

Cesare Segre

Poetyka

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 78/1, 255-278

1987

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.

III. P R Z E K Ł A D Y

BADANIA LITERACKIE WE WŁOSZACH. I

Pamiętnik Literacki LXXVIII, 1987, z. 1
PL ISSN 0031-0514

CESARE SEGRE

POETYKA

1. Rozmaite znaczenia, jakie w ciągu wieków przyjmował termin „poetyka”, można powiązać z programem zapowiedzianym i zrealizowanym w *Poetyce* Arystotelesa:

Przedmiotem tego wykładu niech będzie sama sztuka poetycka, jej istota i rodzaje [*forme*] oraz właściwości każdego z nich, sposób, w jaki należy układać fabułę, aby utwór poetycki był piękny, jego składniki ilościowe i jakościowe, a także wszystkie inne sprawy, które wchodzą w zakres tej dyscypliny badawczej (1447a, 1—13)¹.

Trzeba tu zaznaczyć, że *eidos* „forma” odpowiada zasadniczo „rodzajowi” — i tak właśnie piszą tłumacze — lecz ma szersze znaczenie „formy różnicującej i elementu jakiejś całości”. Tak właśnie tłumaczy to Gallavotti (1974, s. 263). Nazwa „poetyka” była używana do określania zarówno samych traktatów tego rodzaju, jak i ich treści; właśnie od tego drugiego znaczenia biorą swój początek wszystkie pozostałe przypadki użycia tego wyrazu.

„Poetyka”, na oznaczenie *poietike techne* „sztuki poetyckiej” już swym źródłosłowem (*poiein*) przypomina o rzemieślniczych aspektach

[Cesare Segre, urodzony w 1928 r. w Verzuolo (Cuneo). Od 1954 r. wykładowca na filologii romańskiej uniwersytetu w Trieście, potem w Pawii. Doktor *honoris causa* University of Chicago, były prezes International Association for Semiotic Studies oraz współredaktor czasopism „Strumenti critici”, „Autografo” i „Medioevo romanzo” oraz serii „Critica e filologia” dla wydawnictwa Einaudi. Najważniejsze prace teoretyczne: *Lingua, stile e società* (1963), *I segni e la critica* (1969), *I metodi attuali della critica in Italia* (praca zbiorowa, red. M. Corti i C. Segre, 1970), *Le strutture e il tempo* (1974), *Semiotica, storia e cultura* (1977), *Semiotica filologica* (1979), *Avviamento all'analisi del testo letterario* (1985).

Przekład według: C. Segre, *Poetica*, hasło w *Enciclopedia Einaudi*, Einaudi, Torino 1980, t. 10, s. 818—836.

Prace do tego cyklu wybrał oraz notki o autorach przygotował Luigi Marinelli. Redakcja naukowa: Joanna Ugniewska.]

¹ Wszystkie cytaty z *Poetyki* Arystotelesa według: Arystoteles, *Poetyka*. Przełożył i opracował H. Podbielski. Wrocław 1983. BN II 209.

twórczości literackiej. Stanowią one podstawę wykładu Arystotelesa, który jednak idzie dalej, tworząc ogólną teorię literatury. Między wyodrębnieniem konkretnych technik a ogólnikami teorii wahali się i inni autorzy, bądź to starając się dostarczyć praktycznych pouczeń pisarzom, bądź to skłaniając się ku podstawowym problemom teoretycznym. Jest to linia podziału analogiczna do tej, jaka przebiega między normatywnym odczytaniem *Poetyki*, poszukiwaniem w niej praw, a interpretacją filozoficzną, a więc z konieczności ujętą w aspekcie historycznym.

W każdym razie traktat Arystotelesa jest paradygmatem, z którym związane są prawie wszystkie poetyki późniejsze, z wyjątkiem dłuższej przerwy w okresie średniowiecza, które (nie znając jego tekstu) powoływało się na jeden z utworów pochodnych, *Sztukę poetycką* Horacego. Dzieło to, mało znaczące z punktu widzenia teorii, lecz niezwykle czynne w nauczaniu dobrego smaku i zabarwione tonem polemicznym, pozostawiło ślady nie tylko w okresie milczenia *Poetyki*, ale i po jej ponownym odkryciu (wiek XVI), również ze względu na idiosynkratyczny empiryzm swych pouczeń.

2. W koncepcji Arystotelesa poetyka i retoryka uzupełniają się. Sam Arystoteles napisał *Retorykę*, do której odsyła czytelnika *Poetyki* tam, gdzie jest mowa o języku i o myśleniu: „Dyskusję na temat sposobu myślenia (*peri ... dianoias*) przenieśmy do *Retoryki*, bo ta problematyka wchodzi raczej w zakres jej badań” (1456a, 33—36). Myślenie (*dianoia*) obejmuje aspekty argumentacyjne mowy: „dowodzenie i odpieranie zarzutów oraz wzbudzenie litości, trwogi, gniewu i innych uczuć, a ponadto powiększanie i zmniejszanie znaczenia rzeczy” (1456a, 37 — 1456b, 1; zob. również 1450b, 5—12).

Przepracowywana przez Rzymian, aż do *Rhetorica ad Herennium* i do Kwintyliana włącznie, zawarta *implicite* w *Poetyce* retoryka stanie się w średniowieczu prawie wyłącznym tematem autorów traktatów o literaturze. Liczne utwory opatrzone takimi tytułami jak *Poetria*, *Ars versificatoria* itd. (Faral, 1924) są w zasadzie traktatami o retoryce (kasyfikacja i definicja tropów, figur słownych i myślowych), czasami wzbogaconymi o odniesienia do Horacego, który już wcześniej zastosował schemat typu retorycznego (sztuka poetycka dzieli się na trzy części: *inventio*, *elocutio* i *artifex*, zgodnie z aleksandryjską triadą *poiesis*, *poiema* i *poietes*; por. Rostagni, 1930, rozdz. V). Doktryna rodzajów będzie wykładana, choć zawsze ogólnikowo, na podstawie uchwyconej przez komentatorów zgodności między dziełami Wergiliusza i trzema stylami wskazanymi niegdyś przez Cyserona: *Aeneis* to styl wysoki, *Georgica* — średni, *Bucolica* — niski. Powstał w ten sposób kanon, który wychodząc od trzech rodzajów aleksandryjskich (tragedia, komedia, dramat satyrowy), zastępuje ostatni człon satyrą lub w innych przypadkach elegią, lub też, zwiększając tę liczbę do czterech, obejmuje oba ostatnie gatunki (Mengaldo, 1978, s. 200—210).

Sztuki poetyckie tego rodzaju często określają możliwe niedostatki trzech stylów: chodzi na ogół o wplatanie słów należących do odmienionych poziomów. Jest to zarys analizy stosunków między rodzajami a rejestrami, analizy rozwiniętej później dopiero w czasach nam współczesnych. Lecz o zasadzie tej wspominał już Arystoteles („Z imion — »złożone« są najstosowniejsze dla dytyrambu, glossy — dla eposu, a metafor — dla jambów” (1459a, 9—11) itd., a znaczące przykłady jej zastosowania znajdujemy w utworach poetów aleksandryjskich.

3. *Poetyka* Arystotelesa urywa się w momencie, gdy mowa jest o jambach i o komedii, dlatego też wydaje się, iż w całości koncentruje się ona na tragedii i na epice. Co więcej, zważywszy na zadeklarowane na zakończenie upodobanie do tragedii, epika zajmuje tu pozycję drugorzędną, nawet jeśli znaczącą (dzięki Homerowi). Brak niektórych rodzajów i niejednakowa uwaga poświęcana tym, które są omawiane, świadczą, że systematyczna klasyfikacja rodzajów nie leżała w zamiarach autora. Arystoteles opiera swe synchroniczne opisy na wykładzie diachronicznym (znany mu rozwój tragedii i komedii): jeśli nawet kryteria oceny są tu wyrażone w sposób zdecydowany, są one poparte wyrafinowanym doświadczeniem. Rodzaje przedstawione są w perspektywie dynamiki jak gdyby podwójnego rozwoju: związanego tak z historycznym postępem, jak i oceną porównawczą: wyższość tragedii opiera się na fakcie, iż pełniej realizuje ona arystotelesowską ideę literatury (będąc zresztą w czasach *Poetyki* wiodącym rodzajem literackim). Jednym słowem rodzaje literackie ujmowane są przez Arystotelesa odpowiednio do pewnej teorii literatury. Jest to teoria opierająca się na porównaniu literatury z rzeczywistością: pogłębia tematykę podstawową dla filozofii greckiej, a poruszaną już, choć w formie czasami sprzecznych twierdzeń, przez sofistów i Platona.

Według swej teorii Arystoteles przeprowadza obronę literatury (przeciwko potępieniu ze strony Platona), wykazując jej wartość poznawczą. Koncepcja *mimesis*, która formalizuje stosunek do rzeczywistości, dopełnia gnozeologiczną koncepcję sztuki, według której przyjemność wywoływana jest przez rozpoznawanie i rozumienie rzeczywistości przedstawionej i która podnosi znaczenie *katharsis* jako efektu końcowego, tzn. pokonania namiętności przez świadomość. W ten sposób, przez wyodrębnienie cyklu *mimesis*—przyjemność—świadomość, Arystoteles włącza do swej teorii gnozeologicznej możliwe orientacje hedonistyczne lub psychologiczne, których nie neguje.

Mimesis nie jest naśladowaniem konkretnych faktów, lecz uniwersaliów działania ludzkiego: stąd też waga takich pojęć jak możliwość, prawdopodobieństwo i konieczność, jak również preferowanie zdarzeń niemożliwych, lecz prawdopodobnych w stosunku do możliwych, ale nieprawdopodobnych (1460a, 27—29), i przekonanie o wyższości poezji jako „wizji tego, co ogólne”, nad historią, która jest zawsze historią jednost-

kową (1451b, 6—12; por. 1459a, 21—25). To właśnie w obrębie tej teorii znajdujemy wzbudzające podziw stwierdzenia zapowiadające i wyprzedzające to, co później sformułują formalisci: zespolenie elementów akcji (1451a, 30—36), klasyfikacja typów powiązań (1452a, 12—22) i typów zmiany biegu wydarzeń (perypetia, rozpoznanie i bolesne lub zgubne zdarzenie), rozróżnienie między właściwą fabułą i epizodami (1455b, 16—23). Można by prawie utrzymywać (ale z naszej współczesnej perspektywy), że *Poetyka* jest wielką teorią fabuły.

4. Recepcja *Poetyki* to m.in. dzieje ciągłego przeinaczania. Zarysy definicji rodzajów (tragedia i epika są przez Arystotelesa wyróżnione za pomocą kryteriów dystrybucyjnych — rozmaite kombinacje środków, przedmiotów i sposobów naśladowania (1447a, 14—29) — i taksonomicznych: długość, typ metrum (1449b, 9—19)) zostają natychmiast rozwinięte w kanony obejmujące nie tylko rodzaje główne, ale i podrodzaje. Kanony te znajdują się w obliczu ciężkiej próby, kiedy trzeba będzie zastosować je do utworów średniowiecznych i wczesnorennesansowych całkowicie obcych kanonowi: od *Boskiej Komedi*i Dantego do powieści rycerskiej, lub też kiedy trzeba będzie znaleźć uzasadnienie dla rodzajów powstałych właśnie w XVI i XVII w. (por. § 6).

„Degeneracja” systemu arystotelesowskiego jest jeszcze wyraźniej widoczna w manipulowaniu pojęciami *mimesis* i prawdopodobieństwa, tak ściśle ze sobą powiązanych u samego Arystotelesa. *Mimesis* często stawać się będzie (od Dionizjusza z Halikarnasu do Scaligera), naśladowaniem arcydzieł klasycznych — będących już wysublimowaną mediacją między naturą a wyrazem literackim — bądź też bezpośrednim odtwarzaniem faktów i osób; do pojęć prawdopodobieństwa i nieprawdopodobieństwa zostaną dodane, subtelnie nawet rozróżniane, absurd i cudowność; już twórcy aleksandryjscy, a za nimi i retorzy łacińscy, wprowadzają rozróżnienie między *plasma* (*res ficta*), *medos* (*fabula*) i *istoria* (*fama*). *Katharsis* i przyjemność zostają na nowo zinterpretowane w świetle nowych ideologii, chrześcijańskiej, oświeceniowej lub sensualistycznej.

Rzucając się w oczy konsekwencją interpretacji normatywnej jest znaczenie, jakie autorzy traktatów przypisują jedności czasu i akcji, a także dodanie (Castelvetro) jedności miejsca nie znanej Arystotelesowi, który zresztą zapewniwszy tragedii wyraźne pierwszeństwo, w tym względzie proponował już szersze wykorzystywanie środków opisowych. To właśnie dramaturdzy, od Lope de Vega do Wiktora Hugo (przedmowa do *Cromwella*, 1827), będą kwestionować wartość tych reguł.

Lecz to przeinaczanie, o którym wspomnieliśmy, związane jest z drugiej strony z żywotnością modelu arystotelesowskiego, który przyswajają rozmaite filozofie i tendencje estetyczne, znajdujące w nim podstawowy zasób środków opisowych i klasyfikacyjnych, ciągle dający się udoskonalać. W każdym razie bezpodstawne jest przekonanie, jakoby

poetyki XVI i XVII w. stanowiły jednolity blok i odpowiadały jakiemuś konwencjonalnemu i scholastycznemu schematowi: przeciwnie, czasami formułowano tam niezwykle trafne propozycje krytyczne i historyczno-literackie.

Historia traktatów o poetyce jest naszym zdaniem daleka od zbieżności z historią teorii literackich również i z następujących powodów: a) czasami, choć nie zawsze, autorzy poetyk reprezentują najbardziej nowatorskie momenty refleksji na temat działalności literackiej, często wyrażające się zajmowaniem stanowisk stronniczych lub okolicznościowych i polemicznych; b) istnieją okresy, w których traktaty o poetyce nie pojawiają się wcale lub rzadko, a jednocześnie bardzo intensywnie rozwija się refleksja nad literaturą; c) formułowanie reguł dotyczących produkcji literackiej wykazuje tendencje do rozwijania niezależnych poglądów (również jeśli chodzi o zmiany w całości systemu literackiego), gdy tymczasem myślenie teoretyczne o zjawiskach artystycznych, poczynawszy od XVIII w., coraz wyraźniej abstrahować będzie od aspektów opisowych i normatywnych.

5. Choć przetłumaczona na łacinę przez Wilhelma z Moerbeke jeszcze u schyłku średniowiecza *Poetyka* pozostawała nadal nie znana; również i tłumaczenie komentarza Awerroesa, dzieło Hermanusa Alemanusa (wiek XII), zaczęło krążyć dopiero po wydaniu drukiem w Wenecji w 1481 r. (*Determinatio in poetria Aristotelis*). O pełnej znajomości można mówić od momentu pojawienia się łacińskiego przekładu Valli (1498) i wydania tekstu greckiego przez Alda Manucjusza w 1508 r. Począwszy od r. 1541 w Padwie, Ferrarze, itd. prowadzono publiczne lektury (Lombardi i Maggi), a bardzo liczne były też komentarze: po łacinie pisali Francesco Robortello (1548), Bartolomeo Lombardi i Vincenzo Maggi (1550), Pietro Vettori (1560), Antonio Riccoboni (1599); po włosku zaś Lionardo Salviati (1564), Ludovico Castelvetro (1570), Alessandro Piccolomini (1575) i inni. Aż trzy są tłumaczenia na język włoski. To imponująca praca egzegetyczna, która pozostawi ślad również w twórczości autorów samodzielnych poetyk.

Trzeba zauważyć, że dopiero w drugiej połowie XVI w., prawie jednocześnie z pojawieniem się komentarzy, poetyki zdecydowanie odwołują się do modelu arystotelesowskiego. Wcześniej podstawowym źródłem jest Horacy: nie tylko dla *De arte poetica* (1527) Vidy, lecz również dla pierwszych czterech części *Poetyki* (1529) Trissina, który wykorzystuje również dopiero co odnaleziony tekst *De vulgari eloquentia*, dla *Poetica* (1536) Bernardina Daniello, nastawionej w całości, podobnie jak poprzednia, na teksty włoskie, i dla schematycznej i podręcznikowej *Arte poetica* (1551) Girolama Muzia. Arystoteles (*Poetyka* i *Retoryka*) zaczyna przeważać w księgach V—VI *Poetyki* (1562, lecz napisane około 1549) Trissina, który cytuje zeń całe fragmenty, kontaminując je jednak z Platonem, Dionizjuszem z Halikarnasu i Dantem.

Wpływ Horacego jest jeszcze widoczny w *Della vera poetica* (1555) Capriana, w *De poetica* (1579) Viperana i w eklektycznym dialogu *De poeta* (1559) Minturna (obok Platona, Cyserona, Kwintyliana, itd.), lecz Arystoteles zajmuje tu ważniejszą pozycję i wszyscy autorzy zatrzymują się nad jego podstawowymi pojęciami: Capriano, zastanawiając się nad relacją między naśladowaniem i inwencją i nad hierarchią rodzajów (podzielonych na poezję naturalną i moralną), Minturno, dzieląc każdy z trzech wielkich rodzajów na trzy poziomy według hierarchii stylów i postaci. Dotyczy to również bardziej oryginalnych w ostatnim dwudziestoleciu pism Patriziego (*La deca istoriale*, *La deca disputata*, 1586; następnych osiem miało powstać później), który przypisawszy trzy wielkie kategorie literackie czynnikowi boskiemu, naturalnemu i ludzkiemu, klasyfikuje ich wytwory według sposobu komunikowania i funkcji pragmatycznych, i Denoresa (*Poetica*, 1588), który kładzie nacisk na cel moralny i społeczny i daje dowód przedbarokowego smaku, podkreślając znaczenie zaskoczenia jako środka gwarantującego skuteczność naśladowania. Na najwyższy prawdopodobnie poziom teoretyczny, poza komentarzem Castelvetra, wznosi się *Poetices libri VII* (1561, lecz napisane przed 1558) Caesara Scaligera. W tym imponującym dziele tematyka arystotelesowska zostaje rygorystycznie usystematyzowana, nawet za cenę przeciwstawienia się samemu Arystotelesowi. Znajdziemy tu ciekawe podejście do kwestii języka (słowa pośredniczą między ludźmi a przedmiotami; mowa poetycka pośredniczy między naukami moralnymi a naturalnymi). Również Scaliger hierarchizuje rodzaje literackie, stosując skalę, która od Boga zstępuje aż do najnikczemniejszych ludzi.

Wpływ włoskich autorów (przede wszystkim Scaligera) jest niezwykle szeroki. *Philosophia Antigua Poética* (1596) Pinciana włącza części opisowe w ramy filozofii twórczości artystycznej. Mamy tu do czynienia z próbami włączenia do materiału źródłowego w zasadzie klasycznego również średniowiecznych i humanistycznych hiszpańskich rodzajów literackich. Wpływ Tassa jest widoczny we fragmentach poświęconych epice. Z Tassem związany jest również Casales, który formułując schematyczne reguły w *Tablas poéticas* (1617), odwołuje się bardziej do Horacego i arystotelesowskiej *Retoryki*, niż do *Poetyki*. Scaliger zaś dominuje w *De tragoediae constitutione* (1611) Holendra Daniëla Heinsiusa i w *De artis poeticae natura ac constitutione*, *Poeticae institutiones*, *De imitatione* (1647) niemiecko-holenderskiego autora Vossiusa, pracy będącej systematyzacją systematyzacji. Całkowicie poddana włoskim wpływom jest *Apologie for Poetrie* (1595) Philipa Sydneya, poświęcona współczesnej poezji angielskiej; wpływy włoskie, obok horacjańskich, widoczne są w sztukach poetyckich francuskiej Plejady, np. Ronsarda (1565, a jeszcze bardziej w pośmiertnej przedmowie do *Francjady*), jak również późniejszych, aż do Vauquelina de la Fresnaye (1605). Dopiero w 1610 r. pojawia się we Francji poetyka porównywalna z arystotele-

sowskimi poetykami włoskimi: *Académie de l'Art poétique* Pierre'a de Deimier.

6. W historii poetyk powinno się brać pod uwagę również prace poświęcone poszczególnym rodzajom czy pojedynczym utworom. Odpowiadają one zazwyczaj wymogom polemiki (wychwalanie lub krytykowanie utworów współczesnych, a w każdym razie aktualnych) i dlatego też prowadzą do wiele wyjaśniającego sprzężenia zasad teoretycznych z praktycznym doświadczeniem, czynnym lub biernym, sztuki. Co więcej, właśnie dlatego, że zajmują się tylko jednym rodzajem lub jednym tekstem, na dalszym planie stawiają one troskę o obraz całości wraz z jego obowiązkowymi symetrias. Wiele z tych pism można określić jako pamflety lub manifesty, odznaczające się ukierunkowaniem na dany moment i apologetycznym lub nawołującym tonem, charakterystycznymi dla tego rodzaju tekstów (por. § 14).

Kiedy *Poetyka* Arystotelesa ponownie rozpoczęła swój pomyślny obieg, rodzaje literackie przedstawiały zupełnie inny obraz niż ten, jaki znał Arystoteles: dlatego też wielu autorów (m.in. Scaliger) woli powoływać się na literatury klasyczne, grecką i rzymską (gdy poetyki przedarystotelesowskie zajmują się prawie wyłącznie literaturami w językach narodowych: np. Trissino i Daniello, lub nawet współczesnymi, np. Thomas Sibilet, 1549, Jacques Pelletier, 1555, itd.).

Lecz rzeczywistości literackiej nie można było uniknąć. W Hiszpanii problem ten się nie pojawił, ponieważ poetyki miały tam słaby oddźwięk w życiu artystycznym: kiedy Lope de Vega chciał pokazać, że zna najnowsze teorie, napisał *El arte nuevo de hacer comedias* (1609), nie grzeszący zbyt wielkim przekonaniem hold dla reguł tragedii, którym sprzeciwiała się i tradycja, i upodobania ludu, do których komedie Lope de Vega przede wszystkim się stosowały. Lecz w Italii panował prawie niepodzielnie kult *Boskiej Komedii* Dantego, a powieść rycerska Boiarda i Ariosta cieszyły się powodzeniem i poważaniem: teoretycy poddali to dziedzictwo weryfikacji w myśl doktryny. Jeśli chodzi o *Komedie*, nie bardzo dającą się zaliczyć do poematów epickich, a jeszcze mniej, pomimo usiłowań, do tragedii lub komedii, to trzeba przypomnieć takie nazwiska jak Castravilla (1572), Jacopo Mazzoni (1572 i 1587), Sassetti (1573), Borghini (1573), Bulgarini (1576, 1579, 1588), Capponi (1577); zwolennicy podkreślają jej aspekt moralny, alegoryczny, święty, zwracając uwagę na możliwości perlokucyjne i zazwyczaj bronią raczej wartości poematu niż jego zgodności z regułami, kierując się przesłankami bardziej indukcyjnymi niż dedukcyjnymi.

Dyskusja na temat powieści odbywa się w dwu etapach, częściowo się na siebie nakładających, ponieważ po opublikowaniu *Jerozolimy wyzwolonej* klasyfikacja tego rodzaju literackiego nabiera cech konfrontacji między utworem Tassa a *Orlandem szalonym*, konfrontacji, w której każdy z tych utworów ma swoich zagorzałych zwolenników.

W pierwszym etapie Fornari (1549), Pigna (1554), Giralaldi Cintio (1554), Orazio Ariosto (1585), itd. w ramach sporu „starożytników” z „nowożytnikami” przedstawiają powody historyczne i estetyczne, dla których powieść rycerska rozwinęła się w świecie romańskim, na miejscu obumarłej epopei, i stosuje się do niej inne normy (wielowątkowość akcji); Patrizi (1585) odwraca wręcz ten problem, sprzeciwiając się Arystotelesowi *en bloc*. W drugiej fazie ośrodkiem zainteresowania jest już poemat Tassa, obmyślony na podstawie poglądów teoretycznych i broniony w bardzo inteligentny sposób m.in. przez samego autora; do kwestii podnoszonych już wcześniej (jak np. jedność akcji, respektowana przez Tassa, a przez Ariosta nie) dochodzi teraz problem stosunku prawdy do historii, jak również, w związku z chrześcijańską inspiracją, sprawy alegorii i odwoływania się do tematów religijnych. Spośród uczestników tego sporu przypomnę, poza Tassem (1585, 1586, 1587, 1594), takie nazwiska jak Salviati (1585, 1586, 1588), Peilegrino (1585), Lombardelli (1586), Guastavini (1590, 1592), Malatesta (1589, 1596), itd.

W innych przypadkach dyskusje dotyczyły kwestii zgodności z normami niedawno powstałych rodzajów literackich, np. tragikomedii (polemika między Guarinim, Denoresem, Albertim, Ingegnerim, itd. na temat *Wiernego pasterza* tegoż Guariniego, lata 1586 i następne): ci, którzy tę zgodność wykluczali, powoływali się na zasadę odpowiedniości między rodzajami literackimi a przedstawianymi warstwami społecznymi, odpowiedniości, o której wspominał już Arystoteles, a której znaczenie zostało później wyolbrzymione w XVI w.: system literacki miał być odzwierciedleniem nieruchomego modelu świata; poza tym zwracali oni uwagę na pomieszanie poziomów jako na zagrożenie dla pedagogiczno-moralnej funkcji sztuki. W istocie nurt guarinowski nie tylko kładł nacisk na ciągłą zmienność systemu literackiego, lecz opowiadał się zdecydowanie za hedonistyczną interpretacją literatury. Nie zabrakło również i dyskusji na temat rodzajów literackich sztucznie ożywionych w hołdzie dla Arystotelesa, np. na temat tragedii Speroniego *Canace e Macareo* (około 1541), obok której można postawić *Orbecche* (1541) i *Dydonę* (1542) Giraldiego, i inne, bardziej jeszcze klasyczne w charakterze utworu; tutaj — proszę zwrócić uwagę na daty — tematyka arystotelesowska została subtelniej ujęta i dokładniej przeanalizowana, lecz nie wynikły stąd nowe propozycje dla doktryny (na temat tego wszystkiego zob. Weinberg, 1961).

Między poetykami ogólnymi a polemikami zaobserwować więc można pewną rozbieżność. Polemiki, pamflety, manifesty stają się miejscem nie tylko dojrzewania poetyki historycznej, lecz również rodzenia się świadomości niezależnej krytyki literackiej; z pewnością w tekstach tych można już zaobserwować pożyteczną rozbieżność między teorią i praktyką w sztuce.

7. Przypuszczenie, jakoby poetyki wywarły hamujący wpływ na życie literackie, nie jest bardzo uzasadnione. Trzeba by się co najwyżej zastanowić, w jakim stopniu same poetyki zostały wykorzystane do celów rygorystycznej atmosfery kontrreformacji. Pozostaje faktem, że okresy i miejsca, w których arystotelesowskie prawodawstwo odznaczało się największą siłą oddziaływania, to te, w których utrwalanie się smaku klasycystycznego i racjonalistycznego odkrywało swą naturalną zbieżność z *Poetyką* i jej komentatorami. Najbardziej pozytywnym przykładem jest tzw. epoka klasycyzmu we Francji.

Francja, która w XVI w. niezbyt aktywnie uczestniczyła w wypracowywaniu poetyk, która lekceważyła lub odrzucała jedności arystotelesowskie, która w czasach Plejady wychwalała literaturę „nowożytną” i do pierwszych lat XVII w. uwielbiała rodzaje mieszane, szczególnie w teatrze (tragikomedia, sielanka dramatyczna, lecz również poemat heroikomiczny), około r. 1630 staje się krajem jedności arystotelesowskich i tragedii. Lecz jeśli nawet reguły są tu te same, to inne jest ich uzasadnienie: naśladownictwo nawiązuje (za sprawą Scaligera) bardziej do wielkich modeli niż do rzeczywistości; prawdopodobieństwo łączy się z wiarogodnością, nośnikiem niezbędnym dla realizacji funkcji moralnej, i z *decorum* (*bienséance*), elementem o zasadniczym znaczeniu w kulturze arystokratycznej i elitarnej; sama akceptacja Arystotelesa ma specyficzną wymowę, ponieważ opiera się na przeświadczeniu o zgodności jego reguł z nakazami rozumu. A poza tym zasada jedności stwarzała dogodne warunki dla coraz bardziej wyraźnych psychologicznych założeń tragedii: „Jedność czasu, jedność akcji, jedność miejsca, to trzy równoległe, choć czasem niezależne, formy jednego prawa, zasadniczego dla smaku klasycznego, prawa koncentracji” (Bray, 1957, s. 288).

W centralnym punkcie tej epoki żywej refleksji nad poetyką odbywa się wielka dyskusja na temat jedności (1632—1639), która swój szczyt osiąga w sporze o *Cyda* (1638) Corneille’a (przypomnę tu jego trafną uwagę o „jedności intrygi lub przeszkody stojącej na drodze zamiarom bohaterów”); najbardziej zwarte poglądy głosił Jean Chapelain (będący również obrońcą *Adonisa* Marina, przedstawionego jako przykład nowożytnej epiki), uporządkowane wnioski przedstawia *Poétique* (1639) La Mesnardière’a, nieprzypadkowo urywająca się na poezji dramatycznej. Jedynie ugruntowaniu zasad służy natomiast *Sztuka rymotwórcza* (1674) Boileau, dużo bliższa (co nie jest bez znaczenia) Horacemu niż Arystotelesowi: bardziej niż teoria jest to pamflet, poza dowcipnymi uszczypliwościami pod adresem przeciwników literackich bogaty w rady praktyczne i wypowiedzi na temat dobrego smaku.

Utworowi Martina Opitza *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) przypadło natomiast w udziale sformułowanie wskazówek co do dojrzewających właśnie tendencji rozwojowych nowożytnej literatury nie-

mieckiej. Książka jest jedynie suchym streszczeniem głównych poetyk włoskich i Heinsiusa, z licznymi przykładami z poezji francuskiej; zawiera jednak oryginalne uwagi na temat prozodii germańskiej i rymu. Jest to przykład sprowadzenia do płaszczyzny synchronicznej pewnej diachronii (w której Niemcy nie uczestniczyły). Problem powiązania z poetyką literatury narodowej, która, jak się uważa, potrzebuje teoretycznych uzasadnień, daje się zauważyć również w *Essay on Dramatic Poesy* (1668) Drydena lub też, w formie wyraźnej ksenofilii, w późnej *Poetica* (1737) Ignacio de Luzána, który propaguje swe neoklasyczne ideały wychwalając Corneille'a i P. R. Rapina, a krytykując Lope de Vegę, Góngorę i Calderóna. Analogiczny punkt wyjścia reprezentuje *Versuch einer kritischen Dichtkunst* (1730) Gottscheda, polemizującego ze „złym gustem” baroku, który chce on zastąpić przejrzystymi regułami zgodnymi z ideałami oświeceniowymi.

8. Lecz poczynając już od epoki baroku, traktaty przyjmują swobodniejsze formy, zwracają się ku obszarom produkcji literackiej szczególnie krytycznym (np. metafora), otwarcie nawiązują do tendencji kulturowych, czy to będzie konceptyzm lub Arkadia, czy też Oświecenie lub neoklasycyzm. XVIII wiek jest przede wszystkim świadkiem narodzin estetyki jako dyscypliny bardziej filozoficznej niż literackiej. Nie trzeba przypinać etapów tej intelektualnej przygody. Leibniza i Kanta łączy refleksja nad sztuką jako poznaniem; dla pierwszego z nich jest to czynnik pośredniczący między zmysłami a intelektem, dla drugiego — między spekulacją a wolą moralną. Uczeń Leibniza, Baumgarten, pisze pierwszą *Aesthetica* (1750), „naukę o poznaniu zmysłowym”. Prowadząca od Vico do Schellinga i Hegla linia rozwoju (wyłącznie idealna) ujmuje potem sztukę jako pewien określony moment w rozwoju, lub w cyklu, poznania; według Vica i Hegla jest to moment pierwotny, według Schellinga — moment najbardziej podniosły, moment Absolutu, przewyższenia antytezy natura—duch. Wydaje się, że zainteresowanie całą sztuką, a nie tylko literaturą, ujmowanie jej w sposób dynamiczny, tendencja przeciwna formułowaniu recept, powinny zatrzeć wszelki ślad po poetykach. Tak się jednak nie stało.

W ciągu stuleci określono i sformułowano zasadnicze problemy związane z celami sztuki i z budową tekstu literackiego. Z drugiej strony pierwotny katalog rodzajów zawiera prawdopodobnie typy tekstów, jeśli nawet nie najbardziej podstawowe, to przynajmniej dobrze opisane i być może związane z przesłankami o charakterze uniwersalnym. Dlatego też można zrozumieć, że u Vica i u głównych przedstawicieli idealizmu można odnaleźć, i to wcale niemałe, pozostałości schematów Arystotelesa. Vico kreśli np. idealną historię rodzajów i gatunków w powiązaniu z trzema epokami życia społecznego ludzkości; Friedrich Schlegel postuluje stworzenie poetyki historycznej, która stanowiłaby podstawę dla teorii poezji, ponieważ dzieła nie można ocenić, nie biorąc pod uwagę

gatunku i rodzaju, do którego należy, Hegel w swej nowatorskiej analizie (i historii) rodzajów literackich idzie wiernie śladami autorów traktatów o poetyce.

Krańcowy przejaw refleksji estetycznej, wyraźne rozróżnienie, jakie przeprowadza Croce (1936), między sądem estetycznym i sądem empirycznym, jak gdyby wprowadzało porządek i jasność do tej skomplikowanej sytuacji, o której właśnie mówiliśmy:

Sąd estetyczny, który opiera się na kategoriach rozumowych, a więc na pojęciach czystych, jest w swej istocie sądem filozoficznym, a nie empirycznym, tak jak filozoficzna, a nie empiryczna, jest Estetyka, metodologia tego sądu i nauka o kategorii piękna <...> Wszystko to wcale nie oznacza, jakoby nie były prawomocne zarówno empiryczny osąd piękna, jak i empiryczna Estetyka lub Poetyka, złożona z pojęć empirycznych wraz z ich specyficzną funkcją polegającą na klasyfikowaniu, a nie na poznawaniu i ocenianiu <...> Empiryczna Poetyka nie obejmuje i nie jest niczym innym, jak tylko szeregiem, nieprzerwanie rosnącym dzięki postępującej klasyfikacji, tych dwóch rodzajów pojęć obrazujących: pierwszy z nich można by nazwać oceniającym lub raczej krytykującym, a drugi — kwalifikującym lub raczej charakteryzującym <Croce, 1936, wyd. 1963, s. 160—161>.

Są to twierdzenia, w których sporna jest już sama ich wartość filozoficzna (przeciwstawienie pojęć czystych i pojęć empirycznych), lecz które przede wszystkim wyolbrzymiają do maksimum różnicę między ocenianiem „piękna”, które powinno abstrahować od form, w jakich historycznie wyrażała się sztuka, a rozumieniem poetyk, widzianych jedynie w ich funkcji normatywnej i klasyfikacyjnej, bez brania pod uwagę częstych zbieżności i interakcji między poetykami i tendencjami smaku artystycznego lub ekspresywnym zaangażowaniem artystów. Są to twierdzenia, które polemicznie można by odwrócić i na pierwszy plan wybić rzeczywistą ciągłość procesu tworzenia poetyk w powiązaniu z sytuacjami kulturowymi, a nie niepodważalny charakter osądu estetycznego, prawdziwego jedynie wtedy, gdy przyjmiemy i uznamy za ostateczne (jakimi nigdy być nie mogą) założenia pewnej filozoficznej teorii.

9. Wynika już stąd, że traktaty o poetyce są zawsze wynikiem kompromisu między w dużej części odziedziczonymi zasadami i aktualnymi tendencjami w kulturze. Proporcje ulegają zmianom w zależności od zaangażowania autora we współczesną mu problematykę i jego wrażliwości na epokę, w której żyje. Innym zagadnieniem są immanentne poetyki poszczególnych dzieł, poszczególnych autorów lub wyróżniających się okresów literackich; poetyki rozumiane jako świadomość formalna artystów lub całych okresów, dająca się wyprowadzić z ich praktycznej działalności, jak również, co oczywiste, z ich otwarcie wyrażanych przekonań. Pojawianie się kolejno po sobie takich poetyk i życie literatury stanowią jedno i to samo. Szczególny rozwój takich badań nastąpił we Włoszech w ramach refleksji rozwijającej się po śmierci Crocego (Binfi, Anceschi), jako reakcja

na dotychczasowe negowanie roli świadomości w twórczości artystycznej (por. Pajano 1970).

Program taki był częściowo zbieżny z postulatami, które sformułował Schlegel (por. § 8) i jako jeden z pierwszych zrealizował Blankenburg (1796—1798), a które później w odmienny sposób przedstawili rosyjscy formalisci. Ci ostatni w sposób bardziej konkretny pojmowali historię poetyk jako systematyzację na płaszczyźnie historycznej badań nad formami i stylami, jak również (np. Tynianow) nad rodzajami literackimi. A w czasie, gdy Włosi pod wpływem dyskusji z poglądami Crocego ograniczali się do rozważań o charakterze ogólnikowym, nie wykraczając poza ramy płodnej zresztą dyskusji o charakterze filozoficznym, Rosjanie gromadzili przebogaty plon analiz formalnych i tematycznych, który wręcz domagał się uporządkowania. Najbardziej syntetyczne określenie, ile z programu formalistów może przekształcić się z poetyki opisowej w poetykę historyczną, znajduje się może w tych zdaniach Winogradowa:

Poetyka literacka obejmuje badanie rozwoju historycznego i przekształceń stylów, aspektów i rodzajów literatury, w ich typowych i typologicznych wcieleniach, i opiera się na stylistyce historycznej literatury artystycznej jako na jednej ze swych głównych podstaw, nie tylko z punktu widzenia czysto językowego, lecz również ze względu na naukę o literaturze. Właśnie na tym polega nowa i specyficzna cecha poetyki jako dyscypliny historycznej i autonomicznej (1972, s. 232—233; por. s. 192 i 208).

Ale do tej problematyki powrócimy jeszcze w konkluzji, ponieważ teraz trzeba wspomnieć o najbardziej nowatorskich aspektach rewolucji formalistycznej, prowadzącej później do strukturalizmu i semiotyki.

10. Wprowadzając nowy sposób odczytywania utworów literackich, podkreślając różnicę między powszechnym użytkowaniem a literackim użyciem języka, aż do traktowania literatury jako epifenomenu „literackości” włącznie, formalisci próbowali stworzyć podstawy pewnego rodzaju „poetyki ogólnej”. W tym nurcie mieści się stanowiąca prawie jego syntezę i podsumowanie niedawna analiza Todorova, który odwołuje się właśnie do opozycji referencjalność—poetyckość. Poetyka jako badanie cech funkcji poetyckiej przejawiającej się w „literackości” ma na celu zdaniem autora określenie jej elementów; krótko mówiąc stawiałaby ona sobie za cel przedstawienie

teorii struktury i funkcjonowania wypowiedzi literackiej, teorii dającej zestaw możliwości literackich, na którego tle istniejące dzieła literackie ukazują się jako ich szczególne, zrealizowane przypadki (Todorov, 1984, s. 12).

Poetyka nie powinna więc zajmować się poszczególnymi utworami literackimi, lecz możliwościami, jakie stwarza wypowiedź literacka, widzianymi jako „abstrakcyjne struktury, z logicznego punktu widzenia wcześniejsze od swych przejawów” (Todorov, 1968, s. 113)². Możliwości

² [Z powodu zmian wprowadzonych przez Todorova do kolejnych wydań *Poetyki* (por. *Note sur la présente édition* w wydaniu z 1973 r.) przytaczane przez autora cytaty z tłumaczenia włoskiego okazały się w kilku przypadkach niemożliwe do zidentyfikowania w wydaniu polskim. — Przypis tłum.]

te dają się pogrupować na różnych poziomach: na poziomie dyskursu (w takie pary jak: wypowiedź — wypowiedzenie, dyskurs abstrakcyjny — dyskurs przenośny, denotacja — konotacja, mowa zależna — mowa niezależna, itd.); na poziomie narracji w powiązaniu z gamą punktów widzenia, na poziomie struktury organizującej (porządek logiczny, czasowy, przestrzenny). Zostaje tu ponownie zastosowane, choć z pewnymi innowacjami, pojęcie prawdopodobieństwa, podporządkowane przede wszystkim pojęciu gatunku (prawdopodobne jest to, co reguły gatunku uważają za takie), po drugie zaś powszechnej opinii, która „funkcjonuje (...) jako reguła gatunku odnosząca się do wszystkich gatunków” (Todorov, 1984, s. 30).

Również i propozycja Todorova kończy się postulatem o charakterze historiograficznym: skoro nie istnieje ewolucja literatury, to mamy do czynienia z ewolucją właściwości dyskursu literackiego, skoro rodzaje nie istnieją w abstrakcji, to żyją one w historii swych cech konstytutywnych. Dlatego też

konieczne jest (...) zastosowanie zasad poetyki, by idąc za przeprowadzonymi za ich pomocą klasyfikacjami śledzić przekształcenia tego czy innego aspektu dyskursu literackiego. Jest to nowy typ badań, który przeciwstawia się opisowi, lecz który tak jak on powiązany jest z elastycznym pojęciem historii literackiej (Todorov, 1968, s. 167).

Lecz rozdzielanie mowy potocznej od dyskursu literackiego, jeśli nawet okazało się owocne w badaniach nad elementami konstytutywnymi literatury, szerzej nie dało się już zastosować. I oto największy spadkobierca formalistów energicznie sprowadza poetyckość z powrotem do sfery języka jako funkcję, która zawsze jest w nim obecna, choć występuje w zmiennym stopniu, przeważając natomiast w dyskursie literackim, gdzie nie wyklucza jednak istnienia innych funkcji. Odpowiednio do sześciu elementów konstytutywnych komunikacji (nadawca, kontekst, przekaz, kontakt, kod, adresat) sześć miałoby też być funkcji komunikacji językowej (emotywna, referencyjna, poetycka, fatyczna, metajęzykowa i konatywna); Jakobson (1976, s. 36) przypisuje właśnie poetyce rolę badania „funkcji poetyckiej w jej stosunku do innych funkcji językowych”; dlatego też

poetyka — w szerokim sensie tego słowa — zajmuje się funkcją poetycką nie tylko w poezji, gdzie jest ona nadrzędna w stosunku do innych funkcji językowych, lecz także poza poezją, gdzie jakaś inna funkcja jest nadrzędna w stosunku do poetyckiej.

Skoro więc badania nad językiem ogólnym wymagają udziału poetyki, tam gdzie mamy do czynienia z właściwą dla niej funkcją, badania nad językiem literackim z kolei obejmują również obszar języka ogólnego, ponieważ funkcja poetycka nie występuje nigdy w stanie czystym. Stąd też powstaje możliwość zdefiniowania w nowy sposób rodzajów literackich:

Osobliwości poszczególnych gatunków poetyckich powodują różne zhierarchizowanie innych funkcji językowych, które w nich uczestniczą — przy niezmienne dominującej funkcji poetyckiej. Poezja epicka, skierowana na osobę trzecią, posługuje się w znacznym stopniu referencyjną funkcją językową; liryka zorientowana na pierwszą osobę łączy się ściśle z funkcją emotywną; poezja drugiej osoby jest nasycona funkcją konatywną i ma charakter proszący lub rozkazujący, w zależności od tego, czy pierwsza osoba jest podporządkowana drugiej czy też druga — pierwszej (*ibidem*, s. 33).

Po tak energicznym podkreśleniu jedności języka Jakobson może pozwolić sobie na rozpoczęcie poszukiwań „odrębności” języka poetyckiego. Jego uwagi o wszechobecności rytmu, o zespalaniu się tendencji metaforycznej (przeważającej w romantyzmie) i metonimicznej (przeważającej w realizmie), o wieloznaczności spowodowanej nakładaniem się funkcji poetyckiej na referencyjną i w ogóle koncentrowaniem się przekazu poetyckiego na sobie samym, znajdują spójne podsumowanie w ogólnej zasadzie, według której „funkcja poetycka — to projekcja zasady ekwiwalencji z osi wyboru na oś kombinacji” (*ibidem*, s. 34), tzn. słowa, które osoba mówiąca wybiera z pionowego paradygmatu możliwości synonimicznych (ekwiwalencje), przez pisarza są podporządkowywane wewnętrznym prawom skojarzeń, harmonii, powtórzeń, alternacji, w ramach syntagmy (kombinacji), która staje się poziomą osią ekwiwalencji. Jest to zarys, w którym zostały ustalone ogólne i ponadczasowe elementy języka poetyckiego i jego możliwości. Lecz dla naszych rozważań, przynajmniej w przyjętym zakresie, przydatniejsze jest zachowanie słowa poetyka w jego historycznych znaczeniach, przy całej ich różnorodności.

11. Można powiedzieć, że traktaty o poetyce są mapami działalności literackiej, możliwie kompletnymi, nakreślonymi metodą indukcyjną (na podstawie istniejącej literatury) lub dedukcyjną (na podstawie ogólnych zasad uznanych za obowiązujące lub też często wychodząc od skonfrontowania schematów pochodzących od Arystotelesa i arystotelików z obserwowaną rzeczywistością literacką). Indukcja i dedukcja mieszają się czasami ze sobą, także w zależności od różnych temperamentów filozoficznych samych teoretyków.

W mapach tych ważną rolę odgrywają rodzaje literackie, zważywszy, iż stanowią one typy budowy tekstów, którym zazwyczaj podporządkowane są inne formy. Między rodzajami literackimi i poetykami typu arystotelesowskiego istnieje więc bardzo ścisły związek. I rzeczywiście epoki, w których podważa się wagę rodzajów literackich lub w których rodzaje literackie przechodzą widoczne zmiany, są również epokami, w których nie powstają poetyki.

Wśród form, których badanie staje się możliwe dopiero po zdefiniowaniu rodzajów literackich, są również style, jeśli termin styl rozumie się jako podzbiór języka literackiego stosowanego lub mogącego znaleźć zastosowanie w ramach pewnych rodzajów lub w celu wyrażenia pewnych treści (por. § 2).

Można przyjąć, że kompleksowe uporządkowanie działalności literackiej dokonane w traktatach o poetyce, poza tym, że jest modelem literatury, stanowi również pewien model świata. Spośród licznych argumentów, jakie można przytoczyć, niech wystarczy słynne „koło Wergiliusza”, gdzie trzem stylom (*humilis*, *mediocris*, *gravis*) odpowiadają trzy warstwy społeczne (*pastor*, *agricola*, *miles*), trzy typy postaci (Tityrus i Meliboeus, Triptolemus i Coelius, Hector i Ajax), troje zwierząt (*ovis*, *bos*, *equus*), trzy rodzaje narzędzi (*baculus*, *aratrum*, *gladius*), trzy obszary terytorialne (*pascua*, *ager*, *urbs* i *castrum*), a w końcu i trzy gatunki roślin (*fagus*, *pomus*, *laurus* i *cedrus*). Koło Wergiliusza jest więc modelem świata przypisanym (podporządkowanym) modelowi literackiemu. Model ten okaże się wyraźnie topologiczny, gdy zauważymy, że usytuowanie przestrzenne rozdziela *pascua* i *ager* z jednej strony, a zajmujące pozycję centralną i dominującą *urbs* i *castrum* z drugiej.

Topologiczny charakter ma zresztą i klasyfikacja stylów, ponieważ między *humilis* i *mediocris* istnieje różnica, jak by się dzisiaj powiedziało, poziomów, a *stylus gravis* nazywany bywa również wysokim lub *sublimis*, tzn. na najwyższym poziomie. Poziomy stylów są oczywistymi metaforami odpowiadających im poziomów społecznych.

12. Zauważyliśmy już (§ 5—6), jak często poetyki odwoływały się do pewnego modelu świata. Tendencja ta przetrwała również w utworach, które daleko w tyle pozostawiły za sobą schematy poetyk. Nowatorska, choć dzisiaj przeceniana, próba Jollesa, by określić *einfahe Formen*, proste formy wyrazu odpowiadające „jednostkom wydarzeń”, odwoływała się do pewnego, otwarcie wyrażonego modelu świata. Wszystkie rodzaje ludzkiej działalności sprowadza Jolles do trzech podstawowych: uprawy, produkcji i interpretowania, odpowiadających pierwotnemu podziałowi pracy między chłopów, rzemieślników i kapłanów. Również i język, jak utrzymuje Jolles, uprawia, produkuje i interpretuje: jego materiałami są elementy świata, które wyodrębnia i porządkuje:

Za każdym razem, gdy język uczestniczy w tworzeniu takiej formy („formy, którą można by uchwycić jako przedmiot i która miałaby jakąś swą wartość i swą spójność”), za każdym razem, gdy pojawia się w takiej formie, by przeprowadzić ją do jakiegoś porządku lub by zmienić jej porządek i przekształcić ją, możemy mówić o formach literackich (Jolles, 1974).

Frye natomiast (1977, s. 45—46) odwołuje się do innej topologii, opierającej się na opozycji wysoki (szlachetny) / niski (ludowy lub prostacki). Mam tu na myśli teorię „sposobów wyobrażania”, która jest rozwinięciem *Poetyki* (1448a). Według Frye’a można rozróżnić m i t, w którym bohater „przewyższa jako typ zarówno innych ludzi, jak i ich środowisko”; r o m a n c ę, w której występuje bohater „stojący wyżej od innych ludzi i od swego środowiska”; s p o s o b w y s o k o m i m e t y c z n y (epika i tragedia), w którym bohater jest przywódcą „przewyższającym rangą innych ludzi, lecz nie swoje naturalne środowisko”; s p o s o b n i s k o m i m e t y c z n y

(komedie, powieści i realistyczne nowele), gdzie bohater „nie przewyższa ani innych ludzi, ani swego środowiska (...), jest to ktoś taki, jak my”; a na koniec sposób ironiczny, w którym bohater „stoi niżej od nas pod względem siły lub intelektu, tak aby dać nam wrażenie, iż obserwujemy obraz przedstawiający niemożność działania, frustrację lub absurd”.

O modelu świata można też mówić i w innym sensie. Kiedy teoretycy poetyki proponują, by włączyć tę dyscyplinę do rygorystycznego schematu ludzkich działań (a czyniono tak przede wszystkim w XVI w.), dążą oni do powiązania jej na stałe z pewną określoną sferą, do przypisania jej pewnych określonych celów i „uzasadnień”, jak gdyby przez zarejestrowanie wszelkich możliwych rodzajów działania chcieli przedstawić w przeglądzie takich działań odbicie mapy świata uważanego za niezmienny.

Badacze literatury, którzy w ogóle zajmowali się którąś z poetyk, zawsze próbowali określić jej stopień normatywności. Jeśli sprowadzić zagadnienie do pojęć lingwistycznych różnica polegałaby na tym, czy wypowiedzi formułowane są w formie rozkazującej („Należy postępować tak a tak”, itp.), czy w twierdzącej („Sprawy wyglądają tak a tak”). Różnica ta jest prawie bez znaczenia.

Skoro już raz stwierdzono, że świat jest uporządkowany w pewien określony sposób, a system literacki jest w znacznej mierze homologiczny, użytkownikowi poetyki nie pozostawia się żadnej możliwości inicjatywy o szerszym zasięgu.

To dlatego właśnie na ogół okresy i prądy, w których poetyki czynnie funkcjonowały, to epoki ustanawiania, zachowywania lub przywracania. I to dlatego właśnie w takich okresach toczyła się gwałtowna polemika wokół poetyk lub przeciwko nim.

Bardziej oczywiste jest już wielokrotnie powtarzane stwierdzenie, że każdy powrót [*revival*] poetyki arystotelesowskiej pociąga za sobą również anachroniczne przenoszenie modelu świata z czasów Arystotelesa do rzeczywistości odległej o wiele stuleci.

Z drugiej strony niedawne studia nad poetyką wykazały niewielką wartość rozwiązań typu romantycznego lub idealistycznego, które całkowicie negują przydatność pojęcia rodzaju literackiego, uważają retorykę za nieprzydatny repertuar środków i sławią swobodę twórczą poety w stosunku do wszelkich schematów, jakie proponuje mu tradycja i kultura jego czasów. A od kiedy rozwinęła się poetyka historyczna, stwierdzono, iż historia literatury składa się właśnie z historii form, tzn. ich przekształcania się i ponownego układania w nowe systemy pod naciskiem kolejnych tendencji kulturowych (por. § 9).

13. Do rozważań na temat poetyki historycznej trzeba jednak wrócić, wychodząc od tezy § 12 mówiącej o systemach modelujących. Słabość poetyk polega na tym, iż powołują się one na model świata rozumiany

implicite jako niezmienny. Nie wystarczy jednak zastąpić pojęcia niezmienności pojęciem zmienności. -

Podstawowym faktem jest to, że każdy model świata implikuje pewien antymodel. Przytoczę tu ujęcie tego problemu przez semiotyków radzieckich (Iwanow i inni, 1973, s. 10, 12):

W opisie z zewnętrznego punktu widzenia kultura i niekultura ukazują się jako strefy wzajemnie uzależnione i wzajemnie sobie niezbędne. Mechanizm kultury to urządzenie przekształcające sferę zewnętrzną w wewnętrzną: dezorganizację w organizację, profanów we wtajemniczonych, grzeszników w sprawiedliwych, entropię w informację. Ze względu na fakt, że kultura nie żyje jedynie dzięki opozycji między sferą wewnętrzną a sferą zewnętrzną, lecz również dzięki przechodzeniu od jednej sfery do drugiej, nie ogranicza się ona do walki z „chaosem” zewnętrznym, lecz jednocześnie potrzebuje go, nie tylko unicestwia go, lecz ciągle go tworzy. Jedno z powiązań kultury z cywilizacją (i z „chaosem”) polega na tym, że kultura nieprzerwanie rezygnuje, na korzyść swego przeciwnictwa, z niektórych „wykorzystanych” już elementów, które przekształcają się w stereotypy i funkcjonują w niekulturze. W ten sposób w samej kulturze następuje wzrost entropii kosztem maksymalnego zorganizowania.

W związku z tym można powiedzieć, że każdemu typowi kultury odpowiada właściwy mu typ „chaosu”, który wcale nie jest pierwotny, jednolity i zawsze sobie równy, lecz reprezentuje równie aktywne działanie człowieka, co sfera organizacji kulturowej. Każdemu historycznie danemu typowi kultury odpowiada pewien typ niekultury, który jest tylko mu właściwy (...)

Dlatego też z punktu widzenia obserwatora zewnętrznego kultura będzie się ukazywać nie jako nieruchomy, zrównoważony w aspekcie synchronicznym mechanizm, lecz jako urządzenie dychotomiczne, którego „działanie” realizuje się jako wdzieranie się porządku w sferę nie uporządkowaną i przeciwstawne mu wtargnięcie sfery nie uporządkowanej do obszaru zorganizowanego.

Ta dialektyczna wizja kultury może doskonale znaleźć zastosowanie do działalności literackiej, jeśli zmienimy nieco przedmiot rozważań. Nikt tak jak pisarz nie wyczuwa mniej lub bardziej świadomie sfer mglistych, jeszcze nie uporządkowanych i niejasnych; nie wyczuwa i nie skłania się ku nim. To właśnie pisarze wypróbowują i odsłaniają antymodele, sporadycznie lub systematycznie wychodząc poza granice tego, co znane, co uporządkowane. To oni właśnie przesuwają te granice, z zapalem lub z goryczą, dyskretnie lub z niepoohamowaną siłą.

Jeżeli model świata występujący *implicite* w poetykach nie odznacza się trwałością, to dlatego, że chciałby być nie tylko ostateczny, ale i wyczerpujący: tymczasem nie przystaje on nawet do swej własnej epoki. A zmiany systemu literackiego można z pewnością ująć, idąc za przykładem Tynianowa, jako wynik zmian stosunków i wzajemnej pozycji między poszczególnymi formami lub rodzajami literackimi, krótko mówiąc, jako diachroniczne reperkusje układów synchronicznych, pod warunkiem, iż dodamy, że zmiany te są odbiciem rozmaitych układów zachodzących w konfrontacji między modelem a antymodelem.

14. Poczynając od XVI w. upowszechnia się, a później w czasach nowożytnych zaczyna dominować nowy typ projektowania literatury: reprezentują go przedmowy, pamflety literackie i manifesty. Przedmowy, pamflety i manifesty (w dalszym ciągu dla zwięzłości używać będziemy tylko tego ostatniego terminu) charakteryzują się na ogół następującymi cechami: 1) perspektywą zdecydowanie diachroniczną, w tym sensie, że kwestionują one obowiązujący system literacki, a w każdym razie proponują zmiany takiego systemu, najczęściej częściowe; 2) powiązaniem z pewnym modelem świata, w tym sensie, że uzasadniają konieczność odnowy, powołując się na wymagania aktualnej kultury, której nie zadowala obowiązujący system; 3) zastąpieniem sformułowań nawołujących sformułowaniami normatywnymi właściwymi dla poetyk.

Te trzy cechy mają zrozumiałe przyczyny. Pierwsza jest konsekwencją faktu, że niezaakceptowanie systemu literackiego nie może prowadzić do zaprojektowania innego systemu — byłoby to tylko abstrakcyjne wyobrażenie. Autor lub krytyk może jedynie wybić ten element systemu, który uważa za najbardziej przestarzały, a w każdym razie wymagający zmian. Dopiero czas może pokazać, jakie reperkusje dla całego systemu pociągnie za sobą ta zmiana. Druga cecha związana jest ze świadomością powiązań między systemem literackim i modelem świata: uświadomienie sobie zmian zaszłych w modelu świata równa się stwierdzeniu nieadekwatności systemu literackiego. Ostatnia cecha jest sprawdzianem prawomocności: ten, kto sądzi, iż przemawia w imieniu modelu świata uznanego przez wszystkich za obowiązujący, może przybierać ton rozkazujący; ten zaś, kto przemawia w imieniu jakiejś swojej własnej wizji związku teraźniejszość—przyszłość, musi starać się przekonać innych.

15. Między poetykami a manifestami można dostrzec tę dialektyczną relację wytwór/akt, *ergon/energeia*, na której opiera się istnienie języka. Poetyki opisują całość systemu literackiego (odzwierciedlając model świata uznany za właściwy w odpowiadającej im kulturze), manifesty zaś wyrażają dążenia nowatorskie, które niekoniecznie muszą się zrealizować, lecz które nieodwołalnie muszą wytrącić system z równowagi, wywierając nacisk na poszczególne elementy składowe i ich zespoły, włączając do sfery objętej modelem strefy odpowiadające antymodelowi.

Dzięki swym założeniom o charakterze synchronicznym i ogólnie konserwatywnym poetyki mogą traktować leżący u ich podstaw model świata jako immanentny: jego niezmiennność może być przedstawiona jako coś znanego, a ostateczny charakter może być uznany za coś naturalnego. Ktoś, kto działa w ramach pewnej poetyki, dokonuje innowacji, najczęściej formalnych, które jego zdaniem nie naruszają modelu świata. Potem zaś dopiero kwestią czasu będzie wykazanie, czy innowacje o charakterze ilościowym w pewnym momencie doprowadzą do skoku jakościowego, tzn. wyrażą i potwierdzą zmiany w modelu świata.

Punktem wyjścia przedmów i manifestów jest natomiast uświadczenie sobie faktu, że obowiązujący model świata jest przestarzały i zbyt ciasny; co prawda nowe kierunki rozwoju, które lansuje się raz w tonie apologetycznym, raz profetycznym, propaguje się w ramach technik, języka, itd. (lecz również, i to w czasach nowożytnych coraz częściej, w ramach tematyki), ale otwarcie wiążąc je z tym makroskopowym zjawiskiem, że świat, wobec którego staje literatura, nie jest już tym samym, co immanentny świat poetyk.

Jak to jednak bywa tam, gdzie w grę wchodzi kwestie języka, akt może zostać zrealizowany jedynie za pomocą wytworu, nawet jeśli może on być użyty oryginalnie. Pisarz nie może wymyślić jakiegoś języka kompletnie nie znanego swym słuchaczom lub czytelnikom. Podobnie nie może on nie brać pod uwagę rodzajów literackich i obowiązujących form: może tylko modyfikować je, zmieniać, kontaminować, stapiać. A nie zależy to jedynie od wymogów komunikacji: sam autor jest częścią pewnego społeczeństwa kulturowego i rozumuje, posługując się jego kodami.

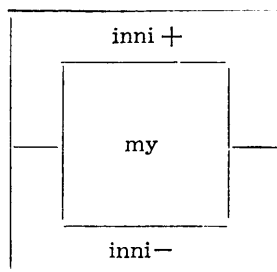
Język uczy nas jeszcze jednego. Wszelkiego rodzaju innowacje dotyczą zawsze elementów jednostkowych, choć mogą one być bardzo liczne i rzucające się w oczy. Nikt nie marzy o tym, by odnowić system językowy w całości. Zmiany systemu są nie dającymi się zaprogramować i z trudnością dającymi się przewidzieć konsekwencjami ogółu zmian zaszłych w elementach jednostkowych. Dlatego też manifesty rzadko programują nowy typ systemu literackiego: postulują raczej zmiany, często prawdziwe rewolucje, lecz o charakterze częściowym. Otwierające się na przyszłość wyłomy mogą potem powiększać się w sposób nieograniczony.

16. Dialektyczny związek między poetykami i manifestami ma wyłączenie znaczenie teoretyczne. W historii literatury zaznaczył się jedynie pewien środkowy okres, powiedzmy między XVI a XVII w., kiedy to współistnieją poetyki i manifesty, niezależnie od nadawanej im nazwy. W okresie późniejszym raczej zdyskredytowane poetyki pojawiają się coraz bardziej sporadycznie.

Stopniowa przewaga manifestów łączy się bez wątpienia z ugruntowaniem się koncepcji literackich, które uznają wyższość subiektywizmu nad tradycją, odchylenia nad normą, oryginalności nad konwencją. Konkretniej będziemy mogli uchwycić te kierunki rozwoju, jeśli zauważymy, że historia literatury jest również historią stopniowego oddzielania się produkcji literackiej od jej funkcji publicznych, nawet reprezentacyjnych, jakie pełniła dawniej, a jakie tylko na krótko ponownie podjęła. To odłączanie się pozostawiało coraz szerszą swobodę inicjatywie jednostki, zmuszając jednak pisarzy do każdorazowego odkrywania, i to czasem w sposób wręcz akrobatyczny, tych związków ze zbiorowością, jakie w innych czasach były punktem wyjścia. Takie związki ze społec-

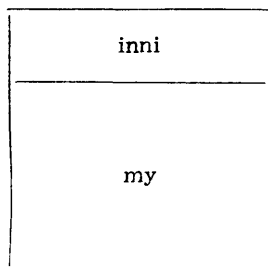
czeństwem (lub też często, i jest to ciemna strona zjawiska, z władzą) z punktu widzenia komunikacji uzasadniały, a z punktu widzenia realizacji wzmacniały stabilność systemu. W jedności modelu świata zleceńiodawcy, użytkownicy i wykonawcy odnajdywali swą ideologiczną spójność. Dla potwierdzenia tego można zauważyć, że i dzisiaj rodzaje literackie przeznaczone dla masowego odbiorcy są znacznie bardziej odporne na innowacje sięgające głębiej niż warstwa zewnętrzna.

17. Dialektyczny związek między wytworem a aktem, między obowiązującymi systemami a propozycjami zmian, przyjmował formy różniące się nieco między sobą w zależności od rozwoju różnych typów modeli i antymodeli świata. Można powiedzieć, że aż do czasów nowożytnych model i antymodel mają jasny układ topologiczny. Znanemu schematowi my/inni mogą odpowiadać różne możliwe realizacje. Zasygnalizuję trzy, które wydają mi się najważniejsze. Pierwsza ma charakter transcendentalny. Uznanie i określenie elementu transcendentalnego, boskiego lub szatańskiego, leży u podstaw wszelkich religii prehistorycznych i historycznych. Bardzo silny początkowo związek literatury i religii wybija na plan pierwszy opozycję między codziennością (my) i transcendencją (inni), opozycję, która w najbardziej wypracowanym modelu chrześcijańskim przedstawia się jako potrójny podział na niebo (inni pozytywne), ziemię i piekło (inni negatywne); bardziej mgliście przedstawia się lokalizacja i samo istnienie czyścica (na ten temat por. Łotman, 1969):



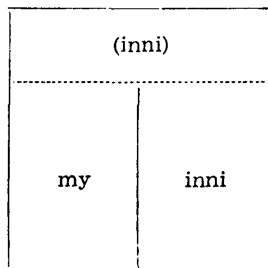
Ta sama opozycja codzienność/transcendencja występuje w ludowych koncepcjach świata dobrych i złych duchów; została ona później przejęta przez powieść gotycką, literaturę fantastyczną itd., które nadały jej własne, specyficzne cechy.

Druga realizacja schematu ma charakter etniczny i geograficzny. Od greckiej *polis*, dla której jeszcze wszyscy obcy są barbarzyńcami, rozpoczyna się proces powolnego wcielania do modelu pierwotnego antymodelu, na który składają się „ci, którzy są inni”. Literatura idzie śladem historii podbojów i odkryć geograficznych, wchłaniając stopniowo struktury mentalne „innych”, czyniąc z nich części modelu świata:



Jeśli pójść dalej w tym kierunku, stanie się możliwe przyswojenie ewentualnych cywilizacji pozaziemskich, zgodnie z zapowiedziami *science-fiction*.

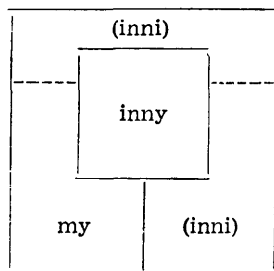
Na trzecim miejscu wymienię realizację o charakterze klasowym. Literatura, będąca prawie zawsze spuścizną klas panujących, miała tendencję do traktowania jako antymodelu świata warstw pracujących, niewykształconych, wyzyskiwanych; lecz w ciągu stuleci zaczęła ona z coraz większą uwagą obserwować ten antymodel, aż w końcu wchłonęła go w swej ogólnej wizji. Nurt ten biegnie od chrześcijaństwa, będącego również rewolucją w dziedzinie języka i retoryki (Auerbach), aż do naturalizmu, weryzmu i wielu dzisiejszych prądów populistycznych:



Również naukowe badanie lub naśladowanie poezji i sztuki ludowej mieszczą się w obrębie tego zjawiska.

W rzeczywistości lub potencjalnie te pary modeli i antymodeli weszły już w nowe układy w ramach szerszych modeli, przyznających odpowiednie miejsce swym antymodelom. Antymodele te, pomimo swego znaczenia, nie wystawiły w istocie na niebezpieczeństwo modeli podstawowych, a więc i instytucji literackich; instytucje te, choćby za cenę drastycznych zmian układów, mogły dać wyraz uznaniu antymodeli.

W ciągu ostatnich stu lat dominująca stała się obecność innego antymodelu, o charakterze psychologicznym. Jest to antymodel dośrodkowy, a nie odśrodkowy. Tego Innego nie szuka się już poza jednostką lub wspólnotą, lecz wewnątrz samej jednostki, w najbardziej odległych, nie kontrolowanych sferach świadomości:



Tak obfitująca w hipostazy terminologia psychoanalityczna potrafi nazwać — choć z pewnością nie opanować — te sfery świadomości, które nie poddają się racjonalności logiki i dyskursu komunikatywnego.

Nowy antymodel kwestionuje spójność samego pojęcia „my”, któremu „inni” przeciwstawiali się co prawda topologicznie, lecz wykazując przy tym wyraźne oznaki homologii; grupy wyobcowane, barbarzyńcy gotowi byli ukazać bezstronnemu obserwatorowi swą strukturę w zasadzie identyczną z „naszą”; z kolei element transcendentny, zaznaczający swą obecność jedynie za pomocą milczenia, był przez „nas” wyobrażany jako kopia rzeczywistości uporządkowana na podstawie bardziej rygorystycznych praw, rzeczywistości, której prawodawcy i mieszkańcy ujęci byli wyraźnie antropomorficznie.

Odkryta obecnie inność [*alterità*], o ile z jednej strony podkreśla podobieństwo wszystkich „ja”, i dlatego stanowi prawdziwe uniwersalne „my”, z drugiej strony powoduje rozłam, a nawet konflikt wewnątrz każdego „ja”. Kiedy literatura przyjmuje do wiadomości tę nową perspektywę, dialektyczny związek między systemem a innowacjami zostaje wytracony z równowagi na korzyść innowacji, w których daje się słyszeć szum wdzierania się antymodelu.

18. Próba powiązania traktatów o poetyce z modelem świata (por. § 12) jest daremna również z innego powodu, który trzeba teraz wyjaśnić: sama sztuka również stanowi model świata. Świat jest chaosem pozbawionym struktury, póki nie zostanie przez nas spostrzeżony i uporządkowany; a modele, jakich dostarcza sztuka, należą do najbardziej wyszukanych i wszechstronnych. W dziele literackim w szczególności realizuje się ustrukturuwanie posiadające priorytet w ramach struktur kulturowych. Przypomnę, że w koncepcjach Łotmana i innych semiologów radzieckich elementy kultury nawarstwiają się, tworząc poziomy w różny sposób ustrukturuwane wokół ustrukturuwanego jądra kultury *par excellence*, tzn. języka. Dzieło literackie realizuje maksymalny stopień modelowania wobec przedmiotów, które ma zamiar opisać, ponieważ nadaje im wszelkie możliwe ustrukturuwania, na jakie pozwala użycie języka, nie tylko jako narzędzia porozumiewania się, lecz również ustanawiania światów. Jednocześnie dzieło literackie ustrukturuje sam język w zależności od modelu, jaki chce zrealizować, doprowadzając możliwości systemu językowego do zaktualizowania nastawionego na określony cel.

Ta podwójna funkcja modelowania świata i języka nie jest na nowo kształtowana od podstaw przez każdego pisarza: opiera się ona na konfrontowaniu poprzednich modeli, przyswojonych, zaakceptowanych lub częściowo odrzuconych, i na stosowaniu reguł semiotycznych w celu ustanawiania modeli. Kultura jest tekstem wytwarzającym ciągle nowe teksty. Z tym wiąże się znaczenie poetyk. Nie z traktatów o poetyce, na których zbytnio ciąży analizowanie przeszłości i programowanie przy biurku; nie poetyki immanentne, które można jedynie odtworzyć *a posteriori* na podstawie analizy tekstu; lecz to, co z traktatów, i z otwarcie formułowanych kodyfikacji lub z ich zastosowania działa jako bodziec na praktykę literacką; to, co wyrażone jako zamiar w przedmowach i manifestach, decyduje lub może decydować o środkach wyrazu; to, co jest obecne w świadomości zbiorowej jako repertuar stereotypów, jako tradycja tematyczna i stylistyczna — a wszystko to sprawdzalne potem w analizie, lecz już po zakończeniu swego działania.

Poetyki rozumiane w ten sposób są zbliżone do ideologii (i mieszczą się w ich ramach), w tym sensie, iż powodują polaryzację możliwych treści, nadając im porządek, który będąc skutecznym w komunikacji, mówi już coś o interpretacji świata. Chodzi tu o niższe poziomy ustrukturywania systemu kulturowego, które „jeśli różnią się częściowo pod względem treści, to częściej różnią się ze względu na pozycję, jaką tym samym treściom nadaje się w ich modelu, ze względu na zmienność opozycji między stałymi elementami”, zważywszy, że „przez system kulturowy przebiegają różne drgania i napięcia, jest on stale niszczony i rekonstruowany, przedstawia alternatywy i rozwiązania kompromisowe” (Segre, 1977, s. 17). Własnością poetyk jest wstępne selekcjonowanie i funkcjonalizowanie środków językowo-stylistycznych, które rozkładają one na zbiory preferencyjne (nie zamknięte), użyteczne zarówno dla twórcy dzieła, który posługuje się nimi jako pewnego rodzaju *langue*, ukierunkowaną już, by stać się *parole* literacką, jak i dla jego użytkownika, przygotowanego już, by od *parole* autora przejść do *langue* raczej literackiej, niż ogólnikowej i wszechobejmującej. Te zbiory preferencyjne obdarzone są własnym znaczeniem, ponieważ są tak pomyslane, by służyć pewnej interpretacji (modelowaniu) świata, a jednocześnie ustrukturyowaniu możliwych treści; zastosowanie przez pisarza takich zbiorów językowo-tematycznych dodaje dodatkowych znaczeń, które można jednak rozpoznać i zinterpretować na podstawie dokonanych wstępnych wyborów.

Poetyki zawierają więc pełny zasób środków semiotycznych, do których ucieka się pisarz (artysta) podczas aktu nadawania kształtu swoim wyobrażeniom. Chodzi tu o zestaw możliwości znaczeniowych, w których odzwierciedlają się również, dzięki kombinacjom i komutacjom, wszystkie elementy danej kultury (por. *ibidem*, s. 30). Tak jak język ma swoje uniwersalia, swe struktury długiego trwania i cechy szybciej podlegające zmianom, tak i poetyka zawiera zarówno ogólnie obowiązujące opozycje

i „puste formy”, jak i mniej lub bardziej silne kody. Lecz to, co charakteryzuje poetyki, to ich predyspozycja do łączenia form ze stereotypami rzeczywistości, a więc do dokonywania ciągłej osmozy między językiem a niewerbalnymi kodami kulturowymi. To właśnie dzięki tej predyspozycji tekst artystyczny może być nośnikiem owej wielokształtnej komunikacji.

Przełożył Piotr Salwa

Bibliografia

- Bray, R., *La formation de la doctrine classique en France*. Nizet, Paris 1957.
- Croce, B., *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*. Laterza, Bari 1963⁶ (wyd. 1: 1936).
- Faral, E., *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle; recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge*. Champion, Paris 1924.
- Frye, N.: *Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton University Press, Princeton, N. J., 1957; *Anatomia della critica*. Einaudi, Torino 1977³.
- Gallavotti, C., *Introduzione, commentato e indici ad Aristotele, Dell'arte poetica*. Milano 1974.
- Iwanow, W. W., i inni: *Tieziisy k siemioticzeskomu izuczeniju kultur (w primienienii k slawianskim tiekstam)*. W: *Semiotyka i struktura tekstu. Studia poświęcone VII Międzynarodowemu Kongresowi Slawistów*, Warszawa 1973. Praca zbiorowa pod redakcją M. R. Mayenowej. Wrocław 1973; wydanie włoskie w: C. Prevignano (red.), *La semiotica nei paesi slavi*. Feltrinelli, Milano 1979, s. 194—220.
- Jakobson, R.: *Linguistics and Poetics*. W: Th. A. Sebeok (red.), *Style in Language*. MIT Press, Cambridge, Mass., 1960, s. 350—377; *Poetyka w świetle językoznawstwa*. Przełożyła K. Pomorska. W zbiorze: *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*. Opracował H. Markiewicz. Kraków 1976, t. 2, s. 23—68.
- Jolles, A.: *Einfache Formen. Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*. Niemeyer, Halle 1930; wydanie francuskie: Paris 1972; *Forme semplici*. Milano 1974.
- Lotman, J. M.: *O mietajazykie tipologiczeskich opisaniy kultury*. „Trudy po znakovym sistiemam” 4 (1969), s. 460—477; wydanie włoskie w: J. M. Lotman, B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*. Bompiani, Milano 1975, s. 145—181.
- Mengalo, P. V., *Linguistica e retorica di Dante*. Nistri-Lischi, Pisa 1978.
- Pajano, R., *La nozione di poetica*. Patron, Bologna 1970.
- Rostagni, A., *Opracowanie Arte poetica Horacego*. Chiantore, Torino 1930.
- Segre, C., *Semiotica, storia e cultura*. Liviana, Padova 1977.
- Todorov, T.: *Poétique*, W: O. Ducrot i inni, *Qu'est-ce que le structuralisme?* Seuil, Paris 1968, s. 97—166; *Poetyka*. Z języka francuskiego tłumaczył S. Cichowicz. Warszawa 1984.
- Winogradow, W. W.: *Stilistika. Tieorija poetičzeskoj rieczy. Poetika*. Akademia Nauk, Moskwa; wydanie włoskie: Mursia, Milano 1972.
- Weinberg, B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*. University of Chicago Press, Chicago 1961.