

Zagadnienia
Rodzajów
Literackich

The Problems of Literary Genres
Les problèmes des genres littéraires

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE

SOCIETAS SCIENTIARUM LODZIENSIS

WYDZIAŁ I

SECTIO I

Zagadnienia Rodzajów Literackich

TOM LVIII,
ZESZYT 2 (116)



Łódź 2015

ŁÓDZKIE TOWARZYSTWO NAUKOWE
90–505 Łódź, ul. M. Skłodowskiej-Curie 11
tel. 42 66 55 459, fax 42 66 55 464
sprzedaż wydawnictw: tel. 42 66 55 448
e-mail: biuro@ltn.lodz.pl
http://www.ltn.lodz.pl/; http://sklep.ltn.lodz.pl

REDAKCJA NACZELNA WYDAWNICTWA ŁÓDZKIEGO TOWARZYSTWA NAUKOWEGO
Wanda M. Krajewska (redaktor naczelny), Henryk Piekarski, Jan Szymczak, Edward Karasiński

REDAKTOR NACZELNY/EDITOR-IN-CHIEF

Jarosław Pluciennik

REDAKCJA/EDITORS

Craig Hamilton, Joanna Jabłkowska, Michał Wróblewski

REDAKCJA TEMATYCZNA NUMERU/ISSUE EDITOR

Artur Galkowski

SEKRETARZ/SECRETARY

Agnieszka Śliz, (p.o.) Anna Zatora

RADA REDAKCYJNA/ADVISORY BOARD

Uszula Aszyk (Warszawa), Mária Bátorová (Bratislava), Włodzimierz Bolecki (Warszawa), Hans Richard Brittnacher (Berlin), Grzegorz Gazda (Łódź), Margaret H. Freeman (Heath, MA), Marja Härmänmaa (Helsinki), Bogumiła Kaniewska (Poznań), Anna Kędra-Kardela (Lublin), Ewa Kraskowska (Poznań), Vladimir Krysinski (Montréal), Erwin H. Leibfried (Giessen), Anna Łebkowska (Kraków), Danuta Opacka-Walasek (Katowice), Ivo Pospíšil (Brno), Charles Russell (Newark, NJ), Mark Sokolyanski (Odessa-Lübeck), Dariusz Śnieżko (Szczecin), Reuven Tsur (Jerusalem)

RECENZENCI W ROKU 2015/REVIEWERS FOR 2015

Katarzyna Biernacka-Licznar (UWr), Tomasz Cieślak (UŁ), Małgorzata Czermińska (UG), Jadwiga Czerwińska (KUL), Grzegorz Gazda (UŁ), Giovanni Gobber (Università Cattolica del „Sacro Cuore” di Milano), Magdalena Graf (UAM), Craig Hamilton (Mulhouse-Colmar), Lidia Ignaczak (UŁ), Agnieszka Izdebska (UŁ), Tomasz Kaczmarek (UŁ), Leszek Karczewski (UŁ), Monika Kopytowska (UŁ), Ewa Kraskowska (UAM), Jan Lazar (U. Opolski i U. w Ostrawie), Anna Legeżyńska (UAM), Anna Matuchniak-Krasuska (UŁ), Krystyna Pietrych (UŁ), Ivo Pospíšil (Brno), Magdalena Rembowska-Pluciennik (IBL PAN), Tamara Roszak (UŁ), Raffaele Ruggiero (Università degli Studi Aldo Moro di Bari), Witold Sadowski (UW), Giorgio Sale (Università di Sassari), Dorota Samborska-Kukuć (UŁ), Karolina Sidowska (UŁ), Wojciech Soliński (UWr), Danuta Szajnert (UŁ), Ewa Szczęsna (UW), Anna Warda (UŁ), John R. Yamamoto-Wilson (Sophia University), Michał Wróblewski (UŁ), Magdalena Zawisławska (UW), Sławomir Żurek (KUL)

REDAKCJA JĘZYKOWA/LANGUAGE EDITORS

Stephen Dewsbury, Craig Hamilton, Reinhard Ibler

Wydano z pomocą finansową Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego
oraz Uniwersytetu Łódzkiego

Copyright by Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2015

Printed in Poland

PL ISSN 0084-4446

Nakład 200 egz., wyd. I, wersja drukowana pierwotna

OKŁADKĘ ZAPROJEKTOWAŁ: Paweł Więckowiak

SKŁAD I REDAKCJA TECHNICZNA: Maryla Błońska

DRUK: „CUK” ul. Sienkiewicza 36, tel. 42 633 46 73

www.ksero-cuk.com.pl; druk@ksero-cuk.com.pl

Czasopismo jest indeksowane w bazie Copernicus i znajduje się na liście ministerialnej czasopism punktowanych.
Artykuły czasopisma w elektronicznej wersji są dostępne w bazach ERIH, CEEOL, CEJSH, EBSCOhost
oraz na portalach ePNP i IBUK.

SPIS TREŚCI | CONTENTS

ROZPRAWY | ARTICLES

David Parry — Umberto Eco and the Echoes of Adamic Language.....	13
Jarosław Pluciennik — Cognitive and Semantic Universals in Translations of Psalm 139	29
Jèssica Pujol Duran — Umberto Eco's New Paradigm and Experimentalism in the 1960s.....	51
Piero Polidoro — L'attività inferenziale e le aspettative nel pensiero estetico di Umberto Eco / Inferences and Expectancies in Umberto Eco's Aesthetic Theory.....	63
Francesca Fistetti — Eco, Dante e la semiosi ermetica / Eco, Dante and Hermetic Semiosis.....	75
Wojciech Soliński — Umberta Eco powieści profesorskie / Umberto Eco's Professorenromans	87
Elżbieta Winiecka — Poszerzanie pola literatury w <i>Tajemniczym płomieniu królowej Loany</i> Umberta Eco / Broadening the Literary Field in Umberto Eco's <i>The Mysterious Flame of Queen Loana</i>	99
Edyta Janiak — <i>Trzy Opowieści</i> Umberta Eco jako przykład współczesnej baśni / Umberto Eco's <i>Tre Racconti</i> as the Example of Modern Fairy Tale.....	119

MISCELLANEA

Artur Galkowski: Umberto Eco w progach Uniwersytetu Łódzkiego: relacja z festiwalu „Labirynt Znaków 2015”	131
Surya Kiran: Report: Course in Semiotics 2015	140
Umberto Eco: <i>Temat na pierwszą stronę</i> (rec. Katarzyna Kowalik)	146
Anna Zatora: Co winno być przeczytane. 70 lat Katedry Teorii Literatury (1945–2015)	149
Anna Zatora: Things to Be Read. The 70th Anniversary of the Department of Literary Theory at the University of Lodz (1945–2015)	155

Oddawany do rąk czytelników numer specjalny „Zagadnień Rodzajów Literackich” poświęcony jest i dedykowany w całości Umbertovi Eco, filozofowi, semiotykowi, literaturoznawcy, językoznawcy, historykowi, estetykowi, medioznawcy, bibliofilowi, eseiście i powieściopisarzowi. W 2015 roku prof. Umberto Eco przyjął tytuł doktora *honoris causa* Uniwersytetu Łódzkiego, czterdziesty w jego karierze akademickiej. Uroczystość nadania go włoskiemu naukowcowi i literatowi odbyła się 24 maja 2015 roku, będąc jednym z ważniejszych wydarzeń obchodów 70-lecia Uczelni. Wizyta Umberta Eco w UŁ stała się inspiracją do wielu przedsięwzięć o naturze intelektualnej, naukowej i kulturalnej, które miały miejsce zarówno przed, jak i w trakcie pobytu Profesora w progach Uniwersytetu. Ta inspiracja trwa do dziś — jest chociażby bezpośrednią kanwą dla działu z artykułami oraz uzupełniającej części typu varia niniejszego numeru ZRL. Wśród artykułów znalazło się osiem tekstów w języku angielskim, włoskim i polskim. Przedstawiają one studia z zakresu rozważań filozoficznych, teoretyczno-literackich, literacko-semiotycznych, kognitywno-semantycznych, interjęzykowych, estetycznych, genologicznych, wpisując się w temat ogólny, jakim w tym wypadku jest fenomen Umberta Eco, jego myśli i aplikacji rozwijanych przez niego koncepcji w perspektywie wielodyscyplinarnej. Autorzy tekstów reprezentują różne ośrodki akademickie z kraju i zagranicy, w tym David Parry — University of Cambridge, Jèssica Pujol Duran — University College London, Piero Polidoro — Università LUMSA di Roma, Francesca Fistetti — Università degli Studi „Aldo Moro” di Bari, Wojciech Soliński — Uniwersytet Wrocławski, Elżbieta Winiecka — Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Jarosław Pluciennik i Edyta Janiak — Uniwersytet Łódzki. W dziale Varia zamieszczono trzy teksty sprawozdawcze, w tym jeden dotyczący wizyty i uroczystości nadania tytułu doktora *honoris causa* prof. Umbertovi Eco, oraz recenzję ostatniej powieści pisarza w tłumaczeniu na język polski, *Temat na pierwszą stronę*. Żywimy nadzieję, że ten specjalny numer „Zagadnień Rodzajów Literackich” przyczyni się do pogłębienia badań nad dziełem i myślą Umberta Eco („dyskursem Ecowskim”), będąc dla samego zainteresowanego miłą niespodzianką, nawiązującą do chwil spędzonych we wspólnocie akademickiej Uniwersytetu Łódzkiego.

Questo numero speciale sui *Zagadnienia Rodzajów Literackich* ZRL [*Problemi dei Generi Letterari*] è interamente dedicato a Umberto Eco, filosofo, semiologo, teorico della letteratura, linguista, storico, estetico, conoscitore dei mass media, bibliofilo, saggista e scrittore. Nel 2015 il prof. Umberto Eco è stato insignito del titolo di dottore *honoris causa* da parte dell'Università di Łódź: il quarantesimo nella sua lunga carriera accademica. La cerimonia di conferimento del titolo allo scienziato e letterato italiano è avvenuta lo scorso 24 maggio in occasione della festa organizzata per il settantesimo anniversario dell'Ateneo. La visita di Umberto Eco all'Università di Łódź è stata l'ispirazione per molte azioni di natura intellettuale, scientifica e culturale, che si sono tenute prima e durante il soggiorno del professore tra le mura dell'Università. Quest'ispirazione è tuttora in corso in quanto vi costituisce il quadro diretto per la sezione saggistica nonché per una parte supplementare con testi vari di cui questo numero speciale di ZRL è concreta testimonianza. Tra i saggi si trovano otto articoli in inglese, italiano e polacco. Essi presentano studi nell'ambito filosofico, teorico-letterario, letterario-semiotico, cognitivo-semantico, interlinguistico, estetico e su studi di genere, collocandosi nei temi che riguardano in modo generale il fenomeno di Umberto Eco, il suo pensiero e l'applicazione delle sue concezioni discusse in una prospettiva multidisciplinare. Gli autori dei testi rappresentano diversi atenei polacchi e stranieri: David Parry (University of Cambridge) Jèssica Pujol Duran (University College London), Piero Polidoro (Università LUMSA di Roma), Francesca Fistetti (Università degli Studi „Aldo Moro” di Bari), Wojciech Soliński (Università di Wrocławski), Elżbieta Winiecka (Università „Adam Mickiewicz” di Poznań), Jarosław Pluciennik ed Edyta Janiak (Università di Łódź). Nella sezione Varia sono incluse tre relazioni, di cui una che concerne la visita e la cerimonia di conferimento del titolo di dottore *honoris causa* a Umberto Eco e una recensione al suo ultimo romanzo, *Numero zero*, tradotto in polacco [*Temat na pierwszą stronę*]. Ci auguriamo che questo numero speciale su ZRL possa contribuire all'approfondimento delle ricerche sull'opera e sulle teorie di Umberto Eco (il 'discorso echiano'), presentandosi per lo stesso protagonista una piacevole sorpresa in ricordo dei bei momenti trascorsi nella comunità accademica dell'Università di Łódź.

REDATTORI

We are putting in front of the readers a special issue of “The Problems of Literary Genres” which is devoted and dedicated in its entirety to Umberto Eco, philosopher, semiotician, literary scholar, linguist, historian, aesthetician, media expert, bibliophile, essayist and novelist. In 2015, prof. Umberto Eco received an honorary doctorate from the University of Lodz, which is the 40th honorary degree in his academic career. The ceremony of awarding the degree to the Italian academic and man of letters took place on 24 May 2015, being one of the most important events during the celebration of the 70th anniversary of the University of Lodz. The visit of Umberto Eco in Lodz became the inspiration for many projects of intellectual, academic and cultural merit. This inspiration endures — it is even a direct groundwork for a part of the Articles and complementary part of the miscellany issue of “The Problems of Literary Genres”. Among the contribution, we can find eight papers in English, Italian and Polish. They represent studies in philosophical reflection, theoretical literature, literary and semiotic, cognitive-semantic multi- and inter-linguistic, aesthetic, generic — relating to the general theme, which in this case is the phenomenon of Umberto Eco, his thoughts and applications developed by many concepts and multidisciplinary perspective. Writers represent different academic centers in Poland and abroad, including David Parry (University of Cambridge), Jessica Duran Pujol (University College London), Piero Polidoro (LUMSA University di Roma), Francesca Fistetti (University deli Studi “Aldo Moro” di Bari), Wojciech Soliński (University of Wroclaw), Eliżbieta Winiecka (Adam Mickiewicz University in Poznan), Jaroslaw Pluciennik (University of Lodz) and Edyta Janiak (University of Lodz). In the section called *Varia*, we can find three texts, including a report on the visit and the ceremony of conferring the title of Doctor Honoris Causa to prof. Umberto Eco, and a review of his latest novel translated into Polish as “Temat na pierwszą stronę”. We hope that the presented special issue of “The Problems of Literary Genres” will contribute to the deepening of studies of Umbero Eco’s work and thinking (Eco’s discourse), being also — for the person concerned — a pleasant surprise, referring to warm reception in the academic community of the University of Lodz.

EDITORS



ROZPRAWY

ARTICLES

DAVID PARRY
University of Cambridge*

Umberto Eco and the Echoes of Adamic Language

Abstract

Many early modern writers were fascinated by the notion of the Adamic language in which Adam named the animals, a language that many believed could express the essence of things perfectly. Umberto Eco has displayed a recurrent interest in Adamic language in both his scholarship and his fiction, and this article pays tribute to Eco through placing his work in conversation with a number of scholarly fields in which the idea of Adamic language occurs, including studies of John Milton's *Paradise Lost*, the Qur'an and Islamic tradition, the history of science, and early Mormonism. The article concludes by challenging some of the theoretical assumptions made about Adamic language, both by Eco and in early modern discussions, through a rereading of Adam's speech in Genesis 2.

* Christ's College, Cambridge
Cambridge CB2 3BU UK
e-mail: dp293@cam.ac.uk

I am grateful for the help of the following friends and colleagues who offered their varied expertise in recommending sources for this article: Sharihan Al-Akhras, Liesbeth Corens, William L. Davis, John Gallagher, Michael Haycock, Scott Masson, and Brent Metcalfe

Man gave names to all the animals
In the beginning, in the beginning.
Man gave names to all the animals
In the beginning, long time ago.

He saw an animal that liked to growl,
Big furry paws and he liked to howl,
Great big furry back and furry hair.
“Ah, think I’ll call it a bear”.

(Dylan 1979)

This is the beginning of a song from Bob Dylan’s 1979 album *Slow Train Coming*, the first of three albums typically identified as part of Dylan’s “Christian” or “born again” period following his professed conversion to Christianity. The song is a retelling of the biblical account of Adam naming the animals in Genesis 2. Ruvik Danieli and Anat Biletzki remind us that this song is perhaps deceptively simple:

It is perhaps no wonder, then, that some have mistaken this deceptive song for a child’s ditty, a rock-era variation on “Old MacDonald Had a Farm”. But to ascribe merely a juvenile intent to “Man Gave Names to All the Animals” is to miss this metaphysical poet at his most profound, just as he comes to question the very possibility of conveying his meaning — or any, for that matter.

(Danieli and Biletzki 2006: 90)

These questions about the possibility of meaning and the relation of language to meaning are ones that have clustered around Dylan’s source text in Genesis:

And out of the ground the Lord God formed every beast of the field, and every fowl of the air; and brought *them* unto Adam to see what he would call them: and whatsoever Adam called every living creature, that was the name thereof. And Adam gave names to all cattle, and to the fowl of the air, and to every beast of the field; but for Adam there was not found an help meet for him.

(Genesis 2:19–20)¹

¹ Biblical quotations are taken from the Authorised/King James Version.

This passage engaged the attention of many thinkers in the early modern period in particular. For early modern commentators, Adamic language was thought to be significant because of the properties it was thought to have had. While some thought that Adam's language was a "conventional" language, in which Adam made an arbitrary choice as to which sounds to attach to which object, many believed that Adamic language possessed the capacity to match words to things perfectly, and thus to express the true essence of things in a way that later human languages could not. Many early modern thinkers wished to recover these properties of language.

In turn, this quest for the Adamic language has captivated Umberto Eco throughout his career, most notably in his wide-ranging historical survey *The Search for the Perfect Language*, and his essay "On the Possibility of Generating Aesthetic Messages in an Edenic Language", in which Eco himself plays with the idea of the Edenic language as a theoretical construct (and finds it wanting)².

"Sudden Apprehension": Adamic Language in Milton Studies

One key locus in early modern English literature for this discussion is a passage in John Milton's biblical epic poem *Paradise Lost*. In Milton's rendition of the naming of the animals, Adam recalls:

I named them, as they passed, and understood
Their nature, with such knowledge God endued
My sudden apprehension[.] (Book VIII: 352–4)
(Milton 1998: 448)³

Although Eco does not cite Milton in *The Search for the Perfect Language*, literary studies of Milton have engaged many of the same questions and texts as Eco with regard to early modern discussions of Adamic language. Likewise, not many Milton scholars cite Eco, but their research projects converge in mutually illuminating ways. For instance, John Leonard's *Naming in Paradise: Milton and the Language of Adam and Eve*, published a few years before Eco's study, surveys many of the same writers as are found in the early modern chapters of Eco's study, such as John Webster, John Wilkins, John Locke, and Seth Ward⁴. Robert Entzminger covered similar ground in the 1980s, seeing the seventeenth-century quest for a pure Edenic language as witnessing to anxieties about fallen language that surface in Milton's work (Entzminger 1985).

In Leonard's reading of the above passage from *Paradise Lost*, Adam's naming of the animals is not secondary to his understanding — rather it is in the very act of naming that Adam comes to understand:

² Eco 1995; 1981. As will become apparent, discussions of Adamic language also surface repeatedly in Eco's novels, including Eco 1983; 1989; 2002.

³ Further references to *Paradise Lost* in body of text by book and line numbers.

⁴ Leonard 1990, esp. "Introduction": 1–22. Cf. esp. chapters 10 to 13 of Eco 1995 (209–268).

In Milton's lines, the name is a means whereby Adam apprehends the nature; it is not an inevitable consequence of the nature. "Sudden apprehension" suggests something other than the passive receiving of an idea: it implies an act of "grasping with the intellect; the forming of an idea" (*OED* "apprehension" 7). (Leonard 1990: 12)

Leonard, like Eco, explores the question of whether Adamic language is essentialist or conventional:

Does Adam give names at random, thus sanctioning man's right to give names by custom and convention? Or does he recognize the appropriateness of a certain name to a certain creature? (Leonard 1990: 1)

Or, to put it in the terms of the Bob Dylan song with which we started: on what basis does the man think he'll call this creature a "bear"? Is it just because he chooses to use this word to refer to this creature or is it that the word "bear" (or whatever the actual Adamic word for "bear" was) corresponds in some way to the essence of beariness?

Both Leonard and Eco discuss the various options put forward for identifying which actual language was spoken by Adam and Eve — the basic options being Hebrew (or a purer form of Hebrew), a modern vernacular language or its ancestral form, or a language that was lost either at the Fall or at the Tower of Babel (a view held both by the rationalist-leaning Thomas Hobbes and the mystical Jakob Böhme, who nevertheless believed that he himself had been granted access to that language).

Eco more recently recapitulates this debate in his novel *Baudolino*, with the Irish-Provençal-Arabic boy Abdul recollecting, "My mother always told me that the language of Adam was reconstructed on her island, and it is the Gaelic language, composed of nine parts of speech, the same number as the nine materials from which the tower of Babel was built"⁵. Abdul is rebuffed "indulgently" by Rabbi Solomon, who replies, "Many nations believe that theirs is the language of Adam, forgetting that Adam could speak only the language of the Torah, not of those books that tell of false and lying gods". However, this is not the Hebrew of the Torah as it now exists, but that of "The original Torah, at the moment of the creation, [...] written like black fire upon white fire", and so the apparently kabbalist rabbi seeks to recover the Adamic language by making "the letters of the written Torah [...] spin like the wheel of a mill" into their "original order"⁶ (Eco 2002: 127–28).

Where Leonard notes briefly that "Others found the original language in various Gentile languages: Nicholas Severius in Samaritan, Johannes Geropius Becanus in Dutch, and John Webb in Chinese"⁷ (Leonard 1990: 14–15)⁷, Eco provides a more extensive and entertaining survey. We learn that Jan van Gorp argued in a 1569 work that the original language was Dutch, and in particular the dialect of Antwerp, since the ancestors of the burghers of Antwerp were not present at the Tower of Babel when the languages were confused (Eco 1995: 96–97). Georg Philipp Harsdörffer argued in 1641 that it must have been German,

⁵ Referring to the Irish grammatical work *Auracepít na n-Éves* ("the precepts of the poets"), discussed in Eco 1995: 16–17.

⁶ Rabbi Solomon's speech closely echoes Eco's account of the kabbalists' "primordial Torah" in Eco 1995: 25–26.

⁷ Drawing on Katz 1981.

since German “speaks in the languages of nature, quite perceptibly expressing all its sounds” (Harsdörffer 1968–1969: 335ff, cited in Eco 1995: 99). Not to be outdone, Andreas Kempe’s 1688 pamphlet *Die Sprachen des Paradieses* (The Languages of Paradise) proposes that God spoke Swedish, Adam spoke Danish, and the serpent spoke French (Eco 1995: 97).

Leonard is drawing on a broader tradition in Milton studies. In particular, as a student of Christopher Ricks, Leonard is contributing to a conversation sparked by Ricks around ambivalences and ambiguities in the language of *Paradise Lost* itself. Ricks draws attention to the presence in Milton’s verse of words that carry sinister connotations even though they purport to describe the prelapsarian paradise. For instance, words such as “error” (IV: 239, VII: 302), “lapse” (VIII: 263), “luxurious” (IX: 209), and “wanton” (IV: 306, 629, 768; V: 295; and IX: 211; cf. the “fallen” uses at I: 414, 455; IX: 517, 1015; and XI: 583, 795) are given “innocent” meanings drawing on their Latinate etymology to describe such phenomena as the wandering of rivers, the falling of streams, the exuberant growth of the garden, and Eve’s enticing hair⁸.

Ricks argues that this conjunction of innocence and foreboding in Milton’s choice of vocabulary is deliberate:

Error here is not exactly a pun, since it means only “wandering” — but the “only” is a different thing from an absolutely simple use of the word, since the evil meaning is consciously and ominously excluded. Rather than the meaning being simply “wandering”, it is “wandering (not error)”. Certainly the word is a reminder of the Fall, in that it takes us back to a time when there were no infected words because there were no infected actions. (Ricks 1963: 110)

Ricks’s readings are also picked up by Stanley Fish as part of a highly influential reading of *Paradise Lost* in which the reader discovers herself or himself to be fallen through the experience of reading⁹. As part of this larger project, Fish discusses the attempts of John Webster, John Wilkins, Thomas Sprat and the Royal Society of London to retrieve a language that, if not the actual Adamic language, recovers something of its primal purity¹⁰.

Such questions around prelapsarian and postlapsarian language remain prominent in scholarly discussions of *Paradise Lost*¹¹, but engagement with Eco among Miltonists remains limited¹². One Miltonist who has recently engaged Eco is Martin Kuester, who applies Eco’s theoretical essay ‘On the Possibility of Generating Aesthetic Messages in an Edenic Language’ to a reading of *Paradise Lost* (2009: 91–92). Kuester notes that Eco “recently also wrote an important study of the history of the search for the ideal language” (Kuester 2009: 91), but it is Eco as theoretician rather than historian of Edenic language that Kuester enlists. Kuester picks up on Eco’s suggestion that God’s prohibition of the forbidden fruit

⁸ The example of “error” is borrowed by Ricks from Stein 1953: 66–67, though the other examples appear to be original to Ricks.

⁹ Fish 1997: esp. 92–94, 102–3, 134–36, 210, 235–36.

¹⁰ Fish, esp. chapter 3 (92–157).

¹¹ See, for instance, Sugimura 2009: 57–71. Sugimura recapitulates the early modern debate over conventional versus essentialist models of Adamic language, citing a varied range of theological sources including Martin Luther, the Dutch Remonstrant Simon Episcopius, the Spanish Jesuit Benedictus Pererius, and the German Reformed scholar David Pareus.

¹² For instance, a recent study gives him one footnote (Lynch 2015: 94n. 26), while many do not reference Eco at all.

disrupts the sign system of the Edenic language by breaking the connection between what is good and what is attractive, and argues that the angel Raphael's "accommodated" relation of the war in heaven in Adam and Eve's limited human language concedes an imperfection in Edenic speech (Kuester 2009: 92). Christopher Eagle briefly cites Eco with regard to the naming of the animals in Milton and Genesis (Eagle 2007: 185–86).

William Poole, a literary scholar whose first book was on Milton, has written a more historically oriented article discussing the theological similarities and differences between the three seventeenth-century language planners John Wilkins, George Delgarno, and Francis Lodwick (Poole 2003; 2005). Curiously, although these specific figures are the subjects of three consecutive chapters in Eco's study, Poole nowhere cites Eco in his discussion of them.

It seems that the Miltonists have been pursuing a parallel course to Eco, citing secondary scholarly sources as well as primary texts that Eco also engages, but without directly citing Eco's work. There remains plenty of room for conversation around Adamic language between cultural and linguistic studies in the tradition of Eco and Milton studies in the wake of Leonard.

“Declare to them the Names”: The Passive Exaltation of the Qur’anic Adam

In the Islamic tradition, there is an intriguing parallel to the Genesis account of Adam's naming of the animals in Surah 2 of the Qur'an¹³. In this account, God (Allah) appoints man/Adam as his “Vicar upon Earth”, but the angels object to this elevated position being given to the earthly and seemingly already incipiently sinful man:

Remember to instruct men, that thy Lord said to his Angels, I would create a Vicar upon Earth; and when they answered, Wilt thou place him that shall defile it, and shed blood, while we exalt thy Glory, and sanctifie thee? I know, said he, what you know not. [Surah 2:30]
(*Alcoran* 1649: 3–4)¹⁴

It is to put the angels in their place that God bestows upon Adam the knowledge of all things, as encapsulated in their names:

He taught *Adam* the names of all things, who discovered them to the Angels, to whom God said, Declare to me the names of all things that I have created, if you know them; they replied, Praise is due to thy Divine Majesty, we know nothing but what thou hast taught us, thou alone art knowing and wise. He said to *Adam*, Declare to them the names of all things that I have created. After he had taught them, God said, Did I not tell you, that I knew what is not, neither in Earth, nor Heaven; and that I understand whatever you make manifest, and whatever you keep most secret? [Surah 2:31–34] (*Alcoran* 1649: 4)

¹³ I cite here from the 1649 English translation of the Qur'an (titled *The Alcoran of Mahomet*), which was contemporaneous with Milton. There is no definitive proof that Milton read the Qur'an (which was also available in Latin), though work in progress by Sharihan Al-Akhras will argue that he did, drawing on some intriguing parallels between the Qur'anic narratives and *Paradise Lost*. For broader discussions of Milton's engagement with Arabic and Islamic sources, see, for instance, MacLean 2007, Sid-Ahmad 2012, and Currell and Gleyzon 2015.

¹⁴ The verse numbers are not given in this translation.

However, despite the conceptual connection, there are significant differences in the narrative structure and function of this episode in the Qu'ranic context as compared to that of Genesis. Although the Qu'ranic text treats the knowledge of the names as a marker of humanity's significance and divinely given authority, the Qu'ranic Adam is not given the agency that God gives to Adam in Genesis — where God gives Adam the opportunity to name the animals in Genesis 2, in Surah 2 of the Qu'ran Adam passively receives the names of the creatures from God.

This passage played a role in medieval Islamic discussions of the origins of language that parallel the early modern European discussions on language. Lothar Kopf writes that whereas the Mu'tazilites tended towards the view that humans invented language by mutual agreement, "orthodox circles seemingly preferred the view that language owed its existence to divine revelation" (1956: 56), partly as a consequence of Surah 2. Surah 2 left room for exegetical debate, however, over whether the "names" given to Adam were personal names rather than names for inanimate objects, whether "names" signifies that only nouns were divinely bestowed and not other parts of speech, and whether only some words were of divine origin and others of human invention (Kopf 1956: 55–59).

The Islamic tradition is mentioned only a couple of times in Eco's *The Search for the Perfect Language*, partly due to Eco's stated focus on European civilisation, but it is given almost the last word in Eco's book through the story told by Arab writer Ibu Hazm, in which the original language contained many words for each thing and was then fragmented into other languages¹⁵. Eco seems to like this story because it values linguistic plurality rather than a totalitarian monolingualism, though, as he notes, the Christian narrative of Pentecost (Acts 2), in which the Holy Spirit enabled the apostles to speak in many tongues, also holds out the promise of "finding in the multiplicity of tongues no longer a wound that must, at whatever cost, be healed, but rather the key to the possibility of a new alliance and of a new concord" (Eco 1995: 351)¹⁶.

"In the Footsteps of Adam": Scientists, Kabbalists, and Latter-day Saints

In the seventeenth century, there was not so much space as we might think between esoteric modes of thinking, such as numerology and the Kabbalah, and the modes of thinking that have developed into modern science — Isaac Newton was an alchemist as well as a mathematician. Both employed the notion of a language that corresponds to how things really are, and so gives humanity power over the world.

Adam is a major character in Peter Harrison's wide-ranging account on how Augustinian and Protestant notions of the cognitive damage caused by the Fall underlay the emergence of empirical science in early modern Europe (Harrison 2007). In his treatment of Adamic language, Harrison, one of the current leading historians of science and religion, covers much as the same ground on this topic as Eco and the Miltonists (discussing, among other topics, Francis Bacon, John Wilkins, George Dalgarno, and Kabbalism) yet, once again, without citing Eco (Harrison 2007: esp. 191–198, 205–16).

¹⁵ Eco 1995: 89 and 352, citing Borst 1957–63: I: 339 and I: 325f.

¹⁶ Cf. Michael Lloyd, who notes that, in Acts 2:11, the works of God are heard "Not in Greek, the *lingua franca* of the ancient world, not in some spiritual Esperanto, but *in our own languages* — which is a massive affirmation of who we are, and where we come from, and the cultural diversity we represent" (Lloyd 2012: 264).

Harrison first mentions the search for an “ideal philosophical language” that “would recapture at least some of the elements of the original Adamic tongue” in relation to Francis Bacon (Harrison 2007: 176). According to Bacon, “the book of creation [...] is that speech and language which has gone out to all the ends of the earth, and has not suffered the confusion of Babel” (Bacon 1857–74: II:14f, cited in Harrison 2007: 176), and so true knowledge of things is still available even to fallen humanity through careful investigation. As the detective monk William of Baskerville tells his novice Adso in Eco’s novel *The Name of the Rose*, “the world speaks to us like a great book [...] not only of the ultimate things (which it does always in an obscure fashion) but also of closer things, and then it speaks quite clearly” (Eco 1983: 23–24).

Elsewhere Harrison has written on the metaphorical application of Adam’s naming of the animals to the taxonomical work of the eighteenth-century Swedish naturalist Carl Linnaeus, concluding that “not only Linnaeus but all of those involved in the work of ordering, naming, and classifying could legitimately be regarded as following in the footsteps of Adam” (Harrison 2009: 893). In this article, Harrison alludes to the short story “The Analytical Language of John Wilkins” by Jorge Luis Borges, a writer in many ways comparable to Eco in his postmodern playfulness and remixing of intellectual history for his readers’ entertainment.

John Wilkins himself was a natural philosopher and bishop, whose 1668 work *An Essay towards a Real Character and Philosophical Language* proposed creating a language of direct correspondence between words and things, with no ambiguous words, no metaphors and no synonyms (Wilkins 1668). Many later seventeenth-century thinkers did not think it was possible to retrieve the original language itself, but they were inspired by the idea that it was possible to create a perfect language, perhaps a language of mathematical symbols, that did the same thing (Leonard 1990: 17–18). As the last few chapters of Eco’s study recount, the eighteenth century onwards saw the notion of a perfect language being displaced into the project to construct an artificial universal language with Edenic properties, rather than to recover the past Adamic tongue itself¹⁷. This started to get people thinking about the structure of language as such, and not just about particular languages already in existence, and so this quest for the Adamic language helped to lay some of the theoretical foundations of modern linguistics¹⁸.

Nevertheless, despite this secularisation of the notion of Adamic language from the eighteenth century onwards, the tradition continued to be transmitted and transmuted in religious and esoteric contexts. Eco’s novel *Foucault’s Pendulum*, whose section headings are named after the ten Sefirot (divine emanations) of the Jewish Kabbalah, features a computer named Abulafia, in honour of the medieval Jewish Kabbalist Abraham Abulafia discussed in *The Search for the Perfect Language* (Eco 1989; 1995: esp. 25–33, 46–52). In *Foucault’s Pendulum*, in the course of concocting an elaborate conspiracy, the publisher Garamond leafs through an amusingly improbable directory of secret societies. In a list of 45 named groups including assorted Rosicrucians, Satanists, and Jesuits, he comes across “the Mormons (I read about them in a detective story, too, but maybe they don’t exist anymore)” (Eco 1989: 265)¹⁹.

¹⁷ Eco 1995, chapters 14 to 16 (269–336).

¹⁸ See, for instance, Aarsleff 1982.

¹⁹ The detective story could perhaps be Doyle 1888.

Mormon origins is a contested field, and the attribution of elements of Mormon thought to esoteric sources such as the Kabbalah has proved particularly contentious. Samuel Brown strikes what appears to me a plausible middle ground:

Smith's formal involvement with Kabbalah has been overstated in various sources. [...] However, Smith's interest in the power of language certainly bears at least a phenotypic similarity with other esoteric traditions about the power of language, including Kabbalah. (2012: 57 n. 24)²⁰

Brown has shown that the notion of Adamic language possessing a special power and the desire to retrieve it were available to Joseph Smith and the early Mormons in the wider antebellum American culture, without needing access to specific scholarly sources (Brown 2009; 2012). In particular, the idea that Egyptian hieroglyphs might preserve a closer Edenic correlation between signs and things, an idea Eco traces through the Jesuit Athanasius Kircher and others (Eco 1995: esp. 144–68), was present in the nineteenth-century United States, and may underlie Smith's translation of Egyptian funeral papyri into the Book of Abraham (later incorporated into *The Pearl of Great Price*, the fourth volume of scripture in the LDS canon) as well as the claim that the Book of Mormon was translated from “reformed Egyptian” characters (Mormon 9:32, *Book of Mormon*).

The Book of Moses (Smith's expanded version of the opening chapters of Genesis) records that the “language of Adam” and his children was “pure and undefiled” (Moses 6:5–6, *Pearl of Great Price*). Within the larger narrative of the Book of Mormon, the book of Ether relates the account of the Jaredites, who were spared the curse of Babel in answer to prayer, and thus brought the pure Adamic tongue to the New World²¹. In a manuscript document recently made available online by the LDS Church, Smith reports that “the name of God in pure Language” is “Awmen”, meaning “the being which made all things in all its parts”, that the Son of God is “the Son Awmen”, and that angels are “Awmen Angls-men” (J. Smith Jr 1832).

Although the purported recovery of the Adamic language is one of several esoteric aspects of nineteenth-century Mormonism that are downplayed in the current official teaching of the LDS Church²², it survives in the hymn “Adam-ondi-Ahman”, named after the supposed dwelling place of Adam and Eve after their expulsion from Eden, which Joseph Smith located in Missouri²³. The name has been variously translated/interpreted, but is probably intended to mean something along the lines of “Adam-[dwelling] with-God”.

Rereading Babel: Providential Plurality

Thus we can see that the symbolism of the Adamic language and the hope for a language in which all humanity can communicate perfectly has retained its potency through the centuries. But was there ever a language in which the totality of a thing in its essence was communicated

²⁰ One of the more prominent studies criticised by Brown and others for over-reading incidental connections between Mormon and earlier hermetic sources is Brooke 1994.

²¹ See, for instance, Ether 1:33–43, *Book of Mormon*.

²² Hence, the entry for “Adamic Language” in the *Encyclopedia of Mormonism* notes that “It does not play a central doctrinal role, and there is no official Church position delineating its nature or status” (Robertson 1992: 18).

²³ Phelps 1835 (hymn 49 in current LDS hymnbook, published 1985); Cf. Berrett 1992.

fully in words? James K. A. Smith, a Christian philosopher who takes seriously the biblical narratives about creation and fall seriously, but also engages sympathetically with continental philosophy, says no. In his book *The Fall of Interpretation*, Smith argues that human beings were never intended to grasp the totality of the world instantaneously and without mediation — that the need to engage the world through thoughts and signs that grasp the world only partially is not a consequence of our fallenness but of our finitude; that God creates us not to know everything in the way that he knows everything but continually to learn, to grow and to discover in ways that are appropriate to our status as finite creatures (J. K. A. Smith 2012).

Smith's discussion steps behind language itself — his focus is on “interpretation”, that is, the mental processing of sensory experience prior to its expression in speech or writing, but his thoughts can be applied fairly closely to a theological reflection on the phenomenon of language. Smith observes that not only theologians but also philosophers such as Heidegger and Derrida who disavow any debt to Christian theology, talk about interpretation, the need for the mediation of the world, in terms of fallenness, but Smith argues rather that “if interpretation is constitutive of human be-ing [*sic*] and creaturehood, then it must be ‘good’ and not necessarily or essentially violent (though it is nevertheless distorted and corrupted by the Fall)” (J. K. A. Smith 2012: 25).

However, it might at first seem biblically problematic to see the diversity of languages now in existence as a good thing, since Genesis suggests that the multiplicity of languages was brought about as a divine punishment at the tower of Babel (Genesis 11)²⁴. Eco frequently refers to the Babel narrative, most commonly as connoting a curse on language to be overcome²⁵. In *The Name of the Rose*, the disturbed and perversely polyglot monk Salvatore is described as speaking

not the Adamic language that a happy mankind had spoken, all united by a single tongue from the origin of the world to the Tower of Babel, or one of the languages that arose after the dire event of their division, but precisely the Babelish language of the first day after the divine chastisement, the language of primeval confusion. (Eco 1983: 46–47)

Yet, although still reading the Babel narrative as one of judgment, Smith offers an alternative reading in which the plurality of languages is not itself a curse:

A second reading of the Babel story, however, will point to unity as the original sin and impetus for violence that Yahweh prevents precisely by multiplication of languages, a *restoration* of plurality. It was a *lack* of difference that occasioned Yahweh's intervention in what was destined to be a violent story of oppression in the name of unity. (J. K. A. Smith 2012: 58)

Likewise, the Croatian-born Yale theologian Miroslav Volf sees the unity of the people at Babel as a totalitarian unity, which excludes the diversity and cultural difference that God intends (1996: 226–28). Biblical scholar Walter Brueggemann notes that God had already commanded the human race after the flood to fill the whole earth, and so for them to con-

²⁴ William Poole notes that “The fall of man and the *confusio linguarum*” at Babel “are temporally separate, and ought to have slightly different implications”, but that their implications for language are often conflated in early modern sources (Poole 2003: 274).

²⁵ Eco 1995: esp. 8–10, 16–18, 37–39, 42, 96–97, 341–44. Cf. Steiner 1998.

centrate themselves in one place is an act of disobedience (1982: 97–104). Hence the scattering of human beings across the world and the cultural and linguistic diversity that would result was God’s original plan, and God’s confusion of the languages is a way of forcing them to do what he had intended in the first place.

“Closer to Song”: Adam’s Poetic Plenitude

Like James K. A. Smith, I would like to conclude by challenging some of the assumptions about Adamic language made by certain early modern writers, especially by John Wilkins, and apparently by Eco, at least in his essay “On the Possibility of Generating Aesthetic Messages in an Edenic Language”. Among the “various and *casual alterations*” to the original pure language that Wilkins wishes to overcome are “*Equivocals*, which are of several significations”, “the ambiguity of words by reason of *Metaphor* and *Phraseology*”, “*Synonymous* words, which make Language tedious”, and “the *Anomalisms* and Irregularities in Grammatical construction” (1668: 17–19)²⁶.

Eco’s essay also construes Edenic language as a language that seeks to avoid ambiguity, although for Eco, in contrast to Wilkins, this is not ultimately a possible or even desirable state of affairs. I appreciate that for Eco, unlike Wilkins, the referent of Edenic language is not an actual language spoken by a historical Adam and Eve but a theoretical construct, which Eco finds useful to conduct a thought experiment with other goals. In Eco’s thought experiment, Adam and Eve speak a language of only six binary pairs (yes/no, edible/inedible, good/bad, beautiful/ugly, red/blue, and serpent/apple), with the middle four pairs being linked in “a series of connotative chains”, such that:

Red	= Edible	= Good	= Beautiful
Blue	= Inedible	= Bad	= Ugly

(Eco 1981: 92)

Eco posits that this connotative chain of straightforward binaries is disrupted by God’s prohibition of the forbidden fruit, which fatally breaks the semiotic chain by asserting that the “beautiful” fruit is to be placed in the “inedible” category, and thus pushes Adam and Eve into linguistic innovations in which, for instance, the apple becomes “redblue”. It is in these disjunctions between appearance and meaning that Eco posits the origins of the “aesthetic” use of language, the discovery of “the *arbitrariness of signs*”, and the seeds of the Fall (Eco 1981: 102). Yet Eco’s hypothetical Fall appears to be a fortunate fall, freeing humans from an arbitrary system of binary absolutes, and allowing the aesthetic pleasure of linguistic play.

However, I would like to challenge the assumption that the ideal Adamic language described in the canonical text of Genesis is a univocal language where one sign stands for one thing, whether this is seen positively (as by Wilkins) or negatively (as by Eco). While the man’s naming of the animals is the first report of human speech in Genesis, the first directly quoted human speech (and the only directly quoted human speech prior to the Fall) consists of Adam’s words on his first sight of his mate (not yet named as Eve):

²⁶ See also Fish’s summary in Fish 1997: 121–22.

And the LORD God caused a deep sleep to fall upon Adam, and he slept: and he took one of his ribs, and closed up the flesh instead thereof; And the rib, which the LORD God had taken from man, made he a woman, and brought her unto the man. And Adam said, This is now bone of my bones, and flesh of my flesh: she shall be called Woman, because she was taken out of Man. (Genesis 2: 21–23)²⁷

Adam's poetic exclamation here does not consist of univocal language where one sign denotes one thing only.

Another Italian Umberto, the Jewish commentator Umberto Cassuto, observes that "bone of my bones, and flesh of my flesh" is a common Hebrew idiom:

The meaning is: formed from the same parents or from the same family; the source of the bones and the flesh is the same. Our verse is based on this metaphorical expression, as though to say: the first man could employ this phrase in the full sense of the words, in their literal connotation: actually, bone of his bones and flesh of his flesh. (Cassuto 1961–64: I:136)

In the case of the Genesis 2 narrative, the metaphor becomes a metonym, or is seen as deriving from a primeval metonymic relationship. But although "in their literal connotation", these words are not univocally literal — neither the bones nor the flesh of the woman in isolation constitute the whole person. The phrase is also one of "synonymous" parallelism, "bone of my bones" being metonymically but not literally equivalent to "flesh of my flesh". Thus the only recorded prelapsarian utterance of Adam in Genesis fails to conform to Wilkins's or Eco's models of Adamic language.

It is as a language made up only of binary oppositions that Eco finds his theoretical Edenic language oppressive. But why assume that Edenic language is limited to binaries? In his historical survey, Eco notes that Rousseau, sceptical of the idea of Edenic perfection, reversed the assumptions of the early modern philosophers. Eco paraphrases Rousseau thus:

Primitive language spoke by metaphors. This meant that, in a primitive language, words did not, and could not, express the essence of the objects they named. [...] Such a primitive language was less articulated, closer to song, than a properly verbal language. (1995: 107)

The one verse of Adam's prelapsarian speech that we have in Genesis is "closer to song", but I would question Rousseau's Enlightenment assumption that this makes it less capable of expressing the essence of things. Rather, the poetic plenitude of Adam's speech more fully expresses the wonder evoked by the woman and his intimate affinity with her than would a prose proposition alone.

This article has paid tribute to Eco by an eclectic itinerary through a variety of fields similar to those on which Eco takes his readers both in his novels and his scholarly work. All of these fields echo Eco's work in tracing the echoes of Edenic language down the centuries, though these echoes are not always conscious. The search continues.

²⁷ This passage is briefly discussed in Eco 1995: 8.

Bibliography

- Aarsleff Hans (1982), *From Locke to Saussure: Essays on the Study of Language and Intellectual History*. London: Athlone.
- The Alcoran of Mahomet* (1649), London.
- Bacon Francis (1857–74), *The Works of Francis Bacon*, eds. J. Spedding, R. L. Ellis, D. D. Heath, 14 vols, Longman & co. [et al.], London.
- Berrett Lamar C. (1992), ‘Adam-ondi-Ahman’ [in:] *Encyclopedia of Mormonism*, gen. ed. D. H. Ludlow, Macmillan, New York.
- Bible Authorised/King James Version [1611], Accessed via Bible Gateway website at <<https://www.biblegateway.com/>> [accessed 6 October 2015].
- The Book of Mormon: Another Testament of Jesus Christ; The Doctrine and Covenants of the Church of Jesus Christ of Latter-day Saints; The Pearl of Great Price* (1981), The Church of Jesus Christ of Latter-day Saints, Salt Lake City, Utah.
- Borst Arno (1957–63), *Der Turmbau von Babel: Geschichte der Meinungen über Ursprung und Vielfalt der Sprachen und Völker*, 6 vols in 4, Hiersemann, Stuttgart.
- Brooke John L. (1994), *The Refiner’s Fire: The Making of Mormon Cosmology, 1644–1844*, Cambridge U.P., Cambridge.
- Brown Samuel M. (2009), *Joseph (Smith) in Egypt: Babel, Hieroglyphs, and the Pure Language of Eden*, “Church History” 78.1.
- (2012), *The Language of Heaven: Prolegomenon to the Study of Smithian Translation*, “Journal of Mormon History” 38.3.
- Brueggemann Walter (1982), *Genesis* (Interpretation commentary series), John Knox Press, Atlanta, GA.
- Cassuto Umberto (1961–64), *A Commentary on the Book of Genesis*, trans. I. Abrahams, 2 vols, Magnes Press, Jerusalem.
- Currell David, Gleyzon François-Xavier eds. (2015), *Reading Milton through Islam* [special issue], “English Studies” 96.1.
- Danieli Ruvik, Anat Biletzki (2006), *We Call it a Snake: Dylan Reclaims the Creative Word* [in:] *Bob Dylan and Philosophy: It’s Alright Ma (I’m Only Thinking)*, eds. P. Vernezzze, C. J. Porter, Open Court, Chicago and LaSalle, IL.
- Doyle Arthur Conan (1888), *A Study in Scarlet*, Ward, Locke & co., London.
- Dylan Bob (1979), *Man Gave Names to All the Animals*, from the album: *Slow Train Coming*, [online:] <<http://www.bobdylan.com/us/songs/man-gave-names-all-animals>> [accessed 6 October 2015].
- Eagle Christopher (2007), *Thou Serpent that Name Best’: On Adamic Language and Obscurity in “Paradise Lost”*, “Milton Quarterly” 41.3.
- Eco Umberto (1981), *On the Possibility of Generating Aesthetic Messages in an Edenic Language*, trans. B. Merry, “The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts”, Hutchinson, London [Essay revised from earlier translation of 1971 Italian version].
- (1983), *The Name of the Rose*, trans. W. Weaver, Secker & Warburg, London [Italian publication 1980].
- (1989), *Foucault’s Pendulum*, trans. W. Weaver, Secker & Warburg, London [Italian publication 1988].

- Eco Umberto (1995), *The Search for the Perfect Language*, trans. J. Fentress, Blackwell, Oxford [Italian publication 1993].
- (2002), *Baudolino*, trans. W. Weaver, Secker & Warburg, London [Italian publication 2000].
- Entzminger Robert L. (1985), *Divine Word: Milton and the Redemption of Language*, Duquesne U.P., Pittsburgh.
- Fish Stanley (1997), *Surprised by Sin: The Reader in "Paradise Lost"*, Mass., Harvard U.P., Cambridge.
- Harrison Peter (2007), *The Fall of Man and the Foundations of Science*, Cambridge U.P., Cambridge.
- (2009), *Linnaeus as a Second Adam? Taxonomy and the Religious Vocation*, "Zygon" 44.4.
- Harsdörffer Georg Philipp (1668–1669), *Frauenzimmer Gesprächspiele* [1641–49], ed. I. Böttcher, Niemeyer, Tübingen.
- Katz David S. (1981), *The Language of Adam in 17th Century England* [in:] *History and Imagination: Essays in Honour of H. R. Trevor-Roper*, ed. H. Lloyd-Jones, V. Pearl, B. Worden, Duckworth, London.
- Kopf Lothar (1956), *Religious Influences on Medieval Arabic Philology*, "Studia Islamica" 5.
- Kuester Martin (2009), *Milton's Prudent Ambiguities: Words and Signs in his Poetry and Prose*, MD, University Press of America, Lanham.
- Leonard John (1990), *Naming in Paradise: Milton and the Language of Adam and Eve*, Clarendon, Oxford.
- Lloyd Michael (2012), *Café Theology: Exploring Love, the Universe and Everything*, St Paul's Theological Centre/Alpha International, London.
- Lynch Helen (2015), *Milton and the Politics of Public Speech*, Ashgate, Aldershot.
- MacLean Gerald (2007), *Milton, Islam and the Ottomans* [in:] *Milton and Toleration*, eds. S. Achinstein, E. Sauer, Oxford U.P., Oxford.
- Milton John (1998), *Paradise Lost* [1667/1674], ed. A. Fowler, Harlow, Longman A. Fowler.
- Phelps William W. (1835), "Adam-on-di-Ahman" [online:] <<https://www.lds.org/music/library/hymns/adam-on-di-ahman?lang=eng>> [accessed 6 October 2015].
- Poole William (2003), *The Divine and the Grammarian: Theological Disputes in the 17th-Century Universal Language Movement*, "Historiographia Linguistica" 30.3.
- (2005), *Milton and the Idea of the Fall*, Cambridge U.P., Cambridge.
- Ricks Christopher (1963), *Milton's Grand Style*, Clarendon, Oxford.
- Robertson John S. (1992), 'Adamic Language' [in:] *Encyclopedia of Mormonism*, gen. ed. D. H. Ludlow, Macmillan, New York.
- Sid-Ahmad Muhammad (2012), *Ibn Tufayl's Hayy and Milton's Adam* [in:] *Milton and Questions of History: Essays by Canadians Past and Present*, eds. F. G. Mohamed, M. Nyquist, University of Toronto Press, Toronto.
- Smith James K. A. (2012), *The Fall of Interpretation: Philosophical Foundations for a Creational Hermeneutic*, Grand Rapids, Baker Academic, Michigan.
- Smith Joseph, Jr. *A Sample of Pure Language given by Joseph the Seer as copied by Br Johnson* [Circa March 1832], Manuscript digitised for Joseph Smith Papers project [online:] <<http://josephsmithpapers.org/paperSummary/sample-of-pure-language-between-circa-4-and-circa-20-march-1832>> [accessed 6 October 2015].

Stein Arnold (1953), *Answerable Style: Essays on Paradise Lost*, University of Washington Press, Seattle.

Steiner George (1998), *After Babel: Aspects of Language and Translation*, Oxford U.P., Oxford.

Sugimura N. K. (2009), "*Matter of Glorious Trial*": *Spiritual and Material Substance in Paradise Lost*, New Haven, Yale U.P., Connecticut.

Volf Miroslav (1996), *Exclusion and Embrace: A Theological Exploration of Identity, Otherness and Reconciliation*, Abingdon, Nashville.

Wilkins John (1668), *An Essay towards a Real Character, and a Philosophical Language*, London.

JAROSŁAW PŁUCIENNIK
Uniwersytet Łódzki*

Cognitive and Semantic Universals in Translations of Psalm 139

Abstract

Umberto Eco clearly states the concept of semantic universals in a short essay. He presents a kind of ethics that starts with cognitive semantic universals rooted in our body. These universal concepts, according to Eco are such because they are independent of any particular culture. Such concepts as for instance “top and bottom”, “left and right”, or “a sense of personal liberty” are rooted in the basic fact that we are bodies. The “sense of personal liberty” is especially important here. This claim is similar to cognitive semantics, especially as presented by Mark Johnson. This article presents an application of those claims to the analysis of Polish translations of Psalm 139. My main claim is that the ancient Hebrew concept of a person is not at odds with such secular semantic approaches as provided by Eco and Johnson. Psalm 139 might be a perfect representation of the cultural polarization of the concept in the process of linguistic and cultural translation and transition. Besides it is this polarization of the concept of this sense of personal liberty which is the focus of this article. My main focus is on Polish translations with circumstantial references to English and Swedish translations. In this article I focus my study of the two minor parts of Psalm 139: one referring to psalmist running from God to heavens, and second, about hating the evil.

* Katedra Teorii Literatury, Instytut Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
e-mail: jaroslaw.pluciennik@uni.lodz.pl

Psalm 139 is a unique text compared to other psalms, because it expresses a whole range of different conceptualisation of knowledge, which is found in many English words such as know, examine, probe, test, understand, be familiar with, search, be acquainted with, perceive, discriminate. I have already tried in another paper to improve the definition of metaphorical conceptualisation (Pluciennik, in press), however, at this point I have to return to these issues in the context of semantic universals in a poetic text.

Umberto Eco clearly states the concept of semantic universals in a short essay in the form of a letter included in “Che cosa crede chi non crede” from 1996 (Polish translation “When another enters the stage” in Eco’s “Five moral letters”, 1999). He presents a kind of ethics that starts with cognitive semantic universals rooted in our body. These universal concepts, according to Eco are such because they are independent of any particular culture. Such concepts as for instance “top and bottom”, “left and right”, or “a sense of personal liberty” are rooted in the basic fact that we are bodies. The last “sense of personal liberty” will be referred to once more in the argumentation which follows. This claim is similar to cognitive semantics, especially as presented by Mark Johnson (and with George Lakoff) in *Moral Imagination. Implications of Cognitive Science for Ethics* (1993) and *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding* (1999).

I would like to present an application of those claims to the analysis of Polish translations of Psalm 139. My main claim is that the ancient Hebrew concept of a person is not at odds with such secular semantic approaches as provided by Eco and Johnson. There are, however, some interesting issues related to intercultural translations of such a concept. In this respect, Psalm 139 might be a perfect representation of the cultural polarisation of the concept in the process of linguistic and cultural translation and transition. Besides it is this polarisation of the concept of this sense of personal liberty which is the focus of this article. I do not make claims as regards the theological questions related to it, neither do I wish to interfere with traditional Hebrew readings of this Psalm. My main focus is on Polish translations with circumstantial references to English and Swedish translations¹.

Psalm 139, as not only a religious but also a poetic text, occupies a special position: it is characterised as a hymn, as a blessing, but also as a lament, and others write about in contexts such as meditation, confession, prayer and reflection. One commentator says that “The various components of this psalm as — anthem, thanksgiving, lament — exposes us to the

¹ I would like to express my gratitude for knowledgeable comments to all three anonymous reviewers of this article.

intensely personal relationship between the psalmist and his God meditation, confession, prayer, and reflection” (Wagner 1978: 357). Consequently, such a complex nature of the lyric itself must attract the attention of all readers interested in genres.

Also quite strikingly is the fact that the so-called “Sitz im Leben” is likely to be a very specific situation of false accusation of the psalmist and his waiting for righteous judgment. And in such circumstances, the psalm turns out to be a hymn, a prayer, confession and meditation. The variety of generic structures accompanies a variety of conceptualisation of knowledge, and a variety of anthropological notions of an interaction of different subjects involved. This is combined with a variety of metaphors used to define better the cognition of the subjects in the text.

It seems that the main motive of this psalm is the psalmist’s absolute dependence on God. This relationship is shown mainly through a metaphorical conceptualisation of divine knowledge. From the very beginning of this text, God recognises the psalmist as the scout who makes the diagnosis by screening, searching, incursion and interview. God behaves like an ancient scout more than the eye of providence. Although the trails of such a metaphor — the eye of providence — relating to the visual domain — can also be found in incipient imaging in this text. But the role of a scout is also accompanied by other presupposed divine roles such as a potter, a weaver, or a writer (see also Pluciennik, in press).

Accompanying this concept of being active and working of God, the anthropology of the psalmist is focused on human passivity, its absolute dependence on the actions of the creator. The psalmist is shown as an embryo, clay, from which it can be made a creation, an execution plan, or a record. In the context of universals however, there are two images which both suggest the existence of the inner world of the Psalmist, and, on the other hand, existence of wings, which envisions extremely bold anthropology. At that point of the text, it seems, therein lies one of the main problems of the semantics in question. I will attempt to explain this issue by reaching the relevant contexts of certain passages.

Psalm 139, as I have tried to describe, is composed of hymnal enumerations of those mental actions pointing to the question: in how many ways the psalmist is recognised by God. However, there are also two fragments protruding from the sheet, as if coming from another generic form and somewhat other emotional and intellectual paradigms.

Such knowledge is too wonderful for me; it is high, I can not attain unto it.
Whither Shall I go from thy spirit? or whither Shall I flee from thy presence?
If I ascend up into heaven, thou art there: if I make my bed in hell, behold, thou art there.
If I take the wings of the morning, and dwell in the uttermost parts of the sea;
Even there Shall thy hand lead me, and thy right hand Shall hold me.

The second heterogeneous piece one can find just before the end of the text:

Surely thou wilt slay the wicked, O God: depart from me Therefore, ye bloody men.
For they speak against thee wickedly, and thine enemies take thy name in vain.
Do not I hate them, O Lord, that hate thee? and am not I grieved with Those That rise up
against thee?
I hate them with perfect hatred: I count them mine enemies.

If the whole work is a hymn on a diagnosis of reception of the Psalmist by God, this piece is impressive in its emotionality, which is, also, extremely violent and negative. In some textual embodiments, the psalmist even revels in his hatred of evil.

The Psalmist with wings?

Firstly, I wish to discuss the piece on wings and ascension to heaven. The text begins with an expression that is clearly one of the first versions of the theory of the sublime.

Divine knowledge is so high that it is virtually beyond reach.
Such knowledge is too wonderful for me; it is high, I can not attain unto it.

However, subsequent passages mentally deny this, they are opposed to the first. “Whither Shall I go from thy spirit? or whither Shall I flee from thy presence?” Knowledge is perhaps too lofty, huge, overwhelming, but the same spirit and the mere presence is extremely close, so close that the psalmist wonders where to go from the present spirit, and he finds nowhere to run against this huge presence. If the power of this presence is so great that the psalmist wants to run, it draws here an image of an extremely asymmetrical personal relationship. However, the next four verses paint pictures that contradict this asymmetry, because they reveal — a potential but still — the extraordinary power of the psalmist:

If I ascend into heaven, thou art there: if I make my bed in hell, behold, thou art there.
If I take the wings of the morning, and dwell in the uttermost parts of the sea;
Even there Shall thy hand lead me, and thy right hand Shall hold me.

The psalmist can ascend to heaven and descend into the underworld, as well as find out by himself that in a moment he is at the edge of the visible world. However, the last sentence of this passage again returns to the psalmist’s absolute dependence on God, because even at the ends of the earth, the divine power will manifest itself by guiding with a strong and secure grip. The presence does not go away.

This begs the question as to whether the ascent into heaven is a real act as perceived in antiquity? Is it a spiritual journey similar to, one may ask, for instance, the famous trip by Swedenborg, a Swedish visionary and a scientist who had a vision of a trip to heaven? Is it perhaps a journey that can be compared to the spiritual ecstasies of St. Paul in 2 Cor. 12:2–4 when he talks about ascending, “whether in the body... or whether out of the body”, to the “third heaven”? Or is it perhaps the Ascension of Jesus Christ of the Gospels? Or, perhaps, it is an allusion to ascension with winds by Elias in one of the books of the Old Testament?

There are many possibilities that may arise out of here. However, the question might sound rather theological than theoretical, but I would like to ask is “ascending into heaven” a literal or a metaphorical expression? If it is literal, then herein we are confronted with a revolutionary anthropological image: the human body is equipped with an unusual power, so extraordinary that he was simply divine, can freely move in all dimensions of the physical world, can travel on all parties of the known physical world. This makes the psalmist visionary, apocalyptic and... unreal. Is this unreality the real spirituality of the Psalmist?

Perhaps, however, this phrase in question is just a metaphor?

It seems that we can strengthen that non-literal interpretation by using four main arguments from the poetics: 1) the fragment continues thematically with the theme of the sublime; 2) the fragment is a part of a poetics of rhetorical figures such as merism, poetics,

which has already been started in the first verses of Psalm 139; 3) In many translations of this passage the future tense is used or other modal indicators that make unreal activities of the Psalmist, the activities become purely virtual; 4) This passage refers to the earliest known — to ancient readers of this psalm — texts that explain these metaphors and make them conventional expressions.

In explaining those following four arguments, I will try to persuade a reader that John Calvin's supposition of, say, communicative realism in interpreting psalms is really powerful and makes them not just literal translations from Hebrew, but the communicative realism makes interreligious communication much more likely. The communicative realism states that we should always bear in mind the necessity of explanation of our reading to the Jews, the first brothers (cf. Pak 2010).

Ad 1. The argument of the sublime

If from the beginning of the passage we can find that the first theme is too high, or wonderful, or simply sublime knowledge, we can compositionally justify the fragment, which also mentions the journey to heaven (lifting) or the flight on the wings of the dawn. This thematic repetition is a special amplification of the theme, and it seems quite in the right place in a Hebrew culture based on parallelism. We can even argue that amplification lies at the heart of the psalm when talking with so many different synonyms of “to know”. But we should add that this argument of the sublime applied to “knowing” does not make the sublime knowing the centre of the Psalm.

Ad 2. The argument from the presence of other figures such as merism

Merism (gr. *merismos*, lat. *distributio*, meaning separation and de-partment) — it is a figure of speech, which is to use as an indication of the two extreme cases and taking up so that whole merism is a special case of a figure of “pars pro toto”, one in which parts mean any extreme parts. And so in this Psalm 139 at the beginning of it, we know God by knowing the extreme psalmist states in a customary way:

“Thou knowest we downsitting and mine uprising”,
 “Thou compassed my path and my lying down”.

It begins a string of merisms, which is continuing in the following image representing probably all directions of creation when God created the heavens and the earth, east and west and so on. In the last expression too, we are dealing with a figure of merism, and in Psalm 139 we have a heaven and hell, east and west. Merism, therefore, justifies the ubiquitous image of God for which there is no restriction. He is everywhere.

On the other hand this merism as a figure makes the psalm more dramatic because it states a thematic tension between opposite elements.

Ad 3. The argument from occurrences of appearance markers

I would argue that if we see the occurrence of the markers of illusion in this psalm, we would be able to carry out discrimination of the translations of this psalm when it comes to their different degrees of communicative realism. There are more and less rational translations of this passage in various languages, even in the case of two Swedish translations available I can clearly see the difference in the emotional involvement of the two versions.

The traditional Swedish version:

Vart skall gå för jag din Ande, vart skall jag och för ditt ansikte fly? Fore jag upp till himmelen, så är du gift och jag bäddade åt mig and dödsriket, se, så är du ock gift. Toge morgonrodnadens Vingar jag, jag gjorde mig en boning ytterst and havet, SA skulle också där hand the led din din mig och Högre fatta hand propeller.

In this translation, you can clearly see emotional distance in the use of grammatical forms of modality: Fore jag, jag bäddade, toge jag, jag gjorde, så skulle...

The Swedish grammatical encoding modality is strong and reinforced by a very strict word order, in this case reversed order.

The latest translation of the Swedish is not so emotionally distant:

En sådan kunskap
mig är alltför underbar.
så är den hög
att jag kan small den förste.
Vart skall gå för jag din Ande,
vart skall jag Fly for ditt ansikte?
Om jag far upp till Himlen, är du gift
bäddar jag åt mig and dödsriket, är du gift.
Jag tar morgonrodnadens Vingar, gör jag mig en boning
ytterst and havet,
skall också där hand the led din din mig och Högre fatta hand propeller.
„Jag ej kan förstå”, „skall jag”, „skall jag” are still determinants of some distance, but further one can find the present tense: om jag far upp, bäddar jag, är du gift.

The English versions will also find more or less grammatically encoded markers of illusion (or so called appearance markers, see Holmqvist, Pluciennik 2002) in the case of this — disturbing to readers — representation of a floating Psalmist (with the wings or without wings). The most dramatic version of this is in translation of Message:

This is too much, too wonderful —
I can not take it all in!
Is there anyplace I can go to avoid your Spirit?
to be out of your sight?
If I climb to the sky, you're there!
If I go underground, you're there!
If I flew on morning's wings

to the far western horizon,
 You'd find me in a minute —
 you're already there waiting!

Colloquialism of this version is even used in the text of the Bible's unofficial and improper script, acceptable just in plain English abbreviations such as "can't" or "you're there" and distinctive exclamation points. But even in this version, we find a grammatical appearance marker in the construction of "if" repeated three times, and in the conditional "if I flew... you'd find". The end of this passage is even more dramatically involved in the present tense, which may cause, even in this context, a feeling of impatience waiting.

Similarly, in terms of the conditional tense we can also find it in GNB, but in this version the conditional construction does mark the defined situation up to the end of this part.

Your knowledge of me is too deep;
 it is beyond my understanding.
 Where could I go to escape from you?
 Where could I get away from your presence?
 If I went up to heaven, you would be there;
 if I lay down in the world of the dead, you would be there.
 If I flew away beyond the east
 or lived in the farthest place in the west,
 you would be there to lead me,
 you would be there to help me.
 Similarly, in NLT, we find a very emotional translation:
 Such knowledge is too wonderful for me,
 too great for me to understand!
 I can never escape from your Spirit!
 I can never get away from your presence!
 If I go up to heaven, you are there;
 if I go down to the grave, you are there.
 If I ride the wings of the morning,
 if I dwell by the farthest oceans,
 even there your hand will guide me,
 and your strength will support me.

In this version, the appearance markers function in a minimal way: instead of the conditional construction, we can find real possibility (I can...), and then the conditional in residual form "if... if... will... will...". That "will" at the end of the passage makes hard certainty despite general uncertainty associated with time to come. This is perhaps the most powerful version of English among those 15 translations that I take in my analysis into account.

Hitherto, on this account we can have a look at NIV:

Such knowledge is too wonderful for me,
 too lofty for me to attain.
 Where can I go from your Spirit?
 Where can I flee from your presence?
 If I go up to the heavens, you are there;

if I make my bed in the depths, you are there.
 If I rise on the wings of the dawn,
 if I settle on the far side of the sea,
 even there your hand will guide me,
 your right hand will hold me fast.

Here, as the NLT, the present tense takes a kind of impetus from a “will” future time.
 The figurative pattern looks interesting also in BBE:

Such knowledge is a wonder greater than my powers; it is so high that I may not come near it. Where may I go from your spirit? How may I go in flight from you? If I go up to heaven, you are there: or if I make my bed in the underworld, you are there. If I take the wings of the morning, and go to the farthest parts of the sea; Even there will I be guided by your hand, and your right hand will keep me.

In this version, instead of one “can”, we find the less certain “may”. The rest of the tags are very similar to the previously discussed versions of this psalm.

It is characteristic that in one of the oldest versions of the psalm in KJV we find, in the end, virtual and neutral “shall”.

Such knowledge is too wonderful for me; it is high, I can not attain unto it.
 Whither shall I go from thy spirit? Or whither shall I flee from thy presence?
 If I ascend up into heaven, thou art there: if I make my bed in hell, behold, thou art there.
 If I take the wings of the morning, and dwell in the uttermost parts of the sea;
 Even there Shall thy hand lead me, and thy right hand Shall hold me.

That is just this particular “shall” which is overwhelmingly present in the version of Wycliffe:

Thi kunnyng is Maad wondirful of me; it is coumfortid, and Y schal not speech to it. Whidir schal Y go fro thi spirit; and whider Y schal fle fro thi face? If Y schal stie in this heuene, thou art there; if Y schal Doun him to hell, thou art present. If Y schal take my fetheris ful eerli; and schal dwell in the last partis of the see. And Soth thider thin hond schal Leede me forth; and thi hond schal riyt Hold Me.

In the Polish translations, the semantics appear more complex; it becomes a clear trend that, in Catholic versions translations of this passage of Psalm 139, versions without appearance markers or with a small degree of unreality predominate. But already in the oldest Protestant version the grammatical conditional tense is significant: “jeśliżbych”, “bych” [eng. If...]. The certainty of the future time is retained in the final.

139:6 Której rzeczy wiadomość dziwna jest u mnie, a tak wysoka, że jej dosiąć nie mogę.
 139:7 I gdzież ujdę przed duchem twoim? A kędy uciekę przed obliczem twoim?
 139:8 Jeśliżbych wstąpił do nieba, tedyś ty tam jest i jeśliżbych sobie uczynił posłanie w niskościach, oto i tam jesteś.
 139:9 Bych też miał skrzydła świtania, a mieszkałbych na końcu morza.
 139:10 Tedy mię i tam doprowadzi ręka twoja, a ogarnie mię prawica twa.

The most dramatic and the most realistic — in relationship to the exulted flight — version one can find in the poetic translation by Karpiński:

Dziwim się nad tym, coś uczynił, Boże:
 Jak to zrobione, nikt pojąć nie może!
 Dokąd przed Twoim duchem przeraźliwym,
 Albo przed okiem ukryć się straszliwym?
 Jeśli do nieba? W całym jesteś niebie;
 Jeśli do piekła? I piekło zna Ciebie.
 Czy wezmę skrzydła i od rannej zorze
 Udam się lotem za ostatnie morze?
 Moc Twoja, Panie, doprowadzi wszędzie,
 I tam mię trzymać Twa prawica będzie!

It is an interesting elision, which dramatizes — a formally conditional — mode: “jeśli do nieba?” — “if to the sky?”. Then come the real time present and a generalizing hyperbole “w całym” — “throughout”. The whole is crowned by a certain future time that is coming inevitably.

As a very rationalistic version Cylkow’s translation should be considered:

Niedościgłém dla mnie zrozumienie tego, tak wzniosłe, że nie podolał mu.
 Dokąd ujdę przed duchem Twoim, i dokąd przed obliczem Twojém schronię się.
 Gdybym się wznosił ku niebu, tam Ty, i gdybym sobie usłał w otchłani, tuż jesteś.
 Gdybym wziął skrzydła jutrzni, spoczął na krańcu morza.
 Nawet tam ręka Twoja powiodłaby mnie, a ujęła prawica Twoja.

Virtuality is marked in the introduction by the solid future time instead of unreal possibility as in English “can” or “may”. Then simply conditional “gdybym” (if I) is somewhat made real by elision of a verb in “tam Ty” (“where you”) and reinforcing emotional particle -ż in the line “tuż jesteś” (“here you are, here”). However, the final frame gives a flavour of virtuality to the entire fragment, because of the use of the conditional construction.

And so it ends up as a Protestant version of BW:

Zbyt cudowna jest dla mnie ta wiedza, Zbyt wzniosła, bym ją pojął.
 Dokąd ujdę przed duchem twoim? I dokąd przed obliczem twoim ucieknę?
 Jeśli wstąpię do nieba, Ty tam jesteś, A jeśli przygotuję sobie posłanie w krainie umarłych,
 I tam jesteś.
 Gdybym wziął skrzydła rannej zorzy I chciał spocząć na krańcu morza,
 Nawet tam prowadziłaby mnie ręka twoja, Dosięgłaby mnie prawica twoja.

The ecumenical translation has a little more real future both at the starting point, as well as in its final part, although it introduces uncertainty which is repeated three times, “even if” the conditional mode:

Twoja wiedza o mnie jest zadziwiająca,
 zbyt wzniosła, bym jej dosięgnął.
 Gdzie się oddalę przed Twoim duchem,

dokąd ucieknę przed Twoim obliczem?
 Choćbym wstąpił do niebios, tam jesteś,
 choćbym legł w Szeolu — i tam będziesz.
 Choćbym skrzydła zabrał jutrzence
 i zamieszkał na końcu morza,
 tam też poprowadzi mnie Twoja ręka
 i podtrzyma mnie Twoja prawica.

In the Polish Pauline version of the Bible, the real appropriation progresses further, because, at the end of the passage in question, we have the present-tense and not the future tense.

Przedziwna jest Twoja wiedza o mnie;
 przerasta mnie, nie mogę jej pojąć!
 Dokąd odejdę od ducha Twojego
 i gdzie ucieknę przed Twoim obliczem?
 Jeśli wzniosę się do nieba, tam jesteś;
 gdy zejdem do krainy umarłych, i tu jesteś obecny!
 Choćbym wziął skrzydła jutrzenki
 i zamieszkał za najdalszym morzem,
 nawet tam prowadzi mnie Twoja ręka
 i Twoja prawa ręka mnie podtrzymuje!

The uncertainty of the conditional “choćbym” (“even if”), is mitigated by the support activity, which is expressed in a continuous present tense (a sort of in Polish, it is not exact English one), with the addition of an exclamation sign.

So if we can arrange the Polish versions according to their rationality (understood in the frame of a body anchor of the human beings), the group of rationalistic versions consists of BB, BG, Cylkow, BW, BW-P, Brand.

More dramatized (emotional) versions are Lubelczyk, Kochanowski, Wujek, Karpiński, Staff, Pauline. It is perhaps understandable that we can find here also mostly psalms given in poetical verses (Lubelczyk, Kochanowski, Karpiński).

On the borderline of the two main groups, just in between, we could place a version of 1000 and Milosz, and Ecumenical.

As you can see, you are not able to assign a clear denominational affiliation to those choices of translation. However, a tendency in Polish translations exists which is noticeable since Wujek, who might have been staring more into the poetic versions of Lubelczyk, and Kochanowski. Since then, the Polish Catholic versions dominate the drama while Protestant versions and Jewish versions by Cylkow are more rationalistic. However, be wary of some general assessment of the facts, as the Protestant English versions are very dramatic, although it is very true that it is so in the framework of the modality of the grammar, which imposes certain rationality a priori. In the Swedish Protestant versions considered here, the older are more rationalist, the latest one — more dramatic. We should bear in mind that the rationalism is to be understood as communicative realism if interreligious communication is to be preserved.

Anyway, to sum up this argument: in this passage of Psalm 139, an appearance marker and the metaphorical nature of the rapture and flight of the Psalmist are sometimes barely noticeable, but always present. In some translations, the exact metaphorical nature of this communication seems to be mitigated by the effect of poetic drama, or/and theological beliefs: belief

in a real spiritual journey, or faith in prototypical existence of the Psalmist in relation to the ascent into the heavens by Jesus Christ of the Apostolic credo. Thus, the third argument of the presence of the appearance markers is gradable: in some languages it is more powerful, in others — weaker. But clearly you can not forget about it because it seems that versions of the rationalistic translations have greater legitimacy in the original Hebrew, and the versions of classical Greek and Latin.

Ad 4. The argument of the epic frame

It is the most important argument, but the least visible and apparent because it is based on what you can not see in the text. Instead you can find it in the intertextual and cultural references.

If you recognise the intertextual references (Deuteronomy 30:12, Amos 9:2, Job 17:13), then such a simple expression as “ascend to heaven” makes more complex image. Rather, we should talk about more abstract imagery focused on the idea of God’s omnipotence and omnipresence. This is associated with the infiltration of everything by God, and not the physical ascension of the psalmist or his climbing into heaven. The idea is to see it all in context as a whole: the issue here is to run from the presence of God, and not the ascent to heaven and hell, which dictates to us, because we know the Christian creed.

The most important in this context is the passage from Deuteronomy 30:10–14.

If thou shalt hearken unto the voice of the Lord thy God, to keep his commandments and his statutes which are written in this book of the law, and if thou turn unto the Lord thy God with all thine heart, and with all thy soul.

For this commandment which I command thee this day, it is not hidden from thee, neither is it far off.

It is not in heaven, that thou shouldest say, Who shall go up for us to heaven, and bring it unto us, that we may hear — it, and do it?

Neither is it beyond the sea, that thou shouldest say, Who shall go over the sea for us, and bring it unto us, that we may hear — it, and do it?

But the word is very nigh unto thee, in thy mouth, and in thy heart, that thou mayest do it.

In the NIV version, it sounds even more forcefully: If you obey the Lord your God and keep his commands and decrees that are written in this Book of the Law and turn to the Lord your God with all your heart and with all your soul.

Now what I am commanding you today is not too difficult for you or beyond your reach. It is not up in heaven so that you have to ask, “Who will ascend into heaven to get it and proclaim it to us so we may obey it?” Nor is it beyond the sea, so that you have to ask, “Who will cross the sea to get it and proclaim it to us so we may obey it?” No, the word is very near you; it is in your mouth and your heart so you may obey it.

In this particular passage, one can find strengthening of the rationalist interpretation: joining up is synonymous with distance and irrelevance and proximity is valid. Joining up in Deuteronomy is unrealistic, is remote and the only powerful reality is a desire for liberation. Before the presence of God, there is no escape. Alexandra Wright writes about Deuter-

onomy 30: 11–14, that Psalm 139 clearly do benefit from this passage that they suggest the omnipresence of God, but also the lack of interest of the psalmist in such presence, because he feels much closer presence through the commandment, which is very close in his lips and his heart. It is extremely important to note that this is not the only such portion of the earlier texts, but this one is special because it comes from the Torah of Moses.

Another passage from the prophetic book, namely the one with the vision of the prophet Amos (Amos 9:1–5, in particular, 9:2):

I saw — the Lord standing upon the altar: and he said, Smite the lintel of the door, that the posts may shake: and cut them in the head, all of them; and I will slay the last of them with the sword: he that fleeth of them shall not flee away, and he that escapeth of them shall not be delivered.

Though they dig into hell, thence shall mine hand take them; though they climb to heaven, thence will I bring them down:

And though they hide themselves in the top of Carmel, I will search and take them out thence; and though they be hid from my sight in the bottom of the sea, thence will I command — the serpent, and he shall bite them:

And though they go into captivity before their enemies, thence will I command — the sword, and it shall slay them: and I will set mine eyes upon them for evil, and not for good.

And the Lord God of hosts is he that toucheth the land, and it shall melt, and all that dwell therein shall mourn: and it shall rise up wholly like a flood; and shall be drowned, as by the flood of Egypt.

In this passage, also the main point is that there is no escape from the judgment of God who does not caresses us with his hand but holds us in it. Also important in this context is that the real power broker is the word, which can take over our whole interior.

God tests his faithful:

Jer 20:12, an appeal to Yahweh as “you who test the righteous, who see kidneys and heart”.

In Jer 23:24, in a divine threat of judgment: “Can a man hide himself in secret places so that I cannot see him?... Do I not fill heaven and earth?”

“We preach not to please human beings but to please God who tests our hearts”

(1 Thess 2:4 [author’s translation]; cf. 2 Cor 11:11; Gal 1:20).

So if you go back to the issue of the alleged winged psalmist and his extraordinary mobility potentially encompassing the entire world, it should be clear that in the context of the intertextual framework, which may be described so far, texts in both the Torah and prophetic passages, wings of the Psalmist are only a metaphorical image. The point is not to present man as an angel, bird, or a miracle-worker, but to create the image of being in the relationship of absolute dependence on God, before whom there is no escape. In this passage, the representation of human activity is not in focus, instead we can find here an emphasis on human dependence: a weak man remains dependent on the power of God who is present with a man and all encompassing. It is important in this context how it is present. The question arises of how God meets the man, how he knows him.

There is a modern interpretation of the omniscience relating to the modern notions of space. Florence Nightingale, commenting on Psalm 139, wrote:

FN: His substance is within the substance of every being; whether material or immaterial, and as intimately present to it as that being is to itself. It would be an imperfection in Him, were He able to remove out of one place into another, or to withdraw Himself from anything He has created, or from any part of that space which is diffused and spread abroad to infinity, a Being, whose centre is everywhere and His circumference nowhere. Infinite space is the sensorium of the Godhead. Brutes and men have their [illeg]. But as God Almighty cannot but perceive and know everything in which he resides, infinite space gives room to infinite knowledge and is as it were an organ to omniscience.

The editor of this text comments on the idea of the sensorium of God that it is directly addressing Newton's optics.

ED: The "Being whose centre is everywhere and circumference nowhere" is from Pascal's *Pensées*.¹⁸⁴ Space as the "sensorium of God" is from Newton, *Optics*, Query 28, so that this "intelligent, omnipresent" Being "sees the things themselves intimately, and thoroughly perceives them", while images only are carried through the sense organs "into our little sensoriums". (McDonald 2010: 185)

The problem, however, is that Psalm 139 only exposes, in a few translations, the sense of sight, however, most versions of the psalm exposes knowledge of God and the psalmist as intimate and tangible relationships, encompassing the entire existence of man, his whole body (see Płuciennik, in press). Hence, the psalm focuses on the imagery representing the presence of God with man: there are powerful metaphors such as a hand leading the psalmist through the world, hands creating man, hands making man with clay.

In the context of just such representations, we should explicitly say that the most important way of God's presence in man is presence through and by the word. The most important is the already quoted in this article fragment of Torah from Deut. 30, relating to the law and the presence of it in man through word:

If you obey the Lord your God and keep his commands and decrees that are written in this Book of the Law and turn to the Lord your God with all your heart and with all your soul.

While reading the psalms, it is particularly important for interpretation that their lyricism does not prevent us to be aware of the existence of a fixed frame of the epic on freedom and liberation: the Psalmist, in almost every small part, refers the reader to the concept of salvation, deliverance, freedom, and this is the concept authenticated by the basic survival narrative of the nation of Israel, which was the narrative of Exodus from Egypt, the land of slavery.

This interpretation will strengthen the presence of this frame in the second epic passage of Psalm 139, which I indicated at the outset, and which requires an explanation of why it stands out on the rest of this psalm. In this peculiar passage, we can find hatred of evil expressed in a strong way.

So far, I analysed four arguments for metaphorical character of the image of the Psalmist with wings, one of the arguments is this epic frame of liberation that permeates the entire Bible and which is its main reference. If we agree to such an explanation, it still requires us to pay attention to an archaic set of hatred in the second part of Psalm 139: we are struck by this passage, many commentators could not ignore the violent emotions that are contained in it.

Why the psalmist does hate the evil?

If, however, the psalmist and his hatred of evil are possible to read in the epic frame of the entire Bible, the hatred of evil becomes better understood and more rational. We can not forget that freedom for a man is not a pipe dream that is an archaic and basic need, almost identical with the opportunity to breathe without restrictions and to move without bondage. It is a universal anthropological frame: a man wants to be free, not wanting to be tied, which we should read: he/she hates the risks and discomfort of the body, hates bondage that immobilises his body. Such a vision can be read from many passages in the Bible, but it is especially imposed in the history of David and his psalms. And this is also a semantic universal according to Umberto Eco that I cited at the beginning of this article.

From the point of view of the modern sensibility, the passage in question strikes the reader by violence of negative emotions:

Surely thou wilt slay the wicked, O God: depart from me, therefore, ye bloody men.
For they speak against thee wickedly, and thine enemies take thy name in vain.
Do not I hate them, O Lord, that hate thee? And am not I grieved with those that rise up against thee?
I hate them with perfect hatred: I count them mine enemies.

Some of the English versions of this psalm are very literal in showing “perfect hatred of evil” in this passage:

If only you would put the sinners to death, O God; go far from me, you men of blood.
For they go against you with evil designs, and your haters make sport of your name.
Are not your haters hated by me, O Lord? Are not those who are lifted up against you a cause of grief to me?
My hate for them is complete; my thoughts of them are as if they were making war on me.

Sometimes the hatred is shown not only as excellent, but the text elevates it representing it as infinite, as in CJB:

ADONAI, how I hate those who hate you!
I feel such disgust with those who defy you!
I hate them with unlimited hatred!
They have become my enemies too.

JPS Tanakh seems to be close to the original, which speaks rather of finite hatred, that is excellent, perfect hatred:

O LORD, You know I hate those who hate You,
and loathe Your adversaries.
I feel a perfect hatred toward them;
I count them my enemies.

The original Hebrew תִּקְלָהּ *taḳliyt* “indicates a boundary and the limit. It refers to a physical marker that delineates or sets a boundary (Neh 3:21). It is used figuratively of the boundaries of the Almighty, which, of course, are unsearchable (Job 11:7)”. This word is clearly related to core תִּקְלָהּ *tiklāh* “A feminine noun indicating perfection. It indicates what is without fault, complete, whole, not lacking in any way. God’s laws are the epitome of perfection (Ps 119:96)”.

This archaic assignment of perfection and fullness to hatred, which is associated in the culture and Christian civilisation with evil, does not look right, and it is archaic enough to cause recent attempts to circumvent the “perfection of hatred”, for instance in the NIV translation:

I have nothing but hatred for them;
I count them my enemies.

Other, more emotional versions underline the totality of hatred, as the NLT:

Yes, I hate them with total hatred,
for your enemies are my enemies.
Is the Message:
I hate it with pure, unadulterated hatred.
Your enemies are my enemies!

In the Polish translations the saturation of hate varies. For instance, BB gives a very archaic form, but it is a previously given interpretation of the term “right hatred”, similarly to all the Renaissance talk about “just war”, so too in BB, we can have “a just hatred”.

Miałem je w prawej nienawiści, a byli nieprzyjaciółmi moimi.
[I had them in the right hate, and they were my enemies.]

Lubelczyk writes about perfect hatred:

Doskonłą nienawiścią nienawidziałem ich
I stąd żem nieprzyjacioly tak srogie miewał z nich.

However, already as a sensitive poet of the Renaissance, Erasmian and stoic, Jan Kochanowski’s piece had to be weakened in its negativity and infinite and perfect hatred which has been replaced by “wiekuistą nieprzyjaźnią ze złem” [“eternal enmity with evil”].

Brzydę, przebóg! — I póki będę na ziemi,
Wiekuistą nieprzyjaźń powiodę z niemi.

Wujek has a perfect hatred, BG — “The main hate”: “Główną nienawiścią nienawidzę ich, a mam ich za nieprzyjaciół”. Karpinski also was too sensitive for the “perfection of hatred” and gave this passage as “the greatest abomination”: “Największą u mnie stali się ohydą, Ci wszyscy, którzy przeciw Tobie idą”.

Cylkow is close to the original, but also wishes to avoid the interpretation of “finiteness” as “excellence” and writes about the whole, as — a century later — Czesław Miłosz:

Cylkow: Cała nienawiścią nienawidzę ich, wrogami są mi.

Miłosz: Całą nienawiścią znienawidziłem ich, wrogami stali się moimi.

BW has perhaps a little modernising effort, when it gives the emotional intensity of hatred by the phrase “Nienawidzę ich całą duszą, Stali się wrogami moimi” [“I hate them with all my soul, they became my enemies”]. Similarly emotional one is a version of BW-P “Nienawidzę ich z całego serca, bo stali się także moimi wrogami!” [“I hate them with all my heart, because they have also become my enemies!”]. A sensitive poet, Leopold Staff is hiding in the “depths” of his hatred of the psalmist: Zaprawdę, nienawidzę ich głęboko, stali się moimi wrogami” [“Verily, I hate them deeply, They became my enemies”].

Ecumenical translation gets back to the sources: “Nienawidzę ich pełnią nienawiści, stali się moimi wrogami” [“I hate them with full hatred, they became my enemies”]. In contrast, the last of the great Polish version of the Bible, Paulińska version also is drifting toward the emotionality of hate: “Nienawidzę ich z całego serca, stali się także wrogami moimi!” [“I hate them with all my heart, also they became my enemies!”].

So how do we answer the question posed in the title of this section? It seems to me that if you remember the epic frame of the Bible, which the great story of liberation is always present when we are reading the Bible, we must recognise that the desire for freedom lies at the root of many motifs encountered in the culture of the Old and New Testaments. In the Psalms, a concept of freedom is understood to be extremely original and archaic, a very physical, freedom means the ability to breathe and the basic ability to move.

However, this epic frame is not sufficient to better define this “perfect hatred” of the Psalmist. We do still need to recall the frame of linguistic kinds, the living situation of this psalm, understood and perceived not only as meditation and contemplation, but also as a response to a false accusation: such “Sitz im Leben” is summoned at Psalm 139, then it probably happened at the source of this meditation. The psalmist in such a situation explains that nothing can hide from God: he does not want to be included among the bad ones; he must be well separated, because otherwise he could be threatened with stoning or slavery. The sin of Israel was a legal category, which entailed the outright loss of freedom. And this is the main explanation of the presence of so violent the need to separate themselves from the murderers. In the Protestant versions of the Psalm 139, it could certainly be that, on the legal formula of Israel’s interpretation, a providential double predestination doctrine overlaps, but that’s a whole different topic.

In summary of my arguments I wish to say that the main theme of Psalm 139 is, on the one hand, an attempt to show the psalmist’s and man’s in general, absolute dependence on God, on the other hand, a representation of his freedom from evil and therefore certainty of that freedom. Human freedom is inscribed not only in the epic frame of the psalm, but it is also a motive for violent separation from murderers being an image of evil in this psalm. In that sense, the psalm assures the universal anthropology, in which man’s desire for freedom or self-development has a basic role to play, because people have bodies and that, in the nature of these bodies, there is a need to breathe and move.

Dependence on God, however, is shown in Psalm 139 thanks to conceptualisation of the knowledge of God by means of metaphorical expressions relating to the semantic domains associated with senses other — more archaic — than sight. Divine knowledge stems from an intimate, tangible connection with the subject of creation, moulding, modelling with clay, modelling of the body. But the power of these images would not be well described, if we do not bear in mind a specific Hebrew philosophy of word, identical with the philosophy of law, which is associated inextricably with the frame epic as the story of creation, but also with the story of liberation from Egypt, liberation from slavery and given by God to Moses the law in the desert. The word in the Psalms is close to the body. It is in the body. This is a semantic universal: I would like to end this article with a hypothesis of body anchor of ancient texts (cf Maier 2001). We need to remember that the ancients did have the bodies, as we do, and that they conceptualised the world with the body. This is a semantic universal. Eco and Johnson in this respect are preserving communicative realism in which our view of linguistic facts are to be negotiable with others. A strong vision of Eco is established in this particular reading of Psalm 139: the body anchor and the sense of personal liberty are really crucial to this text.

Bibliography

- Eco Umberto (1999), *Pięć pism moralnych*, trans. I. Kania, Znak, Kraków.
- Holmqvist Kenneth, Pluciennik Jarosław (2002), *Appearance Markers* [in:] *Cognitive Linguistics Today*, eds. B. Lewandowska-Tomaszczyk, K. Turewicz, Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Johnson Mark (1993), *Moral Imagination. Implications of Cognitive Science for Ethics*, Chicago U.P., Chicago.
- (1999), *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding*, Chicago U.P., Chicago.
- Maier Christl (2001), *Body Imagery in Psalm 139 and its Significance for a Biblical Anthropology*, “Lectio Difficilior”. European Electronic Journal for Feminist Exegesis 2001, 2 [online:] http://www.lectio.unibe.ch/01_2/m.pdf [accessed 15th of May 2015].
- McDonald Lynn (2001), *Florence Nightingale's Spiritual Journey: Biblical Annotations, Sermons and Journal Notes*, Wilfrid Laurier U.P., Toronto, Waterloo.
- Pak G. Sujin (2010), *The Judaizing Calvin. Sixteenth-Century Debates over the Messianic Psalms*, Oxford U.P., Oxford.
- Pluciennik Jarosław (in press), *Mask and Face, Sublimity and Proximity — Metaphors of Cognition as Experience in Translations of Psalm 139*, “Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis”.
- Wagner Siegfried, *Zur Theologie des Psalms CXXXIX*, “Supplements to Vetus Testamentum Supplements Online”, 29 [1978], 357.

Psalms

I use in my research The Bible Study App for Mac, Version 5.4.3 (5.4.3.1), Olive Tree Bible Software, Spokane, WA, 2014. *King James Version with Strong's Numbers — KJV Strong's. For The Bible Study App. Answers in Genesis / Online Bible. Complete Word Study Bible — CWSB (4 Volume Set) For The Bible Study App.* Ed. Eugene E. Carpenter, Warren Baker and Spiros Zodhiates. AMG 2003.

English Translations

- King James Version 1611* (KJV) (2014), Public domain published in Olive Tree Bible Study App, Spokane, by Olive Tree Bible Software, WA.
- LXX (Septuaginta)* (1979), comes from the Kraft /Taylor/Wheeler Septuagint Morphology Database v. 3.02, based on ed. A. Rahlfs, *Septuaginta id est Vetus Testamentum graece iuxta LXX interpretes*, Deutsche Bibelgesellschaft, Stuttgart [access by Olive Tree Bible Study App (in short: OTBSA) app cit.].
- Latin Vulgate for the Bible Study App* [in:] OTBSA, public domain, app cit.
- A New English Translation of the Septuagint and the Other Greek Translations Traditionally Included Under that Title* (in short NETS) (2009), (first edition 2007), a-book [in:] OTBSA, app cit., Oxford U.P., Oxford and New York.
- Wycliffe Bible* for the Bible Study App, Wesley Center Online, OTBSA, app. cit.
- New International Version for the Bible Study App* (2013), Grand Rapids, MI: Zondervan OTBSA (first ed. 2002.) [I used here also NIV Pitt Minion Reference Edition, Cambridge UK, Cambridge U.P., New York, 2nd ed.].
- Complete Jewish Bible: An English Version of the Tanakh (Old Testament) and B'Rit Hadasbah (New Testament)* (1998), ed. and trans. D. H. Stern, Jewish New Testament Publications [in:] OTBSA, Clarksville, Maryland USA and Jerusalem, Izrael.
- The Jewish Bible: Tanakh: The Holy Scriptures — The New JPS Translation According to the Traditional Hebrew Text: Torah * Nevi'im * Kethuvim* (1985) [in:] OTBSA, Jewish Publication Society, Philadelphia USA and Jerusalem, Izrael.
- English Standard Version* as in The ESV Study Bible (2008) [in:] OTBSA, Crossway Bibles, Wheaton, Illinois USA, (with ESV 2007).
- American Standard Version — ASV* (2014) [in:] OTBSA, For The Bible Study App, Olive Tree, (1st print ed. 1901).
- Holy Bible. New Living Translation* [in:] OTBSA, Tyndale House Foundation: Carol Stream, Illinois, USA, 1996, 2004, 2015 [online:] www.tyndale.com.
- Bible in Basic English For The Bible Study App* (1941/49) [in:] OTBSA, trans. S. H. Hooke, The Orthological Institute, London.
- International Standard Version — ISV* (1996) [in:] OTBSA, NT plus Psalms and Proverbs For The Bible Study App, Davidson Press, According The Holy Bible: ISV. 2.0. [also available isv.org].
- The Message* (2002), For The Bible Study App [in:] OTBSA, ed. and trans. E. Peterson, *The Message: The Bible in Contemporary Language*, NavPress.

New Revised Standard Version — NRSV (2007), For The Bible Study App, National Council of the Churches of Christ, 1990 (revision of 1952 ed.) [in:] OTBSA. I use also *Holy Bible. New Revised Standard Version Containing the Old and the New Testament*, Hendrickson Publishers in Conjunction with Oxford U.P., New York, (3rd print ed.).
Good News Bible with Concordance (1994), The Bible Societies/HarperCollins, Glasgow.

Swedish Translations

Bibeln (1994), Bokförlaget Libris, Örebro, [Svenska Bibelsällskapets varsamma språkliga revision av 1917 års översättning av Gamla testamentet och Bibelkommissionens översättning av nya testamentet]; I use also an app for iOS *Bibel* (Swedish Bible) by PalReader, 2014.
Bibeln, Bibelkommissionens översättning (2000), Bokförlaget Libris, Örebro.

Polish Translations and Poetic Paraphrases

Lubelczyk Jakub (2010), *Psalterz o kancjonal z melodiami drukowany w 1558*, ed. J. S. Gruchala, P. Poźniak, Musica Iagiellonica, Kraków [The poetic paraphrases are accompanied by the detailed commentaries and glosses by Lubelczyk. This edition has also English versions of the introduction and other useful material].
Biblia brzeska 1563 (2003), Kalwin Publishing i Collegium Collumbinum, Clifton, NJ i Kraków [I consulted also a copy from 1563 with illustrations held at the Cambridge University Library in Cambridge].
 Kochanowski Jan (1997), *Psalterz Dawidów*, oprac. i wstęp K. Meller, TAiWPN Universitas, Kraków [The texts are also available at <http://literat.ug.edu.pl/jkpsalm/138.htm>].
Psalterz Dawidów w przekładzie ks. Jakuba Wujka z 1594 roku (1993), transk., wstęp i koment. ks. doc. dr hab. J. Frankowski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa [I use also *Biblia to jest Księgi Starego i Nowego Testamentu z łacińskiego na język polski przetłóżone przez ks. dra Jakóba Wujka* (1898), przedruk z 1599, W. Drugulin, Lipsk].
Biblia to jest całe Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu: z hebrajskiego i greckiego języka na polski pilnie i wiernie przetłumaczone (1975), Brytyjskie i Zagraniczne Towarzystwo Biblijne, Warszawa [It is common to call the translation *Gdańsk Bible: Biblia Gdańska*, hence Bg. I use also *Biblia Gdańska* w systemie Stronga; *Stary Testament oraz Wykaz wyrazów i zwrotów polskich w ST Biblii Gdańskiej* (2004), Wydawnictwo „Na Straży”, Kraków; digital editions available at <http://www.biblia-online.pl> and in an app for iOS called *Biblia* (Polish Bible Collection) by PalReader].
Psalterz w przekładzie Franciszka Karpińskiego (2011), Oficyna Wydawnicza „Vocatio”, Warszawa.
Psalmy (2008), tłum. I. Cylkow, reprint z egz. Michała Galasa, Austeria, Kraków, Budapeszt.
Księga Psalmów (1994), przeł. z łac. L. Staff, „Dabar, Toruń”.
Psalterz (1970), przeł. z hebr. R. Brandstaetter, przedm. C. T. Merton, tłum. C. Stoińska, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa.

-
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu: w przekładzie z języków oryginalnych* (1971), oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich, eds. A. Jankowski, L. Stachowiak, K. Romaniuk; tl. ksiąg Wł. Borowski et al., Wydawnictwo Pallottinum, Warszawa [Edition 2. cor. This is so called *Millenium translation*, hence I shortened the title as 1000. This version is available in a digital form too at <http://biblia.deon.pl>].
- Biblia to jest Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu* (1994), nowy przekład z hebr. i grec. oprac. przez Komisję Przekładu Pisma Świętego, Towarzystwo Biblijne w Polsce, Warszawa [20th Edition. Digital editions available at <http://www.biblia-online.pl> and in an app for iOS called *Biblia* (Polish Bible Collection) by PalReader].
- Księga Psalmów* (1981), tłum. z hebr. Cz. Miłosz, Éditions du Dialogue, Paris [Also: Miłosz Czesław (2014), „Księga Psalmów” [in:] idem, *Księgi biblijne*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Biblia Warszawsko-Praska*, digital edition in an app for iOS called *Biblia* (Polish Bible Collection) by PalReader, also available at <http://www.biblia-online.pl>.
- Pismo Święte Starego Testamentu, T3: Księgi dydaktyczne* (2008), przekład ekumeniczny z języków oryginalnych, trans. M. Ambroży et al., eds. M. Kiedzik, K. Bardski, A. Kondracki, K. Mielcarek, Towarzystwo Biblijne w Polsce, Warszawa.
- Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Najnowszy przekład z języków oryginalnych z komentarzem* (2009), oprac. Zespół Biblistów Polskich z inicjatywy Towarzystwa Świętego Pawła, Święty Paweł, Częstochowa.
-

JÈSSICA PUJOL DURAN
University College London*

Umberto Eco's New Paradigm and Experimentalism in the 1960s

Abstract

In this paper I analyse the results of a paradigmatic shift in the history of experimental writing. Drawing from the historiographical structure of natural sciences proposed by Thomas S. Kuhn in *The Structure of Scientific Revolutions* (1962), I read Umberto Eco's theory of the 'open work' as a narrativisation of that shift or 'change of paradigm'. In *The Open Work* (1962) Eco reads James Joyce's *Ulysses* (1922) as a watershed for Western history. Joyce's writing, according to Eco, offered a successful response to the European context of the 1920s that would change the experience of reading and writing forever, as well as the understanding of literary experimentation. This Joycean shift becomes apparent in the 1960s, when experimental publications by authors such as Italo Calvino, Julio Cortázar, Bryan Stanley Johnson and Georges Perec indicate that something characteristic was shared under this new paradigm; something that I call an experimentalism.

* Centre for Multidisciplinary and Intercultural Inquiry, University College London
Gower Street, London WC1E 6BT
e-mail: jessicapujol@hotmail.com

In *The Structure of Scientific Revolutions* (1962) Thomas S. Kuhn states that there is an important development in natural sciences every time “an individual or group first produces a synthesis able to attract most of the next generation’s practitioners” (1962: 19). Kuhn explains that scientific knowledge advances when a crisis prompts a revolution at the core of the dominant paradigm. A crisis is normally caused by an important discovery or invention that shatters a set of fundamental laws previously taken for granted. According to Kuhn, the destruction and subsequent rearticulation of our understanding can be historically theorised as a change of scientific paradigm; i.e. the manner in which scientists approach nature and, in turn, their experiments. In *Opera Aperta* (also published in 1962) [*The Open Work* (1989)] Umberto Eco reads James Joyce’s *Ulysses* (1922) in this way, as the trigger that caused a revolution in the history of literature, changing the understanding and methodology of an entire generation of experimental writers. Joyce’s poetics identified a crisis that changed the way we understand literature to the present day, mainly because his literary representation was more adjusted to modernity. In this paper, in fact, I study the reasons why Eco reads Joyce as a writer that provided a successful response to the European context of the 1920s, and what are the focuses of literary experimentation that spring from the new literary paradigm.

Firstly I will discuss three main critical categories that Eco attributes to the poetics of Modernism because, according to him, these categories were still unfolding throughout the 1960s Western European literary world and are indispensable to understand the practises of these new experimental writers. The categories are the ‘open work’, the ‘new chaosmos’ and the ‘model reader’. Then I will provide an understanding of experimentalism after Joyce through a reconceptualization of Eco’s theoretical work, and I will create a useful metaphorical analogy with the structure of scientific revolutions established by Kuhn.

The Poetics of the Open Work

In *The Open Work* Eco articulates his theory of openness in order to explain what he believes to be the new poetics of literary form. Eco’s proposal represents a response to the idealism of the Italian thinker Benedetto Croce, a Hegelian who opposed Positivism and rejected the idea that reality can only be explained by scientific means. Croce, instead, insisted upon the

importance of aesthetics to the understanding of a reality constructed with our intuition and our senses, and went so far as to attempt to establish a universal and unequivocal description of the aesthetic experience which, according to Eco, completely foregoes the materiality of the work of art and its socio-historical context:

Art for Croce was a purely mental phenomenon that could be communicated directly from the mind of the artist to that of the reader, viewer, or listener. The intuition/expression which constituted the essence of the work of art was thus an unchanging entity... The material medium of the artistic work was of no real significance; it merely served as a stimulus to enable the reader to reproduce in him- or herself the artist's original intuition. (Robey 1989: 9)

Eco does not undervalue the importance of aesthetic expression but he feels that it is necessary to draw attention away from the work of art towards its consumption. He wants to move from a potentially sterile idealism to a fertile exchange of information focusing on the reception of determinate pieces (Eco 1989b: 25). In the 1950s, Luigi Pareyson, Eco's tutor and doctoral supervisor at the University of Turin, developed a similar approach with his theory of 'formativity', in which more importance is placed on the 'consumption' and 'interpretation' of the work of art, rather than on its 'expression'. Eco, however, took Pareyson's ideas further, developing the concept of openness and analysing the cultural meaning of the Western European new avant-gardes (Robey 1989: 12).

In *The Open Work* Eco argues that contemporary culture is in crisis and that the author cannot provide a harmonious image of the world without betraying its nature; instead, the author has to offer an interwoven cosmos of connotations, a metafictional and self-referential narrative that reflects upon the perception of our surroundings and ourselves and involves the reader in the creative process. Eco states that "the techniques of the open work reproduce in depth the crisis of our vision of the world in the structure of the work of art" (Eco 1962: 5). For Eco, Joyce is the writer who most successfully achieves to identify this crisis in his poetics. *Ulysses* is a work that Eco studies in depth due to its openness; i.e. the work, as I will shortly refer to, unravels a series of intertextualities that work on a metafictional level and involve the reader in the creation of meaning, at the same time that the style that Joyce uses for every chapter is self-referential of the action developed within it. According to Eco, Joyce breaks with an old paradigm dominated by the aesthetic postulates of Aristotle and St. Thomas de Aquinas, reproducing a complex narrative more adjusted to the experience of the modern world. Joyce's great achievement in *Ulysses*, in fact, is precisely the turn of the form of the narrative into meaning itself. In other words, the form of the narrative becomes a reflection of a universe that has lost its order (a rather artificial order, perhaps). Eco associates the apparent disorder, or 'openness', of *Ulysses* with Albert Einstein's theory of relativity, which, in turn, provoked a Kuhnian change of paradigm in the natural sciences.

Literary works that put the emphasis on the metafictional and the self-referential, however, precede this crisis. Miguel de Cervantes and Laurence Sterne, for instance, are writers whose oeuvres comprise a comparable encyclopaedic and chaotic summa to that of the author of *Ulysses*. In fact, the level of 'closure' (as opposed to 'openness') in some medieval works may also be debatable, because a fourteenth-century book like Dante Alighieri's *Divine Comedy* suggests manifold interpretations, and High Modernist writers certainly did

not invent symbolism and intertextuality. Nonetheless, for Eco, the *Divine Comedy* is “the very antithesis of the open work” (Eco 1989b: 78) because Dante uses a fourfold stratification of meaning — Dante states that a good piece of writing should have a literal, allegorical, moral and spiritual sense¹ — and thus the book is a summa that only allows four levels of interpretation. With this differentiation Eco means to stress that the techniques of the new writers establish a dialogue with the medieval world but, at the same time, go beyond that rigid allegorical system in order to reproduce the crisis of that order.

Whereas metafiction and self-referentiality are not new, for Eco the fact that Joyce is the first to favour this form of representation becomes central to an understanding of what happens to literature in the course of the twentieth-century. As the century began, the Western world was experiencing a scientific and technological revolution that came to affect all of the fields of experience and Joyce's representation, according to Eco, became, then, a *metafore epistemologische* [‘epistemological metaphor’] (Eco 1962: 3)² of that cultural break. In other words, it represented the beginning of a new paradigm, which was absorbed by the public sphere by the 1950s and 1960s, when writings demanding a participant reader became more prevalent than ever.

Eco insists that the ambivalence we find in the contemporary work of art is related to the concept of relativism found throughout modern science and philosophy. As Einstein's theories suggest, what we understand as the physical world constitutes a complex system of approaches subjected to individual points of view that are always relative to their position; Eco, in fact, emphasises that the multiple polarity of these modern texts “is extremely close to the spatiotemporal conception of the universe which we owe to Einstein” (Eco 1989b: 18). For Eco, the inclusion of ambivalence in the work of art, then, is not a mere game of forms, a cold entertainment or something restricted to High Modernist practices, but a contemporary inclusion extensive to later twentieth-century's artistic manifestations. The critic Michael Caesar explains that since the Symbolists “the «point» of the work appears to be exhausted in the description of it, rather than in the enjoyment of the work itself”, mainly because we are “in an age in which art is appreciated rationally, with the intellect, not intuitively” (Caesar 1999: 14). According to Caesar, with the ‘open work’ Eco is conceptualising the cultural reception of the work of art after Joyce, which, in spite of its rational bias, can also provide an enjoyment that does not necessarily call for a total understanding of the work. In order to justify this enjoyment, Eco uses the example of Joyce's *Finnegans Wake* (1939), as we do not need to exhaust the totality of its meaning to experience a certain *intuitive* pleasure when we read. In fact, as Caesar warns us, the poetics of the open work have often been misinterpreted because they “are not those of aesthetics, but of cultural history” (Caesar 1999: 19). The right approach to a re-examination of the adequacy of Eco's category is, then, to ask whether openness is able to offer a more acute understanding of experimental writing in the cultural environment of the 1960s, particularly after the vortex of High Modernism and Joyce's ‘new chaosmos’.

¹ Dante's description of the fourfold method of interpretation can be found in his letter to Can Grande della Scala. *Dante to Cangrande: English Version* [online:] Faculty of Georgetown, Internet, 27th April 2015, <http://faculty.georgetown.edu/jod/cangrande.english.html>

² Eco's emphasis.

Unravelling the New Chaosmos

But what is this ‘new chaosmos’? And why is it so relevant to understand mid-twentieth-century’s experimental writing? We have seen that for Eco Joyce’s *Ulysses* represents a watershed in Western literature because, according to him, *Ulysses* is the first novel to venture beyond what Aquinas refers to as the ‘Cosmo Ordinato’ [‘Ordered Cosmos’] (1962: 3) to actually create ‘a new cosmos’ (1989a: 2). The word is taken from Joyce’s *Finnegans Wake* (see Joyce 2012: 118, line 21), and Eco uses it to explain this new cosmos characterised by an endless constellation of intertextual references that mirror modernity’s paradoxical ‘chaosmos’ (a fusion of chaos and order), and produces a sense of ambiguity at its reception (Eco 1989b: 41). It is by studying Joyce’s reception that Eco realises that literature had, through High Modernism, reached a state of representation that went far beyond the field of pure aesthetic experience proposed by Croce. The new open literature focuses, instead, on a search for a more authentic account of the real and a more committed receptor to receive this account (Caesar 1999: 6–7). Eco attaches the critical term ‘new chaosmos’, then, to this new understanding and representation of the world, which involves self-referentiality in the creative search and an active collaboration on the part of the reader. The process of writing and a lack of completion are made explicit in the open narrative and, at the same time — or perhaps consequently — it creates a recipient who becomes paramount in the production of meaning.

In his book of essays *Le poetiche di Joyce* (1965) [*The Aesthetics of Chaosmos* (1989)], Eco starts by studying the significance of Joyce’s work within the paradigm of twentieth-century literature. *Ulysses* is the book in which Joyce first achieves a famously particular way of melding the structure of his narrative, and the style and action developed within it with the cultural context of the period. As the famous ‘schemata’ (Gilbert 1955: 30) that Stuart Gilbert extracted from the author reveals, Joyce narrates a day in the life of Leopold Bloom in Dublin, so that every hour corresponds to a different chapter — with each chapter adopting a particular style according to its action, and with every action corresponding to one of the episodes of Homer’s *Odyssey*. As Gilbert proposed, they could each also correspond to an organ of the body, a discipline, a colour, a symbol and a writing technique. Form and content speak of, and to, one another to the extent that it becomes impossible to conceive of them as separate, and it is precisely this amalgam of styles, subjects and references, the multiplicity of readings that arise from the narrative and the consequent demand for an attentive reader that causes Eco to think of *Ulysses* as one of the most representative ‘open works’ ever written — the *most* representative is, unsurprisingly, *Finnegans Wake* (Eco 2010: 59)³. Joyce’s great achievement in *Ulysses* — this turning of the form of the expression into meaning itself — was therefore to renovate an adequacy of form previously generally taken for granted or subject to determinate tradition. With this Joyce rejects, or, according to Eco, *destroys* the traditional world and the biased determinism of Naturalist writers in order to create a new formal representation of modern culture. Eco writes that “[t]his radical conversion from ‘meaning’ as content of an expression, to the form of the expression as meaning, is the direct consequence of the refusal and destruction of the traditional world in *Ulysses*” (Eco 1989a: 37).

³ Eco argues: “Even the last Joyce, author of the most open text we can talk about [*Finnegans Wake*], builds its reader through a textual strategy” [My translation].

Joyce, then, destroys the traditional world by overcoming two traditional models, the Aristotelian and the Thomist, which for centuries defined the aesthetic parameters of Western literature. Stephen Dedalus and Leopold Bloom's streams of consciousness, for instance, disrupt the Aristotelian notion of action in which characters need to respect a certain time and space continuum, and they also dislocate the Thomist triad of aesthetic principles (wholeness, harmony and radiance) that conceive of the work of art as a closed *summa* of the universe. According to Eco, the Thomist principles propose a model that individualises the aesthetic object, which is thought of as being harmoniously contained regardless of the artist's intentions and its reception. Thus Joyce, if he had followed this principle, could not have included an entire theory of the creative process as he had in *A Portrait of an Artist as a Young Man* (1913)⁴, for example, because he would have violated that wholeness. In fact, Joyce does not only include a theory on modern aesthetics through Stephen Dedalus, but also discusses the need for new terminology to describe the creative process via this character. The inclusion of this self-referential narrative, as Eco states, is "completely foreign to the Aristotelian-Thomist problematic" (Eco 1989a: 17).

Joyce interacts with literary tradition in *Ulysses* by adjusting the narrative to the situations that Bloom faces during the day: while he is at the office of the *Freeman's Journal* attempting to place an advertisement, the narrative breaks into small sections with headings suggesting the activity of the journalists, thereby reminding us of the idea of *consonantia* (harmony) posited by Aquinas and displayed in the traditional novel: the headings correspond to separable parts, the sum of which could constitute a harmonious whole which, in this case, would represent the hectic action of the journal's office and the style in which the news is written. More importantly, however, Joyce takes a step further and includes several registers that do not respect the understanding of the whole work as a closed system in the Dantean or medieval sense, but instead include the immense variety of voices and situations with which Bloom interacts through the day. This illustrates the chaotic sense that Eco emphasises in *Ulysses*. The intertextualities and stylistic varieties that refer to disparate texts and traditions pile up an indefinite sum of parts that may not create a harmonious cosmos or totality.

Gilbert indicates that *Ulysses* "achieves a coherent and integral interpretation of life, a static beauty according to the definition of Aquinas" and defines Joyce as "a composer who takes the facts which experience offers and harmonises them in such a way that, without losing their vitality and integrity, they yet fit together and form a concordant whole" (Gilbert 1975: 9–10). The difference between Gilbert's 'concordant whole' and Eco's 'new chaosmos', however, is that for Eco the new representation includes the disorder (chaos) or crisis of modernity in its form. Joyce does not harmonise his narrative in the same way as the classics and, thus, his project contains a more realistically chaotic image of the universe — an image that opens up a dialogue with his Thomist education at the same time as it takes a step further in his representation of modernity. In fact, the difficulty of giving a definite answer to the question of whether Joyce's work achieves a harmonious unity is one of the things that Eco wants to clarify:

⁴ For a detailed explanation of the aesthetic principles, see James Joyce (1992) *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin, London, 229–231.

Joyce has come to conceive this new image of the universe starting from a notion of order and form suggested to him by his Thomist education, and in his work one can notice the continuous dialectics between these two visions of the world; a dialectic that finds its mediation and its aporia, indicates a solution and reveals a crisis. (Eco 1962: 4–5)⁵

Joyce configures an image of the world in accordance with the culture of his period. He departs from a medieval summa in order to arrive at a more perceptive representation of the crisis of scientific and philosophical indeterminacy of modernity, a crisis which is not just scientific and philosophical, but also social and religious. In fact, Joyce, through his narrative, interacts with a tradition at the same time as he fills the gaps left by a deteriorated Catholicism. Eco, in order to find an example of this new order, refers to the episode known as ‘Proteus’. Here Stephen Dedalus’s thoughts are represented in a transformative narrative that echoes the philosophical sentiment of disorder that scientific advances and a diminishment of faith brought to society at the beginning of the twentieth-century, a dialectical approach that was, for Eco, introduced by the new paradigm launched by Einstein’s theory of relativity and by quantum physics. Thus the episode ‘Proteus’ demonstrates a change of paradigm for the literary world too: “the passage from an orderly cosmos to a fluid and watery chaos” (Eco 1989a: 36). He then argues that Joyce’s cultural world is in crisis and that the author cannot provide a harmonious and static image without betraying its nature. Indeed, Kuhn states that a crisis is needed in order for a new paradigm to emerge: “crises are a necessary precondition for the emergence of novel theories” (1962: 77).

Eco analyses these roots to indicate that 1950s and 1960s writers and composers all tend towards self-referentiality and give a major role to the receptor, just as Joyce had. Indeed, the work of art that follows Joyce’s shift continues to play with infinity of perception and multiplicity of meaning, demanding that the reader or spectator take part in the experience of its materiality. This work of art is, then, still the product of the crisis in the culture of the late nineteenth-century that followed the realisation that the world could not be explained through scientific progress alone, as the truly positivistic approach to reality simply cannot exist. Eco, after all, finds no better term than the fluid ‘openness’ to refer to this ‘new chaosmos’ embedded with this structural dialectical tension, which, in turn, involves a new reader, a ‘model reader’ in order to unravel its materiality.

Eco’s Model Reader

The lack of completion of the work of art also means that it becomes more demanding for the recipient. Eco, aware of this special emphasis on the communicative exchange with the reader, ends up shaping a theory of semiology that he later gathers in *Lector in Fabula* (1979) [*The Role of the Reader* (1984)]. *Ulysses* may be the novel that inaugurates the transfer to the reader, but this tendency does not end with Joyce, for the structure of the works that Eco analyses also leaves in the receptor’s hands the choice of making connections between references spread throughout the narrative, and these connections, as well as their interpretations, may vary from one reader to the next, or even for one reader between consecutive readings. In fact, this multiplicity depends on the reader to the extent that it will vary according to each single representation, giving them the role of creators:

⁵ My translation.

The «open work» in this context is one before which viewers must choose their own points of view, make their own connections; its forms are epistemological metaphors which confirm, in art, the categories of indeterminacy and statistical distribution that guide the interpretation of natural facts; it is not a narration, but an image... of discontinuity. (Caesar 1999: 20)

Eco calls this new collaborative and creative reader of discontinuity the 'model reader' (1984: 7). He focuses, specifically, on the cooperation that a determinate text or code demands from a reader or receptor, and states that the meaning of this cooperation is not to be found in the text or in the novel, as Croce believed, but in the information possessed by the receptor and their proneness to difference. The text, according to Eco, is not the full experience of the communicative act, but only a limited part of it. Instead, it is in the spaces that surround the code or text — which he calls blank spaces or invisible narrative: “the text is a lazy machine that demands from the Reader a tremendous cooperation in order to fill the unsaid or already-said spaces that remained blank so to speak” (Eco 2010: 25)⁶ — where the production of one meaning or another occurs.

Eco admits, then, that a text can never be completely closed, as there will always be blanks to fill in and different representations to analyse. He also stresses that however open a work might be, and however contradictory its interpretations are, what remains certain is that a work “is still in the end a work, a made object, a thing done” (Caesar 1999: 20). Thus, while multiple interpretations can arise, the book (in its reproducibility) will always contain that particular work and not another. In fact, he suggests that there is a distinction between levels of openness that comes from stressing the work's materiality, and thus, according to this distinction, the more space for interpretation the text provides the more radical will be the text's openness. Stephen Mallarmé's *Le Livre*, for instance, was never completed because the author's project involved turning the book into a mirror of the universe. The universe, for Mallarmé, suggests an infinitude that his book was only able to achieve by being physically unfinished. In fact, Eco does not regard Mallarmé's book as a 'failed' project, but as another sort of open work, what he calls 'opera in movimento' ['work in movement' or 'in progress'], because it does not only contain that openness that we have studied, but the work is physically unfinished and polymorphic. Whereas in Joyce openness is dialectical, a result of a dialogue made with tradition and an effort to adjust the narrative to modern times, Mallarmé's openness turns into an oxymoron because it is unavoidable. *Le Livre* is not a book — despite its title — but a project or work in movement in constant change and mutability that pays attention to the unattainability of human beings regarding that aesthetic completeness. Eco regards *Le Livre* as a utopian book when he says that Mallarmé's project “was embroidered with evermore disconcerting aspirations and ingenuities, and it is not surprising that it was never brought to completion. We do not know whether, had the work been completed, the whole project would have had any real value” (Eco 1989b: 13). The work in progress, then, as a subcategory of the open work, refers to works that are radical experiments, that require no effort from the author's side to unify its parts and all of the emphasis falls on the reader's recreation.

It is, then, clear that the reader takes on paramount importance in the materialisation of the work of art. What is still left to be determined, however, is how all these categories proposed by Eco (the open work, the new chaosmos and the model reader) are still applicable to the practices of experimental writing of the 1960s.

⁶ My translation.

After the Revolution

According to David Robey, Eco insists on the importance of polysemy and the pre-eminent role of the reader, two of the major focuses of the Modernists which would also become recurrent themes in the experimental writing of the 1960s (Robey 1989: 8). What Robey does not note, however, is that Eco also rescues the epithet ‘experimental’ from the historical avant-gardes and gives it a new, renovated meaning more adjusted to the mass society of his time. For Eco the aesthetics of the open work are strictly connected to experimental writing. He establishes that in order for a work to be experimental it needs to be open because closed structures do not represent modernity; they are, instead, institutionalised forms that are not breaking away from their tradition — he puts forward the example of the detective novel (Doležel 1997: 111–120). Some experimental books from the 1960s such as Italo Calvino’s *Il castello dei destini incrociati* (1969), Julio Cortázar’s *Rayuela* (1963), B. S. Johnson’s *The Unfortunates* (1969) and George Perec’s *La Disparition* (1969), however, are examples of literature that involve a more demanding and collaborative reader. All these authors, in fact, emphasise the communicative act between author and reader, without which their experiments would be incomplete, or only partly realised.

Cortázar, for instance, on the first page of *Rayuela* includes a *Tablero de Instrucciones* [Table of Instructions] in which he indicates that there are different ways, at least two, of reading the novel. He suggests that readers begin at chapter 73, and then jump between the numbers of the chapters. However, if they prefer to read the book in the sequence of chapter numbers, they finish the novel knowing that it is incomplete; that the *Rayuela* they have put down is just a part of that book. Similarly, B. S. Johnson presents a book in an unconventional container: inside a box. *The Unfortunates* is made of unbound and non-sequential chapters that can be read in numerous orders, and thus the choice of their combination is also placed onto the reader. Perec undertakes the most famous lipogrammatic exercise in his book *La Disparition* (1969), a novel of 300 pages written without the vowel ‘e’ that demand an attentive reader. Calvino, in turn, in *Il castello dei destini incrociati*, includes a revision of literary forms of the past — particularly the folktale — and the carefully constructed scaffolding that supports such imaginative tales. This revision builds up through an unconventional reading of the Tarot cards, which images accompany the text on the margins of the page, and which also invite the reader to reach his/her own conclusions, or to finish the open message of the cards.

Kuhn affirms that “after a revolution scientists are responding to a different world” (1962: 111). Surely these experimental writers were also responding to a different world after Joyce. Eco regards the experimental writing that follows Joyce as something that has been detached from the ideologies of the firsts avant-gardes, and has its own poetics. In *Sugli specchi e altri saggi* (1985) Eco ventures that ‘experimentalism’ denotes an internal provocation on the form of the work. For experimental writers such as Johnson, Calvino, Cortázar, Perec and the members of the Italian Gruppo 63, which includes Eduardo Sanguinetti, Antonio Porta, Giorgio Manganelli and Eco himself among others, the work itself becomes the experiment to override the history of a determinate form (Picchione 2004: 46).

For the avant-gardist, the work of art is a medium directed to agitate an external agent; i.e. bourgeois society (Eco 1985: 98). In fact, in his essay *Il Gruppo 63, lo sperimentalismo e l'avanguardia* (1985) Eco distinguishes between the avant-garde movements which, according to him, stipulate certain poetics to provoke a social reaction, and the poetics of experimentalism

as a devotion for the work in itself: "Experimentalism tends to cause an internal provocation in the history of a given literary institution... while the avant-garde tends to an external provocation, wants that society as a whole acknowledges its own proposal" (1985: 98)⁷. This is, for Eco, the main shift for the meaning of the experimental under the new paradigm carried out by Joyce's new chaosmos. A shift that focuses on internal poetics in order to achieve a representation that includes the reader or recipient of the aesthetic (or cultural) experience, and which redefines experimentalism, giving it a new and autonomous sphere in the history of literature.

Bibliography

- Caesar Michael (1999), *Umberto Eco. Philosophy, Semiotics and the Work of Fiction*, Polity, Cambridge.
- Cortázar Julio (1984), *Rayuela*, ed. A. Amorós, Cátedra, Madrid.
- Calvino Italo (1994), *Il castello dei destini incrociati*, Mondadori, Milan.
- Doležal Lubomír (1997), *The Themata of Eco's Semiotics of Literature* [in:] *Reading Eco: An Anthology*, ed. R. Capozzi, Indiana U.P., Indiana.
- Eco Umberto (1962), *Opera Aperta*, Tascabili Bompiani, Milan.
- (1984), *The Role of the Reader*, Indiana U.P., Bloomington.
- (1985), *Il Gruppo 63, lo sperimentalismo e l'avanguardia* [in:] *Sugli specchi e altri saggi*, Tascabili Bompiani, Milan.
- (1989a), *The Aesthetics of Chaosmos. The Middle Ages of James Joyce*, trans. E. Esrock, ed. D. Robey, Harvard U.P., Cambridge.
- (1989b), *The Open Work*, trans. A. Cancogni, Harvard U.P., Cambridge.
- (1994), *Apocalypse Postponed*, ed. R. Lumley, Indiana U.P., Bloomington.
- (2010), *Lector in Fabula*, Tascabili Bompiani, Milan.
- Gilbert Stuart (1955), *James Joyce's "Ulysses"*, Vintage Books, New York.
- Johnson Bryan Stanley (2008), *The Unfortunates*, New Directions, New York.
- Joyce James (1992), *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin, London.
- (2000), *Ulysses*, Penguin, London.
- (2012), *Finnegans Wake*, Wordsworth Editions, Ware.
- Kuhn Thomas S. (1962), *The Structure of Scientific Revolutions*, The University of Chicago Press, Chicago.
- Perec Georges (2008), *A Void*, Vintage, London.
- Picchione John (2004), *The New Avant-Garde in Italy. Theoretical Debate and Poetic Practices*, University of Toronto Press, Toronto.
- Robey David (1989), *Introduction* [in:] U. Eco, *The Open Work*, Harvard U.P., Cambridge.

⁷ My translation.

PIERO POLIDORO
Università LUMSA di Roma*

L'attività inferenziale e le aspettative nel pensiero estetico di Umberto Eco

Inferences and expectancies in Umberto Eco's aesthetic theory

Abstract

Umberto Eco's aesthetic theory shows a great continuity and coherence through decades. Both in *Opera aperta* (a pre-semiotic work published in 1962) and in *Lector in fabula*, inferential activity is at the very center of aesthetic experience and of interpretation in general. The musicological theory by Leonard B. Meyer was one of Eco's inspiration sources; it suggested the importance of this inferential activity and of the tensions it generates in producing emotional reactions to textual stimuli. But tensions are not the only way inferential activity contribute to aesthetic experience; tendencies too have an important role in it.

* Università LUMSA di Roma
via della Traspontina 21, 00193 Roma
e-mail: p.polidoro@lumsa.it

Lo scopo di questo articolo è individuare una delle linee di continuità nel pensiero estetico di Umberto Eco, da *Opera aperta*, libro pre-semiotico pubblicato nel 1962, a *Lector in fabula* (1979), la sua opera più sistematica sulla semiotica del testo. Questa linea di continuità è rappresentata dalla centralità dell'attività inferenziale nella fruizione estetica; più precisamente, un ruolo fondamentale di questa attività è la formulazione di ipotesi testuali e il successo o l'insuccesso di queste ipotesi gioca un ruolo fondamentale nell'esperienza estetica. Per sviluppare questo ragionamento, e illustrare come è stato ripreso da altri studiosi, è necessario iniziare da uno dei suoi punti di origine: la teoria musicologica di Leonard B. Meyer¹.

La teoria musicologica di Leonard B. Meyer

L'importanza dell'aspettativa nella fruizione dei testi estetici è stata individuata e analizzata approfonditamente dal musicologo statunitense Leonard B. Meyer in un libro del 1956 intitolato *Emotion and Meaning in Music*.

Il problema posto da Meyer è quello del significato musicale: cosa sia e, soprattutto, come “funzioni”. In questo senso la sua teoria si colloca all'interno di un quadro complessivo che può essere interessante delineare. Per farlo partiremo da una doppia opposizione che ci aiuterà a classificare i diversi tipi di teoria musicologica e che è stata proposta dallo stesso Meyer. Gli esempi e i modelli di cui parleremo, però, sono tratti soprattutto da Marconi (2001), cui rimando per eventuali approfondimenti.

La prima opposizione che incontriamo è quella fra *assolutisti* e *referenzialisti*. Per i primi il significato musicale ha origine esclusivamente all'interno della musica: esso, cioè, dipende dalla percezione dei rapporti esistenti fra le diverse parti di un brano o fra le differenti configurazioni sonore che si succedono. Come vedremo Meyer, pur non negando la possibilità di effetti referenziali, può essere considerato un'assolutista, perché si concentra su effetti estetici che dipendono solamente dalla successione delle note e dalla conoscenza dei diversi stili musicali.

¹ Devo ringraziare Daniele Barbieri perché, nel corso delle conversazioni sul suo libro *Nel corso del testo*, richiamò la mia attenzione sull'importanza di Meyer nel pensiero di Eco. Molte delle riflessioni che seguono sono state ispirate da quel libro e da quello di Luca Marconi (2001), intitolato *Musica espressione emozione*. In entrambi veniva già delineato il concetto di tendenza, di cui parlo alla fine di questo articolo.

Per i referenzialisti, invece, gli effetti estetici e le emozioni che si provano durante la fruizione di un testo musicale sono dovute al fatto che, in un modo o nell'altro, un brano o un passo fanno riferimento a una serie di esperienze extra-musicali (azioni, concetti, stati emotivi, ecc.). È molto importante capire bene come funzioni una teoria musicale referenzialista.

Porsi il problema degli effetti estetici musicali significa soprattutto indagare fenomeni che coinvolgono emozioni e passioni. Pezzini (1998) distingue la rappresentazione di passioni all'interno di un testo dai meccanismi testuali che riescono a provocare nel fruitore una risposta emotiva. La prima domanda da porsi è quindi come faccia un brano musicale a rappresentare determinate passioni, tanto da poter dire, ad esempio, "questa musica è triste". Gli effetti di questo tipo dipenderebbero dal fatto che i testi musicali possono presentare caratteristiche analoghe a quelle delle modalità espressive (soprattutto vocali e gestuali) di certe emozioni. Per ritornare all'esempio precedente, potremmo pensare a una musica che sembra "triste" perché presenta alcune caratteristiche (altezza e durata dei suoni, intonazione ascendente o discendente, ecc.) coincidenti con quelle di una voce che esprime sentimenti tristi.

Per quanto riguarda invece la capacità di un brano di suscitare emozioni nell'ascoltatore esistono principalmente due tipi di teorie. Il primo, si basa sull'idea di "condizionamento": ad emozionare è l'associazione fra un brano musicale e il ricordo delle situazioni in cui è stato già ascoltato. Il secondo tipo di teoria si basa invece sul concetto di *empatia* e sui meccanismi di rappresentazione delle emozioni sopra descritti: esistono delle situazioni in cui, per empatia, un soggetto può provare le emozioni che vengono espresse da un certo brano musicale.

La seconda opposizione descritta da Meyer è quella fra *formalisti* ed *espressionisti*. I formalisti sostengono che l'effetto estetico derivi esclusivamente dalla capacità di percepire e comprendere le relazioni musicali esistenti nell'opera, senza che sia necessario coinvolgere la sfera emotiva. Quello estetico sarebbe quindi un piacere tutto intellettuale, che si limita a riconoscere come "bella" una struttura testuale basandosi su alcuni parametri (complessità, intertestualità, ecc.). Ma allora non avrebbe neanche più senso parlare di "piacere" estetico, visto che in questa espressione sembra necessariamente implicata una qualche sfumatura emotiva.

D'altra parte gli espressionisti (fra i quali si trova anche Meyer) sostengono che i brani musicali sono in grado, attraverso diversi meccanismi, di esprimere e produrre nell'ascoltatore certe emozioni.

Come si vede la prima opposizione (assolutisti/referenzialisti) riguarda l'origine del significato musicale, cioè se esso dipenda o meno dal riferimento a una realtà esterna. La differenza fra formalisti e espressionisti risiede invece nella diversa concezione della natura di questo significato: un piacere puramente intellettuale e razionale (si direbbe matematico, da esperto ascoltatore), per i primi, un piacere (anche) emotivo, per i secondi. È chiaro quindi che le due opposizioni sono indipendenti l'una dall'altra; ciò non ha impedito qualche confusione e la frequente sovrapposizione fra le posizioni assolutiste e formaliste, da un lato, e quelle referenzialiste ed espressioniste, dall'altro. Come tiene a sottolineare Meyer, però, un assolutista potrebbe essere tanto formalista quanto espressionista: basterebbe sostenere, nell'ultimo caso, che le emozioni vengono in qualche modo stimulate dalle particolari relazioni esistenti nel brano. Ed è proprio quest'ultima la via seguita principalmente da Meyer nella sua opera.

Il significato musicale per Meyer

Per comprendere come la musica possa produrre effetti emotivi nell'ascoltatore, Meyer ha bisogno di una teoria psicologica delle emozioni. Egli ricorda innanzitutto che esistono risposte mentali che non sono emotive, come quando ci dedichiamo alla riflessione serena e al freddo calcolo². L'emozione, da parte sua, non dipende né dallo stimolo (soggetti differenti potrebbero rispondere in maniera diversa allo stesso stimolo), né dal soggetto (la stessa persona, sottoposta allo stesso stimolo, potrebbe reagire emotivamente o meno a seconda della situazione). È il rapporto fra lo stimolo e il soggetto all'interno di una certa situazione a determinare l'effetto.

Questo rapporto deve avere alcune caratteristiche. Se lo stimolo è indifferente vengono generati solo stati non emozionali, mentre per avere un effetto emotivo è necessario che esso "susciti nell'organismo la tendenza ad attivare un particolare tipo di processi mentali e comportamenti" (Meyer 1956: tr. it. 41). Necessario, ma non sufficiente. Se infatti la tendenza che è stata generata va a buon fine, senza alcun tipo di attesa, il processo si interromperà immediatamente. Se invece interviene qualche ostacolo, temporaneo o duraturo, che impedisce di portare a termine ciò che si era iniziato, allora si avrà una reazione emotiva. "Questo ci conduce alla tesi centrale della teoria delle emozioni: l'emozione o l'affetto si manifestano quando la tendenza verso una reazione viene arrestata o inibita" (Meyer 1956: tr. it. 41).

Il punto di riferimento iniziale di Meyer è la "teoria conflittuale delle emozioni" di Dewey, secondo la quale la risposta emotiva emerge nel momento in cui due opposte tendenze dell'organismo si attivano quasi simultaneamente e, non potendo prevalere l'una sull'altra vista la pari intensità, entrano in conflitto. Ciò determina anche una condizione di dubbio e incertezza. Dubbio e incertezza, però, possono derivare, oltre che dal conflitto di tendenze interiori, anche da situazioni strutturalmente confuse. In molti casi questa incertezza porta all'emergere di una nuova tendenza verso la chiarificazione, indipendente dalle tendenze precedenti.

Lo psicanalista McCurdy va oltre la teoria di Dewey, proponendone un'altra che, pur muovendo dalle stesse basi, sembra a Meyer più interessante.

L'analisi di McCurdy si articola su tre basi distinte: (a) lo sprigionarsi di energia nervosa connessa con l'istinto di pulsione; (b) la tendenza che questa energia ha ad emergere nel comportamento o nel pensiero cosciente, ove la pulsione sia stata bloccata; e (c) il manifestarsi di questa energia sotto forma di emozione vissuta o affetto nel caso in cui comportamento e pensiero cosciente siano parimenti inibiti. (Meyer 1956: tr. it. 42)

Meyer sottolinea come la teoria di Dewey possa essere vista come un caso particolare di quella di McCurdy: la presenza di una tendenza antagonista può essere infatti considerata la causa del blocco nello sviluppo di ciascuna delle due (o più) tendenze presenti nel soggetto.

² L'osservazione di Meyer sembra basarsi su una troppo netta distinzione fra razionale e irrazionale. È chiaro che la risoluzione di un'equazione e lo svolgersi di una riflessione siano differenti rispetto all'abbandonarsi a una passione (che sia estetica o di altra natura). Ma ciò non esclude che certi meccanismi che vengono considerati caratteristici del secondo tipo di esperienza non possano attivarsi anche nel primo caso. Quanto il cosiddetto "pensiero razionale" e i suoi nessi logici sono influenzati da schemi che hanno un'origine inconscia e tutt'altro che logica? Quanto, in certe situazioni, la risoluzione di un'equazione può essere accompagnata da considerazioni, assiolgizzazioni e tensioni che, se non alterano le procedure o il risultato, costruiscono comunque in maniera differente l'esperienza stessa?

Ma in cosa consiste, esattamente, questa tendenza? In un passo molto chiaro Meyer (1956: tr. it. 53) spiega che la tendenza va considerata come un “modello di reazione, che agisce o tende ad agire, una volta attivato, secondo un processo automatico”.

Un modello di reazione è costituito da un gruppo o serie di risposte mentali o motorie regolarmente coincidenti che, quando siano state attivate quali parte della risposta a uno stimolo dato, seguono un corso preordinato, se qualcosa non interviene a inibirle. L'ordine stabilito da un modello di reazione è sia temporale che strutturale; la serie cioè non comporta solamente la reciproca relazione delle parti all'intero modello, ma ne determina anche i tempi. Pertanto una serie può essere disturbata sia perché è sconvolta la successione delle parti del modello, sia perché sono sconvolti i tempi, oppure per entrambe le ragioni (Meyer 1956: tr. it. 53–54).

La tendenza comporta un'attesa: un modello di reazione è infatti una sorta di collegamento stabile (innato o acquisito) fra determinati stimoli e determinate conseguenze. La presenza di un certo stimolo ci fa quindi attendere la corrispondente conseguenza. Solitamente, però, questa attesa è inconscia e ci accorgiamo di essa solo quando qualcosa interviene a disturbarla, quando cioè il modello di reazione viene interrotto da un ostacolo, da un impedimento.

Il modello psicologico così delineato si adatta alla perfezione, per Meyer, alla descrizione degli effetti musicali. Ogni sistema musicale, infatti, si basa su determinate regole che, consapevolmente o inconsapevolmente, generano nell'ascoltatore attese. Basti pensare al sistema tonale, così come si è assestato nella cultura occidentale negli ultimi secoli (fino agli esperimenti della musica atonale e dodecafonica).

Una determinata sequenza di note ci porta ad aspettare un certo tipo di continuazione³. Questa previsione può essere più o meno precisa: possiamo definire con certezza quale accordo dovrà seguire (abduzione ipercodificata) o possiamo avere un'attesa più generica, che restringe il campo a un certo numero di possibilità (abduzione ipocodificata). Quando però ascoltiamo note diverse da quelle che ci aspettavamo, la tendenza che si era prodotta in noi viene frustrata: si genera una tensione e la corrispondente risposta emotiva. Esistono poi casi in cui la situazione di stimolo è ricca di ambiguità e di equivocità e, quindi, di suspense. Meyer, però, si affretta a spiegare come la tensione derivante dall'inibizione di una tendenza e la suspense dovuta a una situazione di incertezza non siano due fenomeni differenti. Anche quando viene inibita una certa tendenza, infatti, si genera una suspense che deriva dall'incertezza su come il brano proseguirà, visto che ormai il modello di reazione che era stato presupposto è stato interrotto.

La suspense è essenzialmente imputabile alla non conoscenza del futuro corso degli eventi, sia che esso, quand'anche in sé prevedibile, si presti a più alternative e soluzioni il cui grado di probabilità è identico, sia che risulti sconcertante e sconvolgente al punto da divenire incomprensibile e quindi imprevedibile (Meyer 1956: tr. it. 57).

Sarà compito del compositore gestire intelligentemente questa suspense, facendola crescere gradualmente, senza provocare né un'assuefazione né una tensione insopportabile che porterebbe al rifiuto. Al momento della risoluzione, quanto maggiori saranno le tensioni accumulate (nei limiti appena descritti), tanto maggiore sarà lo “sfogo emozionale” (Meyer 1956: tr. it. 58).

È chiaro, comunque, come per Meyer questi effetti siano legati esclusivamente al momento dello scarto, della deviazione rispetto a una norma stabile. È solo in questi momenti,

³ Nei termini della classificazione dei modi di produzione segnica proposta da Eco nel *Trattato di semiotica generale*, quasi venti anni dopo, le note, rinviandoci a una determinata prosecuzione del brano, sarebbero segni *onomaterici*, vale a dire segni la cui espressione “è formata nella stessa materia del possibile referente” (Eco 1975: 285).

infatti, che l'elaborazione mentale che accompagna l'attesa diventa cosciente. In ogni caso, anche quando non si raggiunge questa consapevolezza, l'inibizione di una tendenza produce una risposta emotiva. Se tutto ciò non accade, "se la successione è presentata e completata senza indugi, potremo essere certi che, non frapponendosi ostacoli alle tendenze, l'ascoltatore non fornirà una risposta di tipo affettivo" (Meyer 1956: tr. it. 62).

La poetica dell'opera aperta

Sin dal 1960 le teorie di Meyer (e altri studi all'epoca molto recenti) furono riprese e ampliate da Eco in un saggio intitolato "Apertura, informazione, comunicazione", poi inserito nel 1962 in *Opera aperta*. Il libro era dedicato, com'è noto, alle poetiche contemporanee e in particolare agli sperimentalismi che stavano prendendo piede in quegli anni in musica, pittura e letteratura⁴. L'idea di fondo era che ogni opera d'arte si basa su un particolare legame fra espressione e contenuto (seguendo l'idea di funzione poetica di Jakobson 1963) e sulla presenza di numerose interpretazioni possibili. L'effetto di queste due caratteristiche fa sì che il messaggio poetico sia più resistente all'"usura" rispetto a quello ordinario e si presti a continue e sempre nuove letture. Questa proprietà era chiamata da Eco *apertura di primo grado*. L'arte contemporanea, però, era giunta a una piena consapevolezza di questo meccanismo e lo aveva posto al centro della sua poetica. Le diverse forme di arte sperimentale (la musica seriale, la pittura informale, le neo-avanguardie letterarie) avevano quindi cercato di realizzare un'*apertura di secondo grado*.

In un altro saggio ("Analisi del linguaggio poetico") Eco spiega questa differenza attraverso il confronto fra una terzina dantesca e un passo del *Finnegans Wake* di Joyce.

Entrambe le forme, se contemplate sotto il loro aspetto estetico, si rivelano *aperte* in quanto stimolo a una fruizione sempre rinnovata e sempre più profonda. Tuttavia nel caso di Dante si fruisce in modo sempre nuovo la comunicazione di un messaggio *univoco*; nel caso di Joyce l'autore vuole che si fruisca in modo sempre vario un messaggio che di per sé (e grazie alla forma che ha realizzato) è *plurivoco*. Si aggiunge qui alla ricchezza tipica della fruizione estetica una nuova forma di ricchezza che l'autore moderno si propone come valore da realizzare. (Eco 1962: 93)

Questa apertura viene vista come una moltiplicazione delle significazioni possibili di un messaggio o, in altri termini, un accrescimento dell'informazione trasmessa.

Nel corso degli anni '60 gran parte della linguistica (basti pensare a Jakobson) e della nascente semiologia, furono profondamente influenzate dalla teoria matematica dell'informazione, i cui fondamenti erano stati posti da Shannon e Weaver a partire dagli anni '40⁵. Lo stesso Meyer l'aveva applicata alla sua analisi del significato musicale in un saggio del 1957 ("Meaning in Music and Information Theory") che Eco (1962) cita⁶.

⁴ Com'è noto, Eco si è formato come studioso di Estetica e di Filosofia medievale presso l'Università di Torino, laureandosi in Estetica con il filosofo italiano Luigi Pareyson. La sua tesi di laurea è stata poi pubblicata con il titolo *Il problema estetico in San Tommaso di Aquino* (Eco 1970).

⁵ L'esposizione della teoria dell'informazione che segue è sintetica e tratta da Eco (1962: 95–115). Cfr. anche Eco (1968: 22–28). Per approfondimenti cfr. Shannon e Weaver (1949).

⁶ La citazione esatta (da Eco 1962: 142) è la seguente: Leonard B. Meyer, Meaning in Music and Information Theory, in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, giugno 1957.

Secondo questa teoria l'informazione che ci è fornita da un determinato evento è inversamente proporzionale alla probabilità che quell'evento si verifichi. Se qualcuno mi dice che domani avverrà un fatto che io già do per scontato (o altamente probabile) non mi ha fornito una grande quantità di informazione. Allo stesso modo, se so quale segno uscirà lanciando una monetina avrò una certa quantità di informazione, ma se so su quale casella di una scacchiera si trova una determinata pedina l'informazione sarà molto più alta. Ciò dipende dal fatto che con il lancio della monetina ho solo due casi possibili (ed equiprobabili) e, conseguentemente, ogni segno avrà un probabilità di uscire pari a $1/2$ (la probabilità va da un minimo di 0, evento impossibile, ad un massimo di 1, evento certo); la probabilità che la pedina si trovi su una precisa casella della scacchiera è invece pari a $1/64$. Dato che la teoria dell'informazione procede per disgiunzioni binarie si ha che "la quantità di informazione trasmessa da un messaggio è il logaritmo binario del numero di alternative suscettibili di definire il messaggio senza ambiguità" (Eco 1962: 98). Nel caso della monetina, quindi, l'informazione è pari a \log_2 e cioè 1 (un *bit* di informazione), mentre con la pedina avremo $\log_2 64 = 6$.

Bisogna ora considerare che la teoria dell'informazione nacque per risolvere problemi pratici, legati alla corretta trasmissione di messaggi lungo canali di comunicazione che spesso vedevano ai loro opposti capi macchine. Gli eventi naturali "prediligono" l'uniformità, l'equiprobabilità; ciò significa che, normalmente, i segnali provenienti dal mondo esterno dovrebbero essere confusi, caotici e in ogni momento un qualsiasi segnale indefinito potrebbe raggiungermi. Questo fenomeno viene chiamato, prendendo a prestito il termine dalla termodinamica, *entropia*.

La comunicazione, umana e non, avviene però in base a codici: sistemi che limitano sia il numero degli elementi dell'espressione utilizzabili, sia le combinazioni possibili fra di essi. Nel caso della lingua, ad esempio, potrò utilizzare solo un numero ristretto di suoni (i fonemi), che a loro volta potranno legarsi solo in determinati modi.

In quanto organizzazione — che sfugge all'equiprobabilità del disordine — la lingua rappresenta un evento *improbabile* rispetto alla curva generale dell'entropia. Ma questa organizzazione, naturalmente improbabile, fonda ora, all'interno del sistema, *una sua catena di probabilità*, le probabilità che reggono appunto l'organizzazione di una lingua. (Eco 1962: 104)

Il codice, il linguaggio, sono quindi sistemi di organizzazione e di ordine e l'entropia, che è il grado di disordine, sarà l'opposto del significato e dell'informazione, concetti che per molti coincidono. Un messaggio, quindi, sarà un vero e proprio sistema di probabilità, in cui il codice ci dice cosa (probabilmente) verrà subito dopo e in cui diversi meccanismi di *ridondanza* cercano di rendere massima la prevedibilità (e quindi la possibilità di ricostruire il significato se del rumore è intervenuto facendo perdere una parte del messaggio stesso).

La peculiarità del messaggio poetico, però, sta proprio nella sua "anormalità" e imprevedibilità, che colpiscono il fruitore e concentrano la sua attenzione sul piano dell'espressione. L'artista introduce all'interno di un sistema di probabilità eventi altamente improbabili.

L'apparente contraddizione con la teoria dell'informazione dipende dal fatto che quando dallo scambio di messaggi fra macchine si passa a quello fra esseri umani le cose mutano profondamente e si deve abbandonare una teoria matematica per costruire una teoria della comunicazione che dalla prima può prendere schemi e concetti, ma non algoritmi e quantificazioni.

Così, ad esempio, sarà necessario distinguere fra un'accezione statistica del concetto di "informazione" e un significato comunicativo.

Statisticamente ho informazione quando — *al di qua* di ogni ordine — ho la compresenza di tutte le probabilità *al livello della sorgente di informazione*.

Comunicativamente invece ho informazione quando: 1) in seno al disordine originario ho ritagliato e costituito un ordine come sistema di probabilità, e cioè un codice; 2) in seno a questo sistema, senza ritornare *al di qua* (prima di esso), introduco — attraverso l'elaborazione di un messaggio ambiguo rispetto alle regole del codice — elementi di disordine, che si pongono in tensione dialettica rispetto all'ordine di fondo (il messaggio mette in crisi il codice). (Eco 1962: 114–115)

L'ambiguità che sembra alla base di ogni messaggio poetico viene quindi spiegata da Eco nei termini dell'introduzione di elementi di imprevedibilità all'interno di un sistema di probabilità e la teoria dell'informazione viene applicata non più solamente alla musica, ma al messaggio poetico in generale.

L'analisi dei testi narrativi

Opera aperta venne pubblicato nel 1962, prima dell'incontro di Eco con la semiotica, ma molte delle tematiche che affronterà negli anni seguenti sono già presenti. L'apertura, sia di primo che di secondo grado, richiede un fruitore attivo, che sia disposto a seguire il testo e a fare scommesse sulla sua evoluzione. Questa attività inferenziale è, come abbiamo visto, al centro della teoria semiotica di Eco. Con il tempo essa verrà applicata ad ambiti sempre più vasti.

Nel 1979, ad esempio, Eco abbandona momentaneamente, con *Lector in fabula*, la teoria generale per rivolgersi all'analisi dei testi, in particolare di quelli narrativi. L'idea principale è che un testo sia un meccanismo "pigro" che ha bisogno di essere continuamente attualizzato dal destinatario. Questo non solo perché, come ogni messaggio, un testo narrativo deve essere decodificato in base ad una certa enciclopedia. La caratteristica principale di un testo narrativo, infatti, è quella di essere costruito sul "non-detto".

Il testo è dunque intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire, e chi lo ha emesso prevedeva che essi fossero riempiti e li ha lasciati bianchi per due ragioni. Anzitutto perché un testo è un meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdotto dal destinatario, e solo in casi di estrema pignoleria, estrema preoccupazione didascalica o estrema repressività il testo si complica di ridondanze e specificazioni ulteriori — sino al limite in cui si violano le normali regole di conversazione. E in secondo luogo perché, via via che passa dalla funzione didascalica a quella estetica, un testo vuole lasciare al lettore l'iniziativa interpretativa, anche se di solito desidera essere interpretato con un margine sufficiente di univocità. Un testo vuole qualcuno che lo aiuti a funzionare. (Eco 1979: 52)

Perché questa attualizzazione avvenga con successo è necessario che il lettore abbia (più o meno) le competenze e le conoscenze previste da quel testo (e, attraverso il testo, dal suo autore) e che costituiscono il cosiddetto *Lettore Modello*.

Il testo richiede la cooperazione del lettore continuamente, in tutti i suoi livelli. È in base a inferenze che si stabilisce quale senso dare a un determinato lessema, preferendo un'isotopia all'altra. Ma esistono anche punti, nodi, in cui il testo richiede una maggiore cooperazione e in cui l'attività inferenziale viene maggiormente allo scoperto. Così, alcune volte, si avvertirà una disgiunzione di probabilità: la vicenda raccontata potrà continuare in un modo o nell'altro. Il lettore è chiamato a formulare ipotesi, a fare vere e proprie "passeggiate inferenziali" e per riuscirci deve ricorrere alle sue conoscenze precedenti (dei fatti della vita, delle sceneggiature testuali, ecc.).

Entrare in stato di attesa significa fare previsioni (corsivo mio). Il lettore modello è chiamato a collaborare allo sviluppo della fabula anticipandone gli stati successivi. L'anticipazione del lettore costituisce una porzione di fabula che *dovrebbe* corrispondere a quella che egli sta per leggere. Una volta che avrà letto si renderà conto se il testo ha confermato o no la sua previsione. Gli stati della fabula confermano o disapprovano (verificano o falsificano) la porzione di fabula anticipata dal lettore. Il finale della storia — così come stabilito dal testo — non solo verifica l'ultima anticipazione del lettore ma anche certe sue anticipazioni remote, e in genere pronuncia una implicita valutazione sulle capacità previsionali manifestate dal lettore nel corso dell'intera lettura.

(Eco 1979: 113)

Mi sembra che quest'ultimo passo mostri chiaramente la continuità di fondo fra *Opera aperta* e *Lector in fabula*, nonostante la prima sia stata scritta prima dell'incontro di Eco con la semiotica. E, risalendo ancora indietro, mi sembra ci sia una forte relazione fra il pensiero di Eco e Meyer (non a caso il musicologo americano riprendeva Dewey e quindi si collocava in una tradizione che risale a Peirce, altra fonte centrale della semiotica echiana).

Il fattore comune di questa linea di pensiero è l'idea che la fruizione di un testo estetico richiede una intensa attività inferenziale, che interviene a vari livelli ed è stimolata dalle reticenze, dalle deviazioni e dalle attese. Che si tratti della prosecuzione di una linea melodica o dello sviluppo di una vicenda, il meccanismo di base è lo stesso⁷.

Tendenze e tensioni

Nelle pagine precedenti abbiamo visto come la formulazione di aspettative, le conseguenti attese e gli scarti rispetto alle previsioni siano molto importanti per comprendere i meccanismi testuali. Molto spesso abbiamo parlato di tensioni, intendendole nel senso di situazioni di (spiacevole) indecisione che si verificano quando si scontrano in noi opposte tendenze. Nel caso di Meyer questa impostazione derivava dall'aver utilizzato, come base psicologica del suo lavoro, la teoria conflittuale delle emozioni. Ma i motivi dell'insistenza sul concetto di tensione sono diversi.

Come sappiamo l'idea che, all'interno di un testo, effetti estetici possano essere raggiunti mediante uno scarto è molto antica. La retorica, in fin dei conti, si basa sul meccanismo fondamentale della deviazione rispetto alla norma. Ne era consapevole anche Aristotele quando

⁷ A scanso di equivoci è necessario sottolineare che il fruitore attivo di *Opera aperta* non va assolutamente confuso con il concetto di Lettore Modello. Quest'ultimo, infatti, non è un lettore reale (empirico), ma "un insieme di istruzioni testuali, che si manifestano sulla superficie del testo, proprio sotto forma di affermazioni o di altri segnali" (Eco 1994: 20).

scriveva che “gli uomini [...] provano di fronte allo stile la stessa sensazione che provano di fronte agli stranieri e ai concittadini: si deve di conseguenza rendere esotico il linguaggio, poiché gli uomini ammirano ciò che è lontano, e ciò che provoca meraviglia è piacevole” (*Ret.* 1404b).

Anche Eco insiste molto su questa idea quando applica la teoria dell'informazione allo studio dei testi estetici. A livello comunicativo l'informazione si ha quando, contrariamente alle aspettative, si introduce una certa dose di disordine in quel sistema ordinato che è il linguaggio.

Se non ci fosse scarto, se non ci fosse sorpresa, non ci sarebbe nessun effetto estetico. Anzi, non ci sarebbe nessun effetto percepibile. Come abbiamo visto Meyer sostiene che solo quando avviene un'interruzione nel modello di reazione diventiamo consapevoli delle nostre aspettative e delle tensioni che viviamo.

Un discorso del genere, però, appare plausibile solo in contesti ordinari. Il nostro sistema percettivo è calibrato, se così si può dire, più sulle differenze che sulle costanti. Tendiamo ad escludere rumori di fondo continui, il cervello distoglie l'attenzione, dopo un certo periodo, da alcuni difetti di vista dovuti a impurità dell'occhio, ci rendiamo conto di alcuni gesti (per esempio allacciarsi le scarpe) solo quando qualche inconveniente blocca i nostri abituali schemi d'azione. Ma la fruizione di un testo non è propriamente definibile come una situazione ordinaria. Quando leggiamo un libro o guardiamo un quadro, infatti, la nostra attenzione è già concentrata su quel determinato oggetto (Barbieri 2004). È vero che esistono casi di ascolto distratto (e, forse, casi di visione distratta), ma si tratta di una distrazione relativa, considerata tale rispetto alla fruizione ideale. Quando ascoltiamo una scala musicale siamo ben consapevoli di quello che ci aspettiamo, tanto da riuscire ad anticiparlo, altrimenti non saremmo pronti a seguire lo strumento con la voce al momento giusto.

Questo ci suggerisce che, probabilmente, non tutti gli effetti legati alla formulazione di aspettative testuali sono dovuti alla loro disillusione, alla tensione. Quando formuliamo un'ipotesi su quello che sta per accadere generiamo un'aspettativa, nel senso che ci aspettiamo che accada qualcosa. Già a questo stadio la nostra attenzione si è attivata e si è concentrata su qualcosa che siamo in grado di prevedere con una certa precisione. Questa attività, di cui parlano Barbieri (2004: 39) e Marconi (2001: 142), è descrivibile come una *tendenza* o una *protensione*. Se quindi la tensione è il risultato conflittuale dello scontro fra due (o più forze), la tendenza è una semplice direzione secondo la quale si prevede che si svilupperà un certo fenomeno; essa non richiede necessariamente la presenza di più forze.

Probabilmente la tendenza sviluppa effetti di intensità inferiore rispetto alla tensione e questo spiegherebbe perché gli studiosi si sono concentrati prevalentemente sul secondo fenomeno. Ma la tendenza non solo è necessaria alla tensione (senza di essa non c'è una previsione rispetto alla quale compiere uno scarto): come ho detto, la fruizione di testi rappresenta una circostanza particolare, in cui anche fenomeni che normalmente non attirerebbero più di tanto la nostra attenzione diventano pertinenti e portatori di effetti di senso.

D'altra parte, osserva giustamente Marconi (2001: 264), se le tendenze non avessero una loro funzione autonoma non si spiegherebbe perché alcuni testi che rispettano puntualmente le previsioni dei loro fruitori riescano comunque a “eccitarli”.

La questione della tendenza non può certo essere affrontata nelle conclusioni di un articolo. Altrove ho cercato di applicare questo concetto allo studio dei fenomeni plastici, cioè agli effetti di senso prodotti da configurazioni visive indipendentemente dal loro aspetto figurativo (cioè dal fatto che rappresentano oggetti del mondo o, in generale, di un mondo

possibile). Qui in sintesi posso dire che nel corso della fruizione di un testo certi elementi ci inducono a sviluppare ipotesi sulla sua prosecuzione. Queste ipotesi creano attese e ci aspettiamo (con diversi gradi di probabilità) che le nostre previsioni vengano verificate. Un simile meccanismo è stato descritto da Eco; altri semiologi lo hanno sviluppato, specificandone gli aspetti teorici (Barbieri 2004) o applicandolo a campi specifici (Marconi 2001, per quanto riguarda la musica; come ho anticipato, ho cercato di impiegare questi concetti in alcuni lavori di semiotica visiva, fra cui Polidoro 2004). In un quadro più articolato, il meccanismo che si delinea in queste riflessioni può generare tre diversi tipi di effetti, che possiamo chiamare *inferenziali* e che possono anche sovrapporsi:

1. *tendenza*: il fruitore, attraverso delle abduzioni iper- o ipocodificate, si attende una certa prosecuzione;
2. *indecisione* o *ambiguità*: il fruitore si trova davanti a una situazione ambigua (caso estremo dell'abduzione ipocodificata) e non riesce a decidere quale possa essere lo sviluppo ulteriore del testo;
3. *tensione*: l'ipotesi del fruitore non è stata confermata; ciò causa una sorpresa e un effetto di senso solitamente disforico che spinge alla ricerca di una soluzione.

Bibliografia

- Barbieri Daniele (2004), *Nel corso del testo*, Bompiani, Milano.
- Eco Umberto (1962), *Opera aperta*, Bompiani, Milano.
- (1970), *Il problema estetico in San Tommaso di Aquino*, Bompiani, Milano (II ediz.).
- (1975), *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- (1979), *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.
- (1994), *Sei passeggiate nei boschi narrativi*, Bompiani, Milano.
- Jakobson Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, Paris.
- Marconi Luca (2001), *Musica espressione emozione*, Clueb, Bologna.
- Meyer Leonard B. (1956), *Emotion and meaning in music*, The University of Chicago Press, Chicago (trad. it. *Emozione e significato nella musica*, Il Mulino, Bologna 1992).
- Pezzini Isabella (1998), *Le passioni del lettore*, Bompiani, Milano.
- Polidoro Piero (2004), *Inferenze, tensioni e metafore: i meccanismi del linguaggio plastico*, "VS", n. 94-96.
- Shannon Claude E., Weaver Warren (1949), *The mathematical theory of communication*, The University of Illinois Press, Urbana.
-

FRANCESCA FISTETTI
Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"*

Eco, Dante e la semiosi ermetica

Eco, Dante and Hermetic Semiosis

Abstract

This paper focuses on Dante's centrality in the Umberto Eco's reflection about persistence over the centuries of the "way of thinking" defined "hermetic semiosis" by the author of *The name of the rose*, which has affected at considerable length many contemporary "reader-oriented" theories and practices. In fact Dante, by contravening the Thomist devaluation of the poetic genre, not only assigned a revealing and mystic-prophetical function to poetry, but also, at the same time, according to Eco, anticipated the "epistemological break" begun with florentine neoplatonism, namely "that mystic text trend which is still continuing today" (Eco 1985).

hermetic semiosis, medieval allegory, Dante's poetry, Thomas Aquinas, epistemological break,
contemporary theories of interpretation

* Contemporary Italian Literature University of Bari
Piazza Umberto I, 1, 70121 Bari (Wlochy)
e-mail: francesca_fistetti@hotmail.it

Fin dalla metà degli anni Ottanta Umberto Eco, sollecitato dagli sviluppi raggiunti dalle pratiche ermeneutiche di derivazione poststrutturalistica e decostruzionistica volte a enfatizzare i diritti dell'interprete, dà avvio ad una articolata opera di ricognizione critico-geneologica finalizzata al riconoscimento, nel corso dei secoli, di un “*modello forte* di semiosi ermetica” (Eco 1990: 51) cui tali pratiche si sarebbero in qualche modo ispirate:

Quel modo di pensare che chiamo semiosi ermetica ha assunto forme riconoscibili e documentabili nei primi secoli dell'era cristiana, si è sviluppato in modo alquanto clandestino nel periodo medievale, ha trionfato con la riscoperta umanistica degli scritti ermetici, si è fuso nella più ampia corrente dell'ermetismo rinascimentale e barocco, non è scomparso con l'affermarsi della scienza quantitativa galileiana ed è andato a fecondare le estetiche romantiche, l'occultismo ottocentesco e, sostiene, molte teorie critiche contemporanee [...]. (Eco 1990: 11)

L'implicita parentela tra la plurisecolare dottrina ermetica e le moderne teorie interpretative conduce Eco a misurarsi con le differenti modalità allegoriche e simboliche che attraversano in vario modo la fermentante cultura del medioevo, la quale porta alle estreme conseguenze le tesi agostiniane, esposte nel *De Magistro* e, principalmente, nel *De doctrina christiana*, nell'applicare — come è noto — la lettura figurale direttamente al mondo naturale, oltre che alle Scritture. Agostino, infatti, aveva provveduto sia le regole ermeneutiche sia quelle semiotico-linguistiche al fine di riconoscere con esattezza quegli eventi biblici a cui attribuire legittimamente un senso figurato, pur conservando essi un significato letterale e storico. Dunque, l'autore delle *Confessioni* avrebbe fondato, in termini moderni, una vera e propria semiotica testuale e una metodologia interpretativa:

tutte le semiotiche testuali e tutte le ermeneutiche contemporanee viaggiano ancora lungo le linee di forza prescritte da Agostino, anche quando sono semiotiche o ermeneutiche secolarizzate, anche quando non riconoscono la propria origine, anche quando trattano come testo sacro e ricettacolo di sapienza infinita il testo poetico mondano. (Eco 1985: 222)

Entro tale immensa *lignée* mistico-esegetica si iscrive, come vedremo, altresì l'esperienza poetica dantesca, che sembra anticipare di quasi due secoli quella rottura di paradigma che l'idea di poesia ha subito con la diffusione del neoplatonismo fiorentino:

La nozione dantesca di poeta veggente assegnava al discorso poetico quella interpretazione del mondo, per non dire delle scritture mondane, che per Tommaso doveva essere limitata agli interpreti della Scrittura divina. (Eco 2012: 253)

Interpretare, invece, il mondo come un infinito atto di parola, ovvero la «pansemosi metafisica», che trae la sua origine dai *Nomi divini* di Dionigi, esclude la rappresentazione per figura e si risolve di fatto nella teoria dell'*analogia entis*, cioè in “una visione semiotica dell'universo in cui ogni effetto è segno della propria causa” (Eco 1985: 226).

Il neoplatonismo cristiano dell'Areopagita ammette, come è ormai acquisito, che proprio perché i nomi attribuiti a Dio sono inadeguati (bellezza, verità, unità, etc.), è necessario che essi siano usati in senso 'ipersostanziale', rinviando sempre a qualcosa d'altro mediante un linguaggio apofatico, per cui sarà il caso di chiamare Dio mostro, orso, pantera, e usare oscure difformità ed enigmatiche sproporzioni, in modo tale da essere consapevoli che si sta parlando simbolicamente. Tuttavia, precisa Eco, il simbolo medievale, benché la distinzione dall'allegoria si riveli per lo più di comodo, non va confuso con le moderne teorie romantiche, né con una illuminazione folgorante né tanto meno con la rivelazione numinosa di una realtà inafferrabile e contraddittoria, la quale si impone in occidente solo in epoca rinascimentale, con la diffusione degli scritti del *Corpus Hermeticum*, e richiedeva “un neoplatonismo «molto forte»” (Eco 1985: 236). Esso, al contrario,

è un modo di accesso al divino [...] è anzi vestibolo al discorso razionale e suo compito è proprio rendere palese, nel momento in cui appare didascalicamente e vestibolarmente utile, la propria inadeguatezza, il proprio destino (direi hegeliano) ad essere inverteato da un discorso razionale successivo. (Eco 1985: 221)

Si dovrà aspettare il romanticismo goethiano per una definizione più rigorosa delle due strategie espressive e conoscitive, la quale autorizzerà peraltro l'identificazione indiscriminata di poetico e simbolico: “Tra i grandi responsabili di questa nozione del simbolo come evento rapido, immediato, folgorante, in cui si coglie per intuizione il numinoso, ricorderemo Creuzer” (Eco 1985: 218). Pertanto, la distinzione tra verticalità atemporale del simbolo e orizzontalità storico-realistica dell'allegoria, che a noi può apparire piuttosto scontata, “ai medievali non lo era affatto ed essi usavano con molta disinvoltura termini come simboleggiare e allegorizzare quasi fossero sinonimi” (Eco 1985: 218). Entro tale ordine di considerazioni, le proposte critico-ermeneutiche attualizzanti la *Commedia*, aperte segnatamente sulla scia del peculiare prospettivismo storicistico auerbachiano, volte ad accertare una rottura di paradigma poetico e gnoseologico nell'opera dantesca, sancita dalla fine dell'egemonia del codice simbolico medievale a favore dell'assunzione di una moderna strategia di significazione allegorica, non paiono totalmente al riparo da inevitabili aporie teoretiche e forzature storico-ideologiche¹.

¹ Sulla distinzione tra allegoria e simbolo, nelle sue molteplici implicazioni gnoseologiche e non solo linguistico-retoriche, rimando alla sezione che Eco dedica nel volume *Semiotica e filosofia del linguaggio* (1984), Einaudi, Torino, pp. 243–254.

Parimenti i più recenti studi (Casadei 2013: 212–224) su Dante sono tornati a ribadire, lungo le diramazioni già tracciate da insigni specialisti, l'impossibilità di accogliere con serenità l'idea di una opposizione radicale tra procedimenti simbolici e allegorici in uso nel medioevo.

Inoltre, a proposito del simbolismo dionisiano, ricordiamo che la filosofia cristiana si premura di salvare la trascendenza divina nel trasformare il concetto neoplatonico di *emanazione* in quello di *partecipazione*, fissando così Dio in una distanza siderale. In questo modo, i commentatori dello Pseudo-Dionigi, Tommaso in testa, pur accettando che il mondo sia una riserva di simboli, tentano di frenare l'attività fabulatoria del linguaggio ponendo un argine all'iperbolica produzione di allusioni mistiche e somiglianze astruse. Tommaso², dunque, procede a una razionalizzazione di quel paradigma simbolico in una forma di ragionamento per *analogia*³ basato "su un criterio metodologico che permette di inferire, secondo regole il più possibile univoche, dagli effetti la natura della causa" (Eco 2012: 227). Per quanto la cultura medievale sia sedotta dalla vertigine del labirinto scritturale, essa resta ferma nella convinzione che il Libro Sacro non può ammettere significati contraddittori, poiché "l'insistenza sulla ricerca dell'*intentio auctoris*, che Tommaso estende anche alla lettura della poesia profana, riflette la fiducia latina in una «cosa» che preceda la superficie linguistica del testo" (Eco 2012: 228), ma tradisce parimenti "*il terrore scolastico della contraddizione*" (Eco 2012: 229). I saldi principi del razionalismo greco, che alimentano quindi la fiducia medievale nel raggiungimento di una conclusione priva di ambiguità, verranno violati dagli avversari umanistici e rinascimentali della Scolastica, da Niccolò Cusano a Marsilio Ficino, da Pico della Mirandola a Giordano Bruno: "Nel Quattrocento si affermano forme di filologia «moderna» [...], ma al tempo stesso si accettano testi ritrovati, come il *Corpus Hermeticum*, con la stessa mancanza di criterio filologico con cui i medievali avevano accettato il *Corpus Dionisianum*" (Eco 2012: 230).

Dalla Grecia perviene anche l'idea di una trasformazione perenne, simbolizzata da Hermes, dio ambiguo e metamorfico, che ha poi fecondato tutte le ermetiche della trasmutazione e dell'alchimia, basate sul principio della simpatia e della somiglianza universale. Tali dottrine sfioreranno la Scolastica attraverso l'unico testo ermetico conosciuto, l'*Asclepius* (Eco 2014: 314–317).

² La complessa questione del modo simbolico nel medioevo è stata ampiamente affrontata da Eco, in diversi momenti della sua riflessione semiotica. Infatti, attraverso di essa possiamo ricostruire, in controluce, lo stratificato sistema di ricalibrature e aggiustamenti a cui il semiologo sottopone, nel corso del tempo, la sua stessa idea di codice: «La vicenda dell'esegesi medievale si riassume nella lotta fra la libertà del modo simbolico, che richiede una *auctoritas*, e l'instaurazione di un codice che deve fondare l'autorità indiscutibile della Ragione. Vince, con la Scolastica, il codice. San Tommaso sancisce la morte del modo simbolico. Per questo, da quel momento in avanti, le epoche successive, andranno a praticare il modo simbolico al di fuori della Chiesa, che lo riserva (e lo disciplina) per riassorbire le deviazioni mistiche, o per offrire una simbologia orientata (già allegoria) alle masse. Culto, non mito»: U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, op. cit., p. 241.

³ Nel suo fondamentale studio sull'estetica nella filosofia di Tommaso d'Aquino, Eco aveva ricostruito i tre atteggiamenti che vengono comunemente designati come 'simbolismo medievale', ovvero il *simbolismo metafisico*, l'*allegorismo universale* e la *poetica dell'allegoria*. A proposito della visione simbolica della natura, che verrà via via abbandonata con la penetrazione della fisica aristotelica, aveva precisato: «L'universo simbolico perde dunque consistenza quando si perviene a scoprire [...] la realtà ontologica e formale della cosa. Anche questo è un atteggiamento religioso (e il sistema tomista ne è la grande testimonianza), ma esso poggia su altre basi: la Provvidenza non è più una organizzatrice di segni, ma una reificatrice di forme. Dall'*homo quadratus* si passa all'uomo della *quaestio* tomista. La visione simbolica è divenuta una visione naturalistica che vuole percorrere le catene causali con consapevolezza critica: e l'unico ricordo della mentalità scomparsa [...] è forse il concetto di *analogia*»: U. Eco (2012), *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino. Problemi concreti e applicazione dei principi: La visione simbolica*, in *Scritti sul pensiero medievale*, Bompiani, Milano, pp. 447–448. (Corsivi dell'autore).

L'intera ermeneutica patristica e scolastica pratica, dunque, l'allegorismo scritturale *in factis* che consente, come è oramai ampiamente condiviso, di leggere eventi e persone del vecchio testamento in quanto 'tipi', ossia anticipazioni, prefigurazioni del nuovo, insieme all'allegorismo *in verbis*, con cui si coglie il significato metaforico o, semplicemente, letterale del verbo sacro. D'altro canto, l'allegorismo universale allestisce una visione fiabesca e stravolta del mondo naturale, popolato di sovrasensi e significati spirituali espressi in un linguaggio araldico:

un mondo della ragione inquirente contro un mondo dell'immaginazione affabulante: in mezzo, ciascuno ormai ben definito nel proprio ambito, la lettura allegorica della Scrittura e la produzione scoperta di allegorie poetiche, anche mondane (come il *Roman de la rose*). (Eco 1985: 227)

In tale prospettiva, infatti, il medioevo riconosce un altro tipo di attività allegorica 'artificiale', in quanto prodotta dall'uomo, cioè quella liturgica, artistica e poetica. Mentre il simbolismo metafisico si articola e prospera in quanto modo di conoscenza, l'allegorismo universale, trasformando gli enti in metafore bisognose di decodifica, "si propone subito come operazione poetica" (Eco 2012: 449). L'attribuzione di connotazioni allegoriche, o metaforiche, si esplica attraverso un principio di convenienza, o di concordanza, che nega peraltro lo spirito deduttivo tipico del medioevo, nel provocare un efficace "corto circuito dello spirito" (Hui-zinga) dovuto a un ostentato rapporto di incongruità tra il simbolo e la cosa simboleggiata (p. e. la rosa sta alle spine come il martire ai suoi persecutori). Questa componente 'artistica' dell'allegorismo universale, chiarisce Eco, spiegherebbe il sottile diletto estetico ottenuto mediante l'interpretazione di tale incongruità, cioè di una bella metafora, e rivela un aspetto 'enigmistico' proprio della poesia medievale, a noi moderni quasi incomprensibile, scaturito proprio dallo sforzo decifratario, fondamentale invece per la sensibilità medievale:

Nell'ambito del modello culturale medievale l'allegoria costituisce una modalità artistica ed estetica a un tempo, pienamente legittima. Il problema, invece, per arrivare a Tommaso, è di vedere come gradatamente l'allegorismo universale [...] diventi e si stabilisca nel XIII secolo come *poetica dell'allegoria*. (Eco 2012: 451)

Nel corso del XIII secolo, infatti, si compie una progressiva ma inesorabile divaricazione tra discorso su Dio e sulla natura, in quanto i filosofi teologi, *in primis* Tommaso, rinunciano definitivamente all'allegorismo universale, mentre nel contempo si assiste a una fioritura di poemi allegorici a fianco alla diffusa pratica di una lettura tipologica dei poeti classici e della mitologia pagana. Lettura, questa, che sarà ampiamente attuata dallo stesso Dante. Su questo delicato punto, Auerbach si era espresso così: "Nell'alto medioevo vengono ammessi nell'interpretazione figurale le Sibille, Virgilio e le figure dell'*Eneide*, e persino personaggi del ciclo bretone [...] e sorgono i più svariati intrecci di forme figurali, allegoriche e simboliche" (Auerbach 2008: 218). Il grande interprete dantesco, infatti, aveva ricostruito minuziosamente la lunga contesa ermeneutica che, nei primi secoli cristiani, aveva opposto nell'esegesi della Bibbia la concezione figurale e il metodo allegorico spiritualistico-morale di derivazione origeniana, risoltasi poi a favore della prima, in quanto essa sembrava fornire, con la sua intrinseca valorizzazione della piena storicità dei fatti, una unitaria e finalistica filosofia della storia entro l'ordine provvidenzialistico del mondo. Secondo Alberto Casadei la modalità allegorica non prevale però nel *Paradiso* per effetto di evidenti riferimenti alla mistica, dove

infatti “la poetica dantesca *deve* prevedere un innalzamento stilistico per poter giungere a una teodia, appunto deputata al «cantare divino»” (Casadei 2013: 217), benché allo studioso non sfugga che l’ineffabilità dell’ultima cantica impegni Dante a realizzare un progressivo alleggerimento del peso della materia, in vista di un’avventura della mente che approdi comunque a una effettiva rappresentazione, in grado di procurare “un continuo spostamento gnoseologico” (Casadei 2013: 218), mediante un complesso sistema di “equivalenze non-mediate” e di specifici tratti stilistici.

Eppure diversi anni fa Eco mostrava quanto il Medioevo rappresentasse se stesso in un tripudio di colori definiti e di luce sfavillante, e rimarcava che nel *Paradiso*, apoteosi di una poesia dell’intelligenza, la passione per la luce traeva alimento da

ascendenze teologiche, di lontana origine platonica e neoplatonica (il Bene come sole delle idee, la semplice bellezza di un colore data da una forma che domina l’oscurità della materia, la visione di Dio come Lume, Fuoco, Fontana Luminosa). I teologi fanno della luce un principio metafisico e si sviluppa in questi secoli, sotto l’influenza araba, l’ottica. (Eco 2002: 27)

In questa prospettiva, il semiologo ricordava, condividendo le preziose riflessioni di Giovanni Getto, come ogni immagine del *Paradiso* dantesco derivasse da un bagaglio di conoscenze comuni per un lettore medievale, “dalla tradizione biblica e dai padri della Chiesa provengono queste fulgidezze, questi vortici di fiamme, queste lampade, questi soli, questi lustri e queste chiarezze [...]” (Eco 2002: 27) e quindi il sommo poeta “non ha dunque inventato, giocando su una materia renitente alla poesia, la sua poetica della luce. Se la trovava intorno, e la riformulava, da par suo, a un pubblico di lettori che sentiva la luce e il colore come passione” (Eco 2002: 27).

Ora, può risultare fecondo di inaspettate armoniche interpretative invece soffermarsi un momento sulla produttiva bifocalità prospettica e teoretica offerta dalla “operazione di «polizia» culturale” (Eco 1985: 228) avviata da Tommaso, rispetto al codice poetologico dantesco, nel tentativo di illustrare in che misura Dante abbia anticipato di quasi due secoli, secondo Eco, la *coupure* epistemologica provocata poi dal neoplatonismo fiorentino, pur non tracciando però nettamente col suo ‘poema sacro’ “una linea di demarcazione definitiva tra simbolo (nel senso moderno del termine) e allegoria” (Eco 1985: 235). In conseguenza di ciò, la lettura auerbachiana⁴, che aveva reso il figuralismo dell’autore della *Commedia* una stazione fondativa del moderno realismo europeo, viene in tal modo allargata, come in uno spettro multicromatico, lungo la direttrice di una ineludibile dimensione rivelativa e invero mistico-metafisica, che altresì fonda l’ispirazione poetica dantesca e ne imprime il sigillo della verità. L’Aquinata autorizzava l’interpretazione storica o letterale dei fatti narrati nel testo sacro intendendo per senso letterale ‘quem auctor intendit’, dunque — inferisce Eco — egli “non parla di senso letterale come di senso dell’enunciato (ciò che denotativamente l’enunciato dice secondo il codice linguistico a cui fa riferimento) bensì come del senso che viene attribuito nell’atto dell’enunciazione!” (Eco 1985: 229). In tal caso, è molto probabile che le

4 Come è noto, Auerbach in *Mimesis* assegna, rispetto agli studi precedenti, una diversa funzione al figuralismo dantesco. Il sommo poeta laicizza, possiamo dire, il concetto di figura nell’applicarlo a individui storici suoi contemporanei, e così facendo procede a liberarlo da troppo rigide ipoteche dottrinali e ad aprirlo a una visione del mondo vividamente umana e concreta: «L’opera di Dante ha realizzato l’essenza figurale-cristiana dell’uomo e nel realizzarla l’ha distrutta. [...] In questa realizzazione la figura diventa indipendente [...] la persona umana si afferma ancora più potente, più concreta e singolare che nell’antica poesia» (Auerbach 2000: 220, *passim*).

Scritture contemplino ‘plures sensus’ in relazione al semplice significato letterale. D’altronde, Tommaso è disposto a riconoscere contenuti spirituali nella storia sacra solo quando essa nasconde sensi che “l’autore *non intendeva comunicare, e non sapeva di comunicare*”, (Eco 1985: 229) cioè quando i fatti, essendo stati manipolati da Dio, diventano segni di un significato ulteriore. E fin qui rimaniamo, come si evince, nell’orbita dell’allegoria *in factis*, mentre per quel che riguarda le allegorie *in verbis*, che pure trapuntano le Scritture, esse vanno sciolte per mezzo degli strumenti forniti dalla precettistica retorica. Fermo restando che l’allegoria *in factis* è applicabile solo alla storia sacra e non a quella umana né tanto meno alla poesia, Tommaso — commenta Eco:

di fatto liquida l’allegorismo universale, il mondo allucinato dell’ermeneutica naturale tipico del medioevo precedente. Abbiamo in un certo senso una laicizzazione della natura e della storia mondana, e cioè dell’universo post-scritturale. (Eco 1985: 230)

Ma a quali procedimenti fare appello per la poesia mondana e per ogni altro tipo di discorso umano? “Nella poesia mondana, quando c’è figura retorica, c’è semplice «sensus parabolicus». Ma il *sensus parabolicus* fa parte del senso letterale” (Eco 1985: 230), anche quando la poesia cela molteplici significati, giacché essi riguardano ciò che l’autore intendeva comunicare, insomma, per l’Aquinata non si pone alcuno scarto tra metafora e senso letterale:

Non c’è senso spirituale nel discorso poetico e neppure nella Scrittura quando usa figure retoriche, perché quello è senso inteso dall’autore, il lettore lo individua benissimo come letterale in base a regole retoriche. (Eco 1985: 231)

Come si diceva, tale operazione di pulizia, o ‘polizia’, culturale si impose rispetto “alla pratica, comune a tutto il medioevo, di interpretare anche i poeti pagani come portatori di una tipologia di cui *essi non sapevano nulla*, e quindi come rivelatori di verità, veicolabili per sovransenso, di cui essi non erano consci” (Eco 1985: 232), ridimensionando così notevolmente l’allegorismo poetico a tutto vantaggio di quello scritturale. Che Dante, nell’epistola XIII, non si riveli un fedele interprete della dottrina dell’Angelico dottore circa la definizione della poesia pare confermato da autorevolissimi studiosi (Gilson, Curtius, Nardi), e non è certo qui il caso di richiamare un dibattito lungo e, soprattutto, complicato dall’incerta paternità della suddetta lettera⁵, che comunque non inficia gli assunti teorici discussi in questa sede. Ciò che pare significativo invece rilevare è la maniera alquanto originale in cui Eco reinterpreta l’intera vicenda, integrando alcuni aspetti per lo più trascurati da altre impostazioni ermeneutiche. Perciò Dante, contravvenendo ai precetti severi dell’Aquinata, il quale non è mai colto dal “sospetto che i poeti possano esprimere verità universali” (Eco 2012: 135), continua a leggere e i fatti mitologici e i poeti classici nel modo figurale, inoltre, riconosce al poeta la facoltà di veicolare sovransensi spirituali di cui egli non è conscio, e lascia pur intuire che la sua opera sia una prosecuzione del libro divino. Lungo tale asse di riposizionamento

⁵ Sull’annoso problema della paternità dell’epistola si è soffermato recentemente Alberto Casadei nel suo studio *Dante oltre la Commedia*, cit. Lo studioso, forte di una rigorosa ricostruzione storico-filologica del testo, sostiene che la lettera sia autentica nella sua prima parte (paragrafi I-XIII), giuntaci però rimaneggiata e ‘assemblata’. Tuttavia, la puntualissima ricostruzione non sembra sciogliere i nodi concettuali posti in quell’epistola rispetto alle scelte poetiche dantesche, ravvisati già da insigni interpreti e ridiscussi da Eco.

della propria opera nonché della propria funzione, sembra dunque presentarsi come poeta ispirato, o veggente, non sempre cosciente di ciò che dice, infatti “Dante vive nel periodo in cui Albertino Mussato celebra il «poeta teologo», e ha una nozione assai alta della propria commedia”⁶ (Eco 1985: 234).

Ecco il punto: la poesia, nella prospettiva di Eco, verrebbe in tal modo investita proprio da Dante di una superiore autorevolezza, anzi, essa assolverebbe all'alto ufficio di farsi nuova rivelazione, ovvero supremo e numinoso ricettacolo di contenuti spirituali rivelanti il senso del cosmo, della storia e della natura, nel momento in cui la realtà tutta veniva disanimata e ripulita di ogni ingombrante interferenza divina. Mentre il nuovo spirito filosofico naturalistico trionfava, l'allegoricità delle cose del mondo si spegneva e la trascendenza si ritraeva per sempre dall'immanenza, riducendosi a sua ombra dubbia, pallida e irriconoscibile, la poesia sembra costituirsi come un nuovo tipo di conoscenza universale, dunque, un nuovo modo di scoprire le cose, modo — ricordiamolo — del tutto estraneo alla concezione dell'*ars* nella tradizione aristotelico-tomista:

Bisognerà allora concludere che la passione allegorica medievale era così forte che quando Tommaso ne riduce la portata, riconoscendo che ormai, per la cultura del XIII secolo, il mondo si sottrae alla lettura interpretativa e figurale, saranno proprio i poeti, non tenendo in gran cale la riduzione tomista del modo poetico, ad assegnare alla poesia mondana quella funzione che lo sviluppo del nuovo spirito naturalistico aveva sottratto alla lettura del mondo. (Eco 1985: 235)

In questo fervido clima di profonda crisi gnoseologica e teologica,

proprio nel momento in cui Tommaso pare svalutare il modo poetico, i poeti lo portano al massimo della sua dignità e aprono, in definitiva, quella corrente di una mistica del testo che continuerà sino ai nostri giorni, sia pure laicizzata e sotto le forme della *jouissance*, della decostruzione, o della interpretazione enigmistico-metafisica. (Eco 1985: 235)

D'altro canto, Dante, pur ricodificando gli statuti teorici e gli assetti procedurali della sua attività poetica, resterebbe, a detta di Eco, pur sempre un medievale in quanto

egli continua a credere che la poesia non abbia significati infiniti e indefiniti: egli sembra conservare la persuasione che i sensi, ancorché multipli, siano quattro, e che quindi possano essere codificati e decodificati sulla base di una enciclopedia. (Eco 1985: 235)

⁶ Sull'accREDITAMENTO di un'alta funzione alla sua commedia sembrano convenire anche i recenti lavori di M. Santagata (2011), *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, il Mulino, Bologna e A. Casadei, *Dante oltre la Commedia*, op. cit. Così, infatti, commenta Santagata in relazione al presunto profetismo dantesco: «Una sensazione di autenticità che, io credo, induce a leggere l'intera *Commedia* come concepita da un autore che si sente profeta» (p. 37). Entro questa prospettiva, quindi, Eco aveva spiegato che «i protoumanisti vanno a ripescare nel repertorio scolastico l'incerta nozione di *poeta theologus* e la riprendono nella lotta contro i difensori di una posizione intellettualistica e aristotelica (come il tomista Giovannino da Mantova) e contrabbandano sotto nozioni tradizionali un concetto assolutamente nuovo di poesia. Petrarca, Boccaccio, Salutati saranno su questa linea. Curtius nota come sia 'piccante' questo particolare dell'umanesimo che va a rispolverare una nozione teologica per lottare contro la cultura di eredità tomista»: U. Eco, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino. La teoria dell'arte: Arte e invenzione*, in *Scritti sul pensiero medievale*, op. cit., p. 473.

Occorrerà una rinnovata e persuasiva idea di simbolo, come si diceva poc'anzi, con la scoperta del *Corpus Hermeticum*, degli *Inni orfici* e degli *Oracoli caldaici*, sostenuta questa volta da un neoplatonismo 'forte', vale a dire il neoplatonismo delle origini, che contempla al vertice di una scala degli esseri un Uno inafferrabile, in conoscibile e luogo di tutte le contraddizioni, immanente (non più trascendente) al movimento di creazione perenne e sempre nuova in cui si realizza la *coincidentia oppositorum*. Idea ermetica quest'ultima, corroborata alla luce delle elaborazioni cusani e bruniane:

Se l'universo è una rete di similitudini e simpatie cosmiche, non sono più privilegiate le catene causali. La tradizione ermetica estende il rifiuto della causalità anche alla storia e alla filologia.
(Eco 1985: 237)

Il nuovo simbolismo, nutrito di idee ermetiche, non potrà più manifestare significati definiti e si staglierà sullo sfondo opaco di un universo non più scritto con caratteri divini riconoscibili. Così, il

poeta privato di un mondo fatto di segni scritti dal dito di un Dio aristotelico [...] rende sempre più numinoso il proprio testo e vi fonda, come religione laica, il proprio misticismo estetico, sino alla depravazione del gusto ermeneutico. (Eco 1985: 239)

Tornando ai nostri giorni, Eco mostra come la semiosi ermetica, basata su un paradigma di innumerevoli somiglianze e parentele tra tutte le cose, contrariamente alle teorie contemporanee della deriva, anch'esse fondate su un perpetuo slittamento di significato, non annulla la possibilità di un Senso universale metafisico e univoco, in virtù dell'Uno neoplatonico, suo garante trascendentale: "Sembra così che la semiosi ermetica identifichi in ogni testo, così come nel Grande Testo del Mondo, la Pienezza del Significato, non la sua assenza" (Eco 1990: 326). Contro l'orgia dell'ineffabilità l'autore del *Nome della rosa* ha ingaggiato una lunga battaglia, che inizia con *La struttura assente* (1968), in cui esaltava e valorizzava la semiotica circoscrivendone confini e limiti, in quanto metodo operativo atto a indagare i fatti artistici e culturali, e non conoscenza della loro impossibile origine, respingendo così le tentazioni metafisiche e idealizzanti dello strutturalismo ontologico di derivazione francese. La semiotica proposta da Eco si configura come l'unica teoria sociale in grado di riconoscere e spiegare le forze materiali che agiscono in qualità di forze simboliche: "Il simbolico è una forza materiale come i rapporti di produzione" (Eco 1982: 64), l'unica teoria sociale in grado di combattere tutte le religioni antimetafisiche dell'Assenza e della Differenza e di ancorare saldamente i testi alla loro ineludibile dimensione storica, sociale e politica. In tale direzione di ricerca, i segni non sono concepiti allora come mere rappresentazioni delle forze sociali, ma come forze sociali attive in forma di *abiti*, di *disposizioni* all'azione, che condizionano e determinano in ogni momento le scelte delle persone. Di qui l'interesse per una semiotica dei codici:

Parlare di codice ha significato vedere la cultura come fatto di interazione regolata, Parte, la lingua, i manufatti, la percezione stessa come fenomeni di interazione collettiva retti da leggi esplicitabili. (Eco 1984: 300)

La battaglia del codice è stata una lunga battaglia etica per la civiltà e per la possibilità di ritrovare un senso intersoggettivo e controllabile, al di là di riflussi misticheggianti, dunque, una vittoria della norma contro il disordine, il mistero, l'inconoscibile:

l'enfasi e l'entusiasmo (diciamo pure la fretta) con cui il post-strutturalismo ha cercato di far giustizia dei codici e dei loro sistemi, sostituendo alla regola il vortice, la *béance*, la differenza pura, la deriva, la possibilità di una decostruzione sottratta ad ogni controllo, non va salutata con troppo entusiasmo. (Eco 1984: 301)

Di conseguenza la necessità della regola rimanda a quella peculiare teoria della conoscenza che Eco definisce modello semantico a enciclopedia, o labirinto⁷, il quale sostituisce i modelli arboreoscenti a dizionario organizzati invece su gerarchie rigide e incontrovertibili. Dell'enciclopedia, rete virtualmente infinita e indescrivibile, non si avrà mai però una rappresentazione globale, ma solo locale, in relazione a determinati contesti e situazioni, poiché essa

non fornisce un modello completo di *razionalità* (non rispecchia in modo univoco un universo ordinato) ma fornisce regole di *ragionevolezza*, cioè regole per contrattare ad ogni passo le condizioni che ci consentono di usare il linguaggio per rendere ragione — secondo qualche criterio provvisorio di ordine — di un mondo disordinato (o i cui criteri di ordine ci sfuggono).

(Eco 1985: 356–357)

Nondimeno va tenuto presente che la stessa nozione di codice subirà, con l'entrata in scena della funzione-Peirce, una particolare torsione pragmaticista nella riflessione del semiologo alessandrino arricchendosi, come qui si è potuto solo accennare, di altre connotazioni, non solo *nomos* o *physis*, quindi, ma anche “matrice aperta di un gioco e [...] tendenza a un *clinamen* che non sia necessariamente data, ma in qualche modo posta continuamente dalla attività umana della semiosi” (Eco 1984: 301). La semiosi, allora, pur essendo potenzialmente illimitata, viene continuamente plasmata, organizzata e incorniciata dai nostri scopi cognitivi, progetti, obiettivi, che ne riducono notevolmente il dispendio delle possibilità dando forma riconoscibile alla nostra esperienza:

Il pensiero del labirinto, e dell'enciclopedia, è debole in quanto congetturale e contestuale, ma è ragionevole perché consente un controllo intersoggettivo, non sfocia né nella rinuncia né nel solipsismo. (Eco 1985: 360)

⁷ Nell'*Antiporfirio*, come è noto, Eco si diffonde sui diversi tipi di labirinto, e a proposito del modello a *rizoma* afferma che esso «non è un modello dell'assenza di ragione, o di un universo irrazionale. È il modello che è stato scelto da un pensiero debole per eccellenza, quello degli enciclopedisti del XVIII secolo, un pensiero della *ragionevolezza* illuministica, non della *razionalità* trionfante»: U. Eco, *L'Antiporfirio* (1983), ora in *Sugli specchi e altri saggi cit.*, p. 359. (Corsivi dell'autore).

Bibliografia

- Auerbach Erich (2000), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, I, con saggio introd. di A. Roncaglia, Einaudi, Torino.
- (2008), *Studi su Dante*, prefaz. di D. Della Terza, trad. di M. L. De Pieri Bonino e D. Della Terza, Feltrinelli, Milano.
- Casadei Alberto (2013), *Dante oltre la Commedia*, il Mulino, Bologna.
- Eco Umberto (1984), *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.
- (1985), *Sugli specchi e altri saggi. Il sogno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine*, Bompiani, Milano.
- (1990), *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.
- (2002), *Sulla letteratura*, Bompiani, Milano.
- (2012), *Scritti sul pensiero medievale*, Bompiani, Milano.
- (2014), *Il Corpus Hermeticum [in:] Storia della Filosofia. Dall'Antichità al Medioevo*, 1, a cura di U. Eco e R. Fedriga, Laterza, Roma-Bari e EM Publishers srl, Milano.
- La semiotica letteraria italiana* (1982), Intervista con D'A. S. Avalle, M. Corti, C. Segre, U. Eco, E. Garroni, S. Agosti, M. Pagnini, A. Serpieri, A. Rossi, G. L. Beccaria, A. Butitta, G. P. Caprettini, a cura di M. Mincu, Feltrinelli, Milano.
- Santagata Marco (2011), *L'io e il mondo. Un'interpretazione di Dante*, il Mulino, Bologna.
-

WOJCIECH SOLIŃSKI
Uniwersytet Wrocławski*

Umberto Eco powieści profesorskie

Umberto Eco's Professorenromans

Abstract

The object of this analysis are the currently available literary works of Umberto Eco's as different manifestations of the so-called *professorenroman* (academic novel). Using the concept of the *professorenroman* as a starting point, the author claims that none of the Italian author's novels falls within this genre. Moreover, the concepts of an *academic novel* or a *campus novel* are also insufficient when it comes to Eco's books analysis. In order to popularise his own research Eco makes use of various literary, syncretic and non-literary genre patters, both the contemporary and the old ones. He is also often testing different theoretical literary concepts constructed by him or other authors. A characteristic feature of many of his novels is their cognitive over-informativeness, which on one hand hinders their reception, on the other signals methodological and methodical problems present in the study of humanities.

* Zakład Teorii Literatury, Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu Wrocławskiego
Plac Nankiera 15, 50-140 Wrocław
e-mail: wsol@konto.pl

I

Genologiczne problemy związane z tak zwaną powieścią profesorską nigdy bodaj nie były dla badaczy tego działu poetyki zagadnieniem pierwszoplanowym. Próby definicji z zasady nie wychodziły poza historyczny kontekst germanistyczny, w którym określano je jako narracyjne utwory literackie pisane przez akademickich historyków lub archeologów, mające popularyzować wyniki ich badań. Czasem towarzyszyły im też uwagi o charakterze aksjologicznym gloszące, że nie są to utwory atrakcyjne dla czytelników¹.

Po debiucie powieściowym profesora Umberta Eco pojawiły się opinie, że *Imię róży* może być uznane za taką powieść. Jednakże sukces czytelniczy (i komercyjny), wykraczający daleko poza granice włoskiej kultury literackiej zdawał się przeczyć definicyjnej formule. Ów sukces sprowadził międzynarodową dyskusję nad tą powieścią na grunt raczej socjologiczno-literackich rozważań niż subtelnych uwag poetologicznych. Można też było przeczytać, że tego typu gra literacka nie przystoi uczonemu tej klasy. Dzisiaj można już o włoskim autorze pisać jako o wziętym powieściopisarzu. W roku 1998, kiedy po raz pierwszy zająłem się tą problematyką, profesor Eco był autorem *Imienia róży* (1980), *Wabadła Foucaulta* (1988), *Wyspy dnia poprzedniego* (1994). Te trzy powieści mogłem wówczas brać pod uwagę pamiętając, że ich polskie tłumaczenia ukazały się odpowiednio w: 1987, 1993 i 1994 roku (por. Soliński 1998: 414–420; 1999: 145–154; 2001: 113–128). Całościowy ówczesny dorobek publikacyjny włoskiego autora, nie pozwalał mówić o nim jako o powieściopisarzu *par excellence*, a raczej o uczonym, który okazjonalnie pisze utwory beletrystyczne. Zapewne także dzisiaj, przeglądając ogromną bibliografię dzieł Umberta Eco, trudno byłoby uznać jego powieści za pozycje w niej dominujące. Pozostaje on przede wszystkim autorem rozpraw naukowych w zakresie szeroko rozumianych (synchronicznych i diachronicznych) badań humanistycznych (literaturoznawczych, kulturoznawczych wreszcie filozoficznych), ale też wziętym publicystą. Na pograniczu różnych dyskursów znajdują się jego teksty ludyczne: parodie, gry słowne, a także trzy utwory narracyjne napisane z myślą o odbiorcy dziecięcym (por. Carmi, Eco 2004).

¹ Brak hasła powieść profesorska w dwóch najpoważniejszych polskich kompendiach literaturoznawczych (*Słowniku terminów literackich* i *Słowniku rodzajów i gatunków literackich*) to bodaj najważniejszy, można rzec, instytucjonalny, dowód „nieistnienia” takiego problemu genologicznego. „Ślady istnienia” takiego *przedmiotu genologicznego* znajdujemy w *materiale literackim* powieści Eco (pojęcia *przedmiot genologiczny* i *materiał literacki*, por. Skwarczyńska 1967: 147–150).

Jeśli teraz wracam do wcześniejszych uwag na temat powieściopisarskich prób włoskiego akademika, to czynię tak nie tylko ze względu na ograniczony wówczas materiał egzemplifikacyjny; nie tylko z uwagi na naturalny proces starzenia się efektów badań, ale przede wszystkim dlatego, że włoski autor zaczyna być coraz częściej odnotowywany w kompendiach literaturoznawczych jako włoski powieściopisarz o międzynarodowej sławie; autor, którego utwory narracyjne osiągają milionowe nakłady w jego ojczyźnie i poza nią. Być może zatem są dzisiaj jego powieści, by tak rzec, mniej „profesorskie”, tzn. takie, w których ocenie i interpretacji mniejszą rolę odgrywa główne zatrudnienie ich autora jako pracownika naukowo-dydaktycznego wielu wyższych uczelni, członka wielu akademii, doktora *honoris causa* wielu uniwersytetów na całym świecie.

Nie ma również podstaw (poza nielicznymi wyjątkami, o których będzie tu mowa później), by traktować narracje profesora Eco jako tak zwane *powieści akademickie* czy też *powieści kampusowe*, których elementy znajdujemy u takich nieanglojęzycznych, jemu współczesnych, pisarzy profesorów jak na przykład Vladimir Nabokov (*Pnin*) czy Josef Škvorecký (*Przypadki inżyniera ludzkich dusz*), czy poprzedzającego go rosyjskiego formalistę Jurija Tynianowa. Warto przecież dodać, zapewne nie tylko dla porządku, że o ile Nabokov i Škvorecký debiutują jako pisarze, by z czasem, nierzadko z tak zwanej konieczności życiowej, zostać nauczycielami akademickimi, o tyle Tynianow i Eco to badacze, którzy do prozy narracyjnej dochodzą z wraz z upływem czasu (Eco jako człowiek niemal pięćdziesięcioletni).

Kolejne powieści Eco: *Baudolino* (2000; polski przekład 2001), *Tajemniczy płomień królowej Loany* (2004; polski przekład 2005), *Cmentarz w Pradze* (2010; polski przekład 2011), *Temat na pierwszej stronie* (2015; polski przekład 2015), nie tylko poszerzają pole badawcze, ale również stwarzają pole do domysłów, wcześniej zasadniczo nieobecnych, czy owe powieści to aby na pewno produkt uboczny działalności naukowej autora, a może to właśnie one „napędzają” aktywność badawczą ich twórcy? O ile trzy, chronologicznie pierwsze, powieści Eco były odczytywane jako swoiste formy uczonego dyskursu wyniesione poza łamy specjalistycznych zeszytów naukowych czy też zniesione z wysokości katedry w uniwersyteckiej auli, o tyle cztery następne już tak wyraźnie takiej lekturze nie podlegają, chociaż w opinii literackiej wciąż liczy się kompetencja autora jako dziejopisa, historyka filozofii, medioznawcy, literaturoznawcy czy lingwisty o wyraźnych inklinacjach semiologicznych. Beletrysta Umberto Eco, szczególnie jako autor *Imienia róży*, odczytywany był jako postmodernista. A kreowany w jego debiutanckiej powieści świat przedstawiony Henryk Markiewicz określał mianem powieściowej metafikcji historycznej i postaciom z takiej powieści przypisywał „międzyświatową identyczność” (1995: 339; 408–409). Sam Eco w *Dopiskach na marginesie „Imienia róży”* postrzegał wtedy swoje ówczesne powieściopisarstwo w kategoriach postmodernistycznych (ironia, atrakcyjność, ludyczność, igranie z konwencjami powieści kryminalnej) ale też swoście autotematycznych (jako opowiadanie o procesie twórczym; konstruowaniu czytelnika). Dzisiaj można zaryzykować twierdzenie, iż Eco powieściopisarz pozostał postmodernistą, podczas gdy tenże sam Eco jako interpretator różnego rodzaju artefaktów wycofuje się na pozycje „hermeneutyczne”, strzegąc „czystości” interpretacji przed zakusami nadinterpretacji czy interpretacji paranoicznej. Przy czym ostrzeżenia przed skutkami takich zabiegów coraz bardziej widoczne są w jego późniejszych powieściach (*Wabadlo Foucaulta*, *Cmentarz w Pradze*, *Temat na pierwszej stronie*).

Krótko mówiąc: wczesne powieści Eco traktowano jako profesorskie, ponieważ napisał je profesor. Można było odnieść wrażenie, iż walory artystyczne nie miały tam fundamen-

talnego znaczenia. Nie pytano o inne cechy gatunkowe „klasycznej powieści profesorskiej” (w sensie jaki nadawał im między innymi Kazimierz Bartoszyński; 1996: 52–63). Lingwiści dopatrywali się w *Imieniu róży* książki językoznawczej, czytanej z zapartym tchem; najpiękniejszego dzieła semiotycznego, którego jedyną wadą, z punktu widzenia uczonych, była jego forma powieściowa (Pisarkowa 1983: 132). Mistrzowskie wykorzystanie mediewistycznej wiedzy autora podkreślali nie tylko znawcy średniowiecza (por. np. Weinrich 1983: 95–97; *Saggi su „Il nome...“* 1985; Szpakowska 1987). *Wabadło Foucaulta* czytano jako wykład filozofii autora, w mniejszym stopniu interesując się jej stroną fabularną i erudycyjną (Szczuki 1989: 240). Z czasem także uczeni poczynają zwracać uwagę na walory artystyczne, na przykład, *Wyspy dnia poprzedniego*, nie zaś na okoliczność, iż mamy oto do czynienia z traktatem semiotycznym czy metodologiczną rozprawą na temat blasków i cieni racjonalizmu i irracjonalizmu. Chociaż przy tej okazji sugeruje się, że wykazując się praktyczną umiejętnością żonglowania konwencjami literatury barokowej, włoski autor nie przestaje uczyć: uprawiając rodzaj beletrystycznej popularyzacji dorobku badań nad kulturą renesansu i baroku. Przynależność gatunkową tych powieści zdawała się determinować ich treść. Ta zaś genologom literackim (w rezultacie zamierzonej przez autora złożoności czy meandryczności) zadania jednoznacznej identyfikacji bynajmniej nie ułatwiała. W ten sposób *Imię róży* określano najczęściej mianem powieści kryminalnej ulokowanej w mrokach średniowiecza, a owe mroki mogły też konotować cechy gotyckiej powieści grozy. A przecież rama kompozycyjna *Imienia róży* nawet nie starała się ukrywać profesji „odkrywcy” zaginionego dziennika Adsa z Melku, który ów odkrywca przekazuje czytelnikowi powieści w takiej formie, w jakiej udaje mu się ten zaginiony dziennik zrekonstruować (z późniejszego francuskiego przekładu). Wyznaczniki gatunkowe powieści kryminalnej można było znaleźć w pasji badawczej bohaterów *Wabadła Foucaulta*, a *Wyspę dnia poprzedniego* można zasadnie odczytywać jako utwór wykorzystujący formę dziennika pokładowego albo swoistą, jednokierunkową — chce się rzec — powieść epistolarną. Przy czym i jedno, i drugie wpisuje się w konwencję odnalezionego rękopisu (Litwornia 1995: 5; Szpakowska 1994: 123–129). Za rodzaj zbiorczej formuły określającej bodaj najtrafniej tę powieść, może posłużyć opinia Wojciecha Skalmowskiego:

Mamy tu do czynienia z kunsztowną mistyfikacją, która przypomina kombinację *Rękopisu znalezionego w Saragossie* Potockiego, *Tylko Beatrycze* Parnickiego (ta sama epoka) i opowiadań Jorge L. Borgesa. A nad wszystkim unosi się duch Chestertona. (1983: 8)

Wspomnianą wyżej formę dziennika spotykamy także w *Cmentarzu w Pradze* i w *Temacie na pierwszą stronę*, a „profesorskość” powieści Eco (z wyjątkiem *Imienia róży*) słabnie, wraz z odwołaniem się ich narratorów, czy raczej narratorów-bohaterów, od uniwersyteckiej katedry: bohaterowie *Wabadła Foucaulta* są redaktorami wydawniczymi; Roberto de la Grive z *Wyspy dnia poprzedniego* jest zwyczajnym piemontckim szlachcicem, którego dziejące się ponad jego głową intrygi wplątują w gorączkowe poszukiwania, czyniąc go pionkiem w grze o zdobycie panowania na morzach i oceanach przez XVII-wieczne potęgi morskie. Utopie i mity, na których istotną rolę w dziejach zwraca uwagę Eco w swej kolejnej powieści, niejako wymuszają na bohaterze imieniem Baudolino, wymyślenie jeszcze jednej utopii, w postaci cudownego królestwa księdza Jana. W tamtych czasach trudno jeszcze o znaleziony rękopis napisany w „języku pospolitym” (ale może to być palimpsest), dlatego bohater opowiada, nie zaś pisze, o wyprawach, w których brał udział, bizantyjskiemu historykowi podczas płądowania przez

krzyżowców Konstantynopola. Protagonista utworu, syn piemonckiego chłopca, nie ma w sobie niemal nic z gabinetowego uczonego; jest typem bystrego samouka, obdarzonego nader wybujałą fantazją. Jeśli zatem traktować także tę powieść jako zadumę uczonego nad problemami epistemologii, byłby to rodzaj traktatu nad rolą wyobraźni w odkryciach naukowych, co autor powieści podkreślał między innymi w przedmowie do *Opisania świata* Marco Polo, gdzie pisze między innymi o *Milionie* jako utworze wpisującym w bogatą tradycję *opowieści encyklopedycznych*, czyli takich, które opowiadają o legendarnych ziemiach nieznanach, pisanych przez autorów, którzy „ani na krok nie ruszyli się z domu”. Polo wychodzi z ram tej tradycji, ponieważ mówi o niemal tych samych rzeczach z perspektywy specjalnego wysłannika. Szczególnie *Wyspa dnia poprzedniego* wydaje się wpisywać w uwspółcześniony przez Eco kształt tej tradycji (Eco 2010: VIII).

Można, jak się zdaje, orzec bez większej obawy o pomyłkę, że wszystkie powieści Eco opowiadają historie jakichś poznawczych pasji, albo przynajmniej uporczywych poznawczych niepokojów (mniejsza, w tym momencie, o ich uzasadnienie aksjologiczne, szczególnie etyczne). Może to być zakończone niepowodzeniem śledztwo w sprawie o morderstwo, które okazuje się w istocie poszukiwaniem pewnej niezwykle ważnej dla naszej kultury, a zakazanej, księgi; dociekań nad lokalizacją domniemanego pępka świata, mającego zapewnić znaleźć panowanie nad ziemskim padolem; uporczywe, czysto teoretyczne, chociaż czasami ohydnie praktyczne próby odnalezienia owego *punto fijo*, który miał zapewnić XVII-wiecznym europejskim potęgom morskim panowanie na morzach i oceanach. Może to być poszukiwanie bajecznego królestwa znanego średniowiecznemu światu z legendarnego listu księdza Jana (*Baudolino*), czy też gorączkowe poszukiwanie straconego czasu, a może raczej utraconej osobowości przez bohatera *Tajemniczego płomienia królowej Loany*. Do spiskowej teorii dziejów, albo dokładniej rzecz ujmując, do wnikliwego badania genety plotki mogącej się wyrodzić w śmiertelne zagrożenie dla całej ludzkości, wraca Eco w *Cmentarzu w Pradze*, by w najnowszej powieści, *Temat na pierwszą stronę*, wzbogacając wiedzę o spiskach dzięki swojej ogromnej, teoretycznej i praktycznej wiedzy medioznawczej, przysłużyć się sprawie demaskowania hybrydy, jaką staje się świat kształtowany przez media.

Jednakże można zasadnie twierdzić, iż wszystkie powieści Eco, nie przestając prezentować rezultatów zainteresowań badawczych autora-profesora, łączy swoiście potraktowana autobiograficzność. W debiutanckiej powieści rama kompozycyjna jasno wskazuje, że „podający do druku” dziennik Adsa z Melku, nie zamierza ukrywać swojego głównego, mediewistycznego zatrudnienia. Owa autobiograficzność jest jednak innego rodzaju niż w przypadku *Imienia róży*. W treść, osadzonego w historycznych realiach wczesnego średniowiecza, *Baudolina* wplata Eco miejscową, pochodzącą z czasów średniowiecza, legendę o ocaleniu rodzinnej Alessandrii z oblężenia dzięki fortelowi z krową, który to zręczny wybieg zostaje przypisany protagoniście, synowi piemonckiego chłopca.

W drugiej z nich, osadzonej w realiach współczesnych, rozszerzonych o liczne nawiązania do historii faszystowskiej i postfaszystowskiej Italii, bohater, którego nazwisko jest znaczące dla całego „systemu książki”, ma wiele indywidualnych cech autora. Bodoni kocha, kolekcjonuje i, co może najważniejsze, czyta książki z własnej kolekcji. Prezentowana przez niego erudycja, kiedy zna się bezbrzeżne odczytanie i szerokość zainteresowań badawczych Eco, nie pozostawia cienia wątpliwości, iż autor, tworząc swojego bohatera, wpisuje się w krąg wyznaczony przez „galaktykę Gutenberga”, ze wszystkimi jej zaletami i wadami. Jambo poszukuje straconego czasu w rodzinnym Piemontcie, do którego wzdycha z bezkresnej dali *Wyspy dnia*

poprzedniego syn tej ziemi Roberto de la Grive. To wśród wzgórz Piemontu szuka azylu beznadziejnie uciekający przed przeznaczeniem inny syn tej ziemi — Belbo, jedyny pozostały jeszcze przy życiu, bohater *Wabadla Foucaulta*.

Autobiograficzność powieści Eco polega także na tym, że autor pozostawia w swoich utworach nie tylko ślady własnych obowiązków akademickich, przywiązania do krajobrazów, klimatów i dialektu jego małej ojczyzny, znajdujemy także (szczególnie w *Wabadle Foucaulta* i *Temacie na pierwszą stronę*) epizody pochodzące z czasów, kiedy zatrudniał się jako redaktor wydawniczy, dziennikarz prasowy czy telewizyjny. W materię powieści przedostają się rezultaty badań naukowych, ale też rozterki towarzyszące badaniom aktualnie prowadzonym. Oczywiście można ich nie zauważyć. Uważny czytelnik prac naukowych Eco znajdzie, w drugiej z wymienionych wyżej powieści, aluzje nawet do translatorskich i translatologicznych prac Eco, który „wykorzystuje” fakt, że bohater, „wieczny student” germanistyki, zatrudnia się jako tłumacz z języka niemieckiego. Można tam też doszukać się sytuacji charakterystycznych dla tak zwanych powieści kampusowych (stosunków między studentami a nauczycielami akademickimi, autoironicznych uwag na temat feudalnych niemal zależności między profesorami zwyczajnymi, nadzwyczajnymi a asystentami). Bowiem Eco powieściopisarz nie stroni także od ukazywania drugiej, ciemnej strony badań naukowych: oto prawdziwie twórczej pasji badawczej towarzyszy nie mniej prawdziwe, ale jakże groźne szaleństwo; oto błogosławione rezultaty odkryć naukowych przynoszą całe mnóstwo skutków ubocznych, dobrze — jeśli pożądaných, biada — jeśli niepożądanych. Wolno zatem traktować te powieści jako metafory ludzkiego poznania: z jego eksperymentowaniem i błędzeniem, indukcją i dedukcją, metodologią i metodyką, dobrodziejstwami, jakie może on przynosić, ale i z owymi *effetti collaterali*, które nie zawsze dają się przewidzieć, a nawet gdy się przewidzieć pozwalają, nierzadko trudno im zapobiec.

Poznawczy mozól jest w tych powieściach zawsze naznaczony piętnem czasów, w których następuje. Dzieje się tak dlatego, że ukrywający się pod różnymi maskami, po mistrzowsku posługujący się barwnymi filtrami do malowania epokowych kolorytów narracyjnej mowy, myśli i pisma Eco równie umiejętniej lokuje swoich bohaterów w centrum poznawczych przygód czasów, w jakich każe im żyć czy ożywać właśnie po to, by mogli nam o nich opowiedzieć, stosując się do regul uczonego dyskursu (albo belkotu) w mowie i w piśmie owych czasów, które jakoś dziwnie i niepokojąco przypominają te, jakimi dysponujemy aktualnie.

Cały ten zgiełk, tak często ogłuszający czytelnika, to przecież wielogłosowe echo tych niezliczonych (wszystkich — jak zapewniają Ecomaniacy) uczonej ksiąg przeczytanych przez Piemontczyka, które nie przestając być przekąźnikami rezultatów poznania, pozostają także owego poznania świadectwami; jakże często nieefektownych sukcesów i błyskotliwych porażek, prób konstrukcji, rekonstrukcji czy dekonstrukcji systemów, w tym również tych, których ukryta czy domniemywana struktura okazuje się często nieobecna. Bohaterowie jego powieści potrzebują nierzadko całego życia, by się o tym przekonać. Wydaje się zatem, że wciąż aktualne pozostaje zadane przed laty pytanie: czy profesor Eco przybierając maski swoich bohaterów-narratorów, staje się poznawczym pesymistą w tym sensie, że generalnie nie podważa sensu badań naukowych, ale raczej ostrzega przed niekontrolowanym korzystaniem z ich rezultatów. Bowiem w każdej ze swych powieści autor mówi dużo i z gorzką ironią głównie o czasie teraźniejszym, o roli intelektualisty, o konieczności dążenia do prawdy. Domysł, intuicja, ciekawość poznawcza, a nade wszystko wątplenie, mają sens, niezależnie od realnych efektów. Nikt nam przecież nie obiecywał, że w wyniku tych zabiegów będziemy

wiedzieć więcej i że będziemy szczęśliwsi. I pewnie zostawilibyśmy dzieło ścigania wymykającej się prawdy późnemu wnukowi, pod warunkiem, że dane nam będzie doczekać się owego wnuka. Takie bowiem ostrzeżenie zdaje się Eco kierować szczególnie do odbiorcy dziecięcego, do którego przede wszystkim adresuje *Trzy opowieści (General i bomba, Trzej kosmonauci, Karły z planety Gnu)* (por. Carmi, Eco 2004), w których (a szczególnie w ostatniej z nich) uciekając się, nie pierwszy raz, do konwencji powiastki filozoficznej, autor prezentuje się jako moralista-utopista, zatroskany o przyszłość naszej zdegradowanej do roli globalnego śmietnika planety. Bohater tej smutnej powiastki filozoficznej, z odbiorcą dziecięcym w tle, kosmiczny eksplorator, mający cechy konkwistadora, dochodzi — po spotkaniu z mądrymi gnomami — do wniosku, że czasem lepiej by było dać się komuś odkryć, niż samemu dokończyć odkrycia. Taka poznawcza bierność wydaje się paradoksalnie jedynym sposobem na uniknięcie, *nomen omen*, ekologicznej katastrofy.

II

Powieści Umberta Eco pozostają przecież powieściami profesorskimi, kiedy do klasycznej ich definicji, określającej je jako utwory, które środkami beletrystycznymi popularyzują wyniki badań historycznych i archeologicznych, dodać popularyzację zagadnień estetyki, literaturoznawstwa, medioznawstwa itp. Eco popularyzator, zgodnie ze słownikiem gatunków literackich, wykorzystuje w swoich powieściowych popularyzacjach między innymi: *gesta romanorum*, romans lotrzykowski, powieść gotycką, powieść płaszcza i szpady, powieść psychologiczną, współczesną powieść kryminalną, strumień świadomości. Aplikuje do swoich narracji również tak zwane gatunki pograniczne jak na przykład esej, powiastka filozoficzna, a także i formy wypowiedzi funkcjonujące na pograniczu genologii i stylizacji, takie jak pastisz, parodia czy spokrewnione z nimi różne formy ekfrastyczne.

Wydaje się, że nie straciła też swej aktualności teza postawiona w 2001 roku, określająca ówczesną twórczość powieściową Umberta Eco mianem prozy kultury otwartej. Nie chodzi tu bynajmniej o łatwe skojarzenie z koncepcją dzieła otwartego. Mowa o tym, że powieściopisanie włoskiego akademika nie jest zamknięte tylko w świecie włoskim. Wprawdzie niemal zawsze istnieje w ich światach przedstawionych jakiś *italian connection*, to wykraczają one poza sprawy włoskie, tak w czasie, jak i w przestrzeni. Poczynając od *Imienia róży*, poprzez *Wyspę dnia poprzedniego*, *Baudolino*, *Tajemniczy płomień królowej Loany*, *Cmentarz w Pradze* i *Temat na pierwszą stronę*, to oddalamy się od Italii, to do niej wracamy. Ową ucieczką od partykularyzmów wewnątrzitalskich, które w mozolnie jednoczącej się Europie czy w globalizującym się świecie nie pozostają już nigdy wewnętrzną sprawą poszczególnych organizmów państwowych, próbowałem wówczas tłumaczyć tajemnicę światowej popularności jego powieści. Bo przecież nawet w *Temacie na pierwszą stronę* uwikłanie w wewnętrzne sprawy współczesnej Italii przynosi w rezultacie skrajnie niepokojące wnioski na temat tak zwanej wolności mediów i serwowanej przez nie wizji świata pełnego tak zwanych *faktów medialnych*. Przypomniałem też wówczas, w nadziei, że zmuszony porzucić problemy tradycyjnie rozumianej genologii, zdołam lepiej zrozumieć fenomen powieściopisarstwa Eco, rozważania Rolanda Barthesa, który w latach sześćdziesiątych pisząc w esej *Literatura i znaczenie o zjawisku przechodzenia od — tak przez siebie nazwanej — literatury zaangażowanej do literatury abstrakcyjnej i „od nauki do literatury”*, tak oto sygnalizował pojawienie się pewnego zjawiska i pewnego typu refleksji nad nim:

Dziś na przykład — a w każdym razie wkrótce — nie można już albo nie będzie można zrozumieć literatury „heurystycznej” (tej, która poszukuje), nie wiążąc jej funkcjonalnie z kulturą masową, z którą wejdzie ona (i już wchodzi) w dopełniające się stosunki oporu, burzenia i wymiany lub spółki (dominuje nad naszą epoką a k u l t u r a c j a i można pomyśleć sobie równoległą — i zrelatywizowaną wzajemnie — historię Nowej Powieści i „kącików sercowych” w prasie. (Barthes 1970: 293)

W szkicu zatytułowanym *Od nauki do literatury* „ostatni strukturalista / pierwszy poststrukturalista” pisał tak:

Wypowiedź naukowa ma ambicje bycia kodem najwyższym — pisanie chce stanowić kod całościowy, zawierający w sobie własne moce destrukcyjne. Stąd wniosek, iż jedynie pisanie potrafi rozbić teologiczny obraz, jaki narzuca nauka, odeprzeć patriarchalny terror, jaki się nadużywana „prawda” wywodów i treści, otworzyć dociekaniom całą przestrzeń języka, z jego poślizgami, dialogami i parodiami. Tylko pisanie może zadufaniu naukowca — który „wraża” swoją naukę — przeciwstawić to, co Lautréamont nazywał skromnością pisarza. (Barthes 1970: 322)

Jeśli wówczas przytoczone wyżej słowa traktować można było jako swego rodzaju zapowiedź tzw. Ecomanii, to, także obserwując dalsze powieści włoskiego uczonego i dzisiejszy stan badań nad nimi, następujące uwagi można wciąż jeszcze traktować jako próbę oceny trafności takiej prognozy.

Jedno się od tamtego czasu nie zmienia: najczęściej spotykany zarzut, stawiany powieściopisarstwu Eco, ma wyraźnie aksjologiczną proveniencję. Włoskiemu intelektualście stawia się mianowicie zarzut kalkulacji. „Pisarz-kalkulator” ma — wedle tej opinii — bardziej przejmować się tym, co jest aktualnie modne i co można z większym zyskiem sprzedać. Taki autor miałby zatem pisać, bo dosłownie — przeliczając na pieniądze czy próżną ziemską sławę — warto, nie zaś dlatego, żeby zainteresować się losem drugiego człowieka, wstawić się za kimś czy komuś współczuć. Można odnieść wrażenie, iż dla autorów tej opinii okoliczność, że ktoś ma dobre rozeznanie potrzeb tak zwanego rynku literackiego jest okolicznością obciążającą. Pisanie, któremu towarzyszy kalkulacja: czy ludzie to kupią i za ile, ma rzekomo budzić demona egotyzmu i megalomanii, wyłączać emocje i stępiać wrażliwość, czyniąc z tak postępujących pisarzy co najwyżej dobrych rzemieślników. Powieściopisarstwo Eco miałoby, zgodnie z tą opinią, cierpieć na syndrom nieautentyczności pisarskiego impulsu. Tak myślący zakłada niemożliwość stworzenia autentycznego dzieła w rezultacie czystej kalkulacji.

Kolejne powieści włoskiego profesora, jego do nich autokomentarze, opinie literaturoznawców włoskich i niewłoskich, wyżej zasygnalizowanego problemu nie rozwiązują. Kończąc te uwagi, odwołam się raz jeszcze do formuły Władimira Nabokowa (nie pierwszego, ani ostatniego pisarza, który — inaczej niż Eco — stał się z pisarza profesorem), wyrażonej podczas wykładów o literaturze w Cornell University, głoszącej, że pisarz to gawędziarz, nauczyciel i czarodziej. Wielki pisarz powinien umieć łączyć te trzy cechy, ale dopiero umiejętność czarowania miałaby go czynić wielkim (por. Nabokov 2000). Wyrziliem wtedy nadzieję, że z tych składników uda się złożyć sylwetkę Umberta Eco powieściopisarza stosowną dla polskiego czytelnika, który może dodać od siebie, że ten zbliżony bądź co bądź do kręgów... rzymskich, czarodziej, niczym dobrze nam znany małżonek *Pani Twardowskiej*: śmiesz, tumani, przestrasza.

Konkludując, trzeba stwierdzić, iż: (a) powieści Umberto Eco wykraczają daleko poza ramy tradycyjnego pojęcia *Professorenroman* z uwagi na to, że są to utwory napisane wprawdzie lepiej lub gorzej, ale zawsze zgodnie z regułami poetyki stosownego gatunku lub gatunków literackich, i że cieszą się mniejszym lub większym zainteresowaniem czytelnictwem; (b) że w niektórych z nich znaleźć można pewne elementy „klasycznych” *academic novels* lub *campus novels*²; (c) że są dla ich autora swego rodzaju poligonem, na którym testuje praktycznie elastyczność teoretycznych modeli prozy narracyjnej, tak „problemowej”, jak i popularnej, które poznał a niektóre nawet sam ukształtował (*opera aperta*); (d) że, wreszcie, sprawdza w praktyce moc teoretycznych modeli czytelnika, w których kształtowaniu jego udział trudno byłoby przecenić. Jeśli zatem miałyby pozostać profesorskie, to głównie dlatego, że nad pozornie rozbuchanym żywiołem tej prozy, od teoretycznej i praktycznej *Vorgeschichte* aż do możliwych ekscesów nadinterpretacji, czy komercyjnych granic czytelnictwa, wydaje się dominować szkiełko i oko badacza.

Warto też zauważyć, iż właściwie tylko w *Imieniu róży* autor pozwala się rozpoznać jako badacz, mediewista. W pozostałych jego wiedza i doświadczenie badacza przenika do świata przedstawionego za pośrednictwem narratorów czy też bohaterów-narratorów reprezentujących profesje czy pasje, które w pewnych okresach życia stawały się jego udziałem (Eco jako wysokiej rangi działacz Akcji Katolickiej, redaktor wydawniczy, dziennikarz telewizyjny i prasowy, tłumacz, bibliofil). Te filtry pozwalają, jak się zdaje, łagodzić skutki wspomnianej wyżej dominacji metodologicznej i metodycznej uporządkowanej wiedzy, głębokiej i wszechstronnej erudycji, ponieważ nie dociera ona do czytelnika bezpośrednio z uniwersyteckiej auli, ale sączy się z dialogów i monologów bohaterów: nieposiadających tytułów naukowych, „wiecznych studentów” i innych przegranych samouków. Ale nawet tak przekazywana wiedza może nierzadko przyprawić niektórych czytelników o nadinformacyjny zawrót głowy, bo te wszystkie zatrudnienia i pasje prowadzą ich do nabycia, tego co bohater *Tematu na pierwszą stronę*, w pierwszym — bodaj najbardziej w stylu *academic novel* — rozdziale tej powieści, określa mianem „kultury monstrowej”, która, rozsadzając ramy akademickich rozpraw naukowych profesora, zostaje przez uczonego beletrystę wtłoczona w jego narrację powieściową (por. Eco 2004; *Storia della bruttezza* 2007; Eco 2009; Eco 2013).

² Na temat amerykańskich powieści tego typu por. np. Gruszevska-Blaim 2012: 19–35.

Teksty źródłowe

- Carmi Eugenio, Umberto Eco (2004), *Tre racconti*, Fabbri Editori, Milano [polski przekład: *Trzy opowieści* (2005), tłum. A. Kuciak, Rebis, Poznań].
- Eco Umberto (1980), *Il nome della rosa*, Bompiani, Milano [polski przekład: *Imię róży* (1987), tłum. A. Szymanowski, PIW, Warszawa].
- (1988), *Il pendolo di Foucault*, Bompiani, Milano [polski przekład: *Wabadło Foucaulta* (1993), tłum. A. Szymanowski, PIW, Warszawa].
- (1994), *L'isola del giorno prima*, Bompiani, Milano [polski przekład: *Wyspa dnia poprzedniego* (1995), tłum. A. Szymanowski, PIW, Warszawa].
- (2000), *Baudolino*, Bompiani, Milano [polski przekład: *Baudolino* (2001), tłum. A. Szymanowski, Noir Sur Blanc, Warszawa].
- (2004), *La misteriosa fiamma della regina Loana*, Bompiani Milano [polski przekład: *Tajemniczy płomień królowej Loany* (2005), tłum. K. Żaboklicki, Noir Sur Blanc, Warszawa].
- (2009), *Vertigine della lista*, Bompiani, Milano [polski przekład: *Szaleństwo katalogowania* (2009), tłum. T. Kwiecień, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań].
- (2010), *Il cimitero di Praga*, Bompiani, Milano [polski przekład: *Cmentarz w Pradze* (2011), tłum. K. Żaboklicki, Noir Sur Blanc, Warszawa].
- (2010), *Milioni: opisanie nieznanego*, tłum. J. Wajs [w:] *Opisanie świata*, Marco Polo, tłum. A. L. Czerny, Wydawnictwo W.A.B. Warszawa.
- (2013), *Storia delle terre e dei luoghi leggendari*, Bompiani, Milano [polski przekład: *Historia krain i miejsc legendarnych* (2013), tłum. T. Kwiecień, Dom Wydawniczy, Rebis, Poznań].
- (2015), *Numero Zero*, Bompiani, Milano [polski przekład: *Temat na pierwszą stronę* (2015), tłum. K. Żaboklicki, Noir Sur Blanc, Warszawa].
- Storia della bellezza* (2004), pod red. U. Eco, Bompiani, Milano [polski przekład: *Historia piękna* (2005), tłum. A. Kuciak, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań].
- Storia della bruttezza* (2007), pod red. U. Eco, Bompiani, Milano [polski przekład: *Historia brzydoty* (2007), przekład zbiorowy, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań].

Bibliografia

- Barthes Roland (1970), *Mit i znak*, Wybór i słowo wstępne J. Błońskiego, tłum. J. Lalewicz, PIW, Warszawa.
- (1970), *Mit i znak*, Wybór i słowo wstępne J. Błońskiego, tłum. J. Lalewicz, Warszawa.
- Bartoszyński Kazimierz (1996), *Dwa modele powieści: Milan Kundera, Umberto Eco*, „Teksty Drugie” nr 6.
- Litwornia Andrzej (1995), *Rękopis znaleziony na atolu*, „Arkusze”, styczeń.
- Markiewicz Henryk (1995), *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*, Kraków.
- Nabokov Vladimir (2000), *Wykłady o literaturze*, tłum. Z. Batko, Muza, Warszawa.
- Pisarkowa Krystyna (1983), *Powieść o prawdziwym znaku*, „Zeszyty Prasoznawcze” nr 3.
- Saggi su „Il nome della rosa”* (1985), pod red. R. Giovannoli, Bompiani, Milano.
- Skalmowski Wojciech (1983), *Biblioteka*, „Tygodnik Powszechny” nr 13.
- Skwarczyńska Stefania (1967), *Niedostrzeżony problem podstawowy genologii* [w:] *Problemy teorii literatury*, red. H. Markiewicz, Ossolineum, Wrocław.

- Soliński Wojciech (1998), *Kto się boi echa — rzecz o powieści profesorskiej Umberto Eco* [w:] *Wszystek krąg ziemski*, red. P. Kowalski, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- (1999), *Umberto Eco powieściopisarz — przyczynek do teorii powieści profesorskiej* [w:] *O interpretacji umileckiego tekstu 20. Pragmatyka umileckiej kompozycji*, Uniwerszita Konštantina Filozofa, Nitra.
- Soliński Wojciech (2001), *O powieści profesora Eco* [w:] *Kształty obecności. Recepcja piarstwa Umberto Eco w polskiej kulturze literackiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Szczucki Lech (1989), *O nowej powieści Umberto Eco*, „Kultura i Społeczeństwo” nr 3–4.
- Szpakowska Małgorzata (1987), *Człowiek, który wiedział, jak to się robi*, „Twórczość” nr 12.
- (1994), *Rękopis znaleziony w Mediolanie*, „Twórczość” nr 1.
- Weinrich Harald (1983), *Unser Mann in Mittelalter*, „Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken”, Klett-Cotta, Stuttgart [włoski przekład w: *Saggi su „Il nome della rosa”*].
-

ELŻBIETA WINIECKA
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*

Poszerzanie pola literatury w *Tajemniczym płomieniu królowej Loany* Umberta Eco

Broadening the Literary Field in Umberto Eco's *The Mysterious Flame of Queen Loana*

Abstract

The article reconstructs Umberto Eco's point of view on mass culture and on the situation and tasks of literature in the world of media in the example of his novel *The Mysterious Flame of Queen Loana*. The authoress uses for this purpose Pierre Bourdieu's concept of the literary field. She shows, how semiological mechanisms used inside the novel lead to, on the one hand, strengthening of the autonomy of literature in the world of multimedia and, on the other hand, constructing new, metamedia and hypertextual genre of novel.

* Zakład Literatury i Kultury Nowoczesnej
Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza
ul. Fredry 10, 61-701 Poznań
e-mail: e.winiecka@wp.pl

1. Literatura i inne media

W kulturze współczesnej, zmieniającej się pod wpływem mediów masowych i cyfrowych technologii, ranga literatury nieuchronnie maleje. Słowo drukowane ustępuje miejsca przekazowi multimedialnemu, w którym język jest zaledwie jednym z kodów współtworzących dynamiczny, interaktywny i polisemiotyczny przekaz. Siła oddziaływania na emocje oraz sensualna atrakcyjność nowych form komunikacji sprawiają, że w konkurencji z nimi literatura prezentuje się jako medium zdecydowanie słabsze, mniej nośne znaczeniowo, a dla wielu użytkowników wręcz anachroniczne. Posługując się terminologią wprowadzoną przez Pierre'a Bourdieu (2001), stwierdzić można, że pole produkcji literackiej stopniowo zawęża się i ulega społecznej marginalizacji.

Odmiennego zdania jest Umberto Eco, który na przekór dominującym poglądom niezmienne podkreśla rangę literatury i jej ponadczasową kulturotwórczą oraz poznawczą wartość. Przekonanie to manifestuje na różne sposoby — deklaruje swe przywiązanie do książki jako najdoskonalszego nośnika literatury, a nade wszystko eksponując walory literatury jako tej ze sztuk, która najpełniej zaspokaja potrzeby człowieka: od upodobania czytelników do mentalnego uczestnictwa w dobrze skonstruowanej intrydze, przez ich pragnienie poczucia bezpieczeństwa,ładu i sensowności świata wylaniającego się z narracji, aż po metafizyczną skłonność do obcowania z tym, co tajemnicze i niepojęte, a co stanowi jeden z wymiarów literatury. Eco zakłada, że rzeczywistość budzi w człowieku niepokój i lęk związany z nieusuwalnymi wątpliwościami co do tego, czy ma ona jakikolwiek sens, a jeśli tak, to jaki. Tymczasem dzieło literackie, nad którym czuwa demiurg-autor, nadaje kształt chaosowi zdarzeń i doświadczeń. To dlatego narracja wciąż pełni w naszym świecie mityczną rolę. W opowieści człowiek odnajduje schronienie przed poznawczą niepewnością, jaka towarzyszy wszelkim pytaniom o istotę i prawdę w realnym życiu. Literatura, dając gwarancję sensowności wszystkiego, co dzieje się w świecie przedstawionym, zapewnia tym samym czytelnikowi chwilowy azyl i poznawcze ukojenie.

Co więcej, polemizując z katastroficznymi dla literatury diagnozami, autor *Imienia róży* udowadnia, że literatura drukowana dynamicznie się rozwija, poszerzając granice swego panowania. Dzięki semiotycznym właściwościom języka wchłania inne komunikaty, kody i media. Swoistym manifestem takiej semiotycznej żywotności powieści jest wydany w 2005 roku *Tajemniczy płomień królowej Loany*. Dzieło, opatrzone podtytułem: *Powieść ilustrowana*, jest

w istocie czymś więcej niż opowieścią wzbogaconą materiałem ilustracyjnym. Sposób, w jaki materiały graficzne korespondują z tekstem, a ten wikła się w relacje z różnymi teoretycznymi i filozoficznymi problemami, pozwala na określenie tej nowej formy powieści metamedialną.

'Metamedium' to termin zastosowany po raz pierwszy przez informatyka Alana Kay'a (Kay, Goldberg 2003) w odniesieniu do komputera, który dzięki technologii cyfrowej symuluje (co znaczy tu: wchłania) wszystkie inne media. Kategoria ta została następnie wykorzystana przez Lva Manovicha (2006) do opisu języka nowych mediów, w których zerojedynkowy kod cyfrowy stanowi metajęzyk dla wszystkich innych kodów. Mówienie o powieści metamedialnej jest więc z oczywistych względów metaforyczne i służyć ma pokazaniu sposobu, w jaki autor uprawia w niej literaturocentryczną refleksję nad mediami. Według Eco bowiem to nie komputer i Internet, lecz literatura i książka są najpotężniejszymi sprzymierzeńcami rozwoju ludzkości.

W wypowiedziach popularnonaukowych Eco często stosuje zamiennie pojęcia dzieła literackiego i książki. Wspólnym mianownikiem dla tych terminów jest kategoria medium. Za Wernerem Faulstichem — autorem monumentalnej sześciotomowej *Historii mediów* — medium zdefiniować można jako „zinstytucjonalizowany system powstały na bazie zorganizowanego kanału komunikacyjnego o specyficznych możliwościach dokonań i społecznej dominacji” (Faulstich 2009–2010: 16)¹. Literatura — obok innych sztuk — spełnia kryteria tak zdefiniowanego medium. Książka zaś jest kanałem służącym wytworzeniu estetycznych, społecznych i instytucjonalnych sposobów jej działania. Współcześnie możliwe jest również wykorzystanie innych niż drukowany wolumen kanałów przekazu, takich jak audiobooki i e-booki odtwarzane na czytnikach elektronicznych. Te jednak Umberto Eco z premedytacją bagatelizuje, uznając, że literatura najlepiej urzeczywistnia swoje właściwości w postaci drukowanej książki. Co więcej, książka może pełnić rolę kulturowego metamedium, jak dzieje się w powieści *Tajemniczy płomień królowej Loany*.

2. Powieść metamedialna

Autor *Nieobecnej struktury* (Eco 1996a) na początku XXI wieku, w dobie komunikacji elektronicznej, rozwija swoje wcześniejsze refleksje nad mediami (Eco 1996a: 399; 2005b; Ng 2005). Mówi też o nasilającym się kryzysie pamięci, bezpośrednio związanym z wpływem Internetu. Pamięć kulturowa działa jak filtr, oddzielający to, co zostanie zapamiętane, od tego, co trafi do przepastnych archiwów tymczasowej lub wiecznej niepamięci. Wiedza przyrasta stopniowo, jej struktura jest hierarchiczna. Tymczasem w sieci zgromadzone jest wszystko. Zdaniem

¹ Zaproponowana przez Faulsticha historia kultury mediów to metanauka badająca wszystkie media w ich wzajemnym powiązaniu, jako systemu. To systemowe i funkcjonalne rozumienie mediów przejął Faulstich od Ulricha Saxera (1991: 45–79), który jako pierwszy zaproponował ujęcie literatury jako medialnego systemu. Por.: „Literatura» jak też «media» powinny być rozumiane jako systemy, a mianowicie jako systemy społeczne, to znaczy jako możliwe do odróżnienia ramy ludzkiej działalności. Mogą one tworzyć poza tym instytucje komunikacji [...]. Literatura i książka weszły instytucjonalnie w tak intensywne relacje, że jeszcze dzisiaj uważa się książkę za literaturę *par excellence*. Nie wolno jednak dać się zwieść co do tego, że w procesie komunikacji książka — jak każde inne medium — występuje jako kanał, literatura natomiast jako wysoce wyspecjalizowany system znakowy, jako kod” (Saxer 1977: 673–685). Na temat koncepcji Faulsticha i Saxera patrz: K. Kozłowski, *Co to jest medium?*, „Images” 2011, nr 15–16, s. 203–209.

semiologa Internet jest jak mózg Funesa el Memoroso — bohatera opowiadania Borgesa *Pamiętliwy Funes* — który po wypadku zyskał pamięć absolutną: potrafił odtworzyć najdrobniejszy szczegół, który wcześniej zobaczył, usłyszał i poczuł. Udęczony natręctwem i złożonością wspomnień wyznał: „Moja pamięć [...] jest jak ogromny śmietnik” (Borges 1972: 94).

Eco uważa, że współcześnie nadmiar informacji niszczy kulturę. Kiedy brakuje mechanizmów filtrowania danych, słabnie krytyczne myślenie. Jednocześnie zmiana wrażliwości i kompetencji czytaniowo-pisaniowych sprawia, że pojawia się nowy alfabetyzm (*new literacy*). Mimo to, zdaniem włoskiego literaturoznawcy, książka pozostaje najdoskonalszym i najtrwałszym nośnikiem przechowującym i przekazującym wiedzę, zaś literatura z racji swych właściwości zachowuje autonomię w świecie mediów.

Nie wykluczając zastąpienia encyklopedii i słowników przez bazy elektroniczne, Eco nie wątpi w to, że literatura piękna pozostanie w nierozłącznej symbiozie z drukowanym wolumenem (Eco 1996b): „niektóre nowości techniczne dalszym zmianom nie podlegają. Zalicza się do nich książka. [...] Granicy doskonałości przekroczyć się nie da” (Carrière, Eco 2010: 44).

Cyfrowe technologie, wywierając niewątpliwy wpływ na nowe formy twórczości, nie są w stanie zastąpić starych, których popularność opiera się na głęboko zakorzenionych w ludzkiej naturze potrzebach czytelnika. Natomiast hipertekst — uznawany dziś za przejaw nieodwracalnej kulturowej zmiany związanej z usieciowieniem — jest, zdaniem badacza, formą tekstualności znaną już w czasach Homera: „Czytamy stronę i przeskakujemy gdzie indziej, szczególnie przy ponownej lekturze. Kiedy ludzie czytają Biblię, zawsze przeskakują tu i tam, nieustannie łącząc różne cytaty” — tłumaczył swoje stanowisko w jednym z wywiadów (Ng 2005).

Trudno jednak uznać takie wyjaśnienie za precyzyjną definicję hipertekstu. W proponowanym rozumieniu termin ten odnosiłby się po prostu do pewnego sposobu wyrwykowego czytania, związanego ze swobodnym mieszaniem w akcie lektury fragmentów dzieł formalnie i kompozycyjnie domkniętych. Ponadto badacz zdaje się niekiedy utożsamiać hipertekstualność z intertekstualnością, która — niezależnie od techniki czytania — domaga się od odbiorcy uwzględnienia sieci powiązań utworu z innymi dziełami. Semiolog świadomie bagatelizuje wagę wpływu nowych technologii na status tekstu i ontologię literatury, hipertekstualność traktując po prostu jako wariant otwartości dzieła, kolejną metaforę epistemologiczną, określającą poznawczą sytuację czytelnika w świecie książek.

Tymczasem technologiczna warstwa przekazu radykalnie zmienia strukturę i właściwości tekstu (Landow 1997). Elektroniczny hipertekst organizuje poszczególne fragmenty w sposób nieliniowy i nieprzewidywalny, a dzieje się to za sprawą cyfrowego medium, w którym i dzięki któremu utwór konstituuje się w każdorazowym akcie lektury jako nowy, jednorazowy, dynamiczny układ leksji, o którego porządku nie decyduje wcale czytelnik, lecz autor i/lub program komputerowy. Hipertekstowość to zatem strukturalna właściwość tekstu, a nie lekturowa strategia. Ta druga jest konsekwencją pierwszej. Kliknięcie w link jest aktem jedynie pozornego wyboru kolejności następujących po sobie fragmentów, których łączliwość została przewidziana już na etapie autorskiego projektu. To zasadnicza, ontologiczna różnica między lekturą tekstu dostępnego w medium analogowym i hipertekstu. Dlatego metaforyczne definicje tego ostatniego, w tym także tę proponowaną przez Eco, można zastąpić pojęciem intertekstualności². Jako kategoria dobrze znana i opisana, zdecydowanie precyzyjniej wyjaśnia ono łączową strukturę jego powieści, które — czytane z określonej

² Różnicę między hipertekstem a intertekstualnością doskonale tłumaczy Mariusz Pisarski, badacz literatury hipertekstowej (por. Pisarski 2011).

perspektywy — są po prostu książkami stworzonymi z innych książek. Aby przeczytać jedną, trzeba niekiedy sięgnąć do kilkudziesięciu innych, w których znajdują się tropy i odniesienia, rzucające światło na lekturę. W ten sposób powieść, oprócz tego, że opowiada fabułę, na poziomie struktury tworzy skomplikowaną konstrukcję z literackich skrawków, które budują alternatywną labiryntową rzeczywistość. Ale ten system literackich aluzji ma często byt potencjalny, w znacznej mierze zależny od kompetencji czytelnika, podczas gdy odsyłalność do kolejnych leksji w hipertekście jest aktem dosłownym i mechanicznym³.

Eco jako czytelnik przywiązany do liczącego kilkaset lat nośnika literatury, niechętnie myśli o jakiegokolwiek zmianie w obrębie ontologii literatury. Tym ciekawiej prezentuje się powieść *Tajemniczy płomień królowej Loany*, wydana we Włoszech w roku 2004⁴. Jest to bowiem pierwsza i jedyna jak do tej pory propozycja pisarska włoskiego semiologa, która eksperymentuje z medium książki i jawnie nawiązuje do struktury elektronicznego hipertekstu⁵, wykorzystując bogaty materiał wizualny oraz audialny. Między strony tekstu wstawionych zostało kilkaset reprodukcji okładek czasopism, książek, stron publikacji, reklam, plakatów i innych materiałów graficznych z lat 20., 30. i 40. XX wieku, które wymagają analizy semiotycznej zarówno jako odrębne teksty, jak i w ich relacji z powieściową narracją. Choć bowiem łączą się z fabułą powieści, stanowią też furtki otwierające ją na inne teksty kultury i światy innych, niż ta zawarta w powieści, fikcji. Narracja powieściowa staje się metamedialną ramą dla wszystkich tych materiałów, które opowiadają własną historię, a jednocześnie modyfikują ramy gatunkowe powieści. Uznać ją można za udaną próbę poszerzenia pola literatury przy równoczesnym wzmocnieniu jego autonomii.

W powieści metamedialnej na pierwszy plan wysuwa się jej status jako literackiej reprezentacji innych reprezentacji. Z jednej strony mamy tu bowiem do czynienia z rzeczywistością świata przedstawionego, z drugiej zaś z problematyzacją właściwości medium, odwołującą się do szerokiej kulturowej perspektywy oglądu różnych systemów medialnych, a także teoretycznych, filozoficznych i kulturowych dyskursów. Odwołując się do tradycji badań semiotycznych, poszczególne sztuki uznać należy za zorganizowane systemy znaków: językowych (literatura), obrazowych (malarstwo, fotografia), dźwiękowych (piosenka). Dużo częściej mamy dziś jednak do czynienia z mediami polisemiotycznymi: komiksem i plakatem, wykorzystującymi znaki językowe i ikoniczne, filmem czy gatunkami telewizyjnymi, w których równie istotną rolę odgrywają dźwięk, obraz i słowo. Media te budują komunikaty, wykorzystując różne systemy

³ Szczegółowe wyjaśnienie zjawiska intertekstualności w dziełach Umberto Eco wymagałoby osobnego opracowania. Tu poprzestańmy na stwierdzeniu, że Eco przyjmuje raczej wąskie jej rozumienie, uznając, że związki dzieła z innymi tekstami są precyzyjnie zaprojektowane przez jego twórcę. To w konfrontacji z konkretną praktyką lekturową dość wyraźnie ogranicza wolność czytelnika, zaś poststrukturalistyczny tekstualizm deprecjonuje jako właściwą strategię odbioru dzieła. Co ciekawe, ta restrykcyjność Eco dotycząca poprawności interpretacji zbliża jego koncepcję czytania do hipertekstowych modeli tekstu, w którym system powiązań między leksjami również jest uprzednio zaprojektowany.

⁴ Eco Umberto (2004), *La misteriosa fiamma della regina Loana. Romanzo illustrato*, Bompiani, Milano.

⁵ Amerykańscy krytycy odnotowują analogię pomiędzy budową tej powieści, przedstawionym w niej mechanizmem pracy pamięci a modelem Wiki — internetowej bazy danych (por. Ng 2005). Warta odnotowania jest inicjatywa badacza Erika Ketzana, który w 2005 roku stworzył przy użyciu technologii Wiki bazę cytatów z *Tajemniczego płomienia*. Do udziału w tym międzynarodowym projekcie zostali zaproszeni również inni czytelnicy. *The Mysterious Flame of Queen Loana Annotation Project* początkowo dostępny był na stronie <http://queenloana.wikispaces.com/>. Później został przeniesiony na stronę: http://eco.ids-mannheim.de/wiki/The_Mysterious_Flame_of_Queen_Loana. Wiki zawiera zestawienie źródeł cytatów ze wszystkich stron książki Eco. Wyniki swoich badań Ketzan opublikował w roku 2012. Przedsięwzięcie to potwierdza tezę o hipertekstualnym potencjale tej powieści.

znakowe. Syntezę wszystkich mediów analogowych oferują cyfrowe multimedia. Takim multimedialnym narzędziem komunikacji jest komputer lub inne urządzenie, które podłączone do Internetu daje nieograniczone możliwości zespalania rozmaitych kodów i mediów w nowe multimedialne całości. Trudno oczekiwać, że literatura przejmie te właściwości. Może je jednak naśladować, tworząc strukturalne reprezentacje multimedialnych hipertekstów. Może także za pomocą metafor poszerzać swoje poznawcze możliwości. Umberto Eco, wprowadzając do powieści nowe rozwiązania strukturalne i estetyczne, poszerza pole literatury. Konstruuje niezwykle kolaż dyskursów i mediów, pokazuje elastyczność i nośność gatunku.

3. Tożsamość ze słów

Narratorem *Tajemniczego płomienia królowej Loany* jest Giambattista Bodoni, urodzony w 1931 roku. Bohater nieprzypadkowo nazywa się tak jak żyjący w XVIII i XIX wieku drukarz, zecer i wydawca. Całe swoje życie spędza z książkami; najpierw za sprawą dziadka, księgarza, kolekcjonera książek i introligatora, potem jako antykwariusz, gromadzący bezcenne starodruki. Giambattista, przez bliskich nazywany Jambo, pewnego dnia budzi się w szpitalu i nie wie, kim jest. Od lekarzy dowiaduje się, że stracił pamięć epizodyczną, która odpowiada za poczucie tożsamości, zdolność odtwarzania własnych przeżyć i doświadczeń.

Człowiekowi pozbawionemu pamięci o tym, jak sam przeżył zdarzenia, w których uczestniczył, pozostaje wiedza „papierowa”, związana z językiem i wiedzą ogólną: encyklopedyczną i erudycyjną. Spogląda więc na świat, bieg zdarzeń i bliskie sobie osoby, a także na własne życie, jak na obce. Posługuje się cudzimi interpretacjami. Bohater tak relacjonuje swój stan: „nie pamiętam obrazów, zapachów i smaków. Pamiętam tylko słowa” (Eco 2005: 32).

Antykwariusz uczy się więc bycia sobą. Wie bardzo wiele o otaczającym go świecie, lecz wiedza ta, niepoparta własnym doświadczeniem, sprawia, że nie ma własnego zdania, a jego pamięć jest jak twardy dysk komputera czy raczej przepastny Internet — pełna nieuporządkowanych informacji, które w żaden sposób nie ułatwiają odnalezienia się we własnym życiu. Wielokrotnie zauważa więc samoświadomie i krytycznie: „wiem, że używam stereotypów, ale właśnie dzięki nim mogę obcować z innymi” (Eco 2005: 53). Jednocześnie stwierdza, że często „cytuje dla samego cytowania” (2005: 41).

Moja głowa nie była pusta, kłębiły się w niej cudze wspomnienia, urywki zdań i formułki [...] I nazwiska, nazwiska, nazwy. Angelo Dall’Oca Bianca, lord Brummell, Pindar, Flaubert, Disraeli, Remigo Zena, Jura, Fattori, Straparola i noce rozkoszy, pani Pompadour, Smith and Wesson, Róża Luksemburg, Zeno Cossini, Palma Starszy, Archeopteryks, Ciceruaccho trybun ludowy, Mateusz Marek Łukasz Jan, Pinokio, [...] Aleksander i węzeł gordyjski.

Encyklopedia waliła się na mnie rozsypanymi kartkami. (Eco 2005: 25–26)

Wkrótce bohater wyjeżdża do rodzinnego domu w Solarze, gdzie spędził dzieciństwo. Tam na strychu odkrywa ogromne zbiory książek, czasopism, płyt i innych szpargałów z lat 20., 30., 40., wśród których się wychował i które teraz studiuje, aby odtworzyć sobie swoją przeszłość.

W ten sposób powstaje fascynująca panorama czasów panowania faszyzmu, utkana ze starych pocztówek, plakatów, czasopism, zdjęć, reklam, piosenek, listów, znaczków, książek i — przede wszystkim — komiksów. Wszystkie one zostają włączone do narracji bohatera,

umożliwiają czytelnikowi konfrontację jego reakcji z własnymi estetycznymi wrażeniami oraz — w przypadku włoskich czytelników pamiętających czasy panowania faszyzmu — wspomnieniami. W ten sposób między autorem a czytelnikiem modelowym tworzy się płaszczyzna porozumienia, niedostępna dla tych, którzy nie należą do tej pokoleniowej wspólnoty. Jednak im bardziej bohater stara się zrekonstruować atmosferę towarzyszącą jego dzieciństwu, tym dotkliwiej uświadamia sobie, że nie jest w stanie dotrzeć do utraconej przeszłości poprzez jej reprezentacje. Pozostają mu domniemania, domysły i fantazje, tworzone w oparciu o poznawane na nowo dokumenty epoki:

W mojej głowie panował zamęt, jeszcze większy niż wtedy, kiedy tu przyjechałem. Wówczas przynajmniej nie pamiętałem niczego, zero zupełnie. Teraz jeszcze nie pamiętałem, ale dowiedziałem się zbyt wiele. Kim byłem? Wszystkim razem? Jambem ze szkoły, wychowywanym w duchu oficjalnym za pomocą faszystowskiej architektury, propagandowych pocztówek, plakatów i pieśni; Jambem Salgariego i Verne'a, kapitana Szatana, okrucieństw z «Ilustrowanego Dziennika Podróży i Przygód», przestępstw Rocambole'a, tajemniczego Paryża Fantomasa, mgieł Sherlocka Holmesa [...]? (Eco 2005: 216)

Świat tekstów, który ukształtował Jamba, okazuje się być materialnym *silva rerum* i fabularnym lasem fikcji jednocześnie. Prowadząc skrupulatne śledztwo, antykwariusz stopniowo odkrywa krainy niewyszukanych fabuł, fascynujących przygód, ckliwych opowieści, heroicznych i sentymentalnych bohaterów, prostych wartości i czarno-białych interpretacji. Przekonuje się z niemalym zdumieniem, że to komiksy, wzorowane na amerykańskich pierwowzorach, ukształtowały jego obywatelską świadomość w faszystowskiej rzeczywistości. Marne reprodukcje zachodnich oryginałów komiksowych albumów przenoszą go w świat szlachetnych herosów, w których toczy się walka dobra ze złem. Trafia między innymi na komiks w wielobarwnej okładce, zatytułowany *Tajemniczy płomień królowej Loany*. Napisana byle jak „idiotyczna historia” rozczarowuje, ale też uświadamia bohaterowi zwodnicze mechanizmy pamięci:

W istocie tym, co zapłodniło najwidoczniej moją uśpioną pamięć, było nie samo opowiadanie, lecz jego tytuł. [...] Przeżyłem wszystkie lata mojego dzieciństwa, a może trwało to dłużej, z myślą nie o obrazie, lecz o dźwięku. (Eco 2005: 256)

Długie godziny spędzone wśród druków najróżniejszego autoramentu doprowadzają go do wniosku, że w Solarze jedno słowo wywołuje drugie. „Czy dotrę wzdłuż tego łańcucha do słowa ostatniego? Do jakiego? «Ja?»” (Eco 2005: 119). Bohater krąży po niekończącym się labiryncie słów, cytatów i rycin, które prowadzą w głąb świata fikcji. Jedyna fotografia, jaka poruszyła go naprawdę, to fotografia kilkuletniego Giambattisty, którego całuje mała dziewczynka. Co ciekawe, w rzeczywistości fotografia przedstawia kilkuletniego Umberta Eco z młodszą siostrą i pochodzi z prywatnych zbiorów profesora, stanowi więc kolejny, jeden z wielu, łącznik między fikcją i realnością. Rozczarowany bohater po wielodniowych poszukiwaniach stwierdza:

W każdym razie Solara nie zwróciła mi dotąd niczego, co byłoby naprawdę i wyłącznie moje. Odkryłem ponownie tylko to, co przeczytałem tak samo jak wielu innych. Do tego sprowa-

działa się cała moja archeologia. [...] nie przeżyłem ponownie dzieciństwa własnego, tylko dzieciństwo całego pokolenia. (Eco 2005: 275)

Ostatecznie Jambo uświadamia sobie, że całe jego życie to biografia „szalonego bibliotecznego maniaka” (Eco 2005: 400), pragnącego uciec od świata. Chcąc zbudować sobie własną, alternatywną i bezpieczną rzeczywistość, wybiera życie w bibliotece, a zarazem — w przestrzeni literackich fikcji. Co więcej: także i jego marzenia, łącznie z miłością życia, którą próbuje odnaleźć, to wytwór literatury.

Naiwność bohatera polega na tym, że uwierzył w istnienie jakiejś niezniekształconej, pierwotnej materii swych przeżyć. Tymczasem znaczna część wiedzy, uznawana za zdobytą i przeżytą samodzielnie, wywodzi się z innych opowieści. Indywidualna wiedza o świecie zapośredniczona jest w cudzych przekazach, powszechnie dostępnych zasobach informacji oraz w mediach (Eco 1996d). Bohater, wierzący dotąd, że wybory życiowe, które podejmował, miały głębszy sens, przekonuje się jedynie, że o jego życiu zadecydowała banalna historia z komiksu. Tym, co zaprojektowało jego biografię była literacka fikcja, splatająca się z propagandowym spektaklem faszystów, uwodzących społeczeństwo włoskie wizjami szczęśliwego życia.

Jambo ma absolutne zaufanie do świata tekstów kultury. Nie dostrzega ich kruchości i ulotności, raczej wierzy, że — mimo zmienionych okoliczności — istnieje gdzieś znak w swym pierwotnym kontekście, przechowujący swoją prawdę, która wywarła wpływ na życie czytelnika. Zakłada, że rekonstruując okoliczności pierwszego spotkania z tekstem, można także odzyskać towarzyszące im przeżycia.

Ten fabularny pomysł w oczywisty sposób dialoguje z dziełem Prousta. Jambo to jednak przeciwieństwo Marcela z cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*. Ten drugi snuje swoją opowieść w oparciu o pamięć autobiograficzną — znaki odsyłają go do przeszłości, podczas gdy Jambo zamiast własną biografią, dysponuje tylko słowami, odsyłającymi do innych słów, pomiędzy których nie potrafi się wydostać. Jego pamięć jest, jak sam kilkakrotnie powtarza, papierowa.

4. Wszechświat znaków

Autor *Imienia róży* nie boi się sięgać do starych, sprawdzonych wzorców gatunkowych powieści kryminalnej, kojarzonych zazwyczaj z literaturą mniej ambitną. Co więcej, w znacznej mierze to tradycji kryminalu, którą pisarz sprawnie przetwarza i rozwija, jego twórczość zawdzięcza swą popularność. Wariacje na temat śledztwa, cytaty schematów powieściowych oraz typów bohaterów sprawiają, że czytelnik z przyjemnością rozpoznaje w nieznanym znane.

Wzorce narracyjne i fabularne czerpane z popularnych i sprawdzonych gatunków stają się wehikulem przenoszącym treści dużo bardziej złożone. Wszystkie powieści autora *Imienia róży* mierzą się z problemami ontologii świata i literatury, ludzkiej natury, kompetencji i granic poznawczych człowieka, wreszcie — jego potrzeb duchowych. Pisarz dialoguje na wszystkich poziomach swoich dzieł z kluczowymi dla współczesnego literaturoznawstwa i humanistyki problemami.

Cytatowość, intertekstualność i metatekstualność jego prozy jawią się koniec końców jako projekt pozytywny, utrwalający wzorce opowieści i fabularyzacji. Eco nie neguje możliwości dalszego rozwoju form literackich, nie podważa epistemologicznej rangi literatury. Jest ona

niezmiennie traktowana jako teren eksperymentów mających ambicje wyrażania nowych idei, wyprzedzając tym samym inne dziedziny refleksji i aktywności. Pisarz-erudyta, konstruujący swoje powieści z nawiązań i aluzji do innych dzieł, jest więc jednocześnie zagorzałym arystotelikiem, wierzącym w metafizyczną, kataraktyczną siłę literatury. To pozwala mu na łączenie poetyki postmodernistycznej z epistemologią klasycznej opowieści, która zawsze zmierza do wyjaśnienia niepewności.

Bohater *Tajemniczego płomienia* własne życie traktuje jak frapującą zagadkę, którą trzeba odszyfrować. Postępuje więc zgodnie z wytycznymi sztuki detektywistycznej. Rekonstrukcja związków przyczynowo-skutkowych zachodzących między stanem świadomości bohatera dziś, a tym, co miało na nią wpływ przed laty, ma charakter domysłów przypominających abdukcję — wywodzący się z filozofii Charlesa Peirce'a proces wyjaśniania wstępnego warunku na podstawie wniosku (Eco 2007a). Tak właśnie postępuje Jambo, który na podstawie dociekliwej analizy kruchych śladów własnej przeszłości odnajdywanych w książkach (notatek na marginesach, poplamionych i wytartych od wielokrotnego przeglądania stron czasopism i encyklopedii), snuje domysły na temat swojego dzieciństwa, próbując zrekonstruować prawdę o swoich młodzieńczych emocjach, myślach i motywacjach.

Co istotne — także na płaszczyźnie filozoficznej Eco pozostaje wierny idei prawdy, podważając funkcjonalność i poznawczą przydatność tak radykalnych tez dekonstrukcjonistów jak ta, od Nietzschego zaczerpnięta, że nie ma faktów, są tylko interpretacje (Nietzsche 1994: 211). Eco definiuje minimalny realizm filozoficzny, który opiera się na założeniu, że prawda istnieje, choć nie możemy do niej dotrzeć. Proces semiozy trwa bez końca, lecz nie dlatego, że nie ma faktów, ale dlatego, że zawsze widzimy je poprzez nasze interpretacje.

Świat literacki, wymyślony i skonstruowany, jest tutaj wyjątkiem. Jedyne tego świata możemy być prawdziwie pewni, tylko literacka fikcja pozwala jasno zdefiniować to, co jest prawdą, a co kłamstwem. Oto bowiem świat przedstawiony ograniczony jest zamysłami autora. Eco nie godzi się z Derridiańską koncepcją dysseminacji i nieobecności sensu. Głęboko wierzy w to, że teoria nieograniczonej semiozy Peirce'a, do której odwołują się i on, i Derrida, pokazuje jedynie właściwości interpretacji, polegającej na posługiwaniu się znakami w celu objaśnienia znaczenia innych znaków (por. Derrida 1999; Eco 1999; Eco, Rorty 2008). Jednakże granice semiozy zawsze wyznacza sam tekst, który ma jeden lub wiele sensów i do których odczytania zmierzać winna każda interpretacja (por. Eco 1994; Eco 1999). Nie jest więc Eco wyznawcą filozoficznego poststrukturalizmu. Jest semiologiem, świadomie reinterpretującym tradycję rosyjskiej szkoły semiotyki strukturalistycznej oraz francuskiej narratologii (Łotmana, Barthesa i Greimasa), a przede wszystkim odwołującym się myśli Peirce'a.

Jak zauważyła Peter Bondanella, włoski biograf Umberta Eco oraz redaktor książki poświęconej jego twórczości literackiej (*New Essays on Umberto Eco* 2009), wszystkie jego powieści nawiązują do tradycji metafizycznych powieści detektywistycznych (Bondanella 1997). *Tajemniczy płomień królowej Loany* reprezentuje najmniej zbadany wariant postmodernistycznego metafizycznego kryminału, pseudobiograficzną powieść śledczą, opartą na wywodzącym się z filozofii Peirce'a modelu abdukcji.

Jako semiotyk Eco chętnie odwołuje się do teoretycznych modeli, które ułatwiają proces poznawania i rozumienia. Najważniejszym modelem epistemologicznym jest labirynt. Odzwierciedla on zawiloci procesy poznawcze, zawsze opierającego się, twierdzi badacz, na hipotezach i domysłach. Te zaś zawsze mają status struktur logicznych. W szkicu dołączy-

nym do *Imienia róży* badacz pisał o trzech rodzajach labiryntu: klasycznym — w którym tylko jedna droga jest właściwa; manierystycznym — pełnym zawilich ścieżek i wyjść wprowadzających w błąd — i kłęczu, z którego nie ma wyjścia. Otóż bohater *Tajemniczego płomienia* zdaje się wierzyć, że porusza się po labiryncie klasycznym, w którym wystarczy, niczym po nici Ariadny, iść śladem pamiątek, by dotrzeć do własnych przeżyć. Właśnie do ukazania tej poznawczej naiwności służą schematy powieści kryminalnej, które wykorzystane tu zostały jako element demaskujący błędne założenia poznawcze Jambo, przekonanego, że jest Sherlockiem Holmesem poszukującym własnej tożsamości. Domysły, zawile akty abdukcji, które w przypadku historii kryminalnych doprowadzają do ujawnienia winnego, tutaj okazują się nieprzydatne. Logika powieści kryminalnej tylko pozornie zostaje zachowana. Śledztwo, prowadzone przez bohatera, skończyło się przecież klęską: nie udało mu się odtworzyć swojej biografii, nie udało mu się wypełnić luk w tożsamości, nie udało mu się poznać samego siebie. Rozwiązanie tajemnicy przychodzi z zewnątrz, spoza konwencji powieści detektywistycznej. Przedśmiertna wizja, w której bohater odzyskuje pamięć, jest po prostu doklejona do jego wcześniejszych poszukiwań. Spełnia w ten sposób oczekiwania czytelników, którzy po to przecież uczestniczą w śledztwie, by poznać prawdę.

Warto przypomnieć pogląd sformułowany przez autora w *Dopiskach na marginesie «Imienia róży»*, pozostaje on bowiem aktualny także w odniesieniu do późniejszych jego powieści. Czytelnik ma być partnerem autora, ma podjąć proponowaną grę i dać się oczarować: „Chodzi o dreszcz metafizyczny, ten zaś dany jest przez powieść kryminalną, której model fabularny tworzy intrygi najbardziej metafizyczne i filozoficzne” (Eco 2005: 612). Czy jednak rzeczywiście czytelnik może czuć się wolny w świecie tak precyzyjnie zaprojektowanym na miarę interpretatora wszechwiedzącego? Jeśli nim nie jest — skazany jest na domniemania. Sam Eco zresztą, zaprzeczając w gruncie rzeczy własnej koncepcji czytelnika modelowego, zdolnego do odczytania intencji dzieła, podkreśla, że najwięcej prawdy — o człowieku i jego możliwościach poznawczych, a także o ontologii świata i literatury — zawarte jest właśnie w strukturze domysłu.

Kwintesencję historii świata stanowią pomyłki, przeoczenia oraz błędne presumpcje, przybierające zawsze kształt labiryntu, niejednokrotnie przypominającego kłęcz, ponieważ „Przestrzeń domysłów jest przestrzenią o strukturze kłęcza” (Eco 2005: 613). W interesującej nas powieści podobny status, za sprawą utraty pamięci, ma także biografia bohatera, która staje się przedmiotem prywatnego śledztwa. Nic dziwnego, że Umberto Eco uznaje powieść kryminalną za gatunek filozoficzny. Jej model fabularny pozwala na budowanie intryg, które angażują czytelnika do tego stopnia, że dają mu przeżycie przeobrażenia:

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 [...]. (Eco 1997: 612)

Dlatego domysły dotyczą nie tylko faktów z biografii Jambo, lecz także jego subiektywnych wrażeń, które przeżywaniu faktów w przeszłości towarzyszyły. To zaś wskazuje na problem relacji pomiędzy prawdą jednorazowego przeżycia i fikcyjnością jego reprezentacji. Inaczej

mówiąc — znajdujemy się w metafizycznej przestrzeni pytań i wątpliwości, które mnożą się w miarę, jak bohater zagłębia się w swoją przeszłość. I gubi się w labiryncie. Ten zaś, jako rozwiązanie architektoniczne aplikowane do przedstawienia natury procesów poznawczych, pracy pamięci, ale też modelu świata przedstawionego oraz jako reprezentacja rzeczywistości pozatekstowej, komunikuje, że relacja między faktem a fikcją, fałszem a prawdą nie jest symetryczna, że przeciwieństwem błędu nie jest trafny wybór, lecz inny błąd, prowadzący częstokroć w ślepią uliczkę.

Wszystko, co powiedziane zostało do tej pory, rysuje się z perspektywy czytelnika modelowego pierwszego stopnia. Nie on jest jednak ostatecznym adresatem tej powieści. Gdy bowiem czytelnicy podkreślają autobiograficzność i nostalgiczność tej prozy, autor cichaczem wymyka się im i tasuje kolejne talie kart / stronicę książek. Gdy zaczynamy przyglądać się nie prostej intrydze, lecz dyskursowi, ujawnia się ironia formy.

5. Fakty i fikcje

Umberto Eco nie byłby sobą, gdyby nie przemycił wątków średniowiecznych do swej nostalgicznej opowieści. Jako antykwariusz, znawca starodruków i inkunabułów, jego bohater ma do czynienia ze starymi księgami i to one porządkują jego świat. Wyobrażenia Jamba o strukturze i roli pamięci to przede wszystkim zasługa lektur pism św. Augustyna.

Autor sam podsuwa zresztą czytelnikowi tropy interpretacyjne, jak wtedy, gdy jego bohater sięga do domowej biblioteki po *Wyznania* i czyta wielokrotnie podkreślone podczas wcześniejszej lektury fragmenty poświęcone pamięci. Augustiańska koncepcja pamięci współbrzmi z nowoczesnymi koncepcjami historiografii i narratywizmu. Artur Danto i Hayden White już w latach 60. i 70. szczegółowo opisali narracyjny i literacki potencjał historii (Danto 1965; White 1973). Podobnie o odtwarzaniu przeszłości jako procesie jej konstruowania na nowo w oparciu o słowa odniesione do obrazów, zjawisk, które odcisnęły ślad w ludzkim umyśle, pisał św. Augustyn:

Kiedy rzeczy wiernie opisujemy, wydobywamy z pamięci nie same rzeczy, które już przeminęły, lecz słowa oparte na obrazach tych rzeczy, które wtedy, gdy się rozgrywały, za pośrednictwem myśłów wycisnęły jakby ślad na umyśle. (Augustyn: XI, 18)

Pamięć umożliwia pisanie. Pozwala na powiązanie ze sobą rzeczy i zdarzeń. Żmudny proces rekonstrukcji, tworzenia i wymyślenia historii związany jest z jej działaniem. Bez pamięci o swojej przeszłości, nie można żyć w teraźniejszości i planować przyszłości. Jednocześnie, o czym Eco pisał w *Sześciu przechadzkach po lesie fikcji* (Eco 1996d), życie jest działalnością narracyjną, w której rzeczywistość i fikcja przenikają się nieustannie. Unaocznia to dobrze omawiana powieść.

Główny bohater ma wiele cech Umberta Eco. Przeważnie jednak są one nieznacznie przekształcone. Urodził się tylko rok wcześniej niż on, w roku 1931, jest miłośnikiem książek, znawcą starodruków i erudytą. Mieszka w Mediolanie, z którym Eco związany jest od lat. Dziadkowie obu wykonywali zawody związane z książkami (zob. Carrière, Eco 2010). Z rozmów z Umbertem Eco wynika, że doświadczenia lekturowe jednego i drugiego są tożsame, choć profesor księgozbiory odziedziczone z dzieciństwa po dziadku bezpowrotnie

utracił. „Aby odtworzyć swoją dziecięcą bibliotekę, przez całe lata prowadziłem poszukiwania u bukinistów i na targowiskach. Do dziś ich nie zakończyłem...” — wspomina, dodając, że jest kolekcjonerem i miłośnikiem przedwojennych komiksów (Carrière, Eco 2010). Co ciekawe, skrzynia z książkami znajdowała się w rodzinnym domu Eco w piwnicy, natomiast Giambattista odkrywa zbiory biblioteczne pomieszczone w kartonach na strychu.

Konstrukcja, na której opiera się fabularny szkielet powieści, stanowi zapożyczenie z koncepcji Gastona Bachelarda. Bachelard pisał, że to na strychu onirycznego domu kryje się świadomość. Poddasze rodzinnego domu zaś to gniazdo, które razem z piwnicą wyznaczają oś domu onirycznego (Bachelard 1975: 313–314). Tęgo rodzaju nawiązanie metaliterackie pozwala wziąć w nawias opowiadaną historię i potraktować ją jako element wyrafinowanej intelektualnej gry z czytelnikiem, który nie tyle tropi symboliczne podobieństwa, co demaskuje je jako komentarz do natury naszego poznania i ontologii realnego świata podszycy literaturą.

Wszystkie drobne różnice między swoją i bohatera biografią, którymi pisarz inkrustuje quasi-autobiograficzną powieść, każą czytelnikowi powziąć podejrzliwość co do intencji ich wprowadzenia. Zwłaszcza, że obu różni najważniejsze: imię i nazwisko. Czy posługując się autocytatami i autobiograficznymi nawiązaniem, Eco uwiarygodnia bohatera jako własne *alter ego*? Dzieje się raczej odwrotnie. Każda taka zbieżność potęguje cytatorowość, literackość powieści, w której czytelnik winien dostrzec wszystkie wyrafinowane sztuczki inter- i hipertekstowe modelowego autora. Im bardziej bohater przypomina samego pisarza, tym bardziej podejrzliwy powinien być czytelnik. Fikcja zaraża się bowiem życiem nie po to, by stać się bardziej rzeczywista, lecz by spotęgować własną ontologiczną nieokreśloność, a w efekcie literackość.

Zabieg włączenia w obręb powieści autobiograficznych wspomnień pisarza wskazuje na fikcyjny, narracyjny wymiar tego, co uznajemy za prawdę przeżycia. Eco podziela tu poglądy narratystów i historiografów. Tropienie przez bohatera w tekstach literackich śladów własnych przeżyć potwierdza przekonanie, że fabuły wnikają w nasz umysł, zmieniają i współtworzą tożsamość. Czytanie książek sprawia, że zamiast jednej biografii — mamy ich tysiące. Niektóre z lektur wyciskają tak głębokie piętno na osobowości Jambo, że z ich bohaterami się utożsamia. Granica między tym, co prawdziwe, a tym co fikcyjne, trudna jest zatem do utrzymania.

Tajemniczy płomień otwiera wiele wątków i problemów, związanych m.in. z rolą mediów, kulturową i indywidualną pamięcią, rolą narracji w konstruowaniu wyobrażeń przeszłości, a także z przekształcaniem form powieści. Wykorzystuje dyskursy współczesnej humanistyki: psychoanalizę, dekonstrukcję, historiografię, narratywizm, autobiograficzność, wplątując czytelnika w grę, która absorbuje jego uwagę i zmusza do stawiania pytań o cel wszystkich tych wyrafinowanych zabiegów.

Powieść ta stanowi z jednej strony hipertekstowy model świata kultury XX wieku, w którym stopniowo władzę nad świadomością przejmowała kultura popularna. Z drugiej strony — odzwierciedla wrażliwość odbiorców tej w znacznej mierze audiowizualnej komunikacji, oddając głos sześćdziesięcioletniemu narratorowi, który ponownie przeżywa swoje dzieciństwo i młodość, będące figurą doświadczeń całego pokolenia jego rówieśników.

6. Redefiniowanie gatunku

Na szczególną uwagę zasługuje to, w jaki sposób pisarz wykorzystuje książkę jako medium, aby stworzyć nowy model literatury, nazwanej tutaj metamedialną.

Tajemniczy płomień królowej Loany, jak każdą powieść Umberta Eco, można czytać na różne sposoby, a także — biorąc pod uwagę kompetencje czytelnika — na różnych poziomach. Czytelnik pierwszego stopnia śledzić będzie przede wszystkim historię antykwariusza, który stracił pamięć. W ten tryb lektury wpisane są inne wątki: nostalgiczna opowieść o dzieciństwie pokolenia urodzonego w latach 30., będąca rodzajem pokoleniowej terapii, a także — czytane z nieco innej perspektywy — studium psychologiczno-socjologiczne na temat przyczyn i sposobów uwiedzenia włoskiego społeczeństwa przez faszyzm. Pewna nieporadność bohatera wynikająca z zaniku pamięci zachęca do snucia własnych wspomnień tych, dla których przywołany świat filmów, komiksów, podrzędnej literatury, powieści przygodowych i sensacyjnych, dydaktycznych wierszyków i propagandowych piosenek, a także encyklopedii oraz podręczników, dość bezceremonialnie przykrawających wiedzę o faktach, był częścią dzieciństwa i młodości.

Na metapoziomie mamy natomiast do czynienia z metafizyczną powieścią quasi-kryminalną, zbudowaną wedle klasycznych wzorców gatunku, takich jak powieści Conan Doyle'a. Jest to też postmodernistyczny kolaż intertekstualny, problematyzujący jednak nie tyle ontologię dzieła, co naturę narracji, która służy konstruowaniu alternatywnych wersji rzeczywistości. Opowieść jest bowiem utkana z literackich wzorów powieściowych: od przygodowych powieści Verne'a, przez śledztwa Sherlocka Holmesa, po moralistyczną przypowieść o Panu Pepino, który rodzi się jako staruszek a umiera jako dziecko. Wszystkie te literackie pierwowzory okazują się w mniejszym lub większym stopniu zapośredniczać sposób myślenia bohatera, który szukając prawdy o sobie poza tekstami, sam jest wytworem fikcyjnych opowieści.

Można tę powieść czytać również jako semiologiczny wykład o kulturze masowej, o retorycznych i ideologicznych kontekstach „niewinnych” rozrywek serwowanych przez popkulturę, które, budząc w młodym odbiorcy dreszcze autentycznych emocji i wzruszeń, równocześnie są narzędziem wyrafinowanej perswazji.

Powieściowy dyskurs staje się wreszcie komentarzem do możliwości i ograniczeń różnych mediów komunikacji: książek, płyt, radia, gramofonu, komiksów, reklam, gazet, a wreszcie komputerów. Fikcyjny świat utkany jest tu nie tylko z innych książek, lecz także z niezliczonej ilości komunikatów formułowanych w innych językach, jakie wypełniają przestrzeń kultury zdominowanej przez massmedia.

Zgodnie z semiologicznymi założeniami przyświecającymi krytycznemu oglądowi kultury masowej, istotna staje się zmiana okoliczności odbierania przekazu, co pozwala na ujście w nim ukrytych mechanizmów ideologicznych. Z inscenizacją takiej zmiany, pokazującą jej konsekwencje dla procesu interpretacji komunikatu, mamy właśnie do czynienia w powieści *Tajemniczy płomień królowej Loany* — dziele utkanym z popkulturowych cytatów i zapożyczeń zaczerpniętych z pierwszej połowy XX wieku, a także z licznych przykładów zjawisk faszystowskiej propagandy, których odbiór pół wieku później nie tylko demaskuje jej retoryczny i ideologiczny potencjał, lecz także doskonale objaśnia uwodzicielską siłę, płynącą z wykorzystania kodów kultury popularnej. Jak pokazywał Umberto Eco w swoich analizach zjawisk popkulturowych (Eco 1996c; Eco 2008), to właśnie teksty kultury popularnej najłatwiej dają

się wprząc w służbę rozmaitym ideologiom, silnie angażując emocje czytelnika: radość, przestach, litość, śmiech i płacz. Wykorzystując dobrze skonstruowaną intrygę i doskonale rozpoznawalne topoty, w tym odwieczny motyw walki dobra ze złem niezmiennie rozstrzyganej na korzyść dobra, powieść popularna (a także film i inne produkty przeznaczone dla odbiorcy masowego) podsuwa gotowy model myślenia i wartościowania, sprawnie przemycając treści polityczne i światopoglądowe w formie atrakcyjnej i niosącej odbiorcy pocieszenie. Czytany z tej perspektywy, *Tajemniczy płomień*... przedstawia w sfabularyzowanej formie powieściowej semiotyczne mechanizmy manipulacji odbiorcą, które wcześniej wielokrotnie były przedmiotem naukowych rozważań autora. Jest również metanarracją zastanawiającą nad strukturami narracyjnymi gatunków popularnych. Posługując się nimi jako kodami w budowaniu przekazu, poddaje je jednocześnie krytycznej analizie i wyszukany modyfikacjom, wymagającym od czytelnika niemałych kompetencji.

Powieść tę można potraktować również jako wypowiedź o współczesnej kondycji literatury w świecie mediów elektronicznych. Eco włącza do swej powieści już nie tylko cytaty i fragmenty innych dzieł, lecz całkiem dosłownie otwiera swą powieść na inne światy i media, które w tekście są zakotwiczone zaledwie jednym węzłem: obrazkiem, opisem, tytułem.

Jambo określa stan swojej pamięci mianem encyklopedii z rozrzuconymi kartkami. A czyż nie jest to inna nazwa Internetu jako struktury ahierarchicznej, chaotycznej i totalnej? Bohater dysponujący pamięcią zawartości każdej przeczytanej książki, cytuje je w sposób przypadkowy. Każdą powieść, czasopismo, komiks, atlas, płytę, plakat czy etykietkę na pudełku podejrzliwie i z nadzieją traktuje jako link otwierający nową ścieżkę w mozolnym poszukiwaniu drogi do wiedzy o swojej przeszłości. Kluczy od znaku do znaku. Błądzi między stertami zgromadzonych pamiętek, konstruuje sieć domysłów.

Powieść naśladować ma zachowanie bohatera oraz czytelnika zgodne z zasadą wolnych skojarzeń w nawigacji elektronicznej. To ukłon w stronę nowych technologii i nowej czytelniczej wrażliwości. Stąd pomysł na dołączenie do niej takiej ilości obrazków i grafik. Nie są one wyłącznie ilustracją powielającą przekaz werbalny, lecz rodzajem zainscenizowanych hiperłącz, odsyłających do kolejnych źródeł. W ten sposób potęguje się wrażenie obfitości materiałów znalezionych na strychu. Eco nazwał ten zabieg „funkcją etcetera” (Ng 2005) — synekdochą reprezentującą to wszystko, o czym nie zdołał napisać w tekście. Ale sam autor jest sceptyczny wobec takiej płynności, konwergencji mediów i życia online. Broniąc literatury, stwierdza:

Prawdziwą funkcją powieści jest dać czytelnikowi wrażenie, że przeznaczenie nie może zostać zmienione. Ale z elektroniczną materialem możesz zrobić cokolwiek i kiedykolwiek chcesz. Powieść mówi, że życia nie można zmienić. To jej siła. (Ng 2005)

Tajemniczy płomień jest więc wyrazem ambiwalentnego stosunku jego autora do nowych mediów. Z jednej strony nie sposób ich bowiem bagatelizować, skoro wywierają tak wielki wpływ na nasze życie, z drugiej jednak rozchwiewiają fundamenty naszej kultury, która pozabawiona mechanizmu selekcji i zapominania zamienia się w wielki śmietnik.

Na końcu książki znalazł się spis kilkuset źródeł wykorzystanych cytatów i ilustracji. To bogactwo odniesień przyprawia o zawrót głowy. Są wśród nich: rycina do powieści Juliusza Verne’a z 1869 roku, pudełko po kakao Talmone, pudełko po proszku musującym Brioschiego, pudełko po papierosach, kalendarzyki fryzjerskie, kilkadziesiąt okładek książek z pierw-

szych dziesięcioleci XX wieku, okładka zeszytu *Buffalo Bill*, plakat reklamowy Fiata z lat 30., okładki partytur piosenek, ilustracje do podręczników z czasów faszystowskich, pocztówki propagandowe, ilustracje z komiksów z lat 30., *collage* wykonany przez autora z okładek czasopisma „Noella” z 1939 roku, reklama tabletek od bólu głowy (1926), i wiele innych. Lista zapożyczeń literackich jest równie bogata.

Wielu z nich pisarz w ogóle nie wymienia, pozostawiając czytelnikowi przyjemność prowadzenia własnego śledztwa. Ale już z tego spisu wylania się medialna historia dwudziestowiecznej kultury popularnej. Eco pokazuje świat, w którym dopiero pojawiają się masowe media; świat, w którym magia radia oddziałuje na świadomość mas, a komiksy już kształtują wyobraźnię dzieci. Czytelnik dowiaduje się, jakie są źródła i doświadczenia włoskich (i nie tylko) intelektualistów. A wywodzą się one z kultury masowej: z amerykańskich, a przede wszystkim włoskich komiksów, z powieści popularnych oraz z popularnych piosenek wybrzmiewających z radia i z filmów.

Material wizualny w *Tajemniczym płomieniu...* jest częścią struktury dzieła. Tym samym przekształceniu ulega medium książki, a przede wszystkim sama literatura jako medium. Mamy bowiem do czynienia z dziełem polisemiotycznym. Obok kodu językowego autor uruchamia też kody: wzrokowe (reklama, komiks, etykieta, plakat, ilustracja, kolaż różnych przekazów) i słuchowe (piosenki, onomatopaje, partytury nut, propagandowe hasła). Każdy z nich można, zgodnie z przekonaniem badacza, poddać analizie estetycznej i retorycznej, odsłaniając ideologiczne zaplecze komunikatów, w których warstwa słowna i wzrokowa tworzą złożone przekazy kierowane do różnych typów odbiorców. Doskonale przykłady analiz tego typu komunikatów znaleźć można w *Pejzażu semiotycznym*.

Czytanie jego powieści wymaga badania relacji zachodzących między różnymi kodami semiotycznymi (por. Szczęsna 2007). A przecież każdy z nich ma też własny styl i estetyczne walory, wymagające osobnej uwagi. Poszczególne kody oraz komunikaty tracą swoją niezależność w kreowaniu znaczeń. Choć bowiem książka opatrzona jest podtytułem *Powieść ilustrowana*, to włączone do niej materiały graficzne nie interpretują werbalnego przekazu, lecz są jego źródłem, pretekstem (w obu znaczeniach tego słowa). Bohater przeglądając znajdujące w rodzinnym domu książki i druki, opisuje z detalami każdy z nich. Te ekfrazy czytelnik powieści może skonfrontować z fotokopiami stron książek, tekstów lub poszczególnych ilustracji. Może obejrzeć literackie, styl rysunków oraz ich kompozycję na stronie wypełnionej tekstem. Dobry przykład stanowi kilka kartek z *Elementarza dla klasy pierwszej*. Najpierw dowiadujemy się, kto jest jego autorem, jaki jest dokładny adres bibliograficzny podręcznika, a następnie poznajemy z detalami zawartość kolejnych lekcji:

Na stronie pierwszych dyftongów po *oi, aia, eia* następowały *eja! eja!* I rysunek różg liktorskich, faszystowskiego symbolu. Uczono alfabetu przy akompaniamencie faszystowskiego okrzyku bojowego *eja, eja, alalà!*, wymyślonego, o ile mi wiadomo, przez Gabriele D'Annunzia. Przy literze „B” były słowa jak Benito i cała strona o Balilli. Moje radio nadawało za to właśnie *Bu... bu... buzi daj, malutka*. Jak udało mi się nauczyć litery «B»? (Eco 2005: 187)

Skrupulatnemu opisowi towarzyszą zreprodukowane w pomniejszeniu strony będące przedmiotem opisu. Na pozór mamy zatem do czynienia z redundancją, męczącym opisownictwem. Jednakże strategia ta, stosowana konsekwentnie jako chwyt konstrukcyjny i narracyjny, dzięki któremu bohater swobodnie może przechodzić od opisu dokumentów do swoich domysłów

oraz skojarzeń ze współczesnością, otwierających świat powieściowej fikcji na historyczne wydarzenia i wspomnienia czytelników, przekształca linearną opowieść w nasyconą niezliczoną liczbą odniesień się:

Zaraz potem strona przypominająca obrazki z Epinal, z tą różnicą, że przedstawia nie francuskich zuawów lub kirasjerów, tylko mundury faszystowskich organizacji młodzieżowych. (Eco 2005: 188)

W tym miejscu na stronie powieści pojawia się miniaturka komentowanej strony. Po kolejnych przytoczeniach zamieszczonych na niej treści i refleksji dotyczącej wpływu takiej konstrukcji elementarza na świadomość małych Włochów, następuje fragment osobistych refleksji, którym towarzyszą dźwięki muzyki z epoki, wydobywające się ze starego radia:

Czy ja też defilowałem w mundurze ulicami miasta? Czy chciałem jechać do Rzymu i zostać bohaterem? (Eco 2005: 188)

Ilustracje działają tu niczym hipertekstowe linki, otwierające powieść na inne obszary kultury: zarówno audialnej, jak i wizualnej, a także uruchamiające lawinę skojarzeń, którą we włoskim czytelniku muszą budzić znane z dzieciństwa obrazki, rymowanki, lektury. Powieść ta naśladuje zatem meandry działania świadomości i pamięci, która jak hipertekst jest wielowarstwowa i niesekwencyjna (Kerckhove 2001). Siła hipertekstu kryje się w odnośnikach, które mogą mieć charakter tekstowy lub multimedialny. Powieść Eco na poziomie konstrukcji intencjonalnie naśladuje ten hipertekstowy sposób funkcjonowania ludzkiego umysłu, manifestując swą zdolność do bycia reprezentacją natury współczesnego ludzkiego doświadczenia, a zarazem ponadczasowym medium naśladującym właściwości innych mediów.

Przyjmując za autorem *Dziela otwartego* tezę, że forma literacka jest metaforą epistemologiczną, warto na koniec raz jeszcze powtórzyć, że rozwiązania formalne, zastosowane przez niego w powieści *Tajmniczy płomień królowej Loany*, stają się z jednej strony kolejną poznawczą metaforą, z drugiej zaś jak najdosłowniej zmieniają ontologię dzieła literackiego, które, zachowując przecież swą autonomię, śmiało wkracza na obszar komentowanej przez siebie kultury popularnej i audiowizualnej, stając się gatunkiem metamedialnym. W ten sposób pole literatury wypracowuje własnymi środkami nowe strategie obrony suwerenności przed naporem pola (multi)mediów.

Powieść, dostępna w tradycyjnej postaci książki, okazuje się gatunkiem gościnnym także dla innych struktur medialnych. Jest bowiem nie tylko komentarzem do sytuacji literatury i świata tekstów werbalnych. Może być czytana jako narracyjna i hipertekstowa antropologiczna refleksja o gutenbergo wskim człowieku skonfrontowanym z kulturą w trakcie wielkiej komunikacyjnej zmiany. O ile więc na poziomie narracji jest to nostalgiczna opowieść o historii i ewolucji mediów masowych; radia, komiksu, plakatu, fotografii, pocztówek i ich wpływie na rozwój kultury popularnej, to na poziomie struktury całości stanowi ona manifestację kreatywnego potencjału powieściowej formy, która naśladuje w analogowej materii książki hipertekstowe możliwości nowych mediów.

Opisywanie metamedialności interesującej nas powieści jest zatem tyleż poznawczą metaforą, która unaocznia percepcyjne i komunikacyjne zmiany we współczesnej kulturze, co próbą charakterystyki nowej formy powieściowej w terminach poetyki. Trudno wskazać dla

tęgo zjawiska inne niż utwór Umberta Eco egzemplifikacje. Wynika to przede wszystkim z konserwatywnych przekonań pisarza, który — jak się zdaje — nie dąży do transmedialności, a jedynie na zmanifestowaniu kreatywnego i krytycznego potencjału powieściowej formy. Metamedialność nie jest też tożsama z kategorią transmedialności⁶, stosowaną w badaniach nad znanymi gatunkami realizowanymi w nowych mediach (ulegających w nich remediacji [Bolter, Grusin 2000] i pojawiającymi się w środowisku cyfrowym nowych polisemiotycznych form [Szczęsna 2007]), choć z całą pewnością można uznać ją za odpowiedź literatury na zjawisko konwergencji mediów (Jenkins 2007).

Podczas gdy eksperymenty transmedialne osłabiają autonomię literatury, stworzona przez Umberto Eco powieść metamedialna ma na celu wzmocnienie jej rangi, poszerzając zakres jej strukturalnych i semiotycznych możliwości. Być może najbardziej zbliżoną pod względem strukturalnym realizacją tego typu jest książka amerykańskiego pisarza Reifa Larsena *The Selected Works of T. S. Spivet* (2009). Autor ten stworzył dzieło, w którym narracja w nieliniarny sposób współlistnieje z umieszczanym na marginesach bogatym materiałem ilustracyjnym, tworząc w ten sposób utwór transgatunkowy i transdyscyplinarny⁷. Działanie Larsena wpisuje się jednak w horyzont eksperymentalnych działań artystycznych przekraczających granice mediów (Hammack 2015). Tymczasem utwór Eco pozostaje literaturocentryczny. To projekt staroświecko literacki, który ma ambicje bycia metajęzykiem innych mediów. Owa metamedialność realizuje się w sposobach, jakimi Eco stara się pokonać ograniczenia drukowanej powieści.

⁶ Genologia transmedialna bada związki międzygatunkowe i międzymedialne oraz ewolucję gatunków pod wpływem zmieniających się mediów, np. opowiadanie transmedialne czy funkcjonująca w medium elektronicznym powieść hipertekstowa. Por.: „Transmedialność pozwala popatrzeć szerzej. Wyklucza nawet ograniczenie się do tekstu z pominięciem obrazu czy dźwięku” (Branny 2007).

⁷ Jest to przykład dzieła inspirowanego przez Interstitial Arts Foundation – organizację, która promuje nowe formy sztuki, przekraczającej granice między gatunkami i mediami. Swoiste dopełnienie papierowej wersji powieści stanowi jej cyfrowa, multimedialna wersja, w której znalazły się materiały niezamieszczone w książce: <http://www.tsspivet.com/> [dostęp 30. 06. 2015].

Bibliografia

- Augustyn, św. (1978), *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Pax, Warszawa.
- Bachelard Gaston (1975), *Dom rodzinny i dom oniryczny* [w:] tegoż, *Wyobrażenia poetycka*, tłum. H. Cudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa.
- Barthes Roland (2009), *Podstany semiologii*, tłum. A. Turczyn, Eidos, Kraków.
- Bolter Jay David, Grusin Richard (2000), *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge.
- Bondanella Peter (1997), *Umberto Eco. Semiotyka, literatura, kultura masowa*, tłum. M. P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Borges Jorge Luis (1972), *Pamiętliny Funes*, tłum. S. Zembrzusi [w:] tegoż, *Fikcje*, tłum. K. Piekarec, A. Sobol-Jurczykowski, K. Wojciechowska, S. Zembrzusi, PIW, Warszawa.
- Bourdieu Pierre (2001), *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Universitas, Kraków.
- Branny Emilia (2007), *Rozważania na temat genologii transmedialnej*, „Techsty” [online:] <http://www.techsty.art.pl/magazyn3/artykuly/branny01.html> [dostęp: 30.06.2015].
- Carrière Jean-Claude, Eco Umberto (2010), *Nie myśl, że książki znikną*, wywiad przeprowadził J.-Ph. de Tonnac, tłum. J. Kortas, Warszawa.
- Danto Arthur C. (1965), *Analytical Philosophy of History*, Mass, Cambridge.
- Derrida Jacques (1999), *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Eco Umberto (1972), *Pejzaż semiotyczny*, tłum. A. Weinsberg, przedmowa M. Czerwiński, Warszawa.
- (1973), *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Czytelnik, Warszawa.
- (1993), *Zapiski na pudelku od zapalek*, tłum. A. Szymanowski, Historia i Sztuka, Warszawa.
- (1994), *Lector in fabula: współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, tłum. P. Salwa, PIW, Warszawa.
- (1996a), *Nieobecna struktura*, tłum. A. Weinsberg, P. Bravo, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- (1996b), *Nowe środki masowego przekazu a przyszłość książki*, tłum. A. Szymanowski, PIW, Warszawa.
- (1996c), *Semiologia życia codziennego*, tłum. J. Ugniewska i P. Salwa, wstęp J. Ugniewska, Czytelnik, Warszawa.
- (1996d), *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, tłum. J. Jarniewicz, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- (1997), *Dopiski na marginesie „Imienia róży”* [w:] tegoż, *Imię róży*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa.
- (1999), *Czytanie świata*, tłum. Monika Woźniak, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- (2005a), *Tajemniczy płomień królowej Loany. Powieść ilustrowana*, tłum. K. Zaboklicki, Noir sur Blanc, Warszawa.
- (2005b), *The University's Role in a Media Universe* [in:] U. Eco, P. Scott, X. Mas de Xaxàs, *Universities and the media. A partnership in institutional autonomy? Proceedings of the Seminar of the Magna Charta Observatory 17 September 2004*, Bononia U.P., Bolonia.
- (2007), *Rakiem. Gorąca wojna i populizm mediów*, tłum. J. Ugniewska, K. Żaboklicki, A. Wasilewska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- (2008), *Superman w kulturze masowej. Powieść popularna między retoryką a ideologią*, tłum. J. Ugniewska, Wydawnictwo Znak, Kraków.

- Eco Umberto (2010), *Apokaliptycy i dostosowani: Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, tłum. P. Salwa, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Eco Umberto, Rorty Richard (i in.) (2008), *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Biedroń, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Faulstich Werner (2009–2010), *Muzyka i medium. Szkic historiograficzny od początków do dzisiaj*, tłum. M. Kasprzyk, „Images” 2009-2010, nr. 13–14.
- McHale Brian (2012), *Powieść postmodernistyczna*, tłum. M. Płaza, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Hammack Brenda (2015), *Mapping the Interstices: Reif Larsen's and Umberto Eco's Illustrated Texts* [online:] <http://interfictions.com/mapping-the-interstices-reif-larsens-and-umberto-ecos-illustrated-texts-brenda-hammack/> [dostęp: 30.06.2015].
- Jenkins Henry (2007), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, WAiP, Warszawa.
- Kay Alan, Goldberg Adele (2003), *Personal Dynamic Media* [in:] *The New Media Reader*, eds. N. Wardrip-Fruin, N. Montfort, The MIT Press, Cambridge.
- Kerckhove Derrick de (2001), *Inteligencja otwarta. Narodziny społeczeństwa sieciowego*, tłum. A. Hildebrandt i R. Glegoła, MIKOM, Warszawa.
- Ketzan Erik (2012), *Literary Wikis: Crowd-sourcing the Analysis and Annotation of Pynchon, Eco and Others. Digital Humanities*, Conference Abstracts, University of Hamburg.
- Kozłowski Krzysztof (2011), *Co to jest medium?*, „Images”, nr 15–16.
- Landow George (1997), *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Johns Hopkins U.P., Baltimore.
- Manovich Lev (2006), *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, Wydawnictwa Naukowe i Profesjonalne, Warszawa.
- Mitrik (jr) Robert M. (2009), *Literary Semiotics as a Philosophy of Language in the Novels of Umberto Eco*, Idaho State University.
- New Essays on Umberto Eco* (2009), ed. P. Bondanella, Cambridge U.P., Cambridge.
- Ng David (2005), *Eco and the Funnymen*, “Village Voice”, July 5, 2005 [online:] <http://www.villagevoice.com/2005-06-28/books/eco-and-the-funnymen> [dostęp 30.04.2015].
- Nietzsche Fryderyk (1994), *Pisma pozostałe 1876–1889*, tłum. B. Baran, inter esse, Kraków.
- Pisarski Mariusz (2011), *Hipertekst a intertekstualność: powinowactwa i rozbieżności*, „Porównania” nr 8.
- Saxer Ulrich (1977), *Literatur in der Medienkonkurrenz*, „Media Perspektiven”, nr 12.
- (1991), *Medien als Problemlösende Systeme. Die Dynamik der Rezeptionsmotivation aus funktional-struktureller Sicht*, „Spiel“, Jg. 10, z. 1.
- Szczęsna Ewa (2007), *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, nakł. Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- White Hayden (1973), *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore.
-

EDYTA JANIAK
Uniwersytet Łódzki*

***Trzy Opowieści* Umberto Eco jako przykład współczesnej baśni**

Umberto Eco's *Tre Racconti* as the example of modern fairy tale

Abstract

The article is devoted to the analysis and interpretation of Umberto Eco's *Tre Racconti*. Each of the stories is considered in the context of its relationship with the structure and themes of traditional fairy tales and is recognized as an example of postmodern fairy tale (the term of Weronika Kostecka). The article also posed the question of the identity of the *Tre Racconti* Model Reader. The main thesis is derived from Umberto Eco's concept of the open work and it is an assumption that the three tales are set in a one continuum — so they can therefore be read as a single, modern fairy tale.

* Katedra Teorii Literatury, Instytut Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego
ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź
e-mail: edytajaniak@gmail.com

Historie *General i bomba* oraz *Trzej kosmonauci* wydane zostały w języku włoskim już w 1966 roku jako dwie oddzielne książeczki dla dzieci, natomiast *Karły z planety Gnu* w 1992 roku. Zebrane w jeden tom zatytułowany *Trzy Opowieści* ukazały się one dopiero w roku 2004 roku (w Polsce nakładem Domu Wydawniczego REBIS w 2005 roku). Ciekawi zatem fakt takiej decyzji. Oczywiście logicznym wyjaśnieniem tego posunięcia wydawcy jest to, że owe trzy historie są jedynymi tekstami w dorobku Umberta Eco przeznaczonymi dla dzieci oraz że łączą je osoby zarówno autora tekstów, jak i ilustratora — Eugenia Carmiego. Polski wydawca w nocie okładowej książki zamieszcza informację:

Trzy historie opowiedziane przez Umberta Eco i zilustrowane przez Eugenia Carmiego, dla dzieci, dla dorosłych, dla miłośników baśni. Autor w sposób prosty, lecz przemawiający do wyobraźni czytelnika dotyka ważnych spraw dzisiejszego świata, wnosząc w nasze życie optymizm i szczyptę humoru. (Carmi, Eco 2005)

Celem mojego wywodu będzie prześledzenie związku poszczególnych historii z baśniową konwencją, a także próba zinterpretowania ich jako jednej — współczesnej baśni. Odwoływać się będę zarówno do założeń teoretycznych samego Eco, odpowiadając na pytanie, kto jest Czytelnikiem Modelowym *Trzech Opowieści* oraz jak można postrzegać je w duchu koncepcji dzieła otwartego, jak i do koncepcji baśni postmodernistycznej, na gruncie polskim opracowanej przez Weronikę Kostecką.

Badacze przyjmują, że baśń wywodzi się z folkloru i tradycji oralnej. Wciąż nie są jednak zgodni co do jednoznacznego ustanowienia jej relacji względem mitu (co było pierwsze?), konkretnej klasyfikacji rodzajów baśni, wzajemnych stosunków ludowego pierwowzoru i jego literackich adaptacji, ustanowienia kanonu baśniowego czy wreszcie co do nomenklatury poszczególnych jej odmian¹. Problemów nastręcza również fakt, że baśń jako gatunek literacki ulega ciągłym przeobrażeniom, co dodatkowo utrudnia uchwycenie jej genologicznej istoty. Warto jednak zauważyć, że znaleźć można i takie opracowania, które nie uznają baśni za gatunek literacki, a jedynie za literacką konwencję (Jakuboże 2007: 33–34).

¹ Szczegółowe omawianie tych spornych kwestii nie jest celem niniejszej pracy, dlatego też wskazuję jedynie na główne problemy badawcze związane z baśnią. Różnorodność stanowisk badaczy oraz niektóre proponowane przez nich ustalenia świetnie obrazuje rozdział trzeci pracy Weroniki Kosteckiej *Baśni postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką* (Kostecka 2014: 89–123).

Na gruncie badawczym wypracowano szereg koncepcji metodologicznych skupiających się na różnorodnych aspektach baśni, a służących do katalogowania, analizowania i interpretowania tychże tekstów kultury. Do klasycznych ujęć zalicza się podejście folklorystyczne Antti Aarnego i Stitha Thompsona (ATh), strukturalne Władimira Proppa, literackie Maxa Lüthiego oraz psychoanalityczne reprezentowane (w każdym wypadku w nieco odmienny sposób) przez Sigmunda Freuda, Carla Gustava Junga i Bruna Bettelheima. Współcześnie stosuje się również podejście historyczno-socjologiczne oraz feministyczne i *gender studies*, a także często łączy się poszczególne podejścia².

Aby uniknąć ewentualnych niejasności i problemów natury genologicznej, na potrzeby niniejszego artykułu przyjmuję następującą definicję baśni tradycyjnej: jest to gatunek epicki, wywodzący się z ludowej kultury oralnej, obejmujący drobne utwory o treści fantastycznej. Do charakterystycznych wyznaczników baśni tradycyjnej pojmowanej tutaj zarówno jako gatunek, jak i konwencja literacka należą (za: Kostecka 2014: 118–121):

- cudowność: świat przedstawiony harmonijnie łączy w sobie plan realny i fantastyczny;
- deterministyczna wizja świata: zasady rządzące światem przedstawionym są klarowne, tj. zło (związane z brzydotą) zawsze zostaje ukarane, a dobro (utożsamiane z pięknem) zwycięża;
- realistyczne ramy całości (początek i zakończenie): formułczość zwrotów początkowych i końcowych specyficznych dla baśni — zwiększają prawdopodobieństwo fabuły;
- postaci: opisane są w sposób uproszczony i typowy (stary król, najgłupszy z braci), spełniają konkretne role, charakteryzowane są poprzez swoje działanie a nie opis psychologiczny;
- magiczni pomocnicy: mają do wykonania określone zadania a gdy ich rola się kończy, znikają ze sceny baśniowych działań;
- schematyczność fabuły: jednowątkowa akcja, od nieszczęścia (braku czegoś) do szczęścia (osiągnięcie tego);
- teleologiczność fabuły: akcja podporządkowana jest ściśle określonej roli, którego osiągnięcie jest szczęśliwym zakończeniem baśni;
- narracja: jest zwięzła, upraszcza przedstawione sytuacje, pomijając nieistotne szczegóły; nie opisuje a nazywa (np. zła macocha);
- nieokreślony czas i nieokreślona przestrzeń: to sygnał uniwersalności baśni i wskazanie na schematyczne ujęcie opisywanej sytuacji;
- symbolika: wykorzystanie uniwersalnych symboli (np. las, cyfra 3).

Podstawową i najczęściej realizowaną strukturą w baśniach tradycyjnych jest: przedstawienie czasu, miejsca i bohaterów baśni; ekspozycja będąca ukazaniem tematu baśni; perypetie bohatera aż do punktu kulminacyjnego; szczęśliwe zakończenie (Wais 2006: 32).

² Najistotniejsze założenia poszczególnych szkół badawczych, metodologii oraz podejść opisują w swoich pracach zarówno Kostecka (Kostecka 2014:57–89), jak i Jakuboże (Jakuboże 2007: 19–27).

Jack Zipes, reprezentant szkoły historyczno-socjologicznej, uważa że „baśnie ewoluowały, tak jak ewoluowali ludzie” (J. Zipes, cyt. za: Kostecka 2014: 78), ażeby jak najlepiej spełniać swoją rolę: pomóc człowiekowi zmierzyć się z problemami egzystencjalnymi w zmieniającym się w procesie cywilizacyjnym świecie. Współczesne baśnie, tak jak ich tradycyjne genologiczne pierwowzory, mają podobne zadanie. Aby jednak „nadażyć” za współczesnym czytelnikiem ulegają, jak zostało to już zasygnalizowane, licznym przeobrażeniom zarówno w warstwie fabularnej, jak i strukturalnej. Zmiany te dobrze obrazuje propozycja badawcza Violetty Wróblewskiej, która przeciwstawia baśń ludową baśni literackiej. W ramach tej drugiej, wyróżnia literackie baśnie tradycyjne „o charakterze adaptacji (realizacji sklasyfikowanych przez Krzyżanowskiego wątków bajkowych lub ich kontaminacji, budowane na zasadach ludowej bajki magicznej)” oraz literackie baśnie nowoczesne „pozostające poza obszarem działań adaptacyjnych (wprowadzające zmiany w obrębie wzorca strukturalnego klasycznej opowieści, proponujące nowe tematy, wątki)” (Wróblewska 2003: 20). Warto zauważyć, że podejście to jest jednak nadal dosyć tradycjonalistyczne. Wymaga bowiem od literackiej baśni nowoczesnej zachowania takich elementów baśni tradycyjnej, jak na przykład magiczna motywacja działań, likwidacja początkowego braku czegoś dzięki szczęśliwemu zakończeniu czy obecność antropomorficznego bohatera głównego, z którym czytelnik może się utożsamiać.

Bardziej innowacyjnym, nowoczesnym spojrzeniem na współczesne realizacje baśniowe jest koncepcja Weroniki Kosteckiej, która ukuwa dla nich termin baśni postmodernistycznej. W jej rozumieniu jest to „utwór literacki, który w odróżnieniu od adaptacji reinterpretuje baśń klasyczną, czyli dekonstruuje ją, proponuje nowe jej odczytanie, włącza ją w obszar intertekstualnych gier z tradycją, weryfikuje dotychczasowe interpretacje” (Kostecka 2014: 16). Baśń postmodernistyczna najczęściej wykorzystuje motywy, wątki i postacie zaczerpnięte z klasycznej baśni i prezentuje je w nowych — często zaskakujących dla czytelnika kontekstach, na przykład dzięki zabiegom parodystycznym, autotematyzmowi, kwestionowaniu dotychczasowych interpretacji baśni czy rekontekstualizacjom. Pojęcie to może być odnoszone zarówno do tekstów kultury będących baśniami w sensie genologicznym, jak i do dramatów, wierszy, czy powieści *fantasy* czerpiących jedynie z konwencji baśniowej. Doszukując się powodów powstania baśni postmodernistycznej, autorka, wykazując podejście historyczno-socjologiczne, uznaje, że tak jak baśnie tradycyjne, tak i ta nowa forma odzwierciedla czasy, w których powstała. Baśnie postmodernistyczne zatem w swojej formie i treści ukazują zanik epistemologicznych pewników, kryzys tożsamości i dotychczasowych wartości, dezorientację, chaos i mnogość możliwych światopoglądów. Czerpią jednak z kulturowo usankcjonowanego rezerwuaru baśniowego w celu „odszukania kulturowego spoiwa, wspólnego języka, czytelnych dla wszystkich «użytkowników kultury» punktów odniesienia” (Kostecka 2014: 86). Jedną ze strategii podejmowanych przez twórców tych nowoczesnych form jest dialog architekstualny, który „[...] stanowi twórcze nawiązywanie do reguł gatunkowych właściwych baśni i przekształcanie ich, nie zaś odniesienia do poszczególnych motywów i opowieści znanych z baśniowego kanonu” (Kostecka 2014: 211).

Czy w świetle przywołanych teorii poszczególne opowieści snute przez Umberta Eco uznać można za przykłady baśni postmodernistycznych, które podejmują dialog architekstualny z tradycyjną baśnią? Aby odpowiedzieć na tak postawione pytanie, należy krótko omówić fabuły i przyjrzeć się obecnej w nich swoistej intertekstualnej grze z baśniowym gatunkiem literackim.

General i bomba to historia o atomach, które uciekły z bomb składowanych przez zlego generała na strychu, udaremniając tym samym wojnę. Pierwsza z opowieści rozpoczyna się typowym dla tradycyjnej baśni zwrotem „był sobie raz...”, obecna jest tu postać będąca czarnym charakterem, który zostaje ukarany (general, zhańbiony, zmuszony jest zatrudnić się jako portier w hotelu), a także szczęśliwe zakończenie: radość i pokój. Jak jednak utożsamić się z głównym bohaterem — atomem? Co prawda, jak przypomina o tym narrator, wszyscy jesteśmy zbudowani z atomów, tak jak cały otaczający nas świat, identyfikacja stanowi jednak trudne wyzwanie dla czytelniczej wyobraźni. Gdyby uznać atomy za współczesne reprezentacje magicznych pomocników, głównym i zbiorowym bohaterem okazałoby się ludzkie, którzy uniknęli atomowej zagłady. Protagoniści nie mogą być jednak bierni — zasadą rządzącą baśnią tradycyjną jest podjęcie przez głównego bohatera działania i walka ze swymi własnymi słabościami, których w *Generale i bombie* nie ma. Może zatem współczesnemu człowiekowi łatwiej jest utożsamić się z rozumieć postępowanie generała, który był zdolny posunąć się do najgorszych nawet czynów, by zaspokoić swoje ambicje.

Trzej kosmonauci. Amerykanin, Rosjanin i Chińczyk zostali wysłani z misją zdobycia Marsa. Ich wzajemna niechęć odeszła w niepamięć, gdy na Czerwonej Planecie spotkali przerażającego Marsjanina. Druga historia ze zbioru również zachowuje początkową formułczość oraz nawiązuje do silnie nacechowanej symbolicznie cyfry 3. Bohaterowie wyruszają w swoistą podróż inicjacyjną, dzięki której przeżywają wewnętrzną przemianę — uczą się tolerancji. Dialog architektoniczny z baśniową konwencją rozgrywa się tutaj głównie na płaszczyźnie aksjologii. Tradycyjnie kojarzone ze złem brzydota i odmienność okazują się jedynie powierzchownością skrywającą inne cechy. Oczywiście w kanonicznych baśniach zdarzają się bohaterowie szkaradni, chociażby tytułowy Bestia z opowieści o „Pięknej” i „Bestii” autorstwa Jeanne-Marie Leprince de Beaumont — jest to jednak w rzeczywistości przystojny książę, na którego rzucono zły urok, a który dzięki miłości powraca do swej przyrodzonej postaci. Marsjanin zaś jest brzydki, ponieważ taka jest jego naturalna fizjonomia. Należy jednak otworzyć się na tę inność i przekonać się, że jest dobrym i empatycznym stworem, brak jest tu zatem typowego czarnego charakteru. Zakończenie historii również nie realizuje w pełni klasycznego wzorca — utworzenie kosmicznej republiki miłości pozostaje w planie idei i nie jest wiadome, czy się powiodło.

Karły z planety Gnu to opowieść o Badaczu Galaktyk, który na rozkaz Cesarza wyruszył w kosmos, by odnaleźć i ucywilizować jakąś planetę. Trafił na Gnu — utopijną i piękną planetę zamieszkiwaną przez sympatyczne i nastawione proekologicznie do życia Karły. Odmówiły one przyjęcia cywilizacji, gdy zobaczyły przez teleskop ogrom zniszczenia środowiska naturalnego Ziemi oraz zaproponowały, że to one mogłyby odkryć naszą planetę i się nią zaopiekować. Charakterystyczny schemat, stanowiący najczęstszą ramę tradycyjnych baśniowych historii: wyruszenie z domu w nieznaną, zetknięcie się ze sferą cudowności oraz powrót do rzeczywistości realizuje się w trzeciej z *Opowieści*. Obecny jest również początkowy zwrot, nieco jednak zmodyfikowany w stosunku do wcześniejszych historii — „był sobie raz... a może jest jeszcze...”. Karły mogą zaś być uznane za figurę magicznych pomocników. Tutaj jednak wierność w stosunku do wyznaczników klasycznej baśni się kończy. Protagonista nie przechodzi wewnętrznej przemiany. Badacz Galaktyk jako symboliczny reprezentant kultury (i cywilizacji) stojący w opozycji do „cudownej” i ściśle związanej z naturą egzystencji Karłów, od początku do końca historii myśli jak kolonizator. Mimo nieudanej próby podboju widzi w mieszkańcach Gnu potencjalnych niewolników, którzy mogliby pracować na Ziemi.

Cesarz, czyli główna negatywna postać nie zostaje ukarany, tę rolę przejmuje jego zastępca — Pierwszy Minister, co stanowi swoisty znak czasów współczesnych. Na szczególną uwagę zasługuje zakończenie *Karłów z planety Gnu*:

Nasza historia / tu się kończy i przykro nam, że / nie możemy powiedzieć, iż odtąd / wszyscy żyli długo i szczęśliwie. / I nikt nie wie, czy też Karłom z Gnu / pozwolono w końcu do nas przybyć. / Ale jeśli nawet nie przybyły, / czemuż sami nie zaczniemy robić / tego, co chcieli Karły z Gnu? (Eco 2005: 110)

Ten swoisty metakomentarz odwołuje się na zasadzie autotematyzmu do tradycyjnego zakończenia obecnego w większości klasycznych baśni. Morał, który staje się tu wyrażoną wprost sugestią-zadaniem projektowaną na czytelnika, „otwiera” zaś świat przedstawiony, dekonstruując tym samym pierwotną baśniową ramę wydarzeń.

Kto jest Czytelnikiem Modelowym (Eco 1994) *Trzech Opowieści*? To pytanie może nastrożać pewnych problemów, bowiem strategia tekstu prowadzi z czytelnikiem subtelną grą. Wybór encyklopedii, języka, tradycji leksykalnej i stylistycznej oraz odwołanie się do gatunku baśniowego wskazywać mogą dziecko jako Czytelnika Modelowego. Dodatkowo tekst tworzy niejako swojego odbiorcę i wyposaża go w niezbędną wiedzę mającą pomóc mu w interpretowaniu tekstu. Narrator auktorialny wyjaśnia zasady rządzące światem przedstawionym poszczególnych historii niejednokrotnie w dowcipny i przystępny dla każdego czytelnika empiryczny sposób. Przykładem niech będzie tu *Generał i bomba*, gdzie stopniowo dowiadujemy się, że świat jest pełen atomów, wszystko jest z nich zbudowane i gdy pozostają one w harmonii, wszystko jest w porządku. Kiedy jednak atom zostaje rozbity, powstaje wybuch i następuje atomowa śmierć. Może jednak Czytelnikiem Modelowym jest dorosły, który wie, co stało się w Hiroszimie i Nagasaki, oraz potrafi zwizualizować atomową śmierć na podstawie doniesień i obrazów zniszczenia znanych z mediów? Wtedy język, „dziecięcy”, prosty i niewinny, działając na zasadzie kontrastu, potęguje grozę przedsięwzięcia Generała. Aluzje do rzeczywistych, znanych z historii zdarzeń są w *Trzech Opowieściach* częste. Mamy tu więc nawiązanie do wysłania Łajki w kosmos (*Trzej kosmonauci*), dążenia Cesarza do odkrywania i cywilizowania nowych ziem oraz konsternację i niezadowolenie Badacza Galaktyk z asertywności Karłów, „bo w szkole go nauczyli, że kiedy dawni odkrywcy przynosili cywilizację na nowe ziemie, tubylcy przyjmowali ją bez sprzeciwu” (Carmi, Eco 2005: 90; *Karły z planety Gnu*). Można wątpić, że dziecko na pewno jest pomyślanym przez Autora Modelowego adresatem tych historii, a w każdym razie — że jest ich jedynym adresatem. „W warunkach pierwotnej kultury oralnej baśni tworzone [...] były z myślą o potrzebach, zainteresowaniach i oczekiwaniach ludzi dorosłych, co znalazło odzwierciedlenie w tematyce tego typu opowiadań” (Ługowska 2006: 27). Baśnie postmodernistyczne posiadają natomiast podwójnego adresata: „do adresata dziecięcego skierowany bywa przede wszystkim wymiar «rozrywkowy» [...], do dorosłego zaś — jej głębszy sens oraz intertekstualne nawiązania wymagające większych kompetencji (np. lepszej znajomości historii literatury [...])” (Kostecka 2014: 257).

Kolejną grą, którą podjąć można z *Trzema Opowieściami* noszącymi cechy dzieła otwartego, stanowiącego „zaproszenie odbiorcy do tworzenia dzieła wspólnie z autorem” (Eco 2008: 96), jest próba zobaczenia w trzech z pozoru odrębnych historiach jednej baśni. Wydaje się bowiem, że dzięki umieszczeniu opowieści w jednym zbiorze zyskują one nową aurę semantyczną i pozwalają odczytać się jako jeden tekst kultury. Tę być może nieco ryzykowną

tezę wytłumaczyć można dwiema istotnymi przesłankami. Po pierwsze, co zostało dowiedzione na podstawie analizy fabuł, każda z opowieści w twórczy sposób przekształca strukturę tradycyjnej baśni na zasadzie dialogu architekstualnego. Po wtóre, świat przedstawiony wszystkich trzech utworów jest podobny i stanowi spójne uniwersum pomimo dzielącej ich powstanie różnicy czasu. Również na planie logiki fabuły *Opowieści* zdają się być powiązane. Dodatkowo, choć wszystkie zaczynają się od typowych dla baśni formułicznych zwrotów początkowych, tylko ostatnia z nich posiada quasi-formułiczne zakończenie, o którym już wspominałam, a które jest przykładem intertekstualnej zabawy i „otwarcia” baśniowych ram. Kiedy jednak w ten sposób zechcemy odczytać baśnie Eco, nie otrzymamy obiecywanej przez wydawcę w nocie okładowej „szczypty optymizmu” (Carmi, Eco 2005). W tej interpretacji opowieści jawiłyby się jako smutna diagnoza i ostrzeżenie stanowiące „[...] strukturę otwartą, która odbija niejasność naszego własnego istnienia w świecie — niejasność, o której mówią nauka, filozofia, psychologia, socjologia [...]” (Eco 2008: 320). Tę jedność i współczesność *Trzech Opowieści* dostrzec można także w planie formy ilustracji. Obrazujące oraz dopełniające treść i formę baśni obrazy autorstwa Eugenia Carmiego przywodzą na myśl raczej sztukę współczesną (kolaże, użycie *ready mades*, typografia, niejednoznaczność formy pobudzająca wyobraźnię i domagająca się interpretacji) aniżeli zwyczajowe ilustracje obecne w książkach dla dzieci.

Każda z *Trzech Opowieści* oraz ta zaproponowana przeze mnie *Jedna Opowieść* okazują się charakterystycznym dla postmodernizmu wykorzystaniem starej formy i nadaniem jej poprzez grę z czytelnikiem nowych znaczeń i asumptów do interpretacyjnej przyjemności. Niezależnie od tego, czy sklasyfikujemy *Trzy Opowieści* jako zbiór baśni współczesnych, nowoczesną baśń literacką czy też baśń postmodernistyczną, mamy do czynienia z historią/historiami na miarę naszych czasów. Czasów, w których rolę złej macochy przejmują zaślepieni żądzą chwały general i Cesarz, symboliczną podróż w głąb siebie reprezentowaną w tradycyjnych baśniach przez opuszczenie domu zastępuje wyprawa w kosmos, a nagrodą nie jest już połowa królestwa i ręka księżniczki, lecz pokój, tolerancja i troska o środowisko naturalne. Nagrody, które w klasycznej baśni były udziałem protagonisty i wpływały na jego jednostkowy los, zmieniają się tutaj w dobro ogółu i stanowią przypomnienie o humanistycznych ideałach naszej kultury. Musimy jednak sami o nie zawalczyć, stając się w pewien sposób bohaterami naszych własnych *Opowieści*.

Posłowie

Napisanie niniejszego artykułu poprzedzone zostało poszukiwaniem literatury przedmiotu traktującej o *Trzech Opowieściach*. Moim zamiarem było poddać ją krytycznemu namysłowi w pierwszej części pracy oraz potraktować jako asumpt do dalszych rozważań. Takich źródeł nie udało mi się jednak odnaleźć. Na wyraźną prośbę Recenzentów tekstu ponowiłam kwerendę. Niestety, w żadnym z dostępnych mi języków (polskim, angielskim ani włoskim) nie natrafiłam na opracowanie czy tekst krytyczny omawiający tę wyjątkową w dorobku Umberta Eco pozycję.

Dlaczego *Trzy Opowieści* nie są przedmiotem rozlicznych rozpraw teoretycznych? Na to pytanie nie potrafię odpowiedzieć, mam jednak nadzieję, że mój artykuł być może stanie się przyczynkiem do zmiany tego stanu rzeczy.

Bibliografia

- Bettelheim Bruno (2010), *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, tłum. D. Danek, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Bondanella Peter (1997), *Umberto Eco. Semiotyka, literatura, kultura masowa*, tłum. M. P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Carmi Eugenio, Eco Umberto (2005), *Trzy Opowieści*, tłum. A. Kuciak, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań.
- Eco Umberto (1994), *Lector in fabula*, tłum. P. Salwa, PIW, Warszawa.
- (2008), *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, K. Żaboklicki, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Jakubozę Adrian (2007), *Metodologia badań baśni. Problemy i propozycje rozwiązań* [w:] A. Jakubozę, M. E. Pobieżyńska, M. Zaczek, *Baśń — oralność — zagadka. Studia*, red. nauk. J. Z. Licheński, Wydawnictwo DiG, Warszawa.
- Kostecka Weronika (2014), *Baśń postmodernistyczna: przeobrażenia gatunku. Intertekstualne gry z tradycją literacką*, Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Warszawa.
- Ługowska Jolanta (2006), *Baśń jako wprowadzenie do myślenia aksjologicznego* [w:] *Kulturowe konteksty baśni, t. 2: W poszukiwaniu straconego królestwa* red. G. Leszczyński, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań.
- Papuzińska Joanna (2005), *Nowe tropy baśni* [w:] *Kulturowe konteksty baśni, t. 1: Rozigrana córka mitu*, red. G. Leszczyński, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań.
- Waksmund Ryszard (2005), *Baśń sponiewierana (Kartka z dziejów gatunku)* [w:] *Kulturowe konteksty baśni, t. 1: Rozigrana córka mitu*, red. G. Leszczyński, Centrum Sztuki Dziecka, Poznań.
- Weis Jadwiga (2006), *Ścieżki baśni: Symboliczne wędrówki do wnętrza duszy*, ENETEIA — Wydawnictwo Psychologii i Kultury, Warszawa.
- Wróblewska Violetta (2003), *Przemiany gatunkowe polskiej baśni literackiej XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
-

MISCELLANEA



Umberto Eco w progach Uniwersytetu Łódzkiego: relacja z festiwalu „Labirynt Znaków 2015”

Na wniosek ośmiorga profesorów UŁ (prof. Zofii Wysokińskiej, prof. Jarosława Pluciennika, prof. Piotra Stalmaszczyka, prof. Piotra Capa, prof. Mieczysława Gajosa, prof. Barbary Lewandowskiej-Tomaszczyk, prof. Barbary Tuchańskiej oraz prof. Tomasza Domańskiego), przedstawiony 27 lutego 2014 roku Radzie Wydziału Filologicznego UŁ, Senat UŁ otworzył proces nadania tytułu doktora *honoris causa* Umbertovi Eco, włoskiemu filozofowi, semiotykowi, literaturoznawcy i pisarzowi, profesorowi zwyczajnemu (*profesor emeritus*) Uniwersytetu Bolońskiego. Po przyjęciu pisemnych recenzji zawierających oceny kandydatury prof. Umberta Eco do tytułu doktora *honoris causa* UŁ, opracowanych przez prof. Tadeusza Sławka (UŚ), prof. Piotra Salwę (UW, Stacja Naukowa PAN w Rzymie) oraz prof. Jarosława Pluciennika (UŁ), Senat Uniwersytetu Łódzkiego uchwałą nr 22 z dn. 17.11.2014 roku nadał Profesorowi Umbertovi Eco tytuł doktora *honoris causa* UŁ. Prof. Eco tytuł przyjął i odebrał go z rąk JM Rektora UŁ, prof. Włodzimierza Nykiela, oraz Dziekana Wydziału Filologicznego, prof. Piotra Stalmaszczyka, podczas uroczystego posiedzenia Senatu UŁ 24 maja 2015 roku. Uroczystość nadania tytułu była jednym z ważniejszych wydarzeń obchodów 70-lecia UŁ przypadającego na rok 2015. Promotorem w przewodzie doktorskim był prof. UŁ Artur Galkowski, italianista i romanista, językoznawca, kierownik Zakładu Italianistyki Wydziału Filologicznego UŁ.

Wizytę prof. Eco w UŁ poprzedziła seria wydarzeń kulturalnych i naukowych, realizowanych od marca do czerwca 2015 roku w ramach festiwalu „Labirynt Znaków 2015”¹. Cykl wydarzeń festiwalu otwierała w dn. 25.03.2015 roku *Lectio magistralis* JE Ambasadora Republiki Włoskiej w Polsce pana Alessandra De Pedys. W programie festiwalu znalazły się spotkania z autorami i humanistami, takimi jak: Marek Bieńczyk, Dariusz Czaja, Jacek Dehnel, Tomasz Majewski i Anna Naher, tłumaczami dzieł naukowych i literackich Umberta Eco. Spotkania, prezentacje, seminaria i panele dyskusyjne obejmowały zagadnienia, które

¹ Patronaty honorowe nad festiwalem objeli: JE Ambasador Republiki Włoskiej w Polsce, Pani Prezydent Miasta Łodzi, JM Rektor Uniwersytetu Łódzkiego. Współpatronat został podjęty przez: Wydawnictwo Noir sur Blanc, Istituto Italiano di Cultura di Varsavia, Bibliotekę Uniwersytetu Łódzkiego, JM Rektora Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi, JM Rektora Akademii Muzycznej w Łodzi; patronat medialny: TVP Łódź, Radio Łódź, Tygodnik Powszechny, GAZZETTA ITALIA.

kreślą wizerunek intelektualny prof. Eco w nauce i kulturze powszechnej, a zatem: eseistykę, kulturę popularną, semiotykę, retorykę kultury, katalogowanie i kolekcjonowanie, powieściopisarstwo, estetykę.

W ramach festiwalu odbyły się trzy konferencje naukowe. Pierwsza została zorganizowana na Wydziale Filologicznym UŁ przez studentów i doktorantów kół naukowych w dniach 20–21.04.2015 roku: „ECOMONDO: recepcja twórczości literackiej i myśli naukowej Umberta Eco”. Podczas konferencji Studenckie Koło Naukowe Italianistów UŁ ItaliAMO zaprezentowało specjalny numer swojego czasopisma, wydanego pod tytułem „Ec(c)o ItaliAMO”, w całości poświęconego osobie i dokonaniom Umberta Eco.

Druga — Międzynarodowa Konferencja Semiotyczna „Znak — Myśl — Słowo — Dzieło” odbyła się również na Wydziale Filologicznym UŁ podczas wizyty Prof. Eco w UŁ w dniach 24–27.05.2015 roku we współudziale organizacyjnym Zakładu Italianistyki KFR UŁ, Zakładu Pragmatyki Językowej IA UŁ, Interdyscyplinarnego Centrum Badań Humanistycznych UŁ oraz Włoskiego Instytutu Kultury w Warszawie². Konferencja miała *de facto* charakter kongresu. Zgromadziła ponad 100 uczestników z kraju i zagranicy, Europy, Azji i Ameryki. Językami konferencji był angielski, włoski, francuski i polski. Poza gościem specjalnym, prof. Umbertem Eco, do udziału w konferencji zostali zaproszeni znakomici przedstawiciele semiotyki włoskiej i anglosaksońskiej, wygłaszający referaty plenarne przez kolejne cztery dni kongresu: prof. Patrizia Violi, prof. Ugo Volli, prof. Paolo Fabbri, prof. Patrizia Bertini Malgarini, prof. Piero Polidoro, prof. Giovanni Gobber, prof. Orazio Antonio Bologna, prof. Paolo Bosisio, prof. Jordan Zlatev, prof. Gunther Kress. Konferencję otwierało wystąpienie w języku angielskim prof. Umberta Eco na temat przyszłości semiotyki. Było ono jednocześnie wykładem uświetniającym uroczystość nadania mu tytułu doktora *honoris causa* UŁ³. Zasadniczą tezę przekazaną w wystąpieniu Eco było wskazanie perspektywy rozwoju nauki o znakach w kierunku semiotyki „ogólnej”, o podstawie filozoficznej i przedmiotem badawczym w postaci szeroko rozumianej semiozy, z drugiej strony semiotyk „szczegółowych”, skłaniających się do analizy wybranych obszarów dyskursu społecznego, wiedzy i kultury, np. semiotyki tekstu, semiotyki interpretacyjnej, semiotyki kognitywnej, semiotyk(i) kultury artystycznej itd. Tekst wykładu w trzech wersjach językowych (angielskiej, włoskiej i polskiej) *The Future of Semiotics. Il futuro della semiotica. Przyszłość semiotyki* (opracowanie Artur Galkowski, Monika Kopytowska, Łukasz Jan Berezowski) zostanie wydany przez Wydział Filologiczny UŁ. Będzie stanowił preludeum do serii monografii — pokłosia konferencji. Różnorodność omawianych przez jej uczestników zagadnień, jak również ich badawcza aktualność, zapewni publikacji przegląd najważniejszych tematów podejmowanych obecnie w ramach semiotyki „ogólnej” i semiotyk „szczegółowych”, m.in. kwestia „encyklopedii” jako „labiryntu wiedzy w procesie poznawczym kultury”; rodzaje znaków, w tym znaki ukryte i mimetyczne; rozpoznawanie i uczenie się znaków w wieku dziecięcym; zastosowania teorii semiotycznej Umberta Eco i innych autorytetów w obszarze współczesnej semiotyki; transpozycje intersemiotyczne między systemami znaków; semiotyka nowych mediów i języka informatycznego; semiotyka sztuk wizualnych; semiotyka dyskursu politycznego, militarne, wojennego, religijnego; semiotyka ciszy; zastosowania metod palimpsestowych w tekstach literatury; pragmatyka,

² Konferencję i powiązane z nią projekty wydawnicze obsługuje strona internetowa www.semiotica.uni.lodz.pl.

³ Relacja z uroczystości z wykładem prof. Eco dostępna jest online na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=LjG4PbvHLBU>.

semantyka, onomastyka, gramatyka generatywna, traduktologia i inne działy lingwistyki a semiotyka; interdyscyplinarność wewnątrz semiotyk(i); „znaki czasów”; semiotyka przestrzeni społecznej; pamięć jako wykładnik wielu zjawisk kulturowych i poznania; semiotyka genrów; odniesienia semiotyki do myśli antycznej.

Trzecia konferencja odbywająca się w ramach „Labiryntu Znaków 2015” została zorganizowana po wizycie Umberta Eco w Łodzi w wyniku porozumienia trzech uczelni: Uniwersytetu Łódzkiego, Akademii Sztuk Pięknych w Łodzi oraz Akademii Muzycznej w Łodzi (ASP w Łodzi, 5–7.06.2015 roku). Kwalifikowana jako interdyscyplinarna konferencja naukowo-warsztatowa dotyczyła tematu „Piękno i brzydota w ujęciu humanistycznym i artystycznym”. Była elementem większego projektu realizowanego przez zespół wykładowców i studentów Wydziału Filologicznego UŁ, Wydziału Tkanin i Ubioru ASP w Łodzi oraz Wydziału Wokalno-Aktorskiego i Wydziału Instrumentalnego AM w Łodzi. Projekt zajął się w obszarze zjawisk kulturowych „piękna” i „brzydoty”, omawianych i ilustrowanych w dziełach estetycznych Umberta Eco. Polegał na przygotowaniu projektów ubioru w kategoriach zwyczajowego i artystycznego piękna, a w kontraście do tego — brzydoty. Projektom towarzyszył opis filologiczny (interpretacje semiotyczne) i oprawa muzyczna. W ramach projektu, poza konferencją, została zorganizowana również wystawa oraz koncert kontrastów muzycznych. Pokłosiem projektu będzie publikacja interdyscyplinarna przedstawiająca referaty wygłoszone podczas konferencji oraz relację multimedialną z realizacji artystycznych wraz z ich opisami.

Z rezultatami projektu zapoznał się Umberto Eco, odwiedzając na początku swojej wizyty w Łodzi wystawę „Piękno i Brzydota” przygotowaną w Galerii ASP przy ul. Piotrkowskiej. Wszyscy uczestnicy kongresu semiotycznego „Znak — Myśl — Słowo — Dzieło” mogli wziąć udział w specjalnym pokazie zorganizowanym 26.05.2015 roku w ASP w Łodzi.

Wiele wydarzeń „Labiryntu Znaków 2015” było ściśle skoncentrowanych na osobie Umberta Eco i jego dokonaniach. Do takich należała, przygotowana z rozmachem, wystawa w Bibliotece Uniwersytetu Łódzkiego „Umberto Eco #książka #literatura #biblioteka”. Wernisaż wystawy odbył się 24.05.2015 roku w obecności najważniejszego gościa i zarazem bohatera wystawy, prof. Umberta Eco. Szerzej zaprezentowano książkę artystyczną dedykowaną Profesorowi — *Potega intelektu. Umberto Eco: recepcja i reminiscencje w Polsce. Księga dedykowana Profesorowi Umberto Eco, doktorowi honoris causa Uniwersytetu Łódzkiego*. / *The power of intellect. Umberto Eco: Reception and Reminiscences in Poland. A Book Dedicated to Professor Umberto Eco, Doctor Honoris Causa of the University of Łódź* (red. Artur Galkowski, WUŁ, Łódź, ss. 573). Zawartość publikacji, poprzedzona prolegomeną redaktora oraz opisem projektu artystycznego Katarzyny Turkowskiej (s. 5–28), składa się z trzech części: oficjalnej z tekstami w języku polskim, tłumaczonymi na język angielski wypowiedziami JM Rektora UŁ, Dziekana Wydziału Filologicznego UŁ, ocenami recenzentkimi dorobku i zasług Umberta Eco w obszarze nauki, kultury i literatury⁴,

⁴ Piotr Salwa, *Recenzja sporządzona w związku z wnioskiem o nadanie Profesorowi Umberto Eco tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu Łódzkiego*. / *Review in the procedure of conferring the title of doctor honoris causa of the University of Łódź on Professor Umberto Eco*, in Artur Galkowski (red.), op. cit., s. 75–91 (tłum. ang. Monika Kopytowska); Tadeusz Sławek, *Filozof w Bibliotece Babel. Refleksje na okoliczność przyznania Profesorowi Umberto Eco honorowego doktoratu Uniwersytetu Łódzkiego*. / *A philosopher in the Library of Babel. Notes on the occasion of conferring the title of doctor honoris causa of the University of Łódź on Professor Umberto Eco*, in Artur Galkowski (red.), op. cit., s. 92–114 (tłum. ang. Monika Kopytowska); Jarosław Pluciennik, *Opinia o dorobku Umberta Eco, kandydata do doktoratu honoris causa Uniwersytetu Łódzkiego*. / *Opinion on the works of Umberto Eco, candidate for the title of doctor honoris causa of the University of Łódź*, in Artur Galkowski (red.), op. cit., s. 115–126.

laudacją promotora⁵, życiorysem naukowym honorowanego Doktora i innymi dokumentami, powstałymi w procesie przewodu doktorskiego (s. 31–160); części analitycznej z dwudziestoma dwoma artykułami naukowymi w języku angielskim, włoskim i francuskim, odnoszonymi do Umberta Eco, jego dokonań oraz obszarów nauki i kultury mu bliskich (s. 163–506); część bibliograficzna z wykazem podmiotowym i przedmiotowym dzieł Umberta Eco w Polsce w okresie 1967–2013, opracowanym przez Oddział Informacji Naukowej i Prac Naukowo-Dydaktycznych BUŁ (s. 508–571). Książka w wersji artystycznej jest dziełem wysokiej próby rzemiosła introligatorskiego w formie zszywanego tryptyku w tekturowej oprawie, w której zanurzona jest reprodukcja czarno-białej grafiki, przedstawiająca Umberta Eco (wykonana na podstawie fotografii Pisarza, oficjalnie przyjętej dla celów promocyjnych wydarzeń związanych z jego wizytą w UŁ). Grafiki wykonane w podobnej formie autorstwa Katarzyny Derkacz-Gajewskiej otwierają kolejne części tryptyku, w tym grafika przedstawiająca Cytadelę w Alessandrii, miejscowości rodzinnej Umberta Eco we włoskim Piemontie, oraz grafika ze szkicem konarów drzewa. Projekt w swej postaci artystycznej nawiązuje do idei drzewa, jego ziemskiego osadzenia, oraz labiryntu w takich jego reprezentacjach, jak labirynt z Knossos, labirynt manierystyczny, labirynt-sieć. Książka została opakowana w wyjątkowy sposób: w szklane i specjalnie odlewane, przezroczyste etui, swoją formą nawiązujące do wyglądu opraw z naturalnych materiałów ksiąg średniowiecznych⁶.

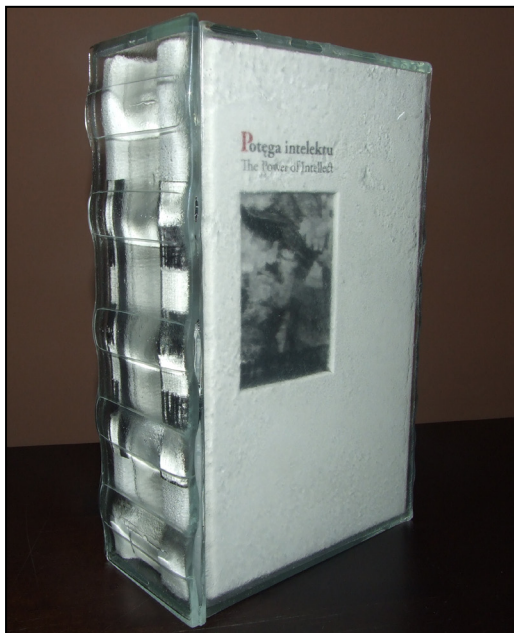
Wernisaż wystawy „Umberto Eco #książka #literatura #biblioteka” był ponadto okazją do przedstawienia wyników konkursu na tłumaczenia na język włoski wierszy Wisławy Szymborskiej. Z ponad stu propozycji translatorskich (studentów italianistik polskich i uczniów szkół średnich z językiem włoskim) kapituła konkursu wyróżniła jedenaście tłumaczeń, przyznając nagrody za cztery pierwsze miejsca. Konkurs wygrała pani Dagmara Tańska, tłumacząc wiersz *Czarna piosenka* (wl. *Canzone nera*). Wyróżnione tłumaczenia oraz ich wersje oryginalne zostały wydane w specjalnym tomiku dedykowanym prof. Umbertovi Eco i wręczonym mu podczas wernisażu. Tomik nosi tytuł *Zgubiony kapelusz. Wiersze Wisławy Szymborskiej dla Umberta Eco. / Il cappello smarrito. Poesie di Wisława Szymborska per Umberto Eco*⁷. Na jego okładce znajduje się reprodukcja wycinanki Wisławy Szymborskiej, dedykowanej przez Noblistkę włoskiemu przyjacielowi z podpisem „For Umberto”. Z rąk Michała Rusinka, prezesa Fundacji Wisławy Szymborskiej, Umberto Eco otrzymał jeszcze jedną dedykowaną Mu wycinankę Poetki.

Wernisaż wystawy w Bibliotece Uniwersytetu Łódzkiego był okazją do bezpośredniego spotkania Pisarza z czytelnikami. Umberto Eco, tak tu, jak podczas innych okazji publicznych i oficjalnych, chętnie i wytrwale podpisywał z imiennymi dedykacjami książki swojego autorstwa oraz odbierał liczne podarunki. Taką okazją było szczególnie specjalne spotkanie Umberta Eco z czytelnikami, zorganizowane na Wydziale Filologicznym UŁ 25.05.2015 roku wespół z Wydawnictwem Noir sur Blanc, wydawcą najnowszej powieści Umberta Eco, w tłumaczeniu na język polski, *Temat na pierwszą stronę* (Warszawa 2015; oryg. *Numero zero*,

⁵ Artur Galkowski, *Laudacja Promotora dr. hab. prof. nadzpn. UŁ Artura Galkowskiego podczas uroczystości nadania Profesorowi Umbertovi Eco tytułu doktora honoris causa Uniwersytetu Łódzkiego. / Laudatio by the Honorary Supervisor Professor Artur Galkowski for the conferment of the title of doctor honoris causa of the University of Łódź on Professor Umberto Eco*, in Artur Galkowski (red.), op. cit., s. 141–160 (tłum. ang. Monika Kopytowska).

⁶ Więcej na ten temat projektu zob. Katarzyna Turkowska, *Koncepcja artystyczna książki „Potega intelektu”. / The artistic concept behind „The Power of Intellect” book*, in Artur Galkowski (red.), op. cit., s. 16–28.

⁷ WUŁ, Łódź 2015; dostęp online poprzez repozytorium BUŁ: <http://dspace.uni.lodz.pl:8080/xmlui/handle/11089/9154>.



Fot. 1



Fot. 2

Fot. 1 i 2.

Książka: *Potęga intelektu. Umberto Eco: recepcja i reminiscencje w Polsce. Księga dedykowana Profesorowi Umbertovi Eco, doktorowi honoris causa Uniwersytetu Łódzkiego.*
/ *The power of intellect. Umberto Eco: Reception and Reminiscences in Poland. A Book Dedicated to Professor Umberto Eco, Doctor Honoris Causa of the University of Łódź*

Bompiani, Milano 2015). Noir sur Blanc wydało wszystkie powieści Eco w Polsce, niektóre we wznowieniach (w 2015 roku *Wahadło Foucaulta* w nowej oprawie graficznej, po uwzględnieniu poprawek zgłoszonych przez autora do pierwotnego tekstu w języku włoskim, ujętych w tłumaczeniu polskim). Spotkanie poprowadził prof. Piotr Salwa. Był na nim obecny tłumacz *Tematu na pierwszą stronę* prof. Krzysztof Żaboklicki. Podczas spotkania fragmenty powieści odczytywane były przez aktora Dariusza Kowalskiego. Wydarzenie stało się też okazją do wręczenia Umbertowi Eco jednego z prezentów, przygotowanych dla niego przez Uniwersytet Łódzki — specjalnie zaprojektowanego przez łódzką manufakturę Chronos Art zegarka „Eco-Regulator”.

Promocja nowej powieści Eco spotkała się z dużym zainteresowaniem przybyłych na spotkanie czytelników oraz wszystkich, którzy śledzili to wydarzenie poprzez kanały medialne⁸. Wydawnictwo Noir sur Blanc odnotowało duży sukces sprzedaży książki w Polsce. Wizyta Umberta Eco w Łodzi przyczyniła się do wzrostu niemałego już dotąd zainteresowania jego tekstami literackimi, w tym powieściami i zbiorami esejów-felietonów z gatunku określanego we Włoszech jako *bustina* (od tytułu serii, m.in. na łamach „L'Espresso” *La bustina di Minerva*, tłumaczonej w obszarze polskim jako *Zapiski na pudełku od zapatek*). Premiera *Tematu na pierwszą stronę* w Polsce przypadająca na 6.05.2015 roku była jednym z wydarzeń festiwalu.

„Labirynt Znaków 2015” pozwolił na ponowne przyjrzenie się osiągnięciom naukowym i literackim Umberta Eco. Innym z wydarzeń, które przyniosły taki rezultat, było spotkanie z tłumaczami książek Profesora, Anną Wasilewską, Krzysztofem Żaboklickim, Wojciechem Solińskim, Jerzym Jarniewiczem oraz wdową po zmarłym Adamie Szymanowski, panią Martą Szymanowską. Odbyło się ono na Wydziale Filologicznym UŁ 21.04.2015 roku. W tym samym dniu miała miejsce przedpremierowa prezentacja *Tematu na pierwszą stronę* z udziałem jej tłumacza.

Takiemu celowi służyły także spotkania z szerszą publicznością w ramach „Nocy Literatury”, cyklu wydarzeń pod znamienym tytułem „Kryminalna Noc Literatury z Umberto Eco”, organizowanych przez Interdyscyplinarne Centrum Badań Humanistycznych UŁ w Pałacu Poznańskim w Łodzi 8.05.2015 roku. W programie tej edycji „Nocy Literatury” znalazło się m.in. performatywne czytanie fragmentów powieści Eco w wykonaniu grupy doktorantek polonistyki UŁ „ot(!)czytanie”, prelekcje, panele dyskusyjne, spektakle parateatralne i muzyczne, gry literackie, bookcrossing kryminalów⁹.

Podobne zadanie (przybliżenie sylwetki przybywającego do Łodzi Umberta Eco i jego twórczości) spełniła kierowana do młodszego odbiorcy gra miejska „W drodze do Eco-landii”, zorganizowana 9.05.2015 roku przez firmę Acora Events we współudziale wielu partnerów, w tym Centrum Promocji UŁ, Muzeum Miasta Łodzi, BUŁ, Planetarium i Obserwatorium w Łodzi, Muzeum Farmacji im. prof. Jana Muszyńskiego, klubu Niebostan, Hotelu andel's, Centrum Informacji Turystycznej UMŁ, Łódzkiego Domu Kultury i kilku innych instytucji.

Z niemalym zainteresowaniem spotkała się także wystawa Fundacji Mondadori „Milan a place to read”, którą zorganizował Włoski Instytut Kultury w Warszawie (Istituto Italiano di Cultura di Varsavia) na kilku poziomach nowego budynku Wydziału Filologicznego UŁ.

⁸ Relacja online dostępna jest na stronie: <https://www.youtube.com/watch?v=2LT1e59NIPU>.

⁹ Fotorelacja online: http://centrumhumanistyczne.uni.lodz.pl/?page_id=1838.

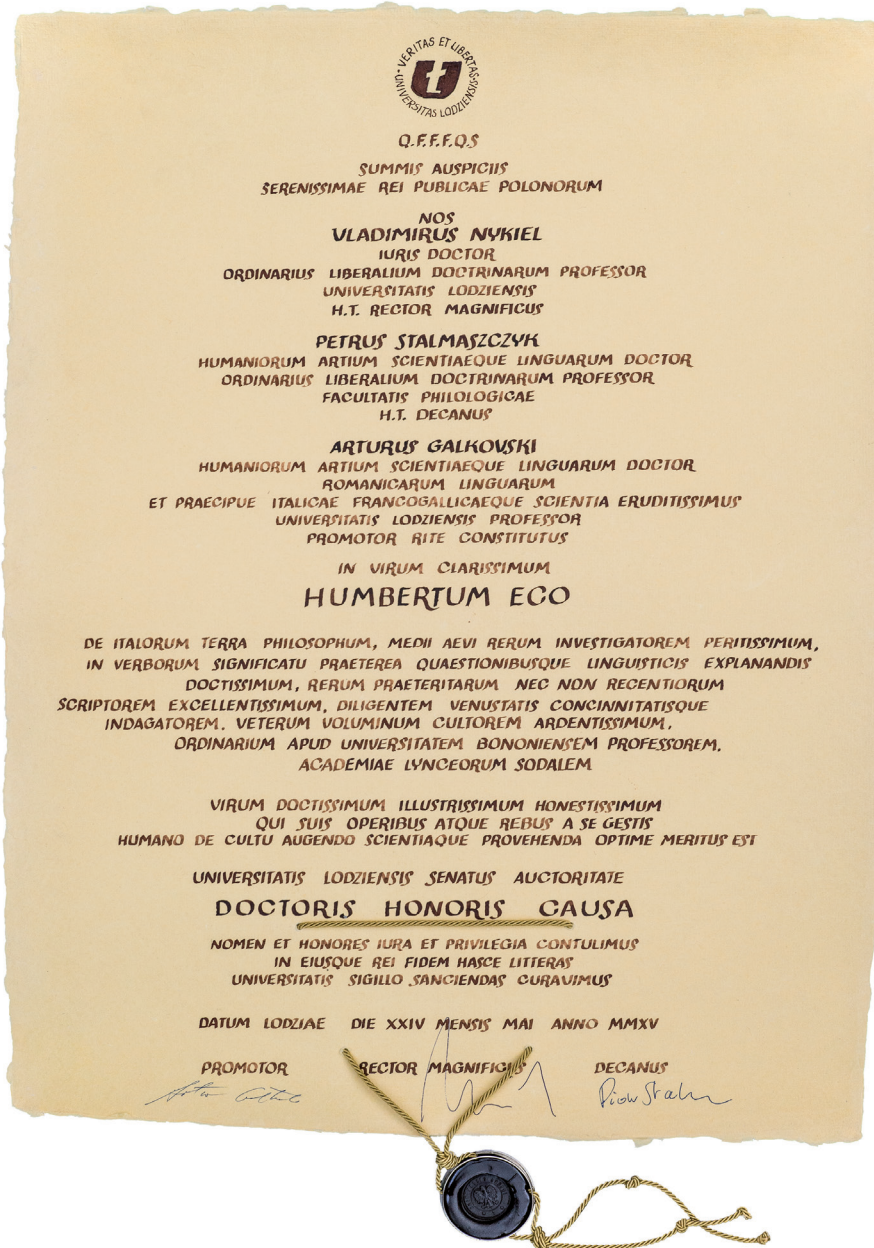
Wystawa gościła w Łodzi od 20.05. do 20.06.2015 roku, po czym została przewieziona do Włoskiego Instytutu Kultury w Krakowie (Istituto Italiano di Cultura di Cracovia). Patronem specjalnym wystawy było EXPO 2015.

Kluczowym i centralnym wydarzeniem „Labiryntu Znaków 2015” była bez wątpienia uroczystość nadania tytułu doktora *honoris causa* UŁ prof. Umbertowi Eco, która odbyła się w auli głównej Wydziału Filologicznego UŁ 24.05.2015 roku. Uroczystość stanowiła jedno z ważniejszych wydarzeń obchodów 70-lecia Uniwersytetu Łódzkiego. Przybyło na nią blisko pięciuset gości, w tym członkowie Senatu UŁ, rektorzy, władze wydziałów i innych instytucji dobra publicznego, nauki i kultury — z miasta, z kraju i zagranicy, przedstawiciele samorządu lokalnego z Panią Prezydent Miasta Łodzi, Wojewodą Łódzką, Marszałkiem Urzędu Marszałkowskiego Województwa Łódzkiego, przedstawiciele Sejmu i Senatu RP, IE Ambasadorzy Republiki Włoskiej w Polskiej oraz RP we Włoszech, uczestnicy kongresu semiotycznego „Znak — Myśl — Słowo — Dzieło”, uczestnicy obchodów centralnych 70-lecia Uczelni, pracownicy naukowcy, dydaktyczni i administracyjni UŁ. Uroczystość poprowadził JM Rektor UŁ. Zabrało głos kilkoro spośród gości specjalnych. Rektor zaprezentował niektóre z nadesłanych listów gratulacyjnych, adresowanych do Uczelni i prof. Umberta Eco, odczytał list Prezydenta RP Bronisława Komorowskiego oraz list Prezesa Rady Ministrów RP Ewy Kopacz. Laudację wygłosił promotor prof. UŁ Artur Galkowski. Odczytał on również treść dyplomu w języku łacińskim, potwierdzającego nadanie przez Senat UŁ tytułu doktora *honoris causa* prof. Umbertowi Eco, jak również jego zasługi na niwie nauki i kultury. Dyplom został wręczony nowemu Doktorowi *Honoris Causa* UŁ wraz z publikacją *Potęga intelektu. The Power of Intellect*. Prof. Eco nie krył zadowolenia z nadanego mu tytułu i ponownej okazji do odwiedzenia naszego kraju. Wyraził to we wstępie do swojego wykładu.

Szczególnym gościem uroczystości, poza samym zainteresowanym, prof. Umbertem Eco, była jego małżonka, pani Renate Ramge, historyk i pedagog sztuki, przyjmująca bukiet kwiatów wręczony jej w imieniu całej społeczności Uniwersytetu Łódzkiego.

Tuż po zakończeniu uroczystości odbyła się konferencja prasowa Umberta Eco i Władz Uczelni z przedstawicielami mediów o zasięgu lokalnym i krajowym, a następnie uroczysty obiad na cześć państwa Eco z udziałem wielu zaproszonych gości.

Goszcząc w Łodzi, państwo Eco mieli okazję do kilku wyjazdów, wizyt, spotkań formalnych i nieformalnych. Przebywali w Hotelu andel's na terenie łódzkiego kompleksu Manufaktury przy ul. Ogrodowej. Byli pod dużym wrażeniem infrastruktury, obsługi i estetyki hotelu oraz zrewitalizowanego otoczenia postindustrialnego. Przypadła im do gustu kuchnia oferowana przez restaurację andel'sa. Przybyli do Łodzi z Mediolanu drogą lotniczą wieczorem w piątek 22.05.2015 roku. Ich pobyt rozpoczął się od szukania w Centrum Handlowym Manufaktury łaski dla Profesora, ponieważ od jego własnej, wyprodukowanej ponoć w XIX w., utraciła się w czasie podróży rączka. Nowa łaska została znaleziona w ostatnim z typowanych punktów w Centrum Manufaktura tuż przed jego zamknięciem. Dzień później, w sobotę 23.05.2015 roku, państwo Eco udali się w towarzystwie prof. Artura Galkowskiego i Kanclerza UŁ dr. Rafała Majdy, do Żelazowej Woli, Brochowa i innych miejsc na granicy Mazowsza i Ziemi Łódzkiej. W Oddziale Muzeum Fryderyka Chopina w Żelazowej Woli okazano im dokumenty archiwalne związane z życiem i twórczością muzyczną polskiego pianisty. W strugach wiosenno-sentymentalnego deszczu zwiedzili ogród wokół domu narodzin kompozytora oraz sam dom, pomimo trwających w nim prac konserwatorskich. W czasie tej wizyty prof. Eco przyjął zaproszenie Narodowego Instytutu



Fot. 3

Dyplom doktora *honoris causa* dla Umberta Eco
 (fot. Katarzyna Turkowska)

Fryderyka Chopina do komitetu honorowego XVII Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina. W tym samym dniu Umberto Eco i jego żona Renate Ramge odwiedzili również Muzeum Sztuki ms2 w Łodzi. Przed wyjazdem na wycieczkę widzieli wymienianą już wystawę „Piękno i Brzydota” w Galerii ASP. Przed kolacją uczestniczyli nieoficjalnie w koncercie „Dire Straits Symfonicznie”, organizowanym na Rynku Manufaktury dla Łodzian z okazji 70-lecia UŁ. Najważniejsze wydarzenia kolejnych dwóch dni zostały opisane wyżej. Wspomnieć jeszcze należy o obecności państwa Eco na wykładach plenarnych konferencji „Znak — Myśl — Słowo — Dzieło”, które prof. Eco szeroko komentował, podejmując dyskusję z prelegentami. Państwo Eco z przyjemnością przyjmowali zaproszenia na mniej lub bardziej oficjalne posiłki, obiady i kolacje. Docenili atmosferę i kuchnię restauracji żydowskiej Anatewka na woonefie przy ul. 6 Sierpnia. W dniu odlotu, 26.05.2015 roku, zwiedzili cmentarz żydowski w Łodzi przy ul. Brackiej, zapoznali się z wystawami o Janie Karskim i ocalałych w Centrum Dialogu im. Marka Edelmanna w Parku Ocalałych na Łódzkich Balutach¹⁰.

Wizyta Umberta Eco w UŁ obila się szerokim echem w mediach krajowych, również międzynarodowych, m.in. związanych z zaprzyjaźnionymi ośrodkami uniwersyteckim w Niemczech, w Czechach i we Włoszech. Wydano wiele artykułów prasowych, na kanałach radia i TV miały miejsce relacje z uroczystości nadania tytułu, konferencji prasowej oraz spotkania z czytelnikami. Prof. Eco unikał wszelkiego typu nieprzewidzianych wywiadów i spotkań, które by go nadmiernie obciążały w dość już bogatym, satysfakcjonującym, ale wyczerpującym programie przygotowanym przez UŁ.

Wiele z impresji osobistych „bliskiego spotkania” z Umbertem Eco zostało przeze mnie opisanych w jednym z tekstów wydanych w specjalnym numerze „Tygla Kultury” zatytułowanym „Temat na pierwszą stronę. Umberto Eco”, który podobnie jak niniejszy numer „Zagadnień Rodzajów Literackich” powstał pod moją redakcją.

Przygoda naukowa, profesjonalne i koleżeńskie kontakty z Umbertem Eco, wybitnym pisarzem i naukowcem, wspaniałym i niezwykłym człowiekiem, trwają i rozwijają się. We współredakcji z prof. Eco powstają tomy po kongresie semiotycznym „Znak — Myśl — Słowo — Dzieło” (seria wydawnicza *S-I-V-O Signum-Idea-Verbum-Opus*¹¹). Przewiduje się prezentacje wydawanych publikacji, m.in. 22.03.2016 roku w Stacji Naukowej PAN w Rzymie zostanie zaprezentowana *Potęga intelektu. The Power of Intellect*, jak również numery specjalne „Zagadnień Rodzajów Literackich” i „Tygla Kultury”, odnoszące się do osoby oraz dokonań naukowych i literackich Umberta Eco.

ARTUR GAŁKOWSKI

¹⁰ Fotorelacja online: <http://www.centrumdialogu.com/facebook?lang=pl&id=1148973615120114>.

¹¹ Powstają: tom „angielski” *The Current Developments in Semiotics* (red. Umberto Eco, Artur Galkowski, Monika Kopytowska); tom „romański” *Semiotica generale — semiotica specifica. Sémiotique generale — sémiotique spécifique* (red. Umberto Eco, Artur Galkowski, Tamara Roszak); tom „polski” *Semiotyka w komunikacji i literaturze* (red. Umberto Eco, Artur Galkowski, Krystyna Pietrych).

Report: Course in Semiotics 2015

The Central Institute of Indian Languages, Mysore conducted a course in Semiotics in the month of July 2015. The program was coordinated and led by Prof. Ranjit Singh Rangila, who was well supported by a team of renowned academics. The team included Dr. Sohini Ray, Prof. Kikkeri Narayana, Dr. Sushant Kumar Mishra, Prof. Probodh Jhingan and Prof. Jagbir Singh. The course was conducted over a period of eight days starting from 10th July 2015 to 17th July 2015 and was working with the aim of linking the eastern and western semiotic traditions. The course was attended by students from the Central University of Karnataka, University of Mysore and University of Hyderabad.

Prof. Rangila's session titled "Semiotics/Semiology West and East" was designed in such way as to introduce the basic concepts to the students without lingering too much on the technical terms. The pedagogical approach he envisioned was supposed to break away from the traditional approach followed in the classrooms. He, therefore, started off by explaining the concepts of *La Langue*, *La Langage* and *La Parole* in terms of human physiology by equating them to human unconscious/conscious, central nervous system and speech respectively. It is interesting to note that he stressed on the different perspectives held by east and west regarding *La Langue* where Western tradition calls it unconscious, and eastern tradition calls it conscious.

After a brief discussion on the etymology of the word 'semiotics', Prof. Rangila introduced Ferdinand de Saussure to the class. He quickly pointed out how Saussure was a student of Sanskrit and how Bhartṛhari influenced the semiotic tradition established by Saussure. While the biographical details provided were kept to a minimum, he stressed the fact that Saussure's studies were not written down by himself. *A Course in General Linguistics*, the seminal work in western tradition was published by his students from their lecture notes four years after his death. Had it been his writing, a more evident and wider instance of Bhartṛhari's influence would have been visible.

The other western theoretician who was taken up for discussion was Charles Sanders Peirce, and the lecture began by pointing out the wrong way in which Peirce's name was pronounced even in academic circles. Once again the biographical details were kept to a bare minimum. The intention of this session was to introduce the basic difference between the

traditions of Saussure and Peirce, one is that of 'semiology' and the other is of 'semiotics'. Probably owing to the time limit, further discussion of Peirce was confined to his concept of 'abduction' which he introduced as an alternative way of thinking to the already existing concept of 'induction' and 'deduction'. This method was elaborated in detail through various examples by using the thought process of participants as a case study. The possibilities of using the method of abduction for the analysis of texts is probably one topic that could be used for a detailed study at the next level for the participants.

The second part of the lecture given by Prof. Rangeela focused on Panini and his work known as *PratibharSutar*. He began with a brief survey of Panini's life, how he educated himself in Sanskrit and the eventual composition of *PratibharSutar*, which was composed orally. Elaborating briefly on the links between Pratihara and Rigveda, the all-important concept of 'aiuN' was introduced. While the prime focus was to create a link between the Indian and Western tradition, participants were interested in exploring the possibilities of utilizing the Indian linguistic theories as mentioned in *PratibharSutar* which can be helpful in contemporary research initiatives in the field of applied or core linguistics in the regional Indian languages?

While Prof. Rangila dealt with the comparison of Indian and Western semiotics by studying how the explanation of the relation between signifier and signified in both traditions are astoundingly similar, Prof. Jagbir Singh's session on Semiotics and Indian Knowledge Traditions delved into a comparative study of Indic Dharma Tradition with the Abrahamic tradition which lays the basis for Christianity, Judaism, and Islamism.

His main contention was a proper understanding of how one's tradition is most important in analysing the civilization and the knowledge/dharma tradition of a society that is organised and defined around religious texts. But the scientific study of religion got marginalized in the modern world along with its attempt to save man from the forces of ignorance- like myth, superstition, etc. So it becomes the need of the hour to create interest among common man to have a scientific study of every phenomenon, especially the dharma tradition of one civilization where its structure and function are studied. He asserted that Semiotics as the scientific study of signs helps us to understand every cultural behaviour, knowledge traditions and social structures of our society.

Both the Indic and Abrahamic traditions are in search of the ultimate truth, but the approaches towards truth are different. Right from the definitions of God/Absolute (*nirguna*) *Brahma*, the conceptions differ. For a better understanding of the concept, a comparison was made of the narratives of the origin in both traditions, Abrahamic and Indic Dharma traditions. The semiotics of Origin of Life and Universe conversed in Abrahamic tradition centres around one Supreme Being, called as God, who has the power to control the world. His order is Universal, and its violation is ethically wrong. To lead a human life, one should obey the statutes of this Supreme Being. Whereas, in Indic Dharmic tradition it is the rhythm of *Dharma*/Ethics that is in control. According to *Dharmic* narratives, from the Supreme Golden Egg *Hiranyagarbha*, all creation was born. To Devas, Asuras and Manavas, the sons of Daksha Prajapati; the ethical values of self-control, compassion (*daya*) and *danam* — to give alms to the needy — are taught.

Further, the four major Dharma traditions, i.e., the Indic Dharma Tradition, Sanathan, Buddhism, Jainism and Charvaka Traditions were introduced. All these dharma traditions draw its philosophical view from the Vedic texts, yet, differ in certain aspects. Semiotics helps to appreciate each tradition in the modern context, analysing its significance in con-

temporary context. Understanding tradition and civilization is important in the contemporary scenario to make sure of the existence of civilization and our life in world history. The perception of the world and the individual way of life are the two parameters used in the semiotic analysis made in dharma traditions.

After explaining the roots of Bhakti movement in India and how it has affected not only Indic traditions but also Abrahamic traditions, especially, Islam and Christianity in India, Prof. Jagbir Singh concluded his lecture by asserting that India is a converging point of various knowledge traditions, and Semiotics can play a crucial role in analysing these traditions. One of the major questions raised at Prof. Singh's lecture was about the Abrahamic tradition that, again stresses the other mainstream knowledge systems. If we consider language as the repository of knowledge/s, what about the tribal/indigenous knowledge systems that continued orally? The examples of communities like *Ajwikas* were brought in by the participants for comparative studies. If Prof. Jagbir Singh's lecture gave an outline of how to analyse culture and knowledge traditions, Prof. Kikkeri Narayana's lectures on Semiotics of Ritual was a detailed investigation of the culture and traditions of *Jenu Kurbas*, a tribe of people living in the jungles of Karnataka. The sessions based themselves on the examples he took from the practices of this particular community that he has observed and studied over a period of twenty odd years as a part of his research.

He started with a detailed description of *Kont Puje*, a ritual that is associated with the creation myth of the community. He detailed the role of every individual in the ritual and tried to relate it to other creation myths existing in the societies. Invoking discussion from participants about such myths and incest taboos associated with every community across the country, he explained how the entire mechanism works in a similar way across the globe. He aptly brought in Claude Levi Strauss's studies in the context and further elaborated the ritualistic traditions using Michel Foucault's concepts of power structures and sexuality.

As the sessions progressed Carl Jung's concept of collective unconscious, and ouroboric mind was also taken up for explaining the practices of rituals and he stressed the importance of treating myths as metaphors and not literal texts for getting better results. In doing so, he tried to establish a connection between myth, metaphor and science through which he tried to place ritual as a converging point of all three of them. Since the idea of archetypes was a constantly evolving one for Jung himself, the discussions raised some questions regarding the use of this method in analysing rituals. The actualisation of any archetype demands a certain degree of individualization within the given context. Participants were left with questions about various cultures and rituals they have come across and the possibilities of a Jungian study of them.

Prof. Prabodh Jhingan's lecture on Semiotics of Theatre also focused on the practices of certain groups, the Khasi tribes of North East India. He structured his lectures in such a way that he could explain some of the theoretical concepts of Victor Turner and Richard Schechner in the initial stages and then provide the participants with a detailed description of his own experiments with the theatrical practices using the rituals of the tribes.

Turner's concepts of symbols and social dramas and Richard Schechner's concept of the environmental theatre were explained with examples and participants' enquiries about the connection of these two form with the epic theatre of Bertolt Brecht. Certain references were made towards *Natyashastra* about the role of audience and their involvement in the practice of theatrical performance.

The second part of Prof. Jhingan's lecture focused on the rituals of the Khasi tribes of North East India. Their social practices were briefed for a better understanding of the myths associated with their culture and the rituals they conduct. For example, the matrilineal structure of family, the importance of women in society and the decision-making procedure, selection of bride and groom, importance of proving to be a capable warrior etc. were explained in this regard.

He described the various stages of the Nongkrem Dance, its procedures, the role of various people in the dance, its social significance etc., and then explained how he was able to observe this dance ritual in a theatrical performance. Prof. Jhingan's lecture invited questions on the idea of translation as well. It was pointed out that ritual performance and theatrical performance are not equivalent. Hence, queries were made on the loss of the cultural aspects of ritual performances when it is translated to the theatre.

In his lecture on Semiotics of Dance, Dr. Sushant Kumar Mishra had Bharatamuni's *Natyashastra* as its prime focus. He started his lectures by introducing the key concepts in semiotics so that his analysis of the text makes more sense to the participants. The first part of his lecture was completely devoted to this purpose. With a good set of examples and reference materials, he set up a strong platform for himself for the rest of the lectures, both his own, as well as others.

He began by explaining the etymological roots of the word from the Greek tradition where the word was used in medical sciences for examination of symptoms. He then did a systematic study of the evolution of the word and the meaning associated with it during various times in history. Starting from Plato and Aristotle, he spoke about St. Augustine, John Locke and concluded with a discussion of Saussure and C. S. Pierce giving brief, but crisp and concise information about the birth of semiotics as a field of study as we know it today. At the same time, he also made references to the Indian system of semiotics as well by taking examples from Patanjali's *Yogadarsana*, Mammata's *Kavyaparakasa*, and Bhartrhari's *Vakyapadiya*.

The second half of his lecture subtitled 'semiotics of *Abhinaya*' began by summarising *Natyashastra*. Because this text is often called as the fifth Veda or *Panchamaveda/Natyaveda*, the choice of this text was apt in multiple ways. Not only did it assert the richness and depth of our literatures dating back to the pre-Christian era but also provided an added dimension to our knowledge tradition and also acted as a good base for the perception of theatrical practices. A chapter-wise summary helped the participants grasp the basic idea of the text under study.

Abhinaya, a key concept in the Indian aesthetic tradition, which roughly means as something that draws the audience towards the experience of emotions, was discussed. In semiotic terms, this was conceptualised as a system of signs based on the imitative representation of the conceptualised external behaviour of the character according to different emotional states. He pointed out how theatrical communication treats every sign as a voluntary sign having predetermined communicative function. At the same time, the spectator is bound not to abide by those functions but is free to have his own interpretation of the same. This session invoked a discussion on Aristotle's concept of 'catharsis' and John Keats's concept of 'negative capability' and how those ideas may find similarities in certain regards with the notion of *abhinaya*.

Unfortunately, due to time constraints the other aspects of Dance and its semiotics could not be dealt with during the session.

Dr. Sohini Ray's lectures on Semiotics of Language and Culture were more participant-oriented in nature in the sense that she began her sessions by collecting the research interests of the participants and modulating the sessions to suit their interests. She had divided her lectures into four major sessions namely: (1) Language and Globalisation; (2) Language and Ethnicity; (3) Language and Gender; and (4) Literacy and Verbal Communication. The reading materials were mailed to the participants before each session though reading the text was not mandatory.

She began her lecture by giving a brief introduction to the field of anthropology and narrowing it down to linguistic anthropology, a field that is still a relatively unexplored area of research in India. The Sapir-Whorf Hypothesis was introduced to the participants as a beginning point to establish the relation between language and culture. Both strong and weak versions of this treatise and the disagreement held by many linguists about the same were discussed. Participants pointed out the inappropriateness of calling the treatise as strong and weak rather than terming them as basic and refined.

The session on language and globalisation began with a discussion of globalisation and the global village. Based on the response from the participants, references were made towards David Harvey's concept of 'Time-Space Compression'. Discussions on of how technology has simultaneously brought us closer and dragged us far away were made from various perspectives. While the use of technology in the birth of notions like 'global village' and both the capitalist and Marxist perspectives of the same remained as the main focus, references were also made towards futuristic movies like *Interstellar*, which utilised the idea of time-space compression in a different mode altogether.

Further discussion on the topic was based on Jan Blommaert's essay *A Critical Sociolinguistics of Globalization*. Two major areas, the sociolinguistics of distribution and the sociolinguistics of mobility were touched upon in this session. Two major question were raised in this session regarding diasporas: (1) the role of language and linguistic differences in the formation and stabilization of diasporas; and (2) role of language centred cultural practices in the formation of diasporas. These two questions set the tone for the topics to be discussed in the session on language and ethnicity.

The session on ethnicity was based on Patrick Eisenlohr's book *Little India: Diaspora, Time, and Ethnolinguistic Belonging in Hindu Mauritius*. The discussion covered how the Indian community has created a world of their own in Mauritius and even within the Indian community there exists a difference of opinions based on language differences. Political issues that happened in Mauritius as a part of conflicting interest on languages were cited as examples.

The session on language and gender was proactive as the issues discussed in the session was of high social and political relevance. Dr. Ray pointed out how various studies conducted on language systems have inferred that in most of the languages of the world the slang words are usually targeted at women at a higher ratio in comparison to men. Similarly, there are instances where a woman's body is often compared to food. This demanded a serious discussion and the participants positively protested against such tendencies existing in language stems which is nothing but a reflection of the cultural practices existing in a society as such. The discussion, as it progressed also raised the issue of the third gender, especially in terms of the abusive language used against them.

The final session of Dr. Ray dealt with literacy studies that began with a discussion on the habit of letter writing, a case study on the impact of literacy on cultural practices. *Nushu*,

a particular writing style followed by Chinese women to pass on the information of do's and don'ts to the next generation of women was another topic that was taken up for study. Niko Besnier's research on the intersection of psychological anthropology and literacy was also discussed in this session. An interesting observation at the end of this session was that the idea of imparting literacy into women followed its own politics of patriarchy. *Nushu* is a form to educate Chinese women, a knowledge system that belongs to women but it teaches how to be obedient to men.

Though the time frame of eight days was highly limited considering the depth of the topics covered during the workshop, it proved to be highly fruitful for the participants. As Prof. Rangila maintained throughout the course, there is no point studying post-structuralism if one does not understand structuralism. This course helped the participants to get acquainted with the basics of semiotics. It was highly beneficial in the sense that the lectures were not limited to the usual classroom methods that deal with semiotics as a linguistic idea alone. Rather, the different modules help the participants widen their visions about semiotics and the unending scope of the theory.

SURYA KIRAN

UNIVERSITY OF HYDERABAD, INDIA

**Umberto Eco, *Temat na pierwszą stronę*, 2015,
tłum. K. Żaboklicki, Noir sur Blanc, ss. 189**

Nowa powieść Umberta Eco przedstawia dość przygnębiającą wizję rzeczywistości. Polityką, społeczeństwem, a nawet recepcją wydarzeń historycznych rządzą wszechmocne media. Z tego względu książka to *political fiction*, ironiczna dziennikarska antyutopia pokazująca od kulis tajniki czwartej władzy i jej związki z aktualnymi wydarzeniami z tytułowych pierwszych stron gazet.

Pomysł na *Temat na pierwszą stronę* zrodził się już ponad dwadzieścia lat temu, kiedy autor wydawał swoje słynne powieści historyczne, takie jak *Wahadło Foucaulta* czy *Wyspa dnia poprzedniego*. Właśnie ten okres obejmuje czas akcji — początek lat 90., czas wielkich zmian we Włoszech. To wtedy afery korupcyjne doprowadziły do upadku Chrześcijańskiej Demokracji, hegemonia włoskiej sceny politycznej od końca II wojny światowej, a krajem wstrząsnął zamach na niezłomnego sędziego Giovanniego Falcone, słynnego z bezkompromisowej walki z mafią. Eco w swojej powieści poddaje krytycznej analizie niestabilną sytuację polityczno-społeczną, która, jak się później okazało, w niedalekiej przyszłości miała wynieść do władzy Silvia Berlusconi.

Narratorem powieści jest Colonna, „nieudacznik życiowy z musu” (s. 11), który zdołał przegrać w życiu wszystko, co tylko mógł — plany wielkiej kariery upadły, a jego małżeństwo rozpadło się. Inwersja czasowa przenosi czytelnika najpierw w pełne rozczarowań lata młodości bohatera, a później w wydarzenia stanowiące główną oś powieści — pracę w redakcji nowego, niezwykle czasopisma. Colonna ma pełnić w nim rolę asystenta redaktora naczelnego, co tak naprawdę oznaczać ma obowiązki cenzora. Narrator i inni, równie zdeperowani jak on, niespełnieni dziennikarze obsługują powieściową maszynę propagandy, która sterować ma opinią publiczną i ukierunkowywać wydarzenia w kraju zgodnie z planami wydawców o wielkich ambicjach. Z inspiracji jednego z nich ma powstać czasopismo o nazwie „Jutra”. Nowy dziennik ma „mówić prawdę o wszystkim” (s. 22), a tym samym być narzędziem szantażu wobec wpływowych reprezentantów kręgów polityki i finansjery. Paradoksalnie jednak czasopismo ma się nigdy nie ukazać, czego zatrudnieni w nim dziennikarze nie są do końca świadomi. Colonna otrzymuje zlecenie równoległego pisania książki na temat powstawania „Jutra”, choć nazwanie go jej autorem byłoby sporym nadużyciem:

tematykę nakreślają jego zwierzchnicy, a główny bohater ma zająć się jedynie stylem — być ghostwriterem, który usunie się w cień po zakończeniu pracy. Owa powieść w powieści ma zostać oparta o te same zasady fałszu i manipulacji, co czasopismo — jak wyjaśnia narratorowi wydawca Simei, publikacja ta: „powinna przedstawić inną gazetę, dowieść, że przez rok usiłowałem urzeczywistnić model innego dziennikarstwa uniezależnionego od wszelkich nacisków, dać do zrozumienia, że przygoda źle się skończyła, ponieważ przemówienie wolnym głosem okazało się niemożliwe. Do tego potrzebuję pana, ma pan zmyślać, upiększać, napisać epopiej” (s. 23).

Sluszne kontrowersje, które wywołuje idea „Jutra”, wzmacniają jeszcze zalecenia wydane dziennikarzom, ukazujące brutalną prawdę w kwestii protekcyjnego stosunku wydawców do czytelników: „Należy wyrażać się językiem czytelnika, nie językiem intelektualistów. Nasi powinni mieć po pięćdziesiątce, być zacynymi, uczciwymi mieszczanami miłującymi prawo i porządek, ale spragnionymi plotek i rewelacji o nieporządku pod różnymi postaciami. Wychodzimy z założenia, że nie są to czytelnicy pilni, a nawet że znaczna ich część nie ma w domu ani jednej książki” (s. 26). Ten właśnie statystyczny czytelnik, w zależności od układu sił i przebiegu wydarzeń, może, ale nie musi dowiedzieć się „prawdy” o podstawach funkcjonowania państwa włoskiego, które w alternatywnej wizji historii sięgają najbardziej bolesnych wspomnień z czasów II wojny światowej. Eco po raz kolejny prowokuje zwolenników spiskowych teorii dziejów, przedstawiając tak wiele domniemyanych dowodów, że powieściowemu bohaterowi — a być może i niektórzy czytelnicy — skłonni są w taką nową wersję wydarzeń uwierzyć. Naoczni świadkowie egzekucji Benita Mussoliniego, zdjęcia, nagrania już nic nie znaczą. Dzięki zмовie milczenia polityków ze wszystkich opcji, a nawet włączeniu w spisek Watykanu, udało się zataić ucieczkę dyktatora do Ameryki Południowej, a karze hańbiącej śmierci poddano jego sobowtóra. Tej szokującej tezie towarzyszy odkrywanie również i innych mrocznych sekretów. Działalność neofaszystowskiej organizacji paramilitarnej Gladio była wspierana rzekomo przez CIA, by nie dopuścić do władzy komunistów, a nagła śmierć papieża Jana Pawła I także miała nie być dziełem przypadku. Dotychczasowe prawdy upadają, ci, którzy wiedzieli za dużo, giną w niewyjaśnionych okolicznościach, a w tle rozgrywa się historia miłosna dwojga dziennikarzy, którzy dawno pogrzebali już swoje ambicje i zasady moralne.

Tak duże nagromadzenie wątków w najnowszej książce Umberta Eco wymogło różnorodność stylistyczną. Elementy powieści politycznej, historycznej, thrillera i wszechobecna groteska, pokazująca w krzywym zwierciadle włoskie życie polityczne, sprawiają, że przykład dzieła z pewnością był wyzwaniem. Niejednolita narracja łączy bowiem wszechstronną odautorską analizę sytuacji politycznej Włoch od czasów II wojny światowej po czasy współczesne z bezstronnym dokumentem historycznym. Treści fikcyjne, przedstawione z perspektywy pierwszoosobowej narracji, kierują natomiast powieść w stronę fikcyjnych wspomnień, a cech thrillera nadaje dziełu wątek ucieczki Mussoliniego i wpływów nielegalnych organizacji na funkcjonowanie państwa. Krzysztof Żaboklicki, tłumacz polskiej wersji *Tematu na pierwszą stronę* podczas przedpremierowej prezentacji powieści (Wydział Filologiczny Uniwersytetu Łódzkiego, 21 kwietnia 2015 roku) wspominał, że jednym z problemów tłumaczeniowych były nawiązania do włoskiej rzeczywistości — zarówno mało znane w naszym kraju fakty z przebiegu II wojny światowej we Włoszech, jak i współczesne przemiany polityczno-społeczne w tym kraju czy cytaty z włoskiej literatury. Tłumacz podjął decyzję podania niezbędnych dla zrozumienia tekstu informacji w przypisach, ale

jak sam przyznał — być może innym dobrym rozwiązaniem byłoby poprzedzenie powieści obszernym wstępem, który wprowadziłby polskiego czytelnika w realia opisane w książce. Przy lekturze przydatna jest duża świadomość historyczna i literacka oraz rozległa wiedza — a w każdym razie na pewno gotowość do dalszych poszukiwań. Mimo tych trudności polskie tłumaczenie powieści jest spójne i świetnie oddaje zamierzony przez autora efekt przenikania się skrajnie różnych rejestrów — od porażającego naturalizmem raportu z sekcji zwłok Mussoliniego po humorystyczne interpretacje ogłoszeń matrymonialnych w prasie.

Może się wydawać, że *Temat na pierwszą stronę*, tak mocno powiązany z włoskimi realiami, jest niezrozumiały dla polskiego czytelnika. Owszem, jak każda powieść Umberto Eco, także i ta wymaga dobrego przygotowania historyczno-kulturowego. Nie znaczy to jednak, że nie znajdziemy w niej uniwersalnych wątków, które jakże niespodziewanie wydają się przypominać wydarzenia w Polsce — dziennikarskie ustawki, stroniczość mediów, wyciąganie z teczek niepochlebnych informacji o uczestnikach życia publicznego, wykonywanie kontrowersyjnych epizodów z biografii ich rodzin. Do refleksji prowokuje również kwestia historycznych rozliczeń i skrajnie różnie ocenianych wydarzeń i postaci, które przecież także i w naszym kraju często nie mogą doczekać się bezstronnej analizy, a stają się przedmiotem politycznych sporów. Odpowiedzialność za tragedię II wojny światowej, przemilczane przewinienia, próby rozłożenia winy na dotychczasowe ofiary w sytuacji kryzysu — w obliczu rozbieżności wizji dalszego funkcjonowania wspólnoty przeplatają się przez współczesne relacje międzynarodowe. Jak można wywnioskować z przesłania powieści Eco, mediatyzacja polityki z pewnością nie pomaga w załagodzeniu tych sporów, a konkluzję z przedstawionej w *Temacie na pierwszą stronę* historii pisze współczesność, w której po raz kolejny rzeczywistość przerasta fikcję.

KATARZYNA KOWALIK

Co winno być przeczytane. 70 lat Katedry Teorii Literatury (1945–2015)

Dla młodego badacza związanego z danym ośrodkiem naukowym najwyżej od kilku lat, na tle dziejów instytucji będących zaledwie niewielkim wyimkiem czasu, historię tworzą ludzie i legendy. Trudno wytyczyć wyraźną granicę, której przekroczenie zmienia człowieka w legendę — nie jest to bynajmniej granica życia i śmierci, ani awans społeczny, ani też, w naszym przypadku zwłaszcza, naukowa nobilitacja. Czym innym jest czytać o dziejach instytucji, nawet dobrze sobie znanej, a czym innym pisać o niej — wówczas pisze się bowiem o ludziach, spośród których część zna się lub znało osobiście. Łatwo popaść wtedy w sentymentalny ton czy wręcz stworzyć panegiryk, jakich powstało już wiele z wielu podobnych okazji. Jedynym rozwiązaniem wydaje się sprawienie, by czytelnik poznał opisywane osoby, śledząc dzieje instytucji i zarazem tworzących ją ludzi. Choć część z nich nazywam dalej legendami, dla niniejszej opowieści nie brakuje materiałów źródłowych, a fakty znajdują swoje potwierdzenie¹. Z genezy słowa *legendus* pozostaje więc dosłowne znaczenie, nie bez powodu wybrane właśnie teraz — to, co powinno być przeczytane.

Katedra Teorii Literatury istnieje od siedemdziesięciu lat. Były to dziesięciolecia wyęzionej pracy, zaangażowania i pasji wielu ludzi, spośród których niewielu miałam zaszczyt poznać osobiście. Początki funkcjonowania instytucji wiążą się przede wszystkim z osobą Stefani Skwarczyńskiej² — kobiety, profesorki, teatrolożki, komparatystki i „pierwszej damy polskiej teorii literatury”. Wiążą się z legendą. Wymienianie tutaj tytułów i zasług nie ma służyć uzasadnieniu określenia jej tym mianem — dana ilość osiągnięć i odznaczeń nie zapewnia miejsca w pantheonie legend. Myśląc o Profesor Skwarczyńskiej, nie wyliczamy z pamięci jej tytułów (co najwyżej tytuły najważniejszych prac naukowych z bliskiej nam dziedziny: *Teoria listu* 1937 rok, *Z teorii literatury cztery rozprawy* 1947 rok, dwa tomy *Wstępu do nauki o literaturze* w 1954 roku i trzeci tom w 1965 roku, *W kręgu wielkich romantyków polskich* 1966 rok) — wyobrażamy sobie za to kobietę obdarzoną urodą i charyzmą, która

¹ Nawiązuję do obszernej bibliografii, która posłużyła jako baza informacji w publikacji jubileuszowej *Historia i trwanie. 60 lat Katedry Teorii Literatury — Instytutu Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego (1945–2005)*, Łódź 2005, a zarazem do napisania niniejszego tekstu.

² Stefania Skwarczyńska, 1902–1988, dr 1925, dr hab. 1937, prof. zw. 1957.

spowita oparami papierosowego dymu przykuwa uwagę swoich studentów, seminarzystów, bez względu na płeć i wiek, i inspiruje w takim stopniu, że obraz ten zapisują oni także w pamięci następnych pokoleń.

Stefania Skwarczyńska i teoria literatury wymieniane są obok siebie jednym tchem: rok 1937, Uniwersytet Jana Kazimierza we Lwowie — pierwsza polska habilitacja z zakresu teorii literatury; rok 1945 — pierwsza poświęcona tej dziedzinie katedra uniwersytecka. Choć od 1939 roku Skwarczyńska była kierownikiem Katedry Historii i Teorii Literatury Wolnej Wszechnicy Polskiej, to od daty założenia Uniwersytetu Łódzkiego i zarazem Katedry Teorii Literatury w 1945 roku liczy się dzieje naszej instytucji.

Aby zrozumieć, czym wówczas, pod koniec lat 40. i w latach 50. XX wieku, była założona przez Skwarczyńską Katedra, trzeba by przywołać wspomnienia niedostępne osobie urodzonej i wychowanej w czasach powszechnej (nawet jeśli nadal nie wszędzie) wolności słowa i swobody badań naukowych. Dość jednak powiedzieć, że na skutek nacisków politycznych nastąpiło „zawieszenie działalności” Katedry Teorii Literatury. Dopiero tzw. odwilż popaździernikowa pozwoliła po kilku latach na nadanie Stefanii Skwarczyńskiej tytułu profesora zwyczajnego (1957) i na wznowienie pracy naukowej i dydaktycznej w ramach legalnej instytucji. Ten epizod z dziejów Katedry wskazuje na rangę i znaczenie łódzkiego ośrodka, jest częścią jego legendy i legendy samej Skwarczyńskiej.

Kolejne dziesięciolecia zapisały się pod znakiem rozwoju badań nad filmem i teatrem, co niezwykle ważne dla tego, czym w świadomości przyszłych generacji studentów i naukowców była i jest Katedra Teorii Literatury. W 1959 roku powstał Zakład Wiedzy o Filmie, którego kierownikiem został Bolesław W. Lewicki³ — był to pierwszy w ramach akademii ośrodek badań filmoznawczych w Polsce. W roku 1967 zaś w obrębie Katedry powstał Zakład Dramatu i Teatru funkcjonujący pod kierownictwem Stanisława Kaszyńskiego⁴. Owe trzy dziedziny i trzy legendarne postaci stworzyły wspólnie „model łódzki” czy też raczej „eksperyment łódzki”, który z czasem przeistoczył się w model. W nim należałoby szukać korzeni tego, czym była Katedra, a czym dzisiaj jest Instytut Kultury Współczesnej — ośrodkiem otwartym, interdyscyplinarnym. Innowacyjność wydaje się zatem wpisana w tradycję, o ile możliwy jest tego rodzaju paradoks, a dzieje naszej instytucji pokazują, że tak. „Model łódzki” pracy naukowej i dydaktycznej, powtarzany potem w innych jednostkach naukowych w Polsce, polegał na przyjęciu literaturoznawstwa jako bazy pojęć i punktu wyjścia do rozważań na temat związków literatury, teatru i filmu. Tego typu komparatystyczne podejście nie byłoby możliwe bez współpracy ludzi o otwartych umysłach, gotowych na wyzwania, nowe idee, zaangażowanych i charyzmatycznych. Tak jak Stefania Skwarczyńska stanowi legendę dla teoretyków i historyków literatury, tak Bolesław W. Lewicki i Stanisław Kaszyński zapisali się w pamięci filmoznawców i teatrologów.

Profesor Lewicki wspomniany jest jako wybitny dydaktyk i wychowawca kilku pokoleń młodych badaczy. Łódzkie studia filmoznawcze rozwinęły się dzięki jego zmysłowi dostrzegania i rozumienia kierunku, w jakim zmierzała wówczas kultura. Film zaistniał w świadomości ludzi akademii dzięki jego uporowi w dążeniu do celu. Kontakty z Romanem Ingardenem, propagatorem teorii filmu, i jego patronat pomogły ukonstytuować obecność tej dyscypliny w ramach praktyki uniwersyteckiej. W przypadku Lewickiego otwartość na

³ Bolesław W. Lewicki, 1908–1981, dr 1938, etat docenta 1959, prof. nadzw. 1970.

⁴ Stanisław Kaszyński, 1927–1988, dr 1958, dr hab. 1966, etat docenta 1968, prof. nadzw. 1974.

wyzwania intelektualne (obok prac naukowych, spośród których warto wymienić choćby *Wprowadzenie do wiedzy o filmie* z 1964 roku czy *Scenariusz. Literacki program struktury filmowej* z 1970 roku) stała się najważniejszym dziedzictwem, które do dziś tworzy kształt ośrodka na naszych oczach. To on był popularyzatorem kawiarni jako przestrzeni dyskusji — bez dystansu, z dala od modelu *ex cathedra*. Kultura i nauka nadal obecne są w przestrzeni miejskiej — inicjatywy pozaakademickie pozostają częścią zadań Instytutu.

Zakład Dramatu i Teatru rozwijał się pod przewodnictwem Stanisława Kaszyńskiego — postaci słynącej z niezwyklej wręcz skrupulatności i pasji dokumentalisty życia publicznego. Badania nad polskim teatrem prowincjonalnym (*Dzieje sceny kaliskiej 1800–1914* z 1962 roku czy *Teatr łódzki w latach 1945–1962* z 1967 roku) ukazały go jako człowieka wyjątkowo zdyscyplinowanego, wytrwałego. Inaczej nieco niż Stefania Skwarczyńska i Bolesław W. Lewicki zapisał się we wspomnieniach swoich studentów i całego środowiska — myśląc o Profesorze Kaszyńskim, mamy przed oczami obraz badacza, historyka teatru, dla którego przestrzenią inspiracji jest archiwum i biblioteka. Subtelność i wrażliwość widoczna na polu naukowym dają się zauważyć również w twórczości literackiej Kaszyńskiego — był bowiem nie tylko teatrologiem, ale i poetą (*Poszukiwanie krajobrazu* 1963 rok, *Krag najbliższy* 1984 rok).

W 1973 roku Katedra Teorii Literatury stała się Instytutem Literatury, Teatru i Filmu. Do 30 września 1973 roku kierowała nim Stefania Skwarczyńska. Potem kolejno profesorowie Lewicki, Kaszyński i w końcu Grzegorz Gazda⁵, który funkcję kierownika pełnił najpierw do roku 1981, a potem znów od roku 1997. W latach 1981–1997 pracom Instytutu przewodziła Teresa Cieślukowska⁶. W ciągu kolejnych trzydziestu lat od zmiany nazwy Katedry/Instytutu przeobrażała się jego struktura, zawsze pozostawała ona jednak trójczłonowa — związana z literaturą, filmem i teatrem. Profesor Gazda kontynuował tradycję „modelu łódzkiego” aż do swojego przejścia na emeryturę w 2014 roku. Zdażył w tym czasie mocno związać się zarówno z literaturą, jak i z filmem, i tym samym udowodnić, że już za życia można funkcjonować w świadomości młodego pokolenia studentów i badaczy jako legenda i solidny fundament ośrodka naukowego. Zainteresowania naukowe i zarazem prywatne Profesora sprawiły, że jego dorobek już dziś należy uważać za imponujący (można wspomnieć tutaj choćby takie prace, jak: *Futuryzm w Polsce* z 1974 roku, *Awangarda — nowoczesność i tradycja* 1986 rok, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku* z roku 2000, *Słownik rodzajów i gatunków literackich* 2006 rok). Z perspektywy studentów najsilniejsze wrażenie wywiera jednak jego dar prowadzenia narracji i niespotykane odczytanie — także w tekstach kultury audiowizualnej. Grzegorz Gazda stanowi doskonały przykład tego, że to ludzie tworzą miejsca i pozostawiają po sobie ślad zarówno w samej instytucji, jak i w kolejnych pokoleniach. Dziedzictwo Stefani Skwarczyńskiej jest bowiem w sposób oczywisty widoczne w osobie Profesora Gazdy — to on był wieloletnim kontynuatorem jej najważniejszego (z punktu widzenia fascynatów teorii/historii literatury) projektu.

Badania nad genologią, zainicjowane przez Profesor Skwarczyńską, należą do głównych i najbardziej dziś pielęgnowanych osiągnięć łódzkiej szkoły teoretycznej. Już od *Teorii listu*, czyli pracy habilitacyjnej, można zauważyć zainteresowanie autorki gatunkami. Co ważne, nie tylko gatunkami literackimi, ale literaturą stosowaną, a więc gatunkami użytkowymi. Prace Skwarczyńskiej z zakresu genologii i postulat włączenia do badań naukowych także form

⁵ Grzegorz Gazda, ur. 1943, dr 1972, dr hab. 1986, doc. 1987, prof. nadzw. 1991, tytuł prof. 2002, prof. zw. 2004.

⁶ Teresa Cieślukowska, ur. 1926, dr 1963, dr hab. 1967, etat docenta 1968, prof. nadzw. 1975, prof. zw. 1991.

wypowiedzi użytkowej pojawiły się niezależnie i równoległe z publikacjami Michaiła Bachina na temat gatunków mowy. Lata 50. i 60. XX wieku nie sprzyjały jednak europeizacji polskich badań — prace naukowe Skwarczyńskiej pozostały na długo znane wyłącznie na gruncie polskim. W ramach Katedry rozwijały się jednakże prężnie — w 1958 roku powstały „Zagadnienia Rodzajów Literackich” / „The Problems of Literary Genres”.

Czasopismo założone przez Stefanię Skwarczyńską, Jana Trzynadłowskiego i Witolda Ostrowskiego miało być częścią szerszej zakrojonego projektu genologicznego, a zarazem sposobem na umiędzynarodowienie badań. W każdym kolejnym, ukazującym się co pół roku, zeszytzie „Zagadnień Rodzajów Literackich” miały pojawiać się (i pojawiały) materiały do przyszłego słownika rodzajów literackich. Słownik nie powstał pod kierunkiem Profesor Skwarczyńskiej — projekt rozwinął i doprowadził do publikacji dopiero Profesor Gazda, redagując wraz ze Słowinią Tynecką-Makowską *Słownik rodzajów i gatunków literackich* (2006, nowe wydanie 2012). Hasła słownikowe publikowane w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich” mają do dziś charakter skróconych artykułów naukowych będących skondensowanymi monografiami danego gatunku/pojęcia. Poza częścią słownikową czasopismo publikuje od 1958 roku teksty literaturoznawców z całego świata. To pismo wielojęzyczne, przestrzeń dialogu komparatystów, teoretyków i historyków literatury z różnych krajów Wschodu i Zachodu. Redaktorami „Zagadnień Rodzajów Literackich” byli kolejno: Stefania Skwarczyńska (1958–1988), Jan Trzynadłowski (1989–1995), Grzegorz Gazda (1996–2010), a od roku 2011 funkcję redaktora naczelnego pełni Jarosław Pluciennik⁷. Profesor Pluciennik, zachowując dotychczasowy profil periodyku, rozszerza jego zakres i dziś na łamach pisma ukazują się również teksty o ukierunkowaniu kulturoznawczym, ujmujące inne konteksty niż tradycyjnie rozumiane literaturoznawstwo. Od początku swojego istnienia „Zagadnienia Rodzajów Literackich” ukazują się nieprzerwanie (z krótkim epizodem w latach 80.) i utrzymują wysoki poziom refleksji naukowej. Poza niekwestionowaną wartością merytoryczną mają dla dzisiejszego odbiorcy związane z Katedrą Teorii Literatury znaczenie nie tyle sentymentalne, co symboliczne — czasopismo to stanowi o trwałości i randze dziedzictwa Stefanii Skwarczyńskiej i jej współpracowników i kontynuatorów. Łódzka tradycja badań genologicznych stała się znakiem rozpoznawczym naszego ośrodka.

Obecnie Katedra Teorii Literatury działa w ramach Instytutu Kultury Współczesnej przy Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego — do 2014 roku pracami Katedry kierował Profesor Gazda, obecnie zaś funkcję kierownika pełni Profesor Pluciennik. Prócz niej, strukturę Instytutu tworzą Katedra Dramatu i Teatru pod kierownictwem Małgorzaty Leyko⁸ (będącej zarazem Dyrektorem Instytutu od 2012 roku) oraz Katedra Mediów i Kultury Audiowizualnej, której kierownikiem jest Ryszard W. Kluszczyński⁹. W latach 2005–2014 w ramach Katedry Teorii Literatury istniała Pracownia Języka i Kultury Żydowskiej, którą kierował Profesor Gazda. Z jego inicjatywy w 2013 roku Uniwersytet Łódzki przyznał tytuł doktora *honoris causa* wybitnemu pisarzowi izraelskiemu Amosowi Ozowi. Dziś w strukturę Katedry wchodzi nadal Pracownia Antropologii Literatury pod kierownictwem Joanny Ślósarskiej¹⁰. Zarówno prace badawcze, jak i dydaktyka prowadzone w obrębie Katedry Teorii

⁷ Jarosław Pluciennik, ur. 1966, dr 1999, dr hab. 2003, prof. zw. 2009.

⁸ Małgorzata Leyko, ur. 1955, dr 1988, dr hab. 2002, prof. nadzw. UŁ 2005.

⁹ Ryszard W. Kluszczyński, ur. 1952, dr 1987, dr hab. 1999, tytuł prof. 2003.

¹⁰ Joanna Ślósarska, ur. 1953, dr 1978, dr hab. 1998, prof. nadzw. 1999, tytuł prof. 2005, prof. zw. 2007.

Literatury nie zamykają się w kręgu zagadnień czysto teoretycznych. Z perspektywy młodych badaczy literatury i kultury właśnie to stanowi o atrakcyjności naszego ośrodka — łączenie nie tylko teorii i historii literatury, ale w dużej mierze zniwelowanie tradycyjnego podziału na teorię i praktykę. Pracowników i studentów pasjonują nowe kierunki rozwoju teorii literatury, także interdyscyplinarne, wiążące ze sobą takie dyscypliny, jak: kulturoznawstwo, lingwistyka, psychologia czy antropologia. W ramach Katedry powstała specjalność „twórcze pisanie” nastawiona zarówno na pogłębianie wiedzy teoretycznej, jak i rozwijanie umiejętności pisarskich studentów. Nowe możliwości stojące przed badaniami kulturowymi zajmują nie tylko pracowników Katedry Mediów i Kultury Audiowizualnej — Katedra Teorii Literatury także jest otwarta na zagadnienia związane choćby z nowoczesną edukacją czy cyfryzacją nauki i kultury. Z inicjatywy i pod nadzorem Profesora Pluciennika realizowane są interdyscyplinarne projekty międzynarodowe, których tematy to m.in.: innowacyjne podejście do współpracy uniwersytetu z obszarami biznesu, kreatywne metody edukacji, badania nad czytelnictwem. Perspektywa literaturoznawcy, kulturoznawcy, historyka idei i kognitywisty pozwala Profesorowi na celne diagnozowanie kierunków rozwoju współczesnej kultury i edukacji, a tym samym na wychodzenie naprzeciw potrzebom obecnych i przyszłych studentów. We wspomnianych już „Zagadnieniach Rodzajów Literackich” od niedawna można znaleźć także teksty poruszające problematykę nowych mediów i ich wpływu na literaturę i czytelnictwo. Również dzięki staraniom Artura Galkowskiego¹¹ (promotora) i Jarosława Pluciennika (recenzenta) Senat Uniwersytetu Łódzkiego przyjął uchwałę o przyznaniu roku 2015 tytułu doktora *honoris causa* zasłużonemu dla nauki i kultury znanemu semiotykowi i pisarzowi Umberto Eco¹².

Liczne projekty naukowe i edukacyjne, konferencje naukowe, publikacje, inicjatywy na rzecz nauki i kultury — wszystko to buduje Katedrę Teorii Literatury i sprawia, że młody człowiek, który studiuje lub dopiero wybiera swoją ścieżkę naukową, ma poczucie bycia w centrum życia naukowego i konieczności ciągłego kształcenia się. Nie jest to jednak poczucie deprymujące, lecz motywacja do działania i nadażania za tym, jak rozwija się instytucja. A jest to możliwe dzięki tworzącym Katedrę ludziom, bo to oni — ich doświadczenie, charyzma, pasja, wiedza — pomagają nie stracić gruntu pod nogami. Słuchając i czytając o dawnych legendach, wspomina się czasy, w których profesorowie służyli radą, wspierali początkujących badaczy, stanowili autorytet i źródło inspiracji. Wspomnienia te są niewątpliwie pełne sentymentu, ale pozbawione tęsknoty, bowiem tak naprawdę nic się nie zmieniło. Dziś również mamy swoich mentorów, ludzi, którzy z dnia na dzień tworzą legendę Katedry Teorii Literatury.

Losy naszego ośrodka wiązały się z licznymi zmianami — struktury, statusu, nieraz także siedziby. Profesor Lewicki cenil przestrzeń kawiarnianą jako miejsce naukowych debat, w latach 60. dodatkowe spotkania naukowe odbywały się nawet w domu Stefanii Skwarczyńskiej, a sama Katedra przenosiła się kilkakrotnie. Kamienica przy ul. Sienkiewicza 21, w której do niedawna mieściła się Łódzka germanistyka, to ważne miejsce w naszej historii — jedna z tamtejszych sal wykładowych nosiła imię Stefanii Skwarczyńskiej, a sam budynek wiąże się z wieloma wspomnieniami. Do ubiegłego roku siedzibą Katedry był Pałac Alfreda Biedermanna położony na rogu ulic Franciszkańskiej i Północnej — nawiązuje on stylem do

¹¹ Prof. dr hab. Artur Galkowski z Zakładu Italianistyki UŁ.

¹² Uroczystość wręczenia tytułu doktora *honoris causa* odbyła się 24 maja 2015 roku w Łodzi.

siedemnastowiecznego pałacu francuskiego, powstał w latach 1910–1912, a od 1998 roku jest własnością Uniwersytetu Łódzkiego i został przezeń odrestaurowany. Rok akademicki 2014/2015 to pierwszy rok funkcjonowania Katedry, wraz z resztą Wydziału Filologicznego, w nowym gmachu. Budynek położony przy ul. Pomorskiej, dopełniający idei campusu Uniwersytetu Łódzkiego, został stworzony przez architektów z myślą o nowoczesności nawiązującej do tradycji budownictwa i designu włókienniczej Łodzi.

Bez względu na to, czy Katedra Teorii Literatury mieści się w monumentalnym pałacu, czy w betonowo-szklanej modernistycznej konstrukcji, pozostaje miejscem stworzonym przez Stefanię Skwarczyńską i pozostałych Profesorów. Jednocześnie — dzięki wpisanej w tradycję otwartości na nowe wyzwania (Profesor Lewicki), wytrwałości w budowaniu historii (Profesor Kaszyński), pasji i charyzmie (Profesor Skwarczyńska) — zmienia się na oczach kolejnych pokoleń swoich studentów i pracowników. Niezwykłym doświadczeniem dla młodego człowieka jest poznawanie dziejów tej instytucji, kiedy na każdym kroku sam dostrzega jej ślady i czuje obecność dawnych i dzisiejszych legend.

ANNA ZATORA

Things to Be Read. The 70th Anniversary of the Department of Literary Theory at the University of Lodz (1945–2015)

People and legends — that is what makes the history of an academic institution. Nevertheless, pinpointing the moment when an individual becomes a legend is not an easy task — it is not necessarily the flicker between life and death, neither a social advancement, nor academic promotion. Nevertheless, reading about the history of an institution differs significantly from writing about it. When faced with the latter, rarely do we have the opportunity to write about people whom we know personally. Therefore it is not difficult to stray into a rather sentimental mood thus creating a panegyric similar to dozens of the like that have already been created on similar occasions. In order to avoid such a tendency, one should rather make the reader acquainted with the described individuals — to follow the history of the institution and the people who had created it. Although to some of those individuals I refer later on as legends, the presented story is deeply rooted in actual history that can be easily documented with adequate sources¹. Therefore, the origins of the word *legendus* are put on the shelf and all we are left with is its literal meaning: things to be read (what is emphasized here on purpose).

The Department of Literary Theory at the University of Lodz was established seventy years ago. Those were seven decades of hard work, passion and commitment by many individuals. I, personally, had the honour to meet only a small number of them. At the beginning, the institution was strongly influenced by Stefania Skwarczyńska² — a professor, theatrolgist, comparativist, “the first lady of Polish literary theory” and a legend. Providing a list of a great number of her works and publications does not serve as an explanation of why Professor Skwarczyńska shall be deemed a legend — after all, accomplishments and awards do not immediately secure a place in the hall of legends. When we think of prof. Skwarczyńska, rarely do we compile a list of references to her works in our minds (at best, we think of her most renowned publications from a familiar academic field: *Teoria listu* [Eng. *The Theory of the Letter*] 1937, *Z teorii literatury cztery rozprawy* [Eng. *Four Studies on Literary Theory*] 1947, two

¹ The article presented article is drawn on an extensive list of references that served as the basis for another jubilee publication *Historia i trwanie. 60 lat Katedry Teorii Literatury — Instytutu Teorii Literatury, Teatru i Sztuki. Audyowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego (1945–2005)*, Lodz 2005.

² Stefania Skwarczyńska, 1902–1988, Ph.D. 1925, Ph.D. hab. 1937, Prof. Ordinarius 1957.

volumes of *Wstęp do nauki o literaturze* [Eng. *Introduction to Literary Studies*] in 1954 and the third volume in 1965, *W kręgu wielkich romantyków polskich* [Eng. *Great Polish Romantics*] 1966), but rather imagine a beautiful and charismatic woman surrounded with a cloud of cigarette smoke, who easily captures the attention of students, no matter what their sex or age is, and inspires them to such a degree that this image prevails also in the minds of the next generations.

Stefania Skwarczyńska and the notion of literary theory seem inseparable: in 1937, University of Jan Kazimierz in Lviv — the first Polish doctoral thesis in literary theory; in 1945 — the first university department devoted to literary theory. Although since 1939 Skwarczyńska was the head of the Department of Literary History and Theory at the Free Polish University, it is the year 1945 (when the University of Lodz and the Department of Literary Theory were established) that is considered also the beginning of our institution.

In order to grasp how the Department established by Skwarczyńska looked like in the late 1940s and 1950s, we shall first recall memories not available at hand for people born and brought up in the age of (almost) ubiquitous freedom of speech and the freedom to conduct academic research. Let's just say that due to political pressure, the activities of the Department of Literary Theory were once 'suspended'. Only after the so-called Polish thaw³ it became possible to grant Stefania Skwarczyńska the title of Professor Ordinarius (1957) and to resume academic and didactic work at a legally acknowledged institution. This moment in the history of the Department clearly shows the importance of the Lodz centre and contributes not only to the legend of the Department but also to the legend of Professor Skwarczyńska herself.

The next decades are known for extensive research in the fields of film and theatre, which eventually had a strong impact on how the Department of Literary Theory is later perceived by the next generations of students and academics. In 1959, the Department of Film Studies was established and Bolesław W. Lewicki⁴ whom was appointed its head — the Department was the first academic centre for film studies in Poland. In 1967, the Department of Drama and Theatre emerged from the Department, and was then headed by Stanisław Kaszyński⁵. The three abovementioned legendary individuals formed the so-called "Lodz experiment" that later developed into the "Lodz model". Here we may find the origins of the Department that currently operates as the Institute for Contemporary Culture — an open, interdisciplinary centre. *Innovativeness* seems to be therefore a *traditional* approach of the institution (if such a paradoxical relation may exist), and the history of the Department clearly shows that it actually works well. The "Lodz model" of academic and didactic work, adopted later on by other Polish academic centres, was based on the idea that literary studies constitute the terminological basis and act as a starting point for the debate on relations between literature, theatre and film. Such a comparatist approach would not be possible if it was not for the cooperation of people who were open-minded, ready to face any challenges, committed and charismatic. Just as Stefania Skwarczyńska is considered a legend by literary theoreticians and historians, the memories of Bolesław W. Lewicki and Stanisław Kaszyński are treasured by film studies scholars and theatrologists.

³ Polish October, also known as *October 1956*, *Polish thaw*, or *Gomułka's thaw*, marked a change in the politics of Poland in the second half of 1956, that resulted in the liberalisation of political system, freeing political prisoners and a change in power.

⁴ Bolesław W. Lewicki, 1908–1981, Ph. D. 1938, Associate Professor 1959, Professor Extraordinarius 1970.

⁵ Stanisław Kaszyński, 1927–1988, Ph. D. 1958, Ph. D. hab. 1966, Associate Professor 1968, Professor Extraordinarius 1974.

Professor Lewicki is remembered as an outstanding lecturer and an educator of several generations of young researchers. Lodz film studies evolved thanks to his ability to grasp and understand the direction towards which the then contemporary culture was headed. Film appeared in the minds of academics thanks to Lewicki's persistence. His connections with Roman Ingarden — the renowned promoter of film theory — and securing his patronage, helped introduce this scholarly discipline into the university. In the case of Lewicki, the openness toward intellectual challenges (along with his best known academic publications: *Wprowadzenie do wiedzy o filmie* [Eng. *Introduction to Film Studies*] 1964 or *Scenariusz. Literacki program struktury filmowej* [Eng. *Script. Literary Program of Film Structure*] 1970, among others) became the pinnacle of his heritage, which still strongly influences the form of our Institute. He was the verbal advocate of a *café* as a place for academic discussion — with no distance between the interlocutors, far from the *ex cathedra* style. And today, as culture and education are still present in the city of Lodz, non-academic initiatives remain a part of the Institute's activities.

The Department of Drama and Theatre developed under the auspices of Stanisław Kaszyński, who is famous for his meticulousness and passionate documenting of public life. His research on Polish provincial theatre (*Dzieje sceny kaliskiej 1800–1914* [Eng. *History of the Kalisz Scene 1800–1914*] 1962 or *Teatr łódzki w latach 1945–1962* [Eng. *Lodz Theatre in Years 1945–1962*] 1967) reflected Kaszyński's sense of discipline and persistence. However, students and the academic community remember him slightly different than Skwarczyńska or Lewicki — when we think of Professor Kaszyński we see a researcher, a theatre historian, who considers archives and library as the places of ultimate inspiration. His subtlety and tenderness visible in his academic career are reflected also in his literary work — for he was not only a theatrologist but also a poet (*Poszukiwanie krajobrazu* [Eng. *Searching for the Landscape*] 1963; *Krąg najbliższy* [Eng. *The Closest Circle*] 1984).

In 1973, the Department of Literary Theory became the Institute of Literature, Theatre and Film, which until September 30, 1973, was headed by Stefania Skwarczyńska. Later, the Institute was headed respectively by Professor Lewicki, Kaszyński and Grzegorz Gazda⁶, who first held the post until 1981 and later since 1997. In the years 1981–1997, the Institute was managed by Teresa Cieślukowska⁷. During the next thirty years after the change in name of the Department/Institute, its structure also underwent some changes — nonetheless, it always consisted of three segments (related to literature, film or theatre). Professor Gazda continued the tradition of the “Lodz model” until his retirement in 2014. By this time he already managed to establish himself as a legend and lay foundations for a strong academic centre by closely following the new trends in literature and film. His private and professional interests contributed to a great number of publications (*Futuryzm w Polsce* [Eng. *Polish Futurism*] 1974, *Awangarda — nowoczesność i tradycja* [Eng. *Avant-Garde — Modernity and Tradition*] 1986, *Słownik europejskich kierunków i grup literackich XX wieku* [Eng. *Dictionary of European Movements and Literary Groups in the 20th Century*] 2000, *Słownik rodzajów i gatunków literackich* [Eng. *Dictionary of Literary Genres*] 2006). From a students' perspective, the most impressive is, however, Gazda's gift for narration. He was also famous for being extremely well-read — in texts on audiovisual culture included. Grzegorz Gazda is a great example of how individuals

⁶ Grzegorz Gazda, born 1943, Ph. D. 1972, Ph. D. hab. 1986, Associate Professor 1987, Professor Extraordinarius 1991, Professor 2002, Professor Ordinarius 2004.

⁷ Teresa Cieślukowska, born 1926, Ph. D. 1963, Ph. D. hab. 1967, Associate Professor 1968, Professor Extraordinarius 1975, Professor Ordinarius 1991.

shape places and leave their legacy not only for the use of the institutions they work for, but also for the next generations. The legacy of Stefania Skwarczyńska is perfectly reflected in the person of professor Gazda — he carried on her key (from the point of view of people interested in the literary theory/history) project for many years.

Studies in genology, initiated by Professor Skwarczyńska, are one of the major accomplishments of the Lodz theoretical movement. Her thesis, *Teoria listu*, shows her profound interest in genres — what is interesting, it went beyond literary genres onto applied literature hence applied genres. Skwarczyńska's works on genology and a claim to include applied forms of expression in academic studies appeared at the same time as the publications by Mikhail Bakhtin on speech genres. However, 1950s and 1960s were not the best time to make Polish research available Europe-wide — Skwarczyńska's works were not popularised outside of Poland for a long time. Nevertheless, her research was flourishing within the Department — in 1958, the first issue of *The Problems of Literary Genres* was published.

The journal launched by Stefania Skwarczyńska, Jan Trzynadlowski and Witold Ostrowski was initially designed as part of a bigger genologic project and was aimed to make the study available internationally. Every issue of *The Problems of Literary Genres*, published every six months, featured findings that were meant to be later published in a dictionary of literary genres. Although the dictionary was not published under the auspices of professor Skwarczyńska, the project was further developed and completed by professor Gazda in cooperation with Slowinia Tynecka-Makowska as *Słownik rodzajów i gatunków literackich* (first edition in 2006; new edition in 2012). Dictionary entries published in *The Problems of Literary Genres* to this day are simply excerpts from academic articles, later presented as an overview of a given genre/term. Aside from the dictionary part, since 1958 the journal features also articles by literary scholars from around the world. It is a multilingual platform for dialogue between comparatists, literary theoreticians and historians from various Eastern and Western countries. The role of Editor-in-Chief of the journal was served by: Stefania Skwarczyńska (1958–1988), Jan Trzynadlowski (1989–1995), Grzegorz Gazda (1996–2010), and since 2011, Jarosław Pluciennik⁸. While maintaining the current policy of the periodical, Professor Pluciennik extended its scope — now, the journal features articles related to cultural studies, diverging from the traditional literary context. Since its beginning, *The Problems of Literary Genres* is published regularly (except for a short disruption in the 1980s) and maintains a high level of academic scrutiny. The journal does not only provide its readers associated with the Department of Literary Theory with an undeniable scholarly value of a sentimental manner, but it is also a symbol — the journal guarantees that the legacy of Stefania Skwarczyńska, her associates and followers will not cease to exist. The Lodz heritage of genologic studies became the hallmark of our centre.

Currently, the Department of Literary Theory is a part of the Institute of Contemporary Culture at the Faculty of Philology of the University of Lodz — until 2014 the Department was headed by professor Gazda, now the office is held by Professor Pluciennik. Aside from the Department of Literary Theory, the Institute consists also of the Department of Drama and Theatre headed by Małgorzata Leyko⁹ (who is also the Head of the Institute since 2012)

⁸ Jarosław Pluciennik, born 1966, Ph.D. 1999, Ph.D. hab. 2003, Professor Ordinarius 2009.

⁹ Małgorzata Leyko, born 1955, Ph. D. 1988, Ph. D. hab. 2002, Professor Extraordinarius at the University of Lodz 2005.

and the School of Media and Audiovisual Culture headed by Ryszard W. Kluszczyński¹⁰. In the years 2005–2014, within the Department of Literary Theory a Workshop of the Jewish Language and Culture was headed by professor Gazda (thanks to his suggestion, in 2013, the University of Lodz granted an honorary degree to an outstanding Israeli writer Amos Oz). The Workshop of Literary Anthropology is still, however, a part of the Institute — it is headed by Joanna Ślósarska¹¹. Neither scholarly, nor didactic work of the Department of Literary Theory are limited to a purely theoretical approach. And this is precisely what makes the centre appealing to young researchers — it does not only combine literary theory with history, but also eliminates the traditional artificial division to theory and practice. The academics and students are engrossed in how literary theory develops, and how interdisciplinary it may be (now it may actually combine such disciplines as cultural studies, linguistics, psychology or anthropology). Within the Department emerged a specialization in *creative writing* focused on giving even greater insight into theory and developing the writing skills of students. New opportunities for cultural studies interest not only for employees of the School of Media and Audiovisual Culture — the Department of Literary Theory is also open to issues of modern education or digitalization of education and culture. Currently, thanks to the efforts of and under the auspices of Professor Pluciennik a number of international projects is carried out in the following areas: innovative approaches to the cooperation between universities and business, creative methods of education, studies on readership. The perspective of a literary scholar, a cultural studies researcher, a historian of ideas and a cognitivist enable the professor to adequately diagnose the directions of development of modern culture and education hence to anticipate the needs of the current and prospective students. Since recently, in the aforementioned *The Problems of Literary Genres* one may find also articles on the issues of new media and its impact on literature and readership. Moreover, thanks to the efforts of Artur Galkowski¹² (thesis supervisor) and Jarosław Pluciennik (reviewer), the Senate of the University of Lodz adopted a resolution on granting the honorary doctorate to Umberto Eco, a distinguished semiotician and writer¹³.

Numerous scholarly and educational projects, academic conferences, publications, various activities that contribute to the development of the humanities and culture — all this constitutes the Department of Literary Theory and makes young students, who are still at the very beginning of their academic career, feel that they are at the centre of academic life. Suddenly, they feel the urge to absorb as much knowledge as possible. This is not, however, a disheartening sensation, rather a motivation to act and see how the situation develops. It is possible thanks to people who create the Department. For it is their experience, charisma, passion and knowledge that help keep a firm grasp on reality. By listening to or reading about long-gone legends, we recall times when professors were always there to offer some advice, who supported young researchers. Professors who were respected and at the same time were a source of inspiration. Those recollections are undoubtedly full of sentiment, but they lack nostalgia, as nothing has really changed that much. Nowadays, we still have our mentors — people who still create the legend of the Department of Literary Theory every day.

¹⁰ Ryszard W. Kluszczyński, born 1952, Ph. D. 1987, Ph. D. hab. 1999, Professor 2003.

¹¹ Joanna Ślósarska, born 1953, Ph. D. 1978, Ph. D. hab. 1998, Professor Extraordinarius 1999, Professor 2005, Professor Ordinarius 2007.

¹² Prof. Artur Galkowski Ph. D. hab., Department of Italian Studies, University of Lodz.

¹³ The ceremony of awarding the title of Doctor *Honoris Causa* took place on 24th May 2015 in Lodz.

The history of our Institute in one which was faced with many changes — a change of structure, profile, sometimes even a change of location. Professor Lewicki valued cafés as places for academic debate, in the 1960s extracurricular meetings were organised in Stefania Skwarczyńska's private house, not to mention that the Department itself changed its headquarters several times. The tenement house on 21 Sienkiewicza Street (until recently the headquarters of German Philology of the University of Lodz) is a significant location in the history of our centre — one of its lecture halls was named after Stefania Skwarczyńska and the building itself holds many memories. Until last year, the Department was located in Alfred Biedermann's Palace at the corner of Franciszkańska and Północna Streets — a modernistic building with a few classicistic elements constructed between 1910–1912. In 1998 it became the property of the University of Lodz, which renovated the Palace. Finally, the academic year of 2014/2015 was the first year of the Department in the new building of the Faculty of Philology located on 171/173 Pomorska Street. The building, designed as a part of the campus of the University of Lodz, is the effect of a fusion of modern design and the textile tradition of Lodz.

No matter where the Department of Literary Theory is located — in a monumental palace or in a modern construction made of concrete and glass — it is always a place that was created by Stefania Skwarczyńska and other professors. At the same time, thanks to the traditional openness to new challenges (Professor Lewicki), persistence in making history (Professor Kaszyński) or passion and charisma (Professor Skwarczyńska), it continues to change before the very eyes of the several generations of students and academics. It is therefore an extraordinary opportunity for young scholars to indulge in the history of an institution, when they can actually see the footprints of their predecessors and feel the presence of the old and contemporary legends around them.

ANNA ZATORA

(translated by OLGA ŁABENDOWICZ)