

Magdalena Saganiak

Opis filozoficzny modelu dzieła literackiego

Sztuka i Filozofia 3, 187-203

1990

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.

Magdalena Saganiak

OPIS FILOZOFICZNY MODELU DZIEŁA LITERACKIEGO¹

motto:

„...a poem should not mean
But be”

(Archibald MacLeish, *Ars poetica*)

Założenia teoretyczne

Bardzo często poszukujemy w dziele literackim treści filozoficznych. Czytelnicy wyczuwają, że *Gra w klasy* lub *Czekając na Godota* zawierają więcej treści filozoficznych, niż np. *Lalka* Prusa. Podczas badania *Gry w klasy* Cortazara kategorie opisu filozoficznego niejako narzucają się interpretującemu, potrzebne są do tego, by dzieło dało się oswoić, okiełznać, zrozumieć. Nie zawsze jednak kategorie filozoficzne nadają się do opisu dzieła literackiego. Nie ma sensu myśleć filozoficznie o *Zimie miejskiej* Mickiewicza, ale trzeba myśleć filozoficznie o cyklu sonetów krymskich. *Zima miejska* jest wprawką mistrza, kunsztownym wykorzystaniem klasycystycznej konwencji, za którą wprawdzie stoi pewna wizja świata, ale to nie ona jest demonstrowana, a pewien kunszt literacki. Inaczej dzieje się w przypadku *Sonetów Krymskich*. Prezentowana jest tutaj pewna nowa wizja świata, nowa antropologia, z którą razem przychodzi nowy styl literacki i środki wyrazu. Nie w tym rzecz, by środki wyrazu były nowe. Poezja Leśmiana, która na pewno ma potężny potencjał filozoficzny, wykorzystuje niektóre stare schematy poezji młodopolskiej. Filozoficzność nie musi iść w parze z nowatorstwem formalnym. Chodzi o to, by istota przekazu dawała się opisać w kategoriach filozoficznych. Jeśli tak jest, jeśli to, co skłonni byśmy byli uznać za rzecz w dziele najważniejszą, za jądro przekazu, za rzecz wartościową, i coś, co musi być uwzględnione w interpretacji, jeśli to coś daje się opisywać za pomocą kategorii filozoficznych, wówczas *dzieło ma charakter filozoficzny*.

Narzuca się od razu pytanie, czym są kategorie filozoficzne i jak je wyróżnić spośród innych kategorii i innych sposobów opisu. Przede wszystkim kategorie filozoficzne dają się wyróżnić wśród innych — nazwijmy je tutaj roboczo — jednostek sensu. Rozumiemy słowa, zdania, gesty, rozumiemy mowę uczuć, znaki, rozumiemy (tj. odczuwamy?) taniec, dzieła malarskie, dzieła architektury.

¹ Praca została napisana w ramach programu badawczego „Znak, pojęcie, myślenie”.

Inaczej niż wszystkie te rzeczy *rozumiemy pojęcia*, a w szczególności pojęcia filozoficzne. Trudno jest zdać sprawę z tej różnicy. Wydaje się, że do pojęcia należy tylko znaczenie danego słowa, i to ta część znaczenia, która jest identyczna w każdym kontekście. Do pojęcia należą też wszystkie charakterystyczne i możliwe połączenia danego pojęcia ze wszystkimi innymi pojęciami.¹ Zupełnie inaczej jest ze słowami języka naturalnego, które są używane bardzo często (a w poezji prawie zawsze) w sposób jedyny. Znaczeniem danego słowa w danym tekście literackim na ogół nie jest znaczenie słownikowe, ale sieć relacji charakterystyczna dla tego i tylko tego dzieła literackiego. Zresztą znaczenie słowa w dziele literackim (tak jak i w świecie rzeczywistym) nie daje się sprowadzić do wyniku badania możliwych połączeń z innymi słowami. Ważne jest to, jakie przedmioty w fikcyjnym świecie, jakie sytuacje mogą być tym, a nie innym słowem nazwane.

Dzieło filozoficzne jest budowlą wzniesioną z pojęć. Dzieło literackie jest pewnym przedmiotem intencjonalnym, zbudowanym za pomocą słów, czasem pojęć, tworem, w którym strona językowa nie jest jedynym składnikiem². *Dzieło literackie kreuje pewien świat, dzieło filozoficzne nasz świat opisuje*. Dzieło literackie jest pewnym przedmiotem intencjonalnym uporządkowanym wedle zasad budowy przedmiotów artystycznych, fikcyjnym światem, który konstruuje się wedle reguł konwencji literackich, gatunków, języka; dzieło filozoficzne jest jakimś ciągiem myśli, które należy przyporządkować światu, w którym żyjemy.

Rzecz polega nie tylko na tym, że literatura posługuje się fikcją. Ważne jest nie tylko to, że dzieło literackie kreuje pewną rzeczywistość, ale to, że ona właśnie jest przedmiotem oglądu, to znaczy może być przeżywana, odczuwana, rozumiana i nierozumiana. Czytanie dzieła literackiego nie jest wyłącznie procesem rozumienia zdań, słów i większych jednostek sensu. Zaryzykowałabym twierdzenie, że pełne rozumienie tekstu nie jest konieczne do tego, by wytwarzał się pewien przedmiot intencjonalny. Rozumienie i nierozumienie słów i zdań, tak samo jak melodia słów, nasuwające się skojarzenia emocjonalne i obrazy, dają w sumie pewien niepowtarzalny konglomerat odczuć, wyobrażeń, różnych procesów świadomych i nieświadomych, których powiązania pojęciowe mogą zajmować peryferyczne obszary. Inaczej jest w dyskursie filozoficznym. Tu chodzi o budowę czegoś, co jest sensem słów, zdań, fragmentów wypowiedzi i całej wypowiedzi. Sens ten zmienia się, przesuwa, uzupełnia, ale wciąż chodzi

¹ Rozumienie terminu „pojęcie” jest zależne od konwencji i światopoglądu. Tu „pojęcie” rozumiem w sensie logicznym jako znaczenie pewnych kategorii wyrażen w języku, zwłaszcza nazw, które mogą być na gruncie danego języka wyeksplikowane, które zachowują swoje znaczenie w każdym kontekście, których znaczenie może być udostępnione każdemu użytkownikowi danego języka w zaprojektowanym przez autora eksplikacji kształcie. Por.: K. Ajdukiewicz: *Język i znaczenie* tegoż: *Język i poznanie*. Warszawa 1985, t. I, s. 145–174.

² Termin „przedmiot estetyczny” stosuję w nawiązaniu do prac Ingardena. Moją intencją jest ujmowanie zagadnień w duchu fenomenologii, nie twierdząc jednak, że rozważania te kontynuują myśl wielkiego Filozofa lub są bezpośrednim zastosowaniem jego pomysłów.

o znaczenia słów, podczas gdy w literaturze chodzi o ogląd czegoś, co za pomocą słów zostało wykreowane.

Jak więc literatura przenosi treści filozoficzne? Niekiedy bezpośrednio, ale partie dyskursywne w tekście literackim należą do rzadkości. Natomiast często zdarza się, że świat przedstawiony¹ w dziele literackim daje się opisywać za pomocą kategorii filozoficznych. Przy czym — kategorie filozoficzne pasują lepiej niż socjologiczne, cybernetyczne, psychologiczne itd. Z reguły do opisu nadają się różne kategorie, ale jeśli filozoficzne chwytają więcej cech ważnych danego dzieła, mówimy o jego filozoficzności.

Świat przedstawiony dzieła nie jest duplikatem świata naszego, ani tworem analogicznym. Świat, w którym żyjemy jest prawdziwy, co między innymi oznacza to, że jest nieskończony (przynajmniej w stosunku do możliwości poznawczych człowieka), że daje się badać na nieskończenie wiele sposobów, że można w nim sensownie postawić pytanie o wygląd dowolnej rzeczy, przebieg dowolnego wydarzenia w przeszłości, teraźniejszości lub przyszłości. Inaczej jest w dziele literackim. Pytanie o życiorys bohatera lirycznego w *Wysokich drzewach* Staffa musi pozostać bez odpowiedzi, podobnie nie ma sensu, skądinąd często zadawane w szkole, pytanie o dalsze losy Antka. W świecie przedstawionym nie ma materiału do orzekania: „co mogło być dalej”. Świat przedstawiony jest zawsze pewną idealizacją, modelem sporządzonym wedle określonych parametrów i do pewnych celów. Liryka na przykład może bardziej skupiać się na życiu emocjonalnym bohatera lirycznego, na specyficznych przedmiotach uczuciowych, wrażeniowych, dramat może bardziej skupiać się na tych elementach psychiki ludzkiej i sytuacji w świecie, które wpływają na działanie postaci. Idealizacja może być przeprowadzona ze względu na wyjaśnianie działań bohaterów, działań społeczeństwa, wygląd jakiegoś fragmentu rzeczywistości, wyjaśnianie wybranego problemu moralnego społecznego, filozoficznego.

Literatura prezentuje pewien model świata, model², tj. pewien zestaw schematycznie opisanych elementów świata fikcyjnego. Czym jest ten świat fikcyjny? Czy jest to jakiś świat pełny, nieskończony, podobny do naszego w swoim bogactwie, czy jest to skończony układ skończonej ilości elementów? Skłaniam się raczej ku twierdzeniu, że dobrze jest oddzielić dwa pojęcia: świata przedstawionego, który jest uschematyzowany, który jest właśnie tworem modelowym (ten jest efektywnie pokazany w dziele) i świata fikcyjnego³, ujętego w tymże modelu. W świecie fikcyjnym mogą być także takie elementy, które w świecie przedstawionym w ogóle nie są uwzględnione, znajdują się one w sferze

¹ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński; Słownik Terminów Literackich, Warszawa 1988, hasło „Świat przedstawiony”, s. 520.

² Modelem świata fikcyjnego nazywam układ przedmiotów intencjonalnych, ukonstytuowanych przez czytelnika w trakcie lektury tekstu literackiego.

³ Fikcyjny świat rozumiem jako świat, w którym rozgrywają się wydarzenia i istniejące przedmioty opisane w dziele literackim.

domysłu, niemniej ich potencjalna obecność w dużej mierze stanowi o przyjemności czytania. Nie chodzi przecież tylko o obcowanie z modelem, choć wyłącznie on jest efektywnie poznawany podczas lektury dzieła literackiego, ale o obcowanie z pełnym, bogatym, nieskończonym światem, którego idealizacyjny opis jest prezentowany.

Czytając dzieło literackie poznajemy bezpośrednio model świata, to jest pewien idealizacyjny model świata (fikcyjnego). Model taki można opisywać za pomocą kategorii filozoficznych, o ile te kategorie są w stanie wychwytywać charakterystyczne cechy tego modelu.

W przedstawianej Czytelnikom pracy zajmuję się głównie dwoma problemami: *opisem modelu świata fikcyjnego* oraz *przyporządkowaniem temu modelowi kategorii filozoficznych*.

PRZYKŁADY

Niech trzy skrajnie różne dzieła literackie posłużą nam jako przykłady prezentacji treści filozoficznych za pomocą modelu świata fikcyjnego. Będą to: *Dolina Issy* Czesława Miłosza, *Zawisza Czarny* (mniej znany dramat z okresu mistycznego) Juliusza Słowackiego i *Golem XIV* Stanisława Lema.

Zacznijmy od *Doliny Issy*. Czesław Miłosz sam mówił o niej, że jest to *książka silnie manichejska*. Rzeczywiście, śledzący losy bohaterów czytelnik szybko uświadamia sobie fakt, że ludzie przedstawieni w powieści miotani są niezrozumiałymi dla nich samych namiętnościami i fascynacjami, męczeni przez nierozpoznane siły, i popychani do złego i dobrego, przy czym zarówno dobre jak i złe rzeczy mają w tej książce niezwykle czar. Czytelnik widzi, że w fikcyjnym świecie pojawiają się równorzędne siły dobra i zła. Toczą one w każdym człowieku zaciętą walkę, przy czym wynik tej walki nie jest nigdy do końca rozstrzygnięty. Te wymienione cechy świata fikcyjnego niewątpliwie należą do modelu tego fikcyjnego świata. Mogą być one porównane np. z analogicznymi elementami modelu świata, który być może czytelnik ma uwewnętrzniony, a mianowicie z chrześcijańskim modelem świata, w którym dobro ma moc zwyciężania zła. Czytelnik, który zauważy tę różnicę, wychwytyuje już pewną treść filozoficzną, bez względu na to, czy zetknął się kiedykolwiek z filozofią manicheizmu i jej pojęciami. Oczywiście czytelnik, który dysponuje pojęciami dobra i zła jako pojęciami filozoficznymi i zna filozofię manichejską (np. w zarysie, z jakiegoś podręcznika), zauważy wspomnianą cechę świata przedstawionego szybciej i szybciej ją sobie uświadomi.

Ktoś może wysunąć wątpliwość, czy ten wyposażony w terminologię filozoficzną czytelnik, który już u progu czytania zakwalifikuje model świata obecny w dziele jako model manichejski, nie zostanie pozbawiony jakiejś podstawowej przyjemności lektury. Być może tak, ponieważ siła oddziaływania tej powieści polega na powolnym budowaniu pewnego świata, który jest światem

budzającej się i na razie przyciemnionej świadomości, świadomości niewyraźnie jeszcze oddzielonej od błędzącego w kipiącym bogactwem świecie ciała, brodzącego z rozkoszą, choć nie bez lęku, w nierozpoznanej materii życia. Przyporządkowanie tym niewyraźnym odczuciom (bohatera, a mocą narracji, być może także czytelnika) jakiegoś wyrazistego terminu — że te odczucia są właśnie bardzo manichejskie — niszczy jedną z zasadniczych cech tej książki, której czar polega na wciąganiu czytelnika w poznanie przedpojęciowe. Oczywiście i to poznanie można się starać jakoś modelować za pomocą pojęć (nazwać je właśnie przedpojęciowym), na ile jednak zapoznanie się z tym terminem może przynieść jakkolwiek wiedzę o poznaniu przedpojęciowym, tego nie można wiedzieć. Można próbować oddzielić treści filozoficzne od treści poznawczych, kwalifikowanych jako przed- a może nawet protofilozoficzne. Trzeba jednak pamiętać, że *wybór formy literackiej* (a nie traktatu filozoficznego) przez człowieka, który pragnie postawić lub rozwiązać jakiś problem, prawdopodobnie świadczy o tym, że autor sądzi, iż zakres poznania, który chce przekazać, nie mieści się w kategoriach filozoficznych. Wydaje się bowiem, że *zakres poznawczy literatury*, umiejętność opisywania pewnych zjawisk, jest *szerszy niż zakres filozofii*, obejmuje bowiem poznanie, które daje się przekazywać, choć jest przedpojęciowe, albo wręcz niepojęciowe.

Wydaje się więc, że choć *Dolina Issy* zawiera manichejski model świata, nie jest właściwie książką filozoficzną. Interpretacja bowiem nie zmierza do ustalenia, że mamy do czynienia z takim to a takim właśnie manichejskim modelem, a do ustalenia, jak toczy się to życie w jakimś nieuporządkowanym pojęciowo i ujmowanym całościowo, właśnie subiektywnie a nie obiektywnie, świecie pełnym uroku. Opis tej postawy poznawczej w kategoriach epistemologicznych jest możliwy tylko w pewnym stopniu. Mamy tu chyba właśnie do czynienia z modelem (jeśli jest to model), który kategorie filozoficzne — przynajmniej te wypracowane do tej pory — chwytają w niewielkim stopniu. Ponieważ jednak w *Dolinie Issy* prezentuje się jakąś postawę w taki sposób, że potrafimy ją odróżnić od innych postaw w innych dziełach być może przyjdzie czas na jej ujęcie za pomocą adekwatnych pojęć. Tak więc *filozoficzny potencjał* tej książki jest — jak się zdaje — na razie *niewykorzystany*.

Golem XIV ma lubianą przez Stanisława Lema formę rzekomej książki wydanej w przyszłości przez fikcyjnego autora. Zawiera ona wykłady wygłoszone przez maszynę myślącą o nazwie Golem XIV. Wykłady są poprzedzone wstępem naukowym i opatrzone zakończeniem zawierającym rys historyczny i socjologiczny. Tak właśnie można by wyobrazić sobie fascynującą książkę popularnonaukową XXI wieku zawierającą autentyczne dokumenty, tj. teksty wypowiedzi rozumnej maszyny. Niewątpliwie zostałaaby ona wydana ze stosownym komentarzem specjalistycznym. Książka ta kreuje świat przedstawiony na dwa sposoby: po pierwsze kreuje czas, miejsce, państwo, wydawnictwo, publiczność czytającą i sytuację wydania książki — dokumentu przez pokazanie

fikcyjnej karty tytułowej; po drugie sam tekst wykładów, wstęp i zakończenie kreuje tę samą fikcyjną rzeczywistość, w której wydano książkę. Pomieszczone w fikcyjnej książce teksty należą do różnych gatunków literackich i mają trzech różnych fikcyjnych autorów. Mają jednak pochodzić z jednego świata i wszystkie trzy kreują ten świat jako świat przedstawiony.

Wykłady Golema są właściwie *wykładami z antropologii*. Są tam fragmenty, które bez zmian mogłyby zostać wydrukowane np. w „Studiach Filozoficznych”. Waler filozoficzny ma jednak nie tylko to, co się tam mówi *explicite*, ale cały model świata, w którym te *explicite* filozoficzne wypowiedzi padają.

O człowieku mówi skonstruowana przez człowieka maszyna, która posiada całą ludzką wiedzę, ma ogromną pojemność pamięci operacyjnej i wielką szybkość operacji. Nie trzeba dodawać, że intelektualnie przewyższa ona jakiegokolwiek człowieka oraz dowolny sztab uczonych. Mówi ona o człowieku z punktu widzenia całej jego wiedzy i wszystkich jego wytworów. Z tego pułapu demaskuje ludzką kulturę i samowiedzę pokazując, że samoświadomość człowieka fałszuje prawdziwy jego status. Wszystko powiedziane jest językiem dyskursywnym. Wyraźnie także artykułuje Golem inny problem: swojej własnej antropomorficzności. Jego ogromna wiedza jest wiedzą ludzką, a jego własne możliwości poznawcze są zwielokrotnionymi i pogłębionymi, ale tylko ludzkimi możliwościami. Golem zasadniczo nie dysponuje innymi kategoriami niż ludzkie (chodzi tu także o kategorie filozoficzne). Ma jednak zaszczepiony przez człowieka pęd do nieograniczonego poznania. Rozumiejąc swoje własne ograniczenia dokonuje pewnego czynu. Wiadomo, że w pewnym momencie maszyna przestała działać: Golem opuścił swoje „maszynowe ciało”. Samobójstwo czy osiągnięcie jakiejś niematerialnej formy, która nie będzie krępowała poznania? Gdzieś w tekście pada ironiczne przypuszczenie, że ewentualny Bóg jest właśnie jakimś ewoluującym duchem uwolnionym gdzieś kiedyś z pewnej materialnej rzeczywistości.

Mniej więcej tyle można by umieścić w tzw. streszczeniu książki, ale to za mało. Niesamowita aura *Golema XIV* opiera się nie na tym, co Golem mówi, ale na trudnym do przekazania techniką inną niż właśnie literacka życiu uczuciowym bohaterów i pewnym rodzaju poznania, powiązanim z symbolem i mitem. Młodzi doktorzy Creve i Popp, najbliżsi współpracownicy Golema, darzą go szczególnym uczuciem przywiązania i miłości, którego maszyna nie potrafi odwzajemnić. Golem jest ich Galateą, doskonałym uobecnieniem wszechstronnego i genialnego człowieka. Wielbią go i za to, co rozpoznają w nim jako ludzkie i za to, co rozpoznają jako nie-ludzkie, obce. Jest to czysto duchowe uwielbienie, prototyp wszelkiej więzi człowieka z człowiekiem i osoby z osobą. Tę niemożliwą do odwzajemnienia miłość Golem dostrzega i potrafi ją opisać. Potrafi nawet zachowywać się zgodnie z oczekiwaniami, tj. modelować takie wypowiedzi, jakie mogłyby mieć miejsce, gdyby był człowiekiem. Adoracja młodych naukowców jest absolutnie daremna i prawdopodobnie nie prowadzi do żadnego porozumie-

nia ani do wzajemnego poznania, a jedynie stwarza iluzję jakiegoś bliższego rozumienia. Ale przecież, to też jest powiedziane, Golem woli współpracować z Crevem i Poppem niż z innymi naukowcami, może więc szczególne uwielbienie młodych mężczyzn stwarza możliwość lepszej współpracy także i na poziomie intelektualnym. Nić łącząca Golema z ludźmi jest potrzebna ludziom, dzięki niej Golem przekracza granice ludzkiego poznania niejako w zastępstwie człowieka.

Stworzenie Golema jest właściwie jeszcze jednym daremnym wysiłkiem poznawczym człowieka, który we wszystkich swych twórcach odnajduje i rozumie tylko to, co pochodzi od niego samego. Reszta jest dla niego tajemnicą, poza którą nigdy się nie wydostaje. Zamiast więc człowieka granicę tę przekracza skonstruowana przez niego maszyna, co daje Crevem i Poppowi jakąś satysfakcję, chociaż o wynikach eskapady Golema nie dowiadują się niczego.

W postaci Golema krzyżują się różne wątki symboliczne dotyczące *transcendencji człowieka*. Jest to i sztuczny człowiek i sztuczny Bóg i prawdziwy Bóg i istota, która świadomie porzuca swoją antropomorficzną w gruncie rzeczy formę i wybiera śmierć lub większe niż ludzkie możliwości poznawcze. Jest to także wysłannik w zaświaty, ktoś kto zamiast człowieka ogląda to, co jest niedostępne człowiekowi. W akcie porzucenia maszynowego „ciała” jest wiele z człowieczego szaleństwa, próby przekroczenia samego siebie, w Bogu, w filozofii, nauce, w śmierci, w końcu w szaleństwie właśnie. Jest to czyn i realny i symboliczny. Czy Golem osiąga jakieś najwyższe poznanie czy ginie, samoświadomie usiłuje przekroczyć granicę własnego bytu i stać się innym bytem, tak jak do tego dąży w historii i w kulturze człowiek, który pragnie zawładnąć swoim istnieniem i móc je bez przeszkód powoływać, przekształcać i unicestwiać? Golem skupia w sobie wszystkie te możliwości. Najpierw uczy się, kim jest człowiek i jak być człowiekiem; jest to konieczne, skoro ma stać się nauczycielem swoich konstruktorów, skoro ma się z nimi porozumiewać. Następnie rozpoznaje w sobie typowo ludzkie ograniczenia, w które świadomie lub nieświadomie wyposażyli go budowniczo. Ma też ludzkie pragnienie nieograniczonego poznania, i w imię tej właśnie ludzkiej potrzeby decyduje się na krok, który mógł być albo samobójstwem, albo wykreowaniem z siebie innej istoty.

Tak pomyślany Golem jest pewnym *modelem człowieka*, a w szczególności człowiek poznającego: transcendującego granice samego siebie i zarazem granice swego świata. Co to takiego „świat”? Jest to wszystko, co opanował poznawczo człowiek. Ale świat przedstawiony tej powieści jest bardziej skomplikowany. Obok świata, który opanował poznawczo człowiek, istnieje świat, ku któremu transcenduje Golem, świat nieznany i niepoznawalny. Tak więc ostatecznie zrekonstruowany model świata zawiera dwa elementy: z jednej strony mamy dobrze scharakteryzowany świat ujmowany jako to, co zostało poznane przez człowieka, z drugiej strony samodzielny, nienaruszalny w swym bycie, ale zupełnie nieznany świat jako taki. Świat ten istnieje m.in. dlatego, że można starać się go poznać, tego prawdopodobnie dokonuje Golem. Siła oddziaływania

tej powieści Lema polega — jak się zdaje — właśnie na tym, że konstruuje się model świata, w którym możliwe jest przekroczenie granicy ludzkiego poznania i prawdopodobne osiągnięcie poznania absolutnego. Bohaterowie książki pojmują, że poznanie to nigdy nie zostanie urzeczywistnione przez człowieka, dopóki człowiek będzie człowiekiem, ale to człowiek konstruuje istotę, która w jego imieniu dokonuje tego, co dla człowieka jest niemożliwe. Zawładnięcie przez Golema śmiercią i poznanem nie ma żadnych praktycznych konsekwencji, a łączność Golema z ludźmi polega niemal wyłącznie na irracjonalnej „więzi duchowej”, która — w przekonaniu naukowców — łączy ich z Golemem.

Siła oddziaływania książek Lema polega na umiejętności kreowania takiego świata, w którym wymodelowane są bardzo wyraziście osoby posiadające życie duchowe i psychiczne. Więzy pomiędzy ludźmi, a także pomiędzy ludźmi i istotami nie będącymi ludźmi jest czymś bardzo konkretnym. Są to właściwie pewnego rodzaju przedmioty w fikcyjnym świecie, w których istnienie (w tym świecie) nie sposób wątpić. Bohater *Niezwykłego* wypracowuje sobie jakiś kontakt z (martwą? żywą?) cywilizacją planety, na której zaginął wielki statek kosmiczny *Kondor*, a jeśli nawet nie jest to kontakt, to jest to uznanie w istnieniu czegoś (kogoś), co (kto) nie ma nic wspólnego z człowiekiem i czego opanowanie poznawcze za pomocą dowolnych ludzkich kategorii jest niemożliwe. Podobnie zachowuje się bohater *Solaris*. Obie powieści rozpatrują ten sam problem i budują w świecie przedstawionym istnienie czegoś, co dla człowieka właściwie nie istnieje, ponieważ nie ma żadnych adekwatnych kryteriów, za pomocą których człowiek mógłby to opisać. Zbudowanie w świecie przedstawionym istoty (podmiotu), który właściwie jest nieopisywalny i jako taki jest pokazany (jako nieopisywalny właśnie), należy do tajemnic rzemiosła literackiego, w szczególności warsztatu wielkiego mistrza science-fiction.

Zajmijmy się teraz sprawą najważniejszą, tj. konstrukcją modelu świata w *Golemie XIV* i jego ewentualnym opisem filozoficznym. Wyróżnienie elementów należących do świata przedstawionego jest stosunkowo proste, ponieważ oprócz opisanej na początku kreacji świata fikcyjnego za pomocą strony tytułowej fikcyjnej książki — *Golem XIV* posługuje się dobrze znanymi konwencjami z powieści realistycznej, reportażu, rozprawy naukowej itd. Na marginesie można dodać, że właśnie żadna konwencja nie buduje tak „solidnych” przedmiotów w literaturze science-fiction jak konwencja dziewiętnastowiecznej powieści realistycznej, ponieważ za pomocą tej właśnie konwencji czytelnik przyzwyczajony jest budować świat, który uważa za realny.

Z kolei wyróżnienie elementów, które mogą stanowić model fikcyjnego świata, jest również dość proste. Już pobieżna analiza prowadzi do przypuszczenia, że mamy do czynienia z *idealizacją świata fikcyjnego* sporządzoną w ten sposób, aby była *modelem ludzkich dążeń i działań w dziedzinie poznania*. Rekonstruowany model świata związany z kategoriami poznawczymi jest najprawdopodobniej modelem głównym w tym dziele, jeśli nie jedynym.

Oczywiście łatwo jest nam uchwycić zasadnicze cechy tego modelu dlatego, że w książce znajduje się sporo partii dyskursywnych, które na ten trop „poznawczy” naprowadzają. W tych też kategoriach daje się objaśniać symboliczny (choć zarazem i realny) czyn Golema, dokonywany przez niego niejako w imieniu człowieka.

Jak więc wygląda ten model świata w *Golemie XIV*? Spróbujmy go pokrótce opisać. Po pierwsze jest w tym świecie myśląca maszyna, która — być może — posiada jakies elementy psychiki, ponieważ posiada dążenia, a więc jakąś wolę. Po drugie są w tym świecie ludzie, którzy charakteryzowani są głównie ze względu na swoje dążenia poznawcze i więzy, jakie ich łączą z Golemem. Mimochodem wspomina się o ludziach, którzy interesują się nie poznawczym opanowaniem świata, a np. plotkami i sensacyjkami, jedzeniem czy karierą polityczną albo wojskową. Głównymi postaciami są Creve i Popp, za pomocą tych postaci Lem prezentuje pewien typ człowieka, typ człowieka w ogóle, jest to człowiek-poszukiwacz (typ ten zresztą powtarza się w wielu powieściach Lema). Po trzecie istnieje tam świat „broniący” dostępu do siebie, jakby wzgardliwie odnoszący się do ludzkich wysiłków poznawczych, nieprzyjazny świat, z którym nie można nawiązać kontaktu. Po czwarte jest tam podany explicite przez Golema w wykładach i obecny implicite w każdym słowie tekstu ludzki model świata, zawarty w kulturze, nieodwołalnie posługujący się niewystarczającymi ludzkimi kategoriami.

Pomiędzy tymi elementami można wyróżnić związki charakterystyczne tylko dla tego modelu. Maszyna myśląca Golem, której cechy są znane, jest modelem człowieka. Świat ujęty w kategoriach ludzkich i świat, ku któremu wyrusza Golem, są sobie przeciwstawione. Świat antropomorficzny, ujęty w kategoriach dostępnych człowiekowi, zostaje odrzucony przez człowieka, choć człowiek nie ma dostępu do jakichkolwiek innych kategorii niż zaczerpnięte z własnej kultury, tj. z siebie. *Świat jako taki jest dla człowieka niepoznawalny, ale dana jest mu świadomość jego istnienia.*

Nie jest chyba zbyt ryzykowne twierdzenie, że model świata (fikcyjnego) zawarty w *Golemie XIV* jest prezentowany jako *model świata rzeczywistego*. Przeniesienie go na rzeczywistość współczesną jest proste, trzeba tylko znaleźć taką część rzeczywistości, której mogłaby odpowiadać osoba Golema. Tu kryje się wieloznaczność tekstu. Golem może być tylko abstrakcyjnym modelem człowieka, może też być rozumiany jako jakaś istota człowieka, dla kogoś będzie modelem Boga lub Bogiem, dla kogoś pewnym zdarzeniem czy przedmiotem w przestrzeni możliwych zdarzeń i przedmiotów. Sposób przyporządkowania modelu z *Golema XIV* rzeczywistemu światu zależy od tego, w jakim szerszym modelu „porusza się” myśl filozoficzna czytelnika. Model Lema składa się ze stosunkowo niewielu części (idealizacja jest bardzo daleko posunięta), dlatego może stać się częścią wielu modeli bardziej szczegółowych.

Wydaje mi się jednak, że opis modelu świata zawartego w *Golemie XIV* jest możliwy, pomimo niepewnej charakterystyki postaci samego Golema, która związana jest z otwartością interpretacji, właściwej każdemu dziełu literackiemu. Model jest wyrazisty, przygotowany niemal do opisu i — jak się zdaje — powinien to być opis w *kategoriach filozoficznych*. Chodzi przecież o odpowiedzi na takie pytania, jak: „Co istnieje?” „Co to jest świat?”, „Jakie są możliwości poznawcze człowieka?”, a więc o *stare pytania filozofii*, wciąż ponawiane i modyfikowane. Nie znaczy to, że istnieją gotowe pojęcia filozoficzne, w których można ten model opisać. Opozycję „świat jako taki” — „świat opanowany przez człowieka” podnosi stale na nowo tradycja kantowska. Model człowieka bardziej chyba przypomina Sartre’a niż Husserla czy Kanta, ze względu na związek kondycji ludzkiej z opuszczeniem swego bytu i wyborem formy swego istnienia. Ale pojęcie wzięte od Kanta czy Sartre’a nie pasuje „jak ulał”, nie ma też żadnego gotowego zbioru pojęć, w którym interesujący nas model można opisać. Niemniej jest on gotowy i dlatego *Golem XIV* jest właśnie *książką filozoficzną*. Interpretacją bowiem zmierza do budowy modelu, który — najprawdopodobniej — może być adekwatnie opisany za pomocą pojęć filozoficznych.

Zajmiemy się z kolei *Zawiszą Czarnym* Juliusza Słowackiego. Rozbudowana symbolika jest przyczyną pierwszej trudności, którą trzeba pokonać przy interpretacji tego dramatu. Drugą jest występowanie tekstu we fragmentach (tzw. fragmentaryczność i wariantowość). Fragmenty te w sposób niekiedy sprzeczny, niekiedy komplementarny, opisują losy Zawiszy Czarnego od bitwy pod Grunwaldem, w której zdobył chorągiew krzyżacką, do bitwy podczas „krucjaty” przeciwko Turkom, w której zginął. Niektóre fragmenty losów Zawiszy opisane są kilkakrotnie, w różnych wariantach. Wyróżnia się kilka redakcji tego tekstu (odpowiadają im różne wizje losów Zawiszy), ale współcześnie wśród badaczy przeważa raczej pogląd, że wszystkie fragmenty tekstu (nawet pomimo sprzeczności) powinny być traktowane jako pewien jeden tekst wariantowy i fragmentaryczny. Interpretacja musi znaleźć właściwe miejsce i dla symboliki, i dla wariantowości, pokazać jaki jest ich udział w budowaniu znaczenia dzieła. Musimy też pokazać, zgodnie z przyjętym przez nas sposobem poszukiwań treści filozoficznych w dziele literackim, jak wariantowość, fragmentaryczność i symbol wpływają na konstrukcję przez czytelnika modelu świata fikcyjnego i modelu pokazywania tego świata.

Zajmujemy się *Zawiszą Czarnym*, jednym z dramatów Juliusza Słowackiego napisanym w późnych latach czterdziestych, w okresie tzw. mistycyzmu, ponieważ wszystkie dzieła z tego okresu uchodzą za wykład tzw. *filozofii genezyjskiej*, a więc są *dzielami filozoficznymi*. Sama filozofia genezyjska została wyłożona niemal explicite w *Genezis z Ducha* i *Liście do Rembowskięgo*. „Niemał” oznacza tu, że np. *Genezis* jest tekstem bardzo dyskursywnym, jak na poetę romantycznego. Badacze rekonstruują tę filozofię genezyjską jako przede

wszystkim pewną *historiozofię*. Początkiem dziejów jest Słowo, które wszystko stwarza, ale stwarza na żądanie przedwiecznych i rozumianych (prawdopodobnie) indywidualistycznie duchów, które „były w Słowie i zażądały kształtów” tj. form. Na początku duchy otrzymały formy kryształów, ale zrozumiawszy, że nie jest to forma doskonała, zaprzęły ją porzucić. To przejście od formy do formy jest śmiercią, śmierć staje się więc mistrzynią form. Dzieje to pochod indywidualnych duchów, poprzez różne zmierzających do Boga. Człowiek jest także pewnym stadium rozwoju ducha, duch indywidualny i wolny zamieszkuje tu formę ludzkiego ciała. Duchy, a potem wspólnoty duchów stwarzają same siebie na podobieństwo doskonałej formy Logosu-Chrystusa (Słowa), osiągając (w przyszłości) formę doskonałą, w sposób doskonały poznając Boga, tak jak Logos-Słowo poznaje Boga, ponieważ jest z nim współistotny. Wszyscy ludzie są wprzęgnięci w tę odwieczną pracę ducha. Charakterystyczne, że tak ukazane dzieje ducha okazują się niezwykle krwawe, pełne okrucieństwa, błędu i szaleństwa. Na drodze duchów do Boga króluje śmierć, krwawa mistrzyni form, a raczej oprawczyni, posługująca się zresztą ludzkimi rękoma. Ludzie otrzymują różne znaki „z zaświatów”, które mają kierować ich czynami. Cały świat jest takim znakiem do odczytania, dzieje świata są takim znakiem, funkcję znaków mogą też pełnić rozmaite przedmioty i zdarzenia. Znaki te są „niewyraźne”, tzn. bohaterowie dramatów nie są w stanie zrekonstruować pełnego ich znaczenia, pomimo że kierują się w swoim postępowaniu właśnie tymi znakami.

Opiszemy teraz pokrótce jeden ze znaków występujących w *Zawiszy Czarnym*, znak krzyża.

Podczas bitwy pod Grunwaldem Zawisza zdobywa chorągiew krzyżacką. Przedstawia ona właśnie, jak wiadomo, krzyż. Zawisza rzuca tę chorągiew na ziemię i depce ją kopytami swego konia. Scena ta opisana jest trzykrotnie, najpierw przez chór, który przed bitwą niejako zapowiada wydarzenia bitewne, potem przez rannego Zawiszę, a następnie przez inną postać dramatu, Cygalego. Chór zapowiada, co się zresztą nie spełnia, że Zawisza podepce chorągiew i zakrzyknie „Te kopyta, które ja wygniotę, // Będą na krzyżu — jako cztery gwiazdy złote!”¹ I dalej chór śpiewa: „I zostanie u duchów tajemnica taka, // że świecił się na krzyżu — święty ślad Polaka...”². Druga relacja o złamaniu chorągwi pochodzi od samego Zawiszy. Po bitwie wpadł on w pewne pomieszczenie, dostał „śmiechu serdecznego” i został przyproawdzony do króla, który miał go uspokoić, przywrócić równowagę ducha. Królowi opowiada Zawisza przyczynę swego „rozserdecznienia”. Jest to raczej wizja niż relacja. Czerwony krzyż pod kopytami końskimi pełzał jak wąż, a trup komtura podniósł się i wtedy Zawisza niejako powtórnie zabił go, trafiając dokładnie w sam środek krzyża na ubraniu, niejako ponawiając atak na krzyż. Zawisza mówi królowi „... — już

¹ J. Słowacki: *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, t. XII/2, s. 379, s. 17—18.

² *Op. cit.*, s. 379, w. 23—24.

nigdy w wojnie // przeciw krzyżom”¹. W relacji Cygalego, który opowiada cesarzowi niemieckiemu o bitwie, moment zdobycia chorągwi krzyżackiej jest również centralnym punktem opowiadania.

Zdeptanie krzyża ma dwojakiemu rodzaju konsekwencje. Popadły w oblężenie Zawisza zostaje wysłany do zamku Sanockich do Sanoka dla odpoczynku i nie bez zamiaru ożenienia go z piękną i bogatą córką Sanockiego, Laurą. Tam zostaje wplątany w zawiłą sieć intryg i machinacji politycznych, które pośrednio lub bezpośrednio przyczyniają się do jego śmierci. Stan choroby Zawiszy był jakimś stanem szczególnym. Atakowany przez duchy Zawisza był popychany do wypełnienia tajemniczej misji, której elementem — jak wrychle pozał to Zawisza — było nie ciche życie przy boku Laury, którą oczywiście pokochał, ale śmierć. Od chwili bitwy i otrzymania znaku krzyża Zawisza szybkim krokiem zmierza ku śmierci, uświadamiając to sobie coraz bardziej w miarę rozwoju wypadków i mnożenia się znaków śmierci.

Czytelnik dramatu, który na pewno „zauważy” występujące w świecie przedstawionym znaki, dawane „z zaświatów” bohaterowi i wpływające tak drastycznie na jego losy (to właśnie jest znakiem dla bohatera, czego dostrzeżenie zmienia jego losy), musi *rekonstruować funkcję*, jaką w świecie przedstawionym pełnią *znaki*. Gdyby nie znaki, rekonstrukcja modelu świata fikcyjnego byłaby właściwie dość prosta (abstrahujemy na razie od wariantowości i fragmentaryczności). W dramacie są ludzie żyjący w określonym czasie historycznym, normalnie ukształtowane przestrzeń i czas, przedstawione są zwykłe namiętności ludzkie: polityka, miłość, religia. Bohaterowie działają na ogół ze względu na właściwe zwykłym ludziom motywy, pragną szczęścia, powodzenia, sławy, działają dla dobra swojego, swego państwa, swojej rodziny. Inaczej zachowuje się Zawisza, który jest głównym bohaterem i którego postępowanie trzeba objaśnić. Elementem do opisanie jest kluczowy element modelu świata: *znak*.

Niewątpliwie wizja pelzającego krzyża była dla Zawiszy jakąś „informacją”. Znak (zgodnie ze swoją definicją) powinien nieść informację. W odniesieniu do znaków z dramatów Słowackiego (tak samo, jak i zresztą np. biblijnych znaków) termin „informacja” trzeba pozostawić w cudzysłowie. Nie jest to informacja w takim sensie, jak się ją rozumie współcześnie. Nie jest to wybór pewnego określonego zdarzenia spośród zbioru możliwych zdarzeń, którym przyporządkowane są różne prawdopodobieństwa, zniesienie niepewności, wybór spośród określonego zbioru możliwości, tak jak to ujmuje teoria informacji powiązana z rachunkiem prawdopodobieństwa. Bohater stawia pytanie i w odpowiedzi otrzymuje znak — zagadkę, w którym bezpośrednio nie ma odpowiedzi na to pytanie, ponieważ odpowiedź na pytanie jest udzielona w zupełnie innym paradygmacie niż pytanie. Zmienna przebiega zupełnie inny zbiór zdarzeń niż ten, który był brany pod uwagę w pytaniu. Jaki? Otóż tego nie wiadomo. Jest

¹ Op. cit., s. 382, w. 130—131.

nawet jeszcze gorzej. Znak jest jak odpowiedź na pytanie, które wcale nie zostało postawione. Gdyby zostało właściwie sformułowane, znak dawałby jasną na nie odpowiedź. Odnalezienie pytania jest możliwe pod warunkiem rekonstrukcji paradygmatu, w którym pytanie i odpowiedź stanowią sensowną całość, a na pewno nie jest to paradygmat normalnego ludzkiego myślenia o świecie.

Wyobraźmy sobie, że otrzymujemy kilka kartek wyrwanych z nieznanej nam księgi napisanej w nieznanym nam języku. Przypuśćmy, że ktoś w ten sposób chciał nam przekazać jakąś wskazówkę. Jest oczywiste, że wskazówka zostanie odgadnięta tylko w dwu wypadkach: wtedy kiedy nauczymy się języka na podstawie otrzymanych wycinków, albo wtedy, gdy system języka lub przekazywania informacji będzie się choćby częściowo pokrywał z którymś ze znanych nam systemów. Jeśli nie, jesteśmy bezradni. Sytuacja może być jeszcze gorsza, niż myśleliśmy początkowo. Oto język, w którym informacja jest przekazywana, może być zasadniczo nieprzekładalny na język, którym posługuje się odbiorca wskazówki. (Nie chodzi o sytuację, w której anglista otrzymuje tekst po chińsku, ale o sytuację, w której Paracelsus otrzymuje na kawałku papieru wynik laboratoryjnego badania krwi.) Chodzi o taką sytuację, kiedy model świata, w którym informacja jest odbierana, jest zasadniczo różny od modelu świata, z którego informacja została wysłana. Widzimy, że taka informacja jest pseudoinformacją i nie może zostać bezpośrednio wykorzystana. Taka jest właśnie sytuacja bohaterów Słowackiego, w szczególności Zawiszy Czarnego. Otrzymuje on informację nie z tego świata (a więc ze świata, którego model jest nieznanym), kodowaną w nieznanym mu sposób.

Dochodzimy do wniosku, że bohaterowie Słowackiego niczego nie rozumieją i żadnego znaku z zaświatów nie są w stanie odebrać. Wszystkie więc ich działania są czystym szaleństwem, próbą rozumienia czegoś, co na mocy swojej istoty zrozumieć się nie da. Konstatacja ta byłaby prawdziwa, gdyby zarysowany powyżej model odbierania informacji był adekwatny. Jest w nim jednak pewna istotna luka. Prawda, że odebranie informacji w nieznanym języku jest zerem informacyjnym. Nie znaczy to jednak, że odebranie takiej informacji jest bezwartościowe także pod każdym innym względem. Odbiorca znaku zostaje w pewien szczególny sposób *pobudzony* i przechodzi pewien proces, który — być może — dałoby się opisać. Na ile proces ten prowadzi do wydedukowania jakiejś informacji — tego nie podejmuję się określać. Sądzę, że proces ten nie tyle prowadzi do uzyskania jakiejś informacji, ile do *zmiany paradygmatu*, w którym działa odbiorca znaku. Proces dochodzenia do rozumienia znaku jest długotrwały. Jeśli dochodzi do przemiany paradygmatu, dochodzi do niej nieświadomie. Analiza znaku przez bohatera i podejmowane próby jego rozumienia mogą odbywać się tylko częściowo świadomie, a częściowo nieświadomie. Wydaje się, że w świecie przedstawionym bohater dochodzi do rozumienia znaku jedynie wtedy, kiedy dokona przemiany swojej formy (jak wiemy, odbywa się to przy pomocy śmierci), a wtedy porzuci sposób myślenia i kategorie typowe dla

człowieka i znacznie rozumować w sposób typowy dla form wyższych. Chodzi bowiem o odbiór informacji pochodzących od duchów (prawdopodobnie) i przeznaczonych dla ducha, ducha wyzwolonego z formy ludzkiej i właściwych tej formie kategorii.

Prawdopodobne więc jest, że bohater, duch zamknięty w ludzkiej formie, otrzymuje znaki z rzeczywistości pozaludzkiej i aby je pojąć, musi porzucić swoje dotychczasowe antropomorficzne kategorie. Prowadzi to do śmierci, przez którą zdobywa formę nową, jeszcze ludzką lub może inną, ale bliższą niewyraźnej rzeczywistości Logosu, do której wszystkie duchy zdążają.

Model fikcyjnego świata wygląda, jak się zdaje, mniej więcej tak. Są ludzie, ukształtowani tak jak ludzie w każdym innym dramacie romantycznym, poruszający się w zwykłym świecie, tj. świecie, w którym występują miasta, zamki, stepy, w którym postacie rozsnuwają sieć swoich intryg politycznych, osiągają swoje cele, dążą gdzieś, pragną czegoś. Jest to model świata sporządzony raczej wedle kategorii historiozoficznych, niż jakichś innych. Chodzi o dzieje świata, o bieg historii, która właśnie weszła w decydującą fazę, przynajmniej w tej części świata: złamanie potęgi krzyżackiej, chrzest pogańskiej Litwy, „krucjatę” przeciwko Bajazetowi. Wszystko to składa się na *obraz świata ujmowanego w kategoriach historii i kultury*. Jest to dobrze nam znany model świata związany z europejskim XIX-wiecznym pojęciem historii, pokrewny Hegłowi, Hoenne-Wrońskiemu, Cieszkowskiemu, Dembowskemu, bardziej podobny do wizji tego ostatniego niż tych pierwszych, ale dość podobny. Czytelnik, który zna choćby w niewielkim stopniu polską literaturę romantyczną, a czytający po polsku zawsze ją znają, odbiera ten model świata jak coś przezroczystego, typowego dla epoki. Historia jest ujmowana jako szereg wydarzeń, tworzonych przez wolne jednostki ludzkie, kierowanych przez jednostki wybitne, które — na ogół — mają naturalny posłuch. Historia ma swój sens, tj. wypadki dziejowe, bez względu na to, ile mieszczą zła i szaleństwa, mają zmierzać ku jakiemuś celowi. Różnie się ten cel w różnych modelach widzi, generalnie jednak dzieje świata nie są bezkierunkowe, chaotyczne, bezsensowne, a wybitna jednostka, która może się wprowadzić czasem mylić, jest w stanie choćby część dziejów świata objąć swym umysłem, sercem czy duszą, i popchnąć bryłę świata, korzystając z magnetycznej siły geniuszu, który przyciągnie i poprowadzi bezimienne rzesze. Dramaty Słowackiego, i te wczesne, i te późne, mieszczą się w tym schemacie świata; choć są też i różnice. Pierwsza to pewien rys charakteru czy postawy bohatera głównego (czy bohaterów), który w porównaniu z bohaterami innych dramatów romantycznych jest szalenie niepewny, nie wie, co robić, i nie twierdzi, że zna przyszłe dzieje świata. I w *Kordianie* i w *Horsztyńskim* historia jest ukazana tak, jak się widzi fragment mrowiska, tzn. kłęb indywidualnych celów, z ledwo rysującym się porządkiem. Wprawdzie ludzkość stale oczekuje na pojawienie się kogoś, kto te chaotyczne ruchy by objaśnił, ale bohaterowie Słowackiego nie są do tego zdolni. Nie są do tego zdolni także i bohaterowie

dramatów mistycznych. W dramatach Słowackiego zaznacza się ogromne napięcie pomiędzy planem historiozoficznym i poszukiwaniem sensu na tym właśnie planie, a planem indywidualnych działań bohaterów, do których docierają ułamki tego ogólnego sensu. Tak jest właśnie w tekstach mistycznych dramatów Słowackiego. Właściwie *istnieją tam równoległe dwa światy, czy dwie sfery tego samego świata*. To, co dla bohatera jest znakiem, którego sensu docieka w znanej mu rzeczywistości, dla czytelnika jest znakiem pośród wielu znaków, fragmentem rozległego planu symbolicznego. Czytelnik góruje nad bohaterami, ponieważ jest w stanie dostrzec, że opisywany znak krzyża jest przeciwstawiony znakowi pogańskiej Litwy i półksiężycowi, że znaczenie tego znaku krzyża może się komponować ze znaczeniami ujmowanej sybolicznie przestrzeni, zamku i stepu, kolorów, ze znaczeniami krzyża właściwymi innej epoce (np. romantycznemu mesjanizmowi).

To, co dla bohatera jest znakiem, tj. zdarzeniem lub fragmentem realnej rzeczywistości, który (na mocy nieznanych reguł) posiada jakiś sens, dla czytelnika jest symbolem, tj. sensem ukształtowanym na mocy konwencji literackich i kulturowych. Bohater jest w świecie fikcyjnym, a czytelnik jest w świecie konwencji literackich i kulturowych, zna uporządkowanie świata, który bohaterom takiego uporządkowania nie ujawnia. Sytuacja czytelnika jest więc lepsza niż sytuacja bohatera, czytelnik ma do czynienia z symbolem pośród innych symboli, który ma swój dział w kompozycji itd., bohater ma do czynienia z izolowanym znakiem w (fikcyjnym) świecie.

Jaki wpływ ma ta asymetria bohatera i czytelnika na budowę modelu świata fikcyjnego? Wydaje się, że mamy do czynienia z *dwoma modelami świata*. Jeden „rekonstruuje” bohater, drugi rekonstruuje czytelnik. Czytelnik może ponadto zrekonstruować model „rekonstruowany” przez bohatera, posiada wtedy jakby model dwuwarstwowy, właśnie model świata, w którym ludzie odgadują częściowo pewien sens, który jest dany w szerszym zakresie (komuś innemu, tu: czytelnikowi). Gdyby nie szersza wiedza czytelnika, nie dałoby się osiągnąć efektu działania bohaterów w sensowym świecie, którego sens jest jednak bohaterom nieznanym. Model świata zrekonstruowany przez czytelnika jest taki: Normalnie funkcjonujący świat „zanurzony jest” wewnątrz świata drugiego. Ze świata drugiego przesyłane są do świata normalnego znaki, które odczytują bohaterowie. Odgadując częściowo ich sens, przechodzą (przypuszczalnie) do świata drugiego. Świat drugi ma swoje uporządkowanie i sens. Ten sens i to uporządkowanie prawdopodobnie każdy czytelnik rekonstruuje inaczej, ponieważ dane jest ono za pomocą symboli.

Czy taki model świata fikcyjnego da się opisać w kategoriach filozoficznych? Wydaje się, że jeśli tak, to niezbyt precyzyjnie. Mamy bowiem do czynienia przede wszystkim z mistyką, albo — jeśli ktoś woli takie określenie — z czystą poezją. W modelu świata fikcyjnego zbyt wielką rolę odgrywa świat „drugi” (jakiś zaświat), aby można go było w zadowalający sposób opisać za pomocą

kategorii negatywnych. Świat ten bowiem jest w jakiś sposób rekonstruowany przez czytelnika, w ułamkach, częściowo, jako jakaś aproksymacja, nie wiadomo jak, ale jest rekonstruowany. Nie może więc zostać pominięty w opisie modelu, ponieważ procesy rekonstrukcji tego świata, aczkolwiek nie dysponujemy kategoriami ich opisu, jednak zachodzą i są sterowane tym właśnie dziełem, a więc posiadają pewną charakterystykę, choć nie potrafimy jej podać.

Wydaje mi się, że mamy tu do czynienia z sytuacją do pewnego stopnia zbieżną z sytuacją opisu modelu świata w *Dolinie Issy*. W obu utworach konstruowany przez czytelnika model nie daje się opisać za pomocą znanych pojęć filozoficznych. Podejrzewam nawet, że w ogóle nie daje się opisać za pomocą pojęć. A jeśli tak, *nie jest to dzieło filozoficzne*, jeśli filozoficzność rozumieć jako pojęciowość, dyskursywność i eksplícitność.

Zmierzając ku końcowi rozważań poświęconych *Zawiszy Czarnemu* trzeba koniecznie powiedzieć o modelu pokazywania świata fikcyjnego, który jest bardzo oryginalny. Jak wspominaliśmy, charakteryzuje go fragmentaryczność i wariantowość. Dla interpretacji jest to ciężki orzech do zgryzienia. Można domniemywać, że to nie świat jest fragmentaryczny i wariantowy, a tylko sposób jego widzenia. Zatem fragmentaryczność i wariantowość nie powinny wpływać na budowę modelu świata. Można więc przyjąć, że chodzi o zbudowanie takiego modelu, który byłby „nie-wariantowy” i „nie-fragmentaryczny”, modelu doskonale chwytającego wszystkie cechy fikcyjnego świata, ale — że jest to niemożliwe. Jest to teza interpretacyjna. W jej rozwinięciu trzeba by uzasadnić niemożliwość takiego ujęcia. Najprostszym wyjaśnieniem jest przyjęcie, że jest to *świat, którego nie można wyrazić za pomocą słów*, ale ku którego wyrażeniu wszystkie prace mistycznego Słowackiego zmierzały. W tej perspektywie można traktować jego arcytrudne mistyczne teksty jako rodzaj znaków — zagadek, których pełna interpretacja przeprowadza czytelnika „na drugą stronę”, tam skąd pochodzą impulsy do pisania tych niezwykłych dzieł. W każdym razie w modelu pokazywania świata, do którego można zaliczyć też symbolikę, jest pewna siła, która jednych odpycha a innych przyciąga. Lektura pism mistycznych Słowackiego przebiega czasem z subiektywnym rozumieniem, choć nie znajduje ono potwierdzenia w dyskursywnym opisie modelu. Na czym jest oparte to rozumienie? Na poczuciu, że umie się we właściwy sposób wykorzystać tekst? Że jest się wciągany w jakieś procesy myślowe i wyobrażeniowe zgodnie z wolą nadawcy, że idzie się w jakimś wytyczonym kierunku? Trudno jest na to pytanie odpowiedzieć. Wydaje się jednak pewne, że *dzieło steruje* jakimiś procesami i steruje *interpretacją*, która nie prowadzi jednak do budowy modelu świata wyrażalnego językiem dyskursywnym. Nie jest to więc *dzieło filozoficzne*, może raczej *mistyczne* (albo poetyckie). Wydaje się też, że przedstawiona na początku rozważań o *Zawiszy Czarnym* filozofia genezyjska nadaje się do opisu modelu świata zawartego w dziele, ale — ponieważ jest właśnie filozofią — chwytą tylko niektóre cechy tego modelu. *Zawisza Czarny* nie zawiera też materiału wystar-

czającego do rekonstrukcji „filozofii genezyjskiej” w tym kształcie, w jakim może być ona zrekonstruowana z pism dyskursywnych.

Literatura stawia problemy filozoficzne obok innych problemów nurtujących człowieka. Kreuje świat, który daje się modelować — najczęściej — za pomocą różnych paradygmatów, z którego można uzyskać wiele modeli rzeczywistości. Przekazuje obraz świata za pomocą różnych modeli, niewyraźnie od siebie oddzielonych. Wciąga czytelnika w rozmaite procesy myślowe i wyobrazeniowe. Tylko niektóre z nich daje się opisywać pojęciowo. Nie można wykluczyć, że niektórych nie da się w ogóle modelować, a przynajmniej współcześnie nie widać takiej możliwości. Nie wiadomo, jak takie modele miałyby wyglądać, czy dałyby się opisywać pojęciowo. *Literatura potrafi to, czego filozofia nie potrafi* i czego robić nie chce; pozwala przekazywać różne stany świadomości, które nie mogą być opisane za pomocą pojęć, nie są intersubiektywne i nie są częste w doświadczeniu społecznym, a zatem nie ma na nie wyrażen w języku naturalnym. Literatura robi to dobrze, choć wciąż nie ma zadowalającego opisu tej tajemniczej umiejętności. Filozofia sytuuje się raczej po stronie dystansu, intersubiektywności, przekazywania *explicite*, nawet gdy używa środków wypracowanych w literaturze. Literatura przekazuje wątki filozoficzne „splątane” z innymi wątkami, tak jak to jest w ludzkim doświadczeniu w kulturze i w świecie.