

# Jerzy Ziomek

---

## O sztukach fabularnych

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1, 27-35

---

1972

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Jerzy Ziomek*

### **O sztukach fabularnych**

Współczesny teatrolog powiada, że istnieje odrębna i autonomiczna sztuka teatru i że istnieje dzieło teatralne, które nie jest pochodną (nie jest wykonaniem) dzieła literackiego. Współczesny filmolog twierdzi coś podobnego o dziele filmowym, ale nie ma kompleksów teatrologa, jako że związki filmu i literatury, acz niebezpieczne, są luźniejsze i wolne od prób zdominowania filmu przez literaturę. Teatrolog ma kompleksy uzasadnione historycznie, ale nieco spóźnione, bo jeśli nawet od czasu do czasu rozlega się głos na trwogę: „reżyser ma pomysły!”, to przecież wołanie to przestrzega przed samowolą reżysera głuchego tyleż na tekst, co na aktora.

Fobie teatrologów są niepotrzebne, jako że literatura nie zdradza już skłonności ekspansywnych. To teoretycy literatury rozprawiają o swoistości dzieła literackiego, na którą składają się relacje między elementami tekstu oraz między tekstem a językiem. To teoretycy literatury mówią nieraz, że dramat w ogóle nie jest rodzajem literackim.

Moglibyśmy się nie martwić tym, że teatr staje się teatralny, film filmowy, malarstwo malarskie, gdy-

Fobie  
teatrologów

Fabuła  
łącznikiem  
różnych sztuk

by nie to, że w tym wołaniu o prawo do samostanowienia sztuk aż do oderwania jest jednak coś nieszczerzego. Nieszczerość łatwo zauważyć, gdy się zestawi deklaracje programowe i refleksje teoretyczne z praktyką krytycznoliteracką czy krytycznoteatralną. Jako badacze stawiamy sobie najczęściej pytania typu: jak zrobiony jest *Płaszcz* Gogoła, ale jako krytycy (i czytelnicy) myślimy, kto ten płaszcz zrobił, dla kogo, w jakim klimacie.

Zaniedbania  
badawcze

Mówiąc ściślej, bez parabol, zagadnienie wzajemnego stosunku sztuk oraz punkt sporny współczesnej refleksji metodologicznej w badaniach literackich sprowadzają się, jak sądzę, do kwestii fabuły. Fabuła jest tym elementem sztuk (wyjąwszy oczywiście architekturę i muzykę), który łączy i pozwala porównywać literaturę, teatr, film, malarstwo przedstawiające. Fabuła jest zarazem tym poziomem dzieła literackiego, który niegdyś był niemal wyłącznym obiektem zainteresowania, a potem znikł z rejestru tematów pierwszoplanowych. Orientację semiologiczną i strukturalistyczną obwinia się o zaniedbanie tej problematyki. Że się obwinia niesłusznie, łatwo wykazać. Wypada przyznać, że uwaga strukturalistów istotnie najpierw objęła językową organizację dzieła literackiego, ale przecież w ostatnim dziesięcioleciu uczyniono milowy krok naprzód, ogarniając nie eksplorowane przedtem tereny tzw. wyższych układów znaczeniowych i poetyki narracji; dość przywołać prawem przykładu tylko francuską grupę *Communications* czy radzieckich badaczy z Tartu.

\* \* \*

Fabuła  
a narracja

Przez fabułę rozumiemy przebieg zdarzeń ukształtowany zgodnie z czasem obiektywnym. Przez narrację natomiast rozumiemy kompozycyjnie uporządkowaną prezentację przebiegu zdarzeń. Terminy te odpowiadają mniej więcej parom takim jak „fabuła” i „sjużet” formalistów rosyjskich, *histoire* i *discours* u semiologów francuskich oraz *fable* i *plot*

w terminologii anglosaskiej (Wellek i Warren). Dlatego „mniej więcej”, o tym za chwilę. Przedwstępnie powiemy, że „historia” jest niewygodną nazwą dla języka polskiego, podobnie jak „sjużet”, który zawsze trzeba brać w cudzysłów usprawiedliwiający zapożyczenie.

Ale wygoda językowa, choć niebagatelna, jest w końcu sprawą drugorzędną. Ważniejsze, że trudno przystać na rozumienie fabuły jako tego, co rzeczywiście się zdarzyło w odróżnieniu od „sjużetu” jako sposobu, w jaki czytelnik z fabułą się zapoznaje. Nie jest też prawdą, że „fabułę można określić jako ekstrakt z «surowego materiału» powieści (na który się składają: doświadczenia autora, jego lektury itd.)”<sup>1</sup>. Przede wszystkim zaś, zgadzając się z tezą, że dzieło literackie ma dwa aspekty, czyli jest równocześnie historią i wypowiedzią, trzeba odrzucić tezę Todorova o tym, że na poziomie wypowiedzi nie liczą się już zrelacjonowane zdarzenia, lecz sposób, w jaki podaje nam je narrator<sup>2</sup>. W tej ostatniej kwestii wolelibyśmy pójść za późnym Szklowskim, który podkreślając nierozdzielność części zdarzeniowej i układu kompozycyjnego sądzi, że dzieło nakierowane jest na rzeczywistość pozaliteracką i jej poznanie<sup>3</sup>.

Najtrudniej odpowiedzieć wyraźnie na pytanie, w jaki sposób istnieje fabuła. Za semiologami francuskimi powtórzmy, że istnieje abstrakcyjnie, że sama w sobie nie istnieje empirycznie, że dana nam jest zawsze w narracji, z której zostaje wykonstruowana. Nie znaczy to jednak, że jest ekstraktem z narracji lub że genetycznie narrację poprzedza. Fabułę można by raczej przyrównać do mitu rozumianego

Historia  
i wypowiedź

<sup>1</sup> R. Wellek, A. Warren: *Teoria literatury*. Warszawa 1970, s. 295.

<sup>2</sup> T. Todorov: *Kategorie opowiadania literackiego*. Przeł. W. Błońska. „Pamiętnik Literacki” R. LIX 1968 z. 4, s. 295.

<sup>3</sup> W. B. Szklowski: *Chudożestwiennaja proza*. Moskwa 1959, s. 439.

Jak istnieje  
fabuła?

tak, jak go rozumie Lévi-Strauss<sup>4</sup>, z tą jednak różnicą, że fabuła nie tworzy układu zamkniętego, zaprzeszłego i odwracalnego zarazem, a więc tym samym nie jest mową (*langage*), choć w miarę powtarzania się osiąga stan skupienia zbliżony do mowy. Ścisłej rzecz ujmując: każdy mit opowiedziany w dziele jest fabułą, ale nie każda fabuła mitem.

W sposób nieco ryzykowny powiemy, że fabuła ma się tak do narracji zorganizowanej w zdaniach, jak Ockhamowski *terminus conceptus* do *terminus prolatus*. Nie będziemy jednak posługiwać się tą aparaturą, zwracamy jedynie uwagę na możliwość traktowania fabuły jako „znaków naturalnych”, jako *universalis intentio animae, nata praedicari de multis*, które z kolei wyrażają się w znakach mówionych<sup>5</sup>.

Zamiast „wyrażają się” lepiej by było powiedzieć, że się artykułują. Porzucając chwiejne kwestie ontologii fabuły, rozważmy stosunek fabuły do narracji, tu bowiem tkwi sedno trudności. Fabuła istnieje abstrakcyjnie, ale przechowywana jest w depozycie narracji, tzn. jest przez narrację artykułowana. Pojęciu artykulacji jako kluczowemu w tych rozważaniach poświęćmy chwilę uwagi.

Pojęcie  
i rodzaje  
artykulacji

André Martinet pisze, że artykulacja (rozcłonkowanie) „występuje na dwóch płaszczyznach: każda jednostka wynikająca z pierwszego rozcłonkowania jest bowiem z kolei rozcłonkowana na jednostki innego typu. *Pierwsze rozcłonkowanie* języka to rozcłonkowanie, według którego wszelki fakt doświadczenia, który ma być zakomunikowany, wszelka potrzeba, którą się pragnie zakomunikować innej osobie, rozkłada się na ciąg jednostek, z których każda ma kształt foniczny i znaczenie (...). *Pierwsze rozcłonkowanie* to sposób, w który się porządkuje

<sup>4</sup> C. Lévi-Strauss: *Struktura mitów*. Przeł. W. Kwiatkowski. „Pamiętnik Literacki” R. LIX 1968 z. 4.

<sup>5</sup> W. Ockham: *Suma logiczna*. Przeł. T. Włodarczyk. Warszawa 1971, s. 11 n. W. Heinrich: *Zarys historii filozofii średnio-wiecznej*. Warszawa 1963, s. 282.

doświadczenia wspólne wszystkim członkom danego społeczeństwa językowego (...). Nie można takiej jednostki podzielić na kolejne mniejsze jednostki mające znaczenie: komunikuje całość *tête* (głowa) i nie można przypisać np. grupie dźwięków (t ε) i spółgłosce (t) osobnych znaczeń, których suma równałaby się znaczeniu *głowa*. Ale co się tyczy kształtu fonicznego, jest ona podzielona na ciąg jednostek, z których każda przyczynia się do odróżnienia wyrazu *tête* od innych jednostek jak *bête*, *tante* lub *terre*. To właśnie będziemy nazywali *drugim* rozczłonkowaniem języka”<sup>6</sup>.

Druga artykulacja jest zarazem ostatnią, ponieważ jednostki tego ciągu, czyli fonemy, nie są znakami we właściwym słowa rozumieniu. Jeszcze inaczej rzecz ujmując, język dysponuje jednostkami dwustronnymi i jednostronnymi. Dwustronne jednostki (morfemy) są samodzielnymi znakami; z jednej strony wskazują na coś, co nimi nie jest, z drugiej zaś zostają przekodowane za pomocą jednostek jednostronnych (fonemów), które tylko temu służą, aby z nich budować jednostki dwustronne, czyli znaki właściwe<sup>7</sup>.

W języku spełniającym zwykle funkcje komunikatywne poziom jednostek jednostronnych jest zarazem poziomem, który możemy nazwać „przezroczystym”.

W dziele literackim poziom foniczny nie jest przezroczysty, ponieważ służy nie tylko do przekodowania, lecz tworzy swoisty nadmiar organizacji i tym samym pełni funkcję zwaną poetycką lub autoteliczną, której nie można odmawiać zdolności znaczenia. Stopień nieprzezroczystości jest zależny od konwencji, zazwyczaj konwencji gatunkowej. W poezji nieprzezroczystość jest najbardziej intensywna. W prozie fabularnej natomiast nie tylko artykulacja na

Nieprzezroczystość poziomu fonicznego

<sup>6</sup> A. Martinet: *Podstawy lingwistyki funkcjonalnej*. Warszawa 1970, s. 18—20.

<sup>7</sup> J. Apresjan: *Koncepcje i metody współczesnej lingwistyki strukturalnej*. Przeł. Z. Saloni. Warszawa 1971, s. 52.

poziomie fonicznym może być względnie przezroczysta, ale także i artykulacja na poziomie morfemów i zdań.

Przezroczystość jest tym większa, im słabsze są wewnątrzorganizacyjne związki na danym poziomie artykulacji. Miarą przezroczystości może być przekładalność. W pewnym względzie do tej kwestii można sprowadzić stosunek schematów fabularnych do realiów, czyli inwariantów fabuły do wariantów narracji.

Posłużymy się dobrze znanym przykładem bajki (bajki) analizowanej przez Proppa:<sup>8</sup>

1. Car ofiarowuje junakowi orła.
2. Dziad daje Suszence konia.
3. Królowna ofiarowuje Iwanowi pierścień.
4. Czarodziej daje Iwanowi łódkę.

#### Przykład bajki

Jak wiadomo, Propp wykazuje, że w bajce występują wartości stałe i zmienne: stałe są funkcje, czyli działania postaci, zmienne nazwy postaci i ich atrybuty. Moglibyśmy się posłużyć znakami algebraicznymi na oznaczenie ofiarodawcy (cara, dziada, królowny, czarodzieja), ofiarobiorcy (junaka, Suszenki, Iwana), cudownego przedmiotu ofiarowywanego (orła, konia, pierścienia, łódki) i podstawowej funkcji ofiarowywania. Kontynuatorzy Proppa zarzucają mu, że przecenił rolę funkcji na niekorzyść aktantów, czyli działających postaci. To prawda, ale nie można zapominać, że *Morfologia bajki* była zaledwie pierwszą częścią szeroko zakrojonych badań, przerwanych z przyczyn od autora niezależnych i kontynuowanych dopiero po upływie wielu lat. To też inaczej sformułujemy wątpliwości: czy można poprzestać na wyodrębnieniu funkcji, a więc czy artykulacje w nazwach car, dziad, królowna, czarodziej uznać za przezroczyste i w jakim stopniu. To znaczy: czy car, dziad, królowna, czarodziej będą

---

<sup>8</sup> W. Propp: *Morfologia bajki*. „Pamiętnik Literacki” R. LIX 1968 z. 4.

tylko wariantami, czy też nazwy te (wraz z atrybutami) będą z kolei inwariantami dla następnego poziomu artykulacyjnego, dla narracji, która wytworzy charakterystyczny klimat i nastrój, bez których baśń nie byłaby baśnią.

Inny przykład. Schemat fabularny, który moglibyśmy zapisać jako „ojciec na żądanie bóstwa ofiarowuje mu życie swego dziecka”, może się artykułować w zdaniach mówiących o tym, jak Abraham na żądanie Jahweh ofiarował na ołtarzu Izaaka i w zdaniach o tym, jak Agamemnon na żądanie Diany złożył w ofierze Ifigenię. Jeżeli uznamy te artykulacje za warianty, postąpimy poprawnie prowadząc rozważania mitograficzne. Natomiast popełnimy błąd jako badacze literatury, jeśli tę artykulację uznamy za przezroczystą.

Inny przykład

Na poszczególnych poziomach artykulacyjnych zachodzą związki typu syntagmatycznego i paradygmatycznego. Badaniu tych związków współczesna nauka o literaturze poświęca wiele uwagi. Natomiast rzadko się bada związki zachodzące pomiędzy różnymi poziomami artykulacji. Związki te — za Emilem Benveniste, nazwijmy związkami integracyjnymi<sup>9</sup>.

Związki integracyjne występują z różną siłą w różnych gatunkach i poetykach. Najsilniejsze są w eposie i tragedii, gdzie wszystkie poziomy są równomiernie obciążone funkcją semantyczną. Stosunkowo zaś słabsze są w powieści i dramacie realistycznym. Cały ten wywód zmierza do tezy, która by modyfikowała pojęcie funkcji poetyckiej, rozszerzając ją na związki integracyjne, czyli „pionowe”. Postulat taki musi się jednak liczyć z poważnymi konsekwencjami. Wypada bowiem teraz odróżnić w dziele literackim to, co jest koniecznie językowe, i to, co jest niekoniecznie językowe.

Związki  
integracyjne

<sup>9</sup> E. Benveniste: *Problèmes de linguistique générale*. Paris 1966. (Por. R. Barthes: *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. „Pamiętnik Literacki” R. LIX 1968 z. 4, s. 332.



Fabula jest częścią dzieła literackiego pozbawioną charakteru językowego. Fabuła nie ma słownika i nie ma składni. Do słownika zbliża się fabuła przez powtarzalność motywów. Składnię otrzymuje dopiero na poziomie narracji. Myli się chyba Todorov, gdy jako gramatykę „historii” analizuje powtórzenia, antytezy, gradacje, paralelizmy — te bowiem należą do narracji<sup>10</sup>.

Przekładalność  
fabuły

Natomiast fabuła nie mając charakteru językowego, może się artykułować w narracjach zbudowanych z różnych kodów. Tę samą fabułę można opowiedzieć językiem literatury, filmu, dzieła plastycznego, teatru. Ta sama fabuła współtworzy różne dzieła, które są dzięki temu porównywalne i streszczalne. Pojęcie dzieła streszczonego nie jest pojęciem sprzecznym z orientacją strukturalistyczną. Streszczalność dzieła jest jego właściwością o różnym stopniu nasilenia: od stopnia zerowego w liryce czy przynajmniej w pewnych odmianach liryki, do stopnia, którego oczywiście liczbowo niepodobna określić, który jednak w praktyce można zmierzyć poprzez możliwość przekładu.

Różne  
artykulacje  
fabuły

Ta sama fabuła w różnych artykulacjach tworzy różne dzieła. I jest to konstatacja tak oczywista, że nie warto o nią kruszyć kopii. Dlatego na początku była mowa o niepotrzebnych pretensjach teatrologów czy filmoznawców. Fabuła — powiedzmy to wyraźnie — nie jest własnością literatury. To, że literatura wśród sztuk fabularnych najczęściej odgrywa rolę inspirowaną, to już zupełnie inna sprawa. Zresztą bywa i odwrotnie. Tak na przykład najpierw był scenariusz Wilhelma Macha i Zdzisława Skowrońskiego, potem film Sylwestra Chęcińskiego pt. *Agnieszka 46*, a na koniec powieść Wilhelma Macha pt. *Agnieszka córka Kolumba*.

Fabuła może pozostać ta sama w różnych artykulacjach, ale zazwyczaj ulega odkształceniom ze względu na specyficzne ograniczenie lub, przeciw-

<sup>10</sup> Todorov: *op. cit.*

nie, rozszerzone możliwości danej artykulacji. Artykulacja w narracji językowej będzie zawsze linearna, a w narracji filmowej i teatralnej polowa oraz sekwencjonalna.

Fabuła jest pojęciem interdyscyplinarnym sztuk, narracja natomiast zawsze należy do jakiejś sztuki, ściślej mówiąc, należy do jakiegoś języka. Streszczenie „swoimi słowami” też jest narracją, chociaż streszczenia potoczne nie nazwiemy sztuką, wyjąwszy rzadkie wypadki streszczenia jako szczególnego a trudnego zabiegu krytycznoliterackiego.

Ujęcie fabuły jako zjawiska interdyscyplinarnego nie jest tylko zabiegiem typologicznym i terminologicznym. Pozostaje problem najważniejszy i najtrudniejszy, a mianowicie pytanie, czy tak rozumiana fabuła jest pozbawiona właściwości semiotycznych. A więc już tylko w trybie przypuszczającym powiemy, że fabuła nie ma swego własnego i swoistego języka, ale przejmuje elementy ogólnokulturowych systemów semiotycznych nie będących sztuką, jak rytuał, obyczaj, etykieta, zabawa itp. Pochodzące stąd gesty semantyczne zachowują swe niezmienione znaczenie bez względu na sposób ich artykułowania w narracji.

Interdyscyplinar-  
ność pojęcia  
fabuły