

ALEKSANDER WOŹNY  
Uniwersytet Wrocławski

## Media i kryzysy — komunikacja alternatywna

Organizowana w ramach cyklu „Colloquia Anthropologica et Communicativa” konferencja stała się dla mnie ważnym impulsem do ponownego przemyślenia problematyki mieszczącej się na styku: kryzysy–media. Temu obszarowi przyglądam się od jakiegoś czasu ze szczególną uwagą, poświęcając mu prowadzone od kilku semestrów zajęcia opcyjne na studiach dziennikarskich, w czasie których rozważamy głębokie zauroczenie, jakiemu ulegają media, a zwłaszcza telewizja współtworząca z upodobaniem katastroficzne eventy. Poszukiwaniom odpowiedzi na pytanie: „Dlaczego media kochają kryzysy?”, które nieustannie przewija się także podczas przeprowadzanych w ramach seminariów wielogodzinnych analiz skupionych wokół telewizyjnych relacji kryzysowych, rejestrowanych skrupulatnie na płytach DVD, towarzyszy refleksja o zagrożeniach, jakimi stają się dla mediów sytuacje kryzysowe. Media w czasie kryzysu muszą sprostać dwóm fundamentalnym wyzwaniom. Pierwsze z nich polega na nazwaniu i oswojeniu rzeczywistości, która wymyka się spod kontroli. Zarówno w znaczeniu przenośnym, jak i dosłownym, o czym przekonuje choćby przywołana poniżej próba przejścia przez komitet obywatelski kontroli nad dowodzeniem akcją ratowniczą we Wrocławiu podczas powodzi w 1997 roku. Drugie wyzwanie wiąże się z koniecznością ponownego zdefiniowania roli mediów. W obliczu świata, który wypadł z zawiasów, media zadają najważniejsze dla ich dalszej egzystencji pytanie o swoją w nim rolę, wiążące się często z koniecznością weryfikacji dotychczasowego wizerunku, niedostrojonego do zmieniających się z godziny na godzinę oczekiwań odbiorców. Co więcej, zmuszane są one często do porzucania bezpiecznych miejsc w redakcjach, aby w terenie — w miejscach bezpośrednio zagrożonych katastrofą — zdawać relację. No właśnie: „zdawać relację” czy współtworzyć powstający na żywo *event*? I kolejne pytanie związane z sytuacją kryzysową, która narusza strukturę mediów: skoro czas kryzysu to przede wszystkim powszechna utrata kontroli nad komunikowaniem, to czy media są w stanie utrzymać swój status hegemonów na tym obszarze? Pytanie wielce zasadne, zwłaszcza w groźnych dla władzy sytuacjach, gdy znaczna część społeczności, a nawet jej większość rezygnuje z oficjalnych kanałów komunikacji, odrzuca rządowe media i podejmuje próbę zastąpienia ich własnymi — komunikacją alternatywną.

Oto przykład przejmowania oddolnej, obywatelskiej kontroli nad chaosem organizacyjnym i logistycznym spowodowanym powodzią tysiąclecia. Zdaniem Józefa Adamowskiego<sup>1</sup>, uczestnika utworzonego samorządnie — w obliczu nadchodzącej do Wrocławia fali powodziowej — komitetu obywatelskiego:

nie zrozumiemy fenomenu obrony cywilnej Wrocławia, jeśli nie wspomnimy tej organizacji [organizacji, która nosiła nazwę „wolontariatu miejskiego” — przyp. A.W.]. Nie wiem dlaczego o tym się nie pisze, ale to było kilkaset osób [...], które w czasie powodzi w Urzędzie Miasta na Nowym Targu ja nie powiem: przejęły władzę, ale one kierowały — te osoby, dużo młodsze ode mnie — wywozem i przywozem ludności już z terenów zalanych.

W sytuacji kryzysowej, która dla mediów w niej uczestniczących jest zarazem ich kryzysem<sup>2</sup>, dochodzi do zredefiniowania roli mediów. Widać to dobrze na lokalnym przykładzie powodzi w 1997 roku. Dziennikarze Radia Wrocław w audycji emitowanej na żywo w dzień po przejściu przez miasto wielkiej fali wyznają:

My po prostu wiemy, że ludzie, którzy pracowali przy budowie zapór, ludzie, którzy starali się robić ze wszystkich sił to, co umieli robić najlepiej, nie byli w żaden sposób koordynowani, nikt nie był im w stanie poradzić, a do nas dzwonili z pytaniem czy ustawiać [zapory — przyp. A.W.] pod takim kątem czy pod takim<sup>3</sup>.

Podobnie rzecz się ma z „Gazetą Dolnośląską”, która „przestaje być gazetą z zewnątrz. Staliśmy się gazetą, której sprzedaż gwałtownie zaczęła rosnać. Ludzie nas zidentyfikowali jako tę, która była przy nich w skrajnej sytuacji”<sup>4</sup>. W tej sytuacji dziennikarze przejmują role, które wydają się diametralnie odmienne w stosunku do ich profesji, czemu daje wyraz redaktor Marcin Rybak z „Gazety Dolnośląskiej”, pytając: „Jak to się stało, że krytycznej nocy z soboty na niedzielę, kiedy woda zalewała miasto, akcją ustawiania wałów kierowały stacje radiowe i telewizyjne?”<sup>5</sup> Ten sam, który kilka dni wcześniej był w Kotlinie Kłodzkiej, gdzie „kierował eskadrą śmigłowców wojskowych, a wysoki rangą wojskowi pytali: no gdzie panie redaktorze, na południe?”<sup>6</sup>

Dokonana z antropologicznej i zarazem komunikacyjnej perspektywy uważana lektura „telewizyjnych maratonów katastrof”, tym razem postrzeganych w ma-

<sup>1</sup> Z wypowiedzi nagranej w rocznicowym programie dokumentalnym *W pięć lat po powodzi*, wyemitowanym w 2002 roku przez wrocławski ośrodek TVP.

<sup>2</sup> O ile dla Macieja Mrozowskiego (*Media masowe. Władza, rozrywka i biznes*, Warszawa 2001, s. 151) teza o tym, że „każdy kryzys, który media relacjonują, jest też w jakimś stopniu kryzysem mediów”, wskazuje przede wszystkim na ich uwikłanie w sprzeczności, dylematy i konflikty dyskursu politycznego, o tyle w moim ujęciu kryzys dotyczy całego środowiska medialnego (w wymiarze globalnym).

<sup>3</sup> Kopia nagrania z 15 lipca 1997 roku (w archiwum autora).

<sup>4</sup> Z wywiadu, jaki przeprowadziłem 23 maja 2002 roku z redaktor naczelną „Gazety Dolnośląskiej” Barbarą Piegdoń-Adamczyk.

<sup>5</sup> M. Rybak, *Kto tu wpuścił dziennikarzy*, „Gazeta Dolnośląska” 19–20 lipca 1997.

<sup>6</sup> Z wywiadu z Barbarą Piegdoń-Adamczyk...

kroskali: od „powodzi tysiąclecia” po trzęsienie ziemi w Fukushima, od zawalenia się katowickiej hali po dramatyczne wydarzenia w chilijskiej kopalni złota, w której przez wiele miesięcy przebywało 33 uwięzionych górników, od autokarowych katastrof pod Grenoble (26 ofiar śmiertelnych, 24 osoby ranne) po katastrofę smoleńską, skłania do przeorientowania przedmiotu badań, a także — być może nawet przede wszystkim — do spojrzenia na nie z perspektywy ekologii mediów, która, jak się okazuje, jest mocno spokrewniona z antropologiczną interpretacją. To dzięki tak właśnie ukierunkowanej optyce wskazany przedmiot badań ulega poszerzeniu, obejmując znacznie szerszy zakres komunikacji alternatywnej.

\* \* \*

Gdyby przyjąć tezę, zgodnie z którą istotą telewizji czy raczej neotelewizji są reklamy<sup>7</sup>, a więc szczególny typ wstawek, które stają się „właściwym widowskiem telewizyjnym”<sup>8</sup> — wszak co dwadzieścia minut w TVN czy Polsacie przypominają nam one o „telefonach komórkowych, towarzystwach ubezpieczeniowych, farbach do włosów, chipsach, kawie, jogurcie”<sup>9</sup> — więc gdyby ową tezę o „rozchwianiu” struktur telewizyjnych przez reklamy potraktować na serio — a nie widzę powodów, aby ją odrzucić — to jakkolwiek sytuacja kryzysowa prezentowana w telewizji byłaby zarazem kryzysem samej telewizji jako medium. Wszak w szczególnie dramatycznych okolicznościach, do jakich dochodzi w czasie wielkich katastrof, stacje telewizyjne zawieszają emisje reklam. Tym samym telewizja — zwłaszcza komercyjna — traci, gubi to, co dla niej najistotniejsze: wpływy z reklam. Co oferuje w zamian?

„Telewizyjne maratony katastrof”<sup>10</sup>, wstrząsające wydarzenia medialne. To nimi telewizja karmi swoich wyznawców, przykuwa na wiele godzin, a nawet dni i nocy, do foteli umieszczonych przed odbiornikami całe rodziny śledzące z zapartym tchem to, co dzieje się na ekranach. W czasie maratonów katastrof stacje rezygnują bowiem nie tylko z reklam. Zaburzeniu ulega telewizyjna syntaksa — anulowana jest ramówka. Z anteny schodzi wszystko, co nie jest wydarzeniem

<sup>7</sup> K. Banaszekiewicz, *O człowieku uniwersalnym, człowieku kontekstu i reklamie telewizyjnej*, [w:] *Prędkość i przyjemność. Kino i telewizja w dobie symulacji elektronicznej*, red. A. Gwóźdź, Kielce 1994.

<sup>8</sup> I. Loewe, *Parateksty w telewizji*, [w:] *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2010, s. 129.

<sup>9</sup> B. Fiołek-Lubczyńska, *Rozchwianie telewizyjnych struktur tekstowych przez reklamy*, [w:] *Tekst w mediach*, red. R. Michalewski, Łódź 2002, s. 483.

<sup>10</sup> M. Blondheim, T. Liebes, *Live Television's Disaster Marathon of September 11 and its Subversive Potential*, „Prometheus” 20, 2002, nr 3, cyt. za: W. Godzic, *Wstęp do wydania polskiego*, [w:] D. Dayan, E. Katz, *Wydarzenia medialne. Historia transmitowana na żywo*, przeł. A. Sawisz, Warszawa 2008, s. 14.

medialnym, eventem, jak Dayan i Katz nazywają ten szczególny megatunek, „jednobrzmiący przekaz zastępujący telewizyjną kakofonię”<sup>11</sup>.

Warto dodać — i to bynajmniej nie na marginesie — że wstrząsające wydarzenie medialne to dla wszystkich mediów, ale zwłaszcza dla telewizji, czas szczególnie doniosły. Z nim bowiem bezpośrednio wiążą się największe sukcesy stacji telewizyjnych. Wystarczy przypomnieć popularny program publicystyczny sieci ABC „Nightline”, który narodził się w listopadzie 1979 roku jako audycja poświęcona trwającej 444 dni okupacji ambasady amerykańskiej, zorganizowanej przez irańskich studentów<sup>12</sup>. Przeszło dwadzieścia lat później sukces CNN przypieczętowały relacje z 11 września. To właśnie ta stacja „jako pierwsza pokazała płonące wieże World Trade Center”, dzięki niej „świat na żywo ogląda samolot wbijający się w drugą z wież”<sup>13</sup>. Terrorystyczny atak na Amerykę doprowadził także do poważnych przemian na obszarze obowiązujących konwencji telewizyjnych i dziennikarskich, ale jego konsekwencje były jeszcze bardziej znaczące. To właśnie po ataku na WTC komentatorzy i prezenterzy CNN, „zamiast w studiu, siedzieli na dachu jednego z budynków w Nowym Jorku z panoramą spowitego dymem miasta”<sup>14</sup>. Tym samym dochodzi do bardzo popularnego w sytuacjach kryzysowych — także i w Polsce, zwłaszcza w pierwszych dniach po katastrofie smoleńskiej — wyprowadzenia telewizyjnego studia w teren, umieszczenia go, jak powiedzieliby etnografowie, w interiorze<sup>15</sup>.

Kryzys wywołany zamachem na Amerykę doprowadził także do zredefiniowania roli mediów. W wyniku setek tysięcy wejść na internetowe strony amerykańskich gigantów medialnych w rodzaju CNN czy „New York Times” portale zawieszają się, blokując możliwość jakiegokolwiek komunikacji z ich odbiorcami. W tej sytuacji ich funkcje przejmują portale amatorskie, na których Amerykanie mogą wymieniać się informacjami i przekazywać najbardziej traumatyczne doświadczenia. Tym samym dochodzi do okrzepnięcia i usamodzielnienia się w „warunkach bojowych” raczkującego wcześniej dziennikarstwa internetowego<sup>16</sup>, komunikacji alternatywnej wobec mediów głównego nurtu.

W „warunkach bojowych”, w jednym z najpoważniejszych kryzysów, do jakiego doszło w Meksyku w latach 90. ubiegłego wieku, rodziła się także strategia komunikacyjna zapatystów. Określany mianem „pierwszego informacyjnego ruchu partyzanckiego” sposób komunikowania się ze światem meksykańskich Indian przeciwstawiających się wielowiekowemu wykluczeniu doprowadził do „za-

<sup>11</sup> D. Dayan, E. Katz, *op. cit.*, s. 50.

<sup>12</sup> T. Goban-Klas, *Media i terroryści. Czy zastraszą nas na śmierć?*, Kraków 2009, s. 117.

<sup>13</sup> „Dziennik” 28 listopada 2006.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> Por. U. Hannerz, *Foreign News. Exploring the World of Foreign Correspondents*, Chicago-London 2004.

<sup>16</sup> S. Allan, *Relacjonowanie sytuacji kryzysowej: dziennikarstwo internetowe a 11 września*, [w:] *idem, Newsy w sieci. Internet i dziennikarstwo*, przeł. A. Sadza, Kraków 2008.

władnięcia wyobraźnią zwykłych ludzi i intelektualistów”, umieszczając przez wiele tygodni na czołówkach światowych mediów nieznaną wcześniej „słabą grupę powstańców” ze wspólnot chłopskich Chiapas i Oaxaca. Zapatyści skorzystali z alternatywnej sieci komputerowej w Meksyku — *La Neta* (nazwa łącząca znaczenie angielskiego słowa *net* i powszechnie używanego w meksykańskim slangu określenia oznaczającego „historię prawdziwą”).

Rozległe wykorzystanie Internetu pozwoliło zapatystom błyskawicznie rozpowszechnić informację i wezwania na cały świat i stworzyć sieć wsparcia, co pomogło zaktywizować międzynarodową opinię publiczną, która [...] uniemożliwiła rządowi meksykańskiemu wykorzystanie represji na dużą skalę<sup>17</sup>.

Strategia komunikacyjna zapatystów, podobnie jak usamodzielniające się po 11 września dziennikarstwo obywatelskie, dobrze wpisują się w zdefiniowaną przez Rogera Fiedlera koncepcję mediamorfozy, wiążącą wymiar technologiczny mediów z szerszym, politycznym jego kontekstem. Ukuta przez badacza w 1990 roku kategoria mediamorfozy oznacza „transformację mediów, u której podstaw zazwyczaj leży złożona gra potrzeb i oczekiwań, presji politycznej oraz presji konkurencji, a także społeczne i technologiczne innowacje”<sup>18</sup>. Fiedler zaznacza, że wprawdzie warunkiem mediamorfozy są przemiany technologiczne, określane przezeń mianem „najpotężniejszych agentów zmian”, jednak — dodaje — w „genealogii przemian” towarzyszą im zawsze nowe trendy społeczne. U schyłku XX stulecia wraz z mediamorfozą zaświadczaną technologiami interaktywnymi rodzą się doniosłe zjawiska demokratyzacji społeczeństwa i egalitaryzacji dostępu do mediów. Przemianom społecznym i ekonomicznym towarzyszy komplementarna wobec coraz szybszej i prostszej wymiany informacji tendencja kryzysu kontroli, doświadczana przez władze utrata autorytetu spowodowana nawiązywanymi bez ograniczeń kontaktami członków społeczeństwa. To ów kryzys, podkreśla Fiedler<sup>19</sup>, miał doprowadzić do narodzin społeczeństwa informacyjnego i — dodajmy — do właściwych mu zróżnicowanych form komunikacji alternatywnej.

Postrzeganie kryzysu sprawowanej przez władze kontroli przepływu informacji i bezpośrednio z nim związanego procesu — najczęściej oddolnego — tworzenia komunikacji alternatywnej, konkurencyjnej wobec oficjalnych mediów w perspektywie mediamorfozy wiążącej tendencje polityczne, społeczne i medialne, pozwala objąć wspólnym mianownikiem „pierwszy informacyjny ruch partyzancki” i internetową partyzantkę po 11 września. Rzecz ma się zgoła odmiennie z polskim systemem komunikacji alternatywnej, zwłaszcza tej z czasów stanu wojennego czy początków III Rzeczypospolitej, znacznie wyprzedzającym „p i e r w s z y [podkr. — A.W.] informacyjny ruch partyzancki” zapatystów.

<sup>17</sup> M. Castells, *Sila tożsamości*, przeł. S. Szymański, red. M. Marody, Warszawa 2008, s. 81–86.

<sup>18</sup> R. Fiedler, *Mediamorphosis. Understanding New Media*, London 1997, s. 22–23.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 23, 81.

To mediamorfoza *à rebours*<sup>20</sup>. Techniki wydawania prasy drugiego obiegu cofają się do epoki poprzedzającej wynalazek Gutenberga bądź — w najlepszym razie — osiągają ten właśnie poziom. Zdegradowana postać drugoobiegowej komunikacji, która powstaje często w łazience czy kuchni peerelowskich blokowisk, ujawnia się w każdej niemal „bibule” tamtego czasu. Poczynając od kiepskiego papieru czy niewyraźnego druku, przez niezłamany tekst, brak winiety czy stopki redakcyjnej, po niewielką objętość wydawnictw, ograniczoną nawet do jednej kartki, każdy z etapów funkcjonowania pism niezależnych naznaczony jest jakimś brakiem niczym piętnem<sup>21</sup>. Drugoobiegowa „partyzantka informacyjna” — niemal o 20 lat młodsza od ruchu zapatystów — ujawnia swój archaiczny kształt zarówno w fazie zbierania materiałów, skróconej do minimum i naruszającej — niejako z definicji — reguły prezentowania racji drugiej strony, jak i w procesie powielania czy kolportażu. Dodatkowym świadectwem zdegradowanej, ułomnej jej formy jest zmienna, pozbawiona często jakiegokolwiek konsekwencji numeracja czasopism stosowana celowo dla zmylenia służb tropiących wydawców, drukarzy i kolporterów. Częste ich zatrzymania i aresztowania prowadzą do wielotygodniowych opóźnień oraz zaburzeń w chronologii numerów wydawnictw docierających do czytelników.

Wiele podobnych właściwości odnajduję w niskonakładowej prasie lokalnej początków III Rzeczypospolitej<sup>22</sup>. Niemal na każdej stronie ujawnia się swoista nieporadność komunikacyjna, nieustanne naruszanie reguł redakcyjnych obowiązujących w prasowym uniwersum. Zamiast nich dominuje rozchwianie struktur gazetowej narracji widoczne w niwelowaniu granic między tekstem redakcyjnym a powierzchnią wykupioną przez reklamodawców, w zestawianiu w sposób nieoczekiwany i zazwyczaj słabo umotywowany odległych od siebie kontekstów, w niespójności i niezborności „słów obcych”, nieprzetworzonych cytatach, z którymi gazetowa narracja nie umie sobie radzić. Permanentną niegotowość, fragmentaryczność gazetowej narracji lokalnej ujawniają zwłaszcza jej pierwsze strony. Brak tu — tak charakterystycznych dla prasy wielkonakładowej — zajawek odsyłających do zawartości gazety, redakcyjnych sygnałów kierujących uwagę czytelnika ku najciekawszym materiałom. W gazecie lokalnej struktura przekazu jest rozchwiana, narracja rozwija się chaotycznie, pozbawiona jest kierunkowskazów torujących czytelnikowi drogę jego lektury.

Rekonstruowany pośpiesznie kanon redakcyjny ujawniający dyspersyjność lokalnej gazety tamtego czasu mówi być może więcej o trudnych początkach de-

<sup>20</sup> Jej charakterystykę przedstawiam szerzej w siódmym rozdziale książki *Radio drogi. Papierska stacja wobec polski stanu wojennego* (Kraków 2011), zatytułowanym *Od Odysei byle jakiej do „cammino de Częstochowa”*.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 219.

<sup>22</sup> Por. A. Woźny, *Z antropologii prasy lokalnej — w tekstowym świecie wyborów samorządowych*, [w:] *Media lokalne — w świecie wolności i ograniczeń*, red. I. Borkowski, A. Woźny, Wrocław 2003.

mokracji w Polsce niż relacje socjologiczne czy politologiczne. Jest bowiem prasa lokalna tworzona po 1989 roku, zwłaszcza ta, która poprzedzała pierwsze wybory samorządowe, „transkrypcją żywych słów informatorów”<sup>23</sup>. Ich przekonañ, wątpliwości, lęków i nadziei. Ale i programów partii, obietnic wyborczych i pierwszych marketingowych sztuczek zachęcających do „poprawnego” zagospodarowania własnego mandatu wyborczego.

\* \* \*

„Tym, co definiuje etnografię — twierdzi Clifford Geertz — jest swoisty dla niej rodzaj intelektualnego wysiłku, złożona operacja, którą jest tworzenie »opisu gęstego«, ujmowanego przez badacza jako:

ogromna mnogość złożonych struktur pojęciowych, z których wiele będzie się na siebie nakładać lub splatać się ze sobą; struktur, które wydają mu się dziwne, nieregularne i niejasne, a które najpierw będzie musiał w jakiś sposób pojąć, po to, by je następnie wiernie odwzorować w tekście. Tak to właśnie wygląda nawet na najbardziej praktycznym poziomie prowadzonych przez niego badań terenowych: na etapie przeprowadzania rozmów z informatorami, obserwowania rytuałów [...]. Praktykowanie etnografii jest jak próba odczytania manuskryptu (w sensie „skonstruowania konkretnego jego odczytania”) — manuskryptu napisanego w języku obcym, wypłowiałego, pełnego opuszczeń, niespójności, podejrzanych poprawek i tendencyjnych komentarzy, i na dodatek nie w formie skonwencjonalizowanych graficznych znaków odpowiadających odpowiednim dźwiękom, lecz ulotnych przykładów uformowanych zachowań<sup>24</sup>.

Proponuję spojrzeć na telewizyjne maratony katastrof jak na Geertzowski manuskrypt. Manuskrypt, który może być czytany na wiele sposobów, przy użyciu wielu języków. Moja lektura koncentruje się na języku, który pozostaje w opozycji do codziennej telewizyjnej rutyny, jest poniekąd jej zaprzeczeniem. Bo katastroficzne maratony wytwarzają taki typ komunikacji, który zaprzecza codziennej rutynie medialnej, obowiązującym w telewizji zasadom komunikowania. Łamie reguły, wytwarza alternatywne przekazy, które ujmują jako opis gęsty, jako manuskrypt pełen miejsc podejrzanych i tendencyjnych komentarzy, jako tekst obcy wobec tego powszechnie w telewizji obowiązującego, jako komunikat pełen opuszczeń i niespójności.

Geertz zapożyczył ideę opisu gęstego od Gilerta Ryle’a, który twierdził, że „ludzkie gesty posiadają często wielorakie i nawarstwiające się znaczenia. Które opisać można, jedynie odwołując się do symboli używanych w kulturze, i że w procesie komunikacji znaczenia te są interpretowane poprawnie lub błędnie, interferują z sobą i wywołują określone symboliczne reakcje”<sup>25</sup>. Podejmując ten

<sup>23</sup> Por. K. Piątkowski, *O niektórych pożytkach dla antropologii płynących z wiedzy o literaturze*, [w:] *Ojczyzny słowa. Narracyjne wymiary kultury*, red. W. Burszta, W. Kuligowski, Poznań 2002, s. 24.

<sup>24</sup> C. Geertz, *Opis gęsty: w poszukiwaniu interpretatywnej teorii kultury*, [w:] *idem, Interpretacja kultur. Wybrane eseje*, przeł. M.M. Piechaczek, Kraków 2005, s. 20, 24–25.

<sup>25</sup> Z. Pucek, *Clifford Geertz i antropologiczny „Zeitgeist”*. *Wstęp*, [w:] C. Geertz, *Zastane światło. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*, przeł. Z. Pucek, Kraków 2003, s. XIII.

tok rozumowania, Geertz uznał, że „nie chodzi tu o żadną ogólną teorię kultury ani jej aplikację, ale dosłownie o opis konkretnego kontekstu, który określa sens, jaki określone zdarzenia, zachowania, zjawiska i instytucje mają dla uczestników tej sytuacji w świetle wiedzy i kunsztu opisującego je interpretatora”<sup>26</sup>.

W ten właśnie sposób, badając konkretne zdarzenia telewizyjne wytwarzane w sytuacjach kryzysów, próbuję zrekonstruować ich kontekst medialny. Chodzi o tworzone przez mass media środowisko symboliczne wraz z typowymi dlań aktorami, scenami i publicznością<sup>27</sup>. W interpretacjach budowanych w ramach ekologii mediów przyjmuje się, że każdorazowe pojawienie się nowego medium zmienia dotychczasowy system, tworząc nowe środowisko komunikacji. Do podobnej przemiany — za każdym razem nieco innej, co trzeba mocno podkreślić — dochodzi w środowisku medialnym wraz z wystąpieniem sytuacji kryzysowych. Budowana przez telewizję komunikacja alternatywna zmienia dotychczasowy system i zmusza badacza do zastosowania „metody”, która stawia go w roli pomiędzy szyfrantem a krytykiem literackim. Chodzi bowiem o rolę, w której łatwo może dojść, jak ostrzega Geertz, do „pomieszenia języków”, gdyż analiza czy też eksplikacja antropologiczna jest

porządkowaniem struktur znaczenia — tego co Ryle określił mianem uznawanych kodów, co zresztą jest wyrażeniem nieco mylącym, całe przedsięwzięcie zaczyna [...] bowiem bardziej przypominać pracę szyfranta, gdy w rzeczywistości charakter tej pracy przywodzi bardziej na myśl zadanie krytyka literackiego — oraz określeniem ich społecznego podłoża oraz wagi<sup>28</sup>.

Porządkowanie struktur znaczenia powinno rozpoczynać się, poucza Geertz, od wyróżniania ram interpretacyjnych, „składających się na obraz całej sytuacji”<sup>29</sup>.

W poszukiwaniu ram interpretacyjnych spróbujmy zatem przyjrzeć się bliżej całej sytuacji. Maratony katastrof gromadzą przed telewizorami miliony widzów i — podobnie jak opisane przez Dayana i Katza eventy medialne — charakteryzują się antraktem, przerwą w obowiązującej ramówce, cięciem, które amerykańscy badacze uznają za najmocniejszy znak przestankowy, jakim dysponuje telewizyjna gramatyka. Przyznając syntaktycznemu wymiarowi eventu absolutne pierwszeństwo nad semantycznym czy pragmatycznym ich aspektem, Dayan i Katz wpisują swoją refleksję w ten nurt semiotyki XX wieku, który reprezentowali Propp, Levi-Strauss czy Gremais. Generatywiści — tak ich się bowiem określa — koncentrują uwagę na rekonstrukcji schematu strukturalnego realizowanego przez konkretne teksty, nie interesują się natomiast ich społecznymi funkcjami. Poszukując, podobnie jak Propp czy Levi-Strauss, mitycznego sensu wspólnego wszystkim przekazom, amerykańscy badacze wyposażają bohatera telewizyjnych

<sup>26</sup> *Ibidem*, s. XIX.

<sup>27</sup> J. Meyerowitz, *No Sense of Place. The Impact of Eletronic Media on Social Behavior*, Oxford-New York 1986, s. IX.

<sup>28</sup> C. Geertz, *Opis gęsty...*, s. 24.

<sup>29</sup> *Ibidem*.



relacji z pielgrzymek do Polski w kostium heroiczny bądź ludyczny. Jan Paweł II jest więc bądź szeryfem z westernu, który „wchodzi bez broni do obozu nieprzyjaciela”, bądź szamanem, który zgodnie z receptą opracowaną przez Levi-Straussa „dokonuje ozdowieńczej przemiany Polaków”<sup>30</sup>.

Przywołując w tym miejscu Ricoeurowską krytykę „myśli nieoswojonej”, zwracam uwagę, podobnie jak francuski hermeneuta (odnoszący się, rzecz jasna, do innej problematyki), na unicestwienie czynników dziejowych w interpretacji telewizyjnych relacji z pierwszych pielgrzymek Jana Pawła II do Polski. Cenne i płodne wydają się natomiast dostrzeżone przez Dayana i Katza właściwości przysługujące eventowym scenariuszom. Dzieją się one mianowicie poza czasem. Czas telewizyjnych eventów ma wymiar negatywny, swoją destrukcją przypomina wojnę. Podobnie jak ona, niweczy istniejące kalendarze, narusza ciągłość diachronii, zmienia obowiązującą hierarchię minionych epok, stawiając każde z tego typu wydarzeń w centrum dyskursu. W tym destrukcyjnym wymiarze eventu amerykańscy badacze dostrzegają wyzwanie dla „pamięci zbiorowej”<sup>31</sup>.

Medialnemu obliczu katastrof przyjrzeć się chcę z bliskiej ujęciu antropologicznemu perspektywy ekologii mediów. Wyznacza ona sposób ujmowania mediów jako środowiska, którego zawartość warunkowana jest przez kontekst. Chodzi zatem o refleksję nakazującą odrzucić powracające w medioznawczych rozważaniach myślenie o mediach i społeczeństwie w kategoriach przyczyny i skutku. Tego typu tendencja — angażująca efekty oddziaływania, wpływu — daje się dostrzec w książce Daniela Dayana i Elihu Katza o wydarzeniach medialnych. Badacze ci wielokrotnie podkreślają tezę o konieczności oddzielania medium od zdarzenia w badaniach nad eventami. Znacznie bliższa proponowanemu przeze mnie ujęciu jest sygnalizowana już propozycja Joshui Meyerowitza. Zgodnie z reprezentowanym przezeń ekologicznym nurtem media to środowisko symboliczne — zbiór kodów i syntaks, w jakich przebywa użytkownik. Nie warunkują one zatem działań odbiorczych, ale tworzą możliwościowi, które przez ich użytkowników mogą być podjęte bądź odrzucone<sup>32</sup>.

Wbrew założeniom Dayana i Katza przyjmuję tezę, zgodnie z którą w analizie sytuacji kryzysowej nie należy oddzielać telewizyjnej relacji od transmitowanych zdarzeń: stanowią one bowiem jedność zarówno z perspektywy nadawcy

<sup>30</sup> D. Dayan, E. Katz, *op. cit.*, s. 258.

<sup>31</sup> Kwestia wzajemnych relacji historia–medioznawstwo zostanie jeszcze podjęta w niniejszym artykule.

<sup>32</sup> L. Strate, *Studying Media as Media: McLuhan and the Media Ecology Approach*, „Media Tropes eJournal” 1, 2008, s. 130, <http://www.mediatropes.com/index.php/Mediatropes/article/viewPDFInterstitial/3344/1488>, za: K. Kopecka-Piech, *Oblicza konwergencji. Nowe media i ich użytkownicy*, s. 7. Przywołując perspektywę ekologii mediów, korzystam z niepublikowanej rozprawy doktorskiej Katarzyny Kopeckiej-Piech, w której autorka zaznacza, że do uformowania „szkoły ekologicznej” w medioznawstwie przyczynili się między innymi Neil Postman, Joshua Meyerowitz, Eric Havelock, Walter Ong, Jack Goody, Edward Hall (*ibidem*, s. 6 nn.).

— realizatora, jak i odbiorcy — telewidza. Przeciwwstawiając się zatem konwencji realizowanej — zdaniem Dayana i Katza — w eventach, akceptując punkt widzenia Menahema Blondheima i Tamara Liebesa, którzy analizując relacjonowane w amerykańskich stacjach zamachy z 11 września, podkreślają, że są one przedstawiane przez telewizyjnych dziennikarzy zgodnie z „cechami retorycznymi” właściwymi wydarzeniom medialnym. „Telewizyjne maratony katastrofy na żywo”<sup>33</sup>, ze względu na społeczną ich rangę, powinny być — apelują Blondheim i Liebes — analizowane z perspektywy rozległego kontekstu wytwarzanego przez elektroniczne dziennikarstwo w przestrzeni publicznej. Należy więc pamiętać zarówno o usytuowaniu narratora, jak i o regułach dziejącego się na „scenie” dramatu. W rozgrywającej się bowiem na oczach widzów prezentacji nakładają się dwie narracje: oprócz rekonstrukcji spisku terrorystów telewidz widzi jej „sequel”, drugą opowieść — „maraton katastrofy, pokazujący bezpośredni przekaz katastrofy i jej skutki — zjawisko naturalne, wyjątkowe czy też nastawione na medytację”<sup>34</sup>.

Przypomnijmy raz jeszcze wyróżnioną przez Dayana i Katza cechę dystynktywną katastroficznego partytury telewizyjnej: wszechogarniająca przerwa w strumieniu telewizyjnym, oznaczająca odejście od ramówki, cięcie, najmocniejszy znak przestankowy telewizyjnej syntaktyki, któremu towarzyszy konwergencja, wzajemne przenikanie kanałów i platform medialnych. Wszyscy oglądają to samo. Udzielającą się widzom „telewizyjnego antraktu” szczególną atmosferę strachu i zagrożenia pamiętamy, gdy siedząc przed ekranami, oglądaliśmy potężnego boeinga wbijającego się w drugą z wież WTC. Stacje całego świata transmitowały obraz emitowany przez CNN. Ujawniające się wówczas z niespotykaną wcześniej mocą poczucie realnego zagrożenia spowodowane nie tylko samym atakiem, lecz przede wszystkim kulturowo ujednoliconym przekazem obejmującym świat, pozwala przywołać antropologiczną perspektywę kryzysu<sup>35</sup> w interpretacji René Girarda, przedstawionej w znanym studium o kozłach ofiarnych. Mechanizm kozła ofiarnego badacz ten łączy z właściwym kryzysowi procesem odróżnienia, ujawniającym się w czasie wielkich epidemii zawieszeniem zasady różnic, określającej porządek społeczny, oraz zacieraniem społecznych funkcji i hierarchii. Odróżnienie, widoczne zwłaszcza w czasie wielkich epidemii, ujawnia się poprzez „całkowite niszczenie społecznych struktur, przestaje obowiązywać »zasada różnic«, określająca społeczny porządek”. „Gruntowne niszczenie instytucji, konkluduje Girard, zaciera albo całkowicie niweluje hierarchie i funkcje, nadając wszystkiemu wyraz równie monstrialny jak monotony”<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> M. Blondheim, T. Liebes, *op. cit.*, s. 14.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Por. A. Woźny, *Zarządzanie sytuacją kryzysową a media*, „Prace Medioznawcze. Zeszyty Wydziału Humanistycznego” VI, red. A. Pawłowski, Jelenia Góra 2011.

<sup>36</sup> R. Girard, *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1987, s. 22–23.

Czy w telewizyjnych maratonach katastrof na żywo ujawniają się wskazane tendencje? Najbardziej wyrazistym świadectwem odróżnorodnienia staje się opisane przez Dayana i Katza (w charakterystyce eventu) anulowanie ramówki, a następnie wspólna transmisja wydarzenia medialnego na wszystkich kanałach. Amerykańscy badacze, wprowadzając język semiotyki, podkreślają syntaktyczny wymiar wydarzenia medialnego (staje się ono „najmocniejszym znakiem przestankowym”), a także jego ceremonialny i podniosły ton. W sytuacjach kryzysowych relacjonowanych na żywo, które wywołują nagłą i niespodziewaną zmianę w ramówce, ton uroczysty właściwy eventom zostaje zastąpiony udzielającą się wszystkim atmosferą strachu i zagrożenia. Sytuacja niwelowania hierarchii i funkcji wywołująca stan kulturowego ujednolicenia ujawniła się w telewizyjnych relacjach na żywo z 11 września, a także 10 kwietnia. Powtarzane na wszystkich stacjach telewizyjne maratony katastrof, prezentujące bezradność i przerażenie, robiły wrażenie zagrażającej kulturowemu zróżnicowaniu monotonii.

Czas telewizyjnych katastrof to, o czym była już mowa, antrakt rozumiany jako cięcie w ramówce oraz, a może przede wszystkim — antrakt oznaczający dla odbiorców zaniechanie codziennej rutyny. „Sfera wspólnoty — jak ją określa Yves Winkin — ładu i trwałości, która podlega nieustannemu potwierdzaniu w codziennym plebiscycie, jaki stanowi komunikowanie się z innymi oraz interpretacja przekazów symbolicznych”<sup>37</sup>. Sfera, o której Eric Rothenbuhler mówi jako o nieustannym potwierdzaniu każdego poranka i każdego wieczora „tych samych wiadomości”, „rozmów członków rodziny odbywających się według tych samych znanych wzorów”, „znanych programów w znanych fabułach”. Sfera komunikacji, w której obrębie podstawowa informacja dla większości form komunikacji brzmi: „Nic się nie zmieniło”<sup>38</sup>.

Otóż w czasie emitowanych na wszystkich kanałach maratonów katastrof ta właśnie sfera ulega destrukcji, rozpada się na naszych oczach. Rozbiciu ramówki towarzyszy przemiana zachowań, zaniechanie codziennej rutyny. „Ludzie zostają w domach”, całe rodziny zgromadzone przed telewizorami oglądają zapierającą dech katastrofę, która dzieje się na naszych oczach. Eventy katastroficzne łączą miliony ludzi zelektryzowanych newsem, który komentowany jest powtarzaniem na okrągło przez telewizyjnych anchormenów w rodzaju Piotra Kraśki czy Kamila Durczoka, przepowiadających: „od dziś nic nie będzie już takie samo”. Armagedon — taki zresztą tytuł pojawił się na „jedynce” jednej z polskich gazet w dzień po 11 września 2001 roku — już trwa.

Po katastrofie smoleńskiej kanały informacyjne TVP Info, TVN24, Polsat News i Superstacja nadawały specjalne programy, które przez całą sobotę i nie-

<sup>37</sup> W.J. Burszta, *Wstęp do wydania polskiego. Yves Winkin — badać szmery społeczeństwa*, [w:] Y. Winkin, *Antropologia komunikacji. Od teorii do badań terenowych*, przeł. A. Karpowicz, Warszawa 2007, s. 9.

<sup>38</sup> E.W. Rothenbuhler, *Komunikacja rytualna. Od rozmowy codziennej do komunikacji medialnej*, przeł. J. Barański, Kraków 2003, s. 154.

dzielię retransmitowały też główne stacje: TVP 1, TVP 2, Polsat i TVN, oraz kanały tematyczne tych telewizji. Wszystkie kanały TVN nadawały jeden wspólny program tworzony przez dziennikarzy TVN i TVN24. Ujednolicone zostały ramówki wszystkich anten Telewizji Polskiej. Wspólny program nadawały także stacje Polsatu (między innymi: Polsat News, Polsat i Polsat 2 oraz TV 4). Dzięki współpracy z TVP widzowie Telewizji PULS, która nie ma własnego kanału informacyjnego, uzyskali możliwość śledzenia bieżących wydarzeń związanych z katastrofą lotniczą za pośrednictwem TVP Info<sup>39</sup>. TVN i Polsat transmitowały sygnał TVP, która do Katynia wysłała ponadtrzydziestoosobową załogę i trzy wozy transmisyjne. Dopiero w niedzielny wieczór na głównych kanałach pojawiły się pierwsze filmy i seriale, ale zostały one dostosowane do okoliczności. Muzyczne kanały emitowały łagodniejsze teledyski, a ramówki zmieniły też inne telewizje tematyczne, na przykład Comedy Central czy Kuchnia.tv<sup>40</sup>.

Kryzys obejmuje przede wszystkim wymiar techniczny mediów, zwłaszcza elektronicznych. Tak było zarówno 11 września 2001 roku w Nowym Jorku, jak i we Wrocławiu w czasie powodzi tysiąclecia. Zawalenie się wież World Trade Center doprowadziło do poważnych problemów w komunikacji elektronicznej. Upadek północnej wieży spowodował zerwanie

tysięcy zamiejscowych linii telefonicznych. Linie te były głównym elementem infrastruktury sieci łączącej wiele ważnych serwerów informacyjnych. Swoje nadajniki i wieże przekaźnikowe straciło też wiele lokalnych stacji radiowych i telewizyjnych. [...] Około 30% gospodarstw domowych korzystających z anten naziemnych zostało pozbawionych sygnału [...]<sup>41</sup>.

Największym utrudnieniem pracy dziennikarskiej w czasie powodzi tysiąclecia były podobne problemy techniczne — zalane redakcje, uszkodzone łącza i przekaźniki. We Wrocławiu w czasie pierwszych dni powodzi nie działały telefony, nie było też prądu w zalanych dzielnicach, stąd trudności w konfrontowaniu informacji, jakie zdobywali reporterzy, z oficjalnymi komunikatami lokalnych władz.

Odróżniająca kryzys mediów ujawnia się także w płynności ról dziennikarskich, w podejmowanych przez reporterów — pracujących w bardzo trudnych warunkach w terenie — próbach ratowania zagrożonego świata, co zaświadcza choćby przywoływane już relacje wrocławskich dziennikarzy z powodzi tysiąclecia. Odróżniająca mechanizm kryzysowy odciska jednak przede wszystkim swoje piętno na warsztacie dziennikarskim, naruszając jego podstawowe reguły. Telewizyjne maratony katastrof obfitują bowiem w niedopuszczalne w żadnej innej sytuacji dziennikarskie błędy warsztatowe: wyolbrzymione informacje o skali zniszczeń i liczbie ofiar, upowszechniane plotki, relacje jednej ze stron uczestni-

<sup>39</sup> *Współpraca TV PULS i TVP w obliczu tragedii*, <http://satelitarne.tv> (dostęp: 15 października 2010).

<sup>40</sup> *Żałoba w mediach*, <http://www.wirtualnemedi.pl> (dostęp: 15 października 2010).

<sup>41</sup> S. Allan, *op. cit.*, s. 62–63.

czących w konfliktach, z trudem opanowywane przez reporterów emocje, westchnienia, łzy... Dochodzi do wymiany ról użytkowników mediów: dziennikarze wpisują się w role przewidziane dla odbiorców. W imię wirtualnej wspólnoty destabilizacji ulegają obowiązujące standardy reporterskie.

W telewizyjnych relacjach z pierwszych godzin po katastrofie smoleńskiej powtarzają się nieustannie formuły o nieoficjalnych, niepotwierdzonych informacjach. Relacjonujący z miejsca katastrofy reporterzy powtarzają niczym magiczną formułę zdanie: „Nie chcemy przekrócić niczego”, a przekraczają wszystko. Podczas wielogodzinnych transmisji na żywo, a zwłaszcza w ich pierwszych godzinach, dziennikarze, poczynając od pracujących w newsroomach przez wydawców po realizatorów dźwięku i obrazu, popełniają niedopuszczalne w żadnej innej sytuacji błędy i zaniedbania warsztatowe.

Stacja TVN24 przekazała dwukrotnie informację o... prezydenckim Jaku 40: „Mamy informacje, bardzo ogólne. O tym, że były kłopoty z lądowaniem prezydenckiego samolotu JAK-40 na lotnisku w Smoleńsku”. Dziennikarze tej stacji przyznają, że są całkowicie bezradni i przekazują informacje o... braku informacji, podkreślając, że panuje chaos informacyjny. Oto relacja Jana Mroza z lotniska w Smoleńsku, która nie wnosi nic nowego do wiedzy na temat katastrofy, aczkolwiek potwierdza obecność dziennikarza na miejscu zdarzenia:

Chaos w tej chwili jest wręcz nieopisany. Nie można potwierdzić w tej chwili tak naprawdę żadnej informacji. Nie udało się porozmawiać z człowiekiem, który twierdzi, że był na miejscu. Widział samolot absolutnie roztrzaskany. Bardzo wiele części płonęło. Tylko tyle, nic poza tym. Żadnych absolutnie informacji z oficjalnych źródeł potwierdzić nie można. Panuje absolutny, nieopisany chaos<sup>42</sup>.

Nie dysponując jakimikolwiek nowymi informacjami, przebywający na miejscu katastrofy reporterzy ujawniają zasady warsztatu dziennikarskiego, przyznając się do nieustannych jego naruszeń:

„W tej chwili dochodzą do nas tylko informacje, które trudno jest potwierdzić — trzeba przyznać, ale staramy się je zbierać i w jakiś sposób weryfikować. Z tego co dowiedzieliśmy się na lotnisku w Smoleńsku”.

Ujednolicanemu maratonowi katastrof, w którego obrębie zanikają cechy dysfunkcyjne właściwe współczesnej neotelewizji, towarzyszy odmienna tendencja. Wraz z intensyfikującym się procesem odróżnorodnienia telewizja wytwarza arsenał środków, którymi strukturyzuje bezkształtny katastroficzny strumień. Następuje wielkie różnicowanie w obrębie każdej platformy medialnej, każdej stacji, każdego nadawanego programu. Mechanizm różnicowania wprowadzający cyrkulację znaczeń, wybijający z monotonii odróżnorodnienia, ożywiający „twórcze moce” medialne skutkuje w relacjonowanych-współtworzonych przez telewizję sytuacjach kryzysowych narracją odrębną — komunikacją alter-

<sup>42</sup> TVN24 dnia 10 kwietnia 2010, godz. 9.39.

natywną. To w jej obrębie pojawiają się serie zwiastunów ukazujące najbardziej dramatyczne obrazy katastrof. Powtarzane po wielokroć zapowiadają serwisy informacyjne, pokazują się w czasie ich trwania, a często także kończą telewizyjne dzienniki. Pełnią one rolę trailerów a nawet teaserów<sup>43</sup> zapowiadających (z wyprzedzeniem) emitowany za jakiś czas serwis informacyjny. Towarzyszy im często motyw muzyczny znany z — odległych wobec dramatycznych wydarzeń sytuacji kryzysowej — produkcji fabularnych bądź fabularyzowanych (*Adaggio for Strings* spopularyzowane w *Plutonie* Olivera Stone'a, a stanowiące muzyczne tło relacjonowanych wydarzeń z 11 września, czy motyw muzyczny skomponowany przez Michała Lorenca do filmu *Różyczka*, przewijający się nieustannie w czasie relacji z uroczystości żałobnych po 10 kwietnia) oraz tzw. montaż miękki charakteryzujący się zwolnionym tempem. Spełniają one często funkcję kompozycji ramowej, okalając serwisy informacyjne poświęcone w całości konkretnej sytuacji kryzysowej<sup>44</sup>.

Być może najbardziej interesujące w obrębie procesu różnicującego katastroficzny maraton jest to, że przebiega on nie tyle w centralnych rejonach telewizyjnego strumienia, ile na jego peryferiach. W ten sposób dochodzę do tak zwanych paratekstów. Ale zanim kategoria ta zostanie przybliżona, warto zwrócić uwagę, że poruszanie się w tak ważnych dla współczesnej humanistyki obszarach pererogalnych wiąże się z postulatem kontekstowego ujmowania komunikacji, zalecanym zarówno, o czym już pisałem, przez ekologię mediów, jak i antropologię. Przywoływany już Winkin modelowi komunikacji zredukowanemu do „przekazu informacji” — komunikacji, którą określa mianem „hydraulicznej” — przeciwstawia koncepcję orkiestralną. W ujęciu antropologa, integrującym koncepcje Ervinga Goffmana i Della Hymesa, Margaret Mead, a także Gregory'ego Batesona i Raya Birdwhistella, komunikacja jest dla uczestników kultury melodią, którą grają bez dyrygenta i bez partytury. Wzajemne prowadzenie się podczas gry wytwarza pośród grających „zespoły ustrukturyzowanych współzależności”. Zadaniem badacza jest „zdekomponować melodie i dokonać jej transkrypcji”. Kiedy podejmie się jego realizacji, zrozumie — zapewnia Winkin — że „partytura, którą otrzymał, jest bardzo złożona, że tworzy ona w rzeczy samej muzykę, a nie proste dźwięki”<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> Typowymi trailerami są krótkie reklamy filmu, wyświetlane najczęściej w kinie przed innymi filmami, prezentujące najatrakcyjniejsze jego sceny. „Atrakcyjność przekazu wzmocniona zostaje przez narratora [...], który wprowadza w akcję muzykę w funkcji podnoszącej dramaturgię [...]”. Teasery to zwiastuny nieukończonych jeszcze filmów, które mają jedynie „podrażnić” uwagę widza, przypominając mu o realizowanej produkcji (por. B. Brzozowska, *Paratekst jako oszust i demistyfikador*, [w:] *Pogranicza kina telewizji i nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2010, s. 81–82).

<sup>44</sup> Przedstawienie specyfiki serwisów informacyjnych prezentowanych w czasie kryzysów wymagałoby osobnego studium, nad którym właśnie pracuję. W tym miejscu ograniczam zatem analizę katastroficznego serwisu informacyjnego do niezbędnego minimum.

<sup>45</sup> Y. Winkin, *op. cit.*, s. 75.

Zanim wsłuchamy się w muzykę wytwarzaną przez parateksty telewizyjnych maratonów katastrof, warto jeszcze przypomnieć, że w koncepcji Winkina podstawową rolę grają takie kategorie, jak „matryce kultury, porównywalne do całej kultury”, w jakiej „uczestniczy każdy akt przekazywania komunikatu”. Matryca, jaką jest komunikacja społeczna, stanowi „zespół kodów i reguł, które czynią możliwe interakcje i relacje między uczestnikami tej samej kultury”. Winkin uwydatnia tym samym wagę regularności i powtarzalności. Stawia także akcent „raczej na kontekst niż treść, raczej znaczenie niż informację”, przyjmując, że kontekst i znaczenie są izomorficzne<sup>46</sup>. Podkreśla zarazem pojęciowy wymiar komunikacji, umożliwiający „interdyscyplinarne badanie dynamiki życia społecznego”, który to wymiar wręcz pokrywa się z — przywoływanymi, także w niniejszym artykule — postulatami ekologii mediów.

Wracam do paratekstów: zgodnie z kontekstami wskazywanymi zarówno przez Gerarde’a Genette’a<sup>47</sup>, jak i licznych interpretatorów kategorii wprowadzonej przez uczonego do humanistyki XX stulecia, paratekst jest akompaniamentem, bez którego nie może funkcjonować żaden tekst. Stanowi on rodzaj przedsiionka wprowadzającego do dzieła, które dociera do czytelnika obudowane tytułem, mottem, dedykacjami, przypisami, wstępem itd. A ponieważ parateksty telewizyjne lokują się znacznie bliżej dzieła filmowego niż literackiego, utrwalonego w postaci książki, którą przedmiotem swojej refleksji czyni Genette, przeto i ja kieruję uwagę ku rozważaniom filmoznawców. Stawiając pytanie o stan badań nad „filmem po kinie”, Andrzej Gwóźdź zaznacza, że na historii filmów „pracują powiązane ze sobą niczym kłaczka różnorakie porządki medialne, czyniące z filmów formy przechodnie bytujące pomiędzy mediami”<sup>48</sup>, i proponuje, aby „potraktować żywy film jako organizm żyjący w różnych środowiskach (ale też i dzięki nim)”, natomiast jego historię jako „element strumienia programowego, uwzględniający wszelkie jego transtekstualne (programowe), intermedialne, kulturowe, społeczne konteksty — krótko mówiąc: okalające go w bliższym i dalszym sąsiedztwie inter-, para-, meta-, archi- czy hiperteksty”<sup>49</sup>. Koncentrując uwagę na „ofercie programowej DVD” (jako paramedium kina), wskazuje na następujące parateksty: „zwiastun, dokument z realizacji, zestaw scen usuniętych bądź dodanych, audio-komentarz, materiał ikonograficzny”, ale także „zwiastuny innych filmów tego samego reżysera, serii, kolekcji, cyklu itp.”<sup>50</sup>. Postrzegając zatem „użycie filmu

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> G. Genette, *Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia*, przeł. A. Mielecki, [w:] *Współczesna teoria badań za granicą*, t. 4, red. H. Markiewicz, Kraków 1992; zob. też I. Loewe, *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Katowice 2007.

<sup>48</sup> A. Gwóźdź, *DVD jako paramedium kina, czyli historia kina po nowemu (na przykładzie filmów Kazimierza Kutza)*, [w:] *Kino polskie: Reinterpretacje. Historia — ideologia — polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Kraków 2008, s. 492–493.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 490–491.

<sup>50</sup> *Ibidem*, s. 498.

na DVD” jako „wielopoziomowego tekstu ufundowanego na rozplemnionym systemie paratekstów”, dostrzega Gwoźdź w obrębie tegoż medium powrót do „zasady autorstwa, opartej na procesie autoryzacji znanym z (wczesnej) epoki druku”. Skoro DVD oznacza „powrót autora”<sup>51</sup>, którego „nazwisko służy jako znak rynkowy dzieła, a on występuje jako agent ekspresywnej intersubiektywności”<sup>52</sup>, dochodzi do reaktywacji oralności wyrażającej się przez rozmowy czy wywiady z twórcami, a „głównie [...] autokomentarze samych twórców”, które przyczyniają się do awansu słowa mówionego w dyskursie okołofilmowym”<sup>53</sup>.

Efektowny skok od nowomediowej oferty programowej DVD do oralności, stanowiącej wszak tradycyjny przedmiot folklorystyki, prowokuje do stawiania pytań o możliwość podjęcia badań łączących doświadczenia tak odległych, wydawałoby się, dziedzin humanistyki. Tego typu postulat — nakierowany w drugą stronę — odnajduję w przedstawionej przez Piotra Kowalskiego propozycji „alianu filologii i folklorystyki o nowoczesnym, antropologicznym profilu”, ujmowanego jako „punkt wyjścia w tworzeniu warsztatu badawczego [...] dla antropologii mediów”. Można byłoby oczekiwać — dodaje Kowalski — inspiracji „od strony etnografii, etnologii i antropologii kultury. Obecnie jednak w nauce polskiej tak się nie dzieje, pomimo głębokich przemian metodologicznych i obszarowych etnologii”<sup>54</sup>. Uznając za niezbędne wprowadzenie w obszar antropologii historycznej perspektywy medioznawczej, Kowalski wydobywa niedostatki współczesnej antropologii i historii wynikające z pomijania „specyfiki medium” w analizowanych przez historyków czy etnologów przekazach-źródłach. Nieuwzględnianie „konsytuacji wykonawczej, poetyki tekstu, jego topiki, symboliki, podporządkowania normom i konwencjom”<sup>55</sup> to grzech powszedni zarówno w antropologii, jak i historii. Jak konkluduje Kowalski:

Historycy wciąż widzą archiwalne źródła-dokumenty poza kontekstami, etnologzy nie podejmują rozważań nad przekazami uwikłanymi w nowe medialne formy przekazu, folklorysty mylą naśladownictwo i rekonstrukcje z tradycją i nie czują się zobowiązani do opisywania i interpretacji przekazów komunikacji elektronicznej<sup>56</sup>.

Próbując zetknąć dwa (a może nawet trzy) światy coraz bardziej oddalające się od siebie, wskazują ponownie na rolę paratekstu, który niczym czołówka w filmie — klasyczny w rozumieniu Genette’a, jak dowodzi Florian Krautkramer<sup>57</sup>,

<sup>51</sup> *Ibidem*, s. 500.

<sup>52</sup> L. Nitsche, *Hollywoods neue Autorenpolitik. DVD und Filmvermarktung*, [w:] *Demnächst in ihrem Kino*, red. V. Hediger, P. Vonderau, Marburg 2005, s. 347, za: A. Gwoźdź, *op. cit.*, s. 500.

<sup>53</sup> A. Gwoźdź, *op. cit.*, s. 501.

<sup>54</sup> P. Kowalski, *Refleksje o antropologii mediów*, [w:] *Przestrzenie komunikowania*, red. I. Borkowski, K. Stasiuk-Krajewska (= „Dziennikarstwo i Media” 1), Wrocław 2011, s. 17.

<sup>55</sup> *Ibidem*, s. 22.

<sup>56</sup> *Ibidem*, s. 22–23.

<sup>57</sup> F. Krautkramer, *Poszerzenie strefy granicznej — paratekst w filmie*, [w:] *Pogranicza audiowizualności...*



paratekst — jest „komorą powietrzną pomagającą czytelnikowi przeniknąć z jednego świata do innego, bez narażania się na zbytne zmęczenie”<sup>58</sup>, a wraz z nim — ekologię mediów, której mechanizm ujawnia się w jeszcze jednej metaforze paratekstu, zaproponowanej przez Genette’a, a cytowanej z upodobaniem przez filmoznawców analizujących status czołówki filmowej. Otóż, jak twierdzi francuski uczony, podstawowym celem paratekstu jest:

[...] zapewnienie mu takiego przeznaczenia, które pokrywa się z zamierzeniem autora. W tym celu kieruje on pomiędzy idealnie i relatywnie niezmienną tożsamość tekstu a empiryczną (socio-historyczną) rzeczywistość publiczności coś w rodzaju — jeśli zostaną mi wybaczone te ogólne obrazy — śluzu, dzięki której mogą one pozostać „na tej samej wysokości”<sup>59</sup>.

Dopełnijmy zatem obraz paratekstów porządkujących niczym śluz... przepływy telewizyjnego strumienia katastrof.

Trailer — będący reklamą filmu, wyświetlaną w kinie przed innymi filmami, mającą przyciągnąć uwagę widza — zmontowany jest w postaci krótkiej, kilkunastominutowej sekwencji prezentującej najatrakcyjniejsze sceny promowanego filmu. Ważnym jego elementem jest „muzyka w funkcji podnoszącej dramaturgię (melodie przewodnie filmu, znane utwory lub najczęściej specjalne komponowane [...], z narastającą dramaturgią, często z wykorzystaniem muzyki chóralnej) oraz napisy informujące o tym, jakie gwiazdy występują w filmie [...]”<sup>60</sup>.

Paski przesuwane się u dołu ekranu, zapowiadające emisję zbliżającego się programu i wprowadzone w telewizji publicznej w 2005 roku, zwane banerami, mają jednoznacznie delimitacyjny status makrodyskursu telewizyjnego<sup>61</sup>. W telewizyjnym strumieniu katastroficznym paski informacyjne uzupełniają i precyzują to, co dzieje się na ekranie. Za ich pośrednictwem podawane są także najświeższe wydarzenia, tak zwane *breaking news*. Oglądając telewizyjne maratony katastrof, widz odnosi wrażenie nieustannego konkurowania na ekranie paratekstów o ikonograficznym statusie (logo i komputerowe symulacje, odtwarzające/wytwarzające wydarzenia, których kamera nie mogła zarejestrować) z paratekstami o piśmiennym wymiarze (paskami).

O trailerze ilustrowanym muzyką Lorenca, poprzedzającym serwisy informacyjne emitowane tuż po katastrofie smoleńskiej w pierwszym programie TVP, była już mowa. Przyjrzyjmy się, jak funkcjonuje „komunikacja paskowa”, tym razem na przykładzie emitowanego „na żywo” przez stację TVP Info tak zwanego incydentu gruzińskiego z 23 listopada 2008 roku, gdy na granicy gruzińsko-osetyjskiej doszło do ostrzelania kolumny samochodów, której pasażerami

<sup>58</sup> G. Genette, *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a. Main 2000, s. 15, za: F. Krautkramer, *op. cit.*, s. 231.

<sup>59</sup> G. Genette, *Paratexte...*, s. 388–389, za: A. Zons, *Czas czołówki, [w:] Pogranicza audio-wizualności...*, s. 215.

<sup>60</sup> B. Brzozowska, *op. cit.*, s. 81–82.

<sup>61</sup> I. Loewe, *Parateksty w telewizji...*, s. 139.

byli prezydenci Rzeczypospolitej Polskiej i Gruzji. Wzmianka o ataku ukazała się na biało-czerwonym pasku u dołu ekranu. W białej części paska pojawił się napis PILNE, który się nie zmieniał, natomiast w czerwonej jego części ukazywały się kolejne, coraz bardziej precyzyjne informacje o wydarzeniach w Gruzji:

„Gruzja: zatrzymana kolumna z prezydentem Lechem Kaczyńskim” (godz. 15.30).

„Gruzja: kolumna została zatrzymana, ponieważ padły strzały” (godz. 15.30).

„Gruzja: nikt nie został ranny” (godz. 15.37).

„Kolumna z prezydentem jechała do obozu uchodźców” (godz. 15.37).

„Gruzja: prezydencka kolumna zawróciła do Tbilisi” (godz. 15.38).

„M. Kamiński. Kanc. Prezydencka: prezydent L. Kaczyński jest bezpieczny” (godz. 15.38).

Niemal pół godziny później, w czasie rozmowy prowadzonej w studiu z byłym korespondentem w Gruzji, na ekranie ponownie pojawia się pasek, tym razem biały, a na nim czerwoną czcionką — znacznie większą od informacji przekazywanych poprzednio — napis:

„W GRUZJI OSTRZELANA KOLUMNA Z PREZYDENTEM RP” (godz. 16.05).

W kolejnych komunikatach, prezentowanych na paskach, TVP Info donosi:

„Wiemy, że niedługo nasza delegacja — o 20.30 — wyleci do Polski, wszyscy są bezpieczni” (godz. 17.38).

„Prezydent: porozumienie pokojowe nie jest respektowane przez Rosję” (godz. 17.38).

„AFP: Gruzja oskarża Rosjan o strzały w pobliżu konwoju” (godz. 17.38).

Najbardziej wyrazisty z paratekstów to logo platformy medialnej. Szczególnie narażone, jak pamiętamy, w czasie wielogodzinnych maratonów, gdy jedna stacja wprowadza na ekran oprócz własnego znaku firmowego logo innej platformy. Przypomnijmy, że w TVN-owskiej relacji ze Smoleńska stacja ta korzystała z relacji telewizji publicznej, która wysłała na uroczystości związane z rocznicą zbrodni w Katyniu liczący 30 osób zespół reporterski. Podobna sytuacja — tym razem o odwrotnie ukierunkowanym przepływie treści — miała miejsce podczas relacjonowanych przez TVP przejazdów konduktów żałobnych podążających z lotniska ku centrum Warszawy. Telewizja publiczna umieszcza wówczas na swoim ekranie dodatkowe logo. Znak TVN pojawia się wraz z obrazem emitowanym za pośrednictwem TVN-owskiego helikoptera.

Tradycyjne logo stacji okazuje się w sytuacji kryzysowej mediów zbyt słabym środkiem różnicującym. Stąd próby jego wzmocnienia poprzez zwielokrotnione znaki firmowe. W katastroficznych maratonach związanych z tragedią smoleńską występuje często kryzysowe logo żałobne. Prezentowane jest ono w prawym dolnym rogu ekranu. Bezpośrednio po katastrofie smoleńskiej początkowo TVN umieszcza na ekranie wizerunek krzyża wraz logotypem „Tragedia w Smoleńsku”, natomiast w następnych dniach u dołu ekranu pojawia się płonący znicz wraz ze złożonymi obok kwiatami oraz logotyp „Polska w żałobie”.

Często występującymi w telewizyjnych maratonach katastrof „wstawkami” są symulacje komputerowe. Przykład tego typu paratekstu stanowiła symulacja komputerowa wypadku autokaru z polskimi pielgrzymami wracającymi 22 lipca 2007 roku z Lourdes, do którego doszło w okolicach Grenoble i w którym śmierć poniosło 26 osób. Symulacja przedstawiała nie tylko skutki, lecz także przebieg katastrofy. Animację poprzedzała kolorowa plansza z odwzorowaniem górskiego terenu, po czym — u góry ekranu pojawia się zarys pędzącego autobusu, który po chwili spada z mostu, przemieniając się w kulę ognia.

W pierwszych godzinach po katastrofie smoleńskiej symulacje komputerowe przedstawione przez polskie stacje telewizyjne miały oddać grozę wypadku. W prezentacji Polsatu biało-czerwony samolot spada na ziemię, wzbijając jedynie tumany kurzu, natomiast w TVN pojawiły się już płomienie i wybuchy.

Utrzymane w żałobnej, czarno-białej tonacji „wstawki graficzne” towarzyszą niemal bez przerwy smoleńskiej prezentacji telewizyjnej, ukazując między innymi zdjęcia ofiar katastrofy na tle miejsca wypadku pod Smoleńskiem czy Pałacem Prezydenckim w Warszawie. W wydaniu „Faktów” z 14 kwietnia graficy komputerowi zadbali o wzmocnienie przekazu, kontrastując barwne fotografie przedstawiające zachodnich polityków, którzy zapowiedzieli swój przyjazd do Krakowa na uroczystości pogrzebowe pary prezydenckiej, z czarno-białym tłem przedstawiającym miejsce pochówku — zamek na Wawelu. Prezentowanym na ekranie fotografiom ofiar towarzyszy motyw muzyczny — najczęściej jest nim marsz żałobny wzmacniający nastrój powagi i zadumy.

Relacje z autokarowego wypadku pod Grenoble przerywane są także katastroficznymi trailerami. Przebitki pokazują ratowników pracujących przy wraku autokaru, po chwili pojazd jest wydobywany z przepaści, po czym kamera pokazuje płonące znicze i zapłakanych ludzi pogrążonych w modlitwie. W tle słychać nastrojową muzykę żałobną.

Za ważny paratekst różnicujący uznać należy standapery (z ang. *stand-up-per*): stosowane w programach informacyjnych dziennikarskie wypowiedzi podsumowujące relację, kierowane bezpośrednio do kamery. Przedstawiane są one na tle miejsca wydarzeń, a puentowana przez standapera narracja przybiera kształt barwnego przekazu przepelnionego emocjami. Nie mniej ważny od języka standapery jest strój reportera: stosowny do miejsca i czasu dziejących się w tle wydarzeń. Wszak z dziennikarzem identyfikują się telewidzowie uczestniczący za jego pośrednictwem w prezentowanym wydarzeniu. Badacze telewizyjnych technik reporterskich<sup>62</sup> zgodnie podkreślają lapidarność tego gatunku.

W realizowanych przez telewizję maratonach katastrof standapery zmieniają swój „macierzysty” kształt. Z krótkich, puentujących form, które zazwyczaj nie przekraczają granicy kilkudziesięciu sekund, urastają do trwających wiele mi-

<sup>62</sup> Por. J. Herbert, *Journalism in the digital age: Theory and practice for broadcast, print and on-line media*, Oxford 2000, s. 242; R. Rudin, T. Ibbotson, *An introduction to journalism: Essential techniques and background knowledge*, Oxford 2002, s. 155; W. Grzelak, *Warsztat dziennikarza: Standaper*, „Zeszyty Telewizyjne” 2004, nr 4.

nut wypowiedzi. To one mają przyciągać uwagę widza do stacji non-stop relacjonujących katastroficzne maratony. Każda z nich wybiera na ten szczególnie czas swoich najlepszych dziennikarzy — anchormenów.

Na zakończenie krótkiego rekonesansu po perergonalnych terenach telewizyjnego maratonu katastroficznego konieczne trzeba podkreślić raz jeszcze, że to właśnie parateksty strukturyzują i segmentują nieprzerwanie płynący z ekranów, katastroficzny strumień telewizyjny, będąc zarazem głównymi jego generatorami<sup>63</sup>.

\* \* \*

I wiadomość z ostatniej chwili: w dynamicznie zmieniającym się środowisku medialnym serwisów informacyjnych (przypomnijmy, że 14 lutego 2011 roku telewizja publiczna zmieniła czołówkę „Wiadomości”, szeroko informując o tym we wcześniejszych wydaniach) doszło na przełomie czerwca i lipca 2011 roku do znamiennej transformacji w obrębie telewizyjnych paratekstów: stosowane wcześniej — i analizowane w niniejszym artykule — „wstawki” graficzne właściwe sytuacjom kryzysowym zostały przeniesione do „Wiadomości” jako stały element ich wyposażenia. Obecnie każdy niemal news w głównym serwisie informacyjnym TVP opatrzony jest znakiem graficznym przypisanym tylko temu segmentowi telewizyjnego dziennika. Jako stały element paratekstowego wyposażenia „Wiadomości” pojawił się także pasek u dołu ekranu, na którym redakcja zamieszcza jako swoisty nagłówek informacje o zawartości prezentowanego newsa. Wprowadzenie jako stałego elementu serwisów informacyjnych „paratekstów kryzysowych” świadczy najlepiej o potęgującej się roli tego typu komunikacji, którą obejmują wspólnym określeniem „komunikacji alternatywnej”. Potwierdza też rangę zagadnień podjętych w niniejszym tekście.

---

<sup>63</sup> Por. I. Loewe, *Parateksty w telewizji...*, s. 146.