

Paratekst – od koncepcji Gérarda Genette’a po współczesną praktykę badań paratekstualnych

MARZANNA UŹDZICKA*

CITATION: Uździcka M., 2023, Paratekst – od koncepcji Gérarda Genette’a po współczesną praktykę badań paratekstualnych, „*Stylistyka*” XXXII: 299–321, <https://doi.org/10.25167/Stylistyka32.2023.17>

1. Uwagi wstępne

Niniejszy artykuł ma swoje źródło w dyskusji naukowej, jaka odbyła się na konferencji opolskiej „Słowo a styl” (Opole 2016), wynikłej w związku z przedstawionym przeze mnie referatem dotyczącym nowego pojęcia *glosariusza*, kształtującego się we współczesnej praktyce komunikacyjnej, ze szczególnym uwzględnieniem jego roli w tekstach literatury popularnej. Na funkcję paratekstową analizowanych okazów zwróciła uwagę Maria Wojtak, ponieważ przeprowadzone analizy sugerowały, że badane glosariusze sytuują się w ramach tzw. tekstów towarzyszących, nazwanych przez francuskiego teoretyka literatury Gérarda Genette’a paratekstami. Wywód badaczki był na tyle inspirujący, że podjęłam się oglądu innych tekstów kultury popularnej

* <https://orcid.org/0000-0002-3045-8771>, Uniwersytet Zielonogórski, Polska, marzannaudzicka@op.pl



i ustalenia, jakiego typu okazy spełniają tam funkcję paratekstową. Okazało się, że odbiorca znacznej części z nich musi być, ogólnie ujmując, „wspomagany” w odbiorze, a niekiedy tworzeniu (np. podczas sesji w narracyjnych grach fabularnych) tekstu głównego tekstami okalającymi, tworzącymi „otokę”, które go uzupełniają i dookreślają. W konsekwencji pojawiło się pytanie, czy można – i w jaki sposób – adaptować literacką metodologię paratekstową do badań tych tekstów w perspektywie lingwistycznej, tym bardziej że w wielu z nich komunikacja werbalna nie jest podstawową praktyką, a pod względem medialnym często odbiegają one od formy książki.

Przegląd literatury naukowej pokazał, że pojęcie paratekstu zostało z powodzeniem zastosowane w wielu dziedzinach, m.in. w językoznawstwie, bibliotekoznawstwie, kulturoznawstwie, translatoryce, studiach nad mediami masowymi, wspomagając spójność metodologiczną w badaniu różnorodnych typologicznie obiektów. Celem niniejszego wywodu będzie więc zagadnienie recepcji tego pojęcia, historia jego „rozwoju” od momentu wprowadzenia go w obszar badawczy przez Genette’a po współczesną praktykę badań paratekstualnych, ze szczególnym uwzględnieniem analiz językoznawczych i najnowszych medioznawczych¹. W formie komunikatu zostanie zaprezentowana także propozycja wykorzystania tej metodologii w badaniu paratekstów pojawiających się w tekstach współczesnej kultury.

2. Paratekst w ujęciu Gérarda Genette’a

Na początku warto, chociaż w skrócie, przyjrzeć się samej teorii francuskiego literaturoznawcy. U jej podstaw leży pojęcie *paratekstualności*, którym początkowo badacz określał związki jednego tekstu z tekstami wcześniejszymi, wskazując na takie derywacje międzytekstowe, jak chociażby pastisz czy parodia. W 1982 roku w pracy *Palimpsestes. La Littérature au second degré (Palimpsesty. Literatura drugiego stopnia)* wyróżnił i opisał pięć typów relacji transtekstualnych wiążących dany tekst w sposób jawny lub ukryty z innymi tekstami („transcendencja tekstualna tekstu”) (Genette 1992: 317), a wskazane wyżej pojęcie określił jako *hipertekstualność*. *Paratekstualność*

¹ Zagadnienie to ma niezwykle bogatą literaturę, stąd niniejszy przegląd z konieczności ma charakter subiektywnego wyboru, gdzie kluczem narracji jest prezentacja odmiennych koncepcji adaptacji pojęcia *paratekst*.

natomiast odniósł do nawiązań zachodzących między tekstem zasadniczym (właściwym) a wszelkiego typu jednostkami, które mu towarzyszą.

Samo pojęcie *paratektstu* Genette scharakteryzował w 1987 roku w pracy *Seuils*². Wykorzystując metaforę progu (tytułowe *seuils* – ‘progi’), odniósł paratekst do przedsionka (westybulu), którym mają być wszystkie teksty (jednostki) stanowiące swoistego rodzaju „akompaniament” do tekstu zasadniczego³, które go otaczają i jednocześnie uzupełniają, bez których tekst nie może istnieć jako forma przekazu (zarówno oralna, jak i graficzna)⁴. Natomiast paratekst może istnieć samodzielnie, np. jako tytuł zaginionego lub nienapisanego nigdy dzieła.

Pojęcie *paratektstu* Genette uczynił otwartym, ponieważ – jak zaznaczył – jest to „strefa nie do końca dookreślona”, a sam prefiks *para-* ma charakter ambiwalentny i implikuje jednocześnie „wnętrze”, czyli tekst, do którego dany paratekst się odnosi, i „zewnątrze”, czyli szeroko rozumiany dyskurs o tym tekście. Jednocześnie przy uniwersalności zakłada jego heterogeniczność i zwraca uwagę, że może on przybierać formę nie tylko werbalną, ale także ikoniczną i materialną (Genette 1997: 4)⁵. Sam jednak wszystkie analizy poświęcił wyłącznie okazom okołoszkiełkowym, co można wiązać z formułowaną przez niego ideą, że paratekst jest tym, co sprawia, że tekst staje się książką, która jako taka jest prezentowana czytelnikom i szerzej –

² Źródłem, które stanowi podstawę rozważań, jest angielskie tłumaczenie tej pracy z 1997 roku pod zmienionym tytułem: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*.

³ W literaturze przedmiotu nie ma jednego określenia na tę część tekstu, któremu towarzyszą parateksty. Ján Jambor pisze: „Genette mówi najczęściej o tekście lub [...] o jego «nagim stanie» («l'état nu»), [...], sformułowanie Georga Stanitzka to «rodzaj 'nagiego tekstu'» («einer Art 'nacktem Text'») [...], Werner Wolf na przykład woli zwrot «własny tekst» («der eigentliche Text» [...]), a Peter Stocker używa terminu «core text» («Kerntext»). W typografii i bibliotekarstwie stosuje się starszą metaforę biologiczną «korpus tekstu» (po niemiecku «Corpus» lub po angielsku «body text»). Jak widać, tej konceptualnej dyslokacji towarzyszy nie najszcześliwsza metaforyczność etykiet i użycie cudzośłowu, co sugeruje, że autorzy nie są z niej całkowicie zadowoleni” (Jambor 2018: 77). W badaniach polskich m.in. Iwona Loewe (2007) używa określeń: *tekst właściwy*, *baza*, *tekst pełny*, Maria Wojtak (2004) – *korpus*, Anna Duszak (1998) – *tekst podstawowy*. W dalszej części artykułu ze względów stylistycznych wymiennie stosowane będą określenia: *tekst główny* / *tekst zasadniczy*.

⁴ W pracy *Seuils* Genette przedstawił szczegółową analizę typologiczną takich paratektów jak: nazwisko autora, tytuł dzieła, zakładka, dedykacja, motto, przedmowa, noty o tekście, perytekst wydawcy, epitekt publiczny i prywatny, a także wskazał ich funkcję.

⁵ Jednocześnie „sposoby i środki paratektstu zmieniają się nieustannie, w zależności od okresu, kultury, gatunku, autora, dzieła i wydania [...]” (Genette 1997: 3).

publiczności. Zakłada też, że jest ona najważniejszą formą realizacji dzieła w dzisiejszej kulturze (Genette 1997: 3–4).

Status przekazu paratekstowego francuski badacz określił właściwie poprzez pięć cech (Genette 1997: 4–12). Są nimi aspekty paratekstu: **prze-strzenny** (pytanie: gdzie?), na podstawie którego wyróżnia on *peryteksty* (występujące w tym samym woluminie co dzieło, np. tytuł utworu, nazwisko autora, przedmowa, motto itp.) oraz *epiteksty* (umiejscowione poza książką, np. epiteksty publiczne, jak folder reklamowy, wypowiedź autora o książce, wywiad z autorem, epitekst prywatny, jak pamiętnik, wzmianki o utworze w korespondencji autora); **temporalny** (pytanie: kiedy?), zgodnie z którym określić można relację konkretnego paratekstu do czasu powstania lub wydania tekstu głównego; **pragmatyczny** (pytanie: od kogo? dla kogo?), określający typową dla niego sytuację komunikacyjną; **substancjalny/materialny** (pytanie: jak?), wskazujący na sposób przekazu informacji (zarówno werbalny, jak i ikonograficzny czy typograficzny), oraz **funkcjonalny**, uznawany przez Genette'a za fundamentalny, a interpretowany jako heteronomiczny, pomocniczy dyskurs, który ma służyć jako element podporządkowany tekstowi głównemu niezależnie od świadomych zabiegów autora czy wydawcy. Uogólniając, można stwierdzić, że według Genette'a nadrzędnym celem paratekstów jest z jednej strony wpływanie na recepcję tekstu, właściwą deszyfrację i interpretację autora i/lub wydawcy, z drugiej – wprowadzanie go w publiczny obieg zgodnie z zamierzeniem podmiotów, które go tworzyły, tj. autora, wydawcy, tłumacza itd. Dlatego parateksty są ważne nie tylko dla procesu odbioru (recepcji) tekstu, ale także dla jego produkcji: „[...] funkcjonują jako wskaźniki, do których należy dążyć, jako struktury oczekiwań literackich” (Stanitzek 2005: 32).

3. Współczesne ujęcia w literaturoznawstwie

Od czasu wprowadzenia do obiegu badawczego pojęcia *paratekst* przeszło ono swoistego rodzaju redefinicję, poszerzając lub zawężając zakres użycia⁶. Współcześnie do paratekstów w klasycznym ujęciu (nie uwzględniając nowych

⁶ Dla porównania dwa skrajne poglądy. Na przykład Jambor (2018: 82) w pracy *Paratextualita – predovšetkým zdrojotázok bez odpovedi? Aktuálne otázky výskumu paratextov* przyjmuje, że epiteksty nie należą do paratekstów, ponieważ są one jednoznacznym, choć peryferyjnym, składnikiem tekstu, natomiast Werner Wolf (2001: 491) do paratekstów zalicza tylko epiteksty – i to te, które są autoryzowane przez autora.

mediów) zalicza się (warto je zestawić, bo uwidacznia to ich różnorodność) z jednej strony: parateksty *sensu stricto*, czyli piśmienne, stanowiące z jednej strony tzw. zmienną „otoczkę” dzieła, takie jak: tytuły, podtytuły, śródtytuły; przedmowy, posłowania, wstępy, uwagi od wydawcy; noty na marginesie, u dołu strony; epigrafy; wkładki reklamowe; notki na obwolucie; z drugiej – teksty będące półoficjalnym bądź oficjalnym komentarzem do dzieła, takie jak: recenzje, omówienia, notki w katalogach wydawniczych, foldery itp. Prócz tego mówi się o paratekstach ikonicznych, tzn. ilustracjach, rysunkach umieszczonych w dziele, a za substytucjonalny przejaw paratekstu uważa się nawet kompozycję czy typografię utworu. Sam Genette do elementów paratekstowych zaliczył również wiedzę, jaką czytelnik może mieć na temat autora, np. wiek i płeć, nagrody, stopnie honorowe, które otrzymał itp. W ten sposób badacz łączy materialne aspekty dokumentu z jego kontekstem. Jednak Genette przestrzega przed bezrefleksyjnym zaliczaniem wszystkich form okalających tekst do paratekstów.

Idea paratekstu jest głęboko zakorzeniona w badaniach literaturoznawczych, których przedstawiciele kontynuowali za Genette’em opis zjawisk dotyczących książki jako sposobu przedstawienia dzieła literackiego⁷. Warto podkreślić, że tego typu refleksja pojawiła się w badaniach polskich na długo przed rozprawą francuskiego uczonego. Za ich prekursorkę uważa się Danutę Danek, która – nie używając terminu *paratekst* – analizowała tytuły, spisy rzeczy, przedmowy w perspektywie granicy dzieła literackiego i traktowała je jako integralną część utworu, jego „wewnętrzną tkankę artystyczną” (Danek 1980: 130). W późniejszych rodzimych pracach literaturoznawcy kontynuowali w zasadzie myśl Genette’a, zgodnie z którą paratekst uznawany jest za peryferyjną część tekstu zasadniczego, względnie od niego niezależną. Dla porównania przywołać można chociażby rozważania Danuty Szajnert, która omawiane tu pojęcie definiuje jako „wszystko to, co znajduje się wokół tekstu, blisko niego, w przestrzeni tego samego woluminu” (Szajnert 2011: 203), a także „publiczne i prywatne przekazy usytuowane jeszcze wokół tekstu, ale w większej od niego odległości przestrzennej, na zewnątrz książki” (Szajnert 2011: 202–203). Badaczka skupia się na analizie m.in. takich paratekstów, jak autokomentarze przyjmujące samodzielną postać tekstową przedmów (Szajnert 1995), strony tytułowe czy rozmowy z pisarzem (Szajnert 2000), gdzie odno-

⁷ Pomijam kwestię recepcji idei paratekstu w literaturoznawstwie obcym, szczegółowo jest ona omówiona np. w pracy Iwony Loewe (2007).

si się do strategii uobecniania się autora paratekstów. Kontynuuje przy tym główną myśl Genette'a, że nadrzędną sytuacją nadawczo-odbiorczą analizowanych tekstów jest relacja autor – czytelnik⁸. Reprezentacyjny walor dla badań literaturoznawczych ma monografia *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty* (Szajnert 2011), w której badaczka stawia tezę, że odautorskie parateksty, m.in. takie jak nazwiska autorów, tytuły, motta, przypisy, dedykacje, przedmowy, wstępy, prologi i posłowania, są istotnym źródłem wiedzy o intencji autora, chociaż różny jest w tym względzie ich potencjał. Na przykład większy potencjał mają przedmowy, w których informacja o intencji może zostać wypowiedziana *expressis verbis*, niż nazwisko autora.

Definicję omawianego pojęcia znacznie rozbudowały rozważania o przekładzie, w których współcześnie kładzie się nacisk na funkcjonalność i użyteczność paratekstu w procesie „repcji dzieła literackiego w przestrzeni kultury docelowej (nie tylko rodzimej) oraz eksponując pozycję tłumacza, a zwłaszcza kwestie jego obecności, tj. widzialności, intencjonalności i subiektywności ujawniającej się w jego wyborach, a także roli już nie tylko w samym działaniu translatorskim, ale i w swoistym projektowaniu konkretnego typu odbiorcy” (Lis-Wielgosz 2017: 14). Stąd ustalenia Genette'a stanowią m.in. podstawę do wyodrębniania typów strategii wybieranych przez tłumaczy oraz identyfikacji przestrzeni odbioru. Przykłady takich analiz znajdują się chociażby w pracy zbiorowej *Parateksty w odbiorze przekładu* z 2018 roku, gdzie np. Bożena Tokarz identyfikuje parateksty jako wyraz koncepcji przekładu, podkreślając ich związek ze „strategią tłumacza, stosunkiem do obcości oraz koncepcją funkcji przekładu w perspektywie kultury przyjmującej, reprezentowaną przez tłumaczy, krytyków i badaczy”. Zwraca też uwagę, że parateksty „określają świadomość literacką i kulturową jednostek i epoki. Pozostając w ścisłym związku z tekstem głównym, tworzą nową rzeczywistość literacką i mentalną w oparciu o sposób zapośredniczenia oryginału w drugim języku, literaturze i kulturze” (Tokarz 2017: 16).

Przyjęta w badaniach literaturoznawczych, a także translatorskich koncepcja paratekstu uważana jest dzisiaj za klasyczną perspektywę deskrypcji, która użyteczna jest także w wielu innych niż wskazane dyscyplinach.

⁸ Pisze: „[...] właśnie relacja autor – osoba autora stanowi rzeczywistą stawkę w grze z odbiorcami żądnymi (auto)biograficzno-duszoznawczych informacji” (Szajnert 2000: 51).

4. Współczesne ujęcia w lingwistyce

Koncepcja Genette’a została także zaadaptowana przez lingwistów. W większości prac używają oni pojęcia *paratekst* w jego tradycyjnym rozumieniu, a przeprowadzone badania dotyczą głównie jego funkcjonalnego aspektu, a więc obszaru, któremu francuski literaturoznawca poświęcił najmniej uwagi. Taka perspektywa analiz pojawiła się w pracach Romualdy Piętkowej, która uwzględniła pragmatyczną rolę paratekstów w dyskursie naukowym na podstawie not tekstów naukowych i popularnonaukowych, tytułów, wstępów, dedykacji, a także biogramów (Piętkowa 2001, 2004a, 2004b). Pozwoliło to lingwistce zaobserwować zmiany zachodzące współcześnie w obrębie prototypu stylu naukowego, które wiążą się z rosnącą subiektywnością, retorycznością i perswazyjnością (Piętkowa 2007: 145) różnych poziomów tekstów naukowych, oraz sformułować ogólną konstatację o przesuwaniu się „granicy między dyskursem zobiektywizowanym a subiektywnym, pomiędzy dyskursem naukowym a reklamowym”, szczególnie właśnie w paratekstach (Piętkowa 2004b: 131).

Funkcjonalny aspekt tym razem okładek tekstów popularnonaukowych analizowała Danuta Piekarczyk (2020). Przyjmując, że są one tekstem kultury, który „nie tylko poprzedza recepcję tekstu właściwego, ale i (z tego powodu) w dużym stopniu steruje interpretacją tego tekstu przez czytelnika” (Piekarczyk 2020: 8), uznaje ona okładki za rodzaj akompaniamentu towarzyszącego tekstowi, który jest strefą transakcji między autorem, wydawcą a czytelnikiem. Stosowane tam różnorodne paratekstowe strategie mają zachęcić czytelnika do przyswojenia poznawczych walorów tekstów naukowych (Piekarczyk 2020: 8). Według badaczki analizowane parateksty pełnią także rolę „komercyjnej interpretacji” tekstu.

Bardzo istotny i zdecydowanie twórczy charakter ma sposób adaptacji idei Genette’a przez katowicką lingwistkę Iwonę Loewe, której działania badawcze można sytuować zarówno w językoznawstwie (genologii lingwistycznej), teorii komunikacji (komunikologii), jak i medioznawstwie. Językoznawczyni „zapożyczyła” tylko tę część definicji paratekstu, w której mowa o nim jako akompaniamencie, przedsiönku, granicy, jaką jest dla dzieła, i odnosi go do tekstu eskortującego „tekst właściwy [...], pełny [...], wytwór działalności kulturowej człowieka [...], często wielokodowy, w którym jednak udział (mniej lub bardziej znaczący) ma kod werbalny” (Loewe 2007: 23). Według Loewe paratekst ma za zadanie „uczynić z korpusu tekst łatwo dostępny

w projektowanym dla niego środowisku odbiorczym, a środowisko to uczynić jak najliczniejsze. Tym samym zachęcić do jego odbioru, pozostawiając możliwość interpretacji samemu odbiorcy” (Loewe 2007: 23). Badaczka właściwie sprowadza paratekst do epitekstu, który wobec korpusu zasadniczego jest uprzedni i „prowadzi do sterowania procesem odbioru przed lekturą/wysłuchaniem” (Loewe 2007: 78). Stąd funkcję tak rozumianego pojęcia określa autorka jako „prezentacyjno-rekomendującą z różnym nasileniem obu członów w konkretnych realizacjach” (Loewe 2007: 23).

Trzeba zauważyć, że lingwistka zawęży zakres pojęcia *paratekst*, wyłączając okazy w całości odautorskie, które uznaje za metateksty. Piszze:

Autorem paratekstu w ujęciu globalnym **nie jest autor tekstu właściwego** (to relacja metatekstowa), ale osoba trzecia (dystrybutor filmu kinowego, prezyter programu radiowego lub telewizyjnego, wydawca książki, redaktor wydania czasopisma, administrator portalu internetowego itd. (Loewe 2007: 24).

Hipoteza ta wydaje się dość dyskusyjna, ponieważ sam Genette w swoich opracowaniach wprowadza pewną niedookreśloność tych dwóch porządków, np. w publikacji *Palimpsesty* proponuje przykład autokomentarza jako metatekstu, a dalej w *Seuils* analizuje go jako paratekst. Warto też zwrócić uwagę, że niektórzy badacze proponują równoległą typologię w zależności od przyjętej metodologii i celu analiz. Dla porównania można przywołać konstatację Marii Wojtak:

Tytuł ma, jak wiadomo, niedookreślony status. Jest inicjalnym składnikiem ramy tekstowej, funkcjonuje jako metatekst [...], może też być ujmowany jako paratekst, czyli ważny składnik otoczenia tekstu właściwego, służący jego prezentacji (Wojtak 2004: 21).

Są i tacy, jak np. Bogdan Walczak, który – recenzując pracę Loewe – uznał za zasadne wyłączenie z paratekstów okazów w całości odautorskich i typologizowanie ich jako metateksty (Walczak 2007: 245).

Kolejnym aspektem ograniczającym pojęcie *paratekstu* było założenie badaczki, że przedmiotem rozważań są teksty właściwe i parateksty, które spełniają wymogi definicyjne tekstu w ujęciu Jerzego Bartmińskiego⁹, a więc

⁹ Rozumienie tekstu jako „ponadzdaniowej jednostki językowej, makroznaku, mającego określone nacechowanie gatunkowe i stylowe, poddającego się całościowej interpretacji semantycznej i komunikatywnej, wykazującego integralność strukturalną oraz spójność semantyczną i podlegającego wewnętrznemu podziałowi semantycznemu, logicznemu, kompozycyjnemu” (Bartmiński 1998: 17).

wyrażone kodem werbalnym. Przejęcie tej koncepcji wynikało również z metodologicznego aspektu ich opisu jako gatunku.

Wyłożona szczegółowo koncepcja paratekstu w pracy *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej* (Loewe 2007) znalazła swoją realizację w późniejszych pracach katowickiej badaczki (Loewe 2012, 2015a, 2015b)¹⁰. Lingwistka w monografii, odnosząc się do założeń genologii lingwistycznej i uwzględniając konieczny (z punktu widzenia materiału) aspekt medioznawczy¹¹, wyróżniła parateksty książkowe, prasowe, radiowe, telewizyjne, kinowe i internetowe. Natomiast kierując się sformułowaną przez siebie definicją gatunku¹², wyodrębniła polimedialny szereg gatunków paratekstowych, który jej zdaniem tworzą: książkowa nota wydawcy, prasowy lid, prasowa zapowiedź, spis treści, radiowa i telewizyjna zapowiedź (zajawka), kinowy zwiastun, internetowa strona główna witryny. Monografia ma dwa zasadnicze walory. Pierwszy, wynikający z przeprowadzonej procedury analitycznej, wiąże się z tym, że Loewe dała wnikliwy i wszechstronny obraz paratekstów (uwzględniła materiał z przełomu XIX i XX wieku), charakteryzując je genologicznie (Walczak uznał tę charakterystykę za „wielkiej wagi osiągnięcie naukowe” (Walczak 2007: 278)). Drugi sprowadza się do tego, że – co w kontekście niniejszych rozważań jest bardzo istotne – lingwistka zaproponowała spójny teoretyczno-metodologiczny paradygmat adaptacji pojęcia *paratekst* do analiz językoznawczych, który może być perspektywą badań dla innych tego typu tekstów.

Jako przykład konsekwencji badawczej można przywołać chociażby artykuł *O dialogu z widzem w polskiej neotelewizji publicznej: paratekst jako składnik strumienia telewizyjnego* (Loewe 2012), w którym autorka uwypukliła wskazany już wcześniej temporalny aspekt badanych pretekstów. Ponieważ powstają one przed tekstem właściwym, ich funkcja parateksto-

¹⁰ Pierwsze prace, w których autorka nakreśla własną koncepcję adaptacji pojęcia *paratekst*, pochodzą z roku 2004 (a, b).

¹¹ „Jeśli intencja jednoczy wszystkie zebrane przeze mnie parateksty, to medium je rozróżnia” (Loewe 2007: 64).

¹² „[...] za *gatunek* uznaję względnie trwałe pod względem tematycznym, kompozycyjnym i stylistycznym sfunkcjonalizowany typ wypowiedzi, ukształtowany przy udziale kulturowej wiedzy jego nadawcy przez właściwe w danym czasie, miejscu i kulturze okoliczności obcowania językowego, wyrażony za pośrednictwem danego medium, przez odbiorcę postrzegany zaś jako koherentna i skończona całość komunikacyjna” (Loewe 2007: 64).

wa sprowadza się do zapowiadania, wprowadzania, poprzedzania programu na antenie¹³.

Należy też podkreślić, że istotnym *novum*, w stosunku np. do badań w zakresie translatoryki, jest przyjęcie przez Loewe założenia, że dla paratekstu kategorią najistotniejszą nie jest nadawca (choć istotny przy odróżnieniu paratekstu od metatekstu), ale odbiorca. W uzasadnieniu badaczka stwierdza, że „nie tylko korpus, ale i paratekst poszukuje swej publiczności i jest to ta sama publiczność. To znaczy, że od mocy rekomendującej paratekstu zależy także liczba odbiorców dzieła” (Loewe 2012: 24).

5. Paratekst w medioznawstwie

Współcześnie koncepcja paratekstu wykorzystywana jest także w innych „sztukach” niż literatura. Przypomnieć warto, że sam Genette wskazuje na możliwość zastosowania jej np. w tytułach dzieł muzycznych i plastycznych, w podpisie twórcy np. na obrazie, w tytułach filmów, ich napisach końcowych, tekstach w katalogach wystaw, przedmowach do partytur muzycznych, okładkach płyt (Genette 1997: 373–374). Przenosi się ją także na te rodzaje sztuki czy mediów, które funkcjonują poprzez inne znaki niż językowe. Motywowane jest to przede wszystkim współcześnie ogólnym i szerokim rozumieniem tekstu, który „w poststrukturalizmie staje się synonimem rzeczywistości, historii, społeczeństwa i/lub kultury opartej na zasadzie metaforycznej” (Jambor 2018: 84).

Na tym tle warto przyjrzeć się bardzo dynamicznie rozwijającemu się nurtowi badań współczesnych praktyk medioznawczych (także w kontekście intermedialnym) właśnie metodą paratekstową. Istotne są tu dwie perspektywy, które stają się dla nich punktem odniesienia. Po pierwsze, ze względu na to, że we współczesnych mediach parateksty rozbudowane zostały do „form i pasm dalece wykraczających poza jakości literackie [...]”, rozszerza się ich znaczenie na różnego typu praktyki dyskursywne, „dzięki którym bazy tekst (audio)wizualny lub samo medium [...] włączone zostają do środowiska szer-

¹³ Autorka zaliczyła do nich: „[...] zajawkę z fragmentem programu, głosem narratora w tle, zwieńconą planszą z informacją: co, o której, gdzie; zajawkę programu z jego fragmentem i zaproszeniem autora; zapowiedź prezentera omawiającą krótko program (bywa, że z jego fragmentem) i zapraszającą do oglądania; fabularyzowane zapowiedzi różnych programów z udziałem popularnych aktorów występujących w telewizji; zapowiedzi w formie dialogu między tzw. przedstawicielami telewizji lub tychże z zaproszonymi gośćmi” (Loewe 2007: 241).

szego niż to, które zapewnia paratekstowi jego baza tekstowa [...]” (Gwóźdź 2010: 35, 37)¹⁴. Po drugie, wyznacznikiem paratekstowości tak definiowanych okazów jest w zasadzie idea Genette’a. Jak zauważa bowiem Andrzej Gwóźdź, włączenie ich do szerszego środowiska to „przejście na styku kodowania zewnątrz- i wewnątrztekstowego”, które otwiera pole interpretacyjnych negocjacji między nadawcami i odbiorcami (Gwóźdź 2010: 36). Obie perspektywy są widoczne chociażby w pracy zbiorowej *Pogranicze audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów* (Gwóźdź 2010), w której do opisu „pogranicza” (czyli tego, co zdaniem autorów tradycyjnie uważa się za marginalne wobec „właściwej” struktury utworów audiowizualnych) wykorzystuje się właśnie pojęcie *paratekstu*, (re)definiując je i uściślając na potrzeby badanego medium. Prowadzone tam rozważania o charakterze interdyscyplinarnym skupiają się nie tylko na uwypukleniu wpływu paratekstów na rozumienie i odbiór treści związanych, jak wskazuje podtytuł, z kinem, telewizją czy nowymi mediami. Wykazując zauważalny dynamiczny rozwój audiowizualnych paratekstów oraz ich różnorodność, autorzy podkreślają ich szczególny status w interakcji z dzisiejszym odbiorcą. Same zaś bowiem zjawiska paratekstowe stanowią rodzaj „odśrodkowych” wydarzeń, które kierują uwagę na wskazywany tekst, funkcjonując jednocześnie nie na „prawach podrzędności”, ale intertekstualnej z nim współzależności. Myśl ta zawarta jest chociażby w definicji paratekstu, którą formułuje przywoływany już tu Gwóźdź:

Chodzi, najkrócej mówiąc, o bliższe lub dalsze otoczenia tekstu, które, podobne kręgom koncentrycznym, rozniecają jego istnienie (życie) na coś, co już samym tekstem nie jest, a co funkcjonuje obok bądź wokół na prawach *dotatku, przydatku, aneksu, features, bonusu*, mających (bądź mogących mieć) wpływ na jego odbiór (Gwóźdź 2010: 38).

Jeszcze szerzej myśl tę rozwija angielski medioznawca i kulturoznawca Jonathan Gray w pracy *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts* (Gray 2010), proponując jednocześnie własne wyobrażenie o funkcji pełnionej przez poszczególne parateksty związane z „produktem” filmowym lub telewizyjnym. Badacz pokazuje, jak bardzo już sama ich ilość i różnorodność substancjalna wpływa na wyobrażenie o tekście (co w konsekwencji decyduje o tym, czy odbiorca go wybierze czy nie). Stąd zakłada,

¹⁴ Na gruncie anglosaskim postulował to niemiecki germanista Georg Stanitzek, który proponował rozszerzenie pojęcia *paratekst* i odniesienie go do wszystkich elementów organizujących komunikację (Stanitzek 2005).

że badanie paratekstów „medialnych” jest badaniem tego, jak tworzy się znaczenie tekstu oraz w którym momencie i w jaki sposób rozpoczyna się, ogólnie ujmując, jego recepcja. Wyraża przy tym obawę, że ze względu na nadmierne obudowanie „paratekstualnymi naroślami” kontakt odbiorcy z danym tytułem może zatrzymywać się wyłącznie na poziomie „para-”, gdzie zadowolenie z zakupu gadżetu czy obejrzenia zwiastuna zastępuje bardziej wnikliwą lekturę. Oznacza to, że odbiorca „konsumuje” znacznie więcej paratekstów niż samych tekstów, a nawet – jak konstatuje badacz – stają się one „materiałem, na którym opiera się wiele popularnych interpretacji” (Gray 2010: 26). Gray wprowadza, co istotne z punktu widzenia prowadzonej tu narracji, nową typologizację paratekstów. Wyróżnia: „parateksty wejściowe” przygotowujące odbiorców do „konsumpcji” danej narracji (biorąc za przykład uniwersum kinematografii, byłyby to np.: zwiastuny, które ukazują się przed premierą danego filmu, plakaty, reklamy, inne filmy tej samej franczyzy, tożsamości reżysera filmu i aktorów wybranych do głównych ról itd.), a także modyfikujące sposób, w jaki publiczność odbierze film czy program, oraz „parateksty *in media res*”, które funkcjonują po kontakcie czytelnika/widza z konkretnym tekstem (wynika to z tzw. transmedialności, czyli „nawigacji”, za pomocą której czytelnik zostaje przekierowany z jednego medium do drugiego w poszukiwaniu „narracyjnych eksperymentów” (byłyby to teksty związane z tekstem głównym, jak np. strony internetowe wiki, fora dyskusyjne, materiały bonusowe, zabawki, figurki akcji, gry wideo, sieci społecznościowe itp.). Jak więc widać, Gray właściwie kwestionuje przyjętą w tradycji koncepcję tekstualności (rozważa w pracy przy tym, czym jest tekst) i pokazuje parateksty w nowym wymiarze. Ich szerokie konotacje, co niezwykle ciekawe, mogą doprowadzić do tego, że w konsekwencji powstają uniwersa wytworów paratekstowych równoległe do tych głównych (kreowanych na podstawie tekstu zasadniczego)¹⁵. Jest to niewątpliwie nowatorskie spojrzenie na parateksty, których badania, zgodnie z konstatacją Graya, „nie tylko obiecują nam powiedzieć, czego możemy się dowiedzieć o tym, jak tekst tworzy znaczenie dla swoich konsumentów; obiecują również powiedzieć nam, jak tekst tworzy znaczenie w kulturze popularnej i społeczeństwie” (Gray 2010: 26).

¹⁵ Dowodem, w jakim wymiarze Gray poszerzył znaczenie paratekstu, może być to, że zalicza do paratekstów np.: dodatkowe materiały DVD do *Władcy Pierścieni*, spoilery do *Lost*, napisy początkowe *Simpsonów*, figurki akcji z *Gwiezdnych wojen*, recenzje prasowe dla *Friday Night Lights*, kadrowanie *Batman Begins*, grę wideo *The Thing* czy zwiastuny *The Sweet Hereafter*.

6. Paratekst w analizach kultury popularnej

Interesujące na tle powyższych rozważań, jak wskazałam na początku, jest zagadnienie adaptacji pojęcia *paratekst* do analizy, ogólnie ujmując, okazów „towarzyszących” tekstom współczesnej kultury popularnej¹⁶, które tworzą obszerny i bardzo zróżnicowany zbiór zarówno pod względem substancjalnym (nie zawsze tożsamy z testem głównym), jak i pod względem pełnionych przez nie funkcji wynikających z relacji transtekstualnych z tekstem, który eskortują, jak również relacji nadawca – odbiorca.

Szczególną moją uwagę zwróciło to, że oprócz okazów tradycyjnie rozpoznawanych jako parateksty w tej funkcji pojawiają się teksty realizujące (w różnym zakresie) wzorce już stypologizowanych gatunków mowy. Dla przykładu: w utworach literatury popularnej są to glosariusze (bestiariusze), słowniczki, dodatki, noty śródrozdziałowe, ale i mapy, wykresy, a w grach funkcję paratekstową spełniają instrukcje obsługi, wszelkie fabularyzowane materiały dołączane do nich (powieści, opowiadania, charakterystyki, pamiętniki itp.) w narracyjnych grach fabularnych, dla których tekstem zasadniczym jest sesja, podręczniki oraz scenariusze itd. Wstępne rozpoznanie pozwoliło dostrzec szczególną motywację do adaptacji tych gatunków, kształtowania oraz funkcjonowania w pewnych rodzajach (typach) tekstów, np. glosariusz jako tekst wspomagający w utworach fantazy wydaje się dyferencjalną cechą tekstów utrzymywanych w tej konwencji literackiej. Poza tym *paratekst* jest tym pojęciem badawczym, za pomocą którego można wykazać spójność tak różnorodnych typologicznie obiektów i sens ich łącznego analizowania,

¹⁶ Pojęcie *kultura popularna* jest do dzisiaj nieostre ze względu na szczególnie jej fenomen funkcjonowania w nowoczesnych społeczeństwach, a samo definiowanie uwarunkowane jest z zasady ideologicznie. Główne jej teorie, interpretacje, różnorodny wymiar badań nad wytworami tej kultury itd. doczekały się bogatej literatury (chociażby A. Kłosowska, D. Strinati i inni). Dla jasności wywodu zakładam, że *kultura popularna* poprzez swoje wytwory będzie obejmować wszelkiego typu działania społeczeństwa o charakterze artystycznym. Tym samym wykluczam taką jej interpretację (w Polsce wciąż powszechną), zgodnie z którą rozróżnia się kulturę masową (popularną) i wysoką. Przyjmuję za oryginalną koncepcją Johna Fiskego, że kulturę popularną trzeba rozpatrywać poprzez odbiorcę, któremu nie narzuca się jej wytworów; są one bowiem odzwierciedleniem jego potrzeb, gustów, zainteresowań itd. Przy tym, jak wskazuje badacz, odbiorca ten odznacza się większą świadomością, niż powszechnie się uważa (tzn. nie jest beźmyślnym „konsumentem” jej wytworów) (Fiske 2010). Tym, co łączy kulturę popularną z tradycyjnie wyznaczaną jej cechą masowości, jest zakres treści wytworów tej kultury, które są znane i uznawane za istotne dla większości społeczeństwa (jednak forma ich prezentacji nie musi być odczytywana, interpretowana czy inaczej „zawłaszczana” powszechnie). Bliskie mi są także założenia tzw. Brytyjskiej Szkoły Kulturoznawczej (przedstawiciele: wspomniany Fiske, a także Stuart Hall), zgodnie z którymi *kultura popularna* jest zjawiskiem uniwersalnym i odznacza się strukturami typowymi dla wszelkich kultur (np. ludowej).

co założyła i bezsprzecznie udowodniła w swoich badaniach Loewe (2007: 30). Stąd pojawił się zamysł przeanalizowania wskazanych wyżej paratekstów w perspektywie lingwistycznej, która dałaby możliwość sformułowania odpowiedzi na pytanie, na ile i w jakim zakresie funkcja paratekstowa wpływa na realizację poziomu strukturalnego, pragmatycznego, poznawczego i stylistycznego wzorca zaanektowanych gatunków.

Podjmując się tego typu analizy, należało w pierwszej kolejności ustalić, jak rozumiane będzie pojęcie *tekstu*, ponieważ teksty współczesnej kultury to często wytwory wielokodowe, gdzie kod werbalny jest jedną z prezentacji, nie zawsze najważniejszą. Przyjęłam więc¹⁷, że głównym wyznacznikiem tekstowości jest „zdolność do generowania znaczeń” (Skowronek 2013: 105), a tekstem byłoby wszystko to, co „wytwarza sensowne znaczenie w wyniku praktyk znakowych i jest spajane w koherentną całość w każdorazowym akcie odbioru” (Barker 2005: 525); a także wszelkie struktury kodowe właściwe danej kulturze i uzgodnione społecznie, utworzone według określonych reguł, realizujące intencje nadawcy, a charakteryzujące się tym, że często bywają wielopoziomowe, wielosystemowe i – jak było powiedziane – wielokodowe. Tekstem kultury będą więc np. gry wideo, które jako twory wariantywne, wymagające od użytkownika bezustannej rekonfiguracji, Piotr Kubiński (2016: 35) utożsamia ze „zjawiskiem tekstowym wpisującym się w długą i różnorodną tradycję ergodycznych przejawów kultury”.

Drugim pojęciem wymagającym dookreślenia był sam *paratekst*. Jego znaczenie bardzo wyraźnie wiąże z ideą Genette’a i przyjmuję bardzo pojemną (otwartą) definicję, zgodnie z którą paratekstem będzie każdy tekst, który wspomaga w odbiorze lub „tworzeniu” tekst główny, wyrażony różnymi kodami (por. mapa), jego twórcą nie musi być autor (autorzy) tekstu zasadniczego (może to być wydawca, ilustrator itp.); istotne jest, aby – zgodnie z myślą francuskiego badacza – realizował podstawową cechę paratekstualności, tzn. „zapewniał tekstowi przeznaczenie zgodne z celem autora” (Genette 1997: 407).

Trzecim bardzo ważnym krokiem był wybór metodologii. Przydatna, a przede wszystkim motywująca okazała się idea polimetodologicznego współczesnego językoznawstwa, którą do swoich badań nad gatunkami paratekstowymi wprowadziła Iwona Loewe. Podstawą analiz w perspektywie języ-

¹⁷ Pojęcie *tekstu* jest pojemne i wieloznaczne, ma w związku z tym bardzo bogatą literaturę. Świadoma tego pomijam szczegółowe odwołania do niej, ponieważ nie jest to celem niniejszych rozważań.

koznawczej były narzędzia genologii lingwistycznej w teoretycznym ujęciu Marii Wojtak¹⁸.

Pierwsze próby analityczne przeprowadzone zostały na dwóch różnych typach tekstów kultury. W obrębie literatury popularnej były to glosariusze (Uździcka 2017, 2021), mapy, dodatki wprowadzone do utworów mieszczących się w konwencji fikcji spekulatywnej¹⁹. W narracyjnych grach fabularnych rozpatrywany był podręcznik do systemu gry²⁰ (Uździcka 2019). Okazało się, że taki wybór pozwolił zaobserwować odmienne funkcje analizowanych paratekstów. W pierwszym wypadku wprowadzenie paratekstu wiąże się z recepcją tekstu zasadniczego (utworu) przez indywidualnego odbiorcę, jest rodzajem strategii wspomagającej odbiór, która ma mu pomóc w kompletnym przyswojeniu treści, deszyfracji intencji itd. Paratekst pełni więc funkcję poznawczo-interpretacyjną. W drugim uwarunkowane jest specyfiką samego tekstu, który paratekst eskortuje. Tekst zasadniczy bowiem powstaje w trakcie sesji, która jest określana jako proces generowania znaczeń i ma charakter jednorazowy i niepowtarzalny, a on sam to rodzaj interaktywnej opowieści

¹⁸ Warto przypomnieć, że badaczka traktuje gatunki jako „modele organizujące tekst” i przyjmuje, że gatunki to „byty abstrakcyjne zorganizowane wewnętrznie we wzorcach obejmujących cztery płaszczyzny”: strukturalną, która „wyznacza granicę danego tekstu, opisuje sposób segmentacji i wzajemne relacje pomiędzy segmentami”; pragmatyczną, która odzwierciedla „obraz nadawcy i odbiorcy wpisany w tekst, relacje nadawczo-odbiorcze; potencjał illokucyjny, czyli zbiór intencji oraz sposób ich uporządkowania”; poznawczą, opisującą „tematykę i sposób prezentacji danych tematów, przyjętą perspektywę, a także punkt widzenia oraz aksjologię”; stylistyczną, która unaocznia „zbiór cech ekstralingwistycznych determinowanych strukturą, dookreślonych poznawczo i pragmatycznie oraz odpowiadający im zbiór środków stylistycznych, w tym form nacechowanych trwale, więc kodowo, co się odzwierciedla w stosownych kwalifikacjach leksykograficznych”. Wyróżnia więc wzorzec kanoniczny gatunku definiowany jako zbiór cech inwariantnych, które decydują o tożsamości i trwaniu gatunku, oraz jego warianty: alternacyjne, będące wynikiem przekształceń komponentów składających się na konkretny gatunek, oraz adaptacyjne, stanowiące „pożyczki gatunkowe, a więc nawiązania do obcych wzorców bez utraty tożsamości gatunkowej” i będące formą przenikania się zwykle pokrewnych form gatunkowych, przybierających postać hybrydalną (Wojtak 2014: 63–64).

¹⁹ Termin *fikcja spekulatywna* oznacza tu rodzaj narracji, w której występują elementy nadprzyrodzone lub futurystyczne, obejmujące takie gatunki jak: *fantasy*, *science fiction* i *horror*, jak również ich derywaty, hybrydy i pokrewne gatunki, takie jak: *dystopie*, *wierd fiction*, *fikcja postapokaliptyczna*, *steam punk* (Oziewicz 2013). Współcześnie ten termin odnosi się do wielu zróżnicowanych form fikcji niemetycznej, np. *noweli*, *powieści*, *opowiadania*, *komiksu*, *noweli graficznej*.

²⁰ *System gry* stanowi opis i charakterystykę oraz sposób funkcjonowania wykreowanego w grze świata (uniwersum) oraz określa zasady gry (mechanikę) i akcesoria potrzebne do rozpoczęcia rozgrywki, jak np. karty, kości itp. Podstawy systemu gier scharakteryzowane są w podręczniku podstawowym i w różnego rodzaju jego suplementach, które najczęściej odnoszą się już tylko do wybranych aspektów danego systemu.

(Szeja 2004: 54–55), przygoda²¹. Odbiorca kreuje i konkretyzuje opowieść (przygodę) podczas sesji, posługując się podręcznikiem. *Paratekst* ten pełni funkcję poznawczo-kreacyjną.

Okazało się także, że różne są motywacje anektowania wskazanych gatunków. Tak więc glosariusze, bestiariusze, mapy, plany itp. wprowadzane są w funkcji paratekstowej do tekstów literatury popularnej ze względu na ich dyferencjalną cechę, jaką jest subkreacja wtórnej rzeczywistości – wtórnego świata (*secondary word*)²². To uniwersum nie ma żadnych powiązań z rzeczywistością pozaliteracką, jest od początku do końca wykreowane przez pisarza, a pełna znajomość tego świata jest potrzebna odbiorcy do szeroko rozumianej recepcji utworu. Utworu, który najczęściej odzwierciedla tylko fragment tej kreacji. Z pomocą czytelnikowi przychodzą wówczas umieszczone poza tekstem zasadniczym wymienione okazy, które pozwalają mu „poruszać się” bez przeszkód po tej zupełnie odmiennej rzeczywistości, jakiej doświadcza na co dzień, i oswajać to, co jest mu zupełnie obce. Natomiast podręczniki jako parateksty pełnią przede wszystkim funkcję referencyjną. Zasadą bowiem jest to, że ich zawartość (celowo pomijam słowo „treść”) ma dać odbiorcy (gracz, Mistrz Gry) możliwość eksplorowania bez przeszkód wykreowanego w systemie świata, konkretyzowania jego elementów i rozwijania go według przyjętych zasad (tzw. mechanika). W konsekwencji odbiorca ma możliwość budowania nieskończonej ilości fabuł i czynnego w nich uczestnictwa.

Zarówno glosariusze, jak i podręczniki wykazują wszystkie definicyjne cechy paratekstów, chociaż nie zawsze realizowane są one w obu typach tekstów identycznie. Glosariusze to peryteksty, umieszczone z reguły po tekście głównym, ale w granicach tego samego woluminu, zajmują miejsce na jego peryferiach. O ich paratekstualności świadczą również transtekstualne powiązania i relacje z tekstem zasadniczym, co wpływa na spełnianie głównie funkcji poznawczej. W glosariuszach bowiem nie tylko są uszczegóławiane

²¹ Jest ona ustrukturyzowana i ma stałe elementy: „Wstęp (pojawienie się zła/zakłócenia w świecie; zebranie «drużyny»), Właściwa Przygoda (początek wyprawy, spotkania z pomocnikami i przeciwnikami, próby, jakim poddani są bohaterowie, otrzymanie podarunków), Powrót (pomyślny – lub nie – zakończenie przygody, nagroda)” (Fulińska, Janicki 2002: 153–154).

²² Świat ten jest światem wyobraźni pisarza. Jest właściwie kompletny i wewnątrznie spójny pod każdym względem. „Ukształtowany historycznie posiada własną kosmologię, geografę, niejednokrotnie wyraźną strukturę religijną i oparte na niej zasady moralne. Wprowadzony jest w nim ustrój i hierarchia społeczeństwa z takimi elementami identyfikującymi tożsamość i wskazującymi na wspólnotowość jego członków, jak kultura, a nawet odrębny, wykreowany język” (Uździcka 2021: 154).

informacje o elementach tekstu, tj. fabule, wątkach, bohaterach, realiach itp., ale również podawane są tzw. informacje towarzyszące, poszerzające wiedzę o uniwersum, w którym osadzony jest tekst główny. W hasłach pojawiają się także wskazówki odnośnie do intencji autora i sposobu jej deszyfracji, co wpływa na spełnianie funkcji interpretacyjnej. Rozpatrując ich aspekt czasowy, trzeba wziąć pod uwagę funkcjonowanie tego typu paratekstów głównie w perspektywie odbioru czytelniczego, a więc inaczej niż to proponuje Genette²³. Nie ma tu także znaczenia, czy glosariusz prototypowo znajduje się w relacji post- względem korpusu, tzn. powstaje, kiedy dzieło jest już gotowe, czy w relacji pre-, tzn. redagowany jest przed procesem powstawania czy ostatecznej redakcji dzieła (obie praktyki są stosowane). Ponieważ istotny jest tu sam proces odbioru dzieła, stąd też aspekt temporalny trzeba odnieść właśnie do niego. Jak wskazałam wcześniej, fabuła jednostkowego tytułu czy poszczególnych tomów nie zawsze jest w stanie odzwierciedlić całe wykreowane uniwersum, w którym jest osadzona. Stąd lektura tekstu wymaga często równoległej lektury glosariusza. Ale bywa i tak, że czytelnik najpierw musi zapoznać się z treścią poszczególnych pasażów glosariusza, który staje się swoistego rodzaju przewodnikiem czy, jak chciał Genette, „akompaniamentem” do tekstu głównego, aby proces odbioru był kompletny. Podręczniki z kolei to epiteksty, funkcjonujące w postaci odrębnego woluminu; poprzedzając tekst zasadniczy, pełnią w zasadzie rolę testu źródłowego. Stąd w aspekcie temporalnym pozostają one prototypowo w relacji pre- (przed). Z zasady autorzy tego paratekstu nie są autorami tekstu głównego.

Badane glosariusze²⁴ najbardziej zbliżone są do wzorca gatunkowego na poziomie strukturalnym w wymiarze zarówno makro-, jak i mikrostruktury. Ich kompozycja z reguły nie odbiega od tradycyjnie uporządkowanej przestrzeni według ułożonych w porządku alfabetycznym haseł (klasyfikowanie haseł według określonych kategorii, np.: zwierzęta, rośliny/jedzenie, ubranie/broń itd., jest niezwykle rzadkie). Na hasła składają się różne objętościowo i graficznie wyróżnione artykuły hasłowe. Każdy z analizowanych okazów

²³ Genette, pisząc o tym aspekcie w ogóle, brał pod uwagę to, kiedy parateksty powstawały w stosunku do czasu edycji książki (parateksty oryginalne) i jak się miały w stosunku do biegu życia autora tekstu właściwego (*anthume, posthume*) (Genette 1997: 54).

²⁴ Pełna analiza ewolucji pojęcia *glosariusz* znajduje się w pracy *O nowym pojęciu glosariusza (na materiale literatury fantasy). Rekonesans badawczy* (Uździcka 2017). Pojęcie wzorca alternacyjnego za: Wojtak 2019: 116.

posiada zredukowaną ramę delimitacyjną, gdzie inicjalną pozycję przyjmuje najczęściej metatekstowe określenie: *glosariusz*, *glosarium*, *glosa*, a także *słownik*, *słowniczek* (choć nie jest to bezwzględna zasada).

Elementy alternacyjne w stosunku do wzorca pojawiają się na poziomie pragmatycznym i kognitywnym. Wynika to z tego, że potencjał illokucyjny glosariuszy podporządkowany jest pragmatycznemu wymiarowi dzieła w tym zakresie, że mają one ułatwić lekturę dzieła, percepcję treści oraz pojęć wykreowanych przez autora, pomóc w odczytaniu jego intencji oraz skategoryzowaniu elementów fabuły konkretnego utworu, danej części cyklu lub sagi na tle całego uniwersum. Często autorzy starają się zachęcić do uważnej lektury glosariuszy, wykazując ich przydatność, i w tym celu wprowadzają osobliwe dla tego gatunku strategie językowe – np. odautorskie wypowiedzi o charakterze prefacjalnym, gdzie intencja autora wyrażona jest *expressis verbis* (podobnie jak np. w przedmowie czy wstępie), które najczęściej pojawiają się po tytule²⁵. W wymiarze poznawczym glosariusze pełnią dwie funkcje: preskryptywną, realizując adaptacyjną wersję słownika dwujęzycznego, gdzie podawane są odpowiedniki danego hasła; częściej jednak deskryptywną, co odzwierciedla wybór przez pisarza indeksowanych haseł i treść oraz stopień szczegółowości artykułów hasłowych. Mają one, jak już zostało wspomniane, wspomóc proces percepcji utworu i interpretacji na tyle, aby była ona w miarę pełna i trafna. W tym celu często adaptowane są inne gatunki mowy, takie jak opowiadanie, charakterystyka, opis. Wówczas artykuł hasłowy zajmuje nawet kilka stron. Jak się okazuje, to funkcja paratekstowa analizowanych glosariuszy decyduje o ich tekstowej realizacji w postaci wariantu alternacyjnego. Można więc sądzić, że ich językowa realizacja w utworach literatury popularnej nie jest kształtowana przez odwołanie do wzorca, a wynika z utrwalającej się współcześnie konwencji branowej tu pod uwagę gatunku.

Funkcja paratekstowa okazów nominowanych leksemem *podręcznik* (praktyka określania w taki sposób wydawnictw, które w tytule tego leksemu nie mają, jest uzualnie przyjęta również przez społeczność graczy) wpły-

²⁵ Por. „Przekład z języka, który [...] nie istnieje, nastęrcza spore trudności [...]. Ostatecznie przeszłość potrafi być równie niejasna jak przyszłość. [...] Ludzie opisani w tej książce mogliby kiedyś, w dalekiej przyszłości zamieszkiwać Północną Karolinę. Przeważają tu ich własne głosy – opowieści, sztuki teatralne, wiersze i pieśni, w których mówią za siebie i o sobie; jeśli zaś czytelnik ścierpi pewne nieznanne określenia, wszystkie w końcu staną się jasne. Podejmując się tej pracy jako pisarz, uznałam, że najlepiej będzie umieścić opisy i objaśnienia [...]; Glosariusz może okazać się zabawny lub użyteczny” (Le Guin 1996: 9).

wa na to, że bliższe są one typologicznie w zasadzie *poradnikowi*. Można w nich bowiem zaobserwować taki typ zachowań komunikacyjnych, jakim jest *(po)rada*. Poza tym kontakt odbiorców z podręcznikiem motywowany jest tym samym celem jak w przypadku poradnika: poszukują oni wskazówek i informacji, najogólniej ujmując, co do świata gry i jej mechaniki. Wyrażna różnica między wzorcem gatunkowym podręcznika a analizowanymi okazami przejawia się na płaszczyźnie pragmatycznej. Odmienne niż w pakcie informacyjno-poznawczym (typowym dla komunikacji dydaktycznej) kształtują się role odbiorcy i nadawcy. Wynika to z tego, że nadawca paratekstu – autor (autorzy) podręcznika – w ujęciu globalnym nie jest autorem tekstu właściwego (interaktywnej opowieści), a treść podręcznika ma przygotować odbiorcę do pełnienia szeroko rozumianej roli twórczej. Nie jest on więc odbiorcą biernym, którego głównym zadaniem jest percepcja przekazywanych treści, ale odbiorcą aktywnym, który na podstawie podręcznika czynnie i twórczo uczestniczy w tworzeniu nowego komunikatu – tekstu właściwego. Ważne jest także to, że z projektowanego odbiorcy paratekstu musi stać się rzeczywistym uczestnikiem sesji: graczem lub Mistrzem Gry, a więc nie tylko konkretyzuje niesfabularyzowany w podręczniku świat fikcji w czasie sesji, ale także ma wpływ na jego kreację. Co więcej, realnie uobecnia się w grze, uzyskując tożsamość bohatera w fikcyjnym świecie w wyniku transformacji treści. Konkludując, należy stwierdzić, że odbiorca staje się autorem tekstu właściwego, a „stopień jego udziału w tworzeniu tego tekstu zależy od roli, jaką będzie odgrywał w rozgrywce, lub funkcji, jaką będzie pełnił w czasie sesji, a także miejsca, które będzie zajmował w fabule interaktywnej opowieści” (Uździcka 2019: 170). Natomiast nadawca (autor/autorzy podręcznika) w mniejszym stopniu pełni funkcję nauczyciela. Jest raczej inspiratorem aktywacji świata wtórnego (funkcja twórcza), doradcą – przewodnikiem, czasami pisarzem, poetą. Można założyć, że taki układ nadawczo-odbiorczy, gdzie ważniejszy jest odbiorca niż nadawca, wpływa na realizację poziomu strukturalnego, poznawczego i stylistycznego. Dla porównania sformułujmy kilka konstatacji dotyczących realizacji warstwy stylistycznej. Przede wszystkim charakteryzuje ją zawsze wielostylowość w obrębie jednego woluminu, która jest uzależniona od funkcji poszczególnych struktur podręcznika. W analizowanych okazach występują wykładniki stylu potocznego w tych pasażach, w których autorzy zwracają się bezpośrednio do odbiorcy. Ich głównym celem jest nie tylko skrócenie dystansu do czytelnika, ale także dostosowanie sposobu przekazy-

wania informacji do jak najszerszego kręgu odbiorcy. Styl artystyczny pojawia się w tych częściach, gdzie prezentowany jest świat wtórny. Tu stosowane są różnorodne strategie językowe; np. archaizacja, jeśli system jest usytuowany w czasie odległym od rzeczywistego dla gracza. Sam system warunkuje także wprowadzenie np. stylu naukowego, medialnego, co ma wzmocnić immersję u gracza. Na jej potrzeby pojawiają się także fragmenty stylizowane na wypowiedzi postaci funkcjonujących w wykreowanym świecie gry. Kanonicznym zabiegiem jest adaptowanie do podręcznika różnych gatunków wypowiedzi: od użytkowych po artystyczne czy naukowe. Jest to bardzo ciekawe zagadnienie, wymagające osobnych analiz, ponieważ badane podręczniki jawią się w tym aspekcie jako kolekcja gatunków. Niewątpliwie funkcja paratekstowa wpływa na kształtowanie się kanonicznego wzorca podręcznika do narracyjnych gier fabularnych. Dokładne dalsze analizy – mam nadzieję – pozwolą taki wzorzec skonstruować.

7. Konkluzja

Jak można wnioskować z tego z konieczności „telegraficznego” przeglądu, pojęcie wprowadzone do obiegu badawczego przez Genette’a jest niezwykle operatywne i elastyczne. Zakres i sposób jego recepcji są uzależnione w zasadzie od przyjmowanych koncepcji tekstu. Przegląd literatury pozwolił sformułować jeszcze jedną ważną refleksję. Współcześnie można zaobserwować tendencję do tworzenia różnego typu paratekstów, które stanowią niejednokrotnie samodzielny byt funkcjonujący odrębnie od tekstu, który eskortują.

Literatura

- Barker C. H., 2005, *Studia kulturowe. Teoria i praktyka*, tłum. A. Sadza, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Bartmiński J., 1998, Tekst jako przedmiot tekstologii lingwistycznej. – *Tekst – problemy teoretyczne*, red. J. Bartmiński, B. Boniecka, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, s. 9–25.
- Danek D., 1980, *Dzieło literackie jako książka. O tytułach i spisach rzeczy w powieści*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Duszak A., 1998, *Tekst, dyskurs, komunikacja międzykulturowa*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.

- Fiske J., 2010, *Zrozumieć kulturę popularną*, tłum. K. Sawicka, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Fulińska A., Janicki J. T., 2002, Wstęp do analizy strukturalnej gier fabularnych, „*Teksty Drugie*”, z. 6, s. 150–157.
- Genette G., 1992, Palimpsesty, tłum. A. Milecki. – *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. IV, red. H. Markiewicz, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Genette G., 1997, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, tłum. J. E. Lewin, Cambridge–New York: Cambridge University Press, <https://www.almendron.com › uploads › 2017/0> (dostęp: czerwiec 2022).
- Gray J., 2010, *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*, New York: New York University Press, <https://paas.org.pl › uploads › 2012/12 › 02> (dostęp: czerwiec 2022).
- Gwóźdź A., 2010, Obok filmu, między mediami. – *Pogranicza audiowizualności*, red. A. Gwóźdź, Kraków: Universitas.
- Jambor J., 2018, Paratextualita – predovšetkým zdroj otázok bez odpovedí? Aktuálne otázky výskumu paratextov, „*Philologia. Časopis Ústavu filologických štúdií Pedagogickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave*”, vol. XXVIII, n° 1, s. 77–87.
- Kubiński P., 2016, *Gry wideo. Zarys poetyki*, Kraków: Universitas.
- Le Guin K. U., 1996, *Wracać wciąż do domu*, tłum. B. Kopeć-Umiastowska, J. Wołyńska, M. Mazur, Warszawa: Wydawnictwo Prószyński i S-ka.
- Lis-Wielgosz I., 2017, Przekład omówiony, czyli o statusie i funkcji paratektu (na przykładzie serii Biblioteka Duchowości Europejskiej), „*Przekłady Literatur Słowiańskich*”, t. 8, cz. 1, s. 37–56.
- Loewe I., 2004a, Parateksty, pre-teksty czy możliwe paragatunki? – *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. 2: *Gatunek a tekst*, red. D. Ostaszewska, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 180–188.
- Loewe I., 2004b, Paratekstualność i wielostylowość noty redakcyjnej. – *Wielojęzyczność w perspektywie stylistyki i pragmatyki*, red. M. Ruszkowski, Kielce: Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, s. 153–174.
- Loewe I., 2007, *Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej*, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Loewe I., 2012, O dialogu z widzem w polskiej neotelewizji publicznej: paratekst jako składnik strumienia telewizyjnego. – *Język w mediach: antologia*, red. M. Kita, I. Loewe, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 238–253.
- Loewe I., 2015a, Paratexts in Television, Part 1, tłum. z języka polskiego R. Wyleciół, „*Medialingwistyka XXI wiek*” („*Media Linguistic*”), nr 2, s. 69–77.
- Loewe I., 2015b, Paratexts in Television, Part 2, tłum. z języka polskiego R. Wyleciół, „*Medialingwistyka XXI wiek*” („*Media Linguistic*”), nr 3, s. 75–84.

- Oziewicz M., 2013, *Speculative Fiction*, <http://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-78> (dostęp: 01.03.2022).
- Piekarczyk D., 2020, Paratekstowe strategie zachęcania czytelnika do lektury tekstów popularnonaukowych, „*Poradnik Językowy*”, nr 7, s. 7–20.
- Piętkowa R., 2001, Paratekst w tekstach naukowych – informacja i/lub reklama. – *Stylistyka a pragmatyka*, red. B. Witosz, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 201–211.
- Piętkowa R., 2004a, Paratekst o autorze. Biogram i/czy prezentacja? – *Gatunki mowy i ich ewolucja*, t. II: *Tekst a gatunek*, red. D. Ostaszewska, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 230–245.
- Piętkowa R., 2004b, Paratekstualność w dyskursie naukowym. – *Wielojęzyczność w perspektywie stylistyki i poetyki*, red. M. Ruszkowski, Kielce: Wydawnictwo Akademii Świętokrzyskiej, s. 119–134.
- Piętkowa R., 2007, Gatunki paratekstualne wobec prototypu stylu naukowego. – *Gatunki mowy i ich ewolucje*, t. III: *Gatunek a odmiany funkcjonalne*, red. D. Ostaszewska, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, s. 143–159.
- Skowronek B., 2013, *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*, Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego.
- Stanitzek G., 2005, Text and Paratexts in Media, transl. E. Klein, „*Critical Inquiry*”, No. 32 (1), s. 27–42.
- Szajnert D., 1995, Poetyka autokomentarza. – *Poetyka bez granic*, red. W. Bolecki, W. Tomasiak, Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk, s. 149–161.
- Szajnert D., 2000, Osoba w paratekstach. – *Osoba w literaturze i komunikacji literackiej*, red. E. Balcerzan, W. Bolecki, Warszawa: Księgarnia Akademicka, s. 47–72.
- Szajnert D., 2011, *Intencja autora i interpretacja – między inwencją a atencją. Teksty i parateksty*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Szeja J. Z., 2004, *Gry fabularne. Nowe zjawisko kultury współczesnej*, Kraków: Wydawnictwo RABID.
- Tokarz B., 2017, Parateksty jako wyraz koncepcji przekładu, „*Przekłady Literatur Słowiańskich*”, t. 8, cz. 1, s. 15–35.
- Uzdzička M., 2017, O nowym pojęciu glosariusza (na materiale literatury fantazy). Rekonesans badawczy, „*Stylistyka*”, t. XXVI: *Słowo a styl*, s. 269–290, <https://doi.org/10.25167/Stylistyka26.2017.17>.
- Uzdzička M., 2019, Podręcznik do gier fabularnych jako paratekst, „*Къижевна употреба*”, nr 51 (168), s. 179–197, <https://doi.org/10.18485/kis.2019.51.168.10>.
- Uzdzička M., 2021, Paratekst w literaturze fantazy (na podstawie glosariusza), „*Literatura i Kultura Popularna*”, t. XXVI, s. 151–168, <https://doi.org/10.19195/0867-7441.26.12>.

- Walczak B., 2007, Iwona Loewe, Gatunki paratekstowe w komunikacji medialnej, „*Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza*”, t. XV (XXXV), s. 275–278.
- Wolf W., 2001, Paratext. – *Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe*, Stuttgart–Weimar: Metzler, s. 491–492.
- Wojtak M., 2004, *Gatunki prasowe*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Wojtak M., 2014, Genologiczna analiza tekstu, „*Prace Językoznawcze UWM*”, z. VI/3, s. 63–71.
- Wojtak M., 2019, *Wprowadzenie do genologii*, Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

*Paratext – from Gérard Genette’s concept
to the contemporary practice of paratextual research*

This article will examine the reception of the concept of paratext from its introduction into the research space by the French literary scholar Gérard Genette to the contemporary practice of paratextual research. Paratext has been annexed in such fields as library science, cultural studies, translation studies, media studies, and linguistics, among others, demonstrating the coherence of typologically diverse objects. At the same time, the concept has undergone a kind of redefinition over the years, widening or narrowing the scope of its use. This regularity is a determinant of the review of the existing literature, with a particular focus on the reception of paratext in linguistic research. Considerations in this area concern the functional aspect of paratexts, which was undertaken by Romualda Piętkowa or Danuta Piekarczyk; the creative nature of the adaptation of G. Genette’s ideas by Iwona Loewe, whose research activities are located both in linguistics (linguistic genealogy) and communication theory (communicology) or media studies; the methodological proposal for the analysis of contemporary cultural texts as paratexts in a linguistic perspective.

Keywords: *paratext, paratextuality, Gérard Genette, metatext, text*

