



Łukasz Lipiński\*

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

## *De perfecta poesi* Macieja Kazimierza Sarbiewskiego w perspektywie współczesnych teorii narracji

Narracja jest kategorią, która mniej więcej od lat 60. XX wieku stała się przedmiotem intensywnej debaty teoretycznoliterackiej. W kilka dekad po ukazaniu się *Grammaire du Décaméron* Tzvetana Todorova narracja wzbudziła zainteresowanie rozmaitych dyscyplin humanistyki w takiej mierze, że pod koniec wieku była przedmiotem już nie tylko wiedzy o literaturze, ale między innymi także narratologicznej teorii historiografii, historii literatury czy retoryki literackiej<sup>1</sup>. Trudno więc dziwić się dużemu zainteresowaniu tą kategorią we współczesnym dyskursie nauk humanistycznych<sup>2</sup>. Nadal aktualne są słowa Rolanda Barthes'a, który pisał, że opowiadanie pojawia się w języku artykułowanym (mówionym lub pisanym), w micie, legendzie, bajce, opowieści, noweli, epopei, historii, dramacie i filmie<sup>3</sup>. Funkcja fabulacyjna towarzyszy bowiem ludziom od czasów najdawniejszych<sup>4</sup>. Jak wiadomo, naukę o cechach struktural-

\* e-mail autora: [ukaszlipinski@gmail.com](mailto:ukaszlipinski@gmail.com)

<sup>1</sup> M. Głowiński, *Narratologia dzisiaj i nieco dawniej* [w:] idem, *Monolog wewnętrzny Telimeny i inne szkice*, Kraków 2007, s. 95–100. Prawdopodobnie pionierami nowoczesnych badań nad narracją byli amerykańscy filozofowie historii. Zainteresowanie to początkowo pojawia się jednak nie pod wpływem samej narratologii, lecz właśnie filozofii, głównie dzięki R.G. Colingwoodowi i jego książce *The Idea of History* (1949), ed. J. van der Dussen, New York 2005. Nie można też pominąć monumentalnego dzieła W. Bootha *Rhetoric of Fiction*, London 1983, w którym amerykański literaturoznawca omawia retoryczne aspekty fikcji narracyjnej.

<sup>2</sup> A. Łebkowska, *Narracja*, [w:] *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M.P. Markowski, R. Nycz, Kraków 2012, s. 181–188.

<sup>3</sup> R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, tłum. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 327. Dalsze odesłania do tego artykułu w tekście głównym oznaczone skrótem WA z numerem strony.

<sup>4</sup> E.R. Curtius, *Literatura europejska*, przeł. J. Błoński, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. 2: *Strukturalno-semiotyczne badania literackie. Literaturoznawstwo porównawcze. W kręgu psychologii głębi i mitologii*, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 188 i n.

nych poezji przedstawił Arystoteles, który twórczość epicką rozpatrywał w ścisłym powiązaniu z tragedią, a podstawą tego porównywania były cztery składniki strukturalne: fabuła, charakter, sposób myślenia i język<sup>5</sup>.

Zbliżone do Arystotelesowskich poglądy na temat poezji epickiej i dramatycznej miał Maciej Kazimierz Sarbiewski, autor traktatu *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer*<sup>6</sup>. Zagadnienia podjęte przez Sarbiewskiego rozpatruję w perspektywie współczesnej teorii narracji, głównie narratologii strukturalistycznej. Jej znaczenie dla wiedzy o literaturze zostało już dobrze omówione, przypomnę więc tylko, że prace reprezentatywne dla tego nurtu to tak zwane „manifesty narratologiczne” z lat 60. XX wieku. Ich autorami byli (między innymi) Claude Bremond, Roland Barthes, Tzvetan Todorov i Algirdas Julien Greimas.

W analizie *O poezji doskonałej* wykorzystuję nie tylko prace pionierów współczesnej nauki o opowiadaniu, lecz także studia proponujące spójną (i nowszą) wizję narratologii, jak *Wprowadzenie do teorii narracji* Mieke Bal<sup>7</sup>. Natomiast punktem wyjścia musi stać się zasygnalizowany kontekst Arystotelesowski. Decydował on bowiem o podobnym modelu postrzegania literatury, zarówno jeśli chodzi o twórców poetyk klasycznych, które dały podstawy wiedzy autorowi *O poezji doskonałej*<sup>8</sup>, jak i u nowoczesnych teoretyków literatury, w tym twórców narratologii strukturalistycznej.

Na powinowactwa narratologii z arystotelizmem wskazują analizy Ryszarda Siwka<sup>9</sup>, który wyjaśnia „narratologiczny aspekt” *Poetyki*, a także Pawła Bohuszewicza<sup>10</sup>, gdy określa ją mianem „prototypu gramatyki narracyjnej”. Istnieją poza tym publikacje dotyczące w sposób bezpośredni narratologicznych wątków w traktacie *O poezji doskonałej*. Sztandarowym przykładem pozostaje artykuł Jerzego Ziomek *Sarbiewski jako krytyk Todorova*<sup>11</sup>. Ziomek twierdzi w nim, że pewien aspekt teorii fabuły epickiej został przez Sarbiewskiego sproblematyzowany głębiej, niż stanie się to w rozważaniach Todorova. Mówiąc krótko, Sarbiewski uwzględnił w swojej teorii te aspekty ontologii fabuły, których zabraknie w nowoczesnych studiach narratologicznych. W tej perspektywie dzieło *De perfecta poesi* to źródło wiedzy o poezji tyleż ciekawe i przenikliwe, co z pewnością wyprzedzające ówczesne horyzonty poznawcze.

Ogólne poglądy Sarbiewskiego – czytelnika *Poetyki* Arystotelesa – na temat poezji można przedstawić wymieniając tzw. „przyczyny poezji”. Sarbiewski pisał bowiem, że:

<sup>5</sup> H. Podbielski, *Wstęp tłumacza*, [w:] Arystoteles, *Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 2009, s. 310.

<sup>6</sup> M.K. Sarbiewski, *O poezji doskonałej, czyli Wergiliusz i Homer (De perfecta poesi, sive Vergilius et Homerus)*, tłum. M. Plezia, oprac. S. Skimina, Wrocław 1954. Wszystkie cytaty oraz tłumaczenia z *De perfecta poesi* za tym wydaniem. Dalej jako OP z numerem strony (wg paginacji jednolitej) w tekście głównym.

<sup>7</sup> M. Bal, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, red. tłum. E. Kraskowska, E. Rajewska, Kraków 2012. Dalej jako MB w tekście głównym.

<sup>8</sup> „U Sarbiewskiego arystotelesowska jest głównie koncepcja twórczości „od uniwersaliów do indywidualów”, zob. W. Tarkiewicz, *Estetyka nowożytna*, Wrocław 1967, s. 361.

<sup>9</sup> R. Siwek, *Narratologiczny aspekt „Poetyki” Arystotelesa*, „Litteraria” 1989, s. 5–17.

<sup>10</sup> P. Bohuszewicz, *Poetyka Arystotelesa jako prototyp gramatyki narracyjnej*, [w:] *Więzy tradycji*, red. A. Węgrzyniak, Bielsko-Biała 2005, s. 13.

<sup>11</sup> J. Ziomek, *Sarbiewski jako krytyk Todorova*, „Teksty” 1978, z. 2, s. 5–28.

Causa efficiens poeseos, inventrix est natura ipsa, ut ait Aristoteles, impellens ad imitandum dicendo [...]. Effectrix [...] causa est poeta ipse, instrumentalis vero est habitus, seu ars, cuius ductu praecepta poeseos reducimus ad opus. Causa finalis [...] veritatem rerum [...] tradere. [...] Causa materialis [...] erunt humanae actiones. [...] Causa formalis est ipsa fabula, seu imitatio rerum [omnium] eadem ratione facta.

(OP 11–12)

Przyczyną sprawczą poezji jest, jak twierdzi Arystoteles, sama natura, która skłania do naśladowania w materiale słownym. [...] Przyczyną sprawczą jest sam poeta, a przyczyną nadrzędną umiejętność, czyli sztuka, przy której pomocy zasady poetyki wcielamy w konkretne dzieło. Przyczyną celową [...] udzielanie wskazówek dotyczących prawdy o świecie [...]. Przyczyną materialną [...] będą czynności ludzkie. [...] Przyczyną formalną jest sama fabuła, czyli dokonane w ten sam sposób naśladowanie całej rzeczywistości.

Poeta odpowiednio wprawiony w sztuce naśladowania musi przedstawiać swój przedmiot w sposób jak najbardziej ogólny, a więc powinien pomyśleć najpierw o tym, w jaki sposób (na przykład) Eneasz z poematu Wergiliusza mógł przyплыnąć do Italii i co mogło mu się w danych okolicznościach przydarzyć, lecz nie jako konkretnemu bohaterowi z jednostkowego poematu Wergiliusza, ale jedynie jako „nie-upodmiotowionej” konfiguracji cnót doskonałego przywódcy (por. OP 13). Podczas wyjaśniania kwestii ogólności, Sarbiewski obdarzył poezję wyjątkową właściwością, która „przedstawia raczej to, co jest ogólne, a historia to, co szczegółowe. [...] Poezja zaś sama na mocy własnej natury, jako poezja czyli wytwórczyni, ma na oku [tylko – Ł.L.] to, co ogólne” (*ibidem*). Ponadto, poeta u Sarbiewskiego – identycznie jak u Arystotelesa – winien być raczej twórcą fabuł niż wierszy, jako że zawsze zajmuje się naśladownictwem, a przedmiotem naśladownictwa są czynności (OP 20). Podsumował (za Stagirytą), że „zasadą i jakby duszą poezji jest fabuła”, a zatem „pomysł obejmujący jedną wielką czynność ludzką, zamkniętą w sobie i wewnętrznie powiązaną, z prawdopodobnym zakończeniem” (*ibidem*).

Porządkująco-universalizujące aspiracje wiedzy o poezji były właściwe także XV- i XVI-wiecznym tendencjom odrodzeniowym: ówczesna maksyma brzmiała: „scientia est cognitio certa essentiae rerum per causas”<sup>12</sup> (czyli: „wiedza to dogłębna znajomość istoty rzeczy dzięki zbadaniu ich przyczyn” – tłum. Ł.L.) i pociągała za sobą określone konsekwencje w dziedzinie badań nad poezją. Wiedza o niej była konkretyzacją ideału prawdziwej nauki, przedmiotem musiało być więc to, co ogólne<sup>13</sup>. W tym kontekście nie ma wątpliwości, że Sarbiewski postrzegł przedmiot swoich badań w sposób uniwersalny, a konkretny utwór literacki interesował go jako ogólny wzorzec dla wszystkich utworów danego typu. Przedmiot ów charakteryzowany był przez Sarbiewskiego – co pokażę dalej – przede wszystkim w perspektywie tak zwanej „jedności”, „wielkości” i „zupełności” fabuły oraz poszczególnych aspektów jej „ogólności”.

Przywołam (kontekstowo) współczesną definicję jedności przedmiotu nauki:

<sup>12</sup> E. Sarnowska-Temierusz, *Droga na Parnas. Problemy staropolskiej wiedzy o poezji*, Wrocław 1974, s. 92–95.

<sup>13</sup> *Ibidem*.

Jedność wyodrębnionego przedmiotu polega na tym, że w poszczególnych jego częściach występują takie same – lub bardzo podobne – cechy [...]. O takich częściach mówi się nieraz, że są wszystkie jednorodne, oraz że składający się z nich przedmiot stanowi już przez to samo pewną „jedność”. [...] Jedność przedmiotu może też polegać na tym, że – niezależnie – od tego czy jest on, czy nie jest jednolity – jego wyodrębnione części składowe mają ze sobą określone powiązania (logiczne, przyczynowe, przekazowe, informacyjne, czy inne). Stąd części te [...] są jakby „zrośnięte” ze sobą w pewną zintegrowaną całość<sup>14</sup>.

Nie ma wątpliwości, że Sarbiewski zaaprobowałby taką metodologię, skoro wyodrębnił w *De perfecta poesi* poszczególne stopnie „ogólności” fabuły, a także pouczał czytelnika, iż „drugą zaletą fabuły jest jedność” (OP 156–157), zaś „poeta powinien trzymać się pojęć ogólnych” (OP 27–31). Jaki ma to związek z narratologią strukturalistyczną? Otóż narratologia – gdy rozwija się w paradygmacie generatywno-strukturalnym – poszukuje uniwersalnych i ogólnych warunków produkcji sensu<sup>15</sup>. Ten uniwersalizm w formułowaniu sądów naukowych na temat poezji przypomni stanowisko Sarbiewskiego, który uczył, że zasady przez niego wyłożone „stosują się co prawda przede wszystkim do poezji epickiej, ale zachowują ważność także i dla innych gatunków” (OP 132 i 153). Przypomnijmy sobie słowa Barthes’a, który przekonywał w podobnym tonie, że opowiadanie jako naśladowcze przedstawienie zdarzeń pojawia się w każdym kodzie semiotycznym (WA 327).

### Fabuła epicka, czyli układ działań

W księdze pierwszej Sarbiewski scharakteryzował doskonałą poezję jako taką, która zawiera „doskonale naśladowanie” (OP 19): „Wszelka poezja naśladuje sprawy lub czynności ludzkie. Ten zaś, kto naśladuje, powiada Arystoteles, naśladuje same osoby działające” (OP 18), a „zadaniem epopei [...] jest uczynić swego bohatera doskonałym we wszelkim w ogóle działaniu” (OP 15). Przywołując słowa Sarbiewskiego (cytującego Arystotelesa), że „poeta jest raczej twórcą fabuł niż wierszy, jako że zawsze zajmuje się naśladownictwem, a przedmiotem naśladownictwa są czynności” (OP 20) – bez trudu zauważymy, że nadrzędną kategorią, jaką wykorzystał Sarbiewski podczas definiowania poezji, jest kategoria „działania”. Nie sposób podawać w wątpliwość jej ważkość dla współczesnego dyskursu narratologicznego. Znamienne, iż na początku *Wprowadzenia do teorii narracji* Mieke Bal podkreśla, że większość zagadnień teorii narracji skupia się wokół problematyki działania (Bal 10). Podobnie rzecz miała się w normatywnym systemie Sarbiewskiego, który stwierdził, że przyczyną materialną poezji są „czynności bohaterskie” (OP 25), czyli akcja przedstawiona w fabule. Innymi słowy, nie ma doskonałej poezji (w takim sensie jak rozumiał ją Sarbiewski) bez naśladowczego przedstawienia czynności bohaterskich. Autor *De perfecta poesi* twierdził za Arystotelesem, że „zasadą i jakby duszą poezji jest fabuła”, a rozumiał przez nią nie fikcyjne opowiadanie o bogach czy rodzaj bajki ezopowej,

<sup>14</sup> J. Skarbek, *Scjentyzm a integracja nauki*, [w:] *Trzy nurty. Racjonalizm, antyracjonalizm, scjentyzm*, red. J. Skarbek, Z. Musiał, B. Wolniewicz, Warszawa 2006, s. 217.

<sup>15</sup> M. Głowiński, *Wokół narratologii*, [w:] *Narratologia*, red. idem, Gdańsk 2004, s. 1–10.

lecz „pomysł obejmujący jedną wielką czynność ludzką, zamkniętą w sobie i wewnętrznie powiązaną” (OP 20). W podobny sposób wypowiada się Bal, gdy twierdzi, że „fabuła to układ powiązanych logicznie i chronologicznie wydarzeń, sprowokowanych lub doświadczonych przez aktorów i przedstawionych w określony sposób” (Bal 3). Nie inaczej scharakteryzuje fabułę Ziomek, gdy stwierdzi, że jest ona fikcyjnym umieszczeniem postaci w czasowo-przestrzennym przebiegu zdarzeń jako układzie przedstawionym<sup>16</sup>.

Sarbiewski zauważył różnicę między opowiadaniem jako skonstruowaniem układu zdarzeń a opowiadaniem (właściwie: „opowiedzeniem”) jako czynnością narracyjną (przedstawieniem zdarzeń w określonej formie podawczej). Arystoteles – twierdził jezuicki teoretyk – wymienia bowiem dwa typy naśladowania:

Primus est narrandi aperto sermone alienas actiones et hic epicae [...] proprius est. [...] Secundus modus apud Aristotelem est, cum non narrantur actiones, sed ipsae personae agentes introducuntur et loco poetae suas actiones vel enarrant, vel imitantur [...].

(OP 23)

Pierwszy polega na opowiadaniu bezpośrednim o czyichś czynnościach i ten stanowi domenę epopei [...]. Drugi typ naśladowania polega wedle Arystotelesa na tym, że nie opowiada się o pewnych faktach, ale wprowadza się same działające osoby, które zamiast poety opowiadają o swoich sprawach lub je odtwarzają.

Powyższemu twierdzeniu odpowiadałyby taksonomia *oratio recta* i *oratio obliqua*, która w polskojęzycznej terminologii odpowiada „mowie niezależnej” i „mowie zależnej”. W przypadku *oratio obliqua* mamy do czynienia z sytuacją narracyjną, w której to upodmiotowiony w tekście autor opowiada zdarzenia i przywołuje słowa innych agensów narracji (np. postaci); w drugim przypadku, w *oratio recta*, narrator oddaje głos swoim bohaterom, wprowadzając bezpośrednio ich wypowiedzi w formie monologów lub dialogów, jak w dramacie<sup>17</sup>. W dalszej części artykułu zajmę się aspektami opowiadania naśladowczego, a więc związanymi z *oratio recta*, ponieważ (jak twierdzi Heinrich Lausberg) *oratio recta* właściwa jest fabule epickiej, która swoje istnienie zawdzięcza wszakże strukturom dramatycznym<sup>18</sup>.

Na temat epickiej struktury fabularnej można jednakowoż mówić z kilku różnych punktów widzenia, które wyznaczone zostały przez szereg kryteriów, jakim powinno odpowiadać w pełni poetyckie naśladowanie. Chodzi o całościowość, skończoność i jednolitość fabuły<sup>19</sup>. Sarbiewski omówił te aspekty, używając nieco innych terminów (zupełności, wielkości i jedności), ale pozostaje między nimi odpowiedniość merytoryczna. W pierwszym przypadku (tj. zupełności) możemy mówić o harmonijnym związku części, czyli zdarzeń dramatycznych składają-

<sup>16</sup> J. Ziomek, *Powinowactwa przez fabułę*, [w:] idem, *Powinowactwa literatury*, Warszawa 1980, s. 10.

<sup>17</sup> H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002, s. 593–595.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 593–594. Na temat taksonomii genologicznych w teorii literatury wieków dawnych zob. np. T. Michałowska, *Staropolska teoria genologiczna*, Wrocław 1974, s. 74–106.

<sup>19</sup> B. Owczarek, *Dwa porządki opowiadania*, [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych*, red. Z. Mitosek, Kraków 2004, s. 132.

cych się na fabułę, a zatem o relacji początku, środka i końca<sup>20</sup>. Natomiast skończoność fabuły to nic innego jak odwrócenie początkowej sytuacji egzystencjalnej bohatera w układzie czasoprzestrzennym świata przedstawionego, zgodnie zresztą z formułą semiotyczną, w myśl której „opowiadać – to z góry zakładać istnienie struktury zdarzeniowej. Zdarzeniem w tekście [...] jest przeniesienie postaci przez granicę pola semantycznego”<sup>21</sup>. Z kolei jednolitość fabuły wiąże się z jednością tematyczną przedmiotu, który jest naśladowany w danej historii, a zatem z jednolitością wątku epickiego<sup>22</sup>. Istnieje jeszcze jeden ważny aspekt fabuły, który Sarbiewski nazywał ogólnością. W pierwszej kolejności zajmę się nim bliżej w perspektywie współczesnych teorii narracji, a następnie przejdę do analizy pojęć *historia*, *argumentum* i *fabula*.

Na początku księgi drugiej, zatytułowanej *Inwencja i kompozycja epicka*, Sarbiewski pisał, że fabułą poematu jest „jedna jakaś zamknięta w sobie czynność bohatera, a to znaczy – złożona z kilku powiązanych ze sobą czynności” (OP 27). Na tym właśnie polega kryterium całościowości, które u Sarbiewskiego nazwane zostało „zupełnością” fabuły: „zupełność zatem polega [...] na istnieniu wszystkich części, jak i na wzajemnym ich powiązaniu” (OP 171). Powyższe twierdzenia oddają istotę tego, co we współczesnej nauce nazywane jest ontologią relacjonistyczną, przede wszystkim w odniesieniu do strukturalistycznej nauki o opowiadaniu. Taki sposób rozumienia fabuły epickiej już na pierwszy rzut oka przypomina narratologiczną definicję fabuły jako struktury, ponieważ według narratologii jest ona „całością składającą się z funkcji, a zatem z bytów, które swoje istnienie zawdzięczają innym bytom”<sup>23</sup>. Zrelatywizowanie elementów struktury fabuły sprawia, że według Sarbiewskiego całość (czyli „wielka czynność bohatera”) ma wyznaczone granice, „jest zamknięta w sobie” (OP 27–28).

Kryterium zupełności fabuły wiąże się zarazem z jednością. W księdze piątej *De perfecta poesi* czytamy, że „drugie kryterium [jedności fabuły – Ł.L.] polega na tym, aby poszczególne elementy treści tak wiązały się w jedną całość, że skoro jeden z nich się pojawi, z konieczności lub wedle wszelkiego prawdopodobieństwa pojawi się także drugi”; „to bowiem, co można dodać lub usunąć nie naruszając całości, nie jest też jej częścią” (OP 157 i n.). Twierdzenia dotyczące wewnętrznego sprzężenia elementów fabuły, będącej zdaniem Sarbiewskiego pierwszą przyczyną formalną doskonałej poezji, okazują się zaskakująco podobne do jednej z myśli Jeana Piageta. Jak pisze autor *Strukturalizmu*:

Przy zwróceniu uwagi na cechy pozytywne idei struktury spotyka się dwa co najmniej aspekty wspólne wszystkim strukturalizmom, a więc [...] jakiś ideał – czy też potrzebę – wewnętrznej racjonalności zawarty w postulowanej tezie, że struktura jest samowystarczalna i nie trzeba przy jej ujmowaniu wprowadzać jakichkolwiek elementów obcych jej naturze. [...] Właściwy strukturotom charakter całości jest oczywisty sam przez się, bo jedyna opozycja, co do której zgodni są wszyscy strukturaliści [...], przeciwstawia struktury skupiskom, czyli złożeniom, powstałym z elementów niezależnych od całości<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 133.

<sup>21</sup> M. Schmeling, *Opowiadanie o konfrontacji: Inny w narracji współczesnej*, [w:] *Opowiadanie w perspektywie badań porównawczych...*, s. 16.

<sup>22</sup> B. Owczarek, *Dwa porządki opowiadania...*, s. 133.

<sup>23</sup> P. Bohuszewicz, *Gramatyka romansu. Polski romans barokowy w perspektywie narratologicznej*, Toruń 2009, s. 12.

<sup>24</sup> J. Piaget, *Strukturalizm*, tłum. S. Cichowicz, Warszawa 1972, s. 32–36.

Podobne założenia metodologiczne można wskazać u jednego z twórców narratologii francuskiej – Rolanda Barthes’a, autora eseju *Działalność strukturalistyczna*:

Działalność strukturalistyczna obejmuje dwie typowe operacje: najpierw tniemy, potem – porządkujemy. Pociąg pierwszy przedmiot, ten dany działaniu naśladowczemu, to znaleźć w nim ruchome fragmenty, których sytuacja dyferencjalna rodzi pewien sens; fragment sam w sobie nie ma sensu, charakteryzuje się jednak tym, że najmniejsza zmiana wprowadzona w jego położenie powoduje zmianę całości<sup>25</sup>.

W zgodzie z kryterium jedności fabuła była rozpatrywana jako całość, składająca się z części, gdzie zmiana pozycji jednego elementu wpływa na przekształcenie całej struktury. Definicje przedstawione przez Sarbiewskiego i Barthes’a mogą jawić się jako analogiczne względem twierdzenia Claude’a Lévi-Straussa, który w *Antropologii strukturalnej* tłumaczy, że struktura to układ elementów połączonych ze sobą w taki sposób, iż zmiana wartości jednego z nich lub zmiana sposobu powiązania z innym elementem wywołuje proces, który z kolei wpływa na zmianę relacji wszystkich elementów tego zbioru, a w rezultacie przekształca całą strukturę<sup>26</sup>.

### Zupełność fabuły, czyli „poczęcie i poród”<sup>27</sup>

Przejdźmy do problematyki elementów stanowiących o tak zwanej zupełności fabuły, a mianowicie do wyjaśnienia pojęć „poczęcia” i „porodu”, ponieważ ich znaczenia stanowią o wyraźnym podobieństwie między teorią Sarbiewskiego a teorią struktur narracyjnych. Twierdzenie o zupełności jest oczywiście adaptacją Arystotelesowskiej zasady rozciągłości akcji, gdzie poszczególne zdarzenia dramatyczne możemy rozumieć jako elementy podstawowego modelu fabuły, tj. *protasis, epejsodion i eksodos*<sup>28</sup>. Sarbiewski zwerbalizował w *De perfecta poesi* następującą uwagę:

Video ergo alias esse partes in fabula, quae sint respectu consequentium partium quasi conceptus, alias autem, quae sint respectu praecedentium quasi partus. [...] Clarius loquar: Illae partes sunt conceptus, quae semen suscipiunt, sed occultum quodammodo, consequentium partium fabulae, quod semen occultum sit et non appareat lectori [...] Si enim de totali integritate totius fabulae loquamur, principium, seu prima pars fabulae, erit dumtaxat conceptus, sed non partus. [...] Media autem pars tota est partus quidem respectu principii, sed est conceptus respectu ultimati eventus. [...] Integritas ergo consistit formaliter et in magnitudine, seu partium omnium sufficientia, et insuper in illarum connexione. (OP 170–171)

Stwierdzam zatem, że są w fabule takie części, które ze względu na następujące po nich są jak gdyby poczęciem, a inne takie, które ze względu na następujące po nich są jak gdyby porodem. [...] Powiem jaśniej: te elementy są poczęciem, które zawierają nasienie dalszych elementów fabuły, ale jeszcze uta-

<sup>25</sup> R. Barthes, *Działalność strukturalistyczna*, tłum. A. Tatarkiewicz, [w:] idem, *Mit i znak. Eseje*, red. J. Błoński, Warszawa 1970, s. 277.

<sup>26</sup> C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna*, tłum. K. Pomian, Warszawa 1970, s. 368.

<sup>27</sup> Analogia została dostrzeżona przez Pawła Bohuszewicza w książce *Gramatyka romansu...*, s. 10–11.

<sup>28</sup> H. Lausberg, *Retoryka literacka...*, s. 601.



jone, i nasienie to ma być niedostrzegalne i tajemnicze dla czytelnika. [...] Jeśli bowiem bierzemy pod uwagę całkowitą zupełność całej fabuły, to oczywiście jej początek, czyli pierwszy element, będzie początkiem, ale nie porodem. [...] Z kolei środkowa część fabuły jest cała porodem ze względu na początek, ale jest początkiem ze względu na wynik ostateczny. [...] Zupełność polega formalnie zarówno na wielkości, tzn. na istnieniu wszystkich części, jak i na wzajemnym ich powiązaniu.

Zanim przejdziemy do wyjaśnienia znaczenia powyższego cytatu, przywołajmy słowa Barthes'a ze *Wstępu do analizy strukturalnej opowiadań*:

Od formalistów rosyjskich począwszy przyjmuje się za jednostkę każdy segment historii stanowiący człon jakiejś korelacji. Duszą każdej funkcji jest [...] jej załączek, to co pozwala jej zapłodnić opowiadanie składnikiem dojrzewającym później na tym samym lub – gdzie indziej – na innym poziomie. [...] Dla powstania funkcji kardynalnej wystarczy, by działanie, do jakiej się odnosi, otwierało (podtrzymywało lub zamykało) alternatywę wpływającą na dalszy ciąg historii, słowem, by rodziło lub rozstrzygało jakąś niepewność.

(WA 334–338)

Sarbiewski stwierdził, że fabuła epicka zawiera takie elementy, które można podzielić na „pierwotne” i „wtórne”. Pierwotnym składnikiem fabuły będzie zatem taki element, który nie wymaga członu poprzedzającego. Pierwszy element struktury narracyjnej, jako pierwotna czynność możliwa (i otwierająca sekwencję), jest jednostką funkcjonalną, a zatem takim składnikiem w ciągu syntaktycznym akcji, który powoduje konieczne pojawienie się elementu następnego, będącego jednocześnie w sposób wtórny porodem i zarówno na sposób pierwotny przyczyną pojawienia się ostatniego (trzeciego), zamykającego syntagmę opowiadania. Barthes wyjaśnia to, twierdząc, że sekwencja jest logicznym następstwem rdzeni powiązanych ze sobą wzajemną zależnością:

Sekwencja rozpoczyna się, gdy jeden z członów nie ma odpowiedniego poprzednika, kończy się, gdy inny nie ma następnika. Sięgnijmy po błahy przykład: zamówić danie, otrzymać je, spożyć [...] – te różne funkcje stanowią zamkniętą sekwencję; nie można bowiem wyprzedzić czymś zamówienia lub znaleźć następnika zapłaty, nie wychodząc ze spójnej całości „spożywania posiłku”.

(WA 343)

W drugiej części przywołanego powyżej cytatu Sarbiewski pisał, że „te elementy są początkiem, które zawierają nasienie dalszych elementów fabuły, ale jeszcze utajone, i nasienie to ma być niedostrzegalne i tajemnicze dla czytelnika” (OP 170). Podobnie powie Barthes, dowodząc, że „dla powstania funkcji kardynalnej wystarczy, by działanie [...] rodziło lub rozstrzygało jakąś niepewność” (WA 338). Problem „zasiania” tego „ziarna niepewności” w strukturze zdarzeń wyjaśnił Sarbiewski w księdze *O środkach koniecznych do tego, by zainteresować czytelnika*. Uznał, że „dobrze jest, jeśli poeta niekiedy z góry jakieś wydarzenie pokrótce zapowie. [...] Takie zaś motywy wzmacniają prawdopodobieństwo przyszłych wypadków [...]. Posiadają one bowiem pewien związek z przyszłym wynikiem i z istoty swojej odnoszą się do niego” (OP 217). Barthes we *Wstępie do analizy strukturalnej*... dostrzega ten sam problem, pisząc:



[...] człony kilku sekwencji mogą wchodzić jedne w drugie. Jedna sekwencja nie jest zakończona, a już pojawia się początek nowej; sekwencje przemieszczają się kontrapunktująco; struktura funkcji opowiadania jest podobna do struktury fugi: dzięki temu opowiadanie jest zarazem zwarte i ma oddech. (WA 344)

Podobieństwo tych dwu twierdzeń jest oczywiste, Sarbiewski w *De perfecta poesi* przedstawił zagadnienie, które można nazwać „zapowiedzią wątku” czy po prostu uchYLENIEM czytelnikowi rąbka tajemnicy dalszego rozwoju akcji, zawierającej przewyciężanie licznych przeszkód.

Sarbiewski sądził, że „czynność bohatera z natury rzeczy musi być trudna”, istnieją zatem czynności wspierające albo utrudniające jej realizację (OP 46). W *Kombinacjach syntaktycznych między funkcjami a sekwencjami narracyjnymi* Claude Bremond stwierdzi podobnie, gdy napisze, że „proces, aby osiągnąć cel, musi włączyć w siebie inny proces, który służy mu za środek do realizacji”<sup>29</sup>. To przecież nic innego, jak współczesne wyjaśnienie problemu możliwości działań bohatera, o których rozprawił Sarbiewski. Przyjrzyjmy się bliżej temu zagadnieniu.

Bremond pisze, że dla narratologii „jednostką podstawową, atomem narracyjnym, pozostaje [...] funkcja, zastosowana [...] do działań i zdarzeń, które zgrupowane w sekwencje, kształtują opowiadanie. Funkcjami są np.: Niebezpieczeństwo i Obrona”<sup>30</sup>. Pierwsza faza sekwencji wydarzeń jest zwykle postawieniem bohatera w stanie, by tak się wyrazić, trudności egzystencjalnej, a trzecia wynikiem jej przewyciężenia. Między np. Niebezpieczeństwem i Obroną stoi człon środkowy, który odnosi się właśnie do prób tego przewyciężenia (albo ich zaniechania) np. w postaci funkcji Agresja (Obrona albo Uległość). Ową konieczność kombinatorycznego zrelatywizowania czynności „możliwych” zauważył już Sarbiewski, gdy twierdził, że

Modus porro horum omnium possibilium colligendorum duplex dumtaxat esse potest. I. Speculationis, si nimirum ipsi nobiscum diligenter contemplemur, quid vel heros, vel eius socii, vel adversarii, in tali loco, tali tempore talique de causa praestare potuerint, quid etiam natura ipsa permiserit et causae universales inferiores [...].

(OP 35)

Te wszystkie możliwości wyszukiwać można w dwojaki sposób: 1. Drogą kombinacji, zastanawiając się uważnie, co sam bohater lub też jego towarzysze względnie przeciwnicy mogli zdziałać w danym miejscu, w danym czasie i z danego powodu, na co mogła pozwolić sama natura i ogólne przyczyny niższego rzędu [...].

A teraz przyjrzyjmy się podobnej myśli Bremonda:

Powiązanie funkcji w sekwencji elementarnej, następnie sekwencji elementarnych w sekwencji złożonej jest [...] swobodne (ponieważ narrator musi w każdej chwili wybierać dalszy ciąg opowiadania)

<sup>29</sup> C. Bremond, *Kombinacje syntaktyczne między funkcjami a sekwencjami narracyjnymi*, przeł. W. Kwiatkowski, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 3, s. 287.

<sup>30</sup> *Ibidem*, s. 285.

i kontrolowane (ponieważ narrator po każdej opcji może wybierać tylko między dwoma [...] przeciwnymi członami jakiejś alternatywy)<sup>31</sup>.

Najbardziej interesujące w ostatnim cytacie Sarbiewskiego jest to, że mowa w nim o podobnej metodzie grupowania czynności prawdopodobnych w sekwencje, gdzie każda czynność w sekwencji pozostawia swobodę wyboru jej realizacji. Sarbiewski w księdze piątej omawia dokładnie ten problem w związku z aspektem „wielkości” fabuły:

Magis adhuc particulariter cap. 5. illuminat hanc magnitudinem docetque terminum huius magnitudinis esse ipsum eventum fabulae ibique desinere debere poetam, ubi ad commodam fortunam ex incommoda sive ex commoda ad incommodam perpetua serie mutata fuerit. Indifferens autem est hoc praeceptum de tragoedia et epopoeia; epopoeiae enim terminus est v.g., cum post tot calamitates et dubia bella Aeneas occidit Turnum, hoc enim ipso ex incommoda fortuna ad commodam iam venit. (OP 168)

Jeszcze dokładniej objaśnia tę wielkość [Arystoteles – Ł.L.] w rozdz. 5., gdzie wyklada, że kres tej wielkości kładzie sam rozwój akcji i że poeta tam powinien odłożyć pióro, gdzie w obrębie kolejnych zdarzeń los odmienia się z niepomysłnego w pomyślny lub z pomyślnego w niepomysłny. Zasada ta stosuje się bez różnicy do tragedii i do epepei; koniec epepei bowiem przypada np. tam, gdzie po tylu klęskach i walkach o niepewnym wyniku Eneas zabija Turnusa, ponieważ to właśnie niepomysłny los odmienia się w pomyślny.

Przeczytajmy następnie definicję opowiadania, której autorem będzie Bremond. Dostrzegamy tutaj duże podobieństwo w wcześniejszym twierdzeniu Sarbiewskiego na temat „wielkości” fabuły:

Opowiadanie oparte jest na zmieniającym się kolejno układzie dwu faz: poprawy losu i degradacji, których cykl może się przedłużać w nieskończoność [...]. Fazy mogą być oczywiście odwracalne; wywyższenie jednej postaci odpowiada bowiem degradacji drugiej i *vice versa*<sup>32</sup>.

Nietrudno spostrzec, że zarówno Sarbiewski (wyjaśniający kwestię wielkości i zupełności fabuły), jak i Bremond (opisujący to, na czym polega struktura opowiadania), mówią o tym samym zagadnieniu. Według jednego i drugiego strukturalna wielkość fabuły wymaga minimum konstrukcyjnego, które sprowadza się do przemiany losu bohatera po uprzednich próbach tej przemiany, co daje konstrukcję podstawową złożoną z trzech elementów. Ten schemat dotyczy zarówno epepei, jak i tragedii, a także komedii w wariacie odwrotnym, czyli przemiany losu bohatera z niepomysłnego w pomyślny. Epepeję współtworzą te same struktury. Sarbiewski twierdził za Stagirytą, że „Różni się [...] utwór epiczny od tragicznego długością»; [Arystoteles – Ł.L.] wyklada nawet, że w jednej epepei zawiera się kilka tragedii” (OP 168).

W *Kombinacjach syntaktycznych* Bremond napisze, że „pierwsza grupa trzech funkcji tworzy to, co będziemy nazywać sekwencją elementarną. Ta triada jest odpowiednikiem trzech faz nie-

<sup>31</sup> *Ibidem*, s. 290.

<sup>32</sup> C. Bremond, *Kombinacje syntaktyczne między funkcjami...*, s. 288.

uniknionych w każdym procesie, który musi posiadać początek, środek i koniec”<sup>33</sup>. Wystarczy przypomnieć przywołane powyżej słowa Bremonda, że „opowiadanie oparte jest na zmieniającym się kolejno układzie dwu faz [...], których cykl może się przedłużać w nieskończoność”, a od razu przychodzi na myśl twierdzenie Sarbiewskiego, który uważał, że „wynik nie musi być absolutnym kresem wszystkiego, ale kresem w tym sensie, że kończy to wszystko, co poprzednio było treścią fabuły” (*ibidem*). Zrozumiałe jest zatem to, iż zarówno dla Arystotelesa, Sarbiewskiego, jak i Bremonda podstawowym cyklem rozwoju akcji jest struktura triadyczna. Przyjawszy powyższą optykę, nie trzeba dalej przekonywać, że Bremond poniekąd tylko powtórzy to, co kilka wieków przed nim za Arystotelesem wyjaśnił Sarbiewski. Tym bardziej znaczący to fenomen, że teorie Sarbiewskiego i narratologów wyrastają, jak się przyjmuje, z dwóch różnych dziedzin wiedzy – *De perfecta poesi* z tradycji retorycznej, a narratologia z filozoficznej i językoznawczej. Mimo wszystko możemy mówić o pewnej tożsamości tych dyskursów. Różnice natomiast uwidaczniają się wówczas, gdy dostrzeżemy, że traktat Sarbiewskiego miał charakter przede wszystkim praktycznych zaleceń, natomiast dzieła narratologów zawierają opisy odnoszące się do „istoty” opowieści.

### **Historia, argumentum, fabula wobec teorii poziomów strukturalnych opowiadania**

Rozpatrując relacje między traktatem *De perfecta poesi* Sarbiewskiego a współczesnymi teoriami narracji należy powiedzieć, że arystotelesowskie pojęcie *mythos* odpowiadało u Sarbiewskiego pojęciu fabuły zarówno w porządku horyzontalnym, jak i wertykalnym. W pierwszej perspektywie fabuła posiadała zaletę zupełności, a więc składała się z dwóch wynikających z siebie zdarzeń dramatycznych (i jednego zdarzenia, którego nie poprzedza żadne inne zdarzenie). Zupełność jest możliwa wszakże tylko dzięki zachowaniu zasady jedności, czyli adekwatności tematycznej (tzn. naśladowaniu czynności wokół jednego bohatera) (OP 156), a także dzięki wielkości, a zatem wymogowi przekształcenia jego losu z nieszczęścia w szczęście (albo odwrotnie), co musi zostać poprzedzone perypetią albo rozpoznaniem („odwróceniem losu bohatera”) (OP 168). Można więc mówić o fabule w porządku następstwa liniowego, co Sarbiewski ujął w formule „jednej, wielkiej – a zatem złożonej z mniejszych czynności – wewnętrznie powiązanej działalności bohatera” (OP 27). W tej perspektywie możemy uznać intrygę za liniowo uporządkowany układ zdarzeń<sup>34</sup>, gdzie porównanie do poczęcia i porodu dobrze wyjaśnia funkcjonowanie tego racjonalnego układu.

Istnieje wszakże alternatywny porządek rozpatrywania wątku epickiego przez autora *De perfecta poesi*, który tym razem jest porządkiem poziomów ogólności, czy też „stopni kompletności” – mówiąc słowami Lausberga, odnoszącymi się do *Poetyki* Arystotelesa<sup>35</sup>. Sarbiewski odnotował zresztą rzecz tutaj znamioną, że epizod to także tyle, co „oddalenie się, wyjście poza

<sup>33</sup> *Ibidem*, s. 285.

<sup>34</sup> P. Ricoeur, *Czas i opowieść*, t.1: *Intryga i historyczna opowieść*, tłum. M. Frankiewicz, Kraków 2008, s. 55, 66.

<sup>35</sup> H. Lausberg, *Retoryka literacka...*, s. 591.

coś, a że każda rzecz ma wiele stron, możemy więc wychodzić poza nią pod wieloma względami” (OP 162).

Oprócz definicji fabuły jako linearnego i wewnętrznie powiązanego układu wprowadził Sarbiewski starożytny podział narracji epickiej na stopnie ogólności, czyli *historia*, *argumentum* i *fabula*. Koncepcję tę znajdujemy już u Arystotelesa, a gruntownie rozwinięta została ona w anonimowym traktacie *Rhetorica ad Herennium*, jak i (między innymi) przez Marka Tulliusza Cyncera w *De inventione*<sup>36</sup>. Trzeba podkreślić, że *argumentum* w interesującym nas znaczeniu nie może być rozumiane jako „argument w sporze”, lecz jako stopień nasycenia ogólnością elementów świata przedstawionego w utworze literackim. Aby uchwycić istotę tego zjawiska i jego analogie w poszczególnych podziałach narratologiczno-strukturalnych, musimy najpierw przywołać definicje terminów *historia*, *argumentum* i *fabula*, które sformułował Sarbiewski:

Collige haec tria differre omnino essentialiter: historiam, argumentum et fabulam epicae poeseos. Historia enim est res, prout gesta fuit, cum certis circumstantiis et nominibus, prout apud aliquem historicorum reperitur. Argumentum epicum, seu proprium obiectum epicae, est historia vel res, prout geri potuit vel prout verisimiliter gesta est. Prout ergo historia est particularis per se, ita argumentum est universale per se. Fabula vero est tertia quaedam historia ex utroque conflata, hoc est ex illo universali argumento iuxta libitum et iudicium poetae tamquam hypothesis ex thesi subsumpta. Uno verbo, historia est: Ulixes navigat. Argumentum est: Vir vel heros navigat. Fabula est: Ulixes tamquam heros navigat. Fabula ergo, ut vides, corrigit quodammodo defectum naturalem historiae arte ipsa poeseos [...].

(OP 30)

Pamiętać należy, że następujące trzy pojęcia różnią się zasadniczo swoją istotą: wątek historyczny, wątek epicki i treść poematu epickiego. Wątek historyczny jest to konkretny przebieg wypadków wraz z określonymi okolicznościami i nazwiskami, tak jak znaleźć go można u jakiegoś historyka. Wątkiem epickim, czyli właściwym przedmiotem epiki, jest historyczny lub dowolny bieg wypadków, tak jak mógł się odbyć lub jak prawdopodobnie się odbył. O ile więc wątek historyczny jest w istocie swej szczegółowy, o tyle wątek epicki jest z istoty ogólny. Treść poematu zaś jest to niejako trzeci wątek historyczny, powstały z obu poprzednich, tj. z owego ogólnego wątku, wedle woli i uznania poety, tak jak twierdzenie szczegółowe z ogólnego. Jednym słowem, wątek historyczny wygląda tak: Ulisses żegluj. Wątek epicki tak: Mąż pewien lub bohater żegluj. Treść poematu tak: Ulisses pojęty jako bohater żegluj. Treść poematu zatem, jak stąd widać, poprawia w pewnym stopniu naturalne braki wątku historycznego właśnie dzięki sztuce poetyckiej [...].

Definicja odmian (czy też „wariantów”) narracji, która obecna jest u jezuickiego teoretyka poezji, sięga – jak wspomniałem – przynajmniej czasów powstania *Rhetorica ad Herennium*<sup>37</sup>. Zdaniem Ziomek wykładnia Sarbiewskiego była jednak nowatorska i na tle pierwowzoru bar-

<sup>36</sup> Zob. J. Ziomek, *Retoryka opisowa*, Wrocław 1990, s. 83. Gdy wymaga tego podział akapitów, stosuję przypisy do książki Ziomek w tekście głównym w postaci skrótu RO wraz z numerem strony. Zob. też: M. Tullius Cicero, *O inwencji retorycznej*, tłum. K. Ekes, wstępem i przypisami opatrzył B. Awianowicz, Warszawa 2013, s. 59 (l. 1, c. 19).

<sup>37</sup> Odsyłam Czytelnika do źródeł, w których pierwotnie pojawia się wykładnia pojęć *historia*, *argumentum* i *fabula*. Zob. przede wszystkim: *Ad C. Herennium de ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*, ed. and tr. H. Caplan, Cambridge 1954, s. 22–24 (l. 1, c. 13) oraz M. Tullius Cicero, *O inwencji retorycznej...*, s. 58–59 (l. 1, c. 19).

dziej systematyczna i dokładna (RO 86). Zakładał on prawdziwość konkretnej postaci i przygód Ulissesa, zgodnie z tymi komentarzami, które w mitach dopatrywały się wydarzeń autentycznych; *argumentem* natomiast zdefiniował jako ogólny przebieg zdarzeń, czyli prawdopodobny schemat działań o uniwersalnym zastosowaniu; z kolei *fabula* – pisze Ziomek – czyni u Sarbiewskiego z *historii* i *argumentum* dzieło poetyckie przede wszystkim dzięki temu, że historii odbiera „roszczenia” do prawdziwości (zawiesza asertoryczność), natomiast z *argumentum* czerpie prawdopodobieństwo (RO 86). Jeśli *argumentum* z natury rzeczy mówi o tym, co ogólne i prawdopodobne, to *historia* o tym, co jednostkowe i prawdziwe; z kolei *fabula* jest czymś w rodzaju „mediatora” (pośrednicząc między pozostałymi dwoma odmianami narracji).

W cytowanym już artykule Ziomek *Sarbiewski jako krytyk Todorova* czytamy, że autor *De perfecta poesi* widzi w gatunku opowiadającym (a więc w epepei) „trzy plany ułożone w ten sposób, że każdy kolejny ogarnia poprzedni”:

Historia jest czymś, co się zdarzyło naprawdę lub mogło zdarzyć [...]. Argumentem jest uporządkowanie historii wedle reguł sztuki. Historia poprawiona na poziomie argumentu otrzymuje kształt gotowy, komunikowany przez autora czytelnikowi i zwany „fabułą”<sup>38</sup>.

Jest zatem *fabula* połączeniem tego, co ogólne, i tego, co szczegółowe. Lausberg w ten sposób pisze na temat stopni kompletności *mimesis*:

Rzeczywistość danego otoczenia można zobrazować na dwóch stopniach ogólności: albo ze ścisłą kompletnością, która kopiuje każdy detal, całkowicie zgodnie z samą rzeczywistością, albo z ogarniającą w skrócie, a jednocześnie uwydatniającą ogólnością, w której detal nie jest niezbędny do opisu rzeczywistości, ale pozostaje raczej funkcją ogólności<sup>39</sup>.

W *argumentum*, czyli na „ogólnym poziomie kompletności”, nie rozpatrujemy postaci Ulissesa jako bohatera z konkretnymi cechami charakterologicznymi, które określałyby jego indywidualizm, lecz odwrotnie: bohatera i zdarzenia przedstawia się w sposób schematyczny, uniwersalny i niemalże stereotypowy, ponieważ (jak twierdził Sarbiewski) „poeta musi przedmiot swój traktować jak najbardziej ogólnie” (OP 13). „Poeta nie pisze o Eneaszku jako o Eneaszku, jakby pisał mówca czy historyk, lecz pisze o Eneaszku jako o bohaterze, czyli jakimś doskonałym człowieku” (OP 29). Pozostawanie na poziomie ogólności *argumentum* stanowi podstawowy cel twórczości epickiej, decydując tym samym o jej doskonałości, która polega na przestrzeganiu zasady prawdopodobieństwa. To dlatego najbardziej poważani twórcy poezji – pisze Ziomek – zaczynają swoje poematy nie od jednostkowego poziomu *historia*, lecz od ogólnego poziomu *argumentum*, nie wymieniwszy bohatera z imienia, lecz przedstawiwszy go ze względu na pełnioną funkcję w przebiegu zdarzeń<sup>40</sup>.

Poeta wprawiony w sztuce naśladowczej – pisał Sarbiewski – powinien bowiem uwolnić wątek historyczny od szczegółowych okoliczności, wchodząc z poetyckim słowem na ogólny po-

<sup>38</sup> J. Ziomek, *Sarbiewski jako krytyk Todorova...*, s. 22–23.

<sup>39</sup> H. Lausberg, *Retoryka literacka...*, s. 591.

<sup>40</sup> J. Ziomek, *Sarbiewski jako krytyk Todorova...*, s. 23.

ziom *argumentum*. Arystoteles uczył bowiem, że poeta musi „uwolnić fakt historyczny od okoliczności określających go i wiążących z takimi, a nie innymi osobami, przyczynami i skutkami pośrednimi” (OP 28):

[...] hoc autem aliter fieri non posse, nisi prius individuales circumstantiae ab historia demantur et nisi v.g. actiones Ulixis non ut Ulixis, sed ut herois cuiusdam perpendantur constituaturque primum universalis thesis [...].

(OP 28–29)

Temu zaś żądaniu stać się może zadość jedynie wówczas, jeśli najpierw usunie się z tradycyjnego wątku indywidualne okoliczności i jeśli np. postępowanie Ulissesa weźmie się pod uwagę nie jako Ulissesowe, lecz jako postępowanie jakiegoś znakomitego bohatera i skonstruuje się najpierw ogólną formułę [...].

Owa „ogólna formuła” jest tutaj wyraźnym pogłosem tradycji Arystotelesa. W *Poetyce* pisał on, że „[...] poeta powinien najpierw przedstawić ogólny zarys fabuły, a dopiero nadać postaciom imiona i przejść do wprowadzania epizodów [...]”<sup>41</sup>. *Argumentum* polega więc na tym, iż – poprzez odpowiedni poziom ogólności przedstawianych w nim zdarzeń – fabuła zyskuje uniwersalną kwalifikację estetyczną i etyczną<sup>42</sup>.

Współczesna teoria narracji wypracowała podobny podział struktury dzieła literackiego, wprowadzając dwa aspekty „opowiadania” (*récit*): *l’histoire* i *le discours*, a zatem „historię” i „wypowiedź”:

Na poziomie najbardziej ogólnym dzieło literackie ma dwa aspekty: jest równocześnie historią i wypowiedzią [*Histoire et discours*]. Jest historią w tym znaczeniu, że przywołuje pewną rzeczywistość, wypadki, jakie ponoć się zdarzyły [...]. Dzieło jest jednak równocześnie wypowiedzią: istnieje bowiem narrator relacjonujący historię [...]. Na tym poziomie nie liczą się już zrelacjonowane zdarzenia, lecz sposób, w jaki podaje je nam narrator. [...] Oba te aspekty, historia i wypowiedź, są w równej mierze literackie [...]. Retoryka klasyczna zajmowała się obydwojma: historia należała do *inventio*, wypowiedź – do *dispositio*<sup>43</sup>.

Jeżeli zatem *l’histoire* obejmuje logikę działań, czyli coś, co bez wątplenia jest ogólne, to w podziale Sarbiewskiego *historia* Todorova zajęłaby miejsce *argumentum*, natomiast narratologiczny *le discours* odpowiadałby terminowi *historia* i po części terminowi *fabula* u Sarbiewskiego, który z kolei u Todorova wystąpi pod ogólną nazwą *récit*.

Próbę połączenia systemu retorycznego z taksonomią narratologiczną podjął Ziomek w przywoływanym artykule *Sarbiewski jako krytyk Todorova*. Interpretacja Ziomek opiera się na zestrzajaniu terminów *l’histoire* i *le discours* z retorycznymi *partes artis*, czyli z inwencją, dyspozycją i elokucją:

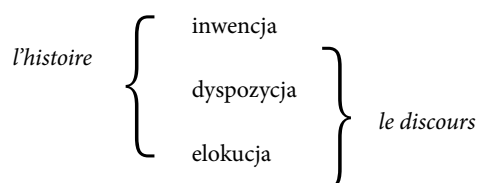
<sup>41</sup> Arystoteles, *Poetyka*..., s. 345.

<sup>42</sup> J. Ziomek, *Sarbiewski jako krytyk Todorova*..., s. 23.

<sup>43</sup> T. Todorov, *Kategorie opowiadania literackiego*, przeł. W. Błońska, „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4, s. 295.

Tego właśnie dotyczyły zgłoszone wyżej wątpliwości. Bo jeśli opowiadanie ma dwa aspekty, obojętnie jak je nazwiemy, *story* i *plot*, *histoire* i *discours*, czy „fabuła” i „sjużet”, to albo podział taki nie liczy się z faktem, że myśl uporządkowana musi być wyartykułowana, albo prowadzi do niejasnego podziału kompetencji w zakresie fabuły i w zakresie sjużetu<sup>44</sup>.

Ziomek w następujący sposób przedstawia pomysł na adaptację koncepcji narratologicznej do pojęć retorycznych, proponując podział fabuły na trzech poziomach (inwencji, dyspozycji i elokucji):



Zamiast dowodzić, że „opowiadanie” (*récit*) funkcjonuje na poziomie „historii” i „wypowiedzi”, wolałbym mówić – nie tylko wygodę terminologiczną mając na względzie – że *fabula* istnieje na trzech poziomach: inwencji, dyspozycji i elokucji<sup>45</sup>.

Czy jednak rzeczywiście Ziomek nie sugeruje się głównie pobudkami natury terminologicznej? Być może kierowała nim (naturalna skądinąd) obawa przed zbyt porządkującym obliczem koncepcji „gramatyko-podobnych” (jak sam je określa) w konfrontacji z repertuarem retoryki? Jedno jest pewne: *argumentum* jako ogólna formuła zdarzeń powołuje do życia poetyckie światy możliwe – jak już mówiliśmy: prawdopodobieństwem obdarza nieprawdopodobne właściwości *fabuły*, z historii czerpie opisowy konkret, który manifestuje się właśnie w *fabule*.

## Podsumowanie

Narratologiczne antecedencje w rozprawie *De perfecta poesi* widzę przede wszystkim w aspektach porządku linearnego fabuły, które opisałem na początku niniejszego artykułu. Chodzi przede wszystkim o aspekt zupełności, jedności i wielkości fabuły – ich charakterystyka pozwala mówić o (częściowym) podobieństwie teorii Sarbiewskiego i teorii narratologicznej. W tej perspektywie fabuła znaczy tyle, co *mythos* – a zatem uporządkowany i wewnętrznie powiązany układ zdarzeń, z teleologią w przemianie losu postaci (sens tej wykładni zawarty został przez Sarbiewskiego w sugestywnej metaforze poczęcia i porodu). Pragnę jednocześnie podkreślić, że próby dostrojenia terminologii Sarbiewskiego do terminologii narratologicznej traktuję propedeutycznie – pozbawione są one finalnej konstatacji. Jak zauważył Paweł Bohuszewicz<sup>46</sup>: różnica między teorią Sarbiewskiego a teorią narratologii polega na tym, że triada *historia*, *argumentum*, *fabula* nie jest triadą stratyfikacyjną (co natomiast ma miejsce w przypadku

<sup>44</sup> J. Ziomek, *Retoryka opisowa...*, s. 125. Układ tabelaryczny w: idem, *Sarbiewski jako krytyk Todorova...*, s. 24.

<sup>45</sup> *Ibidem*, s. 25.

<sup>46</sup> W recenzji pracy magisterskiej autora.



funkcjonalności poziomów opowiadania w narratologii francuskiej), lecz klasyfikacją składającą się z autonomicznych elementów. Istotnie, wzięwszy pod uwagę poziomy opowiadania w narratologii Todorova, należy pamiętać, że na poziomie *l'histoire* jednostki dystrybutywnego porządku zdarzeń przechodzą na „wyższy” poziom znaczenia, na którym podlegają integracji<sup>47</sup>.

Pomimo znaczących różnic, można jednak stwierdzić, że wyobrażenia Sarbiewskiego pracowała – podobnie jak wyobrażenia narratologów – w wymiarze przestrzennym, co wskazuje na to, że ukształtowała je ta sama tradycja intelektualna: tradycja logocentryzmu. To, co w najbardziej ogólnym sensie łączy teorię Sarbiewskiego i narratologię francuską, sprowadza się do wspólnego im przekonania o istnieniu uniwersalnego porządku wszystkich utworów literackich. Doskonałość dzieła polega na zgodności wytworu z ideałem; to jest właśnie owo *non plus ultra*, czyli *perfectio*, którą wyznacza idealna norma<sup>48</sup>. Z pewnością wystarczy to, by widzieć w *De perfecta poesi* XVII-wieczną zapowiedź współczesnych teorii narracji.

### ***De perfecta poesi* by M.K. Sarbiewski in the context of contemporary theory of narrative**

#### The Summary

This article is an interpretation of *De perfecta poesi* by Maciej Kazimierz Sarbiewski (1595–1640, Polish Jesuit, Latin poet), based on the contemporary narrative theories. The source of a parallel between the 17th century work by Sarbiewski and the 20th century theories on narrative (mainly the structuralist narrative) can be found in Aristotle's *Poetics*. *De perfecta poesi* as well as works created by French structuralists were based on the logocentrism and thus being connected with each other, despite the chronological differences. The similarities are not only general, but also more detailed. However, it does not mean that *De perfecta poesi* and 20th century theories are the same. There are some disparities that do not allow to compare the work by Sarbiewski and narrative theories too closely.

**słowa kluczowe:** Sarbiewski, Arystoteles, poetyka, narracja, narratologia, retoryka, strukturalizm

**keywords:** Sarbiewski, Aristotle, poetics, narrative, narratology, rhetoric, structuralism

<sup>47</sup> Zob. np. B. Pięczka, *Teoria i typologia opowiadania (1945–1963). Z zagadnień struktury i narracji*, Wrocław 1975, s. 133.

<sup>48</sup> Por. Z. Musiał, J. Skarbek, B. Wolniewicz, *Trzy nurty. Racjonalizm – antyracjonalizm – scjentyzm*, Warszawa 2006, s. 23–25.