

Kazimierz Bartoszyński

O badaniach utworów fabularnych

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 67/1, 93-119

1976

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.

ZAGADNIENIA JĘZYKA ARTYSTYCZNEGO

Pamiętnik Literacki LXVII, 1976, z. 1

KAZIMIERZ BARTOSZYŃSKI

O BADANIACH UKŁADÓW FABULARNYCH *

1.1. W ciągu kilku ostatnich dziesiątków lat badania form narracyjnych biegly w duzej mierze tym torem, jaki zarysowywac sie zaczal okolo poczatku naszego wieku, gdy zwrócono uwage na problem narratora powiesci. Od tej chwili az do ostatnich czasow wzmagal sie proces zainteresowania tym, co dzis nazwalibyśmy moze sytuacja pragmatyczna opowiadania, a co okreslalo sie i okresla rozmaicie: jako sprawe narratora, sytuacji narracyjnej, nieco pozniej zas jako problem nadawcy i odbiorcy, sytuacji komunikacyjnej czy pragmatycznego kontekstu opowiadania.

Z drugiej strony, zwlaszcza od czasow formalizmu rosyjskiego i innych tendencji badawczych koncentrujacych sie na odrębności języka dzieła literackiego, uwaga badaczy skupiala sie coraz czesciej, gdy chodzilo o formy narracyjne, na tym, co w nowszej terminologii francuskiej okresla sie jako: *discours*, *enoncé*, *récit racontant*. Pewne tendencje rozwojowe lingwistyki kazaly z innych wzgledow interesowac sie gramatyka tekstu, co w zespoleniu z uwaga poswiecana językowi dzieła literackiego w szerokim tego slowa znaczeniu stwarzalo okresloną atmosfere badawczą.

Na takim tle łatwa do wytłumaczenia jest trwająca przez dziesięciolecia słabość badań tego, co w dziele literackim nazwać można *histoire* — składnikiem wykraczającym poza tekst, przekładalnym, „międzyjęzykowym”. A więc słabość analiz takich figur jak postać literacka, a przede wszystkim fabuła, czy — używając starej, a dzis odnowionej terminologii — mit.

Przed kilkunastu laty pojawily sie jednak w zakresie badania fabul pewne oznaki nawiązywania do tradycji najstarszej: Arystotelesowskiej (szkoła chicagowska), a także podejmowania przez niektórych badaczy (głównie francuskich) rozważań nad *histoire* czy *récit raconté*, a nie tylko nad *discours* lub *récit racontant*. Przedmiotem badań staje się układ fabularny jako układ międzyznakowy, przynależny w zakresie podłoża

* Referat wygłoszony na konferencji „Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa”, zorganizowanej przez Komitet Nauk o Literaturze Polskiej i Instytut Badań Literackich PAN (Warszawa, listopad 1974).

do różnych sztuk. Nie chodzi tu więc o analizę ani interpretację dzieł fabularnych jako całości autonomicznych, lecz o badanie fabuły w jej odrębności od poszczególnego utworu i od określonego systemu znaków.

Należy przypuszczać, że do rozwoju tego typu poczyniń naukowych przyczyniły się trzy przede wszystkim bodźce:

A. Rozwój semiotyki jako generalnej nauki o znakach przynależnych do różnych systemów. Rozwój ten odwrócił niejako uwagę badawczą od tego, co „czysto literackie” i poetyckie, a więc językowe i nieprzekładalne, ku elementom przekładalnym i wspólnym dla różnych dziedzin sztuki i zjawisk wykraczających poza teren sztuki. Do takich właśnie zjawisk należy budowanie układów fabularnych.

B. Łączy się z tym bezpośrednio czynnik drugi, jakim jest rozwój badań paradygmatyczno-mitemicznych inicjowanych m. in. przez C. Lévi-Straussa. Badania takie mobilizują rozważania nad tymi elementami dzieł literackich, przez które, często ponad językowością literatury, generowane są „struktury głębokie”. I tu znowu natykamy się na zjawiska bliskie strukturom fabularnym.

C. Trzecim wreszcie czynnikiem było przypomnienie i spopularyzowanie na Zachodzie Proppowskiej analizy funkcjonalnej, dokonywanej na materiale magicznej baśni rosyjskiej. Stworzone przez Proppa pojęcie funkcji odegrało tak wielką rolę i tak bardzo posunęło naprzód naukę o układach fabularnych, że niedawno C. Bremond mógł nadać fragmentowi swej książki poświęconej dyskusjom toczonym na terenie tej dyscypliny znamienity tytuł *L'Héritage de Propp*.

W wyniku tych różnorodnych bodźców wiele uczyniono na polu teoretycznych i metodologicznych podstaw badań nad fabułą. W zakresie zaś analiz utworów konkretnych — zarówno ze względu na pokrewieństwo tematyczne problematyki folklorystycznej i nauki o fabułach, jak też na prostotę folklorystycznych struktur fabularnych — zainteresowania badaczy fabuły zwróciły się przede wszystkim ku mitom i baśniom. Przykładów dostarczają tu w ostatnich czasach badania fabularności w folklorze prowadzone przez E. i P. Marandów¹, analizy morfologiczne bajki północnoamerykańskich Indian wykonane przez A. Dundesa² czy rozważania C. Bremonda nad magiczną baśnią francuską³. Spośród innych form epickich za przedmiot analiz pokrewnego typu brano przede wszystkim opowieści służące w sposób najprostsz i najbardziej wyłączny

¹ E. Maranda, P. Maranda, *Structural Models in Folklore and Transformational Essays*. Den Haag 1971.

² A. Dundes, *The Morphology of North American Indian Folktales*. Helsinki 1964. Por. C. Bremond, *Postérité américaine de Propp*. W: *Logique du récit*. Paris 1973.

³ C. Bremond, *Les Bons récompensés et les méchants punis. Morphologie du conte merveilleux français*. W zbiorze: *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris 1974.

fabularyzacji, a więc nowelistykę Boccaccia⁴ lub sensacyjne przygody Jamesa Bonda pióra Iana Fleminga⁵. Wyjątkowym zjawiskiem jest tu „wzięcie na warsztat” przez badacza fabuły utworu tak skomplikowanego i wieloaspektowego jak *Niebezpieczne związki* Laclosa⁶.

Fakt rozwoju badań nad układami fabularnymi można uznać za charakterystyczny przejaw zmienności, jakiej podlegają występujące w dziejach nauki o literaturze programy badawcze i kręgi zainteresowań. Oto po okresie skupienia uwagi przede wszystkim na „tym, co literackie”, tj. na językowości przekazu literackiego, „wraca się” poniekąd do zainteresowania tematyką w pewnej mierze od językowości oderwaną. Nie jest to jednak bynajmniej jakiś regres do przewyżczonych relikwów tradycyjnego literaturoznawstwa. Badanie układów fabularnych pozostaje bowiem, jak zaznaczono, w ścisłym związku z tak bardzo dziś aktualną inwazją ogólnosemiotycznych problemów na teren literaturoznawstwa. Prócz tego zaś mieści się ono w granicach szeroko rozumianego literaturoznawczego strukturalizmu i nie stawia sobie za cel ani rozważań nad mimetycznymi walorami fabularyzacji, ani nad jej socjologicznym podłożem.

1.2. Nowocześnie pojęte badania nad układami fabularnymi na terenie literaturoznawstwa lub nauki o sztuce nie są w Polsce niemal wcale uprawiane. Stąd zadania niniejszego szkicu muszą być i ograniczone, i zarazem trudne do wykonania. Służyć on musi z natury rzeczy głównie pewnej orientacji w podstawowych pojęciach, rozróżnieniach i tendencjach tego terenu badań. Nie jest to jednak wyłącznie szkic informująco-referujący. A raczej jest takim w małej mierze i w sposób nie wystarczający dla czytelnika całkowicie nie zorientowanego w omawianym przedmiocie. Posługując się bowiem w sposób swobodny i często aluzyjny elementami koncepcji różnych badaczy, autor stara się przeprowadzić, w bardzo wstępny sposób, własny wywód teoretyczny dotyczący przedmiotu nauki o układach fabularnych i jej metod. Niewolne są też niniejsze rozważania od istotnych akcentów polemicznych wobec szeroko rozpowszechnionych praktyk badawczych. Zawierają wreszcie zespół postulatów, jakie można by postawić przed dyscypliną torującą sobie dopiero drogę w naszym kraju.

⁴ Zob. T. Todorov, *Grammaire du „Décameron”*. The Hague 1969.

⁵ Zob. U. Eco, *Die Erzählstrukturen bei Ian Fleming*. W zbiorze: *Der Kriminalroman. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. T. 1. München 1971.

⁶ Zob. T. Todorov: *Kategorie opowiadania literackiego*. Przełożyła W. Błońska. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4; *Ch. de Laclos a teoria opowiadania*. Przełożył S. Cichowicz. W zbiorze: *Antologia współczesnej krytyki literackiej we Francji*. Warszawa 1974. Przegląd badań nad „prostymi” formami narracyjnymi: I. Nolting-Hauff, *Märchen und Märchenroman. Zur Beziehung einfacher Formen und narrativen Grossform in der Literatur*. „Poetica” 1974, z. 2.

2. Pojęciem fabuły będziemy się tu posługiwać w sensie pewnej znakowo-znaczeniowej całości istniejącej „wewnątrz” dzieła literackiego i możliwej do wyodrębnienia wśród innych jego elementów. Będziemy więc mówić o fabule jako o „figurze semantycznej” — stanowiącej układ jednostek znaczeniowych mających byt językowy⁷. Stosując termin „fabuła” czy „układ fabularny”, używać go będziemy w znaczeniu pokrewnym (ale, jak się okaże, węższym) wobec tego, jakie badacze z francuskiej szkoły semiologicznej (np. A. J. Greimas) wiążą z terminem „*récit*” czy „tekst narracyjny”, gdyż w ich rozumieniu właśnie *récit* rozważać trzeba jako układ o bycie językowym, choć niezależnym od określonego języka czy określonego zespołu *signifiants*. Zrezygnujemy — wbrew występującym często (uprzednio zreferowanym) tendencjom — z traktowania fabuły jako układu w sposób zasadniczy pozajęzykowego i istniejącego poza wypowiedzią lub poza dziełem sztuki, niezależnie od tego, czy owa wypowiedź lub dzieło sztuki konstruowane są w języku werbalnym czy w jakimkolwiek innym. Konsekwencją takiego stanowiska jest wyróżnienie w strukturze fabuły co najmniej trzech warstw, których bliższe określenie implikować będzie pewną definicję układów fabularnych:

- a) struktura powierzchniowo-tekstowa fabuły;
- b) zespół tych elementów, jakim często przypisuje się nazwę funkcji fabularnych, które jednak określane bywają, i nie bez racji, także w inny sposób;
- c) zespół „schematów fabularnych”, ewentualnie „figur fabularnych”.

3. Zmierzając do czysto formalnego opisu struktury powierzchniowej fabuły, badacze posługiwali się na ogół pojęciem wypowiedzi narracyjnej, charakteryzując ją w zasadzie dwiema drogami:

A. Ustalano definicję „zdania narracyjnego”, np. jako stwarzającego relację „aktanta” i predykatu, oraz określano „tekst narracyjny” jako układ „sekwencji narracyjnych”, budowanych przy użyciu różnych relacji, właśnie przez cząstki elementarne, którymi są zdania narracyjne⁸. W postępowaniu takim chodzi więc o ustalenie jednostki fundamentalnej i o stworzenie zasad wielostopniowej segmentacji tekstu narracyjnego.

B. Inne ujęcie ma na celu raczej całościową charakterystykę tekstu narracyjnego. Akcentuje się tu fakt, że jest on linearnie skomponowany,

⁷ Przyłączam się tu do wyrażonej przez R. Zimanda („*Siuzet*” — co to za zwierzę? „*Teksty*” 1972, z. 6) intencji zastąpienia rzekomo nieprzekładalnego terminu „*siuzet*” przez „fabułę”. Nie idę natomiast w ślady terminologii J. Ziomka (O *sztukach fabularnych*. Jw., z. 1), uważającego za fabułę to, co niejęzykowe. Dla tego zjawiska wprowadzam potem m. in. termin „schemat fabularny”.

⁸ Zob. T. Todorov, *Poétique*. (T. 2 serii: *Qu'est-ce que le structuralisme?*). Paris 1968, s. 79—81. — G. Wienold, *On Dervng Models of Narrative Analysis from Models of Discourse Analysis*. „*Poetics*” 1972, nr 3.

tj. obejmuje *ex definitione*, obok „zdań wolnych”, zdania (co najmniej dwa), których kolejności niepodobna naruszyć⁹. Takie właśnie tylko zdania bywają nazywane „narracyjnymi”. Istotne przy tym, że owe podstawowe dla tekstu zdania są w zasadzie jednorodne pod względem cechy, którą można nazwać poziomem konkretności, co określa je jako niegeneralizujące¹⁰. Obie te właściwości odróżniają teksty narracyjne np. od wypowiedzi o charakterze naukowym. Próby całościowej (a nie zmierzającej do określenia jednostki elementarnej) charakterystyki tekstu narracyjnego prowadzą czasem do zarysowywania w sposób dość arbitralny jego fundamentalnej budowy. W ślad być może za tradycjami dawnej retoryki spotkać można koncepcję ogólnej segmentacji takiego tekstu. Tak np. wydzielano w tekście narracyjnym następujące segmenty (bliższe ich definicje tu pomijamy): „orientację”, „komplikację”, „ewaluację”, „rezolucję” i „kode”¹¹.

Jakąkolwiek jednak drogą pójdziemy przy opisie struktur powierzchniowych fabuły, interesując się bądź to „atomami” wypowiedzi naracyjnej, bądź to cechami specyficznymi tej wypowiedzi jako całości, wkraczamy na teren rozwijanej w ostatnich latach gramatyki tekstualnej, a w szczególności na teren rozważań o spójności tekstu¹². Rozwiązanie problemu owej spójności niewiele jednak tu wyjaśni, dopóki nie odpowiemy na pytanie o specyficzną „spójność narracyjną”. Można bowiem powątpiewać, czy jest ono rozstrzygalne wewnątrz samej gramatyki tekstu, tj. w płaszczyźnie czysto syntaktycznej¹³.

4.1. W kierunku „semantyzacji” badań nad fabułą przesuwamy się czyniąc ośrodkiem zainteresowania „warstwę” znaczących (a zarazem elementarnych) części układów fabularnych. Zalążkiem takich badań były już rozważania W. Szklowskiego o sumarycznym charakterze powieści jako serii nowel zespalanymi różnymi motywami łączącymi, takimi jak spotkania, poszukiwania, odnajdywania, a przede wszystkim wiązanych wielostopniowo przez wprowadzanie opowieści przytoczonych. Szklowski przyjmował jednak jako podstawową część fabuły element o dużym stopniu złożoności, obdarzony samodzielnym bytem literacko-semantycznym¹⁴. Jak wiadomo, dopiero słynna praca W. Proppa poświęcona rosyj-

⁹ Zob. W. Labov, J. Waletzky, *Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience*. W zbiorze: *Essay on the Verbal and Visual Arts*. Seattle and London 1967. — W. D. Stempel, *Erzählung, Beschreibung und der historische Diskurs*. W zbiorze: *Geschichte, Ereignis und Erzählung*. München 1973.

¹⁰ Zob. Stempel, *op. cit.*

¹¹ Zob. Labov, Waletzky, *op. cit.*

¹² Zob. zbiór *O spójności tekstu* (Warszawa 1971).

¹³ Zob. T. van Dijk, *Grammaires et structures normatives*. W zbiorze: *Sémiotique narrative et textuelle*.

¹⁴ Zob. W. Szklowski, *Jak jest zrobiony „Don Kichote”*. Przełożył A. Wołodźko. W zbiorze: *Sztuka interpretacji*. T. 1. Wrocław 1971. — M. M. Bachtin,

skiej baśni magicznej¹⁵ wprowadziła pojęcie elementarnej „funkcji” jako „atomu fabularnego”, czyniąc to w zasadzie dla uniknięcia tradycyjnej klasyfikacji baśni, opartej na typologii ich motywów i głównych bohaterów¹⁶. Inicjatywa Proppa ma kilka aspektów i spowodowała wielorakie konsekwencje.

4.2.1. Naczelną ideą Proppa (w odniesieniu zresztą do określonego gatunku literackiego) była redukcja olbrzymiej mnogości sytuacji fabularnych do stosunkowo nielicznych „funkcji”. Zostało to zrealizowane dzięki dostrzeżeniu czy przeświadczeniu, że istnieje możliwość odnalezienia w całych zbiorach sytuacji fabularnych czynników wspólnych, występujących w różnorodnych wariantach. Metoda Proppa polegała na abstrahowaniu od podmiotów sytuacji fabularnych i na wydobywaniu „czystych” funkcji, ewentualnie predykatów. Droga ta nadawała się do systematycznej kontynuacji¹⁷. Pojawiła się następna z kolei obserwacja: spostrzeżenie, że funkcje są sprowadzalne nawzajem do siebie drogą prostych operacji logicznych, jak zaprzeczenie czy odwrócenie, lub gramatycznych, jak tworzenie wobec predykatów ich odpowiedników pasywnych czy stosowanie odpowiednich części morfologicznych. Powstała tą drogą idea transformacji lub derywacji funkcji, pozwalająca na ich daleko posuniętą redukcję¹⁸. A redukcja taka stanowić może osiągnięcie nader pożądane z punktu widzenia ekonomii naukowego opisu.

4.2.2. Z problemem redukcji funkcji fabularnych wiąże się sprawa zbudowania fundamentalnego ich repertuaru czy inwentarza, którego „kompletowanie” wyobrażano sobie na różne sposoby. Sam Propp wymienił 31 stałych funkcji występujących w rosyjskiej baśni magicznej, przy czym liczbę tę zdawał się uważać za wynikającą z faktów literackich, empirycznie stwierdzalną i w żaden pozaliteracki, pozatekstowy sposób nie umotywowaną. Pomyślano jednak zarówno o zrezygnowaniu z inwentarza Proppa (nawet w ramach określonego gatunku) jako ograniczonego i przypadkowego, jak też o tym, aby nadać zaprojektowanemu in-

Czas i przestrzeń w powieści. Przełożył J. Faryno. „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 4.

¹⁵ Zob. W. Propp: *Morfologia bajki*. Przełożył i opracował S. Balbus. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4; *Transformacja bajek magicznych*. Przełożył S. Amsterdamski. Jw., 1973, z. 1.

¹⁶ Zob. uwagi o funkcjach Proppowskich: F. Jameson, *The Prisonhouse of Language*. Princeton 1972, s. 64.

¹⁷ Zob. postulaty odnoszące się do syntagmatycznej analizy mitów: H. Weirich, *Struktury narracyjne mitu*. Przełożyła M. Dramińska-Joczowa. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1.

¹⁸ Por. uwagi o metodzie Proppa: C. Lévi-Strauss, *Analiza morfologiczna bajki rosyjskiej*. Przełożył W. Kwiatkowski. Jw., 1968, z. 4. — Todorov: *Kategorie opowiadania literackiego*; *Les Transformations narratives*. W: *Poétique de la prose*. Paris 1971. — P. Larivaille, *L'Analyse (morpho-)logique du récit*. „Poétique” nr 19 (1974).

wentarzowi funkcji motywację w pewnym sensie fundamentalną, a zarazem pozatekstową. Zadanie takie, jak można sądzić, stara się wykonać C. Bremond w swej pracowni systematyzującej książce *Logique du récit*¹⁹, operując wprawdzie zamiast repertuarem funkcji — inwentarzem „ról narracyjnych” (*l'agent, le patient, l'influenceur, l'améliorateur, le dégradateur*), jednakże wyprowadzając inwentarz ów nie z określonej tradycji literackiej gatunków narracyjnych, lecz z założonej *a priori* socjologii ról jako narracyjny „kod osobowy”. Socjologia ta jest przy tym tak pomyślana, by pokrywała bardzo szeroko rozumianą rzeczywistość empiryczną. Zespół ról narracyjnych Bremonda nie jest więc w dwojakim znaczeniu produktem literackiej empirii: uchodzić ma za skonwencjonalizowany i kompletny „kod ról” — i w tym sensie jest wprawdzie literacki, ale w ograniczonym znaczeniu empiryczny — po wtóre zaś sięga poza literaturę do swoiście pojmowanej socjologii.

Wyrażna aprioryczność cechuje koncepcję A. J. Greimasa, który budując morfologiczną część „poziomu powierzchniowego” swej gramatyki narracyjnej, a w istocie gramatykę „aktantów” rozumianych funkcjonalnie, jako klasy postaci jednorodnych z uwagi na pełnioną funkcję²⁰, redukuje ich inwentarz do modelu ukształtowanego przez minimalną ilość elementów: bycie podmiotem (*l'agent*), przedmiotem (*le patient*), nadawcą lub odbiorcą komunikatu, ale także „pomocnikiem” lub „przeciwnikiem”²¹. Redukcja taka zdaje się zakładać przeświadczenie o istnieniu nielicznych fundamentalnych kategorii działania, sprowadzalnych w zasadzie do podstawowych kategorii gramatycznych — ale nie tylko gramatycznych. Stąd w płynnej i raczej niekonsekwentnej terminologii Greimasa mieszają się terminy syntaktyczne, dotyczące powierzchni tekstu (przeciwstawione zresztą pojęciom czysto lingwistycznym), oraz terminy semantyczne z zakresu teorii funkcji czy aktantów narracyjnych.

4.2.3. Funkcje w rozumieniu Proppa miały w zasadzie charakter czysto predykatywny: redukowały postacie baśni do czystych podmiotów, odbierając im wszelkie jakościowe wyposażenie. Wprowadzenie tak rozumianych funkcji dynamizowało i jakby desubstancjalizowało fabułę, likwidując wszelkie pozafunkcyjne znaczenie postaci utworu narracyjnego. Nasuwa się tu oczywiście komplementarne ujęcie problemu, akcentujące aktancjalny charakter funkcji fabularnej, tj. operujące nie predykatywnym układem funkcji, lecz aktancjalnym układem „ról narracyjnych” (np. nakazujący — ulegający nakazowi, informujący — informowany, modyfikujący — konserwatywny, popierający — popierany; lub zaprzeczenia tych par ról). Role te (podobnie jak funkcje) łatwo pod-

¹⁹ Prace Bremonda wyprzedza, wprowadzając pojęcie aktantów funkcyjnych, E. Souriau książką *Les Deux cent mille situations dramatiques* (Paris 1950).

²⁰ A. J. Greimas, *Du Sens. Essais sémiotique*. Paris 1970, s. 157—183. —

C. Bremond, *Le Modèle constitutionnel de A. J. Greimas*. W: *Logique du récit*.

²¹ A. J. Greimas, *Sémantique structurale*. Paris 1966, s. 172—190.

dają się wzajemnym redukcjom na zasadzie transformacji lub derywacji. Operowanie pojęciem roli, zrealizowane konsekwentnie, jak już zaznaczyliśmy, przez Bremonda, dalekie jest jednak również od wysuwania na czoło analizy fabuł jakości „substancjalnych” postaci. Spośród właściwości nie funkcjonalnych, lecz substancjalnych aktanta akcentuje się jedynie (czyni to Bremond, a zwłaszcza Greimas) jego „antropomorficzny” charakter jako właściwość wszelkich układów narracyjnych²². Na ogół bowiem postaciom przysługuje, w ujęciu współczesnych badaczy fabuł, byt aspektowy i czysto funkcjonalny²³. Warto tu nawiasowo zaznaczyć, że jakkolwiek tradycyjna nauka o formach fabularnych czyniła jednym ze swych ośrodków problem „kształtowania charakterów”, to jednak już np. W. Dibelius w *Englische Romankunst* (1910) posługiwał się pojęciem „roli” w sensie tego aspektu „charakteru”, jaki jest uruchomiony, sfunkcjonalizowany w całości, którą stanowi pewien układ fabularny.

4.2.4. Koncepcje funkcji czy roli narracyjnej to w założeniu próby konstrukcji elementarnej części fabuły na jej poziomie semantycznie najbardziej podstawowym. Jeśli bowiem semantyczność rozumieć jako formację wielopoziomową, mowa tu jest o najbardziej fundamentalnej i najprostszej semantyczności. Po prostu o fakcie, że pewna struktura powierzchniowa „znaczy” szeregi czynności czy ról. Zanim rozpocząć będzie można konstruowanie jakiejś składni owych elementarnych jednostek (czego właściwie nie czynił Propp, zakładający w zasadzie jedną uniwersalną fabułę baśniową²⁴), wypada próbować klasyfikacji funkcji. W tej sytuacji badacz dokonuje dwojakiego zabiegu wykluczającego elementy, które uważa za właściwe usunąć poza krąg swego bezpośredniego zainteresowania. Przede wszystkim przeprowadza rozróżnienie „motywów dynamicznych i statycznych”²⁵ lub „predykatów werbalnych i atrybutywnych”²⁶. Te ostatnie pozostawia na marginesie swych rozważań. Drugą czynnością rozróżniającą — pokrywającą się częściowo z pierwszą — jest zhierarchizowanie funkcji (czy motywów) na podstawowe, skojarzone i wolne, jak to określa T. Todorow²⁷, lub — dystrybutywne i integra-

²² Bremond, *Logique du récit*. — Greimas, *Du Sens*, s. 166—167. Por. też pojęcie „roli formalnej” w: F. Rastier, *Les Niveaux d'ambiguïté des structures narratives*. „Semiotica” 1971, z. 4.

²³ Zob. T. Todorov, *Ludzie-opowieści*. Przełożył R. Zimand. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1.

²⁴ Zob. na ten temat uwagi Lévi-Straussa w pracy *Analiza morfologiczna bajki rosyjskiej*.

²⁵ B. Tomaszewski, *Teoria literatury*. Przekład zbiorowy pod redakcją T. Grabowskiego. Poznań 1935, s. 155—156.

²⁶ Todorov, *Poétique*, s. 82. W zbliżonym sensie Greimas (*Du Sens*, s. 168—170) rozróżnia deskrypcje performatywne (dotyczące relacji między aktantami) i atrybutywne czy kwalifikatywne.

²⁷ Todorov, *Poétique*, s. 83. — Tomaszewski, *op. cit.*, s. 153—154.

cyjne, jak mówi R. Barthes²⁸, który wprowadza pojęcia dystrybucji i integracji dla podkreślenia decyzyjnego, wybiórczego charakteru układania podstawowego szeregu funkcji fabularnych, a uzupełniającego, integracyjnego, stwarzającego rozbudowane całości, charakteru dorzucania „oznak” towarzyszących. Z kolei tę drugą kategorię elementów pozostawia się na marginesie istotnych badań fabuły.

4.3.1. Chyba w tym miejscu, gdy zbudowany jest już zarys morfologii narracji, zaczyna się to, co można by nazwać właściwą składnią funkcji fabularnych lub przejściem od inwentarza i jego klasyfikacji do reguł konstrukcji. Jakkolwiek jest to w zasadzie składnia funkcji (lub ról narracyjnych), uprawiać ją jednak można w sposób w różnym stopniu „usemantyczniony”: od ściśle sformalizowanej syntaksy układów funkcjonalnych aż do składni układów, których sens jest w pewnym aspekcie brany pod uwagę²⁹.

4.3.2. Podstawowe jest rozróżnienie pomiędzy dwoma poziomami składni funkcji:

A. Funkcje mogą ulegać grupowaniom i dystrybucji w jednej płaszczyźnie znaczeniowej, posiadając ten sam stopień semantyczny (dotycząc np. procesów przedstawionych). Można i w tym wypadku mówić o transformacji funkcji, jeśli całe ich sekwencje uzna się za proces transformacyjny. Nie jest to jednak transformacja w sensie poprzednio wyróżnionym: nie stanowi ona operacji dokonywanej na funkcji według pewnych zasad logicznych czy gramatycznych, lecz podstawowe dla układów narracyjnych zjawisko syntaktyczne, odpowiadające występowaniu w planie semantycznym wszelkich sekwencji czynnościowych, takich jak: zamiar — realizacja, plan ogólny czynności — szczegółowe ich wyliczenie, czynność — powtarzanie lub utrwalanie czynności³⁰. Można tu mówić o prostej, „mitologicznej” organizacji szeregu funkcji³¹.

B. Mogą jednak funkcje niejako nakładać się na siebie, tworząc funkcje wyższych stopni semantycznych. Należą tu przede wszystkim wszelkie czynniki związane z komunikowaniem, a więc funkcje informowania (i dezinformowania) o innych funkcjach, wypowiedania ocen itd. Jest to składnia, którą nazwać można już nie „prostą”, „mitologiczną” lecz —

²⁸ R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. Przełożyła W. Błońska. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4.

²⁹ W terminologii przyjętej przez Greimasa zarówno morfologia jak i składnia narracyjna, o której tu mowa, dotyczą struktur powierzchniowych. Por. też analizy Rastiera (*op. cit.*), rozpatrujące m. in. wieloznaczność struktur narracyjnych na poziomie funkcji.

³⁰ Zob. Todorov, *Les Transformations narratives*. Greimas używa terminów „transformacja”, „seria transformacyjna” w odniesieniu do struktur głębokich. Gdy chodzi o odpowiednik transformacji w jego gramatyce struktur powierzchniowych, stosuje termin „performancja”.

³¹ Zob. T. Todorov, *Les Deux logiques du récit*. „Lingua e Stile” 1971, nr 3.

z uwagi na właściwe jej relacje poznawczo-komunikacyjne — „złożoną” lub „gnozeologiczną”³². Owa złożoność na tym też może polegać, że funkcja wyższego stopnia odsłania status ontologiczny funkcji podstawowej. Takim celom służą funkcje o charakterze modalnym, określające takie „modusy” istnienia, jak chęć, wiedza, możliwość, wprowadzenie w czyn, imperatywność („powinność”), optatywność czy warunkowość, a także iteratywność lub duratywność³³.

Jeśli funkcja nadbudowana na funkcji podstawowej jako czynność komunikowania o niej posiada określone zabarwienie modalne (czyli sama z kolei jest relatywizowana przez inną funkcję), powstają jednostki funkcyjne o podwójnym stopniu złożoności, takie jak suponowanie czegoś, wątpienie w coś, symulowanie czegoś, rozpoznawanie, uleganie iluzji³⁴.

4.3.3. Wyróżniliśmy dwa typy składni funkcji: typ stwarzający uzależnienia niejako pionowe oraz typ budujący układy jednopoziomowe, sekwencjonalne. Zajmijmy się teraz nieco bliżej tym ostatnim, biorąc pod uwagę, że oba typy powiązań: kolejnościowy i uporzędkujący, nieustannie się ze sobą splatają. Rozważanie składni linearnych układów funkcji prowadzi częściowo do obserwacji czysto formalnych, homologicznych wobec stwierdzeń z zakresu analizy syntaktycznej tekstu. Można więc przede wszystkim dokonywać segmentacji układów fabularnych, traktując je jako zespoły pojedynczych funkcji (w innej terminologii: „wypowiedzi kanonicznych”) tworzących złożone sekwencje („syntagmy narracyjne”³⁵). Buduje się też, używając innego jeszcze aparatu pojęciowego, koncepcję „struktury narracyjnej”, stanowiącej „szereg uporządkowanych predykatów na zbiorze aktantów”. Mówi się przy tym o predykatkach (a więc przynajmniej częściowo o funkcjach) i o aktantach (a więc o rolach ludzkich), wiążąc w ten sposób predykatywne i aktancjalne rozumienie funkcji fabularnych³⁶. Nieco inaczej patrząc na układy funkcji, dostrzega się wśród nich uszeregowania proste, tj. typu łańcuchowego, gradacyjne, paralelizujące i wreszcie obramiające (enklawowe), a więc tworzące wyodrębnione jednostki cząstkowe, otoczone wiążącą je, ale posegmentowaną jednostką całościową³⁷. Ten ostatni przypadek

³² Zob. *ibidem*. — T. Todorov, *La Grammaire du récit*. W: *Poétique de la prose*.

³³ Zob. Todorov, *La Grammaire du récit*. Por. też Greimas, *Du Sens*, s. 180—181.

³⁴ Zob. Todorov, *Les Transformations narratives*.

³⁵ Barthes, *op. cit.* Por. terminologię Rastiera (*op. cit.*). Sprawa przejścia od sekwencji do „akcji” jest już problemem innego rzędu, co wynika z rozważań Barthes'a. Istnieje, być może, zbieżność pomiędzy używanym przez Barthes'a terminem „akcja” a wprowadzonym w dalszym ciągu niniejszego szkicu pojęciem „schematu fabularnego”.

³⁶ Zob. van Dijk, *op. cit.*

³⁷ Zob. C. Bremond, *Kombinacje syntaktyczne między funkcjami a sekwencjami narracyjnymi*. Przełożył W. Kwiatkowski. „Pamiętnik Literacki” 1968,

wskazuje wyraźnie, jak dalece komplementarna jest składnia funkcji w sensie analizy ich sekwencjonalnej budowy wobec składni w znaczeniu analizy podporządkowujących uzależnień.

Z drugiej strony analiza syntaktyczna funkcji splata się w dużym stopniu z dotyczącymi ich rozważaniami semantycznymi. Jest to wyraźnie widoczne w wypadku dalszych propozycji odnoszących się do typologii relacji syntaktycznych między funkcjami. Jedna z tych propozycji mówi o wyróżnieniu relacji przyczynowo-logicznych, chronologicznych oraz przestrzenno-paralelizujących i wykracza daleko poza analizę syntaktyczną³⁸. Inna — zmierza do wyodrębnienia międzyfunkcyjnych relacji typu obligatoryjnego (koniunkcyjnych), ekskluzywnego (dysjunkcyjnych) oraz fakultatywnego (alternatywnych)³⁹. Klasyfikacja taka prowadzi do pewnej typologizacji sekwencji funkcyjnych z uwagi na ich strukturę probabilistyczną, pozwalając śledzić stopień prawdopodobieństwa następowania jednej funkcji po drugiej.

Gdy wymieniamy owe różnorodne relacje syntaktyczne między funkcjami fabularnymi, nie dokonujemy jednak przejścia do jakichś zasadniczo odmiennych tworów znaczeniowych, generowanych przez owe relacje. Możemy jedynie stwierdzić, że powstają proste lub wielopiętrowe sekwencje bądź struktury funkcjonalne. Rezultatów tych sumujących czy nawarstwiających operacji na funkcjach nie określamy jednak, co należy zaznaczyć, jako schematów lub figur fabularnych.

5.1. Teraz dopiero pora na przejście od uwag o funkcjach fabularnych do rozważań nad tym, co bywa często nazywane wprost „fabułą”, a co tutaj, pragnąc termin „fabuła” zarezerwować dla pewnych całości literackich, nazywamy schematami fabularnymi. Wypada dodać, że jako nadrzędne wobec schematów fabularnych uważać by można terminy takie, jak „akcja” lub angielskie określenie „plot”. Fabuły stanowią całości zarówno jako twory znakowo-znaczeniowe jak też jako formacje semantycznie zamknięte. Schematy fabularne natomiast nie są znakowo (językowo) opracowane. Często konstytuują całości semantyczne, częściej bodaj jednak stanowią elementy fabuły; w stosunku zaś do funkcji fabularnych lub ich sekwencji schematy fabularne, co warto szczególnie zaznaczyć, stanowią całości znaczeniowe innego rzędu i poziomu semantycznego. Relacje jednak, jakich dopatrujemy się między schematami fabularnymi a funkcjami, będzie można sprecyzować dopiero nieco później. Tutaj zaznaczymy przede wszystkim ponadjęzykowy, w szczególności ponadliteracki, a tym bardziej nadrzędny wobec gatunków literackich, sta-

z. 4. — Todorov, *Kategorie opowiadania literackiego*. Por. też E. Lämmert, *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart 1955, s. 46—56.

³⁸ Zob. Todorov, *Poétique*, s. 68—77.

³⁹ Zob. Todorov, *La Grammaire du récit*. Terminologia logiczna używana przez Todorova została tu poprawiona zgodnie z przyjętą ogólnie.

tus schematu fabularnego⁴⁰. Jest to zatem układ językowo nie skomponowany, nadający się do rzutowania na różne systemy językowo-znakowe i mogący w związku z tym stanowić przedmiot semantyki rozumianej ogólnie.

Tu warto wypowiedzieć pewną uwagę terminologiczną: jeśli nauka o schematach fabularnych rozumianych tak, jak się to tu czyni, ma być nazywana „narratologią”⁴¹, wybór nazwy wydaje się niezbyt trafny. Sugeruje ona przede wszystkim zainteresowanie narracją, zjawiskiem silnie związanym z językiem werbalnym, a w małym stopniu i tylko metaforycznie przystającym do innych języków. A przecież zadaniem wprowadzania omawianego terminu jest położenie akcentu na zjawisku intersemiotyczności. Ważniejsze jednak, że eksponując narrację, „narratologia” przemilcza właśnie to, o co ma w niej chodzić, a więc p o z a j ę z y k o w e elementy fabuły.

5.2. Wymieńmy teraz podstawowe wyznaczniki charakteryzujące schematy fabularne:

A. Nieskomponowaniu językowemu schematów fabularnych nie towarzyszy, jak się zdaje, dowolność kolejnościowa: schemat fabularny nie jest „tematem”⁴² ani „materiałem”⁴³ literackim czy ogólnoartystycznym; jest układem, który w fabularnym, ujętym w opracowaniu może podlegać np. różnorodnym zabiegom inwersyjnym, który jednak, przy całej elastyczności swego sekwencjonalnego uporządkowania, posiada pewne konstanty kolejnościowe. Właśnie ich naruszenie odebrałoby mu charakter schematu fabularnego.

B. Schemat fabularny jest schematem procesualno-zdarzeniowym. Nie wchodząc tutaj w ontologiczną problematykę procesu i zdarzenia, trzeba jednak zaznaczyć, że zdarzeniowość stanowi modyfikację procesualności. Czysta procesualność może być uważana za równie statyczną jak brak zmiany. Zdarzenie jest dla procesu tym, czym przyspieszenie dla ruchu jednostajnego, który w fizyce jest stanem analogicznym wobec stanu spoczynku.

C. Z pojęciem schematu fabularnego wiązać należy istnienie zależności przyczynowych między jego elementami, co zresztą jest konsekwencją samego zjawiska procesualności owego schematu. Szczegółowe przedyskutowanie problemu roli kauzalności w schematach fabularnych, prowadzące do rozważań nad stosunkiem relacji czasowych do relacji przyczynowych, przekracza jednak ramy tego szkicu.

D. Nader istotną właściwością schematów fabularnych jest fakt ich

⁴⁰ Zob. W. Grajewski, *O narratologii*, „Teksty” 1974, z. 6.

⁴¹ Zob. Todorov, *Grammaire du „Décaméron”*, s. 9—11. — Grajewski, *op. cit.*

⁴² W sensie angielskiego „subject”; zob. N. Frye, *Mit, fikcja i przemieszczenie*. Przełożyła E. Muskat-Tabakowska. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 2.

⁴³ Terminu tego używam w znaczeniu niemieckiego „Stoff” jako przeciwstawienia „Motiv”.

partycypowania w układach, które nazwać można „matrycami fabularnymi” (ewentualnie „dendrytami fabularnymi”) ⁴⁴. Używając takich pojęć jesteśmy w istocie bliscy temu, co Arystoteles nazywał z góry zarysowanym planem (np. *Odysei*), na którego tle występują konkretne epizody. Najprostsza (jednokolumnowa) matryca fabularna obejmuje szereg elementów schematu fabularnego zestawionych w pewnej kolejności ⁴⁵. Badając schemat fabularny analizujemy pewien wybór w ramach tego szeregu, nie naruszający jego kolejności. Bardziej złożoną matrycę można sobie wyobrazić jako tabelę, której kolumny ($a_1, a_2, a_3...$) są sygnowane nazwami różnych części fabularnych przynależnych do pewnego gatunku literackiego lub odmiany gatunkowej (można je utożsamiać z figurami fabularnymi, o których będzie mowa później), wiersze zaś ($b_1, b_2, b_3...$) określają fazy schematu fabularnego ⁴⁶. Budując ów schemat pozostajemy niejako wewnątrz możliwości dostarczanych przez matrycę fabularną, dokonujemy w zasadzie jedynie wyboru i kolejnościowego uporządkowania z góry założonych elementów schematów fabularnych, tworząc szeregi owych elementów, które oznaczać można np. $a_1 b_1, a_4 b_2, a_2 b_3$ itd. Można tu mówić o stosowaniu (przez twórcę i odbiorcę) pewnej poetyki generatywnej w sensie dokonywania rozstrzygnięć i kombinacji w ramach określonego wzorca wyjściowego, który stanowi w tym wypadku matryca fabularna ⁴⁷.

Rola matrycy fabularnej jest w sytuacji odbioru schematu fabularnego zasadnicza, gdyż matryca owa rozumiana być musi jako część określonej tradycji literackiej. Jej znajomość (choćby zupełnie ogólnikowa) sprawia, że schemat fabularny będący przedmiotem odbioru jest odczytywany w jej ramach i staje się dzięki temu „schematem antycypującym”, wskazującym kolejno, choć niejednoznacznie, lecz alternatywnie, na swoje dalsze fazy, dane wirtualnie odbiorcy jako elementy matrycy. Dzięki temu schemat ten nie prezentuje się jako szereg informacji oczywistych (redundantnych) lub zupełnie nie przygotowanych i luźnych, lecz w zasadzie każda jego faza stanowi spełnienie lub niespełnienie pewnych oczekiwań (mających często charakter życzeń) i sa-

⁴⁴ Problematykę bliską omawianej tutaj przedstawiłem w nieco innym ujęciu, a także pod pewnymi względami dokładniej, w szkicu *Zagadnienia komunikacji literackiej w utworach narracyjnych* (w zbiorze: *Problemy socjologii literatury*. Wrocław 1971). Zob. też *Stempel*, *op. cit.*

⁴⁵ Taką elementarną matrycę powieści detektywistycznej Conan Doyle'a zbudował W. Szklowski (*Die Kriminalerzählung bei Conan Doyle*. W zbiorze: *Der Kriminalroman*, t. 1).

⁴⁶ Matrycę taką stosował Eco (*op. cit.*) do badania powieści Fleminga osnutych wokół postaci Jamesa Bonda.

⁴⁷ Różne pojęcia poetyki generatywnej prezentują np.: J. Levý, *Generative Poetik*. W zbiorze: *Literaturwissenschaft und Linguistik*. T. 1. Frankfurt a. M. 1972. — A. K. Zołkowski, J. K. Szczegłow, *Poetyka strukturalna — poetyka generatywna*. Przełożył S. Balbus. „Pamiętnik Literacki” 1969, z. 1.

ma z kolei staje się źródłem pytań (dopełnienia lub rozstrzygnięcia), a w związku z tym napięcie i niespodzianek fabularnych⁴⁸.

Mozna prawdopodobnie twierdzić, że schemat fabularny mimo posiadania określonej organizacji nie byłby rozpoznawalny „jako taki”, byłby więc schematem fabularnym tylko potencjalnie, gdyby nie był wpisany w określoną matrycę, gdyby nie stanowił jej częściowej, lecz ukonkretnionej realizacji. Sytuacja jest tu podobna do sytuacji tekstu zorganizowanego wersyfikacyjnie, który jeśli nie jest włączony w ramy danego skądinąd systemu wersyfikacyjnego, jest układem wierszowanym tylko w sposób potencjalny. Tak więc podleganie określonej matrycy fabularnej nadaje schematom fabularnym charakter relatywny.

Fakt antycypującego charakteru schematu fabularnego decyduje o jego czytelności — właśnie jako schematu procesualno-zdarzeniowego, posiadającego strukturę przyczynową i sekwencjonalną, a także jako zespołu figur fabularnych (których omówienie nastąpi niżej). Odizolowanie schematu fabularnego od odpowiedniej matrycy czyniłoby go w zasadzie układem ściśle addytywnym, danym w odbiorze jako zbiór elementów nieprzewidywalnych i nie budzących zainteresowania. Arystoteles nazwałby fabułę złożoną z elementów następujących po sobie w sposób pozbawiony konieczności lub prawdopodobieństwa — epizodyczną i oceniłby ją jako fabułę negatywnie. Prawdą jest oczywiście, że jeśli schemat fabularny posiada znaczne walory modelująco-mimetyczne, czytelność jego może być zagwarantowana poza wszelką matrycą fabularną. Niemniej tego rodzaju odbiór, jeśli przebiega w izolacji od tradycji literackiej, której częścią jest matryca fabularna, bywa często wyraźnie nieadekwatny, z drugiej zaś strony obecność matrycy w świadomości literackiej jest zjawiskiem dominującym nawet w tych wypadkach, gdy jako podstawę (na pozór oczywistą) rozumienia fabuły zakłada się kontekst wiedzy społecznej o świecie przedstawionym w utworze narracyjnym.

Wydaje się, że potraktowanie zależności od matrycy fabularnej jako *definiens* schematu fabularnego nie jest propozycją noszącą charakter truizmu. Dzięki takiemu postawieniu sprawy wiele wypowiedzi sformułowanych w dowolnych systemach znakowych, ale przede wszystkim wypowiedzi werbalnych, musi być traktowanych (przynajmniej w pewnych swych częściach) jako pozbawione schematu fabularnego w wypadku, jeśli nie da się ich wpisać w społecznie funkcjonującą matrycę fabularną. Prezentują się one wówczas często jako proste relacje biegnące niejako naiwnie i ślepo „przed siebie”, pozbawione zaś zjawisk antycypacji i w związku z tym nie stwarzające oczekiwań, retardacji, napięć i zaskoczeń. Jeśli zaś wypowiedziom takim odmawiamy posiadania schematów fabularnych, negujemy zarazem w ogóle, lub przynajmniej w od-

⁴⁸ Zob. R. S. Crane, *O pojęciu fabuły i o fabule „Toma Jonesa”*. Przełożyła J. Pawłowiczowa. W zbiorze: *Sztuka interpretacji*, t. 1.

niesieniu do znacznych ich fragmentów, ich charakter fabularny. Jest to decyzja teoretyczna zmierzająca do zaprzeczenia konieczności związku między procesualnością i zdarzeniowością a fabularnością i skłaniająca do przeprowadzenia poważnej selekcji w kręgu form narracyjnych, m. in. do używania terminu „fabuła” w znaczeniu węższym aniżeli to, jakie przysługuje we współczesnych badaniach semiotycznych terminowi „*ré-cit*”. Decyzja ta, najogólniej mówiąc, przez wprowadzenie koncepcji matrycy fabularnej definiuje fabularność tak, by uchwycić jej relatywność wobec określonej tradycji literackiej.

5.3. Schemat fabularny jest pozajęzykowym odpowiednikiem pewnych całości, jakie stanowią utwory literackie lub w ogóle artystyczne. Schematy fabularne ogarniają część utworu bądź cały utwór. Dogodne i istotne jest jednak wprowadzenie także pojęcia „figury fabularnej”⁴⁹ jako jednostki mniej wyraźnie zdeterminowanej i bardziej nadającej się do zastosowania wobec wielu utworów. Najbardziej elementarną figurą fabularną jest oczywiście układ trzech faz pojedynczego zdarzenia: początek — część środkowa — zakończenie⁵⁰. Lub innymi słowy: wprowadzenie sytuacji nowej (często poprzedzone jakąś zapowiedzią), kolejne transformacje, rozwiązanie⁵¹.

W ramach tej — noszącej cechy truzizmu — charakterystyki podstawowej figury fabularnej próbować można różnych typologii figur, podejmując je z rozmaitych aspektów. Zaproponujemy tutaj pewną typologię figur fabularnych oraz dwa systemy odniesień cechujących i modyfikujących każdą figurę.

A. Owo zasadnicze rozgraniczenie wśród figur fabularnych może być dokonane z uwagi na charakter ontologiczny procesów, które figury te reprezentują. Podstawowe rozróżnienie prowadzi tu do odgraniczenia procesów sprawczych i procesów poznawczych, niejako nadbudowanych nad procesami sprawczymi. Wśród prezentujących procesy sprawcze dość wyraźnie wyodrębniają się⁵²:

a) figury o konstrukcji, której elementami są: cel działań jako wyjście poza stan istniejący, seria operacji przewycięzania przeszkód lub doko-

⁴⁹ Todorov (*Le Récit primitif*. W: *Poétique de la prose*) w swej wypowiedzi o figurach fabularnych określa figuralność (a nie „prymitywność”) jako właściwość wszelkiego opowiadania. W użyciu stosowanym tutaj chodzi o inny nieco aspekt terminu „figura”.

⁵⁰ Zob. Bremond, *Kombinacje syntaktyczne między funkcjami a sekwencjami narracyjnymi*. — Larivaille, *op. cit.*

⁵¹ Zob. Todorov, *Grammaire du „Décaméron”*, s. 76—77.

⁵² Por. nieco zbliżoną typologię Lammerta (*op. cit.*, s. 36—37), a także propozycje Greimasa (*op. cit.*, s. 181—183), rozpatrującego narrację (w planie powierzchniowym), z uwagi na występowanie w nich takich niezbędnych „performancji”, jak: rozłączenie, umowa i próba (walka).

nywania „wymian”, realizacja (lub niezrealizowanie) celu, czyli stworzenie sytuacji nowej — pozytywnej lub negatywnej⁵³;

b) figura, której stanem wyjściowym jest układ pewnej równowagi. Kontynuacją jego jest seria zakłóceń (np. popełnienie winy lub położenie zasług), a z kolei powrót do równowagi pierwotnej (np. ukaranie winy lub nagrodzenie zasług)⁵⁴;

c) figura, której modelem jest konflikt typu gry, tzn. zespół działań o intencjach przeciwnych, wykonywanych według pewnych reguł i przy użyciu pewnej strategii. Dla czytelności gry fabularnej musi być oczywiście dostępna w pewnym stopniu tzw. matryca gry, stanowiąca w tym wypadku odmianę matrycy fabularnej w ogóle. W przeciwieństwie jednak do gier rzeczywistych reguły gier fabularnych nie są dane, jakkolwiek w skład figury fabularnej wchodzić może wykrywanie owych reguł.

B. Ta właśnie sytuacja prowadzi nas do drugiego członu typologii figur fabularnych, jaką przeprowadzamy z uwagi na status ontologiczny procesów przez owe figury budowanych. Są to mianowicie figury fabularne, które nazwać można „p o z n a w c z y m i”. Ich zasadniczy układ polega na postawieniu problemu lub zagadki, ukazaniu szeregu zabiegów „badawczych” i „rozszyfrowujących” (prowadzących często do ujęć retrospektywnych) oraz na prezentacji osiągniętego rozwiązania. Rozwiązanie owo polega w zasadzie na postawieniu znaku równości pomiędzy różnymi elementami budującymi figurę fabularną⁵⁵: postać X okazuje się tąż samą z postacią Y (np. zbrodniarz jest identyczny z jedną spośród zaprezentowanych figur⁵⁶), czynność *n* okazuje się identyczna z czynnością *m*, sytuacja *s* daje się rozpoznać jako wprost przeciwna sytuacji *non-s*. Figury poznawcze bliskie są więc w zasadzie temu zjawisku, które Arystoteles nazywał anagnoryzmem, zjawisku polegającym na odsłonięciu pewnej identyczności wpisanej w strukturę fabuły⁵⁷.

Oczywistą właściwością większości figur fabularnych jest ich odniesienie do świata wartości posiadającego swe bieguny „zła” i „dobra”, ich nacechowanie kierunkowe. Inaczej mówiąc, w określonych figurach sytuacje postaci centralnych, jako głównych nosicieli świata wartości,

⁵³ Zob. Todorov, *Grammaire du Décaméron*, s. 77—81. — Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*.

⁵⁴ Por. rozważania Bremonda w pracy *Les Bons récompensés et les méchants punis*.

⁵⁵ Zestawienie pewnych figur fabularnych ze zderzeniem się różnych szeregów słów pochodzi od Szklowskiego. Myśl tę rozwija Jameson (*op. cit.*, s. 60—63).

⁵⁶ Zob. I. I. Revzin, *Zur semiotischen Analyse des Detektivromans am Beispiel der Romane Agathe Christies*. W zbiorze: *Der Kriminalroman*, t. 1. Zob. też R. Callois, *Powieść kryminalna [...] Przełożył J. Błoński*. W: *Odpowiedzialność i styl. Eseje*. Warszawa 1967. Bogaty zestaw opracowań dotyczących powieści kryminalnej zawierają wymieniona antologia *Der Kriminalroman* oraz „Teksty” 1973, z. 6, pt. *W cieniu podejrzenia*.

⁵⁷ Uwagi na temat anagnoryzmu — zob. Frye, *op. cit.*

wykazują tendencję „amelioracyjną”, „degradacyjną” lub podlegają na przemian tym tendencjom. Właśnie amelioracja, degradacja lub zmienność ukierunkowania bywa charakterystyczna dla określonych figur fabularnych. Np. rozróżnienie figur fabularnych o „dobrym” lub „złym” zakończeniu dotyczy w istocie ich nacechowania kierunkowego w ramach pewnego świata wartości⁵⁸.

W charakterystyce aksjologicznego ukierunkowania procesu związanego z daną figurą fabularną szczególnie ważne są dwa aspekty. Po pierwsze — jeśli ukierunkowanie owo jest zmienne, istotna jest nagłość i prędkość dokonywania się owych zmian, inaczej mówiąc, zjawisko istnienia tzw. punktów zwrotnych, typowe dla pewnych gatunków fabularnych⁵⁹. Po wtóre — dużą wagę posiada pytanie, czy wśród elementów procesu tworzącego figurę fabularną znajdują się takie, którym przyznać można równocześnie ukierunkowanie amelioracyjne jak i degradacyjne, w zależności od tego, jakie przyjmuje się systemy aksjologiczne⁶⁰. Istnienie w ramach figury fabularnej takich elementów stanowi podstawę do przypisania jej cechy antynomiczności, określanej zazwyczaj jako tragiczność.

Drugą grupę podstawowych odniesień figur fabularnych tworzą ich odniesienia wzajemne. Rozważania z tego zakresu, podejmowane od dawna, mówią o figurach fabularnych, występujących w izolacji, niejako autonomicznych (tu ważny problem „jednoelementowości” noweli⁶¹), o figurach podlegających sumowaniu, gradacji, wchodzących w relacje równoległe i „obramiające”. Tradycyjne już rozróżnienia związane z tą kwestią są analogiczne do rozróżnień dokonywanych wśród układów funkcji fabularnych, odnoszą się jednak tutaj do innego poziomu semantycznego, co nie zawsze bywa dostrzegane.

6.1. Z rozważaniami dotyczącymi matryc, schematów i figur fabularnych pozostaje w ścisłym związku problem przekazywalności fabuły czy, innymi słowy, „komunikacji fabularnej”. W samym pojęciu schematu

⁵⁸ O pojęciach funkcji „amelioracyjnych” i „degradacyjnych” zob. Bremond, *Kombinacje syntaktyczne między funkcjami a sekwencjami narracyjnymi*. Szczegółową analizę figur „amelioracyjnych” przedstawia Bremond w pracy *Les Bons récompensés et les méchants punis*. Por. też pojęcie „transferu wartości” u Greimasa (*op. cit.*, s. 175—178).

⁵⁹ Zasadę „punktu zwrotnego” reprezentują pewne teorie noweli, np. koncepcja L. Tiecka (zob. przedmowę w: *Schriften*. T. 11. Berlin 1829).

⁶⁰ Por. dyskutowaną wielokrotnie, dotyczącą budowy noweli „teorię sokoła”, np. w pracy: M. Pietrowski, *Morfologia noweli*. Przełożyła E. Plenkum-Gawlikowa. „Przegląd Humanistyczny” 1972, z. 1.

⁶¹ Por. doniosłe dla teorii nowelistyki XIX-wiecznej koncepcje P. Heysego — zob. K. Zincke, *Paul Heyse's Novellen-Technik*. Karlsruhe 1930. O dziejach nowszej teorii noweli w Niemczech: K. K. Polheim, *Novellentheorie und Novellenforschung*. „Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” 1964, zesz. specjalny.

fabularnego tkwi już sugestia, że ma być on łatwo rozpoznawalny. Nie mają w nim przy tym dominować ani elementy puste informacyjnie, ani też informacyjnie zbyt bogate, tzn. zupełnie luźne, nieoczekiwane, nie stwarzające żadnych antycypacji i nie inspirujące żadnych pytań. Stąd schematy fabularne i fabuły — w przyjętym tu sensie, nie obejmującym bynajmniej wszelkich wypowiedzi relacjonujących — odbierane są w zasadzie jednoznacznie, tj. bez przyjmowania założenia, że istotą odbioru bywa generowanie wieloznaczności. Schemat fabularny rozwija się poprzez alternatywy i pytania. Nie mają one jednak stanowić źródła wieloznaczności zasadniczej, lecz raczej mobilizują odbiór prowadzący w istocie swej do wyników jednoznacznych.

Z dotychczasowych ustaleń i płynących z nich konsekwencji wynikają następujące uwarunkowania „komunikacji fabularnej”:

A. Przyjęcie tezy o procesualności schematu fabularnego i istnienia pewnych inwariantów kolejnościowych jego budowy oraz występujących w nim powiązań kauzalnych wymaga zaakcentowania zasady sukcesywnej percepcji tego schematu. Schemat ten winien być tak odbierany, aby ukonstytuował się odbiorcy jako przedmiot rozwijający się, nie jako zsynchronizowana, „spłaszczona” czasowo i kolejnościowo synteza tego, co jest procesualne.

B. Podstawą komunikacji fabularnej jest upowszechniona w społecznej świadomości literackiej znajomość pewnych matryc fabularnych jako tła rozpoznawczego schematów fabularnych.

C. Niezależnie od tego wpływa niejako na usprawnienie komunikacji fabularnej znajomość poszczególnych figur fabularnych, jak również ich nacechowań kierunkowych (np. rodzajów zakończeń⁶²) i typowych relacji między figurami.

D. Z uwagi na komunikatywność fabuły należy liczyć się z pewną strategią dotyczącą bogactwa i komplikacji matrycy fabularnej. Nadmierne bogactwo owej matrycy czyni ją nieprzydatną jako narzędzie rozpoznawania schematów fabularnych, podobnie jak jej zbytnia ograniczoność odbiera schematom ich alternatywność i zdolność generowania pytań. Co do konkretnych figur fabularnych można mówić o strategii komplikacji ich struktury (jakkolwiek termin „komplikacja” wymagałby tu wielu wyjaśnień) oraz o pewnych ograniczeniach złożoności relacji zachodzących pomiędzy nimi, takich np. jak relacja „obramowania”⁶³.

E. Niepodobna w końcu mówić o komunikacji fabularnej, jeśli nie

⁶² Problem konwencji istnienia określonego pod względem ukierunkowania zakończenia fabuły, konwencji decydującej o odbiorze owej fabuły, rozważa E. M. Forster (*Aspects of the Novel*. Harmondsworth 1962, s. 102—104).

⁶³ Por. uwagi na temat kompozycyjnej złożoności powieści ramowej (np. *Rękopisu znalezionej w Saragossie* J. Potockiego) w pracy A. Okopień-Sławińskiej *Relacje osobowe w literackiej komunikacji* (w zbiorze: *Problemy socjologii literatury*).

złożymy pewnego elementarnego kontekstu wiedzy oraz aksjologii społecznej⁶⁴. Z punktu widzenia mimetycznej teorii dzieła sztuki warunek ten należałoby uznać za podstawowy.

6.2. Istnieją teoretyczne możliwości interpretowania komunikacji fabularnej czy przekazywania fabuły jako swoiście rozumianej gry. Nie chodzi tu o omawiany już problem przypisywania pewnym schematom fabularnym właściwości modelowania rozgrywki, lecz o dostrzeganie powinowactwa między grą a samą relacją, występującą przy przekazywaniu fabuły. Oczywiście, analogia jest tu bardzo niepełna. Jeżeli spoglądamy na grę jako na otwarty szereg „ruchów” wzajemnie uzależnionych, uwarunkowanych pewnymi regułami, ale nieprzewidywalnych, to trudno mówić o wyraźnej analogii gry i procesu nadawczo-odbiorczego schematu fabularnego. Zachowania („ruchy”) nadawcy i odbiorcy elementów fabuły są bowiem uzależnione tylko jednostronnie; szereg „posunięć” właściwych odbiorcy jest ściśle określony, nie istnieje zjawisko sprzężenia zwrotnego, a całość „ruchów” nie stanowi układu otwartego.

Należy jednak odnotować także inne obserwacje, które pozwolą w pewnym stopniu podtrzymać omawianą analogię. Oto fragmenty komunikatu płynące od nadawcy fabuły mogą być uważane za swoiste „zagrania”, prowadzące nie do prostego przekazania informacji, lecz do uzyskania pewnej odpowiedzi czy pewnego „posunięcia” odbiorcy, „posunięcia”, jakim jest ulegnięcie mistyfikacji, zaskoczeniu, dezorientacji — lub przeciwnie, doznanie satysfakcji spełnionych życzeń. Zjawiska tego rodzaju są możliwe dzięki temu, że między opowiadającym fabułę a odbierającym ją istnieje nie tylko stosunek nadawcy i odbiorcy informacji, lecz wspólnota „partnerów”, którzy podlegają wiążącym ich „regułom gry”. Owi „partnerzy” wykonują mianowicie swe „posunięcia” w ramach wspólnej im — obecnej w tradycji czy w świadomości literackiej — matrycy fabularnej. W tych ramach odbywa się specyficzna działalność opowiadacza i odbiorcy, który z grą ma wspólne przede wszystkim to, iż przebiega w granicach pewnych reguł (jeśli matrycę nazwać rodzajem zbioru reguł) oraz że jest, podobnie jak gra, zarazem konfliktem i współpracą.

Bliższych analogii między komunikacją fabularną a grą doszukać się można, gdy rozpatruje się nie pojedyncze fabuły, lecz serię fabuł, co do których przyjmuje się umowne założenie, że produkowane są przez tego samego nadawcę (np. przez grupę opowiadaczy kontynuujących pewną tradycję fabularną), dla tej samej w zasadzie grupy odbiorców. Pojawiają się tu więc serie „gier fabularnych” (w sensie rozgrywek między nadawcą a odbiorcą) w sposób autentyczny uzależnionych od siebie i wy-

⁶⁴ Na ten temat zob. O. Ducrot, *Presupozycje, warunki użycia czy elementy treści?* Przełożyła J. Hayewska. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 1. — M. R. Mayenowa, *Teoria tekstu a tradycyjne zagadnienia poetyki*. W zbiorze: *Tekst i język. Problemy semantyczne*. Wrocław 1974. — Bartoszyński, *Zagadnienia komunikacji literackiej w utworach narracyjnych*.

stąpić może zjawisko rzeczywistego uwarunkowania „ruchów” nadawcy przez reakcje odbiorcy, jeżeli za „ruch” uważamy każdy odrębny, oddzielnie publikowany utwór fabularny. W pewnych gatunkach literackich, jak powieść detektywistyczna, każdy kolejny utwór ma stwarzać sytuacje możliwie trudne do przewidzenia, co jest osiągalne drogą przewidywania przez nadawcę fabuły prawdopodobnych przypuszczeń odbiorców. W miarę narastania liczby kolejnych utworów (jako „ruchów”) osiągnięcie nieprzewidywalności staje się coraz trudniejsze, prawdopodobieństwo określonych rozwiązań wzrasta bowiem drogą wykluczania rozwiązań nazbyt już wykorzystanych. Wydaje się jednak, że w pewnej fazie produkowania analogicznych fabuł wszelkie rozwiązania, jako równie wyeksploatowane, stają się znów w tym samym stopniu prawdopodobne, czyli równie zaskakujące i informatywne. Seria uzależnionych od siebie „ruchów” zaczyna się więc od nowa.

7.1. Tu można by zakończyć uwagi dotyczące trzech „warstw” fabuły: struktury powierzchniowej, elementów zwanych zazwyczaj funkcjami oraz schematów i figur fabularnych, a także zagadnień związanych z przekazywaniem fabuł. Mówić by można jeszcze o warstwie czwartej, którą wypadałoby nazwać strukturą głęboką czy paradygmatem fabuły, nie mniej wydaje się, iż sprawę tę rozpatrywać należy raczej w innym kontekście. Kontekst ten to problematyka podstawowych relacji, jakie zachodzą między fabułą a pewnymi układami ściśle z nią związanymi. Chodzi tu więc o:

- a) relacje fabuły do implikowanych przez nią struktur głębokich,
- b) odniesienia fabuły do tego, co można nazwać „materiałem fabularnym”,
- c) relacje fabuł do gatunków literackich, na których gruncie się pojawiają,
- d) relacje fabuł do innych figur czy elementów dzieł, w których skład owe fabuły wchodzi,
- e) relacje fabuły do tekstu utworu literackiego jako całości.

7.2. *Ad a i b.* Relacje wymieniane w tych punktach stanowią układ niejako symetryczny. Fabuła zawieszona jest bowiem pomiędzy w sposób „naturalny” przedstawianym „materiałem fabularnym” (jeżeli istnienie takiego w ogóle założymy) a mającym stanowić jej implikację, sztywnym, logicznie skomponowanym paradygmatem. Z jednej strony posiada ona odniesienia do zespołu informacji będących pozajęzykowym, kompozycyjnie nie artykułowanym lub artykułowanym w sposób „oczywisty” (np. chronologiczny) „materiałem”⁶⁵, z drugiej strony — może implikować to,

⁶⁵ Por. badania G. Müllera (*Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst* (Bonn 1947) i dalsze prace) oraz Lämmerta (*op. cit.*) dotyczące relacji czasu przedstawionego („opowiedzianego”) do rzeczywistej czy „podstawowej” struktury

co bywa określane jako synchroniczny, posiadający strukturę przede wszystkim logiczną, paradygmat sensu, konstytuowany przez związki relacji zachodzących pomiędzy jednostkami znaczeniowymi, zwanymi często mitemami⁶⁶. Badając takie implikacje fabuły, wkraczamy na teren tego działu problematyki semantycznej, który — by użyć terminologii semiologów radzieckich — dotyczy wtórnych układów modelujących.

Poruszając tę problematykę, a wychodząc z nieco innego punktu widzenia, Greimas mówi o uprawnianiu w ramach „poziomu immanentnego” utworu jego „gramatyki fundamentalnej”, sprowadzającej wszelkie wypowiedzi fabularne do statycznych układów elementów pozostających do siebie w takich m. in. stosunkach jak sprzeczność lub przeciwieństwo. Określa się tę operację, ekwiwalentną wobec analizy powierzchniowego poziomu opowiadania, jako wykrywanie „modelu konstytucjonalnego” fabuły, innymi słowy — jako docieranie do języka generującego wypowiedzi narracyjne⁶⁷. Inne ujęcia tej problematyki uwydatniają ewoluujący charakter semantycznych modeli układów fabularnych, „przekładając” fabuły na serie ukierunkowanych „grafów” wiążących w zmienny sposób, w miarę rozwoju procesu fabularnego, poszczególne postacie utworu. W nieco zmodyfikowanej terminologii: dynamikę struktury głębokiej fabuły odnaleźć można przedstawiając proces fabularny jako przekształcanie się „zbiorów”, których elementami są postacie utworu, a zasadami budowy relacje między postaciami⁶⁸.

7.3. *Ad c.* Gdy mowa o relacjach układów fabularnych do właściwości różnych gatunków literackich czy w ogóle artystycznych, na których gruncie owe układy występują, rozważyć trzeba specyficzne właściwości tych gatunków w określonych fazach ich rozwoju. Do właściwości tych należą np. zespoły matryc fabularnych lub figur fabularnych dopuszczalnych w ramach ich poetyki. Także sam „materiał fabularny” jest w wysokim stopniu uwarunkowany gatunkowo. Charakterystyczną (i raczej budzącą zastrzeżenia) cechą współczesnych badań nad układami fabularnymi jest przyjęcie za punkt wyjścia daleko idących teoretycznych uogólnień sformułowanych na podstawie obserwacji czynionych na te-

czasowej zdarzeń przedstawionych. W tym samym kierunku idą badania Labova i Waletzky'ego (*op. cit.*) zestawiające kolejność zdań narracyjnych z tym, co w wielu miejscach ich pracy określane jest jako „*sequence of events in the original semantic interpretation*”.

⁶⁶ Klasycznym tekstem dla tej tematyki jest praca C. Lévi-Straussa *Struktura mitów* (Przełożył W. Kwiatkowski. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4). Por. też Rastier, *op. cit.* — W. Hendrics, *The Structural Study of Narration. Sample Analysis. W: Essays on Semiolinguistics and Verbal Art*. The Hague 1973. Prace te analizują m. in. wieloznaczność struktur narracyjnych na poziomie interpretacji paradygmatycznej.

⁶⁷ Zob. Greimas, *Du Sens*, rozdz. *Le Récit*. — Bremond, *Le Modèle constitutionnel de A. J. Greimas*.

⁶⁸ Referuję tu wyniki badań zawarte w pracy: P. Maranda, „*Cendrillon*”: *théories et graphes des ensembles*. W zbiorze: *Sémiotique narrative et textuelle*.

renie określonych (zazwyczaj nieskomplikowanych) odmian gatunkowych, jak baśń, powieść awanturnicza, detektywistyczna czy nowela typu bocciacciovskiego.

7.4. *Ad d.* Relacja układów fabularnych do postaci występujących w opowiadaniu jest najbardziej zasadnicza spośród relacji wiążących fabułę z innymi figurami semantycznymi dzieła⁶⁹. Była tu już o niej mowa w związku z definicją funkcji (Propp) i ról narracyjnych (Bremond). Tendencja badawcza wywodząca się od Proppa akcentuje prymarność funkcji fabularnych jako tego aspektu świata przedstawionego w utworze narracyjnym, który decyduje o jego strukturze, podczas gdy postacie stanowią jedynie wtórne i wymienne nominalizacje funkcji, spełniając często, jak to już ujmował Szklowski, zadania osi do „nanizywania” fabuły⁷⁰ lub stając się niejako ekwiwalentami opowieści, które prezentują lub których są bohaterami⁷¹. Z postawą taką wiąże się oczywiście odpowiednie ukierunkowanie badań.

Przeciwnie stanowisko reprezentują ci, którzy uważają fabułę za zjawisko nie przedstawione wprost, lecz raczej ukonstytuowane na gruncie struktur postaci opowiadań⁷². Postawa taka jest zarazem obroną nieredukowalności postaci jako „wiązek cech” decydujących o budowie struktury głębokiej dzieła czy paradygmatu jego sensu⁷³. W ten sposób zwrot od analizy funkcji fabularnych ku analizie postaci opowiadania oznaczać może przejście od składni układów fabularnych ku ich semantyce rozumianej w sposób najbardziej fundamentalny. Wydaje się jednak, że nie zawsze we współczesnych badaniach układów fabularnych zainteresowanie nieredukowalnym do funkcji bohaterem opowiadania jest równoznaczne z umieszczeniem akcentu przede wszystkim na docieraniu do struktury głębokiej dzieła. Równolegle bowiem do dopatrywania się dysjunkcji między badaniem składni funkcji a docieraniem do paradygmatu sensu utworu w oparciu o analizę nieredukowalnych postaci opowiadania — rozwijać się zaczynają syntaktyczno-semantyczne badania utworów narracyjnych, których intencją jest, być może, wprowadzenie nowej wersji analiz strukturalnych⁷⁴. „Charakter” staje się tu (zamiast funkcji) kluczowym — służącym rozszyfrowaniu zarówno składni jak i semantyki — przedmiotem analizy na różnych poziomach: jako element struktury powierzchniowej, za którą uważać można układ fabular-

⁶⁹ Sytuację badawczą w tym zakresie omawia M. Mathieu (*Les Acteurs du récit*. „Poétique” nr 19 (1974)).

⁷⁰ Zob. Tomaszewski, *op. cit.*, s. 224. — Mathieu, *op. cit.*

⁷¹ Zob. Todorov, *Ludzie-opowieści*.

⁷² Autorem takich sugestii jest również Todorov (*Ch. de Laclous a teoria opowiadania*).

⁷³ Por. poglądy zawarte w pracy Lévi-Straussa *Analiza morfologiczna bajki rosyjskiej*.

⁷⁴ Zob. F. Ferrara, *Theory and Model for the Structural Analysis of Fiction*. „New Literary History” 1974, nr 2.

ny; jako element „struktury pośredniej”, która stanowić ma układ społecznych osobowości; jako wreszcie zespół wartości, które budują strukturę głęboką opowiadania. Sądzić wolno, że jesteśmy tu na drodze do nowej, nie „funkcyjnej”, lecz „postaciowej” analizy struktury opowiadań.

7.5. *Ad e.* Zbadanie relacji fabuły do całości tekstu opowiadania, a więc nie tylko do tych jego elementów, które stanowią strukturę powierzchniową fabuły, stawia przed badaczem problem przejścia od bardzo szeroko rozumianej gramatyki tekstu do takich tworów, jak funkcje, schematy i figury fabularne dzieła. Mając do czynienia z całością tekstową, niepodobna tutaj zajmować się tekstem tylko *sub specie* wyznaczenia przezeń funkcji i schematów fabularnych, trzeba dokonać szeregu analiz, które są analizami tekstu nie tylko w sensie metaforycznym, należy uprawiać badania w sposób autentyczny „semiolingwistyczne”. Propozycje takich działań badawczych idą w kierunku „normalizującej” i „sumującej” analizy tekstu⁷⁵. Polega ona na tym, aby tekst stanowiący zespół wypowiedzi różnego typu doprowadzić — drogą np. usuwania deskrypcji oraz redukcji zdań do ich „centrów” — do formy „znormalizowanej”, tj. do postaci zdań dotyczących relacji dwu osób, zgodnie z zasadą antropomorfizmu układów narracyjnych. Tym samym celom służy eliminowanie — drogą „sumowania” — zdań „niefunkcyjnych”, będących powtórzeniami, metazdań itd. W efekcie otrzymuje się szereg zdań predykatywnych „dwuelementowych”, przy czym każdy z tych elementów ma być osobą lub jej równoważnikiem. Cokolwiek powiedzieć można o takim projekcie badawczym, jest on próbą przedstawienia w sposób systematyczny relacji między całością tekstu utworu a np. funkcjami fabularnymi, przy czym analiza tekstu ma tu charakter autentycznie syntaktyczny.

8. Naszkicowane tu postępowania analityczne stanowią przykład tendencji integracyjnych, jakie obserwować można w ostatnich latach w badaniach nad układami fabularnymi. Schematyczny i dość powierzchowny wyraz dał tym tendencjom T. van Dijk⁷⁶, przy czym dwa przede wszystkim spośród jego postulatów są tu istotne. Pierwszy zmierza do badań homologii między strukturą tekstu a strukturami głębokimi, drugi jest równoznaczny z programem wykrywania reguł transformacji gramatyki tekstu na gramatykę „struktur narracyjnych” stanowiących w terminologii van Dijka odpowiednik funkcji fabularnych. O ile gramatyka tekstu

⁷⁵ Referuję tu propozycje W. Hendricsa (*Methodology of Narrative Structural Analysis*. W: *Essays on Semiolinguistics and Verbal Art*). Sprawa „osobowości” zdań fabularnych jest istotna dla wielu badaczy — zob. np. Wienold, *op. cit.*

⁷⁶ T. van Dijk: *Grammaires textuelles et structures narratives; Niekłóre problemy poetyki generatywnej*. Przełożył P. Graff. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 1. Przegląd omawianych tendencji integracyjnych: C. Chabrol, *De quelques problèmes de grammaire narrative et textuelle*. W zbiorze: *Sémiotique narrative et textuelle*.

używa w tym ujęciu terminologii lingwistycznej zaczerpniętej z lingwistyki transformatorycznej, to gramatyka „struktur narracyjnych” zbudowana jest na podobieństwo „gramatyk” języków nauk dedukcyjnych — posługuje się określeniami takimi, jak: terminy proste, terminy definiowane, stałe i zmienne, reguły budowania wyrażeń, kwantyfikatory. Wymieniona już wyżej, podana przez van Dijka definicja „struktury narracyjnej” jest skonstruowana tak, że częściowo wygląda na definicję pewnego typu wypowiedzi, częściowo zaś na określenie funkcji fabularnej. Mówi się tam o „szeregu uporządkowanych predykatów na zbiorze aktantów”. Jeden przynajmniej z tych predykatów jest „akcją”. Aktantami zaś są osoby umieszczone w czasie i przestrzeni. Jest to więc definicja o intencjach wyraźnie integrujących: gramatyka tekstu („szereg uporządkowanych predykatów”) łączy się w niej z teorią funkcji fabularnych, i to rozumianych zarówno predykatywnie (czyli po linii Proppa), jak aktancjalnie (czyli — raczej zgodnie z intencjami Bremonda).

Pokrewne intencje: dojście poprzez przekształcenie składni tekstu (odpowiednio spreparowanego) w analizę funkcji fabularnych do rezultatów „semiolingwistycznych”, przyświecały też referowanym już projektom badawczym W. Hendricsa — zresztą znacznie bardziej konkretnym i mniej pretensjonalnym niż koncepcje van Dijka.

Niezależnie od przytoczonych tu programów badawczych określić można rzeczywistą sytuację dociekań dotyczących fabuł jako przejaw koncentracji wysiłków na pewnych obszarach bardzo niekompletnie pokrywających całokształt związanej z tym tematem problematyki. Obszerne mianowicie rozwinięta została pograniczna wobec nauki o fabułach gramatyka tekstualna (zwłaszcza teoria spójności tekstu), wiele uczyniono w kierunku zaprojektowania inwentarza i opracowania składni funkcji (czy ról) fabularnych, w oparciu zarówno o pewien repertuar apriorycznych „możliwości” jak i o teorię socjologiczną. Obszerne wreszcie rozwinięto badania paradygmatów sensu czy struktur głębokich — zwłaszcza fabuł baśniowych i mitycznych.

9. Wydaje się, że zarysowaną tu sytuację badawczą charakteryzują zasadnicze braki i że do pewnych występujących w niej ukierunkowań odnosić się należy z dużym krytycyzmem. Powtórzmy tu przyjęte na wstępie założenie, że budowa fabuł nosi cechy pewnej warstwowości: struktury tekstowe są podbudową funkcji fabularnych, a te warunkują w jakiś sposób istnienie schematów i figur fabularnych, o fabule zaś można mówić jako o swoistym zestroju tych warstw. Dołącza się tu jeszcze istotny moment kształtowania się posiadających walor modelujący głębokich struktur implikowanych przez fabułę. Jako zadanie badania fabuł zarysowuje się zarówno analiza poszczególnych „warstw”, jak i właściwa integracja i sparalelizowanie osiągniętych wyników. Referowane tu postulaty metodologiczne zmierzały m. in. do wykrywania

homologii struktur tekstowych i struktur głębokich oraz do odszukiwania reguł transformacji tekstu narracyjnego w zespół funkcji fabularnych. Chodziło w istocie o znalezienie drogi od badań najbardziej powierzchniowych i cząstkowych do badań całościowych i dotyczących warstw najgłębszych utworu.

Sądzić można, że najsłabszym elementem tak zarysowanych postulatów jest pomijanie tych zespołów semantycznych, które nazwaliśmy schematami fabularnymi i figurami fabularnymi i które staraliśmy się ustawić na tle tzw. matryc fabularnych. Błąd w traktowaniu schematów i figur fabularnych, prawdopodobnie dość istotny dla współczesnych badań, tkwi, jak się wydaje, w niewystarczającym rozróżnianiu dwóch typów rozczłonkowań, z których jedno dotyczy sekwencji funkcji, a drugie schematów fabularnych. Sprawa ma się tu analogicznie jak przy dwojakim rozczłonkowaniu wypowiedzi językowych. Można bowiem przyjąć, że w y r a z y rozczłonkowane są na fonemy w sposób jedynie sumujący (fakt bezznaczeniowości fonemów jest tu istotny), z d a n i a zaś można rozczłonkować s u m a t y w n i e jedynie jako zespoły znaków-wyrazów, a na płaszczyźnie znaczeniowej można je wyłącznie i n t e g r o w a ć, traktując je jako struktury ⁷⁷.

Analogiczna sytuacja występuje, gdy bierzemy pod uwagę z jednej strony funkcje fabularne i ich sekwencje, z drugiej zaś figury i schematy fabularne. Sekwencje (w tym wypadku: odpowiedniki wyrazów) można traktować jako sumy funkcji fabularnych i odpowiednio je generować. Schematy fabularne natomiast (tu: odpowiedniki zdań) można wprawdzie ujmować czysto formalnie ⁷⁸ (tzn. na poziomie funkcji), jako sumy funkcji fabularnych lub ich sekwencji, właściwe jednak, znaczeniowe ich rozczłonkowanie ma charakter integrujący, a nie sumatywny. Innymi słowy niepodobna przejść od funkcji fabularnych i ich sekwencji do schematów i figur w sposób mechanicznie addytywny.

Z punktu widzenia metodologicznego obserwacje takie prowadzą do wniosku, że stwarzanie inwentarzy funkcji fabularnych i budowanie ich składni stanowi wprawdzie odrębny dział badań nad fabułami, ale że badania te odsłaniają jedynie budowę różnorodnych sekwencji fabularnych. Przejście natomiast na teren schematów fabularnych i związanych z nimi figur napotyka na „barierę integracji”: trzeba określić zasady integrujących i niesumatywnych transformacji wiodących od funkcji i sekwencji do schematów i figur fabularnych.

Pewne typologie figur fabularnych oraz pewne ich nacechowania i od-

⁷⁷ Zob. uwagi o podwójnym rozczłonkowaniu języka w pracach lingwistycznych, np. A. Martinet, *Podstawy lingwistyki funkcjonalnej*. Wybór i przekład: L. Zawadowski. Warszawa 1970, s. 18—20.

⁷⁸ Szeroko sięgającą krytykę formalizacji w badaniach fabuł daje praca: P. A. Brandt, *Proposition, narration, texte*. Urbino 1971. „Documents de Travail et Pré-publication”. Serie B, nr 4.

niesienia wzajemne wymienione zostały wyżej. Problem jednak integracji: pytanie o zasady przejścia z poziomu funkcji i ich sekwencji na poziom schematów i figur — nie został właściwie omówiony. Odpowiada to zresztą sytuacji badawczej faktycznej, a często także i postulowanej. Jeżeli wiele już powiedziano na temat potrzeby analiz homologii struktur powierzchniowych i głębokich fabuły, a także na temat badania transformacji tekstualno-funkcjonalnych, to problem generowania schematów i figur fabularnych drogą zabiegów, które, w przeciwstawieniu do addytywności, nazwaliśmy integracją, nie został prawdopodobnie dość wyraźnie postawiony, a tym bardziej nie doczekał się propozycji rozwiązania. Ogólnie biorąc, koncentracja badaczy na problemach inwentarza i składni fabularnych czy ról narracyjnych idzie w parze z zaniedbaniem analiz centralnych dla badań nad fabułą: analiz schematów i figur fabularnych, które należałoby rozwinąć, by uniknąć redukcji układów fabularnych do zbyt prymitywnie rozumianych ich „elementów”, za jakie uważa się funkcje i ich sekwencje.

10. Tak więc szkic niniejszy zakończyć można podsumowującym różne jego fragmenty wyliczeniem postulatów i projektów w zakresie badań układów fabularnych. Oto niektóre postulaty:

a) omawiane wyżej skoncentrowanie badań na schematach i figurach fabularnych, ich odrębności i problemie ich integracji. Istnieje stara (i częściowo oczywiście przestarzała) tradycja takich badań, zawarta w pracach choćby W. Szklowskiego i W. Dibeliusa. W pracach współczesnych prawdopodobnie typologie fabuł *Dekameronu* przedstawione w znanej książce Todorowa przyniosły tu najwięcej;

b) zapoczątkowanie systematycznych prac nad zagadnieniem matryc (czy dendrytów) fabularnych jako układów odniesienia dla schematów fabularnych;

c) oparcie badań nad inwentarzami funkcji fabularnych czy ról narracyjnych w wyższym stopniu na materiale literackim aniżeli na przesłankach aprioryczno-logicznych lub na „socjologii ról”. Niewątpliwie koncepcja literackiego „kodu ról narracyjnych” wysunięta przez C. Bremonda zmierza w tym kierunku, jakkolwiek jego inwentarz ról nosi piętno układu nazbyt uzależnionego od przesłanek czysto socjologicznych;

d) zainicjowanie rozważań, związanych z koncepcją matryc fabularnych, nad komunikatywnością fabuły czy „komunikacją fabularną” i (implikowanych przez koncepcję matryc) prób traktowania fabularnej sytuacji komunikacyjnej jako modelu gry;

e) odnoszenie typologii funkcji fabularnych oraz schematów i figur fabularnych do możliwie szerokiego zakresu gatunków literackich. Postulat ten dotyczy przede wszystkim bardziej złożonych, a także bar-

dziej nowoczesnych gatunków i odmian gatunkowych, gdyż badania fabuł rozpoczęto od gatunków tradycyjnych i „prostszych”: baśni, powieści detektywistycznych oraz awanturnicznych — i na tym głównie materiale uformowała się obecna postać tych badań. Ich względny prymitywizm stąd przede wszystkim wynika, że badania te stanowią wstępną fazę pewnego typu poczynąń naukowych. Jest on jednak uwarunkowany również rodzajem materiału literackiego branego na warsztat analizy.