

Prolegomena do genologii transmedialnej

Abstract

Prolegomena to Transmedial Narratology

The main objective of the following article is to map out the analytical field of transmedia and genre studies. There are at least three reasons for doing so. Firstly, a number of contemporary works of culture transcend the traditional genre distinctions and make use of heterogeneous genres, media and modalities in their semiotic apparatus. Secondly, genres practiced heretofore have been questioned and violated – not only in literary studies but also in the humanities as a whole. Finally, transmediality requires the utilization of methodologies derived from diverse disciplines and fields.

Keywords: genre studies, transmediality, intermediality, interdisciplinarity

Słowa kluczowe: genologia, transmedialność, intermedialność, interdyscyplinarność

Homodiegetyczny narrator *Kosmosu* Witolda Gombrowicza podczas pierwszej nocy w Zakopanem, spoglądając w niebo, mówi:

„Gwiazdowość nieba bezksiężycowego – niesłychana – w tych wyrojeniach wybiły się konstelacje, niektóre znałem, Wielki Wóz, Niedźwiedzica, odnajdywałem je, ale inne, mnie nie wiadome, też czaiły się jakby wpisane w rozmieszczenie główniejszych gwiazd, próbowałem ustalać linie, wiążące w figury...”¹

Sugestię narratora, jak i implikację całej powieści, jest arbitralność ludzkich prób ogarnięcia mnogich i chaotycznych zjawisk rzeczywistości. Genologia transmedialna, temat niniejszego numeru „Tekstualiów”, jawi mi się jako procedura, której cel stanowi również chęć uchwycenia pewnych „linii” i „figur” w „kosmosie” wytworów współczesnej kultury. Z tego względu zarówno ten artykuł, jak i cały numer, należy traktować jako próbę opisu zjawisk określanych mianem transmedialnych. Z założenia obserwacje i refleksje tu poczynione mają stanowić punkt wyjścia do dalszych badań.

„Genologia transmedialna” to fascynujący i skomplikowany temat. Pierwszy człon wyrażenia oznacza gałąź poetyki już od antyku, której korzenie i stulecia praktyki wiązały się niemal wyłącznie z literaturą². Obecny stan badań genologicznych w polskim

¹ W. Gombrowicz, *Kosmos*, Kraków 1986, s. 13.

² Zob. R. Cudak, *Rzut oka na polską genologię literacką* [w:] *Polska genologia literacka*, pod red. D. Ostaszewskiej i R. Cudaka, Warszawa 2007, s. 13–44.

literaturoznawstwie podsumowały i pod wieloma względami określiły publikacje z przełomu wieków³, jednocześnie wyczerpując do pewnego stopnia możliwości dalszego rozwoju. Ożywienie w polemikach genologicznych przyszło z zewnątrz, kiedy badacze zajmujący się tak zwanymi nowymi mediami zaczęli pracować nad gatunkiem w szerokim sensie, na przecięciu wielu mediów, rodzajów czy modalności, aby sprostać wyzwaniu opisanego nowych zjawisk w kulturze (zarówno niskiej, jak i wysokiej). Wymusili niejako zmianę myślenia w samym literaturoznawstwie⁴, a konsekwencją stała się debata na temat „nowej genologii”. Brać ona ma na warsztat, jak wylicza Włodzimierz Bolecki, „czynniki i zjawiska nigdy dotąd tak wyraźnie przez genologię nieuwzględniane: media i sytuacje komunikacyjne, peć, ponadgatunkowe typy dyskursów należących do różnych systemów semiotycznych, tematy, wzorce publicznego mówienia etc.”⁵. Tym samym stanowi swoisty bunt przeciw ograniczaniu się wyłącznie do gatunków językowych⁶.

W rezultacie nastąpiło radykalne otwarcie działań genologicznych, co doprowadziło do decentralizacji badań nad gatunkami i rodzajami, a także „rozlania się” ich po niemalże całej humanistyce. Obecnie mówi się o genologii w kategoriach pluralistycznych – istnieje genologia literacka, filmowa, radiowa, telewizyjna, muzyczna itd. Ważną konsekwencją takiego stanu rzeczy jest to, że większość z nich bada gatunki i rodzaje nieliterackie⁷. Inny istotny efekt uboczny stanowi utracenie przez literaturoznawstwo prymatu w badaniach genologicznych, a także zwiększenie zainteresowania utworami mieszanymi i przejściowymi w polu multimedialnym⁸.

³ Również dwadzieścia lat temu ukazał się numer „Tekstów Drugich” zatytułowany *Gatunki i potwory* (zeszyt nr 6). W 2000 roku PWN wydało *Genologię dzisiaj* pod red. Włodzimierza Boleckiego i Ireneusza Opackiego i, kilka lat później, serię „Zagadnienia i problemy współczesnej genologii” pod red. Danuty Ostaszewskiej i Romualda Cudaka (2007–2009). Na serię składały się: *Polska genologia literacka* (2007), *Polska genologia lingwistyczna* (2008) i *Polska genologia. Gatunek w literaturze współczesnej* (2009).

⁴ Sam byłem świadkiem, jak w grudniu 2018 roku na zamkniętym seminarium organizowanym na uniwersytecie w Tartu grupa komparatystów literackich ze znanego, międzynarodowego stowarzyszenia International Comparative Literature Association uznała, że mówienie dziś o intertekstualności wydaje się na tyle nieaktualne, że stworzyli oddzielny komitet, Research Committee on Literature, Arts and Media. Jego główny cel badań stanowić będzie intermedialność (<http://www.aiclc-icla.org/icla-research-committee-on-literature-arts-media-clam/>). Zob. też *Między dyskursami, sztukami, mediami. Komparatystyka jutra*, pod red. E. Szczępskiej, P. Kubińskiego i M. Leszczyńskiego, Kraków 2017.

⁵ W. Bolecki, *O gatunkach to i owo* [w:] *Polska genologia literacka*, op. cit., s. 217.

⁶ Seweryna Wystouch mocno krytykuje takie postawy badawcze: „Uważam, że taka postawa jest już dziś nie do przyjęcia” (*Nowa genologia – rewizje i reinterpretacje* [w:] *Polska genologia literacka*, op. cit., s. 298). Następnie dodaje: „W badaniach sfery multimedialnej konieczny wydaje się semiotyczny punkt widzenia; rezygnacja z lingwistycznej definicji tekstu jako sekwencji zdań stanowiących względnie autonomiczną całość znakową i przyjęcie definicji kulturowej, która pozwala uznać za teksty komunikaty różnorodny, słowno-plastyczne czy słowno-muzyczne, funkcjonujące i dialogujące w danej kulturze” (op. cit., s. 304–305, podkr. w oryg.).

⁷ O propozycjach podziału na różne genologie pisał E. Balcerzan we *W stronę genologii multimedialnej* [w:] *Polska genologia literacka*, op. cit., s. 270–272. Zob. również „podziały genologiczne” [w:] *Gatunki w mediach drukowanych i Gatunki w mediach elektronicznych*.

⁸ Jeszcze innym efektem ubocznym tego procesu jest stopniowe odejście od problematyki, stanowiącej dotychczas jeden z filarów genologii, mianowicie określenie granic artystyczności (literackości, filmowości itp.). Wydaje się, że obecnie pytania o „wartości artystyczne” stały się mniej istotne lub wręcz „nie na miejscu”. Jeśli jednak spojrzeć na większość utworów transmedialnych, można rzeczywiście dojść do wniosku, że nie są one specjalnie artystycznie wysublimowane. Inna jest wszak ich funkcja nadrzędna – rozrywka.

Transmedialność to z kolei termin relatywnie nowy, sięgający połowy XX wieku, ale dopiero w XXI wieku doczekał się poważnego zainteresowania ze strony badaczy. Nie byli oni bynajmniej literaturoznawcami, zajmowali się bowiem mediami w szerokim kontekście. Chodzi tu przede wszystkim o Henry'ego Jenkinsa, którego prace wywarły ogromny wpływ na niemalże całą myśl humanistyczną początku XXI wieku. Kulturowym niemal statusem cieszą się dziś jego *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów* z 2006 roku oraz strona internetowa „Confessions of an Aca-Fan”⁹, na której badacz regularnie publikuje eseje, posty i polemiki dotyczące współczesnej kultury masowej. Istotną rolę odegrały również dyskusje narratologiczne. Zbiory artykułów *Narrative across Media* z 2004 roku i *Storyworlds across Media* z 2014 radykalnie zmieniły sposób myślenia o narracji i stanowiły silny antylogocentryczny głos¹⁰.

W rezultacie „genologia transmedialna” to pojęcie paradoksalne z historycznego punktu widzenia – w jaki sposób pogodzić kilkusetletnią tradycję genologiczną z kilkudziesięcioletnią historią transmedialności? Ponadto rodzi się również pytanie natury praktycznej – czy coś takiego jak gatunek transmedialny jest w ogóle możliwe? Tradycyjna wykładnia genologiczna nie cierpi bytów liminalnych, płynnych czy niejednoznacznych¹¹. Transmedialność tymczasem zakłada istnienie „transowego”, niezależnego bytu gatunkowego, a więc prze-niesionego, sytuującego się na przecięciu dwóch lub kilku grup zjawisk albo obejmującego tę wielość. Jednocześnie w humanistyce rośnie rola pytań o doświadczanie danego dzieła niejako poza medium i gatunkiem¹² lub przeciwko niemu w akcie *transgresji*¹³. Próba pogodzenia współczesnych badań genologicznych i badań nad transmedialnością wyznacza główną oś metodologiczną i tematyczną niniejszego artykułu.

Gatunki, czyli twory i potwory

Genologia może pochwalić się bogatą historią, pełną wspaniałych wzlotów i dramatycznych upadków¹⁴. Z łatwością dostosowała się do koniunktury współczesności, stanowiła i stanowi fundamentalną część wielu dziedzin, takich jak medioznawstwo,

⁹ <https://henryjenkins.org/>

¹⁰ Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na zbiór artykułów *Narratologia transmedialna*, pod red. K. Kaczmarczyk, Kraków 2017.

¹¹ Zob. koncepcje „gatunek w formie kolekcji” i „kolekcja gatunków” wprowadzone przez Marię Wojtak (G. Ptaszek, *Wkład profesor Marii Wojtak w rozwój genologii medialnej* [w:] *Gatunki w mediach. Zagadnienia teoretyczne. Gatunki w mediach drukowanych*, t. I, pod red. I. Hofman i D. Kępy-Figury, Lublin 2017, s. 33) oraz gatunki mono- i polimedialne, o których mówi Edward Balcerzan we *W stronę genologii multimedialnej*, op. cit.

¹² W. Kazimierska-Jerzyk, *Transmedialność jako poziom lektury* [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, pod red. T. Załuskiego, Łódź 2010.

¹³ K. Chmielnicki, *Od estetyki intermedialności do estetyki transmedialności. Perspektywy refleksji nad sztuką w kontekście problematyki konwergencji mediów i transgresji kulturowej* [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, op. cit.

¹⁴ Ważnymi tekstami wyrażającymi pogląd o nieużyteczności problematyki genologicznej w wiedzy o literaturze są na przykład J. Culler, *Towards a theory of non-genre literature* [w:] *Surfiction*, pod red. R. Federmana, Chicago, 1975, s. 255–262 i M.P. Markowski, *Interpretacja i literatura* [w:] *Sporne i bezsporne problemy współczesnej wiedzy o literaturze*, pod red. W. Boleckiego i R. Nycza, Warszawa, 2002. Zob. także S. Balbus, „*Zagłada gatunków*” [w:] *Polska genologia literacka*, op. cit.

filmoznawstwo, sztuka¹⁵, oraz badań interdyscyplinarnych¹⁶. Jednak – jak się zdaje – jej funkcja przeszła gruntowną transformację. Można dostrzec przyspieszenie procesu „wyzwalania” dzieł z tradycyjnych siatek taksonomicznych w efekcie mieszania, krzyżowania się, synkretyzacji czy hybrydyzacji gatunków. Jednakże ma rację Jason Mittell, który twierdzi, że właśnie z powodu tych tendencji we współczesnej kulturze genologia wydaje się tak istotna jak nigdy dotąd¹⁷, ponieważ czynności analityczne koncentrują się obecnie na sprawnej i wprawnej orientacji genologicznej w multimedialnych przekazach¹⁸.

Niezmiennie pozostają jej dwie cechy – relatywnie wąskie znaczenie przy specyficznym szerokim zastosowaniu. Jak wyjaśnia Romuald Cudak, genologia to „dział poetyki, którego przedmiotem zainteresowania są gatunki i rodzaje literackie”¹⁹. Innymi słowy, zajmuje się ona „zagadnieniami definicji gatunków i rodzajów, sposobem istnienia gatunku, opisem jego struktury, typologią i systematyzacją materiału literackiego”, a także „rozwojem historycznym gatunków, historycznymi systemami gatunków i pokładami świadomości genologicznej” oraz „użyciami nazw i pojęć genologicznych”²⁰. Powyższa definicja, zgodnie z sugestiami z poprzedniej części, wywodzi się z wiedzy o literaturze, jednakże z łatwością można dostosować ją do Nieliterackiego materiału. Kłopot sprawia natomiast pojęcie „gatunku”, na którym się opiera – czy mamy na myśli to samo, mówiąc „gatunek muzyczny” i „gatunek literacki”? Czy może istnieć uniwersalna (interdyscyplinarna, intermedialna) definicja gatunku, czyli dopasowanego do środowiska multimedialnego w całej swej złożoności i zmienności?

Istnieje wiele sposobów rozumienia „gatunku”. Maria Wojtak definiuje go jako „twór abstrakcyjny (...), mający jednak różnorodne konkretne realizacje w formie wypowiedzi, a także zbiór konwencji, które podpowiadają członkom określonej wspólnoty komunikatywnej, jaki kształt nadać konkretnym interakcjom”²¹. Zgodnie z tym rozumieniem można wydzielić trzy podstawowe i ponaddiscyplinarne właściwości gatunku.

1. Abstrakcyjność – gatunek to twór teoretyczny, schemat, paradygmat lub „kombinacja chwytów”²², służący jako matryca dla wszelkich realizacji. Jako taki nie istnieje w rzeczywistości, co podkreślają zarówno literaturoznawcy²³, medioznawcy²⁴, filmoznawcy²⁵,

¹⁵ Doskonałym przykładem roli, jaką genologia odgrywa we współczesnej humanistyce, stanowi dwutomowa, prawie tysięczstronicowa publikacja Wydawnictwa UMCS, *Gatunki w mediach drukowanych i Gatunki w mediach elektronicznych*, op. cit.

¹⁶ Na przykład *Narrative across media*, red. M.-L. Ryan, Lincoln i Londyn, 2004, *Storyworlds across media*, pod red. M.-L. Ryan i J.-N. Thona, Lincoln i Londyn 2014 oraz numer specjalny magazynu „Narrative” pod tytułem *Transmedial narratology*, pod red. M. Kuhna i J.-N. Thona, t. 25, nr 10/2017.

¹⁷ J. Mittell, *Genre and Television. From Cop Shows to Cartoons in American Culture*, Londyn i Nowy Jork 2004, s. xii.

¹⁸ W. Bolecki, *O gatunkach to i owo*, op. cit., s. 217.

¹⁹ R. Cudak, *Rzut oka na polską genologię literacką*, op. cit., s. 13.

²⁰ Ibidem, s. 13–14.

²¹ Cyt. za: G. Ptaszek, *Wkład profesor Marii Wojtak w rozwój genologii medialnej*, op. cit., s. 30.

²² Określenie E. Balcerzana, *W stronę genologii multimedialnej*, op. cit., s. 272.

²³ M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej* [w:] *Polska genologia literacka*, op. cit., s. 83.

²⁴ J. Feuer, *Genre study and television* [w:] *Channels of discourse, reassembled: Television and contemporary criticism*, Londyn 1992, s. 144.

²⁵ M. Luggkett, „Genre” [w:] *Critical dictionary of film and television theory*, pod red. R.E. Pearson i P. Simpsona, Londyn i Nowy Jork 2001, s. 274.

jak i historycy sztuki²⁶. Michał Głowiński traktuje go jako „gramatykę”²⁷, Stanisław Balbus proponuje „komunikacyjny prototyp”²⁸, a Teresa Michałowska mówi o *langue*²⁹. Stanowi repertuar „ostatecznych inwariantów gatunkowych, które zawierałyby semantyczne i pragmatyczne jądro form tekstowych i tym samym (...) podstawę ich klasyfikacji (...)”³⁰, a także dostępnych środków, z których nadawca wybiera odpowiednie dla swojego utworu. Wywodzi się jednak „z życia”, to znaczy został wywiedziony z konkretnych zjawisk (praktyk) artystycznych³¹ i społecznych³². Można zaryzykować zatem stwierdzenie, że punkt wyjścia genologii stanowi „żywy materiał” empiryczny, natomiast punktem dojścia jest, za Kazimierzem Bartoszyńskim, „budowanie definicji gatunkowych i rodzajowych oraz odpowiednich systematyzacji czy taksonomii”³³.

2. Konwencjonalność – gatunek to historycznie zmienny zbiór konwencji, czyli powtarzalnych właściwości formalnych, stylistycznych i/lub tematycznych. Zbiór ten składa się według Głowińskiego z „inwariantów”, czyli cech niezmiennych danego gatunku, zapewniających jego ciągłość w osi czasowej, i wariantów, cech zmiennych, gwarantujących jego zmianę lub nawet ewolucję³⁴. Gatunek stanowi więc swego rodzaju strukturę właściwości opartą na grze (lub konflikcie) powtarzalności i zmienności. Z jednej strony istnieją gatunki wysoce konwencjonalne, które z łatwością rozpoznajemy, takie jak produkcje hollywoodzkie, zarówno te ze „złotej ery Hollywood” (na przykład western, *film noir*), jak i współczesne (komedie romantyczne, horrory)³⁵. Ich cechą jest wysoki poziom schematyczności fabuły, sztampowość wizualna, wielokrotne wykorzystanie identycznego lub podobnego tematu, typowość poszczególnych postaci, co prowadzi do stereotypowości lub formułizacji gatunkowej danego utworu. Z drugiej zaś strony należy wspomnieć o dziełach, które poszczególnie konwencje mają za nic i wyracają je na nice – zazwyczaj określamy je mianem „eksperymentalnych” i z trudem (jeśli w ogóle) dopasowujemy je do jakiegokolwiek gatunku³⁶.

²⁶ Hasło „Genre” [w:] *The Oxford dictionary of art*, pod red. I. Chilversa, H. Osborne’a i D. Farra, Oxford i Nowy Jork 1988, s. 195.

²⁷ M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, op. cit., s. 77.

²⁸ S. Balbus, „Zagłada gatunków”, op. cit., s. 161.

²⁹ R. Cudak, *Rzut oka na polską genologię literacką*, op. cit., s. 31.

³⁰ S. Balbus, „Zagłada gatunków”, op. cit., s. 161.

³¹ S. Skwarczyńska, *Geneza i rozwój rodzajów literackich* [w:] *Polska genologia literacka*, op. cit., s. 48–51.

³² M. Bachtin, *Problem gatunków mowy* [w:] *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 348–402.

³³ K. Bartoszyński, *Wobec genologii* [w:] *Genologia dzisiaj*, pod red. W. Boleckiego i I. Opackiego, Warszawa 2000, s. 7.

³⁴ M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, op. cit., s. 85. Należy dodać za autorem, że zmiany mają miejsce pod wpływem konkretnych „koniunktur”, tendencji w obrębie danej sytuacji historyczno-artystycznej. Zob. E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*, op. cit., s. 272. Alternatywne podejście do odmian wzorca gatunkowego (w kontekście medioznawczym) podaje G. Ptaszek za M. Wojtak, *Wkład profesor Marii Wojtak w rozwój genologii medialnej*, op. cit., s. 32.

³⁵ M. Lugkett, „Genre”, op. cit., s. 273–274. Cechą charakterystyczną genologii filmowej wydaje się dużo silniejsze niż gdzie indziej „poczucie gatunkowe”, wywodzące się z tradycji tzw. kina gatunkowego (ang. „genre cinema”), która sięga początków kina.

³⁶ Historia powieści stanowi świetną ilustrację zarówno „eksperymentalności totalnej” (na przykład: czy *Nienazwalne* Samuela Becketta to powieść?), jak i takiej, która jedynie zapewnia mniej lub bardziej wyraźny czynnik zmienności (na przykład *Zamczyso w Otranto* Horace’a Walpole’a i *Waverley* Waltera Scotta poprzez „proste” przemieszczenia tematyczne i zapożyczenia formalne wprowadziły nowe (pod)gatunki powieści).

Stefan Sawicki, powołując się na Wittgensteinowskie pojęcie rodzin znaczeniowych, mówi o stosunku podobieństwa jednostki do modelu poprzez posiadanie przez nią pewnej liczby cech wzorca³⁷. Określa tym samym gatunek jako pojęcie „politypiczne” na podstawie trzech warunków: „[k]ażda z jednostek należących do zbioru posiada dużą liczbę (...) cech f modelu”, „[k]ażda cecha f modelu jest obecna w wielu jednostkach zbioru”, „[z]adnej z cech f modelu nie posiada każda jednostka zbioru”³⁸. Tym samym konwencjonalność konkretnego dzieła może zostać określona na podstawie podobieństwa ilościowego i jakościowego. „Podobieństwo to powinno być w odniesieniu do poszczególnych utworów uwarunkowane odpowiednio dużą ilością cech, tak aby było ono nie tylko podobieństwem do wzorca, lecz i do innych utworów należących do zbioru”³⁹.

3. Sposób komunikacji – Stanisław Balbus, prezentując hermeneutyczną perspektywę na genologię, podkreśla, że gatunki, choć nie realizują za każdym razem w pełni określonych „paradygmatów”, z całą pewnością obecne są zawsze – tak od strony nadawcy, jak od strony odbiorcy, gdyż są „aprioryczne” i „dane z góry”. Następnie dodaje, że istnieją jako „dostępny potencjalnie każdemu zasób form tradycji literackiej (...)” i w konsekwencji wyznaczają tak zwaną przestrzeń hermeneutyczną, łączącą wszystkich uczestników komunikacji artystycznej i dzięki któremu mogą się oni porozumieć⁴⁰.

Podobnie, choć w innym kontekście metodologicznym, argumentuje Głowiński. Opisuje on gatunek jako „istniejący intersubiektywnie w danej epoce zespół wskazań, zasad, przyzwyczajień, regulujących daną dziedzinę wypowiedzi, decydujących o tym, że »tak się pisze«”⁴¹. Tym samym gatunek jest zjawiskiem nie tylko uwikłanym historycznie i historycznie zmiennym, które określa „sposoby organizowania dzieła”, lecz także istnieje w sferze społecznej i wymaga konkretnej „świadomości” wszystkich uczestników komunikacji artystycznej. Badacz podkreśla zatem społeczny charakter gatunku jako „swoiste porozumienie”, jakie nadawca zawiera z odbiorcą. Obaj muszą podporządkować się „wzorcowi” i „zestrojowi dyrektyw” i „utrwalonemu społecznie sposobowi postępowania literackiego”⁴². W rezultacie Głowiński określa gatunek jako „system”, czyli „zespół czynników i środków umożliwiających dany sposób literackiego mówienia” i rozumienia⁴³, czyli model nie tylko tworzenia, lecz także odbioru tekstu⁴⁴.

Prowadzi to do istotnej właściwości gatunku w kontekście komunikacyjnym, jaką stanowi jego normatywność. Istnieje niejaki przymus stosowania się do poszczególnych

³⁷ Koncepcje Wittgensteina posłużyły w latach siedemdziesiątych psychologom kognytywnym do zaproponowania tzw. teorii prototypów. Zob. np. E. Rosch, *Natural Categories*, „Cognitive Psychology” 1973, nr 7, s. 328–450.

³⁸ S. Sawicki, *Gatunek literacki: pojęcie klasyfikacyjne, typologiczne, politypiczne?* [w:] *Polska genologia*, op. cit., s. 141–142. Krytykę wykorzystania „rodzinnnych pokrewieństw” celem analizowania „gatunku jako prototypu” przedstawia w swoim artykule Seweryna Wysłouch, *Nowa genologia – rewizja i reinterpretacja*, op. cit., s. 289–292.

³⁹ *Ibidem*, s. 144.

⁴⁰ S. Balbus, „Zagłada gatunków”, op. cit., s. 165, podkr. w orygu.

⁴¹ M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, op. cit., s. 77.

⁴² *Ibidem*, 78–79.

⁴³ *Ibidem*, s. 83

⁴⁴ Zob. D. Kępa-Figura, *Pragmatyczne aspekty gatunku (na przykładzie informacji dziennikarskiej)* [w:] *Gatunki w mediach. Zagadnienia teoretyczne. Gatunki w mediach drukowanych*, t. I, op. cit., s. 97–110.

wzorców genologicznych w celu zoptymalizowania porozumienia lub powtórzenia sukcesu danej formuły⁴⁵. Jednak normatywność ma także znaczenie społeczne jako przyjęta forma komunikacji. Możemy ją określać aksjologicznie i pytać, czy i jak dany utwór wpisujący się w konkretny gatunek, podlega osądowi i potencjalnej diagnozie jako poprawnie lub niepoprawnie zrealizowany model. Ostatnią właściwość stanowi kontekst pragmatyczny związany z tym, że każdy gatunek generuje konkretne oczekiwania u odbiorcy⁴⁶. Radykalnym postulatem w tym sposobie rozumienia gatunku będzie pogląd na przykład Mittella, definiującego gatunek jako „proces kategoryzacji, który nie jest wynikiem charakterystyki tekstów medialnych, ale rezultatem przecięcia pól kulturowych tworzonych przez przemysły medialne, publiczność, politykę, krytyków oraz konteksty historyczne”⁴⁷.

Na koniec należy dodać czynnik, który w kontekście komunikacyjnym ma dla rozumienia gatunku ogromne znaczenie – jest nim jego uwarunkowanie techniczne. Edward Balcerzan w swoim artykule *W stronę genologii multimedialnej* jako pierwszy zwrócił uwagę na ten fundamentalny aspekt. Jednocześnie zaznaczył, że:

„Z genologicznego punktu widzenia przekąźnikiem (a nie jego kolejną wersją) jest takie urządzenie komunikacyjne, które pozwala ukonstytuować przynajmniej jeden gatunek swoisty, jedyny w swoim rodzaju, różniący się od gatunków pokrewnych choćby tylko jedną cechą (jednym jedynym chwytem, partycypującym w kompozycji tekstu)”⁴⁸.

Innymi słowy, konkretne medium staje się podstawą dla nowego gatunku wyłącznie pod warunkiem, że pozwala wprowadzić pewną zmianę w genologicznej charakterystyce tego drugiego. Istotnym zastrzeżeniem jest tutaj to, że to gatunek zostaje zdeterminowany przez medium. Ale czy to twierdzenie zawsze jest prawdziwe? Czy medium nie może zostać zdeterminowane przez gatunek? I czy w ramach genologii transmedialnej będziemy mówić o nowych „swoistych” gatunkach?

Medialność 2.0

Najprostszym rozumieniem medium jest jego etymologiczne znaczenie jako pośrednika pomiędzy nami (odbiorcami) i treścią (generowaną przez nadawcę), który zajmuje się kodowaniem przekazu. Jednak to semiotyczne rozumienie medium oczywiście nie jest jedyne. Henry Jenkins definiuje medium z jednej strony jako konkretną technologię umożliwiającą komunikację, z drugiej zaś jako grupę związanych z daną technologią praktyk i protokołów odbioru⁴⁹. Ma ono więc dwa podstawowe wymiary: technologiczny

⁴⁵ Jeszcze inną właściwość normatywności komunikacyjnej gatunku można zauważyć w przypadku tradycyjnej telewizji. Główną wszak strategią budowania ramówek w największych polskich stacjach telewizyjnych jest powtarzalność programów, to jest jednostek o transparentnym statusie gatunkowym. A. Kozieł, J. Szyjko-Kwas, *Analiza gatunkowo-formatowa tygodniowych ramówek TVP 1, Polsat i TVN* [w:] *Gatunki w mediach elektronicznych*, Lublin 2017.

⁴⁶ Zob. hasło „Genre”, A. Kuhn, G. Westwell, *A Dictionary of Film Studies*, I wyd., Oxford 2012, s. 676.

⁴⁷ J. Mittell, *Genre and Television*, op. cit., s. XII; również rozdz. II. Ibidem. Propozycja dotyczy kulturowej koncepcji analizy gatunków.

⁴⁸ E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*, op. cit., s. 277–278.

⁴⁹ H. Jenkins, *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*, Nowy Jork 2006, s. 13–14.

i społeczny. Doprecyzowując następnie różnicę między medium *sensu stricto* a technologicznym jego aspektem, Jenkins używa terminów „delivery technology”, co można przetłumaczyć jako technologię podawczą, i „media platform”, czyli platformę medialną, kanał wykorzystywany do komunikowania pewnych treści w konkretny sposób⁵⁰. Pierwszy termin oznacza wyłącznie techniczny sposób transmitowania informacji (na przykład płyta CD, kaseeta, MP3), natomiast drugi to konglomerat środków dystrybuowania treści (na przykład film, komiks, telewizja, literatura).

Aspekt semiotyczny, który dla mnie stanowi podstawę myślenia o medium, został tym samym całkowicie pominięty przez Jenkinsa, ale zajmuje on istotne miejsce w triadycznej wykładni zaproponowanej przez Marie-Laure Ryan. Badaczka proponuje rozumieć „medium” szeroko, podług trzech kryteriów: substancji semiotycznej, wymiaru technicznego i wymiaru kulturowego⁵¹. Semiotycznie rozumianymi mediami byłyby obraz, dźwięk, język, ruch (medium jako znak)⁵²; technicznie (przy dodatkowym rozróżnieniu na sposób powstania i materialny nośnik) – film, muzyka, fotografia, książka (medium jako przekaznik)⁵³; kulturowo – literatura, telewizja, prasa, teatr, komiks, kino (medium jako forma komunikacji)⁵⁴. Ponadto Ryan zaznacza, że mieszając te kryteria, możemy dojść do paradoksalnego spostrzeżenia, że wszystkie media są istotnie mieszkanką mediów (tak zwane „media multimedialne”⁵⁵). Przykładem tego zjawiska jest teatr, uznawany za medium samo w sobie, które jednak opiera się na substancji werbalnej, audialnej czy kinetycznej, również uznawanych za oddzielne media. Nawet literaturze ostatnio przyznaje się multimedialny charakter, nie tyle ze względu na opcjonalną obecność grafik, rysunków czy fotografii, ile z powodu typografii, uznawanej za element wizualny⁵⁶.

Genologia medialna stanowi integralną część współczesnej poetyki medioznawczej, natomiast „genologia multimedialna” to, zdaniem Balcerzana, dział semiotyki, którego celem jest analiza i systematyzacja genologicznych konsekwencji istnienia wielu różnych

⁵⁰ Ibidem. Zob. również: H. Jenkins, *Transmedia Storytelling* 101, http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html. Data dostępu: 25 lipca 2019.

⁵¹ M.-L. Ryan, *Avatars of Story*, Minneapolis i Londyn 2006, s. 16–25.

⁵² W tym sensie medialność niekiedy pokrywa się z modalnością, rozumianą jako wykorzystanie konkretnych kodów semiotycznych. Zjawisko multimodalności zrobiło ostatnio oszałamiającą karierę w humanistyce (zob. G. Kress i T. van Leeuwen, *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*, Londyn 2001; zob. *Media multimodalne*, t. 1: *Zagadnienia ogólne i teoretyczne. Multimodalność mediów drukowanych*, red. I. Hofman i D. Kępa-Figura, Lublin 2018), a świetnym tego przykładem jest żywe zainteresowanie tak zwaną powieścią multimodalną jako nowym gatunkiem. Zob. W. Hallet, *The Rise of the Multimodal Novel: Generic Change and Its Narratological Implications* [w:] *Storyworlds across Media*, Londyn i Lincoln 2014.

⁵³ Zob. D. Kozera, *Zabawa w transmedia: Transmedialność opowieści jako wymóg współczesnej kultury*, „Kultura i Historia” 2016, nr 19, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/wp-content/uploads/2018/10/KiH29-79-92.pdf>. Data dostępu: 8 lipca 2019).

⁵⁴ Takie rozumienie medium dominuje w medioznawstwie: „(...) media traktujemy jako metonimiczne określenie przekazu medialnego” (I. Hofman i D. Kępa-Figura, *Wstęp* [w:] *Media multimodalne*, op. cit., brak numeru strony) oraz w kulturoznawstwie, zob. na przykład L. Gitelman, *Always Already New. Media, History and the Data of Culture*, Cambridge i Londyn 2006, i *New Media*, pod red. L. Gitelman i G.P. Pingree, Cambridge i Londyn 2003).

⁵⁵ Na przykład W.J.T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago 1994, s. 95.

⁵⁶ Zob. G. Maziarczyk, *The Novel as Book. Textual Materiality in Contemporary Fiction in English*, Lublin 2013. Por. zjawisko „powieści multimodalnej”, przyp. 49.

przekazników⁵⁷. Czym zatem byłaby genologia transmedialna, proponowana w niniejszym numerze? Mając na względzie wytyczne zarówno Jenkinsa, jak i Ryan, chciałbym zaproponować rozumienie transmedialności jako zjawiska korzystającego z heterogenicznego zaplecza medialnego w celu ukonstytuowania jednego przekazu⁵⁸. Na Ryanowskim poziomie medium-jako-znak każdy komunikat polisemiotyczny ustanawiałby transmedialność, taka strategia wydaje się zatem niepraktyczna badawczo. Ponadto nachodziłaby zbyt na pole badań nad multimodalnością. Bardziej funkcjonalne wydaje się zatem myślenie o transmedialności przy założeniach medium-jako-przekaznik i/lub medium-jako-forma komunikacji. Wówczas wielość przekazników i/lub form konstytuowałaby jeden przekaz. Niniejsze rozumienie transmedialności licuje z rozumieniem tego zjawiska przez Jenkinsa, który powiada:

„Opowiadanie transmedialne stanowi proces, w którym integralne elementy historii zostają rozproszone systematycznie na wiele kanałów podawczych [delivery channels] w celu stworzenia jednolitego i skoordynowanego doświadczenia rozrywkowego”⁵⁹.

Transmedialność stanowi zatem „sztukę tworzenia światów”⁶⁰ w wielu mediach jednocześnie. Co istotne, każde medium funkcjonuje oddzielnie przy zachowaniu silnych związków z medium głównym. Nie zachodzą zatem ani transfer specyfiki jednego medium do drugiego, ani relacje między poszczególnymi mediami. Mówilibyśmy wówczas o intermedialności⁶¹, czyli wykorzystaniu jednego medium jako kanału podawczego przy jednoczesnym zapożyczeniu/adaptacji technik formalnych, chwytów kompozycyjnych czy elementów stylistycznych z innych mediów (na przykład użycie techniki close-up w powieści albo dymków dialogowych w grach wideo), lub remediacji⁶², czyli zapożyczenia cech jednego medium celem adaptacji ich w innym (na przykład plakat rozumiany jako obraz, którego funkcją nadrzędną jest informacyjność)⁶³.

CAŁY TEKST JEST DOSTĘPNY W WYDANIU PAPIEROWYM „TEKSTUALIÓW”
I W PRENUMERACIE INTERNETOWEJ CZASOPISMA.

⁵⁷ E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*, op. cit., s. 271–272.

⁵⁸ Alternatywną definicję proponuje Tomasz Załuski: „W odróżnieniu od intermedialności, akcentującej element syntezy praktyk związanych z różnymi mediami, transmedialność odsyła do dynamiki przejścia danej praktyki z jednej dziedziny medialnej w inną, a także akcentuje wewnętrzną heterogeniczność powstającego w tym procesie wytworu”, *Transmedialność?* [w:] *Sztuki w przestrzeni transmedialnej*, pod red. T. Załuskiego, Łódź 2010, s. 11. Zob. też M. Pisarski, *Alicja w Krainie Cyfrowych Mediów. W stronę genologii transmedialnej*, <http://techsty.art.pl/magazyn3/artykuly/pisarski01.html>, data dostępu: 15 lipca 2019.

⁵⁹ H. Jenkins, *Transmedia Storytelling 101*, op. cit. Zob. H. Jenkins, *Convergence Culture*, op. cit., s. 2–3, 96–102.

⁶⁰ H. Jenkins, *Convergence Culture*, op. cit., s. 21.

⁶¹ Najważniejszym badaczem intermedialności w ostatnich latach jest Werner Wolf; zob. na przykład *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014)*, pod red. W. Bernharta, Amsterdam 2017, „Intermediality” [w:] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, pod red. D. Herman, M. Jahn, M.-L. Ryan, Londyn i Nowy Jork 2005, s. 252–256. Zob. T. Załuski, *Transmedialność?* op. cit., s. 10–16 i K. Chmielnicki *Od estetyki intermedialności do estetyki transmedialności. Perspektywy refleksji nad sztuką w kontekście problematyki konwergencji mediów i transgresji kulturowej*, op. cit., s. 66–68.

⁶² Termin wprowadzony przez Jaya Davida Boltera i Richarda Grusina (*Remediation. Understanding New Media*, Massachusetts, 1999). Zob. B. Skowronek, *Technologia. Multimodalność. Komunikacja. Nowe wyzwania dla mediolingwistyki* [w:] *Media multimodalne*, t. 1, op. cit.

⁶³ Marie-Laure Ryan podaje cztery przykłady niewłaściwego stosowania terminu „transmedialność” w *Transmedia Storytelling. Industry Buzzword or New Narrative Experience?*, „Storyworlds” 2015, nr 7 (2), s. 2–4.