

Piotr Fast

Przeciwstawienie "fabuła-sjuzet" w literaturoznawstwie rosyjskim

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 6, 81-96

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.

Przeciwstawienie „fabuła — sjużet” w literaturoznawstwie rosyjskim

Piotr Fast

Roman Zimand nie lubi sjużetu. To fakt. Pocieszyć się jednak można, że nie toleruje jedynie jego obecności w naszej terminologii literaturoznawczej. Wprowadzenie tego słowa do języka polskiego to dla niego „pomysł niesmaczny”¹.

O ile może być uzasadniony (i Zimand go uzasadnia) sąd, że nie ma konieczności stosowania tego terminu w literaturoznawstwie polskim, o tyle jednak — w każdym razie dla rusycysty — bezsporna jest przynajmniej zasadność zastanowienia się nad tym, jak egzystuje on (a egzystuje — i to właśnie w opozycji do fabuły, o czym dalej) na gruncie rosyjskim i jak można, czy wręcz należy, przekładać go na język polski. Bo, wbrew pozorom, przeciwstawienie „fabuła — sjużet” nie zostało wprowadzone przez formalistów (choć właśnie w ich pracach pojawiło się z największą dobitnością) ani też wraz z nimi nie umarło.

Wadim Kożynow, rekonstruuując historię tej opozycji, pisze, że jej świadomość zawarta jest już w pracach Aleksandra Wiesiołowskiego², który — odwrotnie niż cała istniejąca do niego rosyjska tradycja językowa oraz terminologia zachodnia — rozumiał przez słowo „sjużet” jądro zdarzeniowe utworu i rezygnował w zasadzie z używania terminu „fabuła”³. Nie wprowadził on co prawda *explicitie* omawianej tu opozycji, jednak z nie ukończonej pracy *Poetika sjużetow*⁴ wynika jednoznacznie, że odróżnia on od sjużetu, rozumianego tak, jak to przedstawiłem wyżej, werbalną czy zdarzeniową totalność tekstu. Sjużety dla Wiesiołowskiego to „złożone schematy”, które „powstają poprzez dołączanie do

¹ R. Zimand: *Sjużet — co to za zwierz?* „Teksty” 1972, nr 6, s. 42—52. Dodać tu należy, że proponowany przez Zimanda jako poprawny zapis „sjużiet” jest sprzeczny z podstawowymi zasadami transkrypcji.

² В. Кожинов: *Сюжет, фабула, композиция*. В: *Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы*. Москва 1964, s. 423—424.

³ *Литературная энциклопедия*. Т. 11, Москва 1939; zob. В. Кожинов: *Сюжет...* s. 423—424.

⁴ А. Веселовский: *Историческая поэтика*. Ленинград 1940.

podstawowego schematu nowych motywów lub poprzez ich kombinacje”⁵. Jest to więc, inaczej mówiąc, szkielet zdarzeniowy czy lepiej schemat fabularny składający się ze zwrotnych elementów następstwa zdarzeń. Jak wolno podejrzewać, termin ten odnosił się do następstwa wydarzeń połączonych w sposób przyczynowo-skutkowy, byłby więc schematem akcji.

„Nie chcę przez to powiedzieć — pisze Wiesiołowski — że akt poetycki może wyrażać się jedynie poprzez powtórzenie lub nową kombinację typowych sjużetów⁶. Istnieją bowiem sjużety anegdotyczne, podpowiedziane przez jakiekolwiek przypadkowe wydarzenie, które zainteresowały dzięki fabule lub działającej postaci. Przykłady: [...] 2. W powieści współczesnej [...] dominuje nie fabuła, lecz typy [...]”⁷

Przytoczony cytat potwierdza co prawda intuicyjną jeszcze świadomość omawianej opozycji, przeciwstawiającą schematowi zdarzeniowemu pełnię zdarzeń przedstawionych w utworze, z drugiej jednak strony wskazuje na niekonsekwencję Wiesiołowskiego, który używa tu słowa „fabuła” w znaczeniu schematu wydarzeń, a więc niezgodnie z własną deklaracją, rezerwującą dla tego znaczenia termin „sjużet”⁸. Piszę o Wiesiołowskim zresztą wcale nie dlatego, aby dowiedzieć, że jemu zawdzięczamy dokładną definicję obu terminów (dla celów uprawianego przez niego literaturoznawstwa porównawczego wcale nie nieodzowną), lecz jedynie po to, aby uzmysłowić, że w literaturoznawstwie rosyjskim świadomość konieczności tego przeciwstawienia sięga już końca XIX wieku, że „zwierz” Romana Zimanda był już wtedy przedmiotem zadumy wcale tęgiej głów.

Tyle o pierwszym etapie historii pojęć. Następny stanowią czasy formalistów, chociaż nie tylko w ich pracach zainteresowanie opozycją „fabuła — sjużet” się przejawia. Rację ma Zimand pisząc, że „w aparaturze pojęciowej formalistów rosyjskich termin «sjużet» nie był używany jednoznacznie”⁹. Przypomnijmy wywody cytowanego autora. Po pierwsze, terminy „fabuła” i „sjużet” są używane przez formalistów wymiennie (zob. cytowane fragmenty prac Eichenbauma), choć równocześnie znajdujemy w nich sformułowania wyraźnie te pojęcia odróżniające. Przytoczone przez Zimanda fragmenty prac Eichenbauma warto porównać

⁵ Ibid., s. 500.

⁶ W przekładach fragmentów prac badaczy radzieckich zachowam dla jasności zgodnie z oryginałami terminy „fabuła” i „sjużet” oraz pochodne od nich.

⁷ А. Веселовский: *Историческая...*, cyt. wg *Введение в литературоведение*. Ред. П. Николаев. Москва 1979, s. 197—198.

⁸ O rozumieniu omawianej tu kategorii przez Wiesiołowskiego piszą poza cytowanym Kożynowem G. Pospiełow oraz I. Gorski, por. Г. Пospelов: *Теория литературы*. Москва 1978, s. 31; И. Горский: *Александр Веселовский и современность*. Москва 1975, s. 169—173.

⁹ R. Zimand: *Sjużet...*, s. 43.

z sądami i sformułowaniami Szkłowskiego, które właściwie są przez Eichenbauma referowane. Z jednej strony rozróżnia on fabułę i sjużet:

„Pojęcie sjużetu jest zbyt często mylone z opisem wydarzeń — z tym, co proponuję nazwać fabułą.

W rzeczywistości fabuła jest jedynie materiałem opracowanym w sjużecie (dla sjużetnego oformlenia).

Tak więc, sjużet Eugeniusza Oniegina, to nie romans bohatera z Tatiana, a swoiste opracowanie poprzez wprowadzenie rozbijających [fabułę] dygresji.”¹⁰

z drugiej jednak strony, Szkłowski bardzo często zamiast tak rozumianego terminu „fabuła” wprowadza „sjużet”: Używa takich sformułowań jak „główny sjużet” czy „główna (ew. „wtorostiepienna”, „wwodna-ja”) nowiela” (s. 79), kiedy chodzi mu o główną linię fabularną rozumianą jako chronologiczne następstwo powiązanych przyczynowo-skutkowo wydarzeń. Odruchowa niechęć (?) Szkłowskiego do słowa „fabuła”, w języku rosyjskim brzmiącego w tamtych czasach obco, wyraża się poprzez zastępowanie go innymi sformułowaniami. Píše „prijom nieskolkich odnowriemiennych diejstwij” czy „dwie linii” (s. 129), kiedy spodziewać by się należało terminu „linia fabularna”, używa słowa „sjużet” („sjużetnaja linia”) w znaczeniu „wątek” (w jego terminologii znów powinno być „linia fabularna”), na przykład: „Nie ma on «swojego sjużetu» jako bohater” (s. 137)¹¹.

Mówi o powtarzalności „sjużetnych schematów” (s. 109), „rozwijaniu i burzeniu sjużetu” (s. 188), o „sjużecie ramowym” (s. 125), utożsamia go z intrygą (s. 133).

Jest więc — co tu kryć — niekonsekwentny. Stwierdzenie tej niekonsekwencji nie musi jednak doprowadzić, jak doprowadziło u Zimanda, do odrzucenia zasadności omawianego przeciwstawienia w ogóle. Nie chodzi tu o moje osobiste przekonanie — mam pewność tej zasadności wynikającą z dalszych losów kategorii.

Wróćmy jednak na razie do formalistów. Szkłowski nie jest wszakże zawsze niekonsekwentny. Poza sformułowaniami definicyjnymi zdarza mu się (pomimo obcości brzmienia) w wypadkach — jak wolno sądzić — jego zdaniem koniecznych używać terminu „fabuła” i to w znaczeniu deklarowanym, na przykład:

„I tutaj konieczność zmusza mnie do przekazania w kilku słowach fabuły tej noweli, którą Cervantes wprowadził do swej powieści [...]” (s. 83)

czy

„[...] równoległe linie fabuły [...]” (s. 97—98)

¹⁰ В. Шкловский: О теории прозы. Москва—Ленинград 1929, s. 161 (dalej cytuję wg tego wydania); por. sformułowanie „параллельные линии фабулы” (ibid., s. 97—98).

¹¹ Zob. też s. 155.

Poparcie dla omówionych rozróżnień znajdujemy w pracach innych przedstawicieli szkoły formalnej. Przypomnijmy tu analogiczne do poglądów Szklowskiego i Eichenbauma formuły Tomaszewskiego:

„Fabule przeciwstawiony jest sjużet: te same wydarzenia, lecz w ich prezentacji — w takim porządku, w jakim komunikuje się o nich w utworze, w takich związkach, w jakich dane są w utworze informacje o nich.”¹²

czy w innym miejscu

fabuła — „zbiór wydarzeń w ich wzajemnym wewnętrznym związku”;
sjużet — „artystycznie opracowane uporządkowanie wydarzeń w utworze”¹³.

Przytoczyłem tu definicje formalistów określające jedno tylko spośród znaczeń przypisywanych omawianemu przeciwstawieniu. To mianowicie, które pozwala traktować sjużet jako ogół przedstawionych w utworze zdarzeń zaprezentowanych w porządku ich następstwa tekstowego, fabułę zaś jako schemat sjużetu, równy logicznemu uporządkowaniu jego składowych elementów. Byłoby to przeciwstawienie *dyspozycji* opowiadania, rozumianej jako chronologiczne i logicznie uporządkowane następstwo epizodów składających się na opowiadanie (czyli jakby naturalne uporządkowanie wydarzeń równe linii prostej) jego *kompozycji*¹⁴. Sądzić należy, że taka interpretacja omawianych kategorii, przynajmniej w tym aspekcie ich znaczenia, zaproponowana przez Wygotskiego, jest najtrafniejsza i że najekonomiczniej z terminologicznego punktu widzenia byłoby zachować na określenie omawianego przeciwstawienia we wskazanym znaczeniu terminy „dyspozycja” i „kompozycja”. Jedyнным argumentem przeciwko tej propozycji może być chyba fakt, że formalisci przez termin „sjużet” rozumieli nie tylko następstwo motywów zdarzeniowych, których sumą dla fabuły i sjużetu byłaby równa, ale wszystkich motywów w ogóle, w tym chyba też niezdarzeniowych¹⁵. Interpretacja taka, choć słuszna w jednym aspekcie, nie wyczerpuje jeszcze całości sensów przypisywanych opozycji „fabuła — sjużet”. Piszze bowiem Szklowski:

„Bajka, nowela, powieść są kombinacją motywów, pieśń — kombinacją motywów stylistycznych; dlatego właśnie sjużet i sjużetność są taką samą formą, jak

¹² Б. Томашевский: *Теория литературы (Поэтика)*. Ленинград 1925 s. 137.

¹³ *Idem*: *Теория литературы*. Москва—Ленинград 1931, s. 134, 136.

¹⁴ Zob. Л. Выготский: *Психология искусства*. Москва 1968, s. 195. Istnieje polski przekład tej pracy dokonany przez Marię Zagórską i wydany przez Wydawnictwo Literackie (Kraków 1980). Pojawił się on jednak już po złożeniu niniejszego artykułu do druku. Za przyjęciem takich terminów dla określenia tego aspektu opozycji przemawiają także sądy innych badaczy. Por.: „[...] formalisci nazywali terminem «sjużet» jeden z aspektów kompozycji utworu; nieprzypadkowo w ich pracach zupełnie nie spotykamy terminu „kompozycja” — został on zastąpiony słowem „sjużet” (В. Кожин: *Сюжет...*, s. 425).

¹⁵ Por. u W. Szklowskiego: „Czasami spotyka się chwyt nanizywania wykorzystany nie na materiale fabularnym” (*О теории...*, s. 68).

i rym. Korzystanie z pojęcia «treść» przy analizie dzieła sztuki nie jest — z punktu widzenia sjużetu — w ogóle potrzebne.”¹⁶

W sformułowaniu tym zawarte są dwa stwierdzenia. Pierwsze, że sjużet jest kombinacją motywów¹⁷ i w tym znaczeniu nie przeciwstawia się go fabule (która jest — jak można przypuszczać — kombinacją motywów, tyle że jedynie zdarzeniowych), oraz drugie, że sjużet ma się do fabuły tak, jak forma do treści (czy lepiej — bardziej w zgodzie z przytoczonym fragmentem wypowiedzi Szklowskiego: materiału lub zawartości). Ta ostatnia myśl nie została zresztą przez formalistów szerzej rozwinięta, choć stanowiła podstawowe założenie ich teorii — wpłynęła jednak w sposób znaczący na koncepcje późniejsze — o czym dalej.

Równoległe do prac Szklowskiego, Eichenbauma czy Tomaszewskiego¹⁸ pojawiają się takie wypowiedzi, które przeciwstawienie „fabuła-sjużet” rozumieją całkiem odwrotnie. Dowody:

1. „Pojęcie «sjużet» jest bardzo bliskie pojęciu «fabuła», od którego należy je jednak odróżniać, tak jak szkielet od pokrywających kości tkanek. Jeżeli sjużet [...] jest systemem ukierunkowań, za pomocą których powinna się urzeczywistniać akcja, to fabuła jest właśnie procesem akcji [...]. Sjużet jest abstrakcją, wnioskiem, który wyciągamy z całości wydarzeń, zjawisk, tez itp., nie utrwalonym poprzez określone formuły słowne w samym utworze. [...] Fabuła [...] jest czymś konkretnie danym.”¹⁹
2. „Jestem skłonny stosować słowo «sjużet» w sensie tworzywa utworu artystycznego. Sjużet jest jakby systemem wydarzeń, zdarzeń (lub też jednym zdarzeniem — prostym albo złożonym), który staje przed poetą w takiej lub innej postaci, która nie jest jednakże jeszcze rezultatem jego własnej twórczej indywidualnej pracy poetyckiej. Artystycznie (poetyczeski) zaś opracowany sjużet zgadzam się nazwać terminem «fabuła».”²⁰

Obydwa przytoczone tu cytaty dotyczą oczywiście omawianej opozycji i chociaż deklaratywnie przeciwstawiają się definicjom formalistów, przyjmują za nimi (lub równoległe do nich) opozycję jako istniejącą i zasadną. Co i jak się tu nazywa, jest w zasadzie dziś już zupełnie bez znaczenia. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że żadna z przytoczonych definicji nie jest poświęcona temu aspektowi pojęć, który określiliśmy jako przeciwstawienie dyspozycji i kompozycji opowiadania.

¹⁶ Ibid., s. 50.

¹⁷ To twierdzenie przejęte jest przez Szklowskiego od Wiesiołowskiego świadomie, co potwierdzone jest cytatem z tego ostatniego.

¹⁸ Analogiczne do wskazanych badaczy poglądy w tej sprawie formułuje J. Тынiаnоw w artykule *Иллюстрации* z 1923 r. Zob. J. Тынiаnоw: *Иллюстрации*. Przeł. E. Корпаła-Kirszak. W: Idem: *Факт литературный*. Warszawa 1978, s. 69—83, szczególnie s. 81—82.

¹⁹ Я. Зунделович: *Сюжет*. В: *Словарь литературных терминов*. Т. 2. Москва—Ленинград 1925, s. 899—900.

²⁰ М. Петровский: *Морфология пушкинского „Выстрела”*. В: *Проблемы поэтики*. Москва—Ленинград 1925, s. 197. Tak samo, tj. odwrotnie niż formaliści, rozumie tę opozycję O. Фрейденберг: *Поэтика сюжета и жанра*. Ленинград 1936, s. 332.

Zundiełowicz rozumie ją jako odróżnienie pełni motywów (w tym chyba też niezdarzeniowych) od ich schematu. Takie rozumienie jest chyba identyczne z tym, które spotykamy w książce *Poetyka powieści kryminalnej* współczesnego jugosłowiańskiego badacza Stanko Lasicia. Przeciwstawia on korpusowi i fabule ich kompozycję, którą rozumie jako „łączenie funkcji powieściowych, tj. tylko tych wydarzeń, które powiązane są bezpośrednio z innymi i bez których ogólny tok wydarzeń jest niekompletny i niezrozumiały”²¹. W terminologii Rolanda Barthesa to, co Zundiełowicz określa mianem sjużetu, a formalści fabułą, nazywałoby się chyba następstwem funkcji kardynalnych²².

Pietrowski rozumie z kolei tę opozycję jako przeciwstawienie przedartystycznie istniejącego materiału zdarzeniowego i jego artystycznej realizacji. Ku takiej interpretacji oscylują też poglądy Pawła Miedwiediewa (Bachtina), który w pracy *Metoda formalna w literaturoznawstwie* formułuje myśl, że fabuła i sjużet są jednym (nierozłącznym) konstrukcyjnym elementem utworu, a równocześnie „jako fabuła element ten jest określony w ukierunkowaniu ku biegunowi tematycznej jedności zawartej w utworze rzeczywistości, a jako sjużet w ukierunkowaniu ku biegunowi zawierającej realnej rzeczywistości utworu”²³. Równocześnie — jak pisze W. Kożynow — Miedwiediew „rozumie fabułę właśnie jako ogólny tok wydarzeń, który mógł być wzięty z realnej rzeczywistości, a sjużet jako realne rozwijanie się utworu”²⁴. Idzie on więc dalej niż cytowani wcześniej autorzy. Wskazane sformułowania pozwalają chyba stwierdzić, że Miedwiediew rozróżnia fabułę i sjużet nie jako dyspozycję i kompozycję, lecz jako przeciwstawienie określonego następstwa jego tekstowej realizacji. Jego sądy zdają się jednak wyraźnie sugerować — tak samo zresztą jak cytowane wcześniej sformułowania Zundiełowicza i Pietrowskiego, i nie jestem pewien czy także nie formalistów — że wszyscy oni (niezależnie od tego, jak nazywają to następstwo wydarzeń) rozumieją ową zdarzeniową podstawę utworu w sposób wąski jako następstwo przyczynowo-skutkowe, czyli akcję. Tak rozumiana fabuła nie jest więc wcale tym, co nazywamy po polsku schematem fabularnym, lecz całością następstwa wydarzeń, więc — zgodnie z tą terminologią — schematem sjużetu, albo jeszcze lepiej fabularną zawartością sjużetu (i także chyba utworu).

Najwyraźniej z podobnym rozumieniem tej kategorii mamy do czynienia w znakomitej książce Lwa Wygotskiego *Psychologia sztuki*. Wy-

²¹ S. Lasić: *Poetyka powieści kryminalnej*. Przeł. M. Petryńska. Warszawa 1976, s. 24 (podkr. autora).

²² Zob. R. Barthes: *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. Przeł. W. Błońska. W: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”*. Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1977, s. 165.

²³ П. Медведев: *Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику*. Ленинград 1928, s. 187—188 — cyt. wg. В. Кожинов: *Сюжет...*, s. 424—425.

²⁴ В. Кожинов: *Сюжет...*, s. 423—424.

gotski przejmując opozycję „fabuła — sjużet” od formalistów i rozwija jej interpretację w tym znaczeniu, w którym dotyczy ona przeciwstawienia materiału i formy utworu artystycznego. Na marginesie dodać należy, że zmniejsza on wieloznaczność tych terminów, wprowadzając kategorie dyspozycji i kompozycji opowiadania, o czym była mowa wcześniej. W jego interpretacji pozostają jednak nadal dwa znaczenia słowa „fabuła”. Pierwsze z nich to „schemat akcji i wydarzeń, który można wydzielić z [...] opowiadania”²⁵, w świetle drugiego zaś fabuła to zdarzeniowy materiał utworu. Dodać należy, że Wygotski nie operuje formułą „materiał zdarzeniowy”, jest zawsze jedynie „materiał”, co sugeruje, że fabułę uważa on za wyłączone tworzywo opowiadań.

„Mamy pełne prawo porównać fabułę z jakimkolwiek materiałem, z którego budowane jest dzieło sztuki. Fabuła jest tym samym dla opowiadania, czym słowa dla wiersza, gama dla muzyki, czym same przez się farby dla malarza, linie dla grafika itp. Sjużet jest z kolei dla opowiadania tym, czym dla poezji wiersz, dla muzyki melodia, dla malarstwa — obraz, dla grafiki — rysunek. Inaczej mówiąc, za każdym razem mamy tu do czynienia z zależnością pomiędzy poszczególnymi składowymi materiału i mamy prawo powiedzieć, że sjużet tak się ma do fabuły opowiadania jak wiersz do składających się nań słów, jak melodia do składających się na nią dźwięków, jak forma do materiału.” (s. 188—189)²⁶

Formułując to twierdzenie, Wygotski — jak się wydaje — przyjmuje milcząco dwa założenia. Zgodnie z pierwszym, istnieją co najmniej dwie różne dziedziny sztuki słowa (czy wręcz dwie różne sztuki słowne): poezja i opowiadanie. Zgodnie z drugim, opowiadanie — w jego sformułowaniu — zdaje się być nie tyle dziełem sztuki słowa, ile — jeśli wolno sobie pozwolić na taką nazwę — dziełem sztuki zdarzenia („sjużetnoje iskusstwo”)²⁷. Krańcowym przykładem tej sztuki, której materiał stanowią następstwa logicznie powiązanych wydarzeń, są nowele:

„Możemy traktować nowelę — pisze Wygotski — jako czysty przypadek utworu sjużetnego, głównym przedmiotem którego jest formalne opracowanie fabuły i jej transformacja w poetycki sjużet” (s. 189).

Obok opracowania fabuły polegającego na przekształceniu jego dyspozycji w kompozycję podstawowymi chwytami stosowanymi na gruncie tego rodzaju sztuki są: sposób „w jaki autor opowiada te wydarzenia, jakim językiem, jakim tonem, jak dobiera słowa, jak buduje zdania, czy opisuje sceny, czy też daje krótkie streszczenie ich efektów, czy

²⁵ Л. ВYGOTСКИЙ: *Психология...*, s. 197 (dalej cytuję wg tego wydania).

²⁶ Wcześniej, charakteryzując poglądy formalistów, Wygotski pisze: „[...] sjużet określony był przez nową szkołę w odróżnieniu od fabuły tak, jak wiersz w odróżnieniu od składających się nań słów, jak melodia od składających się na nią nut, jak forma od materiału” (s. 75).

²⁷ Trochę podobnie, jako zasadę interdyscyplinarności, rozumie tak pojętą fabułę J. Ziomek: *Powinowactwa przez fabułę*. W: idem: *Powinowactwa literatury*. Warszawa 1980.

przycacza bezpośrednio pamiętniki lub dialogi swoich bohaterów, czy też po prostu zaznajamia nas z zachodzącymi wydarzeniami” (s. 206). Wszystkie te chwytły „artystycznego opracowania tematu” są już elementami formy, która jest sposobem organizacji materiału — fabuły.

W ramach wywodzącego się wprost od formalistów²⁸ rozumienia fabuły jako materiału służącego do sjużetnego opracowania zdaje się widzieć Wygotski dwa znaczenia:

1. To, zgodnie z którym jest ona przedartystycznie danym następstwem wydarzeń. Świadczą o tym chyba następujące sformułowania:

„[...] fabuła jest przetworzona przez poetę i opracowana w dany poetycki sjużet [...]” (s. 188).

czy

„Wszystko to, co do artysty dociera gotowe, obojętnie już czy są to słowa, dźwięki, wędrujące fabuły, typowe obrazy itp. — wszystko to składa się na materiał utworu artystycznego, włącznie z tymi myślami, które są w nim zawarte. Sposób uporządkowania i skonstruowania tego materiału określa się jako formę utworu, znów niezależnie od tego, czy zastosujemy to pojęcie do uporządkowania dźwięków w wierszu, czy też wydarzeń w opowiadaniu lub myśli w monologu.” (s. 74)²⁹

2. To, zgodnie z którym fabuła jest równą ilościowo owemu bytowi przedartystycznemu zawartością zdarzeniową opowiadania.

Koncepcja Wygotskiego, choć bardzo konsekwentna i udokumentowana świetną analizą opowiadania Iwana Bunina *Lekki oddech*, budzi jednak pewne zastrzeżenia. Odnosi się bowiem wrażenie, że jest ona prawdziwa jedynie w odniesieniu do utworów typu nowelistycznego, tj. takich, które przedstawiają logicznie powiązane następstwo wydarzeń, unikając elementów nieprzedstawieniowych i niezdarzeniowych. Nie wydaje się, aby dała się ona zastosować w odniesieniu do takich tekstów, których dominantą jest przedstawiona w spychologizowanej narracji

²⁸ Por.: „Dalej będziemy korzystali z terminologii formalistów, którzy nazywali fabułą, zgodnie z tradycją literacką, właśnie leżący u podstaw utworu materiał. Stosunek materiału i formy w opowiadaniu jest oczywiście stosunkiem fabuły i sjużetu” (s. 188).

²⁹ Cytat ten dodatkowo potwierdza domysł, że Wygotski wszystkie sztuki traktuje „jednomateriałowo”, czyli sądzi, że dzieło każdej sztuki zbudowane jest z elementów jednorodnych (można tak powiedzieć przynajmniej w odniesieniu do tych sztuk, o których mówi). Por. także sposób, w jaki referuje on poglądy Szklowskiego: „Poeta najczęściej znajduje w postaci gotowej ten materiał zdarzeń, akcji, tez, które stanowią materiał jego opowiadania, zaś jego twórczość polega tylko na kształtowaniu tego materiału, na nadawaniu mu artystycznego uporządkowania, zupełnie analogicznie do tego, jak poeta nie wymyśla słów, a jedynie układa je w wierszu” (s. 75). Pewną wątpliwość budzi tu wszakże wskazanie na „tezy” (położenia), które też są wg niego materiałem opowiadania. Może jest tak, że tezy te — to sens, który zawiera się w następstwach zdarzeń (ich znaczenie) i który jest od nich nieodłączny. Trudno bowiem podejrzewać przynajmniej na gruncie koncepcji Wygotskiego, że są one z kolei przedartystycznym przeświadczeniem, myślą, której formą jest następstwo wydarzeń.

personalnej ewolucja lub choćby prezentacja świadomości bohatera — podmiotu. Zresztą Wygotski zdaje się świadomie do określonego typu utworów swoją koncepcję ograniczać.

Poważne różnice zdań dotyczące nie tylko znaczenia omawianej opozycji, ale w ogóle zasadności jej stosowania pojawiły się także we współczesnym literaturoznawstwie radzieckim. Spotykamy tam następujące stanowiska:

1. Grupa badaczy z Leonidem Timofiejewem na czele absolutnie neguje zasadność stosowania omawianych terminów w którymkolwiek ze stosowanych znaczeń. Konstatując, że taka dwoista terminologia jedynie utrudnia analizę utworu Timofiejew stwierdza, iż odróżnienie fabuły i sjużetu jako głównej linii fabularnej od pobocznych następstw zdarzeń doprowadza do badania wydarzeń w oderwaniu od charakterów i *eo ipso* uniemożliwia interpretację utworów. Odróżnienie fabuły i sjużetu jako dyspozycji i kompozycji jest — jak twierdzi — bezzasadne, jako że „przecież naturalna kolejność wydarzeń przedstawionych w tym lub innym utworze w rzeczywistości nie miała miejsca, gdyż sjużet jest wymysłem autora, fabuła jest więc w tym rozumieniu nie elementem formy dzieła, a rezultatem rozmyślań samego badacza”³⁰. Odróżnienie w końcu fabuły i sjużetu jako schematu zdarzeń od summy zdarzeń jest nie umotywowane, gdyż terminy te określają wtedy w istocie jedno zjawisko.

„Pojęcia fabuły i sjużetu mówią w tym znaczeniu o tym samym: o konstytuowaniu charakteru poprzez jego zachowania, czyny, przez akcję.”³¹

Wprowadzenie omawianych terminów prowadzi — zdaniem Timofiejewa — „jedynie do skomplikowania terminologii, oddalającego od realnej analizy utworu”³². Takie stanowisko radzieckiego badacza wynika z przyjęcia przez niego szczególnej roli „charakteru artystycznego” w strukturze utworu.

2. Część literaturoznawców zachowuje się tak jak gdyby omawiana opozycja nigdy nie istniała. Omawiają oni zdarzeniowość utworu literackiego, stosując jedynie termin „sjużet” i przypisując mu zamiennie (lub przez dodanie odpowiedniego określenia, na przykład „schiema sjużeta”, „kompozycja sjużeta” itp.) wszystkie wyeksplikowane powyżej znaczenia³³.

3. Inni uczeni — jak na przykład Jefim Dobin — uznają opozycję za zasadną, jednakże nie próbują doprecyzować znaczeń stosowanych ter-

³⁰ Л. Тимофеев: *Основы теории литературы*. Москва 1971, s. 166.

³¹ Ibid., s. 167.

³² Ibid.

³³ Нр. С. Калачева: *Методика анализа сюжета и композиции литературного произведения*. Москва 1973; Г. Абрамович: *Введение в литературоведение*. Москва 1975.

minów³⁴. Spotykamy w pracach przedstawicieli tej grupy ujęcia terminów „fabuła” i „sjużet” we wszystkich opisanych powyżej znaczeniach, często bez świadomości owej wieloznaczności.

4. Przeważająca część badaczy uznaje, że należy utrzymać w terminologii literaturoznawczej omawianą opozycję. Niektórzy z nich uważają jednak, że trzeba jej nadać znaczenia przeciwstawne w stosunku do tych, które utrwaliły się w pracach formalistów. Gienadij Pospiełow pisze:

„[...] konieczne jest terminologiczne rozróżnienie porządku wydarzeń, w jakim zaszły one w życiu postaci literackich — *sjużetu* utworu od porządku opowiadania o nich — *fabuły* utworu.”³⁵

W dalszej części pracy Pospiełow doprecyzowuje niedookreślony termin, jakim był sjużet (w jego terminologii fabuła) w sposób następujący:

„[...] fabułę utworu należy rozumieć szeroko. W nurt opowiadania zazwyczaj włączają się nie tylko główne epizody narracyjne ujawniające konfliktowe stosunki postaci³⁶, lecz także epizody dotyczące przedkonfliktowej przeszłości i pokonfliktowej przyszłości («prehistorii» i «posthistorii» postaci), opisowe charakterystyki postaci, a także miejsc i czasów ich życia, różnego rodzaju «wstawione» epizody lub całe opowiadania (nowele) itp. Wszystko to włącza się do fabuły utworu [...]»³⁷

Przytoczony cytat wskazuje, iż — niezależnie od odmiennego niż u formalistów zastosowania terminów — Pospiełow rozumie podobnie jak i oni w jednym ze znaczeń sjużet jako zespół logicznie powiązanych wydarzeń, zaś fabułę jako — jeśli można tak powiedzieć — totalność zdarzeniową utworu³⁸.

Podobne poglądy do zaprezentowanych sądów Pospielowa reprezentuje Wadim Kożynow, choć wraca on do terminologii formalistów. Jego artykułowi *Sjużet, fabuła, kompozycja* należy się w naszych rozważaniach miejsce szczególne, ponieważ jest to właściwie jedyna praca poświęcona w całości interesującemu nas zagadnieniu, podczas gdy poglądy wszystkich omówionych wcześniej badaczy sformułowane są na marginesie innych problemów i bardziej są zasygnalizowane niż przeanalizowane.

Kożynow w pierwszej części artykułu rekonstruuje z grubsza histo-

³⁴ Е. Добин: *Жизненный материал и художественный сюжет*. Ленинград 1958; zob. В. Кожинов: *Сюжет...*, s. 425.

³⁵ Г. Пospелов: *Теория...*, s. 104.

³⁶ Czyli w jego terminologii „sjużet”.

³⁷ Г. Пospелов: *Теория...*, s. 104.

³⁸ We wcześniejszej pracy (*О сюжете и ситуации*. Доклады и сообщения филологического факультета МГУ. Москва 1948, s. 33). Pospiełow formułuje w skrócie: „Sjużet — to tematyczna dynamika utworu, to rozwój akcji; fabuła — jego kompozycyjna dynamika, kolejność i motywacja opowiadania o sjużecie”. Definicja ta zawiera także przeciwstawienie fabuły i sjużetu jako dyspozycji i kompozycji, czego nie ma w późniejszym sformułowaniu.

rię terminów, potem zaś prezentuje swoje propozycje, aby w końcu przedstawić własną wizję ewolucji literatury widzianej przez pryzmat tych właśnie kategorii. W porównaniu z innymi badaczami idzie on znacznie dalej, wychodząc poza deklaratywne definicje, ponieważ usiłuje przedstawić koncepcję procesu literackiego z wykorzystaniem odpowiednio doprecyzowanych jego zdaniem pojęć.

Najłatwiej jest zrekonstruować znaczenie podstawowych definicji wprowadzonych przez Kożynowa. Fabuła

„[...] jest to w ostatecznym rachunku informacja, komunikat o określonym następstwie wydarzeń.”³⁹

„[...] przedstawienie wydarzeń, następstwo faktów” (s. 428).

W cytatach tych, wbrew pozornej jednoznaczności, występują dwa znaczenia. Pierwsze równa się stwierdzeniu, że fabuła jest następstwem wydarzeń, i drugie, że jest ona komunikatem o owym następstwie. Dalej Kożynow unika tej dwuznaczności. Pisze:

„[...] fabuła jako komunikat o jakichkolwiek wydarzeniach [...] jest pierwotna względem artystycznego sjużetu [...], jednakże dla zachowania precyzyjności określenia należy [...] rozumieć przez «fabułę» jedynie następstwo faktów, które stało się już podstawą artystycznego sjużetu.” (s. 431)

Chodzi mu tu jednak przede wszystkim o odróżnienie wydarzeń przedartystycznych od tych, które stały się już zawartością utworu, przy okazji jednak doprecyzowuje, że fabuła to nie komunikat o wydarzeniach, lecz same te wydarzenia, jako przedstawione w komunikacie:

„[...] przy powstaniu sztuki słowa praktyczne opowiadanie o faktach — fabuła, przekształca się w sjużet; szkielet wydarzeń przyobleka się w żywe ciało.” (s. 435)

Rozwiązuje w ten sposób Kożynow jeden problem, lecz — chyba niechcący — przywołuje drugi. Sformułowanie powyższe sugeruje (ba! wręcz formułuje), że należy fabułę rozumieć nie jako pełne następstwo wydarzeń, lecz jako ich schemat. Z wywodów zawartych na tej samej stronie wynika wprost, że rozumie on przez fabułę szkielet wydarzeń⁴⁰. Tutaj warto przytoczyć jeszcze jeden cytat:

„W bajce fabuła i sjużet są prawie identyczne, albowiem bajka przekazuje jedynie określone następstwo faktów, komunikując o najważniejszych wydarzeniach i postępkach postaci i nie zagłębiając się w ich poszczególne wewnętrzne i zewnętrzne gesty, tak jak to jest — powiedzmy — w dojrzałej nowelistyce.” (s. 435)

Należy już teraz powiedzieć, że dla Kożynowa fabuła, to — bez wątplenia — następstwo wydarzeń, jednak jedynie tych, których usunięcie

³⁹ В. Кожинов: Сюжет..., s. 425 (dalej cytuję wg tego wydania).

⁴⁰ Zob. na s. 442 sformułowanie „событийная схема”.

spowodowałoby naruszenie przyczynowo-skutkowej motywacji dynamiki zdarzeniowej. Odróżnia on — jak to widać z ostatniego cytatu — wydarzenie od „gestu”, „dziania się” (wewnętrznego lub zewnętrznego). Poszukując dokładniejszych określeń, przyjrzyjmy się następującemu sformułowaniu:

„[...] jednostka sjużetu, to pojedynczy ruch lub gest człowieka i rzeczy; jednostka fabuły, to wydarzenie lub tak zwany motyw.” (s. 433)

Wynika z niego jednoznacznie, że fabuła jest dla Kożynowa następstwem zdarzeń rozumianych tak jak funkcje kardynalne⁴¹, czyli że uzasadnione jest stwierdzenie, iż fabułą nazywa on następstwo obiektywnych wydarzeń przedmiotowych⁴² powiązanych logiką przyczynowo-skutkowego wynikania, a więc — jak pisze Zimand — „schemat fabularny tej i tylko tej powieści”⁴³. Jest to więc zdecydowanie mniej niż materiał zdarzeniowy u Wygotskiego, bo jedynie węzłowe elementy tego „materiału”.

Jeśli tak definiuje Kożynow fabułę, to czym wobec tego jest dla niego sjużet? Najlepiej wyjaśnią to jego własne sformułowania:

„Sjużet — to żywe następstwo wszystkich rozlicznych i różnorodnych dzieł się [dziejstw] przedstawionych w utworze.” (s. 421)⁴⁴

Wolno podejrzewać, jeśli przyjąć z rezerwą deklaracje Kożynowa⁴⁵, że różnica pomiędzy fabułą i sjużetem jest dla niego czysto ilościowa. Sjużetem byłaby fabuła (pojęta jako zespół logicznie powiązanych funkcji kardynalnych) plus katalizy⁴⁶. Przy tym niektóre sformułowania omawianego badacza sugerują, że fabuła, to — jak wskazałem wyżej — następstwo wydarzeń zachodzących poza świadomością postaci (czyli pomiędzy postaciami), a sjużet — to fabuła i uzupełniające ją przebiegi podmiotowe, dziejące się w świadomości postaci, na przykład:

⁴¹ Zob. przyp. 21.

⁴² Terminy te objaśniam w artykule *O zasadach fabularyzowania* zamieszczonym w niniejszym tomie.

⁴³ R. Zimand: *Sjużet...*, s. 48.

⁴⁴ Termin „действие” można tłumaczyć na polski jako „działanie, akcja, czynność, postęp, czyn” — w zasadzie więc „zdarzenie”. Por.: „Sjużet określa się jako żywe, rozwijające się następstwo zdarzeń i zależności wyrażających się w nich” (s. 421). Sjużet — „konsekwentny łańcuch ruchów ludzi i rzeczy tworzących dla nas poetycką realność, zmysłowy obraz człowieka i świata, w którym on działa” (s. 432).

⁴⁵ „Fabuła jedynie informuje o obiektywnej akcji, wskazuje na nią, komunikuje o jej podstawowych perypetiach. Sjużet stawia przed nami akcją jako coś stojącego się na naszych oczach. Zadanie to rozwiązywane jest wcale nie jedynie dzięki ilościowemu wzrostowi wypowiedzi [...]. Utwór poetycki odznacza się jakością specyfiką, albowiem nie wskazuje on na zachodzące fakty, lecz stawia je przed nami jako koherentny rozwój akcji. Utwór «chce zmanifestować się jako akcja», sam stać się akcją” (s. 430).

⁴⁶ Termin *Barthesa*, por. *Wstęp do analizy...*

„Powstaje nowatorska sjużetna całość, w której swobodnie łączą się i fabularny węzeł wydarzeń i ruch sjużetu psychologicznego.” (s. 484)

Okazuje się więc, że — z jednej strony — fabuła zawiera się w sjużecie jak schemat zdarzeniowy w całości zdarzeń⁴⁷, z drugiej zaś, znajduje się obok niego — jak przebieg wydarzeń przedmiotowych obok podmiotowych, które mogą być — choć niekoniecznie — genetycznie z nimi związane⁴⁸.

Dalej okazuje się jednak, że podział na fabułę przedmiotową i podmiotową jako podział na fabułę i sjużet nie odpowiada dokładnie intencji Kożynowa, po prostu dlatego, że w sjużecie obserwuje się dwie płaszczyzny:

„[...] w sjużecie — pisze Kożynow — należy rozróżnić dwie strony: jego podstawę, dynamiczny węzeł związków, przeciwności, zależności wzajemnych i wydarzenia, w których ta podstawa się manifestuje.” (s. 461)

Jeśli przytoczone określenie ma oddawać istotę przeciwstawienia omawianych pojęć, to należały stwierdzić, że fabuła stanowi dla Kożynowa wydarzeniową podstawę całości przedstawienia artystycznego (chyba sjużetu?), choć z drugiej strony sformułowanie to przeciwstawia w zasadzie paradygmatyczne zależności pomiędzy elementami przedstawionego świata ich syntagmatycznej projekcji w następstwo wydarzeń. O takie sprawy już chyba jednak Kożynowowi nie chodziło.

Tyle bezpośrednich (deficyjnych, przygotowujących część analityczną) sugestii autora. Jak widać, nie można chyba na ich podstawie zrekonstruować w sposób jednoznaczny sensu interesujących nas terminów. Ich większą dokładność implikują (jednak jedynie implikują — choć bardzo konsekwentnie) inne partie tekstu. Po pierwsze ta, w której próbuje Kożynow dać typologię form literackich z wykorzystaniem omawianych pojęć. Odróżnia on tu — jednak znów jedynie *implicite* — dzieła afabularne od fabularnych:

„Brak określonej fabuły warunkuje charakterystyczną cechą takich utworów. Nie można w nich niczego streścić — dać jakiegokolwiek wyobrażenie o nich można chyba jedynie przy pomocy cytatów. Inaczej mówiąc, nie sposób tu abstrahować od danej językowej (słowiesno)j realizacji, sformułować abstrakcji sjużetu.” (s. 428)

czy też

⁴⁷ Por.: „[...] sjużetem nazywamy akcję w jej pełni, realny łańcuch przedstawionych ruchów, a fabułą — system podstawowych wydarzeń, który może być streszczony [...]” (s. 422). „Realny rozwój namiętności, łańcuch poszczególnych «kroków» bohaterów, które niezauważalnie wiodą ku temu lub innemu celowi jest właśnie sjużetem utworu. [...] Fabuła sama przez się jest z artystycznego punktu widzenia jeszcze czymś neutralnym” (s. 423).

⁴⁸ Zob. przyp. 31. Takie mniej więcej znaczenia zdaje się Kożynow przypisywać formule „sjużet faktyczny i psychologiczny” (s. 417).

„[...] brak w «czystej» lirycie skonkretyzowanej fabuły w ogóle nie oznacza braku sjużetu.” (s. 427)

Z cytatów tych widać wreszcie w sposób jednoznaczny, czym jest dla Kożynowa fabuła. Jest ona mianowicie następstwem obiektywnych dla podmiotu wypowiedzi, logicznie powiązanych wydarzeń — a więc akcją. Sjużet — jak też sugeruje to sformułowanie — to językowe zakomunikowanie owych wydarzeń⁴⁹.

Takie rozumienie terminów potwierdza kolejna partia tekstu, w której Kożynow traktuje jako zasadę rozwoju sztuki literackiej ewolucję od takich utworów, których przedmiotem są jedynie logiczne powiązania, ku takim, które operują elementami niefabularnymi. Pisze:

„Jeżeli dla pierwszego etapu historii sjużetu charakterystyczna jest podstawowa rola fabuły i każdy utwór opiera się na założonym z góry węźle zdarzeniowym, jeżeli dla następnego stadium typowy jest „samoruch” [samodwizenije] sjużetu, który jakby zupełnie samodzielnie kształtuje w ostatecznym rachunku fabułę, to dla nowatorskiej literatury XX wieku charakterystyczna jest pełna swoboda artysty w kształtowaniu struktury utworu. Pisarz świadomie i swobodnie wybiera dowolną z dróg: wychodzi od starej, gotowej fabuły [...], tworzy samorzutnie rozwijający się sjużet, gdzie fabułę — skończony krąg wydarzeń tworzą jak gdyby sami bohaterowie [...], lub też w końcu opiera się o zasady liryczne, na jedności tematu lub zamysłu ideowego łączącego różnorodne i nie połączone fabularnie fakty artystyczne.” (s. 481)

Przytoczony cytat, który w zamysle autora ma obrazować zasadę ewolucji form literackich, oddaje przeciwstawienie sjużetu i fabuły jako przyczynowo-skutkowej podstawy (zawartości) zdarzeniowej utworu oraz wszystkich dowolnie łączonych motywów tekstu, niezależnie od ich podmiotowości czy przedmiotowości oraz obiektywności czy subiektywności. Warto jeszcze na marginesie odnotować, że różnica pomiędzy pierwszym i drugim stadium rozwoju literatury, wyróżnionym przez Kożynowa jest chyba różnicą form podawczych.

Podział na fabułę jako jedną z możliwych, tj. przyczynowo-skutkową, podstawę sjużetu i sjużet jako następstwo motywów dowolnej jakości, stosują za Kożynowem inni badacze radzieccy, jak na przykład A. Cylewicz⁵⁰ w książce o opowiadaniach Czechowa czy też A. Woron w pracy o radzieckiej prozie lat dwudziestych⁵¹. Cylewicz używa na przykład takich sformułowań, jak: „opowiadanie niefabularne”, „połączenie sjużet-

⁴⁹ Dodatkowo potwierdza to cytat: „Nieodróżnianie sjużetu i fabuły często doprowadza do bezowocnego łączenia w jednym pojęciu wyobrażenia o «systemie wydarzeń», «następstwie faktów» [...] i jakościowo innego wyobrażenia o całej bogatej i złożonej zdarzeniowości, która rozwija się w artystyczną realność utworu [...]” (s. 426).

⁵⁰ А. Цилевич: Сюжет чеховского рассказа. Рига 1976.

⁵¹ Д. Ворон: На путях становления. Особенности сюжетики советской прозы 20-х годов. Минск 1979. Podobnie pojęcia te traktują autorzy artykułów w tomie *Вопросы сюжетосложения*. Рига 1969.

nych wydarzeń nie powiązanych związkami fabularnymi”⁵². Zasadą spójności opowiadania afabularnego może być według niego wydzielenie planu asocjacyjno-metaforycznego, rytmiczno-intonacyjnego lub też form monologu wewnętrznego⁵³. Ostatnia tendencja reprezentowana przez Kozłynowa i jego „sojuszników” zdaje się dominować w literaturoznawstwie radzieckim, choć nie jest to — jak wykazałem — nurt obowiązujący.

Kończąc przegląd stanowisk względem pary pojęć „fabuła — sjużet” oraz omówienie przypisywanych im znaczeń, warto się pokusić o skrótowną chociażby refleksję podsumowującą.

Odróżnienie fabuły jako logicznie powiązanego następstwa zdarzeń mogącego stanowić dominujący element sjużetu od samego sjużetu, traktowanego jako pełny zbiór motywów w ich tekstowym uporządkowaniu, daje możliwość — bez niebezpieczeństwa nieporozumień terminologicznych — analizy zdarzeniowości niezależnie od rodzaju tworzywa, którym operują poszczególne sztuki. Stwarza możliwość zbudowania teorii zdarzeń (czy ich składni) w ogóle — teorii, która mogłaby być prawdziwa dla wszystkich sztuk fabularnych i chyba dla zasad następstwa zdarzeń w świecie ludzkim. Wyróżnienie takie jest teoretyczną podstawą badań, jakie na gruncie francuskim podjął na przykład Claude Bremond⁵⁴. To znaczenie terminu „fabuła” oddaje termin semiologów francuskich „l’histoire”.

Takie konsekwentne rozumienie fabuły jako następstwa przyczynowo-skutkowego stanowi bardzo wyraźną podstawę odróżnienia na gruncie literatury utworów fabularnych od niefabularnych i zastosowania wobec nich odpowiedniego aparatu badawczego. Świat przedstawiony utworów fabularnych należałoby wobec tego opisywać poprzez jego składnię, świat zaś przedstawiony utworów niefabularnych poprzez pryzmat warstwy wypowiedzi (czy dokładniej: przez pryzmat podmiotu wypowiedzi). Trzeba jednak powiedzieć, że są to jedynie podstawowe konsekwencje metodologiczne wynikające z określonego rozumienia omawianych terminów na gruncie nauki radzieckiej. Nie mam też wcale pewności, czy zgodziliby się z nimi sami autorzy przytoczonych powyżej określeń, tym bardziej że — jak to chyba wykazałem — sami często wikłają się oni w sprzeczności nie do rozwiązania.

⁵² A. Цилевич: Сюжет..., s. 195—210, 236.

⁵³ Ibid., s. 210.

⁵⁴ C. Bremond: *La logique du récit*. Paris 1973.

Петр Фаст

ОППОЗИЦИЯ „ФАБУЛА — СЮЖЕТ” В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Резюме

Статья содержит анализ применения указанных в заглавии терминов в русском литературоведении от А. Веселовского, сквозь формалистов (В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Б. Томашевский), их современников (Я. Зунделович, М. Петровский) и последователей (Л. Выготский), по сегодняшний день (В. Кожин, Г. Пospelов, Л. Тимофеев).

В статье проводится тоже попытка найти польские эквиваленты этих терминов в их различных значениях.

Piotr Fast

OPPOSITION „FABULA — SJUZET” IN THE RUSSIAN THEORY OF LITERATURE

Summary

The article contains a survey of the usage of terms indicated in the title which appear in the Russian theory of literature and are applied by A. Vesolovskij, formalists (V. Šklovskij, B. Eichenbaum, V. Tomaševskij) their contemporaries (Ja. Zundelovič, M. Petrovskij) and their successors (L. Vygotskij) up till today (V. Kožynov, G. Pospelov, L. Timofejev).

The author of the article tries to find Polish equivalent of these terms in various meanings.