

Edward Balcerzan

W stronę genologii multimedialnej

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (59), 7-24

1999

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Edward BALCERZAN

W stronę genologii multimedialnej

Taka dziedzina wiedzy (ani taka nazwa) nie istnieją, znane są jednak tematy osobne, a przecież nierzadkie, świadczące o zainteresowaniu podobieństwami i pokrewieństwami morfologii tekstów – funkcjonujących w różnych systemach znakowych (a to właśnie jest przedmiotem naszej troski). W istocie z każdej próby badań interdyscyplinarnych, gdy oświetlane są wspólne obszary dwóch (lub więcej) porządków komunikacyjnych – liturgii i teatru, liryki i muzyki, mitu i filmu – musi wyłonić się pytanie o typowe dla porównywanych kodów kształty całości tekstowych. Czyli o gatunki, które sprzyjają lub przeciwdziałają poczuciu wspólnoty „tekstowego świata”¹.

Najprostszym sygnałem więzi między gatunkami odmiennych systemów komunikacyjnych są – na poziomie terminologicznym – epitety dodawane do nazw zapożyczonych: *portret* (także *collage*) – *literacki*, *esej* (także *felieton*) – *filmowy*, *miniatura* – *poetycka*, *poemat* – *symfoniczny*, *powieść* – *radiowa*, *powieść* – *polifoniczna*. Inne znów translokacje form gromadzą się w „pamięci” nazw-homonimów, jak *arabska*² czy *melodramat*, ta druga nazwa odnosi się do całej serii tekstów zbudowanych z rozmaitych tworzyw i angażujących różne media (teatr, muzykę, literaturę, film, a nieraz i „życie samo”). Co takie formy łączy naprawdę, a co pozostaje iluzją identyczności – wynikającą z tożsamości terminu, to właśnie dopomina się o rozstrzygnięcie w granicach systemu, który trzeba zorganizować. Miejsce dzieła kanonicz-

^{1/} Metafora R. Nycza, zob. *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*. Warszawa 1993.

^{2/} Fryderyk Schlegel „mówił niekiedy o arabesce w związku z plastyką [...], ale znacznie częściej [...] przenosił arabeskę na teren literatury”, traktując ją jako „osobny gatunek literacki”. J. Woźniakowski *Arabeska w literaturze i sztuce wczesnego romantyzmu*. W zbiorze: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Studia pod redakcją T. Cieślakowskiej i J. Sławińskiego. *Z Dziejów Form Artystycznych w Literaturze Polskiej*, t. LVI, Wrocław 1980, s. 194.

nego, odważnie przekraczającego granice uprzedzeń i uczącego dobrej roboty badawczej, należałoby się studium Erwina Panofsky'ego³, w którym ukazane zostały podobieństwa konstrukcji (oraz implikowanych przez nie sensów) katedry gotyckiej i traktatu scholastycznego. Inną, inspirującą próbą odnalezienia wspólnych reguł organizacji utworu w sztuce słowa i sztukach wizualnych jest *Poetyka kompozycji* Borysa Uspienskiego⁴.

Refleksje nad pojedynczymi analogiami schematów kompozycji tekstowych, a także porównywanie zaprzyjaźnionych porządków komunikacyjnych („literatura a muzyka”, „wypowiedź literacka a wypowiedź filozoficzna”) wspierają dążenie do wiedzy integrującej owe próby. Nie mogą jej jednak zastąpić. Rodzi się bowiem pokusa – powiedziałby Julian Przyboś – zamachu na Wszystkość.

Jak tę nieukonstytuowaną, bezimienną wiedzę nazwać? W nazwie kryje się zarys działalności i hierarchia zadań.

Nastawienie na uniwersalne reguły odgraniczania oraz rozróżniania form genologicznych pozwoliłoby mówić o g e n o l o g i i o g ó l n e j (jak mówimy o językoznawstwie ogólnym). W tej perspektywie głównym zadaniem badawczym byłaby tożsamość rodzaju jako rodzaju i gatunku jako gatunku: pod warunkiem, iż oba bieguny (rodzajowy oraz gatunkowy) ostałyby się w ogólnej typologii form. Niektóre genologie obywają się nie tylko bez terminów „gatunek” i „rodzaj” (muzyczne odpowiedniki gatunków nazywane są „formami muzycznymi”)⁵, ale i bez rozróżnień rodzajowych; inne na nich poprzestają – eliminując gatunek⁶. Genologia ogólna musiałaby się z tym malowniczym rozgardiaszem uporać (lub dla jego nieustępliwości znaleźć racje wyższe).

Argumentem metodologicznym dla obserwacji prowadzonej z tak wysokiego poziomu abstrakcji jest (wypiełgnowana przez semiotykę) kategoria tekstu; w pełni tedy prawomocne byłoby mówienie o g e n o l o g i i s e m i o t y c z n e j czy s e m i o l o g i c z n e j. Biorąc z kolei pod uwagę fakt, iż tekst w ujęciu semiotycznym interesowałby nas jako tekst kultury (by już nie komplikować za-

3/ E. Panofsky *Architektura gotycka i scholastyka* (tłum. P. Ratkowska), w zbiorze tegoż autora: *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i wstępem opatrzył J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 33–65.

4/ B. W. Uspienski *Poetyka kompozycji. Struktura chudożestwiennoego tieksta i tipologija kompozicjonnoj formy*, Moskwa 1970 (*Poetyka kompozycji*, przekład P. Fasta, Katowice 1997).

5/ Zob. B. Schaffer *Dźwięki i znaki. Wprowadzenie do kompozycji współczesnej*, Warszawa 1969, s. 28–35.

6/ Np. R. Ingarden w literaturze artystycznej, nazywanej wymiennie „poezją”, wyróżniał trzy (dobrze znane) rodzaje: poezję epiczną, liryczną i dramatyczną, a także – „formy”, „odmiany” i „twory graniczne”; wolał skomplikować podział posługując się kategorią „rodzaju rodzaju” (tragedia, komedia, melodramat, dramat w węższym znaczeniu nazywał „rodzajami poezji dramatycznej”), byle ominąć „gatunek”. Zob. *Poetyka – teoria literatury artystycznej*, w zbiorze tegoż autora: *Studia z estetyki*, t. I, Warszawa 1957, s. 312–313.

Balcerzan W stronę genologii multimedialnej

dań karkołomnymi wyprawami poza jej granice), szanse upowszechnienia miałyby nazwa pokrewna i konkurencyjna: *genologia kultury*.

Z kolei ukierunkowanie empiryczne, czyli myśl zaprzątniętą translakacjami konkretnych form i nazw (lub tylko form, albo jedynie nazw) – na tle tego, co zamknięte w genologiach „lokalnych”, uznałibyśmy za domenę *genologii porównawczej*, co na jedno wychodzi, *komparatystycznej* (ewentualnie: *kontrastownej*).

Pewne racje przemawiałyby na koniec za tym, by nie naśladować schematów nomenklatury gotowej, dla innych celów niż nasz powoływanej do życia, a obciążonej zagmatwanymi nieraz konfliktami, szukać inspiracji w żywych leksykonach współczesności, z żywymi energiami mowy naprzód iść, po nazwy sięgać nowe.

Takim nośnym, ekspansywnym dzisiaj słowem (najzupełniej *à propos*) są *multimedia* – tym bardziej kuszące, że polisemiczne. Mówi się⁷ dziś o multimediami oświatowych, takich jak komputerowe podręczniki i encyklopedie (wszechświata, historii przyrody), które otwierając wirtualną rzeczywistość przemawiają słowem pisanim, planszą, zdjęciem, reprodukcją, cytatem z filmu dokumentalnego czy fabularnego, obrazem nieruchomym i animowanym, odzywają się głosem ludzkim, zwierzęcym, muzyką instrumentalną, rykiem wielkiego wybuchu. Zarazem „multimedia” – inaczej niż „media” utożsamiane z instytucjami komunikacji masowej – szczęśliwie nie zostały zawłaszczone (jako termin) – przez wszystkożerny metajęzyk cywilizacji. Multimediami nazywane są niekiedy działania *par excellence* artystyczne, a mianowicie „widowiska operujące równocześnie środkami różnych dziedzin sztuki i różnymi formami przekazu: łączące muzykę, poezję, teatr, sztuki plastyczne oraz wyzyskujące środki techniczne filmu i telewizji, przezrocza, aparaturę dźwiękową, świetlną i elektroniczną, urządzenia mechaniczne (ruchome bryły, lustra i ekrany, dźwigi, zapadnie itp.”⁸.

Do wykazu nazw proponowanych dla postulowanej dyscypliny można dołączyć *genologię multimediałną*, widząc w tej kategorii nie tylko „metaforę terażniejszości” (metaforę *notabene* mającą niejedno wcielenie wcześniejsze – od starożytności poczynając)⁹, ale pewien dział semiotyki – analizujący i systematy-

7/ Prac komentujących inwazję form komunikacji multimedialnej przybywa, szczególnie aktywność wykazują tu teorie inspirowane Derridiańską wizją kultury, w której pojęcie „hipertekstu” sprzyja idei już nie tylko multi-, ale wręcz triumfalnej hipermedialności w erze postmodernizmu, zob. R.W. Kluszczyński, *FILM – WIDEO – MULTIMEDIA. Sztuka ruchomego obrazu w kulturze elektronicznej*, Warszawa 1999.

8/ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński *Słownik terminów literackich* pod red. J. Sławińskiego. Wydanie trzecie, poprawione i poszerzone, Wrocław 1998, s. 328.

9/ „Ideologiczne” spojrzenie na multimedia jako na podstawowy wyróżnik kultury postmodernistycznej osłabia poczucie ciągłości historycznej komunikacji wieloprzeznaknikowej, każe dopiero w latach sześćdziesiątych XX w. poszukiwać „archeologii” nowych form, „przede wszystkim w conceptualizmie, a także w sztuce instalacji, happeningu i performance” (J. Zydorowicz *Archeologia multimedialna*, „Gazeta

Szkice

zujący genologiczne konsekwencje istnienia wielu różnych przekazańników w przestrzeni kultury.

Z uwagi na asymetrię między systematyką gatunków a systematyką rodzajów w różnych genologiach „lokalnych” – trzeba te dwa obszary rozdzielić; idąc w stronę genologii multimedialnej najpierw przez gatunki, potem przez rodzaje.

I. W stronę multimedialnej teorii gatunku

Czym jest gatunek? Jest powtarzalną kombinacją chwytów – decydujących o kompozycji (morfologii) tekstu, podporządkowanych jakimś celom komunikacyjnym i zdeterminowanych przez materiał¹⁰ oraz technikę przekazu (medium).

Wstępnych uzgodnień domagają się kwestie:

- a. powtarzalności kombinacji chwytów,
- b. celów komunikacyjnych,
- c. uzależnienia gatunku od techniki przekazu.

Powtarzalność jest potencjalną cechą każdej kombinacji chwytów. Zdecydowanej większości form komunikacji międzyludzkiej uczymy się naśladowując, czyli powtarzając kierujące nimi reguły. Gatunek (także artystyczny) ma genezę edukacyjną, niezależnie od tego, czy jest to autoedukacja „na wycucie”, czy korzystanie z instrukcji typu „Word krok po kroku”, „Jak nawiązać znajomość w pociągu”, „Jak napisać scenariusz filmowy”. Reguł komunikacji można się uczyć dlatego, że nie ma form niepowtarzalnych (niepowtarzalne są teksty). Bez mechanizmów naśladowania (adaptacji, pastiszu, trawestacji, przekładu) trudno by było sobie wyobrazić istnienie gatunków.

Czy to znaczy, że z każdego tekstu mogą zostać wygenerowane reguły gatunku? Tak, i to jest jedna z tez mojego szkicu. Zazwyczaj mamy do czynienia albo z hipotetycznym „pratekstem”, albo z grupą tekstów wzorcowych (zwłaszcza w dziejach odmian gatunkowych np. powieści), ale źródłem gatunku może być tekst konkretny. Choćby fragment *Poloneza* Rajnolda Suchodolskiego:

Kto powiedział, że Moskale
To są bracia nas, Lechitów,
Temu pierwszy w łeb wypalę
Przed kościołem Karmelitów.

Malarzy i Poetów” 1999 nr 4, s. 32). W mojej propozycji ważne są wszelkie postaci multimedialności, poczynając od tego, co twórcy poetyki historycznej nazywali pierwotnym synkretyzmem.

^{10/} Pojęcia z kręgu wiedzy o literaturze oraz innych przejawów artystycznej inwencji człowieka, takie jak „chwyt”, „kompozycja”, „morfologia”, „tekst”, „przekaz” „materiał” traktuję tu jako w pełni odpowiednie również dla opisu tekstów nieartystycznych: w tym sensie kompozycjami będą nie tylko symfonie, sonety, horrory czy instalacje plastyczne, ale także mapy, podęczniki, regulaminy musztry, toasty, konferencje prasowe, nabożeństwa itd.

Balcerzan W stronę genologii multimedialnej

Dobroci krakowskich przyjaciół, a osobliwie Stanisława Balbusa zawdzięczam posiadanie cyklu trawestacji tego czterowersza – napisanych przez Wisławę Szymborską¹¹. Trawestacje owe, zwane moskalikami, zachowują składniową, rytmiczną i znaczeniową konstrukcję przytoczonej całości (w sposób bardziej rygorystyczny niż limeryki, a nie mniej niż biografioły), zarazem sztydzą z sarmackiego „celu komunikacyjnego”, a że pisanie moskalików staje się w stolicy Małopolski faktem społecznym, śmiało możemy mówić o nowym gatunku. Kilka próbek:

Kto powiedział, że Łotysze
używają ludzkiej mowy,
z listy zdrowych go wypiszę
pod murami Częstochowy.

Kto powiedział, że Murzyni
korzystają czasem z wanny,
tego chromym się uczyni
pod katedrą Marii Panny.

Kto powiedział, że się Czukcze
Rozmnażając łączą w pary,
Tego kres wiwatem uczczę
Na schodach poznańskiej fary.

Kto rzekł, iż Aborygeni
Wiedzą, co to mrok, co ranek,
Ten istnienia formę zmieni
Pod klauzurą urszulanek.

(Dwa ostatnie moskaliki nie są już autorstwa Noblistki, mają genezę wielkopolską).

Moskaliki zasługują na uwagę jako gatunek *in statu nascendi*, formujący się na naszych oczach, modyfikowany (cóż, że w celach zabawowych?) tu i teraz¹². Trawestacja okazuje się zaledwie środkiem: celem jest rozwój gatunku, w którym powinny ocalić ślady pierwowzoru tak, by pozwoliły na identyfikację kolejnych realizacji jako – wciąż – wiernych normie moskalikowej i jednocześnie „nie przeszkadzały” autorom w podejmowaniu nowych zadań i wypróbowywaniu nowych conceptów. Już dziś nakazy „kanonu” (a za taki trzeba uznać cykl Szymborskiej) zostają kolejno „zdradzane”: zamiast nazw narodowości pojawiają się w pierwszym

^{11/} W chwili gdy piszę ten szkic, cykl moskalików W. Szymborskiej nie ukazał się jeszcze drukiem.

^{12/} „Czy wie Pan, że autorami nazwy gatunkowej «moskalik» jest Joanna Szczęsna i ja? – pisał do mnie niedawno w «liście elektronicznym» Michał Rusinek. – Tak wymyśliliśmy dla potrzeb korespondencji emailowej (subject: moskaliki)”.

Szkice

wersie nazwiska realnych postaci, miejscem kaźni bywa niekatolicka przestrzeń kultu religijnego lub katolicka, ale niepolska, niekiedy jest to *sacrum* sztuki; rozchwiewa się także zasada przypisywania bohaterom cech neutralnych; transformacje w ograniczonym zakresie obejmują kształt wierszowy tekstu, rym żeński bywa zastępowany męskim. A moskalik nadal pozostaje moskalikiem.

Oto przykłady „liberalizacji” norm w tekstach Michała Rusinka, Stanisława Balbusa i moich:

Kto powiedział, że Rusinek
Ma stosowną ilość nerek,
Ten nie wstanie już z roślinek
W oranżerii sakrekerek.

Kto śmie rzec, że Kołakowski,
Da się czytać do poduszki,
Temu wyrwę wszystkie włoski
W takt kantaty S. Moniuszki.

Kto powiedział, że Balcerzan
To poeta mocny w pysku,
Ten zostanie w mig obrzezan
Pod cerkiewką w Wołkowysku.

Kto powiedział, że w Balbusie
Jest rozsądku choćby gram,
Tego spalę w autobusie
Na parkingu pod Notre Dame.

Skoro gatunkiem jest skład zasad organizacji tekstu, zatem należałoby postawić znak równości między morfologią a gatunkiem, co oznacza identyczność „bycia tekstem” i „bycia w gatunku”. W perspektywie teoretycznej nie ma mowy o utworach pozagatunkowych, tracą sens pojęcia „gatunków mieszanych”, hybrydalnych itp. – wszystkie są jednym i tym samym: kombinacjami chwytów.

Inaczej w perspektywie historycznej¹³. Tu z kolei o aktualizacjach i zróżnicowaniach gatunkowych decyduje drugi czynnik – wyróżniony w definicji: c e l e k o - m u n i k a c y j n e, czyli świadome i (lub) nieświadome motywacje zachowań

^{13/} W momentach schyłkowych oraz przełomowych – jak moment obecny – dochodzi do kolizji między myśleniem teoretycznym a emocjami wznieczanymi przez historię. Nierzadko historia wydaje się jawną niesubordynacją wobec teorii, a teoria – czystą spekulacją, co u rozczarowanych, „niepocieszonych i chwiejnych” (Zbigniew Herbert) wyzwała gest odrzucenia teorii (lub, jak obecnie, gdy kwestionuje się „wielkie narracje”, odrzucenia lub pomniejszenia historii). Nie przynosi to wszak ukonien, raczej wzmacnia poczucie zamętu, skłania do wiary w zagładę gatunków.

Balcerzan W stronę genologii multimedialnej

w przestrzeni kultury. Cele komunikacyjne stanowią podstawę ewoluujących systemów wartości; mam na myśli zwłaszcza słynne „wótnne systemy modelujące” oraz ich przymierza i splątania w poszczególnych czasoprzestrzeniach kultury. Ale także cele tematyczne, ideologiczne itp.

Tutaj pora ujawnić – ukrywany dotąd – najtrudniejszy (niemalże wstydlivy) problem genologii: jak – i czy w ogóle można – odróżnić chwytty gatunkotwórcze, decydujące o kształcie całości tekstowej, od chwytów stylistycznych, retorycznych, należących do porządku języka (potocznego, poetyckiego, widowiskowego, filmowego)?

Otóż takich rozróżnień przeprowadzić się w teorii nie da. Jurij Łotman napisał o pewnej odmianie prozy nowoczesnej, że każde dowolne, sąsiadujące ze sobą słowa, mogą być metaforą. Obserwację tę chciałbym poszerzyć – obejmując nią wszelkie chwytty. Potencjalnie każda wyróżnialna cecha tekstu (zarazem też i języka) stanowi chwyt komunikacyjny. O tym, że pewne cechy „stają się” chwytami komunikacyjnymi, a pewne chwytty komunikacyjne „stają się” chwytami genologicznymi, decyduje moment historyczny oraz dominujące w nim cele. Tu słowo „stają się” oznacza „są postrzegane jako”.

Nie wystarczy, by podobieństwa form były rozpoznawalne – w naśladownictwach, trawestacjach i modyfikacjach polemicznych. Muszą pojawić się dodatkowe powody, by pozornie amorficzne twory, zagadkowe UFO literackie czy muzyczne, jakaś, powiedziałyby Bolesław Leśmian, „mgła nierozeznawka”, dały się ująć w kategorii genotypu. A przecież z biegiem czasu „bunt się ustatecznia” i zachowania komunikacyjne, postrzegane kiedyś jako amorficzne, stają się modelami form zniewalających (syndrom *Ferdydurke*).

Konfiguracje celów (czyli konwencje kultury) powodują, iż pewnych modeli – z jakichś względów, w jakiejś sytuacji – użytkownicy mowy nie reprodukują, albo faktyczna powtarzalność pewnych form zostaje przeoczona, a dostrzeżona – nie ma nazwy, a nazwana – może otrzymać sygnaturę niegenologiczną, sytuującą się w jakimś innym porządku kultury.

Swego czasu znawcy poetyckiej współczesności zrekonstruowali reguły morfologiczne czterech odmian monologu lirycznego w okresie międzywojennym: 1. tekst, w którym „główny czynnik konstrukcyjny stanowiło z e s t a w i e n i e”; 2. utwór, w którym „głównym czynnikiem motywującym bieg wypowiedzi jest ukierunkowany strumień aktywności percepcyjnej «ja»”; 3. „potraktowanie wypowiedzi jako swego rodzaju i m i t a c y j n e g o o d p o w i e d n i k a s w o b o d n e g o b i e g u s k o j a r z e ń”; 4. „mechanizm rozwijania tekstu, w którym rola główna przypada o p e r a c j o m d o k o n y w a n y m n a z n a c z e n i a c h w p r o w a d z a n y c h s ł ó w i w y r a z e ń”¹⁴. Mimo iż owe morfologie noszą wszelkie znamiona gatunku, ba: są genologicznie wyrazistsze od takich „uznanych” gatunków, jak pieśń czy elegia, to jednak –

^{14/} Wstęp (do): *Poezja polska okresu międzywojennego*, wybór i wstęp: M. Głowiński, J. Stawiński, przypisy opracował J. Stradecki, cz. I, Wrocław 1987, s. LXVI-LXXIX.

Szkice

w znacznej mierze z powodu braku lapidarnych nazw – nie dostały się one dotychczas do nomenklatury genologicznej, nie zostały zaszeregowane gatunkowo: wciąż są „w drodze”.

Rzecz w tym, iż gatunki potencjalnie tkwiące w „mrowiu” tekstów nie mogą zostać zaktualizowane wszystkie naraz. Jeżeli każda kombinacja chwytów może zostać „wyzwolona z fenotypu”, by – przeniesiona w przestrzeń genotypu, włączona w obyczaj czy modę – być zauważoną oraz zaakceptowaną jako nowy gatunek (ewentualnie nowa odmiana gatunkowa), to w historii świadomości każdej epoki muszą funkcjonować mechanizmy selekcji – ocalające pragmatyczny wymiar genologii, czyli jej zdolność do klasyfikacji zjawisk.

Trzecim ważnym elementem w definicji gatunku są *m e d i a* (p r z e k a ż - n i k i) czyli u r z ą d z e n i a k o m u n i k a c y j n e o skomplikowanej typologii wewnętrznej, zróżnicowanej historycznie, kulturowo, technologicznie, funkcjonalnie, a nade wszystko hierarchicznie. Media nie są urządzeniami emocjonalnie obojętnymi dla użytkowników; przekaznik bywa nie tylko (jak chciał Marshall McLuhan) utożsamiany z przekazem, ale i z – wartościowanym dodatnio lub ujemnie – typem więzi międzyludzkiej (z tego też względu, jak sądzę, Roman Jakobson komentując swój schemat aktu komunikacji podkreślał, że „kontakt” należy rozumieć jako „fizyczny kanał i psychiczny kontakt między nadawcą i odbiorcą”)¹⁵. Wymiana urządzeń komunikacyjnych budzi u jednych radosną euforię (futuraści), rodzi triumfalne wizje postępu cywilizacyjnego, który oznacza postęp komunikacyjny, czyli nowy głos dla „nowych ust” ludzkości (Tadeusz Peiper), innych nastraja nostalgicznie i każe potępiać nasze zdrady mediów starszych, jakby szlachetniejszych, bardziej „ludzkich”. W *Elegii na odejście pióra, atramentu, lampy* Zbigniew Herbert nazywa wzgardliwie długopisy „glupiopisami”; choć papier ze śladami długopisu może stać się niebawem symbolem komunikacji „prawdziwszej” niż np. internetowa... Nie trzeba szukać przykładów wyłącznie w manifestach Peipera i liryce Herberta. Mówię o rzeczach powszechnie doświadczanych i komentowanych – także w naszym środowisku.

„Wysłałem do Ciebie ostatnio list normalną pocztą – komunikuje mi elektronicznie Jerzy Święch – żebyś zafascynowany e-mailem, buszujący po Internecie [tu mocno przesadził – E.B.] – nie zapomniał, że istnieją też (na szczęście) inne sposoby i formy korespondencji, bardziej ludzkie. Ściskam, Jurek”.

Zapis jakże odmiennej postawy otrzymałem niemalże w tym samym czasie (sierpień 1999) w elektronicznym liście debiutującej e-mailowo Anny Legeżyńskiej:

„To niezwykle, jak wiele nowych wrażeń i odkryć psycholingwistycznych wynika z tej formy komunikacji! Trochę jak pisanie pamiętnika, a trochę telegramu”.

Lecz jednocześnie w tym samym liście pojawiła się (równie dla naszych czasów charakterystyczna) odmowa korzystania z medium zwanym „automatyczną sekre-

^{15/} R. Jakobson *Poetyka w świetle językoznawstwa* (tłum. K. Pomorska), w zbiorze tegoż *W poszukiwaniu istoty języka* wybór, red. naukowa i wstęp M.R. Mayenowa, t. 2, Warszawa 1989, s. 81.

Balcerzan W stronę genologii multimedialnej

tarką”: i tu, proszę zwrócić uwagę, wkracza znamienne przeciwstawienie temu, co „ludzkie” (w mediach), tego, co „nieludzkie”.

„Oczywiście wiem, że sekretarka mówi Twoim głosem, niemniej pozostaje wrażenie jakiejś symulacji ludzkiego kontaktu. Zatem wybaczyć, że tej maszyny nie polubię”.

Z tej samej serii list Wiesławy Wantuch: „Czy mogę prosić o adres e-mailowy Stanisława Balbusa, bo nie cierpię sekretarek, które mówią męskim głosem (w szczególności automatycznych) i przyrzekłam sobie nie odzywać się do nich”.

Skomplikowanie ocen i emocji ma powody zarówno czasowe (historyczne), jak i przestrzenne (ontologiczne), wynikające z trudnej do usystematyzowania różnorodności sposobów istnienia mediów. Przekaznik może być wszak naturalny (żywa mowa, śpiew) i sztuczny (fotografia, słowo drukowane), może stanowić jedność z nadawcą i tekstem (improwizacja autorska), albo służyć emisji tekstów oddzielonych od nadawcy, utrwalonych w jakimś materiale (malowidło, płyta kompaktowa, film); możemy posługiwać się jednym typem znaków (rękopis) i splotami wielu kodów (spektakl operowy), aż do sprzężenia kilku przekazników (telewizyjna transmisja „na żywo” festiwalu piosenki)¹⁶; niejednakowy status mają także media różnicujące się ze względu na bezpieczeństwo oraz niebezpieczeństwo udziału w zdarzeniu komunikacyjnym (spektakl, wiec, i – niech to zabrzmi groźnie – corrida, msza satanistyczna, publiczna egzekucja).

Tych komplikacji (uczuciowych i typologicznych) wcale nie potęguje – o dziwo! – wprowadzony do labiryntu multimedialnego g a t u n e k. Przeciwnie, kojąco łagodzi napięcia.

Z genologicznego punktu widzenia przekaznikiem (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). Kino (nieme, czarno-białe, barwne), radio, telewizja dostarczają licznych przykładów. Niektóre urządzenia, funkcjonujące wedle odmiennych receptur, ale służące tym samym gatunkom, są – niezależnie od wielu nazw – jednym i tym samym przekaznikiem. Czy płyta gramofonowa, płyta adapterowa, kasetka, dysk – to wciąż to samo medium? Pierwszy wynalazek umożliwiający utrwalanie oraz wielokrotne odtwarzanie w niezmiennalnej wersji dźwiękowej jednorazowych i znikających przedtem bezpowrotnie tekstów fonosfery (śpiew, koncert, recytacja, oracja) był jednocześnie wynalazkiem nowego gatunku komunikacyjnego, a mianowicie n a g r a n i a. Jest to gatunek ewoluujący. Tu ewolucja przebiegała od zamknięcia do otwarcia tekstu, a wiec od utrwaleń sugerujących idealny, pozaczasowy, wyczyszczony z wszelkich przypadków zapis koncertu muzycznego – do zapisów „reporterskich”, które pozwalają słyszeć to, co niemuzyczne, a jednak obecne w koncertującym świecie:

^{16/} W 1968 r. interesującą próbę uporządkowania kodów oraz przekazników przedstawił U. Eco w książce *Pejzaż semiotyczny* (polski przekład A. Weinsberga, z przedmową M. Czerwińskiego, Warszawa 1972).

Szkice

Brzęk potrąconej szklanki, czysty, nie zatarty
przez gwar, dym i oklaski klubu w Kopenhadze
gdzie trzydzieści lat temu nagrywa standardy
trio Billa Evansa: albo ten w zasadzie

niesłyszalny, gdy muzyk siedzi na estradzie,
a w nagraniach wyraźny, po swojemu czysty,
metalowo-cielesny szmer, gdy po podkładzie
strun przesuną się ściśle palce gitarzysty

Pisze Stanisław Barańczak w wierszu *Hi-Fi*¹⁷, i tak, w tym samym wierszu komentuje nową konwencję nagrań:

[...] Dziś dyski
każą czy pozwalają słyszeć, co przez długi

czas wyluminał prymityw taśm i płyt: pomruki
dyrygenta, przyświsły fletu, czy pacnięcie
struny o gryf – bez żadnej muzycznej zasługi
szemrane towarzystwo szmerów i bezdźwięcznie

wtrącających się w każdym takcie czy momencie
zgrzytów życia. Techniczny postęp? Szło o podsluch
muzyki.

Ewolucja gatunku „nagranie” ukazuje, jak w granicach tego samego medium pewna cecha tekstu, zdawać by się mogło, statyczna, zostaje nagle skontrastowana z inną cechą i – uwyraźnia się jako chwyt wobec chwytu.

Lecz jeżeli wyróżnik gatunkowy ułatwia porządkowanie przekazańników, to jednocześnie wyróżnik medialny zagraża czystości gatunkowych wyodrębnień. Stajemy w obliczu nadmiaru, wobec klęski urodzaju nazw. Czy walc i walc nagrany na dysku to są dwa różne gatunki? A powieść i jej ekranizacja? A jakie zaszeregowania byłyby poprawne genologicznie, gdybyśmy musieli gdzieś „umieścić” liryk Przybosia pt. *Słowik*, który poznajemy z płytowego nagrania recytacji autorskiej?

Odpowiedź na tego rodzaju pytania wymaga wyróżnienia dwóch obszarów: w jednym grupują się gatunkowe *s z e r e g i m o n o m e d i a l n e*, w drugim *p o l i m e d i a l n e*.

Szereg monomedialny tworzą gatunki wykorzystujące możliwości jednego urządzenia komunikacyjnego, które – zgodnie z omówionymi już kryteriami – może być technicznie jednorodne (pismo) lub łączące rozmaite techniki (opera).

W żadnym szeregu monomedialnym gatunki się nie dublują; tworzą natomiast serię metonimiczną, czyli pozostają względem siebie w stosunku – mniej lub bar-

^{17/} Z tomu *Chirurgiczna precyzja. Elegie i piosenki z lat 1995–1997*, Kraków 1998, s. 21–22.

Balcerzan W stronę genologii multimedialnej

dziej odległej – styczności. „Odległa styczność” (choć pachnie oksymoronem) jest realnością każdej serii. Im więcej chwytów powtarza się w danych gatunkach, a także im bliższe są ich cele komunikacyjne, tym mniejsza jest między nimi odległość (i odwrotnie). Tak więc w serii form genologicznych, rozwijających się za pośrednictwem medium mowy – gatunkami bliskimi są nowela i opowiadanie, a gatunkami dalekimi opowiadanie i aforyzm, ale skoro opowiadanie i aforyzm należą do tego samego porządku metonimicznego, są one, mimo znacznej odległości, styczne.

W szeregach polimedialnych – odwrotnie – nie ma gatunków dalekich i bliższych, łączy je bowiem – oraz różnicuje – stopień podobieństwa. Wszelkie układy polimedialne w świecie gatunków są związkami metaforycznymi: tutaj jeden gatunek (np. film fabularny) może być mniej lub bardziej wiarygodną metaforą innego gatunku (np. powieści).

Komentowany tu wcześniej mechanizm działań naśladowczych (pastiche, pastisz, trawestacja itd.), które to działania pozwalają gatunkom odnawiać się w kolejnych realizacjach tekstowych, funkcjonuje wyłącznie w szeregach monomedialnych. Natomiast w zbiorach polimedialnych każde z wymienionych tutaj pojęć trzeba ująć w cudzysłów. (Nie znaczy to wszak, iżby w systemie kultury podobieństwo form było czymś „gorszym” od ich przyległości: to są po prostu inne odniesienia: równie ważne).

Proponowane tutaj rozróżnienie okaże się przydatne także w rozważaniach na temat rodzajów.

2. W stronę multimedialnej teorii rodzajów (czyli paradygmatów)

Czy kategoria rodzaju ma odniesienia mono- czy polimedialne? Literaturoznawca byłby skłonny sądzić, iż glos rozstrzygający mają w tej kwestii cele komunikacyjne, które każą przestrzegać jednorodności mediów, a zatem wspierają odmianę monomedialną (dodatkowo ograniczoną do form artystycznych). Wszak osobno formują się rodzaje literackie, osobno filmowe i...

... natychmiast „zaczynają się schody”. Oto w obszarach nieliterackich (nie tylko w aktach mowy) rozpoznawane są – kontynuacje? linie równoległe? – literackich paradygmatów rodzajowych (liryki, epiki, dramatu), acz okazują się one niepełne i zdeformowane. Niektóre szkoły muzykologiczne znają lirykę jak rodzaj muzyki, lecz już dramat traktują jako kategorię gatunkową i – obywają się bez epiki¹⁸. Z kolei w szkołach filmoznawczych¹⁹ akceptowane są, owszem, trzy klasyczne rodzaje literackie, ale „dramat”, „film epicki” oraz „film liryczny” są tu nazwami gatunków, podczas gdy rodzaje filmowe (film fabularny – film dokumentalny) okazują się paradygmatami eksponującymi inne opozycje, obecne w sztuce słowa (literatura – literatura niefikcyjna) i (mocą zwyczaju) traktowane przez literaturoznawców jako kategorie o niejasnej aktywności genologicznej.

^{18/} Zob. *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński [i in.], Warszawa 1968.

^{19/} Zob. M. Hendrykowski *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.

Szkice

Pokonywanie barier monomedialnych, czyli równouprawnienie przyległości i podobieństwa form, co pozwalałoby mówić o polimedialnych rodzajach (jak wspomniana tu liryka w literaturze i muzyce), ma uzasadnienie dwojakie: archaiczne oraz futurologiczne. Archaiczne, gdyż jest to próba wskrzeszenia pamięci o polimedialnych prapoczątkach epiki, liryki i dramatu. Futurologiczne, bowiem izolacja literatury jako faktu monomedialnego, spowodowana wynalazkiem Gutenberga, staje się poważnie zagrożona w epoce upowszechnienia Internetu.

Nie jest tak, iż kultura słowa ma zostać wyparta przez kulturę obrazu (to pro-
ducto się nie sprawdza); prawdopodobnie przekazy polimedialne staną się powszechną normą komunikacyjną, potrzebne będą nowe typologie (nowe autointerpretacje globalnych dążeń kultury). Trzeba jednak pokonać opory głęboko zakorzenione w tradycji genologicznej.

Podział na rodzaje zawsze jest próbą sprowadzenia różnorodności komunikacyjnej kultury do elementarnej typologii, łączącej maksimum form i celów w minimum paradygmatów tak, by każdy paradygmat zachowywał optymalną zgodność między naczelnym celem a wybranymi cechami wypełniających go form.

Rodzaje genologiczne należą do rzeczywistości paradygmatów. Rodzaje są paradygmatami. Paradygmaty (rodzajowe, periodyzacyjne, nacechowane światopoglądowo czy ideologicznie itd.) porządkują zjawiska kultury wedle kryteriów najróżnorodniejszych, ale zgodnie z powtarzającą się procedurą.

Zajmujące tutaj nas paradygmaty rodzajowe usiłują ocalić pozycję ahistoryczną – apelując do wartości odwiecznych; a nie są tak naprawdę uniezależnione od historii. Tu nie ma rozwiązań „jedynie słusznych”, gdyż – patetycznie mówiąc – człowiecza natura i kultura są tak bogate, że wystarczy podstaw „równie słusznych” dla wielu typologii równoległych, nieklasycznych, które albo są uzupełnieniami klasycznej triady (o rodzaj satyryczny, dydaktyczny czy autoteliczny), albo translokacjami z gatunku do rodzaju (powieść jako nowy rodzaj literacki)²⁰.

U podstaw każdej typologii paradygmatycznej znajduje się jakaś opozycja binarna (typu: rozum – uczucie, fikcja – autentyk, głos – pismo, wiersz – proza, monolog – dialog, asceza – obfitość, umiar – nadmiar, męskie – żeńskie *etc.*). Żadna z tych lub tym podobnych opozycji nie jest wspierana przez praktykę komunikacyjną – całkowicie oraz bezapelacyjnie; natychmiast pojawiają się herezje i hybrydy, co skłania do wyjścia poza binarność w stronę typologii trzy- i więcej – składnikowej, przy czym każdy nowy składnik wnosi dodatkowe „zanieczyszczenia” klasyfikacyjne.

Rodzajowe typologie genologiczne funkcjonują zarówno jako opozycje binarne, jak i złożone z trzech lub większej liczby składników.

Układ liryka – epika – dramat jest typologią, której podstawę stanowią dwie opozycje: monolog – dialog oraz fabularność – niefabularność. Opozycja pierwsza każe przeciwstawiać rodzaje oparte na monologu (epika i liryka) dramatowi jako

^{20/} Zob. H. Markiewicz *Główne problemy wiedzy o literaturze, Prace wybrane Henryka Markiewicza*, red. S. Balbus, t. 3, Kraków 1996, s. 151–185 (tu szczegółowa bibliografia).

Balcerzan W stronę genologii multimedialnej

rodzajowi dialogowemu. Opozycja druga zmienia konfigurację: po jednej stronie mamy epikę i dramaty (rodzaje fabularne), po drugiej lirykę (rodzaj niefabularny).

By nie zawęzić pola obserwacji do literatury – pokażmy wariantowość typologii rodzajowej na przykładzie filmu. Janusz Sławiński widzi w filmie jeden rodzaj podstawowy (film fabularny)²¹; Marek Hendrykowski pisze o dwóch rodzajach filmowych (film fabularny – film dokumentalny);²² w tym ujęciu film animowany staje się odmianą filmu fabularnego (gorzej z animowanym filmem oświatowym). Gdybyśmy jednak przyjęli jako podstawę podziału postaci: główny nośnik znaczeń – wyodrębniłyby się trzy rodzaje filmowe: jeden skupiałby filmy aktorskie (człowiek gra „nie-siebie”), drugi – filmy dokumentalne nieinscenizowane (człowiek „gra” siebie), trzeci – filmy animowane (postać filmową „grają” atrapy). W tej perspektywie można bronić triady rodzajów filmowych – jako jednej z wielu prób typologicznych.

Rodzaje utrwalone w genologii dzielą z innymi paradygmatami tę samą ułomność, która polega na niejednakowej „zgodzie” z faktami kultury. Są one bowiem – zawsze – rezultatami jej globalnej autointerpretacji.

W dziejach teorii rodzajów, zwłaszcza literackich, rodzajami były te paradygmaty, które zostały zgłaszane do listy rodzajów. Nad funkcją dominowała nazwa. Tymczasem w typologii rodzajowej – w praktyce – partycypują paradygmaty, których nie nazwano rodzajami, choć od rodzajów niczym się nie różnią. Wszak od dawna triadę rodzajów literackich zastępuje (skrycie?) opozycja „proza – poezja”, która w znanej interpretacji Michaiła Bachtina jest nie tylko opozycją kodów, ale także przypisanymi im wartości komunikacyjnych. Zatem próby typologii rodzajowych w obrębie genologii multimedialnej nie powinny być oceniane bardziej restrykcyjnie niż to, co znamy z teorii rodzajów literackich czy filmowych, a także z dziejów innych paradygmatów kultury.

Jedną z²³ takich prób pragnę (na koniec) przestawić. Zastanawiałem się niedawno nad perspektywami Nowej Genologii – obejmującej swym zasięgiem artystyczne, paraartystyczne i nieartystyczne formy komunikacji piś-

21/ *Słownik terminów literackich*, s. 158–159.

22/ M. Hendrykowski, *Słownik...*, s. 63–64 i 88.

23/ Powiadam „jedną z” nie dla osłony przed wątpliwościami, lecz dlatego, że im większa różnorodność form chcemy poddać zabiegowi typologizacji, tym większe prawdopodobieństwo porządków konkurencyjnych. M.in. paradygmatem nie uwzględnionym, a w pełni realnym i ważnym, „rodzajowym” oraz multimedialnym, ogarniającym teksty z różnych kanałów i tworzyw, jest „klasa sztuk fabularnych”, opisana przez Jerzego Ziomka w rozprawie *Powinowactwa przez fabułę* (w zbiorze tegoż autora: *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980, s. 7–101). Niejedna teoria dotycząca dzieł fabularnych nie budziłaby tylu protestów i nieporozumień, gdyby jawnie przyznawała się do swych wieloprzekąźnikowych odniesień; głośna kiedyś „socjologia powieści” Lucien Goldmanna, mocno w Polsce atakowana za lekceważenie swoistości „tego, co powieściowe”, była w istocie socjologią całej „klasy sztuk fabularnych”, czyli w równej mierze socjologią dramatu, filmu, reportażu itd.

Szkice

m i e n n i c z e ²⁴. Dziś sędzę, że wyróżnione przeze mnie paradygmaty przekraczają monomedialne granice piśmiennictwa (czy mowy) i mogą być traktowane jako rozwijające się równoległe w innych kodach i mediach. Wbrew obyczajom utrwalonym w genologii – podstawą proponowanej systematyki (*quasi-rodzajowej*) nie będą twory zamierzchłe, najpierwsze, bo nie ma powodów, by bezustannie szukać modeli w najciemniejszych komnatach archiwum kultury; moimi modelami są trzy gatunki zrodzone w komunikacji ery nowożytnej, do dnia dzisiejszego aktywne zarówno w sztuce wysokiej, jak i w obiegach potocznych, i co istotne: są to formy pochodzące z pogranicza sztuki i niesztuki. Owe gatunki modelowe to

esej – reportaż – felieton.

Ich cechy konstytutywne, wyróżniające reporterskość, eseistycznąność i felietonowość, uobecniają się nie tylko w tekstach, które są gatunkowo reportażami, esejami lub felietonami²⁵. Owe jakości dają o sobie znać we wszelkich stanach i procesach semiosfery, pojawiają się w mowie pisanej i ustnej, w obrazie i dźwięku, a ich fundamentalne właściwości można rozpoznać niezależnie od przyjętej nomenklatury genologicznej. W słowniku terminów filmowych, podobnie jak w leksykonach sztuki radiowej czy telewizyjnej, nie dziwi dziś reportaż, felieton i esej. Sprzyja to bez wątpienia podjętej tu próbie wykroczenia poza monowstronę polimedialności. Ale z faktu, że nie znają tych gatunków leksykony muzyki czy malarstwa wcale nie wynika, iż w muzyce, malarstwie, architekturze *etc.* nie działają energie, które uformowały reportaż, felieton i esej. Mam tu na myśli zarówno swoistości konstrukcyjne, jak i t r e ś c i i m p l i k o w a n e, składające się na wizerunek podmiotu, określające (za każdym razem zdecydowanie inaczej) stosunek „ja” wewnątrztekstowego do świata, do kodu kultury, wreszcie do publiczności. Dominacja ambicji felietonowych, ukierunkowanie reporterskie oraz żywioł eseistyczny są – by tak rzec – fenomenami hermeneutycznymi²⁶, tworamiz pogrnicza

^{24/} E. Balcerzan *Nowe formy w pisarstwie i wynikające stąd porozumienia*, w: *Humanistyka przelomu wieków*, red. J. Kozielski, Warszawa 1999, s. 358–380.

^{25/} Nie sposób w tym miejscu zrezygnować z pomocy Hermanna Hessego i jego pamfletu na „epokę felietonu” (*Gra szklanych paciorków*, tłum. M. Kurecka, Poznań 1971, s. 17 i nast.), który ujawnia podatność tego gatunku na zabieg – nazwijmy to tak – wielkiej amplifikacji; podobne amplifikacje znane są dziejom reportażu (Nowa Rzeczowość, literatura faktu, pogranicze powieści, kariera autentyku *etc.*) oraz próbom poszerzenia granic esaju (teza o eseizacji powieści).

^{26/} „Estetyka musi roztopić się w hermeneutyce”, głosił Hans-Georg Gadamer w artykule *Rekonstrukcja i integracja jako zadania hermeneutyczne* (tłum. M. Łukasiewicz), w: *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec. Antologia*, wybrał, opracował i wstępem opatrzył H. Orłowski, Warszawa 1986, s. 19. Nie jestem entuzjastą tej idei, ale niekiedy, w wyznaczaniu szerokich obszarów komunikacyjnych, założenie o – tymczasowym – „roztopieniu się” estetyki bywa przydatne.

Balcerzan W stronę genologii multimedialnej

estetyki i anestetyki²⁷: łatwo przenikają z kodu do kodu, z przekaźnika do przekaźnika. W zróżnicowanych przebiegach komunikacyjnych mogą się one uobecnić i określać kształty oraz sensy poematu (który czytamy jak esej), zbioru nowel (które spełniają wymagania reportażu), traktatu filozoficznego czy dramatu (które sięgają po atrakcje felietonu)²⁸. Każdy z zajmujących nas tutaj porządków może odczuwać się w mowie sejmowej, w poradniku dla grzybiarzy, w spektaklu teatralnym, w serialu telewizyjnym, i może decydować o charakterze koncertu gwiazdy rocka, „aurze” instalacji plastycznej, treściach dzieła architektury itd. Tak oto spotykamy się już nie z gatunkami, ale z paradygmatami *quasi*-rodzajowymi.

Charakteryzując *quasi*-rodzaje multimedialne nie dążę do pełnej harmonii, jakiegos „piekła porządku” (Szyborska); tu nie wystarcza enumeracja „wyznaczników”. Paradygmat oznacza zarówno współdziałanie cech, jak i dynamiczne kolizje wewnętrzne, nieodzwonne napięcia między sprzecznościami.

Podstawowym dylematem tekstów powstających w i n t e n c j i r e p o r t e r s k i e j jest – manifestowana jawnie lub ukryta – sprzeczność między dwoma przeświadczeniami. Jedno zakłada bezsporne istnienie rzeczywistości obiektywnej, faktycznej, która zawiera w sobie – o sobie – komunikowalną prawdę (a „jedynie prawda jest ciekawa”); drugie jest skażone podejrzeniem, iż na drodze od faktu do tekstu prawda ulega wielorakim deformacjom, „słowo kłamie głosowi, a głos myślom kłamie”, w związku z czym „reportaż” (czy „raport”) wymaga przeciwdziałania entropii.

Elementarną postacią tekstu, który odpowiada intencji reporterskiej, jest k o m u n i k a t (w dziennikarskim języku m a t e r i a ł), powiadomienie o faktycznym stanie rzeczy. I on bywa oskarżany o fałsz lub niemożność komunikacyjną. Dramatyczne problemy rodzą się w chwili, gdy „stan rzeczy” pojmujemy nie tylko jako faktyczność podległą deskrypcji, ale także jako sytuację wśród praw sterujących faktami. W kręgu intencji „reporterskich” funkcjonują konstrukcje o zróżnicowanym stopniu złożoności: serwis informacji agencji, telewizyjny zapis zdarzeń, ekspertyza biegłego w procesie sądowym, studium o inteligencji małp, praca z historii myśli politycznej, a nadto wszelkie warianty sztuki werystycznej, naturalistycznej, realistycznej (malarstwo portretowe, rodzajowe, historyczne), zmagającej się wciąż od nowa z pokusą *mimesis*.

Najtrudniej owo dążenie rozpoznać w muzyce. Lecz np. kompozycje muzyki programowej, współpracującej ze słowem (choćby poprzez tytuł np. poematu symfonicznego)²⁹, podobnie jak „muzyka źródeł”, która o swych kulturowych czy et-

27/ Zob. W. Welsch *Estetyka i anestetyka*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybrał, opracował i przedmową opatrzył R. Nycz. Kraków 1997, s. 521–546.

28/ Na felietonowy charakter dramatów Sławomira Mrożka zwracał uwagę Andrzej Kijowski w *szkicu Mroźek u bram raj*, „Dialog” 1963 nr 5, s. 103–105.

29/ Tu, podobnie jak i w następnych przykładach, korzystam z sugestii, jakie pojawiły się dyskusji nad tym tekstem, przedstawionym (w wersji skróconej i nieco „brudnopisowej”) na XXIX Konferencji Teoretycznoliterackiej pt. *Genologia dzisiaj* (Cieszyn, wrzesień 1999 r.).

Szkice

nicznych rodowodach komunikuje prawdę lub nieprawdę, a także dzieła muzyki konkretnej, przekazującej naturalistyczne „reportaże z fonosfery” (nagranie śpiewu ptaków czy odgłosów morza w muzyce New Age), wreszcie opisane w *Hi-Fi* Barańczaka utrwalenia przypadkowych głosów, szmerów, hałasów, które towarzyszą koncertowi, każą pamiętać i o tym medium kultury.

Intencja reporterska (podobnie jak dwie pozostałe w naszej propozycji) jest starsza od gatunku reportażu i, rzecz jasna, od nazwy „reportaż”. Ma taką samą „odwieczną” i „ogólnoludzką” naturę jak – w tradycyjnych typologiach – epika czy komizm.

Istotą i n t e n c j i e s e i s t y c z n e j są z kolei – powiem tak za Szymborską – „pytania zadawane sobie”, przy czym najważniejszy jest w nich konflikt między autokomunikacyjną taktyką eseju a jego ambicjami socjotechnicznymi. Mam na myśli style kontemplacyjne oraz inwazyjne, z jednej strony zamyślenia, z drugiej apele skłaniające do przemyśleń, pedagogiczne perswazyje mające zachęcić odbiorcę do refleksji filozofującej (w stylu „Spróbuj raz, koteczku, mieć światopogląd” Witkacego), formy dydaktyki homilijnej, gatunki retoryki wychowawczej *etc.* Inny, równie istotny dylemat eseju wymaga wyboru między myślą idiograficzną, nakierowaną na fenomen jedyny w swoim rodzaju i niepowtarzalny, a myślą nomotetyczną³⁰. Żywiołem głównym pozostają tu powaga i odpowiedzialność, gra o człowieka (jego „ja”, „my”, „wy”), o jego *psyche*, a także „kłębiące się” dokoła mity, wiary, ideologie, filozofie, kontrowersje natury etycznej, estetycznej, metafizycznej...

Tu postacią załączkową jest s e n t e n c j a: „złota myśl”, przysłowie, aforyzm, ale także obraz (alegoria, symbol) np. religijny, ojczyźniany, klasowy itp. Efekt eseistyczny wcale nie musi wynikać jedynie z dyskursu: realizacjami tej intencji są zarówno kompozycje traktatowe, dramaty czy powieści nasycone „rozmowami istotnymi” (Witkacy), gdy bohaterowie mówią esejami (Stanisława Wyspiańskiego *Wyzwolenie*, Tomasa Manna *Czarodziejska góra*, Stanisława Lema *Głos Pana*), a zarazem wymowne kalejdoskopy obrazów, konfiguracje metafor, odpowiednio ukierunkowane organizacje świata przedstawionego, które w sposób niedyskursywny – za pośrednictwem informacji implikowanej – inspirują emocje, jakie zna esej „czysty” („ballady filozoficzne” Leśmiana, poetyckie „gry znaczeń” Witolda Wirpszy, filmy Federico Felliniego). Powoływałem się tu już na dostrzeżone przez Panofsky’ego analogie między katedrą gotycką a traktatem scholastycznym: w jednym i drugim wypadku są to szczególne postaci „eseju”. Podobnymi „esejami” nazwalibyśmy obrazy Edwarda Munka, Pabla Picassa, Jerzego Nowosielskiego.

Zwracałem już kiedyś uwagę na więź łączącą z gatunek eseju, w tym także eseju lirycznego (analizowanym przeze mnie przykładem był manifest Kazimierza Malewicza *Suprematyzm* i przemawiający cytatami oraz parafrazami zdań z tego ma-

^{30/} Znakomitym przykładem gatunku, w którym uwyrażniają się napięcia między tymi biegunami, jest autobiografia uczonego, będąca tyleż dokumentem osobistym (często paraliterackim) co sposobem zgłębienia oraz uogólniania zjawisk typowych, zob. *Historia psychologii polskiej w autobiografiach*, cz. I, red. T. Rzepa, Piła 1992.

Balcerzan W stronę genologii multimedialnej

nifestu wiersz Zbigniewa Herberta *Studium przedmiotu*)³¹ z malarstwem. Nie jest rzeczą przypadku, iż niektóre style komunikacji wizualnej (kubizm, suprematyzm, abstrakcjonizm, konceptualizm) rodzą całe bogactwo manifestów, komentarzy, ujęć filozoficznych. Rzecz by można, iż istnieje taki wewnętrzny porządek sztuki wizualnej – eseistyczny *sensu largo* – który dopomina się o esej *sensu stricto*. W tym porządku trzeba by usytuować formy muzyki poważnej (fuga), kompozycje będące projekcjami procesu myślenia oraz swoistej organizacji emocji³², bo i muzyka – zwłaszcza nowatorska – ewoluuje wespół z poświęconymi jej komentarzami i „filozofiami”, narzucając odbiorcy nie wyłącznie fizjologiczny czy „bebechowy” (Witkacy), ale rozumiejący, czyli „eseistyczny” typ recepcji.

Wreszcie i n t e n c j a f e l i e t o n o w a. Żywiołem gatunku zwanego felietonem jest język jako magazyn stereotypów; zadaniem – ich przegląd krytyczny i zdroworoządkowy, a jednocześnie zabawowy, z uwrażliwieniem na czas terażniejszy oraz jego zmienne koniunktury. Tworzywem tekstów, które nie zawsze są felietonami *par excellence*, lecz należą do paradygmatu felietonowego, są obyczaje kultury i ukryte w nich wierzenia ogółu. Chodzi o to, by je wydobyć, oświetlić, ocenić, a przy okazji zabawowo pomajsterkować w składnicach form niczych i odwyrażnionych wskutek nadużywania. Postacią najprostszą jest tu d o w c i p j ę z y k o w y, zwłaszcza – ironiczny, operujący cudzysłowem. Także inne przejawy humoru: dowcip graficzny, karykatura (Duda-Gracz), gag filmowy, burleska, wszelkie odmiany parodii – plastycznej, teatralnej, filmowej, muzycznej.

Genologia multimedialna byłaby wiedzą o normach „gry znaków”, „gry form” słownych, wizualnych, dźwiękowych, które pojawiają się w dowcipach, reklamach, kampaniach wyborczych, nie są też obce literaturze, manifestom z „przymrużeniem oka” (Juliana Tuwima *Pegaz dęba*, Stanisława Barańczaka *Pegaz zdębiał*), utworom satyrycznym, parodystycznym, rozgałęzieniom – spokrewnionego z felietonem – kabaretu (więc i poezji kabaretowej)³³, centonom, kolażom, „wiązanym” melodii, „kłaczom” postmodernistycznym, „hipertekstom”, aż do sztuki autotematycznej, która oscyluje między intencją eseistyczną a felietonową.

Spśród wielu kolizji, jakie muszą pokonywać teksty powstające w intencji felietonowej, na plan pierwszy występuje kolizja celów. Z jednej strony chodzi o zdroworoządkową interwencję w „gramatykę” komunikacji międzyludzkiej (Witold Gombrowicz). Z drugiej – o niefrasobliwą zabawę, która – w odróżnieniu od reportażu – zawiesza spór o prawdę obiektywną, a w odróżnieniu od eseju – uchyla imperatyw odpowiedzialności.

^{31/} E. Balcerzan *Kręgi wtajemniczenia. Czytelnik. Badacz. Tłumacz. Pisarz*, Kraków 1982, s. 151–153.

^{32/} Przykładem klasycznym, jakże sugestywnym w tej dziedzinie, jest esej S. Kierkegaarda *Studia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna* (tłum. A. Buchner, „Res facta” 1971 z. 4). Zob także L.B. Meyer *Emocja i znaczenie w muzyce*, Kraków 1974.

^{33/} O bliskości felietonu i kabaretu zob. E. Balcerzan *Poezja polska w latach 1918–1939*, Warszawa 1996, s. 14–30.

Szkice

Każdy z przedstawionych tu paradygmatów bywa poddawany ostrej krytyce (z perspektywy paradygmatów sąsiednich)³⁴: w moim ujęciu, rzecz prosta, żadna nazwa nie ma charakteru wartościującego.

Czy *quasi*-rodzajowa triada multimedialna ogarnia wszystkie bez wyjątku formy i teksty kultury? Niektóre wymykają się jej, zmuszają do mnożenia wyjątków od reguły, do wydzielania bytów problematycznych. Lecz tak dzieje się w genologii „od zawsze”, i nie tylko w genologii: w każdym spotkaniu modelu z empirią. Dlatego szczególnie przydatna okazuje się w słowie „multimedia” cząstka „multi-”. Jeżeli nie da się osiągnąć stanu *omnis*, pozostaje (skromniejsza) szansa porządków „większościowych” – ogarniających stan *multus*.

^{34/} Wymownym przykładem ostrej niechęci do felietonowych „kalamburzystów” są konfrontacje powagi i niepowagi w *Biesach* i innych dziełach Fiodora Dostojewskiego (rzecz godna odrębnego studium).