

Anna Łebkowska

"Fictional Worlds", Thomas G. Pavel, Cambridge, Massachusetts and London 1986 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 80/3, 388-398

1989

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

na klasycznym rachunku zdań" (cyt. na s. 101). Założoną przesłanką świata May w *Krokach* stało się, stworzone na wzór Kartezjusza, zdanie „*gradior, ergo sum*”. Kolejne obrazy dramatu pokazują zaś, już na poziomie historii, logiczne konsekwencje wynikające z takiego założenia: „jeśli nie krocze, to nie istnieje”; „nie krocze, zatem nie istnieje”.

Tę błyskotliwą analizę można jeszcze uzupełnić dzięki pracy Wojciecha Patryasa *Uznawanie zdań*⁶. Okazuje się bowiem, że w połowie lat sześćdziesiątych — a więc przed datą wydania *Kroków* — ukazał się artykuł Jakko Hintikki *Cogito, Ergo Sum: Inference or Performance?*⁷, gdzie zajmuje się on szczegółową interpretacją podstawowej zasady filozofii Kartezjańskiej, dowodząc całkowitej niesłuszności traktowania zdania „X myśli, więc X istnieje” jako związku natury inferencyjnej. Posługuje się przy tym — jako koronnym dowodem — zdaniem o tej samej formie logicznej, zdaniem, które szczególnym trafem znalazło się u podstaw późniejszego dramatu Becketta: „X chodzi, więc X istnieje”. Hintikka porównując oba zdania stwierdza, że wywodzenie tego, że „X istnieje”, z założenia: „X chodzi”, gubi całą swoistość argumentacji Kartezjusza. Wyprowadza stąd wniosek, iż w stwierdzeniu „*cogito, ergo sum*” chodzi o związek natury performatywnej. A więc w chwili kiedy X używa zdania „X nie istnieje”, jego wypowiedź jest egzystencjalnie niezgodna. Kiedy jednak mówi: „X istnieje”, to zdanie zyskuje w jego ustach samopotwierdzenie. Jeśli bowiem X informuje o swoim istnieniu, sam fakt wypowiedzenia tych słów staje się dowodem ich prawdziwości. Patryas uzupełnia interpretację Hintikki w sposób następujący: „Wszelkie działanie oparte na zdaniu stwierdzającym, że jego podmiot nie istnieje, jest w tym zakresie samodestrukcyjne, przeto nieskuteczne. Kto używałby zdania stwierdzającego jego nieistnienie, ten popadłby w szczególną odmianę sprzeczności — egzystencjalną niezgodność”⁸.

Interpretowane w takim kontekście *Kroki* — niezależnie od tego, czy Beckett znał pracę Hintikki — stają się sceniczną ilustracją samodestrukcyjnego działania zdań orzekających o nieistnieniu podmiotu. Z tym jednakże, że Beckett w swoim dramacie zawiesza logiczną konsekwencję wynikającą z używania takich zdań. W *Krokach* ich działanie jest skuteczne i podmiot znika. W scenie 4 postać May znika i puste po niej miejsce wydaje się namacalnym dowodem ostatecznych konsekwencji tzw. kryzysu postaci. Lecz nie jest to z pewnością kryzys w sensie logicznym i narratologicznym.

W *Postaci scenicznej* udowadnia bowiem Grzegorz Sinko, podobnie jak zrobił to wcześniej w odniesieniu do języka dramatu współczesnego⁹, że — wbrew pozorom i wbrew obiegowym opiniom — o kryzysie postaci możemy mówić jedynie w społecznym bądź psychologicznym wymiarze. Zmiany w formach dramatu i teatru XX w. okazują się tym samym po wielokroć bardziej efektem zmian w świecie rzeczywistym niż wynikiem kryzysu środków artystycznego wyrazu.

Małgorzata Sugiera

Thomas G. Pavel, *FICTIONAL WORLDS*. Cambridge, Massachusetts, and London, England 1986. Harvard University Press, ss. VIII, 178.

Książka zawiera próbę skonstruowania takiej teorii, która uwzględniałaby imaginacyjny, autonomiczny charakter fikcji, nie pozwoliłaby jednak nie dostrzec jej

⁶ W. Patryas, *Uznawanie zdań*. Warszawa 1987.

⁷ J. Hintikka, *Cogito, Ergo Sum: Inference or Performance?* W: *Knowledge and the Known*. Dordrecht 1964.

⁸ Patryas, *op. cit.*, s. 136.

⁹ G. Sinko, *Kryzys języka w dramacie współczesnym*. Wrocław 1977.

sily reprezentacyjnej. Teoria ta określa zatem odrębny status fikcji, wskazując zarazem na jej związki i funkcje w szeroko rozumianych systemach kulturowych. Widać więc, że w centrum zainteresowań znajdują się tu problemy nauce o literaturze dobrze znane i w różny sposób rozwiązywane. Śmiałość propozycji Pavela polega na ich umieszczeniu w kontekście logicznym. Dla osiągnięcia swych zamiarów posłużył się semantyką możliwych światów oferującą zespół pojęć — dodajmy od razu — atrakcyjny dla kilku co najmniej obszarów wiedzy o literaturze. Pojęcie możliwych światów okazuje się inspirujące dla badaczy metafory i spójności tekstu, nie potrafią mu się oprzeć teoretycy odbioru, co więcej: wykorzystywane jest w analizie fabuły i postaci czy wreszcie w ujmowaniu specyfiki współczesnej prozy, przede wszystkim kusi właśnie jako odmienny sposób potraktowania fikcji. Wydane przed trzema laty *Fictional Worlds* zajmują tu pozycję szczególną jako pierwsza książka, która zawiera próbę spojrzenia na semantykę fikcji poprzez pryzmat logiki modalnej.

Warto tu dodać, że zastosowaniem pojęcia możliwych światów do badania literatury zajmował się Pavel znacznie wcześniej, czego dowodem są rozproszone po czasopiśmie artykuły. Szczególnie ważny pośród nich *Possible Worlds in Literary Semantics*¹ wyprzedza konstatacje Umberta Eco zawarte w rozprawie *Lector in Fabula*², różniąc się od nich n.b. w pewnych istotnych punktach. W książce różnice te zostały zachowane.

Pavel w swych próbach posuwa się daleko, dąży bowiem do tego, by z semantyki możliwych światów uczynić narzędzie, które pozwoli mu usunąć niedomogi dotychczasowych sposobów myślenia o fikcji. Sposoby te przedstawia jednak selektywnie i pobieżnie. Jak się zdaje, obce mu są koncepcje oparte na fenomenologii czy semiotyczne propozycje szkoły tartuskiej. W rozdziale zatytułowanym *Fictional Beings* omawia głównie — co nie dziwi — poglądy inspirowane przez logików, poczynając od Russella, na logice modalnej kończąc, więcej miejsca poświęca jednak teorii aktów mowy, głównie w ujęciu Searle'a i Gabriela.

Aby uporządkować dotychczasowe poglądy, dzieli Pavel badaczy na dwie grupy: do pierwszej należą ci, którzy kładą nacisk na różnicę między tym, co fikcyjne, a tym, co realne (znajdują oni dla swych segregacyjnych koncepcji uzasadnienie albo na podłożu ontologicznym, albo dzięki różnicy między rodzajami dyskursu, albo wreszcie na podstawie odmiennych własności elementów fikcji i rzeczywistości). Z kolei dla badaczy drugiej grupy istotna będzie integracja rzeczywistości dzieła literackiego ze światem względem niej zewnętrznym. Integracji tej usiłują dowieść m.in. wskazując na konwencjonalny charakter każdej wypowiedzi, w tym także fikcyjnej.

Zadna z tych koncepcji, łącznie nawet z teorią fikcyjnych bytów Meinonga, nie zadowala autora omawianej tu książki, bliska natomiast jest mu przyczynowa teoria imion własnych, wykorzystywana także we wspomnianym artykule. Pavel stoi bowiem na stanowisku zgodnym z poglądami Saula Kripkego, według którego imię własne funkcjonuje nie jako zbiór opisów (deskrypcji), lecz jako sztywny desygnator („*rigid designator*”). Tym samym zawartość semantyczna imion własnych sprowadzona zostaje jedynie do desygnowania konkretnych osób. Pavel polemizuje z takim ujęciem, które każe dopatrywać się różnicy między imionami własnymi w obrębie fikcji a nazwami w rzeczywistości zewnętrznej. Przedstawiciele tego sposobu myślenia uważają bowiem, że choć nazwy aktualnie i logicznie moż-

¹ Th. Pavel, *Possible Worlds in Literary Semantics*. „Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1975, nr 2.

² U. Eco, *Lector in Fabula: Pragmatic Strategy in a Metanarrative Text*. W: *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington 1979.

liwych obiektów funkcjonują jako sztywne desygnatory, nie można tego powiedzieć o nazwach fikcyjnych, które funkcjonują jako zbiory deskrypcji, co więcej — wyczerpują się w tych zbiorach. Pavel uważa natomiast, że użycie imion fikcyjnych w niczym nie różni się od użycia jakichkolwiek innych nazw własnych. Argumentację swoją popiera następującym przykładem: w tekstach literackich mogą pojawiać się postacie, których imiona znane są z wcześniejszych utworów innego autora. Choć losy tychże postaci przebiegać mogą po całkowicie odmiennym od losów ich poprzedników torze zdarzeń, identyfikacja odbywa się właśnie poprzez imię własne. Praktyka pisarzy i odbiorców sugeruje, że wewnątrz fikcji imiona te nie różnią się od sztywnych desygnatorów, przypisywane są indywidualnym obiektom niezależnie od ich przypadkowych własności, zatem — powtórzmy — identyfikacja zachodziłaby tu bez żadnych dodatkowych opisów, tym samym więc rzekoma odmiennność imion własnych nie może być dowodem na odrębny od rzeczywistości charakter fikcji literackiej. Rzecz jeszcze bardziej się komplikuje, gdy przyjmuje się historyczną perspektywę referencyjnych odniesień nazw własnych, zwłaszcza stosując ją do postaci mitycznych, szczególnie w sytuacji, gdy mityt utraci swój religijny charakter.

Zastrzeżenia Pavela — bardzo skrótowo tu przedstawione — prowadzą go do następujących wniosków: rozważania nad fikcją powinny być skierowane w stronę światów ją konstytuujących, nie mogą ograniczać się jedynie do badania referencyjnych odniesień fikcyjnych bytów. Wnioski te pozwalają mu ująć fikcję przy pomocy semantyki możliwych światów. Punktem wyjścia będą dla niego konstatacje Saula Kripkego rozszerzone o inne koncepcje, przede wszystkim o propozycje sformułowane przez Alvina Plantingę. Swoje rozważania rozpoczyna Pavel od przytoczenia struktury modelowej przedstawionej przez Saula Kripkego. Struktura ta jest logiczną konstrukcją składającą się ze zbioru K elementów, elementu G wyznaczonego w jego obrębie i relacji R między elementami zbioru, „zbiór K może być rozpatrywany jako zbiór możliwych światów, uprzywilejowany element G jako realny świat, relacja R jako ogniwo między różnymi światami należącymi do systemu K i ich alternatywnymi odpowiednikami w obrębie tego systemu” (s. 44). Struktura ta uzupełniana jest przez model, który wyznacza wartość prawdy każdego zdania należącego do danego świata. W myśl zasad logiki modalnej zdanie konieczne będzie prawdziwe w świecie realnym i we wszystkich światach możliwych dostępnych z realnego, natomiast zdanie będzie możliwe, jeśli jest prawdziwe w co najmniej jednym możliwym świecie dostępnym z realnego. Strukturze tej może być ponadto przypisana funkcja, która wyznacza dla każdego świata zbiór jednostek („*individuals*”). Obszary różnych światów należących do systemu K nie muszą być identyczne, mogą bowiem zawierać więcej lub mniej jednostek niż świat realny (aktualny) G (s. 44—45). Takie rozumienie możliwych światów pozwoliłoby umieścić fikcję w ich obrębie.

Jednak usytuowanie fikcji w obszarze możliwych światów też nie zadowala autora omawianej tu książki, łączy się bowiem z ograniczającą realistyczną perspektywą, zgodnie z którą kryterium prawdy i fałszu bazowałoby na pojęciu możliwości zrelatywizowanym ze względu na aktualny (w tym wypadku: realny) świat. Co więcej, według Pavela aktualny świat wcale niekoniecznie musi być raz dany i niezmienny: inny będzie dla pisarza średniowiecznego, inny dla współczesnego. Dla pierwszego z nich świat, w którym statua Matki Boskiej przemawia do zakonnika, jest współmożliwy z aktualnym, dla drugiego kryteria te będą odmienne. Potraktowanie fikcji jako świata, który jest możliwy w relacji do realnego świata, nie będzie zatem wystarczające.

Trzeba tu powiedzieć, że propozycje Pavela są bardzo wyważone: nie chce on bowiem podporządkować się upraszczającemu identyfikowaniu fikcji z możliwym światem, które zacierałoby jej specyfikę, nie ma jednak zamiaru z zaprezentowa-

wanej przez siebie siatki pojęć zrezygnować, co więcej — nie zadowolają go zarzuty stawiane przez badaczy ostrzegających przed ujęciem fikcji za pomocą przedstawianej tu semantyki.

Traktowanie fikcji jako „możliwego świata” nie jest tylko inwencją teoretyków literatury, próbują ją w ten sposób określić sami logicy (wystarczy wspomnieć tu koncepcje Plantingi czy Lewisa)³. Nb. Pavel, który posługuje się koncepcją „możliwych światów” pierwszego z tych badaczy, nie ustosunkowuje się do jego sposobu myślenia o fikcji. Rozważając zarzuty przeciw wykorzystywaniu pojęcia możliwych światów do badania literatury, przytacza ostrzeżenie Howella⁴, nie w pełni się z nimi zgadzając. Istotna w tym sporze wydaje się kwestia niemożliwych światów: dla Howella istnienie sprzeczności w literaturze wyklucza traktowanie jej rzeczywistości jako możliwego świata. Zgodnie z odpowiedzią Pavela nie tylko w fikcji — zwłaszcza współczesnej — roi się od sprzeczności, przepełniona jest nimi także nasza absurdałna rzeczywistość. Niestety ani argumentacja Howella, ani replika autora *Fictional Worlds* nie może zadowolić. Obydwaj badacze rozumieją niemożliwość w sensie potocznym, zdają się nie zauważać faktu, że nawet taki świat, w którym Sherlock Holmes dokonuje kwadratury koła, nie będzie jeszcze niemożliwy w logicznym sensie tego słowa⁵. Sposób, w jaki Pavel używa pojęcia „niemożliwość”, nie jest do końca konsekwentny: zgodnie z zasadami logiki modalnej uznaje on za niemożliwe jedynie światy oparte na logicznej sprzeczności, jednak posługuje się tym określeniem także i w jego potocznym znaczeniu, zacierając jednoznaczność używanego przez siebie pojęcia.

Polemika z Howellem dobitnie świadczy o fakcie, że pojęcie możliwych światów jest dla autora prezentowanej tu książki zbyt atrakcyjne, by mógł z niego zrezygnować, nie chce jednak traktować go ani całkowicie dosłownie, ani upraszczająco, będzie je zatem ujmował w sposób bardziej elastyczny. Aby podbudować teoretycznie swoją koncepcję, przechodzi od semantyki możliwych światów Saula Kripkego do bardziej tolerancyjnej propozycji Alvina Plantingi, którą także dosyć swobodnie rozszerza.

Zabieg ten jest niezbędny, gdyż Pavel usiłuje znaleźć taki model, w którym zmieściłyby się światy odmienne od aktualnego. Jednak tylko można określić specyfikę fikcji, jeśli pojemność tego modelu będzie ograniczona. Rzecz bowiem w tym, by uniknąć podstawowej trudności cechującej zarówno segregacyjne, jak i integrujące stanowisko. Obu tym poglądom umyka różnica między zdaniami fikcji literackiej a zdaniami orzekającymi o nie zrealizowanej możliwości w realnym świecie. Zacytujmy fragment książki Pavela: „Stwierdzenie, że Pickwick jest mądry, będzie rzeczą całkowicie odmienną od utrzymywania, że gdyby Jerzy VI miał pierwotnego syna, ustanowiłby mądrego króla. Jeżeli uznamy, że obszar prawdziwej wypowiedzi zbiega się z tym, co aktualne, obydwa zdania będą odrzucone jako fałszywe lub rzekome, przeciwnie teoria, która z dużą tolerancyjnością akceptuje wszystkie nie istniejące byty, będzie również gubić różnicę między

³ A. Plantinga, *The Nature of Necessity*. Oxford 1974 (zwłaszcza rozdz. *Creatures of Fiction* oraz *Names: Their Function in Fiction*). — D. Lewis, *Truth in Fiction*. „American Philosophical Quarterly” t. 15, nr 1 (1987).

⁴ R. Howell, *Fictional Objects: How They Are and How They Aren't*. „Poetics” 1979, nr 8.

⁵ Bardzo interesująco ujmuje problem niemożliwości Eco (*op. cit.*), a także — z punktu widzenia logiki epistemicznej — J. Hintikka (*Impossible Possible World Vindicated*. W: J. Hintikka, L. Carlson, Ch. Peacocke, V. Rantala and E. Saarinen, *Game Theoretical Semantics. Essays on Semantics*. Dordrecht—Boston—London 1979).

fikcją a nie zrealizowaną możliwością" (s. 43). Dotychczasowy sposób wyjaśniania fikcji za pomocą możliwych światów także — co już oczywiste — nie przynosi dogodnego rozwiązania.

Aby można było ująć specyfikę fikcji, punktem wyjścia musi być według Pavela założenie, że istnieje wiele aktualnych światów. Światy te zależą przede wszystkim od konwencji, wierzeń, światopoglądu wynikającego z danej ideologii, systemu kulturowego danej epoki itd. Owa mnogość prowadzi do dalszych konsekwencji: każdy aktualny świat otoczony jest uniwersum światów możliwych i — co za tym idzie — każde uniwersum posiada swój aktualny świat; z kolei aktualny świat (zwany też bazą) może być otoczony różnymi uniwersami. Sama relacja alternatywności, uzależniona od tego, na jakiej zasadzie możliwości została oparta (fizycznej, psychologicznej, metafizycznej), gwarantuje mnogość uniwersów.

Drugi wyznacznik pozwalający sprecyzować pojęcie możliwych światów to według Pavela — podporządkowującego się w dalszym ciągu koncepcji Plantinga — kompletność rozumiana, najogólniej rzecz biorąc, jako konsekwencja danego świata. Wiąże się ona bezpośrednio z faktem, że każdy z możliwych światów spełniony jest w zbiorze zdań. Chodzi tu oczywiście o zbiór sądów logicznych („*propositions*”), które mogą — lecz nie muszą — przybierać kształt oznajmień językowych. Zdania te tworzą księgę danego świata. Księga byłaby zatem, w myśl zasady kompletności, listą zdań prawdziwych w tym świecie. Będzie ona wtedy kompletna, gdy dla każdego zdania *p* będzie zawierać albo *p*, albo jego negację.

Z kolei zbiór wszystkich zdań o całym uniwersum proponuje Pavel nazwać jego *Opus Magnum* określając mianem Pierwszej Księgi zdania o aktualnym świecie, natomiast Księgą Zasad nazywając zbiór reguł rządzących uniwersum: zarówno jego światami, jak i zdaniami, które je opisują. Dotychczasową typologię komplikuje istotny fakt: taki mianowicie, że jedno uniwersum może być opisane przez różne *Opera Magna*, z kolei to samo *Opus Magnum* może służyć jako opis więcej niż jednego uniwersum. Wynikają stąd istotne zbieżności między zbiorem zdań opisujących aktualne uniwersum a zbiorem zdań opisujących świat fikcji. I w jednym, i w drugim pojawić się może mnogość baz czy inaczej: światów aktualnych. Jednak gdy w przypadku świata realnego — jeśli wolno użyć tu takiego terminu — mnogość ta uzależniona jest od odmiennych teorii, koncepcji i sformułowanych przez nie języków, które służą opisowi świata, to w przypadku fikcji rzecz przedstawia się w sposób bardziej skomplikowany. Pozornie bowiem każdemu uniwersum danej fikcji przysługuje jedno *Opus Magnum*, ale jednak według Pavela także i tu nie jest rzeczą niemożliwą przypisanie różnych ksiąg temu samemu światu fikcji. Przypomnijmy: zgodnie z rekonstruowaną koncepcją każdy operujący fikcją utwór konstituuje swój własny, aktualny — otoczony zbiorem możliwych — świat.

Założenie, że uniwersum fikcji mogą opisać rozmaite *Opera Magna*, tylko pozornie wydaje się pozbawione uzasadnienia. Wystarczy sięgnąć do stałych w literaturze wątków: Pavel wskazuje tu na różniące się od siebie księgi, które dla opisu świata antycznych herosów stworzyli chociażby Ajschylos, Sofokles czy Eurypides, innym przykładem będzie świat *Don Kichota* jako obiekt plagiatu Avelanedy. Na marginesie można by w tym miejscu dodać, że tak jak — niezgodne z faktycznymi — losy Sokratesa są niezmiennie przez badaczy wykorzystywane do analizy możliwości, Sherlock Holmes z reguły pojawia się przy określaniu bytów fikcyjnych, tak powieść Cervantesa bywa najczęściej przywoływana jako egemplifikacja możliwych lub — zależnie od koncepcji — aktualnych światów literatury.

Wydaje się jednak, że dotychczasowe ujęcie fikcji nie może zadowolić. Przejście od aktualnych baz świata realnego do analogicznego poziomu po stronie fikcji ciągle jeszcze sprawia wrażenie konstrukcji nader wątpliwej. Pavel, jakby świadomy luki w swoim rozumowaniu, przystępuje do jej zapełnienia: buduje w tym celu

modele realacji między odmiennymi uniwersami. Zaczyna od struktury najprostszej, którą określa mianem płaskiej, poziomej („*flat structure*”). Składa się ona z jednego uniwersum, w którego obręb wchodzi baza (świat aktualny) i jej możliwe odmiany. Uniwersum takie może być opisane przez jedno tylko *Opus Magnum*.

Płaska struktura zakłada zatem jeden rodzaj rzeczywistości i jej alternatywnych światów, tym samym uniemożliwia nałożenie na siebie innego uniwersum, co równałoby się utworzeniu innego aktualnego świata. Przykładem płaskiej struktury byłby według Pavela świat zamieszkały przez społeczność całkowicie pozbawioną wyobraźni.

Struktura ta stanowi jedynie poziom zerowy, swoisty punkt wyjścia pozwalający dostrzec opozycyjne względem niej struktury kompleksowe, łączące kilka różnych uniwersów. Wśród nich szczególnie ważna będzie struktura dwudzielna („*dual structure*”), która składa się z dwóch uniwersów: każde z nich posiada swoje *Opus Magnum*, co więcej: znaczenia ich mogą być nakładane na siebie, łączy je bowiem relacja odpowiedniości. Najprostszym przykładem będzie tu gra lub chociażby zabawa dziecięca, gdzie kamyki traktowane są jak zwierzęta, a odwrócone krzesło przekształca się w samochód. Każdy z elementów sekundarnego uniwersum ma swój odpowiednik w prymarnym, można więc określić relację je łączącą jako izomorficzną.

Rzecz bardziej się komplikuje, gdy sekundarny świat włącza w swój obręb stany i istoty, których brakuje w prymarnym. Rodzaj ten, nazwany przez Pavela strukturą wysuniętą, wykraczającą („*salient structure*”), okazuje się typowy nie tylko dla pewnej odmiany gier, ale także dla uniwersów mitów oraz fikcji. Trzeba tu jednak zaznaczyć, że paralela między mitem a fikcją nie prowadzi do ich identyfikacji. Światy fikcyjne tworzą bowiem w porównaniu z uniwersum mitów słabszą odmianę dwudzielnych struktur wysuniętych („*dual salient structures*”), co widoczne jest m.in. w tym, że mit — z zasady niezmienny — opiera się na wzorze, a wiara ma tu charakter przymusu, czego nie można powiedzieć o fikcji. Co więcej, oddziaływanie na zewnętrzną aktualność w religii odbywa się poprzez łaskę, ekstazę czy rewelację, w fikcji jedynie poprzez *katharsis*, interpretację czy zabawę. Przede wszystkim jednak świat *sacrum* ma charakter prymarny względem *profanum*, fikcja natomiast zawsze będzie jedynie sekundarna względem świata realnego.

Dla Pavela, świadomego — jak widać — różnicy, istotne będą przede wszystkim cechy wspólne obu tym struktorom. Religijna świadomość reprezentuje bowiem „ontologiczny model zawierający dwie ramy odniesienia [rzecz jasna, chodzi o światy *sacrum* i *profanum* — A.L.] tak odmienne, jak tylko to możliwe, i zarazem bardzo blisko ze sobą związane” (s. 58). Fikcja z kolei dowolnie przekształca stany rzeczy czy istoty dane w realnym, aktualnym świecie pełniąc dla niej funkcję prymarną. W sekundarnej ontologii fikcji można np. spotkać bohatera przypominającego XIX-wiecznego, przeciętnego Anglika, można też natknąć się na taką rzeczywistość, w której nazwy kolorów typowe dla prymarnego uniwersum będą oznaczały inne barwy, można wreszcie natrafić na postacie, które w świecie realnym funkcjonują wyłącznie jako pojęcia abstrakcyjne.

Wyznacznikiem fikcji będzie zatem nie tylko wielość wewnętrznych światów, ale też ustawiczne ich odnoszenie do zewnętrznego uniwersum. Pavel nie uważa bowiem, że fikcyjne pojęcia nie mają swoich denotatów w realnym świecie. Dla przykładu: określenie „czerwony” w sekundarnej, fikcyjnej ontologii jest powiązane z denotatem w prymarnej ontologii na zasadzie odpowiedniości. Oczywiście, nie oznacza to zakazu wykreowania takiego świata, w którym barwa czerwona będzie oznaczała kolor zielony... Ujęcie fikcyjnych światów proponowane przez Pavela pozwala mu dojść do znanych w nauce o literaturze wniosków; w każdej sytuacji zasadą łączącą dwa uniwersa jest alegoria. Alegoria byłaby — podobnie jak dla Paula de Mana, który kształtuje swoją koncepcję wychodząc od innych

podstaw metodologicznych — „najbardziej ogólnym wzorcem dekodowania relacji lub połączeń wewnątrz fikcyjnych struktur” (s. 60).

Pojęcie struktur wysuniętych przydaje się także autorowi prezentowanej tu książki do analizy wewnętrznego uporządkowania literackich uniwersów, zwłaszcza tych, dla których wielość aktualnych światów jest ewidentna. Zgodnie z oczekiwaniami znów pojawia się tu powieść Cervantesa ze swoistą superpozycją i zarazem nieprzystawalnością świata Qijana i rycerskich przygód Kichota: każde z wydarzeń może być odczytywane w różnych światach. Drugi z przytaczanych przez Pavela przykładowych tekstów to powieść T. H. White'a *The Once and Future King*, która jednocześnie ukazuje średniowieczne czasy króla Artura i Anglię przełomu XIX i XX wieku. Ciągłe oscylowanie między kilkoma uniwersami może się jeszcze bardziej komplikować: ponownie za Pavelem wypadnie sięgnąć do *Don Kichota*, konkretnie — do jednego z ostatnich rozdziałów powieści. Główny bohater spotyka się z jedną z postaci Avellanediańskiego plagiatu. Konfrontuje zatem nie tylko swój świat ze światem innej postaci, ale i świat właściwej powieści ze światem plagiatu. Może się też zdarzyć i tak — ze zjawiskiem tym często mamy do czynienia w prozie współczesnej — że chaotyczna wielość uniwersów zewnętrznych względem literatury sprzyja niekoherentnemu, fragmentarycznemu kształtowi światów fikcyjnych.

Nie sposób w tym momencie nie zauważyć, że tak jak struktura dwudzielna przypomina Lotmanowskie⁶ pojęcie modelu, tak podobnie rozumiana wielość światów kojarzy się ze znanymi na gruncie polskim konstatacjami Katarzyny Rosner⁷ i przede wszystkim z wykorzystywaną przez nią Chwistkowską koncepcją wielości rzeczywistości.

W dalszej części swego wywodu Pavel, urzeczony konstelacjami uniwersów, rozmnąza je, jak się zdaje, nieco ponad potrzebę. Twierdzi bowiem, że skoro każdy świat danego uniwersum może mieć nie jedną — jakby się zdawało — lecz wiele lub nawet nieskończoną ilość ksiąg, zatem *Magna Opera* określające uniwersa mogą być coraz liczniejsze — ich ilość może rosnąć w nieskończoność. Zbiór, który tworzą wszystkie *Opera Magna*, proponuje autor *Fictional Worlds* nazwać „Totalnym Obrazem [*Total Image*]”. Ów Totalny Obraz nieodparcie kojarzący się — także i Pavelowi — z Borgesowską Biblioteką Babel, w całości poznawalny jest najwyżej z Boskiej perspektywy. Ułamki jego funkcjonują jednak w tekstach, lecz w sposób selektywny, fragmentaryczny, rozbity. W skład tekstów wchodziłyby zatem także fragmenty istniejących już opisów światów. (Można by tu dodać, że częścią Totalnego Obrazu będzie Barthes'owska przestrzeń intertekstualna.) Ów wielowarstwowy i zarazem heterogeniczny charakter tekstów literackich nie neguje dwudzielnej struktury fikcji, służy raczej jej uwydatnieniu. Im więcej bowiem fragmentów różnych światów — czasem spójnych, czasem niekoherentnych — tym większy efekt fikcyjności tekstu. Upraszczając nieco, należałoby stwierdzić, że Totalny Obraz, dany jedynie w postaci nieskończonej ilości ułamków opisujących przy pomocy odmiennych ksiąg odmienne uniwersa, tworzy poziom prymarny, na który nałożony zostaje sekundarny poziom fikcji.

Kwestią ciągle otwartą pozostają granice fikcji, które Pavel usiłuje określić poprzez wydzielenie trzech niekoniecznie rozłącznych obszarów: mitu, uniwersum aktualnego i reprezentacji względem odbiorcy. Żadne z tych relatywnych i ruchomych rozróżnień nie jest łatwe do sprecyzowania. Czasem fikcyjne obszary poja-

⁶ Zob. m.in. J. Lotman, *Wykłady z poetyki strukturalnej*. Przełożył i opracował S. Balbus. W antologii: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Opracował H. Markiewicz. T. 2. Kraków 1972.

⁷ K. Rosner, *Świat przedstawiony a wartość poznawcza dzieła literackiego*. W zbiorze: *Problemy teorii literatury*. T. 2. Wrocław 1976.

wiają się na zasadzie skostnienia, zużycia mitów, w innych przypadkach fikcjonalizacja wynika z utraty referencyjnych powiązań, np. między postacią literacką a jej realnym odpowiednikiem (*Pieśń o Rolandzie*). Problem przejścia mitu w fikcję i *vice versa* wydaje się dla omawianej książki niezwykle ważny, przewija się bowiem we wszystkich jej rozdziałach. Okazuje się, że nie jest też łatwa do określenia granica między obszarem fikcji a tekstami o bezpośrednich odniesieniach referencyjnych: analogiczny rodzaj odbioru będzie miał miejsce w trakcie lektury dotyczących odległych czasów tekstów historycznych, jak i tekstów fikcyjnych. Pavel próbuje wyznaczyć linię demarkacyjną za pomocą kryteriów pragmatycznych, które w jego koncepcji zaczynają odgrywać rolę pierwszoplanową.

Mechanizm odbioru sprowadzony tu zostaje do następującej reguły: odmienny status fikcyjnych światów wymaga odmiennego z nimi obcowania. Ową bądź co bądź znaną już w nauce o literaturze zasadę precyzuje Pavel dodając — na podstawie rozpraw Kendalla Waltona i Marie-Laure Ryan⁸ — że sama procedura odbioru polega na dystansie, który zachodzi między obserwatorem zewnętrznym a wewnętrznym uczestnikiem fikcji. Analogiczne zjawisko — jak należało się spodziewać, zachodzi po stronie nadawcy: konstrukt wewnętrznym będzie tu narrator.

Dla bliższego wyjaśnienia, jak funkcjonuje fikcyjne „ego” odbiorcy, odwołuje się Pavel do artykułu Marie-Laure Ryan, który z kolei opiera się na koncepcji Dawida Lewisa⁹. Lewis — autor wielu książek, m.in. *Counterfactuals, On the Plurakty of Worlds*, opowiada się za skrajnie realistycznym pojmowaniem możliwych światów. Przytoczenie jego teorii zatem nieco dziwi, zwłaszcza że Pavel sam w początkowej części książki podważał teoretyczne podstawy jego realizmu, co więcej: Lewisowski sposób myślenia o fikcji jako takiej jest z gruntu odmienny od rekonstruowanych tu poglądów. Gwoli sprawiedliwości trzeba jednak powiedzieć, że przytaczana przez Pavela teoria kontrfaktualności służyć mu będzie nie tyle do analizy mechanizmów referencyjnych, ile do pokazania operacji dokonywanych przez nadawcę i odbiorcę. Oto zasada kontrfaktualności — bardzo skrótkowo przedstawiona w ujęciu Pawła:

„W celu określenia prawdziwej wartości kontrfaktualnych zdań, takich jak [...]:

- I. Gdyby Napoleon nie zaatakował Anglii,
 - a) cieszyłby się długim i spokojnym panowaniem,
 - b) zostałby obalony przez rojalistów,
 - c) zamordowałiby go republikanie.

Lewis wprowadza pojęcie relatywnego podobieństwa między światami. Strategia jego polega na założeniu, że dla każdego z tych zdań między wszystkimi możliwymi światami dostępnymi ze świata realnego są takie światy, w których zarówno poprzednik jak i jego następnik są spełnione, i takie światy, w których jedynie poprzednik jest spełniony [...]. By stwierdzić prawdę lub fałsz zdania np. Ia, trzeba oszacować relatywne podobieństwo tych światów do aktualnego. Jeśli historyczne badania wskazują na to, że są powody, by wierzyć, że co najmniej jeden ze światów, w którym [...] Napoleon utrzymuje dobre stosunki z Anglią i długo panuje, różni się mniej od aktualnego świata niż pozostałe, w których mimo pokoju z Anglią został obalony przez rojalistów, wówczas zdanie Ia będzie prawdziwe, co więcej, zdanie Ib może być założone jako fałszywe” (s. 86).

⁸ K. Walton, *Appreciating Fiction: Suspending Disbelief or Pretending Belief?* „Dispositio” 1980, nr 5. — M.-L. Ryan, *Fiction, Non-Factuals and the Principle of Minimal Departure*. „Poetics” 1980, nr 8.

⁹ Lewis, *op. cit.*

Analogicznie według Lewisa i Marie-Laure Ryan rzecz wygląda w obrębie fikcji. W streszczeniu Pavela brzmi to następująco:

„By oszacować prawdę [...] zdań takich, jak:

1) Sherlock Holmes był wielbicielem płci pięknej,

2) Sherlock Holmes nie interesował się kobietami,

trzeba przyjąć egzystencję dwóch fikcyjnych światów; świata *a*, w którym wszystkie zdania utworzone w opowiadaniu Conan Doyle'a o Holmesie są prawdziwe, pierwsze jest prawdziwe, a drugie fałszywe, i świata *b* [...], w którym pierwsze zdanie jest fałszywe, a drugie prawdziwe” (s. 87). Jeśli założymy, że świat *a* jest bardziej podobny do świata realnego, wówczas pierwsze zdanie będzie prawdziwe. Rozstrzyga o tym „zasada minimalnego odchylenia”, zgodnie z którą wybieramy wersję najbliższą naszemu światu. Wybieramy zatem świat *b*, ponieważ w aktualnym, realnym świecie ktoś, kto jest zdeklarowanym kawalerem, jak Holmes, raczej nie zwraca uwagi na kobiety.

Tak w olbrzymim skrócie przedstawia się „reguła minimalnego odejścia”. Przytoczenie jej przez Pavela niepokoi z dwóch względów: po pierwsze, przypomina dobrze znaną w teorii literatury zasadę prawdopodobieństwa, po drugie, zdaje się przywracać problem Pickwicka i Jerzego VI rozstrzygnięty już przecież w poprzedniej części recenzowanej tu książki. Drugi zarzut odparty jednak zostaje jeszcze w obrębie artykułu Marie-Laure Ryan. Podziałowi na zdania dotyczące fikcji i zdania o świecie realnym służyć ma rozróżnienie autora i jego substytutu w obrębie świata fikcji. Pozwala ono uniknąć znaku równości między zdaniami kontrfaktualnymi a fikcyjnymi. Pavela w tej chwili interesuje co innego, usiłuje bowiem przy pomocy analizy mechanizmów odbioru pokazać wielowymiarowy charakter i zmienność granic w fikcji. Rzecz jasna — realistycznie traktująca fikcję zasada minimalnego odejścia nie jest w stanie go zadowolić. Problem pojawia się już w przypadku światów fikcyjnych historycznie odległych. Odsyłają one bowiem do zewnętrznego względem fikcji aktualnego uniwersum, lecz innego niż w przypadku fikcji odwołującej się do światów współczesnych odbiorcy. W dalszej kolejności sięga Pavel do takich światów, które skonstruowane są, by tak rzec, odwrotnie, zgodnie z zasadą maksymalnego odchylenia (przykładowy Sherlock Holmes będzie tu i mizoginem, i bawidamkiem). Światy te albo podpowiadają odbiorcy optymalne reguły porównywania ich z uniwersum aktualnym, albo celowo je przed nim ukrywają.

Trudno jednak oprzeć się uczuciu rozczarowania, które zaczyna towarzyszyć lekturze prezentowanej tu książki. Jak w początkowej części konstatacje logików wykorzystywane przez Pavela wydawały się rzeczywiście niezbędne i operatywne, tak teraz nie sprawiają wrażenia koniecznych. Co więcej, spostrzeżenia związane z zasadą minimalnego i maksymalnego odchylenia właściwie nie zaskakują niczym nowym. Problem — jak się zdaje — tkwi w tym, że choć Pavel unika — i chwala mu za to — upraszczającego sprowadzenia fikcji do jednej nadrzędnej zasady, grozi mu jednak inna pułapka: wykorzystane przez niego pojęcia tracą swój pierwotny, precyzyjny charakter. Zarzut ten dotyczy m.in. sposobu użycia pojęcia kompletności. To ścisłe pojęcie logiczne pojawiło się, gdy Pavel określał fikcyjne światy, nie dziwi zatem fakt, że powraca ono w czasie próby uściślenia granic i rozmiarów fikcji. Gwoli sprawiedliwości trzeba tu dodać, że badacze literatury, którzy postępują się semantyką możliwych światów, operują tym terminem w różny, czasem bardzo dowolny sposób. Dla tych spośród nich, którzy kładą nacisk na niereferencyjny charakter fikcji, kompletność będzie cechą, by tak rzec, oczywistą. Zgodnie z ich koncepcją świat fikcji wyczerpuje się całkowicie w zdaniach ją opisujących, nie ma zatem właściwie potrzeby mówić o konsekwencji czy nawet o kryterium prawdy i fałszu. Taki sposób myślenia o fikcji nie odpowiada Pavelowi, nie zadowala go także kombinacyjna koncepcja (od której od-

ciał się już w początkowych rozdziałach swej książki) polegająca na ujmowaniu możliwego świata fikcji na zasadzie dodawania do aktualnego świata fikcyjnych bytów.

Niekompletność, którą Pavel przypisuje fikcyjnym światom, wynika według niego przede wszystkim z ich wewnętrznych praw. Składają się na nie: ograniczone rozmiary (nie kończąca się księga z opowiadania Borgesa nie może być nigdy zrealizowana...), wyznaczniki historyczne, zasady gatunku czy typ narracji. Rodzaj niekompletności: maksymalizowanej, minimalizowanej czy wreszcie celowo manifestowanej, jak np. ma to miejsce w prozie modernistycznej lub postmodernistycznej, zależy także od spójności zewnętrznego, aktualnego świata. Uzależnienie to nie dziwi, jeśli pamiętać o zasadzie alegorii, która według Paveła rządzi dwudzielną strukturą fikcji.

W dalszych partiach książki coraz wyraźniej zaczyna dominować perspektywa pragmatyczna. Dawała się już ona zauważyć w rozważaniach nad granicami fikcji, ale zdecydowanie uwidacznia się w rozdziale poświęconym konwencji. Sposób, w jaki Pavel traktuje referencyjne odniesienia fikcyjnych światów, każe mu przeciwstawić konwencję w rozumieniu de Saussure'a rozwiązaniu proponowanemu przez Dawida Lewisa¹⁰. Zgodnie z jego poglądami należy konwencję rozpatrywać w ramach pojęcia gry i świadomej koordynacji, a więc włączyć ją w obręb wszelkich szeroko rozumianych działań zwyczajowych. W jej zakresie znajdują się zatem także i te reguły gry między nadawcą a odbiorcą, które motywowane są przez zewnętrzne, społeczne wzory zachowań, jej arbitralny i obligatoryjny charakter zostaje tym samym podważony. Tak potraktowana konwencja pozwala zbliżyć rzeczywistość fikcyjną do zewnętrznego, aktualnego świata.

Zgodnie z oczekiwaniem — etapem następnym Pavełowskich rozważań nad fikcją będzie próba określenia jej miejsca i funkcji w ontologicznej przestrzeni danej kultury. Punkt wyjścia stanowi tu ponownie analiza powiązań między dwoma poziomami w obrębie struktur wysuniętych. W przypadku mitu mogą te powiązania mieć charakter albo kompletny, albo ograniczony. W drugiej z wymienionych tu sytuacji świat *sacrum*, wyznaczony przez niektóre tylko elementy kulturowej czasoprzestrzeni, współistnieje z innymi — posłużmy się sformulowaniem Paveła — ontologicznymi krajobrazami. Krajobrazy te, z reguły uporządkowane, są zgodne z obowiązującą w danej epoce hierarchią, bywa jednak i tak, że przeczą sobie nawzajem, a uporządkowanie ich staje się niemożliwe. Coraz trudniejsze do przyswojenia, wywoływać mogą dwie skrajne reakcje: pierwsza z nich prowadzi do nostalgii, druga do nihilizmu. Pierwsza polega na szukaniu schronienia, tęsknocie do nieistniejącego, uporządkowanego systemu, druga na manifestowaniu braku hierarchii, niemożności utożsamienia się z którymkolwiek z tych systemów. Usunięte przez społeczeństwo modele zazwyczaj trafiają w obręb fikcji. Jej usytuowanie — niezależnie od epoki — jest bowiem szczególne: umieszczona z reguły na marginesie przestrzeni kulturowej, często posługuje się tymi modelami świata, które tracą swój mityczny wymiar, jej peryferyjny charakter idzie w parze ze zdolnością do przyswajania lub tworzenia ontologicznych konstrukcji.

Aby uchwycić specyfikę fikcji mimo jej zmiennego charakteru i płynnych granic, przyjmuje Pavel — powtórzmy — semantyczną i pragmatyczną perspektywę. Ujęcie pragmatyczne pozwala mu dostrzec podkreślone już uprzednio cechy: swoistą autonomiczność i zarazem referencyjność. Cechy te wydobywa dzięki dwóm zasadom: pierwsza z nich, określona jako dystans, pozwala na uniezależnienie fikcji od rzeczywistości zewnętrznej, druga, istotność („*relevance*”), będzie związek ów wtórnie niejako przywracała. Zasady te są analogiczne względem wyznaczniki-

¹⁰ D. Lewis, *Convention*, Cambridge 1969.

ków semantycznych: odrębnego aktualnego uniwersum usytuowanego wewnątrz fikcyjnych światów i dwudzielnej struktury wysuniętej, która nakłada sekundarną ontologię fikcji na jej prymarny odpowiednik — zewnętrzne aktualne uniwersum. Zyskująca sobie coraz większy rozgłos książka Paveła, która najszerzej chyba wykorzystuje nęcącą teoretyków literatury siatkę pojęć, wymaga od czytelnika pewnych zabiegów porządkujących. Można by rzec, że „możliwy świat” jego oczekiwaniom ulega tu dwukrotnie niespodziewanym przekształceniom. Tytułowe światy początkowo sugerują swoje przenośne znaczenie, w miarę lektury okazuje się jednak, że w grę tu wchodzi precyzyjna, logiczna terminologia sformułowana na gruncie logiki modalnej. Dalsze części książki poświęcone rozmiarom, granicy, kwestii kompletności, każą z kolei ponownie powrócić odbiorcy do punktu wyjścia — na takie posunięcie otrzymuje *placet* autora w momencie, gdy ten stwierdza, że nie będzie się uchylał od metaforycznego traktowania możliwych światów (s. 50). Z udzielonego sobie zezwolenia korzysta w sposób coraz bardziej nieograniczony. Owo nieco zbyt swobodne poruszanie się w obrębie pojęć logicznych nie narusza spójnego — mimo wszystko — charakteru proponowanej przez Paveła koncepcji.

Anna Łebkowska

THE POETICS OF GENDER. Editor Nancy K. Miller. New York 1986. Columbia University Press, ss. 16, 304.

Praca zredagowana przez Nancy K. Miller powstała w kręgu krytyki feministycznej. Czym jest ten kierunek badań? Co nowego wnosi do współczesnego literaturoznawstwa? Jak sytuje się wobec tradycji? Czy krytykę feministyczną należy umieścić obok dekonstrukcjonizmu jako ciekawą propozycję teoretyczną ostatnich lat, czy wewnątrz z praktyki zapoczątkowanej pracami Derridy jako jedną z jej skrajnych realizacji?

Feministki nie udzielają jasnych odpowiedzi. Przeciwnie, zdają sobie sprawę z płynności samego przedmiotu badań i z wymienności używanych narzędzi. Unikają definicji lub formułują je w sposób bardzo ogólny, bez dbałości o precyzję i dokładność. To, co można wyinterpretować z ich prac, układa się w hipotezę bardzo ambitną: feministki dążą do stworzenia nowej historii kultury, napisanej z perspektywy kobiecej, tzn. uwzględniającej rolę kobiet we wszystkich formach społecznej aktywności. Zdaniem feministek, na obiektywną relację czeka rola kobiety-pisarki i kobiety-czytelniczki; także samo dzieło literackie domaga się identyfikacji z tworzącym je ciałem, płciowością, seksualnym doświadczeniem, które — w omawianej tutaj perspektywie — jest również, a może przede wszystkim, istotnym, podstawowym doświadczeniem społecznym, oddziałującym na materię i warsztat pisarski.

Czy taka identyfikacja jest w ogóle możliwa? A jeśli tak — to jak ją rozumieć? W pracach feministek zbliżenie dzieła i jego twórcy (a także współdziałającego z nim odbiorcy) przebiega na kilku poziomach. Po pierwsze — oznacza ono niezwykle silną subiektywizację procesu pisania. Nie pisze się w zgodzie z jakąś teorią, koncepcją, ale w zgodzie z sobą samym, z własną naturą (kobietą), zainteresowaniami, które dyktowane są przez pleć, warunki życia, zdobyte doświadczenia. Zatem sam wybór tematu jest mocno subiektywny. Pociąga to za sobą emocjonalne zaangażowanie w przedmiot badań. Wywód literaturoznawczy staje się nie tylko środkiem poznania, jest on przede wszystkim grą, w której uczestniczą autor, bohaterowie i czytelnicy. Owa gra — co potwierdza w pełni teoria Lacana — ma charakter *quasi-erotyczny*. Wywołuje ją zauroczenie cudzym teks-