

# Aleksandr K. Żółkowski, Jurij K. Szczegłow

---

## Poetyka strukturalna - poetyka generatywna

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 60/1, 309-321

---

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ALEKSANDR K. ŻÓLKOWSKI, JURIJ K. SZCZEGŁÓW

## POETYKA STRUKTURALNA — POETYKA GENERATYWNA

*Sinfonietta* w redakcji z r. 1914 niezbyt mnie zadowolili,  
dlatego całą ją rozkręciłem i z powrotem złożyłem  
(S. Prokofiew, *Autobiografia*).

Dyskusja wokół poetyki strukturalnej sprowadza się, jak dotąd, do niewielkiej ilości artykułów, niemniej problem statusu i możliwości tej nauki jest już przedmiotem rozważań w najróżniejszych wymiarach i perspektywach. Powoduje to niejaką dysproporcję między nielicznymi i niedoskonałymi na razie modelami poetyki strukturalnej a aparatem logiczno-filozoficznym, stosowanym zarówno w celach jej uzasadnienia, jak i obalenia. Zrozumiałe jest zwłaszcza stanowisko tych, którzy bynajmniej nie zamierzają padać na twarz przed poetyką strukturalną, skoro tylko usłyszą, że wznosi się ona na wyżyny najnowszych osiągnięć naukowych, że na przykład ujmuje literaturę jako jedną z odmian systemu semiotycznego, czy też jako szczególny przypadek procesu losowego (co właściwie usprawiedliwia odpowiednie wyliczenie). Czytelnik bowiem, zanim zawierzy tej czy innej nowatorskiej metodzie, pragnie zobaczyć chociażby jeden, z czysto ludzkiego punktu widzenia godny uwagi rezultat jej zastosowania, gdyż — naszym zdaniem, całkowicie słusznie — może się on uważać za kompetentnego do wydawania sądów na temat jakości owego rezultatu już chociażby z racji swego obycia z przedmiotem nauki — literaturą.

Nie chcielibyśmy prowadzić tych rozważań w sferze czysto dedukcyjnej, obawiając się, że w ten sposób uczynimy dyskusję jeszcze bardziej bezprzedmiotową. Z tego względu będziemy mówić tylko o jednym z możliwych konkretnych kierunków rozwoju nauki o literaturze. Będzie o nim mowa dalej, tymczasem postaramy się na początek krótko zresumować to, czego w tym duchu dokonali uczeni niedawnej przeszłości, a zwłaszcza W. Szklowski, W. Propp, S. Eisenstein i kilku innych. Jest to pożądane z tego m. in. powodu, że stosunki zachodzące pomiędzy ich poglądami, a także stosunek tych ostatnich do poetyki współczesnej są — naszym zda-

---

[Przekład według wyd.: А. Жолковский, Ю. Щеглов, *Структурная поэтика — порождающая поэтика*. „Вопросы литературы” 1967, nr 1, s. 74—89.]

niem — sprawą niedostatecznie jasną zarówno dla ich przeciwników, jak i dla zwolenników. O ile pierwszych dezorientuje już sam fakt zestawienia niniejszych nazwisk<sup>1</sup>, o tyle drudzy gotowi są łączyć je z wszelkimi modnymi hasłami i przedstawiać je do semiotycznych odznaczeń, z których najzaszczytniejsze jest, zdaje się, podniesienie do rangi *n*-tego systemu modelującego. Tymczasem najlepsze z ich prac precyzją swą górują nad arsenalem środków semiotyki<sup>2</sup>, pracom tym nie trzeba ani przemianowań terminologicznych, ani transkrypcji na te czy inne systemy znaków, trzeba natomiast wydobyć z nich sens praktyczny i bezpośrednio zastosować do analizy utworu. [...] <sup>3</sup>.

## 4

Przeciwnicy poetyki strukturalnej ze szczególną pewnością siebie mówią o zabijającym „życie” utworu schematyzmie i ironicznie ustosunkowują się do strukturalistów, niezdolnych do „objęcia całości”. Znalezienie ogólnometodologicznych argumentów przeciwko takim opiniom nie wymaga obecnie szczególnej przenikliwości naukowej (por. chociażby artykuł I. Riewzina<sup>4</sup>); w świetle drogi, jaką przebyły inne nauki<sup>5</sup>, jest rzeczą oczywistą, że z argumentami tymi trudno dyskutować,

<sup>1</sup> Zob. П. Палиевский, *О структурализме в литературоведении*. „Знамя” 1963, nr 12, s. 196.

<sup>2</sup> O ubóstwie arsenału środków semiotyki świadczy między innymi fakt, że W. Koźnow tak łatwo znalazł się w szeregach jej teoretyków (zob. jego marginalia o teorii znaku i sygnału: *Возможна ли структурная поэтика*. „Вопросы литературы” 1965, nr 6, s. 96—100).

<sup>3</sup> [W pierwszych trzech, pominiętych tu rozdziałach autorzy referują prace Szkłowskiego, Proppa i Eisensteina jako prekursorów poetyki strukturalnej. (Obszerniejsze omówienie tej sprawy zawiera zamieszczony w tymże zeszycie przegląd *U źródeł radzieckiej poetyki strukturalnej*.) Z pominiętej części pracy przytaczamy jeden z przypisów, dotyczący funkcji wyróżnionych przez Proppa:]

Ktoś może zapytać: „A dlaczego właśnie 31 funkcji?” (por. ironiczne pytanie Palijewskiego: „dlaczego 70 motywów, nie zaś 3771” — *op. cit.*, s. 196). Rzecz w tym, że granica między podejściem tradycjonalistycznym a strukturalistycznym nie przebiega bynajmniej po linii przeciwstawienia: „sformalizowany, czy intuicyjny charakter procesu badawczego”. Błędem byłoby mniemać, że jeżeli naukowiec idzie drogą empirycznego doboru i poszukiwania, to powinien wyzbyć się pretensji do naukowości i ścisłości opisu. Jest rzeczą oczywistą, że dokładne procedury wyodrębnienia jednostek analizy, a także formalne metody opisu utworów literackich mogą być — i ostatecznie zostaną — wypracowane; jednakże jest to już całkiem inna sprawa. Istotna różnica między owymi dwoma sposobami podejścia polega przede wszystkim na tym, co badacz uważa za rezultat pracy naukowej. Za cel opisu strukturalnego uznaje się stworzenie działającego modelu rzeczy. Jeżeli skonstruowany przez uczonego model „działa”, to znaczy, jeśli automat lub człowiek, postępując według zadanych reguł, stwarza utwory podobne do przedmiotu modelowania, wówczas model ów jest zadowalający (od oceny stopnia jego wierności można tu abstrahować) i — upraszczając sprawę — nikogo nie powinno obchodzić, jakie były czynności twórcy modelu: czy były to procedury formalne, czy działania intuicyjne, czy też, powiedzmy, pomoc duchów lub krasnoludków.

<sup>4</sup> И. Ревзин, *О целях структурного изучения художественного творчества*. „Вопросы литературы” 1965, nr 6, s. 73—87.

<sup>5</sup> A między innymi nie tylko nauki przyrodnicze („ścisle”), lecz i takie humanistyczne dziedzi-

można je tylko przyjąć do wiadomości. Krytycy schematyzacji uważają jednak — jak się zdaje — że literatura posiada naturę zasadniczo odmienną niż inne przedmioty nauki, niż na przykład język. Kładą oni nacisk na jej płynność i nieuchwytność, podkreślają indywidualny sposób jej recepcji przez każdego czytelnika.

No cóż, niektórzy czytelnicy (widzowie i słuchacze) opisują swe wrażenia dość trafnie. Na przykład:

W czarnej, chybliwej wodzie oleście krągliły się i rozbiegały ognie nadbrzeża; zderzały się fale, ludzic, głosy i czółna. I by to wszystko utrwalić, sama barkarola — cała — ze wszystkimi jej arpeggiami, trylami i przednutkami — musiała falować jak wody basenu; biec w górę i w dół, i wlatywać, i walić się na nutę pedałową, obwieszczając się w minorowo-majorowych współdrganiach harmonicznego żywiołu<sup>6</sup>.

Ciekawe, czy zwolennicy „objęcia całości” mają zamiar rywalizować z takimi wzorami, a jeśli tak, to jak dalece optymistycznie oceniają swoje możliwości<sup>7</sup>. Alternatywą takiego impresjonistycznego opisu jest wszak — posiadający określoną logikę — opis naukowy (tzn. taki, który oni nazywają schematycznym).

Jeśli o nas chodzi, nie uważamy schematyzacji za synonim banału i powierzchowności; dla nas oznacza ona pracę, która zaczyna się od znalezienia i — jeśli ktoś chce — „odgadywania” konfiguracji myślowej stanowiącej prawo „konstrukcji przedmiotu”. Właściwie literaturoznawcy, kierując się zdrowym rozsądkiem, za wsze dążyli do tego, by przedstawić dokładne „portrety ideowe” poszczególnych książek, pisarzy i kierunków literackich, odważali się ponadto przypisywać utworowi (szkole itp.) jedne cechy, odmawiając mu — z grubsza rzecz biorąc — innych, nie obawiając się bynajmniej, że w ten sposób oddzieli go od wszystkiego, co „wieczne żywe”, „uniwersalne” i „nieskończone”. Co prawda, ujawniane „schematy” ideowe często były uważane za ostateczny rezultat procesu poznania struktury rzeczy i tylko mimochodem wzmiankowano o „właściwościach artystycznych”. W dalszej kolejności uwaga badacza kierowała się na zewnątrz utworu. Otrzymany rezultat natychmiast wstawiano w „społeczną ramę epoki” — z uwzględnieniem jej socjologii, filozofii itp. Natomiast dla strukturalisty ujawnienie tematów stanowi tylko pierwszy krok pracy<sup>8</sup> (zob. dalej rozdz. 5).

Skoro nadarza się właśnie sposobność, czas najwyższy przeciwstawić się obiegowym wyobrażeniom o schematach naukowych jako o czymś bezbarwnym<sup>9</sup> i nieruchomym. Zwolennikom impresjonizmu w literaturoznawstwie należałoby ży-

ny wiedzy, jak muzykologia. Nie należy bynajmniej twierdzić *a priori*, że do adekwatnego opisu zjawisk literatury wystarczy aparat techniczny mniej rozbudowany niż w dziedzinie muzykologii.

<sup>6</sup> Б. Пастернак, *Шопен*. „Ленинград” 1945, nr 15—16, s. 22—23.

<sup>7</sup> Tych, którzy przeszli pierwszą, prozaiczną fazę współzawodnictwa, czekałaby w drugiej fazie słynna *Баллада* („Дрожат гаражи автобазы..”).

<sup>8</sup> Zagadnienia zewnętrznych powiązań utworu nie poruszamy tu w ogóle, choć niewątpliwie i na tym terenie możliwe jest zastosowanie takich czy innych metod strukturalnych.

<sup>9</sup> Por. uwagi na temat rzekomej „bezbarwności całki” w artykule J. Feinberga (*Обыкновенное и необычное*. „Новый мир” 1965, nr 8, s. 224—225).

czyć przeprowadzenia paru chociażby prób schematyzacji. Taki „ekskurs” w żadnym wypadku nie groziłby im utratą kwalifikacji (pod warunkiem, że nie straciliby ochoty do czytania, a także umiejętności panowania nad słownikiem i składnią rosyjską). Przekonaliby się natomiast, że schemat, model daje badaczowi do dyspozycji konkretną rzecz, która: 1) została utworzona ludzkimi rękami z elementów dyskretnych, „nieorganicznych”, 2) jest jednocześnie żywym, „grającym” podobieństwem przedmiotu badanego.

Słuszną jest opinia, że na terenie poetyki strukturalnej ma się do czynienia z podobnymi trudnościami, co przy semantycznym opisie języka, zwłaszcza zaś przy opisie wyrazu, jego „wielopostaciowości” i „zmienności”<sup>10</sup>. Jednakże — nie biorąc nawet pod uwagę doświadczeń ostatnich pięciu czy sześciu lat — można powołać się na klasyczny już przykład przewyciężenia takich trudności w lingwistyce. E. Sapir w artykule *Gradacje (Grading)*<sup>11</sup> wyznaczył algorytm użycia w języku angielskim terminów ilościowych (typu: *więcej, mało, ledwie* itp.) w zależności od następujących czynników: (1) wielkości, (2) dynamiki (tj. kierunku zmian tej wielkości) i (3) afektu — tj. stosunku mówiącego do znaczeń (1) i (2). Mówiąc inaczej, w roli cech funkcjonujących w regułach Sapira występują te właśnie dynamiczne i „subiektywne” momenty języka, które w oczach leksykologa-tradycjonalisty uchodzą za nieuchwytnie odcienie<sup>12</sup>.

## 5

Powiedzieliśmy na początku artykułu, że zatrzymamy się na jednym z możliwych kierunków poetyki. Będzie tu mowa nie o czymś oszałamiająco nowatorskim i „sformalizowanym”, lecz o niektórych perspektywach badań, które pod wieloma względami stanowią konsekwencję poglądów Proppa i Eisensteina. Krótko mówiąc, użyteczne wydaje się rozumienie dzieła sztuki jako „przedmiotu oglądowego”, którego celem jest maksymalnie efektywna realizacja tematu, jako swego rodzaju aparatu służącego do zasugerowania tego tematu czytelnikowi; można by go porównać do wynalazku realizującego pewne konkretne zadanie techniczne. W takim razie cel badań literackich winien polegać przede wszystkim na tym, by opisywać budowę i działanie takich „mechanizmów” artystycznych, by ukazać przebieg ich „organizowania się”, od „zadania tematycznego” poczynając. Należy się spodziewać, że transpozycja tematu na system konkretyzujących go środków okaże się obiektywnym procesem, podporządkowującym się pewnym prawom, choćby nawet były to prawa najbardziej ogólne. Liczne z nich znane są w istocie od dawna. L. Mazel w oparciu o materiał muzyczny sformułował niedawno dwie bardzo waż-

<sup>10</sup> Chodzi o hipotezę Kożynowa (*op. cit.*, s. 103).

<sup>11</sup> W: *Selected Writings of Edward Sapir on Language, Culture and Personality*. Berkeley 1951.

<sup>12</sup> Tak właśnie niektórych współczesnych semiotyków, np. wspomnianego tu Kożynowa (por. *op. cit.*, s. 96—100), w zakłopotanie wprawia problem modelowania „rozumienia znaków w obrębie aktu mowy”.

ne zasady: 1) „zasadę oddziaływania wielotorowego i skoncentrowanego”, według której

istotny rezultat artystyczny<...> osiąga się zazwyczaj<...> nie przy pomocy jakiegoś jednego środka, lecz przy pomocy kilku środków, zmierzających do tego samego celu;

2) zasadę wielofunkcyjności [принцип совмещения функции], polegającą na tym, iż

istotne środki, odpowiednie „decyzje” kompozycyjne<...> pełnią zwykle kilka funkcji, np.: dwie różne funkcje ekspresywne lub też jedną funkcję ekspresywną, jedną formotwórczą i jedną czysto techniczną; albo wreszcie pełnią jakąś funkcję „lokalną”, ważną w danym momencie utworu, i funkcję bardziej ogólną, posiadającą znaczenie dla całości, dla związków „na odległość” itd.<sup>13</sup>

W zastosowaniu do literatury oznacza to ujawnienie tematu i wszystkich funkcji występujących w trakcie rozwijania tematu oraz ujawnienie sposobów realizacji tych funkcji we wszystkich przedmiotach włączanych w procesy konstrukcji.

Wszystko to, co wyżej przedstawiliśmy, a także doświadczenia współczesnego językoznawstwa (gdzie największą wartość interpretacyjną posiadają opisy konstruowane jako reguły generowania odpowiednich obiektów — zdań, form wyrazowych, fonemów itp.) pozwalają sądzić, że strukturalnym opisem utworu jest demonstracja procesu jego generowania z określonego tematu i określonego literackiego materiału — według pewnych stałych reguł.

Dla przykładu pozwolimy sobie przeprowadzić szkicową analizę epizodu z *Dwunastu krzesel* Ilfa i Pietrowa (kupno krzesel na aukcji).

Wyjdziemy z elementarnego założenia, że w opowiadaniu fabularnym poglądy (idee) autora najpierw występują jako temat, tzn. jako losy określonych bohaterów, „udowadniające” ową ideę. Tak więc myśl o bankructwie egoistycznych dążeń w warunkach stworzonych przez władzę radziecką ucieleśnia się w temacie: „niefortunna pogoń awanturników w poszukiwaniu skarbu ukrytego w krzesłach”; rozwinięcie tego tematu w tekst artystyczny następuje dzięki zestawieniu szeregu reguł — chwytów wyrazistości.

Wynotujemy niektóre z tych chwytów<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Л. Мазель, *О системе музыкальных средств и некоторых принципах художественного воздействия музыки*. W zbiorze: *Интонация и музыкальный образ*. Москва 1965, s. 240, 249—250.

<sup>14</sup> Autorzy decydują się na świadome uproszczenie tematu, rezygnując np. z rozpatrywania tych jego aspektów, które można by określić jako „marzenia koncesjonistów a radziecki sposób życia”. Jest również rzeczą oczywistą, że przedstawione dalej reguły i postulaty dotyczące konstrukcji zostały przez nas sformułowane w większości *ad hoc*; następnym z kolei zadaniem będzie ich uogólnienie, uściślenie, wyjaśnienie sprawy ich relacji wzajemnych oraz określenie porządku ich zastosowania w procesie generowania tekstu. Sama analiza epizodu jest z konieczności maksymalnie zwarta i posiada cel czysto ilustracyjny: dać życzliwemu czytelnikowi najogólniejsze bodaj pojęcie o istocie metody, której jesteśmy rzecznikami.

A. Podkreślenie (wyodrębnienie, wzmocnienie) wszelkich stosunkowo ważnych rzeczy i sytuacji: (1) Podkreślenie właściwe — zwykle usytuowanie przedmiotu „na widocznym miejscu, podanie go w formie zbliżenia, wyolbrzymienia (por. „plan bliski”). (2) Przeciwwstawienie: a) kontrast, tzn. podkreślenie dwóch rzeczy poprzez ich wzajemne przeciwstawienie; b) „ruch zaprzeczony”<sup>15</sup> — podkreślenie pewnej akcji przez poprowadzenie jej najpierw w kierunku odwrotnym, a dopiero potem w kierunku zadanym. (3) Narastanie — podkreślenie niejako rozwinięte w czasie: a) zwiększenie napięcia; b) powtórzenie pewnej sytuacji w spotęgowanej formie lub na innym poziomie; c) prezentacja [„преподнесение”] — występuje ona wówczas, gdy rzecz nie jest od początku dana w całości, lecz pojawia się „rozgrywając” się stopniowo<sup>16</sup>.

B. (4) Rozwijanie (zarówno tematu, jak i wszelkich przedmiotów pojawiających się w toku jego realizacji) — jest to przejście od zwykłego nazywania do form oglądowych, uszczegółowionych, łatwo przyswajalnych.

C. Zrównoważenie zadań artystycznych i środków ich realizacji: (5) Połączenie<sup>17</sup> różnych funkcji w jednym przedmiocie. Jest rzeczą pożądaną: a) ażeby ów przedmiot był już gotowy, „monolityczny”, by czytelnik znał go już wcześniej i mógł dzięki temu od razu przyjąć go jako jednolitą całość; b) ażeby jeden przedmiot skupiał funkcje przeciwstawne (por. pkt. 2a); c) ażeby w szeregu momentów skupiały się różne linie fabularne. (6) Przeprowadzenie tej samej funkcji przez różne przedmioty, a w szczególności przez różne linie fabularne (por. pkt 8).

D. Zasady fabularne. (Rozpatrujemy tylko jeden — „nowelistyczny” typ fabuły). Są to już wymagania na bardziej konkretnym poziomie; formują się z uwzględnieniem punktów 1 — 6. (7) a) Nagły zwrot (kulminacja): na drodze bohaterów, zmierzającej do celu *A*, pojawia się coś (może to być np. błąd bohaterów), co w chwili powodzenia sprowadza nieoczekiwaną klęskę; w rzeczywistości jest to połączenie (pkt 5) przeciwnie (pkt 2) ukierunkowanych działań. W sferze kulminacji rzeczą szczególnie pożądaną jest wyostrenie kontrastów (pkt. 2); b) rozwiązanie, pozwalające „delektować się” rezultatami klęski. (8) Ujawnienie charakterów przez fabułę: każde zdarzenie winno łączyć w sobie (pkt 5) funkcję posuwania akcji z maksymalną (w ramach danego zdarzenia) manifestacją cech bohaterów danych w założeniu tematycznym i zarazem opierać się na nich.

E. Konstrukcja epizodu powinna uwzględniać jego rolę w powieści, traktowanej jako całość. (9) Epizod, o który chodzi — to pierwsza poważna porażka *Bendery* i *Worobianinowa* (oznaczonych dalej jako *B.* i *W.*), przy czym *W.* sprawia zawód i „gubi” *B.*; porażka ta powtarza się w skali całej powieści („zapowiedź”, por. pkt 3b). (10) Epizod ten stanowi efektowną motywację wędrówek bohaterów; z powodu przedstawionej tu porażki krzesła zostają zdekompletowane (mo-

<sup>15</sup> Termin S. Eisensteina [„отказанное движение”] (*Избранные произведения в шести томах*. T. 4, s. 81—90).

<sup>16</sup> В. Нижний, *На уроках режиссуры С. Эйзенштейна*. Москва 1958, s. 51 n.

<sup>17</sup> Zob. dwie wymienione wyżej zasady L. Mazela.

głby wprowadzić być zdekompletowane od samego początku, jednakże zachodzi tu okoliczność określona w punkcie 3c). Pkt 9 i pkt 10 są właśnie założeniem tematu epizodu; pkt 11 i pkt 12 — założeniem obowiązującego w tym epizodzie materiału. (11) Charaktery obydwu bohaterów zostały dane jeszcze przed rozpoczęciem epizodu: *B.* — bohater planu „wysokiego” — energiczny, inteligentny, wyrozumiały, posiadający cechy artysty, nie zauważający nieraz „wulgarnej rzeczywistości”; *W.* — bohater planu „niskiego”, komicznego — głupi, tchórzliwy, nie wyzbyty artystycznych aspiracji, „lew salonowy” (por. pkt 6: temat zostaje przeprowadzony przez dwie linie). (12) Dane zostały również takie fakty, jak pogoń za krzesłami (wszystkimi naraz), zdobywanie pieniędzy, rodzina Kałaczowów itp.

### Imitacja generowania epizodu

Przybliżenie I. Zgodnie z punktem 5 pożądanym jest połączenie funkcji 9 i 10, czyli zdekompletowanie krzesel okaże się właśnie porażką bohaterów. Wobec tego otrzymujemy<sup>18</sup>:

*B. i W. usiłują zdobyć wszystkie krzesła naraz, lecz zostają one zdekompletowane.*

Przybliżenie II. Rzecz naturalną będzie zastosowanie tu konfiguracji nowelistycznej (pkt 7), zaś w odniesieniu do porażki — chwytu podkreślenia (zob. A). W wyniku otrzymujemy:

*B. i W. usiłują zdobyć wszystkie krzesła naraz, lecz w chwili powodzenia ponoszą druzgocącą porażkę — krzesła zostają zdekompletowane.*

Przybliżenie III. Posługując się faktami danymi już przed rozpoczęciem epizodu, a także charakterami bohaterów i stosunkami istniejącymi między *B.* i *W.* (zob. pkt 9, 11, 12) zgodnie z punktem 8 dokonamy podziału ról i konkretyzacji otrzymanego konturu fabularnego.

(1) Zdobywanie krzesel przy pomocy pieniędzy — kupno; niepowodzenie — niedokonanie zakupu z powodu braku pieniędzy.

(2) Błąd *B.* i *W.*: założymy, że *W.* sprawia *B.* zawód, przy czym przyczynia się do tego głupotą i śmiesznością *W.* oraz pobłażliwością i nieliczeniem się z „wulgarną rzeczywistością” *B.* Np.:

*W. w głupi sposób (w planie komicznym) traci pieniądze powierzone mu przez B.*

(3) Zdobywanie krzesel: *B.* rozwija działalność, objawiając przy tym energię i zdolności artystyczne; *W.* stanowi balast.

(4) W ten sposób otrzymujemy dwie linie: *B.* zajmuje się sprawą krzesel, *W.* traci pieniądze. Zgodnie z punktem 9 (epizod jako „pierwowzór” powieści), punktem 6 (przeprowadzenie tematu przez szereg linii) i punktem 8 (manifestacja charakterów

<sup>18</sup> Mówiąc: „otrzymujemy”, mamy na myśli, że rozwiązanie to (podobnie zresztą jak wszystkie następne) można w oparciu o założone funkcje osiągnąć automatycznie, tzn. może to uczynić człowiek nie znający powieści (na temat rozwiązań alternatywnych — patrz dalej).



w akcji) — jest rzeczą pożądaną, aby jakaś porażka wystąpiła nie tylko na linii „B. i krzesła”, lecz także na linii „W. i pieniądze” — przy maksymalnej manifestacji charakteru W. otrzymujemy wynik następujący:

*B. wykorzystując całą swą energię i uzdolnienia artystyczne, przygotowuje kupno krzesel. W., korzystając z jego pobłażliwości, w śmiesznie głupi sposób traci pieniądze i ponosi pewną osobistą klęskę. Z powodu niewystarczającej ilości pieniędzy próba zakupu krzesel kończy się dla B. i W. druzgocącą porażką: krzesła zostają tymczasem zdekompletowane.*

Przybliżenie IV. Dokonamy dalszej konkretyzacji obydwu linii. (1) Postępując według wskazań pktu 5, wybieramy „gotowy przedmiot”, gwarantujący jednocześnie: a) zakup wszystkich krzesel naraz, b) zdekompletowanie krzesel, c) decydujące znaczenie braku pieniędzy, d) niepowtarzalność i zewnętrzną efektywność, a nawet pewną teatralność porażki bohaterów (chodzi zwłaszcza o to, że jedna z zasad aukcji pozwala usunąć nabywcę z sali). Tym „przedmiotem” jest aukcja, na której odbywa się sprzedaż krzesel (na temat innych funkcji — patrz dalej).

(2) Konkretyzując porażkę W. i postępując według pktu 8, wybieramy „gotowe przedmioty”, leżące na przecięciu się wymagań fabuły z cechami charakteru W. Elementy „lew salonowy” i utrata pieniędzy dają razem hulankę w restauracji; elementy „lew salonowy”, starość i konieczna porażka osobista — niefortunną donżuanerię; głupota i komiczny („niski”) plan W. (zob. pkt 11) — pobicie go; donżuaneria i pobicie — zemstę męża. Zestawiając donżuanerię i hulankę z tematem: „marzenia koncesjonariuszy i model życia w radzieckiej rzeczywistości”, otrzymujemy: hulankę z biedną studentką w „zakładzie gastronomicznym”.

(3) Przechodzimy do konkretyzacji niespodziewanego krachu. To, że był on niespodziewany, wynikało z braku dostatecznej ilości pieniędzy — niewiedza o braku; ponieważ pieniądze stracił W., a postacią aktywną jest B., więc „niewiedza” staje się udziałem B. Wśród cech W. szukamy motywacji niewiedzy B. I w efekcie otrzymujemy:

*W. z głupoty i strachu nie przyznaje się przed B. do roztrwonienia pieniędzy.*

(4) Dokonamy teraz, pożądanego w sferze kulminacji, wyostrzenia kontrastów (pkt 7). Efektywności utraty krzesel przeciwstawimy efektywność ich zakupu, co w połączeniu z artystycznym sposobem bycia B. (jego cecha stała, zob. pkt 8, 11) oraz jego wiarą w powodzenie imprezy (jego stan „lokalny”) da nam: B. z szerokim gestem kupuje krzesła. A zatem będziemy mieli:

*B. energicznie przygotowuje kupno krzesel na aukcji. Z szerokim gestem zakupuje wszystkie krzesła, lecz nagle okazuje się, że jest za mało pieniędzy. To powoduje ostateczną utratę krzesel, publiczną kompromitację B. i W. oraz wypędzenie ich z sali. Krzesła zostają sprzedane pojedynczo (zdekompletowane). W., zalecając się do studentki Lizy w głupi sposób przepija w restauracji powierzone mu pieniądze i ukrywa to przed B.; zostaje przez Lizę odtrącony i obity przez jej męża.*

Przybliżenie V. W dalszym ciągu poszczególnie komponenty otrzymanej

fabuły podlegają: a) rozwinięciu (pkt 4), b) narastaniu (pkt. 3) i c) połączeniu (pkt 5). Dokonuje się to na drodze wykorzystania rozmaitych aspektów przedmiotów i postaci, włączonych już wcześniej do akcji.

(1) Ogólny postulat, aby rozwinięcie przebiegało w połączeniu z charakterystycznym dla *B.* „naukowym” podejściem do sprawy (inteligencja *B.*, zob. pkt 11), prowadzi (tak tutaj, jak i wszędzie u Ilfa i Pietrowa) do rozbicia akcji zdobywania krzesel na dwa etapy: a) zasięganie informacji o krzesłach (zawiązanie), b) zdobywanie krzesel. Wynika stąd, że scenę aukcji winien poprzedzać epizod zawierający zasięgnięcie wiadomości o aukcji. (2) W wyniku rozwinięcia sceny aukcji otrzymujemy: oczekiwanie, kupno i krach. Ponieważ scena ta stanowi punkt kulminacyjny, przeto szczególnie ważny jest dla niej chwyt narastania (pkt 3). Tworzą go: a) same zasady licytacji na aukcji, b) zamiętanie *B.* do efektów, które sprawia, że zwleka on z włączeniem się do licytacji, c) bezmyślna niecierpliwość *W.* (zob. pkt 6 — realizacja jednej funkcji przy pomocy różnych środków). Oczekiwanie (przy stopniowym narastaniu napięcia) zostaje rozwinięte w: a) czekanie na aukcję, b) czekanie na licytację krzesel. Kupno zostaje rozwinięte w: a) licytację innych rzeczy, b) licytację krzesel, c) przystąpienie *B.* do licytacji i samo kupno oraz d) entuzjazm *B.* i *W.* Krach rozwija się w niewielką nowelę, zbudowaną na tej samej zasadzie co i cały epizod (otrzymujemy, by tak rzec, tę samą historię w miniaturze; od słów *B.*: „A dlaczego dwieście trzydzieści, a nie dwieście?” do słów: „Wspólnicy wyszli”<sup>19</sup>). Z powodu braku miejsca nie przedstawimy tutaj czytelnikowi generowania tej historii.

(3) Na linii *W.* — zaloty bohatera ulegają rozwinięciu w: a) zawarcie znajomości, b) hulankę, c) obicie. Generowanie epizodu hulanki, będącego rozwinięciem tematu: „lew salonowy a model życia w radzieckiej rzeczywistości” — również pomijamy.

(4) Połączmy zawiązania dwóch linii — linii kupna krzesel (wywiadywania się) i linii utraty pieniędzy (zaloty). To i cały szereg innych funkcji (w szczególności należy wziąć pod uwagę Moskwę jako centrum życia Rosji z czasów NEP-u i zarazem jako punkt, z którego „rozchodzą się” krzesła i skąd rozpoczynają się wędrówki bohaterów) daje w rezultacie muzeum mebli, gdzie *B.* zaabsorbowany jest poszukiwaniem krzesel, co pozwala *W.* na umizgi do Lizy (dwie przeciwstawne funkcje działań *B.*, zob. pkt 5b).

(5) Rozwiązanie: rozwinięcie i podkreślenie rezultatu porażki *B.* i *W.* (pkt. 7). Przeżycia *B.* spowodowane doznaną klęską konkretyzują się jako: gniew — narastający od osłupienia aż do wybuchu; w odczuciu *W.* klęska jawi się jako: poczucie winy i strach przed karą. Połączenie kulminacji strachu winnego *W.* i kulminacji gniewu *B.* daje w efekcie egzekucję. W miejscu przecięcia się linii egzekucji z linią charakteru komicznego głupca *W.* pojawia się obicie.

<sup>19</sup> [Przekład cytatu według polskiego wydania powieści: I. Ilf, E. Pietrow, *12 krzesel*. Przekład: J. Brzechwa, T. Żeromski. Warszawa 1957, s. 201.]

Natomiast wynikiem uzgodnienia rodzaju egzekucji z artystycznym i intelektualnym nastawieniem *B.* jest kara „dla przykładu” w formie ciętych pouczeń:

*B. w gniewie daje W. złośliwe pouczenia i bije go.*

A zatem będziemy teraz mieli:

*B. i W. szukają krzesel w muzeum mebli, spotykają tu Lizę. Podczas gdy B. „przepada”, energicznie zbierając wiadomości o krzesłach, W. wyznacza Lizie spotkanie. B. dowiaduje się o aukcji. W. udaje się z Lizą do restauracji, upija się, w głupi sposób traci pieniądze, zostaje przez Lizę odtrącony. Wszystko to aż do ostatniej chwili ukrywa przed B. Na aukcji B. i W. z niecierpliwością oczekują rozpoczęcia licytacji, a następnie pojawienia się krzesel. B. zwleka z włączeniem się do licytacji, zaś W. bezmyślnie go przynagla. W ostatniej chwili B. podaje cenę i efektownie zakupuje krzesła. Entuzjazm B. i W. oraz zawiść publiczności. Nieoczekiwanie wychodzi na jaw, że brak im dostatecznej ilości pieniędzy. Prawa aukcji nieubłagane domagają się wyrzucenia B. i W. z sali, publiczność szydzi. Krzesła zostają sprzedane pojedynczo. B. złowieszczo milczy. W. lekliwie się odgraża. B. w gniewie bije W., niszcząc go jednocześnie złośliwościami. Następnie W. zostaje obity przez męża Lizy.*

Zaproponowana tu imitacja generowania tekstu zatrzymuje się w połowie drogi do rzeczywistego tekstu. Idea powieści została celowo uproszczona, a sprawy językowej tkanki utworu nie poruszono w ogóle. Bardziej precyzyjne sformułowanie tematu wzbogaciłoby proces generowania o wszystkie pozostałe niezbędne funkcje. Jeśli zaś chodzi o szczegóły zdarzeniowej czy nawet językowej tkanki utworu, to wyraźnie widać, że i na tym szczeblu procesem generowania rządzą prawa analogicznego typu. Rozpatrzmy, chociażby częściowo, konkretyzację „krachu z powodu braku dostatecznej ilości pieniędzy”. Ponieważ efekownemu przebiegowi kulminacji najlepiej sprzyja przeciwstawienie całkowitego krachu początkowemu całkowitemu sukcesowi, (zob. pkt 7 — wyostrenie kontrastów), byłoby rzeczą pożądaną, aby utracono krzesła, które już zostały nabyte; w tym celu poszukuje się „przedmiotu”, który sumę pieniędzy wystarczającą dla dokonania zakupu zmieniłby w sumę niewystarczającą, a przy tym sprawiłby to już po dokonaniu zakupu. „Przedmiotem” takim okazuje się prawo opłaty komisowej, wynikające ze specyfiki aukcji. „Mechanizm” ten uruchamia *B.*, którego artystyczny sposób bycia łączy w sobie dwie funkcje całkowicie przeciwstawne (zob. pkt 5 i pkt 7). *B.* skutecznie uprzedza konkurentów i jednocześnie, sam o tym nie wiedząc, staje się niewypłacalny.

Drugi przykład to generowanie szczegółów poziomu językowego. Poszukujemy możliwości połączenia w obrębie jednego aktu: gniewu *B.*, obicia *W.*, moralnego unicestwienia *W.* i dowcipu *B.* Poszukiwania te przedstawiamy w formie etapów: a) gniew *B.* i obicie *W.* dają: *B. bije W.*; moralne unicestwienie *W.*, dowcip *B.* i gniew *B.* dają: *B. sarkastycznie piętnuje W.*; b) obydwa otrzymane rezultaty ulegają następnie połączeniu w takim koncepcie, który charakteryzowałby sposób bycia *W.* wskazując zarazem na fakt pobicia *W.* i który, być może, „nakładałby się” nawet „na muzykę” owego pobicia. Tak pojawia się scena: „Masz

w siwą brodę! Masz sójkę w bok!”<sup>20</sup> Jest chyba dość jasne, że w analogiczny sposób można również osiągać dalsze, dowolnie ściśle przybliżenia do rzeczywistego tekstu epizodu, czyli — kompletny opis tego tekstu<sup>21</sup>.

Uzasadnione wydaje się pytanie, czy otrzymany rezultat należy traktować jako jedynie możliwy przy sformułowanym przez nas temacie i w ramach przyjętych reguł generowania? Bezwarunkowo nie. W każdym momencie procesu generowania możliwe są rozwiązania alternatywne, zbliżone do istniejących (np. *W.* mógłby nie przepić pieniędzy, lecz przegrać je w karty) lub też diametralnie różne, np.:

*Krzesła nie zostają zakupione, lecz wzięte bezpłatnie ze składu mebli na zapotrzebowanie wymyślonej przez B. organizacji; B. załatwiwszy wszystkie formalności i znalazłszy furmankę powierza W. nieskomplikowaną sprawę transportu, sam zaś na krótko się oddala. W. w napadzie skąpstwa targuje się z woźnicą i usiłuje za przykładem B. uzyskać bezpłatną usługę; straciwszy nad sobą panowanie, ulega dawnemu nawykowi szlacheckiemu i nazywa woźnicę lajdakiem; ten odjeżdża. W. zostaje z krzesłem sam, zanosi je następnie pod bramę składu i skwapliwie zaczyna rozpruwać obicia. Ze składu wybiegają robotnicy i usiłują go powstrzymać; W. przeciwstawia się i krzyczy: „To moje krzesła!” Robotnicy biją go i odbierają mu krzesła. B., który właśnie nadchodzi, stara się załagodzić sprawę, lecz zostaje wyśmiany. Krzesła zostają przekazane do komisji i trafiają do rąk różnych osób. B. dokucza W. przygadzając: „Znalazł się Kuba-Rozpruwacz krzesel!”*

Warianty te mogą się okazać mniej lub więcej trafne z punktu widzenia rozwinięcia tematu danego w założeniu, charakteru bohaterów oraz efektywności konstrukcji i stosownie do tego można je zaakceptować lub odrzucić (por. przebieg pracy nad brulionami); teoretycznie rzecz biorąc, należałoby również rozważyć możliwość zaistnienia kilku równoprawnych artystycznie wariantów. W ogóle jest rzeczą widoczną, że generowanie szeregu wariantów i selekcja wariantów niezadowolających wchodzi w skład funkcji mechanizmu twórczego.

<sup>20</sup> [Cytat według przekładu polskiego, jw., s. 202.]

<sup>21</sup> Wszystko to, co zostało powiedziane w rozdz. 5, w sposób oczywisty podważa teorię „nieuchwytności”, zgodnie z którą „aromat” utworu artystycznego powstaje w jego sferach wyższych, w „królestwie odcieni”; natomiast wszystko pozostałe, to co poddaje się analizie i formalizacji, stanowi pozaestetyczny „szkielet”. Zwolennicy tej teorii nie dostrzegają, że jeśli jest ona słuszna, to każde, najgenialniejsze nawet dzieło byłoby w 99,99% produktem rzemieślniczym, który w ostatniej chwili ratuje i przekształca w dzieło sztuki kropla cudotwórczego „eliksiru artystycznego”. Bardziej prawdopodobne wydaje się, że wartości artystyczne są wypracowywane na wszystkich poziomach, poczynając od ogólnej koncepcji dzieła, od jego zarysów. Wcale nie tak trudno wymyślić porównanie oczu *Katiuszy Masłowej* do wilgotnej porzeczeki, trudniej powołać do życia cały świat obrazów i konfliktów *Zmartwychwstania*. To, co nieuchwytnie, „ledwie-ledwie”, co prześwituje w porównaniach i metaforach, utrzymuje się jedynie „na barkach” wielopiętrowej, wzniesionej według ścisłych projektów artystycznych struktury utworu i stanowi jedynie jej uwieńczenie, ostatnie pociągnięcia, ostatnie linie.

## 6

Materiał szczególnie dogodny do opisów proponowanego typu stanowią grupy jednorodnych treściowo i formalnie utworów. (Sztuki jednego autora, powiedzmy — Moliera czy Ostrowskiego, zbiory opowiadań, bajek, baśni itp.). Z racji identyczności treści utworów danej grupy wolno nam się spodziewać, że funkcje sformułowane dla jednego utworu w oparciu o jego temat (tj. funkcje Eisensteina-Mazela; por. też pkt 5) okażą się inwariantne dla całej grupy — tzn. będą się pokrywały z funkcjami w rozumieniu Proppa. Należy więc spodziewać się pojawienia się prac literaturoznawczych, w których „gramatyka” funkcji inwariantnych będzie posiadała moc interpretacji warstwy ideowej (Propp „pomnożony” przez Eisensteina!); innymi słowy, będzie to mechanizm imitujący konstruowanie tych i podobnych im utworów pod warunkiem, że „u wejścia” otrzyma figurę przyjętą za ich temat. Są to oczywiście bardzo wysokie wymagania w stosunku do literaturoznawstwa; toteż konieczne jest stopniowanie w doborze materiału i tak zwana „mała klasyka” (np. Dumas czy Conan Doyle) będzie przez pewien czas zajmowała w badaniach naukowych pozycję centralną<sup>22</sup>. Co się zaś tyczy prób apriorycznego określenia pojęć, wprowadzenia wszelkiego rodzaju „typologii” i stworzenia rozgałęzionego schematu nauki o literaturze w oparciu o czystą dedukcję, to wydaje się, że są one przedczesne i mało interesujące. Nasz „programowy” empiryzm (od opisu do opisu, od modelu do modelu, nie zaś od doktryny do doktryny!) to konieczność; program taki podsuwa zwłaszcza niedawna historia lingwistyki strukturalnej<sup>23</sup>.

Niestety, pewne strukturalistyczne i semiologiczne tendencje w poetyce dają uzasadnione powody do szyderstw. Zastosowanie całej gamy „współczesnych” pojęć — poczynając od „znaku” i „poziomu molekularnego”, a na „modelu globalnym”, „systemie modelującym” i „eksperymentach semiotycznych” kończąc — często nie wychodzi poza mniej lub więcej przemyślane transliteracje pojęć w gruncie rzeczy banalnych lub niedokładnych. Nic w tym zresztą dziwnego, jeśli uwzględnimy fakt, że liczne tego rodzaju prace to rezultat masowej produkcji, dopasowywanej do dat dużych i małych świąt semiotycznych, kiedy to wszystkim chętnym nadarza się sposobność utrwalenia w spiżu nauki własnych wrażeń czytelniczych. Niebezpieczeństwo dla poetyki strukturalnej stanowi również owo obrotne projektantstwo — jedni wiążą swoje zainteresowanie tą nauką z nadziejami na zapobieżenie nabrzmiewającemu rzekomo kryzysowi cybernetyki poprzez wzbogacenie urządzeń automa-

<sup>22</sup> Warto tutaj odwołać się do językoznawstwa, na którego terenie wybitne odkrycia były związane z poszukiwaniami optymalnej procedury dla rzeczy tak „nieciekawej”, jak rozbiór gramatyczny. Zauważmy, że w literaturoznawstwie sprawy zbliżone do rozbioru gramatycznego raczej nie istnieją.

<sup>23</sup> Por. z jednej strony rolę, jaką odegrały gramatyki języków indyjskich w procesie sformalizowania lingwistyki deskryptywnej, lub rolę algorytmów przekładu maszynowego we współczesnej teorii języka i z drugiej strony — żalosny widok, jaki przedstawia tak zwany S-strukturalizm (zob. И. И. Ревзин, *Модели языка*. Москва 1962, i szereg innych prac).

tycznych o myślenie obrazowe, drugich niepokoi nieokreśloność i komplementarność sposobów ujmowania literatury; inni znów starają się przewidzieć, jakie będą modele i marki automatów generujących teksty artystyczne itd.

W tych krótkich z konieczności uwagach staraliśmy się wyłuszczyć sprawy najważniejsze i nie mogliśmy odpowiedzieć na liczne — przewidywane i nieprzewidywane — sprzeciwy i zapytania. Jeśli zresztą o to chodzi — sądzymy, że w obliczu praktycznych osiągnięć poetyki strukturalnej taka ogólnoteoretyczna polemika stanie się zbędna.

Przełożył *Stanisław Balbus*