

Anita Has-Tokarz

KATEGORIA „GATUNKU” I „FORMUŁY” W REFLEKSJI TEORETYKÓW LITERATURY, FILMU I MEDIÓW: KORESPONDENCJE I TRANSPOZYCJE

Literatura, film oraz media elektroniczne stanowią innorodne porządki semiotyczne, różniące się między sobą rodzajem materii – czyli tworzywem, z którego zostały przygotowane, językiem – czyli systemem znaków, w którym są artykułowane, formą – czyli kształtem materialnym, który im przynależy, a także strukturą – czyli organizacją wewnątrzmaterialową. Dziedziny te wchodzi jednakowoż w rozmaite związki, tworząc skomplikowane układy wzajemnych analogii, zapożyczeń i kolizji. Afiliacje między sztuką literacką, filmem i innymi mediami charakteryzować można na wielu płaszczyznach tematycznych, często wyrażających odmienne punkty widzenia i wymagających zastosowania odrębnych metod poznawczych.

Istotnym sprzężeniem między wypowiedziami piśmienniczymi a mediami audiowizualnymi i elektronicznymi jest niewątpliwie problematyka genologiczna. Wszak teoretycy tego typu mediów tworząc wewnętrzny system klasyfikacyjny sięgnęli do kanonów wypracowanych przez literaturoznawców przyswajając sobie m.in. wskaźniki normatywne i obowiązujący na obszarze piśmiennictwa sposób porządkowania materiału. „Sztuka filmowa – komentował przed laty wskazaną tendencję Bolesław W. Lewicki – stanowi swoistą kontynuację tych pozycji kulturowych, które dawniej były wyłącznym udziałem literatury, i jeśli forma filmowa wykazuje bliskie pokrewieństwo z estetycznymi formami literackimi [...], nie będzie niczym dziwnym, gdy w problematyce rodzajów i gatunków filmowej sztuki odnajdziemy wpływy poetyki literackiej, jeśli o genologii filmowej mówić będzie można [...] kategoriami Arystotelesa i Lessinga”¹.

Jako pierwsi literaturoznawcze jednostki klasyfikujące formy wypowiedzi (tj. rodzaj, gatunek i odmianę gatunkową) przetransponowali na grunt dyscypliny macierzystej właśnie filmoznawcy. Rodzajowość filmowa jest przecież bezpośrednim odzwierciedleniem paradygmatów literaturoznawczych, czego potwier-

¹ B. W. Lewicki, *Problematyka rodzajów i gatunków w sztuce filmowej*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1960, t. 2, z. 2, s. 61.

dzeniem jest „historycznie ustalony podział filmów na podstawowe rodzaje: fabularny, poetycki, dokumentalny i dydaktyczny odpowiadające podstawowym rodzajom piśmienictwa: epice i dramatowi, liryce, publicystyce i literaturze dydaktycznej”². Podkreślić jednak należy, iż kategoria „gatunku” funkcjonuje w teorii filmu w sposób odmienny niż w nauce o literaturze.

Niekompatybilność literackiej i filmowej systematyki w zakresie gatunkowości zilustrować możemy na przykładzie horroru. Na obszarze piśmiennictwa horror traktowany jest jako odmiana fantastycznej prozy popularnej, czyli kategoria o charakterze podrzędnym względem gatunku, którym w tym wypadku jest powieść epicka, rzadziej nowela i opowiadanie. Relację tego typu opisuje wzór: epika (rodzaj) – powieść (gatunek) – powieść grozy/horror (odmiana gatunkowa). W nauce o filmie horror postrzegany jest jako gatunek filmowy, czyli jednostka podrzędna względem fabularnego rodzaju filmowego, a nadrzędna wobec szeregu odmian gatunkowych wykształconych w drodze ewolucji historycznej gatunku filmowego. Wykorzystując powtórnie zapis modelowy, otrzymujemy wzór: film fabularny (rodzaj) – film grozy (gatunek) – np. film wampiryczny (odmiana gatunkowa). Z egzemplifikacji wynika, że zachodzi wyraźne przesunięcie kategorialne między: gatunkiem w odniesieniu do filmu a odmianą gatunkową w odniesieniu do literatury, które są jakościami niewspółmiernymi względem siebie.

W opisowej praktyce badawczej, która dotyczy obszaru beletrystyki popularnej, uczeni stosują jednak powszechnie nomenklaturę filmoznawczą i wykorzystują określenie „gatunek”, jak również nazwy poszczególnych gatunków filmowych, wobec tych odmian literatury popularnej, które posiadają wyraziste ekwiwalenty w kinematografii obszaru rozrywkowego, np. kryminał – zamiast powieść kryminalna, romans – zamiast powieść romansowa, horror – zamiast powieść grozy itp. Oznacza to afirmację przez badaczy literatury popularnej kryteriów filmoznawczych, gdzie horror, czyli film grozy, funkcjonuje – podobnie, jak kryminał, romans, melodramat, western, *thriller*, itp. – jako gatunek kina komercyjnego, które stanowi opozycję dla wysokoartystycznego nurtu „kina autorów”³.

² J. Koblewska-Wróblowa, *Film fabularny w szkole*, Warszawa 1964, s. 23. Na temat filmoznawczej systematyki rodzajowo-gatunkowej zob.: B. W. Lewicki, *Słownik rodzajów i gatunków filmowych*, Wrocław 1962; D. Stambórska, *Funkcja rodzaju i gatunku w dziele filmowym*, [w:] *Wstęp do badania dzieła filmowego*, pod red. A. Jackiewicza, Warszawa 1966; E. Nurczyńska-Fidelska, *Rodzaje i gatunki filmowe*, [w:] *Kino i telewizja*, pod red. B. W. Lewickiego, Warszawa 1977; M. Salska-Kalata, *Z badań nad problemami genologii filmowej*, „Przegląd Humanistyczny” 1984, z. 7/8.

³ Zob.: A. Tudor, *Metoda krytyczna: autorzy i gatunki*, przeł. J. Mach, „Kino” 1976, nr 3, s. 28–32 oraz tegoż, *Theories of Film*, London 1974. Por.: M. Przyłipiak, *Gatunki i autorzy*, [w:] *Kino stylu zerowego. Z zagadnień estetyki filmu fabularnego*, Gdańsk 1994, s. 159–185; tegoż, *Gatunki filmowe*, [w:] *Od fantastyki do komiksu. W kręgu gatunków filmowych*, pod red. K. Sobotki, Łódź 1993; A. Ogonowska, *Gatunki filmowe. Kino gatunków. Wprowadzenie do kina autorskiego*, [w:] *Tekst filmowy we współczesnym pejzażu kulturowym*, Kraków 2004, s. 78–97 oraz rozprawy zawarte w tomach: *Kino gatunków*, pod red. A. Helman, Kraków 1991; *Kino gatunków: wczoraj i dziś*, pod red. K. Loski, Kraków 1998; *Wokół kina gatunków*, pod red. K. Loski, Kraków 2001.

Wskazana procedura poznawcza odzwierciedla potoczną perspektywę odbiorcy, dla którego analogiczne formaty literackie i filmowe, czy szerzej – medialne, funkcjonują pod ogólną etykietą „gatunku”, w jakiej zawarta jest konkretna – niezmiernie ważna ze względu na komunikację genologiczną – informacja o kodzie formalnym dzieła⁴. Nie ulega wątpliwości, że „legalizacja” filmowych nazw gatunków na gruncie literatury popularnej dokonała się w dużej mierze pod wpływem polityki wydawców, którzy wprowadzając nowomodne odmiany beletrystyki popularnej na polski rynek książki, stosowali wobec nich określenia, jakie od dawna obowiązywały w praktyce komunikacji filmowej i były doskonale znane użytkownikom. Taka strategia poznawcza znajduje uzasadnienie w zachodniej nomenklaturze genologicznej – głównie anglosaskiej, ale także francuskiej – gdzie precyzyjne rozróżnienia między rodzajami, gatunkami i odmianami gatunkowymi nie są tak silnie utrwalone w świadomości badaczy, a dla opisu zjawisk porównywalnych z obszaru odmiennych systemów znakowych, różnych mediów czy sztuk stosowany jest na ogół uniwersalny termin *genre* (gatunek)⁵.

Nawarstwiający się w obrębie literackich i filmowych systemów klasyfikacyjnych nieporządek terminologiczny, determinowany przez wyłanianie się – w procesie wewnętrznego różnicowania gatunków i krzyżowania odrębnych modeli gatunkowych – szeregu nowych wariantów gatunkowych⁶ oraz gatunków synkretycznych⁷, brakiem powszechnie obowiązujących tez i jednolitych kryteriów taksonomicznych, obiegiem twierdzeń niedostatecznie uzasadnionych i wewnętrznymi

⁴ O swoistej „nieprzystawalności” klasyfikacji teoretycznoliterackich obowiązujących na obszarze literatury wysokiej do analizy zjawisk z obszaru literatury popularnej pisze A. Gemra w artykule: *Literatura popularna – literatura gatunków*, [w:] *Retoryka i badania literackie. Rekonesans*, pod red. J. Z. Lichańskiego, Warszawa 1998.

⁵ M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, [w:] *Problemy teorii literatury. Seria 2: Prace z lat 1965–1974*, wybór i oprac. H. Markiewicz, Wrocław 1987, s. 126. Por. A. Berger, *Popular Culture Genres. Theories and Texts*, London–New Delhi 1992; *Film Genre Reader II*, ed. by B. K. Grant, Austin 1995; D. Knight, *Making sense of Genre*, „Film and Philosophy” 1994, vol. 2; S. Neale, *Questions of Genre*, „Screen” 1990, vol. 31; *id.*, *Genre*, London 1980; Ch. Nowbold, *Analysing the Moving Image: Genre*, [w:] *Mass Communication Research Methods*, ed. by S. Cottle, R. Negrine, Ch. Newbold, London 1998.

⁶ W obrębie samego tylko horroru mnożą się nazwy odnoszące się do (funkcjonujących w granicach jego strukturalnej tożsamości) inwariantów tematycznych: np. *monster horror*, horror wampiryczny, horror sataniczny, horror architektoniczny, *stalker movies*; inwariantów stylistycznych, np. *shockery*, *gore*, *splatterpunk*, *throma*, *giali*, *zombie horror*, horror cichy, horror głośny, horror feministyczny, *antyhorror*, *dark fantasy* itd. Zob.: *Słowa, które straszą*, [opracowanie redakcyjne na podstawie „Fangorii”], „Feniks” 1991, nr 4.

⁷ Np. określenia typu: komedia/horror, fantastyka naukowa/horror, horror/thriller, horror z elementami kryminału itp. stosowane wobec najnowszych filmów. Zob. serwisy filmowe w polskich zasobach internetowych: www.stopklatka.pl oraz www.filmweb.pl.

sprzecznościami teoretycznymi⁸, skłania do uporządkowania tematyki genologicznej⁹. Punkt wyjścia dla podjętej refleksji stanowić będzie eksploracja literaturoznawczej i filmoznawczej świadomości zjawiska gatunkowości, uwzględniająca relacje między nazwą a jej desygнатem oraz odbiorczym (tj. pragmatycznym) odczuciem kategorii gatunku.

Dla porządku rozważań konieczne jest wyjaśnienie obowiązującego w teorii literatury i filmu rozumienia terminu nadrzędnego wobec „gatunku”, którym jest „rodzaj” oraz podrzędnego – „odmiany gatunkowej”. W literaturoznawstwie kategoria „rodzaju” pojmowana jest jako podzbiór dzieł literackich wyodrębnionych z całokształtu piśmiennictwa i obejmujący utwory, których budowa spełnia określone warunki ogólne w zakresie: sposobu uzewnętrzniania się podmiotu literackiego w strukturze utworu, stylu tj. organizacji językowej dzieła oraz – kompozycji tj. budowy świata przedstawionego¹⁰. Ze względu na przynależność rodzajową dzieło literackie jest tworem synkretycznym, który łączy elementy należące do różnych rodzajów, np. w epice dostrzec można elementy poetyckości, w liryce jakości dramatyczne itp. Dane dzieło jest postrzegane jako reprezentant określonego rodzaju nie dlatego, że w pełni spełnia normatywy rodzajowe, ale z tej racji, iż parametry konstytuujące rodzaj mają charakter dominujący.

Literaturoznawcy w obrębie gatunków wyróżniają odmiany gatunkowe, których istnienie znajduje uzasadnienie w praktyce literackiej. Odmiany gatunkowe powstają jako uogólnienia konkretnych faktów wynikających z różnicowania się konwencji w obrębie jednego gatunku, tak w porządku diachronicznym, który stanowi wyraz dynamiki historycznej gatunku, jego przeobrażeń w procesie historycznoliterackim, jak i w porządku synchronicznym, ukazującym wewnętrzną specyfikację konwencji gatunkowych.

Teoretycy filmu przyjęli opcję analogiczną, respektując – jak wspomniano – podstawy genologii literaturoznawczej. Bolesław W. Lewicki uznał – wychodząc

⁸ M. Głowiński sytuuje horror literacki w obrębie twórczości fantastycznej, ale już powieść grozy, do której odsyła w hasle pierwszym szereguje jako „jedną z odmian powieści sensacyjnej”, zob.: *id.*, *Podręczny słownik terminów literackich*, Warszawa 1999, s. 112 i 236. Pewną niekonsekwencję można zauważyć również w typologii M. Hendrykowskiego, który definiuje horror jako gatunek dramatu sensacyjnego, jednak omawiając hasło „fantastyka filmowa” jako jej odmianę podaje właśnie horror (dokładnie film grozy), zob.: tegoż, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.

⁹ Zwracają na to uwagę: H. Markiewicz, *Spory genologiczne*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 1963, nr 59; C. F. P. Stutterheim, *Prolegomena to a Theory of Literary Genres*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1963, t. VI, z. 2; S. Skwarczyńska, *Un problème fondamental inéconnu de la genologie*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1966, t. VIII, z. 2; S. Balbus, *Zagłada gatunków*, „Teksty Drugie” 1996, nr 6; autorzy rozpraw zawartych w tematycznym wydaniu „Tekstów Drugich” 1999, nr 6 [pt. *Gatunki i potwory*]; K. Bartoszyński, *Wobec genologii*, [w:] *Genologia dzisiaj*, pod red. W. Boleckiego i I. Opackiego, Warszawa 2000; E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*, [w:] *ibid.*, s. 86–101. Zob. także prace filmoznawcze: M. Przyłipiak, *O gatunkach filmowych...*, *op. cit.*, A. Helman, *Problemy formy i gatunku w filmie*, [w:] *O dziele filmowym*, Kraków 1981.

¹⁰ Zob.: M. Głowiński, A. Okopień-Stawińska, J. Stawiński, *Zarys teorii literatury*, wyd. 6 popr., Warszawa 1991.

z założenia, że skoro rodzaje są ustalone przez tradycję i stałą pozycję społeczną sztuki, a film poprzez realizację określonych form literackich spełnia identyczne funkcje społeczne, tzn. opowiada, wzrusza, przekonuje i naucza, – że zasadnym jest konfirmowanie przez filmoznawców literackiej miary rodzajowej¹¹. Funkcję oraz cel wypowiedzenia jako czynnik organizujący ogólną klasyfikację rodzajową przyjęła Ewelina Nurczyńska-Fidelska. Jej zdaniem, rola wypowiedzenia oraz jego cel są elementami stałymi bez względu na to, czy komunikat jest realizowany w tworzywie językowym czy audiowizualnym¹².

Znawcy literatury, filmu i mediów, pomni niejasności kryteriów, które stanowią podstawę obowiązujących na tych obszarach systemów klasyfikacyjnych oraz nieprzystawalności tworzonych typologii genologicznych do rzeczywistości wypowiedzeniowej, uznali jednak zgodnie, że rodzaje posiadają charakter trwały i ponadhistoryczny. Różnicowanie wypowiedzi dokonuje się dopiero w obrębie jednostek niższego rzędu, czyli gatunków i odmian gatunkowych, w których modelowaniu decydującą rolę odgrywają odmienne czynniki konstytutywne, takie jak tematyka, strategia narracyjna, sposób kompozycji dzieła, środki wyrazowe.

Jaką wykładnię w genologii literatury, filmu i mediów znajduje kategoria gatunkowości? Otóż, w teorii literatury „gatunek” postrzegany jest jako „zespół intersubiektywnie istniejących reguł, określający budowę poszczególnych dzieł [...] i różnorako przez nie aktualizowany [...], określa sposób komponowania dzieła literackiego [...] jest więc istotnym elementem komunikacji literackiej”¹³. Filmoznawcy ujmują „gatunek” w sposób niemal identyczny. W *Słowniku terminów filmowych* Marka Hendrykowskiego czytamy, że „gatunek filmowy” to „zespół reguł określających sposób budowy utworu filmowego [...] intersubiektywnie istniejący system konwencji kształtowania materiału filmowego, które wyznaczają charakter danego filmu i określają jego formułę w procesie komunikacji społecznej między nadawcą i odbiorcą”¹⁴. Obowiązujące tak w teorii literatury, jak i filmu oraz mediów pojęcie „gatunku”, opiera się na odczuciu fizycznej autonomiczności pewnego zespołu dzieł (literackich, filmowych, medialnych) wyposażonych w konkretną

¹¹ B. W. Lewicki, *Rodzaje i gatunki filmowe*, [w:] *Wprowadzenie do wiedzy o filmie*, Wrocław 1964, s. 176–177.

¹² E. Nurczyńska-Fidelska, *Rodzaje i gatunki filmowe...*, *op. cit.*, s. 132.

¹³ *Gatunek literacki*, [w:] *Podręczny słownik terminów literackich...*, *op. cit.*, s. 178. Por.: M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, [w:] *Problemy teorii literatury...*, *op. cit.*, s. 123–143; J. Trzynaśkowski, *Gatunek a rodzaj literacki. Trudności metodologiczne*, [w:] *ibid.*, s. 115–122; tegoż, *Information Theory and Literary Genres*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1961, z. 1; H. Markiewicz, *Rodzaje i gatunki literackie*, [w:] *Główne problemy wiedzy o literaturze*, Kraków 1965, s. 142–174 [tam omówienie dyskusji nad praktyczną i teoretyczną istotnością problematyki genologicznej oraz bogata bibliografia światowej i rodzimej literatury naukowej].

¹⁴ *Gatunek filmowy*, [hasło w:] M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych...*, *op. cit.*, s. 107. Por.: T. Miczka, *Gatunek*, [w:] *Słownik pojęć filmowych*, t. 10, pod red. A. Helman, Kraków 1998, s. 43–92.

ikonografię, rodzaj narracji, styl oraz typ funkcji, które określają tożsamość semiotyczną gatunku, pozwalają go odróżnić od pozostałych gatunków, czynią rozpoznawalnym w procesie komunikacji i projektują określoną postawę odbiorczą.

W myśl przywołanych definicji – tak literaturoznawczych, jak i filmoznawczych oraz medialnych – „gatunek” jest konglomeratem reguł, do których pojedynczy tekst winien być odniesiony; zbiorem konwencji, które umożliwiają odbiorcy identyfikację i zrozumienie dzieła, a samemu dziełu gwarantują pewien stopień koherencji. W tym sensie „gatunki” stanowią swoistą gramatykę wypowiedzi, nakaz (dla autora), który określa sposób gatunkowego mówienia i społecznie utrwalony sposób gatunkowego postępowania. „Wówczas, gdy gatunek jest nakazem – pisze Michał Głowiński – dominuje w świadomości [...] epoki, jest jej kategorią naczelną. Wówczas zaś, gdy jest intersubiektywnie utrwalonym sposobem postępowania, daje się porównać do zwyczaju, jest swego rodzaju niepisanym kodeksem [...]”¹⁵.

W odniesieniu do dzieł gatunkowych obiegu masowego cenione są szczególnie konformizm, podobieństwo do uprzednich modeli, a także sprawa stylu i formy. Oryginalność, wyjątkowy temat i analogiczność do realnego życia na ogół nie są postrzegane przez odbiorców gatunku popularnego za jego walor. Dla literackich, filmowych i medialnych gatunków popularnych istotne są sprawy formy, gdyż ich istotą jest imitowanie cech konwencjonalnych innych tekstów, należących do danego gatunku. Gatunki popularne to byty narracyjne, których fundament stanowi „dobrze opowiedziana historia”, przy czym jej związek z jakąkolwiek rzeczywistością zewnętrzną nie jest dla odbiorcy istotny¹⁶. W związku z powyższą cechą gatunki popularne posiadają wyraźnie zaznaczony początek, środek i koniec, przez co tworzą układ zamknięty fabularnie. Ujęcie takie aprobejuje literaturoznawca niemiecki Gerhard R. Kaiser, który twierdzi, że: „Gatunki [...] są normami, które stanowią podstawę nie tylko produkcji, ale także – jako schematy uzyskane w drodze doświadczenia – podstawę recepcji [...], niezależnie od tego w jakim stopniu pojedynczy odbiorcy sobie to uświadamiają. Stopniowa rekonstrukcja dzieła w przeżyciu [...] sterowana jest przez oczekiwania, których istotnym elementem jest – niekoniecznie świadome – uprzednie rozumienie, kierujące się także wyznacznikami gatunkowymi, a bez których wszelki akt recepcji byłby nieskończenie męczący”¹⁷.

Generalną funkcją konwencji gatunkowych, rozumianych jako mechanizmy wytwarzane przez autorów a wyuczone przez publiczność, jest zawarcie takiego porozumienia między nadawcą i odbiorcą, u podstaw którego leży – co podkreśla

¹⁵ M. Głowiński, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej...*, op. cit., s. 132.

¹⁶ Na ten temat zob.: P. Kowalski, *Oswojony świat literackiej fikcji*, [w:] *(Nie)bezpieczne światy masowej wyobraźni*, Opole 1996. O „zasadzie nieprawdopodobieństwa” jako wyróżniku świata przedstawionego w tekstach popularnych pisze także J. Kolbuszewski, *Od Pigalle po Kresy. Krajobrazy literatury popularnej*, Wrocław 1994.

¹⁷ G. R. Keiser, *O dynamice gatunków literackich*, przeł. M. Łukasiewicz, „Pamiętnik Literacki” 1989, t. LXXX, z. 2, s. 286.

Johnathan Culler – „uruchomienie pewnych istotnych oczekiwań, a przez to umożliwienie zarówno zgodności z przyjętymi sposobami stwarzania zrozumiałości, jak i odchylenia od nich”¹⁸.

Podobną myśl, jeśli idzie o oczekiwania gatunkowe przejawiane przez odbiorców, formułuje niemiecki literaturoznawca Hans Robert Jauss. Twierdzi on, że: „Nowy tekst wywołuje w czytelniku (słuchaczu) horyzont oczekiwań i »reguł gry« znanych mu z wcześniejszych tekstów, które jako takie mogą być potem różnicowane, rozszerzane, poprawiane, ale także przekształcane, wykreślane czy po prostu odtwarzane. Różnicowanie, rozszerzanie i poprawianie decydują o zakresie struktury gatunkowej; zerwanie z konwencją z jednej strony i samo odtwarzanie z drugiej decydują o granicach”¹⁹. Wyjaśniając pojęcie gatunku uczony formułuje myśl, iż „związek między poszczególnym tekstem, a serią tekstów kształtujących gatunek jawi się jako proces ciągłego tworzenia i zmieniania horyzontów”²⁰. Zgodzić się można z opinią, że: „Wydarzenie literackie [i filmowe – przyp. A. H.-T.] może nadal oddziaływać tylko tam, gdzie znajduje czytelników [i widzów – przyp. A. H.-T.], którzy dzieło na nowo przyswajają, lub autorów, którzy chcą je naśladować, prześcignąć albo przewyżnić. Związek wydarzeń literackich [i filmowych – przyp. A. H.-T.] staje się możliwy przede wszystkim w horyzoncie oczekiwań wynikających z doświadczeń współczesnych i późniejszych czytelników [widzów – przyp. A. H.-T.], krytyków i autorów”²¹. Gatunkowość jest typem specyficznej zależności zrodzonej w komunikacyjnym obiegu, wiążącej intencje nadawania z „horyzontem oczekiwań” odbioru. Założenie istnienia płodnej metodologicznie kategorii „horyzontu oczekiwań gatunkowych” implikuje stwierdzenie, że uogólnienia dotyczące klasy dzieł gatunkowych są użyteczne przy interpretacji każdego pojedynczego tekstu wchodzącego w jej zakres.

Większość badaczy literatury i filmu, a także innych mediów przyjmuje, że „gatunki” są tworem strukturalno-historycznymi. Michał Bachtin nazwał „gatunek” „reprezentantem twórczej pamięci w procesie rozwoju literatury”²² i dostrzegł, że gatunki literackie legitymują się żywotem historycznym, w którym egzystują jako gotowe twory wyposażone w trwałe i w niewielkim stopniu podatny na zmiany szkielec. „Każdy z nich – pisze Bachtin – posiada własny kanon, który funkcjonuje w literaturze jako rzeczywista siła historyczna”²³. Istnienie reguł wewnątrzgatun-

¹⁸ J. Culler, *Konwencja i oswojenie*, przeł. J. Sieradzki, [w:] *Znak, styl, konwencja*, wybrał i wstępem poprzedził M. Głowiński, Warszawa 1977, s. 172.

¹⁹ H. R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, posł. opatrzył K. Bartoszyński, Warszawa 1999, s. 148.

²⁰ *Id.*, *Historia literatury jako wyzwanie rzucone nauce o literaturze*, przeł. R. Handke, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, wyd. 2. Kraków 1976, t. 1, s. 111.

²¹ *Ibid.*, s. 276.

²² M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, przeł. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 164.

²³ *Id.*, *Problemy literatury i estetyki*, przeł. W. Grajewski, Warszawa 1982, s. 537.

kowych, które decydują o technice budowania struktur narracyjnych, schematów fabularnych, elementów czasoprzestrzennych, wyobrażeń postaci, itp., czyli norm, które wyróżniają dany gatunek spośród innych i pozwalają czytelnikom/widzom bez trudu je rozpoznać, konstytuuje się i zmienia w procesie ewolucji historycznej. Zjawisko gatunkowości nosi tym samym znamiona procesu historycznego, w którego obrębie dokonuje się transformacja obowiązujących uprzednio kanonów i układów odniesienia, rozwidlania się i przenikania różnych tekstów.

Gatunek nie jest prostą matrycą, statycznym, nieustannie powielanym schematem, który można analizować w oderwaniu od kontekstu socjokulturowego, jak widzieli to przedstawiciele metody strukturalnej [Claude Lévi-Straus, Tzvetan Todorov, Roland Barthes, Abraham Moles, Christian Metz], którzy nawiązywali do koncepcji formalistów rosyjskich, tj. Wiktora B. Szkłowskiego, Borisa W. Tomaszewskiego, Jurija N. Tyninowa, Władimira Proppa. Istotną rolę w kształtowaniu gatunków odgrywają wszelkiego typu innowacje determinowane kulturowo, komunikacyjnie, psychologicznie i społecznie, rozmaite zmiany i odstępstwa od założonych norm²⁴. Jak pisze Edward Buscombe, gatunek „zależy od kombinacji tego, co nowe i tego, co znane. Konwencje gatunku są znane, a publiczność je rozpoznaje. Samo to rozpoznanie jest już przyjemnością. Sztuka popularna prawie zawsze od tego zależała”²⁵.

Jeśli przyjmiemy, że gatunek i zasady formatywne, które pozwalają na jego wyodrębnienie są mobilne – choć w dużym stopniu uniwersalizowane – to jedyną drogą dostrzeżenia i zbadania ich istoty oraz właściwości będzie obserwacja i rekonstrukcja takiego sumującego wszystkie istotne własności strukturalno-historyczne abstrakcyjnego „wzorca idealnego”, który formuje się w procesie rozwoju. Przy rozważaniu statusu ontologicznego gatunku konieczne jest zatem uwzględnienie – prócz szeregu zasad o charakterze normatywnym – także kwestii ekonomicznych, kulturowych i ideologicznych, które umożliwiają rozpoznanie rzeczywistych funkcji społecznych gatunku jako „całości znaczącej”.

Ewolucja gatunku posiada charakter specyficzny: oznacza utrzymanie tego, co stało się popularne, przy jednoczesnym wprowadzaniu nowych wariantów, które publiczność może zaakceptować bądź odrzucić. Według Charlesa F. (Ricka) Altmana gatunki powstają na dwa sposoby: „albo względnie stały zbiór semantycznych danych rozwija się poprzez eksperymenty syntaktyczne w spójną i trwałą składnię, albo składnia już istniejąca adaptuje nowy zbiór elementów semantycznych”²⁶. Ujęcie semantyczne skupia się na opisie budulcowych składników gatun-

²⁴ U. Eco, *Innowacja i powtórzenie: między modernistyczną i postmodernistyczną estetyką*, przeł. T. Rutkowska, „Przekazy i Opinie” 1990, nr 1/2.

²⁵ E. Buscombe, *The Idea of Genre in the American Cinema*, [w:] *Film Genre: Theory and Criticism*, ed. by B. K. Grant, New York 1977, s. 35 [przedruk artykułu opublikowanego w 1970 r. w „Screen”, vol. 11, nr 2], cyt. za: T. Miczka, *Gatunek...*, op. cit., s. 63.

²⁶ Ch. F. R. Altman, *Podejście semantyczno-syntaktyczne do gatunku filmowego*, przeł. A. Helman, [w:] *Panorama współczesnej myśli filmowej*, pod red. A. Helman, Kraków 1992, s. 204–205.

ków, na katalogu wspólnych cech, postaw, postaci, ujęć, miejsc, dekoracji itp. Ujęcie syntaktyczne koncentruje się na konstruktywnych związkach, tj. strukturach, które integrują składniki budulcowe i pozwalają wyzyskać znaczenie gatunku. Na ogół semantyczne i syntaktyczne postawy wobec gatunku rozpatruje się oddzielnie, mimo ich oczywistej komplementarności. Uczony słusznie postuluje zespolenie tych ujęć w formę semantyczno-syntaktycznego podejścia do badań nad gatunkiem²⁷.

Powtarzalność gwarantuje odbiorcom identyfikację konwencji i pozwala oczekiwać konkretnych, związanych z daną formułą doznań, innowacja natomiast jest formą uatrakcyjnienia przekazu gatunkowego: „Ponieważ istnieją oczekiwania gatunkowe – jak „powinna” funkcjonować akcja, co „powinny” czynić stereotypowe postaci, co „powinien” znaczyć dany gest, miejsce, aluzja, kwestia dialogu – [tekst – przyp. A. H.-T.] gatunek może wykroczyć poza własne ramy i zwrócić się przeciw własnej historii estetycznej. Poprzez gatunek [teksty – przyp. A. H.-T.] mogą czerpać ze swej tradycji i odzwierciedlać bogate dziedzictwo [...]”²⁸. W obrębie repertuaru gatunkowych postaci, sytuacji i rytmów narracyjnych twórca ma jednak prawo wyboru płaszczyzn i narzędzi pozwalających na prowadzenie swobodnej „gry estetycznej” z odbiorcą.

Warunkiem zachowania tożsamości gatunkowej – a co za tym idzie rozpoznawalności w procesie odbioru – jest zachowanie proporcji między elementami powielanymi a racjonalizatorskimi. Odbiorcy gatunków popularnych tworzą dwie odrębne grupy: jedną stanowią ci, którzy czerpią satysfakcję z niezmienności reguł i powtarzalności doświadczenia lekturowo/filmowego, a drugą ci, którzy oczekują odmiany i odnawiania doświadczeń recepcyjnych, które wnoszą, obok tożsamości tekstowej, twórczy ze swej natury element różnicy, zaskoczenia i niespodzianki. Pierwsi czerpią satysfakcję z realizacji klasycznych reguł gatunkowych. Drugich interesuje twórcza zabawa formą, łamanie utartych schematów, trawestacja i parodyzowanie konwencjonalnych motywów gatunkowych. „Gatunek – wnioskuje Alicja Helman – [...] sprowadza się do reprodukcji formuły, która sprawdziła się w [...] obiegu. [...] Gatunek podlega ewolucji, lecz jego istotą jest wysoki stopień stabilności i [...] powtarzalność zawierająca element różnicy, co zabezpiecza przed mechanicznym charakterem powtórzenia, ale nie doprowadza do utraty tożsamości ani nawet do zatarcia jej ostrego konturu [...] gatunek funkcjonuje jako rodzaj etykiety zabezpieczającej tożsamość produktu [...] umożliwia i ułatwia czysto powierzchowne rozpoznanie, poprzez jakości manifestowane. One to decydują, czy nastawienie na pewien typ kontaktu może zacząć się realizować i czy komunikacja będzie przebiegać bez zakłóceń”²⁹.

²⁷ *Ibid.*, s. 203.

²⁸ L. Braudy, *The World in a Frame*, [w:] *Film Theory and Criticism*, ed. by G. Mast, M. Cohen, L. Braudy, wyd. 4, New York 1992, s. 440, cyt. za: T. Miczka, *Gatunek...*, *op. cit.*, s. 62.

²⁹ A. Helman, *Kino gatunków...*, *op. cit.*, s. 9.

Nadrzędną właściwością gatunków popularnych jest „powtórzenie z różnicą”, ustawiczne balansowanie między nowością a schematycznością, między homeostazą a jej brakiem. Tezę o swoistej „otwartości” systemów gatunkowych popiera większość badaczy literatury, filmu oraz innych mediów. Według takiego założenia gatunki składają się z tekstów i wyznaczników formalnych, które się stopniowo gromadzą, grupowanie natomiast jest procesem, a nie – statyczną, zamkniętą klasą. „Každy z reprezentantów – odnotowuje Ralph Cohen – modyfikuje gatunek poprzez dodawanie, negowanie lub zmianę składników, zwłaszcza tych charakterystycznych dla reprezentantów najbliższych z nim związanych. Proces, dzięki, któremu tworzą się gatunki zawsze wynika z ludzkiej potrzeby wyróżniania i łączenia”³⁰.

Znawcy literatury i filmu słusznie rozpatrują gatunki wypowiedzeniowe w perspektywie komunikacji społecznej³¹. Popularne formy gatunkowe uchodzą za rodzaj mediatora między utworem a jego odbiorcą wypierającego taki typ uczestnictwa w kulturze literackiej i filmowej, którego podstawą było obcowanie z innymi dokonania twórców, deklaracjami programowymi i ideologicznymi epoki, itp. Znajomość „języka gatunkowego” zastępuje orientację w koniunkturach obowiązujących na terenie sztuki popularnej i rozumienie kodów tradycji. Gatunek pomaga planować wybór przekazu, jest „sposobem porządkowania związku między dwoma elementami komunikowania masowego, przekazem i odbiorcą”³².

Na sytuacji odbiorczej w refleksji nad gatunkiem skupił się brytyjski filmoznawca Stephen Heath. W jego ujęciu gatunek to mechanizm, którego celem jest dostarczanie czytelnikom/widzom przyjemności. Gatunek to struktura, która gwarantuje odbiorcom otrzymanie spodziewanego produktu, a zatem zaspokaja konkretne potrzeby; konstrukt tworzony w odpowiedzi na pożądanie odbiorców, którego kryterium waloryzującym jest mechanizm „pragnienia/obietnicy zaspokojenia”³³.

Na gruncie psychoanalizy problem przyjemności, która wynika z obcowania z najpopularniejszymi gatunkami kina, rozwinął Stephen Neale. Uznaje on, że przyjemności związane z narracyjnością kina gatunków wzmocnione zostają przez okoliczność, że filmowy element znaczący oraz obrazy filmowe z samej istoty

³⁰ R. Cohen, *Historia i gatunek*, przeł. M. Adamczyk-Garbowska, „Pamiętnik Literacki” 1989, t. LXXX, z. 2, s. 266.

³¹ Zob.: R. Escarpit, *Literatura i społeczeństwo*, przeł. J. Lalewicz, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. 3, wybór i oprac. H. Markiewicz, Kraków 1977; J. Lalewicz, *Socjologia komunikacji literackiej. Problemy rozpowszechniania i odbioru literatury*, Wrocław 1985; *Problemy socjologii literatury*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1971; *W kręgu socjologii literatury. Antologia tekstów zagranicznych*, t. 1–2, oprac. A. Mencwel, Warszawa 1977; S. Żółkiewski, *Kultura – socjologia – semiotyka literacka. Studia*, Warszawa 1979.

³² T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe. Teorie i analizy prasy, radia, telewizji i Internetu*, Kraków 2000, s. 198.

³³ S. Heath, *Question of Cinema*, Londyn 1981, cyt. za: K. Loska, *Kino gatunków – wprowadzenie*, [w:] *Kino gatunków – wczoraj i dziś...*, op. cit., s.10.

wychodzą naprzeciw ludzkim popędom, a także temu, co zwykło się określać dewiacjami. Neale nie mało miejsca poświęca refleksji nad filmem grozy. Freudysta tłumaczy popularność tego gatunku przez analogię do teorii fetyszyzmu. Staranność, z jaką przygotowuje się wprowadzenie potwora w tekście horroru, z jaką się go kreuje – wykorzystując do tego celu możliwy repertuar środków – z jaką celebrytuje się momenty graniczne, np. narodzin i śmierci, dowodzi, że potwór jest fetyszem. O filmach fantastycznych autor pisze: „Nie jest przypadkowe, iż gatunki te są jakby pomniejszone, odsyłane do królestwa eskapizmów, utopii lub zaliczane do opowieści dla dzieci i niedorostków. Nie jest też przypadkiem, że dostarczają też podstawy dla pewnych rodzajów kinofilii, gdzie fetyszystyczne pragnienie, by wiedzieć o kinie wszystko, koncentruje się na formach filmowych, w których fetyszyzm jest najbardziej ewidentny”³⁴.

Dla sytuacji gatunku niezwykle istotne jest jego funkcjonowanie wśród odbiorców. Jak odnotowuje Mirosław Przyłipiak: „Z gatunkami spotykamy się powszechnie. Ich nazwy widnieją na plakatach, królują niepodzielnie w wypożyczalniach kaset, gdzie posegregowane filmy stają na półkach z napisami horror, film sensacyjny, melodramat, komedia, itp. Klienci wypożyczalni często nie proszą o konkretny tytuł, utwór określonego reżysera czy aktora, lecz o film ze szczególnie lubianego gatunku. Jego nazwa ułatwia więc porozumiewanie się między tymi, którzy filmy rozprowadzają, a tymi, którzy je oglądają. Niesie ona pewne informacje, pozwalające potencjalnemu widzowi zdecydować się na obejrzenie lub nieobejrzenie danego filmu. Zazwyczaj nie analizujemy tej informacji szczegółowo. Wystarczy nam intuicyjne poczucie, czym jest western, melodramat, film grozy”³⁵. Świadomość gatunkowa formuje się zarówno po stronie nadawcy, jak i odbiorcy. Nie znaczy to jednak, że modeluje się w ten sam sposób. Odbiorca dokonuje rozpoznania gatunku przez odwołanie się przede wszystkim do indywidualnej wiedzy na jego temat, która jest oparta na potocznym doświadczeniu materialnego istnienia gatunku i – co się z tym łączy – przyswojeniu wyposażeniowej zawartości gatunkowej formy. Informacja zawarta w nazwie gatunku pozwala odbiorcy określić rodzaj oferowanego przeżycia, a dla producenta jest swoistym poleceniem. Pisarze i reżyserzy zobowiązani są tworzyć powieści i filmy w taki sposób, by obietnica zamieszczona na okładce powieści grozy czy na plakacie horroru filmowego została spełniona. W praktyce oznacza to, że winni posłużyć się stosownym sztafażem środków formalnych i kompozycyjnych, które zapewnią osiągnięcie zamierzonego efektu, w wypadku horroru – przerażenia. Nazwa gatunku odsyła do tych środków, nie pełni wobec tego wyłącznie funkcji informacyjnej względem odbiorcy, ale indykuje rodzaj kompozycji i formę tekstu³⁶.

³⁴ S. Neale, *Genre*, Londyn 1980, s. 38, cyt. za: T. Miczka, *Gatunek...*, op. cit., s. 75.

³⁵ M. Przyłipiak, *Gatunki i autorzy*, [w:], *Kino stylu zerowego...*, op. cit., s. 161–162.

³⁶ *Ibidem*.

Gatunek utrwalony w danej kulturze stanowi kategorię semantyczną. Stanowisko takie potwierdza John Carey, który określa konwencje gatunkowe jako stałe wzory wykorzystywane przez twórców w celu komunikowania znaczeń odbiorcom³⁷. Nazwy gatunków sugerują odbiorcy, jakich sensów może się spodziewać, gdy wchodzi w kontakt z określonym gatunkowo dziełem, producentów informują o tym, jakie środki, tworzywo i narzędzia winny być zastosowane, by owe sensy zostały nadane. Wspomniane znaczenia ujmując gatunek w znacznym uogólnieniu, sygnalizuje odbiorcy nie konkretne znaczenia danej wypowiedzi, ale typ znaczeń, ogólne ukierunkowanie wypowiedzi. W takim wymiarze ważne jest, że komedia to „coś, co wywołuje śmiech”, melodramat „coś, co powoduje płacz”, horror „coś, co straszy” itp. Gatunkowa zdolność rozśmieszania, wzruszania czy przerażania wpływa bezpośrednio na sferę emocjonalną i podświadomość odbiorcy. Pojęcie „gatunku” oznacza również to, w jaki sposób w danym tekście oddziałują mechanizmy aparatury gatunkowej, która służy skutecznemu stymulowaniu reakcji emocjonalnych odbiorcy, ogniskowaniu problematyki tekstowej, poszerzaniu i intensyfikowaniu sfery kontaktu pomiędzy tekstem a czytelnikiem/widzem³⁸.

Gatunki medialne pełnią istotną rolę w optyce przemysłu rozrywkowego. Kształtowane są nie tylko przez społeczne i kulturowe konwencje, treści i formy, ale także przez przemysłowe oraz ekonomiczne formuły³⁹. Gatunek rozumiany jako pewna forma złożona z określonych, w miarę stałych rozwiązań kompozycyjnych i dramaturgicznych, które dotyczą ikonografii i scenerii świata przedstawionego, doskonale spełnia wymogi rozrywkowego przemysłu medialnego. Jako rodzaj powtarzalnej matrycy, gatunek umożliwia wytworzenie pokażnej grupy podobnych towarów, przy jednoczesnej minimalizacji nakładów i gwarancji zbytu. Konsument wytworów popkultury wybiera z ogólnej oferty te teksty/towary, które są mu doskonale znane nawet wówczas, gdy zostały poddane transformacji.

Zatem popularne gatunki literackie i filmowe można uznać za praktyczny sposób konstruowania (przez nadawców) produktów, które odpowiadają oczekiwaniom publiczności: „Gatunki – [...] przenoszą gwarantowany produkt do oczekującego klienta. Stabilizują one powstawanie znaczeń przez regulowanie stosunku [odbiorcy – przyp. A. H.-T.] do obrazów i opowiadań dla niego stworzonych. W istocie gatunki konstruują swojego [odbiorcę – przyp. A. H.-T.]. Tworzą pożądanie, a następnie przedstawiają zaspokojenie tego, co same wzbudziły”⁴⁰.

Jako „składową przemysłu rozrywkowego”, którego celem jest stałe dostarczanie okazji do „zaspokojenia – bezpośrednio lub zastępczo – tych potrzeb, które w codziennych okolicznościach społeczeństwo uważa za szkodliwe i zakazane”

³⁷ J. Carey, *Konwencje i znaczenie w filmie*, przeł. A. Helman, „Kino” 1985, nr 3, s. 18.

³⁸ M. Przyłipiak, *Gatunki i autorzy...*, op. cit.

³⁹ T. Goban-Klas, *Media i komunikowanie masowe...*, op. cit., s. 199.

⁴⁰ D. Andrew, *Concepts in Film Theory*, Oxford 1984, s. 110–111, cyt. za: T. Miczka, *Gatunek...*, op. cit., s. 75.

widzi gatunek Charles R. Altman⁴¹. Gatunki popularne jako forma rozrywki należą – jego zdaniem – do rejonu kultury i kontrkultury, wyrażają pragnienia oraz potrzeby niedopuszczone przez dominującą ideologię i sprzeczne z oficjalnymi wartościami, a zarazem utwierdzają zasady tej ideologii. „Każdy gatunek przeciwstawia pewne specyficzne kulturowe wartości innym wartościom, które społeczeństwo lekceważy, odrzuca bądź potępia. Ta konfiguracja pozwala [odbiorcy – przyp. A. H.-T.] na spełnienie niemożliwego marzenia, może on doświadczyć spełnienia zakazanych uczuć i pragnień otrzymując równocześnie pieczęć aprobaty ze strony oficjalnej kultury”⁴².

Gatunki sztuki popularnej konsolidują doświadczenia zakazane z usankcjonowanymi w taki sposób, by usprawiedliwić pierwsze, a uwieloznacznici drugie. Pozwalają odbiorcy przezwyciężyć kulturowy zakaz lub doświadczyć uczuć wykluczonych z normalnego życia, jednocześnie potępiając te uczucia. Horror nie tyle pośredniczy między dozwolonym i zakazanym, ile między znanym i nieznanym. Odzwierciedla rozległą sferę spoza świata znanego ludziom i pozwala odbiorcy na uruchomienie wyobraźni oraz wejście w światy, które wydają się nieosiągalne, zakazane czy niewyobrażalne⁴³.

Ch. R. Altman wyróżnia siedem cech identyfikujących gatunek filmowy, które rozszerzyć można na beletrystykę popularną, jaka odpowiada konkretnym gatunkom kina. Na pierwszym miejscu filmoznawca umieścił dualizm, który przejawia się w opozycjach binarnych uzewnętrzniionych głównie na poziomie wewnątrztekstowym gatunku. W horrorze będą to antynomie: dobra i zła, monstrualności i normalności, życia i śmierci, znanego i nieznanego, *sacrum* i *profanum*, męskości i żeńskości, swojskości i obcości, podwajanie i rozdwarzanie bohaterów, konfrontowanie protagonistów z antagonistami itp. Logika gatunku popularnego polega na znoszeniu tych sprzeczności i afirmacji kultury dominującej. Drugą cechą gatunku jest powtarzalność, która demonstruje się przez powielanie stałego materiału, struktury, zestawu motywów, tematów, sposobu rozwiązywania konfliktów, ikonografii, itp.

Wyznacznikiem trzecim jest kumulacyjność, tj. nagromadzenie wielokrotnie powtarzanych konfrontacji, tematów czy obrazów. Kiedy widz idzie do kina obejrzeć horror czy wówczas, gdy bierze do ręki powieść grozy, ma zamiar obejrzeć/przeczytać nie szczególnego rodzaju dzieło sztuki, lecz wydarzenie przynależne do seryjnego porządku. Przewidywalność gatunkowa ściśle łączy się z dwoma poprzednimi wskaźnikami: odbiorca wybiera książki czy filmy określonych gatunków nie po to, by zobaczyć coś nowego, lecz w celu reafirmowania indywidualnych preferencji. Pragnie spotkać podobnych bohaterów i zbliżone historie, uczestniczyć

⁴¹ Ch. F. R. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego*, przeł. A. Helman, „Kino” 1987, nr 6, s. 19. Por.: tegoż, *Toward a Theory of Genre Film*, [w:] *Film: Historical – Theoretical Speculations*. Redgrave, Phasantville 1977.

⁴² Ch. F. R. Altman, *W stronę teorii gatunku filmowego...*, op. cit., s. 20.

⁴³ *Ibidem*.

w znanych wydarzeniach. Czytelników/widzów gatunków popularnych satysfakcjonuje fakt, że potrafią przewidzieć rozwiązanie konfliktów i możliwe zakończenie historii.

Nostalgiczność gatunkowa rozumiana jest jako zwrot ku przeszłości kultury w poszukiwaniu tematów, celebrowanie czasów odległych. W horrorze przybiera to specyficzną formę: zwrotu ku początkom, ku przeszłości gotyckiej, niecodziennej i tajemniczej, niezgłębionej przez współczesnego człowieka. Funkcjonalność gatunków popularnych determinowana jest przez ogólny system rozrywkowy, którego stanowią część. Gatunki zaspokajają głównie potrzeby ludyczno-kompensacyjne publiczności, spełniają życzenia czytelników/widzów, chociaż nie zawsze czynią to jednoznacznie i bezpośrednio. Zasadniczy model na ogół jednak pozostaje taki sam: gatunek „stawia pytania i rozwiązuje zagadnienia [...], które społeczeństwo pozostawiło na uboczu dlatego, że je odrzuca albo dlatego, że jest niezdolne je podjąć”⁴⁴.

Gatunek jest kategorią wieloaspektową: zjawiskiem jednocześnie systemowym i historycznym, faktem świadomości kulturowej i zespołem reguł, elementem rzeczywistości społeczno-kulturowej i narzędziem badań. Stosowanie opcji gatunkowej w odniesieniu do analizy porównawczej tekstów z obszaru odrębnych systemów znakowych, które wykazują pokrewieństwo i podobieństwo morfologiczne (np. literatura a film, literatura a teatr, literatura a muzyka, literatura a Internet itp.) nie zawsze zdaje egzamin. Jak przyznaje wielu badaczy, którzy decydują się na tego rodzaju strategię, niejednokrotnie staje się „empiryczną pułapką”. Naukowcy podejmując badania interdyscyplinarne, które oświetlają wspólne obszary różnych porządków komunikacyjnych, rzadko jednak szukają innych rozwiązań, które gwarantowałyby zgłębienie formuł, które są typowe dla analogicznych systemów semiotycznych. Nieliczni otwarcie zgłaszają postulaty rezygnacji z terminu gatunek w analizie zjawisk, które pozostają w sferze współczesnej sztuki literackiej i filmowej⁴⁵.

Większość autorów opiera dociekania na potocznej – ale szeroko rozpowszechnionej w społeczeństwie – opinii na temat tego, co składa się na dany gatunek.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 22.

⁴⁵ A. Helman proponuje zastąpienie określenia gatunek elastyczniejszym – w jej mniemaniu – pojęciem formy w sensie „architektonicznym”, tzn. określającym powtarzający się w głównych zarysach schemat, wzór budowy dzieła: „Forma oznacza istnienie wyraźnie uchwytne w procesie percepcji i analizy zasad oraz prawidłowości przejawiających się w utworze”. Zob.: A. Helman, *Problem formy i gatunku w filmie*, [w:] *O dziele filmowym...*, op. cit., s. 168. R. Ingarden dokonując typologii rodzajowej w obrębie poezji wyróżnił trzy rodzaje poetyckie: poezję epicką, liryczną i dramatyczną, a jako kategorie podrzędne opisywał formy, odmiany, twory graniczne, pomijając całkowicie kategorię gatunku. Zob.: R. Ingarden, *Poetyka – teoria literatury artystycznej*, [w:] *Studia z estetyki*, t. 1, Warszawa 1958, s. 312–313. J. Culler rozważając sytuację powieści uważanej za formę „residualną” wobec wszelkiej gatunkowości stwierdza: „Literatura negatunkowa nie jest we współczesnym doświadczeniu literackim zjawiskiem residualnym – lecz centralnym”. Zob.: J. Culler, *Towards a Theory of Non-Genre Literature*, [w:] *Surfiction*, ed by. R. Federman, Chicago 1975, s. 262.

Uczeni akceptują tym samym stanowisko Andrew Tudora, iż „gatunek» jest tym, za co wszyscy wspólnie go uważamy” zaś „zasadniczymi wyróżnikami »gatunku« nie są jedynie charakterystyczne cechy zawarte w samych [tekstach – przyp. A. H.-T.], wyróżniki te zależą od kręgu kulturowego w obrębie, którego działamy [...]”⁴⁶.

Rozwiązaniem, które przemawia za niwelacją asymetrii między systematyką rodzajową a gatunkową w genologiach poszczególnych dyscyplin i uporządkowaniem zawikłanej problematyki gatunkowości, jest przyjęcie postulatów E. Balcerzana – póki co pozostających w sferze abstrakcyjnych dociekań uczonego – o ukonstytuowaniu genologii ogólnej lub genologii multimedialnej, którą autor widzi jako dział semiotyki „analizujący i systematyzujący genologiczne konsekwencje istnienia wielu różnych przekazników w przestrzeni kultury”⁴⁷.

Interesujące wydają się także dezyderaty, jakie przedstawił John G. Cawelti, a dotyczące koncepcji formuły popularnej, o których wspomniano we *Wstępie* (1976). Autor postuluje stosowanie terminu dla oznaczenia tych samych zjawisk, które na ogół opisuje się z wykorzystaniem kategorii „gatunku”. Jego zdaniem pojęcie „formuły” jest bardziej odpowiednie dla tego typu analiz, gdyż posiada charakter uogólniający i ponadtworzywowy, co pozwala uniknąć terminologicznej niekonsekwencji, wynikającej z nieprzystawalności dziedzinowych porządków genologicznych. „Najlepiej jest – pisze J. G. Cawelti – rozumieć »formułę« i »gatunek« nie jako terminy określające dwa różne przedmioty, ale raczej dwie fazy lub dwa aspekty złożonego procesu analizy [tekstu – przyp. A. H.-T.]. Ten sposób ujmowania zależności pomiędzy formułą i gatunkiem stanowi odbicie procesu rozwojowego gatunków popularnych. W większości przypadków wzorzec formułowy istnieje przez dłuższy czas, zanim zostanie postrzeżony przez swych twórców i odbiorców jako gatunek”⁴⁸.

Formuła może być traktowana jako zbiór szeregu bytów materialnych, które wyróżniają się narracją i ikonografią lub jako abstrakcyjny, ponadtworzywowy system intertekstualny, który pełni rolę kulturowych metafor i psychicznych zwierciadeł społeczności⁴⁹. Kategoria »formuły« stanowi narzędzie, które służy uogólnianiu cech charakterystycznych dużych zespołów pojedynczych dzieł przez zastosowanie pewnych kombinacji materiału kulturowego i archetypowych wzorów opowiadań. Formuły tworzą rodzaj „popularnych modeli gatunkowych”, które – pod względem materiału kulturowego – są „wcieleniami archetypowych form opowiadań. [...] sposobami, dzięki którym określone tematy kulturowe i stereotypy zostają wpisane w bardziej uniwersalne archetypy opowiadań”⁵⁰. „Niektóre archetypy

⁴⁶ A. Tudor, *Metoda krytyczna: autorzy i gatunki...*, op. cit., s. 31.

⁴⁷ E. Balcerzan, *W stronę genologii multimedialnej*, [w:] *Genologia dzisiaj...*, op. cit., s. 88.

⁴⁸ J. G. Cawelti, *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago–London 1976. Por. tegoż, *Formuły, gatunki, archetypy*, przeł. A. Fulińska, „Znak” 1996, nr 10, s. 119.

⁴⁹ Zob.: J. G. Cawelti, *Myth, Symbol and Formula*, „Journal of Popular Culture” 1974, nr 1.

⁵⁰ *Id.*, *Formuły, gatunki, archetypy...*, op. cit., s. 117.

opowiadań w sposób szczególnie zaspokajają ludzkie potrzeby rozrywki i ucieczki. Aby jednak wzorce te mogły zadziałać, muszą być zawarte w postaciach, miejscach i sytuacjach posiadających odpowiednie znaczenie wewnątrz kultury, która je wytwarza”⁵¹.

Formuły kształtują się w efekcie wielokrotnego powtarzania schematów generujących gatunki popularne, które składają się z wyobrażeń, symboli, motywów i mitów konkretnej kultury. Stanowią zjawiska fabularne, a ich specyfika objawia się w określonej strategii narracyjnej, której podporządkowany jest odnośny system ikonograficzny. Formuły gatunkowe: „Są jednocześnie wysoce uporządkowane i konwencjonalne, a zarazem przesiąknięte symboliką niebezpieczeństwa, niepewności, przemocy i seksu. Czytając lub oglądając dzieło formułowe, stajemy wobec ostatecznego podniecenia miłości i śmierci, w takim jednak wymiarze, który nie tylko nie zakłóca naszego podstawowego poczucia bezpieczeństwa, ale wręcz je wzmacnia przede wszystkim ze względu na to, że zdajemy sobie sprawę z fikcyjności i nierealności tego przeżycia, a ponadto, dlatego że podniecenie i niepewność są w ostatecznej instancji kontrolowane i ograniczane przez dobrze znany świat struktury formułowej”⁵².

Dzieła formułowe nastawione są na intensywny i natychmiastowy rodzaj podniecenia i zaspokojenia odbiorcy w opozycji do bardziej skomplikowanych i niejednoznacznych analiz bohaterów i motywacji, które znamionują teksty obiegu wysokoartystycznego. Rozpoznanie ikonografii oraz struktur narracyjnych przynależnych danej formule gatunkowej gwarantuje odbiorcy zidentyfikowanie formuły, informując go jednocześnie o rodzaju doznań, jakie łączą się z jej recepcją. Odbiorcy znajdują w znanym kształcie zadowolenie i podstawowe bezpieczeństwo emocjonalne. Upřednie doświadczenie czytelnika/widza z popularną formułą medialną przynosi odczucie, że wiadomo, czego się spodziewać po kolejnych utworach, co intensyfikuje zdolność rozumienia i zabawy szczegółami utworu.

⁵¹ *Ibid.*, s. 117.

⁵² *Ibid.*, s. 128.