

---

## Intermedialny, transmedialny, multimedialny. Reportaż wobec cyfrowej mediamorfozy

---

Edyta Żyrek-Horodyska

---

TEKSTY DRUGIE 2019, NR 6, S. 251–267

DOI: 10.18318/td.2019.6.15 | ORCID: 0000-0002-7276-1736

---

**D**ynamiczne przekształcenia mediosfery, stymulowane m.in. rewolucjami Web 2.0 i Web 3.0<sup>1</sup>, nie pozostają bez wpływu na poetykę form dziennikarskich, przyjmujących coraz częściej kształt hybrydyczny i tym samym znacząco rozszerzających tradycyjne ramy gatunkowe. Procesom tym nie oparł się również reportaż (zarówno w prasowym, jak i literackim wydaniu), który w dobie zwrotu audiowizualnego ewoluuje w kierunku przekazów multi- oraz intermedialnych, czerpiąc jednocześnie z licznych dziennikarskich i artystycznych strategii narracyjnych. Odchodzenie od klasycznego reportażowego wzorca w stronę tekstów-hybrid czy reporterskich projektów jest zjawiskiem, które w ostatnich latach absorbuje uwagę medioznawców i literaturoznawców.

---

**Edyta Żyrek-Horodyska** – doktor, adiunkt w Instytucie Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej UJ, absolwentka komparatystyki oraz dziennikarstwa na UJ. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół reportażu literackiego, historii mediów oraz związków prasy i literatury. Kontakt: edytyazyrek@wp.pl

---

1 Web 2.0 opiera się na interaktywności użytkownika, z kolei Web 3.0 – jak pisze Małgorzata Gruchoła – to tzw. Internet semantyczny, wykorzystujący sztuczną inteligencję i umożliwiający „rozpoznawanie zamiarów internauty na podstawie kontekstu przekazu danych”; M. Gruchoła *Web 3.0 w społeczeństwie transgresyjnym: Internet wykluczania?*, „Społeczeństwo i Rodzina” 2015 nr 1, s. 121.

Warto zatem przyrzeć się bliżej genezie tego procesu i jego najciekawszym realizacjom.

Zasygnalizowane tu przekształcenia mają – jak można wstępnie założyć – kilka przyczyn. Są z jednej strony próbą wypracowania przez reporterów nowych sposobów opowiadania o rzeczywistości, które w dobie spadających nakładów prasy drukowanej odpowiadałyby wymaganiami rynku. Można je również uznać za swoistą odpowiedź na „kryzys reprezentacji”, z jakim borykają się współcześnie nadawcy komunikatów medialnych, poszukujący wciąż nowych narzędzi służących możliwie adekwatnemu i pełnemu przedstawieniu zdarzeń. Nie bez znaczenia wydają się ponadto zmieniające się gusta i oczekiwania czytelnika, którego przyzwyczajenia lekturowe są coraz mocniej kształtowane przez specyfikę komunikatów hipertekstowych, multimedialnych, wyraźnie uprzywilejowujących prosumeryzm nad prostą konsumpcję medialnych treści. Kluczowy staje się zatem postulat atrakcyjności dziennikarskiego przekazu, pozwalający połączyć informacyjny wymiar reportażu z jego quasi-artystycznym ukształtowaniem, często podporządkowanym opartej na ergodyczności nowomiedialnej estetyce.

Reportaż intermedialny jest kolejną – oprócz reportażu komiksowego (by przywołać tylko *Morze po kolana* Marcina Podolca i Marcina Kołodziejczyka<sup>2</sup>) czy zbliżającego się w pewnym zakresie<sup>3</sup> do liberatury reportażu poetyckiego (*casus Wielkiego przypływu* Jarosława Mikołajewskiego) – próbą wykroczenia przez ten gatunek poza obszar tradycyjnej genologii dziennikarskiej. Wyjście od słowa w stronę obrazu (bądź słowa-obrazu), zdynamizowanie przekazu poprzez dźwięk i ruch to jednocześnie świadectwo coraz śmielszego eksplorowania przez reporterów obszarów usytuowanych poza McLuhanowską „galaktyką Gutenberga”<sup>4</sup>. Nie można przy tym zapominać, że włączenie reportażu w multimedialny obieg kultury ma też na celu zrealizowanie tak ważnej dla reporterów (z czysto marketingowego punktu widzenia) zasady *demo or die* („upowszechnij albo zgiń”), pozwalającej myśleć o autorze tego rodzaju publikacji jako *sui generis* marce.

2 Por. M. Kołodziejczyk, M. Podolec *Morze po kolana*, Wielka Litera, Warszawa 2016.

3 Mowa o tym fragmencie, w którym na każdej niemal całkowicie pustej stronie książki pojawiają się tylko pojedyncze leksemmy lub związki wyrazowe, np. s. 65 „Książki”; s. 66 „Łyżki”; s. 67 „Widelce”; por. J. Mikołajewski *Wielki przypływ*, Dowody na Istnienie, Warszawa 2015, s. 64-77.

4 Por. M. McLuhan *Galaktyka Gutenberga. Tworzenie człowieka druku*, przeł. A. Wojtasik, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2017

## Transmedialność, intermedialność, multimedialność reportażu

Przywołane tu pojęcia odnoszą się do pewnych ogólniejszych strategii, oddziałujących współcześnie na twórczość reportażową i wyznaczających coraz szerszy obszar dla strukturalnych przekształceń w obrębie poetyki analizowanego gatunku<sup>5</sup>. Istnienie i rozwój transmedialnych, intermedialnych i multimedialnych form ma związek z wkroczeniem w kolejny, cyfrowy etap mediamorfozy<sup>6</sup>, definiowanej za Rogerem Fidlerem jako zmiana środków masowego komunikowania wywołana najczęściej ewolucją potrzeb, presją polityczną, społeczną czy technologiczną<sup>7</sup>.

Wskazując na różnice między pojęciami intermedialności, transmedialności i multimedialności, João Canavilhas stwierdza, że z opowiadaniem transmedialnym mamy do czynienia wówczas, gdy narracja przekazywana jest za pośrednictwem różnych typów mediów, przy czym każda z opowieści może mieć charakter autonomiczny i jako taka bezpośrednio angażuje odbiorcę<sup>8</sup>. Zdaniem Henry'ego Jenkinsa w opowieści transmedialnej odbiorca odczytuje „[...] fragmenty opowieści na różnych kanałach medialnych, porównując między sobą notatki w sieciowych grupach dyskusyjnych”<sup>9</sup>. Nadawcy komunikatu nie chodzi przy tym – powiada Zbigniew Bauer – wyłącznie o wytworzenie zorganizowanej społeczności fanowskiej, ale o ukształtowanie aktywnego odbiorcy<sup>10</sup>.

Denis Porto Renó, analizując to zagadnienie już *stricto* w kontekście twórczości reportażowej, punkt ciężkości położył na interaktywny wymiar transmedialnej narracji, dążącej do rzeczywistego zaangażowania odbiorcy, a nawet – dodajmy – włączenia go (choćby w charakterze tzw. dziennikarza

---

5 Por. E. Żyrek-Horodyska *Reportaż intermedialny Jacka Hugo-Badera i Filipa Springera*, „Teksty Drugie” 2018 nr 5.

6 Por. T. Goban-Klas *Społeczeństwo medialne*, WSiP, Warszawa 2005, s. 29-34.

7 Tamże, s. 32.

8 Por. J. Canavilhas *Journalism in the twenty-first century. To be or not to be transmedia?*, w: *Exploring Transmedia Journalism in the Digital Age*, ed. by R. Rampazzo Gambarato, G.C. Alzamora, IGI Global, Hershey 2018, s. 4.

9 H. Jenkins *Kultura konwergencji: zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwo Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007, s. 25.

10 Por. Z. Bauer *Plotki o gwiazdach jako składnik narracji transmedialnych. Propozycja teoretyczno-literackiej perspektywy*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicoliteraria” 2009 nr 9, s. 7.

obywatelskiego) w proces konstruowania medialnego dyskursu<sup>11</sup>. Oprócz interaktywności badacz wymienia takie elementy reportażu transmedialnego jak zastępowanie przez dziennikarzy linearnej narracji opowieścią hipertekstową, tworzenie publikacji w czasie rzeczywistym, brak formalnych ograniczeń (warunkowanych czy to czasem antenowym, czy miejscem na szpaltach tytułu)<sup>12</sup>. W swych ustaleniach medioznawca posługuje się obrazową metaforą dziennikarza - architekta, który obecnie nie tylko skupia się na informacji *par excellence*, ale także projektuje najbardziej adekwatne drogi jej rozprzestrzeniania się<sup>13</sup>. Jako przykład transmedialnej opowieści reportażowej wskazać można prace Wojciecha Cejrowskiego czy Jeremy'ego Clarksona – dziennikarzy dystrybuujących swe opowieści jednocześnie za pomocą kilku zróżnicowanych typów mediów. Transmedialność w odniesieniu do ich reportaży jawi się jako określona estetyka, konwencja udostępniania treści, a także stojąca za nią idea „marki”, pozwalająca usytuować przekaz w możliwie szerokich (i często wykraczających poza środki masowego przekazu) kontekstach.

Multimedialności Canavilhas nie poświęca zbyt wiele uwagi, ograniczając się do lakonicznego sformułowania, że mamy z nią do czynienia wówczas, gdy dany przekaz łączy ze sobą przynajmniej dwa spośród wskazanych tu elementów: słowo, obraz i dźwięk<sup>14</sup>, oddziałując tym samym jednocześnie na kilka zmysłów. Ginette Verstraete powiada, że multimedialność ma szansę zaistnieć w sytuacji, gdy „słowa i obrazy lub różne media informacyjne i rozrywkowe występują razem, a nawet wchodzą w interakcję, ale strukturalnie nie oddziałują na siebie”<sup>15</sup>. Multimedia stają się zatem składową zarówno reportażu transmedialnego, jak i intermedialnego. W tworzeniu multireportaży specjalizują się dziś redakcje prasowe, chętnie zamieszczające je na swoich stronach internetowych jako alternatywę dla treści pojawiających się w drukowanym wydaniu gazety bądź czasopisma (tudzież jako ich obszerniejsze uzupełnienie).

11 Por. D. Porto Renó *Reportajes transmedia para el „muy nuevo” periodismo*, „Naukowy Przegląd Dziennikarski” 2012 nr 1, s. 33.

12 Por. tamże, s. 33-34.

13 Por. tamże, s. 40.

14 Por. J. Canavilhas *Journalism...*, s. 2-3.

15 G. Verstraete *Intermedialities: a brief survey of conceptual key issues*, „Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies” 2010 No. 2, s. 10. [przeł. E.Ż.-H].

Najbardziej wymagającą, a jednocześnie najtrudniejszą do precyzyjnego zdefiniowania formą jest reportaż intermedialny. W ujęciu Dicka Higginosa – jednego z głównych teoretyków intermedialności – idea ta opiera się na trwałym zespoleniu ze sobą różnych mediów, które, ujmowane w sposób synkretyczny, zaczynają stanowić pewną nową jakość. Dla odbiorcy istotne staje się to, co wydarza się „pomiędzy” mediami, co konstytuuje się na przecięciu różnorodnych tekstów, języków, dyskursów.

W dobie cyfrowej mediamorfozy intermedialny przekaz włącza słowo pisane w szeroki kontekst funkcjonowania audiowizualnych i interaktywnych środków komunikowania, wykorzystując w tym celu – jak wskazuje Tuomo Hiippala – takie elementy jak pojedyncze i zgrupowane w cykle fotografie, mapy, animacje, dynamiczne i statyczne ilustracje czy komiksy. W efekcie tych przekształceń reportażowej poetyki wyraźnie urozmaicony zostaje także zestaw czynności, jakich dokonywać może odbiorca intermedialnego przekazu, nieograniczający się już tylko do linearnej lektury, ale także klikający w obraz czy infografikę (*click*), przewijający tekst (*scroll*), powiększający interesujące go partie komunikatu (*zoom*)<sup>16</sup>.

Bernd Herzogenrath, analizując problem intermedialności, podkreśla, że strategia ta pozwala wytworzyć pole współistniejących ze sobą stylów i dyskursów, które przypominają kolażową i heterogeniczną całość<sup>17</sup>, korespondującą – dodajmy – z opisaną przez Lawrence’a Lessiga kulturą remiksu. Swego czasu Ryszard Nycz zwracał uwagę (co wydaje się szczególnie trafnym tropem, jeśli weźmiemy pod uwagę badania nad reportażem intermedialnym), że rozwój i popularność technik kolażowych wiążą się właśnie z kryzysem reprezentacji<sup>18</sup>. Poszukując wciąż nowych sposobów opowiadania o świecie, a jednocześnie mierząc się z dylematem niewyraźnego, poprzez taką właśnie, wielomedialną opowieść dziennikarze starają się dodatkowo uwiarygodnić przekaz i uczynić go za sprawą stosowanej wielokanałowości możliwie transparentnym, łączącym w sobie zróżnicowane punkty widzenia.

16 Por. T. Hiippala *The multimodality of digital longform journalism*, „Digital Journalism” 2017 No. 5, s. 420-442.

17 B. Herzogenrath *Travels in intermedia[lity]*. Introduction, w: *Travels in Intermedia[lity]: ReBlurring the Boundaries*, ed. by B. Herzogenrath, Dartmouth College Press 2012, s. 1. [przeł. E.Ż.-H].

18 Por. R. Nycz *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1993.

### Nadawca, komunikat, odbiorca

Ewolucja i rozwój reportażu, a następnie reportażu od prostych „donosów” o rzeczywistości do rozbudowanych intermedialnych projektów dziennikarskich pozwala prześledzić drogę, jaką wraz z tymi przekształceniami przejść musiał sam reporter. Traktowany jeszcze w wieku XIX jako osoba gromadząca wiadomości z miejskiej ulicy i sytuująca się w hierarchii dziennikarskich profesji na samym dole zawodowej drabiny, stał się w wieku XXI autorem o niezwykle szerokich kompetencjach, jakich bezwzględnie wymaga od niego intermedialna formuła. W dobie medialnej konwergencji wielozadaniowość okazuje się często koniecznością. Reporter nie tylko powinien zatem sprawnie posługiwać się piórem, ale jego obowiązkiem często staje się również realizacja i montaż filmów czy przygotowanie materiałów dźwiękowych. Strategia ta z jednej strony pociąga za sobą ryzyko dyletanctwa i nieprofesjonalizmu, z drugiej zaś jest świadectwem oryginalności i autentyczności przekazu, który tym samym ma szansę zdecydowanie mocniej oddziaływać na wrażliwość odbiorcy.

Choć autorska sygnatura zostaje odcisnięta na wielu elementach projektu reportażowego, intermedialność czy transmedialność mogą prowokować także powstawanie przekazów wieloautorskich, wpisujących się w tak popularną (zwłaszcza jeśli mowa o gatunkach cyfrowych) ideę dzieła kolaboracyjnego. Doskonałym przykładem jest przywołana już we wstępie formuła reportażu komiksowego. W tym kontekście warto przypomnieć o współpracy reportera „Polityki” Marcina Kołodziejczyka z rysownikiem Marcinem Podolcem, która zaowocowała tomem *Morze po kolana*. Interesujący reportera temat polskiej prowincji, tak szczegółowo nakreślony w książkach reportażowych *Bardzo martwy sezon. Reportaże naoczne* czy *B. Opowieści z planety prowincja*, został tym razem przeniesiony do książki integrującej słowo i obraz, w której pewne fragmenty reportażowego dyskursu zostały zastąpione bądź uzupełnione elementami ikonicznymi. Tego rodzaju projekty – choć w Polsce wciąż należą do rzadkości – na świecie mają już bogatą tradycję<sup>19</sup>.

Tworzona przez reportera intermedialna narracja zazwyczaj ewoluuje z linearnej w hipertekstową; z allotropicznej w autotropiczną; z wyraźnie markowanej autorską sygnaturą w opowieść ergodyczną, otwartą na uwagi i komentarze odbiorcy. Niepozwalający się zamknąć w hermetyczne, książkowe ramy reportaż intermedialny zmierza w stronę niekończącej się semiozy,

19 Przywołać warto chociażby głośny tom *Palestine*, którego autorem jest Joe Sacco.

pozostaje tekstem permanentnie niedokończonym, który w każdym momencie może zostać uzupełniony o kolejny „rozdział”. W takim ujęciu przypomina „dzieło w ruchu”<sup>20</sup>, poddające się – jak pisał Umberto Eco – woli odbiorcy, który może przedstawiać poszczególne elementy, nie wychodząc przy tym z ram, jakie zdefiniował i ustanowił nadawca komunikatu. W przypadku reportażu intermedialnego istotne staje się dostarczenie czytelnikom przekazu, który z powodzeniem może zostać odebrany na kilku nośnikach (komputer, tablet, telefon komórkowy, phablet, czytnik e-booków *etc.*). Konsumpcja treści ma w tym przypadku charakter *crossmediowy* i nie jest już ograniczona wyłącznie do jednej platformy, lecz pozwala z powodzeniem łączyć różne style lektury.

Konsekwencją tych przemian staje się zmiana terminologii, jaką badacze lub sami reporterzy posługują się w celu sklasyfikowania przygotowanego przekazu, przyjmującego formę kolażową i hybrydyczną. Formułą najbardziej pojemną, a jednocześnie bodaj najtrafniej oddającą charakter tego rodzaju reportażu, jest – w moim przekonaniu – „projekt intermedialny”, który integruje ze sobą różne formy wyrazu, łącząc je w wielomedialną, koherentną, strukturalną całość. W jego ramach – jak pisze Katarzyna Frukacz – „miejsce tradycyjnej książki zajmuje [...] konwergencyjna marka wydawnicza”<sup>21</sup>, scalająca ze sobą poszczególne elementy, a jednocześnie pozwalająca na szybką ich identyfikację z konkretnym reportażowym projektem.

Leksem „projekt” wprowadził chociażby Mariusz Szczygieł do tytułu opublikowanej w 2016 roku książki *Projekt: prawda*<sup>22</sup>, która także – co warto podkreślić – funkcjonuje jako część większego intermedialnego przedsięwzięcia. *Projekt: prawda* zarówno swą genezę, jak i kontynuację znalazł na szpaltach „Dużego Formatu”. Zanim ukazała się książka, czytelnicy tekstów Szczygła byli przez reportera angażowani do dzielenia się z nim własnymi przemyśleniami na temat istotnych w ich życiu prawd. Książka stała się zatem centralnym, choć niejedynym elementem tytułowego „projektu”. Po jej ukazaniu się Szczygieł nie zaniechał bowiem swego „polowania na prawdę”<sup>23</sup>, lecz kontynuował ów cykl na szpaltach prasy drukowanej.

20 Por. U. Eco *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. J. Gałuszka i in., Czytelnik, Warszawa 1994.

21 K. Frukacz *Projekt: książka. O agregacyjności reportażu*, „Tekstualia” 2016 nr 4, s. 132.

22 Por. M. Szczygieł *Projekt: prawda*, Dowody na Istnienie, Warszawa 2016.

23 *Szczygieł poluje na prawdę* to nazwa rubryki reportera w „Dużym Formacie”

Omówione tu przemiany dotyczące konstrukcji przekazu nie pozostają bez wpływu na jego czytelnika, zmieniającego się z uprzywilejowującego obrazu *homo videns* w *homo zappiens*. Jego aktywność zasadza się na natychmiastowości i selektywnym odbiorze szerokiego spektrum informacji. Odbiorca intermedialnego przekazu nie pozostaje już – jak w przypadku klasycznego reportażu drukowanego – wyłącznie konsumentem treści, który z rzadka ma możliwość zareagowania na tezy dziennikarza za pomocą zapomnianego już nieco „listu do redakcji”. Reportaż intermedialny zmienia czytelnika w prosumenta, otrzymującego możliwość aktywnego włączania się w proces tworzenia i rozpowszechniania przekazu. Jego zaangażowanie wiąże się m.in. z pomocą w docieraniu do interesujących dziennikarza tematów i bohaterów, z integrowaniem treści upowszechnianych poprzez różne platformy, a nawet z weryfikacją ich rzetelności i autentyczności.

Taki sposób podejścia do odbiorcy opiera się na jego indywidualizacji, a w efekcie – jak zauważa Aleksandra Mochocka – daje możliwość upowszechnienia treści wśród czytelników, uprzywilejowujących zróżnicowane platformy i w odmienny sposób odczytujących medialne komunikaty<sup>24</sup>. Warto – jak sądzę – przyrzeć się pod tym kątem dywersyfikacji kanałów komunikowania zastosowanej chociażby w Springerowskim *Mieście archipelagu*. Otóż, oprócz książki, wieńczącej cały projekt (i, co warto dodać, koherentnie łączącej ze sobą tekst i fotografie), filarami projektu stały się także: strona internetowa, konta na portalach społecznościowych Facebook i Instagram, artykuły publikowane w tygodniku „Polityka” oraz audycje nadawane w Programie Trzecim Polskiego Radia. Tak silne zróżnicowanie platform komunikacyjnych umożliwia niewątpliwie łatwiejsze dotarcie do odbiorców uprzywilejowujących nowe i tradycyjne media. Jest też ważnym narzędziem promocji reportażowego przekazu, jak i – co równie istotne – strategią umożliwiającą niemal natychmiastowe uzupełnianie i aktualizowanie treści.

### Intermedialne realizacje

Nakreślone wcześniej ustalenia teoretyczne pozwalają zauważyć, że reportaże transmedialne doskonale funkcjonowały już w rzeczywistości przedinternetowej, by przypomnieć tylko ukazujące się w prasie, drukowane w formie książkowej i realizowane w postaci filmowej opowieści podróżnicze

24 Por. A. Mochocka *Między interaktywnością a intermedialnością. Książka jako przestrzeń gry*, „Homo Ludens” 2009 nr 1, s. 159.



Tony'ego Halika. Obecnie sieć dała dziennikarzom specjalizującym się w tego rodzaju skonwergowanych przekazach (jak Beata Pawlikowska czy Martyna Wojciechowska) możliwość jeszcze szerszego dystrybuowania treści, udostępnianych także – oprócz publikacji książkowych, audycji radiowych bądź programów TV – w formie internetowych blogów, podkastów czy materiałów VOD. Reportaż transmiedialny w epoce cyfrowej zyskał możliwość natychmiastowości upowszechniania treści z najdalszych zakątków świata. Rewolucja cyfrowa bardzo wyraźnie uprzywilejowała także reportaże multimedialne, które towarzyszą z kolei często gatunkom informacyjnym i uzupełniają przekaz prasowy. Jako zdecydowanie najciekawsze, biorąc pod uwagę ich poetykę, funkcje i sposób zakładanego oddziaływania na czytelnika, jawią się obecnie reportaże intermedialne, stąd przynajmniej kilku z nich warto poświęcić nieco więcej uwagi.

Christopher Balme zauważył, że z intermedialnością mamy do czynienia w sytuacji, gdy „[...] w ramach danego medium próbuje się realizować konwencje estetyczne i/albo właściwości wzrokowe i słuchowe jakiegoś innego medium”<sup>25</sup>. Przytoczona tu definicja, jeśli przenieść ją na obszar badań nad reportażem, pozwala wyodrębnić dostrzegalne w nim dwa główne rodzaje nawiązań: „analogowe” i „cyfrowe”. Pierwszy typ opierałby się na włączaniu do tekstu dziennikarskiego przekazów opartych na innych niż reportażowe konwencjach estetycznych, a zatem *de facto* na poszukiwaniu przez autora pozareportażowych (i pozaliterackich, jeśli mowa o reportażu literackim) form wyrazu, które zostają spójnie zintegrowane ze strukturą drukowanego (i wyraźnie dominującego) tekstu reportażowego. Drugi natomiast model, bazujący na multimedialnych przekazach oddziałujących na wzrok i słuch odbiorcy, bliższy byłby formom integrującym ze sobą zróżnicowane względem siebie typy mediów (nowe i tradycyjne, zimne i gorące, interaktywne i opierające się na jednokierunkowości przekazu).

Biorąc pod uwagę pierwszą ze wspomnianych tu kategorii, należy zauważyć, że wiele tego rodzaju intermedialnych praktyk można odnaleźć w opublikowanym przez Szczygła w 2018 roku tomie *Nie ma*, który wydaje się rodzajem twórczej gry z reportażową formą. Z tego względu radykalnie wymyka się on klasycznej, hermeneutycznej lekturze. Określenie książki mianem „awangardowej”, „eksperymentalnej” czy „ekstrawaganckiej” także – jak sądzę – nie wyczerpuje w pełni możliwości jej odczytania. Tom ma

25 C. Balme *Wprowadzenie do nauki o teatrze*, przeł. W. Dudzik, M. Leyko, PWN, Warszawa 2002, s. 204.

bowiem charakter hybrydyczny, kolażowy, łączy w sobie elementy reportażu liberackiego, intermedialnego i polifonicznego. Jako taki radykalnie wykracza zatem poza obszar nastawionych na realizowanie przede wszystkim funkcji informacyjnej gatunków dziennikarskich.

Dziennikarz, w poszukiwaniu sygnalizowanego przez tytuł książki (*Nie ma*) braku, utraty czy nieobecności, tworzy wielogatunkową opowieść, w której słowo staje się dla piszącego ważne nie tylko ze względu na swój semantyczny potencjał, ale również określony dźwięk, a nawet wygląd. W tym sensie *Nie ma* zbliża się do opisaney przez Zenona Fajfera i Katarzynę Bazarnik liberatury. Przypomnieć warto, że badacze ci określili liberaturę mianem „literatury totalnej”<sup>26</sup>, akcentując tym samym jej dążność do integrowania sensu i języka, warstwy brzmieniowej i wizualnej, a zatem – przenosząc to niejako na grunt medioznawczy – przekaznika oraz przekazu. W *Nie ma* uwagę zwraca już sama typografia, jaką konsekwentnie w całym tomie posługuje się reporter, zapisując tytułową frazę „nie ma”. Stosuje w tym celu majuskuły, wyodrębniając dodatkowo to sformułowanie czerwoną czcionką. W takim ujęciu „nie ma”, przypominające przeniesioną do rzeczywistości analogowej formę hiperłącza, funkcjonuje w tomie w znaczeniu zbliżonym do rzeczownika, odnoszącego się przede wszystkim do stanu, nastroju, emocji („w twojej książce o NIE MA będą same tragiczne historie”<sup>27</sup>; „o tym, że dzięki NIE MA poczułam się radosna, szczęśliwa i lekka”<sup>28</sup>).

Zamieszczony w tomie reportaż *Bilans Ewy* składa się m.in. z przedrukowanych na pięciu stronach tabelki, przypominających w swym kształcie przeniesiony z rzeczywistości cyfrowej do „analogowej” arkusz kalkulacyjny. Bohaterka tekstu skrupulatnie zlicza w nich swe życiowe sukcesy, porażki oraz towarzyszące jej na przestrzeni lat sytuacje stresowe, podsumowując ten zabieg w następujący sposób: „To jest Excel mojego życia”<sup>29</sup>. Wybrana przez Szczygła strategia włączenia do tekstu obszernych fragmentów arkusza kalkulacyjnego jest interesującym przykładem wkroczenia tradycyjnej reportażowej narracji na obszary dotąd przez dziennikarzy nieeksplorowane, a istotne z punktu widzenia chociażby charakterystyki pośredniej bohatera

26 Por. Z. Fajfer *Liberatura czyli Literatura totalna. Teksty zebrane z lat 1999-2009*, red. K. Bazarnik, Korporacja Ha!art, Kraków 2010.

27 M. Szczygieł *Nie ma*, Dowody na Istnienie, Warszawa 2018, s. 123.

28 Tamże, s. 123.

29 Tamże, s. 57.

czy formalnej atrakcyjności przekazu, tym samym tracącego *de facto* swą li-nearną strukturę.

Inny zawarty w tomie reportaż (*Rzeka*) Szczygiel konstruuje w formie mo-nologu kobiety, opowiadającej o swych trudnych relacjach z ojcem. Koherent-ną dziennikarską narrację reporter zastępuje strukturą składającą się niemal wyłącznie z niedopowiedzeń. Fragmenty monologu bohaterki, zbudowanego ze szczątkowych, urwanych zdań, przeplata Szczygiel obszernymi wykrop-kowanymi *passusami*, konotującymi właśnie ów stan zawieszenia, tytułowe „nie ma”, które – choć nie zostaje precyzyjnie dookreślone – dziennikarz stara się niejako zwizualizować. Dwa inne teksty zawarte w tomie: *Najkrótszy wykład o NIE MA Hanny Krall* oraz *REPORTAŻ* ograniczają się z kolei do krótkiej, jednozdaniowej wypowiedzi. Warto zatem przytoczyć je w całości:

– Wszystko musi mieć swoją formę, swój rytm, panie Mariuszu. Zwłasz-cza nieobecność.<sup>30</sup>

Reportaż to nieumiejętność przeżycia własnego doświadczenia egzy-stencjalnego za pomocą fikcji.<sup>31</sup>

Wyodrębnienie każdej z tych myśli na obszernej, niemal całkowicie pustej stronie, każe traktować papier jako niepozbawiony własnej, osobliwej se-mantyki nośnik sensu. Cechy te, świadczące o kolażowości i liberackości reportażowego dyskursu *Nie ma*, pozwalają bez wątpienia włączyć tę książkę w przestrzeń intermedialnych odczytań, domagających się nielinearnego, momentami naśladowującego hipertekstową konwencję, stylu lektury.

Do drugiej kategorii reportaży, integrujących słowo, obraz i dźwięk w spój-ną, intermedialną opowieść, zaliczyć należy z pewnością jeden z pierwszych i bodaj najgłośniejszych tego rodzaju projektów, który został przygotowany przez reportera „New York Timesa” Johna Brancha. Reportaż *Snow Fall: The Avalanche at Tunnel Creek*<sup>32</sup> ukazał się w grudniu 2012 roku i udokumentował skutki tragicznego zejścia lawiny w Górach Kaskadowych. Projekt ten, mający na celu opowiedzenie w całości i wyczerpująco o tych wydarzeniach, w 2013 roku przyniósł Branchowi nagrodę Pulitzera. Przyznanie tego wyróżnienia

30 Tamże, s. 309.

31 Tamże, s. 311.

32 Zob. <http://www.nytimes.com/projects/2012/snow-fall/index.html#!/?part=tunnel-creek> (14.02.2019).

uzasadniano wówczas w następujący sposób: „Za sugestywną opowieść o narciarzach, którzy zginęli w efekcie zejścia lawiny, oraz za naukę, która wyjaśnia takie katastrofy, za projekt wzbogacony sprawnie ze sobą połączonymi elementami multimedialnymi”<sup>33</sup>. Entuzjazm jury podzielała także społeczność dziennikarzy, którzy skłonni byli określać *Snow Fall* jako „przyszłość dziennikarstwa internetowego”<sup>34</sup> i „triumpf reportażu, projektowania i kreatywności”<sup>35</sup>.

Zapytany o genezę projektu, który wywołał tak pozytywne reakcje wśród czytelników, badaczy i publicystów, Branch wyjaśniał, że *Snow Fall* jest efektem współpracy wielu osób (reportera, grafików, a nawet fizyka). W swych dociekaniach nie poprzestali one na prostym zrelacjonowaniu wydarzeń z lutego 2012 roku, gdy śmierć na skutek zejścia lawiny poniosły trzy osoby, lecz zainteresowane były stworzeniem rozbudowanej, wielopłaszczyznowej opowieści:

Kilka dni po lawinie, która zeszła w lutym, „The Times” opublikował na pierwszej stronie artykuł poświęcony przypadkom niedawnych zgonów wśród doświadczonych narciarzy, których przyczyną było zejście lawiny. Dla większości redaktorów taki tekst byłby w zupełności wystarczający. Ale Joe [Sexton – przyp. E.Ż.-H.] dostrzegł potencjał w opowiadaniu historii w jeszcze mocniejszy, bardziej precyzyjny sposób. I przydzielił mi to zadanie. Kluczem była współpraca zaangażowanych osób. [...] Tak więc, kiedy wróciłem z ich opowieściami i gdy zobaczyliśmy, jak różne perspektywy spojrzenia na to samo zejście lawiny łączą się ze sobą, zaprosiliśmy zdolnych ludzi z naszych działów interaktywnych i graficznych do pomocy przy tworzeniu tej historii.<sup>36</sup>

W przypadku omawianego tu kolaboracyjnego projektu postulat dziennikarskiej aktualności zostaje niejako zawieszony. *Snow Fall* ukazuje się bowiem

33 Zob. <https://www.pulitzer.org/winners/john-branch> (14.02.2019) [przeł. E.Ż.-H.].

34 R. Greenfield *What the New York Times's „Snow Fall” Means to Online Journalism's Future*, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2012/12/new-york-times-snow-fall-feature/320253/> (14.02.2019) [przeł. E.Ż.-H.].

35 D. Thompson *„Snow Fall” Isn't the Future of Journalism. And that's not a bad thing*, <https://www.theatlantic.com/business/archive/2012/12/snow-fall-isnt-the-future-of-journalism/266555/> (14.02.2019) [przeł. E.Ż.-H.].

36 Q. and A. *The Avalanche at Tunnel Creek*, <https://www.nytimes.com/2012/12/22/sports/q-a-the-avalanche-at-tunnel-creek.html> (14.02.2019) [przeł. E.Ż.-H.].

dziesięć miesięcy po tragicznych wydarzeniach, przynosząc nie tylko informacje o przebiegu górskiego dramatu, ale także szeroki kontekst, tłumaczący jego przyczyny i skutki. W takim ujęciu intermedialny przekaz rozwija się niejako wbrew dominującym w mediach tendencjom gloryfikującym newsy i kulturowym rywalizację o pierwszeństwo przekazania informacji.

W projekcie tym uwagę zwraca dwutorowość narracji: o ile tekst główny utrzymany jest w formie opowieści trzecioosobowej, o tyle dołączone do niego filmy mają charakter niezwykle osobisty za sprawą dominujących w nich wypowiedzi w pierwszej osobie. W intermedialnym przekazie, podzielonym na stronie internetowej na sześć „wirtualnych” rozdziałów, niewątpliwie dominuje słowo pisane, wyznaczające porządek narracji i szczegółowo dokumentujące przebieg zdarzeń. Do niego dołączone zostały krótkie (zazwyczaj niespełna minutowe) filmy, fotografie przywołujące inne przypadki tragicznych w skutkach lawin, infografiki obrazujące grubość śnieżnej skorupy czy ekwipunek narciarski, nagrania głosowe.

W przypadku *Snow Fall* Internet nie był jedynym kanałem dotarcia do czytelnika. W 2012 roku „New York Times” nawiązał współpracę ze start-upem Byliner, który zobowiązał się do przygotowania w formie e-booka tomu zbierającego najciekawsze materiały publikowane przez dziennik (o objętości ok. 10 000–20 000 znaków)<sup>37</sup>. Uzupełnieniem były oryginalne teksty, niezamieszczone wcześniej na szpaltach tytułu. Ideą projektu stało się więc dostarczenie czytelnikowi wartościowych treści, możliwych do odczytania za pomocą telefonu komórkowego, tabletu czy komputera, których lektura nie powinna przekroczyć dwóch godzin. W tej formie, określanej na gruncie anglosaskim jako *longform journalism*<sup>38</sup> i wymagającej od redakcji znacznych nakładów finansowych, ukazał się także *Snow Fall* jako pierwszy tego rodzaju przekaz mający wyraźne aspiracje ustanowienia nowej jakości we współczesnym dziennikarstwie, które – wbrew zapowiedziom krytyków – nie odrzuciło całkowicie dłuższych form.

Sukces *Snow Fall*, przekładający się na 3,5 miliona odsłon w ciągu tygodnia, pokazał, jak dużym błędem było zastępowanie obszernych materiałów reportażowych krótkimi wzmiankami czy notatkami. W ślady „New York Timesa” poszły inne redakcje, takie jak „Washington Post”, „The Guardian” (głośny

37 Por. „New York Times” *Launches E-book Programs*, <https://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/publisher-news/article/55128-new-york-times-launches-e-book-programs.html> (15.02.2019).

38 Por. D. Dowling, T. Vogan *Can we „Snowfall” this?*, „Digital Journalism” 2015 No. 3, s. 209–224.

reportaż *Firestorm*) czy „Sports Illustrated”. Zatrudnieni w nich dziennikarze, zastanawiając się nad zrealizowaniem kolejnych materiałów w intermedialnej formie, używali tytułu słynnego pierwowzoru (*Snow Fall*) w znaczeniu czasownika i pytali: „Can we «Snowfall» this?”<sup>39</sup>. Warto dodać, że w ostatnich latach na świecie powstało wiele niezwykle ciekawych multigatunkowych projektów reportaży, by wskazać tylko „The Serial” (udostępniany w sieci utrzymany w kryminalno-serialowej konwencji cykl śledczych podcastów autorstwa Sarah Koenig<sup>40</sup>) czy inne głośne projekty tworzone przez dziennikarzy „New York Timesa” łączące w sobie tekst, fotografię i animację, dystrybuowane na cyfrowym nośniku (np. reportaż *Tomato Can Blues* przypominający utrzymaną w sensacyjnym stylu, ale mocno osadzoną w rzeczywistości cyfrowej, powieść graficzną<sup>41</sup>).

Reportaż interaktywny szybko zyskał popularność także w Polsce. Mimo znaczących odmienności w rozwoju polskiego i amerykańskiego wzorca gatunkowego<sup>42</sup>, w dobie globalizacji i względnej unifikacji dystrybuowanych za pomocą Internetu treści reportaż interaktywny stał się produktem „ponadnarodowym”; oryginalnym, ale w pewien sposób zunifikowanym; podporządkowanym przede wszystkim wymogom cyfrowego nośnika. Zarówno polski, jak i amerykański reportaż intermedialny silnie dążą do estetyzacji przekazu, wychodząc tym samym poza proste relacjonowanie zdarzeń. W 2013 roku Agora SA uruchomiła stronę Interaktywna.Wyborcza.pl, na której opublikowany został m.in. głośny reportaż Jacka Hugo-Badera *Boskie światło*, opowiadający o przebiegu wyprawy na Broad Peak, zorganizowanej w celu odnalezienia zwłok dwóch polskich alpinistów: Macieja Berbeki i Tomasza Kowalskiego. Vadim Makarenko, przybliżając ideę stojącą za tym projektem, odniósł się – co ciekawe – do amerykańskiego modelu:

Ósemka moich kolegów wspierana przez Michała Prysłopskiego z Gazyeta.pl ślęczała nad „Boskim Światłem” przez trzy tygodnie, czyli od momentu powrotu Jacka z Broad Peak do publikacji tekstu w „Dużym

39 Por. tamże.

40 Por. <https://serialpodcast.org/> (25.08.2019).

41 Por. <http://www.nytimes.com/projects/2013/tomato-can-blues/index.html> (25.08.2019).

42 Na temat genologii dziennikarskiej w krajach anglosaskich por. J. Szyłko-Kwas *Gatunki dziennikarskie w literaturze krajów anglojęzycznych*, w: *Gatunki dziennikarskie w Europie. Wstęp do genologii porównawczej*, red. K. Wolny-Zmorzyński, J. Morawiecki, P. Urwaniak, Wydawnictwo UW, Wrocław 2017, s. 33-35.

Formacie”. Większość członków tej ekipy siedziała nad materiałem po godzinach. To, co udało im się zrobić, nie jest kopią „Lawiny”. To pierwsza próba, która dużo lepiej wygląda na komputerach stacjonarnych i smartfonach niż na tabletach.<sup>43</sup>

Oprócz *Boskiego światła* na Interaktywna.Wyborcza.pl zamieszczonych zostało jeszcze siedem innych prac<sup>44</sup>, których tematyka ogniskowała się wokół takich kwestii jak powstanie warszawskie, przebiegnięcie maratonu czy historia Muzeum Śląskiego. Choć poszczególne materiały różnią się bogactwem i różnorodnością prezentowanych treści, łączy je odejście od presji aktualności w kierunku tematów obszernych i problemowych, opracowywanych zazwyczaj poprzez sprawne połączenie ze sobą gatunków informacyjnych i publicystycznych. Przykład *Snow Fall* czy *Boskiego światła* dowodzi, że zamieszczony w sieci interaktywny reportaż ze względu na bogactwo poruszanej tematyki, dogłębność analiz i zderzanie ze sobą różnych punktów widzenia może stać się cenną bazą dla powstania reportażu książkowego.

### Podsumowanie

Przywołane w niniejszym szkicu multi-, trans- i intermedialne realizacje dziennikarskie doskonale obrazują ekspansjonistyczny charakter reportażu, wciąż poszukującego nowych środków ekspresji i uwypuklającego bardzo wyraźnie sens konstytuujący się między realizowaną tematyką a środkami wykorzystywanymi do jej zaprezentowania. Gatunek ten, choć przynależy do uniwersum dziennikarskiego, ciąży w kierunku przekazów paraartystycznych, otwarcie korzystając z takich form jak komiks, literatura, film, serial czy blog internetowy. Szczególną rolę w rozwoju reportażu odgrywa literatura, a obecnie źródłem inspiracji dla dziennikarzy stają się coraz częściej jej odmiany cyfrowe, takie jak chociażby powieść hipertekstowa.

Susan Jacobson, Jacqueline Marino i Robert E Gutsche stawiają hipotezę, że intermedialny reportaż jest w istocie próbą przeniesienia do rzeczywistości cyfrowej zjawiska określanego jako *literary journalism* („dziennikarstwo literackie”):

---

43 „Gazeta Wyborcza” eksperymentuje z cyfrowym reportażem, <https://www.wirtualnemedialna.pl/artykul/gazeta-wyborcza-eksperymentuje-z-cyfrowym-reportazem> (15.02.2019).

44 Dane na dzień 17.02.2019 (<http://interaktywna.wyborcza.pl/>).

dziennikarze stosują dialogi, metaforę i przypominające opowiadanie style pisania, aby zaangażować odbiorców, którzy dekodują obrazy prasowe i telewizyjne, by zrozumieć zawarte w nich społeczne i kulturowe znaczenia.<sup>45</sup>

Reportaż intermedialny odwołuje się często do idei storytellingu: choć umożliwia czytelnikowi nawigowanie między poszczególnymi partiami opowieści i korzystanie ze strategii hipertekstowych, jednocześnie powiela pewne techniki narracyjne wypracowane na gruncie tradycyjnej literatury. Nie tylko opowiada historię, ale też pozwala zbudować napięcie, nakreślić tło akcji, scharakteryzować poszczególnych bohaterów. Korzysta przy tym z różnych środków artystycznych, wzbogacając warstwę tekstową i wizualno-dźwiękową o takie figury i tropy jak enumeracja, hiperbola, porównanie, metafora czy metonimia.

Poszczególne elementy składowe współtworzące intermedialny wymiar reportażu swej funkcjonalności nie ograniczają tylko do roli informacyjnej. Są bowiem także składową przekazów, które mają konkurować z milionami bitów informacji, docierających do odbiorcy każdego dnia w postaci najróżniejszych szumów. Reportaż intermedialny z zasady sprzeciwia się takiemu, nastawionemu wyłącznie na szybkość przekazywania wiadomości modelowi. Sposób powstawania tego rodzaju prac niewątpliwie pozwala na dogłębniejszą weryfikację źródeł i staranny dobór przyjętych przez reportera technik obrazowania. Projekty intermedialne, wymagające z pewnością większego nakładu środków, współpracy specjalistów i silnego zaangażowania reportera, nie zastąpią raczej dominujących dziś modeli komunikowania, opartych na szybkości przekazu i rywalizacji o pierwszeństwo podania newsa. Niemniej jednak bez wątpienia stają się ich wartym uwagi uzupełnieniem.

45 S. Jacobson, J. Marino, R.E. Gutsche *The digital animation of literary journalism*, „Journalism” 2016 No. 4, s. 4 [przeł. E.Ż.-H.].



## Abstract

---

### Edyta Żyrek

JAGIELLONIAN UNIVERSITY (CRACOW)

*Intermedia, Transmedia, Multimedia: Reportage and the Digital Mediamorphosis*

Żyrek characterises the most important transformations taking place in the poetics of contemporary reportage under the influence of media convergence and digital mediamorphosis. The theoretical section addresses the differences between intermediacy, transmediality and multimedia. Żyrek shows that as a result of the digital revolution, traditional written reportage often evolves into a journalistic project. In the analytical section she presents examples of inter-media reportage projects initiated by John Branch's *Snow Fall: The Avalanche at Tunnel Creek*.

### Keywords:

---

intermedia reportage, transmedia, convergence, Snow Fall, Mariusz Szczygieł