

Zofia Mitosek

"Lector in Fabula", Umberto Eco,
przeł. Piotr Salwa, Warszawa 1994;
"Sześć przechadzek po lesie fikcji",
Umberto Eco, przeł. Jerzy Jarniewicz,
Kraków 1995... : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 88/4, 221-228

1997

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

podmiotu. Przy takim ujęciu znika dynamika zjawiska. Tymczasem — inna była sytuacja poezji religijnej, inaczej dialogowano z *sacrum* w latach siedemdziesiątych, inaczej w stanie wojennym, inaczej po roku 1989. Te różnice godne są uwagi; warto byłoby też zastanowić się nad różnymi aspektami i wymiarami trwającej od kilkunastu lat koniunktury poezji religijnej. (Kwestię odrębną mogłaby stanowić twórczość poetycka księży, będąca zjawiskiem zastanawiającym, choć w przeważającej liczbie przypadków pozbawiona jest ona wartości czysto literackich.)

Być może jednak zbyt wiele wymagam od rekonesansu.

11. Wojciech Gutowski napisał książkę ważną i pobudzającą do myślenia; moje uwagi, formułowane w stylu przyświadczenia i polemiki, służą uzasadnieniu tego właśnie sądu.

Marian Stala

Umberto Eco, LECTOR IN FABULA. Przełożył Piotr Salwa. (Warszawa 1994). Państwowy Instytut Wydawniczy, ss. 360. „Biblioteka Myśli Współczesnej”.

Umberto Eco, SZEŚĆ PRZECHADZEK PO LESIE FIKCJI. Przełożył Jerzy Jarniewicz. Kraków 1995. „Znak”, ss. 160.

Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose, INTERPRETACJA I NADINTERPRETACJA. Redakcja: Stefan Collini. Przełożył Tomasz Bieroń. Kraków 1996. „Znak”, ss. 148.

Dynamikę refleksji nad literaturą oddają zmieniające się pytania. Bardzo długo pytano o to, co mówi utwór, co naśladuje, przedstawia, wyraża. Na początku XX wieku kwestia ta została zastąpiona inną, esencjalną: czym dzieło literackie (utwór, tekst) jest i jak wygląda jego struktura. Pytanie, jak działa tekst (utwór, dzieło), zyskało aktualność stosunkowo niedawno. Trudno przypisać je jednemu badaczowi — w tym wypadku byłby to Umberto Eco — pojawiało się ono bowiem już w *Poetyce* i *Retoryce* Arystotelesa, a następnie, po bardzo długiej przerwie, w myśli formalistów i fenomenologów oraz w semiotycznej teorii komunikacji literackiej. Niemniej jednak to Eco w książce *Dzieło otwarte* (Mediolan 1962; tłumaczenie polskie: 1973) sformułował je *explicito*. W referacie wygłoszonym w 1958 roku na Międzynarodowym Kongresie Filozoficznym młody badacz twierdził, że dzieło sztuki jest mechanizmem otwartym, domagającym się współdziałania odbiorcy w powstawaniu sensu. Eco odwoływał się do doświadczeń najnowszej sztuki: muzyki (Stockhausen i jego „kombinatoryczne” kompozycje), rzeźby (*Mobiles* Caldera), malarstwa (*Collages* Munariego) i w końcu literatury (*Księga* Mallarmégo). Uzasadnienie filozoficzne znajdował w dociekaniach z zakresu fenomenologii percepcji (Husserlowska kategoria horyzontu oczekiwania, prace Merleau-Ponty’ego i Sartre’a *L’Être et le Néant*). Wtedy po raz pierwszy zacytował uwagę Valéry’ego, która mu będzie towarzyszyć w późniejszych pracach: „*Il n’y a pas de vrai sens d’un texte* [Nie istnieje prawdziwe znaczenie tekstu]”¹.

Poruszając się niezłe na terenie estetyki filozoficznej i historii sztuki, Eco nie znał jednak prądów literaturoznawczych wywodzących się z formalizmu rosyjskiego, przede wszystkim strukturalizmu, którego uwieńczeniem były prace Romana Jakobsona nad zagadnieniami ujętymi w artykule *Poezja gramatyki i gramatyka poezji*. Wart uwagi jest fakt, że rozprawa ta powstała, podobnie jak wspomniany referat włoskiego badacza, w 1958 roku. Dopiero później posypały się prace na temat estetyki recepcji: w roku 1967 grupa uczonych z Konstancji pod przewodnictwem Jaussa i Isera podjęła problem badań nad lekturą. W Polsce w 1967 roku Michał Głowiński ogłosił artykuł *Wirtualny odbiorca w tekście utworu literackiego*².

¹ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Tłumaczyła J. Gałuszka [i inni]. Warszawa 1973, s. 35.

² W zbiorze: *Studia z teorii i historii poezji*. Wrocław 1967.

W tym czasie Eco zaczął się uczyć semiotyki. W 1968 roku opublikował książkę *La struttura assente*, ogłoszoną w Polsce w 1972 roku jako *Pejzaż semiotyczny*. Wydał następnie *Il segno* (1973), *Trattato di semiotica generale* (1975), *Lector in fabula* (1979). Prace te nie były znane w naszym kraju. W polskiej kulturze Eco pojawił się na nowo jako pisarz, autor *Imienia róży* (1980; wyd. polskie: 1987) oraz *Wahadła Foucaulta* (1988; wyd. polskie: 1993). Można sądzić, że popularność artystyczna badacza zadecydowała o publikacji polskich przekładów jego nowszych prac teoretycznych, takich jak *Lector in fabula* (1994), wygłoszonych w 1993 roku w Harvardzie wykładów pt. *Sześć przechadzek po lesie fikcji* (1995) oraz powstałej jako rezultat dyskusji z dekonstrukcjonistami w Cambridge w roku 1990 książki *Interpretacja i nadinterpretacja* (1996). O tych ostatnich pracach będę mówić w mojej recenzji.

Warto zasygnalizować polskie publikacje innych książek autora *Dzieła otwartego*: powieści *Wyspa dnia poprzedniego* (1995), tekstów dotyczących kultury masowej, takich jak *Zapiski na pudelku od zapalek* (1993), *Diariusz ostatni* (1996) oraz *Superman* (1996). Uwieńczeniem popularności włoskiego pisarza w Polsce był niedawno mu nadany na Warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych doktorat *honoris causa*. Wszystko to sprawia, że mamy do czynienia w naszym kraju ze swoistą „Econadą”. W ostatnim roku zaczyna ona stanowić konkurencję wobec „Derridiady”, która od pewnego czasu opanowała uniwersyteckie środowiska humanistyczne. Konkurencję skuteczną, pewnie dlatego, że Jacques Derrida nie pisze powieści, ale przede wszystkim dlatego, że teksty włoskiego twórcy, tak naukowe, jak i felietonowe, są o wiele bardziej „strawne” w czytaniu, przyjemne i doskonale osadzone w codziennym doświadczeniu przeciętnego czytelnika, jakim np. jest student polonistyki. (Warto dodać, że komplet przekładów tego autora znajdujemy w księgarniach dworcowych.) Ponadto tezy serio, obarczone skomplikowaną aparaturą semiotyczną, tak jak to wygląda w książce *Lector in fabula*, Eco popularyzuje w swoich wykładach, wyraźnie nastawiając się na uwiedzenie czytelnika, głównie zresztą amerykańskiego. Także wtedy, gdy wprost polemizuje z dekonstrukcjonizmem, tak jak to jest w zbiorze *Interpretacja i nadinterpretacja*.

Spróbujmy jednak odtworzyć owe tezy „serio”. Pytanie: jak działa tekst? — łączy Eco z innymi, bardziej esencjalnymi kwestiami: przez co tekst działa, jakie światy wciela, jakie wytwarza i jakie proponuje czytelnikowi? Na czym polega czynność interpretacji i jak osadza się ona w uniwersalnym procesie semiozy, w którym ludzie uczestniczą na każdym szczeblu swojej działalności?

W *Dziele otwartym* Eco podkreślał, że podatność przedmiotu artystycznego na działania odbiorcy nie ogranicza się wyłącznie do sztuki współczesnej: odbiór jej potęguje tylko istotną właściwość każdego dzieła, jako że sens nie jest nigdy zawarty w martwym obiekcie artystycznym, ale rodzi się we współdziałaniu tegoż przedmiotu z podmiotem. W późniejszych pracach, głównie w książce *Lector in fabula*, Eco mówi o tekstach literackich. Jako prawowitny semiotyk sprzeciwia się sprowadzaniu znaczenia tekstu do intencji autora. Jednakże — mimo, że to on uczynił odbiorcę główną postacią współczesnej teorii literatury — sprzeciwia się także redukcji sensu utworu do intencji empirycznego czytelnika. Rezygnując z tego, co nazywa „*intentio auctoris*” oraz „*intentio lectoris*”, za jedyne pełnoprawne kryterium odczytania uznaje „*intentio operis* [intencję dzieła]”. Badając dialektyczny stosunek pomiędzy prawami tekstów a prawami interpretatorów, Eco zdecydowanie podkreśla siłę praw tekstu. Zastosowane w nim strategie semiotyczne wytwarzają pewien abstrakcyjny obiekt nazwany Czytelnikiem Modelowym. Stanowi on rodzaj matrycy semantycznej, którą można by przykładać do empirycznych odczytań. Konkretny czytelnik ma prawo „wypróbować nieskończoną ilość odczytań”, ale racja należy tylko do niektórych z nich. Istnieją dzieła, w których Czytelnik Modelowy ma postać bardzo prostą, jak to się dzieje w powieściach tendencyjnych czy w prozie ze wszechwiedzącym narratorem. Jednakże inne teksty same w sobie oferują czytelnikom wielość odczytań, czego przykładem jest *Finnegans Wake* Jamesa Joyce’a. Nie zmienia to jednak faktu, że owa wielość też jest ograniczona, wyznaczona przez celowe strategie tekstowe.

Modelowemu Czytelnikowi odpowiada Modelowy Autor, także wynikający z zastosowanych operacji semiotycznych i – podobnie jak w wypadku odbioru – nie mający nic wspólnego z empirycznym konkretem, jakim byłaby np. geneza tekstu. Eco powtarza te tezy w kolejnych swoich książkach, dyskusjach i wykładach, także najnowszym, budząc nie tyle opór, co zdziwienie: w dzisiejszych czasach ortodoksyjny strukturalizm wydaje się postawą mocno przestarzałą, a postać Modelowego Czytelnika nieodmiennie nasuwa skojarzenia z Ingardenowskim podmiotem konkretyzacji adekwatnej do istoty dzieła, z Głowińskiego odbiorcą wirtualnym czy z Isera czytelnikiem implikowanym. W najlepszym wypadku można porównywać koncepcję Umberta Eco z twierdzeniami Rolanda Barthes'a z artykułu *Krytyka i prawda* (1966), gdzie badacz francuski proponował semiotyce studiowanie „wielowartościowości” tekstu, generującego różne dla różnych odbiorców sensory, ciągle jednak ograniczając ich nieskończoność skończonością tekstu jako struktury znaczącej³.

Moc sterująca tekstu w lekturze zyskuje rangę literaturoznawczego dogmatu, który z przyjemnością obalają dekonstrukcyoniści, mówiąc o „złym odczytaniu” czy „niedoczytaniu”, o nieskończonej ilości równoprawnych interpretacji, w końcu – za Barthes'em, który też ewoluował – o „rozkoszy tekstu”. Zaatakowany wprost przez Richarda Rorty'ego Eco broni się mało skutecznie, powtarzając jakby magiczne formuły: Modelowy Czytelnik, Modelowy Autor, prawa tekstu...

A przecież mógłby się bronić inaczej. W książce *Lector in fabula*, która jest fragmentem opublikowanej w Stanach Zjednoczonych pracy *The Role of the Reader* (Bloomington 1979), przedstawił Eco koncepcję lektury jako wytwarzania i korygowania światów możliwych, koncepcję interpretacji opartą na ujęciu rzeczywistości jako uniwersum tekstowego, w końcu koncepcję odniesienia zdecydowanie zrywającą z metafizyką obecności. Tego wszystkim jednak nie sposób przedstawić w popularyzujących i polemicznych wykładach. Prace włoskiego badacza trzeba po prostu czytać. I rekonstruować ich Modelowego Autora, który może skorygować empirycznego, przekornego czytelnika w stylu Rorty'ego.

Mechanizmy współdziałania interpretacyjnego obserwuje Eco na przykładzie utworów narracyjnych, odcinając się jednak od tej postaci semiotyki narracji, która opisując struktury znaczące jako generatory sensu, od samego sensu się odcina (czego przykładem był wspomniany artykuł Barthes'a, a po nim studium *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*⁴). Neguje możliwość czystego opisu i asemantycznej analizy: czytając tekst – nawet gdy czytelnikiem jest badacz – napełniamy go sensem.

Eco nawiązuje do teorii tekstu „drugiej generacji” – tej, która uznając za jałowe badania realizacji systemu językowego w wypowiedziach, zajęła się dyskursami „jako produktami języka już wcześniej używanego lub przynajmniej do tego się nadającego” (*Lector in fabula*, s. 17). Czynnikiem determinującym wypowiedzianie, a także rozumienie, które przede wszystkim interesuje włoskiego autora, nie jest słownik i reguły gramatyki, ale encyklopedia. Otóż „Encyklopedia lub *thesaurus* są wywarem (w formie makrozdań) z innych tekstów” (s. 33). Jednakże encyklopedia owa nie ma charakteru rozproszonego; w przeciwieństwie do Derridy, który mówi o mgłę tekstów, śladów, intertekstów, Eco zajmuje się całością wiedzy jako systemem zrelatywizowanym czasowo, stwarzającym ograniczenia selekcyjne (możliwość wytwarzania kontekstów) oraz sytuacyjne (np. konwencje ograniczające fortunność aktów mowy). „Kompetencja encyklopedyczna opiera się [...] na danych kulturowych akceptowanych [...] z powodu ich statystycznej »stałości«” (s. 24). Globalny System Semantyczny to ustrukturuowany zbiór informacji encyklopedycznych, pochodzących z tekstów, albowiem „Społeczeństwo zdolne jest zarejestrować informację [...] pod warunkiem, że została ona dostarczona

³ R. Barthes, *Krytyka i prawda*. Przełożyła W. Błońska. W antologii: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*. Opracował H. Markiewicz. T. 2. Kraków 1972.

⁴ R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*. Przełożyła W. Błońska. „Pamiętnik Literacki” 1968, z. 4.

przez poprzednie teksty” (s. 33). Wszystkie wypowiedzi zawierają presupozycje. Oparcie się na Globalnym Systemie Semantycznym pozwala na eliptyczność wypowiedzi; miejsca puste wypełnia czytelnik operujący tą samą encyklopedią. W wypadku tekstu starego, odbiegającego od aktualnego Globalnego Systemu Semantycznego, powinien on zrekonstruować encyklopedię towarzyszącą tegoż tekstu funkcjonowaniu, słowem, stać się Czytelnikiem Modelowym Homera, Dantego czy Ronsarda.

Pomysł encyklopedii jako systemu determinującego rozumienie Eco wiąże z kategorią interpretanta, pochodzącą z semiotyki filozoficznej Charlesa Sandersa Peirce’a. Interpretant to inny znak zastępujący znak dany czy też idea znajdująca się u podstawy znaku, ale Peirce pisze, że w praktyce stanowią go „wszystkie fakty znane o tym przedmiocie” (s. 41). Interpretant sprawia, że dany znak zastępuje przedmiot „pod jakimś względem” i „dla kogoś”. Peirce wprowadza rozróżnienie między intensją a ekstensją danego terminu (znaku). Intensja to suma właściwości znaku, składająca się na jego znaczenie. Ekstensja — to odniesienie znaku do obiektu (s. 47). W uniwersalnej semiozie mamy do czynienia głównie z intensjami; ekstensja schodzi na dalszy plan, a nawet praktycznie nie występuje w porozumiewaniu się, termin bowiem nie jest określony przez referent, ale stanowi „hasło encyklopedyczne zawierające wszystkie te cechy, których nabywa on wraz ze sformułowaniem każdego nowego zdania” (s. 49). „Świat aktualny, w stosunku do tego rozległego reprezentamenu (5.119), jakim jest całe uniwersum »perfused with signs« — »przepojone znakami« (5.448), jest światem dyskursu, który, by tak się wyrazić, redukuje wszystkie możliwe cechy do pewnej liczby, jaką można skutecznie operować” (s. 56)⁵.

Jak się okazuje, Eco odczytuje Peirce’a w sposób zbliżony do Derridy⁶. Rzeczywistość w świetle uniwersalnej semiozy i nieskończonej interpretacji jawi się jako świat dyskursu, a Kantowska „rzecz sama w sobie” w procesie nieustannego przekładu znaku na inne znaki całkowicie znika z pola widzenia (s. 195). Derridzie takie przekonania służyły do obalenia „*signifié transcendental*” — stałego sensu wypowiedzi wynikającego bądź z jego referencji, bądź z ekspresji. Eco — przeciwnie, stwierdzając, że nasze widzenie świata określa encyklopedia, stara się przebadać stany utrwalenia sensów, jakimi są teksty, i mechanizmy rozruszania tych sensów w procesie lektury. Problem znakowości świata sprowadza do kompetencji podmiotów ów świat interpretujących, tak w produkcji tekstów, jak w ich odbiorze.

Nie rezygnuje jednak z zagadnień referencji. Rozważa je dwojako: po pierwsze, jako problem „interpretanta ostatecznego”. Po drugie, jako sprawę ewokowanych przez tekst „możliwych światów”. Interpretant ostateczny (energetyczny) to według Peirce’a „tendencja... do działania w podobny sposób w podobnych okolicznościach w przyszłości” (cyt. na s. 61). Grze semiozy kładzie kres działanie. Ale działanie to nie jest indywidualną reakcją osoby na słowo. Chodzi o powtarzalne nawyki ludzkie, które opisuje się jako reguły pragmatyczne za pomocą znaków. Stąd też konkluzja brzmi mocno: to nie świat oddziałuje na znaki, ale znaki oddziałują na świat. „System systemów semiotycznych, który mógłby wydawać się światem kulturowym idealistycznie oddzielnym od rzeczywistości, prowadzi w istocie do oddziaływania na świat i modyfikowania go; ale każde działanie modyfikujące zamienia się z kolei w znak i daje początek nowemu procesowi semiozy” (s. 66–67).

Dla pragmatyki tekstu oznacza to, że referencja zawartych w nim światów jest podporządkowana regułom utworu, który wchodząc poprzez znaki czy jako znak globalny w kontakt z czytelnikiem, aktywnie nań oddziałuje. Pisząc, że „uznana za znak książka narzuca z kolei pewną zasadę postępowania: porządek jej interpretacji stanowi

⁵ Eco cytuje fragmenty Ch. S. Peirce’a według *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (1931–1935).

⁶ Zob. interpretację filozofii Peirce’a w książce J. Derridy *De la grammatologie* (Paris 1967, s. 70–73).

również porządek działań sugerowanych przez nią w celu uchwycenia jakiegoś Przedmiotu Dynamicznego” (s. 69), Eco podkreśla zdolność utworu do działania i modyfikowania świata. Tu spytamy: jakiego świata? Oczywiście świata czytelnika.

Pragmatyka tekstu pyta o to, jakich działań wymaga konkretny znak, którym jest dzieło, aby był zrozumiany. Po drugie: jakie jest odniesienie tych działań do nawyków poznawczych czytelnika, światów wyznaczonych przez konkretne uniwersum dyskursu, w którym dany czytelnik żyje? Np. — czy uniwersum to jest dzisiaj w stanie zaakceptować starożytną legendę o Jonaszu połkniętym przez wieloryba i wychodzącym z tej przygody bez szwanku? Albo czy uniwersum dorosłego człowieka może zaakceptować bajkę o Czerwonym Kapturku?

Czytelnik Modelowy wyznaczony jest przez świat dzieła, któremu czytelnik empiryczny może narzucić inny, niezbieżny z pierwszym świat. Co oznacza jednak słowo „może”? Pograżając się w lekturze, człowiek nie tylko odbiera świat przedstawiony, ale zmuszony jest do poddania się mechanizmom jego przedstawienia. Lektura rozwija się linearnie, w wypadku tekstów fabularnych chodzi o stadia rozwoju intrygi, które narzucają czytelnikowi kolejne wybory, korygowane przez następne stadia. Owe mechanizmy przedstawienia działają również w układzie pionowym: chodzi o struktury dyskursywne (poziom wypowiedzi, narracja), poziom struktur narracyjnych (intryga), w końcu poziom struktur ideologicznych.

Eco podkreśla eliptyczność informacji literackich. „Jeśli, jak stopniowo to wykażemy, tekst jest mechanizmem leniwym, wymagającym od czytelnika energicznego i odważnego współdziałania, skierowanego na wypełnienie przestrzeni tego, co nie wypowiedziane, i tego, co już wcześniej wypowiedziane, a więc miejsc pozostawionych, by tak się wyrazić, *in blanco*, wóczas tekst nie jest niczym innym, jak tylko mechanizmem presupozycyjnym” (s. 34).

Pomysły włoskiego badacza nieodmiennie kojarzą się polskiemu odbiorcy z Ingardenowską koncepcją wyglądown uschematyzowanych i miejsc niedookreślenia, wypełnianych w czytelniczej konkretyzacji. Wydaje się, że niewiele więcej można by w tej dziedzinie wymyślić, i szkoda tylko, iż Eco, pogrążony w zapale semiotycznym, Ingardena nie czytał. Z drugiej strony jednak analiza wyborów fabularnych, jakim jest poddany czytelnik, stanowi w książce *Lector in fabula* fragment fascynujący, albowiem — w przeciwieństwie do Ingardena — autor nie mówi o abstrakcyjnym obiekcie oglądu fenomenologicznego, jakim jest dzieło literackie, ale o rozmaitych typach utworów, mniej lub bardziej otwartych, tradycyjnych i paradoksalnych, potwierdzających lub kwestionujących nawyki czytelnika. Tu właśnie pojawia się aktualny w nowszej filozofii problem „możliwych światów”.

„Terminem »świat możliwy« określamy stan rzeczy wyrażony przez zbiór zdań, gdzie dla każdego zdania p lub $\sim p$. Jako taki, świat składa się ze zbioru indywiduów wyposażonych we własności. Ponieważ niektóre z owych własności czy predykatów są działaniami, świat możliwy może być ujmowany również jako przebieg wydarzeń. Ponieważ ów przebieg wydarzeń aktualnie nie zachodzi, ale jest właśnie możliwy, musi on zależeć od postaw propozycyjalnych kogoś, kto go potwierdza, wierzy weń, marzy o nim, pragnie go, przewiduje i tak dalej” (s. 188—189).

Według Anny Łebkowskiej, która tym sprawom poświęciła książkę, „światami możliwymi” operuje pewien typ literatury współczesnej: chodzi o prozę „ujawnionej możliwości”, o literaturę, w której autor gra różnymi typami przedstawienia, odsłaniając fikcyjność nie tylko przedstawionego świata, ale i tworzącego go podmiotu, najczęściej wyrażającego się w trybie przypuszczającym. Dobrym przykładem owego tworzenia możliwych światów jest początek *Króla Obojga Sycylii* Andrzeja Kuśniewicza, gdzie przedstawione są cztery hipotetyczne fabuły, nie mające pozornie ze sobą nic wspólnego. Łebkowska zna książkę *Lector in fabula* w wersji angielskiej; nawiązując do przeprowadzonej tam analizy fabuł otwartych precyzuje, że chodzi jej tylko o prozę metafikcyjną, w której „Właśnie przedstawione w tekście wariantowe ciągi zdarzeń nie

tylko ustanawiają różne możliwe światy, lecz każą zarazem dokonać swoistej reinterpretacji zdarzeń minionych, które także nabierają charakteru tylko jednej z możliwych wersji, ujawniając tylko niestabilny status świata aktualnego⁷.

Dla włoskiego autora „światy możliwe” są operatorami lektury. Jest to swoista „życzeniowa” rzeczywistość czytelnika, odpowiadająca po stronie dzieła rzeczywistości przedstawionej w narracji i konfrontowana z encyklopedią tegoż czytelnika. Stanowi ona rezultat dokonywanych w odbiorze wyborów i jest nieustannie korygowana przez dane tekstowe. Światy możliwe nie są więc sygnałami pewnej szczególnej poetyki, ale istotnym i uniwersalnym elementem literatury pojmowanej jako gra z odbiorcą: w innym miejscu Eco mówi po prostu „światy narracyjne” (s. 193). Odróżnia je od świata realnego, stanowiącego referencję dla narracji dokumentalnej, np. opowiadania o odkryciu Ameryki (s. 189). Jak wspomniano, światy możliwe to przedmiot wytworzony w literaturze pięknej, chociaż nie tylko. Z kolei one same odnoszone są do konstruktów kulturowego, jakim jest encyklopedia, który to konstrukt stanowi dla włoskiego badacza semiotyczny substytut świata realnego.

Wcześniej Eco pisał o uniwersalnej znakowości świata; w tej fazie książki założenie o znakowym charakterze rzeczywistości przyjmuje on ze względu na poprawność analityczną. „Jeśli się żyje, tak po prostu, to wówczas trzeba żyć w naszym świecie, bez ulegania wątpliwościom metafizycznym. Ale tutaj nie chodzi o »życie«: ja żyję (to znaczy ja, który piszę te słowa, mam poczucie, że żyję w jedynym świecie, jaki znam), ale wówczas gdy uprawiam teorię narracyjnych światów możliwych, decyduję się (wychodząc od świata, którego bezpośrednio doświadczam) na zredukowanie tego świata do konstruktów semiotycznego, by przyrównywać go do światów narracyjnych. Podobnie: piję wodę (»jasną, słodką, chłodną«, skażoną, ciepłą, z bąbelkami, jakąkolwiek), ale gdy chcę ją przyrównać do innych związków chemicznych, redukuję ją do wzoru strukturalnego” (s. 196).

Nie jest to zbyt przekonujący fragment rozumowania badacza. Warto jednak dodać, że praktyczna konfrontacja dwóch typów światów, jakiej dokonuje czytelnik i jaką uprawia w jego imieniu Eco w *Sześciu przechadzkach po lesie fikcji*, nie ma w sobie nic z metafizyki. Analizując np. fragmenty opisów Paryża w *Trzech muszkietkach* i w *Wahadle Foucaulta*, interesuje się przystawalnością obrazu literackiego do rzeczywistego Paryża. Problemem staje się możliwość pojawienia się pewnej dzisiejszej ulicy (Servandoni) w XVII-wiecznym Paryżu: „paranoiczny czytelnik, który sprawdza, czy siedemnastowieczny Paryż odpowiada opisom Dumasa” (*Sześć przechadzek po lesie fikcji*, s. 121), może stwierdzić, że pisarz odtwarzając skrupulatnie topografię miasta popełnił błąd. Błąd ten nie musi być dostrzeżony przez Modelowego Czytelnika, któremu niezbyt szczegółowa wiedza Dumasa nie przeszkadza w odbiorze tej quasi-historycznej powieści. Inaczej wyglądałaby sprawa, gdyby pisarz ów umieścił w XVII-wiecznym Paryżu ulicę Bonaparte. Encyklopedia każdego przeciętnego czytelnika oceniłaby to jako błąd nie do wybaczenia.

Eco śmieje się z „paranoicznych czytelników”, mylących prawdę z fikcją, ale musi przyznać, że roi się od nich w historii literatury. Przeciwnie, osobników empirycznych zbliżonych do Czytelnika Modelowego jest na ogół mało. W *Interpretacji i nadinterpretacji* Eco tłumaczy się ze stwierdzenia w *Imieniu róży*: „Największym szczęściem jest posiadać to, co się ma”. Długie poszukiwania zmusiły samego autora do przyznania się, że rzeczywiście taki fragment w powieści istnieje, ale że ewidentnie nie przystaje do świata przez tę powieść proponowanego. Występuje w scenie miłosnej jako wypowiedź bohatera, która jest zbudowana z cytatów *Pieśni nad pieśniami*. W tym kontekście znaczy to, co znaczy, ale dla Czytelnika Modelowego powinna znaczyć jako intertekst i być interpretowana z odniesieniem do trzech encyklopedii: biblijnej, średniowiecznej (która określa światy możliwe bohaterów) i współczesnej. Tak wysokie wymagania

⁷ A. Lebkowska, *Fikcja jako możliwość*. Kraków 1991, s. 120.

stawia Eco czytelnikowi swoich powieści. Gdybyśmy spytali, jakie światy realne się za nimi kryją, okazałoby się, że są nimi konstrukty kulturowe do siódmej potęgi, których z pewnością nie potrafi zgłębić żaden czytelnik empiryczny.

Charakterystyczne jest to, że Eco nie przywołuje tu argumentów znanych z poetyki: że np. zdanie to wypowiada postać, która jest wytworem autora. Albo też, że ma ono charakter *quasi*-aktu mowy i w związku z tym jest fikcyjne. Eco teorię aktów mowy zna i chyba akceptuje (*Lector in fabula*, s. 69–70), ale nie czyni z niej analitycznego użytku. Pisząc, że zdanie to jest ukrytym cytatem, powołuje się na inną, postmodernistyczną teorię literatury, opartą na przekonaniu, że utwór jest permanentnym palimpsestem i że znaczy na tle różnego typu praktyk tekstualnych. Tak praktykę artystyczną i badawczą Umberta Eco odczytuje Christine Brooke-Rose, której artykuł zamieszczono w tomie *Interpretacja i nadinterpretacja*.

Jeżeli jednak powieści włoskiego autora czyta się z zainteresowaniem, to nie ze względu na ich referencję, ale z powodu ich izotopii, czyli spójności semantycznej, która z metafizyki robi zagadkę kryminalną, a z nawyków kulturowych czytelnika element gry. Dlatego Eco nie zajmuje się tradycyjnymi zagadnieniami literaturoznawstwa, takimi jak realizm, naśladowanie, prawda historyczna. Odniesienie do rzeczywistości pojmuję jako relację do nawyków czytelnika; sam świat interesuje go ze względu na dane, jakie przynoszą zmieniające się w czasie i przestrzeni encyklopedie. Utwór opisuje jako mechanizm wymuszający pewne zachowania czytelnika, zgodnie z przejętym od Peirce'a przekonaniem, że to właśnie znaki działają i modyfikują świat.

Eco rozróżnia interpretację i użycie tekstu. Akceptuje tylko ten pierwszy zabieg, nie kwestionując jednak faktu, że empiryczni czytelnicy mogą tekstu używać. W roku 1990 wraca do twierdzenia Valéry'ego: „Podważyłem twierdzenie Valéry'ego, jakoby »il n'y a pas de vrai sens d'un texte«, lecz zgadzam się z twierdzeniem, że tekst może mieć wiele sensów. Sprzeciwiam się twierdzeniu, że tekst może przyjąć każdy sens” (*Interpretacja i nadinterpretacja*, s. 137–138). To właśnie przekonanie wzbudziło gorący protest Rorty'ego w artykule *Kariera pragmatysty*. Twórca postmodernistycznych powieści, który twierdzi, że istnieje niezmienna intencja dzieła, wyznaczona przez tekstowe sposoby budowania i kontroli sensu, jest dla Rorty'ego osobnikiem pełnym sprzeczności. Pragmatysta – jak się przedstawia Rorty – pisze, że istnieje tyle deskrypcji, ile jest możliwych celów (s. 91). „Lecz sprzeciw wobec idei, że teksty naprawdę są o czymś konkretnym, to także sprzeciw wobec idei, że jakaś konkretna interpretacja może – przypuszczalnie przez uszanowanie »wewnętrznej spójności tekstu« – do tego czegoś dotrzeć. Mówiąc ogólniej, jest to sprzeciw wobec idei, że tekst może powiedzieć coś, co sam chce powiedzieć, a nie tylko dostarcza bodźców, dzięki którym czytelnik z większą lub mniejszą trudnością potrafi przekonać siebie lub innych do tego, co od samego początku miał ochotę powiedzieć na temat tego tekstu” (s. 101–102).

Rozumiemy opory pragmatystów, tak jak rozumiemy twierdzenie włoskiego badacza, że tekst nie może przyjąć każdego możliwego sensu. Spór jest poważny i w dużej mierze spowodowany przez niego samego. Chodzi o *intentio operis*: czy jest to tylko system strategii tekstowych, układ *signifiants* (wielowartościowy – jak by powiedział Barthes), który może aktualizować się w różnych sytuacjach i w zależności od nich nabywać różnych sensów, jednakże ograniczający przez dane tekstowe ich liczbę? Tak pisze Eco w *Interpretacji i nadinterpretacji*. Czy też dzieło jest tekstem obdarzonym sensem, jak np. utwór średniowieczny, którego interpretacja wymaga znajomości konkretnej historycznej encyklopedii, a osobnik odczytujący to dzieło bez takiej encyklopedii popełniłby nadużycie czy nadinterpretację? Czy z kolei interpretator, nawet gdy zna świat średniowieczny, powinien zdystansować się do sensów, które nakłada na czytany średniowieczny tekst jego aktualna wiedza? Czy jest w stanie to uczynić?

Kategoria Modelowego Czytelnika jest konstruktem badawczym mającym podtrzymać zasadność nauki o literaturze jako systemu obiektywnych twierdzeń o obiektywnych przedmiotach. Wprowadzając zagadnienia otwarcia i interpretacji, Eco ponie-

kąd nie zdawał sobie sprawy z konsekwencji metodologicznych swoich pomysłów. Że np. mogą doprowadzić one do rozpuszczenia jasnych kategorii teoretycznych w danych z socjologii odbioru czy psychologii percepcji. Z kolei próbując „domknąć” owo otwarcie, nie wiedział, że powtarza tezy znane od dawna poetyce fenomenologicznej i strukturalnej, narażając się tym samym na zarzuty dogmatyzmu ze strony badaczy-poststrukturalistów, takich jak Culler czy Rorty. Zbiór *Interpretacja i nadinterpretacja* najlepiej odtwarza owo „zawężenie” metodologiczne, w jakim znalazł się Eco. Niejako uciekając od tych wszystkich pytań, w wykładach amerykańskich prowadzi on dociekania na temat hermetyzmu, paranoicznych odczytań, tekstów celowo wieloznacznych, jak *Sylvia de Nerval*. „Przechadza się” po literaturze, trochę bez celu, jak gdyby bezwiednie poddając się jej stwórczym mocom. W ostatnim wykładzie Eco powiedział: „W każdym razie nie przestaniemy czytać fikcyjnych opowieści, albowiem w nich właśnie poszukujemy wzoru, który nadałby znaczenie naszemu życiu” (*Sześć przechadzek po lesie fikcji*, s. 157).

Zofia Mitosek