

# Rainer Warning

---

## Opozycja i kazus - o roli czytelnika w powieści Diderota "Kubuś fatalista i jego pan"

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 67/4, 343-366

---

1976

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

RAINER WARNING

OPOZYCJA I KAZUS\* — O ROLI CZYTELNIKA  
W POWIEŚCI DIDEROTA „KUBUŚ FATALISTA I JEGO PAN”

## Narrator niewiarygodny

Lekturę powieści<sup>1</sup> zaczyna się od tytułu. Tytuł wzbudza zainteresowanie. Niekiedy już sam tytuł udziela pierwszych wskazówek, od niego rozpoczyna się tworzenie świata powieści. W naszym wypadku tytuł powieli historycznoliteracki topos: „pan i sługa”. Jego obecność można stwierdzić w historii powieści aż po średniowieczną powieść rycerską, występuje w pikarejskiej powieści renesansu, przede wszystkim jednak tam, gdzie tradycja średniowieczna poddana została przekształceniu de-

[Rainer Warning — zachodnioniemiecki anglista i romanista, pracujący na uniwersytecie w Konstancji. Ważniejsze publikacje: „*Tristram Shandy*” und „*Jacques le Fataliste*” (1965, dysertacja doktorska); *Rätus, Mythos und geistliches Spiel* (1970); *Funktion und Struktur. Die Ambivalenzen des geistlichen Spiels* (1970); redakcja tomu: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis* (1975).

Przekład według: R. Warning, *Opposition und Kasus — zur Leserrolle in Diderots „Jacques le Fataliste et son maître*”. W zbiorze: *Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis*. München 1975, s. 467—493.]

\* [Termin „Kasus” tłumaczymy na ogół bądź jako „przypadek”, bądź jako „problem” — zależnie od kontekstu. — Przep. tłum.]

<sup>1</sup> [Cytaty zaczerpnięto z: D. Diderot, *Kubuś fatalista i jego pan*. Przełożył i posłowiem opatrzył T. Boy-Żeleński. Kraków 1974. W pewnych wypadkach ze względu na charakter wywodów tekstu odstąpiono od przekładu Boya. Wszystkie cytaty z powieści Diderota podawane tu w przekładzie występują w oryginale pracy w języku francuskim. — Przep. tłum.]. Ważniejsze pozycje literatury krytycznej to: R. J. Loy, *Diderot's determined fatalist*. New York 1950. — H. Dieckmann, *Cinq leçons sur Diderot*. Genève/Paris 1959. — L. G. Crocker, „*Jacques le fataliste*”, an „*expérience morale*”. „*Diderot Studies*” 3 (1961), s. 73—99. — R. Laufer, *La Structure et la signification de „Jacques le fataliste*”. „*Revue des Sciences Humaines*” (1963), s. 517—535. — R. Warning, *Illusion und Wirklichkeit in „Tristram Shandy” und „Jacques le fataliste*”. München 1965. — E. Köhler, *Est-ce que l'on sait où l'on va? — Zur strukturellen Einheit von Diderots „Jacques le fataliste et son maître*”. „*Romantisches Jahrbuch*” 16 (1965), s. 128—148. — J. Fahre, „*Jacques le fataliste*”: *problèmes et recherches*, „*Studies on Voltaire and the 18th Century*” 56 (1967), s. 485—495. — M. Butor, *Diderot le fataliste et ses maîtres*. W: *Répertoire III*. Paris 1968, s. 103—158.

cydującemu dla nowożytnej powieści: u Cervantesa. U niego tytuł wymienia oczywiście jedynie rycerza Don Kichota, pomijając jego giermka Sancho Panse. Diderot natomiast pragnie najwidoczniej inaczej rozłożyć akcenty: na pierwszym miejscu pojawia się sługa, o którym czytelnik — poza imieniem — dowiaduje się, że jest ponadto fatalistą, gdy tymczasem pan zostaje przedstawiony jako bezimienne, pozbawione cech charakterystycznych uzupełnienie. Jakie znaczenie ma owo odwrócenie tradycyjnego stosunku i co ma znaczyć złowieszczy fatalizm sługi?

Te pytania nasuwają się czytelnikowi przed rozpoczęciem lektury opowieści. Sama opowieść zaś zaczyna się osobliwie:

Jak się spotkali? Przypadkiem, jak wszyscy. Jak się zwali? Na co wam ta wiadomość? Skąd przybywali? Z najbliższego miejsca. Dokąd dążyli? Alboż kto wie, dokąd dąży? Co mówili? Pan nic, Kubuś zaś, iż jego kapitan mawiał, że wszystko, co nas spotyka na świecie, dobrego i złego, zapisane jest w górze (s. 5).

Mamy tu dialog dwóch postaci powieści: fikcyjnego narratora, którego nie należy utożsamiać z autorem Diderotem, i takiegoż fikcyjnego czytelnika, który stawia pytania niejako „za” czytelnika rzeczywistego, oczywiście nie dokładnie te pytania, które nasunął sam tytuł. Fikcyjny czytelnik nie pyta bowiem wprost o stosunek pana i sługi czy też o fatalizm Kubusia, lecz ogólnie o pochodzenie, nazwiska i cel ich obu. Tym samym ponownie pojawia się topos: topos prezentacji epickiego bohatera i epickiego zawiązania akcji. Cervantes sparodiował wprawdzie ten topos, lecz w tejże parodii jednak go zastosował: przedstawia on podupadłego hidalgo z La Manchy i jego wyruszenie w świat, który jedynie w jego dziwactwie uzyskuje cechy epickiej doskonałości. Diderot natomiast nie eksponuje na wstępie tytułowych postaci, lecz osoby prowadzące ze sobą dialog o tychże postaciach: dublera czytelnika i narratora, który odpowiada na pytania swego partnera na odczepne, szorstko, prawie obraźliwie, jak gdyby chciał go zbyć. Znacznie ważniejszy jest on sam, narrator, który jako suwerenny pośrednik zajmuje istotniejsze miejsce niż to, w czym pośredniczy, i znacznie ważniejszy jest krytyczny dystans wobec rzeczywistego czytelnika, który wcale nie ma się identyfikować z naiwnymi pytaniami swego zawartego w powieści zastępcy: tekst rozpoczyna się od pytania fikcyjnego czytelnika, pytania, które jest uwarunkowane rozpoczętą już sytuacją narracyjną i tym samym już od pierwszego zdania umieszcza go w pozycji dystansowej wobec rzeczywistego czytelnika.

To jednakże sprawia, że sugerowane przez tytuł pytania naświetlane są przez pryzmat fikcyjnego dialogu, który autorowi Diderotowi umożliwia zrzucenie z siebie odpowiedzialności za odpowiedzi swego narratora, rzeczywistego czytelnika natomiast obarcza trudem sprawdzania i korygowania informacji, którymi „traktowany” jest jego dubler. Kubuś jest

fatalistą, lecz spotkali się obaj „przypadkiem, jak wszyscy”. Czy tym samym fatalizm jest tu traktowany ironicznie? I dlaczego nie wiadomo, dokąd się dąży? Ponieważ wszystko zależy od przypadku, czy też dlatego, że — jak uważa Kubuś — wszystko jest wprawdzie w górze zapisane, lecz na ziemi nic o tym zapisie nie wiadomo? „Pan nie mawiał nic, Kubuś zaś mawiał, iż jego kapitan mawiał...”. Z tytułu zdaje się wynikać, że Pan nie ma nic do powiedzenia, sługa zaś jest postacią aktywną, lecz czyż kilkakrotne „mawiał” nie jest oznaką ironii?<sup>2</sup> Czy nie sugeruje to znaku równości między częstym mówieniem Kubusia o przeznaczeniu a całkowitym milczeniem jego pana? Co jednakże byłoby w takim razie przedmiotem ironii, sam fatalizm czy też Kubuś, który przejął go z drugiej ręki, od swego kapitana, który swą filozofię zwykł sprowadzać do krótkiej formuły, „iż każda kula, która wylatuje na świat z rusznicy, posiada swój adres”?

Narrator tymczasem zupełnie opuścił zaniepokojonego mocno w ten sposób czytelnika: niepostrzeżenie przekształcił wstępny dialog w pozornie sceniczną rozmowę między Kubusiem a jego panem. Diderot wiele się spodziewa po swoim czytelniku. Niełatwo jest bowiem natychmiast rozpoznać, że jest to tylko kontynuacja owego wstępnego dialogu w nowej obsadzie: Kubuś występuje w roli narratora, Pan w roli pytającego czytelnika. Pan pyta o romanse Kubusia, o „historię jego amatorów”. Kubuś jednak wątpi w swej fatalistycznej pokorze, czy nadeszła już właściwa godzina dla takiej opowieści: odgrywa on ze swym panem dalszy ciąg wstępnej gry narratora z czytelnikiem, a sam narrator daje wkrótce poznać, że przyoblekł się jedynie na krótki czas w nie swoje szaty:

Widzisz, czytelniku, że jestem na ładnej drodze: ode mnie by tylko zależało kazać ci czekać rok, dwa, trzy lata na opowieść o amatorach Kubusia rozłączając go z panem i każąc każdemu z osobna wędrować przez wszystkie możliwe przygody. Cóż by mi przeszkodziło ożenić pana i przyprawić mu rogi? Wyprowadzić Kubusia na dalekie wyspy? Zapędzić tam jego pana? Sprowadzić obu z powrotem do Francji na jednym statku? Cóż łatwiejszego niż kleić powieści! (s. 5).

Z całą wyrazistością daje się tu narrator poznać w swej auktorialnej zwierzchności<sup>3</sup>: „ode mnie by tylko zależało, (...) cóż by mi przeszkodziło?” Jest on nie tylko pośrednikiem, lecz także twórcą zdarzeń. Chce zrezygnować ze wszystkich nieprawdopodobnych przypadków, na które normalnie w powieściach jest się przygotowanym, nie chce, jak tu i później ciągle na nowo podkreśla, napisać żadnej bajki, żadnej powieści, lecz raczej historię, prawdziwą historię. Ale tenże narrator mógłby oczywiście

<sup>2</sup> Fojęcie „oznaki ironii” [*Ironiesignal*] pochodzi od H. Weinricha (*Linguistik der Lüge*. Heidelberg 1966, s. 60 n.).

<sup>3</sup> O powieści auktorialnej mówi F. Stanzel w swej typologii sytuacji naracyjnych: *Typische Formen des Romans*. Göttingen 1970, s. 18 n.

gdyby chciał, sięgnąć do arsenału klisz tradycyjnych powieści przygodowych i miłosnych, co też w istocie jeszcze uczyni ku wielkiemu zakłopotaniu czytelnika. Jego powoływaniu się na prawdę historyczną nie można zbyt dowierzać, jeśli tuż po nim następuje poniższy fragment:

Jasnym jest, że ja nie piszę tutaj powieści, skoro gardzę wszystkim, czym pisarz nie omieszkałby się posłużyć. Kto by wziął to, co piszę, za prawdę, byłby może w mniejszym błędzie niż ktoś, kto by to wziął za bajkę (s. 17).

Przeciwstawienie kłamliwej powieści i prawdziwej historii uchylone zostaje pozostawiającym wszystko otwarte „byłby może”. W każdym razie nie można z całą pewnością polegać na tym narratorze. Funkcja wiernego historyka jest jedynie rolą, którą odpowiednio do nastroju albo przyjmuje, albo porzuca. Jest bardzo zawodny, reprezentuje ten typ narratora, który W. C. Booth określił jako *unreliable narrator* [niewiarygodny narrator]<sup>4</sup>.

Taki niegodny zaufania narrator ma długą tradycję, która znów prowadzi do Cervantesa. To jednakże, co po Cervantesie określało historię europejskiej powieści do wieku XVIII, mianowicie sięgająca Heliodora tradycja tzw. romansu bohaterskiego, nie zna w ogóle żadnego osobowego narratora, nie mówiąc już o takim, za którego sprawą czytelnik systematycznie popada w rozterkę. Powieść XVIII w. opowiada się przeciw tej tradycji i powołuje się w tym celu na wielki wzorzec Cervantesa, jak czynią Wieland, Fielding, Sterne, Marivaux, a także Diderot<sup>5</sup>. Kubuś i jego pan są w pewnym miejscu wyraźnie przyrównani do Don Kichota i Sancho Pansy, a przygody, z którymi konfrontuje ich narrator na ich pozornie tak niepowieściowej drodze, są niekiedy cytatami z wzorca. Przypatrzmy się dokładniej pewnemu szczególnie ciekawemu przykładowi: epizodowi z wozem żałobnym (s. 48 n.).

Pan i sługa na swej drodze bez celu spotykają kondukt żałobny. Kubuś rozpoznaje na trumnie herby swego dawnego kapitana i nauczyciela fatalistycznej pokory. Towarzysząca konduktowi służba donosi, że zmarłego rzekomo przewożą do rodzinnego grobu. Nieco później podróżni zauważają, że pochód żałobny zawrócił i podąży z powrotem w ich kierunku, tym razem w towarzystwie żandarmów, którzy związali księdza, woźnicę i lokajów. Kubuś chce się do nich zbliżyć, lecz dostrzega skierowane na siebie lufy muszkietów: „Kubuś zatrzymał się w miejscu, spytał w myśli swego losu; zdało mu się, że los powiada: «nawracaj»; co też uczynił” (s. 54). Bezczyinnie musi się przyglądać, jak tajemniczy pochód ponownie przeciąga obok nich. Jest tak bezradny, że nie może na-

<sup>4</sup> W. C. Booth, *The Rhetoric of Fiction*. Chicago 1961, s. 149 n.

<sup>5</sup> O recepcji Cervantesa w powieści XVIII w. zob. N. Miller, *Der empfindsame Erzähler*. München 1968, szczególnie s. 95 n.

wet przywołać tak ulubionej zwykle formuły pocieszenia „to zapisane jest w górze”. Gdy pan usiłuje rozwiązać zagadkę przypuszczeniem, że trumna nie zawiera żadnego nieboszczyka, lecz raczej towar z przemytu lub nawet jakąś uprowadzoną piękność, to ukrywa się za nim nie kto inny, jak tylko narrator, który ironicznie podsuwa bezradnemu czytelnikowi kilka rekwizytów tradycyjnej powieści. Dlaczego jednakże — pyta sam siebie Kubuś, a z nim także czytelnik — widnieją na trumnie herby jego kapitana? Tu właśnie tkwi siła prowokująca: wydarzenia są tak zaaranżowane, że Kubuś musi je odnosić do siebie, gdy wszakże nastąpi ich pozorne rozwiązanie, jawią się nadal w tajemniczym dystansie.

Porównajmy z tym teraz jedną z przygód ostatniego z rycerzy. W rozdziale 19 mamy opowieść o tym, jak Don Kichot i Sancho Pansa spostrzegają ciemną nocą kilkanaście świateł, które się do nich zbliżają. Wnet rozpoznają około dwudziestu odzianych w białe szaty jeźdźców, którzy niosą pochodnie i nosze. Don Kichot sądzi, że uprowadzają oni zabitego lub rannego rycerza, a jego przeznaczeniem jest pomścić owego nieznanego, staje więc na drodze pochodu. Zatrzymani chcą początkowo usunąć go na bok, tęgie ciosy przekonują ich jednak wkrótce o jego stanowczości, rozpierzchają się więc na wszystkie strony. Tylko licencjat Alonso López zostaje na miejscu ze złamaną nogą i wyjaśnia nieporozumienie: uciekinierzy byli spokojnymi mnichami, którzy chcieli przewieźć pogrzebane w Baeza zwłoki pewnego rycerza do jego rodzinnego miasta Segovii. Jak we wszystkich innych spotkaniach, tak i tu Don Kichot przeistacza w dziwaczny sposób świat obojętny w świat pełen sensu.

Kubuś natomiast uwalnia się w decydującym momencie od swego dziwactwa, fatalizmu, i nie dopuszcza do poważnego spotkania. Próba przyłożenia przypadkowemu światu pieczęci opatrnościowej konieczności następuje dopiero wtedy, gdy zdarza się wypadek obojętny: „Skoro rzecz już się stała, wracał do swej śpiewki i znajdował w niej pociechę” (s. 179). W przeciwieństwie do ostatniego rycerza Kubuś podporządkowuje się swej doktrynie jedynie w późniejszej interpretacji, nie zaś w działaniu. Powoduje to, że bohater i sytuacja, w powieści rycerskiej realnie ze sobą powiązane, u Cervantesa jeszcze pozostające dzięki dziwactwu Don Kichota w jakimś wzajemnym związku, tracą tu zupełnie kontakt. Do przygody nie dochodzi. W ten sposób jednakże czytelnik, który początkowo wprowadzony zostaje w typową sytuację przygodową, odczuwa niedosyt i jest zawiedziony w swych oczekiwaniach. Głupcem-dziwakiem nie jest u Diderota Kubuś, lecz czytelnik rojący sobie pobyt w utartych kano- nach tradycyjnego powieściowego kunsztu. W miejsce interpretującej fantazji bohatera doprowadza się tu *ad absurdum* interpretującą fantazję czytelnika:

Widzisz, czytelniku, jaki ja jestem uprzejmy: zależałoby jedynie ode mnie zaciąć batem konie karawanu; u bram najbliższego noclegu zgromadzić Kubusia, jego pana, strażników czy też żandarmów z resztą orszaku; przerwać historię kapitana i wystawić twoją cierpliwość na dowolne próby; ale na to trzeba by kłamać, a ja nie lubię kłamstwa, chyba że jest użyteczne i nieodzowne. Faktem jest, iż Kubuś i jego pan nie ujrżeli już kirem okrytego wozu (s. 63).

Tym samym pojawiający się tu znów na planie *unreliable* [niewiarygodny] *narrator* wyszedł zdecydowanie poza Don Kichota. Także u Cervantesa nie ulega wątpliwości, że opublikowana przez historyka opowieść jest w rzeczywistości fantazją. Fantazja ta zachowuje wszakże jednocześnie zwartość opowieści, wymagającą interpretacji czytelnika. Diderot natomiast przez cały czas trwania opowieści konfrontuje czytelnika z samym sobą i ze swymi własnymi oczekiwaniami wobec opowieści. Oczywiście należy tu jedną rzecz wyraźnie odróżnić: do samokrytycznej refleksji należy prowokować rzeczywistego czytelnika; aby proces ten mógł nastąpić, fikcyjny czytelnik, który jest pozornym partnerem narratora, musi stać się tak wyraźnie obiektem w istocie ironicznej gry, że rzeczywisty czytelnik będzie nieustannie odczuwał potrzebę znalezienia pewnego dystansu do niego.

Autor stwarza — twierdził Booth — obraz i siebie samego, i swego czytelnika; tworzy swego czytelnika jak swoje drugie „ja”, a lektura wtedy jest najbardziej udana, gdy oba stworzone „ja”, autora i czytelnika, dochodzą do pełnego porozumienia<sup>6</sup>.

Rola, do której przyjęcia w powieści wzywa się czytelnika, nie jest więc identyczna z rolą stematyzowanego czytelnika, tak samo jak *second self* [drugie ja] autora nie może być identyfikowane ze stematyzowanym narratorem. Dlatego też Booth słusznie odróżnia *implied author* [przedstawionego autora] z jednej strony od rzeczywistego autora, z drugiej zaś od narratora. Stosownie do tego czytelnika przedstawionego należy odróżniać zarówno od rzeczywistego, jak i od stematyzowanego i fikcyjnego. Booth nazywa go *postulated reader* [czytelnikiem postulowanym]<sup>7</sup>, którego można by zdefiniować jako powołaną przez autora przedstawionego konstrukcję czytelniczą, jako odbiorcę wszystkich sygnałów, poprzez które nadawca, czyli przedstawiany autor, przesyła swój komunikat. Przedstawiony autor i przedstawiony czytelnik nie przekazują komunikatów przy pomocy tego samego kodu co fikcyjny narrator i fikcyjny czytelnik.

Do zasygnalizowania powyższego zjawiska szczególnie dobrze nadaje się ironia. W przypadku ironii rozszczepiają się, jak formułuje H. Weinrich, komunikaty językowe:

<sup>6</sup> Booth, *op. cit.*, s. 138.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 157.

jeden łańcuch informacyjny kieruje się do określonego słuchacza i mówi Tak, gdy tymczasem drugi, towarzyszący łańcuch informacyjny kieruje się do obecnego przy „rozmowie” trzeciego i mówi Nie<sup>8</sup>.

Ten „trzeci” to nikt inny jak przedstawiony czytelnik. To, co daje mu się do zrozumienia, nie jest otwarcie sformułowane, komunikat jest — tak jak nadawca i odbiorca — przedstawiony. Tu właśnie należy szukać wyjaśnienia, dlaczego tam, gdzie autor tematyzuje sam proces narracji, **prawie** zawsze mamy do czynienia z ironią. Diderot wprowadził potraktowanego z ironią czytelnika, który nie musi bynajmniej zawsze występować jako osoba, jako wyrazistą instancję, konfrontuje go z równie wyrazistym mało wiarygodnym narratorem, a ponad tą ironiczną grą przedstawiony autor komunikuje się ze swym czytelnikiem co do sposobu, w jaki należy odbierać powieści: wkład Diderota do powieści oświecenia polega na oświeceniu czytelnika w kwestii obchodzenia się z fikcjami.

Powieści barokowej autorefleksyjność tego typu była obca. Nie знаła ona narratora stającego się tematem, ani — co więcej — czytelnika umieszczonego w krytycznym dystansie do samego siebie. Powieść barokowa kierowała się raczej smakiem i oczekiwaniami odbiorców literatury i kontynuowała tym samym klasyczo-klasycystyczną poetykę, która nawiązując do Arystotelesa, uzależniała dopuszczalność czegoś w dziele sztuki od rozstrzygającej instancji *opinion commune*<sup>9</sup>. Tę antytetyczną autokonstrukcję powieści oświeceniowej wyjaśniono w ramach „*Geistesgeschichte*” nastaniem ery „czułościowości”<sup>10</sup>, określono także tło historyczno-socjologiczne tego zjawiska: powstanie publiczności czytelniczej w niższych warstwach mieszczańskiego stanu średniego<sup>11</sup>. W większości wielkich powieści epoki, we Francji przede wszystkim u Marivaux, nastawianie czytelnika w kierunku oświeceniowym pozostawało w bezpośrednim związku z wykształceniem wczesnoburżuazyjnej samoświadomości. W naszym przypadku powiązania tego typu wydają się mniej istotne. Diderot oczywiście nie spodziewał się po swej powieści tego, czego zasadniczo oczekiwał od teatru. Nie zabiegał nawet sam o wydanie *Kubusia fatalisty*, a jego pierwszą publicznością byli abonenci Grimmowskiej „*Correspondance littéraire*”, a więc europejskie dwory książęce<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Weinrich, *op. cit.*, s. 65.

<sup>9</sup> Zob. R. Bray, *La Formation de la doctrine classique en France*. Paris 1963, s. 208 n.

<sup>10</sup> Zob. Miller, *op. cit.*

<sup>11</sup> Zob. J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Neuwied Berlin 1971, szczególnie rozdz. II.

<sup>12</sup> *Kubus fatalista* został prawdopodobnie napisany między rokiem 1771 a 1774. W „*Correspondance littéraire*” ukazywał się od 1778 do 1780 r. (zob. R. Mortier, *Diderot in Deutschland*. Stuttgart 1967, s. 190 n.). Paryskie pierwsze wydanie pochodzi z roku 1796.



Należy więc wątpić, by pisał on, mając na uwadze jakąś dającą się socjologicznie bliżej określić publiczność czytelniczą. Jego działalność oświeceniowa stanowi już prawie system, jego książka jest jakby wczesnym traktatem o fenomenologii czytania, a w tym zakresie miał w epoce Oświecenia tylko jeden wzorzec, który go — obok Cervantesa — przede wszystkim inspirował: *Tristrama Shandy* Sterne'a.

Diderot nawiązuje ciągle do owego epizodu, w którym Tristram chce wypełnić czas pozbawionemu swego „konika” Toby'emu historyjką o królu Czech i jego siedmiu zamkach, historyjką przerywaną nieustannymi wtrętami Toby'ego, przechodzącą zresztą wkrótce w opowiadanie o miłosnej przygodzie z pewną młodą beginką, opowiadanie, które bardziej mu się udaje. Inaczej ma się rzecz z Kubusiem: ten zaczyna od razu „historię swych amorów”, i jest to ta właśnie miłosna opowieść, która nie posuwa się naprzód z powodu wtrąconych pytań pana, rzekomych przygód w czasie wędrówki, przede wszystkim zaś z powodu jego własnego, prowokującego rozwlekłego sposobu opowiadania: gdy po wielu dygresjach (o zranieniu kolana, pielęgnującej go chłopce i żłopiących wino chirurgach) dochodzi wreszcie do swej kochanki Dyzi, jest tak ochrypnięty, że musi przerwać opowieść (s. 224 n.). Wyraźniej nie może już narrator zasygnalizować, że przybrał się w szaty Kubusia, przystroiwszy czytelnika w ubiór pana, że więc tylko dlatego odsuwa oczekiwaną baśń o miłości od głównego nurtu wydarzeń i ukrywa w cieniu paralelnej opowieści protagonisty, by rozegrać tu jeszcze raz tę grę pokrzyżowanych oczekiwań.

Nie dość na tym: dalszej metamorfozy dokonuje tam, gdzie pan chce swą własną miłosną opowieścią przewyciężyć chrypkę sługi. Pojawiają się w niej wszystkie te pełne napięcia momenty, na które pan bądź czytelnik daremnie czekają w opowieści Kubusia: lichwiarze, oszuści, weksle, przebierania, nocne schadzki, nieoczekiwane demaskacje itd. Wszystko to ukazane jest w takim zagęszczeniu i w tak niezręczny sposób, że Kubus bez trudu przenika wszystko to, co pozornie tajemnicze, i ściąga na siebie naganę pana:

Wyprzedzasz nieustannie narratora i pozbawiasz go przyjemności, jaką sobie obiecywał po twoim zdziwieniu; i skoro, popisując się niewczesną bystrością, zgadłeś to, co miał powiedzieć, nie pozostaje mu nic innego, jak milczeć i ja też milczę (s. 243).

Narrator wyśmiał ustami pana tradycyjną baśń o miłości, a Kubus, który dopiero co prowokował tradycyjnego czytelnika swą opowieścią, funkcjonuje teraz sam jako oświecony czytelnik: przewiduje wszystkie pointy i pozwala sobie na drzemkę właśnie w chwili, gdy pan i jego Agata mają się wkrótce połączyć: „Ty śpisz — huknął — śpisz, gamoniu, w najbardziej przejmującej chwili” (s. 253).

Historia zarówno pana, jak Kubusia, są fikcjami *ad hoc*; w obliczu tego typu wyraźnie zastosowanych znaków, nie ma co do tego wątpliwości. Tym samym następuje już z góry ironiczne rozwiązanie owego w najwyższym stopniu powieściowego sposobu, w jaki Diderot wplata tę miłosną opowieść w główny nurt wydarzeń i całość doprowadza do końca. U przybranych rodziców przypisywanego mu dziecka pan spotyka, jakże mogłoby być inaczej w sprawnie napisanej powieści, swego rywala Saint-Ouina; miłosna opowieść pana znajduje nieoczekiwany dalszy ciąg, staje się retrospekcją, która jednakże — w ironicznym odwróceniu klasyczno-epickiego schematu — nie rozwikłuje rozgrywającej się obecnie akcji miłosnej jako opowiedziana z pewnym opóźnieniem *Vorgeschichte*<sup>13</sup>, lecz przydaje jeszcze akcji głównej komplikacji historii miłosnej: dochodzi do pojedynku, pan zabija swego rywala i ucieka, a Kubuś zostaje pojmany i wtrącony do więzienia. W końcu więc nastąpiło jednak to, co zrazu narrator zarzucił jako cechę romansów: rozdzielenie obu protagonistów. Akurat w tym miejscu narrator każe się urwać rękopisowi, na którym się rzekomo opiera, a czytelnikowi czekającemu na kontynuację amorów Kubusia poleca kontynuować je według własnej fantazji. Rzeczywiście: „przy odrobinie wyobraźni i stylu nic łatwiejszego jak kleić romans” (s. 237), zauważył narrator już wcześniej, a udowadnia to przy końcu sam, gdy w aż nadto wyraźnym persyflażu postawy historyka, którą nieustannie reklamował jako własną, oferuje w końcu trzy warianty końcowe. Dwukrotnie pozbawia czytelnika tak tęsknie wyczekiwanego połączenia kochanków, za trzecim razem wszakże dochodzi ono, całkiem jak w bajce, do skutku: cudowny kazus zwraca Kubusiowi nie tylko jego pana, lecz także jego ukochaną Dyzię, zenią się, i jeśli nie zmarli, szczęście ich trwa do dzisiaj, o ile — jak sugeruje narrator przy końcu w ironicznym trybie — Dyzia nie zdradziła Kubusia z jego panem lub panem zamku, któremu wszyscy oni służą. Tak więc narrator zdejmuje w końcu wszystkie maski, które przywdziewał kolejno, także maskę historyka, by pożegnać się jako ów *unreliable* [niewiarygodny] *narrator*, jakim był od początku.

### Pan i sługa

Większość interpretatorów naszej powieści rozpoczyna od jej „tematów”: fatalizmu Kubusia, który tłumaczą jako polemikę Diderota ze Spinozą, lub też od stosunku pana do sługi, który z kolei wykładają jako antycypację Hegla. Bardziej sensowne wydaje się rozpocząć od spo-

<sup>13</sup> Zob. C. L u g o w s k i, *Wirklichkeit und Dichtung*. Frankfurt 1936, szczególnie rozdz. I, *Die Märchenhafte Enträtselung der Wirklichkeit im heroisch-galanten Roman*.

sobów narracji, jako że dla tematu takiego jak fatalizm jednoznacznie decydująca jest jego w najwyższym stopniu pośrednia prezentacja przez *unreliable narrator*. Przypomnijmy sobie sformułowanie Weinricha dotyczące komunikacji ironicznej: obecnemu przy rozmowie trzeciemu sygnalizowane jest Nie tam, gdzie partnerowi dialogu daje się do zrozumienia Tak. Mogą niekiedy powstać takie sytuacje komunikacyjne, gdzie owo Nie oznacza dokładną odwrotność tego, co powiedziano, jak choćby w słynnym szekspirowskim „*But Brutus is an honorable man* [Brutus jest człowiekiem godnym]” (*Juliusz Cezar*, III, 2). Jest to retoryczne zastosowanie ironii, suwerenna gra z możliwościami zinstytucjonalizowanego kodu. Istnieje jednak jeszcze inna, sokratejska ironia, która chce zachwiać tego rodzaju kod, podać go w wątpliwość, która więc wprawdzie sygnalizuje Nie, jednakże obecnego przy „rozmowie” (jako przedstawiony czytelnik) „trzeciego” właśnie pozbawia możliwości binarnego rozstrzygnięcia Tak/Nie. Strukturalna semantyka używa dla określenia tego typu binarnej możliwości wyboru pojęcia opozycji: znaczenie konstytuuje się przy pomocy *écarts différentiels* [opozycyjnych różnic] wewnątrz pola semantycznego, poprzez rozróżnienie dwóch elementów na podstawie jednej „osi semantycznej”<sup>14</sup>. W przeciwstawieniu kłamliwego *roman* i prawdziwej *histoire* poznaliśmy taką właśnie opozycję lub dokładniej: jej ironiczną likwidację. Tam bowiem, gdzie fikcyjnego czytelnika odsyła się do *vérité de l'histoire* [prawdy historycznej], tam przedstawionemu czytelnikowi sygnalizuje się także w odniesieniu do tej domniemanej „prawdy” Nie. Owo Nie znajduje się więc poza alternatywą Tak-Nie fikcyjnego czytelnika, nie można go odnieść do żadnej osi semantycznej, i o tyle jest komunikatem negatywnym: nie chodzi o to, by odwieść czytelnika od tradycyjnej iluzji powieściowej w pobliże „prawdziwej historii”, lecz raczej o to, by wykształcić w nim krytyczny dystans do jego własnej potrzeby iluzji.

Większość przygód w czasie wędrówki jest tak zaaranżowana, że pozbawiają one ważności jednocześnie liczne osi semantyczne: kłamstwo/prawda, panowanie/poddaństwo, wolność/konieczność. Zawsze chodzi o osoby, działania, wydarzenia, sytuacje, które wymykają się opozycyjnej semantyzacji, czyli takie, które — zamiast umożliwić przedstawionemu czytelnikowi binarny wybór — konfrontują go z nierozstrzygalnością jakiegoś przypadku [*Kasus*]. Przedstawiony autor przekształca utworzone przez narratorkę opozycje w problemy [*Kasus*], które są „zadawane” przedstawionemu czytelnikowi.

Tego typu problemem [*Kasus*] jest stosunek Kubusia do jego pana. Odniesiony do osi panowanie/poddaństwo fatalizm konotuje ową wy-

<sup>14</sup> Zob. A. J. Greimas, *Sémanique structurale*. Paris 1966, szczególnie s. 20 n.

znaczoną przez los bezsilność sługi, której Kubuś doświadcza zaraz na początku powieści:

Noc zaskoczyła ich w polu; zablądzi. Pan wpada w straszliwy gniew i nie szczędzi kijów słudze, nieborak zaś powtarza za każdym razem: — I to uderzenie musiało być widać zapisane w górze (s. 6—7).

Już sama ta samowola pana wskazuje na to, że z usankcjonowanym przez tradycję świadectwem jego pańskości sprawa ma się kiepsko. Prastara, nawiązująca do *Państwa* Platona i występująca w XVIII w., a więc po Hobbesie i Leibnizu, tradycja definiuje stosunek pana i sługi opozycyjnie, przy pomocy klasowego przypisywania rozumu: pan go posiada, sługa nie, tenże jednak posiada siły, którymi pracuje dla pana, który go za to utrzymuje. Dla Leibniza jest ten stosunek jednym ze związków określanych przez niego jako „wspólnoty naturalne”, zgodnie z wolą przyrody „powiązanie różnych ludzi w jeden wspólny twór”. Po małżeństwie i rodzinie następuje na trzecim miejscu związek między panem a sługą:

Trzecią naturalną wspólnotą jest wspólnota pana i sługi, która — gdy jedna z osób odczuwa brak rozumu, nie brak jej natomiast sił — jest w stanie się utrzymać. Osobą, która musi pracować tak, jak jej kto inny nakáže, jest z natury sługa. Otrzymuje on za to utrzymanie, to zaś, co zostanie, należy do pana. Wszystko bowiem, czym jest sługa, zawdzięcza on swemu panu, jako że wszystkie inne siły rozumowi są zobowiązane: rozum tkwi w panu, inne siły są przymiotem sługi<sup>15</sup>.

To, co w tak zdefiniowanej wspólnotcie jest naturalne, poddaje Diderot pod dyskusję. Pan jest wprawdzie panem, lecz brakuje mu tradycyjnego świadectwa: rozumu. „Ma on w głowie niewiele myśli”, widnieje dosłownie w tekście, jest on „automatem”, który wegetuje bezmyślnie i którego cała egzystencja obraca się między jego tabakierą, zegarkiem i sługą Kubusiem (s. 27). Podobnie Kubuś jest wprawdzie sługą, ale nie dlatego, że brak mu rozumu. Pracuje dla pana swymi siłami nie tyle fizycznymi, co raczej duchowymi, opowiadaniem wszystkich tych historii, których tak ciekaw jest pan i w których prezentacji Kubuś wykazuje swą tajemną wyższość. Gdy ta wyższość staje się w miłosnej historii z Dyzią uderzająca, dochodzi do konfliktu. „Wybrać [*préférer*] takiego Kubusia” (s. 168), oburza się pan na Dyzię, która dała pierwszeństwo słudze, i tu pada hasło, za pomocą którego Diderot cytuje tradycyjną opozycję między panem i sługą, by rozwiązać ją następnie jako problem [*Kasus*]: kto naprawdę jest panem, a kto sługą? Zrazu gospodyni jawi się jako kazuistyczny arbiter. Kubuś nie jest wprawdzie złym sługą, pan natomiast jest bardzo dobrym, za dobrym panem, i jeśli z biegiem czasu wytworzyła się

<sup>15</sup> Cytowane według: G. Leibniz, *Philosophische Schriften*. Hrsg. und übersetzt von H. H. Holz. T. 1. Darmstadt 1965, s. 401 n. Zob. także H. H. Holz, *Herr und Knecht bei Leibniz und Hegel*. Neuwied/Berlin 1968.

między nimi pewna *égalité* [równość], to nie zwalnia to Kubusia od jego zasadniczego obowiązku posłuszeństwa:

Chcemy, aby jeden rozkazywał, a drugi słuchał, każdy wedle najlepszej możliwości i wiary, i aby to, co jeden może, a drugi powinien, zostawione było nadal w tej samej niejasności, co poprzednio (s. 171).

Gospodyni przeanalizowała więc ów przypadek [*Kasus*], poszukała przypuszczalnego rozwiązania, którego nie była w stanie uzasadnić. Kubuś nie chce się jednak zadowolić tą niejasnością, chce tradycyjną opozycję znów rozwinąć jako problem [*Kasus*]. Pan, stwierdza sługa, nie mógłby się bez niego obejść, on, Kubuś, jest mu bardzo potrzebny, może więc sobie dlatego pozwalać na bezczelności, które pan musi tolerować:

Zostało postanowione, iż pan będzie miał tytuły, a ja rzecz. Gdybyś pan chciał sprzeciwić się woli natury, traciłbyś jedynie czas i zdrowie na darmo (s. 173).

Bezsensowne jest, zostaje pouczony pan, opieranie się temu pradawnemu prawu natury, a przede wszystkim nie ma sensu próbować zająć miejsca sługi: pan straciłby tylko tytuł, nie zyskując jednakże panowania nad rzeczami.

W ten sposób wolę natury usiłuje się tu uczynić dokładnym przeciwieństwem tego, co u Leibniza oznacza „naturalne”. Wszelako pan pozostaje nominalnie panem, a sługa — jakkolwiek pan rzeczy — nie wpada przecież na nasuwający się pomysł, by przejąć obecnie także tytuły, przeciwnie: „Zostańmy, jak jesteśmy”, proponuje, „bardzo nam z tym dobrze obu” (s. 174). Kubuś i jego pan zostają, razem z ich końmi, „dwoma parami przyjaciół” (s. 20), a tym, co ich łączy, jest element, którym już Leibniz ograniczył swoje pojęcie „naturalnej wspólnoty” pana i sługi: moralna odpowiedzialność pana.

Leibniz powątpiewa mianowicie, czy w obliczu nieśmiertelności dusz „można znaleźć przykład takiego poddaństwa, w którym sługa jest całkowicie podporządkowany panu”. W ścisłym znaczeniu tego słowa poddaństwo istnieje oczywiście jedynie między człowiekiem a zwierzęciem, w stosunku zaś do pozbawionego rozumu człowieka tylko wówczas, „gdy nie jest ono ograniczone zasadami bogobojności”. Jeśli u Diderota sługa pozostaje do swego pana „tkliwie przywiązany”, to dzieje się to na podstawie przyjętej przez tegoż moralnej odpowiedzialności. „Czuwam nad tobą” — pociesza pan chorego Kubusia — „Jesteś moim sługą, gdy jestem chory lub zdrów; ale ja twoim, kiedy tobie co dolega”. Kubuś na to: „Bardzo rad widzieć, że pan jest człowiek ludzki; niezbyt często to u panów, gdy chodzi o służbę” (s. 71). Panowanie może się już tylko legitymować moralnie, musi się ostać przed ową rozstrzygającą instancją, której wykształcenie państwo absolutystyczne ze swym oddzieleniem mo-

ralności i polityki pozostawiło burżuazji<sup>16</sup> i która może się w określonych okolicznościach obrócić przeciw niemu. Co może wyrosnąć pewnego dnia, pyta sługa w innym miejscu, z bękarta przypisanego panu? Sam pan chce — stosownie do „naturalnej wspólnoty” — posadzić go po wsze czasy na tokarce, „ale czemu”, zastanawia się Kubaś, „nie miałyby wyjść jaki Cromwell z warsztatu tokarza?” (s. 273).

Kubusiowa filozofia nie ukrywa w sobie oczywiście jeszcze, jak to można wyczytać w inspirowanej przez heglizm interpretacji, „najbardziej rewolucyjnej ideologii, którą mógł wypracować sługa w obliczu na pozór niezmiennych stosunków”<sup>17</sup>. Wprawdzie Hegel znał Diderota i prawdopodobnie inspirował się nim w swych wywodach o panowaniu i poddaństwie w *Fenomenologii ducha*. Jakkolwiek nęcące jednakże mogłoby być interpretowanie naszej powieści jako epickiego wyrazu sformułowanej przez Hegla historycznej dialektyki świadomości, to należy mocno podkreślić, że system odniesienia, w którym sam Diderot rozważa ten temat, nie jest historyczno-filozoficzny, lecz moralny. Diderot pozbawia „naturalną wspólnotę” jej tradycyjnej, podstawowej legitymacji — braku rozumu sługi — pozostawia jej jednakowoż możliwość moralnego uzasadnienia. Panowanie staje się przez to (i odpowiada to dość dokładnie jeszcze w znacznym stopniu ahistorycznej oświeceniowej ideologii burżuazji XVIII w.) problemem postawionym przez rozstrzygającą instancję mieszczańskiej moralności. Oczywiście zakłada to istnienie lub chociaż możliwość istnienia określonej etyki, a warunek ten może zostać spełniony jedynie wbrew podstawowemu przekonaniu filozoficznemu Kubusia. Odniesiony bowiem do osi wolność/konieczność fatalizm konotuje determinizm przyczynowy, uległość losowi, bierność, brak odpowiedzialności, amoralność. W praktyce jednak i ta niekonsekwencja uwidocznia się w fabule wędrówki w ciągle nowych wariantach, ów fatalista postępuje „jak ty i ja”, jest dobrotliwy, usłużny i rozważny:

Rozróżnienie świata fizycznego i moralnego zdało mu się bez sensu. Kapitan wbił mu w głowę wszystkie te poglądy, sam zaś zaczerpnął je w Spinozie, którego umiał na pamięć. W myśl tego systemu można by sobie wyobrazić, że Kubaś nie cieszył się, nie smucił niczym; tak nie było. Żył mniej więcej tak samo jak ty i ja. (...) Starał się zapobiegać złemu: był przezorny przy największej pogardzie dla przezorności. Skoro rzecz już się stała, wracał do swej śpiewki (s. 179).

Tak więc przygoda z opryszkami w nędznej gospodzie (s. 11—15) potwierdza wprawdzie władzę nad rzeczami, która panu nie jest dana, wykazuje wszakże jednocześnie, wprowadzając na plan teoretycznie przez

<sup>16</sup> Zob. R. Koselleck, *Kritik und Krise: Ein Beitrag zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. München 1959.

<sup>17</sup> Köhler, *op. cit.*, s. 140.

Kubusia odrzuconą przezorność, rozbieżność między jego teorią a praktyką. Tej zdradliwej pułapce nie umknie żadna Hegłowska interpretacja: rzekoma dialektyka świadomości Kubusia jest oczywistą zironizowaną świadomością. Dlatego też ten, kto w jego fatalizmie zdaje się dostrzegać historyczną filozofię przedrewolucyjnego mieszczaństwa, zmuszony jest pominąć jedną z najbardziej rzucających się w oczy cech stylu całej powieści. Filozofia Kubusia jest, podobnie jak *hobby* we wzorcu Diderota, *Tristramie Shandy*, „fatalistycznym obłędem” (s. 178), i dobrze na tym wyjdziemy, jeśli w każdym przywołaniu „wielkiego zamieszania”<sup>\*</sup> będziemy z miejsca wietrzyć sygnał ironii. Kubuś jest w takim stopniu panem, w jakim właśnie nie pozwala swej filozofii pozbawić wolności działania. Tak samo pan jest o tyle sługą, o ile jego filozofia wolności nie jest w stanie wyzwolić go z jego egzystencji „automatu”.

### Wolność a konieczność

Problem panowania i poddaństwa krzyżuje się nieustannie na ogromnej ilości płaszczyzn z innym: wolności i konieczności. Jakkolwiek bowiem zachowanie Kubusia dementuje jego filozofię, nie jest tym samym dementowana teoria Spinozy, która reprezentuje tu uniwersalny determinizm przyczynowy. Nie sposób przeoczyć bowiem także tutaj sygnałów ironii, które towarzyszą przekonaniom Kubusia w odniesieniu do tej teorii. Uwidoczniło się to zaraz na początku powieści, uwidacznia się to także w cytowanym wyżej fragmencie, gdzie jest mowa o samym Spinozie. Spinoza pojawia się na scenie tylko za pośrednictwem Kubusiewego kapitana: „wbiał mu w głowę wszystkie te poglądy — w Spinozie, którego umiał na pamięć”. Dla kogo to nie jest jeszcze wystarczająco wyraźne, niechże zwróci się ku wzorcowi Diderota, by stwierdzić, że u Sterne’a nauczycielem Tristrama w zakresie fatalistycznej pokory był sam król Wilhelm. U Diderota jest to już tylko kapitan, który nauczył się Spinozy na pamięć i poniekąd szerzy jego idee w oddziale. Spinoza jest więc tu cytowany jedynie w tej ironicznej i pełnej dystansu formie, a ów dystans od samego początku nie pozwala z góry odnosić powieści do filozoficznego systemu, jako swego rodzaju odpowiedź na tej samej płaszczyźnie.

Problem ten jest raczej stale ostentacyjnie kwitowany niezwykle wyraźnymi sygnałami ironii. Gdy np. pan zadaje sobie pytanie, czy Kubuś „przyprawił rogi swemu dobroczyńcy, bo tak było napisane w górze, czy też było napisane w górze, bo Kubuś miał mu przyprawić rogi”, narrator kończy ów dialog, który już sam w sobie filozoficznie się zdyskwalifikował, wskazaniem na oczywistą nieproduktywność tema-

<sup>\*</sup>[„Zwoju” w sensie księgi, w której według filozofii Kubusia „wszystko jest z góry zapisane”. — Przep. tłum.]

tu, nad którego rozważaniem od dwóch tysięcy lat nie posunięto się ani kroku naprzód (s. 11). Inną możliwością ukręcenia łba problemowi jest stopniowe wyłączenie z gry jednego z partnerów dialogu, np. stopniowo go upijając. Zdarza się to w scenie, gdzie gospodyni gospody „Pod Jeleniem” użala się nad swą biedną Linką, a Kubuś wbrew swej filozofii wstawia się za rzekomo maltretowaną służącą. Przyciśnięty przez pana do muru, przyznaje się do niekonsekwencji swego postępowania: „Myślę tak, a nie umiałbym się powstrzymać od czynienia i n a c z e j” (s. 90). Jest to prawie dosłowne przeniesienie z *Réfutation d'Helvétius*, gdzie Diderot stwierdza: „Jest się fatalistą i w każdej chwili myśli się, mówi, pisze, jak gdyby obstawało się przy uprzedzeniu do wolności”<sup>18</sup>. Nawet ten cytat z samego siebie umieszczony jest łącznie z jednym jeszcze wyraźnym sygnałem ironii w odpowiednim dla niego kontekście, gdyż akurat gdy Kubuś chce się zabrać na nowo do eksplikacji swej fatalistycznej filozofii, pan mu przerywa, jak już trzykrotnie poprzednio, oferując następny łyk wina. Podobnie w ostatniej dyspucie o tak starannie przez Kubusia przeprowadzonym dowodzie pozornej jedynie wolności woli pana sygnalizowany jest ponownie (dzięki czterokrotnie pojawiającemu się „mój kapitan powiadał” (s. 263) ironiczny dystans, który wydaje się bardzo odpowiedni do jakości dowodu: pan uważa się za wolnego, spada mimo swej woli z konia, lecz upadek ten jest dziełem Kubusia, który ongiś dał się przekonać takim samym figlem swego kapitana, a teraz ma się za subtelnego rezonera. „Kubuś powiadał” — czytamy na jednej z wcześniejszych stron utworu — „iż to, co było napisane w górze; pan, iż to, co chciał: i obaj mieli słuszność” (s. 26). Nie jest to odpowiedź na Spinozę, lecz umknięcie metaforycznemu problemowi wolności i konieczności. Wypadki fabuły wędrówki demonstrują „uprzedzenia do wolności” przy jednoczesnym wykazywaniu powszechnego przyczynowego determinizmu, lecz są tak ukształtowane, że sensowne zastosowanie tej kategorialnej opozycji przestaje być możliwe. Znowu opozycja zostaje przez niewiarygodnego narratora naruszona i przekazana dalej czytelnikowi z ironiczną formułą „obaj mieli słuszność”.

Co jest prawdą, co kłamstwem, co wolnością, co koniecznością, co panowaniem, co poddaństwem? „*A book is a machine to think with*” [Książka jest maszyną do myślenia wraz z nią], powiedział kiedyś I. A. Richards<sup>19</sup>, a nasza powieść jest jedną z tych szczególnie skomplikowanych maszyn, tak skomplikowaną być może, że czytelnik mógłby w ironicznej postawie narratora dostrzec — jak Hegel — „nieskończoną absolutną negację”, a nawet „bojaźń przed rzeczywistością”<sup>20</sup>, przez co zgoda między

<sup>18</sup> D. Diderot, *Oeuvres complètes*. Éd. Assézat/Tourneux. Paris 1875—1877, s. 373.

<sup>19</sup> I. A. Richards, *Principles of Literary Criticism*. London 1924, *Preface*.

<sup>20</sup> G. Hegel, *Ästhetik*. Hrsg. F. Bassenge. T. 1. Frankfurt o. J., s. 77, 161.



przedstawionym autorem a przedstawionym czytelnikiem, w której Booth upatruje kulminację procesu lektury, została by podana w wątpliwość. Jeśli jednak przedstawionego autora można by zdefiniować jako „*the sum of his own choices*” [sumę jego własnych wyborów]<sup>21</sup>, to do tej sumy należą także wprowadzone opowieści, w których w miejsce przygód w podróży zaaranżowanych *ad hoc* (w celu odsłonięcia sprzeczności tkwiących w systemie) wkracza kazuistyczna rzeczywistość doświadczona: realistyczne historie, w których ironiczny tok wydarzeń odcina się nawet od tych „przypadków”, które w fabule wędrówki konstruuje narrator.

### Rzeczywistość jako kazus

Taki właśnie przypadek zawiera opowiedziana przez Kubusia historia jego brata Jasia (s. 42 n.). Pretekstem do przedstawienia tej historii jest wpleciona w relację o przygodach miłosnych uwaga o tragicznym końcu Jasia w czasie trzęsienia ziemi w Lizbonie. Pan chce wiedzieć, jak do tego doszło. Jaś był karmelitą, odnosił sukcesy w karierze zakonnej, we wsi był lubiany. Wraz z nim wydawało się wkraczać pod dach błogosławieństwo boże. Gdzie tylko wstąpił, był chętnie widziany, zwłaszcza że pannaowało powszechne przekonanie, iż najpóźniej w dwa miesiące po jego wizycie panny na wydaniu znajdą sobie męża. Ale tenże dobroczynny Jaś posiada także inną, mniej pozytywną cechę charakteru: wygórowaną ambicję, która popycha go do tego, by poprzez nieczyste machinacje zostać gwardianem. Za karę ojcowie przeznaczili go do pracy przy destylacji likieru.

Takiego samego upokorzenia doznaje działający w tym samym klasztorze ojciec Anioł. Osiąga on u spowiadających się u niego kobiet podobnie ogromne powodzenie jak Jaś i ściąga na siebie gniew pozostających tym sposobem bez pracy innych ojców. Pałają oni żądzą zemsty i obwiniają go o nieprzyzwoite zachowanie się wobec jednej z owieczek. Czy tkwi w tym ziarno prawdy, pozostaje kwestią otwartą: „Może to była prawda, może fałsz; któż dojdzie?” (s. 45). W każdym razie Aniołowi pobyt w klasztorze uprzykrzył się tak jak Jasiowi i obaj postanawiają uciec do Lizbony. W czasie ucieczki wstępują jeszcze do rodzinnego domu Kubusia, gdzie Jaś obdarowuje brata pięcioma ludwikami, a dalszych pięć zostawia „dla jednej z dziewcząt, którą niedawno wydał za mąż i która powiła tegoż chłopaka, podobnego do brata Jana jak dwie krople wody” (s. 47). Tym samym jego początkowo kryształowo czysta dobroczynność ukazuje się z tej perspektywy w ironicznym świetle, gdyż taki koniec insynuuje, iż „błogosławieństwo boże”, które wnosił do domów,

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 74—75.

było tego typu, że było wskazane, by córki wyszły za mąż najpóźniej w dwa miesiące po jego wizycie: „Może to była prawda, może fałsz; któż dojdzie?”. Pytanie to odnosi się zarówno do Jasia, jak i do jego towarzysza niedoli. W obu wypadkach pozostaje otwarte. O ile początkowo obaj wydają się mniej lub bardziej niewinnymi ofiarami „złośliwości mnichów”, o tyle obecnie nasuwa się pytanie, jak dalece oni sami przyczynili się do tej złośliwości. Dlatego też ich okropny koniec w Lizbonie nabiera ambiwalentnego charakteru. Z jednej strony nie pozostaje on w żadnym stosunku do ich win, jeśli takowe w ogóle istniały. Z drugiej strony jednak nie można całkiem odrzucić interpretacji ich losu jako rzeczywistej, choć nie przykładowej, kary: charakterologiczna niejasność obu mnichów krzyżuje się z niejasnością ich losu. Czytelnik pozostaje wobec pytania „któż dojdzie?”.

Owo skrzyżowanie niejasności dotyczącej charakterów i wydarzeń występuje we wszystkich zawartych w utworze opowieściach. Najwyższy stopień złożoności osiąga ona w historiach pani de La Pommeraye<sup>22</sup> i ojca Hudsona. Pani de La Pommeraye jest cnotliwą, majątną i wyniosłą wdową, która dopiero po długich wahaniach wysłuchuje zalecającego się do niej margrabiego des Arcis i zostaje jego metresą. Po kilku latach zauważa jednak, że miłość margrabiego wygasła. By się co do tego upewnić, udaje, że sama już go nie kocha i wyciąga z niego w ten sposób odpowiednie wyznanie. Na pozór przyjmuje jego propozycję, by miłość zastąpić doskonałą przyjaźnią. W rzeczywistości oddaje zaofiarowane jej zaufanie na usługi diabolicznej intrygi-zemsty, której celem jest doprowadzenie do ożenku margrabiego ze znaną jej panną d'Aisnon. Gdy się jej to udaje, otwiera nic nie podejrzewającemu margrabiemu oczy: poślubił ulicznicę. Dzięki nieoczekiwanemu zwrotowi intryga nie osiąga wszakże swego celu: margrabia przebacza swej żonie i żyje z nią w szczęśliwym stadle.

Od samego początku spoczywa na tej historii „dziwaczno małżeństwa” piętno niezwykłości. Niezwykła jest początkowa miłość obojga bohaterów, „miłość nadzwyczajna” między cnotliwą damą a kochankiem doskonałym, którego stałość zostaje w końcu nagrodzona. Niezwykła ma być także przyjaźń, którą margrabia chce zastąpić zanikającą miłość: „jesteśmy jedynym w swoim rodzaju przykładem” (s. 114). Jeszcze bardziej niezwykle niż ta rzekoma przyjaźń jest wyrafinowanie, z jakim pani de La Pommeraye okazane jej przez margrabiego zaufanie wykorzystuje do swej mściwej intrygi. Nie przypuszcza on, że jego rzekoma przyja-

---

<sup>22</sup> Historia ta została już w 1785 r. przełożona na język niemiecki przez F. Schillera, pt. *Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache*. Bliżej na ten temat zob. Mortier, *op. cit.*, s. 194 n.

ciółka obserwuje, kieruje i zabiega po pierwszym spotkaniu o „kryształizację” jego miłości do panny d’Aisnon *alias* Duquënoi, że przygotowuje go do następnego spotkania, które potęguje jego namiętność, że zmusza panią Aisnon do odrzucenia wszelkich ofert finansowych, popychając go w ten sposób do małżeństwa, mającego uwolnić go — jak margrabia sądzi — od sytuacji nie do zniesienia. Plan i realizacja tej zemsty są tak doskonałe, że protagonistka może wielokrotnie ostrzegać przy pomocy ukrytej ironii swą nic nie przeczuwającą ofiarę przed jej losem. W tej właśnie perfidnej ironii ukazują się w najczystszej formie wyższość pani de La Pommeraye, ta też ironia zmusza Kubusia do przerwania opowiadania gospodyni okrzykami o bezecności pani de La Pommeraye. Jest dla niego jasne, że piekło nie może być czymś gorszym niż ta szatańska kobieta. Pan wszakże jest innego zdania:

Ej, Kubusiu, to sąd za lekki. Ta złość jej, powiedz, skąd bierze źródło? Z postępków margrabiego. Wróc go takim, jakim przysiągł być, i znajdź mi teraz skazę na pani de La Pommeraye. Kiedy będziemy w drodze, będziesz ją oskarżał, a ja podejmuję się jej bronić (s. 146).

Za sprawą tej polemicznej argumentacji rzekomy przykład kobiety złej, tak bowiem zapowiada gospodyni swą historię, przeobraża się w problem: „czy jest ona zła? czy jest dobra?”<sup>23</sup>. Chociaż pan widzi w protagonistce kobietę uczciwą, której uwiedzenie, a następnie opuszczenie zasługiwało ze wszech miar na karę, jaka dosięgła margrabiego, Kubusiu wyda się ten rodzaj zemsty niedostatecznie umotywowany. Gdy pani de La Pommeraye zmusza pannę d’Aisnon do odrzucenia zaoferowanej jej połowy majątku margrabiego, Kubuś pyta: „Jak to! czyż zbrodnia ostygnięcia w miłości nie dość jest ukarana połową znacznego majątku?” (s. 149). Argumentacja Kubusia uwidacznia bardziej niż argumentacja pana nie dający się w zasadzie wyjaśnić charakter protagonistki; charakter nie dający się wyjaśnić o tyle, że intryga w swej szatańskiej doskonałości osiąga taki ciężar gatunkowy, że niewierność margrabiego wydaje się w końcu jedynie czynnikiem wprawiającym w ruch, a nie wystarczającą motywacją. Jak bardzo chodziło Diderotowi o ten brak motywacji, wykazuje także samoobserwacja pani Pommeraye jeszcze przed pierwszym spotkaniem z panną d’Aisnon darzącego ją zaufaniem margrabiego: „czego by sobie nigdy nie wyobrażała, przekonała się, że

<sup>23</sup> *Est-il bon? Est-il méchant?* brzmi tytuł późnej komedii Diderota, w której kazuistyka jego myślenia sprowadzona jest do najbardziej zwięzłej postaci (wyd. 1: Paris 1834; nowe, krytyczne wyd. J. Undanka: w: „Studies on Voltaire and the 18th Century” 16, 1961); zob. krótką interpretację tejże sztuki napisaną przez R. Warninga, w: G. von Wilpert, Hrsg., *Lexikon der Weltliteratur*, t. 2, s. 509.

przyjaciół taki jak on wystarcza jej w zupełności do szczęścia” (s. 131). Jeśli mimo to przeprowadza swój plan, to tym samym staje się jeszcze bardziej wyraźne, że jej działanie — przy całej wykazanej w nim przenikliwości — wynika w końcu ze ślepej determinacji. Gdy gospodyni opowiada o ożenku, a więc o zgodnym z celem zakończeniu intrygi, a Kubuś na poły z podziwem, na poły ze zgrozą wykrzykuje „Cóż za intryga i co za zemsta!”, z ust pana pada decydujące słowo: „Doprawdy niepojęta” (s. 152). Owo „niepojęta” można uznać za synonim epitetu, którego gospodyni użyła na wstępie swej opowieści przy wprowadzaniu protagonistki i które powracało jako słowo-klucz w prawie wszystkich historiach: „dziwaczny”. Pytanie o *méchanceté* [bezecność] pozostaje w dziwaczny sposób uznane za nierozwiązalną. Tym samym zbędna staje się zapowiedziana przez pana na dalszą drogę dyskusja, w której on sam miał pani Pommeraye bronić, Kubuś zaś oskarżać. I rzeczywiście zapowiedziana dyskusja nie odbywa się, zostaje raczej przeniesiona na inną płaszczyznę.

W uzupełnieniu opowiadania gospodyni czytelnik przyswaja sobie pogląd Kubusia, narrator natomiast, kontynuując pogląd pana, stara się o apologię pani de La Pommeraye (s. 159 n.). Przemieszczenie to mogłoby się wydawać nieumotywowane, jeśliby narrator, chcąc usprawiedliwić zemstę, jedynie powtórzył przytoczone już przez pana argumenty o uczciwej kobiecie. Nieprzypadkowo argumentacja ta pojawia się dopiero jako druga z kolei. Apologia zaś opiera się przede wszystkim na argumentach, którego Diderot nie mógł włożyć w usta pana: „Dzieją się co dnia czyny bardziej niegodziwe, wykonane bez żadnego talentu” (s. 160). Dziwaczne zachowanie protagonistki ukazuje się tu w aspekcie nie moralnym, lecz estetycznym. Jeśli narrator powołuje się na talent, z jakim pani de La Pommeraye zabrała się do dzieła, to kryje się za tym podziw dla intrygi, która w swej doskonałości dorównuje dziełu sztuki. Podziw ten nie oznacza wprawdzie, że dla przedstawionego autora „talent” stoi poza wszelkim dobrem i złem, oznacza chyba wszakże, że estetyczny urok charakteru może niekiedy zakryć jego moralną kontrowersyjność. Pani de La Pommeraye, „ta nadzwyczajna, wyjątkowa” pani de La Pommeraye, jak ją nazywa w jakiś czas potem, była niezwykła w swej cnotliwości i jest niezwykła w swej bezecności. Jego podziw dla tego „wspaniałego charakteru” nie pozwala mu mówić o bezecności, lecz każe mu w argumentacyjnym zwrocie zmienić obiekt krytyki: „uraza jej oburza was dlatego tylko, że nie jesteście zdolni odczuć jej równie głęboko” (s. 160). Zamiast oceniać panią de La Pommeraye według norm konwencjonalnej moralności przeciwstawia on niepowtarzalność jej charakteru konwencji niwelującej wszystko to, co wielkie. Postać ta wyjaśnia jako przykład wykazaną przez H. Dieckmanna rozbieżność między

Diderotem esteta a Diderotem moralistą, rozbieżność, która stała się tak dalece decydująca dla jego poszukiwania systemu moralnego, że odwrócił się od platonizmu Shaftesbury'ego:

Zainteresowanie, jakim obdarza jednostkę amoralną, jego estetyczny podziw dla wrodzonego piękna, ba, nawet dla wielkiej zbrodni, wszystko to uniemożliwiało taki system. Ustanawianie norm, wykrywanie praw moralnych nie musi brać pod uwagę złożoności pojedynczego przypadku moralnego, może oceniać jedynie negatywnie lub odrzucać jednostkę amoralną<sup>24</sup>.

Dylemat ten nabiera znaczenia w odniesieniu do pojęcia dziwaczności [*des Bizarren*]. Dziwaczność oznacza estetyczny urok zachowania, które nie pozwala się zredukować do żadnej wiążącej normy moralnej.

Oznacza to jednocześnie, że opis takich charakterów nie stoi już pod znakiem romantycznej apoteozy niepowtarzalnej, stojącej ponad społecznymi konwencjami, indywidualności. Raczej także w tym wypadku charakterologiczna *incompréhensibilité* [niezwykłość] zostaje skrzyżowana z niezwykłością dotyczącą wydarzeń. O ile tamta polegała na bezlitosnej konsekwencji pani de la Pommeraye, o tyle ta zaczyna się dokładnie tam, gdzie ta tak doskonała intryga mimo to nie osiąga swego celu. Margrabia nie ukazuje się po prostu jako ofiara udanej zemsty, lecz odkrywa nową stronę w na pozór jednoznacznej sytuacji. Czuje, że nadal kocha poślubioną przez siebie ulicznicę i wbrew wszelkim oczekiwaniom jest z nią szczęśliwy: „Na honor, zdaje mi się, że niczego nie żałuję i że ta Pommeraye zamiast się zemścić oddała mi wielką przysługę” (s. 157). Zemsta się nie udała, tak wspaniała w swej demoniczności protagonistka pojawia się już tylko jako „ta Pommeraye”, jako ta, której się nie powiodło, która została pobita, a może nawet ukarana. Tak jak w historii dwóch karmelitów, także tu zakończenie ciąży ku aspektowi toku wydarzeń ambiwalentnych, które można interpretować jako ukaranie, jeśli wyjdzie się od rzeczywistej „niegodziwości” pani Pommeraye. Ostatecznie jednak zarówno jej charakter, jak i jej los, nadal otoczone są niepokojącą tajemnicą.

Historia ojca Hudsona (s. 181 n.) pomyślana jest jako odpowiednik historii pani de La Pommeraye, choć jej budowa jest znacznie mniej skomplikowana. Ojciec Hudson przedstawiony jest jako „niezwykły charakter”. Niezwykłość ta ma swe źródło w dziwaczno-kazuistycznej ambiwalencji: z jednej strony jest on mądry, inteligentny, pracowity i miłujący porządek, z drugiej uzależniony jest od swych żądź, intrygantem i despota. Z drakońską surowością wprowadził do podupadłego klasztoru wzorowe życie zakonne, co mu jednak nie przeszkadza oddawać się samemu różnorakiej rozpuście. Tym Hudson prowokuje i tak już wrogo do niego usposobionego przełożonego zakonu do intrygi, której sam jednakże nie próbuje się wymknąć, lecz na którą odpowiada wyrafinowaną intrygą

<sup>24</sup> Dieckmann, *op. cit.*, s. 66.

skierowaną w przeciwnym kierunku. Dwóch wysłanników swego przełożonego, których zadaniem jest śledzenie jego poczynąń, stawia w sytuacji, w której nie on, lecz obaj mnisi wydają się prawdziwymi rozpustnikami. Z poleceniem, by ich odpowiednio ukarać, odsyła ich z powrotem do zniechęconego przełożonego. Tak jak historia pani Pommeraye, także historia Hudsona posiada określoną kodę. Ryszard, jedna z dwóch ofiar, spotyka po pewnym czasie ponownie swego prześladowcę w towarzystwie pewnej pięknej wdowy. Hudson próbuje fingoować „odmianę obyczajów”, zostaje jednak przez Ryszarda przejrany i ukazuje następnie swą dawną twarz: „Mój Ryszardzie, ty robisz kpa ze mnie i masz słuszość” (s. 191).

Nie ma tu więc dziwnego odwrócenia akcji, którym kończyła się poprzednia historia. Jeśli margrabia des Arcis, który Kubusiowemu panu opowiada historię Hudsona, mówi mimo to o „dziwnej przygodzie”, to dziwacznej pointy szukać należy widocznie w innym miejscu. Rzeczywiście nie ma jej w zakończeniu, tkwi natomiast już w wywołującym intrygę układzie; prześladowca natrafia na osobę, która go sama prześladowa i przechytrza. Dlatego też margrabia słusznie określa Ryszarda, a nie samego Hudsona jako obiekt tej przygody. Jeśli jednak nie przypisywać wyraźnie owej dziwaczności dotyczącej wydarzeń protagoniście, jego niezwykły charakter zyska jeszcze na dobitności i ciężarze gatunkowym. Niewypowiedziany podziw dla tej mocnej, niepowtarzalnej osobowości posuwa się tu jeszcze dalej niż w przypadku pani de La Pommeraye. O ile tam problem oceny moralnej stawiany jest ciągle na nowo za sprawą wtrętów Kubusia, to tu — co jest symptomatyczne — nie ma żadnego mąciociela spokoju. Jedynym słuchaczem margrabiego jest pan, który nie wtrąca się w ogóle w czasie opowieści. Jest to jedyna z historii zawartych w utworze, którą Diderot pozwala opowiedzieć bez żadnej przerwy. Pytanie o „bezpieczeństwo” nie pada wcale. W przeciwieństwie do historii pani Pommeraye intrygancki talent Hudsona nie służy jako argument apologetyczny. Estetyczny urok charakteru staje się autonomiczny i usuwa moralną kontrowersyjność na drugi plan.

Jest to tym bardziej znamienne, że Diderot za pierwszą kodą, gdzie Hudson pojawia się jako stary rozpustnik, któremu widocznie pisane są ciągle nowe sukcesy, umieszcza drugą, która ukazuje czcigodnego ojca w towarzystwie dwóch skąpo odzianych uliczników, jak wysiada z przewróconej dorożki i ucieka przed gawiedzią. Odnoszący sukcesy, obyty w świecie, wyrafinowany Hudson wystawiony jest tu nagle na drwinę ludzką, nie zawsze więc umyka karze. Diderot redukuje tu estetyczny podziw dla niezwykłego charakteru, by w końcu ukazać jednak moralny aspekt. Tak też scena z przewróconą dorożką przechodzi w pytanie skierowane do czytelnika, którym opowiadanie się kończy:

miałbym ochotę podsunąć ci do poduszki małe zagadnienie: czym byłoby dziecko urodzone z ojca Hudsona i pani de La Pommeraye? — Może dzielnym człowiekiem. — Może wspaniałym łajdakiem (s. 193).

Osoba ojca Hudsona zostaje tu sprzęgnięta z postacią pani de La Pommeraye w nasuwający różne hipotezy problem [*Kasus*], który ponownie otwiera obie historie i wiedzie w nieprzejrzaną dziwaczną rzeczywistość, która jest w stanie przekreślić wszystkie oczekiwania i z dziecka dwóch genialnych intrygantów uczynić równie dobrze zanego człowieka, jak i skończonego łajdaka.

### Czytelnik jako kazuista

Kazuistyczną strukturę podstawową, którą mogliśmy tu wyjaśnić na kilku zaledwie przykładach, można by wykazać także w pozostałych zawartych w *Kubusiu* historiach, a ponadto w ogóle w epickiej twórczości Diderota. W *Neveu de Rameau* np. amoralizm Rameau jest prowokującą postawą przeciwstawną moralno-normatywnym argumentom narratorskiego Ja. Wszystkie pojawiające się w trakcie rozmowy tematy — wychowanie, cnota, szczęście, sztuka, geniusz — są rozpięte między tymi biegunami, nie są jednakże doprowadzane do rozwiązań w sensie dialektyki procesualnej. Podstawowa dla dzieła jest raczej struktura nigdy nie rozstrzygniętego, oświetlanego z coraz to nowej, zaskakującej perspektywy problemu [*Kasus*]. Punkt kulminacyjny i pointy stanowią fragmenty poświęcone muzyce, gdzie Diderot wkłada w usta genialnego łajdaka swą apologię opery włoskiej. Dźwigający cały dialog i przekształcający satyrę w jej przeciwieństwo podziw w stosunku do indywidualności niepowtarzalnej w swej niegodziwości zostaje tu umyślnie stematyzowany jako dylemat moralno-estetyczny. W *Entretien d'un père avec ses enfants* [*Rozmowa ojca z dziećmi*] już sam aparat pojęciowy wskazuje na przypadki, o które tam też chodzi: kasus, kazuista, rozjemca, rozpatrywać, rozważać i in.<sup>25</sup> Powieść nasza może więc być traktowana jako paradygmat epiki Diderota, jako że odniesienie przypadków do sprzeczności tkwiących w systemie jest tu także stematyzowane. Fikcja musi stworzyć to, czego teoria nie jest już w stanie stworzyć.

Można to wyjaśnić w trzech aspektach. Po pierwsze epickie dzieło Diderota można zdefiniować jako estetyczną kompensację filozofii moralności, która zawiodła już w swej przesłance — postulowanej identyfikacji szczęścia i cnoty. Problematyka zła, spostrzeżenie, że grzesznik może właśnie w grzechu znaleźć swe szczęście, przebiega jako utrapienie

<sup>25</sup> D. Diderot, *Contes*. Ed. by H. Dieckmann. London 1963, s. 88, 91 i 97.

i czynnik hamujący całą moralno-filozoficzną refleksję Diderota. Jednakże to, czego nie sposób zintegrować systematycznie, może zostać opowiedziane jako moralny „przypadek” i pozostawione w jaskrawej ambiwalencji moralnej zdrożności i estetycznej fascynacji. Pod znakiem tego dylematu między systemem a doświadczaną rzeczywistością stoi — i to byłaby druga eksplikacja — gatunek tzw. *conte philosophique* [opowiadanka filozoficzna]. Doktryna filozoficzna nie jest tu popularyzowana i propagowana, lecz ulega sproblematyzowaniu. Taka problematyzacja może się posługiwać najróżniejszymi środkami. Może konfrontować systemy z rzeczywistością doświadczaną, może je też, jak to np. często czyni Voltaire, zetknąć z nieprzystającą do nich bajkową atmosferą. *Conte philosophique* jest zawsze terenem, na którym Oświecenie ironizuje wielkie metafizyki przeszłości i poddaje pod dyskusję swe własne projekty systemowe. *Conte philosophique* uzmysławia tym samym jednocześnie rozwiązanie tego, co na podstawie platońskiej triady dobra, prawdy i piękna wiek XVIII określił mianem estetyki. Cała estetyczna refleksja Diderota stoi pod znakiem tego procesu rozwiązywania, jego opowiadania czynią go dostrzegalnym, a *Kubuś fatalista* stanowi jego paradygmat. Wplecione opowieści konfrontują rozwiązane ironicznie w ramowej fabule opozycje z problematyczną [kasuistisch] rzeczywistością doświadczaną; opozycje konstruuja systemy, systemy służą semantyzacji *universum*. To, czego nie ogarnia semantyzacja, traktowane jest z punktu widzenia systemu jako wyodrębniona znikomość, negatywność. Diderot zajmuje się tą znikomością, dostrzega w niej niepowodzenie systemu, zagęszcza ją do konkretnych przypadków, nadaje jej charakter pozytywny, przekształcając ją w nowe doświadczenie, które znajduje swe miejsce w fikcji. W tym sensie regułę „pozytywizowania negatywności” można by traktować jednocześnie jako model funkcjonalny<sup>26</sup> i — w opisaney tu realizacji — jako historyczny wskaźnik tej nowej fikcji.

Czym różni się ona od tej, która została sparodiowana w fabule wędrówki, mówi sam narrator przy okazji opowieści o dwóch zaprzyjaźnionych, a mimo to nieustannie się pojedynkujących kapitanach:

Ej — powiecie mi — a to dwa oryginały! — I to budzi waszą nieufność? Po pierwsze, natura jest tak rozmaita, zwłaszcza co się tyczy instynktów i charakterów, że nie urodzi się nic tak dziwaczego w fantazji poety, czego by doświadczenie i obserwacje nie znalazły w naturze (s. 65).

Osobliwość ma zawsze swój model w naturze, jej przedstawienie jest naśladownictwem rzeczywistości. Niektórzy interpretatorzy sądzili, że dla

<sup>26</sup> Blżej o tym modelu zob. R. Warning, *Komik und Komödie als Positivierung der Negativität*. W: *Positionen der Negativität*. Hrsg. H. Weinrich. München 1975 („Poetik und Hermeneutik”, t. 6).



całego szeregu postaci i losów odnaleźli wzorce wśród kręgu znajomych Diderota. Jak wykazuje nasz cytat, nie chodzi tu jednak z pewnością o tego typu biografizmy. Wyobraźnia poetycka nie zaprze się samej sobie, jeśli to, co jest stosowne dla powieści i zarazem zmyślane, i niezwykle zastąpi niezwykłym, które właśnie nie jest stosowne, które tkwi w dziwacznej nierozwiązalności i tej właśnie nierozwiązalności zawdzięcza swój urok. Szczególność tej fikcji polega na tym, że nie chce ona już być szczególnym przejawem ogólnego, lecz pozostaje nie dającym się zrekonstruować szczególnym. Tu właśnie tkwi prowokujący element tych historii, ich otwartość. Nie oferują one przykładów, nie oferują wszakże również wymaginowanego świata ucieczki, czytelnik nie może doszukać się w nich morału, nie może się też w nie wczytać.

Nietrudno dostrzec, że w każdej z tych historyjek i w każdej ich fazie to, co opowiadane, związane jest bardzo ściśle z sytuacją narracyjną. Relacja i komentarz, *passé simple* i historyczny czas terażniejszy zastępują się w zwrotach często niespodziewanych i wyrywających czytelnika z fikcji. Rola narratora obsadzana jest na nowo przy każdej nowej historyjce, do właściwego narratora dołącza Kubuś, gospodyni, margrabia des Arcis. Wraz z narratorem uwielokrotniają się także role słuchaczy, a tym samym także reakcje na zagadkowość samych „przypadków”. Właśnie historia pani Pommeraye jest jednym z najpiękniejszych tego przykładów. Gospoda, goście, Kubuś, jego pan, gospodyni jako narratorka, wszyscy należą tak samo do opowiadania, jak sami jej protagoniści. Jedyna trwała iluzja, która może się tu i ówdzie wykształcić, to nie iluzja kogoś z opowiadań, lecz iluzja sytuacji narracyjnej. Same opowiadania pojawiają się tylko jako nośniki stematyzowanych sytuacji narracyjnych, które prowokują czytelnika do zajęcia się za i przeciw<sup>27</sup> każdego kazusu i objęcia tym samym roli czytelnika przedstawionego.

Przełożył Włodzimierz Bialik

---

<sup>27</sup> *Kubuś fatalista* nie zawiera tego sformułowania, jest ono natomiast w *Neveu de Rameau* (éd. Bénac, s. 401), a także w opowiadaniu *Sur l'inconséquence du jugement public* (*ibidem*, s. 830).