

Anna Gawarecka  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza  
w Poznaniu  
gawarecka@gazeta.pl  
ORCID: 0000-0002-0930-0064

Data przesłania tekstu do redakcji: 01.12.2018  
Data przyjęcia tekstu do druku: 27.12.2018

## W hołdzie dla Diderota. Milan Kundera, Kubuś Fatalista i ich pan

ABSTRACT: Gawarecka Anna, *W hołdzie dla Diderota. Milan Kundera, Kubuś Fatalista i ich pan* (In tribute to Diderot: Milan Kundera, Jacques the Fatalist and their Master). "Poznańskie Studia Slawistyczne" 15. Poznań 2018. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, Adam Mickiewicz University, pp. 99–116, ISSN 2084-3011.

In his meta-literary and para-textual statements, Milan Kundera has been frequently turning to the issue of the enlightenment narrative experiments considered as the initial ones for the twentieth-century (post)modern creative strategies. Those experiments resulted from the striving for suppression of the over-prescription characterized the classicist rules, and they managed to direct attention to the literary genres which were undermined by the Enlightenment era that is in other words and above all, novel. In order to reveal this "modernity" of the eighteenth-century prose, the Czech writer in the work entitled *Jacques and his master* (1971) performed a "cultural translation" (variation) of the famous text by Diderot into the form of drama. Kundera was focused on the devices used by the French encyclopaedist which enabled him to expose the "evidence of trick" regarding the anti-illusion and fictitious character of literary representation of the world. He was, therefore, interested not so much in the philosophical and ideological background of Diderot's tale dedicated to the romances of Jacques the Fatalist, but in the author's freedom in his "play with the romance's conventions" which even then was undergoing the process of fast schematisation.

KEYWORDS: enlightenment novel; postmodern novel; literary fiction; poetics of variations; meta-literariness

Ostatnimi czasy zwykło się narzekać na wiek XVIII i utarło się następujące przekonanie: nieszczęsny rosyjski totalitaryzm jest dziełem Europy, a zwłaszcza ateistycznego racjonalizmu Oświecenia, jego wiary we wszechpotęgę rozumu. Nie czuję się przygotowany do polemiki z tymi, którzy obarczają Woltera odpowiedzialnością za gulag. Natomiast czuję się w mocy stwierdzić: wiek XVIII jest nie tylko stuleciem Rousseau, Woltera, Holbacha, lecz również (jeśli nie przede wszystkim!) Fieldinga, Sterne'a, Goethego, Laclosa (Kundera, 1998, 139–140).

Autor tych słów, Milan Kundera, wielokrotnie w swych wypowiedziach metaliterackich i paratekstualnych powracał do zagadnienia ini-

cyjatywnej w stosunku do dwudziestowiecznych (post)modernistycznych strategii twórczych (odnosząc tę kwestię też do pisarstwa własnego) roli oświeceniowych eksperymentów narracyjnych, które, dążąc do przełamania zbytnej normatywności reguł klasycystycznych, skierowały uwagę w stronę gatunków przez klasycyzm „proskrybowanych”<sup>1</sup>. Polemiczny ton tej wypowiedzi, przywołujący, choć pośrednio, głośne swego czasu rozważania Adorno i Horkheimera, sugeruje zaś, że aktualności dorobku „wieku filozofów” nie wypada już poszukiwać w „skompromitowanej”, gdyż odsyłającej w prostej linii ku racjonalistycznej organizacji systemów totalitarnych<sup>2</sup>, absolutyzacji idei oświeconego rozumu,

<sup>1</sup> Maciej Parkitny, przypominając najważniejsze wyznaczniki doktryny klasycystycznej, pisze, że bazuje ona na przeświadczeniu o „uniwersalności języka artystycznego literatury (oraz innych sztuk). [...] To, co raz wynalezione i zastosowane z dobrym skutkiem, nie traci więc aktualności, gdyż adekwatne przedstawienie, podobnie jak jego przedmiot, funkcjonuje w sferze »wiecznego teraz«. Przekonanie to implikuje uznanie istnienia reguł dobrej twórczości [...] oraz rangę imperatywu naśladowania wzorów, uznawanych za doskonałe wraz z nieprzywidywanym zasadniczej wagi do oryginalności jako kryterium wartościowania. Wszystko to umiejscawia literaturę w obrębie kultury »ponowienia znaku«, w której cnotą komunikacyjną jest adekwatność (regulowana poprzez *decorum*), nie zaś nowatorstwo użycia znaku językowego (stąd rola »półgotowych« form wyrażania, takich jak gatunki, style i toposy)” (Parkitny, 2018, 59). Zdaniem Teresy Kostkiewiczowej: „W dobie oświecenia również we Francji tworzyli ciągle pisarze, dla których doktryna klasycyzmu nie była jedynie szacowaną tradycją, ale wciąż aktualnym zobowiązaniem twórczym, jak np. Jean-Baptiste Rousseau czy Jean-George Le Franc de Pompignan. Także głosiciele nowych tendencji ideowych niejednokrotnie podejmowali regularne gatunki skodyfikowane w obrębie doktryny, przystosowując je do własnych zamierzeń. [...] Jednak zjawiskiem dominującym zarówno w sferze wypracowanych w XVIII wieku teorii literackich, jak i w dziedzinie pisarskich praktyk było przelamywanie najistotniejszych treści doktryny, przede wszystkim w drodze przekształcania tradycyjnych gatunków (głównie dramatycznych) oraz wypracowywania nowych typów dyskursu literackiego, szczególnie w dziedzinie nowych form prozatorskich, w których – tak jak w różnych odmianach nowoczesnej powieści czy w takich gatunkowo nieokreślonych utworach, jak *Kubuś Fatalista i jego pan* czy *Kuzynek mistrza Rameau* – współistniały właściwości dotychczas wyrażające rozdzielane przez wymogi *bienséances*, przez normy kompozycyjne i stylistyczne” (Kostkiewiczowa, 2011a, 13).

<sup>2</sup> W przedmowie do *Dialektyki Oświecenia* Horkheimer i Adorno deklarują: „Nie mamy wątpliwości – i w tym tkwi nasza *petitio principii* – że wolność w społeczeństwie jest nieodłączna od oświecającego myślenia. Wydaje nam się jednak [...], iż pojęcie tego myślenia, tak samo jak konkretne historyczne formy, instytucje społeczne, w jakie myślenie to jest wplecione, zawierają już zarodek owego powszechnego dziś regresu. Jeśli oświecenie nie zechce wziąć na siebie refleksji nad owym wstecznym momentem, przypieczętuje swój własny los. Gdy refleksję nad destrukcyjnymi elementami postępu pozostawia się wrogom postępu, ślepo pragmatyczne myślenie traci zdolność do zapośredniczającego znoszenia, a zatem także

ale odnajdywać ją trzeba w zjawiskach uznawanych w XVIII stuleciu za marginalne, by nie powiedzieć: „nieprawidłowe” z punktu widzenia wymagań doktryny. Wśród nich pozycję dominującą zdobywać zaczyna powieść, zdolna, w dużej mierze właśnie dzięki swej nieokreślonej, czy raczej „niekanonicznej”, pozycji w obowiązującym systemie genealogicznym, ukazywać nowe możliwości literackiej reprezentacji świata, z jednej strony bliższe jej „urealnieniu” (w sensie wzmocnienia rangi tendencji mimetycznych), z drugiej strony natomiast – sprzyjające ujawnieniu *stricte* fikcyjnego, antyiluzjonistycznego i podporządkowanego wyłącznie demiurgicznemu gestowi pisarza charakteru przedstawianej rzeczywistości<sup>3</sup>.

Już w opublikowanej w roku 1961 monografii *Umění románu* (Sztuka powieści; nie należy tego opracowania utożsamiać z wydanym później we Francji sławnym zbiorem esejów), poświęconej uobecniению tradycji wielkiej europejskiej epiki w twórczości awangardowego prozaika, Vladislava Vančury, Kundera konstatował, że:

Jestliže renesanční a osvícenská literatura posílala s oblibou vyprávěče „před oponu”, bylo to proto, aby jeho prostřednictvím mohla dát výraz autorově bohaté a duchaplné životní filosofii a pozvednout tak příběh často primitivní na vysokou intelektuální úroveň. Renesanční a osvícenská literatura [...] opírala se o vědomí pevného světového názoru. Byla to literatura filosoficky velmi uvědomělá. Není ostatně náhodou, že mezi největšími francouzskými romanopisci 18. století je několik filosofů. Subjektivita románu byla tedy ideově vždy velmi bohatá a prosvěcovala svými myšlenkovými paprsky celý příběh. Diderot ve svém Jakubu fatalistovi je sám neustále v příběhu přítomen vyprávěčskými komentáři, neustále vystupuje vedle Jakuba a jeho pána jako jakási třetí, neviditelná postava, postava s vyhrocenou životní filosofii. A tak se příběh ocitá pod ustavičnou palbou filosofických reflektorů; je myšlenkově torpedován tak, aby se jasně vylupoval jeho pravý smysl (Kundera, 1961, 122).

---

odniesienie do prawdy. Zagadkowa gotowość technologicznie wychowanych mas, by podawać się wszelkim despotyzmowi, grożąca autodestrukcją skłonność do nacjonalistycznej paranoi, wszystkie te niepojęte absurdy ujawniają słabość dzisiejszej świadomości teoretycznej. [...] Pokazujemy bowiem, iż przyczyną regresu oświecenia w mitologię szukać należy [...] w samym oświeceniu, gdy zastyga ono w lęku przed prawdą” (Horkheimer, Adorno, 1994, 13).

<sup>3</sup>Por.: „V 18. století krystalizuje osvícenské pojetí stylu současně s myšlenkou vkusu. Koncepce individualizujícího vkusu a stylu, kterou se relativizují veškerá nadosobní pravidla, jakákoli domněle jednou provždy daná hierarchie tvarů a obsahů, otfásá klasicismem v základech a chystá triumfální cestu románu” (Hodrová, 1989, 77).

Po wielu latach pisarz, powróciwszy do rozważań o osiemnastowiecznej genealogii (post)modernistycznych wyznaczników gatunku powieściowego, nieco inaczej jednak rozłożył akcenty:

Medytacja wtrącona w korpus powieści zmienia swą istotę: myśl dogmatyczna staje się hipotezą. Czego filozofowie, biorący się za powieść, nie dostrzegają. Z jednym wyjątkiem. Diderotem. Jego wspaniałym *Kubusiem Fatalistą!* Przekroczywszy granicę powieści, ten poważny encyklopedysta przemienia się w myśliciela ludycznego: w jego powieści nie ma jednego poważnego zdania, wszystko jest grą. Właśnie dlatego we Francji dzieło to pozostaje tak skandalicznie niedocenione. Albowiem zawiera ono to wszystko, co Francja utraciła i czego nie chce odzyskać. Dzisiaj nad dzieła przedkłada się idee. A *Kubus Fatalista* jest nieprzetłumaczalny na język idei (Kundera, 1998, 75).

Już nie „kanonada filozoficznych reflektorów” rozświetlających ideologiczne podglebie literackiej reprezentacji świata, ale obrona „czystej”, bezinteresownej *lust zu fabulieren* przed zobowiązaniami płynącymi z rozmaitych pozaliterackich uwikłań decyduje tu zatem o ponadczasowej aktualności Diderotowskiego arcydzieła. Kunderowskie odczytanie jego sensów (których poszukiwać wypada poza owym przekładem dosłowności układów zdarzeniowych na alegorycznie w nich zakodowany porządek twierzeń filozoficznych<sup>4</sup>) niekoniecznie koresponduje z historią egzegezy tekstu, wystarczy bowiem przywołać rozważania Boya-Żeleńskiego, by ukazać, że „włączanie” opowieści o przygodach Kubusia i jego pracodawcy w ramy wykładni światopoglądowej (społecznej lub/i politycznej) przynależy do „żelaznego repertuaru” tradycji interpretacyjnej. Choć polski tłumacz zauważa nowatorskie walory narracji („Jestem przekonany, iż dla wielu czytelników *Kubus Fatalista* wyda się w fakturze i dziś jeszcze

---

<sup>4</sup>Należy jednak zaznaczyć, że Kundera po wielekroć zmieniał w tej materii zdanie. W opublikowanym w 1993 roku zbiorze esejów *Zdradzone testamenty* pisarz twierdzi na przykład: „Moje własne doświadczenie z transkrypcją dzieła dawnego przeżyłem na początku lat siedemdziesiątych, jeszcze w Pradze, kiedy zacząłem pisać wariację teatralną na podstawie *Kubusia Fatalisty*. Diderot uosabiał dla mnie ducha wolności, rozumu, krytyki i moje uczucie dla niego odbierałem wówczas jako tęsknotę za Zachodem (okupacja rosyjska uosabiała w moich oczach wymuszone oderwanie od Zachodu). Jednak sensy zdarzeń wciąż się zmieniają: dzisiaj powiedziałbym, że Diderot ucieleśniał dla mnie pierwszą odsłonę powieści i że mój tekst opiewał kilka zasad dobrze znanych dawnym powieściopisarzom i bardzo dla mnie cennych: 1) euforyczną wolność kompozycji; 2) nieustanne sąsiedztwo opowieści libertyńskiej i rozważań filozoficznych; 3) niepoważny, ironiczny, parodystyczny, szokujący charakter tych rozważań” (Kundera, 2003, 74).

raczej nadto śmiałym”) (Boy-Żeleński, 1985, 9) i porównuje autora do żonglera cyrkowego, to jednak główny atut dzieła dostrzega w tych jego aspektach, które świadczą o krytycznym (i przygotowawczym, by tak rzec, w stosunku do rewolucji francuskiej) podejściu Diderota do mankamentów *ancien régime*’u<sup>5</sup>. Trudno zresztą ukryć, że zamieszczone w tekście dygresje nierzadko do formułowania podobnych wniosków uprawniają, a pisarz demonstracyjnie dąży do obnażenia anachroniczności „odziedziczonych po przodkach” postaw i obyczajów, opowiadając się tym samym po stronie tego, co nowoczesne i otwierające przyszłościowe perspektywy:

Ale dajmy spokój temu wszystkiemu i powiedzmy, że to była ich mania. Czyż każdy nie ma swojej? Ta, której ulegli dwaj oficerowie, grasowała przez wiele wieków w całej Europie; nazywano ją rycerskością. Cała ta błyszcząca hałastra, uzbrojona od stóp do głowy, strojna barwami kochanek, harcuje na rumakach z lancą w garści, z podniesioną lub opuszczoną przyłbicą, spoglądająca dumnie na siebie, mierząca się wzrokiem, grożąca sobie, obalająca się w kurzawę, zasiewająca szranki ułankami strzaskanej broni, toć to nie kto inny, jeno przyjaciele zazdrośni o chwałę i zasługę. [...] Więc cóż! Nasi oficerowie byli jeno dwoma rycerzami zrodzonymi za naszych dni z obyczajem dawniejszych czasów (Diderot, 1985, 56).

Innymi słowy, Diderot prezentuje w *Kubusiu Fataliście* pewien współczesny sobie „stan obyczajowości” (można ją z pewnymi zastrzeżeniami nazwać obyczajowością libertyńską<sup>6</sup>), jednoznacznie odnajdując w nim

---

<sup>5</sup> Por.: „Dzisiejszemu czytelnikowi może się wydać niepojętym, w jaki sposób ta niewielka książeczka mogła się stać tak ciężkim kamieniem obrazy i budzić podobne obawy i ostrożności. Inaczej przedstawia się rzecz, skoro bodaj trochę wżyjemy się w atmosferę współczesną jej powstaniu. Wówczas odczujemy, w ilu szczegółach jej lekkiej budowy tkwi krytyka dogorywającej epoki, ile rysów jej prześwieśla swym blaskiem bliska rewolucja. Najpierw – co może mniejszą stanowiłoby troskę dla świeckich i duchownych rządów – rewolucja literacka. [...] Ale w *Kubusiu Fataliście* mieszczą się i elementy innej, prawdziwej rewolucji, która niebawem miała we Francji zwalić stary porządek rzeczy. Szeroki powiew demokratyczny tej książki, brak poszanowania dla wszelkiego autorytetu, obok silnej dążności do wartości moralnych, nieraz przechodzącej aż w czułośćkowość, wszystko to na tle wrodzonej prawości, pogody i dzielności charakteru Kubusia czyni zeń, może bez intencji autora, symbol rodzącej się Francji ludowej” (Boy-Żeleński, 1985, 8,9).

<sup>6</sup> Jerzy Łojek przypomina, że: „Libertynizm był określeniem wybitnie pejoratywnym, ale – fakt to znamienny – w środowisku racjonalistów i propagatorów ideologii Oświecenia nie spotykał się nigdy z potępieniem. Źródło bardzo autorytatywne, słynna Diderotowska *Encyklopedia* tak definiowała owo rozpowszechnione zjawisko obyczajowe: »Libertynizm to zwyczaj zdawania się na instynkt, który wiedzie nas do zmysłowych przyjemności; nie zważa na dobre obyczaje, ale nie stawia sobie za cel ich zwalczania. Wiąże się z nim brak

znamiona przemian owocujących zbudowaniem nowego modelu tożsamościowego, który odrzuca przebrzmiały (w oczach narratora), podtrzymujący skostniałą elitarystyczną hierarchię społeczną, etos szlachecki. By tej prezentacji w przekonujący sposób dokonać, poszukuje adekwatnych, niezbanalizowanych jeszcze strategii twórczych, konkretnie zaś: stara się wypracować zestaw narzędzi narracyjnych pozwalających na zakwestionowanie i ośmieszenie popularnych wówczas i podlegających gwałtownemu procesowi konwencjonalizacji schematów romansu<sup>7</sup>:

A potem czytelniku, ciągle te historie miłosne; dwie, trzy cztery historie miłosne już ci opowiedziałem; trzy lub cztery jeszcze ci się należą ode mnie; trochę za dużo może tych miłości. Prawda, z drugiej strony, iż skoro się pisze dla ciebie, albo się trzeba obejść bez twoich okłasków, albo cię obsłużyć wedle twego smaku, a ten wyraźnie się skłania ku historiom romansowym. Wszystkie wasze utwory wierszem i prozą to jeno bajeczki o miłości, prawie wszystkie poematy, elegie, eklogi, idylle, piosenki, komedie, tragedie, opery – to bajki o miłości. Prawie wszystkie obrazy i rzeźby są bajkami o miłości. Półkasz bajeczki miłosne i nie czujesz przesytu. Trzymają was na tej strawie i będą trzymać długo jeszcze, was, mężczyźni i kobiety, duże i małe dzieci, bez znużenia z waszej strony (Diderot, 1985, 133).

Wśród instrumentów tych istotną rolę zaczynają odgrywać, „podpa-trzone” w prozie Laurence’a Sterne’a, różnego rodzaju sygnały autotematyczności, które obnażają fikcyjny charakter opowieści, eksponują „jawność chwytu” i przyznają pisarzowi demiurgiczne *de facto* moce kreacyjne.

---

drażliwości sumienia [...]. Gdy jest skutkiem młodości lub wybujalego temperamentu, nie wyklucza ni talentów, ni dobrego charakteru» (Łojek, 1987, 11; cytat wewnętrzny pochodzi z: Diderot, 1765, 476).

<sup>7</sup>Zdaniem Macieja Parkitnego, „potraktowanie związku literatury i nowoczesności, polegające na ujmowaniu nowoczesności jako »przedmiotu przedstawionego« w literaturze, pozostawić jednak może pewien niedosyt. Wymaga uzupełnienia refleksją, czy nowoczesność tylko się w literaturze artykułuje, jako jej problematyka i temat, czy też jest również – na innej płaszczyźnie – cechą literatury jako takiej. Dopiero skupienie uwagi na immanentnych wykładnikach procesu historycznoliterackiego otwiera drogę do rozpoznania w literaturze pełnoprawnego i zasługującego na pojęciowe wyodrębnienie podsystemu nowoczesności” (Parkitny, 2018, 52). Badacz polemizuje tu z rozważaniami Hansa Roberta Jaussa, który, zadając pytania o to, „czy ukryta dialektyka oświecenia została dostrzeżona już w swojej przedrewolucyjnej fazie; [...] w jakiej postaci literackiej była tematyzowana?” (Jauss, 2004, 28), zdaje się, jak sądzi Parkitny, koncentrować „bez reszty na podejmowanej przez literaturę problematyce, sprowadzając ją do roli wehikułu przemian ideologicznych i światopoglądowych”, i „nie interesuje go przy tym wewnątrzliteracki mechanizm literatury” (Parkitny, 2018, 52).

Powracając w *Kubusiu Fataliście* nieustannie autorskie zwroty do odbiorców („W cóż by nie urosła ta przygoda w moich rękach, gdyby mi przyszła fantazja znęcać się nad wami!” [Diderot, 1985, 13]) nie tylko wymagają od nich zaakceptowania niezgodnych z dotychczasowym doświadczeniem lekturowym, zaprojektowanych przez narratora, reguł gry, lecz także „na nowo” ustanawiają relacje zachodzące między *Dichtung* i *Wahrheit*. Podanie w wątpliwość klasycystycznego systemu norm twórczych, które owe relacje jasno i rygorystycznie kodyfikowały, dostarczając „gotowych prefabrykatów” tematycznych i konstrukcyjnych i oferując instrukcje ich prawidłowego „montażu”, rodzi potrzebę zastosowania odmiennych zabiegów komunikacyjnych, ostrzegających czytelnika przed niebezpieczeństwem „zbyt łatwej wiary” w niepodważalność prawdy literackiego obrazu rzeczywistości. „Cóż łatwiejszego niż klecić opowieści!” (Diderot, 1985, 12) deklaruje narrator *Kubusia Fatalisty*, odnosząc ten (ironicznie koncyptowany) manifest wyuczonego artystycznego rzemiosła (określenie „klecić” wydaje się w tym momencie kluczowe) do sytuacji, kiedy to nad indywidualną wyobraźnią i swobodą twórcy górują apriorycznie narzucone szablony, schematy i konwencje<sup>8</sup>. Zdemaskowanie sztuczności owych matryc fabularno-narracyjnych, osiągnięte dzięki ich konsekwentnej, używając dzisiejszej terminologii, dekonstrukcji, poszerza zaś obszar operacji polemicznych, celem ataku staje się tu bowiem także, czy raczej: przede wszystkim, determinujący metody artystycznego ujmowania świata system przekonania teologicznych, filozoficznych i/lub ideologicznych<sup>9</sup>. Diderot wybiera zatem

<sup>8</sup> Już w 1948 roku znany strukturalista, Felix Vodička, dowodził, że: „Nová poesie se chtěla odlišit od špatné poesie minulosti. Pozdnímu klasisismu byla vytykána řemeslnost, nedostatek básnického vzletu a přirozenosti. Vyžaduje se originalita, jež se rodí ze svobody uměleckého tvoření. Shaftesbury přišel s pojmem básníka tvůrce: Prometheus. »Vnitřní forma« je organisujícím prvkem poetické tvorby. Young vyžaduje originalitu, vycházející s přirozeností a přírody, obdobně Diderot, Hamann, Herder. S tím souvisí i heslo upřímnosti, rozšiřované od dob Rousseauových” (Vodička, 1994, 144).

<sup>9</sup> Na powiązanie przemian literackich konwencji z przelamywaniem systemów światopoglądowych, określające pisarskie intencje Diderota, zwraca uwagę na przykład Daniela Hodrová: „V Jakubu fatalistovi a jeho pánu (1773, vydán 1796) se Diderot distancuje od románu tím, že ignoruje jeho typická témata, postupy a prostředky. Téma hrdinovy lásky, které by mělo být ústředním, se znovu a znovu opouští a banalizuje v Jakobově neustále odbočujícím vyprávění, jehož hlavním tématem je hrdinův fatalismus. Román, zaplétající se do smyšlenek příběhu, čini v antiiluzivním duchu předmětem sám sebe, kouše se obrazně řečeno do ocasu. [...] Z romanopisců se kromě Richardsona vzdává chvála Rabelaisovi

drogę pośrednią: zamiast jawnej, jednoznacznie zwerbalizowanej krytyki „instytucjonalnie konsekrowanych” obowiązujących poglądów, stosuje w swej powieści szczególnego rodzaju „manewr okalający” – ośmiesza stojące za nimi i podtrzymujące je przestarzałe literackie skamieliny po to, by zmusić odbiorcę do rezygnacji z pozornej oczywistości pewników poznawczych i przy okazji przyznać pisarzowi (sobie!) prawo do niczym nieograniczonej swobody twórczej<sup>10</sup>.

Dążąc do aktualizacji Diderotowskiego dziedzictwa, Kundera przygląda się tym właśnie – akcentującym podmiotowość kreacji artystycznej i podejrzliwość pod adresem mniej lub bardziej bezspornych autorytetów – składnikom spuścizny osiemnastowiecznego filozofa, dostrzegając w nich w pierwszym rzędzie sygnały (załączki) literackiej nowoczesności, które swe pełne urzeczywistnienie znalazły dopiero w stuleciu dwudziestym, przede wszystkim zaś – w wielokierunkowych propozycjach i rozwiązaniach (post)modernistycznej metapowieści:

Gdybym miał siebie określić, powiedziałbym, że jestem hedonistą w pułapce świata skrajnie upolitycznionego. Właśnie o tym opowiadają *Śmieszne miłości*, ta z moich książek, do której czuję się najbardziej przywiązany, gdyż odzwierciedla ona najszcze-

---

a cituje se Sterne. [...] Filozofický útok na jansenistickou prozřetelnost je zároveň útokem na román-smyslenku, založený na náhodě a osudu. Relativizací náboženského dogmatu provází relativizace a posun románového žánru” (Hodrová, 1989, 75–76). W *Poetyce dzieła otwartego* Umberto Eco dowodzi, pisząc o epistemologicznym potencjale wszelkich praktyk artystycznych, że: „Sztuka nie poznaje świata, lecz go dopełnia: rodzi ona formy autonomiczne o własnym, niezależnym życiu, które łączą się z formami już istniejącymi. Ale jeśli forma artystyczna nie jest w stanie zastąpić poznania naukowego, to jednak można w niej widzieć metaforę epistemologiczną. Znaczy to, że formy, jakie sztuka przybiera w poszczególnych epokach, odzwierciedlają – poprzez analogię, metaforę, nadanie idei określonego kształtu – sposób, w jaki nauka czy w każdym razie kultura umysłowa danej epoki widzi otaczającą rzeczywistość” (Eco, 1994, 43).

<sup>10</sup>Teresa Kostkiewiczowa przypomina, że: „Oświeceniowa estetyka spowodowała również przełamanie klasycystycznej zasady bezosobowej obiektywizacji wypowiedzi literackiej, odrzucenie owej »subtelnej dyskrecji«, która nakazywała ukrywać indywidualne, podmiotowe rysy osoby mówiącej na rzecz podporządkowania »ja« dziełu i odbiorcy. »Ja« literackie epoki oświecenia coraz silniej ujawnia swą podmiotowość, swą obecność w wypowiedzi, coraz wyraziściej demonstruje swe właściwości i moc kreacyjną, zarówno obnażając umowność sytuacji twórczej (jak w powieściach Sterne’a), jak i bezpośrednio ujawniając preferencje ideowe, światopoglądowe i wybory estetyczne. Wiek światła jest czasem przekształcania wcześniej obowiązującej koncepcji podmiotowości, ściśle związanej z klasycystycznym pojmowaniem wypowiedzi literackiej” (Kostkiewiczowa, 2011a, 13).



śliwszy okres w moim życiu. [...] Kiedy w 1970 roku ukazało się francuskie wydanie tej książki, odnoszono ją do tradycji oświeceniowej. Wzruszony tym porównaniem, powtarzałem później z nieco dziecinną gorliwością, że Kocham wiek XVIII i Kocham Diderota. Żeby być bliżej prawdy: Kocham jego powieści. A jeszcze dokładniej: Kocham *Kubusia Fatalistę*. Moja wizja dzieł Diderota jest z pewnością zbyt osobista, ale nie jest chyba nietrafna: można się bowiem obejść bez Diderota jako autora sztuk teatralnych; można ostatecznie zrozumieć historię filozofii, nie znając esejów wielkiego encyklopedysty; lecz nalegam: historia powieści bez *Kubusia Fatalisty* byłaby niezrozumiała i niepełna. Rzekłbym nawet, że utwór ten traci, gdy ocenia się go wyłącznie w perspektywie całego dzieła Diderota, a nie w kontekście powieści światowej; jego prawdziwa wielkość jest widoczna jedynie w zestawieniu z *Don Kichotem* czy *Tomem Jonesem*, *Ulissem* czy *Ferdynurke* (Kundera, 2016a, 11–12)<sup>11</sup>.

W licznych komentarzach i interpretacjach (zamieszczonych m.in. w *Sztuce powieści* i *Zdradzonych testamentach*) Kundera wyraża swój podziw dla Diderota, zawsze podkreślając prekursorski wymiar jego starań o „ożywienie” prozy narracyjnej i wywikłanie jej poetyki z opresyjnej w gruncie rzeczy zależności od tradycji (zarówno od wpływów barokowego w swej proveniencji romansu, jak i „szacownego” klasycystycznego eposu) i starając się w ten sposób zdefiniować zagadnienie tzw. aktualności oświecenia tak, by uniknąć wkraczania na „grząski grunt” dyskusji na temat odpowiedzialności racjonalizmu za masowe zbrodnie dwudziestowiecznych reżimów totalitarnych. Dołącza zatem do grona badaczy i myślicieli, którzy w „wieku światła” lokalizują początki nowoczesności, w prostej linii i niejako bezpośrednio oddziałujące na naszą teraźniejszość. Jak bowiem pisze Pierre Chaunu:

Lata 1680–1780 to rzeczywistość, która w poważnym stopniu wpływa na naszą epokę. Od naszego historycznego rozumienia wątków nawiniętych w okresie oświecenia zależy po części nasza zdolność działania. Działać „w czasie rzeczywistym”, działać, a więc być posłusznym centralnej, niereformowalnej części programu Oświecenia? Wiek XVIII, do którego chcemy dotrzeć, ma nam coś do powiedzenia. Poprzez Oświe-

---

<sup>11</sup> Nawiasem mówiąc, Kundera w tych nieco emfaticznych wyrazach podziwu dla perspektyw, jakie przed powieścią otwierały narracyjne eksperymenty Diderota, nie jest odosobniony, a jego interpretacje znajdują potwierdzenie w badaniach najnowszych: „Można więc powiedzieć, że w strukturze głębokiej refleksji Diderota daje się odnaleźć doświadczenie, które 200 lat później Roland Barthes nazwie »estetyką przyjemności tekstualnej«: *Przyjemność tekstu, to jest to: wartość wyniesiona do najwyższej rangi signifiant*. W ten sposób Diderot otwiera kolejną perspektywę przemian myśli estetycznej, która znajduje rozwinięcie i konkretyzację w estetyce nowoczesnej” (Kostkiewiczowa, 2011b, 310).

cenie, termin wygodny, a przecież autentyczny, który przekazała nam przeszłość bliska, choć tak już daleka, czytelnik chce dojrzeć nie byle jaki wiek XVIII, ale wiek XVIII użyteczny, zaliczany do dwóch czy trzech najcenniejszych legatów, jakie przekazała nam przeszłość (Chaunu, 1989, 19).

W oczach Kundery istotnym składnikiem spadku, który współczesność odziedziczyła po oświeceniu, jest zasygnalizowana w prozie Diderota (i przed nim – Sterne’a) koncepcja modyfikacji gatunku powieściowego. Autentycznych inspiracji pisarz poszukuje zatem na obrzeżach, w peryferyjnych propozycjach narracyjnych, tylko pobieżnie co prawda zaznaczonych w XVIII wieku, ale, co wyraźnie widać z dzisiejszej perspektywy, otwierających możliwości kontynuacyjne, które, choć w swoim czasie wydawały się jedynie „ślepą uliczką” w rozwoju powieści, „z całą mocą” powróciły w stuleciu dwudziestym. Wśród nich wiodącą, zdaniem pisarza, rolę odgrywa „gra z konwencjami”, po raz pierwszy obecna w twórczości Cervantesa i ponownie podjęta w Sterne’owsko-Diderotowskim testowaniu poznawczego i mimetycznego potencjału gatunku, niewykraczającym, przynajmniej na pierwszy rzut oka, poza granice „bezinteresownej” zabawy, ale dysponującym (na razie nieśmiało) narzędziami pozwalającymi na podważenie „od wewnątrz” wszelkich autorytarnych uroszczeń – od siły ciężenia klasycystycznych reguł poczynawszy i na absolutnej władzy królewskiej skończywszy<sup>12</sup>. W Kunderowskich refleksjach dotyczących ewolucji genologicznych wyznaczników powieściowości pobrzmiewają, choć autor *explicitie* tego nazwiska nie przywołuje, echa ustaleń Michaiła Bachtina, który, jak wiadomo, wiązał rozwój gatunku z podaniem w wątpliwość dominującej pozycji monologicznego „słowa oficjalnego”, służącego dzięki zastosowaniu mechanizmów unifikacyjnych podtrzymaniu istniejącego porządku i powiązanego, jak twierdzi Danuta Ulicka, ze „światopoglądowym usztywnieniem i opresją” (Ulicka, 2009, 27):

Otóż chcę powiedzieć stanowczo: żadna powieść godna tego miana nie bierze świata poważnie. Cóż to zresztą znaczy: „brać świat poważnie”? Z pewnością znaczy to: wierzyć w to, co świat chce nam wmówić. Od *Don Kichota* aż po *Uliссesa* powieść pod-

<sup>12</sup> Wolfgang Iser pisze, że: „Protiběžnost svobodného a instrumentálního hraní nesměřuje nutně k nějakému výsledku, nýbrž je integrálním pohybem určitých her, jimiž je nesena. [...] Protiběžnost totiž neruší diferencí hraní, nýbrž otevírá ji pro možnosti, které diferencí naopak zmožují – jak je tomu v případě zrušení a tvoření, rozvolňování a vztahování či realizace a představování” (Iser, 2017, 297).

waża to, co świat chce nam wmówić. Ktoś mógłby mi odrzec: powieść może odmówić wiary w to, co świat chce nam wmówić, i zarazem zachować wiarę we własną prawdę; może nie brać świata poważnie, lecz samemu być poważna. [...] A z *Tristramem Shandy* tak właśnie nie jest; dzieło to [...] jest niepoważne *throughout* i całkowicie; w nic nie każe nam wierzyć: ani w prawdę swych postaci, ani w prawdę autora, ani w prawdę powieści jako gatunku literackiego: wszystko zostaje w nim podważone, wszystko zostaje poddane wątpieniu, wszystko jest grą, wszystko jest zabawą [...]; i to ze wszystkimi konsekwencjami, jakie stąd wynikają dla formy powieści (Kundera, 2016a, 13–14).

Wypowiedź ta pochodzi z przedmowy (zatytułowanej *Wprowadzenie do wariacji*) do napisanej w 1971 roku sztuki teatralnej *Jakub a jeho pán. Pocta Denisi Diderotovi o třech jednáních (Kubus i jeho pan. Hołd w trzech aktach dla Denisa Diderota)*, w którym Kundera dokonuje „kulturowego przekładu” powieści na formę dramatyczną, korzystając niewątpliwie z zamieszczonych przez francuskiego encyklopedystę w tekście „wskazówek realizacyjnych”, polegających na zasugerowaniu (za pomocą rozpisania dialogu na role sygnowane imionami kolejnych interlokutorów) czytelnikowi „scenicznego” charakteru fabuły oraz, co stąd wypływa, zakwestionowaniu sztywnych podziałów klasycystycznego systemu genealogicznego. Jak podkreśla François Ricard, w parafrazie tej, czy raczej wariacji, co akcentuje autor, stanowczo odmawiający nazywania swego dzieła adaptacją,

ponad dialogiem pana i jego sługi powstałym z dialogu między Sternem a Diderotem, rozgrywa się wspaniały dialog między Kunderą a Diderotem, między Czechem z XX wieku a Francuzem z wieku XVIII, między teatrem a powieścią. I to właśnie w tej nieskończonej rozmowie, w tej wymianie głosów i myśli literatura urzeczywistnia się najlepiej (Ricard, 2016, 117)<sup>13</sup>.

Sięgając po nieco odmienny aparat pojęciowy, zaryzykować chyba wolno twierdzenie, że owo „pełne urzeczywistnienie się literatury”

---

<sup>13</sup> W *Zdradzonych testamentach* Kundera zdradza czytelnikowi zarówno sekrety swego warsztatu pisarskiego, jak i towarzyszące pracy nad tekstem twórcze dylematy: „Reguły gry były jasne: nie napisałem *adaptacji* Diderota, była to moja własna sztuka, moja *wariacja* wokół Diderota, mój hołd dla Diderota: przebudowałem całkowicie jego powieść; i choć perypetie miłosne są zapożyczone od niego, to na ogół ode mnie pochodzą rozważania i dialogi; każdy od razu może dostrzec, że zawierają one zdania nie do pomyślenia pod piórem Diderota; wiek XVIII był optymistyczny, mój już taki nie jest, a ja jeszcze mniej, postacie Kubusia i jego Pana pozwalają sobie u mnie na snucie czarnych myśli, trudnych w oświeceniu do wyobrażenia” (Kundera, 2003, 74).

wymaga wyeksponowania jej intertekstualnego charakteru i że jedynie w wielogłosowej (polemicznej czy, jak w przypadku Kunderowskiego *Kubusia*, alegacyjnej<sup>14</sup>) konwersacji dzieł (i pośrednio: ich autorów) objawia się istota kulturowego *continuum*, a powroty do już „wykorzystanych” ujęć i rozwiązań (odmienne jednakże od realizacji klasycystycznego naku naśladownictwa<sup>15</sup>), decydując o tej ciągłości, umacniają pamięć o najbardziej wartościowych osiągnięciach ludzkiego ducha. Z jednej strony bowiem świadczą o ich ponadczasowej aktualności, z drugiej strony zaś

<sup>14</sup> Terminu *alegacja* używa Michał Głowiński, by „nazywać wszelkie odwołania tekstowe, nie łączące się z żywiołem dialogiczności, takie, w których cytaty czy aluzje nie tylko nie stają się czynnikiem wielogłosowości, ale – przeciwnie – utwierdza jednogłosowość. Dzieje się tak wówczas, gdy przywołany tekst traktowany jest jako autorytatywny, obowiązujący, a priori słuszny i wartościowy; w konsekwencji tekst cytujący zostaje podporządkowany tekstowi cytowanemu” (Głowiński, 1992, 110–111). Badacz co prawda usuwa tak pojmowaną alegację poza zakres relacji intertekstualnych i twierdzi, że „współcześnie jest ona przede wszystkim domeną wypowiedzi doktrynalnych i propagandowych” (Głowiński, 1992, 111), ale można, jak się wydaje, przypisać atrybuty alegacyjności zaproponowanej przez Kunderę „wariacji na tematy Diderotowskie”. Jak bowiem dowodzi Ricard: „Ta steatralizowana lektura wzmaga spójność samej powieści Diderota, ujawnia ją, pogłębia, jeszcze bardziej uwytłumacza. W tym sensie można by nawet rzec, że tekst Kundery i zawarte w nim postępowanie wcielają wspaniale ideał wszelkiej lektury krytycznej [...], gdyby nie istniała obawa, że tak mówiąc daje się fałszywe pojęcie o *Kubusiu i jego Panie*. Albowiem w sztuce tej nie ma nic z komentarza, a zwłaszcza z adaptacji, z tego, co określa się jako *rewriting*, i również nic ze studium. Jest to kreacja w pełnym sensie tego pojęcia. Powieść Diderota otrzymuje od sztuki Kundery światło i jakby nadwyżkę znaczeń, lecz najpiękniejsze jest bodaj zaufanie, jakim Kundera darzy dzieło swego poprzednika i o którym świadczy sposób napisania *Kubusia i jego Pana*; zaufanie, to znaczy przyzwolenie i szacunek, świadomość, że wzorując się na kimś innym trzeba pozostać sobą, odkryć własną twarz w przypomnieniu rysów tego drugiego, twórcy i zarazem podziwiał” (Ricard, 2016, 117–118).

<sup>15</sup> W opinii Evy Le Grand: „Stačí otevřít *Jakuba Fatalistu* na prvních stránkách, abychom viděli, že se jedná o nekonečné narativní i diskursivní dobrodružství, které nemá začátek ani konec, které nemá jiné hranice než hranice vlastní ambiguity, kdy všechny hodnoty mohou změnit svou úlohu, kdy Jakub a jeho pán veselí diskutují pomocí více či méně zastřených citací [...] a otázek ponechaných bez odpovědí, které přetrhávají vyprávění jejich příběhu, aby jej znovu začaly, aby jej zopakovaly. [...] Do pokračování tohoto dobrodružství ludismus kunderovské variace velice dobře zapadá. Ostatně i vypravěčovy zásahy a libertinský způsob, jímž se obrací na čtenáře nebo na své postavy, zde nacházejí evidentní odezvu. Diderot-vypravěč je také čtenářem Sterna, stejně jako i Kundera je čtenářem Diderota, Sterna, Cervantese... Na obou stranách tak vzniká podivuhodné textové bludiště, kde ludický diskurs a diskurs kritický nelze oddělit: jejich propletením vzniká *ludická logika*, v níž jsou všechny kompoziční elementy, byť by byly nanejvýš heterogenní, byť by se zdály nanejvýš epizodické, intertextově spojeny průzkumem ústředního tématu” (Le Grand, 1998, 85–86).

– pozwalają na zastosowanie wobec nich rozmaitych „procedur modernizacyjnych” dostosowujących ich przesłanie do duchowych wymogów współczesnych czytelników. Rozmowę Kubusia z jego pracodawcą, bogatą w rozmaite dygresje, literackie i filozoficzne odwołania czy opowieści przekazywane nierzadko w „szczątkowej formie”, sfragmentaryzowane i pozbawione „prawidłowego”, opartego na logice kauzalnej, porządku fabularnego, uznać zatem można za swoistą prefigurację owego dialogu, który toczy się między tekstami, wytwarzając nieoczekiwane i zaskakujące koligacje spajające ponad epokami dzieła i ich twórców w jedno uniwersum sensów i wartości<sup>16</sup>. Na pokrewieństwo to zwracają uwagę badacze, wpisując dramat Kundery w ramy „kultury powtórzeń”, która traci szacunek dla oryginalności, rugowanej przez przeświadczenie (przeżywane zresztą przez Diderota), że „wszystko już było” i że jedyne, co w tej sytuacji pozostaje pisarzowi (czy ogólniej mówiąc: artyście), to replikowanie – na wzór Borgesowskiego Menarda – cudzych tematów i sposobów ich ujmowania. W takiej świadomości, „pokornie” rezygnującej z pogoni za wyjątkowością, poszukiwać dziś wypada, jak konstatuje Ricard, głębokiego przeżycia i uwewnętrznienia etosu twórczego<sup>17</sup>. Eva Le Grand dostrzeża w niej natomiast niezwykle skuteczne narzędzie deponowania kulturowej pamięci<sup>18</sup>. Kundera, broniąc swego prawa do sięgania do repertuaru

<sup>16</sup> Metafora dialogu intertekstualnego koresponduje z oświeceniowym dowartościowaniem poznawczo-edukacyjnych (zgodnie z wymową postulatu, by „uczyć, bawiąc”) walorów rozmowy. Zdaniem Janusza Ryby bowiem: „W oświeceniu popularny był pogląd, który głosił, że konwersacja jest tak samo wartościowym poznawczo zatrudnieniem jak lektura dzieł. Niektórzy z oświeconych twierdzili nawet, że jest przydatniejsza w zdobywaniu wiedzy niż studiowanie książkowych tomów. Na pewno była zajęciem przyjemniejszym, przyjemniejszym nie tylko od lektury dzieł, ale także od uczonych rozmów (*entretiens raisonnables*), zbyt sformalizowanych. Konwersacja odznaczała się, co eksponują ludzie tamtej epoki, »wesołością« i »radością»” (Ryba, 2011, 47).

<sup>17</sup> Por. „Niekiedy wydaje mi się, że istnieje moralność, a nawet metafizyka wariacji. Byłyby to jednak moralność i metafizyka szczególnie ironiczne, takie, w których wyrażałoby się jedno z najistotniejszych znaczeń (czy »przeciw-znaczeń«) całego dzieła Kundery; można je określić [...] następująco: wyjątkowość jest zasadzką. Jesteśmy zawsze częścią w serii, to znaczy jesteśmy zawsze mniej szczególni, niż nam się zdaje, i całe nieszczęście pochodzi od uprzedzającego poszukiwania różnicy. Oryginalność jest złudzeniem, czystym wytworem młodości, formą pretensjonalną [...]. Toteż jedyna prawdziwa wolność rodzi się wraz ze świadomością powtórzenia; jedyna wolność i także i mądrość” (Ricard, 2016, 118–119).

<sup>18</sup> W jej oczach bowiem „*Jakub a jeho pán* jakožto variace v jednotném čísle vyslovuje v durové tónině to, co Kunderovy romány sugerují v molové tónině: imperativ opakovat,

„tematów już opracowanych”, rozciąga „regulę powszechnej repetycji” na wszystkie aspekty i przestrzenie antroposfery:

Tak, proszę pana, to jak karuzela, co się kręci wkoło. Wie pan, mój dziadek [...] każdego dnia czytywał Biblię, ale nie zawsze mu się podobało i mówił, że Biblia bez przerwy się powtarza i że ten, kto się powtarza, bierze tych, co go słuchają za durniów. A ja się zastanawiam, proszę pana, czy ten, kto napisał w górze to wszystko, również sam się strasznie nie powtarzał, i czy nie wziął nas zatem za durniów... (Kundera, 2016b, 105).

Słowa Kubusia, rozumiane dosłownie i zamknięte w obrębie konkretnej repliki w dialogu scenicznym, odnoszą się do serialnego, by tak rzec, opartego na uschematyzowanym, poddanym działaniu wiecznych i niezmiennych zasad porządku boskiego stworzenia. W „globalnym” kontekście całego dramatu zyskują jednak sens odmienny. Czytane z tej perspektywy stanowią bowiem zwięźczenie kluczowej dla metaliterackiego przesłania dzieła dyskusji, w której obaj protagoniści, w Pirandellovskim nieco duchu, ujawniają świadomość swego „Diderotowskiego rodowodu” (a zatem również: fikcyjnego wymiaru), omawiając kłopoty i problemy wynikające z konieczności (niewolniczego?) podporządkowania się kaprysom autorskiej wyobraźni, zwłaszcza gdy – w atmosferze przyzwolenia na intertekstualne „kradzieże” cudzych postaci – kolejni twórcy „czują się zobowiązani” do dokonywania rozmaitych modyfikacji i przesunięć w istotnym stopniu zmieniających zarówno układ sekwencji fabularnych, jak i semantyczne wyposażenie pierwowzoru:

PAN: [...] Dobry Boże, jak to się stało, że nie mamy koni?

KUBUŚ: Zapomina pan, że jesteśmy na scenie. Skąd by się tu miały wziąć konie!

PAN: Z powodu jakiegoś żalosego spektaklu muszę iść na piechotę. Przecież pan, który nas wymyślił, przydzielił nam konie!

KUBUŚ: **Oto na co się człek naraża, gdy bywa wymysłem zbyt wielu panów.**  
[podkr. A.G.]

PAN: Często się zastanawiam Kubusiu, czy jesteśmy dobrymi wymysłami. Sądziś, że dobrze się nas wymyśliło?

---

obměňovat a kombinovat tvůrčím způsobem to, co už bylo do evropského románu vepsáno – aby se tak uchovala paměť. Zaujetí pro kombinatorní, esenciálně paměťové umění, které Kundera sdílel s mnoha současnými romanopisci (zejména s Hrabalem a Fuentesem), zřetelně opouje jinému opakování, podle něž lze jen potvrdovat jeden význam a jednu pravdu, aby vládl řád a v pozadí zapomnění a smrt: zapomnění relativnosti charakterizující evropský román, smrt smíchu tohoto románu a každé existenciální dvojznačnosti” (Le Grand, 1998, 87–88).

KUBUŚ: Kto „się” proszę pana? Ten, kto jest tam w górze? [...] Sądzi pan, że bylibyśmy lepsi, gdyby wymyślił nas kto inny?

PAN: To zależy. Gdybyśmy wyszli spod pióra wielkiego pisarza, pisarza genialnego... to z pewnością.

KUBUŚ: Wie pan, że to smutne? [...] Że pan ma takie złe mniemanie o naszym stwórcy. [...] Powinniśmy kochać naszego pana, który nas wymyślił. Bylibyśmy szczęśliwsi, gdybyśmy go kochali. Bylibyśmy spokojniejsi i pewniejsi siebie. Ale pan by wołał lepszego stwórcę. Zaiste, pan bluźni, mój panie (Kundera, 2016b, 52–53, 56–57).

Wykorzystana w tej konwersacji gra słów (twórca/stwórca) w ironicznym tonie przypominająca o ograniczeniach towarzyszących pozornie tylko demiurgicznemu (kreacyjnemu) gestowi artysty, nieuchronnie skazanego na intertekstualną podległość w stosunku do parafrazowanego wzorca (z natury rzeczy doskonalszego, jak zdaje się sądzić Kundera, od mniej udanej kopii<sup>19</sup>), nakazuje czytelnikowi zadawać pytania o zakres i charakter owego uzależnienia. Powieść Diderota bowiem zbudowana jest, jak wiadomo, na zasadzie kombinowania odautorskich metafikcyjnych (bliskich poniekąd współczesnym teoriom „możliwych światów” [Doležel, 2003, 17–43]) komentarzy, fragmentów inscenizowanej rozmowy Kubusia i jego pracodawcy z włączanymi zgodnie z konwencją „kompozycji szkatułkowej” w tok konwersacji opowieściami. Warto zatem przypomnieć, które z tych „mikrofabuł” Kundera wybrał, by „oddać hołd” oświeceniowemu filozofowi<sup>20</sup>. Nie licząc historii amorów Kubusia, stanowiącej zwornik konstrukcyjny tekstu, zarazem uspojnający i „rozkładający od środka” porządek fikcyjnych wydarzeń, w dramacie steatralizowane zostają trzy opowieści, które, co w jednej z końcowych

---

<sup>19</sup>Zawarte w tekście dramatu wskazówki interpretacyjne sugerują, że pisarz utożsamia się tu ze znanym z autobiograficznych dygresji permanentnie przerywających tok Diderotowskiej opowieści, pozbawionym talentu wierszokleta: „Wiem, Mistrzu, że jesteś wielkim Diderotem i że ja jestem kiepskim poetą, ale nas, kiepskich poetów jest więcej i zawsze będziemy w większości! Cała ludzkość składa się wyłącznie z kiepskich poetów! A i publika co do ducha, smaku i swych uczuć jest tylko zbieraniną kiepskich poetów! Jakże więc kiepscy poeci mogliby obrażać innych kiepskich poetów? Kiepscy poeci, którzy tworzą gatunek ludzki, szaleją za kiepskimi wierszami! I właśnie dlatego, że pisuję kiepskie wiersze, zostanę któregoś dnia wielkim uznanym poetą!” (Kundera, 2016b, 55–56).

<sup>20</sup>O dominującej w konstrukcji dramatu roli tych opowieści świadczy, jak pokazuje Jakub Češka, wertykalne uporządkowanie przestrzeni scenicznej: „Ve hře *Jakub a jeho pán* je oddělení jeviště na dolní a horní vyvýšenou část základním odlišením života a fikce [...], přičemž rozhraní není neprostupné (mezi hořejškem a dolejškem). Avšak to podstatné se odehrává tam nahoře, neboť to nutí postavy ubírat se životní cestou” (Češka, 2005, 125).

scen „odkrywa” Pan, oświeclają się wzajemnie, w zwierciadlanym odbiciu wzmacniając wrażenie nieuniknionej powtarzalności wszechrzeczy:

Wiesz, wczoraj wieczorem, słuchając historii pani de la Pommeraye, rzekłem sobie: czy nie jest to ta sama, niezmienna historia? Bo przecież pani de la Pommeraye jest tylko kopia Saint-Ouena. A ja jestem jedynie inną wersją twego biednego przyjaciela Chwata, a Chwat jest tylko odbiciem tej ofermi Markiza. I nie widzę żadnej różnicy między Justyną a Agatą, i Agata jest sobowtórem tej kurewki, którą Markiz czuł się zmuszony poślubić (Kundera, 2016b, 104).

Kundera to podobieństwo eksponuje, nie tylko zestawiając na scenie wszystkie „narracje miłosne”, ale także *explicitie* zwracając uwagę na uniwersalny wymiar wszelkich strategii seduktywnych (konsekwentnie w twórczości autora *Žartu* prezentowanych i analizowanych<sup>21</sup>), które, niezależnie od miejsca i czasu, bazują na apriorycznie (kulturowo) zaprogramowanych schematach postępowania. Te zaś, w libertyńskim klimacie „rozchwiania norm moralnych” lokowane bywają w przestrzeni *sui generis* rytuału, co z kolei, jak dowodzi Wolfgang Iser, piszący o roli gry w aktualizowaniu tradycji literackiej, koresponduje z szablonowym ustruktrowaniem (przez Diderota zresztą respektowanym) osiemnastowiecznych fabuł romansowych<sup>22</sup>.

Gra ta, zarówno w sensie erotycznym, jak i literackim, rządzi się dość ściśle określonymi regułami, które – sprawdzone w praktycznym działaniu – sprzyjają przybliżeniu (utożsamieniu) domeny rzeczywistości

<sup>21</sup> Pisząc o Kunderowskiej koncepcji uwodzenia, Jiří Bystrický zauważa (powołując się na ustalenia Jeana Baudrillarda), że: „Svádění je vždy už nějak svodem zla. Je to úskok světa. Svádění zároveň neobsahuje žádný speciální odkaz na řád přirozenosti. Vychází či povstává z řádu umělého [...]: vyvstává z řádu znaků a rituálů. Svádění je ovládnutí symbolického vesmíru, jeho síla spočívá v reverzibilitě významu” (Bystrický, 2001, 96).

<sup>22</sup> Por. „Je-li schéma hrou přechylování, pak má svůj význam rovněž i pro utváření literární tradice. Schémata historicky odlehých textů působí často jako nápodoba kdysi existujících situací. Avšak nemohou být nápodobami už jen proto, že schématům je vždy vlastní tato hra přechylování mezi akomodací a asimilací. [...] Napodobovaná schémata – jak je známe z klasické tradice – nejsou žádné nápodoby již jen proto, že jsou v rozpomínce opakována »napřed«. Proto při převzetí nějakého schématu nejde o jeho napodobování, nýbrž se takto stává schematizovaným pohledem, který má symbolizovat cosi, co nenáleželo do horizontu původně užitě formy schématu. Tradice se tedy neutváří jako pouhé předávání toho, co se kdysi zdálo být zdařilé; napodobovat zdařilé naopak znamená, že příslušné asimilační momenty schématu jsou přesunuty tak, že toto schéma může být vymaněno z údajného ustrnutí ve zdařilé nápodobě a stát se symbolizujícím nahlížením neuchopitelného” (Iser, 2017, 307).



i terytorium fikcji<sup>23</sup>. Nie oznacza to jednak, czy przynajmniej oznaczać nie musi, rezygnacji z podejmowania w literaturze kardynalnych dylematów *conditio humana*. Czasami bowiem, mówi Kundera, właśnie symulakryczność metafikcyjnych eksperymentów pozwala lepiej niż wszelkie werytyczne narzędzia sugerowania autentyzmu reprezentacji owe dylematy naocznie uobecnić. To przecież czyni Diderot, stwarzając

przestrzeń dotąd w dziejach powieści niespotykaną: jest to scena bez dekoracji: skąd przyszli? Nie wiadomo. Jak się nazywają? To nie nasza sprawa. Ile mają lat? Nie, Diderot nie czyni nic, by wmówić nam, że jego bohaterowie istnieją naprawdę i w określonej chwili. *Kubuś Fatalista* jest najbardziej radykalnym w całej historii powieści światowej odrzuceniem iluzji realistycznej i estetyki powieści zwanej psychologiczną (Kundera, 2016a, 16).

W podobny sposób postępuje w swych dziełach Kundera, który, przyznając Diderotowi palmę pierwszeństwa i dostrzegając w nim patrona własnej twórczości, sytuuje ją wewnątrz tradycji oświeceniowej i składa tym samym francuskiemu encyklopedyście zasłużony hołd.

## Literatura

- Boy-Żeleński, T. (1985). *Od tłumacza*. W: D. Diderot, *Kubuś Fatalista i jego pan*. Przeł. T. Boy-Żeleński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, s. 5–10.
- Bystřický, J. (2001). *Mediální diskurs postmoderny. K problematice fatálních strategií a seduktivních her narativních diskursů*. Praha: Karolinum.
- Chaunu, P. (1989). *Cywilizacja wieku Oświecenia*. Przeł. E. Bąkowska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Češka, J. (2005). *Království motivů. Motivická analýza románů Milana Kundery*. Praha: Togga.
- Diderot, D. (1765). *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, t. 9. Neuchâstel.
- Diderot, D. (1985). *Kubuś Fatalista i jego pan*. Przeł. T. Boy-Żeleński. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Doležel, L. (2003). *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum.
- Eco, U. (1994). *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*.

---

<sup>23</sup> W *Zdradzonych testamentach* pisarz zwierza się z zaskoczenia towarzyszącego uzmysłowieniu sobie, że „w tej upojnej improwizacji kryje się możliwość złożonej, bogatej kompozycji, która zarazem jest doskonale wyrachowana, wymierzona i przemyślana” (Kundera, 2003, 23).

- Przeł. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk. Warszawa: Czytelnik.
- Głowiński, M. (1992). *Poetyka i okolice*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Hodrová, D. 1989. *Hledání románu. Kapitoly z historie a typologie žánru*. Praha: Československý spisovatel.
- Horkheimer, M., Adorno, T.W. (1994). *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*. Przeł. M. Łukasiewicz. Warszawa: Wydawnictwo IFiS PAN.
- Iser, W. (2017). *Fiktivní a imaginární. Perspektivy literární antropologie*. Přel. M. Peřtíček. Praha: Karolinum.
- Jauss, H.R. (2004). *Proces literacki modernizmu od Rousseau do Adorna*. Przeł. P. Bukowski. W: *Odkrywanie modernizmu. Przekłady i komentarze*. Red. R. Nycz. Kraków: Universitas, s. 21–59.
- Kostkiewiczowa, T. (2011a). *Co to jest klasycyzm? Wprowadzenie do (kolejnej) dyskusji*. W: *Długie trwanie. Różne oblicza klasycyzmu*. Red. R. Dąbrowski, B. Dopart. Kraków: Księgarnia Akademicka, s. 7–19.
- Kostkiewiczowa, T. (2011b). *Koncepcje przyjemności w myśli estetycznej XVIII wieku*. W: *Przyjemność w kulturze epoki rozumu*. Red. T. Kostkiewiczowa. Warszawa: Wydawnictwo DiG, s. 293–311.
- Kundera, M. (1961). *Umění románu. Cesta Vladislava Vančury za velkou epikou*. Praha: Československý spisovatel.
- Kundera, M. (1998). *Sztuka powieści*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa: Czytelnik.
- Kundera, M., 2003. *Zdradzone testamenty. Esej*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kundera, M. (2016a). *Wprowadzenie do wariacji*. W: M. Kundera, *Kubuś i jego Pan. Hold w trzech aktach dla Denisa Diderota*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa: Wydawnictwo ABW, s. 7–22.
- Kundera, M. (2016b). *Kubuś i jego Pan. Hold w trzech aktach dla Denisa Diderota*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa: Wydawnictwo ABW.
- Le Grand, E. (1998). *Kundera aneb paměť touhy*. Přel. Z. Hrbata. Olomouc: Votobia.
- Łojek, J. (1987). *Wiek markiza de Sade. Szkice z historii obyczajów i literatury we Francji XVIII wieku*. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie.
- Parkitny, M. (2018). *Nowoczesność Oświecenia. Studia o literaturze i kulturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Ricard, F. (2016). *Wariacje na temat sztuki narracji*. Przeł. M. Bieńczyk. W: M. Kundera, *Kubuś i jego Pan. Hold w trzech aktach dla Denisa Diderota*. Przeł. M. Bieńczyk. Warszawa: Wydawnictwo ABW, s. 115–120.
- Ryba, J. (2011). *Rozkosze światowców: konwersacja*. W: *Przyjemność w kulturze epoki rozumu*. Red. T. Kostkiewiczowa. Warszawa: DiG, s. 45–52.
- Ulicka, D. (2009). *Powieść mą widzę ogromną... (wprowadzenie do antologii)*. W: *Ja – imy. Wokół Bachtina. Antologia*, t. 1. Red. D. Ulicka. Kraków: Universitas, s. 9–33.
- Vodička, F. (1994). *Počátky krásné prózy novočeské. Příspěvek k literárním dějinám doby Jungmannovy*. Jinočany: Melantrich.