



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

Title: W uniwersum „nie ma”. Transmedialne „prawdy” Mariusza Szczygła wobec przemian poetyki reportażu literackiego

Author: Katarzyna Frukacz


Citation style: Frukacz Katarzyna. (2020). W uniwersum „nie ma”. Transmedialne „prawdy” Mariusza Szczygła wobec przemian poetyki reportażu literackiego. "Postscriptum Polonistyczne" Nr 1 (2020), s. 217-233. DOI: 10.31261/PS_P.2020.25.16



Uznanie autorstwa - Na tych samych warunkach - Licencja ta pozwala na kopiowanie, zmienianie, rozprowadzanie, przedstawianie i wykonywanie utworu tak długo, jak tylko na utwory zależne będzie udzielana taka sama licencja.



KATARZYNA FRUKACZ

 <https://orcid.org/0000-0002-2910-4554>Uniwersytet Śląski w Katowicach
Katowice

W uniwersum „nie ma”. Transmedialne „prawdy” Mariusza Szczygła wobec przemian poetyki reportażu literackiego*

In the universe of “not there”.

Mariusz Szczygieł's transmedia truths vs changes in the poetics of
literary reportage

Abstract: The paper concerns the documentary project focused on the books *Projekt: prawda* [*Project: Truth*] and *Nie ma* [*Not There*] by Mariusz Szczygieł. The publications are discussed in terms of the characteristics of a transmedia story in which the original books develop through a narrative connection to a complex of complementary press, internet, stage and audio sources. The author provides an overview of the main components of Szczygieł's project and an analysis of the interaction programmed between them. She subsequently refers this to the assumptions of what is referred to as trans-media genology in order to show the changes in the poetics of Polish literary reportage under the influence of media digitisation and convergence.

Key words: literary reportage, media convergence, transmedia storytelling, Mariusz Szczygieł

Zgodnie z przyjętym w toku dwudziestowiecznych debat konsensusem badawczym piśmienna odmiana polskiego reportażu uchodzi za formę bilansującą cechy dziennikarstwa i literatury. Na poziomie warsztatowym integrację obu tych sfer ujawnia stosowany przez reporterów zabieg estetyzacji faktów za pomocą fabularnych technik opisu. Z kolei w wymiarze medial-

* Niniejszy artykuł jest zmienioną i poszerzoną wersją referatu wygłoszonego podczas ogólnopolskiej konferencji naukowej „Współczesne strategie, narzędzia i metody badania mediów i literatury”, zorganizowanej 3–4 grudnia 2019 roku na Uniwersytecie Pedagogicznym im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie.

nym pograniczny charakter prozy reportażowej zwykle się tłumaczyć jej rozpięciem między sektorem gazet i czasopism z jednej strony oraz rynkiem książki z drugiej. O ile postępująca literackość tego pierwotnie dziennikarskiego gatunku pozostaje tezą aktualną¹, o tyle kwestia ograniczenia jego kanałów dystrybucji do dwóch mediów przewodnich wymaga rewizji. W erze cyfryzacji drukowane teksty reportażowe coraz częściej przegrywają bowiem rywalizację z komunikatami internetowymi, zwłaszcza z zyskującym na znaczeniu nurtem reportażu multimedialnych². Zauważalne u polskich reporterów staje się ponadto zainteresowanie konwencją opowiadania transmedialnego, polegającego na multiplikacji i narracyjnej korelacji platform przekazu treści.

O transmedialności upowszechnionej na przełomie XX i XXI wieku w efekcie konwergencji mediów, czyli ich wielorakiego zbiegania się w wymiarze technologicznym, ekonomicznym i społeczno-kulturowym (zob. np. Kopecka-Piech 2011), Henry Jenkins pisał jako o sztuce tworzenia fikcyjnych światów, których aktywna eksploracja gwarantuje konsumentom „bogatsze doświadczenie rozrywkowe” (Jenkins 2007, 25). Właściwy opowiadaniom transmedialnym zabieg rozwijania historii na różnych nośnikach – przy założeniu, że każdy z nich „stanowi wyróżniającą się i ważną część całości” (Jenkins 2007, 95) – w ostatnich latach uwidacznia się jednak także w sferze utworów dokumentalnych, zwykle niepełniących funkcji czysto ludycznych. Dowodzi tego właśnie współczesny polski reportaż literacki, który coraz częściej ukazuje się jako element szerszego pakietu narracyjnie skorelowanych, choć emitowanych odrębnymi kanałami przekazów. Taki charakter mają teksty Filipa Springera z tomu *Miasto Archipelag. Polska mniejszych miast* (2016), obudowanego kompleksem fabularnych uzupełnień w przestrzeni internetu i innych mediów, a zatem spełniającego kryteria książki konwergencyjnej³. Znamiona transmedialności zyskują też niektóre publika-

¹ Jakkolwiek geneza polskiego reportażu pisanego łączy się z rozwojem komercyjnej prasy masowej w drugiej połowie XIX wieku (zob. Sztachelska 2013), dalsze dzieje tego gatunku świadczą o jego postępującym przenikaniu w sferę czysto literacką. Zygmunt Ziątek uważa wręcz, że jest on dziś „traktowany jako literatura – zarówno przez tych, którzy go piszą, jak i przez tych, którzy go czytają” (Ziątek 2013, 421).

² Cyfrowe narracje reporterskie – scalające liczne środki wyrazu w interaktywną, gdyż każdorazowo inaczej konstruowaną, całość – Joanna Szydłowska uznaje za jedną z głównych tendencji rozwojowych analizowanego gatunku. Dowodzi przy tym, że „przyszłość reportażu pisanego jest na tablecie, gdzie słowo sprzymierza się z obrazem” (Szydłowska 2014, 252).

³ Książkę konwergencyjną – będącą bibliologicznym odpowiednikiem opowiadań transmedialnych – Michał Zajac definiuje jako narrację opartą na przekazie drukowanym, lecz stale po-

cje książkowe Jacka Hugo-Badera: *Dzienniki kołymskie* (2011) – będące poszerzoną wersją korespondencji z portalu Wyborcza.pl – oraz *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak* (2014) – stworzony na kanwie reportażu multimedialnego *Boskie Światło*⁴.

Na tle tego typu pozycji, których reportażowy status nie budzi wątpliwości, wyróżnia się dokumentalna inicjatywa zogniskowana wokół książek *Projekt: prawda* (2016e) oraz *Nie ma* (2018c) Mariusza Szczygła⁵. Oba utwory odbiegają od wzorca reportażu nie tylko z uwagi na wysoki stopień intymizacji i synkretyczną zawartość, ale i wskutek fabularnego zespolenia ze sobą nawzajem oraz ze sferą komplementarnych publikacji prasowych, internetowych, scenicznych i audialnych. Niniejszej refleksji przyświeca założenie, że tak rozumiana transmedialność przekształca poetykę reportażu literackich poprzez ich adaptację do standardów hybrydycznej kultury konwergencji mediów. W celu ilustracji tego procesu projekt Szczygła zostanie w toku dalszych rozważań omówiony kolejno pod kątem czterech wyznaczników opowiadań transmedialnych. Składa się na nie: zwielokrotnienie kanałów przekazu opowieści, ich narracyjna komplementarność, aktywizacja odbiorców do roli współtwórców oraz wynikający ze wskazanych zjawisk efekt synergii.

Medialne uniwersum projektu

Pierwsza wyróżniona cecha ujawnia się w mnogości medialnych komponentów projektu. Ich genezę wyznacza opublikowana przez Wydawnictwo Dowody na Istnienie książka *Projekt: prawda*, którą można określić jako dokumentalno-literacki kolaż o reporterskim podłożu. Konstytuują go ujęte w dwie części felietony z lat 2013–2016, w większości zaczerpnięte ze stałej rubryki autora w dołączanym do „Gazety Wyborczej” dodatku „Duży Format”, a w pojedynczych przypadkach również z czasopisma „Książki. Magazyn do Czytania”⁶. Felietonowe segmenty publikacji przedziela przedruk

szerzaną o komplementarne treści umieszczane na innych platformach medialnych (por. Zając 2014, 317).

⁴ Na temat transmedialnego wymiaru utworów Springera i Hugo-Badera – zob. Frukacz 2019, 240–254, 259–267; Żyrek-Horodyska 2018, 380–390.

⁵ Kolejne cytaty z tych książek oznaczam w nawiasach skrótami PP i NM, podając następnie numer strony, z której pochodzi przytoczenie.

⁶ Przykładowo tekst *Prawda do spalenia* ukazał się w magazynie „Książki” pt. *Mam to spalić?* (nr 4/2013). Niektóre partie *Projektu: prawda* pochodzą ponadto z większych materiałów pra-

wydanej w 1959 roku powieści *Portret z pamięci* Stanisława Stanucha. Jak wyjaśnił Szczygiel, pod wpływem lektury tego utworu zapalał „chęcią pytania obcych ludzi o ich prawdę” (PP, 35) – a więc o swego rodzaju życiowe credo nabyte w toku indywidualnych doświadczeń.

Publikowanie rzeczonych „prawd” w postaci cotygodniowych felietonów, zebranych w późniejszej edycji zwartej, stało się dla reportera metodą pracowania osobistej żaloby po stracie bliskiego. Ten autobiograficzny wątek – sugestywnie implikowany w treści omawianej książki – Szczygiel powielił w swym następnym okoloreportażowym dziele, zapowiadając jego wydanie w wyraźnie zintymizowanym fragmencie *Projektu: prawda*:

ten, kto zostaje przy życiu, szuka zapowiedzi. Poszukujemy w pamięci znaków, które zapowiadały to, co się wydarzy. Złudzenie? Że gdybyśmy je odczytali, zapobiegniemy najgorszemu? (...)

„Weź tę płytę. Jeden artysta nagrał moje bicie serca. Będziesz miał, jak mnie już nie będzie”.

„Napisz książkę pod tytułem *Nie ma*. A na okładce nie powinno być nic. Nawet nazwiska autora. Pusty biały papier. O tym, jak żyć z „nie ma». Idealny temat dla ciebie”.

I prezent, ostatni, na Boże Narodzenie: *Martwe dusze*. Znaki są na potem [wszystkie podkr. – K.F].

(PP, 13)

Wyróżniony Nagrodą Literacką „Nike” zbiór tekstów o tytule *Nie ma* ukazał się dwa lata po pierwszej analizowanej publikacji i – jakkolwiek oscyluje wokół pokrewnych jej motywów utraty, braku i nieobecności⁷ – porusza problematykę znacznie wykraczającą poza dosłownie rozumiane doświadczanie cudzej śmierci. W poszczególnych rozdziałach tytułowe „nie ma” bywa odnoszone również do mniej oczywistych kwestii, jak wycofywanie nieczytanych książek z polskich bibliotek (tekst *Ubytkowanie*), wykropkowanie – także dosłowne⁸

sowych autora. Taki charakter mają rozdziały: *Prawda z cennika*, *Prawda dla Kapuścińskiego* (częściowo – zob. fragment wtrącony w nawias na s. 210), *Prawda pisarzy świata* i *Prawda samotnego bohatera miasta*, będące nieznacznie przeredagowanymi wyimkami z opublikowanego w „Dużym Formacie” (nr 42/2012) tekstu *Dziennik ze strachu*. Z kolei *Prawda o niezębności* otwiera zamieszczony w „Książkach” (nr 1/2016) felieton *Wielka ścieżka w literkach*.

⁷ Należy w tym miejscu zastrzec, że sam reporter odżegnuje się od kojarzenia jego tekstów z negatywnymi w wydźwięku pojęciami braku czy straty. Deklaruje, iż napisał książkę o „nie ma” pojmowanym jako wartość w życiu ludzkim (por. Szczygiel 2019b, 18).

⁸ Z zamieszczonego w rozdziale *Rzeka* monologu bezimiennego bohaterki autor usunął po-
kazane fragmenty tekstu i zastąpił je wykropkowanymi wersami, bliskimi Ingardenowskiej

– traumatycznych wspomnień kobiety molestowanej przez ojca (*Rzeka*) czy wyzbywanie się dóbr materialnych w przeświadczeniu o nadchodzącym końcu świata (*Kompot przed końcem świata*). Wśród tego typu opowieści znalazły się ponownie przedruki felietonów z „Dużego Formatu” i magazynu „Książki”⁹.

Oprócz przywołanych publikacji książkowych i prasowych uniwersum projektu tworzą materiały zamieszczane w mediach społecznościowych przez reportera i współpracujące z nim instytucje wydawniczo-kulturalne. Całą serię dopełniają audiobookowe wersje obu książek, jak również ich adaptacje muzyczne i sceniczne. Swe felietonowe „prawdy” Szczygiel odczytywał w czasie improwizowanych koncertów z udziałem zespołu Res Factum, co zaowocowało wydaniem płyty CD o tytule *Projekt: prawda muzycznie*. Wspomniane felietony stały się ponadto inspiracją dla cyklu spektakli wystawianych przez specjalizującą się w sztuce improwizacji grupę teatralną Klancyk. Sceniczny charakter miało też m.in. performatywne czytanie fragmentów książki *Nie ma*, zorganizowane w ramach Festiwalu Dekonstrukcji Słowa „Czytaj!” 2019 na deskach Teatru im. Adama Mickiewicza w Częstochowie. Wszystkie te inicjatywy twórcze świadczą nie tylko o zwielokrotnieniu kanałów medialnych projektu, ale i o jego stałym poszerzaniu o nowe odsłony narracyjne.

Narracyjna progresja jako oznaka transmedialności

Wzajemna komplementarność przekazów cząstkowych, przy jednoczesnym zachowaniu ich wewnętrznej autonomii, stanowi drugą – po multiplatformowości – charakterystyczną cechę opowiadań transmedialnych. Jak dowodzi Piotr Siuda, w przypadku tego typu wielowątkowych przedsięwzięć „wszystkie narracje są istotne w tym sensie, że odkrywają nową wiedzę na temat świata przedstawionego – dopiero poznanie każdej (produkcji) daje pełen obraz uniwersum” (Siuda 2012, 119). Zbliżona relacja łączy poszcze-

koncepcji miejsc niedookreślenia.

⁹ W *Nie ma* przedrukowano następujące felietony z „Dużego Formatu”: *Mszycie* (nr 33/2016), *Przywłaszczanie* (nr 36/2016), *Przeczcucie wojny* (nr 5/2017; książkowy tytuł: *Przeczcucie*), *Sam nie wiem* (nr 27/2017; książkowy tytuł: *Zołnierz*), *Kapelusz dla świata* (nr 15/2018). Prasową genezę ma ponadto rozdział *Jerzy Szczygiel w Pradze* (pierwodruk: „Książki. Magazyn do Czytania” [wydanie na lato], nr 1/2015).

gólne wytwory projektu Szczygła, które mogą być percypowane osobno, lecz w połączeniu znacznie zwiększają skalę doświadczeń odbiorczych.

Wspomniany związek zachodzi pośrednio już na poziomie tematycznych zbieżności między książkami *Projekt: prawda* i *Nie ma*. Jak zaznaczono wcześniej, powracającymi lejtmotywami obu publikacji są zagadnienia śmierci i doświadczanej w jej wyniku pustki. To pokrewieństwo tematyki można zilustrować podjętym w *Projekcie: prawda* wątkiem „niezgody na nieobecność”, polegającej na pielęgnowaniu śladów pozostawionych w naszym życiu przez zmarłych. Kulturowanie ich pamięci w przeświadczeniu, że „[t]o my kształtujemy tych, których nie ma” (PP, 18), koresponduje z wieloma analogicznymi sentencjami z drugiego utworu – choćby z sugestywnym stwierdzeniem, iż „obecność, właśnie obecność jest rzeczą najcenniejszą” (NM, 100). Oprócz ogólnych paralel tematycznych w niektórych partiach *Nie ma* przywoływany jest ponadto centralny dla wcześniejszej książki Szczygła wątek poszukiwania prawdy (NM, 147, 182, 186), zwykle będący echem włączonych do zbioru felietonowych pierwodruków z „Dużego Formatu”.

Transmedialny wymiar zyskują jednak przede wszystkim te fragmenty drugiej omawianej publikacji, które stanowią kontynuację bądź też uzupełnienie treści pierwszej. Przykładowo w *Projekcie: prawda* Szczygiel podzielił się pragnieniem zrekonstruowania osobowości nieznanego mu człowieka tylko na podstawie podkreśleń, jakie obcy ów naniósł w czytanej przez siebie książce (PP, 32). Swój zamiar reporter zrealizował w zawartym w *Nie ma* rozdziale *Puściły kolory*, w którym sportretował mężczyznę po operacji zmiany płci, posiłkując się zaznaczonymi przez niego cytatami z wybranych lektur (NM, 164–165).

Fabularne korelacje uwidaczniają się jeszcze silniej w autobiograficznych partiach prezentowanych utworów. Dobitym tego przykładem jest zamykający *Nie ma* rozdział *Rzeczy po prostu dzieją się*, pełen sugestywnych aluzji do życia osobistego reportera. Tekst opisuje historię znajomości dwóch mężczyzn, tragicznie przerwana wskutek nieoczekiwanej śmierci młodszego z nich. Starszy może być odczytany jako *porte-parole* autora z uwagi na swój pseudonim Krecik – budzący skojarzenia z czeską tematyką reportażu Szczygła¹⁰ – a także z powodu innych szczegółów autobiograficznych wplecionych w narrację:

¹⁰ Znaczący w tym kontekście jest również fragment *Projektu: prawda*, w którym autor nawiązuje do postaci Krecika, relacjonując swą e-mailową korespondencję z przyjaciółką: „»Ach, jo! – napisałem (tak mawiają Czesi i Krecik, gdy dociera do nich jakaś świeża prawda). (...)«” (PP, 24).

Mężczyzna z kimś o wiele młodszym od siebie. Idą Rue Saint-Honoré. (...)

– Krzysiu – odzywa się mężczyzna – a wiesz, jak ja się cieszę, że będziesz mnie trzymał za rękę, kiedy będę umierał? Właściwie to jest spełnienie życia, jeśli ma cię kto trzymać...

– ...wybij to sobie z głowy, Krecik. Nie będę cię trzymał za żadną rękę.

– Jak to?!

– Przecież mnie już wtedy nie będzie [podkr. – K.F].

– A gdzie będziesz?!

– Nigdzie nie będę.

(NM, 314–316)

Niektóre z tych detali stanowią dopełnienie wątków poruszonych w *Projekcie: prawda*, szczególnie w cytowanym już fragmencie zapowiadającym wydanie książki *Nie ma*. W rozdziale *Rzeczy po prostu dzieją się* autor precyzuje m.in. zawartą we wspomnianej zapowiedzi refleksję o zbyt późno odczytanych sygnałach nadchodzącej śmierci bliskiego:

Trzy miesiące później [po śmierci młodszego – K.F.], wczesna wiosna.

Mężczyzna dostaje mail od przyjaciółki, która ma z mężem drewniany dom na skarpie nad rzeką. (...) Malarka donosi w mailu, że mąż zauważył dziś kielkujące niebieskie tulipany. 11 listopada młodszy zasadził im cebulki, które ściągnął z Holandii. (...)

„Krzysiek się odezwał” – pisze przyjaciółka, bo dla niej to zupełnie normalne, że kielkowanie niebieskich tulipanów jest formą rozmowy.

„Do mnie się nie odzywa – odpisuje mężczyzna. – Mnie wszystko powiedział przed. Tyle że nic nie zrozumiałem”.

Prezentu *Martwe dusze* Gogola [podkr. – K.F.] na tydzień przed śmiercią mężczyzna nie zrozumiał.

„Nigdzie już nie będę” – nie zrozumiał...

(NM, 317)

Przytoczone motywy książkowe czasami powtarzają się w rubryce z „Dużego Formatu”, jednak z transmedialnego punktu widzenia większą rolę odgrywają materiały prasowe wzbogacające zawartość *Projekt: prawda* i *Nie ma* o nowe wątki. Do tej grupy można zaliczyć teksty przedrukowane w obu książkach z pominięciem pewnych informacji pobocznych. Przykładowo w prologu *Nie ma* Szczygiel zamieścił dedykację dla bliskich mu, niedawno zmarłych osób. Jedną z nich jest tłumaczka Iwona Ostapkowicz, której reporter poświęcił felieton o tytule *Zamieszkanie*. Jego fragmenty figurują w książce po rzeczonyj dedykacji, lecz szczegóły

na temat okoliczności śmierci bohaterki pozna tylko czytelnik magazynowej wersji utworu¹¹.

Na podobnej zasadzie treść *Projektu: prawda* poszerzają niektóre teksty opublikowane już po premierze książkowej. Dla przykładu: felieton *Nie z tego* (Szczygiel 2017a) zawiera ciąg dalszy historii poety i byłego paulina Tadeusza Chabrowskiego, opisanego w rozdziale *Prawda z krzaków jeżyny* (PP, 236–238). Na łamach „Dużego Formatu” Szczygiel zawiadomił o śmierci zakonnika i bezskutecznych próbach pochowania go w Alei Zasłużonych na cmentarzu polonijnym w Doylestown, zwanym amerykańską Częstochową.

Niekiedy jednak to zawartość książki pozwala uzupełnić wiadomości uprzednio zamieszczone w prasie, o czym świadczy np. felieton *Przepraszam to za mało* (Szczygiel 2018d), przedrukowany w zbiorze *Nie ma* jako podrozdział reportażu *Wiele męskich scen* (NM, 185–187). Jego bohaterem jest rzeźbiarz Tomasz Górnicki, który swe uspołecznione w wymowie prace instaluje w miejscach publicznych, określając tę metodę mianem „interwencji miejskiej” lub „partyzantki rzeźbiarskiej” (NM, 178). Czytelnik felietonu otrzymuje jedynie wycinek historii bohatera, który w rozmowie z reporterem prezentuje swój projekt uczulający na problem przemocy rodzicielskiej wobec dzieci. By jednak powiązać wspomnianą w tekście rzeźbę klęczącego i skępowanego chłopca z filozofią twórczą Górnickiego i jego pozostałymi dziełami, konieczna jest lektura utworu książkowego.

W podobny sposób opublikowany w *Nie ma* rozdział *Bilans Eny* poszerza wiedzę o mieszkance Opola opisanej w felietonie *Ala i La Scala* (Szczygiel 2018a). Choć w książce reporter ukrył tożsamość tej postaci pod innym imieniem, oba przekazy można skojarzyć dzięki poruszonemu w nich wątkowi korespondencji listowej między bohaterką a uznanym włoskim dyrygentem. Opowieść książkowa dostarcza znacznie więcej szczegółów biograficznych na temat kobiety, która „katalogizuje” swoje życie, wpisując jego główne epizody do tabeli programu Excel. Z kolei wersja felietonowa zawiera zadane w czasie rozmowy z bohaterką pytania reportera – pominięte w przedrukowanym z „Dużego Formatu” fragmencie rozdziału (NM, 65–67) – a także inne drobne fakty nieobecne w książce, np. opis okoliczności wspomnianego spotkania. Zyskanie pełnej wiedzy o przytoczonym wątku zależy więc od umiejętnego powiązania informacji cząstkowych przekazanych odrębnymi kanałami.

¹¹ Co uważniejszy odbiorca dostrzeże również związek między wynikającym z felietonu *Zamieszkanie* przesłaniem, zgodnie z którym „śmierć to lekcja życia” (Szczygiel 2017d, 2), a zamieszczonym na wewnętrznej części obwoluty *Projektu: prawda* mottem: „Naucz się pozyskać śmierć do życia, tato”.

Analogiczna relacja wymienna zachodzi między książkowymi i prasowymi elementami cyklu a niektórymi wpisami internetowymi Szczygła na portalach Facebook i Instagram. Jakkolwiek informacje upublicznione w tych serwisach zwykle ograniczają się do wrywkowych cytatów z drukowanych mediów projektu, materiały graficzne i audiowizualne dołączone do postów często pozwalają unaocznic treści pierwotnie wyrażone w postaci piśmiennej. Taką funkcję pełni np. facebookowa galeria zdjęć ilustrujących zawartość rozdziału *Prawda z knajpy Monmalay* ze zbioru *Projekt: prawda* (PP, 333–335), jak również zamieszczona na Instagramie fotografia ojca autora, której wykonanie zostało opisane w tekście *Kapelusz dla świata* z książki *Nie ma* (NM, 70–71)¹². Multimedialne uzupełnienia niekiedy stają się zarazem rozszerzeniami narracyjnymi danego wątku, o czym świadczy *casus* przywołanego już reportażu *Wiele męskich scen* o rzeźbiarzu Tomaszu Górnickim. Internauci nie tylko mają dostęp do fotografii i nagrań inicjalnej sceny rozdziału, w której reporter towarzyszy bohaterowi w instalowaniu rzeźby w jednym z warszawskich tuneli podziemnych¹³. Mogą również poznać zakończenie tego epizodu, w książce przerwanego w momencie nieoczekiwanego usunięcia dzieła Górnickiego przez służby miejskie. Odnalezieniu zaginionej rzeźby Szczygiel poświęcił na Facebooku osobny post¹⁴, a samemu rzeźbiarzowi – szereg innych wpisów popularyzujących jego twórczość¹⁵.

W ramach dopelnienia tej części warto zauważyć, że projekt zmotywował reportera do wzmożonej aktywności w serwisach społecznościowych i w efekcie ściślejszego zespolenia z nimi własnego wizerunku. Do podobnego wniosku skłania facebookowy fanpage *Projektu: prawda*, który z czasem przekształcił się w spersonalizowane konto autora, podpisane jego imieniem i nazwiskiem. Ewoluowała też felietonowa kolumna w „Dużym Formacie”, której pierwotną nazwę – *Szczygiel na czwartek* – przemianowano na: *Szczygiel poluje na prawdę*. Fakt ów należy łączyć nie tyle ze zmianą dnia wydawania magazynu z czwartku na poniedziałek, co nastąpiło ponad rok później¹⁶, ile z dekla-

¹² Zob. kolejno: <https://www.facebook.com/MariuszSzczygielReporterOfficial/posts/1642927382439664> [dostęp: 27.12.2019]; <https://www.instagram.com/p/Bha7G1QhjDc/> [dostęp: 27.12.2019].

¹³ Zob. <https://www.instagram.com/p/BZsIL9Khhbm/> [dostęp: 27.12.2019]; <https://www.facebook.com/MariuszSzczygielReporterOfficial/posts/1285741108158295> [dostęp: 27.12.2019].

¹⁴ Zob. <https://www.facebook.com/MariuszSzczygielReporterOfficial/posts/1295404473858625:0> [dostęp: 27.12.2019].

¹⁵ Zob. np. <https://www.instagram.com/p/BZqNjXcDtjT/> [dostęp: 27.12.2019].

¹⁶ Felieton inicjujący cykl *Szczygiel poluje na prawdę* opublikowano 25.06.2015 (nr 25), podczas gdy pierwsze wydanie poniedziałkowe „Dużego Formatu” ukazało się dopiero 17.10.2016 (nr 42).

rowaną przez autora potrzebą nieustannego rozwijania projektu¹⁷. Zgodnie z tym założeniem w analizowanej rubryce do dziś ukazują się kolejne „prawdy”, komplementarne wobec treści książki. Część spośród nich włączono w repertuar intermedialnych koncertów Szczygła i zespołu Res Factum, a cztery umieszczono dodatkowo na płycie *Projekt: prawda muzycznie*¹⁸. Te sceniczno-audialne adaptacje są dla dalszych rozważań istotne, gdyż – z uwagi na improwizowaną formę, skłaniającą do interakcji z twórczym tekstem adaptowanego – współgrają z właściwym kulturze konwergencji modelem uczestniczącej postawy odbiorców.

Transmedialność kultury uczestnictwa

W wymiarze społecznym procesy cyfryzacji doprowadziły do zniesienia barier między aktywnym i pasywnym uczestnictwem w mediach. Za konsekwencję tego zjawiska Maciej Maryl uznał powstanie nowego paradygmatu kulturowego, w którym znacząco zwiększyła się skala aktywizacji konsumentów oraz demokratyzacji ich udziału w kreacji i dyfuzji przekazów masowych (por. Maryl 2016, 13). Tak pojmowany model kultury uczestnictwa stanowi trzecią konstytutywną cechę opowiadań transmedialnych, obejmującą dwie równoległe tendencje: włączanie odbiorców w proces twórczy oraz indywidualizację ścieżki percepcji jego poszczególnych efektów.

W kontekście projektu Szczygła pierwszy mechanizm uwidocznił się już na etapie inicjującej całe przedsięwzięcie akcji czytelnicznej, realizowanej na łamach prasy i serwisów internetowych. Należy przypomnieć, że będąca owocem tych działań publikacja książkowa opisuje życiowe „prawdy” kierujące ludzkim postępowaniem. Pochodzą one m.in. od czytelników, którzy odpowiedzieli na apele autora zamieszczane w jego rubryce w „Dużym

¹⁷ Tę narracyjną progresję Szczygiel uwypuklił w jednym z internetowych wpisów, oznajmiając, iż – wzorem *Kronik tygodniowych* Prusa – chce prowadzić swój projekt do końca życia. Por. <https://www.facebook.com/MariuszSzczygielReporterOfficial/posts/13851172415544> [dostęp: 27.12.2019].

¹⁸ Mowa o zaczerpniętych z „Dużego Formatu” felietonach: *Lrajter* (nr 18/2016), *Dobre końce* (nr 30/2016), *Szanowny Właściciel* (nr 41/2016) i *Bez Woody’ego* (nr 21/2016). Nagrano je na płycie w tej kolejności, opatrując tytułami: *Prawda Trajtera*, *Prawda dobrego końca*, *Prawda właściciela* i *Prawda bez Allena*.

Formacie”¹⁹. Prośby o dzielenie się własnymi „prawdami” reporter powiełał w mediach społecznościowych, nawet po oficjalnej premierze książki²⁰. Do czynnej partycypacji w projekcie zachęca zresztą do dziś, np. poprzez interaktywną akcję „Przystanek Prawda”, prowadzoną podczas dwóch kolejnych edycji festiwalu reportażu MiedziankaFest. W ramach tej inicjatywy Szczygiel pytał festiwalowych gości o ich życiowe „prawdy”, by następnie opublikować je w swej kolumnie felietonowej²¹. Transmedialny projekt autora *Gotlandu* jest więc efektem odgórnie stymulowanej interakcji z odbiorcami, którzy zyskali status współuczestników, a zarazem aktywnych obserwatorów aktu twórczego. Mogli bowiem na bieżąco śledzić powstanie obu analizowanych książek reportera dzięki kolejnym relacjom udostępnianym w internecie²².

Na osobną uwagę zasługuje zastosowana w projekcie Szczygła strategia gromadzenia materiału źródłowego bezpośrednio w kręgu zakładanych adresatów opowieści. Kolekcjonowanie i sumowanie indywidualnych „prawd” odbiorców nasuwa skojarzenie z ideą zbiorowej inteligencji, którą francuski socjolog Pierre Lévy odniósł do kumulacji intelektualnego potencjału użytkowników cyberprzestrzeni²³. Wykorzystanie ich skupionych zasobów wiedzy i kompetencji Jenkins uznał z kolei za właściwość opowiadań transmedialnych. Zdaniem badacza zgłębienie tego typu narracji jest bowiem często zależne od aktywnego współdziałania internautów, którzy wymieniają się informacjami rozproszonymi w różnych mediach (por. Jenkins 2007, 95).

Tak rozumiana idea zbiorowej inteligencji wiąże się z drugą – po aktywizacji odbiorców – odsłoną transmedialności widzianej w paradygmacie kultury uczestnictwa. Na plan pierwszy wysuwa się tu kwestia umiejętnego wyszukiwania i scalania poszczególnych cząstek narracyjnych opowieści, o czym Marta Gołda pisze następująco:

¹⁹ Zob. np. końcowe dopiski w zamieszczonych w „Dużym Formacie” felietonach *Polowanie na cudzą prawdę*, *cd.* (nr 24/2015) oraz *Prawda zastępcza* (nr 30/2015).

²⁰ Zob. np. <https://www.facebook.com/MariuszSzczygielReporterOfficial/posts/1402799579785780/> [dostęp: 27.12.2019].

²¹ Felietony dotyczące akcji „Przystanek Prawda” ukazały się w „Dużym Formacie” m.in. w nr 34 z 2018 roku oraz nr 35 z 2019 roku.

²² Zob. przykładowe posty ujawniające kulisy procesu twórczego: <https://www.facebook.com/MariuszSzczygielReporterOfficial/photos/a.1025578610841214/1038331582899250/?type=3> [dostęp: 27.12.2019]; <https://www.facebook.com/MariuszSzczygielReporterOfficial/posts/1927487020650364/> [dostęp: 27.12.2019]; <https://www.instagram.com/p/Bn8YHqw> hZoJ/ [dostęp: 27.12.2019].

²³ Zob. książkę Lévy’ego *Collective Intelligence: Mankind’s Emerging World in Cyberspace* (1997).

Najważniejszą cechą odbiorców – uczestników komunikacji transmedialnej – wydaje się zaangażowanie, chęć poszukiwania elementów pozostawionych w różnych mediach, a także włożenie pracy w zrekonstruowanie z zebranych elementów całej fabuły. (...) To odbiorca decyduje, jak bardzo chce zanurzyć się w transmedialnym świecie, w jakiej kolejności analizować będzie dane fragmenty, by poukładać je w jedną logiczną całość (Gołda 2013, 98).

W odniesieniu do inicjatywy Szczygła oznacza to, że czytelnik może przestać na lekturze książki *Projekt: prawda* bez prób jej łączenia ze zbiorem *Nie ma*, bądź też zrezygnować zupełnie z recepcji obu publikacji na rzecz felietonów z „Dużego Formatu” i powiązanych z nimi wpisów w mediach społecznościowych. W każdym wypadku nie straci rozeznania w ogólnych założeniach przedsięwzięcia, gdyż jego poszczególne składniki są samodzielne znaczeniowo. Jak jednak wykazała dotychczasowa analiza, skojarzenie treści ze wszystkich tych platform pozwala zyskać pełniejszą wiedzę o ujawnianych przez reportera faktach. Założona w projekcie rola odbiorców unaocznia więc tezę Jenkinsa, zgodnie z którą w uniwersum narracji transmedialnych „konsumenci muszą przyjąć rolę myśliwych i zbieraczy, ścigających fragmenty opowieści na różnych kanałach medialnych” (Jenkins 2007, 25). Postawa ta wynika z wielorako pojmowanego synergizmu współczesnej mediosfery, przejawiającego się zarówno na poziomie rynkowym, jak i genologicznym.

W stronę synergii, czyli genologia reportaży transmedialnych

Na gruncie medioznawstwa pojęcie synergii zwykle odnoszone jest do horyzontalnej integracji mediów, skutkującej ich wzajemnym wzmocnieniem w wymiarze właścicielskim, organizacyjnym lub promocyjno-marketingowym (por. Kopecka-Piech 2015, 64–65). Synergiczność widziana w tej czyisto rynkowej perspektywie pośrednio wiąże ze sobą trzy dotychczas omówione aspekty transmedialności, według Jenkinsa wypływającej z ekonomicznych przesłanek (por. Jenkins 2007, 103). Narracyjne współdziałanie licznych platform medialnych, służące emocjonalnemu zaangażowaniu odbiorców w recepcję danej opowieści, zyskuje bowiem komercyjny charakter

przy założeniu, że potęguje konsumpcję każdego z przekazów cząstkowych i w efekcie generuje zyski dla ich producentów²⁴.

Należy w tym miejscu podkreślić, że analizowany kompleks publikacji Szczygła zasadniczo odbiega od „utowarowionych” marek transmedialnych, kreowanych w sposób synergiczny. Komercyjne podłoże nie uwidacznia się tu równie silnie, jak choćby w przywołanym na wstępie projekcie *Miasto Archipelag*, którego Filip Springer zapewne nie rozwinąłby na tak szeroką skalę, gdyby nie finansowe, techniczne i promocyjne zaplecze zapewnione przez sponsorów i media patronackie. W realizacji twórczego zamysłu Szczygła można jednak dostrzec pewne standardowe praktyki rynkowe, wywołujące efekt synergii. Książki *Projekt: prawda* i *Nie ma* reklamowano w mediach społecznościowych równoległe na profilu autora oraz na oficjalnych kontaktach wydawcy i współpracujących z nim podmiotów, np. Instytutu Reportażu czy klubksięgarni Wrzenie Świata. Różne instytucje kulturalne włączyły się także w popularyzację medialnych rozszerzeń projektu: audiobooków, koncertów zespołu Res Factum i płyty *Projekt: prawda muzycznie*. Tego typu posty promocyjne²⁵, odsyłające do profili zewnętrznych partnerów przedsięwzięcia, egzemplifikują mechanizm synergii z uwagi na wyraźne zastosowanie taktyki promocji krzyżowej. Opartą na niej współpracę można uzasadnić opinią Bernadetty Darskiej, według której współczesny reporter „jest nie tylko autorem, ale również kimś, kto musi pomóc wypromować produkt, jakim jest książka” (Darska 2017, 31).

Zgodnie z wcześniejszym zastrzeżeniem projektu Szczygła nie sposób jednak ograniczyć do działań o czysto merkantylnym podłożu. Synergiczność tego przedsięwzięcia wynika w daleko większym stopniu z jego kumulatywnego charakteru, zakładającego narracyjne współdziałanie medialnych komponentów opowieści. Rzeczona interakcja przekłada się na płaszczyznę genologiczną, gdyż z formalnego punktu widzenia prezentowana seria publikacji tworzy konstelację dopełniających się przekazów o zróżnicowanym, często niejasnym statusie gatunkowym. W przypadku *Projekt: prawda* nawiązania do techniki obrazowania reporterskiego zachodzą raczej na poziomie

²⁴ Jak dowodzi Göran Bolin, zachęcanie odbiorców do użytkowania wielu platform przekazu w celu zgłębienia transmedialnego uniwersum jest powszechnym wśród nadawców środkiem budowania lojalności konsumenckiej (por. Bolin 2007, 246).

²⁵ Zob. przykładowo: <https://www.facebook.com/wrzenie/posts/985220928225670> [dostęp: 27.12.2019]; <https://www.facebook.com/DowodyNaIstnienie/posts/1959977717409087> [dostęp: 27.12.2019]; <https://www.facebook.com/audioteka/posts/2354562657916225/> [dostęp: 27.12.2019].

pozaliterackiej genezy utworu aniżeli w jego treści. Jednoznacznej ocenie genologicznej nie poddają się tym bardziej intermedialne adaptacje wspomnianego zbioru, dokonane przez zespół Res Factum i grupę Klancyk. Zawocowały one bowiem dalszą modyfikacją wyjściowego przekazu drukowanego, odpowiednio wskutek integracji słowa mówionego z dźwiękiem oraz scenicznych improwizacji przy współudziale widowni. Z kolei w książce *Nie ma* znalazły się reportaże (np. rozdziały *Nieznajomy wróg jakiś*, *Gwiazda wszystkich willi* czy *Śliczny i posłuszny*), lecz sąsiadują one z tekstami bliższymi konwencji eseju (*Wybuch bomby czasu*) i pamiętnika (*Trzydziesta noc*) bądź też odznaczającymi się gatunkową amorficznością (*Rzeka*). Z tego powodu sam autor lokuje je w semantycznie pojemnej kategorii „opowiadań *non fiction*” (Szczygiel 2019b, 19).

Powiązanie przytoczonych uwag genologicznych i omówionych wcześniej przejawów transmedialności inicjatywy Szczygła skłania do dwóch wniosków końcowych. Po pierwsze, formalna hybrydyzacja i medialne rozproszenie komponentów projektu to czynniki przemawiające za postulatem Edwarda Balcerzana, by szeregować współczesne teksty kultury nie według systematyki gatunkowej, lecz *quasi*-rodzajowej – opartej na paradygmatach komunikacyjnych rozwijających się równolegle w różnych kodach i mediach (por. Balcerzan 2000, 97). Wykreowane przez Szczygła uniwersum przekazów należałoby wówczas rozpatrywać jako aktualizację szerszej pojętej intencji reporterskiej, która czerpie cechy konstytutywne z gatunku modelowego, jakim jest reportaż, ale uzewnętrznia się także w wypowiedziach niebędących reportażami *sensu stricto* (*vide*: felietony z „Dużego Formatu”) oraz przekraczających granice piśmiennictwa. Po drugie, najnowsze publikacje autora *Gottlandu* zdają się współgrać ze sformułowaną przez Bartosza Lutostańskiego koncepcją transmedialności zakładającej „istnienie »transowego«, niezależnego bytu gatunkowego” (Lutostański 2019, 5). W myśl tak zdefiniowanej genologii transmedialnej projekt Szczygła jawi się jako pewien konstrukt genologiczno-medialny, powstały w efekcie synergii swych poszczególnych składników znaczeniowych.

Czy tego typu mechanizm – w chwili obecnej realizowany jedynie w formie załączkowej – upowszechni się w kręgu polskich reporterów, wypierając monomedialne techniki kreowania opowieści faktograficznych? Widoczny w ostatnich latach boom wydawniczy na „tradycyjny” reportaż literacki, przede wszystkim książkowy, każe w to wątpić. Eksperymenty twórcze pokroju omówionej inicjatywy Szczygła świadczą jednak niezbitnie o dokonujących się przemianach prozy reportażowej – coraz mniej klarownej pod

względem genologicznym, gdyż coraz bardziej zależnej od wpływu ekspansyjnej kultury medialnej XXI wieku.

Literatura

- Balcerzan E., 2000, *W stronę genologii multimedialnej*, w: Bolecki W., Opacki I., red., *Genologia dzisiaj*, Warszawa.
- Bolin G., 2007, *Media Technologies, Transmedia Storytelling and Commodification*, in: Storsul T., Stuedahl D., eds., *Ambivalence Towards Convergence: Digitalization and Media Change*, Göteborg.
- Darska B., 2017, *Młodzi i fakey. Notatki o reportażach roczników osiemdziesiątych*, Olsztyn.
- Frukacz K., 2019, *Polski reportaż książkowy. Przemiany i adaptacje*, Katowice.
- Golda M., 2013, *Konwergencja mediów a sztuka. Opowiadania transmedialne*, w: Kaczmarczyk M., Rott D., red., *Problemy konwergencji mediów*, t. 1, Sosnowiec–Praga.
- Hugo-Bader J., 2011, *Dzienniki kołymyjskie*, Wołowiec.
- Hugo-Bader J., 2014, *Długi film o miłości. Powrót na Broad Peak*, Kraków.
- Jenkins H., 2007, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, przeł. Bernatowicz M., Filiciak M., Warszawa.
- Kopecka-Piech K., 2011, *Koncepcje konwergencji mediów*, „Studia Medioznawcze”, nr 3.
- Kopecka-Piech K., 2015, *Leksykon konwergencji mediów*, Kraków.
- Lévy P., 1997, *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace*, transl. Bononno R., Cambridge, MA.
- Lutostański B., 2019, *Prolegomena do genologii transmedialnej*, „Tekstualia”, nr 3.
- Maryl M., 2016, *Teksty – kultury – uczestnictwa*, w: Dąbrowska A., Maryl M., Wójtowicz A., red., *Teksty kultury uczestnictwa*, Warszawa.
- Siuda P., 2012, *Mechanizmy kultury prosumpcji, czyli fani i ich globalne zróżnicowanie*, „Studia Socjologiczne”, nr 4.
- Springer F., 2016, *Miasto Archipelag. Polska mniejszych miast*, Kraków.
- Szczygiel M., 2012, *Dziennik ze strachu*, „Gazeta Wyborcza”, nr 250 [dod. „Duży Format”, nr 42].
- Szczygiel M., 2013, *Mam to spalić?*, „Książki. Magazyn do Czytania”, nr 4.
- Szczygiel M., 2015a, *Jerzy Szczygiel w Pradze*, „Książki. Magazyn do Czytania” [wydanie na lato], nr 1.
- Szczygiel M., 2015b, *Polowanie na cudzą prawdę, cd.*, „Gazeta Wyborcza”, nr 140 [dod. „Duży Format”, nr 24].
- Szczygiel M., 2015c, *Prawda zastępuje*, „Gazeta Wyborcza”, nr 176 [dod. „Duży Format”, nr 30].
- Szczygiel M., 2016a, *Bez Woody'ego*, „Gazeta Wyborcza”, nr 121 [dod. „Duży Format”, nr 21].
- Szczygiel M., 2016b, *Dobre końce*, „Gazeta Wyborcza”, nr 175 [dod. „Duży Format”, nr 30].
- Szczygiel M., 2016c, *Łrajter*, „Gazeta Wyborcza”, nr 104 [dod. „Duży Format”, nr 18].
- Szczygiel M., 2016d, *Mszycie*, „Gazeta Wyborcza”, nr 192 [dod. „Duży Format”, nr 33].
- Szczygiel M., 2016e, *Projekt: prawda*, Warszawa.
- Szczygiel M., 2016f, *Przymiłaszczanie*, „Gazeta Wyborcza”, nr 210 [dod. „Duży Format”, nr 36].
- Szczygiel M., 2016g, *Szanonny Właściciel*, „Gazeta Wyborcza”, nr 240 [dod. „Duży Format”, nr 41].
- Szczygiel M., 2016h, *Wielka ściema w literkach*, „Książki. Magazyn do Czytania”, nr 1.
- Szczygiel M., 2017a, *Nie z tego*, „Gazeta Wyborcza”, nr 6 [dod. „Duży Format”, nr 2].

- Szczygiel M., 2017b, *Przeczcucie wojny*, „Gazeta Wyborcza”, nr 24 [dod. „Duży Format”, nr 5].
- Szczygiel M., 2017c, *Sam nie wiem*, „Gazeta Wyborcza”, nr 164 [dod. „Duży Format”, nr 27].
- Szczygiel M., 2017d, *Zamieszkanie*, „Gazeta Wyborcza”, nr 182 [dod. „Duży Format”, nr 30].
- Szczygiel M., 2018a, *Ala i La Scala*, „Gazeta Wyborcza”, nr 47 [dod. „Duży Format”, nr 8].
- Szczygiel M., 2018b, *Kapelusz dla świata*, „Gazeta Wyborcza”, nr 94 [dod. „Duży Format”, nr 15].
- Szczygiel M., 2018c, *Nie ma*, Warszawa.
- Szczygiel M., 2018d, *Przepraszam to za mało*, „Gazeta Wyborcza”, nr 169 [dod. „Duży Format”, nr 28].
- Szczygiel M., 2018e, *Przyłanek Prawda*, „Gazeta Wyborcza”, nr 204 [dod. „Duży Format”, nr 34].
- Szczygiel M., 2019a, *Przyłanek Prawda*, „Gazeta Wyborcza”, nr 210 [dod. „Duży Format”, nr 35].
- Szczygiel M., 2019b, *To są opowiadania non fiction*, rozm. przepr. Nogaś M., „Gazeta Wyborcza”, nr 210.
- Sztachelska J., 2013, *Reportaż. Z historii gatunku w wieku XIX*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze”, nr 4.
- Szydłowska J., 2014, *Polski reportaż XXI w. wobec tradycji gatunku i wyzwań komunikacyjnych współczesności*, w: Rozbicka R., Staniszewski A., red., *Prasa w dobie nowych mediów*, Olsztyn.
- Zajac M., 2014, *Od Produktu Totalnego do książki konwergencyjnej. Związki książki dla dzieci i młodzieży z innymi mediami*, w: Głowacka E., Kowalska M., Krysiński P., red., *Współczesne oblicza komunikacji i informacji. Problemy, badania, hipotezy*, Toruń.
- Ziątek Z., 2013, *Reportaż jako literatura*, w: Werner A., Żukowski T., red., *Obraz literatury w komunikacji społecznej po roku '89*, Warszawa.
- Żyrek-Horodyska E., 2018, *Reportaż intermedialny Jacka Hugo-Badera i Filipa Springera*, „Teksty Drugie”, nr 5.

Netografia

- <https://www.facebook.com/audioteka/posts/2354562657916225/> [dostęp: 27.12.2019].
- <https://www.facebook.com/DowodynaIstnienie/posts/1959977717409087> [dostęp: 27.12.2019].
- <https://www.facebook.com/MariuszSzczygielReporterOfficial/photos/a.1025578610841214/1038331582899250/?type=3> [dostęp: 27.12.2019].
- <https://www.facebook.com/MariuszSzczygielReporterOfficial/posts/1285741108158295> [dostęp: 27.12.2019].
- <https://www.facebook.com/MariuszSzczygielReporterOfficial/posts/1295404473858625:0> [dostęp: 27.12.2019].
- <https://www.facebook.com/MariuszSzczygielReporterOfficial/posts/1385117241554014> [dostęp: 27.12.2019].
- <https://www.facebook.com/MariuszSzczygielReporterOfficial/posts/1402799579785780/> [dostęp: 27.12.2019].
- <https://www.facebook.com/MariuszSzczygielReporterOfficial/posts/1642927382439664> [dostęp: 27.12.2019].
- <https://www.facebook.com/MariuszSzczygielReporterOfficial/posts/1927487020650364/> [dostęp: 27.12.2019].

<https://www.facebook.com/wrzenie/posts/985220928225670> [dostęp: 27.12.2019].

<https://www.instagram.com/p/Bha7G1QhjDc/> [dostęp: 27.12.2019].

<https://www.instagram.com/p/Bn8YHqwhZo/> [dostęp: 27.12.2019].

<https://www.instagram.com/p/BZqNjXcDtjT/> [dostęp: 27.12.2019].

<https://www.instagram.com/p/BZsLL9Khhbm/> [dostęp: 27.12.2019].

Katarzyna Frukacz – dr, Instytut Literaturoznawstwa, Wydział Humanistyczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach, Katowice, Polska.

Literaturoznawczyni, badaczka reportażu i nowych mediów. Jej zainteresowania naukowe oscylują wokół problematyki reportażu literackiego, konwergencji mediów, komunikowania masowego, publicystyki prasowej i internetowej, genologii literackiej i dziennikarskiej. Autorka monografii *Polski reportaż książkowy. Przemiany i adaptacje* (2019), 12. tomu z serii *Czytaj po polsku. Materiały pomocnicze do nauki języka polskiego jako obcego* (2016), artykułów w polskich i zagranicznych monografiach oraz czasopismach naukowych, a także tekstów publicystycznych i popularnonaukowych zamieszczanych w internetowych serwisach kulturalnych i recenzenckich.

Kontakt: katarzyna.frukacz@us.edu.pl