

Ralph Cohen

Historia i gatunek

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 80/2, 265-281

1989

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

RALPH COHEN

HISTORIA I GATUNEK *

I

Zatytułowałem ten artykuł *Historia i gatunek*, mimo że historia jest pewnym gatunkiem, a gatunek ma pewną historię. Spróbuję właśnie opisać to wzajemne przeplatanie się historii i gatunku. W *The Political Unconscious* Fredric Jameson napisał, że genologia została „całkowicie zdyskredytowana przez współczesną teorię i praktykę literacką”¹. Istnieją przynajmniej trzy przyczyny takiego stanu rzeczy. Po pierwsze, zakwestionowano samo przekonanie, że teksty tworzą klasy. Po drugie, zakwestionowano założenie, że reprezentanci danego gatunku posiadają wspólną cechę lub cechy, po trzecie zaś zakwestionowano funkcję gatunku jako klucza do interpretacji.

Czym jednak jest ten gatunek, który został zdyskredytowany? Termin *genre* jest stosunkowo nowy w krytyce literackiej [anglosaskiej — przypis tłum.]. Przed w. XIX używano raczej terminów *kinds* i *species* [rodzaje i gatunki]. *Genre* ma swoje źródło w łacińskim *genus*, które odnosi się w niektórych przypadkach do „rodzaju” (*kind, sort*), „klasy” (*class*) lub „gatunku” (*species*). W innych jednak przypadkach *species* uważana jest za podklasę *genus*. U jej korzeni leżą *genre* i *gignere* — rodzić i (w stronie biernej) — być rodzonym. W tym ostatnim znaczeniu odnosi się to zarówno do klasy, jak i do jednostki. I pochodzi oczywiście z tego samego rdzenia co *gender* (rodzaj gramatyczny). Powiązanie *genre*

[Ralph Cohen — amerykański teoretyk i historyk literatury, profesor University of Virginia w Charlottesville, autor m.in. książki *The Art of Discrimination. Thompson's „The Seasons” and the Language of Criticism* (1964), wydawca kilku książek zbiorowych. Jest twórcą i redaktorem naczelnym czasopisma „New Literary History”.

Przekład według: R. Cohen, *History and Genre*. „New Literary History” 17 (zima 1986), nr 2, s. 203—218.]

* Esej ten jest częścią przygotowywanego właśnie opracowania na temat gatunku, historii i narracji.

¹ F. Jameson, *The Political Unconscious*. Ithaca 1981, s. 105; dalsze odesłania wprost w tekście.

z *gender* sugeruje, że początkowo użycie tego określenia miało u podstaw podział lub klasyfikację. Dwa rodzaje są konieczne, aby zdefiniować jeden, a rodzaje uwarunkowane płcią implikowały nie tylko klasyfikację, ale także pewną hierarchię, czyli dominację jednego rodzaju nad drugim. Gatunki obejmowały w okresie attyckim utwory pisane w określonym metrum jak poezja elegijna czy satyryczna. Jeśli idzie o liczbę gatunków, to badacze sugerują, że każdy utwór prezentuje własny gatunek, że są dwa gatunki: literatura i nieliteratura, lub trzy — liryka, epika i dramat, czy też cztery — liryka, epika, dramat i proza artystyczna [*prose fiction*] — i w końcu że gatunki to jakiegokolwiek grupy tekstów wybranych przez czytelników w celu stanowienia łańcuchów odróżniających daną grupę od innych. Jak określa to jeden z badaczy, gatunek to „każda grupa utworów wybranych na podstawie pewnych wspólnych cech”². Gatunek definiowano już na podstawie metrum, formy wewnętrznej, formy naturalnej, cech indywidualnych, cech zbiorowych, instytucji, konwencji, umów, te zaś traktowano jako uniwersalia lub też empiryczne pogrupowania historyczne.

Biorąc pod uwagę tę wielką liczbę definicji, chciałbym dowieść, że pojęcia gatunku w teorii i praktyce powstają, ulegają zmianom i zamierają ze względów historycznych. A jako że każdy gatunek składa się z tekstów, które stopniowo się gromadzą, grupowanie jest procesem, a nie ostateczną kategorią. Gatunki to kategorie otwarte. Każdy z reprezentantów 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. Ponieważ cele badaczy ustalających gatunki różnią się między sobą, rozumie się samo przez się, że te same teksty mogą należeć do różnych pogrupowań lub gatunków i służyć odmiennym celom gatunkowym.

Czy wszystkie teorie gatunku od Menandra do Morsona zostały zdyskredytowane? Współcześni badacze nadal trzymają się gatunku i będą uparcie trwać na stanowisku, że istnieją problemy krytyczne, które najlepiej można rozwiązać, właśnie opierając się na gatunku. Trzeba jednak zrozumieć, jakie aspekty i jakie założenia genologii są atakowane. Po pierwsze to, że klasy czy pogrupowania określane mianem gatunków nie są już możliwe do przyjęcia, ponieważ nie bardzo wiemy, w jakim sensie pojmować dane teksty jako klasę.

Michel Foucault wysuwa ogólne zastrzeżenie, że dzielenie gatunku na grupy takie jak literatura czy filozofia, nie jest przydatne, ponieważ użytkownicy podobnych wyróżnień nie są już zgodni co do tego, jak je traktować.

² J. Reichert, *More than Kin and Less than Kind: The Limits of Genre Theory*. W: *Theories of Literary Genre*. Ed. J. P. Strelka. University Park, Pa., and London 1978, s. 57.

Nie jesteśmy pewni stosowania tych rozróżnień w naszym świecie dyskursu, dzisiaj. Cóż dopiero, gdy chodzi o zbadanie zespołów wypowiedzi, które, w epoce ich formułowania, zostały rozłożone, podzielone i scharakteryzowane w zupełnie inny sposób³.

Charakterystyczne, że Jacques Derrida dowodzi potrzeby, a jednocześnie daremności ustalania gatunków. Zwraca on uwagę, że żaden system klasyfikacji gatunkowych nie jest do utrzymania, albowiem poszczególne teksty, mimo że w nim uczestniczą, nie mogą do niego należeć. Poszczególne teksty opierają się klasyfikacji, ponieważ są nieokreślone pod względem interpretacyjnym. Derrida pyta:

Czy można zidentyfikować dzieło sztuki jakiegokolwiek rodzaju, a zwłaszcza dzieło sztuki dyskursu, jeśli nie nosi ono znamion gatunku, jeśli nie sygnalizuje i nie wzmiankuje o tym, ani też nie podkreśla tego w żaden sposób?⁴

Stawiając w ten sposób pytanie, Derrida pragnie rozpatrzyć wszystkie możliwe definicje gatunku. Np. „literaturę” można określić jako gatunek obejmujący powieść, elegię, tragedię itd. Jest to gatunek zawierający inne gatunki, które go określają; z kolei jeden gatunek może mieszać różne gatunki — np. powieść może zawierać wiersze, przysłowia, kazania, listy itd. Znak przynależności do jakiejś klasy nie musi wchodzić w zakres świadomości (autora lub czytelnika), choć jest tego oczywiście świadom badacz, który fakt ten odnotowuje. Właściwie dany utwór może odwoływać się do samego siebie już w samym tytule, tak jak to robi *Historia życia Toma Jonesa, czyli dzieje podrzutka*, choć poszczególni krytycy i czytelnicy odróżniają „historię” od „powieści”. Tekst może też odwoływać się do samego siebie jako opis podróży, kiedy jest, tak jak *Podróże do wielu odległych narodów świata Lemuela Gullivera*, fikcyjnym utworem prozatorskim. Dla Derridy żaden wyznacznik gatunkowy nie zalicza danego tekstu całkowicie i bezspornie do jakiegoś gatunku lub klasy, takie bowiem przypisanie fałszuje składniki tekstu. Cytuję:

Jeśli <...> taka cecha <gatunkowa> jest widoczna, tzn. zauważalna w każdym zbiorze estetycznym, poetyckim czy literackim, to zwróćmy uwagę na ten paradoks, na tę ironię <...>. Ta dodatkowa czy wyróżniająca cecha, znak przynależności lub włączenia, nie wchodzi właściwie w zakres żadnego gatunku czy klasy. Ten znak przynależności nie należy. Należy nie należą (<s. 64—65>).

Przynależność bez przynależenia. Z tym, ale nie z tego. Dlaczego autor, czytelnik lub badacz miałby chcieć klasyfikować utwór czy też identyfikować go jako należący do innych utworów podobnego rodzaju?

³ M. Foucault, *Archeologia wiedzy*. Przełożył A. Siemek. Słowem wstępnym opatrzył J. Topolski. Warszawa 1977, s. 45.

⁴ J. Derrida, *The Law of Genre*. „Critical Inquiry” 7 (jesień 1980), nr 1, s. 64; dalsze odesłania wprost w tekście. Esej ten ukazał się również w „Glyph” 7, Baltimore 1980, s. 176—232.

Jakie działania i założenia kryją się w bezokoliczniku i d e n t y f i k o w a ć? Ostatecznie klasyfikacji dokonuje się w określonych celach. Derrida zakłada, że takie klasy są określone i dlatego lokują tekst w swym obrębie, nawet jeśli może on zostać „ulokowany” w ramach kilku różnych gatunków. Jeśli jednak potraktujemy gatunki jako procesy, podobna krytyka traci podstawy. Rozważania nad celami mają charakter historyczny; różni autorzy, czytelnicy i badacze mają różne powody do identyfikowania tekstów w taki, a nie inny sposób. Powody różnego identyfikowania tekstów nie interesują Derridy, interesują go same identyfikacje. Pragnie udowodnić, że cechy gatunkowe nie mogą należeć do gatunków: „ta dodatkowa czy wyróżniająca cecha, znak przynależności lub włączenia nie wchodzi właściwie w zakres żadnego gatunku czy klasy”. I nie dlatego, że tekst jest „obfitym przelewaniem się swobodnej, anarchicznej i nie poddającej się żadnej klasyfikacji twórczości, ale ze względu na samą cechę udziału, ze względu na efekt kodu i znaku gatunkowego” (s. 65). Np. żaden z tekstów określanych mianem „powieści” nie ma cech mogących zidentyfikować wszystkie teksty w ramach tej klasy.

Derrida zarówno pochwała, jak i kwestionuje gatunek, a podstawą do jego włączenia i wykluczenia jest sposób, w jaki poszczególne teksty uczestniczą w danej klasie lub ją kwestionują. Derrida nie przeprowadza historycznych badań nad typami „uczestnictwa” obejmującego konkretne utwory; zakłada, że każde takie uczestnictwo musi być odróżnione od „przynależenia”. Właściwie dla niego każdy tekst ma tyle przeciwstawnych cech, że uczestnictwo uniemożliwia przynależenie.

Derrida pragnie skierować naszą uwagę z analizy klasy na analizę tekstu; interpretacja tekstu potwierdza zatem paradoks przynależenia i nieprzynależenia. Jak dalece przekonujące jest negowanie przez Derridę klasy? Nie kwestionuje on konieczności łączenia tekstów w grupy, ukazywania, że tekst uczestniczy w jakiejś grupie. Podkreśla jednak, że „w tym samym momencie, kiedy jakiś gatunek lub literatura zostają zainicjowane, w tymże samym momencie zaczyna się obumieranie, zaczyna się koniec” (s. 66). Ledwo jakiś gatunek zostanie zapoczątkowany, a już zaczyna się wyradzać. Należy jednak zauważyć, że jest to proces historyczny — zarówno inicjowanie gatunku, jak i zapoczątkowanie jego końca. Żeby bowiem koniec miał jakiś początek, musimy być umiejscowieni w czasie; uwarunkowana czasem historia o tyle, o ile wchodzi w zakres procesu niszczenia, nie jest jednak tym, co bada Derrida. A nie robiąc tego, obiera drogę, która prowadzi nie do historii celów gatunkowych w badaniu poszczególnych tekstów, lecz do badania poszczególnych tekstów w odróżnieniu od gatunku. Tworzy herkulesowski dylemat tam, gdzie go nie ma. Tak więc aby zrozumieć cele i zadania gatunku, trzeba obrać drogę, której Derrida nie wybrał.

II

Francis Cairns podkreśla, że gatunki są równie stare jak zorganizowane społeczeństwa i że początkowo stanowiły one klasyfikacje dokonane na podstawie treści. Funkcja ich polegała na ułatwieniu słuchaczowi przeprowadzenia logicznych powiązań i rozróżnień; rozróżnienia gatunkowe pomagały mu rozumieć ustne przekazy poety. Wyznaczniki gatunkowe służyły odróżnieniu jednego typu przekazu od drugiego, ponieważ przekazy takie miały wiele wspólnych elementów wtórnych. Ustny przekaz wymagał wyznaczników podstawowych. Teksty reprezentujące ten sam ustny gatunek miały przynajmniej jedną wspólną cechę podstawową, by mogły zostać rozpoznane przez słuchaczy⁵. Na podstawie tych wczesnych początków komunikacji między poetą a odbiorcami możemy zauważyć, że gatunki pełniły pewne cele społeczne w danej społeczności i że wyrosły one po to, by przeciwstawiać, uzupełniać i określać wzajemnie swe cele.

Kiedy społeczeństwo operujące tylko przekazami ustnymi [*oral society*] zostaje zastąpione przez społeczeństwo piśmienne [*literate*], przyczyny klasyfikacji genologicznej ulegają zmianie. Funkcje wyznaczników czy cech stają się podstawą rozróżnień wartościujących, jak również rozróżnień i powiązań artystycznych. Kiedy Arystoteles omawia np. tragedię, wymienia wątek jako podstawowy wyznacznik w obrębie tragedii; proponuje odpowiedni model dla tragedii i porównuje ją z epiką pod względem wartości gatunkowej. Zwraca dalej uwagę na powiązania między gatunkami, ukazując podobieństwa i różnice, jeśli idzie o elementy jakościowe i ilościowe tragedii i epiki.

⟨Tragedia⟩ zasługuje na wyższą ocenę i dlatego, że posiada nie tylko wszystkie składniki epepei (bo może nawet korzystać z jej wiersza), lecz nadto bardzo istotny element śpiewu i widowiska, dzięki którym sprawia najwyższą przyjemność. ⟨...⟩ Tyle więc miałbym do powiedzenia o tragedii i epepei, o ich istocie i rodzajach, o ich składnikach — ile ich jest i czym się różnią — o przyczynach artystycznego sukcesu i niepowodzenia oraz o zarzutach i sposobie ich odparcia⁶.

Nawet dla Arystotelesa wyznaczniki gatunkowe nie są bezwzględne; wskazują one stadia, przez które przechodzi gatunek. Co więcej, cechy, które są wspólne, niekoniecznie pełnią taką samą funkcję. Wspólność cechy może, ale nie musi, być sposobem określania gatunku. Gatunek nie istnieje niezależnie; wyrasta po to, by rywalizować z innymi gatunkami lub się im przeciwstawiać, by uzupełniać, powiększać inne ga-

⁵ F. Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*. Edinburgh 1972, s. 6—7, 34.

⁶ Arystoteles, *Poetyka*. Przełożył i opracował H. Podbielski. Wrocław 1983, s. 89—91. BN II 209.

tunki, wiązać się z nimi. Gatunki nie istnieją samodzielnie; są określane i umieszczane w hierarchiach lub systemach gatunkowych, a każdy z nich jest definiowany w odniesieniu do systemu i jego reprezentantów. Gatunek należy więc rozumieć w odniesieniu do innych gatunków, tak że jego cele i zamiary w danym czasie są określane poprzez jego powiązania i różnice dzielące go od innych. Badacze mogą zatem zaklasyfikować „tragedię” Szekspirowską nie tylko jako tragedię, ale jako utwór poetycki, przedstawienie, opowieść itd., zależnie od tego, co mają na uwadze. Idzie nie tylko o jakąś konkretną cechę, która umieściłaby tragedię w każdej z tych klas, ale o cel takiej klasyfikacji w obrębie systemu gatunkowego. Tylko jeśli ktoś pozbawia gatunek kontekstu historycznego, pojęcie klasyfikacji z jedną lub więcej cechami wspólnymi dla wszystkich reprezentantów staje się problemem; takie stwierdzenie uniemożliwiłoby powstanie zmian w danej klasie, jako że jej cechy miałyby charakter raczej esencjalny niż egzystencjalny.

Współcześni badacze nie traktują klasyfikacji jako celu gatunków ani też nie uważają, że klasyfikacje służą wartościowaniu. Kiedy Northrop Frye ustala cztery gatunki, opierając się na rdzeniu (*radical*) prezentacji, powraca do poglądu, że gatunki mają charakter retoryczny „w tym sensie, że gatunek jest określany przez warunki ustalone między poetą a odbiorcami”⁷.

Cecha zwana rdzeniem prezentacji stanowi wyznacznik gatunku: „Słowa mogą być odgrywane przed widzem; mogą być wymawiane przed słuchaczem; mogą być śpiewane lub recytowane, lub też pisane dla czytelnika” (s. 247). Widać jasno, że mając tę jedną cechę, Frye musi wprowadzać liczne zastrzeżenia i powiązania w tekstach, z których korzysta. Gdyby Frye był historykiem literatury zajmującym się konkretnymi tekstami, reprezentowałby typ wzajemnych powiązań rozwijanych przez badaczy empirycznych, powiązań, które ukazują chóralną recytację, zagadki i inne słowne środki w utworach wykonywanych przed widzem. Podjąłby się prób wyjaśnienia, jak jego gatunki wiążą się pod względem historycznym z wcześniejszymi gatunkami oraz wzajemnie między sobą. Jego wysiłki są jednak skierowane raczej na tradycje i pokrewieństwa niż na okoliczności zmieniających się tradycji i pokrewieństw. Frye wie, że gatunek jest określany poprzez zmieniające się warunki między poetą a odbiorcami i że zarówno „warunki”, jak i „odbiorcy” to terminy kontrowersyjne. Jak podkreśla, rozróżnienia gatunkowe „znajdują się pośród sposobów, za pomocą których dzieła literackie są idealnie prezentowane bez względu na okoliczności” (s. 247). Np. Milton w *Raju utraconym* nie ma chyba na myśli żadnego ideału

⁷ N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton 1957, s. 247; dalsze odesłania wprost w tekście.

recytatora czy odbiorców; praktycznie wydaje się zadowolony z pozostawienia go jako utworu poetyckiego przeznaczonego do czytania.

Celem krytyki opartej na gatunkach (pisze Frye) jest nie tyle klasyfikacja, co wyjaśnianie (...) tradycji i pokrewieństw oraz uwydatnianie w ten sposób wielkiej liczby związków literackich, które nie byłyby zauważone, dopóki nie ustalono by dla nich odpowiedniego kontekstu (s. 247—248).

Frye przyjmuje zatem ideał wyznaczników, mimo że ma zastrzeżenia co do ich praktycznego zastosowania. Ale w *Anatomy of Criticism* odstępuje od przypisywania słabości wyznaczników różnym sytuacjom historycznym. Próba „uzdrowienia” stanowiska Frye’a przez nadanie mu kontekstu historycznego została podjęta przez Fredrica Jamesona. Zaproponował on dostosowanie pewnych aspektów stanowiska Frye’a do marksistowskiej teorii gatunków, która łączy „immanentną analizę formalną poszczególnych tekstów z bliźniaczą perspektywą diachroniczną historii form i ewolucji życia społecznego” (s. 105). Jameson widzi gatunek jako instytucję literacką, umowę społeczną między pisarzem a danymi odbiorcami, umowę, „której funkcja polega na precyzowaniu właściwego użycia danego wytworu kulturowego” (s. 106). Podobnie jak Frye dowodzi on, że gatunki istnieją w konkretnych wykonaniach, zaznacza jednak, że podlegają one zmianom: „w miarę jak teksty uwalniają się coraz bardziej z bezpośredniej sytuacji przedstawieniowej, coraz trudniejsze staje się narzucenie czytelnikom danej reguły gatunkowej” (s. 106). Umowa gatunkowa może rzeczywiście zostać zerwana.

Umowa gatunkowa i sama instytucja, (...) wraz z tyloma innymi instytucjami i tradycyjnymi praktykami padają ofiarą stopniowej penetracji systemu rynkowego i gospodarki pieniężnej. (...) Starsze kategorie gatunkowe mimo to nie wymierają, lecz wiodą utajone życie jako podgatunki kultury masowej przekształcone w wystawiane w supermarketach i na lotniskach tanie wydania opowieści o duchach, kryminałów, romansów, bestsellerów i popularnych biografii, czekając na odrodzenie swego odwiecznego archetypalnego znaczenia za sprawą jakiegoś Frye’a lub Blocha (s. 107).

Teoria umowy gatunkowej unika pojęcia konkretnych wyznaczników; opiera się na porozumieniu między pisarzem a określoną publicznością, porozumieniu precyzującym właściwe użycie danego wytworu kultury. Ale czy istnieje tylko jedna publiczność określająca „właściwy” użytek? I jak może taka umowa uporać się z terażniejszością, nie mówiąc już o przyszłości? Każdy nowy tekst, który krytycy przyłączają do danego gatunku, rodzi związki z innymi gatunkami. Jak zawiera się umowę i w jaki sposób zostaje ona zniesiona? Ile umów istnieje dla tego samego tekstu w danym czasie? Jameson twierdzi, że każdy gatunek jest „immanentnie i samoistnie jakąś ideologią”, co jednak decyduje o tej ideologii, zważywszy, że gatunek zachowuje przeszłe elementy w tekście i że różne teksty stają się reprezentantami gatunku?

Teoria umowy gatunkowej Jamesona zakłada wyrażanie się gatunków zgodnie z modelem ekonomicznym „stopniowej penetracji systemu rynkowego i gospodarki pieniężnej”. Ale homologia gatunku i Marksowskiej historii gospodarczej nie uwzględnia sprzecznych celów współczesnych czytelników, o czym świadczą rozmaite poglądy na gatunek. Co więcej, rekonceptualizacja jednego gatunku często zbiega się z zainicjowaniem i przestawieniem innych ze względu na proces wzajemnych powiązań. Tak więc taki gatunek jak tragedia trwa dalej, mimo że zostaje zrekonceptualizowany przez tragedię „domową”; gatunek ten nie zostaje zaniechany mimo poważnych zmian ekonomicznych. Logicznym błędem wydaje się porównywanie pewnego rodzaju pisarstwa z systemem ekonomicznym zamiast porównywania go z pisarstwem o pewnym systemie ekonomicznym. Kiedy takie pisarstwo krzyżuje się z utworami prezentującymi różne gatunki, nie lekceważy ich ani nimi nie rozporządza; tworzy kombinacje, które mogą spowodować, że ich wkład stanie się służebny raczej niż dominujący w gatunkach, które je obejmują. Co do posiadania przez gatunki immanentnych ideologii to wydaje się, że takie założenie nie docenia różnic między przedstawicielami gatunku. Nie neguje to jednak faktu, że teksty — jako przedstawiciele gatunku — mogą być interpretowane jako te posiadające określone ideologie, ale że raczej nie można tego wywnioskować z uogólnień na temat gatunku.

Np. postaci, fabuła, język — właściwie wszystkie strategie estetyczne *Lorda Jima* — tworzą według Jamesona jeden szczególny przykład symbolicznego aktu zakończenia ekspansji kapitalistycznej. W historii form powieść tę

można określić jako strukturalne załamanie się starszych odmian realizmu, z których wyłania się nie tyle modernizm, ile raczej dwie struktury literackie i kulturowe dialektycznie ze sobą powiązane i koniecznie zakładające nawzajem swoje istnienie dla przeprowadzenia jakiegokolwiek dokładnej analizy: te z kolei zostają usytuowane w odrębnych i ogólnie niezgodnych przestrzeniach instytucji literatury wysokiej i tego, co szkoła frankfurcka trafnie określiła mianem „przemysłu kulturowego”, tzn. urządzeń do produkcji „popularnej” czy masowej kultury (s. 207).

Jameson twierdzi, że struktura *Lorda Jima* reprezentuje załamanie się powieści jako gatunku w stosunku do tego, co nazywa „starszym realizmem”. Z tego załamania wyłaniają się dwie struktury literackie czy kulturowe wzajemnie ze sobą powiązane — „koniecznie zakładające nawzajem swoje istnienie dla przeprowadzenia jakiegokolwiek właściwej analizy” — instytucje literatury wysokiej i urządzenia do produkcji „popularnej” czy masowej literatury. Ponieważ mnie interesuje tutaj przede wszystkim teoria gatunku i to, jak dany reprezentant gatunku zwanego powieścią — np. *Lord Jim* — modyfikuje ów gatunek, pozostając jednocześnie składnikiem całej klasy, powstaje pytanie, jak mamy

rozumieć trwałość danej klasyfikacji, nie odnotowując jednocześnie zmian w procesach klasyfikacyjnych. Ostatecznie to właśnie w wyniku wzajemnych związków i rywalizacji z innymi gatunkami, zmian lub opuszczeń cech gatunkowych itd., tekst modernistyczny zaczyna zastępować „starszy realizm”.

Moje wywody na temat klas tekstów czy gatunków można podsumować w następujący sposób: klasyfikacje mają podłoże empiryczne, nie logiczne. Są to historyczne założenia sformułowane przez autorów, odbiorców i badaczy, służące celom komunikacyjnym i estetycznym. Takie pogrupowania dokonywane są zawsze na podstawie różnic i wzajemnych powiązań i tworzą system lub wspólnotę gatunków. Cele, którym służą, są społeczne i estetyczne. Pogrupowania pojawiają się w określonych chwilach historycznych, a ponieważ zawierają coraz więcej składników, stają się przedmiotem kolejnych definicji lub idą w zapomnienie.

Gatunki to systemy otwarte; są to pogrupowania tekstów dokonane przez badaczy, aby spełnić określone cele. Każdy gatunek jest powiązany z innymi i określany przez nie. Relacje takie zmieniają się w zależności od wewnętrznego zawężania, rozszerzania, przeplatania. Reprezentanci danego gatunku nie muszą mieć ani jednej cechy wspólnej, zakładałoby to bowiem, że cecha ta pełni taką samą funkcję w każdym z wchodzących w jego skład tekstów. To raczej przedstawiciele danej klasyfikacji gatunkowej mają rozliczne możliwości łączenia się ze sobą w związki, które zostają odkryte dopiero w wyniku procesu dodawania nowych przedstawicieli do jakiejś klasy. Tak więc stwierdzenie, że powinno się zaniechać studiów nad gatunkiem, ponieważ jego reprezentanci nie mają żadnej wspólnej cechy lub cech, można pojmować nie jako podważenie gatunku, ale jako dostarczanie argumentów przemawiających za jego badaniem. Zamierzone jako atak na teorię esencjalistyczną stwierdzenie to nie sprawdza się w stosunku do tych teorii, u których podstaw leży zupełne zakwestionowanie esencjalnych cech gatunkowych.

III

W końcu mamy też do czynienia z atakiem na gatunek jako klucz do interpretacji. Atak ten spoczywa na dwóch przesłankach: tej dotyczącej gatunku i tej dotyczącej tekstu. Jeśli chodzi o gatunek, argument polega na tym, że uogólnienie klasowe nie może pomóc w interpretacji poszczególnych przedstawicieli klasy; jeśli chodzi o tekst, problem polega na tym, że poszczególne teksty są nieokreślone; dlatego też żadne ostateczne stwierdzenia nie mogą być przydatne do ich interpretacji. obrońcy gatunku dysponują co najmniej dwoma istotnymi argumentami: gatunki zapewniają widoki na interpretację i — inny wariant tego samego stwierdzenia — gatunki dostarczają konwencji dla interpretacji. Elizabeth Bruss pisze np.:

Gatunek nie tyle mówi nam o stylu czy konstrukcji tekstu, ile o tym, jak powinniśmy traktować ten styl czy sposób konstrukcji — jaką siłę powinien dla nas mieć. A siła ta wynika z rodzaju akcji, jaką dany tekst zdaje się stanowić⁸.

Zdaniem innego badacza znajomość gatunku dostarcza „bezcennych wskazówek dotyczących sposobu interpretacji wiersza”⁹, a najsilniejszy argument, jeśli idzie o oczekiwania gatunkowe, formułuje Hans Robert Jauss. W swym eseju na temat teorii gatunków i średniowiecznej literatury narodowej pisze:

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 granicach¹⁰.

Jauss proponuje jako wyjaśnienie gatunku pogląd, że „związek między poszczególnym tekstem a serią tekstów kształtujących gatunek jawi się jako proces ciągłego tworzenia i zmieniania horyzontów” (s. 88). Jauss zajmuje się zarówno poszczególnymi tekstami, jak i grupą tekstów, trudno jednak pojąć, jak pojedynczy tekst może łączyć swe horyzonty z zestawem tekstów, z których każdy ma własne indywidualne powiązania.

Założenie istnienia oczekiwań gatunkowych rodzi czy też implikuje stwierdzenie, że uogólnienia dotyczące klasy mogą pomóc w interpretacji każdego poszczególnego przypadku wchodzącego w jej zakres. Jakich oczekiwań dostarczają nam *Król Edyp*, *Hamlet* czy gatunek tragedia w zrozumieniu *Śmierci komiwojżera*, jakiego nie moglibyśmy osiągnąć bez nich? Taki wniosek jest niesprawiedliwy w stosunku do Jaussa, jako że celem jego teorii gatunku jest prześledzenie ciągu reakcji na tekst i wyjaśnienie jego relacji wobec społeczeństwa, autora i czytelnika. Bada więc historię, mówiąc językiem Jamesona, jako historię form i jako historię, która miałaby być porównywana z historiami innych gatunków i dyscyplin. Jauss wydaje się minimalnie interesować tym, jak dany tekst staje się reprezentantem gatunku. Podejście takie jest jednak konieczne dla teorii interpretacyjnej.

Jauss zdaje sobie sprawę, że w sumie czytelnicy przewyższają swą liczbą pierwotnych odbiorców tekstu i właśnie odwołując się do ciągłości czy ciągu odbiorców, próbuje wyjaśnić reakcje, jakie wywołuje dany tekst. Można by zatem stwierdzić, że podczas gdy Frye kieruje swe badania genologiczne w stronę tradycji i powiązań prezentowanych

⁸ E. Bruss, *Autobiographical Acts*. Baltimore 1976, s. 4.

⁹ H. Dubrow, *Genre*. London 1982, s. 135.

¹⁰ H. R. Jauss, *Toward an Aesthetics of Reception*. Transl. T. Bahti. Minneapolis 1982, s. 88.

przez pisarza, Jauss skupia uwagę na historycznych reakcjach czytelników, którymi rządzi „reguły gry”. Należy jednak zauważyć, że obydwu interesują zmieniające się reakcje wobec tekstu oraz powiązania tekstowe.

„Reguły gry” są jednak innym określeniem „konwencji” i niektórzy teoretycy gatunku skłaniają się do interpretacyjnego znaczenia konwencji gatunkowych.

Teksty są klasyfikowane (...) zgodnie z tym, co nazwę ich „naturą semiotyczną” — pisze Gary Morson — czyli konwencjami uznanymi za odpowiednie do ich interpretowania (...). Czytelnicy mogą nie zgadzać się i rzeczywiście nie zgadzają się co do konwencji służących interpretacji danego dzieła; powiedziałbym, że w ten sposób nie zgadzają się co do jego gatunku. A zatem ściśle mówiąc, nie będę twierdził, że dane dzieła należą do pewnych gatunków. Opiszę raczej konsekwencje hermeneutyczne wynikające z klasyfikowania danego dzieła jako należącego do określonego typu semiotycznego¹¹.

Ta teoria gatunku zastępuje „gatunek” „konwencjami czytania [reading conventions]”, unikając w ten sposób problemu spójności gatunkowej czy składników gatunku przez przyporządkowanie ich konwencjiom czytania. Pojęcie konwencji jako bazy interpretacji dzieł w obrębie danej klasy odnosi się do „konwencji uznanych za odpowiednie do ich interpretacji”. Ale konwencje interpretacyjne same są utworami (lub reprezentantami gatunku), które nadzorują sposoby odbioru i podlegają zatem podobnym zmianom jak gatunki. Np. konwencje dotyczące traktowania danego dzieła jako literatury nie są konwencjami dotyczącymi jednego gatunku, lecz wszystkich gatunków objętych gatunkiem „literatura”. Co więcej, pojęcie konwencji wyraźnie nie jest rozumiane identycznie przez zorientowanych czytelników danego okresu, jako że przecież wynikają nieporozumienia co do ich interpretacji. Nie chodzi mi o to, że konwencje interpretacji nie istnieją, ale że istnieją w obrębie krytyki i teorii literackiej i że próba ich zdefiniowania prowadzi jedynie — jak dowodzą przykłady Wolfganga Isera, Stanleya Fisha i Jacques’a Derridy — do różnych poglądów na konwencje czytania. Jeśli konwencje czytania wchodzą w zakres gatunków krytyki i teorii literackiej, to czy nie znajdujemy się w błędnym kole? Gatunki identyfikuje się za pomocą konwencji czytania. Ale te z kolei same stanowią części gatunków lub gatunki. A zatem konwencje czytania są jako takie objęte problemem specyfikacji genologicznej.

Trudność z zastosowaniem metody semiotycznej do interpretacji polega na tym, że badacze zakładają, iż „interpretacja” istnieje niezależnie od gatunku. Jeśliby zgodnie z moją sugestią uznawali interpretację za określoną tekstem i gatunkiem, mieliby do czynienia ze zmianami i transformacją tekstów. Doprowadziłoby to ich do rozważań nad funkcją

¹¹ G. S. Morson, *The Boundaries of Genre: Dostoevsky's „Diary of a Writer” and the Traditions of Literary Utopia*. Austin 1981, s. VIII—IX.

składników tekstu i analizy konwencji w ten sam sposób, w jaki analizują inne teksty gatunkowe.

Przyjrzyjmy się omówionemu przez Erica Havelocka przenikaniu ustnych procesów do tragedii pisanej. Omawiając teksty ustne jako gatunek zawierający liczne gatunki ustne, ukazuje, że wiele praktyk charakterystycznych dla gatunków ustnych wchodzi w zakres tragedii atyckiej, i dla zilustrowania tego wybiera się *Króla Edypa*.

Edyp jest zatem pod jednym względem indywidualnie wyprodukowanym tworem ucieleśniającym pewien stopień twórczości indywidualnej. Mimo to jego kompozycja podobnie jak całego dramatu greckiego zakłada partnerstwo między aspektem ustnym a pisanim, słuchowym i wzrokowym, dychotomię, którą można również określić jako przeciwstawienie tradycji formie, tego, co gatunkowe, temu, co jednostkowe, tego, co zbiorowe, temu, co indywidualne. Jest to kombinacja, która stanowi sedno całej wysokiej klasycznej „literatury” greckiej od Homera po Eurypidesa ¹².

Należy tu zaznaczyć, że konkretny przykład gatunku — *Król Edyp* — może ujawnić swą indywidualność tylko w porównaniu z innymi tragediami w obrębie tego gatunku oraz w obrębie dzieła Sofoklesa, ale także w porównaniu ze starszymi gatunkami ustnymi. Zmiana koncepcji dokonana w wyniku umiejętności pisania i czytania pozwala nam zidentyfikować historyczny proces przemian. Proces ten obejmuje absorpcję elementów z form nietragicznych do tragedii, a zwłaszcza tragedii Sofoklesa. Jeśli innymi słowy chcemy studiować literaturę jako system wzajemnych powiązań między tekstami a społeczeństwem, wyróżnienia gatunkowe dają nam narzędzie pozwalające to osiągnąć.

Havelock zarysowuje przenikanie jednego typu przekazu ustnego w sztukach Sofoklesa. Cytuję:

A zatem zagadki *Edypa* dające tej konkretnej sztuce szczególny stopień napięcia dramatycznego można pojmować jako ożywienie tradycyjnego środka o charakterze mnemotechnicznym, mającego korzenie w zwyczajach pierwotnych tekstów ustnych (s. 190).

W tym wypadku składnik ustnego przedstawienia przybiera późniejszą formę i dzięki temu możemy zrozumieć, w jakim sensie tekst jest wieloczasowy. *Król Edyp* zebrał w sobie elementy ze starszych gatunków lub elementy z wcześniejszych przykładów tego samego gatunku. Pod tym względem kompozycja gatunkowa wyraża rozmaite wartości społeczne (lub ideologiczne).

Niektórzy obrońcy genologii nie widzą sprzeczności między stwierdzeniem, że teksty są nieokreślone, a ich własnym założeniem, że dany tekst może mieć rozmaite interpretacje. Zmieniają się oczekiwania czytelników, zmieniają się sposoby czytania i obie te hipotezy są rozwijane

¹² E. Havelock, *Oral Composition in the Oedipus Tyrannus of Sophocles*. „New Literary History” 16 (jesień 1984), nr 1, s. 186. Studium to ukaże się w jednym z najbliższych zeszytów „Pamiętnika Literackiego”.

przez badaczy gatunków. Wskazałem tu, że hipotezy te można by udoskonalić, ale nie uważam, iż zostały one zdyskredytowane. Badacze zakładający, że każdy tekst jest sprzeczny z samym sobą, muszą jednak przyznać, że istnieją pewne typy sprzeczności i że takie typy, włączysz ich własne pisarstwo, implikują pogrupowania genologiczne. Pogląd na gatunek, którego jestem zwolennikiem, stwarza znaczne możliwości interpretacji i historii literatury i właśnie o niektórych z nich będzie mowa w ostatniej części artykułu.

IV

Tak się nieszczęśliwie składa, że jedną z trudności, jeśli chodzi o gatunek, jest to, iż używamy tego samego określenia do opisanego takiego gatunku jak powieść i jak konkretna powieść typu np. *Finnegans Wake*. Jedno miano dla całości i dla części całości daje wrażenie organicznego powiązania. Ale wiedza o związku między gatunkiem „powieść” a reprezentantami takimi jak *Emma* Jane Austen i *Wściekłość i wrzask* Faulknera jest przydatna do badań literackich tylko wtedy, gdy możemy wyjaśnić, w jakim sensie stanowią one ciągłość, a w jakim nie. Jakie badania nad gatunkiem należy podjąć, aby wyjaśnić zmiany w poszczególnych tekstach czy gatunkach oraz ich literackie i historyczne przyczyny? Po pierwsze trzeba zbadać różne gatunki, jakimi posługuje się dany autor. Np. Joyce pisze opowiadania, wiersze, sztukę, powieści, listy. Co pociągają za sobą te zróżnicowania genologiczne? Druga sprawa to powiązanie zmian gatunkowych ze zmianami w pisaniu o historii, zakładając, że istnieją historie ogólne i szczegółowe, marksistowskie i inne podejścia do historii. Jeszcze inna sprawa to zanalizowanie przyczyn opuszczeń gatunkowych lub zaniechania gatunków, które mogą być, ale nie są zapisane, tak jak zaniechanie sonetu po Miltonie aż do końca XVIII w. Wypada też zanalizować przekształcenia gatunkowe, jako że np. „ballada” i „liryka” zostają połączone przez Wordswortha, by stworzyć „ballady liryczne”. Celem jeszcze innych badań gatunkowych jest przyjrzenie się, jak dany wątek podlega zmianom gatunkowym, stając się kolejno balladą, utworem pisanym prozą, tragedią, pamiętnikiem, jak również przedstawicielem innych gatunków. Taką właśnie analizę przedstawię, aby rozważyć możliwości badań genologicznych. Zakładam, że autor, dokonując wyboru gatunkowego, decyduje się na jakiś wybór ideologiczny i że badacz, rozważając wybory gatunkowe, które przypisuje tekstowi, bierze na siebie pewne ideologiczne, społeczne i literackie zobowiązania.

Istnieje wczesna XVII-wieczna ballada (około 1600—1624) zwana krótko *Wspaniałą balladą o George'u Barnwelu*. Jak większość ballad była śpiewana na ulicach, a duże arkusze papieru, na których była

drukowana, zwykle kończyły swój żywot na blachach do pieczenia ciasta lub w kominku. Ballada stanowi wyznanie skierowane do młodzieńców londyńskich i służy jako ostrzeżenie moralne, rejestrując jednocześnie erotyczne rozkosze niemoralności. Jej treść podlega licznym transformacjom gatunkowym, wskazując wytrwałym odbiorcom urok miłosego uwiedzenia, zbrodniczego wyuzdania i ojcobójstwa, jednocześnie paradoksalnie nawołując do potrzeby moralności. Akcja ballady przedstawia się, jak następuje:

1. George Barnwel, młodzieniec terminujący u pewnego kupca, zostaje zaczepiony przez kobietę.

2. Kobieta jest doświadczoną nierządnicą i uwodzi go.

3. Ponieważ młodzieniec jest nią zauroczony i nie jest w stanie oprzeć się rozkoszom miłosnym, kobieta nakłania go do zagarnięcia pieniędzy jego chlebodawcy. On czyni to i ucieka od niej, chociaż wiadomo, że prawda wyjdzie na jaw.

4. Kobieta podjudza młodzieńca, by zamordował i obrabował swego bogatego wuja, co też on czyni.

5. Kiedy już wszystkie pieniądze zostały roztrwonione, kobieta wydaje go władzom.

6. On ucieka, ją z kolei wydaje władzom i nierządnica zostaje powieszona.

7. On ucieka do Polski i zostaje powieszony za inne morderstwo.

Ballada była drukowana wielokrotnie w ciągu XVII w., a pod koniec tegoż wieku pojawiła się popularna broszura pisana prozą oparta na poemacie; do broszury była dołączona wersja ballady. Poetycka pieśń z narracją w pierwszej osobie została przekształcona w narrację prozą w trzeciej osobie. Wersja prozą ma inną historię gatunkową od ballady. Jest ukształtowana na życiorysach zbrodniarzy z cytatami z *Księgi przysłów* (biografia w zarysie), z epizodami z *fabliaux*. Dlaczego popularna forma została odtworzona na nowo w innej popularnej formie? 1) Nowa wersja jest zaadresowana do bardziej wykształconych odbiorców niż oryginał, ponieważ szczegółowo omawia skutki czytania klasycznych romansów. 2) Próbuje złagodzić zbrodniczą działalność Barnwela, czyniąc go niewinnym naiwniakiem, który nie potrafi odróżnić anioła od ładacznicy. 3) Opowieść staje się bardziej erotyczna, a jednocześnie bardziej dydaktycznie religijna. 4) Jest to ostrzeżenie przed niebezpieczeństwem czytania pogańskich tekstów. Zmiana formy jednak stanowi kontynuację fabuły, którą można rozpoznać jako tę z oryginalnej ballady. Mamy więc do czynienia ze zmianą gatunkową, która obejmuje fabułę ballady, ale wybiera pewne cechy — jak postać nierządnicy — by się na nich skoncentrować. W wersji prozą wychodzi na wierzch antyfeminizm, struktura zaś przypomina znane życiorysy kryminalistów.

W 1731 r. ballada została przekształcona jeszcze raz jako tragedia pod tytułem *Kupiec londyński*. Mamy tu do czynienia z awansem niskie-

go gatunku do wysokiego: tragedia o zwykłych ludziach przeznaczona dla zwykłych ludzi, przekształcenie gatunku, który tradycyjnie mówił o królach i arystokratkach oraz zajmował się sprawami państwa. Temat i postaci przekształciły elementy tragedii. W swym wprowadzeniu autor, George Lillo, dowodził potrzeby rozbudowania postaci i treści tragedii tak, by obejmowała zwykłych ludzi i wydarzenia, w które się zaangażowali. Implikowało to konceptualną zmianę tragedii. Gatunek ten stał się teraz modelem tego, co krytycy określili mianem tragedii „domowej”. Powstaje pytanie dla badacza, dlaczego i jak pojawia się taki podgatunek. Najbardziej oczywiste wyjaśnienie ma charakter ideologiczny: wątek znanej formy popularnej staje się tematem formy tradycyjnie elitarniej. Przemieszanie się tych dwóch nasuwa na myśl uwypuklenie roli kupca, która jest jednym z tematów tragedii. Wskazuje także na przesunięcie w hierarchii typów gatunkowych. Nie starczy tu mówić o umowie z czytelnikiem czy konwencjach czytania, jako że kluczowe rozdziały „umowy” zostają zniesione, a konwencje zlekceważone. To przesunięcie klasyfikacyjne ballady z subliteratury do literatury wysokiej pociąga za sobą procesy gatunkowe polegające na przekształcaniu i wcielaniu, zbyt skomplikowane, by je tutaj omawiać. Ale mogę wskazać, że żądania co do uznania rangi ballady zostały wysunięte przez Josepha Addisona w nowym gatunku, eseju drukowanym w czasopiśmie, gatunku „gazetowym”; uzasadniało to w drodze analogii esej jako formę literacką. Co więcej, uznanie ballady zaszło jednocześnie z awansem klasowym kupca. Świadomość gatunkowa nie jest na początku XVIII w. oddzielona od świadomości społecznej. Nieważne, że krytycy kpili sobie z zainteresowania Addisona balladami; ważne jest, że jego argument za wzniesieniem gatunku dostarczył metody do traktowania awansu klasowego. Pod tym względem rozważania gatunkowe rzeczywiście sugerują, że mogą raczej kształtować to, jak krytycy patrzą na życie społeczne, niż zaledwie je odbijać.

Niektóre problemy, na jakie natrafia teoria gatunku, obejmują związki między formami: np. w operze balladowej poszczególne ballady zostają powiązane z muzyką, dialogiem, widowiskiem i komedią. Gdzie indziej znów mamy do czynienia ze zjawiskiem, że pojedynczy sonet zostaje połączony z innymi, by stworzyć cały ciąg, lub poszczególne gawędy czy opowiadania połączone w całą serię.

W *Reliques of Ancient English Poetry* biskupa Thomasa Percy z 1765 r., które stały się głównym pośrednikiem umożliwiającym balladzie jako gatunkowi wejście do literatury angielskiej, została opublikowana wersja ballady o Barnwelu. Percy wyjaśniał, że ballady są literaturą, ponieważ stanowią indywidualne utwory; świadomie starał się utożsamić je z tradycją narodową, pragnąc przedstawić je jako „literaturę” poprzez załączenie w swym wyborze wielu uznanych współczesnych wierszy. Ale ważnym aspektem jego wysiłku zmierzającego

do wzbudzenia oficjalnej akceptacji dla popularnego gatunku był sposób, w jaki je opracował. Narzucił balladzie o Barnwelu wymogi *decorum* i poprawności przestrzegane przez uznanych poetów XVIII-wiecznych, normy, które uznał za zgodne z potrzebami swych odbiorców. Celowo zatem przerobił balladę o George'u Barnwelu, aby odpowiadała przyjętym przez niego kryteriom społecznym i literackim.

Jakie wnioski na temat historii i gatunku można wyciągnąć z tego drobnego przykładu? Rzecz jasna gatunki mają popularną i konwencjonalną funkcję i status. Przekształcenie gatunkowe może być aktem społecznym. Przekształcenie gatunkowe ujawnia zmiany społeczne w odbiorcach i wzajemne przenikanie się popularnej i konwencjonalnej literatury. W obrębie zwykłych odbiorców różne gatunki uzupełniają się lub przeciwstawiają sobie wzajemnie. Niektóre procesy zmiany gatunkowej, np. pojedynczego tekstu prowadzącego do zbiorowego (sonet do cyklu sonetów) mają skłonność do powtarzania się bez względu na zmiany kulturowe. Sukces jednego gatunku, np. *Kupca londyńskiego*, może prowadzić do zmian ideologicznych we wcześniejszym gatunku — balladzie — teraz przygotowanej dla odbiorców obznajomionych z tragedią. Zróznicowanie gatunkowe służy różnym celom, ale każda nowa wersja ballady pociąga za sobą dokonanie wyboru z oryginalnego wątku. Ballada mówiła o chciwości i sprycie prostytutki, tragedia opowiada natomiast o szlachetnym postępowaniu kupca, który w balladzie nie odgrywał żadnej roli. Elementy wybrane dostarczają zatem klucza do społecznych i kulturowych uwikłań gatunku. Proces sedimentacji obejmuje w tych różnych gatunkach elementy z innych gatunków je poprzedzających. Niektóre z powtórzeń występujących w balladzie przenikają do wersji prozą, inne są wykorzystane bardziej szczegółowo. Ponieważ gatunki pojmujemy się w kategoriach wzajemnych powiązań, mogą być one widziane jako odnowienie dystansu, który wcześniejsze gatunki starały się zatrzeć, znalezienie nowego uzasadnienia dla jeszcze jednego odseparowania popularnej i konwencjonalnej literatury, kiedy już ballady zostaną uznane za literaturę konwencjonalną. Układ fabularny może funkcjonować w celu stanowienia elementu ciągłości pośród różnych gatunków i tym sposobem dostarczać klucza do historycznej ciągłości, umożliwiając jednocześnie uznanie zmian historycznych w stosunku do kupca, pomocnika kupca i nierządniczy.

W artykule tym próbowałem odpowiedzieć na trzy typy dyskredytacji genologii i zaproponować teorię alternatywną. Na stwierdzenie, że klasy gatunkowe są niemożliwe do zidentyfikowania lub też nieokreślone, odpowiedziałem, pokazując, jak je odczytywać i jak teoria oparta na procesach może wyjaśnić ich przeobrażalność. Na stwierdzenie, że przedstawiciele danego gatunku mają wspólny element lub elementy, w wyniku czego badanie gatunku jest badaniem o charakterze

esencjalistycznym, odpowiedziałem, ukazując historyczną naiwność tego argumentu i pokazując, że genologia nie podlega takim esencjalistycznym założeniom. Na stwierdzenie zaś, że gatunek nie może być kluczem do interpretacji, odpowiedziałem, ukazując, jak procesualna teoria gatunku wyjaśnia składniki tekstów, które stara się historycznie wytłumaczyć. Całą orientację mego artykułu można zatem traktować jako wkład do odrodzenia genologii.

Przełożyła Monika Adamczyk-Garbowska