

Wojciech Baluch

## Multimedialność jako nowa estetyka we współczesnej kulturze. Na przykładzie nowego polskiego dramatu

We współczesnej erze – erze Internetu – każdy ma prawo do tworzenia swojej własnej wirtualnej rzeczywistości, którą będzie objaśniał, promował czy wreszcie sprzedawał jako pożyteczny, a zarazem atrakcyjny obraz współczesnego świata. Rozpoczynając książkę o języku nowych mediów, Lev Manovich wita nas w „hybrydycznych czasach”<sup>1</sup>, Henry Jenkins w swojej refleksji o przemianach, jakie niosą ze sobą nowe technologie, doradza, abyśmy przygotowali się na nadchodzącą kulturę konwergencji. W moim krótkim głosie w sprawie współczesności chciałbym także skorzystać z prawa do wypromowania mojej wizji świata, w którym żyjemy, i zaproponować krótką wycieczkę po rzeczywistości, nie tak złożonej jak w ujęciu Manovicha, nie grożącej „pęknięciem głowy”<sup>2</sup>, przed czym ostrzega Jenkins, jednak bardziej – w moim przekonaniu – odpowiadającej rzeczywistości stanowi współczesnej kultury. Pozwólcie zatem, drodzy czytelnicy, że powitam was świecie estetyki multimedialnej.

Pojęcie multimedialności jest terminem, który raczej nie szokuje nowością. Zawarty w tym określeniu ton rezerwy odpowiada jednak mojemu przeświadczeniu – które będę się starał uargumentować w dalszej części mojego artykułu – o tym, że trwająca od kilku dekad rewolucja technologiczna przeradza się coraz wyraźniej w ewolucję kulturową, mniej szokującą lub przestraszającą. Dlatego refleksję Jenkinsa o „nieustannym przerzucaniu między euforią a głębokim zaniepokojeniem, które prowadzą do dezorientacji”, traktuję jako konieczny zabieg, przyczyniający się do retorycznej atrakcyjności tekstu pisanego w czasach wszechobecnego marketingu. W zupełności zgadzam się natomiast z tymi refleksjami autora *Kultury konwergencji*, które wpisują się w zapowiadany przez niego proces długotrwałych i mozolnych przemian, jakie mają towarzyszyć ustanawianiu stechnicyzowanej kultury. Czy jednak przy końcu tego procesu będziemy mieli nadal poczucie, że uczestniczymy w kulturze, w której poszczególne media wzajemnie się przenikają, czy raczej sytuacja będzie na tyle oswojona, że wrażenie wzajemnej obcości poszczególnych systemów komunikacji, sposobów gromadzenia oraz przekazywania informacji przestanie odgrywać istotniejsze znaczenie? Sądzę, że w przyszłości będziemy mieli do czynienia raczej z drugim ze wspomnianych zjawisk. Dowodów na to chciałbym jednak poszukać nie w mojej wyb-

<sup>1</sup> L. Manovich, *Język nowych mediów*, WAiP, Warszawa 2006, s. 15.

<sup>2</sup> H. Jenkins, *Wstęp do polskiego wydania. Witajcie w kulturze konwergencji*, w: *idem, Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, WAiP, Warszawa 2006, s. vi.

rażni futurologa, ale w zjawiskach, które dają się dostrzec już teraz. Niezależnie bowiem od przemian technologicznych, jakie czekają nas w przyszłości, oraz niezależnie od nowych sposobów wykorzystywania dostarczanych przez technologię narzędzi, świadomość współczesnego użytkownika i odbiorcy mediów wydaje się być w pewnym stopniu oswojona już ze zjawiskami, które Jenkins opisuje jako konwergencję kultury, zaś Manovich – jako jej hybrydyzację.

Za podstawę moich rozważań nad przyswajaniem współczesnej kultury medialnej przez jej użytkowników chciałbym obrać dorobek młodych polskich dramatopisarzy, których twórczość przypadająca na początek XXI wieku zyskała sobie sporą popularność w kręgach ludzi zainteresowanych tą formą artystyczną. Opublikowana w 2003 roku antologia *Pokolenie porno*<sup>3</sup> zawierała utwory 10 młodych autorów. Ich wiek pozwala uznać, że to pierwsze pokolenie Polaków, których początek kariery zawodowej przypadł na czas przemian niosących z sobą demokrację, wolny rynek, ale także komercjalizację życia oraz dynamiczną pogoń za standardami medialnymi, jakie w tamtym czasie wyznaczał świat zachodni. Spora popularność wspomnianej antologii zachęciła wydawców do publikacji kolejnych tomów – znacznie poszerzyły one krąg młodych dramatopisarzy. Trzeba pamiętać, że dla nich nowa rzeczywistość nie stanowiła cezury życiowej, ale porządek określający całość ich dorosłej egzystencji.

Charakterystyczne dla twórczości wypromowanej za pośrednictwem serii antologii dramatu było to, że prawie wszystkie zamieszczone w nich utwory koncentrowały się na sytuacji współczesnej Polski. Podejmowane w kolejnych tekstach tematy wyłamywały się jednak ze standardowego dla tego rodzaju twórczości ograniczonego repertuaru ujęć tragicznego losu człowieka lub obyczajowych obrazków, typowych dla naszej codziennej egzystencji. Bogactwo perspektyw prezentowanych przez dramaty polskich autorów, a także szeroka gama ich własnych doświadczeń zawodowych pozwoliły spojrzeć na te utwory jako na interesujący, a zarazem sugestywny zapis doświadczenia młodego pokolenia, któremu przyszło rozpocząć samodzielne życie w rzeczywistości rewolucji cyfrowej oraz kultury komercji.

Wśród wielu zjawisk, które stały się przedmiotem dramaturgicznej refleksji młodych autorów, jedno z centralnych miejsc zajmują media. To sytuacja dla dramatu dość nietypowa. O ile bowiem w teatrach eksperymentalnych, a współcześnie także w repertuarowych, nowe technologie medialne pojawiły się już wiele lat temu – na początku jako symbol przemiany oraz przedmiot zainteresowania, obecnie w coraz większym stopniu jako narzędzie nowych możliwości ekspresji – o tyle w literackich formach dramatu sfera nowych mediów z trudem znajdowała sobie miejsce wśród tradycyjnych form wypowiedzi charakterystycznych dla tego rodzaju sztuki. Tymczasem młodzi autorzy z nieoczekiwaną łatwością wplatają w swoje dramaty różne aspekty oraz wymiary współczesnej im rzeczywistości medialnej. Zmiana w wykorzystywaniu kultury medialnej w tekstach dramatycznych nie ogranicza się jednak tylko do czynnika ilościowego, lecz charakteryzuje się także pewnym specyficznym stosunkiem młodego pokolenia twórców do tego, co łączy się z rozwojem technologii komunikacyjnych oraz towarzyszącymi temu rozwojowi zmianami kulturowymi.

<sup>3</sup> *Pokolenie porno*, red. R. Pawłowski, Zielona Sowa, Kraków 2003.

Pierwsze oznaki wzmożonego zainteresowania mediami przez dramatyści dają się zauważyć już w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Jednak obecność mediów w tych tekstach służy w głównej mierze ujawnieniu dystansu, obcości lub nawet ich wrogości wobec świata bohaterów. Telewizor z dramatu *Requiem dla gospodyni*<sup>4</sup> Wiesława Myśliwieckiego nabiera cech obiektu bez mała magicznego, który dla mieszkańców stanowi przedmiot niemożliwy do ogarnięcia i w tym sensie nieprzystępny. Automat w telefonie, służący nagrywaniu wiadomości, w dramacie Lidii Amejko *Gdy rozum śpi – włącza się automatyczna sekretarka*<sup>5</sup> staje się narzędziem stwarzającym atmosferę horroru oraz źródłem cierpienia głównego bohatera. Z kolei wizja współczesnej rzeczywistości w utworze Urszuli Usakowskiej-Wolff *Do re my kla*<sup>6</sup> odpowiada wyszczerbionemu w warstwie językowej tytułowi.

Początek XXI wieku przynosi zasadniczą zmianę sposobu funkcjonowania nowych mediów w tekstach dramatycznych. Reprezentujące nowe technologie przedmioty przestają bowiem ukazywać się jako obcy, których pojawienie się zmienia wcześniejszy porządek. Kamery wideo, Internet bądź komputer jawią się jako elementy dobrze zdomowione oraz zintegrowane z innymi porządkami współczesnej rzeczywistości. Autorzy dramatów z początku XXI wieku prezentują także znacznie szersze w stosunku do twórczości lat dziewięćdziesiątych rozumienie zagadnienia mediów.

W opublikowanych w 2003 roku *Uśmiechu grejpruta*<sup>7</sup> Jana Klaty oraz *Pokoleniu porno*<sup>8</sup> Pawła Jurka został zawarty krytyczno-satyryczny wizerunek mediów pojmowanych nie jako technologie, ale instytucje medialne. W pierwszym z wymienionych dramatów osiągnięciem akcji pozostaje oczekiwanie dziennikarzy na śmierć Jana Pawła II. Dziennikarze, tkwiąc w pokoju z widokiem na okno papieskie, skracają sobie czas drwinami z Ojca Świętego oraz ludzi, których na co dzień przedstawiają w swoich relacjach. *Pokolenie porno*, zakreślające szeroki obraz środowiska ludzi mediów oraz sztuki, rozpoczyna się od absurdu, mogłoby się wydawać, jednak trafnie oddającej pracę w mediach sytuacji: młoda dziennikarka wyjaśnia swojemu koledze szczegóły zleconego jej przez redakcję tekstu na temat tego, cytując: „gdzie w Warszawie najlepiej zrobić kupę”.

Obok dobrej znajomości środowiska ludzi mediów, co związane jest między innymi z doświadczeniem zawodowym młodych twórców, pisane przez nich dramaty odznaczają się także dużą sprawnością w wykorzystywaniu formatów medialnych do kształtowania struktury akcji dramatycznej. Dobrym przykładem wtłoczenia formy dramatycznej w format telewizyjnego programu jest napisany w 2004 roku utwór Macieja Kowalewskiego *Miss HIV*<sup>9</sup>. Kowalewski, zainspirowany realizowanym przez rząd w Botswanie projektem „HIV/AIDS Stigma Free”, którego celem było zwrócenie uwagi na to, że nosiciele mogą żyć jak inni, przedstawił losy czterech finalistek show telewizyjnego – ich historie zostały

<sup>4</sup> W. Myśliwiecki, *Requiem dla gospodyni*, „Dialog” 2000, nr 10, s. 5–47.

<sup>5</sup> L. Amejko, *Gdy rozum śpi – włącza się automatyczna sekretarka*, „Dialog” 1993, nr 8, s. 5–13.

<sup>6</sup> U. Sakowska-Wolff, *Do re my kla*, „Dialog” 1998, nr 12.

<sup>7</sup> J. Kłata, *Uśmiech grejpruta*, w: *Pokolenie porno*, op. cit., s. 99–130.

<sup>8</sup> P. Jurek, *Pokolenie porno*, w: *Pokolenie porno*, op. cit., s. 75–94.

<sup>9</sup> M. Kowalewski, *Miss HIV*, w: *Made in Poland. Dziesięć sztuk teatralnych z Polski w wyborze Romana Pawłowskiego*, Ha!art & Horyzont 2006, s. 254–278.

przedstawione zgodnie z porządkiem tego typu programów. Całość wydarzeń rozwija się zatem od obrazów zza kulis konkursu, kiedy to poznajemy uczestniczki programu, przez sam show – jego punktem centralnym są wyznania kandydatek na miss o tym, jak zaraziły się AIDS – aż po zakończenie całości projektu, czyli tradycyjne wywiady z byłymi uczestniczkami, odsłaniające ich życie po konkursie. Napięcie dramatyczne rodzi się w wyniku manipulacji uczestniczkami – oczekuje się od nich niemożliwych do pogodzenia postaw solidarności, a jednocześnie bezwzględnej konkurencji; dramaturgia utworu Kowalewskiego oparta zatem została na dobrze znanym formacie telewizyjnych programów typu reality.

Świadomość współczesnego odbiorcy oraz użytkownika mediów uwzględniona zostaje także w tych utworach dramatycznych, w których wielki teatr świata staje się ogromną grą komputerową albo gdy przedstawiony zostaje za pomocą innej metafory: rolę elementu metaforyzującego spełnia tu znajomy element rzeczywistości medialnej. W opowieści o życiu mężczyzny zatytułowanej *Mężczyźni na skraju załamania nerwowego*<sup>10</sup> Anna Burzyńska zamyka swoich bohaterów w wirtualnej przestrzeni gry komputerowej. Nieświadomi niczego mężczyźni walczą o swoją pozycję, odkrywając przed odbiorcą reguły współczesnego porządku robienia kariery, ukształtowanego w głównej mierze przez zasady wypracowane przez korporacje.

Jeszcze innym punktem styku nowoczesnej rzeczywistości medialnej oraz dramatu pozostaje język. Niezgrabne próby przejścia języka nowych mediów, np. dialogów pojawiających się na czatach internetowych, znajdują swoją znakomitą realizację w wielu najnowszych dramatach. Dobre wyczucie sposobu komunikowania się przez ludzi mediów można odnaleźć we wspomnianych przeze mnie już wcześniej dramatach Kłaty i Jurka.

Bardzo ciekawym przykładem wykorzystania dyskursu wyrastającego z czatu jest kolejny dramat Burzyńskiej *Surwiwal albo wyjść na plus*<sup>11</sup>. Przedstawiając historię dwojga młodych ludzi, umawiających się na czacie na wspólny seks, którego konsekwencją ma być zarażenie się przez kobietę od mężczyzny wirusem HIV, Burzyńska znakomicie naśladuje zarówno język użytkowników czatu, jak i młodzieżowej subkultury. Najważniejsze jednak jest to, że obfitująca w nieoczekiwane zwroty akcja, tworząca atmosferę wiecznej niepewności, zostaje wyprowadzona z sytuacji kontaktu, jaki oferuje ludziom Internet. Ciągła gra w fikcję nie pozwala bowiem w żaden sposób dopełnić celów, jakie deklarują postacie dramatu. W tym uwikłaniu dramatycznej niepewności w sytuację spotkania osób, które poznały się na czacie, Burzyńska wykazuje znacznie większą orientację we współczesnej kulturze niż wybitny niemiecki dramaturg Igor Bauersima, który swój dramat *norway.today*<sup>12</sup> poświęca tematowi samobójstwa dwojga młodych ludzi, umawiających się na ten akt przez Internet. W dramacie Bauersimy dyskurs dramatyczny stanowi bowiem kontrapunkt dla opisywanej rzeczywistości, podczas gdy w dramatach polskich język mediów spleta się z tradycyjną formą dramatyczną, ustanawiając wspólny porządek świata przedstawianego. W tym sensie reprezentowany tu przez Bauersimę dramat niemiecki, a w pewnym aspekcie

<sup>10</sup> A. Burzyńska, *Mężczyźni na skraju załamania nerwowego*, „Dialog” 2005, nr 2, s. 90–96.

<sup>11</sup> A. Burzyńska, *Surwiwal albo wyjść na plus*, w: *eadem, Nicland: cztery sztuki teatralne*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2004, s. 95–138.

<sup>12</sup> I. Bauersima, *norway.today*, „Dialog” 2002, nr 10, s. 4–79.

także ogólnie dramat zachodni, pozostaje bardziej krytyczny wobec rzeczywistości, podczas gdy polskie utwory dramatyczne zdają się wykazywać większą skłonność do adaptowania nowej kultury medialnej, co – posługując się kategoriami Jenkinsa – można by wpisać w ramy procesów konwergencji.

Jednym z przykładów zjawiska konwergencji jest omawiany już wcześniej dramat *Mężczyźni na skraju załamania nerwowego*. Kończy się on ujawnieniem ramy modalnej świata bohaterów, którą ustanawia grająca na komputerze w grze *The Sims* kobieta. Dystans, jaki zarysowuje się pomiędzy jej rzeczywistością a wirtualnym światem gry, łączy się z obrazem niezwykle sensualnych doznań bohaterki, które niejako przełamują granicę pomiędzy oboma światami.

Za chwilę odetnę was od panelu potrzeb... To proste prawda? Mmm... To podniecające... Aaaach... To nawet lepsze niż seks... Jeszcze tylko jeden ruch... Słyszycie? Nieznaczny ruch... de-lete... o... tak, małym paluszkciem, a nawet tylko paznokciem... samym brzeżkiem długiego cytrynowego tipsa... Delete... Och! Mmm... Tak! Tak! Och Właśnie tak! Och, Och, Och! Game over...<sup>13</sup>

Przyznanie się do erotycznej przyjemności, jaka płynie z wykasowania mężczyzn z pamięci operacyjnej komputera, oraz detaliczny opis dotyku klawisza pozwalają uwierzyć odbiorcy w przemieszanie się przyjemności płynących z kontaktu z rzeczywistością wirtualną z przyjemnością doznań sensualnych w świecie realnym. W tym sensie dramat Burzyńskiej potwierdza tezy Jenkinsa o nastaniu ery konwergencji. Także posługiwanie się nickiem Pixi przez bohaterkę *Surwiwalu* w prosty sposób ukazuje połączenie nowoczesnego świata czatów z przeszłym wspomnieniem dawnego serialu telewizyjnego o Pixi i Dixi, którego rytmiczna forma w XXI wieku może wydawać się zamierzchła. Tym samym w twórczości Burzyńskiej daje się dostrzec zarówno synchroniczny, jak i diachroniczny wymiar procesu konwergencji. Podobne zjawiska nie są obce także w twórczości pozostałych młodych polskich dramatopisarzy.

Samo mieszanie się różnych systemów komunikacji stanowi jednak zaledwie punkt wyjścia dla uchwycenia nowej estetyki współczesnej kultury – jest ona zdecydowanie obecna w najnowszej twórczości dramatopisarskiej. Podstawowym zjawiskiem pozostaje tu widoczna na tle bardziej krytycznego dramatopisarstwa, na przykład niemieckiego, skłonność do osłabiania dialogiczności pomiędzy poszczególnymi dyskursami. Podobnie bowiem jak telewizor przestaje pełnić funkcję „obcego” w przestrzeni dramatów, tak samo nowe dyskursy medialne nie konfrontują się z tradycją dramaturgiczną, ale raczej z nią koegzystują.

Aby naświetlić ten proces słabnącej dialogizacji pomiędzy dyskursami, powróćmy do początków świadomości krytycznej, którą w kontekście dialogowości w następujący sposób opisuje Michaił Bachtin:

Niepiśmienny chłop żyjący naiwnie, tkwiący we wciąż dla niego niewzruszonym, niezmiennym sposobie życia, żył w kilku systemach językowych: do Boga modlił się w jednym języku (cerkiewno-słowiańskim), w innym śpiewał pieśni, w domu mówił jeszcze innym, dyktując zaś pisarzowi podanie do gminy, usiłował przemówić czwartym (oficjalnym, „papierkowym”). (...) Kiedy w świadomości naszego chłopca

<sup>13</sup> A. Burzyńska, *Mężczyźni na skraju załamania...*, op. cit., s. 65.

dochodziło do krytycznego, wzajemnego oświeclania się języków, kiedy okazywało się, że są to nie tylko różne, ale i sprzeczne języki, że ściśle z nimi związane systemy ideologiczne i postawy wobec świata sprzeciwiają się sobie, a nie współlistnieją spokojnie obok siebie, wtedy od razu kończyła się oczywistość i niewzruszoność tych języków i zaczynała czynna selektywna wśród nich orientacja<sup>14</sup>.

Rozwijająca się w XX wieku krytyczna refleksja nad życiem oraz kulturą współczesnych społeczeństw zasada się w znacznej mierze na mechanizmie dialogicznej konfrontacji dyskursów różnego typu. Tymczasem wydaje się, że wraz z nastaniem nowego stulecia potencjał krytyczny zawarty w różnorodności dyskursów, a zatem także systemów komunikacji, którymi się posługujemy, zaczyna słabnąć. Dowodów na tę hipotezę dostarczają przywoływane w moim wystąpieniu dramaty polskich młodych autorów, którzy różnorodność form ekspresji podporządkowują bardzo często jednemu nadrzédnemu głosowi podmiotu utworu – można traktować go jako ich własny sposób postrzegania rzeczywistości.

Jednym z centralnych zagadnień dramatu Pawła Sali *Trzecie przyjsie*<sup>15</sup> jest krytyczna refleksja nad różnymi siłami opresji społecznej, z którymi musi zmagać się bezdomna młoda para. Osoby reprezentujące poszczególne systemy walczą o „duszę” młodych ludzi, jednak promowane przez nich różnorodne porządki życia tylko częściowo z sobą konkurują. W perspektywie całości utworu splatają się bowiem wzajemnie, nie rozstrzygając ostatecznie rysującego się w dialogach sporu o wartości.

Wielość dyskursów oraz ujęć literackich daje się także bez trudu dostrzec w znakomitym dramacie Magdaleny Fertacz *Absynt*. Historię młodej dziewczyny, która tuż przed ślubem popełnia samobójstwo, poznajemy z kasety wideo – główna bohaterka zostawiła ją przyszłemu mężowi. Dzięki temu zabiegowi obraz oraz głos zarejestrowane na kasecie skonfrontowane zostają z rzeczywistością reprezentowaną przez oglądającego to nagranie niedosłego męża. Te dwie perspektywy nie rywalizują jednak z sobą, ale wraz z przebiegiem relacji głównej bohaterki nakładają się na siebie. Historię samobójczyni dopełniają dodatkowo dialogiczne przedstawienia jej trudnych relacji z rodzicami, w które wplątana zostaje jeszcze surrealistyczna znajomość z kulawym psem. Co jednak najważniejsze, wszystkie tak różne gatunkowo wątki splatają się ostatecznie w jednolitą strukturę dramatyczną. Tym samym składający się z różnych dyskursów dramat Fertacz w wymiarze estetycznym daje się postrzegać jako przedmiot o charakterze jednorodnym. Z podobnym zjawiskiem mamy do czynienia w wielu pozostałych tekstach współczesnych polskich dramatopisarzy, w których konkurencyjne dyskursy, tworzące rzeczywistość świata przedstawionego, ostatecznie łączą się na płaszczyźnie ustanawiającej dramatyzację tekstu.

Sytuacja, jaką spotykamy w najnowszym dramacie polskim, wydaje się analogiczna do doświadczenia internautów przeglądających strony w sieci. Dla wielu identyfikacja źródła systemu, z którego pochodzą poszczególne obiekty na stronie WWW, nie stanowi większej trudności. Niemniej zawartość takiej strony stanowi dla nich pewną wyodrębnioną i spój-

<sup>14</sup> M. Bachtin, *Słowo w powieści*, w: *idem, Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Czytelnik, Warszawa 1982, s. 53.

<sup>15</sup> P. Sala, *Trzecie przyjsie*, w: *TR/PL: Bajer/Kochan/Masłowska/Sala/Wojcieszek. Antologia nowego dramatu polskiego*, Teatr Rozmaitości, Warszawa 2006, s. 141–232.

ną całość. Ten rodzaj doświadczenia wydaje się tworzyć dobry fundament dla metafory obejmującej szerszy zakres rodzącej się we współczesnej kulturze estetyki, którą chciałbym opisać jako „modularną multimedialność”. Z jednej bowiem strony młode pokolenie, dobrze orientujące się w nowych technologiach, zaznajomione także z różnorodnymi formami przekazu (dyskursami), bez trudu identyfikuje obiekty (dyskursy), z których składa się całość komunikatu. Z drugiej strony – z tej mozaiki różnorodnych form młodzi ludzie bez trudu tworzą spójne przedmioty estetyczne. Umiejętność ta wydaje się dość oczywista, jeśli uświadomimy sobie, że rytm naszych codziennych przeżyć składa się często z ciągu wykonywanych naprzemiennie czynności, tak różnych, jak na przykład czytanie gazety, przeglądanie Internetu i dogłądanie gotującego się obiadu. Ten zaskakujący miks nie wzbudza jednak wcale poczucia dyskomfortu, gdyż, jak się wydaje, nauczyliśmy się już tworzyć spójne ciągi doświadczeń składające się z zupełnie nieprzystających do siebie systemów recepcji oraz działań. To między innymi te doświadczenia stanowią, w moim przekonaniu, źródło estetyki, którą opisuje pojęcie modularnej multimedialności.

Zapraszając wszystkich do rzeczywistości modularnej multimedialności, występuję przeciwko sugestiom Jenkinsa bądź Manovicha, dla których współczesna hybrydyczna rzeczywistość to źródło dyskomfortu czy może nawet cierpień, od których „pęka nam głowa”. Wydaje mi się, że współcześni młodzi ludzie opanowali już chaos niezliczonej liczby systemów komunikacyjnych oraz porządków kulturowych. Taka sytuacja nie oznacza jednak, że żyjemy w przestrzeni bezpiecznej. Zacieranie się granic pomiędzy poszczególnymi dyskursami sprawia bowiem, że świadomość różnorodności okazuje się jałowa krytycznie. Mimo dostępu do wielu głosów, tracimy zdolność do spoglądania na nasz porządek z zewnątrz. Idea przyjaznych mediów, która w czasie rewolucji technologicznej kształtuje horyzont naszych oczekiwań, może zatem okazać się pułapką.

## **Wojciech Baluch**

### **Multimediality as a new aesthetics of contemporary culture – the example of new Polish drama**

Today, in the times of the Internet, everyone has the right to create their own virtual reality that they will explain, promote, or actually sell as a useful and simultaneously attractive image of the modern world. In my article, devoted to era of new media in a modern Polish drama, I also promote my vision of the world. Discussing with proposals of Lev Manovich and Henry Jenkins, I make an attempt to describe new reality as a new multimedial aesthetics.

On a base of analysis of chosen Polish dramas, written on the turning point of XX and XXI century by young Polish dramatists, I try to establish the concept of weak discourse which seems to be more adequate than concepts of hybridic reality, which create a discomfort for modern people. This concept is also more open for critical reflection which I hinted at briefly at the end of this article.