



Erudycja i przyjemność, czyli postmodernizm według Umberto Eco

Starter:

- fotografia: Dormitorium w klasztorze Eberbach, gdzie kręcono ekranizację powieści Umberto Eco „Imię róży”; między literaturą modernistyczną a postmodernistyczną; polecenie przypomnienia wiadomości na temat literackiego modernizmu i wyszukania informacji dotyczących kultury masowej i literatury popularnej.

Rozdział: *Imię róży*

- ćwiczenie związane z kulturą wysoką i popularną; fotografia i biogram Umberto Eco; Eco jako twórca kultury wysokiej i masowej; problematyka i fenomen powieści "Imię róży";

Rozdział: Tajemnicze opactwo

- fotografia współczesna: Mnich; Umberto Eco "Imię róży"; zestaw ćwiczeń otwartych dotyczących rozumienia i interpretacji załączonego fragmentu powieści;

Rozdział: Eco o *Imieniu róży*

- Umberto Eco "Dopiski na marginesie "Imienia róży""; osiem ćwiczeń otwartych związanych z rozumieniem tekstu;

Rozdział: Semiotyka i semiologia

- wyjaśnienie, czym jest semiotyka ; podział znaków; koncepcje we współczesnej semiotyce; koncepcje Umberto Eco i Rolanda Barthes'a; Umberto Eco "Filozofia lędzwi"; siedem ćwiczeń otwartych dotyczących rozumienia tekstu ;

Rozdział: Zabawki

- Roland Barthes "Zabawki"; ćwiczenie zawierające zestaw pytań odnoszących się do rozumienia tekstu; polecenie

Rozdział: Mit „polskiego hydraulika”

- Nicolas Baverez "Polski hydraulik"; ćwiczenie zawierające zestaw pytań odnoszących się do rozumienia tekstu;

Rozdział: Zadaniowo

- ćwiczenie otwarte dotyczące przeprowadzenie dyskusji na temat zasadności tego, co Wilhelm z Baskerville mówi o „niezdrowej namiętności do prawdy”; ćwiczenie interaktywne słowa klucze.

Bibliografia:

- Źródło: Umberto Eco, *Imię róży*, tłum. Adam Szymanowski, Warszawa 1987, s. 27–31.
- Źródło: Umberto Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, [w:] Umberto Eco, *Imię róży*, tłum. Adam Szymanowski, Warszawa 1987, s. 612–614.
- Źródło: Roland Barthes, *Zabawki*, [w:] Roland Barthes, *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek, Warszawa 2000, s. 84–85.
- Źródło: Nicolas Baverez, *Polski hydraulik*, [w:] *Nowe mitologie*, red. Jérôme Garcin, Kraków 2010, s. 11–14.
- Źródło: Umberto Eco, *Filozofia lędzwi*, [w:] Umberto Eco, *Semiologia życia codziennego*, tłum. Piotr Salwa, Joanna Ugniewska, Warszawa 1998, s. 251–256.



Erudycja i przyjemność, czyli postmodernizm według Umberto Eco

Dormitorium w klasztorze Eberbach [czyt. iberbach], gdzie kręcono ekranizację powieści Umberto Eco *Imię róży*

Źródło: Martin Kraft, licencja: CC BY-SA 3.0.

Zapewne każdy odbiorca literatury – i profesjonalny literaturoznawca, i zwykły czytelnik – przyzna, że największy kłopot z książkami polega na tym, że czasami nie jest łatwo powiedzieć, o co w nich chodzi. Można nawet odczuwać przyjemność lekturową, ale kiedy przychodzi do interpretacji, zaczynają się kłopoty. A już najtrudniej ocenić i zinterpretować dzieła najnowsze. Jest tak chyba dlatego, że najtrudniej zdefiniować to, co jest najbliższe nas. Mniej problemów nastręcza analiza i interpretacja utworów dawniejszych. Sporo o nich powiedziano i o wiele łatwiej znaleźć przydatne konteksty interpretacyjne. Nie znaczy to jednak, że o książkach najnowszych nie da się powiedzieć nic. Interpretacji i komentarzy przybywa z roku na rok. Czasem i sami autorzy zabierają się do objaśnienia swoich utworów.

Pisarze zawsze usiłują odróżnić się od swoich poprzedników. To czasem ułatwia rozumienie utworów, gdyż rodzi się w ten sposób perspektywa, z której można wyjaśnić niektóre właściwości nowych tekstów. I tak np. od kilkudziesięciu już lat literatura stara się zrezygnować z tego, co było charakterystyczne dla literatury modernistycznej. Dlatego też bywa nazywana postmodernistyczną.

Jeśli więc literatura modernistyczna chętnie uczestniczyła w organizowaniu nowoczesnego świata, to literatura postmodernistyczna już takich ambicji nie ma. Jeśli ta pierwsza wyniosła odróżniała się od kultury popularnej, to ta druga chętnie wykorzystuje

niektóre chwytły właściwie literaturze popularnej. Jeśli pisarze modernistyczni pragnęli być oryginalni i nowatorscy, to pisarze postmodernistyczni stawiają raczej na wabienie czytelników za pomocą dobrych opowieści.

Aby zrozumieć poruszane w tym materiale zagadnienia, przypomnij sobie:

- informacje na temat literackiego modernizmu;
- definicję kultury masowej i literatury popularnej.

Imię róży

Polecenie 1

Porozmawiaj na temat kultury wysokiej i popularnej. Odpowiedz na pytania.

- Czym różni się kultura wysoka od kultury popularnej?
- Z którym rodzajem kultury macie częściej do czynienia?
- Czy zgadzacie się z pejoratywnym wartościowaniem kultury popularnej?



Źródło: Aubrey, licencja: CC BY-SA 1.0.

Umberto Eco

1932 – 2016

– włoski pisarz, eseista, felietonista, filozof. Profesor na uniwersytetach we Florencji i Bolonii. Autor bestsellerowych powieści: *Imię róży* (1980) i *Wahadło Foucaulta* [czyt. fukota] (1988), *Wyspa dnia poprzedniego* (1994), *Baudolino* (2000), *Tajemniczy płomień królowej Loany* (2005) i *Cmentarz w Pradze* (2011), *Temat na pierwszą stronę* (2015). Równie poczytne są felietony tego autora, publikowane na łamach mediolańskiego tygodnika „*L'Espresso*” i zebrane w tomach *Zapiski na pudełku od zapalek*. Umberto Eco jest ponadto autorem ważnych prac naukowych, np.: *Dzieło otwarte* (1962), *Nieobecna struktura* (1968), *Teoria semiotyczna* (1976), *Lector in fabula* (1979), *Sztuka i piękno w średniowieczu* (1994), *Semiologia życia codziennego* (1996).

[Umberto Eco](#) należy do tych nielicznych humanistów, którzy stali się gwiazdami kultury wysokiej i masowej. Nie ma wątpliwości: Eco to celebryta. Nic w tym dziwnego, gdyż potrafi być interesujący na wiele sposobów. Jako naukowiec nie tylko bada estetykę średniowiecza czy awangardy, lecz także bez uprzedzeń analizuje kulturę masową: powieści popularne, komiksy, reklamy, programy telewizyjne. Jako wykładowca – potwierdzają to ci, którzy mieli szczęście go słuchać – jest charyzmatyczny i sumienny. Wreszcie jako pisarz umie zaciekawić czytelnika barwną opowieścią oraz świetnym poczuciem humoru.

Sławę powieści Umberta Eco ugruntowała ekranizacja w reżyserii [Jean-Jacques'a Annauda](#) z roku 1986. Scenariusz przygotowali [Andrew Birkin](#), [Gérard Brach](#), [Howard Franklin](#), [Alain Godard](#). W roli Wilhelma wystąpił [Sean Connery](#), prawdziwa ikona popkultury i wcielenie [Jamesa Bonda](#), a w roli Adsa z Melku – [Christian Slater](#).

Zapoznaj się z treścią plakatów filmowych [Imienia róży](#).

Imię róży to najsłynniejszy utwór Umberto Eco. Miliony sprzedanych egzemplarzy, tłumaczenia na kilkadziesiąt języków, obecność na listach lektur – wszystko to dowody niezwyklej popularności tej książki. Jak to się udało? Pytanie jest ciekawe, bo przecież *Imię róży* ma kilkaset stron i rozmiary powieści mogłyby zniechęcić niejednego czytelnika.

Powieść została napisana w taki sposób, że właściwie każdy czytelnik w trakcie lektury znajdzie coś dla siebie. W zamierzeniu autora *Imię róży* można czytać na kilku poziomach.

Na poziomie najbardziej podstawowym książka adresowana jest do czytelnika bestsellerów, który zostaje zwabiony po prostu ciekawą opowieścią. Bo i opowieść jest faktycznie zajmująca, ponieważ opiera się na sensacyjnej intrydze osnutej wokół historii o tajemniczej księdze oraz wstrząsających wydarzeniach, obejmujących kilka morderstw i samobójstw oraz zniszczenie opactwa. W tym celu Eco opiera się na sprawdzonych schematach i wykorzystuje dobrze znane czytelnikom gatunki powieści kryminalnej, detektywistycznej, gotyckiej i romansowej (bo Adso, mimo że jest nowicjuszem, przeżywa swoją pierwszą miłość), a całość opiera na strukturze średniowiecznej kroniki.

Na następnym poziomie powieść daje się czytać jako zakamuflowana opowieść o teraźniejszości. W czasie pisania powieści we Włoszech miały miejsce dramatyczne wydarzenia związane z politycznym terrorem „Czerwonych Brygad”, które zamordowały Aldo Moro, przywódcę Partii Chrześcijańsko - Demokratycznej i trzykrotnego premiera Włoch. Natomiast opisane w powieści spory między cesarstwem a papieństwem dawały się odczytywać w kontekście konfliktu tzw. zimnej wojny.

Ostatni poziom lektury jest najbardziej wyrafinowany i skomplikowany. Tutaj powieść adresowana jest do czytelników profesjonalnych, których czytelnicza kompetencja pozwala rozpoznać w tekście ukryte cytaty i aluzje literackie. W tym względzie *Imię róży* miałoby być pełną realizacją postmodernistycznego dzieła intertekstualnego, stworzonego z innych dzieł.

Tę ostatnią właściwość najlepiej pokazuje konstrukcja postaci [Wilhelma z Baskerville](#), który odnosi się do koncepcji filozoficznych [Rogera Bacona](#), [Wilhelma Ockhama](#), [Marsyliusza z Padwy](#) i... samego Umberto Eco. W niczym nie przypomina stereotypowego średniowiecznego mnicha, skoro nosi okulary, korzysta z igły magnetycznej, a nawet... pali średniowieczną 'trawkę'. Jest też postacią na wskroś literacką, bo przecież przywołuje na myśl [Sherlocka Holmesa](#) (Adso jako Watson opowiada jego historię), [Arthura Conan Doyle'a](#) i *Psa Baskerville'ów*.

Akcja powieści rozgrywa się w roku 1327 w bliżej nieokreślonym opactwie benedyktyńskim, gdzieś w północnych Włoszech. O wydarzeniach opowiada benedyktyński nowicjusz – Adso z Melku. Jest on sekretarzem uczzonego franciszkanina – Wilhelma z Baskerville [czyt.

baskerwil], wysłannika Ludwika IV Bawarskiego i pojawia się w opactwie, żeby wziąć udział w teologicznej debacie na temat ubóstwa Jezusa Chrystusa. Drugą stroną w sporze byli wysłannicy papieża Jana XXII. W owym czasie kwestia ta faktycznie była przedmiotem istotnej dyskusji między franciszkanami, wychwalającymi cnotę ubóstwa, a papiestwem, niechętnym do rezygnacji z przywilejów władzy i bogactwa.

Tymczasem niewiele wcześniej doszło do tajemniczej śmierci jednego z mnichów. Znany z przenikliwości Wilhelm zostaje poproszony przez opata Abbona o wyjaśnienie zdarzenia. Wilhelm musi się spieszyć, gdyż niebawem do opactwa na debatę przybędą legaci papiescy z surowym inkwizytorem – Bernardem Gui [bernardem gi], na czele. Niestety, iluminator Adelmus z Otrantu nie jest jedyną ofiarą: zaczynają ginąć następni mnisi.

Przenikliwy Wilhelm po jednym z kolejnych zgonów rozpoznaje zarys schematu, w jaki wydają się układać wydarzenia. Ostatecznie będzie to trop niewłaściwy, ale wiele innych śladów naprowadzi na rozwiązanie, skryte w tajemniczej bibliotece, będącej labiryntem. Tam wśród nieprzeliczonych ksiąg kryje się jedyny egzemplarz drugiego tomu *Poetyki* Arystotelesa, poświęcony kwestii śmiechu. Ostatecznie sprawcą morderstw i ostatecznego zniszczenia opactwa okaże się ślepy Jorge z Burgos [czyt. horhe z burgos]. Czynił to wszystko w imię przekonania o zgubnej mocy śmiechu.

Usiłując rozwiązać kryminalną intrygę, Wilhelm z Baskerville zaczyna przypuszczać, że kolejne zgony układają się w schemat z proroctwa o siedmiu aniołach z *Apokalipsy św. Jana*. W końcu jednak hipoteza okaże się błędna, a rozwiązanie zagadki będzie sprawą przypadku. Przesłanie powieści będzie więc następujące: wiara w istnienie jakiegoś ukrytego porządku wydarzeń jest złudna. Metoda Wilhelma – mająca niemało wspólnego z semiologią samego Umberta Eco – to skuteczne narzędzie do poszukiwania przygodnych i ograniczonych prawd, ale nie sama Prawda. Nic dziwnego, że tajemniczym manuskrytem, wokół którego zawiązała się cała powieściowa intryga, jest traktat o komedii. Komedialność jest bowiem zawsze dziełem potencjalnie wywrotowym, wymierzonym przeciwko temu, co dogmatyczne i autorytarne.

Tajemnicze opactwo



Źródło: a. nn., domena publiczna.

((Umberto Eco

Imię róży

Dzień pierwszy

Pryma

Kiedy to docieramy do stóp opactwa i Wilhelm daje dowód wielkiej przenikliwości.

[...]

Kiedy nasze muły pokonywały mozolnie ostatni zakręt zbocza, w miejscu, gdzie główna droga rozgałęziała się, dając początek dwóm jeszcze, biegnącym równolegle ścieżkom, mój mistrz zatrzymał się na chwilę, spojrzał na obie strony drogi, na samą drogę oraz w górę na rząd sosen tworzących na krótkim odcinku naturalny okap posiwiały od śniegu.

– Bogate opactwo – rzekł. – [Opat](#) lubi pokazać się w uroczystych chwilach.

Przywykłem już do jego najosobliwszych stwierdzeń, więc nie zadałem żadnego pytania. Również dlatego, że po przebyciu dalszego kawałka drogi usłyszeliśmy jakiś zgiełk i zza zakrętu ukazał się

oddziałek podnieconych mnichów i sług. Jeden z nich, kiedy nas zobaczył, ruszył naprzeciwko i rzekł wielce uprzejmie: – Witaj, panie, i nie dziw się, że domyślam się, kim jesteś, albowiem uprzedzono nas o twoim przybyciu. Jestem Remigiusz z [Varagine](#), klucznik klasztoru. A jeśli ty jesteś, jak przypuszczam, bratem Wilhelmem z Bascavilli, trzeba nam zawiadomić opata. Ty – rozkazał odwracając się do jednego z orszaku – ruszaj do góry z nowiną, że nasz gość wkroczy niebawem w mury opactwa!

– Dziękuję ci, panie kluczniku – odparł życzliwie mój mistrz – i tym droższa mi twoja uprzejmość, że dla powitania nas przerwaliście pogoń. Lecz nie martw się, koń przegalopował tędy i ruszył ścieżką po prawej stronie. Nie oddali się zbytnio, gdyż będzie musiał zatrzymać się, kiedy dotrze do miejsca, gdzie wyrzucacie zużytą ściółkę. Jest zbyt mądrym zwierzęciem, żeby zapuszczać się w stromy teren...

– Kiedy go widziałeś? – zapytał klucznik.

– Prawdę rzekłszy, nie widzieliśmy go, czyż nie tak, Adso? – powiedział Wilhelm, zwracając w moją stronę rozbawione lico. – Ale jeśli szukacie Brunellusa, zwierzę powinno być w miejscu, które wskazałem.

Klucznik zawahał się. Spojrzał na Wilhelma, później na ścieżkę, a w końcu spytał:

– Brunellusa? Skąd wiesz?

– Jakże to – rzekł Wilhelm – jest przecież rzeczą oczywistą, że szukacie Brunellusa, umiłowanego konia opata, najlepszego bieguna w waszej stajni, karej maści, wysokiego na pięć stóp; pyszny ogon, kopyta krągłe i małe, ale galop dosyć regularny; łeb drobny, uszy spiczaste, ale ślepie duże. Pomknął w prawo, mówię wam, i tak czy inaczej musicie się pospieszyć.

Klucznik zawahał się przez chwilę, potem skinął na swoich ludzi i ruszył prawą ścieżką, a nasze muły też podjęły wspinaczkę. Już miałem zadać Wilhelmowi pytanie, gdyż dręczyła mnie ciekawość, ale dał mi znak, bym zaczekał; w istocie, po kilku minutach usłyszeliśmy okrzyki radości i zza zakrętu ścieżki ukazali się mnisi i słudzy, prowadząc konia za wędzidło. Wyprzedzili nas bokiem, w dalszym ciągu przyglądając się nam z odrobiną osłupienia, i ruszyli przodem w kierunku opactwa. Wydaje mi się także, iż Wilhelm ściągnął nieco cugle swojemu wierzchowcowi, żeby dać im czas na opowiadanie o tym, co się wydarzyło. Rzeczywiście, miałem sposobność przekonać się, że mój mistrz, choć pod każdym względem jak bardzo jest przenikliwy, folgował przywarze próżności, a ponieważ doceniałem już dar dyplomatycznej subtelności, zrozumiałem, że chciał dotrzeć do celu podróży poprzedzony niewzruszoną sławą mędrca.

– A teraz powiedz mi, proszę – nie wytrzymałem w końcu – skąd to wszystko wiedziałeś?

– Mój pocziwy Adso – odparł mistrz. – W ciągu całej podróży uczę cię rozpoznawać znaki, przez które świat do nas przemawia niby wielka księga. Alanus ab Insulis powiada, że:

„omnis mundi creatura quasi liber et picture nobis est in speculum”

mając na myśli niewyczerpane zasoby symboli, którymi Bóg mówi nam poprzez swoje dzieło stworzenia o życiu wiecznym. Ale świat jest jeszcze bardziej wymowny, niż myślał Alanus, i nie tylko mówi o rzeczach ostatecznych (w którym to przypadku wyraża się zawsze w sposób niejasny), ale również o tym wszystkim, co nas otacza, i wtedy wyraża się całkowicie jasno. Prawie wstydzę się, że muszę powtarzać ci to, o czym winieneś wiedzieć. Na skrzyżowaniu dróg, w świeżym jeszcze śniegu, wyraźnie rysowały się odciski kopyt końskich biegnące w kierunku ścieżki po naszej lewej ręce. Te odciski, rozmieszczone w sporej i jednakowej odległości jedne od

drugich, były małe i okrągłe i wskazywały na bardzo regularny galop – stąd mogłem wywnioskować o charakterze konia i o tym, że nie pędził byle gdzie, jak to czyni zwierzę spłoszone. W miejscu, gdzie sosny tworzą jakby naturalny okap, niektóre gałązki były świeżo ułamane dokładnie na wysokości pięciu stóp. Na jednym z tych krzaków morwy, tam gdzie zwierzę musiało zawrócić, żeby ruszyć dalej ścieżką po swojej prawej stronie, powiewając przy tym pysznym ogonem, utkwili między igiełkami długie czarne włosie... Nie powiesz mi, na koniec, że nie wiesz, iż ta ścieżka prowadzi do miejsca, gdzie wyrzuca się ściółkę, pokonując bowiem dolny zakręt widzieliśmy pianę nieczystości spływających stromo u stóp baszty południowej i brukających śnieg; a przy takim położeniu rozstajów ścieżka mogła prowadzić jedynie w tamtym właśnie kierunku.

– Tak – powiedziałem – ale drobny łeb, spiczaste uszy, wielkie ślepia...

– Nie wiem, czy ma to wszystko, ale z pewnością mnisi święcie w owe przymioty wierzą. Izydor z Sewilli powiedział, że piękno konia wymaga „*ut sit exiguum caput et siccum prope pelle ossibus adhaerente, aures breves et argutae, oculi magni, nares patulae, erecta cervix, coma densa et cauda, ungularum soliditate fixa rotunditas*”. Gdyby koń, o którym wydedukowałem, iż tędy przegalopował, nie był naprawdę najlepszym koniem w stajni, czemu w pogoń za nim ruszyć by mieli nie tylko stajenni, czemu trudził się sam klucznik. A mnich, który uważa konia za doskonałość przewyższającą formy naturalne, musi widzieć zwierzę takim, jakim auctoritates mu je opisały, szczególnie jeśli – i w tym miejscu obdarzył mnie kąśliwym uśmiechem – jest uczonym benedyktynem.

– No dobrze – powiedziałem – ale czemu Brunellus?

– Oby Duch Święty wlał ci więcej oleju do głowy, niż masz w tej chwili, mój synu! – wykrzyknął mistrz. – Jakież inne imię dałbyś mu, skoro nawet wielki **Buridan**, który ma zostać rektorem w Paryżu,

kiedy przychodzi mu mówić o pięknym koniu, nie znajduje imienia bardziej stosownego?

Taki był mój mistrz. Nie tylko potrafił czytać w wielkiej księdze natury, lecz również pojąć, w jaki sposób mnisi czytają zwykłe księgi i jak za ich pośrednictwem myślą. Dar ten, jak zobaczymy, miał być mu bardzo użyteczny w dniach, które nastąpiły. Ale na razie jego wyjaśnienie wydało mi się tak oczywiste, że choć czułem upokorzenie, gdyż sam nie wpadłem na nie, górę wzięła duma, bo teraz już uczestniczyłem w nim, i prawie winszowałem sobie przenikliwości. Albowiem siła prawdy jest taka, że, podobnie jak dobro, rozprzestrzenia się dokoła. I niech pochwalone będzie święte imię Pana Naszego Jezusa Chrystusa za to, że zostałem tak pięknie oświecony.

[...]

– Biblioteka daje świadectwo prawdzie i błędowi – rzekł więc [Jorge](#).

– Bez wątpienia [Apulejusz](#) i [Lukian](#) zawinili wieloma błędami – rzekł Wilhelm. – Ale ta bajka zawiera pod osłoną zmyśleń również dobry morał, poucza bowiem, jak drogo trzeba płacić za swoje błędy, a poza tym sądzę, że historia człowieka przemienionego w osła jest aluzją do przemiany duszy, która popada w grzech.

– To być może – rzekł Jorge.

– Jednakowoż pojmuję teraz, dlaczego Wenancjusz podczas rozmowy, o której opowiedział mi wczoraj, tak bardzo był zaintrygowany zagadnieniami komedii; w istocie, bajki tego rodzaju też można przyrównać do komedii starożytnych. Ni jedno, ni drugie nie opowiadają o ludziach żyjących naprawdę, jak tragedie, ale – powiada Izydor – są zmyśleniami: „*Fabulas poetae a fando nominaverunt quia non sunt res factae sed tantum loquendo fictae*”...

W pierwszej chwili nie pojąłem, czemu Wilhelm zapuścił się w tę uczoną dysputę, i to właśnie z kimś, kto zdawał się takich tematów nie lubić, ale odpowiedź Jorgego pokazała mi, jak wielce subtelny jest mój mistrz.

– Tego dnia nie rozprawiało się o komediach, lecz tylko o dopuszczalności śmiechu – rzekł posępnie Jorge. A ja pamiętałem doskonale, że właśnie poprzedniego dnia, kiedy Wenancjusz zrobił aluzję do tej dyskusji, Jorge utrzymywał, iż nie przypomina jej sobie.

– Ach – powiedział niedbale Wilhelm – zdawało mi się, że rozmawialiście o kłamstwach poetów i zmyślnych zagadkach...

– Mówiło się o śmiechu – rzekł oschle Jorge. – Komédie pisali poganie, by nakłonić widzów do śmiechu, i czynili źle. Nasz Pan Jezus nigdy nie opowiadał komedii ani bajek, lecz tylko przejrzyste przypowieści, które w sposób alegoryczny pouczają nas, jak zasłużyć sobie na raj, i tak niechaj będzie.

– Zastanawiam się – rzekł Wilhelm – czemu tak sprzeciwiasz się myśli, że Jezus śmiał się. Ja mniemam, że śmiech jest równie dobrym lekarstwem, jak kąpiele, gdy trzeba leczyć z humorów i innych dolegliwości ciała, a osobliwie z melancholii.

– Kąpiele są rzeczą dobrą – rzekł Jorge – i sam Akwinata doradza je dla usunięcia smutku, ten może być bowiem namiętnością złą, kiedy nie zwraca się w stronę takiego zła, które da się pokonać śmiałością. Kąpiele przywracają równowagę humorów. Śmiech zaś wstrząsa ciałem, zniekształca rysy twarzy, czyni człowieka podobnym do małpy.

– Małpy nie śmieją się, śmiech jest właściwy człowiekowi, to znak jego rozumności – oznajmił Wilhelm.

– Jest też słowo znakiem ludzkiej rozumności, a przecież słowem można bluźnić przeciw Bogu. Nie wszystko, co właściwe

człowiekowi, jest koniecznie dobre. Śmiech to znak głupoty. Kto śmieje się, nie wierzy w to, co jest powodem śmiechu, ale też nie czuje do tego czegoś nienawiści. Tak zatem, jeśli śmiejemy się z czego złego, oznacza to, że nie zamierzamy owego zła zwalczać, jeśli zaś śmiejemy się z czego dobrego, oznacza to, że nie cenimy siły, przez którą dobro szerzy się samo z siebie. Dlatego reguła powiada:

„*decimus humilitatis gradus est si non sit facilis ac promptus in risu, quia scriptum est: stultus in risu exaltat vocem suam*”.

– Kwintylian – przerwał mój mistrz – powiada, że na śmiech nie ma miejsca w panegiryku, by nie uchybić godności, ale należy zachęcać do niego w wielu innych przypadkach. Tacyt zachwala ironię Kalpurniusza Pisona, Pliniusz Młodszy pisze: „*aliquando praeterea rideo, jocor, ludo, homo sum*”.

– Byli poganami – odparł Jorge. – Reguła powiada: „*scurrilitates vero vel verba otiosa et risum moventia aeterna clausura in omnibus locis damnamus, et ad talia eloquia discipulum aperire os non permittitur*”.

– Jednakowoż kiedy słowo Chrystusa zatriumfowało już na ziemi, Synesios z Kyreny powiedział, że boskość potrafiła połączyć harmonijnie to, co konieczne, z tym, co tragiczne, zaś Aeliusz Spartanin powiada o cesarzu Hadrianie, człowieku podniosłych obyczajów i duszy *naturaliter* chrześcijańskiej, że umiał przeplatać chwile wesołości chwilami powagi. A wreszcie Auzoniusz zaleca dawkować z umiarem powagę i uciechę.

– Ale Paulin z Noli i Klemens Aleksandryjski ostrzegali nas przed tymi głupstwami, a Sulpicjusz Sewer powiada, że nikt nie widział, by świętego Marcina opanował gniew albo wesołość.

– A jednak przypomina niektóre powiedzenia świętego *spiritualiter salsa* – rzekł Wilhelm.

– Były cięte i pełne mądrości, nie zaś śmieszne. Święty Efrem napisał *parenezę* przeciwko śmiechowi mnichów, a w *De habitu et*

conversatione monachomm zaleca się unikanie sprośności i żartów, jakby były jadem żmii!

- Ale *Hildebert* powiada: „*admittendo tibi joca sunt post seria quaedam, sed tamen et dignis et ipsa gerenda modis*”. A *Jan z Salisbury* zezwalał na skromną wesołość. A wreszcie *Eklezjasta*, z którego cytowałeś ustęp i na którego powołuje się wasza reguła, tam gdzie powiada się, że śmiech jest właściwy głupcom, dopuszcza przynajmniej śmiech cichy, płynący ze spokojnej duszy.
- Dusza jest spokojna wówczas jedynie, gdy kontempluje prawdę i rozkoszuje się dokonanym dobrem, a ni z prawdy, ni z dobra nie należy się śmiać. Oto czemu Chrystus nie śmiał się. Śmiech jest zarzewiem zwątpienia.
- Lecz czasem słusznie jest wątpić.
- Nie widzę żadnych powodów. Kiedy się wątpi, trzeba zwrócić się do autorytetu, do słów jednego z ojców lub doktorów, i ustaje wszelki powód zwątpienia. Wydaje mi się, żeś przesiąkł wątpliwymi doktrynami, jak doktryny logików paryskich. Ale święty Bernard umiał z całym rozeznanie podnieść głos przeciwko kastratowi Abelardowi, który chciał wszystkie problemy poddać chłodnemu, wyzbytemu życia osądowi rozumu nieoświeconego przez Pismo, wypowiadając swoje 'jest tak i tak nie jest'. Ten, kto przyjmie te jakże niebezpieczne myśli, może również cenić zabawę głupca, który śmieje się z tego, o czym winno się znać jedyną prawdę, wypowiedzianą raz na zawsze. Tak więc, śmiejąc się, głupiec powiada w domyśle: „*Deus non est*’.
- Czcigodny Jorge, zda mi się, że jesteś niesprawiedliwy, gdy mówisz o kastracie Abelardzie, wiesz bowiem, iż w owo smutne nieszczęście popadł przez złość innego...
- Przez swoje grzechy. Przez zarozumiałą ufność w ludzki rozum. W ten sposób wiara prostaczków jest wyszydzona, tajemnice Boga

zgiębione (albo próbowało się tego, a głupi, którzy to czynili), kwestie, które dotyczą spraw najwyższych, rozważa się zuchwale, drwi się z ojców, gdyż uważali, że takie kwestie należy raczej chować pod korcem niż dobywać na światło dnia.

– Nie zgadzam się z tym, czcigodny Jorge. Bóg pragnie, byśmy przykładali nasz rozum do wielu spraw ciemnych, co do których Pismo pozostawiło nam wolność decydowania. A kiedy ktoś zachęca cię, byś uwierzył w jakie twierdzenie, winienesz najprzód zbadać, czy nadaje się ono do przyjęcia, albowiem rozum nasz stworzony został przez Boga i to, co podoba się naszemu rozumowi, nie może nie podobać się rozumowi Boskiemu, o którym zresztą wiemy to jedynie, czego przez analogię, a często przez negację, domyślamy się o drogach, jakimi chadza nasz rozum. Widzisz zatem, że czasem, by podważyć fałszywy autorytet jakiegoś niedorzecznego twierdzenia, które budzi odrazę rozumu, także śmiech może być narzędziem właściwym. Często śmiech służy także do tego, by upokorzyć niegodziwców i by zajaśniała ich głupota. Opowiada się o świętym Maurze, że poganie włożyli go do wrzącej wody, on zaś uważał się, iż kąpiel jest zbyt chłodna; pogański gubernator z głupoty włożył dłoń do wody, żeby to sprawdzić, i sparzył się. Piękny czyn tego świętego męczennika, który ośmieszył nieprzyjaciół wiary.

Jorge zaśmiał się szyderczo.

– Również w epizodach, które opowiadają kaznodzieje, znaleźć można wiele łgarstw. Święty zanurzony we wrzącej wodzie cierpi za Chrystusa i wstrzymuje krzyk, zgoła nie płata dziecinnych figli poganom!

– Widzisz? – rzekł Wilhem. – Ta historia wydaje ci się wstrętne dla rozumu i oskarżasz ją, że jest śmieszna! Tak zatem milcząco i bacząc na swe wargi śmiejiesz się przecież z czegoś i chcesz, bym ja też nie wziął tego poważnie. Śmiejiesz się ze śmiechu, ale śmiejiesz się.

Jorge zrobił gest wyrażający znudzenie:

– Igrając ze śmiechem wciągasz mnie w daremne dysputy. Wiesz jednak, że Chrystus nie śmiał się.

– Nie jestem tego pewny. Kiedy zachęca faryzeuszy, żeby pierwsi rzucili kamieniem, kiedy pyta, czyj wizerunek jest na monecie, którą płaci się podatek, kiedy igra słowami i powiada: „*Tu es petrus*”, mniemam, że chodzi o cięty przytyk, by zmieszać grzeszników, by podtrzymać ducha u swoich. Mówi w sposób dowcipny także, kiedy zwraca się do Kajfasza: 'Rzekłeś'. A kiedy **Hieronim** komentuje **Jeremiasza**, gdzie Bóg mówi Jeruzalem: „*nudavi femora contra faciem tuam*”, wyjaśnia: '*sive nudabo et relevabo femora et posteriora tua*'. Nawet więc Bóg wysławia się przez dowcipy, by upokorzyć tych, których chce ukarać. I wiesz doskonale, że w momencie najzacieklejszej walki między kluniakami a cystersami ci pierwsi oskarżyli drugich, by ośmieszyć ich, że nie noszą spodni. Zaś w *Speculum stultorum* opowiada się o ośle Brunellusie, który zastanawia się, co by się stało, gdyby nocą wiatr uniósł okrycia i mnich ujrzałby swój srom...

Mnisi dokoła roześmieli się, a Jorge wpadł we wściekłość.

– Ciągniesz mi tych konfratrów na święto szaleńców. Wiem, że wśród franciszkanów jest we zwyczaju zniewalać sobie sympatię ludu przez tego rodzaju głupstwa, ale o tych widowiskach powiem ci to, co powiada pewien wiersz, który słyszałem od jednego z waszych kaznodziejów: *Tum podex carmen extulit horridulum*.

Przytyk był trochę za mocny, Wilhelm był zuchwały, ale teraz Jorge oskarżał go o to, że puszcza wiatry ustami. Zastanowiłem się, czy ta surowa odpowiedź nie miała oznaczać ze strony starego mnicha zachęty, byśmy wyszli ze skryptorium. Ale zobaczyłem, że Wilhelm, tak dopiero co wojowniczy, zrobił się teraz łagodny jak baranek.

– Proszę cię o wybaczenie, czcigodny Jorge – rzekł. – Moje wargi zdradziły moje myśli, nie chciałem uchybić ci szacunku. Być może to, co powiedziałaś, jest słuszne, ja zaś myliłem się.

Jorge w obliczu tego aktu wyśmienitej pokory mruknął coś, co wyrażać mogło albo zadowolenie, albo wybaczenie, i nie mógł uczynić nic innego, jak powrócić na swoje miejsce, gdy tymczasem mnisi, którzy w trakcie dysputy podchodzili stopniowo, rozchodzili się teraz do swoich stołów. Wilhelm przykląkł znowu przed stołem Wenancjusza i wrócił do przewracania kart. Swoją pokorną odpowiedzią zarobił parę sekund spokoju. A to, co ujrzał w ciągu tych kilku sekund, dało natchnienie do poszukiwań w ciągu nocy, która miała nastąpić.

[...]

– Była to największa biblioteka świata chrześcijańskiego – rzekł Wilhelm. – Teraz – dodał – zwycięstwo Antychrysta jest naprawdę bliskie, gdyż żadna wiedza nie wzniesie przed nim zapory. Z drugiej strony widzieliśmy tej nocy jego oblicze.

– Czyje oblicze? – zapytałem osłupiały.

– Jorgego, powiadam. W tym obliczu spustoszonego przez nienawiść do filozofii po raz pierwszy widziałem oblicze Antychrysta, który nie pochodzi z pokolenia Judasza, jak chcą głosiciele jego przyjścia, ani z odległego kraju. Antychryst może zrodzić się z pobożności, z nadmiernej miłości do Boga lub prawdy, jak [kacerz](#) rodzi ze świętego, a opętany przez demona z jasnowidzącego. Lękaj się, Adso, proroków i tych, którzy gotowi są umrzeć za prawdę, gdyż zwykle pociągają za sobą na śmierć licznych, często przed sobą, czasem zamiast siebie. Jorge spełnił dzieło diabelskie, gdyż miłował swoją prawdę w sposób tak lubieżny, że ważył się na wszystko, byle zniweczyć kłamstwo. Jorge lękał się drugiej księgi Arystotelesa, gdyż być może naprawdę nauczala ona zniekształcania oblicza wszelkiej prawdy, byśmy nie stali się ofiarami naszych własnych urojeń. Być może zadaniem tego, kto miłuje ludzi, jest wzbudzenie śmiechu z prawdy, wzbudzanie śmiechu prawdy, gdyż jedyną prawdą jest

zdobyć wiedzę, jak wyzwalać się z niezdrowej namiętności do prawdy.

– Ależ, mistrzu – ośmieliłem się rzec, stropiony – mówisz tak teraz, gdyż jesteś zraniony w głębi twej duszy. Jednak jest prawda, jest ta, którą odkrył dziś wieczorem, do której dotarłeś, objaśniając ślady wyczytane w dniach poprzednich. Jorge zwyciężył, ale ty też zwyciężyłeś Jorgego, gdyż obnażyłeś jego knowanie...

– Nie było knowania – odparł Wilhelm – ja zaś odkryłem to przez pomyłkę.

Stwierdzenie było wewnętrznie sprzeczne i nie wiedziałem, czy naprawdę Wilhelm pragnął, by takim było.

– Lecz było prawdą, że odciski kopyt w śniegu prowadziły do Brunellusa – rzekłem – było prawdą, że Adelmus popełnił samobójstwo, było prawdą, że Wenancjusz nie utonął w kadzi, było prawdą, że labirynt był urządzony tak, jak sobie to wyobraziłeś, było prawdą, że do *finis Africae* wchodzi się, naciskając na słowo *quatuor*, było prawdą, że tajemnicza księga była dziełem Arystotelesa... Mógłbym wyliczać wszystkie te rzeczy prawdziwe, które odkryłeś, posługując się swą wiedzą...

– Nigdy nie powątpiewałem w prawdziwość znaków, Adso, są jedyną rzeczą, jaką człowiek rozporządza, by miarkować się w świecie. Tym, czego nie pojąłem, była relacja między znakami. Dotarłem do Jorgego przez apokaliptyczny schemat, który zdawał się rządzić wszystkimi zbrodniami, aczkolwiek był przypadkowy. Dotarłem do Jorgego szukając sprawcy wszystkich zbrodni, a odkryliśmy, że w gruncie rzeczy każda ze zbrodni miała innego sprawcę, albo i żadnego. Dotarłem do Jorgego idąc za planem powziętym przez umysł przewrotny i przemyślny, a nie było żadnego planu, lub też Jorgego przerósł jego początkowy plan, a potem zaczął się łańcuch przyczyn, współprzyczyn i przyczyn między sobą sprzecznych, które działały każda na swój rachunek, tworząc relacje nie zależące od żadnego

zamysłu. Gdzież była cała moja mądrość? Zachowywałem się jak człek uparty, idąc za pozorem ładu, kiedy powinienem był wiedzieć dobrze, iż nie ma ładu we wszechświecie.

– Lecz wymyślając porządki błędne, coś jednak znalazłeś...

– Powiedziałeś rzecz nader piękną, Adso, i dziękuję ci. Porządek, jaki nasz umysł wymyśla sobie, jest niby sieć albo drabina, którą buduje się, by czegoś dosięgnąć. Ale potem trzeba drabinę odrzucić, gdyż dostrzega się, że choć służyła, była pozbawiona sensu. *Er muoz gelichesame die Leiter abewerfen, so Er an ir ufgestigen ist...* Czy tak się powiada?

– Tak brzmi w moim języku. Kto to powiedział?

– Pewien mistyk z twojej ziemi. Gdzieś to napisał, nie pamiętam gdzie. I nie jest konieczne, by ktoś odnalazł pewnego dnia ten manuskrypt. Jedyne prawdy użyteczne to narzędzia, które trzeba odrzucić.

– Nie możesz o nic mieć do siebie żalu, zrobiłeś, co mogłeś.

– I co może człowiek, a to niewiele. Trudno jest pogodzić się z myślą, że nie może być ładu we wszechświecie, gdyż stanowiłby obrazę dla wolnej woli Boga i dla Jego wszechmocy. Tak więc wolność Boga jest naszą zgubą, a przynajmniej zgubą naszej pychy.

Po raz pierwszy i ostatni w moim życiu ważyłem się wypowiedzieć wniosek teologiczny.

– Lecz jak może istnieć byt konieczny całkowicie utkany z możliwości? Jakaż więc jest różnica między Bogiem a pierwotnym chaosem? Czy utrzymywanie, że Bóg jest absolutnie wszechmocny i absolutnie rozporządzalny względem własnych wyborów, nie jest tym samym, co utrzymywanie, że Bóg nie istnieje?

Wilhelm spojrzał na mnie, a żadne uczucie nie ujawniło się w rysach jego oblicza. I rzekł:

– Jakże uczony mógłby przekazywać nadal swoją wiedzę, gdyby odpowiedział twierdząco na twoje pytanie?

Nie zrozumiałem sensu jego słów.

– Chcesz powiedzieć – spytałem – że gdyby zabrakło samego kryterium prawdy, niemożliwa byłaby i nieprzekazywalna wiedza, czyli nie mógłbyś już przekazać tego, co wiesz, inni bowiem by ci na to nie przyzwolili?

W tym momencie część dachu dormitorium zwała się z potężnym łoskotem, wzbijając chmurę iskier. Spore stado kóz i owiec, które błądziły po dziedzińcu, przemknęło obok przeraźliwie becząc. W pośpiechu przebiegli obok nas słudzy, krzycząc, i prawie nas stratowali.

– Zbyt wielki tu zamęt – oznajmił Wilhelm. – *Non in commotione, non in commotione Dominus.*

Źródło: Umberto Eco, *Imię róży*, tłum. Adam Szymanowski, Warszawa 1987, s. 27–31.

Ćwiczenie 1.1

Zrekonstruuuj sposób myślenia Wilhelma z Baskerville w epizodzie z Brunellusem.

Ćwiczenie 1.2

Określ, na podstawie czego Wilhelm domyślił się, co się stało z koniem. Zilustruj swoją odpowiedź cytatem.

Ćwiczenie 1.3

Wyjaśnij, dlaczego metoda postępowania Wilhelma kojarzy się Adso z czytaniem.

Ćwiczenie 1.4

Na podstawie informacji z 'Pretekstów' wymień zbieżności myślenia bohatera powieści z teorią semiotyczną.

Ćwiczenie 1.5

Zapoznaj się z filmową sceną dysputy Wilhelma z Jorge na temat śmiechu (cz. I). Wyjaśnij, jaki jest powód decyzji o zmianie w stosunku do pierwowzoru.

Ćwiczenie 1.6

Wyjaśnij, dlaczego Jorge jest przeciwnikiem komedii i śmiechu.

Ćwiczenie 1.7

Określ, w jaki sposób Wilhelm z Baskerville broni śmiechu.

Ćwiczenie 1.8

Wyjaśnij, dlaczego Jorge podważa wartość zwątpienia.

Ćwiczenie 1.9

Wyjaśnij, dlaczego w ostatnim fragmencie Wilhelm przestrzega Adso przed prorokami i tymi, którzy chcą umierać za prawdę.

Ćwiczenie 1.10

Wyjaśnij, dlaczego bohater powieści mówi o 'niezdrowej namiętności do prawdy'.

Ćwiczenie 1.11

Określ, co Wilhelm mówi o znakach.

Ćwiczenie 1.12

Wyjaśnij, dlaczego Wilhelm ostatecznie jest krytyczny wobec własnej metody odkrywania prawdy.

Eco o *Imieniu róży*

((Umberto Eco

Dopiski na marginesie 'Imienia róży'

Metafizyka powieści kryminalnej

Nie przypadkiem książka zaczyna się jak kryminał (i czytelnika naiwnego ludzi do samego końca, tak że ów czytelnik może nawet nie spostrzec, iż chodzi tu o kryminał, w którym odkrywa się raczej niewiele, a detektyw ponosi klęskę). Moim zdaniem, ludzie lubią kryminały nie dlatego, że są tam trupy zamordowanych, ani dlatego, że sławi się w nich triumf końcowego ładu (intelektualnego, społecznego, prawnego i moralnego) nad nieładem przestępstwa. Rzecz w tym, że powieść kryminalna przedstawia w stanie czystym historię domysłów. Ale również w przypadku diagnozy medycznej, badań naukowych, a także pytań metafizycznych mamy do czynienia z domysłami. W gruncie rzeczy podstawowe pytanie filozofii (podobnie jak psychoanalizy) brzmi tak samo jak w powieści kryminalnej: Kto zawinił? Chcąc się tego dowiedzieć (chcąc zyskać

przekonanie, że się wie), trzeba przypuścić, że wszystkie fakty mają jakąś logikę, logikę, którą narzucił im winowajca. Wszelka historia śledztwa i domysłów dotyczy czegoś, w czego sąsiedztwie żyjemy zawsze ([cytat pseudoheideggerowski](#)). Staje się teraz jasne, czemu mój główny wątek (kim jest morderca?) rozgałęzia się na tyle innych, a wszystkie są historiami innych wątków, wszystkie obracają się wokół struktury domysłu jako takiego.

Abstrakcyjnym modelem domysłu jest labirynt. Mamy jednak trzy typy labiryntu. Jednym jest grecki; to labirynt Tezeusza. W takim labiryncie nie można się zgubić. Idzie się w nim do środka, a potem od środka do wyjścia. Dlatego w środku czeka Minotaur, w przeciwnym wypadku historia pozbawiona byłaby smaku, stanowiłaby zwykłą przechadzkę. Przerazenie bierze się z faktu, że człowiek nie wie, dokąd dotrze i co uczyni Minotaur. Lecz jeśli rozwikłasz labirynt klasyczny, zobaczysz, że masz w rękach nić, nić Ariadny. Labirynt klasyczny jest sam w sobie nicią Ariadny.

Następnie mamy labirynt manierystyczny. Kiedy go rozwikłasz, spostrzeżesz, że masz w rękach jakby drzewo, strukturę z rozgałęzieniami, które często kończą się ślepo. Jest tylko jedno wyjście, ale możesz na nie nie trafić. Nić Ariadny potrzebna ci jest, żebyś się nie zgubił. Ten labirynt jest modelem *trial-and-error process*.

Wreszcie mamy sieć, czyli labirynt, który [Deleuze i Guattari](#) nazywają kłaczem. Tutaj każda droga może się skrzyżować z dowolną inną. Nie ma środka, nie ma peryferii, nie ma wyjścia, ponieważ kłacz jest potencjalnie nieskończony. Przestrzeń domysłów jest przestrzenią o strukturze kłacza. Labirynt w mojej bibliotece jest labiryntem manierystycznym, ale świat, w którym Wilhelm, jak to sam spostrzega, żyje, ma strukturę kłacza albo też można mu taką strukturę nadać, choć nigdy nie uda się osiągnąć tego do końca. Pewien siedemnastoletni chłopak powiedział, że nie zrozumiał nic z dyskusji teologicznych, ale że funkcjonują one jako przedłużenie labiryntu przestrzennego (jakby były niosącą nastrój grozy muzyką

w filmie [Hitchcocka](#)). Wydaje mi się, że stało się coś takiego; nawet czytelnik naiwny wyczuł, że ma przed sobą opowieść o labiryntach, i to nie o labiryntach przestrzennych. Możemy powiedzieć, iż w jakiś osobliwy sposób okazało się, że odczytanie najbardziej naiwne jest najbardziej 'strukturalne'. Czytelnik naiwny bezpośrednio, bez mediacji najistotniejszych znaczeń, natknął się na fakt, że nie może być jednej tylko opowieści.

Zabawa

Chciałem, żeby czytelnik się bawił. Przynajmniej tak, jak bawiłem się ja. To sprawa niezmiernie ważna, choć takie podejście wydaje się sprzeczne z wyobrażeniami, jakie w naszym mniemaniu mamy o powadze problematyki powieściowej.

Rozrywać to jeszcze nie oznacza odrywać od problemów. [Robinson Crusoe](#) ma dać rozrywkę swemu modelowemu czytelnikowi, opowiadając mu o rachunkach i codziennych dokonaniach dzielnego [homo oeconomicus](#), dosyć do owego czytelnika podobnego. Ale bliźni Robinsona, kiedy już zabawił się odnajdywaniem w Robinsonie samego siebie, powinien w ten czy inny sposób zrozumieć coś więcej, stać się kimś innym. Bawiąc się, w pewnym sensie się uczył. Czytelnik uczy się czegoś albo o świecie, albo o języku – ta różnica wskazuje na odmienne poetyki prozatorskie, ale istota rzeczy się nie zmienia. Idealny czytelnik [Finnegans Wake](#) winien w końcu bawić się w tej samej mierze, co czytelnik [Caroliny Invernizio](#). Dokładnie w tej samej mierze. Ale chodzi o inną zabawę.

Otóż pojęcie zabawy ma charakter zmienny. Są rozmaite sposoby bawienia się, bawienia innych, zależnie od etapu rozwoju powieści. Nie ulega wątpliwości, że nowoczesna powieść ma tendencję do usuwania zabawy z wątku fabularnego, by dać pierwszeństwo innym rodzajom zabawiania. Jako wielki admirator poetyki Arystotelesowskiej, zawsze uważałem, że mimo wszystko powieść winna dawać rozrywkę również, i przede wszystkim, poprzez konstrukcję wątku fabularnego.

Z pewnością powieść, która daje rozrywkę, uzyskuje poklask publiczności. Otóż przez jakiś czas uważano, że owo uznanie jest czymś niepożądanym. Skoro powieść cieszy się uznaniem, nie mówi nic nowego i daje publiczności to, czego ona już oczekiwała. Uważam jednak, że powiedzieć: 'Jeśli powieść daje czytelnikowi to, czego oczekuje, zyskuje uznanie', jest czymś innym niż: 'Jeśli powieść zyskuje uznanie, to dlatego, że daje czytelnikowi to, czego on oczekuje'.

Drugie stwierdzenie nie zawsze jest prawdziwe. Wystarczy przypomnieć sobie Defoe i Balzac, by dojść aż do *Blaszanego bębenka* i *Stu lat samotności*.

[...]

Postmodernizm, ironia, atrakcyjność

Po roku 1965 wyklarowały się ostatecznie dwie idee, a mianowicie, że można powrócić do intrygi między innymi poprzez cytowanie innych intryg i że cytowanie może być mniej budujące niż intryga cytowana (zdaje się, że w 1972 roku Bompiani wydał almanach poświęcony 'powrotowi intrygi' – *ritorno dell'intreccio* – poprzez sięgnięcie z lekkim szyderstwem, ale i podziwem do Ponsona du Terrail i Eugeniusza Sue i odrobinę ironiczny podziw dla niektórych wielkich stronic z Dumasa). Czy można napisać powieść, która nie byłaby budująca, stawiałaby problemy i jednocześnie mogłaby się podobać?

To fastrygowanie i zwrócenie się nie tylko ku intrydze, ale także atrakcyjności, miało zostać urzeczywistnione przez amerykańskich teoretyków postmodernizmu.

Na nieszczęście 'postmodernizm' jest terminem dobrym *à tout faire*. Mam wrażenie, że dzisiaj ci, którzy go używają, mają na myśli wszystko to, co im się podoba. Z drugiej strony wydaje się, że istnieje tendencja, by sięgnąć nim jak najdalej wstecz. Najpierw stosowano go do niektórych pisarzy i artystów działających w ostatnich dwudziestu latach, potem stopniowo cofnięto się do początku wieku, a wreszcie

jeszcze bardziej wstecz, i to przesuwanie się wciąż trwa, tak że wkrótce kategoria postmodernizmu obejmie Homera.

Sądzę, iż 'postmodernizm' nie jest prądem, który dałoby się opisać w określonych ramach czasowych, lecz kategorią duchową lub raczej *Kunstwollen*, sztuką działania. Można by powiedzieć, że każda epoka ma swój postmodernizm, jak każda może mieć własny *manieryzm* (zadaję sobie nawet pytanie, czy postmodernizm nie jest współczesną nazwą manieryzmu jako kategorii *metahistorycznej*). Sądzę, że w każdej epoce dochodzi się do momentów kryzysowych, podobnych do opisanych przez *Nietzschego* w *Niewczesnych rozważaniach*, gdzie mówi o szkodzie, jaką niosą badania historyczne. Przeszłość nas warunkuje, przytłacza, szantażuje. Historyczna *awangarda* (ale także tutaj kategorię awangardy pojmuję jako kategorię metafizyczną) chce rozliczyć się z przeszłością. 'Precz z blaskiem księżyca' – to motto *futurystów* jest typowym programem wszelkiej awangardy, wystarczy wstawić coś innego w miejsce blasku księżyca. Awangarda niszczy przeszłość, zniekształca ją. *Panny z Avignon* to typowy gest awangardy. Potem awangarda idzie dalej, unicestwia zniszczony przedtem symbol, dochodzi do abstrakcji, do bezprzedmiotowości, dalej kolejno do płótna czystego, pociętego, a wreszcie spalonego, w architekturze będzie to wymóg minimalny *curtain wall*, budynek w kształcie walca, czysty prostopadłościan, w literaturze – zniszczenie ciągłości wypowiedzi aż do *collage'u* w stylu *Burroughsa*, aż do milczenia albo niezapisanej stronicy, w muzyce – przejście od *atonalności* do hałasu, do absolutnej ciszy (w tym sensie *Cage* ze swych początków jest nowoczesny).

Ale nadchodzi moment, kiedy awangarda (modernizm) nie może pójść dalej, gdyż stworzyła już *metajęzyk*, który mówi o swoich niemożliwych tekstach (*sztuka konceptualna*). Postmodernistyczna odpowiedź na modernizm to uznanie, że przeszłość trzeba zrewidować podchodząc do niej ironicznie i bez złudzeń – nie można jej bowiem unicestwić, gdyż to doprowadziłoby do zamknięcia. O postawie postmodernistycznej myślę jak o postawie człowieka,

który kocha jakąś nader wykształconą kobietę i wie, że nie może powiedzieć jej 'kocham cię rozpaczliwie', ponieważ wie, że ona wie (i że ona wie, że on wie), iż te słowa napisała już Liala. Jest jednak rozwiązanie. Może powiedzieć: 'Jak powiedziałaaby Liala, kocham cię rozpaczliwie.' W tym miejscu, uniknąwszy fałszywej niewinności, oznajmiwszy jasno, że nie można już mówić w sposób niewinny, powiedziałaby jednak ukochanej to, co chciał jej powiedzieć: że ją kocha, ale że ją kocha w epoce utraconej niewinności. Jeśli kobieta zgodzi się na tę grę, będzie to dla niej mimo wszystko wyznanie miłości. Żadne z dwojga rozmówców nie będzie czuło się niewinne, oboje zaakceptowali wyzwanie przeszłości. Wyzwanie rzucone przez to, co zostało już powiedziane i czego nie da się wyeliminować; oboje uprawiać będą świadomie i z upodobaniem grę ironii... Ale też uda się im raz jeszcze mówić o miłości.

Ironia, gra metajęzykowa, wypowiedź do drugiej potęgi. Jeśli więc ktoś w przypadku modernizmu nie pojmuje gry, może ją jedynie odrzucić, gdy tymczasem w przypadku postmodernizmu można również gry nie rozumieć i wziąć wszystko poważnie. To zresztą właściwość (ryzyko) ironii. Zawsze znajdzie się ktoś, kto wypowiedź ironiczną potraktuje tak, jakby była wypowiedzią serio. Myślę, że collage'e Picassa, [Juana Gris](#) i [Braque'a](#) były modernistyczne i dlatego nie akceptowali ich zwykli ludzie. Natomiast collage'e, które robił [Max Ernst](#) zestawiając fragmenty dziewiętnastowiecznych rycin, były postmodernistyczne. Można je również odczytywać jako fantastyczną opowieść, jako opowiedzenie snu, nie uświadamiając sobie, że są wypowiedzią o rycinach i może o samym collage'u. Jeśli na tym właśnie polega postmodernizm, widzimy jasno, dlaczego [Sterne](#) albo [Rabelais](#) byli postmodernistyczni, dlaczego postmodernistyczny jest bez wątpienia [Borges](#), dlaczego w tym samym artyście mogą współżyć lub następować po sobie w krótkich odstępach moment modernistyczny i moment postmodernistyczny. Wiemy, jak się rzecz ma z Joyce'em. *Portret artysty z czasów młodości* stanowi opowieść o próbie modernistycznej. *Dublińczycy*, chociaż wcześniejsi, są

bardziej modernistyczni niż *Portret. Ulisses* to punkt graniczny. *Finnegans Wake* jest książką już postmodernistyczną albo przynajmniej otwiera dyskusję postmodernistyczną; aby tę książkę zrozumieć, nie trzeba negować wszystkiego, co już było powiedziane, ale przemyśleć to na nowo przyjąwszy postawę ironiczną.

Na temat postmodernizmu od samego początku powiedziano prawie wszystko (mam na myśli eseje w rodzaju *La letteratura dell'esaurimento* [Literatura wyczerpania] *Johna Bartha*, napisany w roku 1967, a opublikowany ostatnio w 'Calibano' w numerze 7, poświęconym amerykańskiemu postmodernizmowi). Bynajmniej nie we wszystkim zgadzam się z cenzurkami, jakie teoretycy postmodernizmu (łącznie z Barthem) wystawiają pisarzom i artystom obwieszczając, kto jest postmodernistyczny, a kto jeszcze nie. Ale interesujący wydaje mi się wniosek, jaki teoretycy tego prądu wyciągają ze swoich przesłanek: 'Idealny pisarz postmodernistyczny ani nie odrzuca, ani nie naśladuje swych dwudziestowiecznych czy dziewiętnastowiecznych poprzedników. Pierwsza połowa naszego wieku winna mu być pomocą, a nie kamieniem u szyi... Nie liczy on na dotarcie do zwolenników *Jamesa Michenera* czy *Irvinga Wallace'a* — nie mówiąc już o analfabetach ogłuszonych środkami masowego przekazu. Lecz powinien starać się, by dzieła jego docierały i przemawiały nie tylko do kręgu zawodowych zwolenników elitarnej sztuki, nie tylko do tego kręgu odbiorców, których Mann nazywa pierwszymi chrześcijanami... Idealna powieść postmodernistyczna wzniesie się ponad spory między realizmem i irrealizmem, formalizmem i zawartością treściową, literaturą czystą i zaangażowaną, koterią literacką i literaturą brukową... Porównałbym tę idealną powieść z dobrą muzyką jazzową lub klasyczną: można w niej odkryć przy kolejnych odtworzeniach czy przy studiowaniu partytury wiele motywów, które umknęły nam przy pierwszym wykonaniu, lecz już to pierwsze zetknięcie z utworem powinno być tak zachwycające — nie tylko dla specjalistów — że następnych oczekuje się z radością.' Tyle Barth, wracający w roku 1980 do tego

tematu, tym razem pod tytułem *Literatura odnowy*. Naturalnie można podjąć tę problematykę z większym wyczuciem paradoksu, jak czyni to [Leslie Fiedler](#). Wspomniany numer „[Calibano](#)” publikuje jego esej z 1981 roku, zupełnie zaś ostatnio nowe czasopismo „[Linea d’Ombra](#)” drukuje jego dyskusję z innymi pisarzami amerykańskimi. Fiedler prowokuje, to oczywiste. Zachwala *Ostatniego Mohikanina*, powieść przygodową, *Gothic Novel*, szmirę, którą gardzą krytycy, choć potrafiła niejednej generacji narzucić mity i wyobrażenia. Zastanawia się, czy ukaże się jeszcze coś w rodzaju *Chaty wuja Toma*, co mogłoby być czytane z równym zapalem w kuchni, salonie i pokoju dzieciennym. Zalicza [Shakespeare’a](#) do tych, którzy potrafią dostarczyć rozrywki, wrzuca go do jednego worka z *Przeminęło z wiatrem*. Jest krytykiem zbyt subtelnym, byśmy mogli w to uwierzyć. Chce po prostu przełamać barierę, jaką wzniesiono między sztuką a tym, co się podoba. Wyczuwa, że dotrzeć do publiczności szerokiej i zawładnąć jej wyobraźnią oznacza dzisiaj, być może, należenie do awangardy; i zostawia nam możliwość dodania, że zawładnięcie wyobraźnią czytelników niekoniecznie musi oznaczać podawanie im literatury budującej. Może bowiem oznaczać wzbudzenie ich niepokoju.

Źródło: Umberto Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, [w:] Umberto Eco, *Imię róży*, tłum. Adam Szymanowski, Warszawa 1987, s. 612–614.

Ćwiczenie 2.1

Wyjaśnij, dlaczego – zdaniem Umberta Eco – ludzie tak chętnie czytują kryminały.

Ćwiczenie 2.2

Określ, co łączy powieść kryminalną i postawę filozofa.

Ćwiczenie 2.3

Wymień modele labiryntu, które wskazuje Eco.

Ćwiczenie 2.4

Podaj definicję postmodernizmu, którą proponuje włoski pisarz

Ćwiczenie 2.5

Jak rozumiesz jego sugestię o tym, że dziś nie można już w literaturze mówić w sposób niewinny? Uzasadnij swoją odpowiedź.

Ćwiczenie 2.6

Wyjaśnij, jak rozumiesz kategorie 'ironii', 'gry metajęzykowej' i 'wypowiedzi do drugiej potęgi', którymi Eco objaśnia wrażliwość postmodernistyczną.

Ćwiczenie 2.7

Scharakteryzuj koncepcje literatury postmodernistycznej autorstwa Johna Bartha i Leslieego Fiedlera.

Ćwiczenie 2.8

Czy jakieś utwory z literatury polskiej odpowiadałyby – twoim zdaniem – opisom Eco, Bartha i Fiedlera?

Semiotyka i semiologia

Wilhelm z Baskerville to postać zupełnie niestandardowa. Prócz niezwyklej charyzmy i pewnych ekscentryczności (okulary, 'trawka') Umberto Eco wyposażył go w imponującą świadomość filozoficzno – teoretyczną, mającą wiele wspólnego z jego własnymi poglądami teoretycznymi. Najprościej byłoby je określić mianem semiotyki.

Co to jest semiotyka? Semiotyka to nauka o znakach. Ten w istocie bardzo tradycyjny sposób myślenia o rzeczywistości za pomocą takich pojęć, jak: znak, znaczenie, oznaka czy

symptom, rozpoznać można już w starożytności – m.in. u Platona i Arystotelesa. To starożytni podzielili znaki na:

- **oznaki naturalne** – oparte na bezpośredniej relacji między znakiem a tym, co oznaczane,
- **znaki konwencjonalne** – w których relacja między znakiem a tym, co on oznacza, ma charakter niebezpośredni, arbitralny i umowny.

Do najbardziej wpływowych stanowisk we współczesnej semiotyce zaliczyć wypada koncepcje [Charlesa S. Pierce'a](#) i [Ferdynanda de Saussure'a](#). Pierce oparł swoją teorię semiotyki na [triadycznej](#) koncepcji znaku:

1. Materialny środek przekazu (reprezentamen).
2. Przedmiot – to do czego znak odsyła (referent).
3. Znaczenie – treść znaku, efekt interpretacji znaku (interpretant).

Semiologia de Saussure'a oparta była na [diadycznej](#) koncepcji znaku:

1. Znaczące – obraz akustyczny.
2. Znaczone – pojęcie (nie przedmiot realny, ale jego idea).

Relacja pomiędzy znaczącym i znaczonym miała charakter arbitralny i konwencjonalny. W tym ujęciu język to system znaków wchodzących ze sobą w relacje o charakterze funkcjonalnym – w ten sposób zrodził się strukturalizm.

Twórczymi rozwinięciami obu powyższych teorii są koncepcje Umberta Eco i [Rolanda Barthes'a](#).

Eco pozostawał bliższy Pierce'owi i traktował zjawiska kulturowe jako systemy znaków i metodę komunikacji. Celem jego analiz było odkrywanie mistyfikacji dokonywanej przez kulturę popularną, ideologicznej indoktrynacji. Uprawiając 'semiologię życia codziennego', Umberto Eco analizował piłkę nożną, dzinsy, sekty religijne, filmy i kiczowate pałace amerykańskich miliarderów. Charakterystyczne było to, że czynił to bez wartościowania i hierarchizacji. Semiotyczne analizy Eco publikował na łamach czasopism „[La Repubblica](#)”, „[L'Espresso](#)”, „[La Societa](#)”, „[Corriere della Sera](#)”, a następnie wydał jako książkę pt. *Semiologia życia codziennego*.

Barthes był bliższy de Saussure'owi. Dla francuskiego badacza rzeczy są znakami, znakami samych siebie. Przedmiotem jego analiz były mity popkultury traktowane jako systemy znaków. Barthes badał mitologie życia codziennego: wolnoamerykanekę, proszek do prania, zabawki, jedzenie, reklamę, striptiz czy samochody. Celem analiz było rozpoznawanie ukrytej mitologii zawartej w kulturze popularnej. Działanie owej mistyfikującej mitologii polegało na uniwersalizowaniu tego, co jest kulturą drobnomieszczańską i na przedstawianiu tego, co jest historią (a więc czymś zmiennym i konwencjonalnym), jako tego co naturalne (a więc niezmiennie). Semiologiczne analizy Barthes'a najpierw

publikowane były w czasopismach „Lettres nouvelles”, „Esprit” i France-Observateur”, a następnie złożyły się na słynną książkę zatytułowaną *Mitologie*.

Pięćdziesiąt lat później [Jérôme Garcin](#), francuski pisarz i dziennikarz, namówił kilkudziesięciu autorów – pisarzy, socjologów, filozofów, historyków, ekonomistów i psychoanalityków – aby podjęli Rolanda Barthes’a. Efektem ich pracy jest książka 'Nowe mitologie', zawierająca analizy francuskich mitologii XXI wieku.

((Umberto Eco

Filozofia lędźwi

Kilka tygodni temu, na tej samej stronie, [Luca Goldoni](#) opublikował zabawny reportaż z wybrzeża adriatyckiego na temat perypetii mężczyzn noszących – ze względu na modę – dżinsy i nie wiedzących, jak poradzić sobie z siadaniem ani jak uplasować swoje zewnętrzne narządy rodne. Sądzę, że problem postawiony przez Lukę Goldoniego jest głęboko filozoficzny i chciałbym go z należytą powagą rozwinąć, prawdziwy myśliciel bowiem traktuje jako istotne każde doświadczenie z życia codziennego, a poza tym czas już, aby filozofia zaczęła się poruszać nie tylko na własnych nogach, ale i na własnych [lędźwiach](#).

Nosiłem dżinsy, kiedy jeszcze były rzadkością, a w każdym razie wkładało się je tylko na wakacjach. Uważałem, i uważam je nadal, za bardzo wygodne, szczególnie w podróży, gdyż nie trzeba się martwić o kanty, dziury czy plamy. Dziś nosi się dżinsy także z powodów estetycznych, ale decydujące pozostają względy praktyczne. Jednak wiele lat temu musiałem z nich zrezygnować, ponieważ bardzo przytyłem. Prawdą jest, że można znaleźć rozmiar *extra large* (Macky w Nowym Jorku sprzedaje taki, który pasowałby nawet na [Olivera Hardy’ego](#)), ale dżinsy są w tym przypadku szerokie nie tylko w talii, ale i w nogawkach, można je nosić, chociaż nie jest to szczególnie piękny widok.

Niedawno, ograniczywszy alkohol, straciłem wystarczająco dużo kilogramów, żeby móc przymierzyć dżinsy n i e m a l normalnie. Przeszedłem przez mękę opisaną w artykule Luki Goldoniego, kiedy ekspedientka w sklepie radziła mi: 'Niech pan naciągnie, zobaczy pan, że potem się dopasują', i wyszedłem, nie będąc zmuszonym wciągać

brzucha (nie zniżam się nigdy do takich kompromisów). Mimo wszystko, po tak długiej przerwie, rozkoszowałem się noszeniem spodni, które, zamiast ścisnąć w talii, opinają biodra, ponieważ cechą charakterystyczną dżinsów jest właśnie uciskanie strefy lędźwiowo - sakralnej i trzymanie się nie na skutek zawieszenia, lecz przylegania. Ze względu na upływ czasu wrażenie było całkiem nowe. Nie uciskały boleśnie, ale d a w a ł y o d c z u ć swoją obecność; w dolnej części ciała czułem, że mam coś w rodzaju pancerza, chociaż był on bardzo elastyczny. Nie mogłem, gdyby mi przyszła na to ochota, poruszyć brzuchem w e w n ą t r z spodni, mogłem, co najwyżej, poruszyć nim w r a z ze spodniami. Fakt ten dzieli, że tak powiem, nasze ciało na dwie, niezależne od siebie strefy: jedną, wyzwoloną z ubrań, od pasa w górę, oraz drugą, utożsamiającą się organicznie z ubraniem, od pasa do kostek. Odkryłem, że moje ruchy, sposób chodzenia, odwracania się, siadania, przyspieszania kroku są i n n e . Ani trudniejsze, ani łatwiejsze, ale na pewno inne.

Żyłem zatem, wiedząc, że mam na sobie dżinsy, podczas gdy na ogół żyjemy, zapominając o kalesonach czy spodniach. Żyłem dla moich dżinsów, a więc zachowywałem się jak ktoś, kto nosi dżinsy.

W każdym razie przyjąłem pewną p o s t a w ę . Ciekawe, że ubranie tradycyjnie najmniej formalne i sprzeczne z wszelką etykietą jest właśnie tym, które najbardziej narzuca pewną etykietę. Na ogół jestem dość niechlujny, siadam, gdzie popadnie, zachowuję się, jak mi się podoba, nie pretenduję do żadnej elegancji. Dżinsy stały się dla mnie narzędziem samokontroli, uczyniły ze mnie osobę lepiej wychowaną i dojrzałą. Rozważałem długo tę kwestię, szczególnie z konsultantami płci przeciwnej. Dowiedziałem się od nich tego, czego się już przedtem domyślałem, a mianowicie, że dla kobiet jest to normalne doświadczenie, gdyż cały ich przyrodziewek pomyślany był zawsze tak, aby wymóc na nich określony sposób zachowania: wysokie obcasy, pasy do pończoch, biustonosze z [fiszbinami](#), obcisłe bluzeczki.

Zacząłem się wtedy zastanawiać, jak bardzo w historii cywilizacji

ubranie, rozumiane jako pancerz, wpłynęło na zachowanie, a w konsekwencji na zewnętrzną moralność.

[Wiktoriański bourgeois](#) był surowy i powściągliwy z powodu sztywnych kołnierzyków, zachowanie zaś dziewiętnastowiecznego dżentelmena uwarunkowały dopasowane [redingoty](#), trzewiki, cylindry nie pozwalające na gwałtowne ruchy głowy. Czy gdyby Wiedeń leżał na równiku, a jego mieszczanie chodzili w szortach, to Freud opisałby te same neurotyczne symptomy, te same edypalne trójkąty? A czy opisałby je w ten sam sposób, gdyby on sam, lekarz, chodził w szkockim [kilcie](#) (pod który, jak wiadomo, nie wkłada się nawet slipów)?

Ubranie uciskające jądra sprawia, że myśli się inaczej. Kobiety podczas menstruacji, chorzy cierpiący na hemoroidy, zapalenie jądra, pęcherza moczowego, prostaty itp. wiedzą, jak dalece uciskanie i [interferencja](#) w strefę ileo-sakralną wpływają na humor oraz bystrość umysłu. Ale to samo można powiedzieć (być może nie w równej mierze) o szyi, ramionach, głowie, stopach. Ludzkość, która nauczyła się chodzić w butach, zorientowała swój umysł inaczej, niż gdyby chodziła boso. Jest coś smutnego, szczególnie dla filozofów wywodzących się z idealizmu, w myśli, że Duch ma swój początek w podobnych uwarunkowaniach. Ale nie dość na tym, najbardziej zaskakujący jest fakt, że wiedział już o tym Hegel i dlatego studiował guzy na czaszkach opisane przez [frenologów](#), i to w dodatku w dziele zatytułowanym *Fenomenologia ducha*. Ale problem dżinsów skłonił mnie jeszcze do innych rozważań. Nie tylko strój narzucał mi pewne zachowanie; koncentrując moją uwagę na zachowaniu, zmuszał mnie do **ż y c i a n a z e w n ą t r z**. Tzn. ograniczał moje życie wewnętrzne. Dla ludzi wykonujących mój zawód jest czymś normalnym myśleć w czasie chodzenia o czymś innym, o artykule do napisania, o wykładzie, który trzeba wygłosić, o relacjach między Jednostką a Wspólnotą, o rządzie [Andreottiego](#), o tym, jak rozwiązać problem Zbawienia, czy istnieje życie na Marsie, o ostatniej piosence [Celentana](#), o paradoksie [Epimenidesa](#). Jest to coś, co w naszym

środowiskowym żargonie nazywamy *ż y c i e m w e w n ę t r z n y m* . No cóż, trzeba przyznać, że na skutek noszenia moich nowych dzinsów żyłem wyłącznie życiem zewnętrznym, myślałem o relacji pomiędzy mną a spodniami oraz o relacji pomiędzy mną w spodniach a otaczającym mnie światem. Posiadłem heteroświadomość, czyli samoświadomość naskórkową.

Zdałem sobie wtedy sprawę, że myśliciele na przestrzeni wieków walczyli o to, aby wyzbyć się pancerza. Wojownicy żyli na zewnątrz, cali w zbrojach i kolczugach, ale mnisi wymyślili ubranie, które *s a m o p r z e z s i ę* pasowało do właściwego im zachowania (było majestatyczne, spływające, z jednego kawałka materiału, układało się w fałdy godne przedstawienia na pomniku), pozostawiało ciało (wewnątrz, pod nim) całkowicie swobodne i niepomne siebie. Mnisi mieli bogate życie wewnętrzne i byli bardzo brudni, ciało bowiem, zakryte ubraniem, które je nobilitowało, a zarazem uwalniało z okopów, mogło swobodnie rozmyślać i zapomnieć o sobie.

Interpretacja taka nie odnosi się tylko do ludzi Kościoła, wystarczy pomyśleć o jakże pięknych opończach [Erazma](#). Także kiedy intelektualista musi włożyć pancerz świecki (perukę, krótkie żakiety, [culottes](#), w samotni, kiedy oddaje się rozmyślaniom, stroi się w eleganckie szlafroki albo luźne koszule [drôlatiques à la Balzak](#). Myśl nie toleruje obcisłego trykotu.

Skoro więc pancerz narzuca życie na zewnątrz, to w takim razie tysiącletnie poddaństwo kobiet wynika również z faktu, że społeczeństwo wymusiło na nich noszenie pancerza, co sprawiło, że zaniedbały one ćwiczenie umysłu. Kobieta została zniewolona przez modę nie tylko dlatego, że moda zmusza ją do bycia atrakcyjną, zachowywania się w sposób subtelny, pełen wdzięku, podniecający i czyni ją tym samym przedmiotem seksualnym. Została zniewolona przede wszystkim dlatego, że ubraniowe konstrukcje, które jej doradzano, przemieniły się w psychologiczny przymus życia na zewnątrz. Pozwala to zrozumieć, jak bardzo kobieta musiała być umysłowo wybitna i nie pozbawiona heroizmu, aby, tak wystrojona,

stać się panią de Sevigné, Vittorią Colonną, Marią Curie czy Różą Luksemburg. Myśl ta nie jest bezwartościowa, gdyż pozwala nam dojść do wniosku, że dżinsy, pozorny symbol wyzwolenia i równości płci, narzucane dziś przez modę kobietom, są w istocie jeszcze jedną pułapką Dominacji. Nie wyzwalają bowiem ciała, lecz podporządkowują je kolejnej etykietce i więżą w kolejnym pancerzu, który tym razem nie wydaje się być pancerzem, gdyż, na pozór, dżinsy nie są 'kobiece'.

Na koniec jeszcze jedna refleksja. Narzucając zachowanie skierowane na zewnątrz, ubrania są semiotycznymi chwytami, czyli mechanizmami umożliwiającymi komunikację. O tym wiadano już wcześniej, ale nikt dotąd nie spróbował ustalić paraleli z syntaktycznymi strukturami językowymi, które, jak twierdzi wielu badaczy, wpływają na kształtowanie się myśli. Również syntaktyczne struktury języka ubraniowego wpływają na sposób widzenia świata i to w sposób znacznie bardziej fizyczny niż *consecutio temporum* lub istnienie trybu warunkowego. Pomyślcie tylko, gdzie zaczynają się nieskończone drogi ucisku i wyzwolenia, a także trudnej walki o zrozumienie ich natury.

Zaczynają się także w pachwinie.

Źródło: Umberto Eco, *Filozofia lędzwi*, [w:] Umberto Eco, *Semiologia życia codziennego*, tłum. Piotr Salwa, Joanna Ugniewska, Warszawa 1998, s. 251–256.

Polecenie 2.1

Opisz swoje odczucia po lekturze.

Ćwiczenie 3.1

Określ, jak można scharakteryzować Eco jako pisarza i filozofa.

Ćwiczenie 3.2

Omów, jak ta charakterystyka wypada na tle tradycyjnych wyobrażeń na temat tego, kim jest i jaki jest pisarz i filozof.

Ćwiczenie 3.3

Wyjaśnij, dlaczego Umberto Eco postanowił napisać o džinsach.

Ćwiczenie 3.4

Określ, jak autor opisuje swoje doświadczenia związane z zakupem tych spodni.

Ćwiczenie 3.5

Wyjaśnij, do jakich refleksji skłoniło Eco noszenie džinsów.

Ćwiczenie 3.6

Udowodnij, że refleksja przedstawiona w powyższym felietonie została zainspirowana myśleniem semiotycznym.

Zabawki

((Roland Barthes

Zabawki

Dorośli Francuz widzi w Dziecku innego siebie, na co nie ma lepszego dowodu niż francuska zabawka. Typowe zabawki są w istocie mikrokosmosem dorosłych; wszystkie są pomniejszonymi reprodukcjami ludzkich przedmiotów, tak jakby w oczach opinii publicznej dziecko było w końcu mniejszym dorosłym człowiekiem, jakimś [homunkulusem](#), któremu trzeba dostarczyć przedmiotów na jego miarę.

Bardzo rzadkie są formy oryginalne: tylko jakieś gry konstrukcyjne, wykorzystujące zdolność majsterkowania, proponują formy dynamiczne. Jeśli chodzi o resztę, to zabawka francuska *zawsze oznacza coś*, co jest całkowicie uspołecznione, oparte na mitach lub technikach współczesnego życia dorosłych: Wojsko, Radio, Poczta, Medycyna (miniaturowe torby lekarskie, sale operacyjne dla lalek), Szkoła, Fryzjerstwo artystyczne (suszarki do [ondulacji](#)), Lotnictwo

(spadochroniarze), Transport (Pociągi, Citroëny, Kutry, Skutery, Stacje obsługi), Nauka (Zabawki kosmiczne).

To, że francuskie zabawki zapowiadają *dosłownie* świat czynności dorosłych, może być dla dziecka jedynie, rzecz jasna, przygotowaniem do przyjęcia ich wszystkich, dostarczając mu, zanim nawet zdąży się nad tym zastanowić, alibi w postaci natury, która od wieków tworzy żołnierzy, pocztarzy, skutery. Zabawka kataloguje to wszystko, czemu dorośli nie potrafią się dziwić: wojnę, biurokrację, podłość, Marsjan itd. Znakiem owej rezygnacji jest zresztą nie tyle imitacja, ile jej dosłowność: zabawka francuska jest jak pomniejszona do rozmiarów jabłka głowa [Jivaro](#), na której dostrzec można zmarszczki i włosy dorosłego. Są na przykład lalki, które siusiają, łykają, piją z butelki, moczą pieluszki; wkrótce zapewne mleko będzie się im zamieniało w brzuszkach w wodę. Można w ten sposób przygotować dziewczynkę do przyszłych prac domowych, 'przystosowywać' do jej późniejszej roli matki. Tyle że wobec świata przedmiotów tak wiernie oddanych i skomplikowanych, dziecko może zostać uformowane wyłącznie na właściciela czy użytkownika, ale nigdy na twórcę; nie odkrywa świata, tylko go używa: uczy się gestów, w których nie ma przygody, zaskoczenia. Czyni się z niego małego posiadacza, domatora, który nawet nie musi odkrywać, wokół czego kręci się świat; podsuwa mu się wszystko już gotowe: ono ma się tylko obsłużyć, niczego nie musi pokonywać. Najniewinniejsza układanka, gra kombinatoryczna, byle nie była zanadto skomplikowana, zakłada uczenie się całkiem innego świata: dziecko nie tworzy w niej żadnych znaczących przedmiotów, nie muszą mieć one wcale nazw nadanych przez dorosłych: ćwiczy się tu nie użytkowanie, ale kreatywność; dziecko tworzy formy, które chodzą lub jeżdżą, tworzy życie, a nie własność; przedmioty kierują się tu swoimi zasadami, nie są inercyjne i skomplikowane, nie pchają się do ręki. Ale to się zdarza nadzwyczaj rzadko: francuska zabawka jest najczęściej zabawką naśladowczą, stara się uczynić z dziecka użytkownika, a nie twórcę. [...]

Źródło: Roland Barthes, *Zabawki*, [w:] Roland Barthes, *Mitologie*, tłum. Adam Dziadek, Warszawa 2000, s. 84–85.

Polecenie 3

Jakie są twoje odczucia po lekturze?

Ćwiczenie 4

Po przeczytaniu tekstu odpowiedz na pytania:

- Dlaczego – według Barthes'a – dorosły Francuz postrzega dziecko jako innego siebie?
- Na czym miałyby polegać oryginalność niektórych zabawek?
- Na czym polega semiotyczny wymiar francuskich zabawek?
- W jakim sensie francuskie zabawki oznaczają coś, 'co jest całkowicie uspołecznione'?
- Jakie mity współczesnego życia dorosłych wymienia Barthes? Dlaczego w ogóle mówi w tym kontekście o mitach?
- W jakim sensie zabawki zapowiadają świat czynności dorosłych?
- Jak rozumiesz sformułowanie 'alibi w postaci natury'?
- Na czym polega sugerowana przez Barthes'a 'dosłowność' zabawek?
- Jak rozumiesz sugestię francuskiego semiotyka mówiącą, że dziecko uczy się w ten sposób używania, a nie tworzenia ani odkrywania?
- Czy pamiętasz jakieś zabawki ze swojego dzieciństwa, które funkcjonowałyby w sposób podobny do opisanego w felietonie?
- Czy zgadzasz się z argumentacją Rolanda Barthes'a?

Mit 'polskiego hydraulika'

Nicolas Baverez

“ Polski hydraulik

Mityczna postać polskiego hydraulika zdominowała kampanię przede referendum dotyczącym projektu konstytucji europejskiej, zakończoną 29 maja 2005 roku, przy czym 55% Francuzów odrzuciło tekst traktatu. To głosowanie odegrało rolę decydującą. Położyło kres priorytetowej obecności Francji w strukturach wspólnotowych, co dotąd pozostawało głównym wyznacznikiem polityki wewnętrznej i zewnętrznej tego kraju i zapewniało mu w Europie rodzaj prawa starszeństwa. Trzy lata po krachu obywatelskim z [21 kwietnia 2002 roku](#) głosowanie owo wyznaczało apogeum kryzysu tożsamościowego Francji, słabość i niekonsekwencję [Jacques'a Chiraca](#), otwierało możliwie najszersze pole dla demagogii i ekstremizmu. Wreszcie, znalazłszy swoje przedłużenie w negatywnym głosowaniu Holandii, zapoczątkowało gwałtowny kryzys Unii, do tego stopnia, że zagroziło to dynamice integracji kontynentu prowadzonej od lat pięćdziesiątych XX wieku. Nic nie predysponowało postaci polskiego hydraulika do tego, by zajął główne miejsce w publicznej debacie francuskiej na temat Europy. Nic – poza faktem, że w sposób zupełnie nieprawdopodobny znalazł się on w strefie krzyżowania się wpływów kilku zjawisk: polemik toczących się wokół proponowanej przez [Fritsa Bolkesteina](#) dyrektywy o usługach, osłabienia klasy politycznej i partii rządzących pod naciskiem ekstremistów oraz wybuchu namiętności i zbiorowego strachu w obliczu izolowania się Francji. Postać polskiego hydraulika wyłoniła się na skrajnej lewicy, w ramach ruchu alterglobalistycznego, a następnie przejęta została przez skrajną prawicę, od [Jean-Marie Le Pena](#) po [Philippe'a de Villiersa](#), a także przez socjalistów sprzeciwiających się konstytucji europejskiej, wśród których postacią pierwszoplanową był [Laurent Fabius](#). Uważa się, że 'polski hydraulik' kumulował oznaki wsteczności i uosabiał wszelkie niepokoje narodu rozbitego, pozbawionego struktur i zbitego z tropu. Spoza pracownika fizycznego wyłania się strach przed upadkiem klas średnich. Spoza

konkurencji w dziedzinie usług wygląda [poujadym](#) i wzmożona chęć korporacji, aby bronić zabezpieczeń, z których korzystają. Za liberalizacją usług widać wątpliwości dotyczące trwałości francuskiego pseudomodelu społecznego i obsesyjny strach przed delokalizacją. Za odwołaniem się do obcokrajowca kryje się ksenofobia, a nawet rasizm. Spoza figury Polski odsłania się nostalgia Francji za Europą Sześciu i dwubiegunowym porządkiem zimnej wojny, co idzie w parze z milczeniem wobec sprawy ponownego zjednoczenia kontynentu. Zza nowych demokracji widać, że Francja odmawia przystosowania się do globalizacji i nowego rozdania kart w XXI wieku.

Oto dlaczego polski hydraulik, uzbrojony w wąsy i klucz francuski, został przez przeciwników konstytucji europejskiej wyniesiony do rangi symbolu globalizacji i liberalnej Europy – symbolu przychodzącego, by pozbawić zatrudnienia i wykorzystać przywileje socjalne obywateli francuskich, aż po intymność ich łazienek i przewodów grzewczych.

Nie ma pewności, czy zawód hydraulika to naprawdę specjalność i atut Polski. Wiadomo natomiast, że polski hydraulik jest wynikiem fantasmagorii, tych mitów, które stanowią o wyjątkowości polityki francuskiej i kultywują ideologiczne manie, aby zanegować rzeczywisty charakter dokonujących się na świecie zmian.

W rezultacie następują okresy gwałtownego wyizolowania się, jak w latach trzydziestych lub ostatniej ćwierci XX wieku.

W symbolicznej konstrukcji polskiego hydraulika wszystko jest absurdem. Po pierwsze, Polska od XVI wieku była tradycyjnym sprzymierzeńcem Francji, a w żadnym wypadku krajem wrogiem. Pozostaje też na czołowym miejscu w XX-wiecznej walce o wolność, zarówno przez swój bohaterski opór wobec nazistowskiego i sowieckiego totalitaryzmu, jak i przez decydującą rolę, jaką odegrała w upadku ZSRR, począwszy od ruchu Solidarności Lecha Wałęsy aż po Jana Pawła II. Ponadto, Francja przyjęła już wiele pokoleń polskich emigrantów, którzy przyczynili się do jej rozwoju przemysłowego,

zwłaszcza na północy i na wschodzie kraju, i wyraźnie zintegrowali się ze wspólnotą obywateli francuskich. Wreszcie, ponowne zjednoczenie kontynentu i imigracja przychodząca ze wschodu to szansa na ożywienie gospodarki we Francji. (...)

Polski hydraulik wziął odwet za rok 2005 podczas wyborów prezydenckich w 2007 roku. Lewica przegrała wybory, które – zważywszy na bilans mandatów zdobytych przez Jacques’a Chiraca – *a priori* były dla niej nie do przegrania, za to, że wcześniej zrezygnowała z jakiegokolwiek ideologicznego *aggiornamento* i zamknęła się w archaicznych koncepcjach politycznych oraz doktrynie ekonomicznej, nadal ulegając wpływowi marksizmu. Przede wszystkim Francuzi zerwali z postawą protestacyjną i nihilistyczną, aby głosować za przyłączeniem się do wspólnoty, i wybrali reformy, które miały przygotować kraj do nowego rozdania kart w XXI wieku, a także zdobyć mu należną pozycję zarówno w otwartym społeczeństwie, jak i w zjednoczonej na nowo Europie. Postać polskiego hydraulika zatem, niegdyś demonizowana, w takim stopniu uosabia liberalizację ekonomiczną, otwarcie narodu, podjęcie na nowo integracji kontynentu europejskiego, rewolucję wolnościową czy też tyle innych odmian współczesności, że zasługuje na to, aby wypromować ją na symbol głębokiej reformy lewicy i naprawy Francji.

Źródło: Nicolas Baverez, *Polski hydraulik*, [w:] *Nowe mitologie*, red. Jérôme Garcin, Kraków 2010, s. 11–14.

Ćwiczenie 5

Po przeczytaniu tekstu odpowiedz na pytania.

- Jakie było polityczne znaczenie mitu 'polskiego hydraulika' we Francji?
- Jakie były przyczyny zrodzenia się tego mitu?
- Czego symbolem był dla Francuzów 'polski hydraulik'?
- Dlaczego 'polski hydraulik' był figurą mityczną?
- Dlaczego – według Nicolasa Bavereza – mit ten był absurdem?
- Jakie były ostateczne losy mitu 'polskiego hydraulika'?

Zadaniowo

Polecenie 4

Zredaguj głos w dyskusji na temat zasadności tego, co Wilhelm z Baskerville mówi o 'niezdrowej namiętności do prawdy'.