



You have downloaded a document from  
**RE-BUŚ**  
repository of the University of Silesia in Katowice

**Title:** Ja - w kilku osobach/kilka osób we mnie: dziennikarz, krytyk sztuki, naukowiec : perspektywa autobiograficzna

**Author:** Piotr Zawojcki

**Citation style:** Zawojcki Piotr. (2013). Ja - w kilku osobach/kilka osób we mnie: dziennikarz, krytyk sztuki, naukowiec : perspektywa autobiograficzna. W: M. Kita, M. Ślawska (red.), "Transdyscyplinarność badań nad komunikacją medialną. T. 3, Tożsamość dziennikarza" (S. 117-128). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



## Rozdział ósmy

# Ja — w kilku osobach/kilka osób we mnie: dziennikarz, krytyk sztuki, naukowiec Perspektywa autobiograficzna

Piotr Zawojski

Wydział Filologiczny  
Instytut Nauk o Kulturze  
Zakład Filmoznawstwa i Wiedzy o Mediach

Tytułowa perspektywa autobiograficzna skłaniać może do nadużywania pierwszoosobowych dywagacji opartych na indywidualnym doświadczeniu, własnej praktyce, pamięci o peregrynacjach związanych z uprawianiem w przeszłości, ale przecież i terażniejszości, różnej aktywności pisarskiej. To określenie „pisarstwo” biorę oczywiście w cudzysłów, myślę bowiem raczej o czynności tworzenia tekstów w rozumieniu *sensu largo*, aniżeli jakiejś formie powinowactwa z pisarstwem *sensu stricto*.

Nie chciałbym też popaść w Gombrowiczowski ton — „Poniedziałek. Ja. Wtorek. Ja. Środa. Ja...” — choć siłą rzeczy, przyjmując osobistą perspektywę, nie sposób całkowicie od tego uciec. Traktując zatem te wspomnienia przybierające formę eseistycznych memuarów jako rodzaj specyficznego *autocase study*, muszę wyjaśnić, dlaczego zdecydowałem się na pewien rodzaj (meta)refleksji dotyczącej tego, co robię od wielu lat.

Nigdy nie zajmowałem się teorią dziennikarstwa ani medioznawstwem w znaczeniu zawłaszczonym przez socjologiczne i politologiczne spojrzenie na świat elektronicznych mediów komunikacyjnych (*vide* studia prasoznawcze, studia poświęcone tzw. mediom masowym czy społecznym). Jestem zresztą przekonany, że w Polsce (i nie tylko) istnieją obok siebie niejako dwa medioznawstwa. To pierwsze, które zdominowało i zawłaszczyło samo określenie „medioznawstwo”, zajmuje się społecznym, kulturowym i komunikacyjnym wymiarem funkcjonowania tzw. nowych mediów w kontekście mediów tradycyjnych i elektronicznych — dziś przede wszystkim cyfrowych. To drugie, które ja sam uprawiam, bliższe jest rozumieniu

medioznawstwa jako mediologii, czyli namysłu logosu nad mediami, szczególnie nowymi mediami, w perspektywie artystycznej i estetycznej.

Medioznawstwo jako nauka o komunikacyjnym wymiarze nowych technologii jest oczywiście uprawniającą metodą refleksji, która za przedmiot badania obrała sobie media traktowane jako środki komunikacji. Moje pojmowanie medioznawstwa (inaczej mówiąc: wiedzy o mediach) skupia się przede wszystkim na medium w rozumieniu artystycznym. Interesują mnie głównie media sztuki oraz sztuka mediów, czyli cybersztuka, sztuka digitalna, technologicznie warunkowana, ale jednocześnie niepoddająca się dyktatowi technologii, tylko ją funkcjonalizująca. Te zainteresowania znajdują swoją ekspresję nie tylko w formie wypowiedzi teoretycznych i krytycznych, lecz także w swoim czasie pojmowanej praktyce kuratorskiej, będącej przedłużeniem namysłu teoretycznego nad sztuką nowych mediów. Przykładem tego typu aktywności może być moja stała współpraca z odbywającym się od 2008 roku w Szczecinie festiwalem „digital\_ia”. W pewnym sensie jego formuła i kolejne edycje powstawały jako efekt moich „podpowiedzi”, dwukrotnie zresztą odpowiadałem za całość festiwalu, będąc jego dyrektorem artystycznym (w latach 2009 i 2013), co można uznać za praktykę kuratorską, będącą przedłużeniem praktyki naukowej.

Wspominam o tym, gdyż dla kogoś, kto zajmuje się przede wszystkim pracą badawczą, krytyczną, akademicką wreszcie — taka zmiana punktu widzenia polegająca na staniu się kimś, kto wypracowuje konceptualne założenia festiwalu, a potem stara się wcielić je w życie, ze wszystkimi tego komplikacjami, pozwala na poszerzenie własnego oglądu wielu aspektów działań artystów. Niewątpliwie wpływa to w znaczący sposób na moje postrzeganie nie tylko zaplecza organizacyjnego i praktycznego funkcjonowania wydarzeń ze świata sztuki nowych mediów, lecz także pomaga w rozumieniu uwarunkowań, mających znaczący wpływ na ostateczny kształt konkretnych dzieł, działalności artystów, ich strategii wystawienniczych czy też problemów ekspozycyjnych. A to w przypadku technosztuki, czyli takich działań artystycznych, w których bardzo często wykorzystywane są zaawansowane technologie, ma niebagatelne znaczenie.

W tym momencie wychodzę ze skóry teoretyka nowych mediów oraz teoretyka cyberkultury, czym zajmuję się na co dzień jako tzw. naukowiec, choć samo określenie „pracownik naukowy” jest w dyscyplinie, którą się zajmuję, wysoce problematyczne. Tutaj pojawia się pierwsza wątpliwość dotycząca przejrzystości moich działań, czy może raczej pewnych tradycyjnie ufundowanych podziałów i klasyfikacji. Wątpliwość wiąże się z klasycznymi podziałami na praktyki naukowe, krytyczne, dziennikarskie, co znajduje swoje przełożenie w formach, w jakich się wypowiadam — czyli: tekst naukowy, esej, recenzja, sprawozdanie, tekst krytyczny, tekst popularyzatorski, eksperckie sprawozdanie „z lektury” (w przypadku monitorin-

gów opracowywanych dla TVP czy zamawianych przez inne instytucje). Tylko na marginesie powiedzmy, że chociażby z punktu widzenia kwalifikowania tekstów do tzw. dorobku naukowego, zapewne każdy z nas miewa problemy z klasyfikowaniem własnej twórczości. Nie chodzi tylko o punkty za publikacje, które przydzielane są według parytetów oceny czasopism. Kiedy przeglądam te zestawienia oraz próbuję je racjonalizować, popadam w pewien rodzaj, także metodologicznej, zadumy. Dlaczego ten sam tekst opublikowany w znakomitym czasopiśmie, które nie postarało się o znalezienie na liście ministerialnej czasopism punktowanych (Impact Factor, Journal Citation Reports czy European Reference Index for Humanities — brzmią jak słowa-zaklęcia), nie ma żadnego punktowego znaczenia, choć mógłby zostać z powodzeniem opublikowany w czasopiśmie punktowanym i wtedy byłby uznany za „naukowy”. A przy tym i tak większość badaczy w danej dziedzinie doskonale wie, czyje i jakie teksty mają bezdyskusyjną wartość poznawczą. Bez względu na instytucjonalne kwalifikacje, które *nota bene* podlegają częstym fluktuacjom. To jednak osobne zagadnienie, domagające się zresztą solidnego opisanie.

Moje doświadczenia dziennikarskie, w tradycyjnym rozumieniu tego słowa, były dosyć krótkie, specyficznych nabywałem w specyficznych warunkach. W drugiej połowie lat 90. pracowałem w redakcji „Gościa Niedzielnego”, redagując dodatek telewizyjny, zatem zajmowałem się tym, co leżało wówczas w obrębie moich zainteresowań naukowych, tzn. filmem, kinem, telewizją i zjawiskami z obszaru szeroko rozumianych sztuk audiowizualnych. Epizod ten wspominam z pewnego rodzaju czułością, ale i zażenowaniem, ucząc się bowiem w praktyce dziennikarskiego rzemiosła, miałem jednocześnie możliwość zobaczenia od środka nie tylko tego, jak wygląda praca konkretnej redakcji, lecz także tego, jak wygląda praca pewnie każdej redakcji gazety.

Mój akces do tej pracy miał różne motywacje — od gratyfikacji finansowej, przez możliwość korzystania z najnowocześniejszego sprzętu komputerowego, po okazję do zobaczenia, jak wyglądają relacje pomiędzy redakcją opiniotwórczego tygodnika kościelnego z tzw. władzą. Interesowały mnie też wewnętrzne mechanizmy rządzące w redakcji. Byłem tylko wynajętym człowiekiem do wykonywania specjalistycznej roboty (redagowanie dodatku telewizyjnego), bo na tym się znałem, ale przy okazji, tak dziś myślę, mogłem zobaczyć od środka, jak pewnie każda redakcja, niby niezależna i służąca czytelnikom, podlega różnym wpływom zewnętrznym. Opublikowałem w tym czasie dziesiątki tekstów dziennikarskich. Zagląając do nich dzisiaj, stwierdzam, może ze zdziwieniem, iż pomimo specyficznego miejsca i czasu, teksty te w większości przetrwały próbę czasu. Byłem zatem zarówno dziennikarzem informacyjnym (przybliżającym czytelnikom konkretne propozycje pojawiające się w wówczas dostępnych

kanałach telewizyjnych), lecz także recenzentem oraz krytykiem. Pisałem też krótkie teksty eseistyczne poświęcone zagadnieniom filmu, kina i telewizji.

Był to swego rodzaju przypadek — zaproponowano mi pracę, którą podjąłem, starając się robić jak najlepiej to, do czego zostałem zatrudniony — klasyczna sytuacja „wynajętego fachowca” (*hired man*), czy może raczej pracownika zadaniowego. O swoich przygodach w związku z konkretnymi tekstami i sytuacjami w redakcji mógłbym napisać interesujący tekst. Nie jestem w tym zapewne odosobniony, nie mam poczucia wyjątkowości — wręcz przeciwnie. Zapewne każdy dziennikarz zna takie sytuacje, w których czuje, iż jego pozycja i niezależność stają się problematyczne. Ten stan dobrze oddałby Kierkegaardowski tytuł z powieści: *Bojaźń i drżenie*. Na szczęście mnie nie dotyczyło ani jedno, ani drugie, nie byłem bowiem zbyt- nio zdeterminowany. Spokojnie pisałem doktorat na uczelni, na której miałem etat, zatem odwaga, czy raczej normalność, w kontaktach z redaktorem naczelnym (ks. Stanisławem Tkoczem) była moim przywilejem. Co z tego epizodu zawodowego pozostało jako rodzaj ogólniejszej refleksji? Może tylko tyle i aż tyle, że jeśli jesteś fachowcem w jakiejś dziedzinie, to możesz sobie pozwolić na zdecydowanie więcej, nawet na pełną swobodę wypowiedzi, autorską wolność, bo nie trawi cię strach przed tym, że następnego dnia stracisz pracę. Mam jednak wrażenie, że byłem w tym przekonaniu dosyć odosobniony, czego przykładem byli moi koledzy i koleżanki pracujący w tej redakcji.

W tym samym czasie, w którym pracowałem w „Gościu Niedzielnym”, zostałem stałym współpracownikiem miesięcznika „Ekran”, po okresie zapaści jako tygodnik powracającego w nowej formule wydawniczej w roku 1995. W piśmie tym poza opublikowaniem kilku artykułów prowadziłem stałą rubrykę, w której recenzowałem, a właściwie krótko omawiałem, książki poświęcone filmowi i kinu. Doświadczenie to było o tyle istotne, że było zbieżne z okresem, kiedy radykalnie zmieniał się rynek wydawniczy. Kiedyś na konkretne książki dosłownie polowało się w księgarniach, teraz rozpoczynał się okres, w którym coraz bardziej komercjalizujący się rynek wydawniczy potrzebował wsparcia w postaci wciąż zyskującej na znaczeniu reklamy. Zmieniała się zatem funkcja dziennikarzy. Zwłaszcza w branży filmowej zmiany te stały się szczególnie widoczne — bardzo często działalność krytyczna czy informacyjna okazywała się być mniej czy bardziej zawołowanym przedłużeniem zabiegów promocyjnych.

Kiedy „Ekran” upadł, przenieśliem niejako swoją działalność popularyzującą wydawnictwa filmowe do telewizji, z którą zdarzało mi się już współpracować wcześniej, a około roku 1998 zostałem współpracownikiem realizowanego w katowickim ośrodku TVP programu „Ale Kino”.

Jego szefowa, Jola Patyna, zaproponowała mi w nim stałą rubrykę: tutaj prezentowałem nowości wydawnicze w postaci krótkich, w dużej mierze improwizowanych, wypowiedzi przed kamerą. Z tego okresu pozostało mi w pamięci wiele dosyć zabawnych epizodów i z autopsji doświadczane przekonanie o sile telewizyjnego medium. Niekoniecznie w zakresie promowania ambitnych wydawnictw filmowych, ale w promowaniu własnej osoby. Bardzo szybko przekonałem się na własnej skórze, jak łatwo można zostać telewizyjną „gwiazdą”. Na przykład na osiedlu, na którym mieszkałem, bo sąsiedzi czuli się w obowiązku poinformować, że „widzieli mnie w telewizji”. Oczywiście kiedy pytałem, czy pamiętają, o czym mówiłem, wprawiałem ich w poważne zakłopotanie, co utwierdzało mnie w przekonaniu o ponadczasowości McLuhanowskiej formuły *the medium is the Messenger* (FIORE, McLUHAN 1967). Właściwie należałoby przytoczyć tutaj poprawnie tytuł głośnej książki napisanej przez proroka mediów elektronicznych wraz Quentinem Fiore: *The Medium is the Massage*. O ten „masaż audiowizualny” bodaj chodzi najbardziej, komunikowanie określonych sensów okazuje się być kwestią zdecydowanie drugorzędną.

Apogeum mojej popularności przypało na moment, w którym podpisując indeksy o kolejnym cyklu zajęć na uczelni, z niejakim zdziwieniem stwierdziłem, że w miejscu nazwiska wykładowcy studenci (po kilku miesiącach zajęć) wpisują „Jakub Porada”. Bywaliśmy czasem razem w programach telewizyjnych z obecną gwiazdą dziennikarską TVN 24, pewnego razu realizator programu błędnie wyświetlił nasze nazwiska i na ekranie można było zobaczyć, że Zawojski to Porada, a Porada to Zawojski. Uświadomiło mi to prawdziwą siłę telewizji, nad czym dumałem, przekreślając w indeksach nazwisko mojego telewizyjnego kolegi i wpisując własne nazwisko. Tego typu bardzo konkretne zdarzenia traktowałem jako rodzaj praktycznej falsyfikacji rozmaitych teorii dotyczących funkcjonowania mediów audiowizualnych. Te drobne zdarzenia czasem stawały się impulsem do przemyśleń teoretycznych, czasem po prostu weryfikowały wydumane konstrukcje teoretyczne i wprowadzały wątek empirycznego sposobu badań nad mediami audiowizualnymi.

W roku 1999 zaczęła się moja przygoda niejako po drugiej stronie barykady — zostałem szefem działu „Film i Media” w kwartalniku „Opcje” przez pewien czas wydawanego jako dwumiesięcznik. O tym, jak z „zarządzanego” zostaje się „zarządzającym”, nie będę szczegółowo pisał. Sytuacja ta uświadomiła mi wyraźnie, jak spojrzenie na redagowaną, a właściwie współredagowaną, gazetę zmienia się, kiedy z pozycji wyłącznie piszącego i podwładnego — człowiek staje się kimś, kto wytycza nie tylko pewne standardy, lecz także stara się modelować określoną linię programową pisma. Nawet jeśli chodzi w tym przypadku o budowanie jakości wydawnictwa poprzez publikowanie tekstów autorów związanych ze środowi-

skiem akademickim. Założenie, że nie piszą tytuły naukowe, a konkretni autorzy (bez względu na to, czy są to studenci, magistrzy, doktoranci czy profesorowie), wydaje się oczywiste, ale nie zawsze łatwo się z tym pogodzić autorom ze znaczącym dorobkiem naukowym i krytycznym.

Wtedy też na dobrą sprawę zaczął się intensywny okres uprawiania przeze mnie „zawodu” krytyka filmowego, choć to oczywiście określenie bardzo nieprecyzyjne. Staralem się być bowiem raczej eseistą filmowym, aniżeli zdeterminowanym przez rynek recenzentem, od którego wymaga się jasnych i klarownych ocen (czytaj: dobry ten film czy zły?). Zmiana jaka dokonuje się, albo już dokonała się w tym zakresie, to zupełnie inny temat. Dziś „wszyscy jesteśmy krytykami”, klasyczna krytyka filmowa pod wpływem internetu właściwie straciła całkowicie na znaczeniu. Zamiast krytyki zawodowej, trochę tak jak w przypadku dziennikarstwa obywatelskiego, mamy do czynienia z prymatem sieciowego plenięcia się opinii rzeszy „amatorów” niezwiązanych instytucjonalnie i zawodowo z profesjonalnymi redakcjami. Co nie znaczy, że muszą to być amatorzy w rozumieniu pejoratywnym, takim, o którym pisze w znanym paszkwilu zatytułowanym *Kult amatora. Jak internet niszczy kulturę* Andrew Keen.

W jednym z ostatnich numerów „EKRAŃów” redakcja tego wydawanego przez środowisko krakowskich filmo- i medioznawców kwartalnika poświęciła sporo miejsca zagadnieniom przemian w obszarze współczesnej krytyki filmowej. Kluczowym problemem, który dotyczy także mojego statusu, kogoś, kto pisze o filmie — jest opozycja „kinofilskiej krytyki i uniwersyteckiego filmoznawstwa”, o czym we wspomnianych „EKRAŃach” pisze wybitny amerykański znawca kina David BORDWELL (2012). Rapsodyczny, ulotny sposób wypowiedzi krytyków filmowych, których podstawowym zadaniem jest ocenianie (i docenianie) filmów — przeciwstawiony jest dyskursowi Wielkiej Teorii uprawianej przez akademickie filmoznawstwo, które koncentruje swoją uwagę na obiektywnym (?) opisie świata kina. Czy można te dwa sposoby pisania o filmie jakoś pogodzić? Choć BORDWELL (2012) twierdzi, iż „przepaść między kinofilią krytyków a badaniami akademików nie jest absolutna”, to z własnej praktyki wiem, że pobudza ona do nieustających pytań (także metodologicznych) o granice oraz formalne i gatunkowe sposoby wypowiedzi kogoś, kto uprawia zarówno akademicką („naukową”) refleksję o kinie i filmie, jak i krytykę filmową („nienaukową”). Czy proponowana przez BORDWELLA (2012) swego rodzaju hybryda nazywana przez autora *Film Art* średnim poziomem badań naukowych (*middle-level research*) może być atrakcyjną propozycją dla filmoznawców i filmoznawstwa w wersji *soft*? Czy raczej dokonuje się w ten sposób zamazanie różnic pomiędzy krytyką i nauką, z którego ani krytyka, ani nauka nie mają istotnych korzyści? Nie ulega wszak wątpliwości, że kogoś, kto działa w tych dwóch obszarach równocześnie, taka lekcja skłania do

poszerzania i modyfikowania założeń wypowiedzi zarówno w obszarze dyskursu naukowego, jak i krytycznego.

Krzysztof MĘTRAK (1988) pisał niegdyś, że „krytycy zaliczają filmy jak playboye dziewczyny, a przemiał jest tak duży, że czasem nie starcza zupełnie czasu na myślenie”. Jednym słowem krytyka to w dużej mierze „zajęcie blagierskie” (określenie Zygmunta KAŁUŻYŃSKIEGO 1986). Jednocześnie filmoznawcy często sprawiają wrażenie, że filmy są im absolutnie niepotrzebne do tego, by pisać o kinie. Kałużyński — jak to u niego bywało: złośliwie i prowokacyjnie — dał kiedyś bardzo wymowną ocenę działalności filmoznawców akademickich. Przytoczę tu obszerny cytat: „Być krytykiem filmowym, to znaczy dawać sobą ciskać humorowi, przypadkowi czy modzie, jednocześnie zachowując z uporem fałszywą minę kogoś orzekającego. Jedno z najbardziej blagiersko podstępnych zajęć w kulturze. A jednak krytyk nie znajduje się na samym dnie. Słyszy stukanie od dołu. Tłucze się tam działalność już całkowicie mistyfikacyjna: tzw. filmologia. Ile to ja się natarzałem ze śmiechu, czytając jej produkty!!! Najbardziej groteskowo niedorzeczna staje się ona wtedy, gdy usiłuje być najbardziej precyzyjna, tak jest z tak zwaną teorią i semiologią filmu. Ma ona wszakże niespodziewaną wartość, i to właśnie dla krytyka wałkującego swoje recenzyjki: podtrzymuje go ona na duchu, dając mu poczucie, że nie jest ostatni w oszustwie — jest przedostatni” (KAŁUŻYŃSKI 1986).

Powracające w przeszłości koncepty „unaukowionej krytyki” czy też wspomniane już filmoznawstwo w wersji *soft* to dwie strony tego samego w gruncie rzeczy zagadnienia. Pomimo naturalnej dziś skłonności do interdyscyplinarnych ujęć problemów w szeroko rozumianej humanistyce kwestie te nie zostały rozstrzygnięte na gruncie refleksji teoretycznej i metodologicznej, co dla kogoś, kto ma tego („akademicką”) świadomość, a sam uprawia także „nieakademicką” krytykę — jest nieustannym źródłem wątpliwości i zmusza do ciągłej negocjacji własnych strategii pisarskich. Nauki nie da się przecież utożsamić z krytyką, jak bowiem twierdzi Roland BARTHES (1971), ta pierwsza zajmuje się sensem, ta druga zaś go tworzy.

Ja jako krytyk filmowy napisałem książkę o „wielkich filmach przełomu wieków”, choć dodałem w podtytule, że jest to „subiektywny przewodnik”. Była to książka przewrotnie krytyczna. Pisałem (i ciągle mi się to zdarza) bowiem niemal wyłącznie o filmach, które uznawałem za dokonania wybitne, czyli nie bardzo zgadza się to z powszechnym malkontentem dotyczącym stanu współczesnego kina. Zatem krytykiem filmowym byłem (i bywam nadal) dosyć nietypowym. Bo co to za krytyk, który raczej aprobuje niż odrzuca, wyraża zachwyt, a nie dokonuje rytualnego odsądzania od wszelkich wartości recenzowanego dzieła. Jak powiedział w innym kontekście Nam June PAIK (2009): „Studiowałem muzykę, malarstwo, sztuki piękne, ale nie jestem ani dobrym malarzem, ani dobrym kompozytorem,



ani dobrym muzykiem. W żadnej z tych dziedzin nie osiągnąłem niczego nadzwyczajnego. Jestem zatem słabym artystą”. Ja też zapewne mogę o sobie powiedzieć, że jestem raczej „słabym krytykiem”, choć studiowałem i studiuję rozmaite obszary wiedzy na temat sztuki, mediów, telewizji, filmu i kina, cyberkultury.

Jeszcze inna perspektywa krytyczna i recenzencka pojawiła się w momencie, kiedy zwrócił się do mnie Ośrodek Szkolenia i Analiz Programowych TVP S.A. z propozycją opracowywania „materiałów szkoleniowych do użytku wewnętrznego” telewizji, z zastrzeżeniem, że „drukowane materiały mają charakter POUFNY” (pisownia oryginalna). Opracowywane monitoringi programów telewizyjnych, o których ze względu na wskazane zastrzeżenie nie mogę rzecz jasna wiele powiedzieć, były kolejnym wyzwaniem, ale też zmuszały mnie do ponownego przemyślenia własnych strategii badawczych i krytycznych. Adresat, czyli profesjonalny twórca telewizyjny (dziennikarz, operator, montażysta *etc.*) domagał się bowiem wiedzy bardzo konkretnej, często dotyczącej spraw warsztatowych, co zazwyczaj pomija się w działalności krytycznej i dziennikarskiej. Przy okazji miałem możliwość publikowania w wydawanej przez OSiAP „Wizji Publicznej” (redaktorem naczelnym był Edward Mikołajczyk) oraz znakomitych „Zeszytach Telewizyjnych”, które poświęcone były szeroko rozumianym problemom współczesnej telewizji. Gromadziły one znakomitych autorów reprezentujących rozmaite dziedziny wiedzy, nie tylko zatem znawców filmu, kina, telewizji czy mediów audiowizualnych, lecz także socjologów, politologów, kulturoznawców czy historyków sztuki. Niestety „Zeszyty” ukazywały się tylko od roku 2003 do 2006, trudna (od pewnego czasu permanentnie) sytuacja finansowa TVP doprowadzić musiała bowiem do ich upadku, choć zapewne w skali roku koszty utrzymania tego niezwykle wartościowego i potrzebnego dla debaty o mediach kwartalnika dałoby się porównać do jednorazowej produkcji jakiejś biesiady muzycznej czy innego typu „ambitnego” przedsięwzięcia realizowanego przez nadawcę publicznego.

Do tego przeglądu swoich własnych aktywności pisarskich muszę też dodać zajmowanie się krytyką sztuki, a mówiąc precyzyjnie, tego jej segmentu, który dotyczy przede wszystkim nowomediálních praktyk artystycznych, a także sztuk wizualnych. Wiąże się to na przykład z wieloma krytycznymi sprawozdaniami z imprez odbywających się w różnych miejscach na świecie, które dedykowane są sztuce mediów cyfrowych, takich jak Ars Electronica w Linzu, transmediale w Berlinie, Ars Futura w Barcelonie, Kontastre w Krems, DEAF w Rotterdamie, World Wide Video w Amsterdamie, EMAF w Osnabrück, WRO we Wrocławiu, STRP w Eindhoven. Najczęściej funkcjonuję na nich jako przedstawiciel świata mediów („Press”), choć czasem wiąże się to też z udziałem w naukowych sympo-

zjach towarzyszących tym imprezom. Wyjazdy te traktuję jednak przede wszystkim jako niezbędny rodzaj researchingu naukowego, choć jednocześnie powstają w wyniku tego teksty krytyczne.

W efekcie doprowadziło mnie to do wejścia w szeregi członków AICA (International Association of Art Critics). To zaś niejako wiąże się z jeszcze jedną formą działalności pisarskiej, jaką jest tworzenie tekstów do katalogów wystaw, festiwali czy przeglądów artystów mediów. To też specyficzny rodzaj aktywności krytycznej i poznawczej zarazem, czasem zresztą teksty publikowane w katalogach są w istocie tekstami naukowymi.

Te różne rodzaje i formy publikacji zebrane są na moim blogu naukowym (tak się go najczęściej nazywa, umieszczając w różnych rankingach polskich blogów naukowych), choć w istocie nie jest to blog *sensu stricto*, lecz raczej strona autorska, na której „przedrukowuję” swoje wcześniej publikowane teksty. Przy okazji, rzecz jasna, łamiąc szereg umów, jakie spisują ze mną rozmaici wydawcy publikacji naukowych. Ale robię to świadomie, bliższa mi jest bowiem idea ruchu *open access*, aniżeli restrykcyjne i zawłaszczające moją (w istocie) własność intelektualną praktyki wydawców i zarządców nauki.

Czy wszystkie te fakty składają się na jakąś formę schizofrenii czy też „wibrującej tożsamości”? Zdecydowanie nie mam takiego poczucia. Ja w kilku osobach i kilka osób we mnie czuję się doskonale. Codzienna, medialna hybrydyczność jest dziś stanem powszechnym i naturalnym. Być może martwią się tym teoretycy mediów i dziennikarstwa, którzy nigdy nie uprawiali różnorodnych form zawodowej i intelektualnej działalności, ale praktycy — tacy jak ja — nie widzą w tym niczego nadzwyczajnego.

Mam wrażenie, że przy pomocy różnych form gatunkowych cały czas robię to samo. Mówię o tym, odwołując się do zapomnianej filozofii Leona Chwistka, dla którego kategoria zdrowego rozsądku była niesłuchanie istotna. Jak podkreślał CHWISTEK (1961), to właśnie zdrowy rozsądek implikuje niesprzeczność, choć nie da się tej zależności odwrócić. Jednocześnie bardzo istotnym aspektem naszego funkcjonowania w świecie jest fakt, że wielość rzeczywistości implikuje wielość naszych zachowań w różnych warstwach rzeczywistości. Po amatorsku aplikując teorię wielości rzeczywistości do własnych potrzeb, wyciągam z niej prosty (pewnie banalny) wniosek: ta wielość wcale nie rozbija mojej tożsamości, nie prowadzi do jej rozwibrowania, wręcz przeciwnie — ta wielość moją tożsamość wspomaga i wzmacnia. Wielość rzeczywistości projektuje konstytutywną jedność podmiotu oraz osoby. To tylko pozorny paradoks. Skromna praktyka „robotnika” słowa daje pewność, że to bardzo konkretna i praktyczna wiedza pomaga poruszać się w wielu różnych przestrzeniach, które, pozornie ze sobą konkurując, tak naprawdę się uzupełniają i wzmacniają. Tylko czy nie jest to wizja na wskroś modernistyczna, która z ponowoczesnym (myślę

raczej o technologicznej zmianie obiegu informacji aniżeli o konceptach filozoficznych i socjologicznych) przełomem niewiele ma wspólnego?

Przypomina mi się w tym miejscu przyjaciel i polemista Chwistka — Stanisław Ignacy Witkiewicz. Dla niego istotna była raczej jedność w wielości, nieustający proces koagulacji zmieniającej się tożsamości, która nigdy się nie kończy. „Istnienie jest jedno i tożsame ze sobą. Pojęcie Istnienia implikuje wielość, bez której jedno istnienie byłoby Nicością Absolutną” — tak pisał w *Nowych formach w malarstwie i wynikających stąd nieporozumieniach* WITKACY (2002).

Jedność swojego ja — które wypowiada się w rozmaitych formach, gatunkach, rodzajach (abstrahuję tutaj od ścisłości genologicznej) — znajduje różne sposoby własnej ekspresji. To przecież tylko emanacja czegoś, co WITKACY (2002) określa jako „jedyność, jedność i tożsamość ze sobą każdego Istnienia Poszczególnego”. Te nawiązania do Witkacego traktuję poniekąd jako intelektualny żart, choć, nie ukrywam, jest/był mi zawsze bliski jego stosunek do siebie, świata oraz do innych ludzi. Mówiąc krótko — pozbawiony koturnowej powagi, choć jednocześnie jak najbardziej poważny. Złośliwy, ale przy tym także konkretny i rzetelny, jeśli chodzi o uznawanie cudzej wielkości (pamiętajmy o zachwycie Witkacego nad twórczością Brunona Schulza).

Ja (kiedyś) jako dziennikarz, ciągle zmieniający swoje tymczasowe i kontynuowane profesje oraz role redaktor, naukowiec, krytyk sztuki, recenzent, eseista — zmieniam nieustannie formy wypowiedzi. Korzystając przy tym ciągle z tego samego narzędzia — języka — staram się oświeślać, wyjaśniać, komentować, interpretować i tworzyć pewne konstrukcje teoretyczne, które dotyczą współczesnego świata mediów. Różnorodność, zmienność, transmedialność, konwergencja — wyznaczają sposoby funkcjonowania nowych mediów cyfrowych. Te cechy nowych mediów projektują rozmaite strategie badawcze, metodologiczne, formalne oraz interpretacyjne. Subiektywność krytyka (np. sztuki nowych mediów, kim bywam) postrzegana jest w opozycji do pracy dziennikarza, który prezentując rzeczywistość, powinien stać po stronie obiektywnego opisu. Dziś nie jest to już takie oczywiste. Nie przez przypadek Henry JENKINS (2006) — autor *Kultury konwergencji* — określa siebie mianem „naukowca fana”. I choć czyni to w określonym kontekście, w jego przypadku chodzi bowiem o bliski emocjonalny kontakt z kulturą popularną, to jednak taka postawa (nazwijmy ją „konwergencyjną”) wydaje się być dzisiaj atrakcyjną alternatywą dla postaw monotematycznych i zogniskowanych wokół wąskich specjalizacji.

To duży przywilej i przyjemność intelektualna, która może spotkać kogoś, kto pracując na wielu polach, nieustannie ma poczucie, że robi ciągle to samo. Pięknie brzmią teoretyczne tezy o płynnej ponowoczesności, jednak dopiero możliwość realizacji owej płynności w codziennej prak-

tyce te nieco abstrakcyjne, choć atrakcyjne, teorie sprowadza na ziemię. Na poziomie praktyki stają się one czymś niesłychanie (podmiotowo) pociągającym. Pluralna tożsamość obecnie to po prostu stan naturalny. Może ona znajdować swoją ekspresję w pluralności wypowiedzi. Podpisywanych tym samym nazwiskiem, choć niezmiernie się od siebie różniących w każdym aspekcie — formy, gatunku, rodzaju, przestrzeni manifestowania się. Od sieci do papierowych periodyków, pism popularnych, profesjonalnych, naukowych wydawnictw, antologii, książek autorskich *etc.* A przecież to ciągle to samo — to ta sama praca, chociaż rozmaicie się manifestująca.

## Literatura

- BARTHES R., 1971: *Trzeci sens*. Przeł. R. WYBORSKI. „Kino”, nr 11.
- BORDWELL D., 2012: *Kinofiliska krytyka a uniwersyteckie filmoznawstwo*. Przeł. R. SYSKA. „EKRAŃY”, nr 6.
- BORDWELL D., THOMPSON K., 2010: *Film art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*. Przeł. B. ROSIŃSKA. Warszawa.
- CHWISTEK L., 1961: *Pisma filozoficzne i logiczne*. Tom I. Warszawa.
- JENKINS H., 2006: *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*. Przeł. M. BERNATOWICZ, M. FILICIAK. Warszawa.
- KAŁUŻYŃSKI Z., 1986: *Diabelskie zwierciadło*. Warszawa.
- KEAN A., 2007: *Kult amatora. Jak internet niszczy kulturę*. Przeł. M. BERNATOWICZ, K. TOPOLSKA-GHARINI. Warszawa.
- MC LUHAN M., FIORE Q., 1967: *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. New York — London — Toronto.
- MĘTRAK K., 1988: *Po seansie*. Warszawa.
- PAIK N.J.: 2009: Wypowiedź zamieszczona na DVD dołączonym do: A. KUBICKA-DZIEDUSZYCKA, K. DOBROWOLSKI, red., 2009: *Nam June Paik. Driving Media. Widok*. WRO Media Art. Reader Numer 2. Wrocław.
- WITKIEWICZ S.I., 2002: *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*. Warszawa.

Piotr Zawojski

**Me — in several persons/several persons in me:  
a journalist, art critic and academic  
An autobiographical perspective**

Summary

The author, in his autobiographic perspective, underlines a variety of professions, and roles in which he appears or used to appear. These are an editor, academic, art critic, reviewer and essay writer. Changing roles, the author also changes forms of expression and differently illuminates widely-understood media. In one role he comments, reviews and interprets while in the other he examines or describes. He performs the role of a subjective journalist and objective academic. This changeability in the attitude towards the media is seen by the author in transmediality and media convergence. The researcher underlines that it is the features of the new media that project various research, methodological, formal and interpretative strategies.

Key words: journalist identity, autobiography, new media

Piotr Zawojski

**Ich — in einigen Personen/einige Personen in mir:  
Journalist, Kunstkritiker, Wissenschaftler  
Autobiografische Sicht**

Zusammenfassung

Aus biografischer Sicht versucht der Verfasser, die ganze Vielfalt von seinen Berufen und Gesellschaftsrollen zu zeigen. Er war: Redakteur, Wissenschaftler, Kunstkritiker, Rezensent, Essayist. Mit dem Rollenwechsel wechselt er auch die Form seiner Aussagen. In einer Rolle muss er kommentieren, rezensieren und interpretieren, in einer anderen dagegen — untersuchen oder beschreiben. Er tritt als ein subjektiver Journalist und objektiver Wissenschaftler auf. Die Ursache der Wechselhaftigkeit sieht er in der Intermedialität und Konvergenz der Medien. Der Verfasser betont, dass selbst die Eigenschaften der neuen Medien verschiedene Forschungsstrategien, Methodologie, Forschungsformen und Interpretationsmöglichkeiten nach sich ziehen.

Schlüsselwörter: Identität des Journalisten, Autobiografie, neue Medien