *Kroniki. Wybór*, Wrocław 1994.
- Pruszyński K., *Droga wiodła przez Narvik*, Wrocław 1996.
- „Przekrój” 2002, nr 43.
- „Przekrój” 2002, nr 48.
- „Przekrój” 2003, nr 50.
- „Przekrój” 2010, nr 1 do 2011, nr 49.
- Przybyszewska A., *E-liberatura*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2007, z. 1–2, s. 274.
- Przybyszewski S., *Synagoga szatana i inne eseje*, wyb., wstęp, przeł. G. Matuszek, Kraków 1995.
- Quaranta D., *Beyond New Media Art*, Brescia 2013.
- Read H., *Sens sztuki*, przeł. K. Tarnowska, Warszawa 1982.
- Ronduda Ł., *Strategie subwersywne w sztukach medialnych*, Kraków 2006.
- Rudin M., *From Hemingway to Twitterature: The Short and Shorter of It*, „The Journal of Electronic Publishing” 2011, vol. 14, <https://quod.lib.umich.edu/jjep/3336451.0014.213?view=text;rgn=main> (dostęp: 22.12.2017).



- Rybicka E., *Labirynt. Temat i model konstrukcyjny: od Berenta do młodej prozy*, „Pamiętnik Literacki” 1997, nr 3.
- Ryszard Kapuściński. *Portret dziennikarza i myśliciela*, red. K. Wolny-Zmorzyński, W. Piątkowska-Stepaniak, B. Nierenberg, W. Furman, Opole 2008.
- Sartori G., *Homo videns. Telewizja i postmyślenie*, Warszawa 2005.
- Schulz B., *Proza*, Kraków 1973.
- Sendyka R., *Nowoczesny esej. Studium historycznej świadomości gatunku*, Kraków 2006.
- Shusterman R., *Estetyka pragmatyczna: żywe piękno i refleksja nad sztuką*, przeł. A. Chmielewski i in., Wrocław 1998.
- Shuty S., *Cukier w normie*, Kraków 2002.
- Składanek M., *Generatywne początki sztuki cyfrowej*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2016, nr 22.
- Skwarczyńska S., *Szkice z zakresu teorii literatury*, Łódź 1932.
- Sławiński J., *Dzieło, język, tradycja*, Warszawa 1974.
- Słownik terminologii medialnej*, red. W. Pisarek, Kraków 2006.
- Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław–Warszawa–Kraków 2002.
- Springer F., *Miedzianka. Historia znikania*, Wołowiec 2011.
- Stasiński S., *Poetyka i pragmatyka felietonu*, Warszawa 1982.
- Staszewski W., *Najniższa półka*, „Duży Format”, 21.04.2008.
- Sterling B., *An Essay on the New Aesthetic*, <https://www.wired.com/2012/04/an-essay-on-the-new-aesthetic/> (dostęp: 30.12.2017).
- Studia Kulturowe. Doświadczenie w kulturze*, red. A. Kunce, Katowice 2012.
- System dedukcyjny poezji cybernetycznej. Manifest 2.0*, [http://perfokarta.net/root/manifest\\_2.0.html](http://perfokarta.net/root/manifest_2.0.html) (dostęp: 10.12.2017).
- Szczerbowski R., *Æ*, Warszawa 1996.
- Szczerek Z., *Międzymorze*, Wołowiec 2017.
- Szczerek Z., *Przyjdzie Mordor i nas zje, czyli tajna historia Słowian*, Kraków 2013.
- Szczerek Z., *Siódemka*, Kraków 2014.
- Szczygieł M., *Gottland*, Wołowiec 2010.
- Szczygieł M., *Projekt: prawda*, Warszawa 2016.
- Szpunar M., *Czym są nowe media – próba konceptualizacji*, „Studia Medioznawcze” 2008, nr 4.
- Szpunar M., *Imperializm kulturowy Internetu*, Kraków 2017.
- Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, red. T. Załuski, Warszawa 2010.
- Szulczewski M., *Publicystyka. Problemy teorii i praktyki*, Warszawa 1976.
- Świeściak A., *Awangardowa cyberpoezja?*, „Postscriptum Polonistyczne” 2014, nr 2.
- Taylor G. D., *When the Machine Made Art. The Troubled History of Computer Art*, New York–London–New Delhi 2014.
- Tekst (w) sieci. 1: Tekst, język, gatunki*, red. D. Ulicka, Warszawa 2009.
- Tekst (w) sieci. 2: Literatura, społeczeństwo, komunikacja*, red. A. Gumkowska, Warszawa 2009.
- The Art and Films of Lynn Herschman Leeson: Secret Agents, Private I*, ed. M. Tromble, Berkeley 2005.

- The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. J. Levinson, <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199279456.001.0001/oxfordhb-9780199279456-e-9> (dostęp: 22.12.2017).
- The Short Story*, ed. A. Cox, Cambridge 2008.
- Thompson H.S., *Lęk i odraza w Las Vegas: szaleńcza podróż do serca „amerykańskiego snu”*, przeł. M. Wróbel, M. Potulny, Warszawa 2008.
- Tochman W., *Dzisiaj narysujemy śmierć*, Wołowiec 2010.
- Tochman W., *Krall. Rozmowa*, Warszawa 2015.
- Toeplitz K.T., *Berek kuczany*, Warszawa 1972.
- Toeplitz K.T., *Mój wybór. Rzeczy mniejsze*, Warszawa 1998.
- Toeplitz K.T., *Śniadanie ludożercy*, Warszawa 1968.
- Tomkowski J., *Moja historia eseju*, Warszawa 2013.
- Tribe M., Jana R., *New Media Art*, Köln 2006.
- Trzynadłowski J., *Studia literackie*, Wrocław 1955.
- Trzy poetyki klasyczne (Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos)*, przeł. T. Sinko, Wrocław 1951.
- Tuwim J., *Dzieła. T. 3: Jarmark rymów*, Warszawa 1958.
- Tynianow J., *Fakt literacki*, wyb. E. Korpała-Kirszak, Warszawa 1978.
- W roli przedkoczka. Z Piotrem Kowalczykiem rozmawiała Urszula Pawlicka*, <http://niedoczytania.pl/w-roli-przedkoczka-z-piotrem-kowalczykiem-rozmawiala-urszula-pawlicka/> (dostęp: 20.12.2017).
- Wachowicz B., *Malwy na lewadach*, Warszawa 1983.
- Wańkowicz M., *Hubalczycy*, Warszawa 1970.
- Wańkowicz M., *Karafka La Fontaine'a*, Kraków 1983.
- Wańkowicz M., *Monte Cassino*, Warszawa 1989.
- Wańkowicz M., *Na tropach Smełka*, Kraków 1988.
- Wańkowicz M., *Strzępy epopei. Szpital w Cichiniczach. Wrzesień żagwiący, Po kłęsce*, wstęp T. P. Rutkowski, posł. A. Ziółkowska-Boehm, Warszawa 2009.
- Weber S., *Plug Your Book. Online Book Marketing for Authors*, Falls Church 2007.
- Wejman K., *Interaktywna sztuka nowych mediów – eksperyment na ciele odbiorcy*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski” 2013, nr 4.
- Wellek R., Waren A., *Teoria literatury*, przeł. M. Żurowski, Warszawa 1974.
- Wilk M., *Generatywna poezja noblisty sprzed pół wieku*, <http://techsty.art.pl/?p=2157> (dostęp: 27.12.2017).
- Wilk M., *Na styku dwóch światów. Papierowa maszyna*, <http://techsty.art.pl/?p=2172> (dostęp: 20.12.2017).
- Winiecka E., *Pismo wobec doświadczenia uczestnictwa*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2013, z. 2.
- Wojtak M., *Gatunki prasowe*, Lublin 2004.
- Wolfe T., Johnson E.W., *The New Journalism*, New York 1973.
- Wolfe T., *Ognisko próżności*, przeł. W. Niepokólczycki, Warszawa 1996.
- Wolfe T., *Próba Kwasu w Elektrycznej Oranżadzie*, przeł. R. Biały i T. Tłuczkiwicz, Warszawa 1985.
- Wolny K., *O poetyce współczesnego reportażu polskiego (1945–1985)*, Rzeszów 1991.

- Wolny-Hamkała A., *Córeńka*, „Gazeta Wyborcza”, 2 października 2005, <http://wyborcza.pl/1,75410,2964756.html?disableRedirects=true> (dostęp: 09.09.2017).
- Wolny-Zmorzyński K., *O twórczości Ryszarda Kapuścińskiego. Próba interpretacji*, Rzeszów 1998.
- Wolny-Zmorzyński K., *Reportaż – jak go napisać?*, Warszawa 2004.
- Wolny-Zmorzyński K., *Sztuka reportażu wojennego Melchiora Wańkowicza*, Warszawa 2004.
- Wolny-Zmorzyński K., Kaliszewski A., Furman W., *Gatunki dziennikarskie. Teoria – praktyka – język*, Warszawa 2006.
- Wójcińska A., *Reporterzy bez fikcji. Rozmowy z polskimi reporterami*, Wołowiec 2011.
- Wójtowicz E., *Net art*, Kraków 2008.
- Wójtowicz E., *Net art: sztuka wobec interaktywności*, <http://www.techsty.art.pl/magazyn/net-art-sztuka-wobec-interaktywnosci.htm> (dostęp: 21.12.2017).
- Wójtowicz E., *Pojemność hipertekstu. Mark America*, <http://ha.art.pl/prezentacje/27-proza/2117-ewa-wojtowicz-pojemnosc-hiper-tekstu-mark-amerika-fragment-ksiazki-hiperteksty-literackie-literatura-i-nowe-media.html> (dostęp: 1.12.2017).
- Wójtowicz E., *Sztuka w kulturze postmedialnej*, Gdańsk 2016.
- Wrocław: *spektakl na motywach „Gottland” Mariusza Szczygła w Teatrze Lalek*, <http://dzieje.pl/kultura-i-sztuka/wroclaw-spektakl-na-motywach-gottland-mariusza-szczygla-w-teatrze-lalek> (dostęp: 31.12.2017).
- Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1972.
- Wyka K., *Pogranicze powieści*, Warszawa 1989.
- Wysłouch S., *Literackość i medialność pierwszej polskiej powieści internetowej (Blok Sławomira Shutego)*, [http://www.techsty.art.pl/m9/s\\_wyslouch\\_blok.html](http://www.techsty.art.pl/m9/s_wyslouch_blok.html) (dostęp: 28.12.2017).
- Zasławski D., *O felietonie*, Warszawa 1949.
- Zawojski P., *Klasyczne dzieła sztuki nowych mediów. Wprowadzenie*, [https://medialabkatowice.eu/wp-content/uploads/2015/09/fragment-klasyczne\\_dziela\\_sztuki\\_nowych\\_mediow\\_sprawdz\\_sztukanowychmediow.eu\\_.pdf](https://medialabkatowice.eu/wp-content/uploads/2015/09/fragment-klasyczne_dziela_sztuki_nowych_mediow_sprawdz_sztukanowychmediow.eu_.pdf) (dostęp: 20.12.2017).
- Zawojski P., *Sztuka obrazu i obrazowania w epoce nowych mediów*, Warszawa 2012.
- Zawsze nie ma nigdy: Jerzy Pilch w rozmowach z Ewelina Pietrowiak*, Kraków 2016.
- Zyzik G., *Flâneur 2.0*, „Polisemia” 2014, nr 12, <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/NUMER-12014-12/grzegorz-zyzik--flneur-20> (dostęp: 18.12.2017).
- Żeleński Boy T., *Znaszli ten kraj?... (cyganeria krakowska) oraz inne wspomnienia o Krakowie*, Wrocław 1983.

REDAKTOR PROWADZĄCY

*Jadwiga Makowiec*

ADIUSTACJA JĘZYKOWO-STYLISTYCZNA

*Lucyna Sadko*

KOREKTA

*Małgorzata Zelek-Łata*

SKŁAD I ŁAMANIE

*Wojciech Wojewoda*

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego  
Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków  
tel. 12-663-23-80, fax 12-663-23-83