

Aleksandr K. Żółkowski, Jurij K. Szczegłow

U źródeł radzieckiej poetyki strukturalnej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 60/1, 243-256

1969

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

III. P R Z E K Ł A D Y RADZIECKA POETYKA STRUKTURALNA

Pamiętnik Literacki XL, 1969, z. 1

ALEKSANDR K. ŻOŁKOWSKI, JURIJ K. SZCZEGŁOW

U ŹRÓDEŁ RADZIECKIEJ POETYKI STRUKTURALNEJ*

1. WPROWADZENIE

Uwagę wielu badaczy zajmują w ostatnim czasie problemy modelowania różnych przejawów intelektualnej działalności człowieka. Rozważa się możliwość sztucznego odtwarzania nawet takich funkcji psychicznych i umysłowych, których opis bardziej precyzyjny jest rzeczą przyszłości. Zamierzeniem ambitnym i obiecującym jest wyjaśnienie struktury przedmiotów, których badaniem zajmują się nauki humanistyczne (lingwistyka, muzykologia, psychologia, socjologia itp.). Tym bardziej przykre jest, że choć nawet skonstruowanie wysoko zorganizowanej istoty żywej wielu uważa za zadanie w zasadzie możliwe, to jeśli chodzi o sztukę i literaturę, w bardzo szerokich kręgach panuje przekonanie, iż są to obiekty nie podlegające sformalizowaniu i mające w ogóle jakąś odmienną od innych naturę.

Niemniej jest rzeczą oczywistą, że sztuka i literatura nie są to zjawiska bardziej ulotne niż wszystkie pozostałe odmiany wyższej działalności człowieka, których modelowanie chętnie uznaje się za możliwe. Jak się zdaje, również sztukę można z powodzeniem rozpatrywać jako przedmiot racjonalnie zbudowany i w dostatecznie skomplikowany sposób zorganizowany, którego „nieubłagane” (według słów Eisensteina) oddziaływanie na człowieka ma charakter wielopłaszczyznowy, zróżnicowany, ale skierowany ku jednemu celowi — uaktywniania rozumu i psychiki odbiorcy (w odróżnieniu, na przykład, od narkotyków lub innych silnie działających środków, do których jawnie czy też skrycie wielu przyrównuje sztukę).

Opis utworu artystycznego jako urządzenia dokonującego nad człowiekiem pewnej pracy (jej cele też podlegałyby ustaleniu i zanalizowaniu) stanowi właśnie, najogólniej mówiąc, zadanie poetyki jako nauki.

[Aleksandr K. Żółkowski (ur. 1937) i Jurij K. Szczegłow (ur. 1937) — językoznawcy, autorzy prac o przekładzie maszynowym, lingwistyce strukturalnej i językach Afryki.

Przekład według wyd.: A. K. Жолковский, Ю. К. Щеглов, *Из предыстории советских работ по структурной поэтике*. W zbiorze: *Труды по знаковым системам*. Т. 3. Тарту 1967. „Ученые Записки Тартуского Государственного Университета”, z. 198.]

* Niniejszy tekst stanowi opracowanie referatu wygłoszonego na konferencji poświęconej badaniom języka poetyckiego (Gorki, wrzesień 1961 r.).

Przegląd niniejszy ma na celu pokazanie, że w nauce radzieckiej pojawiły się już dawno prace wyznaczające te ogólne ramy poetyki strukturalnej, których wypełnienie pozostaje sprawą aktualną aż po dzień dzisiejszy. Wiele z tych prac na przestrzeni ostatnich trzydziestu lat ostro krytykowano, przy czym krytyka ową przybrała postać nie rewidowanych, zastygłych i przekazywanych siłą tradycji formułek. Choć same te prace mają charakter raczej szkicowy i nie odpowiadają wymaganiom technicznym, które wysuwa się obecnie w stosunku do generatywnych opisów przedmiotów nauk humanistycznych, badacz współczesny nie może ich jednak lekceważyć, ponieważ właśnie one kryją w sobie początki strukturalnego ujęcia tekstu literackiego.

Przedstawimy tu najważniejsze propozycje programowe członków Towarzystwa Badania Teorii Języka Poetyckiego (Opojaz, 1916–1928) dotyczące poetyki synchronicznej, a przede wszystkim teorii prozy. Łączy się z nimi też książka W. J. Proppa *Морфология сказки*. Z badaniami tymi powiązemy następnie nieco późniejsze prace Eisensteina. Chcielibyśmy wykazać, iż artykuły Eisensteina przedstawiają jakościowo nowy, współczesny etap rozwoju tego samego w zasadzie zespołu idei.

2. SZKŁOWSKI — SZTUKA JAKO CHWYT

Najbardziej interesująca część teoretycznej spuścizny formalistów — to pojmowanie konstrukcji artystycznej („szeregu poetyckiego”) jako z jednej strony różnej od „szeregu praktycznego”, od zwykłych wyobrażeń i sposobów wyrażania się o rzeczywistości otaczającej, ale z drugiej strony, opierającej się właśnie na nich. Wczesne prace Opojazu charakteryzuje zainteresowanie się stosunkiem między sztuką a nie-sztuką, tym, po co i jak powstaje sztuka z nie-sztuki. W wielu artykułach W. Szkłowskiego (zebranych w książce pt. *О теории прозы*, 1929) kwestia różnicy między przedmiotami w sztuce a przedmiotami poza sztuką zajmuje miejsce centralne. Temu rozróżnieniu nadaje się znaczenie zasadnicze, fundamentalne dla nauki o literaturze. I choć nie ulega wątpliwości, że przedmioty w sztuce rzeczywiście są zorganizowane i zestawione w pewnym sensie inaczej niż w życiu powszednim i że dlatego ich powiązanie wywiera wrażenie i jest zdolne „wiele powiedzieć”, jednakże właśnie ta myśl wywoływała oskarżenie o przeciwstawianie sztuki życiu, „skostniały formalizm”, idealizm itp. Formaliści, a wśród nich także Szkłowski, często zwracali się ku pozbawionej treści (pozarozumowej) poezji i głosili, że treść jest wielkością zmienną, nie posiadającą znaczenia¹. Jasne jest jednak, że dla teoretyków Opojazu hasła te oznaczały tylko poszukiwanie najbardziej ogólnych „zasad konstruktywnych” budowy „szeregu poetyckiego”, sprawdzających się przy dowolnej, a nawet „zerowej” treści.

¹ Por., na przykład, В. Шкловский, *Литература вне сюжета*. W: *О теории прозы*. Москва 1929: „Utwory żartobliwe, tragiczne, kosmiczne czy kameralne, przeciwstawienia jednego świata innemu bądź kota i kamienia — to wszystko jest sobie równe”.

Artykuł Szkłowskiego *Искусство как процесс* (1917) — to szczegółowy wykład na temat różnic między szeregiem praktycznym a szeregiem poetyckim. Analizując zagadki, bajki, kalambury, jak również pewne teksty „wielkiej” literatury, Szkłowski proponuje następujące rozumienie celów i środków sztuki. Sens sztuki (według Szkłowskiego) polega na tym, iż „porusza” ona rzeczy, zmusza do ponownego ich przeżycia. W życiu codziennym człowiek nie dostrzega rzeczy, ich faktury, zachowuje się wobec nich automatycznie:

Automatyzacja pożera rzeczy, stroje, meble, żonę i lęk przed wojną <...>. Po to więc, aby przywrócić zmysł życia, odczuć rzeczy, aby uczynić kamień kamiennym, istnieje to, co się nazywa sztuką. Celem sztuki jest dać odczucie rzeczy jako wizję, nie zaś jako poznawanie; chwyt sztuki — to chwyt „uniezwyklenia” rzeczy i chwyt utrudnionej formy, potęgującej trudność i trwanie odbioru <...>².

Szkłowski przytacza szereg przykładów niecodziennego traktowania rzeczy — wówczas wydają się one nieoczekiwane, wyczuwalne i „dziwne”; wówczas staje się oczywista i przypadkowość, i niejedyność zwykłego stosunku do rzeczy, i możliwość innego podejścia do nich. Szkłowski uważa, iż w zasadzie do wspólnego mianownika „uniezwyklenia” da się sprowadzić chwyt artystyczne dowolnego poziomu (jak np. opis opery w *Wojnie i pokoju* czy opis majątkowych stosunków między ludźmi z punktu widzenia konia w *Bystronogim* L. Tołstoja). Sam Szkłowski podaje przykłady powtórzeń, retardacji, kompozycji schodkowej, niezwykłego i okrężnego opisu przedmiotu (w zagadkach) i inne.

Artykuł *Искусство как процесс* uaktywnił badania z dziedziny poetyki, gdyż zaproponował trafny obraz naukowy, prowadzący do prostego i jednolitego rozumienia wszystkich poziomów utworu literackiego. Mamy tam pewną zasadniczo istotną cechę (która radując jednych, drażni innych): gotowość do znacznego uproszczenia, schematyzacji obrazu w celu nadania mu większej uniwersalności i szybszego przejścia do interpretacji praktycznej (niekiedy nawet tylko przybliżonej) całych utworów.

Jest rzeczą oczywistą, iż idea „uniezwyklenia” nie ma nic wspólnego z oderwaniem formy od treści lub bagatelizowaniem tej ostatniej: Szkłowski rozpatruje sztukę w płaszczyźnie najbardziej ogólnej, jak jeden utwór, i dochodzi do wniosku, że jego chwyt („forma”) to uniezwyklona prezentacja rzeczy, zaś cel („treść”) to odnowione widzenie świata. Ograniczoność natomiast idei „uniezwyklenia” tkwi nie w mitycznym „formalizmie”, lecz w tym, że przekształcenie szeregu praktycznego w poetycki przedstawia się jako czynność wyłącznie negatywną (destrukcja pierwszego); pogląd wystarczający w zasadzie tylko podczas analizy prostszych przykładów. (O bardziej doskonałym sformułowaniu tegoż zagadnienia przez Eisensteina zob. rozdz. 7.)

² Шкловский, *О теории прозы*, s. 13.

3. TYNIANOW — TEORIA JĘZYKA POETYCKIEGO

Teoretycy Opojazdu dążyli do sformułowania specyficznych właściwości poszczególnych typów szeregów poetyckich (por. pojęcie „narracji wypowiedawczej” [„сказ”]) jako zasady konstruktywnej całej klasy utworów prozatorskich). Książka Tynianowa *Проблема стихотворного языка* konkretyzuje konstruktywną zasadę wiersza — rytm. Obecność rytmu stwierdza się wszędzie, gdzie tekst jest podzielony na wersy (w tym również w *vers libre*).

Czynniki rytmiczne — pisze Tynianow — to: 1) czynnik jedności szeregu wierszowego; 2) czynnik jego zwartości; 3) czynnik dynamizacji materiału językowego i 4) czynnik sukcesywności materiału językowego w wierszu³.

„Sukcesywność” rozumiana jest jako celowo następcze, przedłużane podawanie słów w wierszu, w odróżnieniu od zdecydowanej „jednoczesności” mowy potocznej (co odpowiadałoby myśli Szkłowskiego „o utrudnieniu”). Dzięki działaniu czynników jedności i zwartości powstaje aktywne i ukierunkowane współdziałanie („dynamizacja”) cech znaczeniowych słowa (zasadnicza cecha znaczenia, drugorzędne i zmienne cechy, zabarwienie leksykalne, znaczenie afiksów itp.). W ten sposób rozumiana struktura tekstu poetyckiego organizuje i kształtuje jego treść.

Wśród innych przykładów Tynianow analizuje końcową partię ballady Żukowskiego *Аллонзо*:

Там в стране преображенных
Ищет он свою земную,
До него с земли на небо
Улетевшую подругу...

Небеса кругом сияют
Безмятежны и прекрасны...
И надеждой обольщенный
Их блаженства пролетая,

Кличет он: Изолина!
И спокойно раздается:
Изолина! Изолина!
Там, в блаженствах безответных.

[Tam w krainie przeobrażonych szuka on swej ziemskiej przyjaciółki, która odleciała od niego z ziemi ku niebu... Wokół lśnią blaskiem niebios, spokojne i przepiękne, a on, wiedziony nadzieją, woła przelatując ich szczęśliwości: Izolina! I łagodnie rozlega się: Izolina! Izolina! Tam, wśród milczących szczęśliwości.]

Tynianow zwraca uwagę na deformację wyrazu „блаженство” [szczęśliwość], który występuje tu w nieoczekiwanych kontekstach:

Их блаженства пролетая...
Там в блаженствах безответных...

³ Ю. Н. Тынянов, *Проблема стихотворного языка*. Ленинград 1924, s. 47.

Тунянов pisze:

Z pewnym zdziwieniem postrzegamy, iż wyraz „блаженство” posiada tutaj znaczenie czegoś przestrzennego. Wyraz ten podporządkowała sobie grupa: их (небес) блаженства пролетая. Z jednej strony oddziałuje tu w sposób progresywny znaczenie wyrazu их, które wiąże się z poprzedzającym (небес); z drugiej strony regresywnie oddziałuje słowo пролетая. W tym zjawisku daje o sobie znać zwartość związków w szeregu wierszowym <...>. Wyraz их cofa nas o dwa wersy, na początek zwrotki:

Небеса кругом сияют

Ten wyraz z kolei prowadzi jeszcze wyżej, poprzez dwa wersy, do drugiego wersu zwrotki poprzedniej:

До него с земли на небо...

Mamy więc stopniowe narastanie zabarwienia przestrzennego, „działanie na odległość”: w 1 w. — там в стране; w 2 w. zabarwienia tego nabiera ишет; w 3 w. — с земли на небо; w 1 w. zwrotki II — небеса кругом; wreszcie w 4 w. — их блаженство пролетая. W 1 w. zwrotki III — там; w 2 w. — раздается, a w 4 w. — блаженства, już nacechowane przestrzennością, użyte zostało jak w 1 w. zwrotki I:

Там в стране преображенных...

Там в блаженствах безответных.

<...> Tak więc w ostatnim wersie niestała cecha przestrzenności w znaczeniu słowa блаженства została utrwalona <...>. Wśród czynników sprzyjających takiej zmianie znaczenia decydującą niemal rolę odegrał formalny element wyrazu ⁴

— ponieważ sufiks *-stwo* łatwo się kojarzy z ideą przestrzenności (por. sam wyraz *пространство*, a także takie słowa jak *княжество*, *аббатство*, *лесничество*, itp.).

Przytoczona analiza, ilustrująca funkcjonowanie znaczeniowego mechanizmu wiersza, ukazanie rezultatu wynikłego ze współdziałania wyjściowych cech semantycznych wyrazów, zapowiada poniekąd idee S. M. Eisensteina, które w centrum uwagi stawiają zagadnienie tematu.

4. SZKŁOWSKI, EICHENBAUM — TREŚĆ I FORMA

Najistotniejszy element nowatorstwa Opojazu — to rezygnacja z dualizmu „forma — treść” na rzecz bardziej naukowego poglądu, w zasadzie odpowiadającego współczesnemu wyobrażeniu o strukturze jako hierarchii poziomów. Według słów Szkłowskiego „podczas analizy dzieła sztuki pojęcie treści <...> nie jest konieczne <...>. Formę natomiast należy rozpatrywać jako reguły budowania przedmiotu” ⁵. Obok przekory i elementu epatowania ⁶, cechujących klimat kultury okresu porewolucyjnego

⁴ *Ibidem*, s. 88—89.

⁵ Шкловский, *op. cit.*, s. 60.

⁶ Por.: Б. Эйхенбаум, *Литература*. Ленинград 1927, s. 132: „Mówiąc o metodzie formalnej i jej ewolucji, trzeba przez cały czas uwzględniać fakt, że liczne zasady wysuwane przez formalistów w latach ostrych walk z przeciwnikami miały znaczenie nie tylko zasad naukowych, ale także haseł, które w celu przeciwdziałania i propagandy przybierały często postać paradoksalnie wyostrzoną”.

cyjnego, wyczuwa się tu stanowcze dążenie do zerwania z jawnym albo ukrytym przeświadczeniem, jakoby obok poddającej się analizie „formy” istniała w literaturze nieuchwytna „treść”, która nie ma żadnego kształtu strukturalnego i dlatego wymyka się opisom naukowym. Jako ogólne nastawienie metodologiczne pogląd ten (o nieobecności treści poza strukturą; o „materiale”, który sam jest formalny i nie przekracza ram formy; o „formie rozumianej jako sama treść” itp.) jest bezsprzecznie słuszny i zgodny ze znaną tezą Lenina: „Forma jest istotna, zaś istota uformowana”. Tylko taki kąt widzenia umożliwia całościowy opis dzieła sztuki (jak i każdego systemu semiotycznego) i nie pozwala poprzestać na odosobnionych trafnych obserwacjach i połowicznych prawdach.

Stąd też formalisci przeciwstawiali się dosłownemu pojmowaniu utworu artystycznego, a zwłaszcza poetyckiego. Uważali za nieprawidłowe i błędne traktowanie takich czy innych „dygresji lirycznych” autora lub wypowiedzi bohaterów jako osobistych sądów autora i wyciąganie na tej podstawie wniosków o jego światopoglądzie. Formalisci w każdej badanej przez siebie rzeczy szukali przede wszystkim „zasady konstruktywnej”, ogólnego kierunku „deformacji” materiału. Toteż mówienie od razu o treściach ideowych i dokonywanie przez to skoku na wyższe poziomy struktury uważali oni za stanowczo nieuzasadnione. (Niemniej ze współczesnego punktu widzenia wydaje się wątpliwe poszukiwanie innych „zasad deformujących” niż te, które płyną z „treści ideowych”; zob. rozdz. 7).

Artykuł *Как сделана „Шинель” Гоголя* (1918) skierował Eichenbaum przeciw naiwnym historykom literatury, którzy cały sens opowieści Gogola sprowadzili na tak zwany „grunt humanitarny”. Wykpiwając tych literaturoznawców, Eichenbaum pisze:

Ani jedno zdanie utworu artystycznego nie może samo w sobie stanowić zwykłego „odzwierciedlenia” osobistych uczuć autora, albowiem jest to zawsze konstrukcja <...>⁷.

Zgodnie z tym Eichenbaum wskazuje, w jakiej płaszczyźnie (odmiennej od planu zwykłego przedstawienia życia pechowego urzędnika) należy szukać istotnych, jego zdaniem, cech opowieści Gogola. Stawiając tezę, że cały świat *Plaszcza* jest „zdeformowany”, stara się wykazać, jak ten szczególny zamknięty i groteskowy świat urzędnika konstruuje się w powieści Gogola, jak powstaje na skutek zastosowania chwytów realizujących jednolitą „zasadę konstruktywną” na wielu poziomach: w schemacie fabularnym, w budowie zdań, w strukturze imion własnych itp.

Nie można powiedzieć, iż w konkretnej analizie tekstów formalisci uzyskali pełnię opisu, w zasadzie osiągalną przy ich naukowym podejściu do zagadnień formy i treści. Opisywali oni przeważnie ogólne, łatwo dostrzegalne, a zarazem najmniej konkretne pod względem znaczeniowym poziomy struktury formalnej i treściowej, na przykład chwyt stworzenia niezwykłego świata za pomocą „skazu” (Eichenbaum) lub chwyt potęgowania i rozwiązywania tajemnicy (Szkłowski).

⁷ Эйхенбаум, *op. cit.*, s. 61.

Mówiąc o Szkłowskim, mamy na uwadze jego artykuł *Нобелла тайн*. Bezsporna zasługa autora polega na dążeniu do ujęcia wszystkich nowel Conan Doyle'a o Sherlocku Holmesie jako „jednej” noweli, to jest jako typowego schematu fabularnego składającego się z szeregu „momentów istotnych”, z których każdy może występować w konkretnych nowelach w postaci różnych wariantów, czasem bardzo rozbieżnych w swej treści „bezwzględnej”⁸. Szkłowski wyróżniał dziewięć takich „momentów” składających się na ogólny schemat noweli („oczekiwanie”, „pojawienie się klienta”, „poszlaki”, „błędne wyjaśnienie”, „wyjazd na miejsce” itd.). W miejscach przecinania się momentów istotnych usytuowani są bohaterowie, będący przez to swego rodzaju „wiązkami” funkcji. Oto na przykład funkcje pełnione przez doktora Watsona:

Po pierwsze — opowiada on o Sherlocku Holmesie i winien przekazywać swoje oczekiwanie na jego decyzję <...>. A więc Watson hamuje akcję, strumień wydarzeń przekształca w poszczególne odcinki. Można by go tu zastąpić specjalnym rozbiem opowiadania na osobne rozdziały. Po drugie — Watson jest potrzebny jako „wieczny głupiec” <...> dzieląc się tą rolą z oficjalnym detektywem Lastredem <...>. Watson mylnie odczytuje znaczenie poszlak i przez to daje Holmesowi możliwość poprawiania go. Watson — to motywacja mylnego rozwiązania zagadki. Trzecia rola Watsona polega na tym, że prowadzi on rozmowę, podaje repliki i jest jak gdyby chłopcem od podawania piłki do gry Holmesowi⁹.

To prawda, że schemat Szkłowskiego dotyczy zaledwie konturów rzeczy, z dokładnością sięgającą „syntaktycznego” poziomu opowiadania kryminalnego w ogóle, i nie może tłumaczyć swoistego uroku nowel Conan Doyle'a, uroku, którego schematyzacja wymaga dodatkowej analizy nowych poziomów. Chociaż treść nowel nie jest zupełnie zlekceważona, jednakże sprowadza się do strony sportowej — zbudowania i rozwiązania tajemnicy („W noweli nie ma nic poza przestępstwem i śledztwem”).

Niedociągnięcia te kompensuje pierwszeństwo artykułu Szkłowskiego w potraktowaniu szeregu pokrewnych nowel jako jednej noweli, a postaci (Watson) — jako punktu przecięcia się funkcji. Szczególnie istotne jest to drugie, ponieważ wynika stąd, iż przy analizie utworu literackiego rozkładowi na elementy najprostsze (funkcje) poddaje się nie tylko tak wyraźnie złożona konstrukcja jak schemat fabularny, lecz również ludzie, a nawet przedmioty, choćby w obrębie szeregu praktycznego wydawały się prostymi i niepodzielnymi.

Szkłowski był chyba pierwszym z literaturoznawców, który zwrócił uwagę

⁸ W ogóle spośród prac Opojazu artykuły i książki Szkłowskiego wyróżnia przede wszystkim zawarta w nich tendencja do utożsamiania identycznych funkcjonalnie chwytów występujących w różnym materiale i w obrębie różnych poziomów dzieła: por. zestawienie powtórzenia w pieśni z podwojeniem postaci w *Rewizorze* — Bobczyński i Dobczyński; por. też liczne analogie przeprowadzone między chwytami fabularnymi a figurami stylistycznymi aż do uwag na temat „tropu fabularnego” w jego niedawnym artykule *Как летит красный шар?* („Искусство кино” 1957, nr 8, s. 116).

⁹ Шкловский, *О теории прозы*, s. 30.

na funkcje. Możliwe jednak, iż raczej nie podejrzewał, że rozłożenie rzeczy na funkcje, którego się podjął, prowadzi w ostatecznym rachunku do skonstruowania automatu zdolnego generować wszystkie możliwe teksty, izomorficzne wobec już opisanych.

5. PROPP — GRAMATYKA STRUKTURALNA GATUNKU

Funkcjonalnej analizie bajki poświęcona jest książka W. J. Proppa *Морфология сказки*, wydana w roku 1928, oraz (w planie diachronii) jego artykuł *Трансформация волшебной сказки*¹⁰. Morfologiczne rozpisanie gatunku na funkcje, szkicowo nakreślone przez Szkłowskiego, Propp przeprowadził z całą powagą i stworzył w tym celu rozbudowany aparat techniczny. Niemniej książka Proppa w sposób istotny różni się od prac Opojazu początku lat dwudziestych. Jeżeli dla formalistów Opojazu — jak już mówiliśmy — charakterystyczna jest koncepcja „sztuki jako chwytu”, jako konstrukcji tak czy inaczej apelującej do psychiki masowego odbiorcy (por. choćby takie artykuły, jak *Роман тайн* czy *Литература вне сюжета* Szkłowskiego, *О литературном факте* Tynianowa, *О Генри и теория новеллы* Eichenbauma), to książka Proppa stanowi przykład gramatyki czysto opisowej, której terminom świadomie nie nadaje się żadnej interpretacji estetycznej. Tu analizuje się bajkę w ten sposób, jak gdyby była ona nie tekstem artystycznym, lecz czymś w rodzaju rośliny (por. przedmowę do książki).

Zdaniem Proppa pod względem konstrukcji „wszystkie bajki magiczne należą do tego samego typu” (s. 33). Usiłuje więc przedstawić 100 bajek ze zbioru Afanasjewa jako jedną. Dobiera zatem takie „ogólne wyrazy”, którymi dowolną bajkę można opowiedzieć z dostateczną dokładnością. Autor wyróżnia 31 funkcji fabularnych („przez funkcję będziemy rozumieli działanie bohatera, określone z punktu widzenia jego doniosłości dla toku akcji” — s. 30). Funkcje te otrzymały swe symbole i określenia, na przykład: „odejście”, „wywiadywanie się”, „wspomaganie”, „przekazanie”, „bezpodstawne roszczenia”, „transfiguracja” itp. Te typowe elementy akcji są stałe „niezależnie od tego, w jaki sposób i przez kogo są realizowane” (s. 31). Na przykład funkcja nr VIII realizowana jest na bardzo wiele sposobów, między innymi: a) „porwanie człowieka”, b) „porwanie światła dziennego”, c) „uszkodzenie cielesne”, d) „męczenie nocne”, e) „wypowiedzenie wojny” itp. (por. s. 40—44). Z kolei funkcja nr XIX („likwidacja braku”) występuje wówczas, gdy: a) „przedmiot poszukiwań zostaje porwany” (przeciwnikowi), b) „zaczarowanego odczarowuje się”, c) „więzionego wyzwala się” itp. (s. 61—64).

Manifestacje tej samej funkcji mogą tak bardzo odbiegać od siebie, że na przykład czynu funkcjonalnie tego samego dokonuje człowiek, zwierzę czy przedmiot lub właściwość (Iwan albo dostaje konia czarodziejskiego, z którego sypie się złoto,

¹⁰ W zbiorze: *Поэтика. Временник отдела словесных искусств*. Т. 4. Ленинград 1928.

albo tą cechą obdarza się jego samego). Z drugiej strony nie wystarczy podobieństwo zewnętrzne dwóch czynów, aby sprowadzić je do jednej funkcji:

Jeśli Iwan żeni się z królowną, to jest to coś zupełnie innego niż ożenek ojca z wdową posiadającą dwie córki <...>. Jeśli w jednym wypadku bohater otrzymuje od ojca sto rubli i następnie sprawia sobie za nie przepowiadającego przyszłość kota, w drugim zaś zostaje nagrodzony pieniędzmi za bohaterstwo i na tym bajka się kończy, to bez względu na identyczną czynność (przekazanie pieniędzy) mamy do czynienia z elementami różnymi pod względem morfologicznym¹¹.

Tak więc morfologię bajki buduje się tu jako system inwariantów. Formułuje się też niebanalne reguły następstwa funkcji, najważniejsze z nich to: niezmiennosc ich ogólnej kolejności oraz reguły ich pomijania. (Na przykład „zakaz” wymaga „przekroczenia”, lecz „przekroczenie” możliwe jest bez „zakazu”). Prócz zestawu funkcji i reguł syntaktycznych wyodrębniono stałe postacie („przeciwnik”, „wysyłający”, „bohater” itp.). Te typowe postacie określone zostają poprzez ich zachowanie się ujęte w terminach funkcji (motywów), czyli każda postać w istocie rzeczy okazuje się odpowiednikiem nazwy określonego idealnego kręgu działań. Na przykład krąg działań „przeciwnika” obejmuje „wywiadywanie się”, „podstęp”, „szkodzenie”, „walkę”, „prześladowanie” i inne. Ale idealne „kręgi działań” (jak grupa funkcji, które wiąże wrogi stosunek do bohatera) mogą być rozdzielone między postacie konkretnych bajek w rozmaity sposób (i tak może występować kilku różnych „przeciwników”, którzy dzielą między siebie funkcję jednego „przeciwnika idealnego”). Spotyka się też inne logicznie możliwe wypadki niezgodności między postacią bajki a kręgiem działań.

Generowanie ciągu funkcji syntaktycznych — to podstawowa treść książki. Propp podaje także wskazówki co do dalszych etapów przekształcania jego schematu w tekst. Podczas zamiany symboli funkcji na konkretne działania bohaterów ujawnia się obecność jeszcze jednego poziomu operacji syntaktycznych. Tak więc dwie funkcje, całkowicie odmienne w poziomie opisanych wyżej inwariantów, mogą się realizować w tym samym działaniu na następnym poziomie, bezpośrednio narracyjnym:

Księżna wychodzi do ogrodu. Tym samym więc ulega namowom „przeciwnika” (g_1)¹ naruszając zarazem zakaz (b_1). Tak więc wyjście księżny z domu ma podwójne znaczenie morfologiczne. Inny, bardziej skomplikowany przypadek mamy w bajce nr 105 <...>. Tutaj trudne zadanie 3 (pocałować królownę z biegnącego konia) przeniesiono na początek bajki. Powoduje ono odejście (B) bohatera <...>. Trudne zadanie zostaje wykonane jako B , pozostając jednocześnie 3¹².

Ostatni przykład, ukazujący związek „operacji rozbudowania schematu w tekst” ze skonstruowaniem zajmującej fabuły, jak również uwagi w rozdziale 5 o zmiennych „pomocniczych elementach spajających funkcje” (w rodzaju momentu powiada-

¹¹ В. Пропп, *Морфология сказки*. Ленинград 1928, s. 30.

¹² *Ibidem*, s. 77—78.

miania, wiążącego najbardziej różne funkcje, a kształtowanego za każdym razem inaczej), zakładające niezbędność specjalnych reguł zgodności jednostek poziomu zdarzeniowego (gotowych odcinków bajki) na zasadzie wymagań zdrowego rozsądku — to wszystko zmusza do spojrzenia na książkę Proppa jako na wciąż jeszcze nie wyczerpane źródło idei o strukturze gramatyk generatywnych w zastosowaniu do literatury.

W związku z czysto deskrypcyjnym („nieznaczeniowym”) opisem bajki u Proppa wskazać należy, iż głębsze i perspektywistyczne rozumienie automatu generującego schemat fabularny zaproponował C. Lévi-Strauss w zastosowaniu do badań nad mitami¹³. W swojej wzorcowej analizie historii Edypa rozkłada on mit na jednostki sytuacyjne, z których każda stanowi fakt (Edyp zabija ojca, Edyp rozwiązuje zagadki Sfinksa, Edyp żeni się ze swoją matką itp.). Motywy takie nazywa Lévi-Strauss „wielkimi jednostkami konstytutywnymi” („*grosses unités constitutives*”); ich wyodrębnienie — to zaledwie początek analizy. Następnie wszystkie te motywy okazują się sytuacjami realizującymi to lub inne rozwiązanie problemu znajdującego się u podstawy mitu: czy człowiek powstaje z ziemi, czy też ze związku ojca i matki. Z tego punktu widzenia rozwiązanie zagadek Sfinksa — to zwycięstwo człowieka nad potworem chthonicznym, a tym samym obalenie wersji chthonicznej; zabójstwo ojca i ożenek z matką — to odpowiednio „niedocenianie” i „przecenianie” związków rodzinnych, czyli utwierdzenie najpierw chthonicznego, a następnie ludzkiego pochodzenia.

Rozpatrując w tym świetle motywy stałe Proppa, Lévi-Strauss zaznacza, że liczne motywy, uznane przez Proppa za zupełnie różne, mogą być przedstawione jako skutek określonych operacji nad nieznaczną ilością funkcji początkowych (tak więc „naruszenie” to nic innego jak odwrócenie „zakazu”; to samo sprawdza się w wypadku „braku” i „likwidacji braku”, „odejścia” i „powrotu”, „poszukiwań” i „pogoni” itp.).

Również i postaci z bajek, i ich atrybuty, według Lévi-Straussa, nie są ani „dowolne”, ani niepodzielne: mogą one być przedstawione w postaci „wiązek cech różnicujących”, przy czym cechy te nie dadzą się sprowadzić do zdolności wykonywania tych lub innych funkcji (por. wyżej o „kręgach działania”), lecz wiążą się ze znaczeniową stroną mitu lub bajki. Obszar znaczeniowych cech motywów oraz postaci tworzy „świat bajki” („*univers du conte*”).

Formaliści widzieli, że „fabuła składa się z przejść od jednej sytuacji do innej” (Tomaszewski). Teraz jest oczywiste, że każda z tych sytuacji — to zespolenie szeregu funkcji biegnących przez cały utwór i identycznych z jego treścią; schemat fabularny ze wszystkimi jego momentami węzłowymi okazuje się całością jednolitą dla tego szeregu funkcji.

¹³ Szczegółowo na ten temat zob. C. Lévi-Strauss: *L'Analyse morphologique des contes russes*. „International Journal of Slavic Linguistics and Poetics” III, 1960; *Anthropologie structurale*, rozdz. *La Structure des mythes*.

6. S. M. EISENSTEIN

W artykułach i wykładach S. M. Eisensteina rozpatrywane są zagadnienia i wyrażone idee antycypowane w jakimś stopniu już w pracach teoretyków Opojazu. Przy tym jego pogląd na sztukę jako sposób wyrażania myśli i „potęgowania emocyj” w sposób wyjątkowy łączy się z konsekwentnym śledzeniem tego, jak rzecz jest zbudowana i jak z właściwości przedmiotów uczestniczących w budowie utworu powstaje „obraz tematu”, co — jak uważamy — sprawia, że prace Eisensteina należy uznać za wybitne osiągnięcie współczesnej poetyki.

Zagadnienie funkcji sztuki Eisenstein ujmuje nie tylko w jego negatywnej części (posługując się przy tym tą samą metaforą co i Szklowski: „rozbić w sobie »byt zjawiska«, gotowy, amorficzny i neutralny”, „rozsadzić skostniałość bezmyślnego porządku rzeczy”), lecz również w konstruktywnej — stworzenie nowego, zgodnego z zamierzeniem autora porządku poetyckiego („złożyć zjawisko na nowo, zgodnie z tym poglądem na nie, które dyktuje mu mój stosunek do niego”) ¹⁴.

Prace Eisensteina zawierają wiele wzorców poetyki strukturalnej w działaniu: są to przekonywające próbki analizy prozy, poezji, malarstwa, filmu. Rozpatrując na przykład portret M. N. Jermołowej pędzla Sierowa, Eisenstein formułuje podstawową ideę obrazu jako „wyrastanie” postaci i dowodzi, że takie wrażenie osiąga się dzięki kombinacji jak gdyby szeregu planów montażowych usytuowanych na jednym płótnie: „skosy” ramy, linie podłogi, lustra i wreszcie róg sufitu ze sztukaterią, odbijający się w lustrze, dają konsekwentne zwiększanie się postaci i pogłębianie się tła w miarę zbliżania się ku głowie aktorki. Jednoczesna zmiana skrótu perspektywicznego w obrazie zmusza widza ponadto do stopniowego przechodzenia od spojrzenia z góry (na nogi) do spojrzenia z dołu (na głowę); dzięki temu w całości oglądający ma złudzenie, że „klęka” przed aktorką albo że postać jej „wyrasta” ¹⁵.

Znajdujemy u Eisensteina również inne znakomite analizy, w których ukazuje on, jak idea lub stosunek do tematu zostaje „wpisany” w ich przedstawienie. Zadanie badacza literatury, zdaniem Eisensteina, polega na tym, by w analizowanym tekście dostrzec realizację jednej myśli lub podstawowego motywu pozwalającego zrozumieć funkcje wszystkich poszczególnych motywów i szczegółów tekstu ¹⁶ — opisów, dialogów, epitetów, dygresji itp.:

¹⁴ С. М. Эйзенштейн, *Цветовое кино*. W: *Избранные произведения в шести томах*. Т. 3, s. 584. Por. dalej: „Ściśle mówiąc, kino dźwiękowo-wizualne jako specjalna dziedzina wyrazistości w sztuce rozpoczyna się wówczas, kiedy skrzywienie butów oddzielone zostało od obrazu skrzypiących butów i przyłączone nie do butów, lecz do twarzy ludzkiej, która z niepokojem przysłuchuje się temu skrzypieniu. Po pierwsze — rozłączono tu bierne materialne związki między przedmiotem a jego dźwiękiem. Po drugie — powstają nowe związki, odpowiadające już nie po prostu „porządkowi rzeczy”, lecz tematowi, który w danym wypadku uznaje za godny wyrażenia. Dla mnie istotne jest nie to, że buty mają zdolność skrzywienia, ale co innego — reakcja mojego bohatera, czy zbrodniarza, czyli postaci na to skrzywienie” (*ibidem*, s. 585).

¹⁵ С. М. Эйзенштейн, *Ермолова*. W: *жв.*, t. 2, s. 376 n.

¹⁶ Chyba jednak nie omylimy się, gdy podkreślimy, iż (mimo ujmującej elegancji opisu pewnych filmów i płócien) nieprzewyciężona chęć powiązania każdego szczegółu z tematem zmusza

Proszę wskazać miejsce, które może być punktem wyjścia do kompozycyjnej interpretacji całego epizodu, przy traktowaniu koncepcji nie jako „kupy” szczegółów, lecz przede wszystkim jako wyrazu określonych myśli, obecnych w całym epizodzie¹⁷.

Na przykładzie fragmentu opowieści wojennej pisarza radzieckiego Eisenstein: 1) wykrywa temat („niezwyciężoność” i upór obrońców miasta”); 2) ukazuje, w jaki sposób można by było, biorąc za punkt wyjścia takie sformułowanie tematu, napisać na nowo i bardziej skutecznie dane karty opowieści, trafnie rozmieszczając akcenty oraz usuwając zbędne. A to już oznacza przejście do poetyki generatywnej, której zarysu rzeczywiście można się dopatrzeć w wielu pracach S. M. Eisensteina, i w czym należy widzieć największy chyba walor jego spuścizny. Działanie „automatu” generującego tekst artystyczny dobrze ilustrują notatki z zajęć reżyserskich w Radzieckim Państwowym Instytucie Kinematografii (WGIK)¹⁸. Krótkie wyłożenie fabuły jakiegoś wydarzenia oraz odpowiedni do niego stosunek ideowy rozwijają się w szczegółową i efektowną inscenizację, a następnie w kolejność kadrów, pod działaniem „operatorów” stanowiących jak gdyby abstrakcyjny system chwytów wyrazistości. Krok po kroku prześledzić można, jak coraz to nowe szczegóły, przedmioty, postacie, czyny i ich kombinacje dobierane są według funkcji, których wymaga najbardziej sugestywne wyrażenie tematu. Tutaj realizują się idee Szkwłowskiego, Proppla i Lévi-Straussa o przedmiotach (postaciach, sytuacjach) jako przecięciu się niezbędnych funkcji.

Poza tym przekształcenie tematu w następstwo wydarzeń (takie, w którym wydarzenia i sądy o nich podawane są nierozłącznie) okazuje się możliwe dzięki temu, że również poza sztuką przedmioty posiadają cechy znaczeniowe pozwalające „wyszukać” dla każdego faktu takie „powiązania” jego elementów, które zachowują sam fakt, zawierają zarazem jakąś figurę ujawniającą odbiorcy stosunek autora do tego faktu (tj. temat)¹⁹.

nie raz Eisensteina do przypisywania analizowanej rzeczy większego uporządkowania niż w rzeczywistości (por. na przykład myśl o roli „złotego podziału” dla zaakcentowania przemówienia Morozowej w obrazie Surikowa — „Искусство кино” 1939, nr 6, s. 29). Troska, by każdy szczegół wyprowadzić bezpośrednio ze składników tematu — nawet wówczas, gdy jest nieprawdopodobne, by mógł to dostrzec odbiorca — widoczna jest na przykład w następującej uwadze reżyserskiej Eisensteina: „Chcę, abyście zrozumieli, że rezygnację z frontowego punktu widzenia kamery dla naszej sceny dyktują <...> względy interpretacyjne, ponieważ kamera skierowana »nieco w dół« pod względem plastycznym lepiej odpowiada klimatowi danego fragmentu i tematowi Dostojewskiego »o skrzywdzonych i poniżonych«” (В. Нижний, *На уроках режиссуры Эйзенштейна*. Москва 1958, s. 120, ze stenogramu seminarium ze *Zbrodni i kary*).

¹⁷ С. М. Эйзенштейн, *Вопросы композиции*.

¹⁸ Zob. Нижний, *op. cit.*

¹⁹ W artykule na temat własnego filmu Eisenstein mówi, że *Pancernik Potiomkin* wygląda na kronikę wydarzeń, ale oddziałuje jak dramat, co zawdzięcza temu, że relację faktów buduje się tu zgodnie z odkrytą przez Eisensteina „formułą ekstatyczną”: w filmie jako całości oraz w każdym z jego pięciu aktów „akcja jak gdyby przekracza własne granice” i przerzuca się we wszystkich wymiarach w swoje przeciwieństwo (С. М. Эйзенштейн, *Избранные статьи*. Москва 1956, s. 244).

Innymi słowy, Eisenstein proponuje racjonalne i w zasadzie poddające się sformalizowaniu operacje dla tego najbardziej odpowiedzialnego wycinka generowania tekstu artystycznego, jaki stanowi krawędź między tematem „deklaracyjnie” zadany a jego ekwiwalentem obrazowym, to znaczy jak gdyby między „żywą” a „martwą” materią w sztuce.

W poetyce generatywnej nakreślonej przez Eisensteina najważniejsze miejsce zajmuje jego ogólna teoria wyrazistości. Na krótko przed śmiercią S. M. Eisenstein sporządził konspekt wykładów z psychologii wyrazistości, które jako gość miał wygłosić na Uniwersytecie Moskiewskim²⁰. Jego opublikowane prace świadczą, że idzie o cały system chwytów wyrazistości, spotykanych w utworach artystycznych bardzo różnorodnych pod względem treści i gatunku (typy cenzury fabularnej, powtórzenia, powtórzenie wzmocnione, potęgowanie napięcia, złoty podział, kontrast, połączenie funkcji, przeprowadzanie jednego tematu przez różne linie, stopniowe splatanie się tematów, nagły zwrot wydarzeń itp.); chwytów, których funkcją jest najbardziej skuteczne zorganizowanie percepcji przedmiotu²¹.

7. ZAKOŃCZENIE

W przeglądzie niniejszym zaakcentowaliśmy te tradycje poetyki strukturalnej, które łączą teoretyków lat dwudziestych i Eisensteina, a które, jak się wydaje, dziś są szczególnie aktualne. Główne zdobycze uczonych lat dwudziestych byłyby zatem następujące: 1) potraktowanie chwytu jako środka wyrażenia idei — na materiale sztuki w ogóle oraz na poszczególnych przykładach; 2) szczegółowy opis inwariantnej struktury całych grup pokrewnych utworów, choć tylko na poziomie fabularnym (syntaktycznym), bez odniesienia do płaszczyzny ideowej. Jak można wnosić, wysunięta przez nich nauka o funkcjach powinna stać się podstawową treścią poetyki naszych dni. Znajdujemy ją również w pracach Eisensteina, który wzbogaca tę naukę konsekwentnie semantycznym i operacyjnym podejściem. Współczesna poetyka naukowa nie jest chyba możliwa bez wspólnego występowania tych wszystkich założeń. Grupy utworów pokrewnych pod względem formy i treści (sztuki tego samego pisarza, na przykład Moliere, zbiory opowiadań, bajek, bajek ludowych itp.) — to szczególnie wdzięczny materiał do badań. Ponadto przypuszczać można, że funkcje, wyróżniane w obrębie tematu w oddzielnym utworze (tj. funkcje w rozumieniu Eisensteina), ze względu na identyczność treści okażą się inwariantne dla całej grupy utworów pokrewnych, tzn. będą się pokrywały z funkcjami w rozumieniu Proppa. Wtedy oczekiwać należy pojawienia się prac literaturoznawczych,

²⁰ Poinformował o tym A. R. Łurija w swoim wystąpieniu na akademii poświęconej S. M. Eisensteinowi (Uniwersytet Moskiewski 19 lutego 1962 roku).

²¹ Takie bogactwo chwytów niezależnych od tematu i materiału nie powinno niepokoić, chodzi bowiem najpewniej o dziedzinę z pogranicza nauki o sztuce i ogólnej psychologii odbioru. Interesujące jest również, że o tych chwytach mówi też L. S. Wygotski w swej *Психологии искусства* (Москва 1965); por. jego znakomite analizy bajek Kryłowa z punktu widzenia jednoczesnego rozwinięcia dwóch przeciwstawnych tematów (s. 157—179).

w których „gramatyka” funkcji inwariantnych (motywów) będzie zdolna do objaśnienia także strony ideowej (Propp „pomnożony” przez Eisensteina).

Kiedy mówimy o konieczności opisywania treści, to nie sposób nie wymienić zasług literaturoznawstwa radzieckiego lat trzydziestych. Wyraźnie i obiektywnie zdawało ono sobie sprawę ze swoich zadań oraz umiało wykryć główne założenia ideowe, światopogląd autora i ogólne rozmieszczenie walorów treściowych w utworach poszczególnych pisarzy i szkół (por. na przykład prace W. R. Griba o twórczości Balzaca, Racine’a, Prévosta, Lope de Vegi i inn.), co stanowi dobre zbliżenie do strukturalnego opisu znaczenia, przedstawia bowiem „świat” utworu jako system określonych opozycji ideowych. Ale zarówno ta nauka o literaturze, jak i szkoła formalna nie osiągnęły takiej konkretności i pełni opanowania przedmiotu, żeby treści ideowe mogły być wyprowadzane ze współdziałania bardziej lub mniej prostych elementów typu sytuacyjnego (na przykład w rodzaju „funkcji” Proppa czy Lévi-Straussa), z których każdemu odpowiadałaby określona „idea” albo miejsce w efekcie całości.

Możliwość takiego opisu sugerują autorom danego artykułu zarówno ich przekonanie osobiste, jak i niektóre istniejące wzorce; jednym z najbardziej wczesnych będzie zapewne następujący fragment z XIV rozdziału *Poetyki* Arystotelesa:

Skoro poeta ma za pomocą naśladowczego przedstawienia wywoływać przyjemność płynącą z litości i trwogi, jest rzeczą oczywistą, że to działanie musi umieścić w zdarzeniach.

Zastanowimy się teraz nad tym, jakie zdarzenia wydają się straszne, a jakie wzruszające. <...> Jeśli nieprzyjaciel występuje przeciw nieprzyjacielowi, to czy wykona swój czyn, czy go tylko zamierzy, nie będzie w tym nic budzącego litość lub trwogę, oprócz wrażenia samego cierpienia. Nie inaczej będzie z ludźmi obojętnymi sobie.

Kiedy zaś takie tragiczne wypadki zdarzą się między osobami bliskimi, gdy np. brat zabije brata albo syn ojca <...> to takich właśnie wypadków szukać należy w tragedii.

Dalej rozważane są następujące możliwości:

Musi się albo dokonać czynu, albo nie, i to z świadomością <...> albo bez tej świadomości.

Z tych możliwości najgorsza jest ta, gdy znający ofiarę zamierza dokonać czynu, a nie dokona. Bo to jest tylko wstrętne, ale nie tragiczne, gdyż nie ma w tym doznania cierpienia. <...>

Drugie miejsce zajmuje dokonanie czynu, przy czym lepiej jest, aby czynu dokonał nie znający ofiary, a po czynie ją poznał. Nie ma w tym bowiem okropności, a poznanie prze-raża²².

Przełożył Jerzy Faryno

²² Arystoteles, *Poetyka*. [W: Arystoteles — Horacy — Pseudo-Longinos. *Trzy poetyki klasyczne*. Przekład Tadeusza Sinko. Lwów 1939, s. 26—28 (rozdz. XIV, pp. 1—3 i 5—7).] Por. te myśli Arystotelesa o odpowiedności elementarnych uczuć i elementarnych sytuacji z wypowiedziami Eisensteina o dynamicznym schemacie uczuć (w artykule *О строении вещей*) oraz z możliwościami wyrazowymi, które przypisuje się w muzykologii poszczególnym interwałom dźwięków i odmianom rytmicznym i harmonicznym itd. (zob. Мазель, *Строение музыкальных произведений*. Москва 1958).