

Kazimierz Bartoszyński

Dwa modele powieści : Milan Kundera, Umberto Eco

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (42), 52-63

1996

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Kazimierz Bartoszyński

**Dwa modele powieści:
Milan Kundera, Umberto Eco**

Dwaj pisarze, o których będzie mowa, niezbyt wiele mają właściwości wspólnych. Łączy ich przynależność do tej samej generacji, w dużym zaś stopniu wielostronność zainteresowań i możliwości twórczych. Kundera — najbardziej znany jako powieściopisarz — jest, na czym tu wypadnie skupić uwagę, dużej klasy eseistą. Posiada też, co zaważyło na stylu jego pisarstwa, wykształcenie muzyczne, a także pewien dorobek kompozytorski. Znaczna różnorodność cechuje również działalność Umberto Eco: jego filozoficzny i precyzyjny umysł semiotyka obejmuje zarazem tereny twórczości powieściowej, bardzo wprawdzie „profesorskiej”, ale też stanowiącej dokument pełnego swobody i fantazji operowania erudycją.

Zbieżności te są wszakże powierzchowne. Dlaczego tedy próbuję tu przybliżyć teksty, jakie obaj twórcy poświęcili pewnemu działowi poetyki, używając — z niewątpliwą przesadą — terminu „modele powieści”? Zapewne gra tu rolę ich własna twórczość powieściowa. Składają się na nią dzieła bardzo różne, ale zawierające pewne cechy analogiczne, niełatwo może dostrzegalne, godne wszakże uwagi, jaka będzie im poświęcona. Główny jednak tok dyskursu

dotyczyć będzie tekstów teoretycznych: *Sztuki powieści* Kundery¹ oraz obszernego fragmentu autorstwa Umberto Eco, zatytułowanego *Lector in fabula*², a stanowiącego część podstawowego dzieła *The Role of the Reader*.³ Refleksja nie obejmuje przy tym obu tych tekstów jako całości, ale te ich fragmenty czy aspekty, których zestawianie wydaje się możliwe i owocne.

Zacznijmy od problemu najogólniejszego — od tego, co Kundera nazywa „tematem” powieści. Zagadnięty o sens tego terminu wyjaśnia, że „temat to zapytywanie o egzystencję” (s. 72) i że wszystkie wielkie tematy egzystencjalne, jakie w *Byciu i czasie* porusza Heidegger, „zostały odsłonięte, ujawnione, oświetlone przez cztery wieki powieści” (s. 12). Bliższych informacji dostarcza oświadczenie, że to, co nazywamy tematem, stanowi konkretny świat życia codziennego, *die Lebenswelt* — by użyć popularnego w filozofii terminu. Zarówno egzystencję, jak i konkretność rozumie się tu specyficznie. Pisze bowiem Kundera: „Historyk powiada nam o wydarzeniach, które się rozegrały. (...) Powieściopisarz nie bada rzeczywistości, lecz egzystencję, a egzystencja nie jest tym, co się wydarzyło, jest polem ludzkich możliwości, tym wszystkim, czym człowiek może się stać, do czego jest zdolny” (s. 40). „Możliwość” brana jest tu pod uwagę w odniesieniu ontologicznym, np. w sensie formalnej możliwości istnienia takiego bytu, jak człowiek⁴, inaczej mówiąc, w sensie immanentnym, tj. nie w odniesieniu do pewnych formacji kulturowych.

Zapytany o drogę, która wiedzie powieściopisarza do wykrywania owych możliwości — odwołuje się Kundera do fenomenologicznego poszukiwania istoty ludzkich sytuacji, używając Platońsko-Heideggerowskiego terminu „odsłonięcie” (*aletheia*) tego, „czym jest człowiek, co w nim «od dawien dawna» jest, jakie są jego możliwości” (s. 94).

W całościach tych fundamentalnych sformułowań spleta się Arystotelesowski wątek wykraczania w poezji poza historię ku prawdopodobieństwu z fenomenologiczną zasadą odnajdywania w konkretności istoty czy możliwości.

Całkowicie inaczej przedstawia się pojęcie możliwości, a właściwie „światów możliwych” w ujęciu Umberto Eco. Nie chodzi tu bowiem

¹ Zob. M. Kundera *Sztuka powieści. Esej*, przeł. z oryg. franc. M. Bieńczyk, Warszawa 1981. Odesłania do tej pozycji będą podawane bezpośrednio w tekście.

² Zob. U. Eco *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994.

³ Zob. U. Eco *The Role of the Reader. Explorations in Semiotic of Texts*, Bloomington 1979.

⁴ Zob. R. Ingarden *Spór o istnienie świata*, t. 1, Warszawa 1987, s. 45–49.

o możliwość (lub niemożliwość) jako o właściwość ontologiczną (np. człowieka), nie chodzi też o „odsłonięcie” tego, czym naprawdę jest człowiek, a rozpatrywany jest jedynie „świat znaczeń”, którego możliwość jest „strukturalna”, a nie „kosmologiczna”, i określana jest przez zgodność z zespołem zdań, jakie można za włoskim semiotykiem nazwać „encyklopediami” pochodzącymi z tzw. świata aktualnego. Światy możliwe stanowią mają konstrukty kulturowe uzależnione od owych „encyklopedii” odpowiadających „aktualności”, w którą wplątany jest tzw. „czytelnik modelowy”. Stąd „możliwość” w rozumieniu strukturalnym nosi charakter transcendentny. Ową transcendencję możliwości pojmuje jednak Eco nie tylko jako odniesienie do układu spoza utworu powieściowego czy, mówiąc dokładniej, jego fabuły, lecz jako zespół częściowych odniesień poszczególnych etapów fabuły. niesprzeczność tych etapów nazywana jest ich wzajemną dostępnością. Mówi też Eco o możliwości, jako o wzajemnej dostępności świata oczekiwań czytelnika, inaczej mówiąc — właściwych mu konwencji wobec świata fabuły.⁵

Wszystkie zreferowane tu w sposób bardzo uproszczony tezy Umberto Eco na temat możliwości światów powieściowych nie dotyczą w istocie sposobu bycia tych światów, lecz warunków ich nazywania jako „możliwe” i warunków ich percepcji. Są to zatem tezy z zakresu literackiej pragmatyki. Na tym tle konfrontacja powieściowych teorii Kundery z teorią Eco przedstawia się jako szczególnie dobitne przeciwstawienie dwu podstawowych stylów refleksji na temat sztuki. Ze strony Kundery chodzi tu o myślenie akcentujące zdolność sztuki do odszukiwania w konkretności — niezależnie od wszelkich założeń — pewnych „istot”, a więc refleksji spokrewnionej z tymi działaniami, jakie przypisywali sztuce ontologicznie zorientowani fenomenologowie.

Problem czynników fenomenologicznych w teorii i praktyce Kundery wymaga bliższej uwagi.⁶ Autor sam przystaje na kwalifikowanie jego metody twórczej jako „fenomenologicznej” (s. 33–36), a postępowanie jego wobec „odsłanianych” zjawisk dość ściśle odpowiada pouczeniom klasyków tego kierunku. Husserl doradza, by „w imma-

⁵ Zob. Eco *Lector in fabula*, rozdz. 8: T. Pavel *Fictional Worlds*, Cambridge 1986, s. 42–54; L. Doležel *Narrative Modalities*, w: *Essays in Literary Semantics*, ed. T. Eaton, Heidelberg 1978; A. Łebkowska *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*, Kraków 1991, s. 55–58.

⁶ Zob. D. Siwicka *W obronie powieści*, w: *Kundera. Materiały z Sympozjum zorganizowanego w Katowicach w dniach 25–26 kwietnia 1986*, pod red. J. Illga, Londyn 1988. W tym samym zbiorze znajduje się art. F. M. Cataluccio *Filozofia Kundery i jego stosunek do historii*, który informuje o zależności Kundery od J. Patocki, ucznia Husserla (s. 68).

nentnej analizie istotnościowej [... działać] nie troszcząc się o żadne obiegi i wyuczone teorie”⁷, a Merleau-Ponty podkreśla, iż fenomenologia jest „studium pojawiania się bytu w świadomości, a nie zakładaniem jego możliwości danej z góry”⁸. Tęgo typu zespół czynności poznawczych, wolnych od apriorycznych definicji, a skupionych dokoła budowania własnego, nie zastanego języka, miał zapewne na myśli Kundera, gdy powracał wielokrotnie do pochodzącego z późnych prac Husserla terminu „wariacja”⁹. „Forma wariacji — czytamy w *Księdze śmiechu i zapomnienia* — to forma maksymalnego skupienia; umożliwia kompozytorowi mówienie o istocie rzeczy i dążenie do samego jej jądra”¹⁰. Drogą wariacyjnych modyfikacji precyzuje się u Kundery np. pojęcie „czułości” czy „postawy lirycznej” (*Sztuka...* s. 32–33). Szczególnie dobitnie występuje wariacyjność w *Nieznosnej lekkości bytu*, gdzie niemal dokładnie te same sytuacje, (np. relacje miłosne Tomasza i Teresy) przedstawiane są wielokrotnie w nieznacznie zmodyfikowanych ujęciach. Przy czym — rzecz dla Kundery istotna — operacjom wariacyjnych modyfikacji, a zarazem wzajemnych zbliżeń, podlegają dwie fundamentalne ludzkie sytuacje: sceny zbliżenia seksualnego i sceny gwałtu o podłożu politycznym. Gdy seria fotografii działań okupantów sowieckich w Pradze, wykonana przez Teresę, potraktowana zostaje jako przeciwieństwo serii zdjęć pornograficznych, Teresa odpowiada: „Przeciwnie, to jest to samo”¹¹. W takich splotach dwojakiej rzeczywistości niektórzy krytycy odczytywali zjawisko określane jako „palimpsestowość” wypowiedzi powieściowej.¹²

Penetracja „istot” rzeczy, problematyka wiedzy fundamentalnej, nie jest również obca myśli Umberto Eco, choć przejawia się nie tyle w jego pracach teoretycznych, ile w powieściach. Oba jego pierwsze dzieła beletrystyczne — *Imię róży* i *Wahadło Foucaulta* — osnute są dokoła idei dotarcia do sedna sprawy, prześledzenia tego, co ukryte i fascynujące swą komplikacją. I w obu rezultatem nader złożonych

⁷ E. Husserl *Idee czystej fenomenologii...* przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1977, s. 299.

⁸ M. Merleau-Ponty *Fenomenologia percepcji (fragmenty)*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1993, s. 58.

⁹ Zob. E. Husserl *Erfahrung und Urteil. Untersuchungen zur Genealogie der Logik*, Praha 1939.

¹⁰ M. Kundera *Księga śmiechu i zapomnienia*, przeł. P. Godlewski, A. Jagodziński, Warszawa 1993; zob. K. Welt *Szesnaście taktów nieskończoności*.

¹¹ M. Kundera *Nieznosna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, Wrocław 1989, s. 47.

¹² Zob. Ch. Brooke-Rose *Palimpsest History*, w: *Stories, Theories and Things*, Cambridge 1991, s. 181–190.

zabiegów jest klęska, jaką ponoszą eksploratorzy labiryntów, poszukiwacze tajemnych ksiąg i badacze podziemnych struktur historii. Porażka esencjalizmu, którą można przypisać bohaterom Eco, najdobitniej może wyraża się w zakończeniu *Wahadła Foucaulta*, w którym bohater tak oto określa aktywność poszukiwaczy „pępka świata” lub „kodu kodów”: „Pewność, że nie było w tym nic do zrozumienia, to właśnie winno być moim spokojem i moim triumfem”.¹³ Jakby symbolem tego spokoju jest idylliczny pejzaż Włoch, w którym rozplywają się napięcia intelektualnych poszukiwań. Ten finał powieści, pełen rezygnacji i sceptycyzmu, to jednak jedno tylko oblicze myśli Umberto Eco. Włoski semiotyk, nieufny wobec esencjalistycznego wydobywania prawdy drogą wertykalnych drażnień, proponuje w zamian rozpatrywanie tworów literackich w horyzontalnym kontekście gotowych układów kulturowych, innymi słowy — w kontekście zastanych systemów znakowo-językowych. Kojarzy się to z jego transcendentnym pojmowaniem światów możliwych, rozumianych zawsze w komunikacyjno-relacyjnym sensie. Ten właśnie problem kontekstualizmu pozwala szczególnie jasno przeciwstawić myśl Kundery i idee Eco. Jako przykład posłużyć tu może stosunek obu pisarzy do powieści historycznej. Dla Kundery „sama powieść przekazuje, co wiedzieć należy”, jeśli tylko założy się „ogólne pojęcie o historycznej przygodzie Europy” (s. 38). Eco natomiast stawiał interpretatora swych powieści nie tylko w obliczu trudności, których nieprzezwyciężalność była jakby założona, ale także w obliczu odsłaniania się wykładni nieoczekiwane rozległych. Operował w związku z tym pojęciem „nadinterpretacji”.¹⁴ Tak np. w przypadku powieści historycznej Dumasa, wymagającej ograniczonych tylko kompetencji odbiorczych, wprowadzenie nadinterpretacji polegającej na niezgodnym z poetyką gatunku wypełnieniu miejsc niedookreślenia, przyniosło niespodziewaną modyfikację odbioru tekstu.¹⁵ Postępowanie tego typu płynie z oczywistej dla Eco zasady maksymalnej otwartości dzieła, mającego osiągnąć wymowę zróżnicowaną w zależności od pojawiających się układów odbiorczych. W związku z tą postawą Eco starannie odcina się — co widoczne jest wyraźnie

¹³ U. Eco *Wahadło Foucaulta*, przeł. A. Szymański, Warszawa 1993, s. 638–639. Zob. też R. Rorty *Kariera pragmatysty*, w tomie U. Eco i inni *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Kraków 1996.

¹⁴ Zob. także: U. Eco *Overinterpreting Texts*.

¹⁵ Zob. U. Eco *Dziwny przypadek ulicy Servandoni*, w: *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, przeł. J. Jarniewicz, Kraków 1995.

w dyskusji z R. Rortym¹⁶ — od czysto pragmatycznego odbioru, który sprowadza się do użycia dzieła — np. w jakimś celu poznawczym. Ścisły pragmatyzm byłby w odbiorze dzieła równie daleki od szerokiego kontekstualnego horyzontu, jak, z drugiej strony, postawa fenomenologa.

Na tym tle jednak widoczne jest u Eco pewne wewnętrzne zróżnicowanie. Prace teoretyczne eksponują przeświadczenie, że świat możliwy, a chodzi tu o świat dzieła literackiego, jest czytelny na tle świata odniesienia jako konstrukt kulturowego.¹⁷ To oczywiście dla Eco twierdzenie akcentuje on w zakończeniu *Wyspy dnia powszedniego* mówiąc: „pisać można jedynie wykonując palimpsest z odnalezionego manuskrytu i nigdy nie mogąc uciec od lęku przed wpływem”.¹⁸ Znamienne jest jednak, że pada tu słowo „lęk”.¹⁹ Zważmy bowiem, że zarówno *Imię róży*, jak i *Wahadło Foucaulta* stanowią w przyjmowanym tu znaczeniu twórczość palimpsestową. Podobnie bowiem jak Kundera splata ponadczasowe sprawy życia intymnego z aktualnością wydarzeń politycznych, tak i w powieściach Eco dokonuje się nałożenie współczesnych pytań na odległe w czasie wydarzenia i nader archaiczne style poszukiwań intelektualnych.²⁰ W rezultacie zaś owe palimpsestowe poczynania kończą się w obu powieściach powrotem do pewnego prymitywu, czy swoistego zera kulturowego. Sądzić zatem można, że ów „lęk przed wpływem” stanowił formę „horroru” otchłannych obszarów kultury. W artystycznej praktyce objawił się ów „lęk” teoretykowi, dla którego wszelka badawcza aktywność — oznaczała osadzanie zjawisk w świecie pojęciowo dostępnym, czyli rozważania pragmatyczno-komunikacyjnego aspektu sztuki. Tam zaś, gdzie obszar kultury rozpyływał się w bezmiarze, pojawiał się ów „horror” nieco dziwny w twórczości semiotyka, któremu bliższy byłby z zasady *horror metaphysicus*.

Lęk przed metafizyką nieobcy był twórczości Kundery, który poszukując istoty i możliwości człowieka, trzymał się czynności fenomenologicznych, a stronił od wszelkiego filozoficznego *a priori*. Taka nieufność wobec abstrakcji sprawiała, że Kundera przyjmując feno-

¹⁶ Zob. U. Eco i inni *Interpretacja i nadinterpretacja*.

¹⁷ Zob. U. Eco *Lector in fabula*, s. 196-197.

¹⁸ U. Eco *Wyspa dnia poprzedniego*, przeł. A. Szymański, Warszawa 1995, s. 395.

¹⁹ Zob. H. Bloom *Lęk przed wpływem. Teoria powieści*, przeł. W. Kalaga, w: *Współczesne teorie badań literackich za granicą. Antologia*, oprac. H. Markiewicz, t. 5, cz. 2, Kraków 1992, s. 250-263.

²⁰ Zob. Ch. Brooke-Rose *Palimpsest History*.

menologiczny punkt wyjścia od subiektywności, pojmował ową subiektywność jako świat naturalny, czyli *Lebenswelt*. Włączał się w ten sposób, podobnie jak J. Patocka, w krąg tych kontynuatorów Husserla, którzy podejmując jego myśl z odczytu *Kryzys europejskiego człowieczeństwa a filozofia*, akcentowali jako podstawy analizy fenomenologicznej nie tyle jej subiektywny i racjonalny punkt wyjścia, ile jej naturalną „życiowość”, a więc osadzenie w ludzkim świecie.²¹ Dlatego popełnilibyśmy błąd, gdybyśmy jednoznacznie określali uznawany przez Kunderę model powieściopisarza jako esencjalistycznego poszukiwacza prawdy o człowieku. Zarazem jako twórcę przestrzegającego wskazówki Kartezjusza, że „podstawą wszystkiego jest myślące ego dostarczające wiedzy niezawodnej.

Wprawdzie autorem najbardziej cenionym przez pisarza był Hermann Broch, twórca *Lunatyków* i wielostronny badacz „istotnych możliwości” człowieka (s. 45–46), sama jednak treść interesujących Kunderę spraw sprzeczna bywa z zaleceniami Kartezjusza, a także Brocha, jest nią bowiem częste ujawnianie pozaprzyczynowego, nieprzewidywalnego, czy wręcz tajemnego wymiaru ludzkich działań. Na tę właśnie sferę rzeczywistości wskazuje Kundera, gdy rozważa odsłanianie motywów nielogicznych i nieracjonalnych, jakie przypisywane są często ludzkim postępkom w powieściach Dostojewskiego i Tołstoja (s. 52–53). W tej sytuacji za nauczycieli bliższych Kunderze niż esencjaliści, uważać można filozofów typu Sartre'a czy Camusa — zwolenników niewyjaśnialności, niejednoznaczności czy nieuległości wobec poznawczych uporządkowań — jako pożądaných cech literackiej rzeczywistości.

Bliskiej i istotnej dla siebie tradycji powieściowej szukał jednak Kundera ponad głowami pisarzy współczesnych — w spuściźnie twórcy powieści nowożytnej — Cervantesa.

„Zrozumieć wraz z Cervantesem, że świat jest wieloznaczny, stanąć naprzeciwko nie jednej, absolutnej prawdy, lecz ogromu prawd sobie przeczących i względnych (...) za jedyne pewnik mieć przeto mądrość niepewności” (s. 13) — oto jedno z przewodnich haseł Kundery w kwestii powieściowej prawdy. Jest to hasło wyraźnie empiryczne, a sytuacja autora *Sztuki powieści* jest tu podobna jak wtedy, gdy Arystotelesowski filozoficzny antyhistoryzm splątał mu się z równie

²¹ Zob. J. Patocka *Filozofia kryzysu nauki według Edmunda Husserla i jego koncepcja fenomenologii świata przeżywanego*, przeł. J. Zychowicz, w: *Świat przeżywany. Fenomenologia i nauki społeczne*, zebrał i wstępem opatrzył Z. Krasnodębski, K. Nelsen, słowo wstępne K. Michalski, Warszawa 1993.

ahistorycznym, lecz w jakże odmienny sposób działającym fenomenologicznym poszukiwaniem możliwości człowieka. Tu jednak postulat kontynuowania w powieści Cervantesowskiej wieloznaczności świata — w opozycji do Kartezjańskich działań „myślącego *ego*” — został szeroko rozwinięty i ukonkretniony. Przyjmując, że między sposobem myślenia filozofa a stylem myślenia powieściopisarza zachodzą różnice zasadnicze, przypisuje Kundera myśli powieściowej charakter hipotetyczny, przeciwstawny „dogmatyczności” filozofii (s. 68), uznaje powieściową medytację za ze swej natury pytającą i przypuszczającą, wyraża wstręt wobec tych, którzy sprowadzają dzieło powieściowe do zawartych w nim idei.

Słusznie zapewne dostrzega F.M. Cataluccio w stosunku Kundery do filozofii pewien „ton familiarny”.²² Tkwiąc bowiem w myśli filozoficznej podkreślał jednak Kundera wielokrotnie swój dystans wobec fachowej filozofii, co było o tyle możliwe, że tak fenomenologia, jak i egzystencjalizm przynosiły refleksje podważające ich własny filozoficzny status. Czeski teoretyk oznajmiający, że „lęka się profesorów, dla których sztuka jest jedynie pochodną prądów filozoficznych i teoretycznych” (s. 33), wyraźnie tu przypomina Witolda Gombrowicza, który znakomicie dostrzegał swą paradoksalną pozycję niby-filozofa chcącego jakby „tańczyć siedząc”, chociaż podkreślał, iż „życie wymyka się pojęciom, jak woda przecieka przez palce”.²³

Ów właściwy Kunderze konflikt pomiędzy filozoficzną powagą podłoża intelektualnego powieści, a dystansem wobec filozofii wyrażał się w akceptacji narracji niespójnej i wariantowej, a także w przekonaniu, że powieść nie zrodziła się z ducha teorii, lecz z poczucia humoru w perfekcyjny sposób ożywiającego dzieła Sterne'a i Diderota (s. 19–20). Wielokrotne powoływanie się na tego ostatniego — filozofa i powieściopisarza zarazem — stanowi wyrazisty sygnał sympatii Kundery dla powieści bogatej w sensy filozoficzne, podane metodą ludyczną, z zastosowaniem charakterystycznej dla Diderota zasady wielokrotnych powtórzeń analogicznych sytuacji i powracania do słynnego hasła Kubusia Fatalisty, iż „wszystko, co się dzieje, musiało być zapisane w górze”. Ludyczna lekkość kojarzy się Kunderze z upodobaniem do elipsy, do — przejętej od Brocha — zasady „radikalnego oczyszczenia” powieści z ciężaru automatyzmów tradycyjnej techniki (s. 63).

²² F. M. Cataluccio *Filozofia Kundery*, s. 69.

²³ W. Gombrowicz, w: *Gombrowicz — filozof*, wyb. i oprac. F. M. Cataluccio i J. Illg, Kraków 1993.

Przeciwieństwem swobodnego poruszania się na terenie przekonań filozoficznych i metod literackich stanowi dla Kundery technika kiczu — wynikająca z „potrzeby przegładania się w upiększającym zwierciadle i rozpoznawania siebie z pełnym uznania zadowoleniem”.²⁴ Kicz bowiem wiąże się nieuchronnie z budowaniem i przyozdabianiem trwałych przekonań, pośrednio więc z myśleniem totalitarnym.²⁵ A właśnie trwałość i niezmienność stanowiąc mają w świecie myśli zjawiska w wysokim stopniu niepożądane. Ucieka więc od nich Kundera w stronę zabawy, kaprysu i niejednoznaczności, ale w trakcie tej ucieczki zgłasza dezyderat „oczyszczenia się” od wielu elementów ustalonej tradycji literackiej. Ten istotny dezyderat zrywania z literacką tradycją trudno jest pogodzić z przeświadczeniem, iż podstawowe „tematy egzystencjalne” oświetlone zostały przez koryfeuszy powieści: od Cervantesa, Richardsona, Balzaka, aż po Joyce'a i T. Manna. Istotny paradoks tkwi tu w przeświadczeniu, że dobrze jest powieściopisarzowi iść w ślady tych, którzy docierali do prawd istotnych, stroniąc od jednoznaczności filozofii i budując swą wieloznaczność. Że jednak, z drugiej strony, wszelkie wpisywanie się w czyjś układ, a więc także w schemat wieloznaczności cudzej, zagraża zniszczeniem wieloznaczności własnej.

Dylemat filozoficznej jednoznaczności i ucieczki od filozofii nie stanowił bezpośredniego tematu refleksji Umberto Eco, który problematykę tę przepuścił przez filtr swego myślenia pragmatycznego. Odpowiadając R. Rorty'emu na zarzut sprzeczności między swym piarstwem naukowym a literackim, akcentował rozróżnienie tekstów zamkniętych i otwartych, a otwartość i wieloznaczność tekstu „kreacyjnego”, jakim jest powieść, traktował jako konieczność jego odbioru w ramach różnorodnych i zhierarchizowanych układów kulturowych.²⁶ Układy te mają jednak charakter systemowy, a więc pozaludzki i trudno byłoby je powiązać z kontekstem *Lebenswelt*, jak to usiłuje czynić J. Habermas w *Theorie des kommunikativen Handelns*.²⁷ Mówił więc Eco o regułach gatunkowych, o topicie retorycznej, o strukturach izotopijnych, o kompetencjach ideologicznych

²⁴ Zob. M. Kundera *Niezdolna lekkość bytu*, s. 164–175.

²⁵ Zob. K. Welt *Szesnaście taktów nieskończoności*.

²⁶ Zob. U. Eco *Reply*, w: *Interpretation and Overinterpretation*, s. 139–141.

²⁷ Zob. J. Gromdin *Racjonalizacja świata przeżywanego u Habermasa*, przeł. K. Łukasiewicz, w: *Świat przeżywany. Fenomenologia i nauki społeczne*.

warunkujących konstytuowanie się fabularności.²⁸ Wszystkie te uzależnienia sprowadzić można do możliwościowego charakteru światów powieściowych. Znaczący to w przybliżeniu tyle, co — by użyć stosowanej przez Eco terminologii — umieszczanie tekstu powieści w świecie intensjonalności, w świecie, w którym prawdziwość tekstu nie jest jedynie funkcją prawdziwości zdań składających się na nie, lecz zależy od stosunku mówiącego (narratora) do konstruowanego świata.²⁹ Stosunek ten różnie może być odczytywany i różnie może określać możliwy świat powieści. Stąd intensjonalny charakter światów powieściowych stoi u podstaw powieściowej wieloznaczności.

Ujęcie kwestii wieloznaczności odróżnia wyraźnie stanowisko Kundery od postawy włoskiego semiotyka. Dla Kundery wieloznaczność powieści jest uwarunkowana ucieczką autora od metod filozoficznych, z milczącym pominięciem fenomenologicznych poszukiwań „istoty”. Czynnikiem ludycznym i dyskusyjnym, który uznać można za składnik *Lebenswelt*, ma według Kundery podważać i relatywizować jednoznaczność wyników, jaką przynieść by mogło roztrząsanie filozoficzne. Dla Umberta Eco natomiast wieloznaczność zakorzeniona jest bezpośrednio w okoliczności, że światy powieściowe nie noszą charakteru ekstensjonalnego, który zapewniłby im określoną wartość logiczną. Intensjonalność świata powieści natomiast nie uzależnia jego prawdziwości od określonych wartości logicznych, a poddaje ją uwarunkowaniu przez pewne struktury kulturowe i podmioty je reprezentujące.

Niektóre podobieństwa i różnice, jakie zachodzą pomiędzy poglądami obu pisarzy na powieść, można wyraziście przedstawić na przykładzie problemu, który dla obydwu wydaje się istotny. Jest to klasyczny problem alienacji, czyli rozważania wartości jednostkowych w relacji do sił ograniczających lub niszczących ich osobliwość. Sytuując tę kwestię w centrum swych rozważań Kundera nawiązuje do *Teorii powieści* Lukácsa. W zgodzie przecież z tym autorem u progu powieści nowoczesnej umieszcza *Don Kichota* — człowieka rzuconego w świat radykalnie obcy temu, co zawiera jego wnętrze (s. 13-14). Właściwymi jednak bohaterami rozważań Kundery są postaci Kafki, którym nie zagraża, jak Don Kichotowi, metafizyczna pustka, lecz metafizyczna niewola, reprezentowana przez niesamowity labirynt symboli-

²⁸ Zob. *Lector in fabula*, rozdz. 4, 5, 6; *Lasy w Loisy*, w: *Sześć przechadzek po lesie fikcji*.

²⁹ Zob. *Lector in fabula*, s. 270–272.

zowany przez system biurokracji. Kafkowski Józef K. miota się w nieuchwytnym świecie, wobec którego jego indywidualna rzeczywistość usytuowana jest tak, jak rzeczywistość mieszkańców Platońskiej jaskini wobec świata idei. Tak próbuje Kundera interpretować Kafkę, niezależnie zresztą od faktu grozy i wrogości biurokratycznego labiryntu.

Podobna rola materiału egzemplifikacyjnego, jaką pełnią u Kundery dzieła Kafki, przypada u Umberto Eco *Królowi Edypowi Sofoklesa*³⁰, a przede wszystkim miniaturowemu utworowi mało znanego pisarza francuskiego Alphonso Allais *Un drame bien parisien*, którego nader dokładna analiza semantyczna stanowi punkt końcowy i zarazem zwieńczenie wywodów całej rozprawy.³¹ Paryski *Drame* jest tekstem o tyle osobliwym, że nie tylko może być w rozmaity sposób odczytywany w zależności od założonego przez odbiorcę układu kulturowego, ale dlatego, że na tle jego tekstu konstruować się muszą jako światy wzajemnie niedostępne — świat postaci i świat fabuły. Po rozpoznaniu zaś owej niedostępności wypada czytelnikowi znaleźć się przy końcu lektury w sytuacji niemożności dokonania wyboru. Odbiorca *Drame* znajduje się w położeniu podobnym do Edypa, którego wewnętrzny świat wypełniają w toku akcji aż cztery osoby: on sam, jego ojciec Lajos, rzekomy morderca ojca i rzekoma ofiara zabójstwa popełnionego przez Edypa. Świat ten jest niedostępny wobec świata fabuły, ujawnionego w zakończeniu tragedii. Edyp jednak w toku akcji nie ma wyboru — zakłada przecież niemożliwość *incestu*. W podobny sposób czytelnik paryskiej *Drame* wpada w sidła zbędnego założenia kulturowego, nakazującego mu przyjąć schemat trójkąta małżeńskiego jako nieuchronną zasadę strukturalną komedii w paryskim stylu.

Zachodzi oczywiście pytanie, czy słuszne jest przyjęcie jakiejś analogii pomiędzy zniewoleniem, któremu podlegają bohaterowie Kafki i zniewoleniem Edypa oraz usidleniem odbiorców paryskiego *Drame*. W odpowiedzi zaakcentować trzeba oczywiście metafizyczne podłoże sytuacji zarówno Kafkowskich bohaterów, jak i Edypa ściganego przez przeznaczenie — wobec braku takiego podłoża w paryskim *Drame*. Istotniejsza jednak dla porównania poglądów Kundery i Eco jest obserwacja, że zarówno dzieła Kafki, jak i miniaturka Alphonso Allais mają wprowadzać odbiorcę w atmosferę niejednoznaczności i zagadki. W pierwszym jednak przypadku owa zagadka tkwi w warstwie

³⁰ Tamże, s. 249–254.

³¹ Tamże, roz. 2.

semantycznej dzieła i ma sens metafizyczny, w drugim — uwarunkowana jest komplikacją odbioru i nosi charakter pragmatyczny.

Świat *Procesu* czy *Zamku* przyjęty jest przez Kunderę jako istniejący poza wszelką pragmatyką odbioru, a ukazane w nim zniewolenie uznane być musi za nieuchronnie wpisane w dzieło Kafki.

Paryski *Drame* natomiast, w przeciwieństwie do dzieł Kafki, nie implikuje metafizyki zniewolenia, ani żadnej innej. Prowadzi po prostu czytelnika na bezdroża, ale odbierany wielokrotnie, odsłania zasady swej wieloznaczności, stając się tym samym metatekstem, podobnie jak — na co Eco zwraca uwagę — tekst Tristrama Shandy.³² Wieloznaczność *Drame* zostaje zatem rozbrojona, okazuje się wytworzoną w pragmatyce odbioru igraszką. Czyżby wynikało stąd, że włoski semiotykt reprezentuje technicystyczny optymizm, właściwy istocie zwanej *homo faber*, a Kundera — uchodźca ze świata zniewolonego — zwraca się (przynajmniej w okresie pisania *Sztuki powieści* — r. 1986) przede wszystkim ku literaturze budującej labirynty pozbawione wyjścia?

Takie pytania zdają się oczywiście sugerować wyraźne przeciwieństwa obu twórców. Istotne jednak wydaje się również spojrzenie ograniczające owe przeciwieństwa. Zwróćmy bowiem uwagę na sąsiedowanie w refleksji Kundery dwu terminów: labirynt i ludyczność. Pierwszy nasuwa pewne konotacje pesymistyczne. To prawda bowiem, że labirynt w historycznej tradycji to budowla z mitu kretejskiego, służąca ujarzmianiu ludzi, ale prawda również, że labirynt to urządzenie ludyczne konstruowane ku rozrywce i zabawie XVIII-wiecznej arystokracji. W refleksji Kundery nad powieścią miesza się więc tragiczność i ludyczność, przy czym jedna i druga służą odsłanianiu egzystencji człowieka.

Ale również u Umberto Eco znaleźć łatwo podobne pomieszanie jakości estetycznych. Zauważmy bowiem, że problem opanowania odbiorcy literackiego przez narzucone mu konstrukty kulturowe ukazuje Eco zarówno na materiale nieprzystawalności świata fabuły i świata bohatera w tragedii Sofoklesa, jak i na materiale ludycznych i przy tym płaskich nieporozumień produkowanych przez *Drame parisien*. Tak tedy aktualny problem mieszania jakości estetycznych występuje na rozmaitych płaszczyznach i w zupełnie odmiennych kontekstach u myślicieli bardzo różnych, ale związanych odniesieniem do współczesnego obszaru kulturowego.

³² Tamże, s. 319.