

# Jerzy Ziomek

---

## Sarbiewski jako krytyk Todorova

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (38), 5-28

---

1978

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# Szkice

*Jerzy Ziomek*

## **Sarbiewski jako krytyk Todorova**

### **Moja ekskuza**

Niżej podpisany, zajmujący się się w roku 1972 problemami sztuk fabularnych<sup>1</sup> (dla wygody i skrótowi zwany w niniejszych rozważaniach JZ 72), nie znał wówczas Sarbiewskiego, a raczej, powodowany wygodą i pośpiechem, do których ze skruchą teraz, w roku 1977 przyznać się gotów (jako JZ 77), znał go w przekładzie polskim, czyli czytał prawą stronę *O poezji doskonałej* zamiast lewej *De perfecta poesi*<sup>2</sup> i *Wykłady z poetyki* zamiast *Praecepta poetica*<sup>3</sup>. Czyniąc to JZ 72 zaufał tłumaczom, co poniekąd, ale tylko poniekąd go usprawiedliwia. JZ 72 czytał poza tym namiętnie Barthesa, Lévi-Straussa, Todorova, Greimasa i Kristevą, co mu się chwali, bo nie trzeba być tępym Sarmatą, ale człowiekiem jako tako („*tel quel*”)

*Traduttore...*

<sup>1</sup> J. Ziomek: *O sztukach fabularnych*. „Teksty” 1972 nr 1.

<sup>2</sup> M. K. Sarbiewski: *O poezji doskonałej czyli Wergiliusz i Homer (Der perfecta poesi sive Vergilius et Homerus)*. Przeł. M. Plezia. Wrocław 1954. Biblioteka Pisarzy Polskich, seria B nr 4.

<sup>3</sup> M. K. Sarbiewski: *Wykłady poetyki (Praecepta poetica)*. Przeł. i opr. S. Skimina. Wrocław—Kraków 1958. Biblioteka Pisarzy Polskich, seria B nr 5.

Żmudzko-  
-galijskie  
pomysły

oświeconym. JZ 77 stwierdza jednak, że JZ 72 nadto zaufał „owym Francuzom wymownym”, a zwłaszcza owym żmudzko-tracko-galijskim pomysłem, których z roku na rok coraz więcej, tak że najwierniejszy czytelnik w końcu się gubi.

Powrót do Sarbiewskiego nie jest przecież powrotem do słowiańskiej zgrzebności. JZ 77 nie powoduje się żadnym partykularyzmem. Przeciwnie. Widzi w Sarbiewskim intelektualistę europejskiej miary, a nie Mazura spod Płońska.

Sarbiewski żył w szczególnym momencie: u schyłku renesansu kodyfikował dorobek stuleci, a zarazem u zarania baroku formułował nowe gusta. Był w sam raz — i archaistą, i nowatorem. Uczył się w Pułtusk, wykładał w Krożach i Połocku, ale mówił po włosku i po francusku. Był młody, o czym nie pamiętamy: miał 23 lata, gdy zaczął wykładać retorykę w kolegium połockim, 28 lat, gdy otrzymał z rąk papieża wawrzyn poetycki, i chyba nie więcej niż 30 lat, gdy napisał *De perfecta poesi*. Zmarł mając ledwie 45 lat.

### Gramatyka i retoryka

Dla żartu, który wart tynfa, ale nie wart franka, JZ 77 tytułuje ten artykuł *Sarbiewski jako krytyk Todorova*, świadom narażenia się na zarzut, że nie tylko dowcipkuje w sprawach poważnych, ale do tego układa formuły oddające prywatną chronologię lektur. Bo niby co ma Sarbiewski do Todorova albo Pułtusk do Paryża?

I owszem, ma. We współczesnej dyskusji narratologicznej albo — jak kto woli — w dzisiejszym stanie rozwoju wiedzy o sztukach fabularnych, rozumianych tu jako określona wspólnota literatury, malarstwa, teatru, filmu i telewizji, niezdolnie dokuczać zaczyna punkt widzenia gramatyczny. Kiedyś André Martinet twierdził, że zdanie jest segmentem doskonale i w pełni reprezentatywnym

dla wypowiedzi<sup>4</sup>. Dziś usiłuje się budować gramatykę tekstu czyli gramatykę jednostek ponadzdaniowych<sup>5</sup>. Sądzę, że takowa gramatyka nie istnieje, a raczej że to, co się gramatyką tekstu próbuje nazwać, istnieje od dawna, tylko nazywa się retoryką. W tym sensie rację ma Christian Metz, gdy mówi o retoryce filmu<sup>6</sup>, a nie o jego gramatyce. W tym sensie retoryka była i jest *ars bene dicendi*, co oznacza sztukę przekształcania wypowiedzi dokonanych już w innych językach, zarówno w języku właściwym (słownym, etnicznym), jak i w „językach” rzeczy i stanów rzeczy oraz ich obrazów, czyli w tym, co Eco odróżnia jako repertuary<sup>7</sup>. Spór nie jest tylko sporem o terminologię, lecz o konsekwencje procederów badawczych. Sarbiewski może tu być synekdochą pewnego stylu myślenia, ale zarazem jest wzorem propozycji na wiele, wiele lat zapomnianych.

Na pozór zarzut poniechania czy zlekceważenia retoryki wydaje się zarzutem chybionym wobec współczesnego literaturoznawstwa. U każdego z wymienionych Francuzów wymownych znajdziemy co niemiara wywodów o figurach słów i myśli. Co więcej, paryscy uczeni dochowali się kontynuatorów belgijskich, którzy występując jako grupa  $\mu$  (mi),

Gramatyka  
tekstu, czyli  
retoryka

Paryscy  
doktorzy

<sup>4</sup> A. Martinet: *Uwagi o zdaniu*. W: *Podstawy lingwistyki funkcjonalnej*. Przeł. L. Zawadowski. Warszawa 1970, s. 448 i n.

<sup>5</sup> R. Harweg: *Stylistyka i gramatyka tekstowa*. Przeł. R. Handke. „Pamiętnik Literacki” 1975 z. 1. O tym, w jaki sposób retoryka może się stać nauką o tekście i jak opis „produkcji tekstu” można przeprowadzić przy pomocy klasycznych trzech *partes artium*, pisze R. Lachmann: *Retoryka a kontekst kulturowy*. „Pamiętnik Literacki” 1977 z. 2, s. 262.

<sup>6</sup> C. Metz: *Zagadnienie oznaczania w filmach fabularnych*. Przeł. M. R. Pragłowska. „Kultura i Społeczeństwo” 1967 nr 1, s. 143.

<sup>7</sup> U. Eco: *Pejzaż semiotyczny*. Przeł. A. Weinsberg. Warszawa 1972, s. 77.

a więc jako grupa poniekąd programowa i formalna, wydali książkę fundamentalną pt. *Rhétorique générale*<sup>8</sup>, w której nie tylko wyłożyli i uwspółcześnili zasady klasycznej retoryki, ale ją potraktowali jako wiedzę ogólną na tyle, żeby mogła zmieścić i opisać wszelkie „przekształcenia” w systemach komunikacji, zarówno w językach naturalnych, jak i w konwencjonalnych, zarówno w prymarnych, jak i w sekundarnych. I tak podzielili oni metabolie (przekształcenia właśnie) poziomo na odnoszące się do planu wyrażania (morfologia i składnia) oraz do planu treści (semantyka i „logika”) a pionowo na operacje substancjalne i formalne, które z kolei rozłożyli na *suppression*, *adjonction*, *suppression* — *adjonction* i *permutation* (co jest mylącym przemianowaniem terminów tradycyjnych, a mianowicie destrukcji, adiekcji, immutacji i transmutacji).

Nie sposób przedrukować na tym miejscu całej tabeli, która szczegółowo wylicza wszelakie odmiany „metabolii”; dla przykładu tylko powiedzmy, że na przecięciu planu wyrażania morfologicznego i *suppression* wymieniają autorzy synkopę, nie odróżniając jej jako zjawiska arbitralnie językowego (typu *valde* zamiast *valide*) od ściągnięcia przewidzianego konwencją, dajmy na to, metryki łacińskiej (a więc typ *periculum* zamiast *periculum* w dozwolonym miejscu wiersza). Na skrzyżowaniu *suppression* — *adjonction* i planu semantycznego znajdziemy m. in. metonimię i oksymoron, a nieco dalej w pionie zwanym „logika” — eufemizm, alegorię i ironię!

Za dużo tu się mieści i za wiele zgadza. Retoryka staje się nauką nadrzędną, bo ogarnia wszelkie przekształcenia, zarówno semantyczne, jak i syntaktycz-

Za wiele się  
zgadza

---

<sup>8</sup> *Rhétorique générale par le groupe μ*: J. Dubois, F. Edeline, J. M. Kinkenbergh... Centre d'études poétiques. Université de Liège. Paris 1970, s. 49. Tabelę tę z pewnymi modyfikacjami przedrukował R. Kloepfer: *Poetik und Linguistik*. München 1975, s. 70—71.

ne, wszelkie figury — i figury słów, i figury myśli, w ogóle i figury, i tropy.

Został tu popełniony jeden kapitalny błąd: pomieszano procedery gramatykopochodne z procederami gramatykopodobnymi. Arbitralność jako brak motywowania systemu znakowego została pomyłona z konwencjonalnością jako opozycją wobec naturalności. Stąd fakultatywne i konwencjonalne, bo odwoływalne systemy artystyczne, są rozpatrywane tak, jakby nie tylko były podobne do obligatoryjnych systemów gramatycznych, ale jakby od nich były wręcz pochodne.

### Poetyka generatywna

Rozwój gramatyki generatywnej podsunął pokusę uprawiania poetyki generatywnej. W rozsądnych wersjach tej refleksji kartezjański składnik odkrycia Chomskiego nie powinien bynajmniej zachęcać do głoszenia tezy o pochodnym wobec języka naturalnego charakterze systemów artystycznych. Pojęcie wrodzonej kompetencji językowej nie musi się narzucać natrętnie badaczowi literatury. Może posłużyć do stworzenia paralelnego pojęcia kompetencji kulturowej<sup>9</sup>. Rozumiem przez to, że kompetencja kulturowa jest wytwarzana i dziedziczona społecznie, to znaczy, że nie zawsze w pełni świadomie, skutkiem czego może opierać się aktom racjonalizacji. Kompetencja kulturowa nie jest jednak odwzorowaniem kompetencji językowej naturalnej. Może być do niej pod pewnymi względami podobna lub też może być badana przez analogię. Ryzyko badania systemów retorycznych przez analogię z gramatycznymi polega na tym, że jaśniejsze i silniejsze systemy gramatyczne zawsze zdominują

Kompetencje:  
językowa  
i kulturowa

---

<sup>9</sup> T. A. van Dijk: *Textgenerering en textproductie*. „Studia Nederlandica” 1970 nr 4, s. 1—40. Cyt. wg przekładu w: T. van Dijk: *Beiträge zur generativen Poetik*. München 1972.

niewyraźne i słabe (mało obligatoryjne) systemy retoryczne i poetyckie. I kiedy retorycy z Liège nie odróżniają dwu odmian aferezy (metryczne: *prima aetas sata'st* i pot. ang.: *I'm*) i co gorsza w tejże linii, tyle że w innej rubryce jako przykład detrakcji wymieniają tę samą aferezę, synkopę i litotes, to w rezultacie nie tyle retoryzują gramatykę, ile gramatyzują retorykę.

### Błąd Todorova

Cvetan Todorov, pisząc o opowiadaniu w *Księdze tysiąca i jednej nocy* dopuścił się błędu tak znamiennego, że aż wybitnego. Zasługiwałyby ten błąd na miejsce w nauce pod nazwą „błąd Todorova”, gdyby nie to, że jest czymś bliskim erystycznego fortelu zwanego *fallaciae accidentis*, polegającego na przypisywaniu wszystkim przedmiotom danej klasy cechy jednego z tych przedmiotów na tej podstawie, że cała klasa otrzymała nazwę od tego przedmiotu. Todorov zajął się starą i dobrze opisaną konstrukcją szkatułkową 1001 nocy i stwierdził olśniony, że budowa taka jest „zbieżna (a *nie jest* to zapewne zbieżność *przypadkowa*) z pewnego typu konstrukcją składniową — stanowiącą szczególny przypadek podporządkowania — którą lingwistyka współczesna określa mianem zanurzenia (embedding)”<sup>10</sup> (podkr. — J.Z.).

Zastanawiająca  
zbieżność

Tłumacz tego artykułu Roman Zimand, nie mógł się w tym miejscu powstrzymać od okrzyku:

„Ta sama nazwa dla analogicznego zjawiska w strukturze narracji i w strukturze składni. Młody Szklowski oszalałby ze szczęścia”<sup>11</sup>.

Święta racja. Może tylko krzywda Szklowskiemu się stała, bo takim szaleńcem to on nigdy nie był. Ale

<sup>10</sup> T. Todorov: *Ludzie — opowieści*. Przeł. R. Zimand. „Pamiętnik Literacki” 1973 z. 1, s. 274.

<sup>11</sup> *Ibidem*.

nie w tym rzecz: proszę panów, skończyła się zabawa, zaczynają się schody. Spróbujmy więc ostrożnie zejść w głąb problemów generatywistycznych. Nie jest to czynność aż tak skomplikowana, ale nie jest to igraszka słowna, jak myśli sobie Todorov.

Wszystko zaczyna się od terminu *embedding*, co znaczy „zanurzenie”, a po francusku *enchâssement*. Z kolei *enchâssement* służy we francuskim zarówno do oddania angielskiego terminu lingwistycznego *embedding*, jak i niemieckiego *Rahmenerzählung* jako terminu literaturoznawczego. W tym wypadku chodzi o szczególny przypadek „opowiadania ramowego”, jakim jest konstrukcja szkatułkowa. Gdyby Todorov pisał po niemiecku, to pewnie by nie uległ sugestii tożsamyh terminów, ponieważ musiałby *embedding* oddać przez *Einbettung*.

A może nie tylko o podobieństwo terminów tu chodzi? lub też może przypadkowo język francuski odkrył podobieństwo zjawisk przez identyczność terminu, w gruncie rzeczy ukutego metaforycznie (*enchâsser* — oprawiać, np. kamień; *einbetten* — kłaść do łóżka, wprowadzić w koryto)?

### **Repetitorium z gramatyki generatywnej**

Nie ma rady, musimy przypomnieć sobie kilka podstawowych twierdzeń i wzorów z gramatyki transformacyjno-generatywnej<sup>12</sup>.

Jednym z podstawowych twierdzeń tejże gramatyki jest aksjomat tzw. zdania jądrowego, który opiera się na przekonaniu, że wszystkie zdania języka naturalnego da się wyprowadzić ze zdania prostego za pomocą odpowiednich reguł przepisywania (transformowania).

I zdania —  
jądrowe

---

<sup>12</sup> Referuję za przystępnym wykładem w książce J. Nivette: *Zasady gramatyki generatywnej*. Przeł. J. Rokoszowa. Wrocław 1976.



Każde zdanie  $S$  składa się z frazy nominalnej  $NP$  i frazy werbalnej  $VP$ . Używając strzałki ( $\rightarrow$ ) na oznaczenie instrukcji „przepisz”, notujemy

$$S \rightarrow NP + VP,$$

co oznacza „przepisz jako frazę nominalną, po której następuje fraza werbalna” (np. „chłopiec czyta”). Jeżeli  $NP$  lub  $VP$  jest rozwinięte (np. „mały chłopiec czyta książkę”), to wówczas możemy zapis rozwinąć:

$$S \rightarrow (A_{nom} + N_{nom}) + (V_{praes} + N_{acc})$$

gdzie, jak łatwo się domyślić, symbole oznaczają *Adiectivum*, *Nomen*, *Verbum*, *nominativus*, *praesens accusativus*. Oczywiście każdy z tych składników może być rozwijany dalej: np. „czyta uważnie bardzo interesującą książkę”. Dla nas ważna jest tu zasada naczelna: wyrazy, których dalej rozwijać nie chcemy czy nie możemy, są wyrazami „końcowymi” — symbole, którymi się posługujemy dla ich oznaczania, nazywają się symbolami „terminalnymi”. Oznaczamy je małymi literami i wtedy zamiast  $NP$  czy  $VP$  piszemy:  $x$ ,  $y$ ,  $z$  ... Tak więc zamiast  $S \rightarrow NP + VP$  możemy zapisać:

$$S \rightarrow x + y.$$

Istotne jest tu rozróżnienie symbolu początkowego, oznaczonego dużą literą, od symboli terminalnych, których już dalej rozwijać się nie da, z czego wynika, że symbol terminalny nie może się znaleźć po lewej stronie rzędka. Natomiast symbol początkowy może przejść na prawą stronę (jest elementem *rekursywnym*).

Całość opisanych tu operacji nosi nazwę reguł rekursywnych (lub: rekurencyjnych), wśród których odróżnia się trzy główne odmiany. I tak oto zbliżamy się, czyli wracamy, do zagadnień „gramatyki” (?) narracji.

Bo oto element rekurencyjny  $S$  może dominować

Odmiany  
reguł  
rekursywnych

nie tylko nad sumą symboli terminalnych, lecz także nad innym symbolem nieterminalnym. I tak:

$$1. S \rightarrow x + S + y,$$

np.  $S \rightarrow$  Chłopic, którego widzimy na obrazku, czyta.

$$2. S \rightarrow S + x + y,$$

np.  $S \rightarrow$  Ojciec mówi, że chłopiec czyta.

$$3. S \rightarrow x + y + S,$$

np.  $S \rightarrow$  chłopiec czyta, bo książka jest interesująca. Zależnie od tego, w którym miejscu prawego rządka znajduje się symbol nieterminalny  $S$ , dzielimy reguły na leworekurencyjne (przykład 2), praworekurencyjne (przykład 3) i *samozanurzeniowe* (przykład 1). Todorov twierdzi, że opowiadanie w *Tysiącu i jednej nocy* (*recte*: każda narracja ramowa, w tym oczywiście i szkatułkowa) jest zbieżne ze składnią opisaną jako reguła samozanurzeniowa. Obawiam się, że podobieństwa są zgoła pozorne, prawie wyłącznie wzrokowe. Bo niby dlaczego sytuacja narratora nadrzędnego (dajmy na to narratora — wydawcy) miałyby przypominać symbole terminalne  $x$  oraz  $y$ ? Narrator takowy jest na początku i na końcu tym samym narratorem, podczas gdy  $x$  nie jest tożsame z  $y$ . Gdyby było tak, jak chce Todorow,  $x$  nie mogłoby być frazą werbalną, a  $y$ , frazą nominalną, bo wówczas  $S$ , tym razem opowiadanie przytoczone („zanurzone“?), znalazłoby się, ni w pięć ni w dziesięć, pomiędzy podmioteem mówiącym ( $NP$ ) a opowiedzeniem czynności ( $VP$ ). Czyli jeżeli schemat narracji jest taki, iż „Szecherezada opowiada, iż: (tu następuje cudze opowiadanie)”, po czym „Szecherezada opowiada, że opowiadanie się skończyło”, to ramy nie można uważać za element terminalny, nie mówiąc o nonsensie rozróżnienia w części ramowej frazy werbalnej i frazy nominalnej.

Złudna  
podobieństwa

Todorov dla zilustrowania analogii między zanurzeniem wielokrotnym a wielokrotną kompozycją narratorską (kompozycją szkatułkową) przytacza zdanie, tłumaczone z niemieckiego, które w przekładzie polskim (podobnie jak we francuskim) ze względu na właściwości szyku istotnie taką kompozycją przypomina:

„Ten, kto wskaże osobę, która obaliła słup, który znajduje się na moście, który leży na drodze, która wiedzie do Wormacji, otrzyma nagrodę”<sup>13</sup>.

Todorova,  
niemiecka  
ilustracja  
analogii

Spójrzmy teraz, jak cytowane zdanie wygląda w oryginalnie niemieckim:

„*Derjenige, der den Mann, der den Pfahl, der auf der Brücke, die auf dem Weg, der nach Worms führt, liegt, steht, umgeworfen hat, anzeigt, bekommt eine Belohnung*”<sup>14</sup>.

Zdanie to jest osobliwe dlatego, że w swej skrajnej postaci ujawnia różnicę niemieckiej składni, a mianowicie finalną pozycję czasownika w zdaniu podrzędnie złożonym. I nic więcej. Co gorsza (dla Todorova, nie dla języka niemieckiego), cytowany oryginał właśnie nie zawiera obrazu „zanurzenia”, ponieważ widocznego we francuskim i polskim. Gdyby bowiem zdanie niemieckie zapisać przy pomocy symboli *NP* i *VP* i gdyby oznaczyć tymi samymi cyferkami frazy nominalne i odpowiadające im frazy werbalne, to schemat by wyglądał

$$NP_1 \ NP_2 \ NP_3 \ \dots \ VP_3 \ VP_2 \ VP_1$$

Nie ma tu więc sytuacji odpowiadającej zanurzeniowej regule rekurencyjnej. Zresztą i po polsku wystarczy przereklamować to zdanie („otrzyma nagrodę, kto wskaże osobę...”), by wrażenie opowiadania ramowego zniknęło.

<sup>13</sup> Todorov: *Ludzie...*, s. 274.

<sup>14</sup> K. Baumgärtner: *Formale Erklärung poetischer Texte*. W: *Mathematik und Dichtung*. Herausgeg. von H. Kreuzer, R. Gunzenhäuser. München 1965, s. 77. Cyt. za: Todorov: *Ludzie...*, s. 274.

### Noc 602 i co z tego wynikło

Wracamy do literatury, ale jeszcze nie opuszczamy Todorova, jako że ten poniechawszy zawilości składni niemieckiej, chyżym krokiem przeszedł do zawilości *Tysiąca i jednej nocy*, dowodząc że analizowane przedtem zdanie przyrównać można wprost do arcydzieła szkatułkowej sztuki narracyjnej:

Prędkomyślny  
i chyżonogi  
uczony

Szecherezada opowiada, że  
Dżafar opowiada, że  
Krawiec opowiada, że  
Balwierz opowiada, że  
Jego brat opowiada, że...

Nie masz zgody! Nie jest prawdą, jakoby Szecherezada opowiadała, że Dżafar opowiada, natomiast prawdą jest, że Szecherezada opowiada (przytacza) opowiadanie Dżafara, ten zaś z kolei przytacza... Zapisać byśmy to mogli w następujący sposób:

Szecherezada opowiada: Dżafar opowiada: Krawiec opowiada: ...

To bardzo istotna różnica: opowiadanie ramowe zazwyczaj jest przywołane w *oratio recta*, a nie w *oratio obliqua*! W wykształconej powieści polifonicznej czy też w tym, co inni nazywają powieścią personalną, *oratio recta* i *oratio obliqua* mieszają się i zachodzą na siebie, ale to inna sprawa, interesująca zresztą jako gra różnych świadomości. Tak czy inaczej problemem istotnym jest przekształcenie bohatera narracji w bohatera mówiącego czy, jak kto woli, przedmiotu w podmiot. Ale użycie terminów takich jak podmiot, przedmiot, mowa wprost, mowa zależna może być użyteczne jako proceder — powtarzam — gramatykopodobny, ale nie jako gramatykopochodny. Nic nie wynika z nazwania opowiadania w opowiadaniu tekstem zanurzonym; przeciwnie — problem najistotniejszy, problem zanikania lub ożywiania głosu narratora nr 1 w momencie i na czas „uruchomienia” narratora nr 2 i dalej zanikania

i ożywiania głosu narratora nr 2 w momencie i na czas... itd. aż do narratora  $n$ , po czym z powrotem od  $n$  do nr 2 i nr 1, problem ten wymaga zupełnie innej aparatury, unikającej raczej takich pojęć jak rekurencja czy symbol terminalny. Oto przykład: *Noc 602*, o której pisał Borges, że jest najbardziej czarodziejska ze wszystkich nocy:

Antygramatyczne  
sposzczenie  
Borges

„Wtedy to król słyszy z ust królowej swą własną historię. Słucha opowieści inicjalnej, obejmującej wszystkie inne, która — w sposób monstualny — obejmuje samą siebie (...) Niechaj więc królowa opowiada, zaś znieruchomiały król niechaj po wiek wieków słucha urwanej historii *Tysiąca i jednej nocy*, od tej chwili nieskończonej i toczącej się w koło”<sup>15</sup>.

Todorov jakby nie zauważył, że cytat z Borgesa przemawia przeciw wszelkiemu gramatycznemu redukcjonizmowi. Tego, co ma na myśli Borges, nie da się zapisać pod żadną postacią symboli gramatycznych.

To, co zachwyciło Borgesa, nie zawsze musi przyjąć kształt tak skomplikowany i budzący zadumę. Jeśli do czego porównać opowiadanie ramowe opowiadające samo siebie, to raczej do zwierciadła umieszczonego w kadrze obrazu i ukazującego malarza malującego ten właśnie obraz<sup>16</sup>, na którym to obrazie jest tenże malarz i tak dalej, i tak dalej w nieskończoność, praktycznie do granicy grubości ziarna i wrażliwości oka. Narracja ramowa, samozwrotna i inicjująca, bliższa koncepcji zwierciadła w zwierciadle niż zdaniu zanurzonemu, bywa nieraz po prostu żartem jak w wierszyku o pieku, co wpadł do kuchni i porwał mięsa ćwierć, za co został zabity przez głupiego kucharza, lecz pochowany przez kucharza mądrego. Kucharz mądry, jak pamiętamy:

<sup>15</sup> Cyt. za: Todorov: *Ludzie...*, s. 275.

<sup>16</sup> Por. A. Wallis: *Dzieje zwierciadła i jego rola w różnych dziedzinach kultury*. Wyd. 2. Warszawa 1973.

Co litość w sercu miał,  
 Postawił mu nagrobek  
 I taki napis dał:  
 „Raz piesek wpadł do kuchni  
 I porwał mięsa ćwierć,  
 A kucharz, co był głupi,  
 Zarąbał go na śmierć.  
 A kucharz, co był mądry

. . . . .

### „Sjużety” i „ploty”

Czy do tej polemiki z Todorovem potrzebny Sarbiewski? Owszem, za chwilę będzie potrzebny — jako twórca oryginalny i jako kodyfikator. Inaczej mówiąc będziemy próbowali wypędzić złego ducha „gramatyki” narracji przy pomocy łagodnego ducha retoryki.

Chodzi oczywiście o sposób istnienia fabuły w literaturze lub (i) w niewerbalnych sztukach opowiadających i przedstawiających. Spór o rozumienie fabuły jest po części sporem terminologicznym: po części, ale „po takiej części”, która istotnie przyczynia się do rozumienia lub zaciemnienia problemu. Jak wiadomo, formalisci rozróżniali fabułę i *sjużet*, rozumiejąc przez fabułę ogół połączonych z sobą zdarzeń, o których powiadamia się w utworze, przez *sjużet* zaś — te same zdarzenia, ale ujęte w określony porządek (zazwyczaj czasowy, ale nie tylko), reprezentowany przez utwór. W anglosaskiej adaptacji tej koncepcji przez fabułę (*story*) rozumie się „ekstrakt” z „surowego materiału powieści, na który składają się doświadczenia autora, jego lektury itd.”, przez *sjużet* zaś to, co powstaje drogą wypreparowania z „fabuły”, to, co jest „ostrzejszym uchwyceniem wizji narracyjnej”<sup>17</sup>. Strukturę narracyjną nazywa-

Łagodny duch  
retoryki

<sup>17</sup> R. Wellek, A. Warren: *Teoria literatury*. Przekł. pod red. M. Żurowskiego. Warszawa 1970, s. 295. Autorzy oczywiście powieść wymieniają tylko jako dogodny przykład; równie dobrze można by mówić o *story* i *plot* w dramacie.

ją Wellek i Warren *plot* i wymieniają jako jeden z trzech (obok charakterystyki postaci i tła) składników powieści<sup>18</sup>.

Terminy takie jak *sjuzet* czy *plot* wymagają w języku polskim pewnego cudzysłowowego zastrzeżenia. Są więc niedogodne lub nawet niepoprawne. Poniekąd słusznie zakrzyknął Roman Zimand: „siuzet, co to za zwierz?”<sup>19</sup> przypominając, że francuski *sujet* znaczy raz podmiot, raz zaś temat i że po rosyjsku przed formalistami używany był właśnie na oznaczenie tego, o czym traktuje dzieło. Zimand zaproponował więc, by nieszczęsny *sjuzet* zastąpić po prostu „fabułą”, rosyjską „fabułę” zaś nazywać „schematem fabularnym”. Do tych wątpliwości przyłączył się z czasem Kazimierz Bartoszyński, który przez fabułę wolałby rozumieć całości funkcjonujące „zarówno jako twory znakowo-znaczeniowe, jak też jako formacje semantycznie zamknięte”<sup>20</sup>, natomiast dla niegdysiejszej „fabuły” — podobnie jak Zimand — wybrałby „schematy fabularne”, które same nie są znakowo (językowo) opracowane, konstytuują jednak całości semantyczne zwane fabułami. Bartoszyński polemizował przy okazji ze zdaniem JZ 72, który chciał zachować termin „fabuła” w znaczeniu tradycyjnym, a więc jako abstrakcyjny poziom poprzedzający artykulację i dający się wyartykułować w różnych dyscyplinach sztuki<sup>21</sup>. JZ 77 podtrzymuje swe dawne przekonanie o interdyscyplinarności fabuły i tym samym o istnieniu szcze-

Polemika z JZ  
72 i jego  
obrona

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 291. Tak rozumiany *plot* nie jest więc tożsamy z rosyjskim *sjuzetem*.

<sup>19</sup> R. Zimand: „*Siuzet*” — co to za zwierz? „*Teksty*” 1972 nr 6.

<sup>20</sup> K. Bartoszyński: *O badaniach układów fabularnych*. W: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Pod red. H. Markiewicza i J. Sławińskiego. Kraków 1976, s. 184.

<sup>21</sup> Ziomek: *op. cit.*

gólnej wspólnoty sztuk fabularnych, ale gotów się w części zgodzić z Zimandem i Bartoszyńskim: rzeczywiście, dalece mylące jest i niepraktyczne mówienie o fabule jako o abstrakcyjnej formie nie wysłowionych jeszcze zdarzeń, które dopiero na poziomie narracji otrzymują układ, który funkcjonuje jako estetycznie dany tekst. Termin „narracja” nie może więc zastąpić rosyjskiego *szużetu*. Co prawda zdanie „fabuła dana jest nam poprzez narrację” brzmi poprawnie i sensownie, ale w wielu innych sformułowaniach polisemia „narracji” i „narratora” tylko gmatwałaby i tak niezbyt jasny problem.

Ostatnio w użyciu coraz częściej pojawia się przełożona z francuskiego para terminów: „historia” i „wypowiedź”. Można przyjąć, że z grubsza terminy te odpowiadają — lub co najmniej mają odpowiadać — terminom rosyjskiej szkoły formalnej. Przyjmijmy za Todorovem, że istnieje ogólny (choć nie jedyny) poziom dzieła, który nazywamy poziomem „opowiadania” (*récit*). Na poziomie tym dzieło ma dwa aspekty: jest zarazem „historią” i „wypowiedzią”. Jako historia „przywołuje pewną rzeczywistość, wypadki, jakie ponoć się zdarzyły (...) Dzieło jest jednak równocześnie wypowiedzią: istnieje bowiem narrator relacjonujący historię, po przeciwnej stronie zaś czytelnik, który ją odbiera”<sup>22</sup>.

*L’histoire* i *le discours* — tak brzmią w oryginale nazwy tych dwu aspektów dzieła. Trudno to inaczej przełożyć, ale trudno też nie zauważyć, że rozprawianie w języku polskim o „historii” i „wypowiedzi” jako dwu aspektach „opowiadania” może wprowadzić daleko groźniejszy galimatias niż niezbyt poręczne i poprawne obracanie *szużetem*. Ponieważ „opowiadanie” to po polsku także nowela lub narracja, używając terminologii Todorova trzeba by za

Co Francuz  
wymyśli...

<sup>22</sup> T. Todorov: *Kategorie opowiadania literackiego*. Przeł. W. Błońska. „Pamiętnik Literacki” 1968 z. 4, s. 205.



każdym razem się zastrzec, że mowa o *récit*. Już słyszę uszyma duszy mojej, jak ten i ów od niechcienia głądzi już nie tylko o „langue'u” i „signifiantach”, ale i o „recit'cie”. A może po prostu o resycie? Dlaczego nie? Wyobrażam sobie taki tytuł: „Remarki o resycie u Rasyńa”!

Ale nie kłopoty z przekładaniem lub pożyczaniem nazw są tu najważniejsze. Sama bowiem koncepcja Todorova budzi wątpliwości. Jak wiadomo, narratologzy francuscy dokonali adaptacji teorii Benveniste'a, który odróżnia w enuncjacji (*l'énonciation*) dwa plany: *le discours* i *l'histoire*. Przez *discours* rozumie Benveniste ten plan „wypowiedzenia”, w którym język przestaje być systemem, a zaczyna służyć za narzędzie porozumienia: *le discours* jest więc manifestacją podmiotową i aktualną w przeciwieństwie do bezosobowej i potencjalnej *l'histoire*<sup>23</sup>. Przyjęcie takiego rozumienia „historii” prowadzi Todorova do fałszywego przekonania o tym, jakoby „tę samą historię można nam przekazać innymi środkami, np. filmowymi”, ponieważ na poziomie wypowiedzi jakoby „nie liczą się już zrelacjonowane zdarzenia, lecz sposób, w jaki podaje je nam narrator”<sup>24</sup>.

Ani nie jest prawdą, że tak rozumiana „historia” będzie tą samą historią, opowiedzianą w powieści, w teatrze i w filmie, ani nie jest prawdą, że w momencie czy od momentu wejścia w „dyskurs” (wypowiedź) stajemy się obojętni na zdarzenia i ich jakości estetyczne.

Wydaje mi się, że między historią a wypowiedzią (tym samym między fabułą a *sjużetem* czy między schematem fabularnym a jego realizacją) jest jakaś luka, że brak tu elementu pośredniczącego między skrajnie pozatekstową „historią” a wypowiedzią, interpretowaną jako skończona artykulacja.

Jest jakaś  
luka

<sup>23</sup> E. Benveniste: *Problèmes de linguistique générale*. Paris 1966, s. 238 i n.

<sup>24</sup> Todorov: *Kategorie...*

### Sarbiewski, ale tylko po łacinie

I tu właśnie przydaje się Sarbiewski. Staje się on krytykiem Todorova w diachronii lekturowej niejednego współczesnego teoretyka literatury, czemu oczywiście nie Todorov zawinił, ale polski poszukiwacz teoretycznych nowości. A zawinił dlatego, że jeżeli Sarbiewskiego czytał, to pewnie — jak się już rzekło — czytał po polsku. Zaufał tłumaczowi, który acz biegły w łacinie, chroma w poetyce.

Nie zadrzało tłumaczowi pióro, gdy pisał: „Pamiętać należy, że następujące trzy pojęcia różnią się zasadniczo swoją istotą: wątek historyczny, wątek epicki i treść poematu epickiego”. Zdanie pochodzi z traktatu *De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus*<sup>25</sup>, z rozdziału III księgi II, w przekładzie polskim zatytułowanego „Pierwsza zaleta fabuły: ogólność. Jak poeta powinien wedle Arystotelesa przy wyszukiwaniu tematu epickiego trzymać się pojęć ogólnych” (s. 57). Wszystko tu jest pokrętnie i niejasne: wątek historyczny i epicki, treść, a za chwilę: temat epicki. Rzekłbym: na szczęście przekład jest na tyle mętny, że wręcz zmusza do przejrzenia tekstu oryginalnego. Podtytuł tego rozdziału brzmi po łacinie: „Quomodo poeta iuxta Aristotelem in *inventione* epica procedere debeat iuxta universalialia” (s. 56; podkr. — J.Z.). Zgubi nas ten puryzm przekładowy. Po co wymyślać jakieś „wyszukiwanie tematu epickiego”, skoro można powiedzieć „epicka inwencja” pamiętając, że *inventio* to jedna z retorycznych *partes artis* obok *dispositio* i *elocutio*, jedna z części sztuki mowniczej. Ostrzeżeni tą ewidentną pomyłką uważniej przyglądamy się lewej (łacińskiej) stronie wydania i czytamy:

Zgubny puryzm  
przekładowy

<sup>25</sup> Sarbiewski: *O poezji doskonałej...*, s. 61. Wszystkie cytaty z tego wydania lokalizuję wg paginacji u góry strony, a więc paginacji parzystej dla tekstu łacińskiego i nieparzystej dla przekładu.

„*Collige haec tria differre omnino essentialiter: historiam, argumentum et fabulam epicae poeseos*” (s. 60). A więc w tym rzecz, żeby w poezji epickiej zwrócić uwagę na istotną różnicę między „historią”, „argumentem” a „fabułą”.

Sarbiewski widzi w gatunku opowiadającym (którego najszlachetniejszym, ale nie jedynym reprezentantem jest epopeja<sup>26</sup>) trzy plany ułożone w ten sposób, że każdy kolejny ogarnia poprzedni. Historia jest czymś, co się zdarzyło naprawdę lub mogło zdarzyć, w każdym razie tym, co — mówiąc językiem współczesnej teorii — znajduje się *poza tekstem*. Argumentem jest uporządkowanie historii wedle reguł sztuki. Historia poprawiona na poziomie argumentu otrzymuje kształt gotowy, komunikowany przez autora czytelnikowi i zwany „fabułą”. Na przykładzie *Odysei* wygląda to tak:

„*Uno verbo, historia est: Ulixes navigat. Argumentum est: Vir vel heros navigat. Fabula est: Ulixes tamquam heros navigat*” (s. 60, w. 25—27).

### Fabuła jako czyn autorski

Tak, nie ma pomyłki: na poziomie historii jest Ulisses, na poziomie argumentu zaś mąż lub heros. Poziom argumentu bowiem dysponuje autorską kwalifikacją estetyczną lub etyczną. Gdy ta kwalifikacja zetknie się z historią, powstaje fabuła, wysłowiona i tekstowa, którą Sarbiewski sygnuje skrótem myślowym: „Ulisses jako heros żegluję”.

Historia —  
argument —  
fabuła

Historia jest pozatekstowa, argument przedtekstowy, fabuła jest tekstem. W takim ujęciu stopniowana jest rola poety-kreatora, którego koncepcję renesans

<sup>26</sup> W tymże dziele poświęcił Sarbiewski trochę uwagi gatunkom mniej doskonałym, jak margites, bukolika, a nawet zajął się prozą powieściową dziedziczną przez renesans po wiekach średnich. Z tytułu wymienił *Fortunata*.

odziedziczył po antyku, ale cenił wyżej niż starożytni. Zdaniem Sarbiewskiego Stacjusz popełnia błąd, gdy swą *Achilleidę* zaczyna od słów: „Wielkodusznego Eacydę...”. Natomiast Wergiliusz i Homer pokazują, że są prawdziwymi poetami (epickimi), gdy zaczynają

*Arma virumque cano...*

czy

Muzo, męża wyśpiewaj, co święty gród Troi  
Zburzywszy...

ponieważ tym sposobem, nie wymieniając bohatera z imienia, stają natychmiast na poziomie argumentu, bez którego nie ma fabuły. Te myśli Sarbiewskiego o fabule jako o czynie autorskim mogą posłużyć za komentarz do *Muzy* Kochanowskiego, który znane wydarzenia i osoby mitu trojańskiego traktuje niby egzemplarze nieprzeliczonej serii: nie sama (nie jedna) Helena była porwana, nie jeden Menelaus o żonę się wadził, nie jeden Agamemnon tysiąc naw prowadził,

Nie raz Troja burzona; przed Hektorem siła  
Mężnych było, którym śmierć przy ojczyźnie miła,  
Ale wszyscy w milczeniu wiecznym pogrążeni,  
Że poety zacnego rymy przebaczeni.

(*Muza*, w. 73-76)

„Przebaczeni rymami” to znaczy zapomnieni, bo nie utrwaleni w poetyckim słowie. Można by rzec, że póki znajdowali się w „historii”, mieli imiona, ale imion tych nikt nie zapamiętał. Poetyckie pamiętanie zaś polega na estetycznej i etycznej kwalifikacji, którą nadaje się ludziom i zdarzeniom przez rekompozycję ich losów na poziomie argumentu. Argument zapisany — to już fabuła.

Postać jako  
mityczne  
*exemplum*

### Trzy poziomy fabuły

Nikt oczywiście nie przypuszcza, że dobra rada, ujęta w hasło „czytajcie Sarbiew-

I Francuz  
może mieć  
rację

skiego!!!” pociąga za sobą radę następną: używajcie terminologii Sarbiewskiego. Owszem, Sarbiewski naprowadza na trop użytecznej do dziś retoryki, ale to nie znaczy, że retorykę odkryliśmy dzięki Sarbiewskiemu.

Oddajmy sprawiedliwość francuskim autorom. Todorov polemizując ze Szklowskim, dla którego to, co po francusku dziś się nazywa *l’histoire*, miało być rzekomo tylko materiałem przedliterackim, dowodzi, że oba aspekty opowiadania — i historia, i wypowiedź — są jak najbardziej literackie. I że tak ten problem pojmowali starożytni, tyle że historię zaliczali do *inventio*, wypowiedź zaś do *dispositio*<sup>27</sup>. Z kolei Roland Barthes, odwołując się do podziału na dwa plany, na *res* i *verba*, twierdzi, że „na swój sposób retoryka wyznaczyła dla wypowiedzi przynajmniej dla planu opisu: *dispositio* i *elocutio*”<sup>28</sup>. Jest tu pewna różnica zdań i niejaki wahania, które by graficznie można tak przedstawić:

$$l'histoire \left. \begin{array}{l} inventio \\ dispositio \\ elocutio \end{array} \right\} le \text{ discours}$$

Istotnie „historia” odnosi się do *inventio*, ale w tym pojęciu się nie wyczerpuje: nie wiadomo, czy do „historii” ma należeć tylko sam materiał (*Stoff*), czy też już jakieś „autorskie” jego uporządkowanie. Inaczej mówiąc, nie jesteśmy pewni, jaki stopień stematyzowania odpowiada „historii”. Z kolei „wypowiedź” jest zawsze wypowiedzią w określonym kodzie, ale nie ogranicza się do warstwy słownej. Jeśli tę samą „historię” można opowiedzieć w innym języku (kodie), np. filmowym, to znaczy, że „wypowiedzi” poszukamy nie tylko na poziomie *elocutio*, lecz także *dispositio*.

Jakaz stąd nauka? A taka, że nie trzeba zbyt ufać

<sup>27</sup> Todorov: *Kategorie...*

<sup>28</sup> R. Barthes: *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. Przeł. W. Błońska. „Pamiętnik Literacki” 1968 z. 4, s. 333.

procederom gramatykopodobnym, a hipotezę gramatykopochodną odrzucić. Przydatność terminów „historia” i „wypowiedź” w badaniach narratologicznych wydaje się wątpliwa, a adaptacja tych pojęć z gramatyki do retoryki daleka od poprawności.

I tak zamiast dowodzić, że „opowiadanie” (*récit*) funkcjonuje na poziomie „historii” i „wypowiedzi”, wolałbym mówić — nie tylko wygodę terminologiczną mając na względzie — że *fabuła* istnieje na trzech poziomach: *inwencji*, *dyspozycji* i *elocucji*. W ten sposób zachowane zostanie znaczenie terminu „fabuła” w polszczyźnie potocznej i krytycznoliterackiej. Ponadto, co ważniejsze, w ten sposób uniknie się zaciemniającego i niezbyt zręcznego podziału fabuły (*récit* — opowiadania) na dwa poziomy, w których z trudem mieszczą się te właściwości fabuły, które nie należą ani do wysłowienia czy jakiegokolwiek innego językowego wyposażenia, ani do niezorganizowanej fazy inwencji. Podział na trzy poziomy pozwala wyodrębnić poziom dyspozycji jako poziom już zorganizowany sposobem autorskim, ale jeszcze nie wyartykułowany. Zresztą dla nazwania braku lub obecności organizacji tekstowej starożytna retoryka miała bardzo trafne terminy: *ordo naturalis* i *ordo artificialis*. Co więcej, stosowała je w tych przypadkach, gdy my mówimy „fabuła — sjużet”, „story — plot”, historia — wypowiedź. *Ordo naturalis* fabuły — to jej przebieg albo autentyczny, albo zmyślny, lecz respektujący maksymalnie prawdopodobieństwo, *ordo artificialis* natomiast — to przebieg uporządkowany wedle znaczącego zamysłu twórcy. *Ordo artificialis* i *ordo naturalis* nie zastępują *partes artis* (czyli: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*), lecz tworzą skrajne punkty osi, wzdłuż której rozkładają się inwencja, dyspozycja i elokucja:

Inwencja —  
dyspozycja —  
elocucja

*ordo naturalis* ..... *ordo artificialis*  
inwencja — dyspozycja — elokucja

Chcę przez to powiedzieć, że w miarę przechodze-

Stopniowy  
wzrost

nia od inwencji do dyspozycji i od dyspozycji do elokucji zwiększa się udział *autorskiej* podmiotowości, wzrasta *tekstowość*, uściśla się *specyfika* danej dyscypliny sztuki. To znaczy, że na poziomie elokucji mamy do czynienia z tekstem, o którym wiadomo, że jest literacki, malarski, filmowy, teatralny..., że jest do pewnego stopnia (maksymalnie) spójny i że jest skutkiem pewnej przyczyny sprawczej.

### „Praca” dyspozycji

Dyspozycja  
kompozycji

Na poziomie dyspozycji zostaje przeprowadzone uporządkowanie tego, co dostarczyła inwencja, dla celu, który spełni elokucja. Część problematyki *sjużetu* i *discours'u* należy właśnie tu, ta część mianowicie, którą zazwyczaj ujmujemy jako problematykę kompozycji. Na poziomie dyspozycji rozważamy takie zabiegi, jak zmiana prostego układu czasowego na układ przemienny (ulubiony przykład z powieścią kryminalną zaczynającą się od końca), zmiana postępowania bohatera ze sposobu przyjętego i oczekiwanego na postępowanie zaskakujące (znany przykład Wygotskiego z *Hamletem*), tu znajduje się narrator, który jeszcze nie zaczął mówić. Ale najciekawsza rola dyspozycji polega na przygotowaniu inwencji do tego, by była wysłowioną (*elocuta*). Ta rola została przeoczona przy podziale opowiadania na dwa tylko aspekty i przy przeciwstawieniu binarnym fabuły *sjużetowi*. Otóż najłatwiej opisywać (i najczęściej się to czyni) komplikacje *sjużetu* (wypowiedzi), przeciwstawione prostocie historii. Tymczasem naturalność historii czyli *ordo naturalis* na poziomie inwencji może być bardziej złożona niż to, co otrzymujemy na poziomie ostatecznie i empirycznie danym, na poziomie elokucji. Rzeczywistość ma charakter *polowy* w przeciwieństwie do języka słownego zbudowanego *linearnie*. Rzeczywistość (dany fragment rzeczywistości) może mieć postać symultaniczną, natomiast język słowny jest

zawsze sukcesywny (jest to szczególny aspekt linearności). Rzeczywistość nie ma „stron”, nie ma przodu, tyłu i boku, język zaś, np. język sztuk ikonicznych, krępowany być może punktem widzenia.

I w tym właśnie rzecz: poziom dyspozycji jest niezbędnym ogniwoem pośredniczącym między fabułą na poziomie inwencji a fabułą na poziomie elokucji, pośredniczącym, porządkującym i wyjaśniającym. Można by rzec, że poziom dyspozycji przysposabia inwencję do wybranej elokucji. Tu zapada decyzja co do wyboru odpowiedniej dyscypliny sztuki, a w niej odpowiedniej konwencji. Poziom inwencji jest bowiem poziomem maksymalnie interdyscyplinarnym.

Ale ta praca dyspozycji nie jest bynajmniej jednokierunkowa. Można by też powiedzieć, że poziom elokucji zdając sobie sprawę z własnych możliwości, ograniczonych i wyznaczonych przez przynależność do zbioru reguł stylistycznych, wybiera właściwą im dyspozycję (jako zbiór reguł gatunkowych), a tym samym nie jest całkowicie swobodny w wyborze inwencji. Oczywiście wzajemne stosunki pomiędzy poziomami fabuły są pochodne wobec kultury „czytania” rzeczywistości i kultury powiadamiania o rzeczywistości.

Pożytek z lektury Sarbiewskiego to w ogóle szerzej —żytek z lektury poetyk renesansowych. Renesansowe poetyki były niekonsekwentne — i to ich zasługa. Niekonsekwentne były w tym, że Arystotelesa chciały pogodzić z Platonem. Arystoteles w *Poetyce* i w *Retoryce* zbudował teorię tekstu, ale była to teoria bezosobowa, jakby pozbawiona wizji twórcy. Platon natomiast nie napisał żadnej poetyki, za to stworzył teorię Poety.

Równoważna koegzystencja Arystotelesa i Platona w krytyce literackiej następnych stuleci bywała zachwiana. Klasycyzm wyciszał Platona, romantyzmu zaś w ogóle nie można sobie wyobrazić bez platońskiej teorii *furor poeticus*.

Niezbędne  
ogniwo  
pośredniczące

Jak pogodzić  
Platona z  
Arystotelesem



Duch  
zgody

A dziś? Dziś powrót do retoryki jest szansą połączenia w myśleniu krytycznym dwu zazwyczaj niezgodliwych postaw: ducha taksonomii i ducha antropologii.