

Janusz Waligóra

Konie i detektywi

Szkolne perspektywy refleksji nad mechanizmami powstawania i oddziaływania literackiej opowieści

Od... do...

Gdybym miał streścić w kilku słowach najbardziej pożądanym (przeze mnie) modelem szkolnej pracy z tekstem literackim, powiedziałbym: od prostej przyjemności do uciech bardziej wyrafinowanych, od znanego do nowego, od łatwego do skomplikowanego, od drobiazgu po szeroki i daleki horyzont poznawczy... Już pierwsze określenia sugerują, że utworowi przeznaczonemu do czytania w szkole stawiam wysokie wymagania co do poziomu „współczynnika atrakcyjności lekturowej”, z natychmiastowym jednakże zastrzeżeniem – aby ich respektowanie nie oznaczało unieważnienia kryterium wartości artystycznej tekstu. Postulat ten, coraz zyczliwiej uwzględniany w przypadku szkoły podstawowej czy gimnazjum, wydaje się dość powszechnie ignorowany na poziomie kształcenia ponadgimnazjalnego. Mamy tam przeto szereg znacznych dzieł do przeczytania, choć większość z nich nie do przeczytania... A szkoda, a szkoda, chciałoby się westchnąć za poetką.

Kwestią zasadniczą w projektowaniu proponowanych niżej działań lekcyjnych jest doprecyzowanie wspomnianego „od – do”, a więc drogi, jaka będzie nas prowadzić od zagadnienia do zagadnienia, od tekstu do tekstu. Wyznaczy ją, zasygnalizowana już wcześniej, logika problematyzowania poszczególnych treści kształcenia. Kwestia problematyzacji jest nie do przecenienia, podejście takie warunkuje elementarne procesy poznawcze, wyzwala samodzielność, inspiruje, komplikuje obraz świata, niepokoi (w najlepszym tego słowa znaczeniu), pozwala uznać niektóre problemy za swoje, uzmysławia, że poznanie jest niekończącym się procesem.

O kształceniu kulturowo-literacko-językowym (bo nie sposób sztucznie oddzielać tych kategorii, można jedynie różnorodnie rozmieszczać akcenty) trzeba zatem myśleć w kategoriach całych sekwencji, a nie pojedynczych lekcji. Taka koncepcja kształcenia implikuje otwartość kompozycyjną, elastyczność działań edukacyjnych i bogactwo materiału kulturowo-literackiego, który należy wcześniej przygotować.

Detektyw rozwiązuje zagadkę

Punkt wyjścia prezentowanej tu sekwencji działań edukacyjnych stanowi lektura fragmentu *Imienia róży*, w którym to brat Wilhelm z Baskerville, przybywający właśnie wraz z Adso, swym młodym pomocnikiem i uczniem, do opactwa

benedyktynów, popisuje się niezwykłą przenikliwością w odczytywaniu śladów i wnioskuje na ich podstawie nie tylko, że z klasztoru uciekł ulubiony koń opata, ale też opisuje jego wygląd, a nawet bezbłędnie zgaduje płeć oraz imię (oczywiście konia, nie opata)¹. Fragment ten stanowi w obrębie powieści odrębną, zamkniętą całość kompozycyjną i jako epizod z początkowej partii utworu nie ma bezpośredniego związku z właściwym śledztwem prowadzonym przez Wilhelma w klasztorze, za to zwręcznie wprowadza postać zakonnika-detektywa oraz w atrakcyjny sposób odzwierciedla poetykę głośnej powieści włoskiego semiologa i znawcy wieków średnich.

Pierwsze reakcje na tekst (zwłaszcza gdy czyta się go z młodzieżą licealną lub ze studentami) prowadzą do usytuowaniu utworu w kontekście znajomego i popularnego schematu powieści detektywistycznej². O to oczywiście skojarzenie starannie zadbał sam autor, wskazując niedwuznacznie na twórczość Arthura Conan Doyle'a nie tylko poprzez aluzje fonetyczne (Adso *vel* Adson – Watson, Wilhelm z Baskerville *vel* Wilhelm z Bascavilli – tytuł powieści Doyle'a: *Pies Baskerville'ów*), ale też poprzez charakterystyczną kreację pary bohaterów (detektyw i jego pomocnik, który jednocześnie pełni funkcję narratora) oraz konstrukcją fabuły powieściowej, której osnową jest śledztwo prowadzone przez genialnego detektywa. Bardzo wymownym sygnałem jest cała początkowa scena powieści, w której Wilhelm popisuje się umiejętnością dedukcji, popartą niezwykłą spostrzegawczością.

Pierwsza kwestia, jaką warto postawić, wiąże się bezpośrednio z oceną atrakcyjności przywołanego tekstu. Mianowicie – jaki jest mechanizm wywoływania przez autora efektu „przyjemności lekturowej”, jeśli takowa w ogóle miała w tym wypadku miejsce? Na jakiej podstawie możemy wnioskować, że intencją pisarza było – nie przesadzamy, że jedyną – zapewnienie czytelnikowi rozrywki? A jeśli ten cel został osiągnięty, to dzięki czemu? Jakie znaczenie miało wykorzystanie przez Eco chwytów charakterystycznych dla literatury detektywistycznej? I już bardziej szczegółowo – jakie to właściwie chwyt?

Dyskusję wokół zarysowanych zagadnień warto wspomóc pewnymi istotnymi informacjami i wzbogacić dodatkową lekturą. Po pierwsze, trzeba zauważyć, że Eco, wprowadzając na scenę swego bohatera, zapewnia mu efektowne *entrée* w aurze genialności według ściśle określonych reguł. Żeby je wychwycić, należałoby porównać interesujący nas fragment z opowiadaniem Conan Doyle'a, np. z początkiem historii zatytułowanej *Stowarzyszenie Czerwonowłosych*³. Holmesowi wystarczyło jedno spojrzenie, czego niestety nie można powiedzieć o jego przyjacielu, doktorze

¹ U. Eco, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, Kolekcja „Gazety Wyborczej” [b. m. i r. wyd.], s. 28–31. Wspomniany tekst znalazł się m.in. w jednym z rozdziałów starej wersji podręcznika *To lubię!* do kl. VI szkoły podstawowej, zatytułowanym *Wyobraźnia na przetartych szlakach*. Zasada doboru i sposób uporządkowania zgromadzonego tam materiału literackiego stanowiły dla mnie jedną z inspiracji do napisania tego artykułu.

² Na związki przywołanego fragmentu z konwencją powieści detektywistycznej niedwuznacznie wskazują autorzy podręcznika *To lubię!*, umieszczając tekst w sekwencji *Detektywem może być każdy*, m.in. obok fragmentów takich utworów, jak Szatan z siódmej klasy Kornela Makuszyńskiego, *Niewiarygodne przygody Marka Piegusa* Edmunda Niziurskiego czy *Umierający detektyw* Arthura Conan Doyle'a.

³ A.C. Doyle, *Stowarzyszenie Czerwonowłosych*, przeł. K. Kwaśniewski, [w:] tegoż, *Przygody detektywa Sherlocka Holmesa*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.

Watsonie, by wypowiedzieć, z nieco fałszywą skromnością, kilka daleko idących sądów na temat klienta, którego ujrzał po raz pierwszy w życiu: „Poza rzucającymi się w oczy faktami, jak na przykład: że swego czasu zajmował się pracą fizyczną, że zażywa tabakę, że jest wolnomularzem, że był w Chinach i że ostatnio pisał wiele, nic więcej nie dostrzegam”⁴.

Równie daleko idące sądy wypowiada na temat klasztornej zguby brat Wilhelm. Nie tylko opisuje szczegółowo konia, ale zgaduje jego imię i płeć. Rozumiemy, że działa tu prosty mechanizm: im więcej trafnych informacji podaje detektyw, tym większe zdumienie jego rozmówców oraz czytelników i – co za tym idzie – większa chwała dla bohatera. Sam Conan Doyle posunął się w tej grze tak daleko, że w jednym z opowiadań każe Holmesowi odtworzyć bieg myśli Watsona tylko na podstawie jego mimiki i spojrzeń (*Sprawa kartonowego pudełka*)⁵. Trudno jednoznacznie stwierdzić, który wyczyn mógłby bardziej zaimponować czytelnikowi. Ostatecznie Wilhelm, objaśniając swe rozumowanie uczniowi, dowodzi, że umie odtwarzać schematy myślowe poczciwych benedyktynów, widzieć świat ich oczyma. Dzięki temu zręcznie nimi manipuluje, rozwodząc się nad wdziękiem konia w sposób, w jaki oni go postrzegają za sprawą autorytetów:

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

– Nie wiem, czy ma to wszystko, ale z pewnością mnisi święcie w owe przymioty wierzą. Izydor z Sewilli powiedział, że piękno konia wymaga, „aby łeb miał krótki i smukły, skórę niemalże do kości przylegającą, uszy krótkie i spiczaste, oczy niewielkie, chrapy szerokie, wysoki kłęb, grzywę gęstą i ogon, okrągłe i wysklepione kopyta” [podaję od razu tłumaczenie łacińskiego cytatu – JW]. Gdyby koń, o którym wydedukowałem, iż tędy przegalopował, nie był naprawdę najlepszym koniem w stajni, czemu w pogoń za nim ruszyć by mieli nie tylko stajenni, czemu trudził się sam klucznik? A mnich, który uważa konia za doskonałość przewyższającą formy naturalne, musi widzieć zwierzę takim, jakim *auctoritates* mu je opisały, szczególnie jeśli – i w tym miejscu obdarzył mnie kąśliwym uśmiechem – jest uczonym benedyktynek⁶.

W podobny sposób odgaduje Wilhelm imię konia, słusznie podejrzewając opata, że podąży za autorytetem wielkiego średniowiecznego logika Jana Buridana.

Wszystko już było?

Żartobliwa rywalizacja, jaką prowadzi Eco z Doyle’em, to swoista gra z tradycją. A jest z czego czerpać... Z całego morza literatury kryminalno-detektywistycznej wybierzemy jednak tylko pewne wątki, najlepiej przylegające do fabuły, którą się tu zajmujemy. Przypomnijmy, że sam Doyle wskazuje jako swych mistrzów dwóch

⁴ Tamże, s. 29.

⁵ Przypadkiem tym zajmuje się Eco jako semiotyk w szkicu *Rogi, kopyta, buty: trzy typy abdukcji*, [w:] U. Eco, *Czytanie świata*, przeł. M. Woźniak, Kraków 1999, s. 127 i nast. Tekst ten pochodzi z antologii redagowanej wspólnie przez Eco oraz Th.A. Sebeoka zatytułowanej *Il segno dei tre (Znak trzech: Dupin, Holmes, Peirce)*, Milano 1983.

⁶ U. Eco, *Imię róży*, s. 30.

XIX-wiecznych autorów – Émila Gaboriau i Edgara Allana Poe⁷. Zwłaszcza ten drugi zyskał światową sławę między innymi jako prekursor opowieści detektywistycznych.

W dorobku amerykańskiego pisarza znajdziemy kilka opowiadań (*Zabójstwo przy rue Morgue*, *Tajemnica Marii Roget*, *Skradziony list*), których bohaterem jest Chevalier C. August Dupin – literacki protoplasta Sherlocka Holmesa, rodem z Paryża. Wiele charakterystycznych elementów konstrukcyjnych, wykorzystywanych później z powodzeniem przez Conan Doyle’a, odkryjemy zwłaszcza w opowiadaniu *Zabójstwo przy rue Morgue*. Pierwszosoobowym narratorem, jak w prozie angielskiego mistrza, jest przyjaciel i – w pewnym sensie – pomocnik bohatera. I tak jak Watson dla Holmesa, stanowi on dla Dupina dogodne, wyraziste tło, gdyż pozbawiony jest jego ponadprzeciętnej spostrzegawczości, przenikliwości i umiejętności dedukcji.

Sam Dupin już od pierwszego wkroczenia na scenę daje się poznać jako człowiek o niepospolitych zdolnościach umysłowych, które Poe nazywa „analitycznymi”. Podobnie jak z górą pół wieku później Holmes w opowiadaniu *Sprawa kartonowego pudełka*, Dupin w efektywny sposób odgaduje bieg myśli swego przyjaciela, przytakuje na głos temu, nad czym ten właśnie w duchu rozważał. Analogiczne jest również objaśnienie krok po kroku, jakim sposobem bohater potrafił czytać w myślach przyjaciela, nie gubiąc ich mniej czy bardziej kapryśnego toku.

Na uwagę zasługuje również opowiadanie *Złoty żuk*, którego bohaterem wprawdzie nie jest Dupin, lecz niejaki William Legrand, ale które w atrakcyjny sposób łączy w sobie walory opowiadania detektywistycznego z przygodową opowieścią o poszukiwaniu skarbu ukrytego przez piratów oraz sugestywną poetykę tajemniczości i grozy z humorem⁸.

Eco sięga jednak w istocie jeszcze głębiej w przeszłość. Scena z koniem jest bowiem dość wiernym odtworzeniem fragmentu fabuły znakomitej powiastki filozoficznej Woltera, zatytułowanej *Zadig*⁹. Jej bohater, tytułowy Zadig, wykazuje

⁷ „Pociągał mnie wtedy Gaboriau przez swą umiejętność rozwiązywania intrygi, Dupin zaś, detektyw z powieści Poego, był moim umiłowanym bohaterem od wczesnej młodości” (A.C. Doyle, *Wspomnienia i przygody*, cyt. za: A.C. Doyle, *Dodatek*, [w:] tegoż, *Przygody detektywa...*, s. 258).

⁸ Do „analitycznego nurtu” w twórczości Poego zalicza je Sławomir Studniarz (*Tragiczna wizja. Rzecz o nowelistyce Poego*, Toruń 2008, s. 180) i omawia obok detektywistycznej trylogii, jaką stanowią opowiadania z Dupinem w roli głównej. Co ciekawe, badacz wskazuje na odmienne podstawy ideowe i estetyczne opowiadań detektywistycznych względem wczesnej powieści kryminalnej i tym tłumaczy występujący w nich swego rodzaju etyczny indyferentyzm; brak ostentacyjnego triumfu sprawiedliwości, przywracania ładu moralnego i społecznego itp. (s. 176). „Początków opowiadania detektywistycznego [...] – wyjaśnia Studniarz – należy upatrywać w romantycznym upodobaniu do mrocznej strony duszy, w pielęgnowaniu władz umysłu wykraczających poza to, co na ogół uważa się za możliwe” (s. 176). Na temat relacji między twórczością Doyle’a a Poego pisze Joanna Kokot w książce *Kronikarz z Baker Street. Strategie narracyjne w utworach Arthura Conan Doyle’a o Sherlocku Holmesie* (Olsztyn 1999, zob. zwłaszcza rozdział *Z kronikarskiego dystansu. Strategie narratora auktorialnego*, s. 23–47).

⁹ Wolter, *Zadig*, [w:] tegoż, *Powiastki filozoficzne*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1971, s. 15–19.

się podobną inteligencją i spostrzegawczością, jak kawaler Dupin, Holmes czy brat Wilhelm. Na podstawie śladów odkrytych w trakcie przechadzki dokładnie opisuje suczkę, która uciekła królowej, i konia, który zbiegł z królewskiej stajni. Podobieństwa idą bardzo daleko. Również bowiem Zadig – podobnie jak później bohater *Imienia róży* – opisuje wielkość konia (pięć stóp), mówi o kopytach i ogonie, charakteryzuje także jego galop¹⁰. I tak jak Wilhelm zdumionemu klucznikowi, wyjaśnia Zadig wielkiemu łowczemu, że nigdy wcześniej konia nie widział, a nawet o nim nie słyszał¹¹. Eco „pożycza” także od Woltera wypowiedź o świecie jako „wielkiej księdze”. Zadig mówi: „Nie ma piękniejszej doli [...] nad życie filozofa czytającego w wielkiej księdze, którą Bóg roztoczył naszym oczom”¹². Wilhelm zaś wyklada swemu uczniowi: „W ciągu całej podróży uczyć cię rozpoznawać znaki, przez które świat do nas przemawia niby wielka księga”¹³.

Trzeba wreszcie przywołać jeszcze jedną historię, na której z kolei oparł się sam Wolter, opisując wspomnianą przygodę Zadiga. Streszcza ją Peter Bondanella w swej książce o Umberto Eco:

Opowieść ludowa z odległej przeszłości Wschodu opowiada nam o trzech braciach, spotykających człowieka, któremu zginął wielbłąd. Choć nie widzieli zwierzęcia na własne oczy, to jednak opisali je owemu człowiekowi. Przekonany, że tylko złodzieje mogli być autorami tak wiernego opisu, właściciel wielbłąda pojmał trzech braci i zaprowadził przed oblicze sędziego. Tylko przekonująca rekonstrukcja rozumowania, które pozwoliło im opisać wielbłąda bez widzenia go, uchroniła ich od ścięcia¹⁴.

Autor *Imienia róży* znał także i tę anegdotę, a co więcej – właśnie pracując nad swą historyczno-detektywistyczną powieścią pod koniec lat 70. zajmował się zagadnieniami, które poruszał jego uniwersytecki kolega Carlo Ginzburg w rozprawie z 1978 r. zatytułowanej *Clues: Morelli, Freud i Sherlock Holmes (Poszlaki: Morelli, Freud i Sherlock Holmes)*¹⁵. Ginzburg uznał Wolterowskie opracowanie historii o braciach i wielbłądzie za „zaczątek opowieści detektywistycznej”, źródło inspiracji dla Poego, Gaboriau, a pośrednio także dla Conan Doyle’a¹⁶. Eco recenzował książkę, w której znalazła się rozprawa Ginzburga, a następnie wraz z Thomasem A. Sebeokiem przedrukował ten tekst w antologii *Il segno dei trei (Znak trzech: Dupin, Holmes, Peirce, 1883)*¹⁷.

¹⁰ Tamże, s. 17.

¹¹ Gruntowną znajomość przygody Zadiga potwierdza Eco w swych pracach naukowych, kiedy analizuje ją z perspektywy semiotyka i logika. Zob.: U. Eco, *Rogi, kopyta, buty...*, s. 117 i nast.

¹² Wolter, dz. cyt., s. 16.

¹³ U. Eco, *Imię róży*, s. 29.

¹⁴ P. Bondanella, *Umberto Eco. Semiotyka, literatura, kultura*, przeł. M.P. Markowski, Kraków 1997, s. 108–109.

¹⁵ Tamże, s. 107.

¹⁶ Tamże, s. 109.

¹⁷ Tamże, s. 107.

„Osteologia literatury”, czyli z perspektywy strukturalnej...

Dysponując w klasie takim zestawem informacji i – przede wszystkim – opowieści (a są to wszystko krótkie i wdzięczne historie tudzież zwarte i wyraziste fragmenty dłuższych fabuł łatwe do wykorzystania na lekcji), możemy pogłębić naszą refleksję zarówno nad mechanizmami osiągania lekturowej satysfakcji, jak i nad fenomenem literatury jako takiej – jak powstaje, jak się rozwija, skąd czerpie inspiracje, jakie zadania realizuje, jakim kryteriom wartościowania może podlegać... Możemy również, a właściwie będziemy do tego zmuszeni, rozszerzyć spektrum naszych obserwacji i sięgnąć po teorie i języki, które ułatwią nam przynajmniej podstawowe rozeznanie w tej materii.

Aby zrozumieć, dlaczego historia o genialnym tropicielu śladów (detektywie) tak dobrze zdomowała się w kulturze i – najwidoczniej – sprawia do dziś przyjemność czytelnikom, sprawdźmy, czy istnieje coś, na przykład w porządku składania opowieści, co łączy jej rozmaite wersje. Prześledźmy zatem samo następstwo zdażeń tworzących uchwytny ciąg przyczynowo-skutkowy w przytoczonych historiach. Najpierw na scenie pojawia się bohater, usytuowany w jakimś miejscu i w jakimś czasie – szczegóły wydają się nieistotne. Nazwijmy ten etap **przygotowaniem**. Potem następuje sprowokowanie sytuacji, w której bohater wygłasza zaskakujące, dalekosiężne sądy, czym zadziwia inne postaci i czytelnika. Tę fazę opowieści określimy roboczo mianem **zdumiewającego rozpoznania**. W dalszej kolejności jesteśmy świadkami różnorodnych **reakcji otoczenia**. Od podziwu, poprzez konsternację, aż po agresję i niesłuszne oskarżenia. W skrajnych wypadkach życie bohatera zdaje się wisieć na włosku. Wtedy następuje rozstrzygnięcie – bohater **objaśnia swój sposób rozumowania**, który wcześniej czy później mogą potwierdzić fakty zewnętrzne, ale nie muszą. Wówczas następuje **druga fala reakcji**, ale tym razem łączy je podziw i aprobata (za wyjątkiem *Stowarzyszenia Czerwonowłosych* Doyle'a, gdzie klient Holmesa rozczarowany konstatuje: „Początkowo myślałem, że wymyślił pan to bardzo mądrze, ale teraz widzę, że nie było w tym ostatecznie nic nadzwyczajnego”¹⁸), bohater zaś urasta do rangi postaci niezwyklej, nieprzeciętnej, obdarzonej szczególnymi umiejętnościami.

Ponieważ w tak naszkicowanym schemacie opowieści pojawiają się elementy, które w poszczególnych przypadkach mogą znacznie się od siebie różnić, spróbujmy ów porządek zredukować do najważniejszych, inwariantnych składników. Wydaje się, że są dwa takie elementy, ujawniające istotną właściwość dramaturgiczną każdej z przywołanych opowieści: **zaskakująca wypowiedź bohatera o świecie zewnętrznym** i **wytłumaczenie jego sposobu rozumowania**. Takie ujęcie pozwala określić w każdym wariantcie moment dramatycznego napięcia, które rodzi się w chwili, gdy zostajemy zaskoczeni wypowiedzią bohatera, a następnie zostaje rozładowane, gdy objaśnia nam on w sposób mniej lub bardziej przekonujący, na jakiej podstawie sformułował swe opinie. Zawieszenie rozstrzygnięcia, rozsuniecie wspomnianych składników w obrębie struktury narracyjnej, zwłaszcza kiedy bohater zostaje w międzyczasie oskarżony i uwięziony, skutkuje tym miłym, niepokojącym oczekiwaniem, którego doświadcza czytelnik i które popycha go do dalszej lektury. Zresztą, lepiej objaśni ten mechanizm Roland Barthes:

¹⁸ A.C. Doyle, *Stowarzyszenie Czerwonowłosych...*, s. 29.

rzadko się w życiu zdarza, aby zajęcie miejsca nie następowało bezpośrednio po zaproszeniu; tymczasem w opowiadaniu obie te jednostki – sąsiednie z mimetycznego punktu widzenia – mogą być oddzielone długim ciągiem wstawek przynależnych do całkiem różnych sfer funkcji: tak powstaje rodzaj czasu logicznego, który ma niewiele wspólnego z rzeczywistym; pozornie rozproszkowane jednostki utrzymuje nadal mocno logika, łącząca rdzenie sekwencji. Zawieszenie [*suspens*] jest oczywiście uprzywilejowaną lub – jeśli kto woli – skrajną formą rozsunięcia; z jednej strony, utrzymując sekwencję otwartą (dzięki emfatycznemu chwytowi retardacji i wszczęcia na nowo), wzmacnia kontakt z czytelnikiem (słuchaczem), posiada więc funkcję wyraźnie fatyczną; z drugiej przynosi groźbę niespełnienia sekwencji, pozostawienia otwartego paradygmatu (jeśli zakładamy, że sekwencja ma dwa bieguny) – a więc zakłócenie logiczne. To właśnie zakłócenie spełnia się w niepokoju i radości (tym bardziej że zawsze w końcu zostaje naprawione); a więc zawieszenie to gra ze strukturą, gra, która zarazem naraża strukturę na ryzyko i ją gloryfikuje¹⁹.

Jak widać, wdaliśmy się w romans z nieco przebrzmiałym, choć w jakimś zakresie wciąż funkcjonalnym strukturalizmem, sięgając nie tylko do tekstu Barthesa z czasów, gdy jeszcze reprezentował ten kierunek²⁰, ale też wykorzystując koncepcję struktury głębokiej i binarnej opozycji wyodrębnionych składników opowiadania, które uznaliśmy za podstawowe²¹.

Podążając dalej tym tropem (to znaczy w tym wypadku tropem Greimasa), moglibyśmy rozważyć inny sposób strukturalizacji – na zasadzie opozycji właściwości przypisanych poszczególnym postaciom. Z jednej strony mamy bowiem bohatera, którego cechują nadzwyczajne zdolności dedukcyjne, spostrzegawczość, wiedza; z drugiej zaś – otoczenie (bliższe lub dalsze), które tych przymiotów jest pozbawione. Podział ten dobrze oddaje układ relacji między postaciami, które występują w naszych opowieściach. Relacje te przybierają z grubsza dwojaki kształt: mistrz – oddany, wierny uczeń lub/oraz mistrz – zdystansowane albo wręcz wrogie otoczenie. W wyniku przebiegu zdarzeń, przynajmniej w tym drugim układzie, dochodzi do zmiany relacji: niedowierzanie, nieufność, niechęć lub wrogość (a w pewnych przypadkach także poczucie wyższości) zastępowane są przez aprobatę, podziw, respekt. Dochodzi także do swoistego transferu wartości – bohater dzieli się swą inteligencją i wiedzą z otoczeniem, zyskuje zaś uznanie.

Odkrywając te głębokie porządki, powielane w przywoływanych opowieściach, przy wszystkich różnicach powierzchniowych, o których później, możemy zapytać już nie tylko o schematy literackie, ale i o właściwości ludzkiego umysłu – o samodzielność i wtórność, o kreacyjność i reprodukcyjność, o wolność i uwikłanie w istniejące kategorie opisywania i opowiadania świata, zatem o podmiotowość aktu twórczego. Słowem: czy człowiek włada strukturą, czy struktura człowiekiem? Lub

¹⁹ R. Barthes, *Wstęp do analizy strukturalnej opowiadań*, przeł. W. Błońska, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, pod red. A. Burzyńskiej i M.P. Markowskiego, Kraków 2006.

²⁰ Zob. A. Burzyńska, *Pomiędzy strukturalizmem i poststrukturalizmem: przypadek Rolanda Barthes'a*, „Ruch Literacki” 2001, z. 4.

²¹ O koncepcji rozróżniania poziomu głębokiego i powierzchniowego w gramatyce opowiadania oraz polemice Claude'a Bremonda z Algirdasem Julianem Greimasem zob. K. Falička, *Francuskie propozycje semiotyczne*, [w:] *Zagadnienia literaturoznawczej interpretacji*, pod red. J. Sławińskiego i J. Święcha, Wrocław 1975.

inaczej formułując pytanie: „do jakiego stopnia człowiek jest niewolnikiem systemu znaków, którym się posługuje”²²

Być może, nie rozstrzygając finalnie tych złożonych zagadnień, będziemy musieli jednak odrzucić drabinę, po której się wspięliśmy. Rodzi się bowiem w tym momencie także szereg innego rodzaju wątpliwości. Po pierwsze, wyobraźmy sobie, że dwuskładnikowy schemat, który potraktowaliśmy jako najgłębszy niezmiennik naszego zbioru opowieści (1. **zaskakująca wypowiedź bohatera o świecie zewnętrznym** i 2. **wytłumaczenie jego sposobu rozumowania**), swego rodzaju rdzeń czy szkielet fabularny, potraktujemy jako egzemplifikację jeszcze bardziej podstawowej zasady narracyjnej, którą można by abstrakcyjnie określić poprzez model: **zaciekawienie – zaspokojenie**. Czy jednak taka redukcja jest rewelacją, czy też zstąpiliśmy na poziom oczywistości i banału? Czy w ogóle redukcja (do poziomu schematu, struktury głębokiej, binarnej opozycji itp.) pomaga w interpretacji tekstu fabularnego? Czy sens danej opowieści da się wydobyć z jej struktury? I z której struktury, bo przecież możemy odkrywać różne porządki i różne opozycje semantyczne? Czy dowiadujemy się w ten sposób czegoś o poszczególnym utworze, czy raczej o ogólnych mechanizmach powstawania opowieści danego typu? Czy operowanie prostymi modelami nie zaciera indywidualnych różnic, decydujących w istocie o specyfice, a co za tym idzie także o znaczeniu konkretnego tekstu? Czy nie posuwamy się za daleko, utożsamiając na przykład strukturę opowieści, w której jednym z istotnych składników jest zagrożenie życia, a przynajmniej wolności bohatera (wschodnia historia, *Zadig*), ze strukturą opowieści, w której chodzi o popis lub ćwiczenie intelektualne (*Imię róży*, *Stowarzyszenie Czerwonowłosych*)?

Oto cały zestaw pytań i wątpliwości, do których prowadzi nas dotychczasowe rozumowanie. Wpisuje się ono w znany nauce (zwłaszcza naukom ścisłym) od dawna spór dwóch odmiennych koncepcji badawczych: redukcjonizmu i emergencji²³. W dużym uproszczeniu i skrócie opozycja ta sprowadza się do następującej kwestii – czy daną całość (złożoną strukturę) da się poznać i zrozumieć, redukując ją do elementarnych składników (redukcjonizm), czy też całość ta w swej specyfice i złożoności nie daje się wyjaśnić poprzez opisanie właściwości tworzących ją składników (emergencja).

Na terenie literaturoznawstwa w spór ten doskonale wpisują się przemyślenia Stanisława Lema, zadeklarowanego przeciwnika strukturalizmu. Autor *Filozofii przypadku*, komentując *Imię róży*, odkrywa w powieści Eco rozmaite strukturalne porządki, wskazuje na takie czy inne semantyczne opozycje, by ostatecznie wyznać:

Jednakowoż nie dlatego pomiatam strukturalizmem, iżbym sądził, że opozycje tego rodzaju sobie powymyślał; są one rzeczywiste, a sęk jedynie w tym, że jakość utworu od samej ich wykrywalności w nim wcale nie zależy. Każdy człowiek ma w sobie szkielet, lecz nie ów zestrój kości przesądza przecież o jego losie. Strukturalizm jest dla mnie

²² Tamże, s. 42.

²³ Zob. W. Korohoda, *Myśli i opinie wybranych przyrodników o emergencji i redukcjonizmie w biologii*, [w:] *Struktura i emergencja*, pod red. M. Hellera i J. Mączki, Kraków 2006. Spór ten znajduje swe odzwierciedlenie również w naukach humanistycznych, na przykład w szeroko rozumianej lingwistyce – zob. M. Tałasiewicz, *Zasada kompozycjalności a zasada kontekstualności: semantyczna odstona sporu redukcjonizm – emergentyzm*, [w:] *Struktura i emergencja...*

osteologią literatury: oczywistości podnosi do rangi głównych czynników, wyznaczających konstrukcyjną urodę dzieła, a sformułowanie takie nie odpowiada po prostu prawdzie²⁴.

Z podobną rezerwą wobec strukturalizmu, tym razem spod znaku Włodzimierza Proppa, autora słynnej *Morfologii bajki*, wypowiada się francuski badacz baśni Pierre Péju, realizujący własne metody poznawcze:

Dysponowanie narzędziem takim jak *Morfologia bajki* zaspokaja w nas pewien zaborczy popęd, którego celem byłaby dominacja „siłą” nad złożonym i wymykającym się przedmiotem przez metodyczne użycie formy. Niemniej jednak, kiedy zakończymy lekturę, i niezależnie od przyjemności patrzenia, jak woda naszych baśniowych wspomnień zasila młyn Proppowskiego systemu, odzywa się w nas nieokreślony smutek, lekki niepokój. Jakbyśmy zaczęli się zastanawiać nad tym „co dalej”. Rozczarowanie, jak gdyby to, co zyskałimy pod względem strukturalizacji, przyniosło stratę pod względem wpływu baśni na nasze wewnętrzne poczucie. Jesteśmy więc zawiedzeni...²⁵

Te przykładowe zastrzeżenia wobec strukturalizmu, któremu wielokrotnie zarzucano redukcjonizm i abstrakcyjny „oschły” formalizm, a nierzadko podważano same fundamenty tej koncepcji, polemizując z „mitem struktury” i nie zgadzając się z założeniem, że istnieje coś takiego jak immanenta struktura tekstu²⁶, skłaniają do spojrzenia na „detektywistyczną” przygodę brata Wilhelma z innej perspektywy, a nawet z kilku odmiennych perspektyw.

To, co niepowtarzalne

Nie ulega wątpliwości, że Umberto Eco w omawianym fragmencie powieści w sposób wielopiętrowy sygnalizuje wtórność oraz niesamodzielność anegdoty o zbiegłym koniu. Udowodniliśmy wcześniej, że epizod ten, jak i cała powieść, wyrasta z intertekstualnej gry. Dlaczego ma ona wymiar tak ostentacyjny, zwłaszcza dla czytelnika, który odznacza się znaczną kompetencją kulturową (a więc po części dla nas, przynajmniej na tym etapie rozpoznai)? Dlaczego Eco nie kradnie – kodów, struktur – po cichu? Musi za tym stać jakiś określony kulturowo-literacki światopogląd, jakaś koncepcja literatury. Możemy najpierw sami formułować rozmaite hipotezy, ale prędzej czy później warto skonfrontować je z błyskotliwą wykładnią zastosowanej w *Imieniu róży* postmodernistycznej strategii, jaką ostatecznie daje sam pisarz:

Postmodernistyczna odpowiedź na modernizm to uznanie, że przeszłość trzeba zrewidować, podchodząc do niej ironicznie i bez złudzeń – nie można jej bowiem unicestwić, gdyż to doprowadziłoby do zamilknięcia. O postawie postmodernistycznej myślę jak o postawie człowieka, który kocha jakąś nader wykształconą kobietę i wie, że nie może powiedzieć jej „kocham cię rozpaczliwie”, ponieważ wie, że ona wie (i że ona wie, że

²⁴ S. Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świetle empirii*, Kraków 2002, s. 392.

²⁵ P. Péju, *Dziewczynka w baśniowym lesie. O poetykę baśni: w odpowiedzi na interpretacje psychoanalityczne i formalistyczne*, przeł. M. Pluta, Warszawa 2008, przypis 1, s. 272.

²⁶ Por. A. Burzyńska, *Poststrukturalizm*, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, pod red. A. Burzyńskiej i M.P. Markowskiego, Kraków 2006, s. 310.

on wie), iż te słowa napisała już Liala. Jest jednak rozwiązanie. Może powiedzieć: „Jak powiedziała by Liala, kocham cię rozpaczliwie”. W tym miejscu, uniknąwszy fałszywej niewinności, oznajmiwszy jasno, że nie można już mówić w sposób niewinny, powiedziała by jednak ukochanej to, co chciał jej powiedzieć: że ją kocha, ale że ją kocha w epoce utraconej niewinności. Jeśli kobieta zgodzi się na tę grę, będzie to dla niej mimo wszystko wyznanie miłości. Żadne z dwojga rozmówców nie poczuje się niewinne, oboje zaakceptowali wyzwanie przeszłości. Wyzwanie rzucone przez to, co zostało już powiedziane i czego nie da się wyeliminować; oboje uprawiać będą świadomie i z upodobaniem grę ironii...²⁷

Czy nie mogliśmy wcześniej wykorzystać tego cytatu, nie tracąc czasu na poszukiwanie rozmaitych aluzji, cytatów i pastiszów, którymi częstuje nas Eco? Mogliśmy, tylko że wtedy kategoria „literatury wyczerpania” i poetyka ironii oraz metatekstowej gry – nie zostałyby odczute na własnej skórze, a jedynie – nieco na wiarę – zapośredniczone za sprawą autorytetu. Nie byłoby więc autentycznego odkrycia faktu, który dla ucznia skłonnego do mimetycznego odbioru literatury wydaje się zawsze wstrząsem poznawczym: „Język może być także metareferencjalny i odsyłać do siebie samego, tak jak *Imię róży* jest powieścią i książką odsyłającą do innych powieści, z których jest zrobiona”²⁸.

Już choćby ten fakt pozwala zastanawiać się, czy autorowi konstruującemu (lub raczej na swój sposób rekonstruującemu) detektywistyczną anegdotę o odczytywaniu śladów chodziło o ten sam rodzaj przyjemności lekturowej, jaki funduje nam Doyle lub inni poczytni autorzy opowieści detektywistyczno-kryminalnych? Eco charakteryzował ów zespół oczekiwań odbiorcy przy okazji analizowania schematów powieściowych literatury popularnej:

Rzeczywiście, powieść popularna nie wymyśla oryginalnych sytuacji narracyjnych, lecz uprawia kombinatorykę toposów już uznanych, przyjętych, lubianych przez publiczność. Charakteryzuje ją owa dbałość o spełnianie życzeń – niesformułowanych wprawdzie jawnie przez czytelników – jak ma to miejsce dzisiaj w przypadku powieści kryminalnej. Czytelnicy ze swej strony żądają od powieści popularnej (będącej narzędziem rozrywki i ucieczki od rzeczywistości) nie tyle zaproponowania im nowych doświadczeń formalnych albo dramatycznego i problematycznego zakwestionowania obowiązujących systemów wartości, ile czegoś dokładnie odwrotnego: odpowiedzi na system oczekiwań stanowiący już część masowej kultury.

Przyjemność płynąca z narracji, jak zdążyliśmy się przekonać, płynie z powtarzania tego, co już znane: powtarzania cyklicznego, które ma miejsce zarówno w ramach jednego dzieła literackiego, jak i całej serii dzieł, w szeregu odwołań odsyłających od powieści do powieści.

Przestrzeganie tej reguły stanowi samą istotę powieści popularnej i w żadnym wypadku nie może być uważane za jej wadę. Do reguł gry należy także mnożenie okazji do topicznych powtórzeń za sprawą dopisywania coraz to nowych epizodów, posługiwanie się uproszczoną psychologią znajdującą zastosowanie we wszystkich wersjach jednego i tego samego powieściowego archetypu²⁹.

²⁷ U. Eco, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, [w:] tegoż, *Imię róży*, s. 526–527.

²⁸ P. Bondanella, *Umberto Eco...*, s. 117.

²⁹ U. Eco, *Superman w literaturze masowej. Powieść popularna: między retoryką a ideologią*, przeł. J. Ugniewska, Kraków 2008, s. 100–101.

Poszukiwanie odpowiedzi na postawione wcześniej pytanie oznacza w istocie próbę wytyczenia granicy, jak się wydaje z premedytacją i wdziękiem zacieraną przez autora *Imienia róży*, pomiędzy literaturą popularną a literaturą, która zdaje się przejawiać większe ambicje i proponuje dodatkowy namysł nad światem (choć nie unika w tym celu chwytów charakterystycznych właśnie dla tej pierwszej).

Już wspominaliśmy wcześniej, że brat Wilhelm, zabawiając się w interpretację śladów, jakie pozostawił zbiegły z klasztoru koń, wyjaśnia przy okazji swemu uczniowi, jakimi schematami myślowymi posługują się mnisi. Co mówi o umysłowości człowieka średniowiecznego (jak się zdaje, nie tylko średniowiecznego) ta scena? „Ludzie średniowiecza to ludzie pogrążeni w księgach – wyjaśnia Clive Staples Lewis – Są naprawdę łatwowierni wobec książek. Trudno im uwierzyć, że coś, co dawny *auctor* powiedział, jest po prostu nieprawdą”³⁰. Eco sygnalizuje więc już na wstępie problemy, które będzie podejmował w *Imieniu róży* – bierności i aktywności umysłowej, myślenia dogmatycznego i niezależnego, prawdy i fałszu... Miłość do książek objawi się zaś w wielkim sporze o zakres wolności korzystania z nich w epoce dogmatycznej oraz znajdzie odzwierciedlenie w figurze wielkiej Biblioteki, mitycznym obrazie pełnego, wręcz nieskończonego dziedzictwa dawnej kultury, myśli ludzkiej, wspaniałego świadectwa prawdy i błędu. Niestety dziedzictwa, z którego po katastrofie, po zawieruchach Historii, zostały nieledwie szczątki. Możemy teraz jedynie jak Adso mozolnie je zbierać i rekonstruować: „Po zakończeniu tej cierpliwej rekonstrukcji zarysowała mi się jakby mała biblioteka, znak po tej wielkiej, po której nie został ślad – biblioteka składająca się z ustępów, cytatów, niepełnych okresów, kikutów książek”³¹.

Dodajmy nadto, że tym, co szczególnie wyróżnia ów średniowieczny kryminał, i co objawia się już w pierwszej scenie z bratem Wilhelmem, jest ogromny nacisk, jaki kładzie on na potrzebę umiejętnego czytania w wielkiej „księdze świata”. Jeśli scenę tę uzupełnimy późniejszymi wywodami, które bezpośrednio jej dotyczą, to okaże się, że *Imię róży* jest także, a może przede wszystkim swoistym wykładem semiotyki, wpasowanym zręcznie w powieściową fabułę i najważniejsze dylematy średniowiecznej filozofii. W rozmowie, która następuje po całym zająsci z zbiegłym koniem, Adso wysnuwa z tej przygody pewien argument filozoficzny. Rzecz odnosi się w istocie do średniowiecznego sporu o powszechniki, czyli uniwersalia. Adso opowiada się po stronie „realistów”, a więc tych, którzy uznają idee, pojęcia ogólne za realne i przedkładają je – widząc w nich myśli Boże – nad rzeczami³². Te zaś pozostają wobec nich wtórne i całkowicie od nich zależne:

Jednak [...] w chwili, kiedy odczytywałeś na śniegu i na gałęziach ślady, nie znałeś jeszcze Brunellusa. W pewnym sensie ślady mówiły ci o wszystkich koniach tego rodzaju. Czyż nie powinniśmy więc powiedzieć, że księga przyrody przemawia do nas jedynie przez esencje, jak nauczają znamienici teologowie?³³

³⁰ C.S. Lewis, *Odrzucony obraz. Wprowadzenie do literatury średniowiecznej i renesansowej*, przeł. W. Ostrowski, Kraków 1995, s. 23. Zob. też J. Gwioździk, *Biblioteka benedyktyńska w „Regule” i praktyce a wizja Umberto Eco*, [w:] *Wokół Eco*, pod red. Z. Żmigrodzkiego przy udziale D. Pietruch-Reizes, Katowice 2000, s. 68–76.

³¹ U. Eco, *Imię róży*, s. 496.

³² Zob. W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 1, Warszawa 1990, s. 233.

³³ U. Eco, *Imię róży*, s. 33.

Wilhelm staje jednak po stronie sceptyków i nominalistów spod znaku Ockhama. Prawdziwe poznanie musi opierać się na przedmiotach jednostkowych, poszczególnych, istniejących empirycznie w świecie realnym. Określenia gatunku czy rodzaju, na przykład „koń”, to wytwory mowy, pojęcia, które oznaczają i „zastępują” przedmioty³⁴. Dlatego mistrz odpowiada uczniowi:

Niezupełnie, mój drogi Adso [...]. Zapewne tego rodzaju odciski na śniegu określały mi, jeśli chcesz, konia jako *verbum menti* [mowa umysłu], i to samo określałyby, gdziekolwiek bym je znalazł. Ale odciski znalezione w tamtym miejscu i tamtej porze dnia powiedziały mi, że przechodził tamtędy przynajmniej jeden z koni możliwych. A zatem znalazłem się w połowie drogi między przyswojeniem sobie pojęcia konia a wiedzą o koniu poszczególnym. W każdym razie to, co wiedziałem o koniu ogólnym, dane mi było ze śladu, który był szczególny. Mógłbym powiedzieć, że w tym momencie byłem więźniem między szczególnością śladu a moją niewiedzą, która przyjęła dość przejrzystą formę idei powszechnej [...]. I głód umysłu zaspokojony został dopiero wówczas, gdy zobaczyłem poszczególnego konia, którego mnisi prowadzili za wędzidło. Dopiero wtedy wiedziałem naprawdę, że moje poprzednie rozumowanie zaprowadziło mnie w pobliże prawdy. Tak samo pojęcia, których używałem przedtem, żeby przedstawić sobie konia jeszcze niewidzianego, były czystymi znakami, podobnie jak znakami pojęcia konia były odciski na śniegu; a znaków oraz znaków znaków używa się tylko wtedy, gdy brak jest samej rzeczy³⁵.

W innym miejscu brat Wilhelm potwierdza swym semiotycznym wykładem główną intencję autora i uzasadnia wybór konwencji detektywistycznej – Eco chciał bowiem napisać rzecz o „strukturze domysłu”³⁶, a więc o metodologii poznania (stąd też wielce znacząca dla wymowy całej powieści figura labiryntu):

Widzisz, w przypadku konia, Brunellusa, kiedy zobaczyłem ślady, wysunąłem liczne hipotezy uzupełniające się i sprzeczne ze sobą; mógł to być uciekający koń, mogło być tak, że na tym pięknym koniu opat jechał w dół po zboczu, albo tak, że jeden koń, Brunellus, zostawił ślady na śniegu, inny zaś, Favellus, dzień wcześniej włosie na krzaku, a gałązki połamali ludzie. Nie wiedziałem, która hipoteza jest słuszna, aż zobaczyłem, jak klucznik i słudzy rozglądają się z niepokojem. Wówczas pojąłem, że tylko hipoteza z Brunellusem była dobra, i spróbowałem sprawdzić, czy jest dobra, nagabując mnichów tak, jak to uczyniłem. Wygrałem, ale mogłem przegrać³⁷.

Domysł, czyli hipoteza to fundament rozumowania, które Eco za Peirce’em nazywa abdukcją oraz klasyfikuje i analizuje w swych pracach semiotycznych³⁸. Zarówno brat Wilhelm, jak i Holmes posługują się bowiem tak naprawdę nie dedukcją, ale właśnie abdukcją. Różnica między jedną a drugą polega na tym, jak tłumaczy Bondanella, „że gdy pierwsza wynika z zastosowania reguł logicznych i nie musi odwoływać się do zewnętrznej rzeczywistości, druga wymaga zewnętrznego

³⁴ W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii...*, s. 298–299.

³⁵ U. Eco, *Imię róży*, s. 33–34.

³⁶ U. Eco, *Dopiski...*, s. 521.

³⁷ U. Eco, *Imię róży*, s. 305–306.

³⁸ U. Eco, *Rogi, kopyta, buty...*

uzasadnienia, albowiem jest jedynie, według określeń Peirce'a, przypuszczalnym wnioskowaniem, czyli hipotezą³⁹.

Jak więc widać, brat Wilhelm to bardzo szczególna postać, skonstruowana bravurowo z rozmaitych kulturowych i funkcjonujących w realnym świecie wzorców. Doskonale charakteryzuje ją cytowany wielokrotnie badacz dorobku naukowego i literackiego Umberta Eco, oddając rozmaite sprzeczności tej kreacji:

Wilhelm jest typem mnicha wyłamującego się ze średniowiecznego stereotypu, co ujawnia postmodernistyczne poczucie humoru Eco. Jest on, czego po średniowiecznym uczonym należy się spodziewać, uczonym i orędownikiem Rogera Bacona, Wilhelma Ockhama i Marsyliusza z Padwy. Świetnie się jednak także orientuje w teoriach semiotycznych Peirce'a i Umberta Eco! Wilhelm pali średniowieczną „trawkę”, nosi okulary, korzysta z igły magnetycznej, gdy gubi się w labiryntach biblioteki. Jest więc połączeniem Sherlocka Holmesa, filozoficznego sceptyka, semiotyka i mnicha. Połączenie tych pozornie nieprzystających do siebie właściwości doskonale mieści się w tradycji słynnych bohaterów powieści detektywistycznych od Poego przez Conan Doyle'a do dziś⁴⁰.

Tego rodzaju kreacja, złożona z tak odległych i niewspółmiernych składników, wydaje się osłabiać wrażenie strukturalnej stabilności i spójności tekstu. Ponieważ całe *Imię róży* wyrasta z intertekstualnej gry, co otwiera je na różne porządki i zaskakujące rodzaje pokrewieństw, rodzi się pytanie – choć własną odpowiedź na pewno zdążyłem zasugerować poprzez ton prowadzonej tu narracji – czy łączenie literackiego obrazu średniowiecza z problematyką współczesnej semiotyki i konwencjami powieści detektywistycznej uznać należy za wyraz kunsztu i nieskrępowanej swobody twórczej autora, czy też za wikłanie się w schematy fabularne i zgrane chwytły służące przyciąganiu uwagi czytelnika, co w efekcie skutkuje wrażeniem dowolności, przypadkowości i niekoherencji? Także ten trop pozostawiam otwarty, tym bardziej że prowadzi do sprawy tak złożonej i subiektywnej, jak wartościowanie dzieła literackiego.

Niewiele, ale zawsze coś...

W istocie z początkowej anegdoty o detektywie i koniu nie da się wyprowadzić całej, niezmiernie bogatej problematyki *Imienia róży* ani innych złożonych zagadnień wszechświata, ale kilka ścieżek poznania można otworzyć i temu miała służyć ta propozycja. Oddaje ona sposób myślenia autora o edukacji humanistycznej, przypominający w jakiejś mierze epistemologiczną postawę średniowiecznych nominalistów, do których można zapisać brata Wilhelma z Baskerville i brata Umberta z Bolonii. Podstawą poznania jest byt jednostkowy, poszczególny, a wszelkie hipotezy i tezy (zwłaszcza te wygłaszane przez rozmaite autorytety), warto potwierdzić własnym doświadczeniem i skonfrontować z rzeczywistością. Człowiek nigdy nie ma gwarancji, że pozna i zatrzyma na dłużej ostateczną prawdę, ale może znaleźć się w jej pobliżu. Jeśli zaś zaczyna podejrzewać, że błądzi, a nie przywiązuje się ponad potrzebę do własnych błędów, potrafi odrzucić wątpliwy system wyjaśnień, by poszukać lepszego...

³⁹ P. Bondanella, *Umberto Eco...*, s. 110.

⁴⁰ Tamże, s. 102.

Horses and detectives: School perspective of the reflection on the mechanisms of creation and impact of a literary story

Abstract

The article presents the methodology of working on a literary text in the higher-secondary school. By making his starting point reading of a fragment of a well-known novel, *The Name of the Rose* by Umberto Eco, the author attempts to mark a wide horizon for his reflection, which seems important from the perspective of various fields of the humanities, and which, hopefully, may appear attractive to the pupil.

Interpretation of the said text, immersed in rich contextual network, turns into meta-reflection, including the mechanisms of creation and impact of a certain kind of literary texts (genology and reception of a detective story), and the difficulties in setting the limits between popular and high culture, especially within the postmodern paradigm. An important element is also the philosophical inquiry – inspired by the realized project – which concerns the nature, possibilities and limitations of human cognition.