

Piotr Fast

O zasadach fabularyzowania

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 6, 7-20

1982

Artykuł został 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.

○ zasadach fabularyzowania

Piotr Fast

Kategoria fabuły doczekała się ostatnimi laty szczególnie wielu analiz i interpretacji. Przypomnijmy tu chociażby porządkujące studium Kazimierza Bartoszyńskiego¹, prace Jerzego Ziomka², kilka artykułów w tomie *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*³, publikację zbiorową *Tekst i fabuła*⁴ oraz liczne studia, analizy i przyczynki w czasopiśmie. Popularność problematyki organizacji fabularnej utworów literackich z jednej strony zastanawia, z drugiej zaś wydaje się oczywista.

Zastanawia, ponieważ literatura współczesna manifestuje wyraźną tendencję do rozbijania tradycyjnie pojętej fabularności i przemieszczania zasad spójności na inne płaszczyzny tekstu. W literaturze radzieckiej najbardziej wyraźnym tego przykładem może być ukształtowany w końcu lat pięćdziesiątych nurt zwany prozą liryczną⁵, w którym (w krańcowych realizacjach) w sposób absolutnie radykalny rezygnuje się z przyczynowo-skutkowego, logicznego następstwa wydarzeń; zasadą spójności utworów należących do tego nurtu staje się jedność skojarzeniowa przedstawionych motywów (mówi się wtedy o kompozycji asocjatywnej). Mieści się więc ona — upraszczając — w planie narracji. Tego typu ewolucja form epickich ku zsubiektywizowanym wypowiedziom narracyjnym, zry-

¹ K. Bartoszyński: *O badaniu układów fabularnych*. W: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Red. H. Markiewicz i J. Sławiński. Kraków 1976.

² *Powinowactwa przez fabułę*. W: idem: *Powinowactwa literatury*. Warszawa 1980 czy wcześniejszy artykuł *Sztuki fabularne*. „Teksty” 1972, nr 1.

³ Np. K. Falicka: *Przydatność francuskich propozycji semiotycznych do interpretacji utworów fabularnych*. W: *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*. Red. J. Sławiński i J. Święch. Wrocław 1979; oraz E. Szary-Matywiecka: *O fikcji, czyli o czytaniu fabuł*, ibid.

⁴ *Tekst i fabuła*. Red. Cz. Niedzielski i J. Sławiński. Wrocław 1979.

⁵ Zob. na ten temat np. S. Poręba: *Współczesna proza liryczna Walentina Katajewa (Wokół problematyki czasu)*. „Slavia Orientalis” 1974, nr 1; P. Fast: *Uwagi o narracji i strukturze czasu artystycznego w radzieckiej prozie lirycznej*. „Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze”. T. 1. Red. G. Porębina. Katowice 1977; idem: *Radziecka proza liryczna lat sześćdziesiątych*. W: *Polska — Związek Radziecki. Współpraca — Przyjaźń — Braterstwo*. Warszawa 1978.

wającym z porządkiem następstwa fabularnego, powinna więc — jak się zdaje — odwrócić uwagę badaczy od problemów związanych ze sposobami konstruowania obiektywnych, istniejących poza świadomością narratora przedmiotowych przebiegów fabularnych.

Oczywistość zainteresowania omawianym aspektem utworów literackich ma właściwie takie same źródła jak omówione wcześniej „przeciwskazania”. W związku z „zanikaniem” przyczynowo-skutkowej fabularności, jako zasady spójności utworów literatury wysokoartystycznej, rośnie stopień trudności w jej opisywaniu i niedosyt budzą te koncepcje, które powstały dla opisu gatunków czy form spetryfikowanych, schematycznych i budowanych na zasadzie konsekwentnej spójności zdarzeniowej (folklor, powieść przygodowa, kryminalna, na gruncie radzieckim powieść produkcyjna — przede wszystkim więc literatura obiegu masowego). Coraz częściej dyskutowane są więc teorie semiologów francuskich⁶ oparte genetycznie na pomysłach Władimira Proppa⁷, za pomocą których można bardzo precyzyjnie opisać wydarzenia zbudowane na zasadzie następstwa przyczynowo-skutkowego. W powstałych w ostatnich latach pracach próbuje się w odróżnieniu od nich znaleźć zasady opisu literatury nie tak konsekwentnie fabularnej czy wykorzystującej logiczne następstwa wydarzeń jedynie pretekstowo.

Podstawowy zarzut, który badacze stawiają teoriom semiologów czy generatywistów⁸, sprowadza się — najogólniej mówiąc — do skonstatowania, iż dostarczają one w zasadzie narzędzi do opisu utworów streszczonych⁹ oraz stwierdzenia braku w ich koncepcjach zasady umożliwiającej wszechstronną analizę dzieła; teorie te nie dają mianowicie narzędzi do całościowego oglądu budowy dzieła, ograniczając się do dyrektyw dotyczących tego planu dzieła, który Tzvetan Todorov nazywa „historią”. Seweryna Wyślouch przeprowadza staranną rekonstrukcję omawianych tu pomysłów i wykazuje bezowocność prób wyjścia z owego „formalistycznego impasu”¹⁰. Koncepcje semiologów oraz generatywistów nie stwarzają — jej zdaniem — możliwości przeprowadzenia zintegrowanego opisu dwóch podstawowych płaszczyzn dzieła: narracji i świata przedstawionego.

⁶ Mam tu na myśli przede wszystkim prace: R. Barthes: *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1977; T. Todorov: *Kategorie opowiadania literackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4; C. Bremond: *Logique du récit*. Paris 1973.

⁷ Zob. W. Propp: *Morfologia bajki*. Warszawa 1976 (wyd. 1 — 1928).

⁸ Myślę tu o pracy T. A. van Dijka: *Niektóre problemy generatywnej poetyki*. Przeł. P. Graff. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 1; oraz powstałe na pograniczu koncepcji semiologicznych i generatywistycznych teksty A. J. Greimasa — szczególnie jego *Du sens*. Paris 1970.

⁹ Krytykę badań ograniczających się do analizy schematu, „szkieletu” fabularnego przeprowadza W. Kożynow w pracy *Сюжет, фабула, композиция*. В: *Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы*. Москва 1964, s. 421.

¹⁰ S. Wyślouch: *Retoryka fabuły i retoryka narracji*. W: *Tekst i fabuła...*

Postulat polskiej badaczki sprowadza się do próby ukazania homologiczności tych płaszczyzn. Propozycja Seweryny Wysłouch, choć bardzo interesująca, ma wadę dokładnie odwrotną niż ta, która stała się udziałem krytykowanych przez nią badaczy — za makrostrukturami giną tu mikrostruktury zdarzeniowe i efektem analizy jest jedynie stwierdzenie najogólniejszych zasad spójności, które nazywa ona — za retoryką klasycystyczną — detrakcją (usunięciem), adiekcją (dodaniem) i permutacją (przestawieniem)¹¹. Koncepcja ta nie daje więc możliwości wykorzystania, w odniesieniu do małych całości tekstu, bardzo precyzyjnych narzędzi wypracowanych na przykład przez Rolanda Barthesa czy Claude'a Bremonda, choć pozwala ukazać zasadę retoryczną wspólną podstawowym płaszczyznom dzieła.

Trudno się zresztą dziwić, że S. Wysłouch poprzestaje na ukazaniu struktur najogólniejszych, gdyż naczelnym jej celem jest znalezienie możliwości całościowego opisu dzieła, ustalenie jego jednolitości, nie zaś opisanie w jednorodnym języku tego, co można by nazwać totalnością zdarzeniową utworu.

Opisanie fabuły w dziele, którego dominantą jest przebieg wydarzeń, wydaje się dziś stosunkowo proste, gdyż istnieją już precyzyjne narzędzia tego rodzaju deskrypcji. To samo można powiedzieć o badaniu sposobów budowania znaczenia przez następstwa zdarzeniowe. Stwierdzenie to dotyczy jednak wyłącznie pewnego typu wydarzeń — tych mianowicie, które należałoby nazwać przedmiotowymi¹². Inaczej jest w wypadkach, kiedy zawartością dzieła staje się zapis treści świadomości czy przyjęte są przez nie subiektywne formy narracyjne. Zanim jednak spróbuję ukazać, na czym owe trudności w opisywaniu utworów tego typu polegają, przyjrzyjmy się terminowi „fabuła” i zobaczymy, jakie z przyjęcia określonych jego definicji wynikają konsekwencje.

W tradycji i aktualnej praktyce literaturoznawczej przez fabułę rozumie się następstwo dynamicznych motywów-zdarzeń w świecie przedstawionym, które składają się na koleje losu przedstawionych postaci¹³. Tak rozumie się fabułę na gruncie francuskich teorii semiologicznych, o czym świadczy wprost nazwa jednego z podstawowych planów dzieła przyjęta przez wskazanych badaczy, a mianowicie „historia”¹⁴. O rozumieniu fabuły jako następstwa wydarzeń tego typu świadczą także sfor-

¹¹ Ibid., s. 76 i nn.

¹² Rozgraniczenie to wprowadziłem w artykule *Rzeczywistość przedstawiona w radzieckiej powieści produkcyjnej lat trzydziestych wobec sformułowanej estetyki realizmu socjalistycznego*. W: *Zagadnienie prądów i kierunków w literaturze rosyjskiej*. Red. S. Poręba. Katowice 1980.

¹³ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1976, s. 115—116. Zob. także: *Словарь литературоведческих терминов*. Red. Л. Тимофеев и С. Тураев. Москва 1976, s. 432.

¹⁴ Zob. T. Todorov: *Kategorie opowiadania literackiego...*, s. 295; C. Bremond: *La logique de possible narratifs*, „Communications” (1966), nr 8.

mułowania Claude'a Bremonda dotyczące nieodzowności dla *récit* jedności akcji czy też jego uwagi o pomocniku, którego działanie nie jest umotywowane bodźcem związanym z „biorcą” — badacz uważa wtedy, że polepszenie lub pogorszenie losu postaci jest sprawą przypadku i że mamy do czynienia z przecięciem się dwóch różnych historii¹⁵.

Postawienie w centrum pojęcia fabuły postaci (jak w definicji ze *Słownika terminów literackich*) lub założenie konieczności następstwa przyczynowo-skutkowego (jak u Bremonda) ogranicza właściwie wskazane pojęcie do tego, co nazywamy akcją. Sąd ten potwierdzają sformułowania jugosłowiańskiego badacza Stanko Lasicia, który pisze:

„Fabuła jest to ciąg wydarzeń powiązanych silnym łącznikiem i «umocnionych» wewnętrzną logiką.”¹⁶

Jednak nie tylko tak radykalne definicje spotykamy w wypowiedziach badaczy. Bardziej liberalną — zakładając świadomość uproszczeń — otwierającą wszakże większe możliwości oznaczania — daje Jan Mukařovský:

„Fabułę można najprościej określić — pisze przywódca praskich strukturalistów — jako szereg faktów związanych następstwem czasowym.”¹⁷

Nie uważa on — jak widać — za konieczny warunek fabularności zasady przyczynowo-skutkowego wynikania kolejnych motywów. Definicja ta jest jednak już w zamierzeniu próbą najogólniejszego i wręcz świadomie nieprecyzyjnego określenia pojęcia, trudno więc przyjąć ją za wiążącą. Nie budzi ona także zaufania między innymi ze względu na bardzo daleko idącą ogólność sformułowania, choć równocześnie — dzięki tej właśnie ogólności — zdaje się ogarniać najróżniejsze aspekty tego, co można nazwać zdarzeniowością utworu literackiego.

Nieprecyzyjność omawianego terminu zdaje się potwierdzać sformułowanie Jana Trzynadlowskiego, który — używając go — przywołuje synonimiczne (?) pojęcia „anegdoty”, „relacji o zdarzeniach”, „zespołu zdarzeń”¹⁸. Już nawet samo uszeregowanie tych terminów wykazuje pewną prawidłowość. Anegdota rozumiana jest tu chyba jako absolutnie zwarte następstwo wydarzeń połączonych logicznym wynikaniem, a więc

¹⁵ K. Бремонт: *Логика повествовательных возможностей*. В: *Семиотика и искусствостроения*. Ред. Ю. М. Лотман. Москва 1972, s. 112, 118.

¹⁶ S. Lasić: *Poetyka powieści kryminalnej*. Przeł. M. Petryńska. Warszawa 1976, s. 15, podkr. — P. F. Por. też: „Fabuła jest działaniem się łańcucha wydarzeń, których nie można rozłączyć, nie naruszając ciągłości tego łańcucha” (ibid., s. 16). Podobny sąd spotykamy u Lessinga: „Ciąg zdarzeń skierowanych na osiągnięcie określonego celu końcowego nazywamy akcją” (Г. Е. Лессинг: *Лакоон, или о границах живописи и поэзии*. Москва 1957, s. 423).

¹⁷ J. Mukařovský: *Czas w filmie*. W: idem: *Wśród znaków i struktur*. Warszawa 1970, s. 370.

¹⁸ J. Trzynadlowski: *Rozważania nad semiologią powieści* Wrocław 1976, s. 8.

to, co nazwalibyśmy akcją, oba zaś kolejne terminy sugerować mogą dowolność w aspekcie zasad następstwa motywów dynamicznych. Dla Trzynadlowskiego wymóg logicznego następstwa wydarzeń nie jest więc — jak wolno wnioskować — koniecznym warunkiem fabularności.

Wszystko, co zostało tu powiedziane, upewnia nas jedynie w tym, że badacze piszący o fabule rozumieją przez ten termin — niezależnie od uznanej czy odrzuconej przez nich zasady przyczynowo-skutkowego następstwa wydarzeń — taki ciąg lub zespół opisanych zdarzeń, który ma w świecie powieści byt autonomiczny. Wydarzenia te „dzieją się”, „są”, „trwają”, dają się zaobserwować przez nie biorącego w nich udziału, istniejącego w świecie powieści obserwatora. Jednym słowem, mowa tu o wydarzeniach, które można by nazwać „obiektywnymi”. Rodzi się więc przekonanie, że podstawowe rozróżnienie, które należy wprowadzić, opierać się powinno na stosunku opisywanych w powieści wydarzeń do podmiotowej świadomości opowiadacza. Odróżnimy więc od wskazanych wyżej wydarzeń „obiektywnych” wydarzenia „subiektywne”. Owe subiektywne następstwa fabularne zachodzą w świadomości podmiotu opowiadającego (jest on kreatorem, demiurgiem powieściowej rzeczywistości) lub — co najwyżej — są w niej ewokowane (podmiot przypomina sobie przeszłe wydarzenia). Cechą charakterystyczną tego przebiegu wydarzeń jest zazwyczaj brak przyczynowo-skutkowych połączeń kolejnych motywów lub — co więcej — przeplatanie się kilku ciągów fabularnych, polemicznych stematyzowanych wypowiedzi metaliterackich, rozmyślań filozoficznych itp. Modelowym przykładem takiej konstrukcji tekstu są *Święta studnia*, *Klocek* czy *Brylantowy mój diadem* Walentina Katajewa.

Wydarzenia „obiektywne” — jak to powiedziano wcześniej — mają w powieści byt autonomiczny i są jedynie opowiadane przez obserwującego je czy relacjonującego *ex post* narratora personalnego lub też jawią się w wypowiedzi narratora auktorialnego. Nietrudno zauważyć, że podział na fabulę „subiektywną” i „obiektywną” łączy się nierozdzielnie z odpowiednimi technikami narracyjnymi. Wskazany tu typ subiektywny to model zbliżony do konstrukcji monologu lirycznego, podczas gdy typ obiektywny zbudowany jest według klasycznych wzorców epickich. W obydwu jednak modelach można wyodrębnić dalsze podtypy wydarzeń, które rozbudowują prezentowaną tu typologię. Pierwszy z nich nazwiemy „przedmiotowym”. Działania postaci skierowane są w nim na przedmioty zewnętrzne względem nich, istniejące niezależnie od nich. U podstaw takiego przedmiotowego rozumienia fabularności znajduje się odpowiednio pojęta najmniejsza jednostka fabularna. Na gruncie omawianego rozumienia fabuły jest nią funkcja fabularna¹⁹.

¹⁹ Zob. R. Barthes: *Wstęp do analizy...*, s. 261, przyp. 20. Autor przytacza tam źródła, z których wyprowadzono pojęcie funkcji (Tomaszewski, Propp) oraz współczesne definicje tego terminu (Todorov, Greimas).

Nie we wszystkich rozumieniach fabularności — nawet tej przedmiotowej — badacze opierają się na pojęciu funkcji fabularnej. Dla niektórych fabuła jest następstwem nie funkcji, lecz sytuacji. Na przykład Władimir Propp, omawiając koncepcję Wiesiołowskiego, pisze:

„Przez fabułę rozumiem temat, w obrębie którego rozwijają się różne sytuacje — motywy.”²⁰

Podobnie rozumuje Ryszard Handke, dla którego podstawową jednostką ciągu fabularnego jest odpowiednio pojęte zdarzenie. Wyznacznikiem stawania się zdarzeń jest dla niego zmiana relacji „zachodzących między obserwowanymi elementami w następujących po sobie momentach czasowych”²¹. Jest więc zdarzenie zmianą „stanu rzeczy uchwytną przez porównanie dwu przedstawionych sytuacji”²².

Z tej wypowiedzi, a także z całej pracy Handkego wynika, że zdarzenie — a co za tym idzie fabułę rozumie on też dość specyficznie. Uważa mianowicie — sędzę, że do takiego wniosku upoważnia lektura artykułu — że zdarzenie zachodzi jedynie wtedy, gdy mamy do czynienia z jakościową zmianą stosunków między postaciami, zachodzącą w skali makro.

„Coś, co w makroskali ujawnia złożoność — przestaje być cząstką najdrobniejszą, niepodzielną [...]”²³

Zdarzenie jest — jak widać — przejściem do nowej jakościowo sytuacji.

Podobne, bo zakładające zmianę jakościową, rozumienie fabularności prezentują prace Jurija Łotmana.

„Wydarzeniem w tekście — pisze tatarski badacz — jest przekroczenie przez bohatera granicy pola semantycznego.”²⁴

Dla Łotmana — inaczej jednak niż dla Handkego — świat, czy raczej różne światy, mają charakterystyki stałe, zmienia się zaś miejsce bohatera (tak zresztą w przestrzeni fizycznej, jak i aksjologicznej), który przekracza granice zakazów, wskazując pozytywne wartości²⁵. Teksty tego typu — nazywane fabularnymi (sjużetnyje) — przeciwstawia Łotman afabularnym (biessjużetnyje), mającym charakter klasyfikacyjny, prezentującym pewien statystyczny i uporządkowany ostatecznie świat²⁶.

²⁰ W. Propp: *Morfologia...*, s. 47.

²¹ R. Handke: *Zdarzenie w świecie fikcji i jego morfologia*. W: *Tekst i fabuła...*, s. 94.

²² *Ibid.*, s. 95.

²³ *Ibid.*, s. 96.

²⁴ Ю. Лотман: *Структура художественного текста*. Москва 1970, s. 282.

²⁵ Zob. Его же: *Семиотика кино и проблемы киноэстетики*. Таллин 1973, s. 86.

²⁶ Его же: *Структура...*, s. 286.

Zrozumiałe jest na gruncie semiologicznej koncepcji Łotmana potraktowanie tego rodzaju utworów jako afabularnych — mijają się jednak ono z powszechnym odczuciem, gdyż wśród wielu dzieł tego typu (niefabularnych) należałoby umieścić utwory, które wydają się fabularność właśnie wykorzystywać jako podstawową zasadę budowy.

Jeśli morfologię pierwszego typu zdarzeń — budujących fabułę przedmiotową jakościową — udokumentował Handke przykładem z *Potopu*²⁷, to drugie — te, które budują fabułę, nazwijmy ją tu „ilościową”, występują najczęściej w tego typu utworach, w których nie obserwujemy w ogóle transferu wartości. Zdarzenia jakościowe budują — w naszym rozumieniu — takie przebiegi fabularne, które ów transfer konstytuują, prezentują ewolucję systemu aksjologicznego, jeśli nie manifestowaną przez całą totalność dzieła, to przynajmniej, zachodzącą w świadomości niektórych jego bohaterów (do sprawy ewolucji świadomości postaci wrócimy jeszcze w dalszej części naszych uwag). Nie same zdarzenia są tu więc najważniejsze, lecz ta zmiana systemu aksjologicznego, która wraz z ich dzianiem się zachodzi w świecie powieści. Zdarzenia ilościowe z kolei wysuwają się na pierwszy plan tekstu i skupiają całą uwagę na prezentacji statycznego systemu wartości. Przeciwwstawienie fabuły ilościowej i jakościowej jest więc *de facto* przeciwstawieniem zjawisk światopoglądowych statycznych — dynamicznym. Model statyczny charakterystyczny jest na przykład dla powieści przygodowej lub dydaktycznej, w których chodzi co najwyżej o zaprezentowanie pewnych wartości, nie zaś o przedstawienie ich stawania się (zjawisko ewolucji świadomości bohatera, które często jest w powieściach tego typu wykorzystywane, choć dynamiczne wewnętrznie, funkcjonalnie jest statyczne).

Jeśli przykładem fabuły przedmiotowej dynamicznej będzie powieść *Artamonow i synowie* Maksyma Gorkiego — prezentująca ewolucję całego systemu wartości społecznych, to model przedmiotowy statyczny najlepiej udokumentuje powieść *12 krzesel* Ilji Ilfa i Jewgienija Pietrowa, w której absolutnie wszystko służy statycznemu zaprezentowaniu pewnych postaw.

Rekapitułując tę część naszych uwag, powiemy, że jednym z typów przebiegów fabularnych jest model przedmiotowy, w którym wyodrębnimy podtypy: statyczny (ilościowy) i dynamiczny (jakościowy).

Omówiona tu systematyka nie wyczerpuje jednak możliwości budowania następstwa fabularnego. Często spotykamy się z takimi utworami, w których przedmiotem przedstawienia jest nie istniejąca poza świadomością uczestnika wydarzeń przedmiotowa rzeczywistość, lecz to,

²⁷ O takim przebiegu wydarzeń pisze B. Owczarek (*Opowiadanie i semiotyka. O polskiej nowelistyce współczesnej*, Wrocław 1975, s. 46), stwierdzając, że „ekonomia fabuły opiera się na zmianie, przekształceniu wyjściowej sytuacji aksjologicznej”.

co dzieje się w psychice bohaterów²⁸. Powieść tego typu prezentuje na pierwszym planie przeżycia i doznania postaci przedstawionej, podporządkowując temu planowi wszystko to, co dzieje się pomiędzy postaciami. We wskazanym modelu (czy na tym planie przedstawienia, gdyż zazwyczaj współwystępują one w utworze) wszystko dzieje się w psychice postaci. Na zasadzie przeciwstawienia typowi przedmiotowemu taki model przebiegu fabularnego nazwiemy podmiotowym.

Analogiczny podział na fabułę wewnętrzną i zewnętrzną znajdujemy w wydanym pod redakcją Gienadija Pospielowa podręczniku *Wprowadzenie do nauki o literaturze*, w którym rozdział poświęcony interesującemu nas zagadnieniu napisał W. Chaliziew. Badacz ów pisze:

„W jednym wypadku fabuła zbudowana jest z przedstawienia konkretnych postępów postaci w zwrotnych, «węzłowych» momentach ich życia. Akcja posiada przy tym zewnętrzną dynamikę: w procesie i rezultacie akcji zmieniają się w określony sposób stosunki pomiędzy postaciami, ich prywatne losy, lub ich miejsce w społeczeństwie. W innych wypadkach zdarzenia występują przede wszystkim jako przyczyny rozmyślań i przeżyć bohaterów. Postaci działające przejawiają przy tym swoje myśli i odczucia w działaniu (słowach, gestach, mimice), nie czynią jednak niczego takiego, co wniosłoby do ich życia zauważalne zewnętrzne zmiany. Dynamika akcji jest tutaj w przeważającej mierze wewnętrzna: w toku wydarzeń ulega zmianie nie tyle położenie bohaterów, ile ich stan psychiczny.”²⁹

Z zacytowanego sformułowania Chaliziewa jednoznacznie wynika, że badacz ten za zupełnie oczywiste uważa odróżnienie fabuły „zewnętrznej” od „wewnętrznej” (w naszej terminologii „przedmiotowej” od „podmiotowej”). Jednakże model „zewnętrzny” utożsamia on z podtypem dynamicznym, zawężając w ten sposób sumę możliwości budowania wydarzeń przedmiotowych.

Obszerniejszego omówienia wymaga wyróżniony przez wskazanego badacza typ „wewnętrzny”. Chaliziew uważa — co wynika z przytoczonego tu cytatu — że model wewnętrzny prezentuje zmianę w stanie psychicznym bohatera, która nie znajduje odbicia w zmianie jego miejsca w układzie zewnętrznym (przedmiotowym). Konstatacja taka wymaga jednak uświadomienia, że mowa o współistniejących w utworze dwóch planach fabularnych czy zasadach fabularyzowania równocześnie³⁰. Plan przedmiotowy jest w omawianym wypadku statyczny, podmiotowy zaś — dynamiczny. Model „wewnętrzny” może więc istnieć,

²⁸ Takie rozróżnienie zdaje się sugerować sformułowanie B. Owczarka (*Opowiadanie...*, s. 47): „[...] ekonomia rozwoju narracji wyraża się w zmianie wyjściowego układu stosunków między elementami fabularnymi. Zmiana ta może zachodzić na poziomie akcji lub stosunków subiektywnych lub w obu planach jednocześnie” (podkr. — P. F.).

²⁹ *Введение в литературоведение*. Ред. Г. Пospelов. Москва 1976 (podkr. autora). Analogiczne poglądy formułuje wskazany badacz we wcześniejszej swojej pracy *Введение в литературоведение. Лекции по курсу*. Москва 1973, s. 30, 31.

³⁰ Dialektykę przedmiotowości i podmiotowości oraz statyczności i dynamiczności fabuły ukazuje w zamieszczonym w niniejszym tomie artykule poświęconym utworom Iwana Bunina A. Paszkiewicz.

zdaniem radzieckiego badacza jedynie wtedy, gdy mamy do czynienia z utworem pod względem zasad fabularyzowania synkretycznym, w którym współgzystują dwa plany fabularne: podmiotowy i przedmiotowy. W naszym rozumieniu — jeśli mówimy o modelowych zasadach budowania fabuły — typy owe mogą istnieć w stanie wyizolowanym. Uważamy więc, że zarówno model przedmiotowy, jak i podmiotowy mogą mieć swoje warianty statyczne i dynamiczne. Inną sprawą jest już problem współwystępowania czy wykluczania się na terenie jednego utworu wskazanych tu zasad budowania przebiegu wydarzeń.

Bardzo rzadko oczywiście któryś ze wskazanych tu wzorców następstwa fabularnego występuje w postaci czystej. Najczęściej mamy do czynienia z dominowaniem jednego z nich przy równoczesnym występowaniu na dalszym planie drugiego. Podmiotowe przeżycia postaci powcdowane są więc zazwyczaj przez zdarzenia przedmiotowe — wszystko jedno już ilościowe czy jakościowe.

Z przypadkiem takim spotykamy się na przykład w *Świętej studni* Walentina Katajewa, gdzie wydarzenia przedmiotowe obiektywne (zaspianie i budzenie się z narkotycznego snu) stanowią ramę i umotywo-
wanie dla wydarzeń podmiotowych subiektywnych (prezentacja podświadomości postaci-podmiotu)³¹.

Podsumowując opisaną powyżej typologię, można powiedzieć, że wskazane podziały układają się w trzy hierarchiczne stopnie: na każdym z nich występują binarne opozycje. Uproszczony schemat tych zależności prezentuje tabela 1:

Zasady fabularyzowania

Typ subiektywny				Typ obiektywny			
przedmiotowy		podmiotowy		przedmiotowy		podmiotowy	
ilościowy	jakościowy	ilościowy	jakościowy	ilościowy	jakościowy	ilościowy	jakościowy

W praktyce literaturoznawczej bardzo często dochodzi do błędnego utożsamiania opisanych tu typów fabuły. Otóż, na przykład typ subiektywny traktowany jest w opisie jako zakładający w sposób nieunikniony wydarzenia podmiotowe i to najczęściej jakościowe, typ zaś fabuły przedmiotowej rozumie się jako narzucający użycie przebiegów ilościowych itp. Wynika to oczywiście ze świadomości ukształtowanej przez klasyczną powieść realistyczną czy w ogóle przez epikę dziewiętnastowieczną, gdzie na przykład psychologizm rzeczywiście zakładał wystę-

³¹ Opis tego zjawiska z wykorzystaniem innej terminologii przeprowadza we wskazanym w przyp. 5 artykule S. Poręba.

powanie fabuły podmiotowej jakościowej, powieść zaś naturalistyczna typ przedmiotowy ilościowy w prezentacji obiektywnej. W literaturze współczesnej dochodzi jednak — co sygnalizowałem na początku szkicu — do kontaminowania przeróżnych form przebiegów wydarzeń, a co za tym idzie — różnorodnego rozumienia wydarzenia w ogóle. W utworach tych prowadzone są równoległe (czasami niezależnie) różne wątki (linie fabularne) zbudowane na podstawie odmiennego rozumienia fabularności. Zjawisko to jest częste nie tylko w dużych formach powieściowych (jak w twórczości Katajewa), lecz także na gruncie opowiadania.

Zaprezentujemy teraz skrótową analizę opowiadania Jurija Kazakowa *Wo snie ty gor'ko płakał* (1977), w której postaramy się ukazać, jak w jednym, stosunkowo krótkim tekście współistnieją przebiegi wydarzeń, których budowa opiera się na różnym rozumieniu fabularności, rządzącym się różnymi zasadami fabularyzowania.

Nie stawiamy sobie tu oczywiście za cel interpretacji opowiadania Kazakowa. Nie odczytanie sensu utworu, a co za tym idzie — funkcji użycia takich a nie innych technik służących zorganizowaniu jego świata przedstawionego, jest naszym zadaniem, choć ostatecznie temu właśnie służyć powinien opis strukturalny dzieła. Przedstawione poniżej uwagi spełnić mają jedynie funkcję *exemplum* nie uświadamianej często złożoności zdarzeniowej dzieła literackiego, czy dokładniej: wskazaniu na olbrzymią różnorodność form fabuły tam występującą. Mamy nadzieję, że opisanie owej złożoności (różnorodności) ułatwi wprowadzona w pierwszej części szkicu terminologia.

W wypadku wskazanego utworu pierwszym zabiegiem powinno być uporządkowanie czasowe poszczególnych „linii fabularnych”. Nie znaczy to, że będziemy próbowali odtworzyć chronologiczne następstwo opisywanych motywów. Chodzi jedynie o ukazanie kilku współwystępujących (także przyczynowo niezależnych) ciągów fabularnych.

Opowiadanie rozpoczyna się od obiektywnego, utrzymanego w konwencji epickiej opisu jednego dnia z przeszłości (1):

„Был один из тех летних теплых дней...

Мы с товарищем стояли и разговаривали возле нашего дома. Ты же прохаживался возле нас [...]”³²

Dalej następuje opis psa i lęku bohatera — adresata wypowiedzi („ty”). Zachowanie dziecka wywołuje określone reakcje emocjonalne pozostałych bohaterów: ojca — narratora i jego przyjaciela — Miti. Opisane są one jednak nadal przedmiotowo — z pozycji zewnętrznej.

Tyle pierwsza sekwencja, po której następuje określenie epickiego „teraz” i równocześnie zasygnalizowanie kolejnego wydarzenia z przeszłości (6):

³² Ю. Казаков: *Во сне ты горько плакал*. Москва 1977, s. 35 (dalej cytuję wg wskazanego wydania, podając stronicę w tekście).

„Теперь никогда больше не посмотрит он на тебя с нежностью, не заговорит с тобой, потому что его уже нет на свете, а ты, конечно же, не вспомнишь его, как не вспомнишь и многого другого....

Он застрелился поздней осенью, когда выпал первый снег.” (s. 351)

W dalszej partii tekstu (s. 356) następuje uzupełnienie tej sceny odejściem Miti (2). Opisana tu sekwencja poza wskazaniem „teraz” podaje także informację uzupełniającą wątek Miti (A). Dotyczy ona jednak wydarzenia, które nastąpiło po pewnym odstępie czasu (w pierwszym fragmencie „lato”, w drugim „jesień”) i nie miało żadnego związku przyczynowego z poprzednim. Obie informacje pojawiają się jednak w prezentacji obiektywnej — tak samo zresztą jak te, które konstytuują ciąg fabularny „teraz” narratora-bohatera. Wątek przyjaciela uzupełniony jest przez opis kolejnych wydarzeń, do których należą:

— rozmowa z nim, która — w odróżnieniu od opisanych poprzednio, mających formę relacji — przybiera postać przytoczenia scenicznego i przekazuje informację następującą (3):

„И я дал ему штук шесть патронов.” (352)

— ostatnie spotkanie, w czasie którego bohater-narrator obserwuje wyraźne zmiany w nastroju przyjaciela (5);

— uzyskana w trzy tygodnie później informacja o samobójstwie (7);

— rozmowa o sile i skuteczności strzału nabojami, o których była mowa wcześniej (4).

Wydarzenia te wyczerpują całą linię fabularną A. Celowo konstytuujące ją motywy przytoczyliśmy w takiej samej kolejności, w jakiej pojawiają się w tekście, numerując jedynie kolejność chronologicznego ich następstwa. Kompozycja tych wydarzeń (rozumiemy ją za Wygot-skim jako przeciwstawienie dyspozycji³³) pełni określone funkcje znaczeniowe, których analizować tu nie będziemy. Ważne jest dla nas jedynie to, że zamykające tę sekwencję wydarzenie (2) służy jako łącznik z wątkiem syna-adresata (o czym dalej).

Tyle przedmiotowy, nie prezentujący żadnego transferu wartości — a więc ilościowy wątek Miti (A), zrelacjonowany jedynie przez narratora. Zaprezentowane w nim wydarzenia, które „zaszły” w świecie opowiadania w przeszłości, stają się przyczyną innego następstwa wydarzeń — zachodzących w czasie narracji (B). Jest to następstwo refleksji dotyczących Miti i okoliczności jego śmierci. Pojawiają się one w subiektywnej prezentacji jako przypuszczenia, domniemania, wyobrażenia o uwarunkowaniach tragicznej decyzji bohatera. Konstrukcja narracyjna wyraźnie podkreśla warunkowość bytu tych faktów, ich pełną subiektywność poprzez użycie trybu przypuszczającego i konstrukcji pytajnych:

³³ Zob. Л. Выготский: *Психология искусства*. Москва 1968, s. 195. Polski przekład tej pracy (L. Wygot-ski: *Psychologia sztuki*. Kraków 1980) ukazał się już po złożeniu niniejszego artykułu do druku.

„Но видел ли он этот снег, поглядел ли сквозь стекла веранды на внезапно оглохшую округу? Или он застрелился ночью? И валил ли снег еще с вечера, или земля была черна, когда он приехал на электричке и, как на Голгофу, шел к своему дому? (s. 352)

Jak widać z przytoczonego cytatu, informacje formułowane w ramach opisywanej linii fabularnej powiadają właśnie o „wydarzeniach”, które nie zaszyły lub które zająć jedynie mogły, i są czystą kreacją poznającego intelektu. Jednak nie tylko one konstytuują wątek B. Na drugim biegunie zawartych w nim form znajdują się pewne nie osadzone w czasie wspomnienia określające cechy charakterologiczne omawianej postaci, a więc posiadające aspekt jak gdyby „iteratywny”. Są to wydarzenia subiektywne przedmiotowe.

„А какой работник он был, каким упреком для меня была всегда его жизнь, постоянно бодрая, деятельная.” (s. 352)

Tego typu konstatacje, choć w zasadzie przedmiotowe, dzięki ilustrującym je uobecnieniom mają jednak walor jedynie jako wydarzenia podmiotowe.

Ogólnie mówiąc wątek B scharakteryzujemy jako subiektywny podmiotowy. Wszelkie refleksje, które się w nim pojawiają, konstytuują ciąg rozmyślań narratora budujący wyraźnie spójną, kształtującą się w jego ramach wizję przyjaciela i zespół jego charakterystyk. Łączą się one jak z przyczyną sprawczą, z opisanym wcześniej wątkiem A, stanowiącym zbiór wydarzeń przedmiotowych, które motywują występowanie odpowiednich podmiotowych fragmentów wątku B, istniejących jako skojarzenia z nimi czy próba ich psychologicznego przetransponowania.

Na tej samej zasadzie współegzystują dwa kolejne wątki. Przedmiotowy, którego obiektem jest historia syna, narratora-bohatera, oraz podmiotowy — zawierający następstwo refleksji i przemyśleń na jego temat. Przy tym wątek przedmiotowy dotyczący syna (C) zawiera jak gdyby trzy partie czasowe. Pierwsza z nich (C_A) dotyczy najdalszej przeszłości dziecka i jawi się wyłącznie jako wspomnienie bez elementów uobecnienia. Będąc więc — generalnie rzecz biorąc — przedstawieniem subiektywnym, jest równocześnie przedmiotowe:

И я вспомнил тот день, когда приехал за тобой в родильный дом itd. (s. 360)

Kolejne fragmenty opowiadania (C_B) opisują bohatera w czasie identycznym z wydarzeniami składającymi się na wątek A. Jest wręcz w tekście taki fragment, w którym wątki te łączą się. Ostatnia część tej linii fabularnej (C_C) zawiera opis wydarzeń prawie równoległych czasowo z narracją (tj. z czasem wątków B i D — zawierających odnarratorskie refleksje o Miti i synu):

„Тебе исполнилось уж пять лет! [...] Я не знаю о чем думал ты, потому что ты молчал, а мне воображалось, что я иду в Абрамцево со станции домой... (s. 353)

Występowanie wątku C (we wszystkich jego partiach czasowych) umotywowane jest jednością jego miejsca i czasu z wątkiem A, wątek zaś D (refleksje o synu) łączy się przyczynowo z C_A, C_B i C_C jak B z A.

Oczywiście w ramach przedmiotowego wątku C we wszystkich jego wariantach możliwe jest dokładne odtworzenie chronologii wydarzeń, co należałoby uczynić w wypadku interpretacji opowiadania Kazakowa. Chronologią zaś subiektywnych podmiotowych linii fabularnych B i D jest w zasadzie chronologia narracji, gdyż ona właśnie konstytuuje kolejność (także więc czasową) występujących motywów-refleksji.

Pozostał do opisania jeszcze jeden wątek, w którym przekazane są wspomnienia narratora z jego własnego dzieciństwa (E), wywołane w pamięci wydarzeniami C_B. Mają one status subiektywny (narrator formułuje je jako zatarte w pamięci wspomnienia) i przedmiotowy równocześnie, gdyż opisują jednak wydarzenia, które miały miejsce niezależnie od narracyjnej aktywności podmiotu.

Po tej skrótovej prezentacji, nie aspirującej bynajmniej do pełnego opisanego całej złożoności zdarzeniowej utworu, wypada jeszcze powiedzieć, iż wątki A i C to — dzięki technice uobecnienia w ich prezentacji zastosowanej — wątki obiektywne przedmiotowe, B i D subiektywne podmiotowe, zaś E — subiektywny przedmiotowy. Wszystkie one poza tym są liniami fabularnymi ilościowymi, prezentującymi pewien stan rzeczy. Z tej charakterystyki wyłączyć należy wątek C, szczególnie w partii C_C, w której dochodzi do uświadomienia sobie przez narratora nowej prawdy o życiu, nowej tego życia jakości. Dzięki temu scharakteryzujemy wątek C jako dynamiczny jakościowy.

Gdyby naszym celem była całościowa analiza zdarzeniowości opowiadania, to należałoby jeszcze ukazać, jakie prawidłowości rządzą następstwem motywów z kolejnych wątków w materii narracyjnej opowiadania oraz próbować uschematyzowanego przedstawienia całej fabularności utworu ze względu na zasady fabularyzowania w kolejności jej prezentacji, jak na przykład dla pierwszych trzech stron tekstu:

A₁
— A₆ — B — A₃ — B — A₅ — A₇ — B — C_C — B itd.
C_B

Ze względu na nasze cele wystarczy jednak skonstatowanie współwystępowania różnych zasad budowania fabuły (co staraliśmy się pokazać) oraz odnotowanie pewnych między nimi zależności.

Петр Фаст

О ПРИНЦИПАХ ПОСТРОЕНИЯ СЮЖЕТА

Резюме

Автор, отмечая одновременное выступание в произведениях современной прозы различных принципов построения сюжета, предлагает попытку их типологии. Итак, он отличает сюжеты: субъективный и объективный, субъектный и предметный (объектный), динамический и статический.

Статья иллюстрируется анализом рассказа Ю. Казакова *Во сне ты горько плакал*.

Piotr Fast

ON THE PRINCIPLES OF PLOT FORMATION

Summary

Considering the co-existence of various principles of plot formation in contemporary prose of author of the article attempts to carry out the typology of these principles. The first differentiation is based on the opposition of objective vs. subjective plot, the second on the opposition of object vs. subject plot and the third on the opposition of dynamic and static plot.

The article is illustrated by the analysis of Kazakov's short story *Во сне ты горько плакал*.