

Stanisław Balbus

"Zagłada gatunków"

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (59), 25-39

1999

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Stanisław BALBUS

„Zagłada gatunków”

Tytuł tego artykułu opatrzyłem cudzysłowem. Z paru względów – różnej wagi – które po kolei wyjaśnię. Po pierwsze więc dlatego, że jest to cytat. Cytat z tytułu wiersza (i zarazem tomu poetyckiego), który mi się po prostu podoba, ale przecież w tym kontekście użyty nie bez merytorycznego uzasadnienia, choć na pierwszy rzut oka nie jest to wcale oczywiste. Wiktor Woroszyński mówiąc trzydzieści lat temu poetyckim słowem o „zagładzie gatunków”¹, ma na uwadze po prostu kontekst ekologiczny, tak jak nieco później choćby Czesław Miłosz:

I o duszę kondora rzucaliśmy kości.

– Czy ulaskawimy kondora?

– Nie ulaskawimy kondora.

Ginie, bo nigdy nie jadł z drzewa wiadomości.²

„Zagłada gatunków” zatem oznacza tu niwelację (i likwidację) nadmiernej różnorodności zjawisk świata w celu przystosowania ich do aktualnie założonej antropocentrycznej normy. Gdyby przenieść to jako naturalistyczną metaforę na płaszczyznę kultury (więc teraz: literatury), wypadałoby powiedzieć, że od romantyzmu przynajmniej poczynając, trwa i konsekwentnie natęża się „zagłada” wszystkich tradycyjnych gatunków (i w ogóle form) literackich, które przestały mieścić się w kręgu aktualnych światopoglądów i potrzeb estetycznych. Zniknęła nowela, zanika powieść, parę razy umierały już pewne jej odmiany, zniknęła tragedia, zanikła zdecydowana większość form liryki. Nie ma opisowych ani epickich poematów; ody, hymny, elegie, ballady, sonety zjawiają się już najwyżej w ramach styliza-

1/ W. Woroszyński *Zagłada gatunków*, Warszawa 1970, s. 5–8.

2/ Cz. Miłosz *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, (cz. II: *Pamiętnik naturalisty*), [1974], Kraków 1980, s. 97.

cji. „Nie ułaskawiliśmy” – poza bardzo szczególnymi (i „nienaturalnymi”) okolicznościami – żadnej z tych form.

Nie trzeba jednak wielkiej przenikliwości, aby dostrzec, jak bardzo byłaby ta naturalistyczna metafora myląca, gdyby ją potraktować prostodusznie. Wprawdzie zarówno ballady i romanse, jak kondory i bizony są „gatunkami martwymi”, tzn. „nie rodzą” nowych indywiduów swojego gatunku, ale w odniesieniu do świata naturalnego – im mniej gatunków, tym mniejsza różnorodność zjawisk; w odniesieniu do świata literatury – akurat na odwrót. Im mniej kategoryzacji gatunkowych, tym większe bogactwo indywidualnych form życia. „Zagłada gatunków” oznaczałaby więc tylko zdjęcie z literatury siatki taksonomicznej, krępującej ruchy tekstowym indywiduom oraz procesom twórczym. Wyzwolenie – nie zubożenie.

To dla teoretyka i historyka literatury powinno być oczywistością, a ewokujący naturalistyczną metaforę tytuł niniejszego artykułu – zgoła bałamutny. Słynna książka Blanchota z 1959 r.³ zdaje się stawiać tę sprawę zupełnie jasno. Mówiąc o likwidacji gatunków w europejskiej literaturze nowożytnej (poromantycznej przynajmniej), pokazuje badacz, jak ż y w e dzieła literackie rozrywają sieci taksonomii genologicznych, jak się z nich wymykają. Jest to proces dobrze znany i dobrze już wielokrotnie opisany⁴. Zjawisko gatunków „mieszanych”, „krzyżowanie się gatunków”, „gatunki synkretyczne”, powstawanie gatunków nowych w sferach tranzytywnych, konieczność konstruowania nowych, coraz bardziej liberalnych i rozmytych genologii, uwzględniających tę tranzytywność zjawisk, ich kategoryalną wielopłaszczyznowość i organicznie niestabilny charakter. W Polsce z końcem lat siedemdziesiątych pojawia się, idąca bodaj najdalej, a nie tracąca przy tym z oczu genologicznej tradycji, koncepcja „sylwiczności” sformułowana przez R. Nycza⁵.

Żadnego przeglądu nowszych genologicznych teorii przedstawiać tutaj oczywiście nie zamierzam. Sam tylko ich rejestr byłby ogromny⁶. Ale we wszystkich tego rodzaju współczesnych koncepcjach chodzi w istocie o to samo: o skonstruowanie nowej – choć i możliwie elastycznej – siatki taksonomicznej, której zastosowanie opisowo-wyjaśniające ma jeden cel podstawowy: wydobyć k a t e g o r i a l n ą i s t o t ę pojedynczego zjawiska, uwzględniając możliwie liberalnie szeroką „szarą strefę” mniej lub bardziej nieprzewidywalnych wariantów, ale wariantów kategoryalnych jednak. Więc *nouveau roman*, a nawet *anti-roman*, ale jed-

3/ M. Blanchot *Le livre à venir*, Paris 1959.

4/ W Polsce oczywiście gł. S. Skwarczyńska w III tomie swego *Wstępu do nauki o literaturze: Rodzaj literacki. Ogólna problematyka genologii*, Warszawa 1965. Zob. także zwł. I. Opacki *Genologia a historycznoliterackie konkrety*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1959 z. 2 oraz *Krzyżowanie się postaci gatunkowych jako wyznacznik ewolucji poezji*, „Pamiętnik Literacki” 1963 z. 4.

5/ R. Nycz *Sylwy współczesne. Problem konstrukcji tekstu* [1984], wyd. 2, Kraków 1996.

6/ Zob. chociażby: H. Markiewicz *Główne problemy wiedzy o literaturze* [wyd. VI], Kraków 1996; bibliografia do rozdz. *Rodzaje i gatunki literackie*, s. 179–185.

Balbus „Zagłada gatunków”

nak „roman”; więc *poème en prose*, ale jednak *poème*, „wiersz”; więc „wiersz wolny” (czyli niejako „mowa roz-wiązana”), ale jednak „wiersz” (czyli „mowa wiązana”); więc monodram (rzecz zatem „antydrmatycznie” bezdialogowa), ale jednak „dramat”. Gatunki zanikają, ale gatunki powstają i trwają. Ciągłe, z każdym nowym utworem i w każdym nowym utworze. Odnosi się wrażenie, że nie one mają kłopot z własnymi bezgatunkowymi (a więc jakby z nieprawego łoża) narodzinami. I nie ich rodzic – autor. Kłopot należy dopiero do (profesjonalnych) odbiorców. A polega na tym, „gdzie to umieścić”, „jak to czytać”, w ostateczności więc: „jak zaklasyfikować”? A zatem przede wszystkim jest kłopotem badacza literatury.

Badacze literatury zaś (i jak sądzę, wspomniany Blanchot do nich należy) radzą sobie w ostateczności z tym kłopotem tak, że w najbardziej skrajnych przypadkach skłonni są przyznać kwalifikacje gatunkowe (a zatem kategoriałne) nawet pojedynczemu utworowi, o ile utwór ten pozwala na wyrazisty opis swojej struktury semiotycznej, o ile prezentuje się jako taka struktura, jako „archetekt”, choćby w danym momencie nie posiadał (jeszcze) kolejnych powieżeń, nie wyprodukował strukturalnej s e r i i.

Obstawanie przy takim stanowisku nie jest żadną teoretyczną ekstrawagancją „post-nowoczesności”. „Każdy utwór poetycki to gatunek sam dla siebie” – powiedział jeszcze F. Schlegel (w *Rozmowach o poezji*^{7/}), a mimo to przecież gatunkowość jest istotą poezji i takie o niej myślenie tę istotę wyjawia. Co to znaczy dzisiaj? Bo dla Schlegla znaczyło parę rzeczy, które już dla nas niekoniecznie wiele znaczą, np. odpowiedniość mikrokosmosu istnienia jednostkowego oraz makrokosmosu, w którym to istnienie uczestniczy; ale także, iż byty jednostkowe są między sobą nieporównywalne. Dziś znaczyć to może tylko tyle, że posługując się pojęciem gatunku w odniesieniu do pojedynczego utworu i niekoniecznie zadając przy tym pytania, co ten „gatunek” reprezentuje, do jakiej klasy należy – wyjawiamy e j d e t y c z n y o ś r o d e k jego formy artystycznej, a więc – bez względu na to, czy jest ktoś fenomenologiem, czy nie – przeprowadzamy swoistą „redukcję fenomenologiczną” choćby i najbardziej niepowtarzalnego, „nieklasyfikowalnego” zjawiska artystycznego.

W tym duchu – jak sądzę – można rozumieć znaną tezę J. Łotmana, iż każdy poszczególne utwór literacki, realizując pewną wiązkę kodów artystycznych tradycji (z językiem naturalnym jako bazą ich urzeczywistnienia na czele) – jednocześnie „naucza” w procesie lektury swego własnego niepowtarzalnego kodu, projektuje swoją własną i sobie tylko właściwą *langue*^{8/}. Jerzy Kwiatkowski (wybitny interpretator, i bynajmniej nie teoretyk, literatury), omawiając w 1967 roku ostatnie wówczas dokonania poetyckie Wisławy Szymborskiej, zauważył, że „każdy niemal wiersz oparty jest tu na odmiennej zasadzie, powołuje do życia osobną poetykę”^{9/}.

7/ Cyt. za: Z. Łempicki *Studia z teorii literatury*, Warszawa 1966, s. 39.

8/ Zob. J. Łotman *Struktura chudożestwiennogo teksta*, Moskwa 1970, s. 92–98.

9/ J. Kwiatkowski *Remont pegazów*, Warszawa 1969, s. 99 oraz tenże: *Przedmowa do: W. Szymborska Poezje*, Warszawa 1970, s. 8–9.

Szkice

A więc gatunek. – Po co interpretatorowi tekstów potrzebna była ta globalizująca „poetyka”? Przecież nie dla ułatwienia syntezy. Potrzebna mu była jako wskazanie na „ś w i a t o p o g l ą d f o r m y”, nadrzędny wobec tematu danego tekstu, choćby ów światopogląd przejawiał się tylko w tym oto tekście i nigdzie indziej poza tym. Chodziło zatem o k a t e g o r i a l n e e i d o s, a nie o wyodrębnienie samej zasady kategoryalizacyjnej, czyli genologicznej taksonomii.

Takich przykładów znaleźć można zapewne wiele. Wynika stąd, że dwudziestowieczny dekret o „zaniku gatunków” niekoniecznie odnosi się do zasobu aktualnie powstającej literatury, ale oznacza k r y z y s j e j t e o r i i. Naprawdę chodzi o to, że to literatura nieustannie rozrywa n a r z u c a n e j e j z z e w n ą t r z przez teoretyczny umysł porządkujący siatki taksonomiczne, a umysł ów – uznając jakby „poniewczasie” nieadekwatność swoich ustaleń – stale, i bez finalnego skutku, szuka „coraz to lepszych” rozwiązań.

„Wygląda na to” – ale czy tak jest? Najbardziej pierwotna i fundamentalna, Arystotelesowska taksonomia gatunkowa, nie była bynajmniej próbą narzucenia literaturze z zewnątrz opisowo-wyjaśniających kategoryalizacji form. Była próbą wyprowadzenia z faktyczności dzieł literackich takiej kategoryalizacji, opartej na przeświadczeniu, że tego rodzaju opis potrafi uchwycić istotę, entelechię konkretnego dzieła jako podstawę jego indywidualności, a więc podstawę wszelkich indywidualnych wariantów formy gatunkowej, a więc kategoryalnej przynależności¹⁰.

To, że owa f i l o z o f i a f o r m stała się w kulturze europejskiej poetyką normatywną; to, że poetyce tej z konieczności musiały się ciągle wymykać liczne późniejsze formy nie przystające do pierwotnie ustalonego ich paradygmatu – to sprawa oczywista i tutaj nieistotna. Ważny natomiast pozostaje fakt, że wszelkie ugruntowane w niej propozycje genologiczne posiadały charakter l i t e r a c k i, a w każdym razie estetyczny; były – z pewną licencją mówiąc – a u t o t e l i c z n e (co nie oznacza, że chciałbym np. lekceważyć nadrzędną, psychologiczną w istocie, kategorię Arystotelesowskiej *katharsis*). I w ramach tego autotelizmu modyfikowały i poszerzały (nieraz bardzo znacznie) swoje propozycje. Ograniczały się one jednak do konstatacji i opisu postaci wariacyjnych: mieszania, krzyżowania, multiplikowania, a nawet transformacji negatywnej macierzystych form l i t e r a c k i c h. I nawet jeszcze u progu lat pięćdziesiątych naszego stulecia fenomenolog (ale i hermeneutyk przecież, więc „idiografista”), Emil Staiger wyprowadzał przeciw naczelną zasadę genologiczną z rozgraniczenia pojęć „liryczności”, „epickości” i „dramatyczności”, traktowanych jako estetyczno-egzystencjalne entelechie, wcielające się w różne – i prawdę mówiąc dowolnie zróżnicowane pod względem stylistycznym – f o r m y; formy istnienia, poznania i ekspresji zarazem¹¹.

Z przyczyn czysto praktycznych, a i z braku kompetencji, muszę na bok odsunąć pytanie, dlaczego przynajmniej od czasu romantyzmu tak się stało, że za-

¹⁰ Por. R. Crane *The Language of Criticism and the Structure of Poetry*, Toronto 1953, s. 43–49.

¹¹ E. Staiger *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich 1946.

Balbus „Zagłada gatunków”

sada taksonomii form literackich zaczęła przenosić się p o z a s a m ą l i t e r a t u r ę, a nawet poza sferę podporządkowaną estetyce. Ale tak się stało. I dzieje się tak nadal. Taksonomie form literackich (nieważne, czy określać je według t r a d y c y j n y c h zasad genologii) nie pozwalają się dzisiaj – jak się okazuje – wyprowadzać z kategorializacji, która mogłaby się odnosić do samej literatury. Konstrukcje formalne związane z epiką przestały być epickie, stylistyczne konstrukcje czerpiące z tradycyjnych zasobów liryki – nie muszą być liryczne; poetyckość – wcale niekoniecznie wyróżnia poezję, a tzw. dawniej mowa wiązana, czyli metryczność jako istota wierszowości, straciła rację bytu w wierszu wolnym.

Temu wszystkiemu w zasadzie prawie nikt – to znaczy prawie nikt z badaczy literatury – nie zaprzecza. Krystalizują się natomiast od około 50 lat wśród nich dwa główne i diametralnie rozbieżne stanowiska teoretyczne.

Pierwsze wydaje się proste i niepodważalne. Nie ma gatunków. Są dla rozumienia i wyjaśniania dzieł literackich bytem zbędnym, gdyż niefunkcjonalnym. Są teksty. „Nie ma nic prócz tekstów”, aby posłużyć się na tę okazję znanym aforyzmem Derridy. Słowem – „brzytwa Ockhama”. Trwając jednak na takim stanowisku, miesza się taksonomię z kategorializacją, tj. zagadnienie porządkującego opisu zjawisk z ich opisem ejdetycznym; nie ma powodów, ażeby klasa nie była reprezentowana przez jeden jedyny egzemplarz. Tak jak w rozpoznaniu form artystycznych Szyborskiej przez Jerzego Kwiatkowskiego, który jeden utwór poetki skłonny był potraktować jako unikatowy egzemplarz „formy poetyckiej jednorazowego użytku”. Nie jednorazowego t e k s t u, ale właśnie f o r m y – danej za pośrednictwem jednorazowego tekstu. Gdyby wszakże konsekwentnie przyjąć owo „bezgatunkowe” stanowisko, należałoby wykluczyć z literaturoznawstwa poetykę, zastępując ją czysto empatyczną sztuką interpretacji albo przynajmniej idiografizmem pojętym dosłownie i tym samym skrajnie. Sama genologia byłaby tedy w literaturoznawstwie współczesnym nauką nie tylko pedanteryjnie formalistyczną, ale i wręcz archaiczną, „zabytkową”.

Zwolennicy stanowiska drugiego są dociekliwi i uparci. Twierdzą, że skoro żywa literatura w toku swego historycznego rozwoju konsekwentnie wymyka się wszelkim stałym typologiom gatunkowym, znaczy to, że owe typologie są powierzchniowe (niekoniecznie: powierzchowne) i podstaw ich należy szukać głębiej, u s a m y c h p o d s t a w j ę z y k o w e g o k o n t a k t u, ponieważ do tego przecież w ostateczności sprowadza się byt literatury jako sztuki słownej. Innymi słowy – prawomocne i adekwatne wobec dynamicznego obszaru faktycznych zjawisk literackich jest takie postępowanie genologiczne, które zmierza do ustalenia ostatecznych inwariantów gatunkowych, które zawierałyby semantyczne i pragmatyczne jądro form tekstowych i tym samym – acz już na mniej ważnym planie – podstawę ich klasyfikacji, czyli także: opisu ejdetycznego, z tym że owa struktura ejdetyczna byłaby uchwytna dopiero na poziomie niejako przed-literackim, poziomie k o m u n i k a c y j n y c h p r o t o t y p ó w.

Postawę taką spośród dość dobrze znanych w Polsce teoretyków literatury reprezentuje Tzvetan Todorov w książce *Les Genres du discours* z 1978 r.¹² Najkrócej mówiąc, stanowisko to sprowadza się do przekonania, że ponieważ literatura – przy wszystkich nadbudowanych komplikacjach estetyczno-artystycznych – jest formą międzyludzkiego kontaktu, przeto w ostateczności sprowadzać się musi do form aktów mowy, a mianowicie każdy utwór literacki stanowi efekt rozwinięcia, transformacji i kombinacji odpowiednich form Austinowskich illokucji (być może, z Searle’owską poprawką: „quasi-illokucji”¹³, acz nie w całej rozciągłości).

Todorov nie jest w tym mniemaniu odosobniony. Można by nawet rzec, że wyraża swój pogląd dość ogólnie. „Pisanie jest w stosunku do mowy pasożytnicze” – powiada R. Ohmann (1971). „Tekst literacki stanowi narośl na akcie mowy” – dopowiada J. Culler (1975)¹⁴.

Akty pragmalingwistycznych illokucji są – w tym ujęciu – oparciem, punktem wyjścia i najgłębszym rdzeniem wszelkiej literackiej komunikacji. Specyfika tekstu literackiego i jego kategoriałna istota polegałaby tu jedynie na odpowiedniej kombinatoryce, implicytnych procedurach transformacyjnych i – w obrębie struktury powierzchniowej – na adekwatnym wystroju retoryczno-stylistycznym tekstu. Jego istota gatunkowa sprowadza się wszakże do poziomu illokucyjnych prototypów komunikacji praktycznej. Żeby to ująć przykładowo i najprościej: nowela czy opowiadanie wywodzą się stąd (i na tym się zasadzają), że nieodłączną właściwością *z y c i a c z ł o w i e k a w m o w i e* jest opowiadanie anegdot; liryka erotyczna wywodzi się stąd, że ludzie czynią sobie wyznania miłosne itd. Hipotetyczna geneza (bardzo już w dalszym toku skomplikowanych) form stanowi zarazem tychże form aktualne kategoriałne jądro. Trochę to tak jak u Bachtina¹⁵. Ale niezupełnie. Wróć do tego.

^{12/} Przekład jej trzeciego rozdziału (pióra A. Labudy) pt. *O pochodzeniu gatunków* ukazał się w „Pamiętniku Literackim” 1979 z. 3; przedruk w: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*, II, pod red. K. Bartoszyńskiego, M. Głowińskiego, H. Markiewicza, Wrocław 1988, s. 206–219.

^{13/} Zob. J. Searle *Status logiczny wypowiedzi fikcyjnej*, tłum. H. Buczyńska-Garewicz, w: *Studia z teorii literatury*, II, s. 24–36.

^{14/} Cyt. na podst. przekładów: R. Ohmann *Mowa, działanie, styl* (tłum. K. Rosner); J. Culler *Konwencja i oswojenie* (tłum. I. Sieradzki), w: *Znak, styl, konwencja*, pod red. M. Głowińskiego, Warszawa 1977, s. 135, 150.

^{15/} Mam tu oczywiście na uwadze jego pochodzącą z początku lat pięćdziesiątych, a opublikowaną w końcu lat siedemdziesiątych rozprawę *Problem gatunków mowy*, w: *Estetyka twórczości słownej*, tłum. D. Ulicka, Warszawa 1986, s. 348–402. – Już Bachtin mówi o komplikacji i kombinatoryce gatunków elementarnych i powstawaniu tą drogą gatunków złożonych, które leżą (a w każdym razie mogą leć) u podstaw gatunkowych form literatury. W Polsce próbę typologii tego rodzaju form pragmalingwistycznych, z których znaczna część dałaby się potraktować jako prototypy gatunkowych form literackich, podjęła (z powołaniem się na Bachtinowską inspirację) A. Wierzbicka *Genry mowy*, w: *Tekst i zdanie. Zbiór studiów*, pod red. T. Dobrzyńskiej i E. Janus, Wrocław 1983, s. 125–137.

Balbus „Zagłada gatunków”

Nie będę teraz z tą koncepcją dyskutował. Powiem tyle: w gruncie rzeczy jej tezy głoszą, że literatura polega na tym, iż ludzie, którzy ją tworzą i czytają, potrafią posługiwać się mową. Wszelka dalsza specyfikacja owych gatunkowych podstav czy „gatunkowych prototypów” rodzajów tej komunikacji mownej jest sprawą wtórną, nadbudowaną i wykracza poza możliwości tak ugruntowanych zasad gatunkowej typologii. Innymi słowy – możliwość wyrazistych typologii genologicznych leży w literaturze niejako p o n i ż e j poziomu l i t e r a c k i c h charakterystyki i specyfikacji jej wypowiedzi (dzieł).

To nie przypadek – aczkolwiek nie wiem, czy sam badacz pozostawał tego świadom – że zasadniczy pod interesującym nas tu względem rozdział książki Todorova nosi tytuł *Pochodzenie gatunków* [*L'origine des genres*] – dokładnie zatem tak jak najsłynniejsze dzieło Darwina, na którego podstawach prawie sto lat wcześniej [1890] F. Brunetiere próbował budować naturalistyczną – więc wówczas „czysto obiektywną” – teorię gatunków literackich, ich ewolucyjnych przemian, wzajemnych filiacji i zróżnicowania. Robię tę komparację dlatego tylko, że w takim zbliżeniu widać całkiem nieźle, jak nowsze teoretyczne próby „ocalania” gatunków literackich od „zagłady” – prowadzą do efektu wręcz przeciwnego. Oto coraz bardziej się różnicującym pod względem formalnym zjawiskom literackim, a więc konkretnym literackim tekstom, które gruntownie i skutecznie wymykają się taksonomiom ustalonym dla nich na gruncie literackim i z przesłanek literackich tak czy owak się wywodzącym – narzuca się (aby utrzymać typologiczne, genologiczne o nich myślenie) taksonomię z gruntu pozaliteracką, „n a t u r a l n ą”, wypływającą bowiem z „naturalnych”, pozaestetycznych użyć ludzkiej mowy, tak jak – *toutes proportions gardées* – genologia Brunetiere'owska szukała gruntu w uznawanych wówczas za uniwersalne prawach rozwoju i zróżnicowania „organizmów żywych”.

Prawda – cały ten zamęt taksonomiczny w literaturoznawstwie pozostaje wyraźnie zbieżny z coraz bardziej nasilającym się (a już przecież nie nowym) procesem bodaj generalnym, zachodzącym w obrębie samej literatury. A mianowicie z zacieraniem się granic już nie między klasycznymi czy po prostu tradycyjnymi gatunkami, ale między formami literackimi a nieliterackimi (czyli praktycznymi) i zasedlaniem się w literaturze artystycznej takich form komunikacji praktycznej, jak np. reportaż, bio- i autobiografia, pamiętnik, dziennik, wywiad. To problem ważki, ale jednak osobny i nie chciałbym się teraz nad nim zatrzymywać.

Pragnę natomiast zwrócić uwagę na inne – właściwie zgoła temu przeciwstawne – zjawisko zachodzące we współczesnych praktykach literackich i nie pozbawione silnego oddźwięku w p r a k t y k a c h c z y t e l n i c z y c h, a może nawet w praktykach tych znacznie wyrazistsze, niż teorie lektury chciałyby przyznać.

Otóż im bardziej gatunki literackie się rozpadają, tzn. im bardziej dekonstruują się ich paradygmaty, lub mówiąc ściślej – im bardziej konkretne teksty literackie z paradygmatów tych nie chcą korzystać, albo co więcej – korzystają z nich, aby im zaprzeczyć – tym częściej pojawiają się w tychże tekstach różnego rodzaju sygnały tradycyjnej przynależności gatunkowej. Można by to uznać za proste

Szkice

akty artystycznej przewrotności i przejść nad tym małym kosztem interpretacyjnym do porządku. Gdyby nie fakt, że występuje to zjawisko w literaturze najwyższego lotu i nie należy do wyjątków.

Witkacy na przykład mówił konsekwentnie o swoich dziwacznych – i robionych na przekór wszelkiej tradycji literackiej – dziełach *Nienasylenie* i *Pożegnanie jesieni* „powieści”. Ale więcej jeszcze – dużo dużo wcześniej Gogol sam, własną ręką, za-pod-tytułował jako „p o e m a t” *Martwe dusze*, które ostatecznie można uznać za nowe wcielenie powieści Iotrzykowskiej, za powieść obyczajową, za epicką przyprawieść nawet, ale przecież nie za poemat, nawet po *Eugeniuszu Onieginie*. A można przytoczyć przykłady jeszcze bardziej drastyczne. Jedno z ostatnich arcydzieł Turgieniewa nosi (już nie podtytuł, ale tytuł) *Stichotworieniija w prozie*. To po rosyjsku brzmi o wiele ostrzej – i bardziej paradoksalnie niż (nieco wcześniejszy) bezpośredni odpowiednik francuski *poème-en-prose*, ponieważ po rosyjsku nie sposób się tu pozbyć źródłosłowu „stich” – utwór wierszowany, poetycki więc wówczas w pierwszym rzędzie, ale także i wers, linijka metryczna. To są przykłady głęboko XIX-wieczne, a więc nawet nie pre-post-modernistyczne, lecz na dobrą sprawę i co najwyżej pre-modernistyczne.

Co takie (autorskie w obu przypadkach!) kwalifikacje genologiczne mogły wówczas znaczyć – znaczyć dla wykwalifikowanego odbiorcy, bo przecież nie była to „*literatura dla prostego naroda*”? Na pierwszy rzut oka było widać przecież, że przygody Cziczikowa, tak jak zostały opowiedziane (a opowiedziane zostały bynajmniej nie „poetycko”), to w żadnym wypadku nie „poemat” (pomijając już fakt, że w I połowie XIX wieku jakikolwiek rosyjski poemat musiałby być napisany metrycznym wierszem). W przypadku Turgieniewa ta ostra antynomia między jawną konstrukcją stylistyczną tekstu a jego arbitralną i apodyktyczną autorską kwalifikacją jest jeszcze bardziej uderzająca, mimo iż estetyka czasu uległa już daleko idącej zmianie. Więc – bardzo poważnie – co to znaczy? Znaczy to, że według wyraźnych i n s t r u k c j i a u t o r s k i c h (tak samo obowiązujących, jak te, które dyktuje konstrukcja utworu) *Martwe dusze* należy c z y t a ć w kontekście ówczesnej poezji epicko-dygresyjnej, a więc np. *Eugeniusza Oniegina*, ze znaczeniowym wykorzystaniem wszystkich antynomii intertekstualnych (czy dokładniej: architekstualnych), jakie w tym hermeneutycznym kontekście się zrodzą. Znaczy to, że Turgieniewowskie *senilia* – mimo ich formalnie prozatorskiej formy – chcą być umieszczone w tej samej przestrzeni hermeneutycznej, co np. metryczne wiersze Tiutczewa czy Fieta. Nie po to, żeby się z nimi zasymilować. Po to, aby wejść z nimi w znaczeniowe korelacje, koincydencje, czy choćby nawet kolizje, w każdym razie w h e r m e n e u t y c z n y k o n t a k t, w jakiejś mierze przy tym niezależnie od charakteru i jakości swoich faktycznych artystycznych struktur.

Podaliśmy te przykłady przecież nie dlatego, że dostarcza ich dopiero literatura rosyjska. Po prostu – są stosunkowo wczesne, a zarazem szczególnie jaskrawe. W literaturze polskiej – co najmniej od początku stulecia – można ich znaleźć mnóstwo. I to się w ostatnich dziesięcioleciach natęża. Przypadkowo wybrany

Balbus „Zagłada gatunków”

przykład. Jan Józef Szczepański (w roku 1970) wydaje utwór będący – od strony formalnej i sam tekst bardzo to eksponuje – rodzajem fragmentarycznych przyczynków autobiograficznych, pt. *Trzy czerwone róże* – i traktuje to jako powieść; jako powieść oznacza z kolei wprost (podtytułem) traktat moralno-polityczny pt. *Kapitan* (1986), gdzie w samym tekście wyraźnie dba o to, aby właśnie nie stworzyć epickiego „świata przedstawionego”, aby zlikwidować wszelkie znamiona literackiej fikcji, a nawet zwyczajnie – konsekwentnej fabuły (acz kanwę stanowi związany z konkretną postacią zespół (nie „ciąg” jednak) zdarzeniowy. Ale każde równocześnie w ramach epickiej konwencji w pierwszej instancji tak tekst ów rozpoznąć, by móc wymusić na czytelniku oczywiste konwencji tej przełamanie.

Z innej sfery genologicznej. Tadeusz Nowak na przestrzeni około 15 lat (65–80) pisze zwrotkowe regularne i rymowane wiersze, które uporczywie nazywa w tytule *p s a l m a m i*. I z formą gatunkową psalmów – która w literaturze polskiej, od Kochanowskiego przynajmniej, zajmuje miejsce szczególne i eksponowane – formalnie (tzn. konstrukcyjnie, stylistycznie, obrazowo, a nawet wersyfikacyjnie) dość niewiele mające wspólnego. A jednak obligatoryjnie domaga się, aby wiersze te czytać właśnie jako psalmy, jako formę specyficznie liturgiczną. Jedynymi (nie licząc formuł tytułowych) wewnątrztekstowymi względnie umotywowanymi i *n d e k s a m i g e n o l o g i c z n y m i* tych tekstów są liczne – ale nader swobodnie traktowane – aluzje biblijne (bardzo rzadko jednak psalmiczne). Więc właśnie: *a l u z j e* – wskazanie kierunku odniesienia gatunkowego, nie zaś (choćby i swobodna) realizacja gatunkowej zasady konstrukcyjnej.

Sformułuję już teraz (mimo iż nie poparty należyta egzemplifikacją materiałową) wniosek.

Gatunki literackie nie uległy bynajmniej „zagładzie”. Taksonomia genologiczna się nie wyczerpała się i nie straciła racji bytu, ale przeniosła się (trudno w tej chwili dokładniej określić, od jak dawna już) w inne niż tradycyjnie jej to przyznawano rejony. W jakie „inne” i w stosunku do czego „inne”? Rzykując znaczne uproszczenie – a może tylko znaczny skrót dowodowy – powiem tak: przeniosła się z obszaru *p a r a d y g m a t y k i f o r m l i t e r a c k i c h* w rejony *h e r m e n e u t y k i* tych form.

Trzeba jeszcze raz zapytać: co to naprawdę znaczy? Znaczy to, że konkretne formy literackie (objawiające się w strukturze artystycznej konkretnych utworów) *n i e r e a l i z u j ą* (w każdym razie nie muszą realizować) *o k r e ś l o n y c h p a r a d y g m a t ó w g a t u n k o w y c h*, apriorycznych wobec nich i „danych z góry” – tak jak jakaś *langue* poprzedza każde zrealizowane w niej *parole* – ale z całą pewnością zjawiają się zawsze – tak od strony nadawcy, autora, jak od strony odbiorcy, czytelnika – w mniej lub bardziej dokładnie wyznaczonej *p r z e s t r z e n i h e r m e n e u t y c z n e j*, gdzie gatunki jako takie, jako pewne ustalone już i historycznie okrzepłe paradygmaty *i s t n i e j ą*; istnieją po prostu jako dostępny potencjalnie każdemu *z a s ó b f o r m t r a d y c j i l i t e r a c k i e j*, form reprezentowanych na ogół przez określone – tj. charakterystyczne – tekstowe reprezentacje. Tak proponowałbym rozumieć Genette’owski termin „architektu-

Szkice

alność¹⁶. Jako pole odniesień genologicznych tekstu, w którym niekoniecznie muszą znajdować się wyłącznie teksty, reprezentujące gatunek, który dany tekst (hipertekst) realizuje. Nawet – dziś – przede wszystkim nie tego rodzaju teksty, tj. nie teksty paradygmatycznie homogenne.

Zamiast względnie homogennego paradygmatu genologicznego (homogennego „w z g l ę d n i e”, gdyż „z poprawkami” na gatunkowe warianty, krzyżówki, mieszanki i formy przejściowe) – mielibyśmy w takim wypadku do czynienia ze zróżnicowanym polem genologicznych odniesień, odniesień na ogół wielowartościowych, tak jak właśnie wielowartościowe, wieloaspektowe i niejednoznaczne – a przez to zmierzające ku samolikwidacji – w y d a j ą s i ę dziś wielu teoretykom literatury gatunkowe kwalifikacje. Gatunek literacki danego „hipertekstu” nie ma w takim ujęciu żadnego „obowiązku” realizacji jakiegokolwiek gatunkowego paradygmatu – choćby i w sensie n e g a t y w n y m (z czego Todorov np. zdaje się robić uniwersalną zasadę). Musi natomiast – na różne sposoby – w s k a z y w a ć na rozmaite punkty genologicznych odniesień. Rzecz w tym, że owych punktów może być wiele i nie muszą one bynajmniej pozostawać ze sobą w stosunkach komplementarnych uzgodnień. Indeksy tych odniesień bywają zaś bardzo różne – od nazw gatunkowych, arbitralnie wprowadzonych w nagłówki dzieła, do różnego rodzaju genologicznie (w tradycji literackiej) zobligowanych aluzji tematycznych, a także i „aluzji konstrukcyjnych”.

Przytoczę – teraz nieco szerzej – jeszcze jeden przykład.

Składający się z siedmiu części i liczący około pięćdziesięciu stron druku (co we współczesnej poezji wierszowanej jest formą ogromną) poemat Czesława Miłosza *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada* (1974) jest najbardziej, by tak rzec, ekstremalną sylwą literacką (w sensie, jaki dla tego terminu ustaliła prekursorska książka R. Nycza¹⁷), jaką sobie wyobrazić można. Jego synkretyzm konstrukcyjny niepomniernie przewyższa np. *Ziemię jałową* Eliota. Nie ma tu jednolitości stylistycznej, wersyfikacyjnej, jedności narratora, bohatera, tematu, jakiegokolwiek koherencji czasowej, więc i zdarzeniowej. Następują po sobie fragmenty dostojnych wywodów filozoficznych, traktatów religijnych, urywki narracji fabularnych, to znów, jak w greckiej tragedii, partii chóralnych, zróżnicowane stylistycznie monologi wewnętrzne różnych postaci, prezentacje scen obyczajowych, fragmenty wspomnień, wyznania osobiste, wyodrębnione partie czysto liryczne, pieśni i „pio-senki”, teksty faktycznie cudze i teksty na cudze stylizowane, także dłuższe partie obcojęzyczne, liczne cytaty. A jeszcze prócz tego – włączone w tekst na równych w zasadzie prawach – (jaskrawo prozatorskie) komentarze filologiczne i historyczne, przypisy autorskie, fragmenty cudzych dzienników, cytaty z encyklopedii itd. Na pierwszy rzut oka może to robić wrażenie chaotycznej antologii, a nawet dzie-

^{16/} Zob. G. Genette *Introduction à l'architexte*, Paris 1979.

^{17/} R. Nycza samym tym poematem w zasadzie się nie zajmuje, aczkolwiek „sylwiczne” twórczości Miłosza poświęca w swojej książce osobny obszerny rozdział (*Sylwy współczesne*, s. 58–84).

Balbus „Zagłada gatunków”

więtnastowiecznego „klocka” z biblioteki w dworku szlacheckim. A przecież jest to jeden z największych (w skali nie tylko polskiej) poematów epickich XX wieku. Ujmuje całość świata, jaki był dostępny bezpośrednio doświadczeniu życiowemu, intelektualnemu, lekturowemu i wyobraźniowemu autora, który dba przy tym bardzo, aby w granicach własnej, najszerzej pojętej, biografii się nie zamykać. Jest to obraz epickiej całości świata, tak jak on jawić się może z perspektywy uczestnika dwudziestowiecznej historii, kultury i jej tradycji.

Oczywiście, w całym utworze istnieje mnóstwo różnego rodzaju „aluzji genologicznych”, zmiennych, i zmiennych nieraz błyskawicznie. Miłosz ze szczególną starannością dba o to, aby umieścić swoje dzieło w kontekście zróżnicowanej tradycji literackiej (i nie tylko literackiej) kultury europejskiej i aby w ten sposób kontekst ten uaktywnić. Ale dba też o to, by już na wstępie dać wyrazisty – i niejako nadrzędny – sygnał jego „właściwej” gatunkowej przynależności, tej jaskrawej „sylwy”, tej „antologii fragmentów”, przynależności do wielkich form epickich, ujmujących – i do tego niejako organicznie przeznaczonych – całość dostępnego świata, „kosmosu”.

Co było tradycyjnie głównym wstępnym konstrukcyjnym sygnałem takiej epickiej przynależności? Oczywiście inwokacja. Wezwanie do Muzy – dawczyni natchnienia, przewodniczki i opiekunki całej pracy twórczej nad dziełem i gwarantki twórczego sukcesu. A zatem – jeśli uwzględni się różnorodność konwencji retorycznych w różnych epokach – istotą epickiej inwokacji pozostaje fakt, iż ma ona zawsze charakter *a u t o t e m a t y c z n y*, a przynajmniej *m e t a l i t e r a c k i*; tak jest u Homera i Wergiliusza, ale tak jest też na przykład w *Panu Tadeuszu* i, powiedzmy, w *A Dorio ad Phrygium* Norwida. I tak jest też u Miłosza. Chociaż nie istnieje tu ani wezwanie do jakiegokolwiek muzy, ani nawet nie została zachowana obowiązkowa w epickich inwokacjach konstrukcyjno-stylistyczna forma zwrotu do drugiej osoby. Zaczyna się wszakże od tego, co w *w e w n ę t r z n e j* strukturze inwokacji najistotniejsze: od osobistej, podmiotowej refleksji metaliterackiej (i na dalszym, zakamuflowanym nieco planie – autotematycznej):

Cokolwiek dostanę do ręki, rylec, trzcinę, gęsie pióro, długopis,
Gdziekolwiek odnajdą mnie, na taflach atrium, w celi klasztornej,

w sali przed portretem króla,

Spełniam do czego zostałem w prowincjach wezwany,
Zaczynając, choć nikt nie objaśni na co zaczynam i po co.
Tak i teraz, pod granatową chmurą z błyskiem konia rydzego.
Uwija się, już wiem, czeladź w podziemnych sklepach,
Rulonami szeleści, tusz kolorowy stawia i lak na pieczęcie.
A mnie straszno tym razem. Obrzydliwość rytmicznej mowy,
Która sama siebie obrządza, sama postępuje,
Choćbym chciał ją zatrzymać, słaby z przyczyny gorączki,
Grypy jak ta ostatnia i jej żalobnych objawień,¹⁸

^{18/} Cz. Miłosz *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, Kraków 1980, s. 93.

Szkice

Widać wyraźnie: zarazem jest to epicka inwokacja, ślady tylko (acz oczywiste) takiej inwokacji, i (w czterech ostatnich wersach cytatu) jest to dość jaskrawe formy tej zaprzeczenie. Konstrukcja (i zasada) klasycznej formy została naruszona, o ile nie zburzona. Poeta stworzył jednak i wprowadził nas niewątpliwie w określona hermeneutyczną przestrzeń genologiczną, w której pozostaniemy do końca lektury, niezależnie od tego, jak potoczą się w dalszym toku utworu perypetie konstrukcyjno-stylistyczne (zatem gatunkowe) z „obrzydliwością rytmicznej mowy” i jakie nowe pola genologicznych odniesień się w tej hermeneutycznej grze przed nami otworzą. Ale żaden spójny paradygmat gatunkowy w trakcie tej gry, w trakcie przebiegu tekstu, się nie wykrystalizuje. Chyba że po przestaniemy na skonstatowaniu genologicznej sylwiczności. Ale to przecież oznacza dekonstrukcję paradygmatu genologicznego. A jednak całościowy plan genologiczny, całościowa rama gatunkowa od razu zostały wskazane. Nie – dane. Wskazane właśnie – jako pole odniesienia.

Dla rozjaśnienia sprawy (i wreszcie na zakończenie tych wywodów) odwołam się jeszcze do pewnego przykładu teoretycznoliterackiego. To znaczy do przykładu pewnej niezmiernie doniosłej w humanistyce XX wieku literaturoznawczej, genologicznej konceptualizacji.

Na pierwszy rzut oka może się on tutaj właśnie wydać całkowicie nie na miejscu. Chodzi bowiem o teorię poetyki historycznej Bachtina, gdzie nurt geneologiczny zajmuje pozycję centralną, ale też i cała ta koncepcja uchodzi za bodaj najmocniejszą współcześnie paradygmatyczną teorię gatunku. Pozwolę sobie sądzić, że tak jednak nie jest. Stanowi ona – w moim mniemaniu – niezwykle klarowną propozycję właśnie genologii hermeneutycznej¹⁹.

Na pozór sprawa przedstawia się tak: polifoniczna powieść Dostojewskiego realizuje złożony gatunkowy paradygmat, w którego głębokich warstwach strukturalnych skumulowały się różne – ale stosunkowo homogenne – zasady strukturalne kilku lub nawet kilkunastu gatunków żywotnych w różnych momentach historii kultury – np. powieść obyczajowa, romans awanturniczy, dialog sokratejski, satyra menipejska, wreszcie paraliterackie formy typu saturnaliów, a na koniec – zupełnie już pozaliteracki – karnawałowy obrzęd. Rdzeń tego schematu teoretycznego powtarza się w zasadzie w znacznie późniejszym dziele o twórczości Rabelais’go.

Pewnie – wolno w ostateczności interpretować tę koncepcję np. w duchu poetyki historycznej Wiesiołowskiego czy nawet semantyki historycznej Potiebnii – jak to zresztą sam przed laty, w poczuciu pewnej teoretycznej bezradności, usiłowałem czynić²⁰. Wówczas poszczególne warstwy zaktualizowanej tradycji gatunkowej

^{19/} Chodzi oczywiście o drugą wersję książki o Dostojewskim z 1963 r. (tłum. polskie N. Modzelewskiej: *Problemy poetyki Dostojewskiego*, Warszawa 1970).

^{20/} *Propozycje metodologiczne Bachtina i ich teoretyczne konteksty*; przedmowa do: M. Bachtin *Twórczość Franciszka Rabelais’go a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniewie, Kraków 1975, s. 6–56.

Balbus „Zagłada gatunków”

nakładają się niejako na siebie i razem wzięte generują jednostkowe i nowatorskie struktury gatunkowe dzieł Dostojewskiego na zasadzie – słowami Janusza Sławińskiego mówiąc – projekcji wielogatunkowej diachronii w złożoną, ale jednolitą gatunkową synchronię²¹.

Kto jednak naprawdę zna i lubi czytać Dostojewskiego, kto jest ze światem jego powieści żyty (i nawet niekoniecznie aż w takim stopniu jak sam Bachtin), ten łatwo dostrzeże, że np. opowiadanie *Bobok* bynajmniej nie realizuje gatunkowego paradygmatu *Rozmów zmarłych* Lukiana, że *Biesy* nie wcielają w poszczególnych warstwach swej struktury gatunkowej powieści awanturkowej, menipei i reguł karnawału, ale w różnych momentach do tych zjawisk zaktualizowanej przestrzeni hermeneutycznej – tj. przestrzeni ożywionej tradycji literackiej – właśnie (i tylko) się odnoszą na zasadzie relacji intertekstualnych z wyeksponowaniem na plan pierwszy poziomu architekstualnego²². I istota owych relacji polega nie na obejmowaniu dzieł Dostojewskiego paradygmatycznymi regułami pochodzącymi z (bardzo przecież odległych i czasowo, i paradygmatycznie) archetekstów, ale na wchodzeniu z nimi w interakcje znaczeniowej (i znaczeniorodnej) gry semiotycznej. Gry, której samo semiotyczne sedno polega właśnie na tym, że żaden aktualny hipertekst, tzn. żaden tekst Dostojewskiego, się z tymi archetekstami paradygmatycznie nie identyfikuje. Wchodzi po prostu w hermeneutyczne pole genologiczne – i sam aktywny z natury rzeczy, aktywizuje „wybrane” jego (dokładniej: wskazane) – odrębne od siebie samego – składniki.

Te gatunki w samej strukturze utworów Dostojewskiego pozostają nieobecne, czy przynajmniej nie w pełni lub nieobligatoryjnie obecne, jako wcielenia architekstualnych paradygmatów. Obecne są tylko – w różnym stopniu uwidocznione i w różnej mierze ekstensywne – indeksy do nich. Różnego rodzaju aluzje gatunkowe. Ale same teksty, a dokładniej same formy gatunkowe – pozostają obecne (uobecnione) tylko w przestrzeni hermeneutycznej utworów aktualnych. I, rzecz jasna, trzeba było dopiero znawcy nie tylko utworów Dostojewskiego, ale przede wszystkim znawcy owej karnawałowej, para- i quasi-karnawałowej przestrzeni, Bachtina, żeby dostrzec to i ujawnić.

W proponowanym przeze mnie ujęciu nie chodzi więc bynajmniej (jak mogłoby wynikać z wcześniej przytoczonych przykładów) o proste autorskie (przeważnie podtytułowe) wskazówki gatunkowe, ani tym bardziej o sprzeczność (jak w wypadku Gogola) lub tylko niezupełną adekwatność (jak w przypadku Nowaka) między taką arbitralną gatunkową nazwą a charakterem konstrukcyjnym utworu, ani o równoczesną wyrazistą negacją jednej z podstawowych zasad „cytowanej” formy

^{21/} J. Sławiński *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim* [1967], w: *Dzielo. Język. Tradycja*, Warszawa 1974.

^{22/} Ten termin G. Genette’a stosuję w tym momencie w znaczeniu, jakie zdaje się on przybierać w późniejszej jego książce: *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris 1982, s. 11.

Szkice

(jak w przypadku Miłosza)²³. Sięgnąłem po takie dość drastyczne przykłady dla uwypuklenia faktu, że kwalifikacje gatunkowe tekstów literackich nie muszą zawierać się w ich konstrukcyjnych paradygmatach, lecz opierają się na różnego rodzaju i różną metodą przeprowadzonych referencjach do odpowiednich obszarów przestrzeni hermeneutycznej, pola tradycji literackiej, w obrębie której gatunki bytują i której – co więcej – poza gatunkami, bez ich pośrednictwa, wyobrazić sobie niepodobna. Dzieje się tak – dzieć tak się musi – po prostu dlatego, że nie jest rzeczą możliwą lektura jakiegokolwiek tekstu literackiego w oderwaniu od takiej hermeneutycznej przestrzeni, niezależnie od tego, w jakim stopniu jest ona poszczególnym konkretnym odbiorcom literatury dostępna.

Mówienie zatem w literaturoznawstwie o „zaniku gatunków”, o nastaniu czasów dysfunkcyjności kategorii genologicznej w interpretacji czy to procesu historycznoliterackiego, czy to konkretnych tekstów literackich – możliwe jest jedynie wówczas, po pierwsze, gdy aktualność literacką traktuje się czysto prezentystycznie, tj. po prostu jako „aktualną produkcję literacką”, zdominowaną przez tendencje anarchistyczne lub przynajmniej „dokonstrukcyjne”, wziętą w separacji od całej ogromnej przestrzeni żywej tradycji literackiej (co jest zabiegiem absurdalnie abstrakcyjnym i praktycznie niewykonalnym), po drugie – gdy rozważa się ją jako zbiór wzajemnie wyizolowanych „faktów konstrukcyjnych”, z trudem od pewnego czasu (powiedzmy, od przełomu romantycznego czy modernistycznego) poddających się koherentnym genologicznym kategoryalizacjom. Czyli inaczej – na gruncie prezentystycznej poetyki formalnej. Nie wówczas jednak, gdy pozostajemy w obrębie poetyki historycznej i poetyki pragmatycznej, traktując dzieła jako fakty literackie, faktyczne przez to właśnie, że za każdym razem możemy i musimy je uchwycić w określonych (choć w różnym stopniu wyrazistych i bogatych) znaczeniowych relacjach do innych tego rodzaju faktów przestrzeni historycznej, konstataowanych w określonej przestrzeni hermeneutycznej.

„Zagłada gatunków” literackich – jako zasadniczych, fundamentalnych kategorii myślenia o literaturze i jej interpretacji jest więc po prostu niemożliwa, i to w znacznym stopniu niezależnie od tego, jakie kształty konstrukcyjne – czy dokonstrukcyjne – przybierają aktualnie powstające utwory literackie, w jakiej mierze poddają się „z osobna” paradygmatycznym kwalifikacjom i taksonomiom. Każda bowiem taka konstrukcja zjawia się zawsze i nieodwołnie w śród gatunków, które już zaistniały i w najlepsze istnieją nadal, stanowiąc zespoły realnych przedmiotów hermeneutyki historycznej (czyli w ogóle każdej rzeczywistej hermeneutyki).

Poemat Wiktora Woroszylskiego, z którego wypożyczyłem sobie tytuł tego artykułu, został poprzedzony mottem z Carla Sandburga: „*The buffaloes are gone. And those who saw buffaloes are gone*”. Dlatego „zagłada gatunków” biologicznych, zagłada potraktowanych przez Woroszylskiego synekdochicznie bizonów – jest

^{23/} „Muza”, duch gatunku, duch samego języka poetyckiego nie wspiera wszak tutaj zaczynającego dzieło poety, ale mu przeszkadza, jest „obrzydlivością”, czynnikiem zniewolenia, żeruje na słabości poety, chorobie.

Balbus „Zagłada gatunków”

pełna i nieodwołalna. Na obszarach kultury tak się jednak dzieje, że z a w s z e istnieją „ci, którzy widzieli bizona” – tragedie Sofoklesa i tragedie Szekspira, ody Horacego i pieśni Kochanowskiego, powieści Prusa i „antypowieści” Robbe-Grilleta. „Zagłada gatunków” byłaby tu możliwa jedynie w wypadku nie tylko pełnej kulturowej amnezji, lecz i całkowitej zagłady wszelkich zbiorów bibliotecznych. Ale wtedy nikt by się oczywiście nie zajmował nauką o literaturze.