

WOJCIECH SOLIŃSKI
Uniwersytet Wrocławski*

Umberto Eco powieści profesorskie

Umberto Eco's Professorenromans

Abstract

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

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

I

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Teksty źródłowe

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

Bibliografia

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

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