2

Nadinterpretowanie tekstów

W *Interpretacji i historii* przyjrzałem się metodzie interpretowania świata i tekstów, opartej na wyodrębnianiu związków sympatii, które łączą ze sobą mikrokosmos i makrokosmos. Zarówno metafizyka, jak i fizyka sympatii musi opierać się na (sformułowanej lub nie) semiotyce podobieństwa. Michel Foucault zajął się już paradygmatem podobieństwa w książce *Le mots et les choses*, lecz interesował go tam głównie moment przełomu między renesansem i siedemnastym wiekiem, kiedy to paradygmat podobieństwa przeszedł w paradygmat nowożytnej nauki. Moja hipoteza obejmuje szerszy zakres historyczny, a jej celem jest uwydatnienie kryterium interpretacyjnego (nazywanego przeze mnie semiozą hermetyczną), którego losy można prześledzić na przestrzeni stuleci.

Aby móc przyjąć założenie, że podobne może oddziaływać na podobne, semioza hermetyczna musiała ustalić jakieś kryterium podobieństwa. Kryterium, które zostało przyjęte, charakteryzowało się jednak nadmierną ogólnością i elastycznością. Obejmowało nie tylko te zjawiska, które dziś skatalogowalibyśmy pod hasłami podobieństwa morfologicznego lub analogii proporcjonalnej, ale także wszelkie rodzaje substytucji, które dopuszczała tradycja retoryczna, to jest wspólny kontekst, *pars pro toto*, działanie wymienne z działającym *et cetera*.

Sporządziłem listę kryteriów kojarzenia obrazów i słów, która bynajmniej nie pochodzi z rozprawy o magii, lecz z szesnastowiecznego podręcznika *ars memoriae*. Cytat jest interesujący, ponieważ – zupełnie niezależnie od ewentual-

nych źródeł hermetycznych – autor rozpoznał w kontekście swej kultury szereg automatyzmów skojarzeniowych powszechnie uchodzących za skuteczne.

1. Kryterium podobieństwa, które z kolei dzieli się na podobieństwo substancji (człowiek mikrokosmicznym obrazem makrokosmosu) i jakości (dziesięć liczb jako nazwy dziesięciu przykazań), kryterium metonimii i antonomazji (Atlas jako nazwa astronomów lub astronomii, niedźwiedź jako nazwa człowieka porywczego, lew jako nazwa dumy, Cicero jako nazwa retoryki).

2. Kryterium homonimii: zwierzę pies jako nazwa konstelacji Psa.

3. Kryterium ironii lub kontrastu: głupiec jako nazwa mędrca.

4. Kryterium znaku: trop wilka jako nazwa wilka lub lustro, w którym podziwiał się Tytus, jako nazwa Tytusa.

5. Kryterium słowa o innej wymowie: *sanum* jako nazwa *sane*.

6. Kryterium podobieństwa imienia: Arista jako nazwa Arystotelesa.

7. Kryterium typu i gatunku: lampart jako nazwa zwierzęcia.

8. Kryterium pogańskiego symbolu: orzeł jako nazwa Jowisza.

9. Kryterium ludów: Partowie jako nazwa strzał, Scytowie jako nazwa koni, Fenicjanie jako nazwa alfabetu.

10. Kryterium znaków zodiaku: znak jako nazwa konstelacji.

11. Kryterium relacji narządu cielesnego do jego funkcji.

12. Kryterium cechy wspólnej: wrona jako nazwa Etiopczyków.

13. Kryterium hieroglifów: mrówka jako nazwa Opatrzności.

14. I wreszcie skojarzenie czysto idiolektyczne, dowolne coś jako nazwa dowolnej rzeczy do zapamiętania [1].

Jak widać, dwie rzeczy czasami są podobne ze względu na zachowanie, czasami ze względu na kształt, czasami ze względu na fakt, że w pewnym kontekście występują łącznie. Jeżeli tylko da się ustalić jakiś związek, kryterium jest nieistotne. Kiedy mechanizm analogii zostanie raz puszczony w ruch, nie ma gwarancji, że się zatrzyma. Obraz, pojęcie czy prawda odkryta za zasłoną podobieństwa będą postrzegane jako znak kolejnej analogii. Za każdym razem, kiedy się wydaje, że zostało odkryte jakieś podobieństwo, będzie ono wskazywać ku kolejnemu podobieństwu i powstanie ich nieskończony łańcuch. We wszechświecie rządzącym się logiką podobieństwa (i kosmicznej sympatii) interpretator ma prawo i obowiązek podejrzewać, że to, co uważał za znaczenie znaku, jest faktycznie znakiem innego znaczenia.

Wyłania się z tego inna podstawowa zasada semiozy hermetycznej. Jeżeli dwie rzeczy są podobne, jedna może się stać znakiem drugiej i odwrotnie. To przejście od podobieństwa do semiozy nie jest automatyczne. To pióro jest podobne do innego, co nie każe nam jednak wnioskować, że można użyć jednego z nich jako desygnatu drugiego (z wyjątkiem konkretnych przypadków sygnifikacji ostensywnej, kiedy, przykładowo, pokazuję komuś to pióro, aby mi podał drugie czy też inny przedmiot spełniający tę samą funkcję; jednak semioza ostensywna wymaga wcześniejszych uzgodnień). Słowo p i e s nie jest podobne do psa. Portret królowej Elżbiety na brytyjskim znaczku pocztowym jest podobny (w obrębie pewnej deskrypcji) do istniejącej osoby, która jest królową Zjednoczonego Królestwa, i przez odniesienie do niej może stać się emblematem Zjednoczonego Królestwa. Słowo ś w i n i a nie jest podobne ani do świni, ani do Noriegi czy Ceauçescu; niemniej, na podstawie kulturowo ustanowionej analogii między fizycznymi obyczajami świń i moralnymi obyczajami dyktatorów, mogę użyć słowa ś w i n i a jako desygnatu któregoś z wymienionych panów. Analiza semiotyczna tak złożonego pojęcia jak podobieństwo (por. moja analiza w *A Theory of Semiotics*) może nam pomóc w wyodrębnieniu podstawowych usterek semiozy hermetycznej, a pośrednio także podstawowych usterek wielu wytwórców nadinterpretacji.

[1] C. Rosselli, *Thesaurus artificiosae memoriae*, Venezia 1589.

Nie da się zaprzeczyć, że człowiek myśli (między innymi) w kategoriach tożsamości i podobieństwa. Faktem jest jednak, że w życiu codziennym potrafimy odróżnić podobieństwa uzasadnione i istotne od przypadkowych i złudnych. Widzimy z daleka kogoś, kto przypomina nam z twarzy znaną nam osobę A, omyłkowo bierzemy tego kogoś za A, po czym zdajemy sobie sprawę, że jest to B, ktoś obcy. Zazwyczaj odrzucamy wtedy hipotezę tożsamości i nie ufamy już podobieństwu, które odnotowujemy jako przypadkowe. Czynimy tak dlatego, że każdy z nas przyswoił sobie pewien bezdyskusyjny fakt, a mianowicie, iż z pewnego punktu widzenia wszystko naznaczone jest stosunkiem sąsiedztwa czasowego i przestrzennego lub podobieństwa ze wszystkim innym. Wyjaskrawiając tę zasadę, można powiedzieć, iż zachodzi stosunek pomiędzy przysłówkiem „podczas" a rzeczownikiem „krokodyl", choćby dlatego, że oba pojawiły się w tym zdaniu. Jednak różnica pomiędzy interpretacją zdrową i interpretacją paranoiczną polega na rozpoznaniu, że stosunek ten jest minimalny, i na niewyprowadzaniu z tego minimalnego stosunku maksymalnych konsekwencji. Paranoikiem nie jest osoba, która zauważa, że z jakichś dziwnych powodów „podczas" i „krokodyl" pojawiły się w tym samym kontekście: paranoikiem jest osoba, która zaczyna roztrząsać tajemnicze motywy, jakie skłoniły mnie do umieszczenia tych dwóch słów obok siebie. Paranoik widzi w podanym przeze mnie przykładzie tajemnicę, do której czynię aluzję.

Aby odczytywać świat i teksty podejrzliwie, trzeba najpierw opracować jakąś obsesyjną metodę. Podejrzliwość sama w sobie nie jest patologią; zarówno detektyw, jak i naukowiec z zasady podejrzewają, że jakieś czynniki, oczywiste, lecz z pozoru nieistotne, mogą być dowodem na coś innego, co już oczywiste nie jest – na tej podstawie budują nową hipotezę do sprawdzenia. Lecz dowód uważa się za znak czegoś innego tylko pod trzema warunkami: jeżeli nie da się go wyjaśnić bardziej oszczędnie; jeżeli wskazuje na jedną przyczynę (lub

ograniczoną klasę podobnych przyczyn), a nie na nieokreśloną liczbę niepodobnych przyczyn; jeżeli pasuje do innych dowodów. Jeżeli na miejscu zbrodni znajdę egzemplarz wysokonakładowej gazety porannej, muszę najpierw zapytać (kryterium oszczędności), czy nie mogła być własnością ofiary; jeżeli nie, poszlaka ta wskazuje na milion potencjalnych podejrzanych. Jeżeli natomiast na miejscu zbrodni znajduję rzadkiej budowy klejnot, uchodzący za jedyny znany egzemplarz swego rodzaju i wedle powszechnej wiedzy należący do pewnej konkretnej osoby, poszlaka staje się interesująca. Jeżeli później się okaże, że osoba ta nie jest w stanie wylegitymować się posiadaniem tego klejnotu, to te dwie poszlaki pasują do siebie. Zwróćmy jednak uwagę, że w tym momencie mój domysł nie jest jeszcze udowodniony. Wydaje się jedynie rozsądny i jest rozsądny, ponieważ pozwala mi ustalić niektóre z warunków mogących go sfalsyfikować: jeżeli, na przykład, podejrzany potrafiłby dostarczyć niepodważalnego dowodu na to, że ofiarował klejnot ofierze na długi czas przed morderstwem, to obecność klejnotu w miejscu zbrodni przestałaby stanowić ważną poszlakę.

Przecenianie wagi poszlak często bierze się ze skłonności do uznawania za znaczące tych czynników, które natychmiast rzucają się w oczy, podczas gdy sam fakt, iż rzucają się w oczy, powinien być dla nas wskazówką, że można je wyjaśnić znacznie oszczędniej. Teoretycy indukcji naukowej przytaczają następujący przykład przypisywania istotności nieodpowiedniemu czynnikowi: jeżeli lekarz spostrzega, że wszyscy jego pacjenci cierpiący na marskość wątroby regularnie piją whisky z wodą sodową, koniak z wodą sodową lub gin z wodą sodową, i dochodzi na tej podstawie do wniosku, iż woda sodowa powoduje marskość wątroby, jest w błędzie. Jest w błędzie dlatego, że przeoczył inny czynnik wspólny wszystkim trzem przypadkom, a mianowicie alkohol, jak również dlatego, że zlekceważył wszystkie przypadki abstynentów, którzy piją tylko wodę sodową i nie cierpią na marskość wątroby. Przykład ten wydaje się absurdalny właśnie

z tej racji, że lekarz skupił się na tym, co można wyjaśnić w inny sposób, a nie na tym, co było istotne. Jego pomyłka wzięła się z tego, że łatwiej dostrzec oczywistą obecność wody niż obecność alkoholu.

Semioza hermetyczna posuwa się za daleko właśnie w praktykach podejrzliwej interpretacji, zgodnych z regułami ułatwiającymi, które pojawiają się we wszystkich tekstach tej tradycji. Po pierwsze, nadmiar zdziwienia prowadzi do przecenienia wagi zbieżności, które dają się wyjaśnić na inne sposoby. Hermetyzm renesansowy szukał „sygnatur", to jest widzialnych poszlak odsłaniających tajemne związki. Tradycja odkryła, na przykład, że storczyki (*orchis*) posiadają dwie kuliste bulwy korzeniowe, i hermetycy dostrzegli w tym znaczącą analogię morfologiczną z jądrami. Na podstawie tego podobieństwa hermetycy przystąpili do homologacji niejednakowych związków: od analogii morfologicznej przeszli do analogii funkcjonalnej. Uznali, że storczyki muszą mieć własności magiczne związane z rozrodczością (stąd zwano je także satyrionami).

Tymczasem, jak wyjaśnił później Bacon (*Parasceve ad historiam naturalem et experimentalem*, w apendyksie do *Novum Organum*, 1620), storczyki mają dwie bulwy, ponieważ co roku tworzy się nowa i rośnie obok starej, która obumiera. Bulwy mogą zatem wykazywać formalną analogię z jądrami, lecz mają inną funkcję w procesie zapłodnienia. A ponieważ rzekoma magiczna relacja musiałaby być funkcjonalna, analogii nie da się utrzymać. Zjawisko morfologiczne nie może dowodzić związku przyczynowo-skutkowego, ponieważ nie pasuje do innych danych dotyczących związku przyczynowego. Myśl hermetyczna posługiwała się zasadą fałszywej przechodniości, zgodnie z którą zakładała, że jeżeli A jest w stosunku x z B i B jest w stosunku y z C, to A jest w stosunku y z C. Jeżeli bulwy są w stosunku podobieństwa morfologicznego z jądrami i jądra są w stosunku przyczynowym z produkcją nasienia, nie wynika z tego, jakoby bulwy miały pozostawać w stosunku przyczynowym z rozrodczością.

Jednak wiarę w magiczną moc storczyków podtrzymywała inna zasada hermetyczna, a mianowicie mające postać błędnego koła *post hoc, ergo ante hoc*: zakłada się skutek i interpretuje go jako przyczynę swej własnej przyczyny. Tego, że storczyki muszą pozostawać w związku przyczynowym z jądrami, dowodził fakt, iż te pierwsze nosiły nazwę tych drugich („*orchis*" = „jądra"). Oczywiście, etymologia ta wynikała z fałszywych przesłanek. Niemniej myśl hermetyczna widziała w tej etymologii dowód na tajemną sympatię.

Hermetycy renesansowi wierzyli, że *Corpus hermeticum* został napisany przez mitycznego Trismegistosa, który żył w Egipcie w czasach przed Mojżeszem. Na początku siedemnastego wieku Isaac Casaubon dowiódł nie tylko tego, że tekst noszący znamiona myśli chrześcijańskiej musiał zostać napisany po Chrystusie, ale również tego, że w tekście *Corpusu* nie można znaleźć żadnych śladów egipskiej idiomatyki. Cała tradycja okultystyczna po Casaubonie zlekceważyła drugie odkrycie, pierwsze zaś wykorzystała w zgodzie z zasadą *post hoc, ergo ante hoc*: jeżeli *Corpus* zawiera idee, które później podtrzymała myśl chrześcijańska, to oznacza, że powstał przed Chrystusem i wywarł wpływ na chrześcijaństwo.

Za chwilę wykażę, iż podobne procedury można znaleźć we współczesnych metodach interpretacji tekstu. Nasz problem przedstawia się jednak następująco: wiemy, że analogia między satyrionem i jądrami była błędna, ponieważ badania empiryczne dowiodły, że roślina ta nie oddziałuje na nasze ciało. Mamy podstawy sądzić, że *Corpus hermeticum* nie jest aż taki stary, ponieważ nie posiadamy żadnych filologicznych dowodów na istnienie jego manuskryptów przed końcem pierwszego tysiąclecia naszej ery. Lecz według jakiego kryterium mamy uznać daną interpretację tekstu za przykład nadinterpretacji? Ktoś powie, że aby określić złą interpretację, trzeba posiadać kryteria określania dobrej interpretacji.

Sądzę, że, przeciwnie, możemy przyjąć pewien rodzaj zasady Popperowskiej, a mianowicie jeżeli nie istnieją reguły pozwalające stwierdzić, które interpretacje są „najlepsze",

istnieje przynajmniej reguła pozwalająca stwierdzić, które są „złe". Nie potrafimy orzec, czy hipotezy Keplera są definitywnie najlepsze, lecz możemy powiedzieć, że Ptolemejskie wyjaśnienie systemu słonecznego było błędne, ponieważ pojęcia epicyklu i deferensu naruszały niektóre kryteria oszczędności i prostoty, a także wykluczały się z innymi hipotezami, które wiarygodnie tłumaczyły zjawiska u Ptolemeusza niezrozumiałe. Pozwolę sobie na chwilę przyjąć zasadę oszczędności w interpretacji tekstów, na razie szczegółowo jej nie definiując.

Dokonam teraz analizy jaskrawego przykładu nadinterpretacji świeckich tekstów świętych. Państwo wybaczą ten oksymoron. Kiedy jakiś tekst staje się „święty" dla danej kultury, zaczyna być poddawany procesowi podejrzliwej lektury, skutkiem czego dochodzi do niewątpliwych przerostów interpretacyjnych. Tak się zdarzyło z tekstami Homerowymi, odczytywanymi alegorycznie przez kulturę antyczną, nie mogły być inne losy Biblii w okresie patrystycznym i scholastycznym, to samo przytrafiło się Torze w kulturze żydowskiej. Jednak w przypadku tekstów *sensu stricto* świętych nie można sobie pozwolić na zbytnią swobodę, ponieważ istnieje zazwyczaj jakiś autorytet religijny i tradycja, której depozytariusze uważają się za posiadaczy klucza do interpretacji. Przykładowo, kultura średniowieczna usilnie zachęcała do interpretacji nie ograniczonej pod względem czasowym, a jednak dającej skończoną ilość możliwości. Teoria poczwórnego znaczenia Pisma świętego może się wydawać dość otwarta, lecz w jej myśl Pismo święte (a zdaniem Dantego, także poezja świecka) posiadało dokładnie cztery warstwy znaczeniowe, a ponadto o znaczeniach przesądzały ścisłe reguły, i znaczenia te, choć ukryte za literą słów, nie były wcale tajemne, lecz przeciwnie – dla tych, którzy umieli właściwie odczytywać tekst, były zupełnie jasne. A jeżeli nie były jasne na pierwszy rzut oka, zadaniem tradycji egzegetycznej (w przypadku Biblii) lub poety (w przypadku jego własnych dzieł) było dostarczenie klucza. To właśnie czyni Dante w *Convivio* i innych pismach, takich jak *Epistula XIII*.

Scharakteryzowana powyżej postawa wobec tekstów świętych (w literalnym sensie tego słowa) została przeniesiona, w formie zsekularyzowanej, na teksty, które w procesie odbioru zyskały status świętych w sensie metaforycznym. Tak się stało w średniowieczu z Wergiliuszem; we Francji z Rabelais'm; z Szekspirem (pod hasłem „spór o autorstwo" legion łowców tajemnic przeczesał teksty Barda słowo po słowie, aby znaleźć anagramy, akrostychy i inne zakodowane informacje, za których pośrednictwem Francis Bacon dawałby do zrozumienia, że to on jest autorem folio z 1623 roku); dziś coś podobnego dzieje się z Joyce'em.

Jak można się było spodziewać, tego rodzaju zabiegom poddany został również Dante. Widzimy zatem, jak począwszy od wczesnych prac anglo-italskiego autora Gabriela Rossettiego (ojca bardziej znanego malarza prerafaelity, Dantego Gabriela Rossettiego), przez Francuza Eugéne'a Aroux czy wielkiego poetę włoskiego Giovanniego Pascoli aż po René Guenona, wielu krytyków obsesyjnie szpera w ogromnej spuściźnie pisarskiej po Dantem w poszukiwaniu ukrytego przekazu.

Proszę zwrócić uwagę, że to właśnie Dante jako pierwszy powiedział wprost, iż jego poezja przekazuje niedosłowny sens, który należy odkryć „*sotto il velame delli versi strani*", poza sensem literalnym. Lecz Dante zrobił coś więcej: podał także klucze do znajdowania niedosłownych sensów. Niemniej ci interpretatorzy, których nazwiemy Czcicielami Całunu (*Adepti del Velame*), rozpoznają u Dantego tajemny język czy żargon, na podstawie którego każde odniesienie do spraw erotycznych i do rzeczywistych ludzi należy odczytywać jako zakodowaną inwektywę przeciwko Kościołowi. Narzuca się pytanie, po co Dante miałby sobie zadawać tyle trudu dla ukrycia swych gibelińskich pasji, skoro przez całe życie nie ustawał w bynajmniej nie zawoalowanych inwektywach przeciwko tronowi papieskiemu. Czciciele Całunu przypominają człowieka, który na *dictum*: „Niech mi pan wierzy, panie, jest pan złodziejem", odpowiada: „Co ma znaczyć «niech mi pan wierzy»? Czyżby mi pan insynuował, że jestem niedowiarkiem?"

Bibliografia Czcicieli Całunu jest niewiarygodnie bogata. Niewiarygodne jest również, do jakiego stopnia poważna krytyka dantejska ją lekceważyła. Niedawno zachęciłem kilku młodych literaturoznawców do przeczytania – zapewne po raz pierwszy – wszystkich tych książek [2]. Celem badań miało być nie tyle ustalenie, czy Czciciele Całunu mieli rację, czy też nie (tak się składa, że w wielu przypadkach, na zasadzie ślepej kury i ziarna, przypuszczalnie mieli rację), lecz ocena wartości ich hipotez z punktu widzenia oszczędności.

Przyjrzyjmy się teraz konkretnemu przykładowi, w którym Rossetti podejmuje jedną z głównych obsesji Czcicieli Całunu [3]. Ich zdaniem, Dante ukazuje w swym tekście szereg symboli i praktyk liturgicznych typowych dla tradycji masonów i różokrzyżowców. Jest to kwestia, która zahacza o interesujący problem historyczno-filologiczny: istnieją dokumenty potwierdzające, że idee różokrzyżowe powstały na początku siedemnastego wieku, pierwsze zaś loże wolnomularstwa symbolicznego pojawiły się na początku osiemnastego stulecia, nie ma natomiast źródeł – przynajmniej uznawanych przez poważnych uczonych – które potwierdzałyby wcześniejsze istnienie tych idei i/lub organizacji. Przeciwnie, posiadamy wiarygodne dokumenty, które wskazują, że w osiemnastym i dziewiętnastym wieku różne loże i inne stowarzyszenia wybrały rytuały i symbole, mające świadczyć o ich pochodzeniu od różokrzyżowców i templariuszy. W istocie, każda organizacja, która wywodzi swą genealogię z wcześniejszej tradycji, przyswaja sobie emblematy tej tradycji (przykładowo, włoska partia faszystowska obrała sobie jako symbol *fasces* liktorów, na znak, że uważa się za spadkobierczynię spuścizny po starożytnym Rzymie). Tego rodzaju posunięcia stanowią jednoznaczny wyraz intencji danej grupy, lecz nie dowodzą bezpośredniej więzi genealogicznej.

---

[2] M. P. Pozzato (red.), *L'idea deforme: Interpretazioni esoterische di Dante*, Bompiani, Milano 1989.

[3] G. Rossetti, *La Beatrice di Dante*, rozprawa dziewiąta i ostatnia, część I, art. 2 Atanor, Roma 1982, s. 519–525.

Rossetti wychodzi od przekonania, że Dante był wolnomularzem, templariuszem i członkiem bractwa różanego krzyża, a następnie zakłada, że masońsko-różokrzyżowy symbol przedstawiałby się, jak następuje: róża z krzyżem wewnątrz, a pod spodem pelikan, który, zgodnie z tradycyjną legendą, karmi swe młode mięsem wyszarpywanym z własnej piersi. Teraz Rossetti stawia sobie za cel dowieść, że symbol ten pojawia się również u Dantego. Ryzykuje wprawdzie, że nie dowiedzie nic więcej prócz jedynej rozsądnej hipotezy, a mianowicie, iż ustalając swą symbolikę, masoni inspirowali się Dantem, lecz ma jeszcze jedną możliwość: postawić hipotezę trzeciego, archetypowego tekstu. W ten sposób Rossetti upiekłby dwie pieczenie na jednym ogniu: byłby w stanie dowieść nie tylko tego, że tradycja masońska sięga swymi korzeniami w odległą przeszłość, ale także tego, że tą wiekową tradycją inspirował się Dante.

Normę stanowi rozumowanie, że jeżeli dokument B powstał wcześniej od dokumentu C, który jest analogiczny wobec pierwszego pod względem treści i stylu, to należy przyjąć, że pierwszy tekst miał wpływ na powstanie drugiego, lecz nie na odwrót. Można co najwyżej sformułować hipotezę dokumentu archetypowego A, powstałego wcześniej od B i C, z którego te późniejsze dwa czerpały niezależnie od siebie. Hipoteza tekstu archetypowego może być użyteczna przy wyjaśnianiu analogii pomiędzy dwoma znanymi dokumentami, które inaczej byłyby niezrozumiałe, lecz jest konieczna tylko wtedy, kiedy analogie te nie mogą zostać wyjaśnione inną, oszczędniejszą metodą. Jeżeli znajdujemy dwa teksty z różnych okresów, oba mówiące o zamordowaniu Juliusza Cezara, nie ma potrzeby sądzić, że pierwszy miał wpływ na drugi bądź że oba powstały pod wpływem tekstu archetypowego, ponieważ mamy do czynienia z wydarzeniem, które było – i wciąż jest – relacjonowane w niezliczonych innych tekstach.

Może się jednak zdarzyć coś jeszcze gorszego: aby dowieść doskonałości tekstu C, potrzebuje się archetypowego tekstu A, od którego B i C są zależne. Ponieważ jednak A nie można

znaleźć, postuluje się fideistycznie, że jest on pod każdym względem identyczny z C. Potem stawia się wniosek, że C miał wpływ na B, czyli zachodzi efekt *post hoc, ergo ante hoc*. Tragedia Rossettiego polega na tym, że nie znajduje on u Dantego żadnej istotnej analogii z symboliką masońską, a nie posiadając analogii, które zaprowadziłyby go do archetypu, nie wie nawet, jakiego archetypu powinien szukać.

Jeżeli chcemy ustalić, czy wyrażenie „róża jest niebieska" pojawia się w tekście danego autora, to konieczne jest, abyśmy znaleźli je całe w jednym miejscu. Jeżeli na stronie 50 znajdziemy ciąg liter „róż" w leksemie „różaniec", parę linijek później słowo „jest" i tak dalej, to niczego nie udowodnimy, ponieważ jest oczywiste, że wobec ograniczonej liczby liter alfabetu za pomocą tej metody potrafimy w dowolnym tekście znaleźć dowolne stwierdzenie.

Rossetti jest zdziwiony, że u Dantego znajdujemy wzmianki o krzyżu, róży i pelikanie. Powody, dla których te słowa pojawiają się w jego tekście, nie wymagają wyjaśnienia. Nie powinno dziwić, że w poemacie, który mówi o tajemnicach religii chrześcijańskiej, prędzej czy później pojawi się symbol Męki Pańskiej. Czerpiąc ze starożytnej spuścizny symbolicznej, tradycja chrześcijańska bardzo wcześnie przyswoiła sobie pelikana jako symbol Chrystusa (średniowieczna poezja religijna i bestiariusze roją się od odniesień do tego symbolu). Jeżeli chodzi o różę, to ze względu na swoją misterną symetrię, miękkość, wielość odcieni barwnych i fakt kwitnienia na wiosnę pojawia się ona w niemal wszystkich tradycjach mistycznych jako symbol, metafora, porównanie lub alegoria świeżości, młodości, kobiecego wdzięku i piękna w ogóle. Ze wszystkich tych powodów kwiat, który sam Rossetti nazywa „świeżą, słodkowonną różą", pojawia się jako symbol kobiecej urody u innego trzynastowiecznego poety, Ciulla d'Alcamo, a jako symbol erotyczny u Apulejusza i w tekście dobrze znanym Dantemu: *Roman de la Rose* (świadomie posługującym się symboliką pogańską). Zatem kiedy Dante pragnie ukazać nadprzyrodzoną chwałę Kościoła

triumfującego w kategoriach blasku, miłości i piękna, odwołuje się do figury śnieżnobiałej róży (*Paradiso*, XXXI). Nawiasem mówiąc, ponieważ Kościół triumfujący jest oblubienicą Chrystusa bezpośrednio skutkiem Męki Pańskiej, Dante w sposób naturalny stwierdza: „Co je swoją krwią Chrystus zaślubił, / Zastępy rajskie mi się ukazały"[4]. Ta aluzja do krwi jest jedynym podanym przez Rossettiego przykładem, w którym, drogą inferencji, róża może być postrzegana w odniesieniu (pojęciowym, lecz nie ikonograficznym) do krzyża. „*Rosa*" pojawia się w *Boskiej komedii* osiem razy w liczbie pojedynczej i trzy razy w liczbie mnogiej. „*Croce*" pojawia się siedemnaście razy. Nigdy jednak nie występują łącznie.

Jednak Rossetti chce również pelikana. Znajduje go, samotnego, w *Paradiso*, XXXVI[5] (jest to jego jedyne pojawienie się w tekście), w sposób oczywisty w powiązaniu z krzyżem, ponieważ pelikan jest symbolem odkupienia. Niestety, w okolicy nie ma róży. Rossetti udaje się zatem na poszukiwania innych pelikanów. Znajduje pelikana u Cecca d'Ascoli (kolejnego autora, nad którym Czciciele Całunu łamali sobie głowy, z tego tylko powodu, że tekst *L'Acerba* jest celowo niejasny), w typowym kontekście Męki Pańskiej. Jednak pelikan u Cecca to nie to samo, co pelikan u Dantego, chociaż Rossetti usiłuje zamazać tę drobną różnicę, przestawiając przypisy. Rossetti sądzi, że znalazł innego pelikana w pierwszych wersach *Paradiso*, XXIII, gdzie czytamy o ptaku, który czekając niecierpliwie świtu, siedzi czujnie pośród swych miłych dziatek na liściastej gałęzi, wypatruje wschodzącego słońca, aby wylecieć na poszukiwanie pokarmu dla swych piskląt. Jednak ten ptak, istotnie sympatyczny, poszukuje pokarmu właśnie z tej przyczyny, że nie jest pelikanem, bo inaczej nie musiałby polować, mogąc bez trudu nakarmić pisklęta mięsem wyszarpanym ze swej piersi. Po drugie, pojawia się w tym fragmencie jako porównanie Beatrice, więc Dante popełniłby poetyckie

[4] Przełożyła A. Świderska, Wydawnictwo M. Kot, Kraków 1947.

[5] Eco rzuca prawdopodobnie hermetyczny trop, ponieważ *Paradiso* zawiera tylko trzydzieści trzy pieśni (przyp. tłum.).

samobójstwo, gdyby był ukazał swą ukochaną pod koślawą postacią wiosłonogiego pelikana. Rossetti, w swych rozpaczliwych i dość żałosnych łowach, miał szansę upolować w boskim poemacie osiemnaście ptaków i umieścić je w rodzinie pelikanów, lecz natrafiłby na nie wszystkie daleko od róży.

W książce Rossettiego można znaleźć dużo tego rodzaju przykładów. Przytoczę jeszcze jeden, związany z *Canto* II, powszechnie uznawaną za jedną z najbardziej filozoficznych i doktrynalnych w całym *Paradiso*. W pieśni tej Dante w pełni wykorzystuje środek poetycki, który stanowi podstawowy składnik całej księgi trzeciej: tajemnice Boże, niewyrażalne innym sposobem, ukazane są w kategoriach światła – w całkowitej zgodzie z tradycją teologiczną i mistyczną. W konsekwencji nawet najtrudniejsze pojęcia filozoficzne muszą zostać wyrażone za pomocą przykładów optycznych. Warto zwrócić uwagę, że Dante kierował się w swym wyborze środków całą literaturą teologiczną i przyrodoznawczą swego czasu: arabskie rozprawy na temat optyki dotarły do świata zachodniego zaledwie kilkadziesiąt lat wcześniej; Robert Grosseteste wyjaśnił zjawiska kosmogoniczne w kategoriach energii świetlnej; w dziedzinie filozofii Bonawentura roztrząsał różnice pomiędzy *lux*, *lumen* i *color*; w *Roman de la Rose* opiewana jest magia światła oraz opisane zjawiska odbicia i załamania światła oraz powiększenia obrazu; Roger Bacon widział w optyce ważny i podstawowy dział nauki: ganił paryżan, że jej nie doceniają, podczas gdy Anglicy badają jej zasady. Nie ma w tym nic dziwnego, że używszy do opisania szeregu zjawisk astronomicznych porównań do diamentu przeszytego słońcem, klejnotu i masy wodnej zgłębionej przez promień światła, Dante, chcąc wytłumaczyć niejednakową jasność gwiazd stałych, odwołał się do wyjaśnienia optycznego i podał przykład trzech luster ustawionych w różnych odległościach i odbijających promienie świetlne pochodzące z jednego źródła.

Jednak Rossetti uznaje, że przykład ten byłby „owocem kaprysu", gdybyśmy nie wzięli pod uwagę faktu, że trzy światła ustawione w trójkąt – trzy źródła światła, czyli nie to

samo, co trzy lustra odbijające światło z innego źródła – pojawiają się w rytuale masońskim[6]. Nawet jeżeli uznamy zasadę *post hoc, ergo ante hoc*, hipoteza ta wyjaśni w najlepszym razie, dlaczego Dante (znając masońskie rytuały z późniejszego okresu!) wybrał obraz trzech źródeł światła, lecz nie wyjaśni pozostałej części pieśni drugiej.

Thomas Kuhn zwraca uwagę, że aby jakaś teoria została uznana za paradygmat, musi wydawać się lepsza od innych teorii, lecz nie musi koniecznie wyjaśniać wszystkich faktów, których dotyczy. Dodam jednak, że nie może wyjaśniać mniej niż inne teorie. Jeżeli przyjmiemy, że Dante posługuje się tutaj kategoriami średniowiecznej optyki, możemy także zrozumieć, dlaczego w wersetach 80–81 mówi o promieniu, który „Tak się odbija jak od szklanej szyby, / Co jest ołowiem podłożona na dnie". Jeżeli jednak Dante mówi o światłach masońskich, inne światła w pieśni drugiej pozostają niejasne.

Rozważę teraz przypadek interpretacji, której trafności nie da się określić, ale którą bardzo trudno jest uznać za błędną. Może się zdarzyć, że pewne mniej lub bardziej ezoteryczne praktyki interpretacyjne przypominają praktyki niektórych krytyków dekonstrukcjonistycznych. Niemniej u najinteligentniejszych przedstawicieli tej szkoły hermeneutyczna gra nie wyklucza stosowania się do reguł interpretacyjnych.

Oto w jaki sposób jeden z czołowych dekonstrukcjonistów z Yale analizuje wiersz Wordswortha z cyklu *Lucy*, w którym poeta wprost mówi o śmierci jakiejś dziewczyny:

I had no human fears:
She seemed a thing that could not feel
The touch of earthly years.
No motion has she now, no force;
She neither hears *nor sees,*
Rolled round in earth's diurnal *course*
With rocks and stones and trees.

[6] G. Rossetti, *La Beatrice di Dante*.

(Nie miałem ludzkich l ę k ó w: wydawała się rzeczą, która nie może czuć dotyku ziemskich l a t. Nie ma w niej ruchu ani siły; nie s ł y s z y ani nie widzi, obracana w koło w Ziemi c o d z i e n n y m o b i e g u, wraz ze skałami, kamieniami i d r z e w a m i)[7].

Hartman dostrzega pod powierzchnią tekstu szereg motywów cmentarnych.

Inni wykazują nawet, że do języka Wordswortha wkradły się niestosowne, podświadome gry słowne. A zatem *diurnal* (wers szósty) dzieli się na *die* i *urn*, *course* zaś być może nawiązuje do dawnej wymowy *corpse*. Nawarstwienia te są jednak raczej niezręczne niż ekspresywne. Siła drugiej strofy leży przede wszystkim w eufemistycznym zastąpieniu słowa *grave* (grób) obrazem grawitacji (*Rolled round in earth's diurnal course*). A chociaż nie ma zgody co do tonu, w jakim utrzymana jest ta strofa, jasne jest, że bezgłośnie wypowiedziane zostaje słowo, które nie uzyskuje postaci pisanej. Jest to słowo, które rymuje się z *fears*, *years* i *hears*, lecz zostaje zablokowane przez ostatnią sylabę całego wiersza: *trees*. Wstaw w to miejsce *tears*, a zrodzi się metafora kosmosu jako żywego organizmu, lament poety przepełni przyrodę jak w elegii pastoralnej. *Tears* muszą jednak ustąpić temu, co jest napisane, matowemu, lecz określonemu dźwiękowi, swemu anagramowi: *trees*[8].

Należy zwrócić uwagę, że o ile *urn*, *corpse* i *tears* są w jakiś sposób sugerowane przez inne słowa, pojawiające się w tekście (a mianowicie *diurnal*, *course*, *fears*, *years* i *hears*), o tyle *grave* jest sugerowany przez *gravitation*, która się w tekście nie pojawia, a jedynie powstaje w umyśle czytelnika drogą parafrazy. Ponadto *tears* nie jest anagramem *trees*. Jeżeli chcemy dowieść, że widzialny tekst A jest anagramem ukrytego tekstu B, musimy pokazać, że w s z y s t k i e litery występujące w A, odpowiednio przeszeregowane, dają w rezultacie B. Jeżeli zaczniemy opuszczać pewne litery, naruszymy reguły gry. *Top* jest anagramem *pot*, lecz nie *port*. Zachodzi zatem nieustanna oscylacja (nie wiem, do jakiego stopnia dopuszczalna) pomiędzy dźwiękowym podobieństwem terminów *in praesentia* i dźwiękowym podobieństwem terminów *in absentia*. Mimo to Hartmanowska lektura, nawet jeżeli nie do końca przekonuje, to przynajmniej oczarowuje.

Hartman z pewnością nie chce sugerować, że Wordsworth celowo wytworzył wszystkie te skojarzenia – tego rodzaju szukanie intencji autora kłóci się z wyznawanymi przez Hartmana zasadami krytycznymi. Chce on jedynie powiedzieć, że wrażliwy czytelnik ma prawo znajdować w tekście to, co w nim znajduje, ponieważ skojarzenia te są przez tekst, przynajmniej potencjalnie, ewokowane i ponieważ poeta mógł był (być może, nieświadomie) opatrzyć główny temat jakimś „zestrojem dźwiękowym". Jeżeli zaś nie autor jest odpowiedzialny za te wszystkie echa, to powiedzmy, że stworzył je język. Co się tyczy samego Wordswortha, to chociaż nie ma dowodów na to, że tekst sugeruje grób lub łzy, nic też nie wyklucza takich skojarzeń. Grób i łzy mieszczą się w tym samym polu semantycznym, co leksemy *in praesentia*. Lektura Hartmana nie stoi w sprzeczności z innymi, jawnymi aspektami tekstu. Można uznać jego interpretację za zbyt dowolną, lecz nie za absurdalną z punktu widzenia oszczędności. Materiał dowodowy jest wprawdzie słaby, lecz nie kłóci się z przebiegiem zdarzeń.

Teoretycznie zawsze można stworzyć system, który uwiarygodni poszlaki uprzednio ze sobą nie powiązane, lecz w przypadku tekstów dostępny jest przynajmniej dowód oparty na rozpoznaniu relewantnej izotopii semantycznej. Greimas definiuje „izotopię" jako „zespół różnorodnych kategorii semantycznych, które umożliwiają jednolite odczytanie fabuły"[9]. Najbardziej jaskrawy, a zarazem szkolny przykład sprzeczno-

---

[7] W przekładzie Zygmunta Kubiaka wiersz ten brzmi:

[Sen pieczętował moje serce.]
Lęk do mnie żaden nie kołatał.
Zdała się rzeczą, której nie tkną
Przenigdy ziemskie lata.

Teraz się już nie ockną oczy,
Blaskiem nie zbudzisz jej ni śpiewem.
Głuchy ją obrót ziemi toczy
Z kamieniem, skałą, drzewem.

W. Wordsworth, *Poezje wybrane*, PIW, Warszawa 1978, s. 44.

[8] G. H. Hartman, *Easy Pieces*, Columbia University Press, New York 1985, s. 149–150.

[9] A. J. Greimas, *Du sens*, Seuil, Paris 1979, s. 88.

ści odczytań, wynikłej z rozpoznania przez różne osoby różnych izotopii tekstu, przedstawia się następująco: dwóch mężczyzn rozmawia podczas bankietu i pierwszy z nich chwali potrawy, obsługę, hojność gospodarzy, urodę obecnych na przyjęciu dam i wreszcie – piękne „toalety"; drugi mężczyzna odpowiada: „jeszcze nie korzystałem". Jest to dowcip i śmiejemy się z drugiego mężczyzny, ponieważ interpretuje francuski termin „toaleta", który jest polisemiczny, w znaczeniu urządzeń sanitarnych, a nie modnych strojów. Popełnił oczywisty błąd, bo przecież cały dyskurs pierwszego mężczyzny obracał się wokół pewnego wydarzenia towarzyskiego, a nie problemów hydrauliki. Pierwszym posunięciem w kierunku rozpoznania izotopii semantycznej jest domysł co do tematu danego dyskursu: kiedy domysł zostanie powzięty, rozpoznanie ewentualnej stałej izotopii semantycznej stanowi tekstowy dowód „*aboutness*", bycia o czymś danego dyskursu [10]. Gdyby drugi mężczyzna powziął domysł, że pierwszy mówi o różnych aspektach wydarzenia towarzyskiego, miałby podstawy uznać, iż leksem „toalety" należy zinterpretować przez ten właśnie pryzmat.

Podejmując decyzję, „o czym jest mowa", uprawiamy oczywiście swego rodzaju interpretacyjny hazard. Lecz konteksty sprawiają, że nasze szanse są większe niż kiedy stawiamy na czerwone lub czarne grając w ruletkę. Pogrzebowa interpretacja Hartmana ma tę przewagę, że stawia na stałą izotopię. Stawianie na izotopię to z pewnością dobra strategia interpretacyjna, pod warunkiem, że izotopie nie są zbyt ogólne. Zasada ta zachowuje ważność także dla metafor. Metafora powstaje wtedy, kiedy zastępujemy jeden termin drugim na podstawie wspólnych im obu cech semantycznych. Jednak jeśli godzimy się, że Achilles jest lwem, ponieważ łączy te stworzenia odwaga i drapieżność, to raczej odrzucamy metaforę „Achilles jest kaczką", aczkolwiek także istnieje dla niej motywacja: dwunożność. Niewiele jest istot tak odważnych

[10] Por. U. Eco, *Lector in fabula*, przełożył P. Salwa, PIW, Warszawa 1994, s. 133.

jak Achilles i lew, podczas gdy zbyt wiele jest istot dwunożnych, takich jak Achilles i kaczka. Podobieństwo (lub analogia), niezależnie od swego statusu epistemologicznego, jest ciekawe wtedy, kiedy jest wyjątkowe, przynajmniej w obrębie pewnej deskrypcji. Analogia pomiędzy Achillesem i zegarem, motywowana tym, że są to przedmioty fizyczne, w ogóle nie budzi zainteresowania.

W klasycznym sporze o interpretację stawiano pytanie, czy celem jest znalezienie w tekście tego, co autor zamierzał powiedzieć, czy też tego, co tekst mówi niezależnie od intencji autora. Dopiero uznawszy za słuszny drugi człon tej alternatywy, można zapytać, czy znajdujemy to, co tekst mówi mocą swej spójności i systemu oznaczania, który go podbudowuje, czy też znajdujemy to, co znajdujemy, mocą swych własnych systemów oczekiwań.

Powinno być dla państwa jasne, że pragnąłbym utrzymać dialektyczny związek pomiędzy *intentio operis* i *intentio lectoris*. Problem w tym, że o ile mniej więcej wiemy, co się rozumie przez „intencję czytelnika", o tyle abstrakcyjna definicja pojęcia „intencji tekstu" nastręcza większe trudności. Intencja tekstu nie przejawia się na jego powierzchni, a jeżeli się przejawia, to tylko na zasadzie przechwyconego listu. Trzeba postanowić, że się ją „zobaczy". O intencji tekstu można zatem mówić tylko jako o rezultacie domysłu czytelnika. Inicjatywa czytelnika w gruncie rzeczy polega na postawieniu domysłu co do intencji tekstu.

Tekst jest mechanizmem, który ma za zadanie wytworzyć swego modelowego czytelnika. Jeszcze raz powtórzę, że czytelnik modelowy to nie ten, który stawia „jedyny właściwy" domysł. Tekst może przewidywać czytelnika modelowego, który ma prawo wypróbować nieskończoną liczbę domysłów. Czytelnik empiryczny jest tylko aktorem stawiającym domysły co do postulowanego przez tekst rodzaju czytelnika modelowego. Ponieważ intencją tekstu jest w gruncie rzeczy wytworzenie Czytelnika Modelowego, który potrafi formułować co do niego domysły, inicjatywa czytelnika mo-

delowego polega na wymyśleniu Autora Modelowego, który nie jest tożsamy z autorem empirycznym, lecz, w ostatecznym obrachunku, z intencją tekstu. Tekst jest zatem czymś więcej niż parametrem wykorzystywanym do potwierdzenia interpretacji: tekst jest przedmiotem budowanym przez interpretację, która ma postać zamkniętego koła, ponieważ potwierdza się na podstawie tego, co sama zbuduje. Nie wstydzę się przyznać, że tak definiuję stare, lecz wciąż jare „koło hermeneutyczne".

Rozpoznać *intentio operis* to rozpoznać strategię semiotyczną. Strategia semiotyczna niekiedy daje się wykryć na gruncie ogólnie przyjętych konwencji stylistycznych. Jeżeli historia zaczyna się od zwrotu, „Pewnego razu", istnieje duże prawdopodobieństwo, że mamy do czynienia z bajką i że ewokowanym i postulowanym czytelnikiem modelowym jest dziecko (lub dorosły gotowy reagować po dziecięcemu). Naturalnie, użycie tego zwrotu może okazać się ironiczne, a tekst należy czytać w sposób bardziej wyrafinowany. Lecz nawet jeżeli w dalszym ciągu tekstu odkryję, że zachodzi przypadek ironii, to do tego odkrycia konieczne było rozpoznanie, iż tekst na początku udaje bajkę.

Jak potwierdzić domysł dotyczący *intentio operis*? Jedyny sposób to sprawdzenie domysłu z tekstem jako spójną całością. Metoda ta jest również nienowa i pochodzi od świętego Augustyna (*De doctrina christiana*): każda interpretacja pewnego fragmentu tekstu może być przyjęta, jeżeli zyska potwierdzenie w innym fragmencie, i musi zostać odrzucona, jeżeli inny fragment jej przeczy. W tym sensie wewnętrzna spójność tekstu trzyma w ryzach narowy czytelnika, które nie pozostają pod żadną inną kontrolą. Borges zasugerował (w opowiadaniu *Pierre Menard, autor Don Kichota*)[11], że byłoby fascynujące przeczytać *O naśladowaniu Chrystusa* tak, jakby autorem tego dzieła był Céline. Pomyślałem, że to może być zabawne i intelektualnie owocne. Odkryłem zdania, które

[11] J. L. Borges, *Fikcje*, przełożył A. Sobol-Jurczykowski, PIW, Warszawa 1972, s. 36–45.

mógłby napisać Céline („Łaska [zaś] kocha to, co proste i pokorne, nie brzydzi się brzydotą, nie waha się odziać w znoszone łachmany"). Lecz tego rodzaju lektura stanowi odpowiedni „schemat" dla bardzo niewielu zdań z *Imitatio*. Cała reszta, czyli większa część książki, opiera się tego rodzaju odczytaniu. Jeżeli natomiast przeczytam tę książkę jako średniowieczną encyklopedię chrześcijańską, tekst okazuje się spójny we wszystkich swych fragmentach.

Zdaję sobie sprawę, że w tej dialektyce między intencją czytelnika i intencją tekstu zupełnemu zlekceważeniu uległa intencja autora empirycznego. Czy mamy prawo zapytać, jaka była „rzeczywista" intencja Wordswortha, kiedy pisał wiersze z cyklu *Lucy*? Jeżeli przyjąć moją ideę interpretacji tekstu jako odkrywania strategii zmierzającej do wytworzenia czytelnika modelowego – rozumianego jako idealny odpowiednik autora modelowego (który pojawia się tylko jako strategia tekstowa) – to pojęcie intencji autora empirycznego staje się z gruntu bezużyteczne. Musimy uszanować tekst, a nie autora jako konkretną osobę. Niemniej wyeliminowanie biednego autora jako czegoś nieistotnego w przygodzie interpretacji może się wydawać dość brutalne. W procesie komunikacji zdarzają się przypadki, kiedy wnioskowanie o intencjach mówiącego jest niezwykle istotne, na przykład w komunikacji potocznej. Anonimowy list o brzmieniu: „Jestem szczęśliwy", może się odnosić do bardzo szerokiego zakresu możliwych podmiotów wypowiedzi, to jest do całej klasy osób, które nie czują się smutne. Lecz jeżeli ja, w tej właśnie chwili, wypowiadam zdanie: „Jestem szczęśliwy", jest absolutnie pewne, że moją intencją było stwierdzenie, że osobą szczęśliwą jestem ja, a nie kto inny, i w imię fortunności naszej interakcji wzywam państwa do przyjęcia takiego założenia. Czy powinniśmy brać pod uwagę słowa żyjącego autora, który o jakiejś interpretacji swego tekstu mówi: „Nie, nie to chciałem powiedzieć"? Pytanie to będzie tematem mojego następnego wykładu.