

Gazda, Grzegorz

Eco - nasz współczesny

Mazowieckie Studia Humanistyczne 2/2, 65-74

1996

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ECO – NASZ WSPÓŁCZESNY

Umberto Eco, estetyk, literaturoznawca i powieściopisarz – na tych określeniach tymczasem poprzestając – jest obecny w polskiej kulturze literackiej prawie od ćwierćwiecza. A zatem niemal od początków błyskotliwej kariery tego uczonego i pisarza czytelnicy polscy mogą poznawać kolejne jego książki, które – bez przesady – współtworzą kanon najbardziej charakterystycznych przejawów myśli humanistycznej ostatnich dekad upływającego właśnie stulecia. I pokazują – co ważne – że Eco, jako jeden z niewielu myślicieli naszego czasu, potrafi wyjść z enklawy uczonej ezoteryki i akademickiego elitaryzmu oraz dotrzeć swoimi książkami i tekstami do milionów czytelników na całym świecie.

Między średniowieczem i neoawangardą

Eco urodził się w 1932 r. w piemonckiej Alessandrii, mieście pamiętającym bardzo odległe czasy. Studiował filozofię, estetykę i historię sztuki na uniwersytecie w Turynie. Tam też na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych rozpoczął swoją karierę akademicką, kontynuując ją na uczelniach w Mediolanie (1964–1965), Florencji (1966–1967), Bolonii (obecnie i uniwersytetach zagranicznych, m.in. Harvarda, Yale, Columbia i New York University).

Dwa źródła kulturowe kształtowały u początków jego świadomość: na pierwsze złożyły się tradycje włoskiej estetyki, z dominującą myślą Benedetto Crocego oraz przeświadczenia Luigiego Pareysona, pod kierunkiem którego Eco przygotował rozprawę doktorską na temat poglądów estetycznych św. Tomasza z Akwinu. Źródło drugie zaś, to neoawangarda, której zdecydowany impuls ogarnął wtedy w Europie nie tylko włoskie kręgi artystyczne.

W zgodzie z jej eklektyczno-demokratycznymi przesłaniami młody Eco przyjął postawę otwartą: będąc nauczycielem akademickim pracował w telewizji i kierował jednym z działów w sławnym wydawnictwie Bompiani, a przede wszystkim uczestniczył w nowatorskim ruchu inicjowanym przez ugrupowania

poetów, prozaików i krytyków z przełomu piątej i szóstej dekady, tj. Najnowszych (I Novissimi) i ich kontynuatorów z Grupy 63 (Gruppo 63) z Elio Pagliaranim, Alfredo Giulianim, Pier Paolo Pasolinim, Edoardo Sanguinetim, Angelo Mario Ripellino i in. Zaś sam Eco uchodził za czołowego krytyka Grupy 63, która – co się podkreśla – działała pod patronatem teoretyka estetyki i założyciela pisma „Il Verii” Luciano Anceschiego. Ugrupowania te podejmowały sprawy najnowszej kultury europejskiej z *nouveau roman*, pop-artem, z aktualnymi osiągnięciami socjologii, antropologii i lingwistyki. Grupa 63 po kongresach w Palermo (1963, 1965) i w Reggio Emilia (1964), po aktywnej działalności w czasopiśmie „Quindici” i „Che Fare” przestała istnieć pod koniec lat sześćdziesiątych. Wówczas to studenckie kontestacje 1968 r. przekreśliły ideowe postulaty i utopie społeczne całej ówczesnej „nowej awangardy”.

Tamten okres neoawangardowego fermentu, który choć wykształcił – jak się zdaje – w pisarzu odwagę eksperymentu i brawurę dialogu z czytelnikami, nie przesłonił ani na moment jego fascynacji światem wieków średnich. W jednym z wywiadów powiedział nie bez profesorskiej kokieterii: „teraźniejszość znam wyłącznie z ekranu telewizyjnego, natomiast średniowiecze bezpośrednio” i dodał: „średniowiecze pozostało jeśli nie moim zawodem, to moim hobby i stała pokusą, i widzę je wyraźnie we wszystkich sprawach, którymi się zajmuję”.

Dwie książki, które inicjowały dokonania Eco w tamtych latach zdają się potwierdzać tę autocharakterystykę: były to *Il problema estetico in San Tommaso* (1956, *Problemy estetyczne u św. Tomasza*) i *Sviluppo dell' estetica medievale* (1959, *Rozwój estetyki średniowiecznej*). To drugie studium powróciło efektywnie (przekładane zaraz na języki obce) po kilkunastu latach (1987) w nowej wersji i pod zmienionym tytułem jako *Arte e bellezza dell' estetica medievale* – (*Sztuka i piękno w średniowieczu*; polski przekład Mikołaja Olszewskiego i Magdaleny Zabłockiej, 1994) i może być odczytywane także jako jeszcze jeden autokomentarz do *Imienia róży*.

Ale w tym czasie powstały też dwie inne książki *Opera aperta* (1962, *Dzieło otwarte*, polski przekład Jadwigi Gałuszki i in. w 1973 r.) oraz *Apocalittici e integrati* (1964, *Katastrofisci i przystosowani*), które wypowiadały się o sprawach będących w kulturze i humanistyce początku lat sześćdziesiątych tematem dnia. Uznawano je nawet za teksty programowe włoskiej neoawangardy. Czy były nimi w istocie? Z pewnością budowały swoje tezy inspirując się ważnymi wtedy pokoleniowymi dyskusjami na temat ewolucji ówczesnej kultury. A trzeba powiedzieć, że lata sześćdziesiąte zapowiadały drugi po rewolucji nowatorów początku stulecia przełom, kiedy to niedługo, mniej więcej dziesięcioletni, renesans awangardy krystalizował bezwiednie nadchodzącą formację postmodernizmu.

Umiarkowany strukturalizm i misja semiotyki

Eco obiema książkami wpisywał się w ów proces, jakby przeczuwając nadchodzące zmiany. Strukturalista, ale już od początków swoich odniesień do tej metodologii w niezgodzie na jej wymóg ścisłego ergocentryzmu proponował rozwiązania harmonizujące perspektywy sztuki i poznania naukowego (Claude Lévi-Strauss twierdził na przykład, że książka Eco nie ma nic wspólnego ze strukturalizmem). Dostrzegał także konieczność refleksji nad osmozą różnych obszarów kultury, tych wysokich i tych niskich, popularnych i masowych, porządków językowo-literackich i wizualnych. Jego koncepcja dzieła otwartego (sam termin stał się „skrzydlatym słowem” dla współczesnych krytyków, którzy jednakowoż często bałamutnie, bo aksjologicznie się nim posługują) otwierała problem, który potem nazywano „aktywną percepcją”, „teorią odbioru” lub „estetyką recepcji”, zakładające interpretacyjną aktywność czytelnika w odbiorze literatury. Poetyka dzieła otwartego tworząca nowy typ relacji między artystą i odbiorcą ustala – przekonywał Eco – „nowy mechanizm percepcji estetycznej, nowy stosunek między kontemplacją i korzystaniem z dzieła sztuki. Dzięki niej dzieło sztuki zdobywa nową pozycję w społeczeństwie. Otwiera się tu zatem nowy rozdział nie tylko estetyki, ale także pedagogiki, socjologii oraz historii sztuki”. Choć wedle koncepcji Eco każde dzieło sztuki jest otwarte, ponieważ poddaje się wielu odczytaniom, to jednak obserwacja współczesnej sztuki z typowym dla niej atakiem „Przypadku, Nieokreśloności, Prawdopodobieństwa, Dwuznaczności i Wieloznaczności” pozwoliły dostrzec w niej dzieła otwarte w sposób szczególnie bo programowy i *a priori* przemyślany.

Już w *Dziele otwartym* pojawiły się szkice wskazujące na zainteresowania badacza teorią informacji i semiologią, które poświadczyły także wektor ówczesnych inspiracji strukturalistów ze Wschodu i Zachodu. Eco dostrzegł w semiologii szansę zintegrowanych studiów nad różnymi dziedzinami sztuki i kultury od literatury, poczynając przez plakat, reklamę, komiks, kino, a na architekturze kończąc. Tym zagadnieniom poświęcił książki: *La Struttura assente* (1968; tytuł polskiego przekładu Adama Weinsberga *Pejzaż semiotyczny*, 1972), *Il segno* (1973, *Znak*) i *Trattato di semiotica generale* (1975, *Traktat o semiotyce ogólnej*), w których uzasadniał teoretycznie i analitycznie semiologiczny punkt widzenia wobec kultury, podkreślając „dialektyczną wymianę między kodem a komunikatem, ciągłe rozstępy między kodami, związek świata retorycznego z ideologicznym oraz masową obecność realiów kierujących wyborem kodów i odczytywaniem komunikatów”.

Czytelnik Modelowy

Można zakładać, że to właśnie semiologia ze swoimi możliwościami modelowania i generowania tekstów skojarzona z próbami rozpoznania i opisu semantycznej struktury utworu literackiego oraz obecna zawsze „estetyka recep-

cji” doprowadziły Eco z jednej strony do pogłębionych studiów nad „mechanizmami współdziałania interpretacyjnego w tekście”, „Czytelnikiem Modelowym” i strukturami narracyjnymi, a z drugiej, wprost do samej literatury. W książce *Lector in fabula* (1979; polski przekład Piotra Salwy w 1994 r.) autor na koniec poddał jej teoretyczne spostrzeżenia praktycznej próbie weryfikacji, analizując początek powieści Cyrusa A. Sulzbergera *The Tooth Merchant* oraz opowiadanie Alphonse’a Allais’go *Un drame bien parisien*. Subtelne odstawianie gry, jaką prowadzi tekst z czytelnikiem, albo inaczej, mozolne, ale i twórcze odczytywanie przez czytelnika znaczeń palimpsestowo wpisanych w tekst ukazuje tu, w sposób metodycznie efektywny, całą potencję narracyjną literatury i jej kreacyjne możliwości. Ale po co posługiwać się w egzemplifikacjach cudzymi tekstami, które dodatkowo mają tę niedogodność, że nie są w stanie zobrazować wszelkich teoretycznych perspektyw sztuki literackiej z jej wypracowaną przez stulecia strukturą komunikacji od pisarza do czytelnika? Mógł takie pytanie zadać sobie Eco nim zabrał się do *Imienia róży*. Przecież najbliższym modelowego ideału czytelnika każdego dzieła jest jego autor, zwłaszcza gdy jest to twórca, który przejrzał – by tak rzec – na strukturalistyczny przestrzał poetykę powieści z jej tradycją, teraźniejszością i potencjalną przyszłością. Ileż nieoczekiwanych możliwości daje taka sytuacja pisarzowi, ile może on użyć wobec czytelnika wybiegów i przebrań, ile zbudować zasadzek, ile wskazać fałszywych tropów... W lekturze wspomnianego opowiadania Allais’go najbardziej bawi Eco literacki *trompe-l’oeil* z premedytacją skonstruowany przez pisarza (można go uznać za prekursora wymyślnych struktur narracyjno-fabularnych Jorge Luisa Borgesa?) dla zmylenia naiwnego czytelnika. Późniejsze *Sześć przechadzek po lesie fikcji* (*Six Walks in the Fictional Woods*, 1994), czyli harwardzkie wykłady Eco (w przekładzie Jerzego Jarniewicza, 1995) potwierdzają w bezdyskusyjny sposób powyższe supozycje. Literatura dla Eco to istniejąca od wieków fabryka tekstów, prawda – coraz to nowocześniejsza – ale wciąż nakładająca na producenta ten sam obowiązek doskonałości projektu, precyzji wykonania, i długoletniej gwarancji dla użytkownika. Dlatego ceni i poddaje analizie w *Sześciu przechadzkach* takie właśnie produkty, a ulubionym tekstem jego interpretacji jest *Sylvie* Gérarda de Nerval’a („jedna z największych książek jakie kiedykolwiek powstały – ocenia Eco).

Manuskrypt Adsona z Melku

Jednak *Imię róży* (*Il nome delle rosa*, 1980; polski, bardzo dobry przekład Adama Szymanowskiego 1987) zrodziła najpierw miłość do średniowiecza, a dopiero potem znawstwo poetyki struktur narracyjnych. Trzeba powiedzieć, że jest to powieść wielka, mimo rozmaitych uszczypliwych sądów, które jej towarzyszyły od samego początku wszędzie tam, gdzie się pojawiła. Otrzymała też przecież wiele prestiżowych nagród (m.in. włoska Strega, francuska Médicis)

i wyróżnień, i do dziś cieszy się niesłabnącym powodzeniem u czytelników. Nie wiem, czy jest druga taka książka w kulturze światowej w ostatnim ćwierćwieczu, powieść – podkreślmy – z kręgu literatury wysokoartystycznej, która zdobyłaby takie ogromne rzesze odbiorców!

Nie należą do tych krytyków powieści, którzy za jej bezprecedensowym sukcesem dostrzegają wyłącznie manipulacje rynku wydawniczego, wywołaną sztucznie falę snobizmu oraz premedytację pisarza budującego swój tekst z ograniczonych chwytów.

Wielkość *Imienia róży*, która obecnie stała się najbardziej charakterystyczną egzemplifikacją europejskiego postmodernizmu (do czego jeszcze wrócę) zasadza się na wyjątkowej harmonii wszystkich powieściowych elementów od stylu i kompozycji poczynając, poprzez układ świata przedstawionego, a na relacjach komunikacyjnych kończąc. Zracjonalizowana w każdym konstrukcyjnym szczególe tworzy jednocześnie aurę tajemnicy i mistycyzmu. Rysuje z jednej strony niby obiektywny dystans (tekst powieści to „znaleziony manuskrypt” będący „włoskim przekładem francuskiego tłumaczenia rękopisu zredagowanego po łacinie”), a z drugiej skupia uwagę czytelnika subiektywnymi emocjami pierwszoosobowej narracji dziennika. Rozpina swoją treść na skonwencjonalizowanej, a przez to ułatwiającej dialog z czytelnikiem siatce fabuły kryminalnej, ale wypełnia ją zawartością, której nie powstydziliby się niejeden akademicki podręcznik z dziejów średniowiecza. Dominujący w formule gatunkowej powieści palimpsest pamiętnika (ale jakże przemyślnie wykreowany w podziale na siedem dni okolonych prologiem i „ostatnią kartą”, odmierzanych z kolei godzinami liturgicznymi) zawiera w sobie wspomnianą już powieść kryminalną z oczywistymi aluzjami do prozy Arthura Conan Doyle’a i praktyk dedukcyjnych Sherlocka Holmesa. Dalej, nie pozbawioną elementów gotyckich powieść historyczną z niezwykle kunsztownie i erudycyjnie przetworzonym sztafarszem światopoglądowym i kulturowym wieków średnich, co wzmacnia sugestia „wydawcy”, że „manuskrypt” „pochodzi” z ostatniego dziesięciolecia XIV w. Behawiorystyczna narracja Adsona z Melku jest także przykładem prozy psychologicznej kontrastującej postawy i motywy działania głównych postaci książki, ale przede wszystkim prezentującej swoistą dialektykę psychiki Adso-nowicjusza i Adso-sędziwego mnicha, który po latach opisuje dramat w benedyktyńskim opactwie.

Wielu z czytelników dostrzeże w *Imieniu róży* filozoficzną powieść z tezą o granicach, których nie wolno przekraczać. (Stanisław Lem w swoim znakomitym szkicu o arcydziele Eco twierdzi, że gdyby przełożyć tyrady Jorgego okazałyby się, że jego przepowiednie ziściły się w następnych stuleciach). I jest oczywiste, że tezę tę sformułował mądrzejszy od Adsona o całe stulecia Eco, który potraktował średniowiecze jako jeden z etapów naszej współczesnej tradycji (stąd zrozumiałe z tego punktu widzenia liczne anachronizmy powieści – zwłaszcza światopoglądowe).

Tę genologiczną polifonię dzieła krystalizują również cechy powieści warsztatowej. Eco poprzez zabiegi kamuflujące prawdziwego autora, wstępy, objaśnienia i „dopiski na marginesie” w znacznej części odsłania swoje intencje i zabiegi narracyjne. Tłumaczy tytuł i wymiar znaczeniowo-konstrukcyjny powieści. Zachowuje się jak dyskretny przewodnik, który w muzealnych salach zwraca uwagę tylko na obrazy trudniejsze i bardziej skomplikowane w swojej technice, resztę pozostawiając kulturze odbiorcy. I ten typ powieści z uchyloną kulisą, spoza której widać częściowo biurko, pisarza i leżące na nim książki oraz notatki ma swoją tradycję, żeby wspomnieć Miguela de Unamuno, André Gide’a, a przede wszystkim *Doktora Faustusa* Thomasa Manna z esejem *Jak powstał „Doktor Faustus”*.

Są i tacy, którzy chcieliby widzieć w omawianym arcyteście metaforę współczesnych konfliktów i traktować go jako paraboliczną powieść o dzisiejszej Italii. Pisarz już w swoim wstępie do „manuskryptu” podkreśla jego „chwalebny brak wszelkich związków ze współczesnością” oraz jego „ponadczasowość obcą naszym nadziejom i naszym pewnikom”. I choć mamy prawo uznać te słowa za jeszcze jeden gest gry z czytelnikiem myślę, że paraboliczność *Imienia róży* nie zawiera się w pośredniej translacji na współczesne wydarzenia, ale w czym innym. W tym mianowicie, że na swoim najwyższym poziomie znaczeniowym powieść ta jest parabolą Literatury, Księgi, w której przegląda się na równych prawach jej przeszłość i terażniejszość, jej konwencjonalność i oryginalność, trywialność i wzniosłość, ironia i tragizm, zabawa i przesłanie mędrca. Eco nie pisze jednej powieści, i nie tworzy kolejnych książek. Eco kreuje Literaturę, jej Biblię („Na początku było Słowo, a Słowo było u Boga...” *etc.* – tak rozpoczyna się przecież *Imię róży*), w której znaleźć można wszystkie fabuły, wszystkie historie i wszystkie znaki.

Kabała, komputer i św. Graal

Poświadcza to także *Wahadło Foucaulta* (*Il pendolo di Foucault*, 1988; polski przekład A. Szymanowskiego 1993). Znowu autor wraca do historii średniowiecza, ale tym razem rama fabularna powieści została usytuowana współcześnie w latach osiemdziesiątych. Bohaterem i narratorem jest mediolańczyk Casaubon, który opowiada w 1984 r. o zdarzeniach, jakich był świadkiem przez ostatnie dwanaście lat. *Nota bene* konstrukcja czasu narracji i czasu fabularnego odgrywa w *Wahadle* wyjątkowo istotną rolę. A na szczególne podkreślenie zasługuje kunsztownie zaplanowana dwoistość narratora, który jednocześnie opowiada z perspektywy osoby, która zna od początku do końca całą historię, a z drugiej strony przedstawia kolejne wydarzenia tak, jakby nie wiedział, jaki przybiorą obrót.

Najwyraźniej widać w tej powieści, a także w następnej, jak wielką wagę przypisuje Eco do relacji komunikacyjnych w tekście literackim, czyli tych

wszystkich odniesień, jakie wiążą autora wewnętrznego, narratora, bohaterów i wpisanego w tekst odbiorcę. Na tej linii dialogu rozgrywają się właściwie wszystkie istotne perypetie strukturalne *Wahadła*, a na ich szczegółowszą analizę trzeba by poświęcić oddzielne studium.

Bo rzeczywiście kolejne po *Imieniu róży* powieści wymagają nie lada jakich kompetencji czytelniczych. Na wskazaną już siatkę wymyślnych chwytów narracyjno-temporalnych (autor, umieszczając w tekście liczne wskazówki kalendarzowe, stara się ułatwić czytelnikowi orientację czasową w tym natłoku retrospekcji, *flash-backów* i rekonstrukcji) oraz równie sofistyczną sieć zabiegów kreujących wewnętrzny dialog powieści między jej podmiotem literackim a „Czytelnikiem Modelowym” pisarz nałożył ramę kompozycyjno-fabularną skonstruowaną według hierarchii kabalistycznego drzewa życia.

Powieść została podzielona na dziesięć rozdziałów odpowiadających tytułami dziesięciu sefirom Kabały, „księgi” mistycznych spekulacji, parapsychologii, gnostycyzmu, wszelakiego okultyzmu i wiedzy tajemnej. Sefira Keter, dialektyczna synteza początku i końca, otwiera fabułę *Wahadła*, bo pierwszy rozdział, inicjując opowieść Casaubona, jednocześnie wskazuje na jej finał (narrator-bohater zaczyna opowiadać znając cały przebieg wydarzeń). I tak objaśniając dalsze sefiry można odkrywać konotacje kolejnych części powieści, która w swoim planie treści wraca aż do średniowiecza i nieodkrytych do dziś tajemnic zakonu templariuszy, dalej, ruchu religijno-społecznego katarów, bractwa Różo-krzyżowców aż do osiemnastowiecznych masonów. Czego zresztą nie podsuwa czytelnikowi nieograniczona erudycja autora! Przez książkę przewijają się w rozmaitych aluzjach, cytatach i przypomnieniach dzieje Europy od narodzin Chrystusa do zabójstwa Aldo Moro, także dzieje literatury od Dantego po Borgesa i Josepha Hallera, a wszystko po to, by fenomen św. Graala uczynić wiarygodniejszym i bardziej racjonalnym. Mistyka św. Graala w połączeniu z mistyką komputera z całą jego, jeszcze niewyobrażalną do końca, sferą możliwości kreacyjnych (także w literaturze) przemienia się w *Wahadle Foucaulta* w niezwykle traktat o fikcji literackiej. „Aby czytać dzieło fikcji literackiej – powiada Eco w *Sześciu przechadzkach* – musimy mieć jakieś pojęcie o kryteriach ekonomicznych rządzących światem fikcyjnym. Tych kryteriów tam nie ma – a raczej, jak w każdym kole hermeneutycznym, musimy założyć ich istnienie, nawet wtedy, gdy próbujemy domyślić się ich z danych zawartych w tekście. Z tego powodu, czytać to robić zakłady. Zakładamy, że będziemy wierni sugestiom głosu, który nie mówi jasno tego, co sugeruje”.

Ta powieść Eco, jeszcze bardziej niż poprzednia mnoży klucze interpretacyjne, otwiera liczne labirynty analityczne i kreuje bogate sensory paraboliczne, stawiając przed czytelnikiem wymóg solidnej wiedzy i poetyckiego kojarzenia („Dla was jedynie, synowie wiedzy i mądrości, napisaliśmy to dzieło...” – głosi motto *Wahadła*).

„Brakujące ogniwo”

Wyspa dnia poprzedniego (*L'isola del giorno prima*, 1994; polski przekład A. Szymanowskiego 1995) jest powieścią o kulturze baroku zarówno w swojej treści, jak i w planie wyrażenia. Jej akcja rozgrywa się w pierwszej połowie XVII w. na tle rozmaitych autentycznych wypadków tamtej epoki, ale nie jest to powieść *sensu stricto* historyczna, bo historia w niej zaznacza swoje miejsce jedynie na drugim planie, jest jedynie dekoracją, w której rozwijają się dzieje Roberta de la Grive. W istocie jest to opowieść–rekonstrukcja innej wcześniejszej opowieści zapisanej w listach, notatkach i innych dokumentach, jakie zostały odnalezione po głównym bohaterze. Narrator powiada, że „jest to historia nieszczęśliwego kochanka, skazanego na życie pod rozległym niebem, nie umiającego się pogodzić z myślą, iż ziemia wędruje po elipsie, a słońce jest po prostu jednym z ognisk tej elipsy”.

Tekst ten, jeszcze wyraźniej niż poprzednie, jest palimpsestem gatunkowym, tu komplikowanym z premedytacją, ale też w sposób bezpośredni umotywowany. Czytelnik zaznajamia się wprost z barokową koncepcją romansu i jego rozpowszechnionymi wówczas chwytami fabularnymi, łącznie z pomysłem sobowtóra, (por. objaśnienia pana Saint Savina) oraz rozpoznaje jego konwencjonalność. Narrator objaśnia pięttrzące się przed nim trudności w przekształcaniu „historyjki” Roberta w powieść itd. A wszystko dlatego, iż Eco – jak to już zasugerowałem w recenzji *Wyspy dnia poprzedniego* drukowanej na innych łamach – swoim ostatnim dziełem jakby zamierzał odtworzyć „brakujące ogniwo” w ewolucji powieści, której struktura gatunkowa – jak wiadomo – zaczynała się wyraźniej krystalizować poczynając od XVII w., kiedy królował jeszcze romans, ale już można było dostrzec jego literacki zmierzch.

Wiek XVII, czyli m.in. okres dziejów powieści *in statu nascendi*, która jest także wcale ważną „bohaterką” *Wyspy*, przysporzył pisarzowi atrakcyjnego materiału fabularnego, ale przede wszystkim niewyczerpanych inspiracji warstwowanych. Tak więc znajdziemy w *Wyspie* wszystkie charakterystyczne cechy literatury baroku z jego stylistycznym *elephantiasis*, z zawikłaniami kompozycji, kwiecistymi tyradami, „retorycznymi konceptami” (ten o miłości i przyjaźni wygłoszony przez Roberta staje się osią powieściowej intrygi), „charakterami”, „opowieściami rozprawiającymi” złożonymi z szeregu dysput, z „imaginacyjnymi przestrzeniami”, „opisami podróży” i „wynałzkami”. Ale również natrafimy na aluzje, strzępki fabuły, zarysy postaci znane nam z następujących po baroku etapów rozwoju powieści od Woltera po Borgesa, od Daniela Defoe po Jorisa-Karla Huysmansa. Klisze powiastki filozoficznej, „powieści rozwojowej”, „powieści w powieści”, konstrukcji szkatułkowej, intrygi „płaszczka i szpady” rodem z Aleksandra Dumasa oraz dysputy filozoficznej.

Towarzyszą temu liczne, rozrzucone smakowicie w tekście anachronizmy pojęciowe (charakterystyczny to zabieg w dykcji powieściowej Eco): np. jeden

z jej bohaterów objaśniający dwoistość natury Roberta zda się posługiwać zasadami psychoanalizy Freuda, a Maszyna Arystotelesowska skonstruowana przez ojca Emanuela jest jakby żartem na temat dzisiejszego komputera i jego *soft-ware'ów*. „Podejrzana” pod tym względem jest także postawa narratora: niby to stara się być ascetyczny i obiektywny w przytaczaniu opisanych przez Roberta przypadków, próbuje ograniczać swoje domysły i interpretacje, ale co i raz ponosi go literacki temperament i erudycja człowieka współczesnego, który umie z wyrozumiałą sympatią żartować na temat cywilizacji baroku rozpiętej między poznaniem naukowym i głupstwem niewiedzy (dzięki znakomitemu tłumaczowi powieści w kontekście czytelniczych odniesień odbiorcy polskiego znajdą się także m.in. słynne *Nowe Ateny* Benedykta Chmielowskiego, czyli sarmacka „Akademia wszelkiej sciencyi pełna, mądrym dla memoriału, idiotom dla nauki erygowana”).

Eco postmodernista

Mimo tego, że sam Eco niejednokrotnie dystansował się do pojęcia postmodernizmu i nawet tę swoją postawę jako historyk kultury i filozof przekonująco argumentował, z dzisiejszej perspektywy kończącego się właśnie stulecia trzeba jednakowoż powiedzieć, że jego wszystkie dokonania, te badawcze i te artystyczne, które tworzą komplementarną jedność, nie tylko wpisują się bez reszty w przestrzeń kulturową, artystyczną i światopoglądową określaną mianem postmodernizmu, ale i tę przestrzeń od bez mała ćwierćwiecza współkreują.

Eco, iście renesansowy erudyta i humanista, wzmocniony bezkompromisowymi (ale i w finalnym efekcie pełnymi rezygnacji i odartymi ze złudzeń co do możliwości nowej rewolucji w sztuce) postawami neoawangardy był jednym z pionierów formacji postmodernistycznej. Tak będzie go oceniać historia i tak odbierają jego twórczość już dzisiaj czytelnicy.

Trzy zasadnicze impulsy zdecydowały o ewolucjach dwudziestowiecznej sztuki europejskiej: awangarda pierwszych dziesięcioleci z ekspresjonizmem, kubizmem, dadaizmem, futuryzmem, konstruktywizmem i surrealizmem, dalej, neoawangarda lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ze swoim eklektyzmem inspiracji awangardowych i nowymi eksperymentami, które w rezultacie doprowadziły od przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych do wyklarowania się sugestii światopoglądowych i przeświadczeń estetycznych postmodernizmu (zgodnie z kontynentalnym, europejskim, a nie angielskim, czy amerykańskim *esprit* powinniśmy posługiwać się nazwą postawangardyzm).

Dotychczasowe dokonania Eco, czy on sam tego chce, czy nie, już dziś mogą służyć za niemal kompletne *exemplum* postmodernistycznej estetyki i poetyki.

Przede wszystkim przejawiają się one w swoistej transgresji kulturowo-artystycznej, czyli przyjętej z premedytacją postawie przekraczania istniejących wciąż w literaturze granic między kulturą wysoką i niską, między obiegami popularny-

mi i wysokoartystycznymi, między wzniosłym i sprofanowanym, między powagą i zabawą; widoczne są w otwarciu kultury wysokiej na inspiracje kultury masowej z jej demokratyzmem odbioru, ludycznymi strategiami atrakcji, jej estetyczną mimikrą i twórczą różnorodnością multimedialnych form.

Powieść postmodernistyczna kreowana przez Eco poszukuje swojej specyfiki w tradycji, w swojej gatunkowej historii, w programowym nawiązywaniu do słownika wypróbowanych tematów, motywów i chwytów narracyjnych. Przez to jest w swojej strukturze palimpsestyczna i na swój sposób „literaturoznawcza”, erudycyjna, „metodologiczna”. Ale także traktująca siebie z ironią, z dystansem zabawy i gry. Dzięki czemu mnoży możliwości interpretacyjne, multiplikuje odbiór i domaga się od czytelnika szczególnie aktywnej lektury. Często więc tego czytelnika musi wspomóc, obudowując tekst autokomentarzami i objaśnieniami.

Nie zabiega o oryginalność, ale poprzez intertekstualne nagromadzenie „cudzych głosów” („książki rozmawiają między sobą” – powiada Eco) tworzy nową, nieoczekiwaną, choć znaną w swoich składowych elementach, rzeczywistość. Czy tylko układankę biegłego w swoim zawodzie rzemieślnika, tylko świat fikcji? Oczywiście, że nie. Bo jak przekonuje autor *Imienia róży*, w świecie fikcji powieściowej wciąż „poszukujemy wzoru, który nadałby znaczenie naszemu życiu. Przez całe nasze życie poszukujemy historii naszych początków, która opowiedziałaby nam, dlaczego się urodziliśmy i dlaczego żyjemy”.