

Miguel de Unamuno. Pomiędzy fikcją a rzeczywistością*

ABSTRACT. Kłosińska-Nachin Agnieszka, *Miguel de Unamuno. Pomiędzy fikcją a rzeczywistością* [Miguel de Unamuno. Between fiction and reality]. „Przestrzenie Teorii” 7, Poznań 2007, Adam Mickiewicz University Press, pp. 97-104. ISBN 978-83-232177-2-5. ISSN 1644-6763.

The article *Miguel de Unamuno. Pomiędzy fikcją a rzeczywistością* (*Miguel de Unamuno. Between fiction and reality*) is an author's metalepsy analysis, a phenomenon described by Gérard Genette (*Métalepse. De la figure à la fiction*, 2004), in three texts by Miguel de Unamuno: *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), *Niebla* (1914) and *Cómo se hace una novela* (1927). Author's metalepsy, defined as transgression of the limits of fiction by an author, existential metalepsy (understood as a vision of the world based on doubt, concerning the status of reality) and reader's metalepsy (if he's forced to transgression of the limits of fiction) are the inseparable parts of Unamuno's writing.

W 2004 roku Gérard Genette opublikował esej poświęcony zjawisku typowemu dla narratologii, zwanemu przez francuskiego teoretyka metalepsją autorską (*métalepse de l'auteur*)¹. Pojęcie to, będące zapożyczeniem z dziedziny retoryki, zostało zaproponowane przez Genetta już w 1972 roku w *Figures III* i rozwinięte w referacie z 2002 roku, napisanym z okazji międzynarodowej konferencji w Paryżu, poświęconej metalepsji. Tak więc myśl francuskiego autora od ponad trzydziestu lat próbuje zgłębić to zjawisko, którego korzenie tkwią w literaturze starożytnej i które typowe jest dla wszelkiego rodzaju fikcji.

Metalepsja jest rodzajem przekroczenia granic fikcji, przekroczenia dokonującego się jednocześnie wewnątrz tej ostatniej i polegającego na nałożeniu się dwóch poziomów rzeczywistości: rzeczywistość autora (czyli również nasza) dyskretnie ingeruje w rzeczywistość świata przedstawionego. Zostaje w ten sposób zerwane niepisane porozumienie pomiędzy autorem a czytelnikiem, pakt pozwalający temu ostatniemu zanurzyć się z ufnością w świecie iluzji: przed oczyma bystrego czytelnika pojawia się bowiem twórca dzieła, który w ten sposób zdradza fikcyjny charakter świata przedstawionego. Z drugiej strony, ontologiczne konsek-

* Jest to rozszerzona wersja referatu wygłoszonego na konferencji „Etos życia – etos sztuki. Wokół legendy o św. Genezjuszu-aktorze”, zorganizowanej przez Instytut Teorii Literatury, Teatru i sztuk wizualnych Uniwersytetu Łódzkiego, w dn. 20–22 X 2005 r., w Łodzi.

¹ G. Genette, *Métalepse. De la figure à la fiction*, Seuil, Paris 2004. Zob. również T. Swoboda, *Zakrzywienie przestrzeni reprezentacji. Parę słów o metalepsie*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 183-194.

wencje tego zabiegu mają ogromny wpływ na postrzeganie rzeczywistości pozaliterackiej, pokazując odbiorcy jej niepewny, oscylujący charakter. Przykłady tego zjawiska przytaczane przez francuskiego autora są bardzo liczne i zaczerpnięte nie tylko z literatury, ale również z filmu, teatru i reklamy. Niech mi będzie wolno przypomnieć scenę z filmu *His Girl Friday* Howarda Hawksa z 1940 roku, w której pewien mężczyzna pyta innego, jak wygląda jego rywal zwany Bruce Baldwin. Pytany odpowiada, że jest on uderzająco podobny do aktora Ralpa Bellamy. Typowe dla metalespsji wślizgnięcie się autora polega na tym, że w rolę Brucea Baldwina wciela się właśnie wspomniany aktor. W ten sposób autor filmu przypomina odbiorcy o rzeczywistości aktora (a więc i o swojej własnej), tj. o tej, o której powinniśmy zapomnieć dzięki sztuce jego zawodu. Genette zauważa, że podobne doświadczenie przeżywamy, kiedy spotykamy na ulicy osobę bardzo znaną, o której całą wiedzę czerpiemy z ekranów telewizora. Doznajemy wtedy coś w rodzaju metafizycznego wstrząsu stając „rzeczywiście” twarzą w twarz z bytem, który jest podobnie nacechowany jak byt fikcyjny. Cudysłów, w którym zawarłam słowo „rzeczywiście” zdaje się bardziej jeszcze niż zwykle przydatny, gdyż wspomniane doświadczenie uświadamia nam problem statusu naszej „rzeczywistej rzeczywistości”.

Oryginalność eseju Genetta nie polega oczywiście na tym, że wskazał on na istnienie zjawiska dotąd nie zidentyfikowanego, wszystkim nam przychodzi bowiem do głowy przykład *Don Kichota*, powieści, która posługuje się metalespsją autora, zarówno na poziomie doświadczeń bohatera (Don Kichote oscyluje pomiędzy fikcją poematów rycerskich i rzeczywistością pewnej wioski z La Manchy, i nie wolno nam zapominać, że w powieści pojawiają się wzmianki o samym Cervantesie), jak też z punktu widzenia złożoności narracji. Francuski teoretyk wspomina kilkakrotnie o powieści Cervantesa, nie zagłębiając się w bardziej szczegółową analizę, zapewne właśnie dlatego, że mamy do czynienia ze zjawiskami dostrzeżonymi wcześniej i dokładnie opisanymi, chociaż nie zawsze opatrzonymi nazwą metalespsji autorskiej. Oryginalności przedsięwzięcia i refleksji Genetta szukać należy w różnorodności i bogactwie cytowanych przykładów, sięgających również do naszych codziennych doświadczeń. Twierdzi nawet, że fikcja jest niejako „utkana” z metalespsji, co pozwala nam, istotom „rzeczywistym” zrozumieć tę pierwszą. Aby pojąć na przykład ambicję balzakowskiego Rastignaca, musimy odwołać się do naszego doświadczenia, czyli do naszego zasobu wiedzy czerpanego z poznawania rzeczywistości. Ale zdarza się również, że to rzeczywistość cytuje fikcję. To zjawisko zachodzi wówczas, kiedy na przykład mówimy o kimś, że „jest Don Juanem”. Tak więc, poprzez swój esej *Métalepse. De*

la figure à la fiction Gérard Genette czyni nas bardziej wrażliwymi na wzajemne przenikanie się fikcji i rzeczywistości i zarazem skłania do refleksji dotyczącej granic tej ostatniej.

Podobna problematyka znajduje swoje odzwierciedlenie w twórczości hiszpańskiego autora Miguela de Unamuno, czołowego przedstawiciela Pokolenia 1898 roku, choć wspomnieć trzeba, iż ostatnimi czasy wielu krytyków dąży do wyeliminowania tego pojęcia z historii literatury hiszpańskiej i zastąpienia go bardziej uniwersalnym słowem „modernizm”². Celem moich dalszych rozważań będzie nie tylko uzasadnienie stwierdzenia, iż pisarz ten posługuje się metalepsją, ale przede wszystkim dostrzeżenie problematyczności tego zjawiska w jego twórczości, a konkretnie w trzech jego tekstach: *Vida de Don Quijote y Sancho*, *Niebla* y *Cómo se hace una novela*. Stosunek Unamuno do poruszanej problematyki wydaje się paradoksalny: z jednej strony, łatwo można u pisarza stwierdzić pewną nieufność w stosunku do samej fikcji, nieufność, która w niektórych przypadkach prowadzić może do jej paraliżu, tak jak to się ma w *Cómo se hace una novela*. W tej sytuacji nie mamy do czynienia z metalepsją, gdyż może ona zaistnieć właśnie na łonie fikcji. Z drugiej strony zaś, ekspansywna osobowość Unamuno nieustannie zagraża autonomii świata przedstawionego. Ta ostatnia tendencja jest oczywistą skłonnością do metalepsji autora. Ale zobaczymy krok po kroku, jak krystalizują się te zjawiska w utworach Unamuno.

Zacznijmy od *Vida de Don Quijote y Sancho*. Utwór ten jest filozoficznym esejem opublikowanym w 1905 roku, czyli w trzy wieki po wydaniu *Don Kichota* Cervantesa. Unamuno nawiązuje do tej powieści, przypomina poszczególne jej epizody i nadaje im nową interpretację zgodnie ze swoją wizją świata, utrzymując jednocześnie, że autor siedemnastowiecznego dzieła nie zrozumiał swojego bohatera lub zrozumiał go na opak. Don Kichote Unamunowski staje się symbolem witalności i niezłomnej wiary w świecie zdominowanym przez pragmatyzm i pozytywistyczne wartości. Jest rzeczą oczywistą, że ponieważ utwór jest esejem, nie może być w nim mowy o metalepsji autorskiej w ścisłym tego słowa znaczeniu.

Pomimo to reinterpretacja Unamuno pozostaje w pewnym związku z metalepsją. Dwudziestowieczny autor zakłada, iż Don Kichote obdarzony jest bytem autonomicznym i niezależnym od Cervantesa, co z kolei upoważnia go do wystąpienia w jego obronie wobec niesprawiedliwości

² Aby zapoznać się z ostatnimi głosami w tej bardzo już zakorzenionej polemice wokół periodyzacji historii literatury hiszpańskiej zob. N. Santiañez, *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*, Editorial Crítica, Barcelona 2002 oraz J.-C. Mainer, *Historia, literatura, sociedad (y una cola española)*, Biblioteca Nueva, Madrid 2000.

szyderstw Cervantesa. Fakt ten oznacza, że zdaniem Unamuno Don Kichote istnieje w ten sam sposób co jego autor. Autor *Mgły* przekracza granicę fikcji lub, mówiąc ściślej, traktuje ową granicę jako konwencjonalną, arbitralnie umowną. Wielokrotnie zresztą będzie podkreślać, że on sam jest bytem fikcyjnym, sytuując się w ten sposób w tej samej co Don Kichote niepewnej rzeczywistości. Można byłoby więc zaryzykować stwierdzenie, że metalepsja stanowi w komentowanym tekście ważny element szerszej wizji świata, która była dla Unamuno impulsem do napisania *Vida de Don Quijote y Sancho*, pomimo że ze względów oczywistych nie mamy do czynienia z zabiegiem typowym dla narracji. Stosując metodę Genetta, który w swoim opisie zjawiska metalepsji nieustannie wzbogaca jego definicję na podstawie omawianych przykładów, proponuję nazwę metalepsji egzystencjalnej dla zjawiska, leżącego u źródeł *Vida de Don Quijote y Sancho*. Genette zauważa zresztą w konkluzji swojego studium, że metalepsja autorska budzi u odbiorcy uczucie niepokoju i zagrożenia. Skoro nie da się wskazać granicy pomiędzy fikcją a rzeczywistością, skoro dla nas, czytelników, Don Kichote i Unamuno istnieją tak samo, czyli są bytami w naszym umyśle, my sami jesteśmy być może wytworem czyjejs wyobraźni, ktoś o nas myśli i o nas pisze w swojej książce. Taka interpretacja metalepsji autorskiej zaproponowana przez Genetta zakłada pewną szerszą koncepcję rzeczywistości, którą nazwałam metalepsją egzystencjalną.

Już na samym początku komentowanej książki czytelnik Unamuno spotyka kilka refleksji na temat fikcji i literatury. Czytamy bowiem, że:

Wstydzę się tego, że zdarzyło mi się wymyślać istoty fikcyjne, postacie powieściowe, aby kazać im mówić rzeczy, których sam nie śmiałem wypowiedzieć i kazać im mówić żartem to, co ja czułem naprawdę³.

I nieco dalej, Unamuno w tych słowach kieruje się do przyjaciela:

Kilka razy zdarzyło mi się wątpić w to, że zdołasz dopełnić swojego dzieła widząc, ile wysiłku i uwagi poświęcasz swoim listom. Są w nich rozliczne przekreślenia, poprawki, sprostowania. Nie jest to strumień, który gwałtownie wytryskuje, wypychając, co stoi mu na przeszkodzie. Nie jeden raz twoje listy zamieniają się w literaturę, w tę paskudną literaturę, sojuszniczkę wszelkich nie-szczęść i niewoli⁴.

Słowo „literatura” obarczone zostało pejoratywnym wydźwiękiem, gdyż odnosi się ono w tym konkretnym kontekście do produktów starannie opracowanych o charakterze czysto ornamentalnym. Dla moich hipotez niezwykle istotne okazuje się to odrzucenie fikcji identyfikowanej

³ M. de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, przeł. A. Kłosińska-Nachin, Espasa Calpe, Buenos Aires 1945, s. 16.

⁴ Tamże, s. 21.

z kłamstwem, gdyż oznacza ono, że w świecie Unamuno darmo by szukać metalesji autorskiej. Jednakże ta nieufność wobec fikcji paradoksalnie współistnieje u hiszpańskiego autora z wizją świata, którą określiłam mianem metalesji egzystencjalnej. Reasumując, Unamuno podkreśla, że istnieje w ten sam sposób, co, dajmy na to, Cervantes, Don Kichote, Segismundo, Augusto Pérez (i ja, jego czytelniczka) a jednocześnie wzdra-ga się na myśl o tworzeniu iluzji.

I przez tę szczelinę docieramy do problemu autobiografii w świecie Unamuno. Nie każda fikcja jest fałszem. Ta, u której źródeł znajdują się przeżycia autorskie nie jest kłamstwem właśnie dlatego, że jest tworem jego udręczonego umysłu. Ci „prawdziwi fikcyjni” bohaterowie są istotami z krwi i kości w ten sam problematyczny sposób co sam Unamuno czy jego Don Kichote. Hiszpański pisarz egocentrycznie przywłaszcza sobie bowiem bohatera Cervantesa po to, by stał się on częścią jego bolesnej autobiografii. Tak więc w uniwersum Unamuno metalesja egzystencjalna jest niezwykle istotną kategorią. Nie ma w nim miejsca na fikcję rozumianą jako rzeczywistość równoległa, gdyż Unamunowskie „ja” wchłania obce byty, by uwikłać je w swój własny, a więc autentyczny, konflikt wewnętrzny. W powieści *Niebla*, a zwłaszcza w *Cómo se hace una novela*, również czytelnik padnie jego „ofiara”. Zanim przejdziemy do analizy tych tekstów, przyjrzyjmy się jednak jeszcze jednemu fragmen-towi *Vida de Don Quijote y Sancho*.

Chodzi mi o epizod nawiązujący do zniszczenia przez Cervantow-skiego Don Kichota figurek z teatrzyku Mistrza Piotra. Siedemnasto-wieczny bohater chce w ten sposób iść w sukurs Don Gaiferosowi w uwol-nieniu Melisendry, taką bowiem historię opowiada przedstawienie mi-strza Piotra. Akt ten jest niewątpliwie metalesją, gdyż don Kichote przekracza granicę pomiędzy pewną rzeczywistością a fikcją przedsta-wienia. Nas natomiast interesuje komentarz, jakim Unamuno opatrzył ów incydent. Mistrz Piotr zapewnia Don Kichota, iż biorący udział w spektaklu „pomimo, że każdy z nich udaje, że wierzy w wystawioną komedię, nie wierzy w nią naprawdę”⁵, na co Unamuno odpowiada:

Ponieważ figurki są z masy papierowej i wszyscy dobrze o tym wiemy, właśnie dlatego należy im oderwać głowy i je zniszczyć, gdyż nic bardziej szkodliwego, niż kłamstwo, na które wszyscy przystają. Wszyscy jesteśmy wtajemniczeni w sekret [...]. Należy oczyścić świat z komedii i teatrzyków⁶.

I nieco dalej czytamy fragment, który mógłby pojawić się w książce Genetta jako definicja metalesji autorskiej:

A koniec końców, dlaczego nie może wejść do przedstawienia i być jego częścią oderwanie głów figurek, trzask i zniszczenie komediantów z masy papierowej?

⁵ Tamże, s. 172.

⁶ Tamże, s. 173.

W pierwszym przytoczonym fragmencie Unamuno zachwala postępowanie Don Kichota, gdyż zrywa ono niepisana umowę pomiędzy autorem a widzami. Wszyscy udają, że wierzą w prawdziwość wystawianej historii, dostarcza im ona bowiem przedniej rozrywki. Dla Unamuno ta niepisana umowa pomiędzy czytelnikiem a autorem okazuje się nie do zniesienia z powodu jałowego charakteru przyjemności, jaka płynie z tego typu sztuki. I dlatego właśnie z taką pasją wychwala czyn Don Kichota. Tak więc, metalepsja autorska potencjalnie zawarta jest w koncepcji estetycznej Unamuno; jego wizja świata zaś naznaczona jest z jednej strony metalepsją egzystencjalną a z drugiej potężnym strumieniem autobiografii.

Słynny epizod *Mgły*, wprowadzony zdaniem: „Augusto Pérez udał się więc z wizytą do Salamanki, gdzie żyję od ponad dwudziestu lat”⁷ zapowiada wprowadzenie w praktykę „zniszczenia figurek” wewnątrz fikcji. Nic bardziej na pozór niewinnego niż usytuowanie się w czasie i przestrzeni za pomocą czasownika „żyć”, którego egzystencjalny odcień pozostaje niezauważalny, zwłaszcza że czytelnik wie, iż Unamuno „rzeczywiście” mieszkał w Salamance. Spotkanie bohatera powieści z jej autorem ma oczywiście wszelkie cechy metalepsji, jednak ten ostatni czyni wiele wysiłków, aby jego czytelnik nie doznał zbyt głębokiego szoku na skutek owej dziwacznej konfrontacji. A wszystko po to, aby jeszcze mocniej nim wstrząsnąć, gdy nadejdzie moment kulminacyjny rozmowy pomiędzy Augusto Pérezem a Unamuno. Tak więc póki co, autor sugeruje, że chodzi o spotkanie mające miejsce w jego wyobraźni, że jest to monolog-dialog toczący się w jego umyśle. Pomimo że przekroczyliśmy granicę pomiędzy fikcyjnym światem Augusto Péreza a rzeczywistym Unamuno, ten ostatni przebiegle utrzymuje nas w naszym przekonaniu o niepodważalności naszej rzeczywistości. Po krótkim dreszczyku emocji, czytelnik może na nowo zasiąść wygodnie w swoim fotelu. Aż do wybuchu wstrząsającej prawdy. Przypomnijmy krzyki Augusto:

Wszyscy jesteśmy bytami fikcyjnymi, tak jak ja. Umrą wszyscy, wszyscy, wszyscy. Ja wam to mówię, Augusto Pérez, byt fikcyjny jak wy. Dlatego, że pan, mój twórca, mój Miguel de Unamuno, jest pan niczym więcej jak tworem powieściowym, tworamii powieściowymi są też czytelnicy, tak jak ja, Augusto Pérez, jego ofiara⁸.

Unamuno posługuje się niezwykle sprawnie metalepsją autorską. Tak sprawnie, jak manipuluje czytelnikiem, który zostaje zepchnięty na drugą stronę granicy między fikcją a rzeczywistością, aby stanąć twarzą

⁷ M. de Unamuno, *Niebla*, w: *Obras Completas*, t. I, przeł. A. Kłosińska-Nachin, Turner, Biblioteca Castro, 1994, s. 648.

⁸ Tamże, s. 655.

w twarz z problemem śmierci. Fakt, że żyjemy w jakimś miejscu od wielu lat nie chroni nas bowiem od wątpliwości na temat statusu naszego bytu. Świadomość, iż jesteśmy istotami fikcyjnymi, zrodzonymi w umyśle jakiejś enigmatycznej wyższej instancji, okazuje się tragiczna. W tym epizodzie *Mgły* metalepsja autorska współlistnieje z metalepsją egzystencjalną. Pierwsza ukazuje się jako niewinne wślizgnięcie się autora, aby przybrać niepokojące rozmiary, gdy poprzez rozdarcie Augusta ujawnia się druga z nich.

Poza tym, analizowany fragment wprowadza jeszcze jeden aspekt, odnoszący się do genezy wykroczenia, jakim jest metalepsja (w dwóch komentowanych znaczeniach) u autora *Mgły*. Zwraca uwagę fakt, iż Unamuno-bohater tej powieści przeżywa właśnie objawienie istoty bytu poprzez kontakt z Augusto Pérezem. Narzucają się dwa wnioski. Po pierwsze, Unamuno z tego rozdziału *Mgły* nie jest dokładnie tym samym Unamuno, którego nazwisko widnieje na okładce książki, gdyż ten ostatni, kiedy pisał swoją powieść, już przeżył owe doświadczenie, jak pokazuje chociażby przykład *Vida de Don Quijote y Sancho*. Tak więc, autor „rzeczywiście” przeistacza się w byt fikcyjny. Fakt ten z drugiej strony ukazuje, że użycie pierwszej osoby liczby pojedynczej wiąże się z metalepsją. „Ja”, które pisze, nie jest nigdy „ja” bohatera, a mimo to i tutaj następuje wślizgnięcie się autora, będące pewnego rodzaju epistemologicznym nadużyciem – ten ostatni bywa wzbogacony doświadczeniem tego pierwszego. Ten, kto pisze, nie odpowiada dokładnie temu, kto przeżywa, chyba że mamy do czynienia z pamiętnikiem. Drugi wniosek wypływający z faktu, że czytelnik kontempluje Unamuno, który właśnie odkrywa metalepsję egzystencjalną, odnosi się do pewnej rzeczywistości biograficznej (jeśli w ogóle na tym etapie moich rozważań wolno mi mówić o rzeczywistości bez cudzysłowu). To poprzez kontakt z fikcją (oczywiście fikcją autentyczną, autobiograficzną) Unamuno odkrywa niepewny status swojego istnienia. Bycie powieściopisarzem okazuje się zajęciem brzemiennym w skutki.

W przedziwnym autobiograficznym tekście *Cómo se hace una novela* Unamuno w pełni świadomie eksploatuje związek pomiędzy pierwszą osobą a metalepsją. Został on opublikowany w 1926 roku we francuskim tłumaczeniu i we Francji, gdzie hiszpański autor przebywał na wygnaniu z powodów politycznych. Kiedy rok później autor przygotowuje hiszpańskie wydanie swojej książki, nie mogąc dotrzeć do rękopisu, sam podejmuje się przetłumaczyć własny tekst z francuskiego, ale opatruje go komentarzami dotyczącymi oryginalnej wersji. Poza tym, hiszpańskie wydanie zawiera również prolog Unamuno z 1927 roku, hiszpańską wersję *Portretu Unamuno* autorstwa pierwszego tłumacza Jeana Cassou, odpowiedź Unamuno na ów portret, oraz 7 końcowych komentarzy rów-

niez z 1927 roku. „Ja” jest kimś innym, jest nawet serią wzajemnie wykluczających się modyfikacji i Unamuno podkreśla ten fakt nieustannie, ale dla każdego z nich rezerwuje osobną i nienaruszalną przestrzeń. Fantastyczne wślizgnięcie się autora z *Mgły*, owo przedstawienie pozwalające kontemplować Unamuno przeżywającego kryzys dawno przeżyty (choć nierozwiązany) przez Unamuno rzeczywistego nie ma miejsca w *Cómo se hace una novela*. Myślę, że poprzez to pragnienie zachowania granic pomiędzy różnymi wcieleniami własnego „ja, autor przezwyćieża po części metalepsję egzystencjalną, będącą źródłem metalepsji autorskiej.

W tym niezwykle pasjonującym tekście Unamuno rezygnuje z fikcji, nawet z fikcji autobiograficznej. Jest to jednocześnie esej o tym, jak należy napisać powieść. Czy też dokładniej, jaką powieść napisałby sam Unamuno, gdyby nie jego lęk przed tym, co skończone, doskonałe i definitywnie zamknięte. Tak więc opowiada on w trybie przypuszczającym o hipotetycznym bohaterze Jugo U. de la Raza, czytelniku balzakowskiej powieści *La peau de chagrin*, którego tragiczny problem przypomina Unamunowskie zmaganie się z problemem śmierci. Zamiast pisać epilog owej hipotetycznej historii, hiszpański pisarz mówi: „Chcę ci opowiedzieć, czytelniku, jak pisze się powieść, jak ty piszesz i musisz napisać swoją powieść”⁹. Tym razem to czytelnik ma wtargnąć do rzeczywistości fikcyjnej, aby przeżyć egzystencjalny konflikt zasugerowany przez Unamuno. Mamy więc do czynienia ze swego rodzaju metalepsją czytelnika. Hiszpański pisarz rezygnuje z konstruowania fikcji w *Cómo se hace una novela*. Być może doświadczenie wygnania okazuje się zbyt bolesne, by pogłębiać je odkrywaniem niepewnego statusu istnienia wymyślonych bohaterów. Autobiografia i metalepsja czytelnika zajmują więc całą przestrzeń owej książki.

Problem metalepsji w analizowanych tekstach pozwolił mi przyrzeć się relacji, jaka łączy Unamuno z jego dziełem. Metalepsja autorska, czytelnika czy egzystencjalna są znaczącymi elementami jego tekstów a proporcje między tymi zjawiskami zależą jednocześnie od stosunku, jaki w danym momencie hiszpański autor żywi do fikcji. Myślę, że pisarz ten przemieszcza proces tworzenia fikcji do umysłu czytelnika w chwilach, kiedy staje się ona nie do zniesienia, gdyż ujawnia i aktualizuje metalepsję egzystencjalną.

Francisco Pacheco, nauczyciel Diego Velazqueza, mawiał, że obraz powinien wychodzić poza swoje ramy. Formuła ta, będąca inną z możliwych definicji metalepsji autorskiej, znajduje swoje odzwierciedlenie w omawianych tekstach Miguela de Unamuno.

⁹ M. de Unamuno, *Cómo se hace una novela*, przeł. A. Kłosińska-Nachin, Ediciones Guadarrama, Madrid 1977, s. 102.