

# Maciej Michalski

---

## Parabola filozoficzna w prozie polskiej XX wieku

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce  
literatury polskiej 93/2, 103-124

---

2002

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.

MACIEJ MICHALSKI

## PARABOLA FILOZOFICZNA W PROZIE POLSKIEJ XX WIEKU

### Wstępne ustalenia

Parabola w tradycyjnych ujęciach jest jedną z podstawowych form literatury filozofującej. Różnego rodzaju formy paraboliczne – przypowieści, alegorie, bajki, *exempla* – od początków istnienia literatury służyły do wyrażania treści filozoficznych, a najczęściej nauk moralnych. Popularność tych gatunków – w nowoczesnej odmianie – widoczna jest także w XX wieku. Mianem przypowieści, czyli podstawowego gatunku parabolicznego<sup>1</sup>, określane bywają utwory tak rozmaite, jak opowiadanie Karola Ludwika Konińskiego *Straszny czwartek w domu pastora*<sup>2</sup>, opowiadania i dramaty Sławomira Mrożka<sup>3</sup>, bajki Leszka Kołakowskiego czy powieści Stanisława Lema, np. *Solaris* i *Głos Pana*<sup>4</sup>, bądź *Wykład profesora Mmaa* Stefana Themersona.

Mówiąc o paraboliczności – wielokrotnie już opisywanej, także ostatnio<sup>5</sup> – szczególnie istotne, jak sądzę, jest odróżnienie paraboli współczesnej, nowoczesnej, od dawnej<sup>6</sup>. Tę starszą, tradycyjną odmianę cechowałyby przede wszystkim dydaktyczne ukierunkowanie oraz bardziej „zamknięty” charakter. Ze względu na

---

Autor jest stypendystą Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej (za r. 2001 i 2002).

<sup>1</sup> Terminy „przypowieść” i „parabola” w literaturze przedmiotu używane są zwykle zamiennie (zob. A. M art u s z e w s k a, *Pozytywistyczne parabole*. Gdańsk 1997, s. 116), choć czasem „parabola” ma szerszy zakres znaczeniowy.

<sup>2</sup> Zob. I. S ł a w i ń s k a, *Przypowieść o Wielkim Złodzieju*. W zb.: *Nowela, opowiadanie, gawęda. Interpretacje małych form narracyjnych*. Red. K. Bartoszyński, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki. Warszawa 1974.

<sup>3</sup> Zob. W. L i g ę z a, *Parabole Mrożka*. W zb.: *W kręgu przemian polskiej prozy XX wieku*. Red. T. Bujnicki. Wrocław 1978. – A. N a s i ł o w s k a, *Parabola, paraboliczność*. Hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Red. A. Brodzka [i in.]. Wrocław 1992, s. 767.

<sup>4</sup> Zob. A. S t o f f, *Powieści fantastyczno-naukowe Stanisława Lema*. Poznań 1983, s. 171.

<sup>5</sup> Zob. M a r t u s z e w s k a, *op. cit.*, zwłaszcza rozdz. *Parabola czy paraboliczność?* – N a s i ł o w s k a, *op. cit.* – E. O w c z a r z, *Parabola i parabolizacja wobec mimesis*. W zb.: *Mimesis w dyskursie literackim. Materiały z V Konferencji Teoretycznoliterackiej [...]*. Red. Cz. Niedzielski, J. Speina. Toruń 1996.

<sup>6</sup> Zob. L i g ę z a, *op. cit.*, s. 95. – M a r t u s z e w s k a, *op. cit.*, s. 118. Zarazem „fikcja paraboliczna” (zob. M. G ł o w i ń s k i, *Cztery typy fikcji narracyjnej*. W: *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*. Kraków 1998, s. 212–214) w szerokim rozumieniu ma modelowy charakter, w pewnej mierze niezależny od historycznoliterackich uwarunkowań.

swą moralizatorską specyfikę miejsca możliwego „otwarcia” tekstu są redukowane przez zwiększanie redundancji<sup>7</sup>. Podobnie cechą tradycyjnej paraboli jest schematyzm – redukcja fabuły i charakterystyki bohaterów do niezbędnego minimum, aby podkreślić pretekstowość świata przedstawionego i skłonić odbiorcę do zaangażowania się w konkretyzację, a zarazem aktualizację implikowanego przesłania. Parabola XX-wieczna to rodzaj „paraboliki, do której skradziono klucz”<sup>8</sup>, która rezygnuje z dydaktyzmu na rzecz metaforycznej wymowy<sup>9</sup>. Zwykle powstanie nowoczesnej paraboli bywa wiązane z twórczością Franza Kafki i Bertolta Brechta<sup>10</sup>. Stąd też ustalenia dotyczące współczesnej paraboli jako strategii filozofowania różnią się częściowo od ujęć dotyczących jej klasycznej, już historycznej odmiany.

Należy dodać, że ustalenia te dotyczą przede wszystkim beletrystyki. Zarówno bowiem paraboliczność niektórych tekstów religijnych, jak i poezji, np. Mickiewicza albo Norwida, nie ma schematycznego czy jednoznacznego charakteru. Podobnie w XX stuleciu znaleźć można, chociażby w obrębie prozy socrealistycznej czy literatury dydaktycznej, liczne przykłady utworów parabolicznych cechujących się wyraźnym „zamknięciem”.

Mimo że XX-wieczna parabola szczególnie skłania się ku filozoficzności, jednak nie każdy współczesny tekst określany jej mianem ma charakter filozofujący. Dość spora grupa utworów zaliczana do tego kręgu ma charakter polityczny czy polityczno-społeczny, jak choćby *Ciemności kryją ziemię* Jerzego Andrzejewskiego, *Boski Juliusz* Jacka Bocheńskiego czy *Obrona templariuszy (z Barbarzyńcy w ogrodzie)* Zbigniewa Herberta<sup>11</sup>. Dalej jednak będę używał terminu „parabola” dla jej XX-wiecznej filozofującej odmiany.

Jak w kontekście literatury filozofującej rozumieć parabolę jako strategię? Określają ją przede wszystkim następujące cechy: fikcjonalność (kreacja świata przedstawionego), z czym łączy się obrazowość oraz swoista „ekspansywność” i totalność, dwupoziomowość semantyczna szczególnego rodzaju (poziom literalny i sensów ogólnych), a zatem idąca z nią w parze specyficzna referencja, wieloznaczność czy też otwartość dzieła związana z zamierzonym niedopowiedzeniem, brakiem domykającej konkluzji. Ponadto, jak każdą strategię, charakteryzuje ją szczególna relacja autor–tekst–odbiorca, cechująca się przede wszystkim mówieniem nie wprost, „kodowaniem” tekstu i takim jego ukształtowaniem, aby w moż-

<sup>7</sup> Zob. S. R. Suleiman, *Authoritarian Fictions. The Ideological Novel as a Literary Genre*. New York 1983, s. 55. Dalej do tej pracy odsyłam skrótami: S. Ponadto używam skrótów: KB = L. Kołakowski, *Bajki różne. – Opowieści biblijne. – Rozmowy z diabłem*. Warszawa 1990. – KS = K. L. Koniński, *Straszny czwartek w domu pastora*. W: *Pisma wybrane*. Wstęp M. Morstin-Górska. Warszawa 1955. Liczby po skrótach wskazują stronicę.

<sup>8</sup> Th. W. Adorno, *Szkice kaskowskie*. W: *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*. Przeł. K. Krzemiński-Ojak. Wybór i wstęp K. Sauerland. Warszawa 1990, s. 200.

<sup>9</sup> Zob. Ligęza, *op. cit.*, s. 95.

<sup>10</sup> Zob. Th. Elm, *Die Moderne Parabel*. 1982. Podają za: Martuszevska, *op. cit.*, s. 118–119. Zob. też Owczarz, *op. cit.*, s. 90–91.

<sup>11</sup> Zob. Nasilowska, *op. cit.*, s. 763, 766–767 (tutaj także inne przykłady, również parabol o odmiennym charakterze). Autorka do przypowieści zalicza znaczny zasób tekstów (o różnej specyfice gatunkowej), co może – z jednej strony – budzić wątpliwości, z drugiej zaś wskazuje na nośność paraboli jako pewnej strategii lektury, wzorca odczytywania literatury o szczególnym potencjale.

liwie dużym stopniu zaangażować czytelnika. Z jednej strony przeciwieństwem paraboli jest dyskurs: wypowiedź niefikcjonalna stanowiąca bezpośredni zapis refleksji, możliwie ograniczająca wszelkie pośrednictwo (terminologii czy też fikcji). Z drugiej zaś opozycję stanowi literatura konsekwentnie realistyczna, która konstruuje świat przedstawiony w analogii do rzeczywistego bądź opowiada konkretną historię, czasem pod pewnymi względami niezwykłą i nie pretendującą do generalizacji. Przeciwieństwem jest zatem najogólniej rozumiana fikcja mimeetyczna<sup>12</sup>.

### Autor–tekst–odbiorca

Dlaczego autorzy uciekają się do strategii parabolicznej jako formy filozofowania? Filozofowie, zdaniem Susan L. Anderson, posługują się elementami fikcji z trzech powodów. Po pierwsze, idąc za argumentacją egzystencjalistów, filozofię należy zbliżyć do życia, nadać jej konkretny, obrazowy oraz indywidualny wymiar. Po drugie, przekazywanie własnych tez poprzez narrację fikcjonalną ma charakter niebezpośredni, więc czytelnik musi aktywnie uczestniczyć w procesie rozumienia. Po trzecie, emocjonalne oddziaływanie utworu fikcjonalnego jest większe niż konwencjonalnej pracy filozoficznej<sup>13</sup>.

Z kolei Genevieve Lloyd argumentuje, że fikcja dokonuje specyficznego przetworzenia, aby pozwolić odbiorcom na lepsze zrozumienie konkretnych zagadnień, a przede wszystkim – aby mogli lepiej zrozumieć ogólne, abstrakcyjne koncepcje i samych siebie<sup>14</sup>. Jak sądzę, do wcześniej wymienionych dodać trzeba również niezwykle istotny powód: wartości estetyczne, które oprócz walorów filozoficznych ma czy też do których aspiruje każdy tekst o znamionach literackości.

Anderson próbuje także odpowiedzieć na pytanie, co pisarze o skłonnościach filozoficznych usiłują osiągnąć w swoich dziełach fikcjonalnej prozy narracyjnej. Po pierwsze, stawiają ważne problemy filozoficzne; jako przykład autorka podaje *Immoralistę* André Gide'a. Po drugie, niektóre utwory fikcjonalne prezentują różne rozwiązania danego problemu (np. Camus w kolejnych swoich powieściach pokazuje ludzkie zmagania z absurdem). Po trzecie, nierzadko dzieła przedstawiają interesujące kontrprzykłady dla powszechnie akceptowanych tez filozoficznych. Po czwarte, pewne utwory opisują kontrowersyjne przekonania lub wartości, pokazując zarazem daleko idące konsekwencje postępowania zgodnie z nimi, jak dzieje się to w *Obcym* Camusa, gdzie poczucie przejmującej beznadziejności życia prowadzić może do zabójstwa. Po piąte, niektóre dzieła stawiają nas w obliczu niezwykłych zdarzeń, abyśmy mogli zobaczyć, jak powszechne mniemania i postawy dają się zastosować w takich sytuacjach; najlepszym przykładem może być *Dżuma* Camusa czy *Przemiana* Kafki. Po szóste, takie powieści, jak choćby

<sup>12</sup> Zob. Głowiński, *op. cit.*, s. 214–216.

<sup>13</sup> S. L. Anderson, *Philosophy and Fiction*. „Metaphilosophy” 1992, [nr] 3 (23), s. 208–209.

<sup>14</sup> G. Lloyd, *Being in Time. Selves and Narrators in Philosophy and Literature*. London and New York 1993, s. 170–171. Widać tu wyraźny wpływ Ricoeurowskiej koncepcji dotyczącej „narracyjnej tożsamości” (zob. P. Ricoeur, *Time and Narrative*. Transl. K. Blamley, D. Pellauer. T. 3. Chicago and London 1990, s. 246–247); do Ricoeura autorka odwołuje się zresztą wielokrotnie.

*Bracia Karamazow* Fiodora Dostojewskiego, stanowią obszerną i złożoną dyskusję nad istotnymi zagadnieniami o charakterze filozoficznym. Po siódme wreszcie, pisarze przedstawiają w swoich dziełach własną filozofię, np. Jean-Paul Sartre w *Wiek męskim*<sup>15</sup>.

Te uwagi można z powodzeniem odnieść do strategii parabolicznej. Z pewnością literackie filozofowanie za pomocą paraboli można uznać za próbę zbliżenia go do życia poprzez zobrazowanie refleksji. Dotyczy to jednak przede wszystkim tekstów, w których świat przedstawiony jest w dużym stopniu analogiczny do rzeczywistego, jak w *Strasznym czwartku w domu pastora* Konińskiego czy w większości opowiadań Mrożka. Zresztą ten argument, ponieważ wyrósł z kręgu filozofii egzystencji, odnosi się szczególnie trafnie do autorów ulegających egzystencjalistycznym inspiracjom, którzy pisanie filozofii literaturą uznawali za istotne założenie. Krótko ujmując to Camus: „Myśli się tylko obrazami. Jeśli chcesz być filozofem, pisz powieści”<sup>16</sup>.

Wszakże jeżeli nawet ściśle nie przypisywać filozofującej literatury fikcjonalnej do kręgu filozofii egzystencjalnej, argument mówiący o przybliżeniu filozofii życiu i nadaniu jej konkretnego kształtu uznać trzeba za zasadny. Interesujące jest bowiem to, że czasem filozofowie, tacy jak Kołakowski, uciekają się do form *stricte* literackich, równolegle pisząc teksty tradycyjnie dyskursywne. Można potraktować to jako próbę „odpoczynku” od dyskursu, znużenie nim czy też – co chyba najczęstsze – poczucie jego niewystarczalności przy wyrażaniu niektórych treści. Wiek XX jest szczególnie pod tym względem, gdyż filozofia współczesna bardzo mocno poszukuje nowych form wyrazu. Stąd prawdopodobnie powrót do gatunków dawniej bliższych filozofom (np. do bajki czy powiastki filozoficznej), a zarazem uzyskiwanie autonomii przez egzemplifikacyjnie traktowane elementy fikcji pojawiające się w obrębie dyskursu filozoficznego.

Można wreszcie uznać, że zaangażowanie refleksji filozoficznej w kreację fikcjonalną jest przejawem „myślenia pragmatycznego”, rozumianego jako odwrót od abstrakcji, konceptualizacji i kontemplatywnej racjonalności – w stronę konkretności, jako zetknięcie rozumu z konkretnością rzeczy i praktyki<sup>17</sup>. To także sytuacja, w której zniesiona zostaje opozycja teoretyczność–praktyczność, a „Poznawczość jest zaangażowana w przedmiotowość jako forma działania się świata [...]”<sup>18</sup>.

Kwestia odbiorcy wirtualnego nie jest w strategii parabolicznej jednoznaczna. Parabola bowiem to komunikowanie nie wprost, co daje większą siłę perswazyjną, a zarazem umożliwia dotarcie do tych, którzy inaczej nie zrozumieliby przekazu (zob. S 33–34). Jednak „świadomie ogranicza liczbę słuchaczy: wyklucza tych, którym brakuje inteligencji”<sup>19</sup>. Zdaniem Suleiman, to drugie wyjaśnienie wydaje się bardziej stosowne w odniesieniu do paraboli współczesnej, celowo niejasnej, tajemniczej (S 34).

<sup>15</sup> Anderson, *op. cit.*, s. 210–211.

<sup>16</sup> A. Camus, *Notatniki 1935–1959*. Wybór, przekład, objaśnienia J. G u z e. Warszawa 1994, s. 11.

<sup>17</sup> Zob. J. Hartman, *Myślenie pragmatyczne*. W: *Heurystyka filozoficzna*. Wrocław 1997, s. 90, 104.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 90.

<sup>19</sup> J. Starobinski, *Le Démoniaque de Gérasa: analyse littéraire de Marc 5:1–20*. W: R. Barthes, F. Bovon, *Analyse structurale et exégèse biblique*. Cyt. za: S 34.

Jak sądzę, oba te wyjaśnienia są zasadne w stosunku do paraboli filozoficznej. Trudno przecież zaprzeczyć, że jej przystępność jest większa niż tradycyjnego dyskursu filozoficznego. Zarazem wszakże wymaga ona nieco bardziej zaawansowanych kompetencji interpretacyjnych niż „zwyczajny” tekst literacki. Odbiorca paraboli filozoficznej musi godzić się na jej wielowykładalność, na alternatywne interpretacje oraz – co najważniejsze – na indywidualny wysiłek podejmowania własnej refleksji. Tekst paraboliczny bowiem, odwołując się głównie poprzez swą obrazowość do bezpośrednich przeżyć czytelnika, skłania go do podjęcia dialogu, do myślowego przyswojenia bądź odrzucenia rozumienia świata, które parabola ze sobą niesie, do którego się odwołuje lub które zdaje się kwestionować. Przede wszystkim jednak domaga się nieustannego uczestnictwa w konkretyzacji i „widzenia stereoskopowego”<sup>20</sup>, dwukierunkowego jednocześnie, percypującego i poziom przedstawienia, i sensów ogólnych.

Możliwa jest, jak się wydaje, dosłowna lektura paraboli, ograniczona do intrygi i fabuły, pozbawiona odwołań do drugiego poziomu. To wszakże nie byłby odbiór, który projektują formy paraboliczne. W pewnej mierze, sądzę, jest to sytuacja Lema, odchodzącego stopniowo od fikcji na rzecz dyskursu – ze względu na niesatysfakcjonującą, zdaniem autora, recepcję jego twórczości. Dlatego właśnie można mówić o tym, że przypowieść przeznaczona jest dla szczególnego kręgu odbiorców.

### Fikcjonalność i dwupoziomowość paraboli

Fikcjonalność stanowi podstawowy wyznacznik strategii parabolicznej. Parabola jest formą zapośredniczenia refleksji czy też innego sposobu jej istnienia. Jest także pewnym typem metafory. Zwykle badacze uznają przypowieść – podstawowy gatunek paraboliczny – za rozwinięte porównanie, alegorię zaś za rozbudowaną metaforę<sup>21</sup>. Jednak właśnie parabola jako strategia literatury filozofującej dokonuje „przeniesienia” w sferę obrazu tego, co dyskursywne, ogólne i abstrakcyjne. W metaforze tkwi pewna nieokreśloność, nieoczywistość. Alegorię cechuje natomiast stosunkowo skonwencjonalizowana relacja między tym, co przedstawione, a tym, co stanowi obiekt przedstawiania; to metafora spetryfikowana (jeśli zgodzić się na podobieństwo do przenośni). I właśnie raczej ona – alegoria – ma charakter porównania, gdyż zestawiane są tu elementy o stałych, łatwo rozpoznawalnych znaczeniach, dobrane na zasadzie wyraźnego podobieństwa lub ustalonej konwencji.

Parabola, kreując świat przedstawiony i będąc narracją obrazującą w czasoprzestrzennym porządku, staje się rodzajem metafory pozwalającej zaistnieć myśli w świecie zjawisk. Metaforyczny charakter ma tutaj rzeczywistość przedstawiona i fabuła. Ich konstruowanie to tworzenie dodatkowego poziomu referencji,

<sup>20</sup> P. Ricoeur, *Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażenie i odczuwanie*. Przeł. G. Cendrowska. Przejrzała T. Dobrzyńska. „Pamiętnik Literacki” 1984, z. 2, s. 281. Rozważania Ricoeura dotyczą metafory, jednak wydają się szczególnie trafne w odniesieniu do strategii parabolicznej, o czym będzie mowa w dalszej części tego artykułu.

<sup>21</sup> Zob. Ligeza, *op. cit.*, s. 96. Także określenie paraboli mianem podobieństwa – często występujące w innych językach (zob. Martuszevska, *op. cit.*, s. 116) – wskazuje na takie ujęcie.

poziomu sensu, który decyduje o paraboliczności utworu. Specyfikę paraboli określa właśnie jej dwupoziomowość: pierwotny jest tu poziom znaczeń literalnych, przedstawienie umożliwiające dostęp do poziomu sensów ogólnych; odwołując się do nich, autor skonstruował swą przypowieść, a odbiorca je wyinterpretowuje<sup>22</sup>. Czasem ów „wyższy” poziom określany bywa jako pewien ustalony, znajdujący się poza parabolą „porządek”, który może stanowić „doktryna moralna lub religijna czy mniej zinstytucjonalizowany zespół przeświadczeń funkcjonujących w obrębie danej kultury”<sup>23</sup>. Interpretacja zdaje się więc mieć zasadnicze znaczenie dla form parabolicznych<sup>24</sup>. W akcie interpretacji wymiar przedstawienia zostaje zneutralizowany przez uogólnienie ukonkretnionej prezentacji. Można ten proces parabolizacji przyrównać do sposobu funkcjonowania metafory:

[działa ona] za pomocą skomplikowanej strategii, której zasadniczym składnikiem jest zawieszenie i niejako usunięcie zwykłej referencji, właściwej językowi dyskursywnemu. Owo zawieszenie jest jednak tylko negatywnym warunkiem referencji drugiego stopnia, referencji pośredniej [...].

Przy czym –

Tak jak sens metaforyczny nie tylko nie obala, lecz zachowuje sens dosłowny, referencja metaforyczna utrzymuje napięcie między zwykłym sposobem patrzenia a nową wizją [...]”<sup>25</sup>.

Zatem ogląd paraboli, podobnie jak metafory, wymaga „widzenia stereoskopowego”, tj. zdolności jednoczesnego przyjmowania dwóch punktów widzenia.

Fikcjonalność więc odsuwa referencję, która staje się jeszcze bardziej problematyczna niż w przypadku nieparabolicznego utworu literackiego. Ponieważ zaś obrazowość nie daje się zadowalająco przełożyć na język dyskursu, na poziom sensów ogólnych, tym samym referencja jest zawieszona (ale nie zniesiona) gdzieś pomiędzy tymi wymiarami, w sferze nieoczywistości i niewyczerpanej refleksji.

Badacze często podkreślają podporządkowanie poziomu przedstawienia (poziomu dosłownego) wobec nadrzędnej sfery uniwersalnych sensów<sup>26</sup>. Jak sądzę, w odniesieniu do paraboli XX-wiecznej przyporządkowanie to ma mniejsze znaczenie niż w przypadku starszych form parabolicznych, które – ze względu na ten właśnie hierarchiczny układ – charakteryzował schematyzm fabuły bądź zwiększanie redundancji. Współczesna parabola zwykle dość dokładnie eksploatuje możliwości, jakie stwarza fikcja, choć – co znaczące – dzieła uznawane za paraboliczne z reguły nie stanowią eksperymentów formalnych. W paraboli poziom dosłowny nie bywa zdominowany przez wymiar ogólny, ale właśnie – paradoksalnie – to przedstawienie w pewnym sensie jest istotniejsze, albowiem dokładna eksplo-

<sup>22</sup> J. A b r a m o w s k a (*Polska bajka ezopowa*. Poznań 1991, s. 38) określa parabolę wręcz nie jako gatunek, ale jako pewną strukturę znaczącą, gdzie nośnikami znaczenia nie są przedmioty, lecz związki między nimi – stąd sytuacyjny lub fabularny charakter paraboli.

<sup>23</sup> M. G ł o w i ń s k i, *Norwida wiersze-przypowieści*. W zb.: *Cyprian Norwid. W 150-lecie narodzin. Materiały konferencji naukowej 23–25 września 1971*. Red. M. Żmigrodzka. Warszawa 1973, s. 75.

<sup>24</sup> Zob. M. W. B l o o m f i e l d, *Alegoria jako interpretacja*. Przeł. Z. Ł a p i ń s k i. „Pamiętnik Literacki” 1975, z. 3, s. 218. Zob. też S 30.

<sup>25</sup> R i c o e u r, *Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażenie i odczuwanie*, s. 280–281.

<sup>26</sup> Zob. G ł o w i ń s k i, *Norwida wiersze-przypowieści*, s. 75. Zob. też S 30–31.

racja owego poziomu pozwala na dotarcie do głębi sensów uniwersalnych. Zrazem fikcja nigdy nie zostaje zbadana, zinterpretowana w pełni, gdyż ze względu na swą obrazową specyfikę oraz charakter języka nie może być w zadowalający sposób przełożona na jakikolwiek uniwersalizujący dyskurs. Toteż jedynie dokładne wejście w świat fikcji, zwracającej się „do tych najgłębiej zakorzenionych możliwych aspektów rzeczywistości, które są nieobecne wśród aktualnych wydarzeń, z jakimi mamy do czynienia na co dzień [...]”<sup>27</sup>, pozwala na osiągnięcie niemożliwego do wyczerpania poziomu sensów ogólnych. Napięcie między tymi dwoma poziomami nie zostaje zniesione ani unieważnione, ale stanowi także o filozoficzności paraboli, pobudza do myślenia, staje się wycieczką w głąb siebie, „fermentem”<sup>28</sup>.

Toteż twórcy stosujący strategię paraboli niejednokrotnie bardzo precyzyjnie rysują świat przedstawiony. Koniński w *Strasznym czwartku w domu pastora* niezwykle dokładnie opisuje okoliczności czwartkowego zdarzenia, wraz z podawaniem czasu co do minuty i prezentowaniem możliwie symultanicznym wypadków dziejących się w różnych miejscach, oraz dokładnie charakteryzuje bohaterów i relacje zachodzące między nimi. Żaden istotny szczegół nie powinien umknąć opowieści („To było straszne, to było rzeczywiste, ale już mnie cieszyła precyzja chronologiczna tego mechanizmu”, KS 27), gdyż od tej dokładności zależy paraboliczna wymowa utworu, w którym zarówno czas, jak i charaktery oraz role pełnione przez bohaterów mają podstawowe znaczenie. To ten rodzaj paraboli, gdzie właśnie następstwo zdarzeń jest najistotniejsze.

Precyzyjny w konstruowaniu świata przedstawionego jest również Lem. Podobnie dokładnie jak Koniński (choć nie aż w takim stopniu – ze względu na większą rozciągłość czasową zdarzeń) prezentuje w *Katarze* losy bohatera, który jako detektyw usiłuje wytłumaczyć serię dziwnych zgonów. Tutaj precyzję narzuca konwencja powieści detektywistycznej. Przy czym świat przedstawiony nie jest analogiczny w stosunku do rzeczywistego. To raczej jego alternatywa: z jednej strony – pojawiają się elementy wizji przyszłości (nowoczesne lotnisko, podróże na Marsa, komputery śledcze), z drugiej zaś elementy umiejscawiające akcję mniej więcej w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego stulecia (bohater widział tatuaże u jeńców z SS, napotyka samochody marki Citroën 2CV czy Peugeot 604).

Czasem świat przedstawiony buduje Lem w sposób systematyczny. W *Pamiętniku znalezionym w wannie* bohater odwiedza różne wydziały Gmachu – to metafora świata – odpowiadające różnym dziedzinom ludzkiej aktywności. Jeszcze dokładniej przedstawiona jest rzeczywistość przyszłości w *Kongresie futurologicznym*, co wydaje się uzasadnione perspektywą bohatera poznającego od podstaw nowe dla siebie okoliczności. Podobnie dzieje się w *Solaris*. Lem tworząc powieści-eksperymenty skłania się ku możliwie szczegółowemu opisowi świata przed-

<sup>27</sup> Ricoeur, *Proces metaforyczny jako poznanie, wyobrażanie i odczuwanie*, s. 281.

<sup>28</sup> M. Légaud (*O parabolach ewangelicznych*. Przeł. A. Olędzka-Frybesowa. „Znak” 1975, nr 10, s. 1225) stwierdza, że parable pomagają wydobyć odbiorcy „z własnego wnętrza to, czego sam nie potrafiłby odkryć albo nie śmiałby uznać za swoje, albo to, co czasem tylko dostrzegł przelotnie, niemal nieświadomie [...]”. Parable mają być fermentem, a są także oceną; oceną – ze względu na sposób, w jaki ich człowiek słucha, fermentem – ze względu na to, co budzą w nim i co on [...] odkrywa”.



stawionego, niejako aby sprostać wymogom rzetelności eksperymentu; w największym stopniu dotyczy to dzieł, gdzie przestrzeń jest wyraźnie ograniczona, jak w *Solaris* czy w *Głosie Pana*. Zatem i „laboratorium” (świat przedstawiony), i „przedmiot badań” (człowiek w określonej sytuacji, najczęściej postawiony wobec nieznanego) muszą zostać zobrazowane możliwie dokładnie pod tymi względami, które mogą okazać się ważne dla efektów „badania”.

Stosunkowo najbliższe tradycyjnie schematycznej paraboli są bajki Kołakowskiego i opowiadania Mroźka. Zarówno przywołana konwencja, jak i objętość utworu zwalniają autorów ze szczegółowego opisywania świata przedstawionego. Kołakowski stosuje zabieg często spotykany w baśni – umieszcza swoje bajki w Lailonii, odległej, nie znanej geografom krainie. Ten chwyt, oczywiście, pozornie tylko dystansując opisywane zdarzenia wobec rzeczywistości, wzmacnia jedynie odniesienie do realnego świata<sup>29</sup>. Choć trudno przyznać, że sytuacje z bajek Kołakowskiego są możliwe w naszej rzeczywistości, jednak autor posłużył się tu zabiegami wykorzystywanym w baśniach, a następnie w groteskach: wzmacniał cechę bądź jakiś aspekt rzeczywistości tak, aby przez swoistą redukcję do absurdu wskazać na zasadność (a częściej brak zasadności) występowania owych jakości; nie można więc w tym przypadku zaprzeczyć istnieniu związków między realnością a fikcją. Ten świat nie jest niezwykły od podstaw, ale okazuje się takim ze względu na pewne nieprawdopodobne sytuacje i zasady, jakie nim rządzą. To rzeczywistość, w której rozluźnione zostały granice prawdopodobieństwa. Bohaterowie mogą zdejmować swoją twarz (*Piękna twarz*), dziurawić na wylot planetę (*Opowiadanie o zabawkach dla dzieci*), a przedmioty mogą zachowywać się jak ich właściciele (*Wojna z rzeczami* – tu np. złośliwe naleśniki uciekają z talerza). Przy czym to nie absurd, jak by się wydawało, okazuje się przedmiotem zmagania autora, ale prowadząca do niego arbitralność naszych poglądów i zachowań<sup>30</sup>.

Mroźek natomiast konstruuje opowiadania opierając się na świecie realnym. W rzeczywistości przedstawionej utworów tego pisarza pojawiają się pewne „anomalie” – specyficzne postawy lub zjawiska dostrzegane przez pierwszoosobowego z reguły narratora. Znaczące jest to wyobcowanie bohatera, który czasem jako jedyny zauważa niezwykłość zaistniałej absurdalnej sytuacji. Próbuje zatem dociekać jej podstaw, by następnie przeważnie ulec owej sytuacji bądź od niej uciec.

Themerson w *Wykładzie profesora Mmaa*, należącym do antyutopijnej tradycji literatury XX-wiecznej, dość szczegółowo konstruuje rzeczywistość termitów na zasadzie analogii do społeczeństwa ludzi<sup>31</sup>. W znacznej części świat przedstawiony, świat termitów, jest „przekładem” świata ludzkiego. Przekładem sięgają-

<sup>29</sup> Nie ma co do tego wątpliwości J. S z a c k i (*Lailonia znajoma*. „Nowe Książki” 1963, nr 20, s. 999) pisząc, że Lailonia jest „dosyć znajoma”.

<sup>30</sup> M. Ł u k a s z e w i c z (*Bajki różne Leszka Kołakowskiego*. „Nowe Książki” 1990, nr 9, s. 11) zauważa, że „Wszystkie bajki z tej książki mówią o względności kryteriów, o ich wzajemnej grze [...]”. Dlatego nie wydaje mi się trafny pogląd, iż Kołakowski w swoich bajkach „straszy absurdem” i uznaje go za integralny składnik rzeczywistości (A. K i s t e r, *Bezsensowność wywołana bajką*. „Kresy” 1992, nr 9/10, s. 227). Absurd jest tu raczej skutkiem owej arbitralności praw ludzkiego świata oraz irracjonalnej w efekcie racjonalności bohaterów, zatem przez swą siłę wyrazu pozwala dostrzec te cechy naszej rzeczywistości. Arbitralność i względność to zresztą tematy najczęściej pojawiające się u omawianych tu pisarzy.

<sup>31</sup> Zabieg ten, podobnie jak w przypadku utworów Lema, do którego także przyrównywano Themersona (zob. K. G u r b a, *Oswajanie nonsensu*. „Znak” 1990, nr 12, s. 107), określano właśnie

cym języka narracji, gdyż narrator przedstawia się jako „bezstronny kronikarz” opisujący z perspektywy swoich bohaterów katastrofę ich świata. Tłumaczenie naszej rzeczywistości na realia termitów nie jest do końca konsekwentne – na szczęście dla czytelnika, gdyż w pełni wierny przekład przekroczyłby barierę zrozumiałości<sup>32</sup>. Bardzo wiele elementów tego świata, wiele wypowiedzi bohaterów bez żadnej korekty mogłoby odnosić się do naszej rzeczywistości lub pochodzić z dzieł – także dyskursywnych – dotyczących wprost świata ludzkiego.

### Relacje między poziomami semantycznymi paraboli

Czym charakteryzuje się relacja między rzeczywistością a światem przedstawionym paraboli? Jak prezentuje się wzajemne usytuowanie wyinterpretowanego poziomu sensów ogólnych i poziomu przedstawienia? Pytania te są o tyle istotne, że zakładając, iż interpretacja ma tak istotne znaczenie dla paraboli, zatrzeć można łatwo granicę pomiędzy tekstem parabolicznym a każdym innym dziełem prozy narracyjnej.

Parabola – ze swej natury fikcyjna – ma bowiem charakter ekspansywny. Znaczy to, że zawłaszcza wszystko, co znajdzie się w jej obrębie. Fragmenty dyskursu, które często goszczą w utworach prozatorskich, nie mogą być odnoszone bezpośrednio do rzeczywistości, kiedy zanurzone są w fikcji – ona to staje się pierwszym układem odniesienia dla wszelkich refleksji ogólniejszej natury. Elementy fikcji zmieniają status tekstu dyskursywnego, szczególnie autobiograficznego. Z autorskiej opowieści na pewien temat utwór staje się opowieścią o czyjejś opowieści, parabolą o człowieku piszącym w świecie, o którym pisze. Przykładem może być wielokrotnie przytaczany i omawiany fragment dzienników Gustawa Herlinga-Grudzińskiego o jego rzekomej wyprawie do Pragi w związku z uroczystościami w rocznicę śmierci Kafki; historia – dość sensacyjna, zważywszy na okoliczności – okazuje się zmyślona, co ujawnia sam autor w następnym zapisku<sup>33</sup>. Zmienia to tym samym status, a więc i ogląd całego dziennika. Zarazem jednak niektóre teksty pierwotnie umieszczone przez Herlinga w *Dzienniku pisanym nocą* zostają następnie z niego wyłączone i przeniesione do zbiorów opowiadań – tak też dzieje się ze wspomnianą *Pragą Kafki*<sup>34</sup>.

Zatem fikcja, zwłaszcza paraboliczna, jest niezwykle ekspansywna, wdziera się do tekstów i przekształca te, w których się pojawia, a przede wszystkim w szczególny sposób zmienia status tego, co w jej obrębie znajduje się na prawach „gościa”, czyli status różnych elementów włączonych, przede wszystkim dyskursywnych. Można więc, jak sądzę, mówić o swoistej „totalności” paraboli-

mianem eksperymentu. Zob. J. J. Lipski, *W termitierze przed końcem świata*. „Twórczość” 1958, nr 4, s. 125. – Z. Fiszbak, *W szkole Pyrrona z Elidy. O twórczości Stefana Themersona*. „Prace Polonistyczne”, seria 44 (1988), s. 117.

<sup>32</sup> Zwraca na to uwagę E. Kraskowska w pracy zatytułowanej *Twórczość Stefana Themersona. Dwujęzyczność a literatura* (Wrocław 1989, s. 54).

<sup>33</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą. 1973–1979*. Warszawa 1990, s. 160–169.

<sup>34</sup> G. Herling-Grudziński, *Praga Kafki*. W: *Opowiadania zebrane*. Poznań 1990. W tomie tym osobno wydzielony został blok tekstów zaczerpniętych właśnie z *Dziennika pisanego nocą*.

li, która w sposób całościowy, „strategiczny” organizuje przestrzeń tekstu i generowane przezeń sensy.

Jak wobec tego pogodzić tę specyfikę paraboli z jej dwupoziomowością, wskazywaną przez badaczy jako podstawowa cecha tej formy wypowiedzi? W jaki sposób uzyskujemy dostęp<sup>35</sup> do świata przedstawionego paraboli i do sensów ogólnych? Wszak ów drugi poziom w przypadku współczesnej paraboli nie ma nadrzędnej pozycji. Wydaje się jednak, że tekst paraboliczny musi posiadać pewnego rodzaju miejsca „otwarcia”, wyjścia w stronę rzeczywistości lub jakiejś – niekoniecznie zinstytucjonalizowanej czy zobiektywizowanej – sfery refleksji, pytań albo poglądów dotyczących zagadnień tradycyjnie uznawanych za filozoficzne. W utworach literackich może się to przejawiać rozmaicie: od elementów metatekstowych, poprzez dyskursywne wtręty w obrębie samego utworu, na specyficznym ukształtowaniu świata przedstawionego (w znacznym stopniu analogicznym w stosunku do rzeczywistości bądź wyrażenie ograniczonym „laboratorium”) i postaci (*Everyman* lub bohater-narrator) kończąc. Przy czym w obrębie jednego utworu te relacje między poziomami mogą mieć różny charakter, wielostopniowy i wielowymiarowy, co powoduje jeszcze wzmocnienie paraboliczności dzieła.

#### Taktyka dyskursu – rama metatekstowa

Niezwykłą, jak na parabolę współczesną, a zarazem dość tradycyjną formę wyjścia w stronę poziomu ogólnego stosuje Koniński w swoim opowiadaniu. Jego narracja zamknięta jest w ramie, którą tworzy odnarratorski i odautorski zarazem (bo nie ma podstaw, by kwestionować to utożsamienie) komentarz znajdujący się zarówno na początku, jak i na końcu utworu. Autor omawia okoliczności powstania opowiadania, a w finale przytacza w całości wycinek z gazety, który stał się kanwą dla opowiedzianej historii, chcąc w ten sposób zapewne uprawdopodobnić owo zdarzenie. Czytelnik ma możliwość weryfikacji źródła autentycznego zdarzenia, jak też dokonanych przez pisarza zabiegów fabularnych i narracyjnych. Koniński sugeruje wyraźnie, że historia ma pretekstowy charakter:

Z myślą tego opowiadania nosiłem się od dawna; brakło mi tylko anegdoty; aż raz – przeczytana notatka dziennikarska olśniła mnie. Rzuciłem się na nią łapczywie... i ze wstydem... [KS 27]

Świadczą o tym także rozważania z końca utworu. Tam bowiem autor analizuje różne możliwe warianty fabularne – a właściwie już nie fabularne, bo o swoich bohaterach i o tym zdarzeniu mówi jak o realnie istniejących osobach i faktach. Następnie rozpatruje historię na poziomie problemów filozoficznych, choć nie przywołuje konkretnych prądów filozoficznych czy nazwisk myślicieli, wspomniane jest tylko *Pismo Święte*, ale w innym kontekście. W ten sposób pisarz sam defikcjonalizuje swoją parabolę, objaśnia jej genezę i odnosi do poziomu sensów ogólnych – rozważań o Bogu i szatanie, o tragizmie, absurdzie i przypadku oraz – autotematycznie – o stosunku estetyki do etyki; Koniński, wspominając o dodaniu przez siebie do wyczytanej historii elementu winy, zastanawia się:

<sup>35</sup> Problematykę dostępności literackich światów możliwych omawia A. Martuszevska (*Mimesis w świetle teorii światów możliwych*. W zb.: *Mimesis w dyskursie literackim*, s. 31). Zob. też A. Martuszevska, *Światy (nie)możliwe powieści*. Gdańsk 2001.

Czy więc estetyczny efekt domaga się winy tam, gdzie katastrofa nie ma żadnego osobowego autora wynikając z samej ślepej zbieżności czasów – ani logicznie, ani pragmatycznie z sobą nie powiązanych? [KS 61]

Ten rodzaj komentarza nawiązuje do ewangelijnych przypowieści, które zawsze podporządkowane były jakiejś nauce Jezusa, dodatkowemu objaśnieniu, gdyż uczniowie zwykle nie rozumieli znaczenia paraboli (zob. S 28–45). Ma więc ona charakter egzemplifikacyjny, funkcjonuje jako *exemplum* (zob. S 30–37)<sup>36</sup>.

### Taktyka dyskursu – elementy dyskursywne w obrębie narracji

Jednak nie tylko wyodrębniony na początku i na końcu komentarz spaja tekst. Wyraźne sygnały metatekstowe pojawiają się także w obrębie narracji. U Konińskiego narrator w paru miejscach zwraca się bezpośrednio do odbiorcy, przerywając tok opowieści własnymi dygresjami o charakterze uogólnionej refleksji:

Pastor widział to wszystko, obserwował to z nagłą zimną krwią. Jakaś niebywała jasność uczyniła się na świecie. Och, nie myślcie, nie myślcie, że śmierć to ciemność! Śmierć to jest coś tak jasnego, że nie macie pojęcia nigdy, w najwspanialsze jasne dni, iż może być coś tak jasnego. Lecz nie mniemajcie, że wszelka jasność jest dobra!... [KS 50–51]<sup>37</sup>

Tego rodzaju dygresje wzmacniają paraboliczną wymowę utworu, stanowiąc także element defikcjonalizacji i ukierunkowania interpretacji tekstu. Jeszcze bardziej podkreśla to pretekstowy charakter narracji, a jednocześnie nadaje opowieści charakter gawędy, wypowiedzi mówionej, w której oprócz fabuły istotna jest także osoba opowiadającego i nastawienie na odbiorcę. Narrator wyraźnie z dystansu obserwuje świat przedstawiony. Chociaż nie ingeruje w porządek zdarzeń, pozostawiając sobie ostatnie słowo na końcu utworu, jednak obecność narratora i jego zwrot do odbiorców przywołują istniejący metatekstowy dyskurs, nie pozwalając na radykalne odseparowanie obu poziomów semantycznych. Zresztą tendencje do naśladowania wypowiedzi mówionej oraz zwroty do słuchaczy wyrażone bezpośrednio w drugiej osobie liczby mnogiej czasowników są charakterystyczne również dla dzienników Konińskiego (*Nox atra, Ex labyrintho*).

W *Strasznym czwartku w domu pastora* łącznik między poziomami paraboli stanowią także różnego rodzaju uogólniające stwierdzenia i one przede wszystkim podsuwają tropy interpretacyjne. Już pierwszy dialog w opowiadaniu ma właśnie taki charakter. Pastor Hubina sam rozpoczął rozmowę z księdzem:

– Jest czasami tak dobrze, że aż się boję... Trzeba przyznać, że się nam to miłosierdzie opłaca... [...] Ale boję się czasami... Bądź co bądź, wszystko to stoi na przypadku... [KS 29]

I dalej zadaje sobie pytanie:

Ale czyśmy zdali egzamin?... Sądy Boskie podkradają się jak złodziej, włamują jak włamywacz przez okna, przez drzwi... [KS 30]

<sup>36</sup> Zob. też K. Stierle, *Historia jako exemplum – exemplum jako historia. O pragmatyce i poetyce tekstów narracyjnych*. Przeł. M. Łukasiewicz. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4, s. 340–353.

<sup>37</sup> Takich dygresji i uogólnień w opowiadaniu Konińskiego jest kilka (np. KS 53, 54).

Pastor dzieli tu z narratorem funkcje komentatora<sup>38</sup>. Te dość ogólne rozważania w dialogu z księdzem zostają niejako powtórzone, a raczej nadaremnie, bezskutecznie są przezwyćżane w próbach pastora usiłującego wytłumaczyć sobie ten okrutny zbieg okoliczności:

I teraz pastor Hubina – sam o tym nie wiedząc – mozolił się nad dorobieniem logiki, winowajcy, patosu przyczyn, który by dorównał choć z daleka wielkości nieszczęścia. [KS 56]

Ogólne rozważania z początku tekstu, przystające z powodzeniem także do świata rzeczywistego, znajdują swoje bezpośrednie odniesienie do zdarzeń ze świata przedstawionego, dobudowując kolejne piętro możliwych interpretacji tragedii. Jednocześnie zaś są one elementem kompozycyjnym utworu, ponieważ spajają fabułę i świat przedstawiony.

W tym przypadku taktyka dyskursu – bo taki właśnie „taktyczny” charakter mają dyskursywne elementy w obrębie strategii parabolicznej – będąc pomostem między oboma poziomami parabol, ustanawia zarazem dwukierunkowe odniesienie: w stronę sensów ogólnych i rzeczywistości oraz w stronę świata przedstawionego, któremu nadaje wymiar uniwersalny<sup>39</sup>.

Dobrym przykładem wprowadzenia uogólniającej perspektywy może być fragment z *Pamiętnika znalezione w wannie* Lema: bohater, gubiąc się w Gmachu, w którym jako wojskowy usiłuje odkryć, co stanowi jego misję, rozważa:

Stąd jeden już tylko krok myślowy prowadził do tezy, że nieład wydarzeń nie jest w Gmachu czymś niewłaściwym, lecz jego stanem normalnym, więcej: produktem zapobiegliwości i wytrwałej działalności – syntetyczny chaos wraz z bratnią nieskończonością jak pancierz osłaniał Tajemnicę. [...] Coś dziwnego jest, doprawdy, w tym, iż każda, byle dość złożona idea daje się narzucić Gmachowi i przyjąć jako jego zasada – to niepokojące jakieś...<sup>40</sup>

Istotniejszą rolę pełnią elementy dyskursywne w *Katarze* Lema. Tutaj interpretacja jest głównym tematem utworu odwołującego się do konwencji powieści detektywistycznej. Bohater – były kosmonauta – ma wyjaśnić ciąg niezwyklej zgonów, które zdarzyły się we Włoszech. Jest on zarazem potencjalną ofiarą (przyjmuje tożsamość jednej z ofiar) i tropicielem sprawcy (jego zadanie to rozwiązanie zagadki). Hipotezy o charakterze „dwukierunkowym” właśnie – zasadnym filozoficznie zarówno w stosunku do świata przedstawionego, jak i rzeczywistości –

<sup>38</sup> Zob. Sławińska, *op. cit.*, s. 187.

<sup>39</sup> Tego typu rozwiązania, które wprowadzają uogólniającą perspektywę do konkretnego świata przedstawionego, a zarazem ukonkretniają abstrakcyjne sensory, pojawiają się w niemal każdym utworze prozatorskim, nie tylko o charakterze parabolicznym. Takim sytuacjom poświęcił pracę A. Zalewski (*Dyskurs w narracji fikcyjnej*. Wrocław 1988), przy czym dyskurs rozumie on bardzo ogólnie – jako „wypowiedź bezpośrednio, mocą intencji w niej zawartych mówiącą coś o pewnym nieindywidualnym przedmiocie” (s. 29).

<sup>40</sup> S. Lem, *Pamiętnik znaleziony w wannie*. Wyd. 3. Kraków–Wrocław 1983, s. 145. Jak trafnie zauważa Stoff (*op. cit.*, s. 127) w odniesieniu do ostatniego zdania tego fragmentu: „Gdybyśmy słowo »Gmach« zamienili na słowo »świat«, ten fragment *Pamiętnika znalezione w wannie* można byłoby umieścić jako motto historii nauki czy historii filozofii. Ta wątpliwość bohatera powieści jest jednym z wyraźniejszych ech przekonania autora, jego filozofii przypadku. Poznanie ostateczne, pełne, jedyne jest niemożliwe. Świat jako zaszyfrowany przekaz informacji o swoim celu, o swoim stwórcy ma, być może, nieskończoną ilość kluczy rozszyfrowujących, gdyż nie tylko on sam, ale i nasze poznanie składające się na gmach ludzkiej wiedzy jest rezultatem procesów losowych”. Ten fragment interpretacji pokazuje też mechanizm odczytania – swobodną „parabolezę” (przez analogię do alegorezy) – tego typu elementów tekstu fikcyjnego.

pojawiają się w kilku miejscach utworu. Szczególną funkcję pełnią tu rozmowy bohatera z naukowcami: Barthem oraz Saussure'em, i ich wywody tłumaczące niezwykle zdarzenia. Właśnie ten ostatni zdaje się stawiać jedynie trafną hipotezę, przewidującą niejako efekty eksperymentu głównego bohatera. Podczas pierwszej rozmowy Saussure stwierdza, że o tym, co możliwe, decyduje moc zbioru zdarzeń, im silniejszy zatem zbiór, tym mniej prawdopodobne sytuacje mogą w nim wystąpić. Świat zostaje więc objaśniony poprzez statystykę. Poziom sensów ogólnych jest wyrażony w istniejącym, sformalizowanym i zinstytucjonalizowanym dyskursie. To zadowalające, jak się wydaje, wytłumaczenie powtórzono na końcu utworu, podkreślając jego rezonerską wymowę.

Jednocześnie w finale pojawiają się dość zaskakujące, paradoksalne i prowokacyjne wnioski, także o metatekstowych konsekwencjach. Saussure, komentując plany głównego bohatera dotyczące napisania i wydania relacji ze sprawy, stwierdza, że jeśli jakiś człowiek musiał trafić w jej sedno, to bez względu na autora i na wydawcę ukazanie się tej książki też było pewnością matematyczną. Wyjaśnienie zagadki zgodne z hipotezą określającą prawdopodobieństwo zaistnienia jakichś zdarzeń w świecie, sposób ujęcia rzeczywistości za pomocą praw statystycznych kontrastuje zarazem z jednostkową perspektywą, z indywidualnymi losami ofiar, o których opowiada narrator. Suche zasady prawdopodobieństwa robią wrażenie boleśnie nie przystających do przeżyć i emocji głównego bohatera, nawet jeśli trafnie je tłumaczą; jest on tego świadom, czemu daje wyraz w kończącej utwór rozmowie z Saussure'em. Z perspektywy praw matematycznych człowiek zostaje uprzedmiotowiony, zdegradowany do kolejnej liczby w ciągu obliczeń. Relacja między dwoma poziomami: z jednej strony, neutralnej i obiektywnej statystyki, a z drugiej – jednostkowych przeżyć, powoduje napięcie filozoficzne, uzmysławia problem, z którym zmagają się ludzie współczesni. Bohater, tak jak każdy z nas, musi odnaleźć się właśnie pomiędzy tymi dwoma wymiarami – żyjąc w świecie, doświadczając go, stara się zarazem ów świat zrozumieć, pojąć swoje w nim miejsce.

Podobne odniesienie do poziomu sensów ogólnych dostrzec można w bajkach Kołakowskiego. Przy czym tutaj w niektórych tekstach wprost przywołane są koncepcje filozoficzne, które stanowią ów drugi, wyższy poziom. Tak dzieje się np. w *Bajce perskiej o sprzedawcy osła*, w której bohaterowie kłócą się, czy martwy osioł jest jeszcze osłem. Zagadnienie to ma wymiar tyleż filozoficzny, co ściśle praktyczny: handlarz chce sprzedać osła/rzecz-która-była-osłem, zatem konsekwencje rozstrzygnięć są natury ekonomicznej. Sędzia skazuje sprzedawcę na chłostę, w wyniku czego skazany udaje się na sąd pośmiertny. Tam archanioł „wyższej rangi” przeprowadza dyskusję zagadnienia: „Wszystko zależy od tego – tłumaczył handlarzowi – czy będziemy interpretowali spór wedle zasad kartezjańskich, czy raczej arystotelesowskich” (KB 104). Serafin reprezentuje, oczywiście, stanowisko zgodne z wykładnią tomistyczną, zaaprobowaną przez Kościół:

w (słusznej, jak dowiedziono) interpretacji hylemorficznej zwłoki osła nie są byłym osłem, gdyż ciało osła jest ciałem osła tylko tak długo, jak długo ożywia je dostosowana doń specyficznie dusza animalna. [KB 104–105]

Zatem winien jest handlarz, choć i sędzia zasługuje na naganę, „albowiem nie odróżnił obu doktryn wyraźnie, mimo że intencja jego była trafna” (KB 105).

Poprzez takie odwołania z poziomu przedstawienia znajdujemy wyjście w stronę sensów ogólnych, problemów *stricte* filozoficznych. Przy tym odniesienia filozoficznego nie dokonuje narrator umiejscowiony poza światem przedstawionym, ale uczestnik tego świata – choć na nieco innych prawach: jako archanioł nie należy do rzeczywistości ziemskiej, lecz reprezentuje porządek transcendentny. W istocie jednak sposób przywołania obu koncepcji oraz dość arbitralne rozstrzygnięcie – niejako dogmatyczne – zgodnie z jedną z nich ma charakter parodystyczny. Tutaj napięcia pojawiają się nie tylko w obrębie przedstawienia, ale także w wymiarze sensów ogólnych, wyrażonych poprzez odniesienia do filozofii. Kołakowski stawia problem prawomocności i pewnych praktycznych rozwiązań, na ogół zgodnych z pragmatyczną intuicją (martwy osioł nie jest jednak tą „właściwą” formą osła, która ma wartość rynkową), i koncepcji filozoficznych (jak „dowiedziano” zasadności arystotelesowsko-tomistycznej doktryny?).

W tej sytuacji pomost między poziomami paraboli zostaje ustanowiony za pomocą taktyki dyskursu, tj. wtretów o charakterze dyskursywnym zasadnych w obu światach (rzeczywistym i przedstawionym) i na obu poziomach (dosłownym i sensów ogólnych). Ale jednocześnie ta wyrażona zgodnie z filozoficznym dyskursem interpretacja archanioła sprowadzona zostaje do poziomu przedstawienia, nie stanowi nadrzędnego wymiaru wobec narracji. Filozofia w ujęciu Kołakowskiego ma przełożenie na praktykę. Przy czym sama okazuje się równie względna, wątpliwie prawomocna w obliczu wielości rozumowo precyzyjnych koncepcji. Właściwym poziomem sensów ogólnych w tym tekście jest raczej swoisty „metapoziom” – refleksja nad prawomocnością naszego rozumu, nad motywami zachowań.

Sytuacja w pewnej mierze przypomina *Katar* – i tam w samym tekście jest dyskursywnie wyrażona interpretacja zdarzeń. U Lema jednak to bohater będący zarówno „badaczem”, jak i „elementem badania” musi pogodzić oba wymiary, a wraz z nim odbiorca. U Kołakowskiego owo napięcie przerwane jest poza tekst w charakterystyczny dla paraboli sposób – to wyłącznie czytelnik staje wobec problemów przywołanych w utworze, gdyż na planie fabularnym wszystko znajduje swoje rozstrzygnięcie.

### Budowa świata przedstawionego i kreacja postaci

Jednak najbardziej dla paraboli charakterystycznym rodzajem relacji między jej poziomami jest taka konstrukcja świata przedstawionego, a przede wszystkim taka kreacja i umiejscowienie postaci, by odbiorca mógł się z nim lub z jego perspektywą utożsamić. Bohaterem zostaje więc *Everyman* lub osoba, która nie jest dokładnie scharakteryzowana, przedstawiona, co ma podkreślać uniwersalność sytuacji. Może to być ktoś, kto – w przeciwieństwie do swego otoczenia – dostrzega niezwykłość zaistniałego zdarzenia lub doświadcza osobliwych czy też wręcz absurdalnych przeżyć. Współcześnie ten typ „otwarcia” tekstu pojawia się np. u Kafki czy Mrożka. Czasem świat przedstawiony kreowany bywa zgodnie z konwencją alegoryczną i dzięki odwołaniu do niej uobecniiony zostaje czy raczej uświadomiony odbiorcy poziom sensów ogólnych. Fikcja może być także zbudowana w sposób w znacznej mierze nieadekwatny do rzeczywistości, ale funkcjonujące w świecie fikcyjnym prawa bądź narzucające się podobieństwo pew-

nych elementów do rzeczywistości pozwalają na dokonanie uogólnień. Bardzo wyraźne jest to w tych utworach, w których świat przedstawiony zdaje się mieć charakter egzemplaryczny, bo powstaje jako ilustracja bądź komentarz do wyrażalnego dyskursywnie zagadnienia.

W utworach tego typu, gdzie dominuje relacja przenikania między poziomami oparta na kreacji świata przedstawionego i konstrukcji bohaterów, decydującą rolę odgrywa aktywność odbiorcy – to on musi dokonać referencji, odnieść świat przedstawiony do rzeczywistości i porównać oba te byty na poziomie sensów ogólnych.

U Mrożka taki rodzaj relacji między poziomami paraboli pojawia się wielokrotnie. Bohater czasem jest tylko obserwatorem zdarzeń, częściej jednak bywa w nie włączony. Włączony właśnie, gdyż charakterystyczny dla Mrożka pierwszooosobowy narrator rzadko staje się sprawcą zajścia, ale musi w nim uczestniczyć. Zostaje niejako „wrzucony w świat”<sup>41</sup>. To egzystencjalistyczne określenie wydaje się uzasadnione w odniesieniu do twórczości Mrożka, któremu blisko do egzystencjalistów<sup>42</sup>.

Interesującym przykładem może być tekst *Lolo*, o wyraźnie alegorycznym charakterze. Bohater-narrator jest szcurem eksperymentalnym (o czym nie od razu wiadomo), który wraz z tytułowym Lolem naciska w klatce klawisze; badanie, jak można mniemać (wszak z perspektywy szczurów nie jest to pewne), dotyczy inteligencji i zdolności do uczenia się. Narrator w rozmowie ze swym towarzyszem dokonuje krótkiej charakterystyki: „Ja nic nie potrafię, bo jestem głupi, ograniczony i tępy. Ty natomiast jesteś genialny”<sup>43</sup>; i rzeczywiście – nieumiejętnie naciskając klawisze narrator okazuje się tłem, osobnikiem przeciętnym w stosunku do Lolo. Jednak nie brakuje mu inteligencji praktycznej: za schlebianie próżności współtowarzysza dostaje od niego ochłapy słoniny uzyskiwanej dzięki naciskaniu właściwego klawisza. A nade wszystko charakteryzuje się naturalnym instynktem – coś mu mówi, by przegryzł kraty i uciekł, choćby na ocean; pomysł ten wyśmiewa Lolo:

Ma rację. On ze swoją inteligencją świetnie tu sobie radzi. I co on by robił na oceanie? Tam ani klawiszy, ani naciskania, koniec z jego prestiżem. Tutaj on nie zginie i ja przy nim nie zginę.

Więc czemu się niepokoję?<sup>44</sup>

Oprócz problemu wolności pojawiają się tu również inne kwestie, np. przeznaczenia i natury istot, oportunistycznego maskowanego wyższymi celami, sposobów zniewalania, itp.<sup>45</sup>. Bohaterowie mają świadomość, cechy ludzkie, także są mię-

<sup>41</sup> Zob. J. K e l e r a, *Mrozek – dowcip wyobraźni logicznej*. „Dialog” 1964, nr 8, s. 102.

<sup>42</sup> J. B ł o Ń s k i (*Wszystkie sztuki Sławomira Mrożka*. Kraków 1995, s. 153) zauważa: „Jeśli kto lubi etykiety, może teraz powiedzieć, że *We młynie*, [*we młynie, mój dobry panie*] to najprościej i najczyściej egzystencjalistyczne opowiadanie, które po wojnie w Polsce napisano...”. W tym tekście główny bohater pojawia się znikąd, niewiele o nim wiadomo, odpowiada on zatem typowej kreacji postaci w paraboli.

<sup>43</sup> S. M r o ż e k, *Lolo*. W: *Opowiadania 1974–1979*. Warszawa 1997, s. 283. *Dziela zebrane*. T. 5.

<sup>44</sup> *Ibidem*, s. 285.

<sup>45</sup> J. B ł o Ń s k i (*op. cit.*, s. 156) dopatruje się tu także przykładu śmierci panoszącej się w późniejszej prozie Mrożka.



dzy nimi relacje; odpowiada to konwencji bajki zwierzęcej. Rzeczywistość przedstawiona adekwatna jest do współczesnych realiów i też posiada alegoryczny potencjał. Tym światem rządzi „pan z brodą”, który przypomina tyleż naukowiec, co – idąc drogą alegorezy – Pana Boga lub inną siłę sprawczą, transcendentną wobec świata; taką wizję Stwórcy – nieobecnego, kapryśnego oraz niekoniecznie dobrego – można wyczytać z wielu utworów Mrożka (np. *W szufladzie*, *Szach*). Szczury, a przede wszystkim Lolo, odpowiadają alegorycznemu wizerunkowi tych zwierząt jako nosicieli takich cech, jak wybitna inteligencja, przebiegłość, ale i pycha oraz wygórowane ambicje. Alegoryczność i odwołanie do znanych konwencji literackich również może być sposobem otwarcia tekstu na drugi poziom.

Także w większości bajek Kołakowski wykorzystuje specyficzną kreację świata przedstawionego i bohatera, aby dokonać „otwarcia” fikcji i umożliwić wyjście w kierunku drugiego poziomu paraboli. Przy czym autor zwykle posługuje się zabiegiem w pewnym sensie odwrotnym wobec techniki Mrożka. Kołakowski kreuje świat baśniowy. Jego bohaterowie są jednak dość zwyczajni, kierują nimi dobrze znane ludzkie motywacje. Nino, właściciel tytułowej pięknej twarzy, pragnie zachować swój skarb i ochronić go przed niszczącym wpływem czasu. W efekcie zadłuża się, aby zakupić kuferek do przechowywania twarzy, a nie mogąc go spłacić, trafia do więzienia, jego twarz zaś służy dzieciom do gry w piłkę. Więc choć niezwykła jest możliwość oddzielenia twarzy od jej właściciela, zwyczajna okazuje się motywacja takiego postępowania – obawa przed niszczącym wpływem czasu, przed przemijaniem. W tym przypadku miejscem otwarcia na drugi poziom staje się uniwersalność problemu i motywów, jakie kierują bohaterami.

Podobny pomysł z twarzą wędrującą własnymi ścieżkami pojawia się u Mrożka w jego *Twarzy* – opowiadaniu późniejszym o prawie 20 lat. Tu jednak tematem jest relacja między publicznym wizerunkiem clowna a jego poglądami politycznymi: bohaterowi odmówione zostaje reprezentowanie ruchu, idei, Sprawy, a to ze względu na dwuznaczność sytuacji – błazen propagujący na serio ideologię<sup>46</sup>.

Bardziej nietypową historią są *Garby*. Ajio, bohaterowi tego opowiadania, wyrasta garb, który stopniowo rozprzestrzenia się, przybierając kształt swego właściciela. Ponieważ ów niezwykły guz okazał się bardzo ekspansywny i krzykliwy, zajmuje miejsce Ajio, który z kolei kurczy się i znika. Ale usamodzielniony garb nie poprzestał na tym (choć nawet do tego momentu historyjka stawia wystarczająco dobitnie problem tożsamości). Zaczął rozgłaszać: „Wszyscy są garbaci [...]. [...] Tylko ja jeden [...] nie mam garbu. Wszyscy ludzie są potwornie garbaci i tylko z głupoty nie chcą się leczyć” (KB 19). Pod wpływem różnych metod perswazji wszyscy mieszkańcy zastosowali metodę leczenia Ajio, co doprowadziło do powstania miasta garbów. Jedynie synek głównego bohatera nie chciał się temu podporządkować i uciekł z domu. Zatem oprócz kwestii tożsamości (w którym momencie wytwór lub część czegoś uzyskuje samodzielność) pojawia się tu problem prawdy i perswazji. Ta przypowieść o względności rzeczy i o prawach rzą-

<sup>46</sup> Na dość wyraźne miejscami podobieństwa między twórczością Mrożka i Kołakowskiego zwraca uwagę A. B o r o w i c z w artykule *Filozoficzne wątki „Opowieści biblijnych” i „Rozmów z diabłem” Leszka Kołakowskiego* („Tytuł” 1998, nr 2, s. 81).

dzących uznawaniem racji bytu różnych zjawisk, ale nieco przewrotnie – także o wierze w istnienie prawdy i w wolę jej obrony (jak intuicyjnie czyni synek Ajio) – szczególnie wyraźnie odwołuje się do XX-wiecznych doświadczeń zarówno z totalitaryzmami, jak z siłą mediów i reklamy; właśnie to podobieństwo pozwala na odniesienie historyjki do poziomu sensów ogólnych.

Warto także wspomnieć, że taki sam pomysł z zamianą tożsamości zastosował Kołakowski w innej bajce, *Czerwona lata*, przy czym garb zastąpiony został przez tytułową łatę.

Niektóre bajki tego autora można uznać za ilustrację jakiegoś znanego problemu filozoficznego czy raczej za paraboliczne jego postawienie. Najczęściej obrazowanym zagadnieniem jest upływ czasu, przemijanie i starzenie się (*Piękna twarz*, *Jak Gjom został starszym panem*, *Jak rozwiązano sprawę długowieczności*), następnie kwestia tożsamości, granicy między istotą a zjawiskiem (*Garby*, *Czerwona lata*, *O sławnym człowieku*); wszystkie bajki dotyczą także kwestii prawomocności i względności sądów. Jednak dostrzeżenie tej relacji między obrazowym przedstawieniem a poziomem ogólnych problemów filozoficznych jest już efektem interpretacji – swoistej parabolezy. Taki sposób „otwarcia” tekstu na drugi poziom czy też umożliwienie referencji zdarza się najczęściej w przypadku paraboli filozoficznych.

Osobno uwagę poświęcić należy utopii i antyutopii. Za tę ostatnią można bez większych zastrzeżeń uznać *Wykład profesora Mmaa*, podobnie jak rzeczywistość halucynoutopii z *Kongresu futurologicznego* oraz w jakiejś mierze świat przyszłości z *Powrotu z gwiazd*, a elementy antyutopii pojawiają się również w wielu innych utworach Lema. Takie właśnie szkicowe, fragmentaryczne przedstawianie utopii i antyutopii cechuje dzieła drugiej połowy XX wieku<sup>47</sup>. Przy tym zaznaczyć trzeba, że z reguły utopie i antyutopie mają raczej polityczno-socjologiczny niż filozoficzny charakter.

Pojawienie się elementów któregoś z usystematyzowanych porządków sensów ogólnych wcale nie przesądza o jego nadrzędności – bardzo często takie przywołanie ma charakter krytyczny, parodystyczny – nie jest też konieczne, by można było mówić o paraboliczności utworu. Sądzę więc, że w przypadku paraboli filozoficznej trudno mówić o poziomie sensów ogólnych, zbudowanym na podstawie usystematyzowanego i ogólnodostępnego porządku znaczeń, jako o warunku koniecznym paraboli, nie można również zakładać nadrzędności owego porządku wobec świata przedstawionego.

### Rodzaje form parabolicznych

Z punktu widzenia współczesnej literatury tradycyjne formy paraboliczne, takie jak przypowieść ewangelijna, *exemplum*, alegoria, bajka oraz powiastka filozoficzna, pojawiają się rzadko w klasycznej postaci. Nawet bajka, jeśli już jej konwencja zostaje przywołana i wykorzystana, ma charakter raczej parodystyczny. Opowiadki Kołakowskiego wprawdzie opierają się na formie klasycznej baj-

<sup>47</sup> Zob. J. Pięszczachowicz, *Utopia, antyutopia*. Hasło w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, s. 1156.

ki, ale poprzez przewrotnie potraktowany morał lub wieloznaczną wymowę utworu krytycznie dystansują się wobec swego pierwowzoru<sup>48</sup>. Morał ma tu raczej skłaniać do indywidualnej refleksji, niż podsuwać gotową naukę. Chociaż formalnie, jeśli już się u Kołakowskiego pojawia (jak np. w *Czerwonej łacie*), ma kształt takiego pouczenia, jednak jest ono raczej ironiczne, nieraz parodystyczne w stosunku do morałów spotykanych w tradycyjnych bajkach. Problem z *Czerwonej łaty*: gdzie jest granica między spodniami a łąką, będąc faktycznie zagadnieniem filozoficznym, spuentowany zostaje przez narratora wnioskiem, że nie powinno się „nigdy zrywać niedojrzałych gruszek z drzewa sąsiada, albowiem powoduje to niepotrzebne komplikacje ubraniowe” (KB 58).

Podobnie Lem nawiązuje w *Dziennikach gwiazdowych* do tradycji powiastki filozoficznej<sup>49</sup>. Przygody Ijona Tichego przypominają fantastyczne zdarzenia, jakie są udziałem bohaterów Woltera czy Swifta, choć nie brak tu także istic münchhausenowskich perypetii<sup>50</sup>. Powiastkę filozoficzną charakteryzuje taka właśnie konstrukcja fabuły, która bez dbałości o prawdopodobieństwo umożliwić ma ekspresję światopoglądu filozoficznego autora<sup>51</sup>. Komizm pojawiający się w tekstach należących do tego gatunku podporządkowany jest wzmocnieniu polemicznej wymowy utworów – powiastka raczej bezlitośnie wyśmiewała (poprzez parodię) czyjeś koncepcje, niż służyła wyrażeniu własnych. Również u Lema występuje parodia, ma jednak charakter tyleż literacki, co filozoficzny.

Wykorzystywanie przez obu omawianych tu autorów konwencji literackich szczególnie popularnych w oświeceniach nie jest bynajmniej przypadkowe i dotyczy nie tylko odwołań gatunkowych. Dla obu bowiem tradycja XVIII-wiecznego racjonalizmu wydaje się bardzo ważna jako – zwykle krytyczny – punkt odniesienia<sup>52</sup>. Lem nieustannie zapytuje o granice uroszczeń rozumu, głównie o jego poznawcze kompetencje. Kołakowski w okresie, kiedy powstawały jego utwory literackie, w swoich *stricte* filozoficznych tekstach także wykazywał, że racjonalizm ma równie jak inne światopoglądy charakter ideologiczny<sup>53</sup>.

<sup>48</sup> Stwierdza to K. Szaniawski w *Wariacjach na tematy biblijne* („Nowe Książki” 1964, nr 22, s. 1019).

<sup>49</sup> Zob. S. Grochowiak, *Jaki śmieszny Lem!* „Kultura” (Warszawa) 1965, nr 39, s. 1. – J. Jarzębski, *Diariusz filozoficzny łgarza*. „Fantastyka” 1986, nr 5, s. 58.

<sup>50</sup> Przywołanie J. Swifta i Münchhausena pojawia się w samym „wstępie” do zbiorowego wydania *Dzienników gwiazdowych*, którego autorem jest Lemowy bohater prof. Tarantoga. Warto jednak podkreślić za J. Jarzębskim (*Spór między Münchhausenem a Guliwerem*. Postłowie w: S. Lem, *Dzienniki gwiazdowe*. Wybór i postłowie ... Wyd. 1 w tej edycji. Kraków 1999), że podróże Tichego nie są jednorodne w stylu i można dokonać podziału na bardziej przygodowe – w typie Münchhausena – i bardziej filozoficzne – swiftowskie.

<sup>51</sup> Zob. K. Antkowiak, *Conte philosophique*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 1979, z. 2, s. 106.

<sup>52</sup> W stosunku do Lema pisali o tym m.in. F. Rottensteiner (*Mędrzec dialektyczny z Krakowa*. Przel. Z. Wałczyński. W zb.: *Lem w oczach krytyki światowej*. Wybór i oprac. J. Jarzębski. Kraków 1989, s. 21) i M. Kandel (*Lem jako oświecony*. Przel. J. Piątkowska. W: *Jw.*, s. 46), a w odniesieniu do tekstów literackich Kołakowskiego – Borowicz (*op. cit.*, s. 81, 83, 91).

<sup>53</sup> Szczególnie wymowny pod tym względem jest tekst L. Kołakowskiego *Nieracjonalności racjonalizmu* (1963), opublikowany w całości dopiero w wyborze pism filozofa *Pochwała niekonsekwencji. Pisma rozproszone z lat 1955–1968* (t. 2. Warszawa 1989). Zob. też W. J. Bóber, *Autodestrukcyjność racjonalizmu w filozofii Leszka Kołakowskiego*. „Principia” t. 6 (1992), zwłaszcza s. 129–132.

Spośród tradycyjnych gatunków parabolicznych najmniejszą filozoficzną nośność zdaje się mieć obecnie alegoria, która – rozumiana w ścisłym sensie – nie pojawia się niemal w ogóle wśród współczesnych tekstów filozofujących. Wyjątkiem, o ograniczonym jednak potencjale filozoficznym, są opowiadania Mrożka z cyklu *Kogut, Lis i ja* czy też jego dość niezwykle teksty, takie jak *We młynie, we młynie, mój dobry panie* albo *Ci, co mnie niosą*, a także niektóre rozproszone utwory nawiązujące do bajki zwierzęcej, np. *Lolo* czy *Lew*. Przywołanie we wspomnianym cyklu konwencji tradycyjnej bajki zwierzęcej również służy tu grze literackiej. Zarazem sfera uniwersalnych sensów, do której odwołuje się Mroźek tworząc swoje małe formy, przypomina zasób prawd, na jakich opierała się klasyczna bajka zwierzęca – są to raczej bardzo pragmatyczne porady życiowe niż pouczenia wywiedzione z norm etycznych<sup>54</sup>. Mroźek tworzy także kolejną odmianę bajki, analogiczną do zwierzęcej<sup>55</sup>. Chodzi o cykl, gdzie bohaterami są postaci z urzędniczej hierarchii – Prezes, Referent, Magazynier, Księgowy. Każda z nich uosabia cechy alegoryczne, choć w przeciwieństwie do bajki zwierzęcej, która opierała się na esencjalnie rozumianych atrybutach postaci<sup>56</sup>, tutaj właściwości bohaterów określa ich urzędnicza funkcja. Cechy te jednak w znacznym stopniu pokrywają się z uosabianymi przez zwierzęta (np. Prezes odpowiada postaci lwa). Owe alegoryczne utwory mają w niewielkim stopniu charakter filozofujący, co w jakiejś mierze wynika z przywoływania w nich zasobu prawd o niewielkiej filozoficznej nośności – pragmatycznych porad życiowych.

Warto wspomnieć o przewrotnie wykorzystywanej przez Lema w *Cyberiadzie* konwencji baśni, która choć nie wywodzi się bezpośrednio z form parabolicznych, od dawna zdaje się mieć wiele z nimi wspólnego. Gatunek ten przywołuje i umacnia zarazem ludowy światopogląd, który współtworzą także zasady moralne<sup>57</sup>. Baśń jest wręcz rodzajem koncepcji epistemologicznej, modelem świata<sup>58</sup>. W tym sensie można mówić o odwoływaniu się baśni do ustalonego drugiego poziomu znaczeń, choć jest to relacja ściśle skonwencjonalizowana, ustalona i niezmienna.

Lem w swoich baśniowych opowiadaniach dokonuje parodystycznego przekształcenia i jednocześnie twórczego rozwinięcia konwencji baśniowej, maksymalnie wyzyskując efekt własnych poczynań. Dochodzi do granic (czy też nawet je przekracza) możliwości adaptacji wzorca, osiągając poziom zniekształceń charakterystyczny dla groteski<sup>59</sup>. Swoją pisarską samoświadomością dzieli się zresztą z czytelnikami; na końcu opowiadania *Jak Erg Samowzbudnik bladawca pokonał*

<sup>54</sup> Zob. J. Abramowska, *O bajce politycznej*. W zb.: *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej*. Red. E. Balcerzan, S. Wystouch. Warszawa 1985, s. 15, 20.

<sup>55</sup> Kełera (*op. cit.*, s. 105) zauważa, że Mroźek lubi mądre bajki i sam je pisze.

<sup>56</sup> Zob. Abramowska, *O bajce politycznej*, s. 13.

<sup>57</sup> Zob. M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wyd. 2, poszerz. i popr. Wrocław 1998, s. 61. Zob. też M. Lüthi, *Style gatunkowe*. Przeł. K. Krzemieniowa. „Pamiętnik Literacki” 1973, z. 1, s. 290–291.

<sup>58</sup> Zob. R. Handke, *O pewnym materii pomieszaniu, czyli między baśnią a science fiction*. „Teksty” 1975, nr 5, s. 52.

<sup>59</sup> Zob. *ibidem*, s. 67–68. Autor dokonuje wnikliwej analizy porównawczej modelu baśni i *science fiction* z tekstami Lema. Dochodzi do wniosku, że brak w *Bajkach robotów* cech konstytutywnych baśni, elementy fantastyki naukowej wniosły bowiem inną zasadę motywacyjną. W efekcie

narrator oznajmia: „Z czego zaraz widać, żeśmy prawdę opowiedzieli, nie bajkę, albowiem w bajkach cnota zawsze zwycięża”<sup>60</sup>. W tym utworze, podobnie jak w wielu innych, Lem stosuje w humorystyczny sposób „efekt obcości”<sup>61</sup>, z perspektywy robotów opisując człowieka jako „bładowca” o złośliwej naturze. Bardziej interesujące z filozoficznego punktu widzenia są jednak teksty z *Cyberiady*, nieco późniejszej w stosunku do *Bajek robotów*, z niezwykle ciekawą powiastką *Jak ocalał świat*. Np. w *Maszynie Trurla* postawiony został wyraźnie humorystycznie problem o poważnych konsekwencjach: czy można zbudować głupią maszynę rozumną, jak niechcący uczynił to Trurl.

Istotniejsze jednak od systematyzacji gatunkowych wydają się podziały innego rodzaju, jakie da się wyznaczyć w obrębie utworów o charakterze parabolicznym. Już Arystoteles – jak przypomina Suleiman – pisząc o fikcjonalnych exemplach odróżniał „parabolę, czyli krótkie porównanie, od bajki, którą tworzy seria akcji, czyli innymi słowy – od historii” (S 27). Tę klasyfikację można przenieść w nieco innym ujęciu na parable filozoficzne, wyróżniając wśród nich kreacyjne (czy też opisowe) i narracyjne<sup>62</sup>. Przekłada się to, z pewnymi zastrzeżeniami, na podział dokonany według klasycznych kryteriów filozofii – na przypowieści o charakterze ontologicznym (strukturalnym w odniesieniu do sposobu funkcjonowania świata) i egzystencjalnym (dotyczącym specyfiki ludzkiego istnienia, przy szczególnym uwzględnieniu zagadnienia czasu). Przy czym te kategorie są raczej biegunami, ku którym w jakimś stopniu mogą ciążyć utwory, nie powinny być jednak traktowane jako ściśle systematyczne dystynkcje.

Za parabolę ontologiczną w odniesieniu do klasycznych przypowieści ewangelijnych można uznać przypowieść o siewcy, w kręgu literatury filozofującej zaś to np. *Wykład profesora Mmaa* Themersona i *Kongres futurologiczny* Lema. Istotą tych parabol czy też raczej ich paraboliczności nie są bowiem doświadczenia bohaterów (choć trudno nie uznać losów profesora Mmaa albo całej termitery także za znaczące na poziomie sensów ogólnych), które często służą tylko prezentacji świata przedstawionego. Ale właśnie ta prezentacja i rzeczywistość wykreowana i zobrazowana w utworze ma wymiar paraboliczny. Poprzez podobieństwo zaś do naszej rzeczywistości (jak w *Wykładzie profesora Mmaa*), przez eksponowanie jakiegoś jej wycinka (tak w przypowieści o siewcy) bądź też wzmacnianie niektórych cech (*Kongres futurologiczny*) parabola mówi coś o świecie ludzkim, teraźniejszym lub przyszłym, ale możliwym. Odbiorca ma tu dostrzec analogiczność obu tych rzeczywistości, choć przecież nie wyczerpują się one w sobie na-

---

po przejściu punktu krytycznego elementy baśni stwarzają sytuację groteskowego niedopasowania. Jednak Handke wcześniej wykazuje, jak wiele Lem z baśni zapożyczył, przekroczenie jej gatunkowego wzorca w tym przypadku nie musi oznaczać jego odrzucenia, co najwyżej świadczy o twórczym, parodystycznym użyciu.

<sup>60</sup> S. L e m, *Cyberiada*. Chotomów 1990, s. 28. Przykład zaczerpnąłem również z pracy H a n d k e g o (*op. cit.*, s. 57–58).

<sup>61</sup> Por. B. B r e c h t, *Małe organon dla teatru*. Przeł. A. S o w i ń s k i, „Pamiętnik Teatralny” 1955, z. 1.

<sup>62</sup> Klasyfikacja ta w jakiejś mierze przywołuje tradycyjny podział na bajki narracyjne i epigramatyczne (zob. Z. G o l i ń s k i, *Bajka*. Hasło w: *Słownik literatury polskiego oświecenia*. Red. T. Kostkiewiczowa. Wyd. 2, poszerz. i popr. Wrocław 1991, s. 26–27), choć tutaj kryterium stanowiła forma i sposób prezentacji problematyki. W przypadku współczesnej parabol filozofującej kryterium jest raczej wymowa utworu, co także przekłada się na kwestie kompozycyjne.

wzajem. Teksty tego rodzaju tworząc metaforyczny obraz świata odsłaniają jakieś jego cechy, prawidłowości czy zasady nim rządzące. Parabola może ujawnić sensy nawet nie zamierzone przez autora (w imię hermeneutycznej formuły, że w tekście tkwi więcej, niż w nim zapisano), lecz metaforycznie ujęte w formie obrazowego przedstawienia.

Gdyby – nieco ryzykownie – pokusić się o dalsze systematyzowanie paraboli opisowej czy też ontologicznej, można by wydzielić tu jeszcze parabole synchroniczne (alternatywne, prezentujące bezpośrednio analogiczną do pozaliterackiej lub uniwersalną wizję rzeczywistości), jak przypowieść o siewcy lub *Wykład profesora Mmaa*, oraz temporalnie zdystansowane. Te ostatnie, których istotą jest jakieś odległe odwołanie czasowe, można by w tym żywiole systematyzacji podzielić na nawiązujące do przeszłości – parabole retrospektywne (tutaj np. różnego rodzaju utopijne opowieści o złotym wieku ludzkości), oraz nawiązujące do przyszłości, antycypacyjne, tj. prospektywne (utopie i antyutopie futurystyczne, np. *Kongres futurologiczny*, a wcześniej jego znakomici poprzednicy, jak *Rok 1984* czy *Nowy wspaniały świat*)<sup>63</sup>. W istocie jednak każda parabola ma taki sam charakter, tzn. odwołuje się do świata teraźniejszego, mówi coś o nim, nawet jeśli tylko czyni to poprzez wyrażone w tekście obawy bądź poglądy autora. Każda utopia w zasadzie opisuje rzeczywistość, w której zanurzony jest twórca, kompensuje ją lub odziera z pozorów.

Parabolami narracyjnymi są np. Konińskiego *Straszny czwartek w domu pastora* oraz *We młynie, we młynie mój dobry panie* Mrożka, gdzie porządek zdarzeń i doświadczenia bohaterów mają podstawowe znaczenie dla paraboliczności utworu.

Podział na parabole kreacyjne i narracyjne skrzyżowany z klasyfikacją stosowaną w filozofii – na parabole ontologiczne i egzystencjalne – wydaje się dość ryzykowny. Każdy tekst prozy narracyjnej ma swój wymiar kreacyjny w zakresie ukształtowania świata przedstawionego i narracyjny w naśladowaniu czasowego porządku zdarzeń lub samej opowieści; tym bardziej trudno przypisywać każdy tekst paraboliczny do któregoś z działów filozofii. Jednak, jak się okazuje, nieprzypadkowa jest zbieżność charakteru i roli narracji, czasowego porządku zdarzeń oraz akcji – z wymową filozoficzną utworu.

Do podziału na parabole narracyjne i opisowe nawiązuje Karlheinz Stierle. Odróżnia on dwie formy paraboliczne odwołujące się do „całości systematycznej”, dającej wyrazić się dyskursywnie: *exemplum*, które implikuje twierdzenie moralne, i bajkę, w której to, co ogólne, jest reprezentowane, przedstawione jako szczególne<sup>64</sup>. Można, jak się wydaje, przenieść ten podział na teren paraboli filozoficznej i wyróżnić w jej obrębie przypowieści dedukcyjne oraz indukcyjne. Odzwierciedla to w pewnej mierze dwie tradycyjnie uznane metody myślenia<sup>65</sup>.

W parabolach dedukcyjnych („kazaniach”) opowieść ma zobrazować jakąś

<sup>63</sup> Korzystam tutaj z ustaleń J. S z a c k i e g o (*Utopie czasu*. W: *Spotkania z utopią*. Warszawa 1980), który dokonuje podziału na utopie prospektywne i retrospektywne.

<sup>64</sup> Stierle, *op. cit.*, s. 342.

<sup>65</sup> Zob. I. M. B o c h e ń s k i, *Współczesne metody myślenia*. Przeł. i oprac. S. J u d y c k i. Poznań 1992, s. 78 n. Zob. też M. M i c h a ł s k i, *Literackie formy myśli. O niektórych związkach między literaturą a filozoficznym myśleniem*. W zb.: *Genologia dzisiaj*. Red. W. Bolecki, I. Opacki. Warszawa 2000).

nadrzędną ogólną tezę. Ta najczęściej bywała wyrażona wcześniej w języku dyskursu filozofii, a w utworze literackim można ją wyczytać w samym tekście (np. pojawia się w rozważaniach bohaterów) bądź też wynika ona jasno z przebiegu fabuły. Dedukcyjny charakter mają bajki w swej klasycznej odmianie, ale także ich nowsze wersje autorstwa Kołakowskiego. Wyrazem dedukcyjnej specyfiki jest morał, który często jednak u tego pisarza okazuje się przewrotny. Za przynależne do owej kategorii można uznać również wszystkie teksty, które zdają się ilustrować jakieś zagadnienie filozoficzne, co w przypadku Kołakowskiego stanowi niemal regułę.

W parabolach indukcyjnych („eksperymentach”) fabuła lub konstrukcja świata przedstawionego nie opiera się na określonej przedustawnej zasadzie, którą ilustruje tekst, ale ujawnia pewien problem, eksperymentuje z rzeczywistością w nadziei na sformułowanie jakiejś wiążącej tezy. Zakończenie najczęściej nie przynosi decydującego rozwiązania, raczej skłania odbiorcę do poszukiwania go lub do samodzielnego postawienia tezy. Takimi parabolami są np. *Solaris* czy *Głos Pana Lema*, przy czym obie skłaniają się raczej ku parabolicznej opisowości (paraboli ontologicznej) niż ku narracji (paraboli egzystencjalnej).

Innym przykładem paraboli indukcyjnej jest *Straszny czwartek w domu pastora*. Tutaj także fabuła z dokładnie naszkicowanym światem przedstawionym (chciałoby się rzec: na kształt laboratorium) prowadzi do tragicznego zakończenia, nad którym zastanawia się autor. Wskazuje on różne wyłumaczenia finału (szatan, przypadek, tragiczny absurd), pozostawiając odbiorcy wybór, ale i możliwość dalszego eksperymentowania<sup>66</sup>.

Przedstawiona tu propozycja typologii jest jedynie, jak już wspomniałem, próbą wyznaczenia biegunów, ku którym parabole mogą zmierzać w mniejszym lub większym stopniu. Nie daje się bowiem sprecyzować ścisłych kryteriów podziału ani dokładnych kategorii – mijałoby się to zresztą z celem. Jednak wskazanie takich propozycji kategoryzacji może nieść, jak sądzę, pewne korzyści poznawcze, gdyż pokazuje zbieżności między ukształtowaniem tekstu literackiego a praktyką myślenia filozoficznego, osadzając równocześnie literaturę w zewnątrzliterackim kontekście.

---

<sup>66</sup> Interesującą zależność między eksperymentem naukowym i artystycznym wskazał G. Białkowski (*Teoria naukowa a eksperyment artystyczny*. „Studia Filozoficzne” 1976, nr 1, s. 85, 92 n.), uznając sztukę za przedłużenie i rozwinięcie teorii naukowej.