

Umberto Eco: hybrydowe teksty, łączowe narracje i ironia

Piotr Salwa

PIOTR SALWA

UMBERTO ECO: HYBRYDOWE TEKSTY, KŁĄCZOWE NARRACJE I IRONIA*

Jeżeli przyjrzeć się bliżej pojęciu tekstu hybrydowego i różnym jego definicjom, formułowanym z różnych punktów widzenia, można odnieść wrażenie, iż jest to jedno z tych określeń, które Umberto Eco nazywa przesłaną terminologiczną: ma ono pewien sens ogólnikowy (niekiedy, można by powiedzieć, fortunnie ogólnikowy) i odpowiada zjawiskom bardzo niejednorodnym co do swej natury¹. Tak więc hybrydowość byłaby szczególnym przypadkiem naruszenia izotopii pojmowanej jako „zbiór redundantnych kategorii semantycznych umożliwiających jednolite odczytanie danej historii”². Chodziłoby tu jednak o takie naruszenie – a może raczej pogmatwanie – które nie wykluczałoby definitywnie jednolitego postrzegania tekstu, lecz, przeciwnie, czyniłoby odbiór bardziej zagęszczonym, bardziej różnorodnym, a zarazem bardziej problematycznym, ponieważ komplikowałyby i wzbogacały przebieg lektury, dodając do niego nowe znaczenia i treści. Hybrydowość tekstu mogłaby pojawiać się zatem na wszystkich poziomach, na których pojawia się izotopia – a jest to przecież kolejna przesłana terminologiczna – tzn. na poziomie dyskursu, topiki, presupozycji, rejestru itd. Jeżeli owo pojęcie intuicyjnie może wydawać się przydatne, to sytuacja zmienia się, kiedy chce mu się przypisać bardziej precyzyjną definicję. A nawet jeśli przyjmie się już taką definicję, to często okazuje się ona bardzo kłopotliwa w zastosowaniu. Nie ma w tym nic nadzwyczajnego: sprawy przedstawiają się w sposób podobny, kiedy chce się np. zdefiniować, rozpoznać i ujednoznaczyć ironię³.

Czy pojęcie to mogłoby opierać się na solidniejszych jednak podstawach? Hybrydowość powstaje z połączenia elementów, które – rozpatrywane oddzielnie – postrzegane są jako jednorodne, a jednorodność tekstu wydaje się związana przede

* Polska wersja tekstu *Umberto Eco: texte hybride, narration rhizomatique, ironie*, opublikowanego w tomie *Le Texte hybride* (éd. D. Budor, W. Geerts. Paris 2004).

¹ U. Eco, *Lector in fabula. Współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*. Przeł. P. Salwa. Warszawa 1994, s. 34. Wyd. włoskie: Milano 1979.

² Eco, *op. cit.*, s. 134. Eco cytuje tutaj A. Greimasa *Du Sens* (Paris 1970, s. 188).

³ Zob. M. Mizau, *L'ironia. La contraddizione consentita*. Milano 1984, s. 7–12. Zob. też uwagi D. Sperbera i D. Wilson (*Ironia a rozróżnienie między użyciem a przywołaniem*. Przeł. M. B. Fedewicz. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1. Przedruk w zb.: *Ironia*. Red. M. Głowiński. Gdańsk 2002).

wszystkim z jego spójnością⁴. Kiedy ma się do czynienia z tekstami literackimi lub retorycznymi, problem spójności nie ogranicza się przy tym wyłącznie do kwestii o charakterze logicznym lub do gramatyki tekstu. Bachtin podkreślał już wpływ konwencji rozmaitego rodzaju na gatunki mowy; bogactwo konwencji literackich, retorycznych i gier intertekstowych – określanych jako wtórne i nakładające się na te bardziej elementarne – znacznie komplikuje problem⁵. W istocie bowiem konwencje nie tylko składają się na obszerny zestaw reguł, do których należy się stosować, lecz są również poddane nieustającej ewolucji. Jeżeli przyjmie się perspektywę historyczną, kanoniczny punkt widzenia poetyk normatywnych o nastawieniu klasycyzującym lub też pewne sztywne typologie teoretyczne, wiele tekstów – szczególnie średniowiecznych, z okresu romantyzmu i współczesnych – trzeba będzie określić jako hybrydowe. Mimo to jednak są one dzisiaj postrzegane jako dzieła konwencjonalne, a zatem jednorodne. Z drugiej strony, niektóre kryteria jednorodności zostały całkowicie zapomniane. Czy np. zastosowanie klasycznej zasady *decorum* miałyby sens dzisiaj i w odniesieniu do literatury współczesnej? W tym kontekście pytaniem podstawowym i zasługującym na baczniejszą uwagę jest kwestia wartości, jaką przypisuje się hybrydowości: czy jest ona uznana za cechę negatywną czy pozytywną? Różne mogą być odpowiedzi, a Eco ma z pewnością rację podkreślając fakt, iż upodobania postmodernistyczne okazują się zaskakująco zbieżne z gustem średniowiecznym⁶. Wypada też przypomnieć, iż istnieją w tradycji europejskiej ogromne obszary produkcji i obiegu tekstów literackich, gdzie wyraźnie daje się spostrzec uparty brak wrażliwości na samo pojęcie jednolitości, a w konsekwencji i hybrydowości. Jako przykład można przywołać małe i tanie jarmarczne druki, wyraz kultury i literatury tworzonej na potrzeby ludu, rozpowszechnione w całej Europie poczynając od XVI w. aż po schyłek w. XIX, które zawierały zazwyczaj kilka tekstów bardzo różnego charakteru – nowele, sentencje, sonety, modlitwy, piosenki do tańca – tworząc całości bez wątplenia hybrydowe⁷. Warto też przypomnieć fakt, że nowela włoska, ciesząca się ogromną popularnością w całej Europie od w. XV po w. XVIII, nigdy nie została w zadowalający sposób zdefiniowana, właśnie wskutek swego hybrydowego charakteru. Oddzielnym zagadnieniem jest w tym kontekście niełatwe do zdefiniowania zjawisko kiczu. Wszystko to prowokuje do pytania o rolę, funkcje i cele hybrydowości. Cóż bowiem może leżeć u jej podstaw: upodobanie do różnorodności, skłonność do przekraczania reguł i naruszania norm, szczególne preferencje i oczekiwania rozmaitych kręgów odbiorców, gra z cenzurą, pragnienie nowości lub odnowienia tradycyjnych i skostniałych form, wielość punktów widzenia, osobowość i żywiołowość autorów? Czy łatwość, z jaką hybrydowość żyje i funkcjonuje w tekstach, nie stawia pod znakiem zapytania rozróżnień, na które się

⁴ Kwestie spójności tekstu były przedmiotem licznych studiów lingwistycznych. Z perspektywy literaturoznawcy problem ten podjął W. Bolecki (*Spójność tekstu (literackiego) jako konwencja*. W zb.: *Teoretyczne tematy i problemy*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1986.

⁵ M. Bachtin, *Estetyka twórczości słownej*. Przeł. D. Ulicka. Oprac. przekładu i wstęp E. Czaplęjewicz. Warszawa 1986; rozdz. 5: *Problem gatunków mowy*.

⁶ U. Eco, *Nowe średniowiecze*. (1972). W: *Semiologia życia codziennego*. Warszawa 1998 (przeł. P. Salwa).

⁷ Zob. np. druki opisane i analizowane w: E. Lommatzsch, *Beiträge zur älteren italienischen Volksdichtung. Untersuchungen und Texte*. Berlin 1959.

powołujemy, redukując je do roli akademickich abstrakcji lub postulatów estetycznych?

Pośród rozmaitych funkcji, jakie da się przypisać hybrydowości, jest i ta, która polega na sygnalizowaniu ironii. Wydaje się, iż można to powiązać z faktem, że oba te zjawiska opierają się na podwójnej izotopii⁸. Kwestia sygnalizowania ironii należy do najbardziej delikatnych i – mimo iż dość często podejmowana w refleksji językoznawców, teoretyków literatury i semiologów – nie znalazła dotąd zadowalającego rozwiązania. „Ironia jest z istoty praktyczna, a bywa teoretyczna tylko po to, aby znów stać się praktyczną” – to stwierdzenie Sørensa Kierkegaarda⁹, przeniesione na nieco inny, choć niezbyt odległy grunt, wyjaśnia przyczyny, dla których często omija się problem bądź to przedstawiając ogólnikowy opis aspektów wypowiedzi, jakie z założenia uznaje się za ironiczne, bądź to wyliczając pospiesznie środki typowe dla przekazu ustnego: gesty, mimikę, ton głosu, itp. Refleksję nad sygnałami wskazującymi ironię komplikuje dodatkowo fakt, iż chodzi tu o zjawisko absolutnie niejednoznaczne. Pod pojęciem ironii można bowiem rozumieć zarówno figurę retoryczną, jak i pewien stan rzeczy lub spraw, dysymulację, pozorowanie lub mistyfikację; można w niej widzieć narzędzie poznawcze i doskonałące moralnie, subiektywny twór artystyczny, postawę wobec świata, przejaw ducha historii, a nawet „sport, zabawę uprawianą dla samej zabawy”¹⁰. Co więcej:

u podstaw samej koncepcji ironii leży zasada nieokreśloności, która opiera się wszelkim próbom klasyfikacji [...]. Analiza ironii niszczy analizowaną ironię w tym samym momencie, w którym się rozpoczyna. Wydawałoby się prawie, że ironia może istnieć jedynie w jakimś obszarze niepewności psychologicznej i filologicznej nieokreśloności¹¹.

Istnieje jednak ironia tekstów mających funkcjonować w obiegu pisemnym, często ukryta i wieloznaczna; jest to ironia opierająca się z punktu widzenia retoryki na anakolucie, parabazie i zerwaniu ciągłości tropów – według definicji Paula De Mana¹². Ironia niepewna i trudna do rozpoznania, do tego stopnia, iż zastanawiano się niegdyś (na szczęście – bez dalszych konsekwencji) nad wprowadzeniem znaku graficznego służącego do sygnalizowania jej w druku¹³. W istocie, fundamentalna odmienność przekazu pisemnego od przekazu mówionego wydaje się tutaj wyjątkowo ważna, ponieważ podstawowy repertuar środków stosowanych w praktyce komunikacji społecznej jest prawie całkowicie niedostępny literaturze. Jedyne źródło, jaki pozostaje do dyspozycji w przypadku tekstu pisanego,

⁸ Problemy „podwójnej” izotopii w tekstach ironistycznych i humorystycznych omawia D. Bertrand (*Ironia i humor: dyskurs wywracający*. W zb.: *Humor europejski*. Red. M. Abramowicz, D. Bertrand, T. Stróżyński. Lublin 1994). R. Dragunowa (*Ironiczny aspekt intertekstualności*. W zb.: jw.) pisze o aktualizacji dwu poziomów semantycznych i utrzymuje, że im bardziej te poziomy są nie do pogodzenia, tym wyraźniej postrzegany jest aspekt ironii.

⁹ S. Kierkegaard, *O pojęciu ironii*. Przeł. A. Dąkowska. Warszawa 1999, s. 251.

¹⁰ Zob. E. Hutchens, *The Identification of Irony*. „English Literary History” t. 27 (1960), nr 4, s. 352. – I. Passi, *Powaga śmieszności*. Przeł. K. Minczewska-Gospodarek. Warszawa 1980, s. 270.

¹¹ G. Almansì, *L'Ironie de l'ironie*. „Documents de travail et pré-publications”. Università di Urbino, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, serie B, nr 84/85 (maggio–giugno 1979), s. 5.

¹² Zob. P. De Man, *Pojęcie ironii*. Przeł. A. Sosnowski. „Literatura na Świecie” 1999, nr 10/11.

¹³ Zob. Almansì, *op. cit.*, s. 3.

to naruszenie spójności – cechy o charakterze w dużej mierze konwencjonalnym. W pewnym sensie ironia tekstu literackiego musi opierać się na swego rodzaju hybrydowości.

Szczególny charakter takiej sytuacji do tego jednak się nie ogranicza. W praktyce konwersacyjnej ironię można traktować jako zabawę czy grę, lecz status fikcji literackiej zakłada już swoją własną grę polegającą na specyficznym „udawaniu”¹⁴. W konsekwencji to, co wyróżnia ironię tekstową – owe dodatkowe znaczenia, które decydują o jej istocie – wiąże się przede wszystkim, jeśli nie wyłącznie, z jej charakterem „kontemplacyjnym” (przypomnijmy rozróżnienia Kierkegarda)¹⁵, przez co zbliża się ona do parodii, satyry i szyderstwa. Ironia – tak jak hybrydowość – może pojawić się bądź to na tych poziomach tekstu, na których spójność jest solidnie ugruntowana (topik lub rejestr), bądź to w płaszczyznach bardziej efemerycznych (presupozycje, konwencje). Lecz o ile w wielu przypadkach hybrydowość pozostaje cechą „ukrytą”, nie uświadamianą przez czytelnika, to istota ironii zakłada, iż jest ona postrzegana i interpretowana, nawet za cenę sporego wysiłku. Może odnosić się zarówno do schematów językowych, jak i stereotypów poznawczych czy ideologicznych. To może z kolei uczynić problematycznym ujednoznaczenie ironii, ponieważ jej sygnały bywają czytelne jedynie dla odbiorców nie tylko odznaczających się pewnego rodzaju wrażliwością i skłonnością charakteru, lecz również posiadających odpowiednie kompetencje językowe, kulturowe i ideologiczne¹⁶. Z drugiej strony, jedną z podstawowych cech ironii jest właśnie jej wieloznaczność i, co więcej, nie może być ona zrozumiała dla wszystkich, jeśli chce być subtelna. Z tej właśnie przyczyny upatruje się w niej często wyraz wyższości intelektualnej i duchowej¹⁷. Czy jednak jej implikacje są zawsze takie same? Mechanizm, jaki uruchamia, zdaje się wykluczać wszystkie możliwości na d-interpretacji – w tym sensie, iż nie ma tu jakiegoś ograniczającego pułapu: ironia pozostaje bowiem zawsze podatna na wszelkie manipulacje intelektualne i wskazuje, iż nie istnieje coś takiego, jak sens ostateczny. Tworzy ona zatem pewną wspólnotę odbiorców wtajemniczonych, rozumiejących toczącą się grę, zdolnych do odpowiedzi na wyzwanie, jakim są ironiczne intencje autora. Innymi słowy – czytelników umiejących podjąć z tekstem dialog ironiczny w znaczeniu, jakie mu nadaje Bachtin. Jest to zabawa elitarna. Kierkegaard podkreśla:

Figurę tę, jak wszelką ironię, znamionuje niejaki arystokratyzm, albowiem ten, kto mówi, chce być zrozumiany, ale nie chce być rozumiany bezpośrednio. Sprawia to, że figura ta niejako patrzy z góry na prostą i zwyczajną mowę, którą każdy od razu może zrozumieć. [...] O ile kręgi wyższe (naturalnie rozumiane jako arystokracja ducha) mówią ironicznie, podobnie jak królowie i książęta mówią po francusku, żeby spóśłstwo ich nie rozumiało, o tyle ironia stara się odizolować, nie życzy sobie wcale powszechnej zrozumiałości¹⁸.

Pierwszy tekst, jaki chciałbym zaprezentować w świetle powyższych rozwa-

¹⁴ Zob. J. Searle, *Status logiczny wypowiedzi fikcyjnej*. Przeł. H. Buczyńska-Garewicz. „Pamiętnik Literacki” 1980, z. 2. Przedruk w zb.: *Studia z teorii literatury. Archiwum przekładów „Pamiętnika Literackiego”. II*. Red. K. Bartoszyński, M. Głowiński, H. Markiewicz. Wrocław 1988.

¹⁵ Kierkegaard, *op. cit.*, s. 250 n.

¹⁶ Zob. K. Falicka, *Ironia i stereotyp u Villiers de l’Isle-Adam*. W zb.: *Humor europejski*, s. 201–203.

¹⁷ Zob. Passi, *op. cit.*, s. 323 n.

¹⁸ Kierkegaard, *op. cit.*, s. 241–242.

zań, to *Lector in fabula* Umberta Eco. Nie jest to, jak wiadomo, utwór literacki, lecz traktat semiologiczny, poświęcony głównie, jak wskazuje podtytuł, „współdziałaniu [odbiorcy] w interpretacji tekstów narracyjnych”. Hybrydowy charakter tego dzieła wiąże się przede wszystkim z niejednorodnością rejestrów przejawiającą się mniej lub bardziej regularnie. Różnice te występują między rozważaniami o charakterze teoretycznym a rozbudowaną egzemplifikacją, jaka im towarzyszy: poważny ton dyskursu naukowego przerywany jest zabawnymi i komicznymi przykładami zjawisk językowych oraz tekstowych, cytowanych jako ilustracja przedstawianych zasad i tez. Niejednokrotnie komizm ten przenosi czytelnika w świat dzisiejszych obyczajów i stereotypów myślenia, daleki od problematyki poruszanej w płaszczyźnie naukowej. Konstatacja ta może wzbudzić wiele zastrzeżeń – jak zresztą wszystko, co się tyczy obszernej i źle zdefiniowanej sfery ironii (i ogólniej: humoru) – tym bardziej iż mamy tu do czynienia ze zjawiskiem, które zatacza coraz szersze kręgi¹⁹. To prawda, że dyskurs naukowy nie musi być wcale bezosobowy i suchy: wystarczy powołać się na klasyczny przykład Galileusza²⁰. Współcześni naukowcy starają się zaskarbić sobie przychylność czytelników opisując dokładnie swoje drogi dochodzenia do prawdy, nie pomijając emocji czy wątpliwości, jakie temu towarzyszą, a także uciekając się do stosowania rozmaitych środków retorycznych: pytań, suspensu, opisywania porażek i rozczarowań – jako swego rodzaju przygód²¹. Prawdą jest też, iż mieszanie poważnej treści i komicznego tonu ma swą długą tradycję w pismach polemicznych. Środki zastosowane przez Umberta Eco wykraczają jednak daleko poza tego rodzaju konwencje. W wybranych (lub wymyślonych) przezeń przykładach zjawisk językowych komizm i jego efekty nie są nigdy w centrum zainteresowania, lecz zdają się odgrywać pozornie rolę pomocniczą, właściwie przypadkową, w stosunku do tez przedstawianych poważnie. Gdzie indziej zresztą Eco nie ukrywa swej niechęci do sztucznego i napuszonego języka, często używanego w studiach lingwistycznych, który nazywa „*esempiese* [przykładowszczyzna]”. W traktacie *Lector in fabula* bardzo często nawiązuje natomiast do niektórych aspektów poczucia humoru popularnego w kulturze masowej i mocno zakorzenionego w praktyce życia codziennego. Można więc napotkać w jego przykładach stereotypowe postaci, takie jak dobrze znany z licznych dowcipów mały, rezolutny, acz naiwny Piotruś (przykład 1: „trzeba znów zabrać Piotrusia do zoo”) albo niezbyt inteligentna teściowa, dla której zięć nie jest nikim innym, jak tylko mężem jej córki (przykład 32: „co by się stało, gdyby mój zięć nie był się ożenił z moją córką?”). Pojawiają się aluzje do ulubionych pól

¹⁹ Na ten temat zob. Bertrand, *op. cit.*, s. 127: „Pewien wymiar ironiczno-humorystyczny skłonny jest przenikać do dyskursów w założeniu »poważnych« i okrywać je warstwą znaczeniową, która była im dotąd obca. Najlepiej widać to w dziedzinie informacji, przynajmniej w prasie francuskiej, gdzie przykładów tego mamy bez liku”. Dziękuję Cesare Segre za zwrócenie mi uwagi na podobne zjawiska występujące w żargonie informatyków. Po zakończeniu tych procesów, być może, współwystępowanie różnorodnych rejestrów nie będzie postrzegane jako hybrydowość. Jednakże będzie to oznaczało osłabienie argumentacji, a także utratę wydziwisku ironicznego lub humorystycznego (jak powszechne dziś w języku komputerowym określenia „mysz”, „robak”, „wirus” itp.).

²⁰ W tradycji włoskiej Galileo Galilei zaliczany jest także w poczet luminarzy rodzimej literatury w *volgare*; wystarczy sięgnąć do jakiegokolwiek podręcznika historii literatury włoskiej.

²¹ Zob. D. Ostaszewska, E. Sławkowa, *Kontekst rozważania w strukturze tekstu. (Analiza funkcjonalno-strukturalna)*. W zb.: *Tekst i jego odmiany*. Red. T. Dobrzyńska. Warszawa 1996.

tematycznych komizmu²², jak np. erotyzm (przykład 16a: „Karol sypia z żoną dwa razy w tygodniu. Także Ludwik”), do schematów znanych zabawnych historyjek (przykład 2: „zabrać lwa [zwierzę] do zoo”), a także elementy absurdu (jak np. wyrwana z kontekstu poezja Morgensterna – przykład 12: „*Kroklowafgi? Seme-memi! / Seikronto prafliplo, / Bifzi, bafzi; hulalomi... / quasti besti bo...*”).

Dodatkowy akcent komizmu pojawia się tam, gdzie przykładom tego rodzaju towarzyszą bezpośrednio cytaty z dzieł czcigodnych klasyków – m.in. Alessandra Manzoni (przykład 27: fragment powieści *Narzeczeni*), Spinozy (przykład 26: *Etyka*) lub Itala Calvina (przykład 39: *Niewidzialne miasta*)²³. Usytuowanie wszystkich przykładów na tej samej płaszczyźnie powoduje kolejne naruszenie homogeniczności dyskursu naukowego i jego konwencjonalnego tonu. Tym razem autor dba o to, aby nie podawać żadnych wskazówek bibliograficznych, sugerując w ten sposób, iż przytoczone fragmenty funkcjonują w kontekście jego wywodów jako wypowiedzi anonimowe i bez szczególnego namaszczenia. Odbiorcy pozostawia się trud rozpoznania ich i – ewentualnie – dokładniejszego usytuowania. Z pedantycznym czytelnikiem, który bawiłby się w odnajdywanie źródeł, skąd pochodzą cytaty, Eco lubi jednak się droczyć: czy aby na pewno wszystkie cytaty są dokładne, łatwe do rozpoznania i interpretacji (przykład 22: „*In exitu Israel de Aegypto – domus Jacob de populo barbaro, – facta est Judea santificatio ejus – Israel potesta ejus*”)?²⁴ Zgodnie z wielowiekową tradycją autor stosuje podobne chwytły we fragmentach, w których polemizuje ze swymi intelektualnymi oponentami: akcenty poważne są w nich przemieszane z tonami satyrycznymi i szyderczymi wycieczkami osobistymi, typowymi dla rejestru niskiego:

Przedstawione tu rozwiązanie ma na celu zaoszczędzenie mojej teściowej owego nadludzkiego wysiłku, którego, jak nam się wydaje, unika i sam Volli, kiedy rano zadaje sobie pytanie, co by się stało, gdyby założył koszulkę z nadrukiem „Lacoste” zamiast „Fruit of the Loom”.

jasne jest, że istnieje różnica między możliwością, jaką stwarza mi sieć kolejowa, jazdy z Florencji do Sieny przez Empoli, a możliwością, że Volli nie byłby przyszedł na świat²⁵.

Na zakończenie rozważań Eco proponuje nam swoistą żartobliwą zagadkę. Aby precyzyjnie i naukowo określić bohatera opowiadania otwierającego się w najbanalniejszy na świecie sposób: „W czasie, kiedy zaczyna się ta opowieść,

²² Zob. L. Olbrechts-Tyteca, *Le Comique du discours*. Bruxelles 1974, § 598. W § 30 autorka wyjaśnia, iż „pewne przedmioty, istoty, osoby czy instytucje, które dobrze znamy i o których często mówimy, mają tę właściwość, że wywołują śmiech już w tej samej chwili, kiedy się je wymienia”.

²³ Być może, istnieje pewna analogia między takim rodzajem komizmu, polegającym na obniżeniu rejestru przez kontekst, oraz efektem parodystycznym, dla którego warunkiem koniecznym jest współwystępowanie dwu hierarchicznie zróżnicowanych poziomów stylistycznych. Zob. L. Rossi, *Ironia e parodia nel „Decameron”*. W zb.: *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola*. T. 1. Roma 1989, s. 368 n.

²⁴ Czy jest np. dziełem przypadku, że Eco cytuje tu psalm przytoczony przez Dantego w celu zilustrowania czwartego sensu pisma (*Biesiada*, II, I, 6)? Ten sam psalm zostaje również przypomniany przez F. Rabelais’go w *Czwartej księdze*: towarzyszy ona wyjazdowi Pantagruela udającego się na poszukiwanie mądrości.

²⁵ Eco, *Lector in fabula*, s. 211, 182. Ugo Volli to semiolog, którego prace Eco zamieszcza w redagowanym przez siebie czasopiśmie „VS”, co dodatkowo potwierdza fakt, iż pozornie ostre ataki są w istocie zabawą wśród przyjaciół.

Raoul i Marguerite [...] byli małżeństwem od około pięciu miesięcy”, autor proponuje nam wzór: $(\exists x) [\text{Mężczyzna } (x) \cdot \text{związany małżeństwem } (x, z, Wn, s0\langle s1 \rangle) \cdot (\forall y) [\text{Mężczyzna } (y) \cdot \text{związany małżeństwem } (y, z, Wn, s0\langle s1 \rangle) \cdot (z = gx2)] \supset (y = \gamma x 1) (\gamma x 1 = \text{Raoul})$ ²⁶. Nie zapomina przy tym dodać, iż to, co tradycyjne poetyki uznawały za podstawowy środek identyfikacji bohatera, tzn. nadanie mu imienia, staje się w jego analizach jedynie drugorzędym detalem. Do jakiego zatem modelowego czytelnika – aby użyć jego własnej terminologii – się zwraca? Czy nie jest to wywód świadomie skazany od samego początku na porażkę? A może Eco chce poruszyć kompleks niższości krytyka literackiego, który zawsze nienawidził matematyki i u którego wzory logiczne wywołują strach i niepewność? Czy nie jest to karykatura – na zasadzie wyolbrzymienia i przesady – jakiegoś wybitnie profesjonalnego żargonu? Czy w tych magicznych i tajemniczych formułach nie można dostrzec akcentów drwiny z teoretyków, którzy lubią komplikować proste sprawy przy pomocy niepotrzebnie wydumanych spekulacji? A jak te propozycje mają się do zasady „ekonomii interpretacyjnej”, tak drogiej Umbertovi Eco?²⁷ Czy nie ma tutaj elementu autoironii? W tym przypadku wieloznaczność zdaje się tylko potwierdzać przypuszczenie, że chodzi tu o zaplanowany efekt, doskonale mieszczący się w granicach ironicznej kpiny i humoru.

Eco nie pozostawia jednak swego czytelnika w rozterce, czy zrezygnować z dalszej lektury, czy też zacząć ją jeszcze raz od początku. Na zakończenie traktatu umieszcza dwa rozdziały poświęcone praktycznemu zastosowaniu proponowanych wcześniej reguł teoretycznych. Fragment *The Tooth Merchant* Cyrusa A. Sulzbergera, wybrany m.in. z tego powodu, iż utwór ów został przełożony na włoski²⁸, jest jedynie materiałem do mistrzowskiego zaprezentowania modelowej interpretacji. Jak doświadczony instruktor, Eco pokazuje najpierw swoim uczniom, jaki powinien być efekt końcowy, aby później szczegółowo wyjaśnić i zademonstrować krok po kroku, w zwolnionym tempie, wszystkie kolejne ruchy. Teraz jego wybór pada na tekst dłuższy – w języku francuskim, trudny w przekładzie – który w całości podaje w *Dodatku*. Wieloznaczności dochodzą tu do paroksyzmu, lecz satysfakcja ze zrozumienia tej gry (nawet z pomocą instruktora) zachęca do dalszych ćwiczeń. W tym momencie czytelnik pozostaje sam na sam z tekstem, który ma przeanalizować i zrozumieć. Jeśli mu się to nie uda (co zresztą zostało przewidziane), na zakończenie znajdzie pocieszenie w statystyce, która uświadomi mu, że nie tylko on jeden nie sprostął temu zadaniu. Dodatki umieszczone na zakończenie traktatu okazują się narzędziem kolejnego żartu. Odbiorca powinien być zresztą mieć świadomość faktu, że traktat teoretycznoliteracki nie jest zbiorem szkolnych ćwiczeń i podręcznikiem przygotowującym do zawodu krytyka.

Trzeba sobie oczywiście postawić pytanie, czy dystans między tonem poważnym a tonem żartobliwym, świadomie zaplanowaną wieloznaczność, pozorne absurdy oraz kpiarskie zabawy można interpretować w traktacie *Lector in fabula*

²⁶ *Ibidem*, s. 230.

²⁷ U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*. Milano 1990 (w szczególności rozdz. *Criteri di economia*).

²⁸ Warto może jednak dodać przy okazji, iż kryterium tego rodzaju wcale nie musiało być decydujące. Analizowane później teksty Alphonse'a Allais przytoczone są w oryginalnej wersji francuskiej, w przypadku zaś wielu naukowych tekstów Eco – ukazujących się prawie równocześnie po włosku i po angielsku – trudno orzec, czy to wersja włoska jest pierwowzorem wersji angielskiej.

jako wyraz ironii. Czy nie należałoby raczej – aby uniknąć pułapek nadinterpretacji – ograniczyć się jedynie do stwierdzenia, że autor stara się nie zanudzić czytelnika, pobudzić ciekawość odbiorców nie będących specjalistami, proponując im lekturę łatwiejszą, bardziej różnorodną i bardziej rozrywkową? Zresztą Eco mediewista doskonale wie, że zgodnie z zasadami średniowiecznej retoryki, należy chwile powagi przerywać momentami zabawy, jeśli pragnie się utrzymać uwagę publiczności.

Jednakże pewność, iż mamy do czynienia z ironią, przede wszystkim wypływa z takich przesłanek, jak osoba mówcy oraz niezgodność między wnioskami, jakie proponuje, a innymi poglądami, jakie on w naszym mniemaniu wyznaje. To wtedy ironia staje się argumentacją pośrednią, odwołującą się do poczucia śmieszności²⁹.

W przypadku *Lector in fabula* osoba autora zachęcałaby również do lektury ironicznej, jeśli zważyć na zainteresowania Umberta Eco tą problematyką. Zgodnie z jego własną definicją – sformułowaną gdzie indziej – chodziłoby jednak raczej o „umorismo”³⁰:

utwory komiczne traktują regułę jako coś ewidentnego i nie starają się o to, aby ją uwypuklić. [...] Istnieje chwyt retoryczny, należący do figur myślenia, zgodnie z którym, jeśli mamy jakiś scenariusz społeczny lub intertekstowy znany wcześniej publiczności, pokazuje się jego wariant, bez ujawniania tego w samym dyskursie. [...] Ironia, polegająca na tym, iż twierdzi się coś przeciwnego [niż to, co się ma na myśli], umiera w chwili, gdy przeciwieństwo przeciwieństwa zostaje wyrażone *explicite*. Biada, jeśli ktoś zaczyna komentować ironię, twierdzić „nieprawda, że a” przypominając jednocześnie „a jednak a”. Wszyscy muszą wiedzieć, że „jednak a”, lecz nikt nie może tego powiedzieć. Inaczej w *umorismo*, opis reguły musi pojawiać się jako instancja – choć ukryta – wypowiedzenia, jako głos autora zastanawiającego się nad *frames*, w które postać, będąca podmiotem wypowiedzenia, powinna wierzyć. *Umorismo* jest zatem obarcony dystansem metalingwistycznym. [...] W ten oto sposób *umorismo* nie jest – jak komizm – ofiarą reguły, którą zakłada, lecz jest jej świadomą i *explicite* wyrażoną krytyką. *Umorismo* ma zawsze charakter metasemiotyczny i metatekstowy³¹.

Wiadomo jednak, że linia rozdzielająca humor i ironię nigdy nie została wytoczona w sposób zadowalający i że oba te pojęcia nakładają się na siebie w wielu płaszczyznach³². Efekty, jakie przynosi hybrydowość dyskursu naukowego w *Lector in fabula*, to – jak można wnosić – „ironiczne zdystansowanie się krytyczne [...], poważne, tzn. takie, które nie ośmiesza [...] i raczej podkreśla zalety, niż je podważa, jak również raczej analizuje krytycznie, niż obala [...], pozwala czytelnikowi interpretować i oceniać”³³. Ironia taka – która w dziele artystycznym może stać się

²⁹ Olbrechts-Tyteca, *op. cit.*, § 260.

³⁰ Pojęcie to jest silnie zakorzenione we włoskiej refleksji nad humorem i komizmem dzięki klasycznemu esejowi L. Pirandella *L'umorismo* (Lanciano 1908; liczne wznowienia – tu korzystam z wyd.: Milano 1992).

³¹ U. Eco, *Il comico e la regola*. „Alfabeta” 1981, nr 21, s. 5 (referat przedstawiony na konferencji włosko-niemieckiej w Bressanone w sierpniu 1980). Cyt. z wyd.: U. Eco, *Sette anni di desiderio*. Milano 1983, s. 256–259.

³² Zob. Bertrand, *op. cit.* Autor ten przypomina nawet (s. 130) pewne pomieszanie pojęć, jakie wprowadza sam Eco. Przyczyniają się do tego jednak również zupełnie różne tradycje we Włoszech i we Francji w definiowaniu pojęć pozornie analogicznych.

³³ L. Hutcheon, *Ironie et parodie: stratégie et structure*. „Poétique” 36 (1978), s. 467–468. Zob. też tej autorki: *Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu pragmatycznym*. Przeł. K. Górska. „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 1. Przedruk w zb.: *Ironia*.

rodzajem krytyki literackiej i aktywnej eksploracji tekstu – w utworze o charakterze naukowym staje się metakrytyką, teoretycznym uświadomieniem sobie charakteru argumentacji oraz przypomnieniem granic, w ramach których ona funkcjonuje³⁴. Czy chodzi tu o podkreślenie „naukowości” przy jednoczesnej relatywizacji zaproponowanych interpretacji i o próbę stworzenia „traktatu otwartego”? A może raczej o wytrącenie broni z ręki ewentualnym oponentom przez zasygnalizowanie faktu, iż autor jest świadomy kontrowersyjnego charakteru prawd, jakie głosi, i panuje nad swoim wywodem? Skoro logika ironii opiera się na przeciwieństwach³⁵, strategię zastosowaną w *Lector in fabula* podkreślają sprzeczności argumentacji doprowadzonej do ostateczności, dyskursu naukowego skoncentrowanego na sobie samym i pozbawionego wartości praktycznej, dystansu między zjawiskami codzienności a przesadnymi znaczeniami, jakie chce się im przypisywać.

W *Imieniu róży* – pierwszej ze swych popularnych powieści, opublikowanej mniej więcej w tym samym czasie (1980) – Umberto Eco prowadzi wiele (być może nawet zbyt wiele) gier jednocześnie; wśród nich hybrydowość pełni pierwszoplanową rolę. Tym razem nie chodzi jednak o heterogeniczność tonów i rejestrów, gdyż różnorodność taka przyjęta jest właściwie bez ograniczeń przez konwencje powieści współczesnej. Hybrydowość, która ma przyciągać uwagę kompetentnego czytelnika, powinna sytuować się na granicy jego horyzontu oczekiwań: narratorowi udaje się osiągnąć ten efekt dzięki hybrydowości topików oraz „podwójnej” lub wręcz „mnogiej” izotopii. Od samego początku wyjawia on zresztą swój zamiar obnażenia mechanizmów rządzących narracją – dokonania w praktyce powieściopisarskiej tego samego, czego dokonał wcześniej na płaszczyźnie teoretycznej. Strategię tę odsłania on już w słowie wstępnym, noszącym ironiczny tytuł *Manuskrypt, to oczywiste*³⁶. Nie ma bowiem nic oczywistego w następstwie zbiegów okoliczności tajemniczych, zaskakujących, nieoczekiwanych i nieprawdopodobnych, jakie zostają tu opisane; „oczywistość” nie może mieć innego znaczenia, jak tylko związane z konwencją literacką: średniowieczni autorzy powoływali się na nieistniejące źródła, aby nadać swoim dziełom większą powagę i autorytet³⁷. To, czego czytelnik ma się dowiedzieć z owego wprowadzenia, jakiego dostarcza mu Wydawca (obyczaj niegdyś powszechny, dzisiaj bardzo rzadki), to nie „historyczne” dzieje manuskryptu – które nie mają większego znaczenia dla zrozumienia powieści – lecz fakt, że tekst, który będzie przedmiotem lektury, składa się z tekstów i konwencji bardzo odmiennych i typowych dla różnych okresów. Hipotetyczny tekst oryginalny miałby zostać wielokrotnie przepisany zgodnie ze średniowiecznymi zwyczajami, potem wydany drukiem (zgodnie z wymogami techniki nowożytnej) – lecz w którym z wariantów, jakie musiały nieuchronnie pojawić się w obiegu rękopiśmiennym? – i prawdopodobnie oceniany (zgodnie z praktyką kontrreformacji), przełożony oraz opatrzony komentarzem (zgodnie z zasadami XIX-wiecznej szkoły historycznej), zresztą raczej niezręcznie, a następnie przełożony

³⁴ Zob. Olbrechts-Tyteca, *op. cit.*, § 587.

³⁵ Zdaniem Passi (*op. cit.*, s. 305 n.), ironia nie tylko opiera się na przeciwieństwach, ale narzuca je stosując „nakaz najpełniejszego przeciwieństwa”.

³⁶ U. Eco, *Imię róży*. Przeł. A. Szymanowski. Warszawa 1987, s. 5.

³⁷ W tekście oryginalnym mówi się zresztą nie o „oczywistości”, lecz o „naturalności” (*Un manoscritto, naturalmente*), co wyraźniej uwytkła wskazywane przeze mnie aspekty. We wszystkich przekładach wielopłaszczyznowej i aluzyjnej prozy tego autora musi jednak ginąć sporo znaczeń.

powtórnie, według jakichś mętnych kryteriów: czy można zatem się dziwić, iż dzieło z pozoru średniowieczne kryje techniki narracyjne charakterystyczne dla XIX-wiecznej powieści historycznej, a filozofia naturalna interpretowana jest w kategoriach semiologicznych? Zresztą – aluzje Eco są chwilami bardzo przejrzyste – już francuski przekład zawierał oczywiste anachronizmy, teraz zaś chodzi o zaprezentowanie czytelnikowi: „włoskiego przekładu z neogotyckiej wersji francuskiej, sporządzonej na podstawie siedemnastowiecznego łacińskiego wydania – dzieła, które napisane zostało po łacinie przez niemieckiego mnicha pod koniec czternastego wieku”³⁸.

Tak zatem powołanie się na manuskrypt i odniesienie do zasługującego na szacunek źródła historycznego wcale nie potwierdza wiarygodności tekstu, lecz przeciwnie, czyni ją bardziej problematyczną. Narrator deklaruje wyraźnie, iż dystansuje się wobec świata, o jakim opowiada³⁹. To założenie stanowi idealną podstawę dla ironicznego zastosowania innych konwencji, z których żadna nie jest doprowadzona do końca, żadna nie jest zrealizowana w pełni. W ten sposób autor odsłania wyraźnie ich sztuczność, ograniczenia i pewne skostnienie, skłaniając czytelnika do zastanowienia się (lecz nie uciekając się przy tym do języka naukowego lub stylu krytyka-specjalisty) nad funkcjonowaniem pojawiających się tu mechanizmów narracji i nad budową sugestywnych światów możliwych. Odbiorca poznaje w ten sposób prawdę, iż nie wolno całkowicie ufać narracjom i trzeba ustawicznie mieć się na baczności, aby nie wpaść w pułapki opowiadania. Zgodnie z taką sugestią, opowieść, z którą czytelnik będzie stopniowo się zaznajamiał, to wspomnienia starca, stającego się w swej wyobraźni na powrót młodzieńcem, niedoświadczonym i naiwnym, być może nawet zbyt naiwnym – po to, aby czytelnik ani przez chwilę nie zapomniał do końca opowiadanej historii o niebezpieczeństwie łatwości. Naiwność bohatera pozwala jednocześnie na wyraźniejsze podkreślenie akcentów klasycznie ironicznych, charakteryzujących relacje pomiędzy różnymi punktami widzenia występującymi w narracji – przeciwstawnymi, sprzecznymi lub zhierarchizowanymi – które przecież nie zawsze odpowiadają postaciom owego fikcyjnego świata. Wszystko to, wraz z zamierzonym pomieszaniem w konkretach bibliograficznych, geograficznych i historycznych (autor zresztą oświadcza, iż sam pada tego ofiarą), powoduje, iż pytanie „o czym jest mowa?”, pozornie proste i fundamentalne dla rozumienia jakiegokolwiek narracji, staje się nieustannie problematyczne⁴⁰. Przez pryzmat tego pytania, które czytelnik stawia sobie nieustrudzenie przez całą powieść, odkrywa się podstawową hybrydowość *Imienia róży*: hybrydowość topików.

Czytelnik musi sam je odkryć, chociaż całą tę grę ironii intertekstowej można uznać za pouczenie i zakodowaną „instrukcję użycia”. „Polowanie na topiki” oka-

³⁸ Eco, *Imię róży*, s. 10.

³⁹ Kwestia dystansowania się powraca we wszystkich właściwie uwagach na temat ironii – dla Pirandella (*op. cit.*, s. 70 n.) dystans wobec świata jest podstawową cechą ironicznej postawy artysty i poety.

⁴⁰ Zob. odniesienia do takiego autora, jak Milo Temesvar, i do jego książki o nieprawdopodobnym tytule, wydanej po gruzińsku w latach trzydziestych w ZSRR, odcietym wówczas praktycznie od świata, a następnie odnalezioną przez autora w Argentynie w przekładzie kastylijskim (Eco, *Imię róży*, s. 9–10). Na temat znaczenia pytania „*what's the point?*” w analizach narracyjnych – zob. G. Prince, *Narrative Pragmatics. Message and Point*. „Poetics” 12 (1983).

zuje się jednak niełatwym ćwiczeniem, polegającym na tropieniu aluzji i ukrytych znaków: ten, kto więcej ich odnajdzie, więcej z tekstu skorzysta (w Barthes'owskich kategoriach przyjemności tekstu, „to oczywiste”).

Ironisty nie interesuje liczba wtajemniczonych, którzy go rozumieją, ani też liczba głupców, którzy go nie rozumieją, on zna bowiem wartość świata i gatunku ludzkiego, zna jednych i drugich – to mu wystarcza. Ironista nie ma na celu mierzenia inteligencji mądrych, ich zdolności szybkiego i dokładnego pojmowania treści ukrytych w mowie ani tym bardziej ograniczonej głupich, ich niezdolności chwytania w porę lub w ogóle rozumienia sensu tego, co się mówi. Ironista wie, co i do kogo mówi. Liczy tylko na tego, kto – bez względu na to, kiedy i gdzie się pojawi – może go zrozumieć i zrozumieć⁴¹.

Strategie narracyjne *Imienia róży* zakładają istnienie pewnej wspólnoty wtajemniczonych czytelników, z ironią myślących o tych, którzy będą czytać tę powieść, a jednocześnie nie zdołają docenić całego jej bogactwa. Jednakże i ci wtajemniczeni nie uwolnią się od wątpliwości, odkrywając rozmaite ukryte znaczenia.

Hybrydowość topików polega przede wszystkim na przemieszaniu tematów, które wiążą się z narracją powieściową, z problematyką typową dla dyskursu naukowego, wypełnionego w dodatku erudycją często kapryśną, dziwaczną i ekstrawagancką. Dobrym przykładem ilustrującym strategię narracyjną Umberta Eco jest jeden z początkowych epizodów powieści, w którym Wilhelm de Baskerville spotyka mnichów poszukujących zbiegłego konia. Wilhelm potrafi odtworzyć z drobnymi szczegółami zdarzenia, których nie był świadkiem, a nawet odgadnąć imię zaginionego zwierzęcia. Intertekstowe skojarzenia o charakterze erudycyjnym powinny odesłać czytelnika do motywów znanych z dawnych baśni, popularnych w całej Europie i zasymilowanych w popularnej literaturze średniowiecznej, w których przebieg akcji i rozwiązanie zależą od niezwykłych i magicznych umiejętności obserwacji i wnioskowania, jakich dowód daje bohater⁴². Łatwiejszy schemat lektury przywoła w sposób wyraźniejszy postać Sherlocka Holmesa – także dzięki aluzji zawartej w nazwisku Baskerville oraz w analogii między parami Holmes–Watson i Wilhelm–Adso. Bez wątpienia epizod ten jest jednocześnie figurą zapowiadającą i zawierającą w sobie całą późniejszą intrygę i akcję powieści. Lecz o ile w opowiadaniach Conan Doyle'a magiczna atmosfera jest systematycznie „odczarowywana” przez racjonalne tłumaczenia, które *expressis verbis* czynią talenty bohatera czymś właściwie banalnym, odwołując się do elementarnej logiki, obserwacji, zdrowego rozsądku i niekiedy, z rzadka, eksperymentów, o tyle wyjaśnienia Wilhelma idą o wiele dalej. Przytacza on nazwiska autorytetów, mówi o symbolach i o znakach, o sposobach rozumowania i wnioskowania, o strukturach mentalnych i schematach poznawczych; odwołuje się do pojęć związanych z jednostkową encyklopedią, subiektywizmem, stereotypami i konwencjami percepcji. Pod pozorami wywodu przepojonego scholastyką proponuje on swemu młodemu uczniowi wprowadzenie do instrumentarium nowoczesnej semiologii. Nie trzeba dodawać, iż używa przy tym języka, który w stosunku do materii, o której traktuje, wydaje się archaizujący i stylizowany. Dyskurs autora jest chwilami bar-

⁴¹ Passi, *op. cit.*, s. 324.

⁴² Zob. np. *Il Novellino*. Ed. C. Segre. W zb.: *La prosa del Duecento*. Milano–Napoli 1959, now. III, s. 799 n. – G. Serca mbi, *Novelle*. Nuovo testo critico con studio introduttivo e note. Ed. G. Sinicropi. Firenze 1995, now. II: *De Sapiensia*.

dziej aluzyjny niż wyjaśniający i z tego powodu może być rozpoznany jedynie przez tych, którzy i tak znają się na rzeczy i dla których treści te nie są nowe. Powstaje w ten sposób ciche porozumienie autora i owych wtajemniczonych czytelników, wspólnota zabawy, do której Eco się odwołuje, ale która w istocie niczego nie uczy.

Wśród tych rozmaitych płaszczyzn odniesienia, krzyżujących się lub nakładających na siebie, alternatywnych lub komplementarnych, dyskurs związany z topiką powierzchniową – przybycie bohaterów do opactwa – doskonale mieści się w narracji powieściowej, podczas gdy cały szereg innych konwencjonalnych reguł zostaje pogwałconych przez ową wspomnianą przez Eco „ukrytą instancję wypowiedzenia” odpowiedzialną za to wszystko, co zostało dodane. Podstawowym polem odniesienia nie jest ani zdroworozsądkowe myślenie, ani subiektywizm osobistych doświadczeń – w przeciwieństwie do tego, z czym najczęściej spotyka się czytelnik w konwencjonalnych tekstach literackich. Autor nie dąży także do jasności, jednoznaczności i zrozumiałości – w przeciwieństwie do tego, z czym czytelnik spotyka się zwykle w konwencjonalnych tekstach naukowych. Co więcej, pozornie ukryty, dyskurs naukowy występuje w przebiegu całej powieści, lecz w sposób nieliniowy: odmiennie niż logiczny wywód, zapożycza on od narracji powieściowej formę kłączową⁴³. Oderwane jego fragmenty nieregularnie pojawiają się w rozmaitych miejscach narracji i to zadaniem czytelnika będzie rozpoznanie ich i uporządkowanie tak, aby nabrały sensu. Te cechy zostają dodatkowo uwypuklone przez fakt, iż kontrastują one z innym rodzajem dyskursu dydaktycznego istniejącego w *Imieniu róży*. Składają się nań rozmaite wyjaśnienia o charakterze głównie historycznym – a dotyczą wydarzeń politycznych, historii idei lub dziejów sztuki – w których narracja ustępuje często miejsca opisowi, a przez to staje się bezosobowa, encyklopedyczna, typowa dla podręcznika, zgodnie z tradycją akceptującą ten rodzaj dydaktyzmu w powieści.

Hybrydowe cechy traktatu *Lector in fabula* oraz *Imienia róży* służą więc eksploracji pogranicza narracji naukowej i narracji literackiej. Czy dwa te teksty są wobec siebie komplementarne? Czy mówią nam one o dwu typach poznania: artystycznym i racjonalnym? Niezależnie od faktu, że powieść wydaje się chwilami praktycznym zastosowaniem reguł sformułowanych w traktacie, czyż nie można odnieść wrażenia, iż naukowe roztrząsanie zwyczajnych zjawisk prowadzi do wniosków przypominających magiczne zaklęcia, podczas gdy owiana aurą średniowiecznych czarów tajemnica – przeciwnie – okazuje się wytłumaczalna w kategoriach zdroworozsądkowych? Czy interpretacja światów możliwych nie okazuje się bardziej złożona i problematyczna od interpretacji świata realnego? Czy nie mamy tu do czynienia z „głupio napuszoną wiedzą, która zjadła wszystkie rozumy” – aby raz jeszcze odwołać się do słów Kierkegarda?⁴⁴ Czy *intentio* dzieła, które tu rozważamy, uzasadnia ironiczne rozumienie hybrydowości, jaka je cechuje?⁴⁵ Wystrzeżałbym się odpowiedzi: „Biada, jeśli ktoś zaczyna komentować ironię, twierdzić »nieprawda, że a« przypominając jednocześnie »a jednak a«. Wszyscy muszą wiedzieć, że »jednak a«, lecz nikt nie może tego powiedzieć”.

⁴³ Eco, *Lector in fabula*, s. 100.

⁴⁴ Kierkegaard, *op. cit.*, s. 242.

⁴⁵ Na temat *intentio operis* zob. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, s. 110–113.