

# Parodia i ironia w teorii i praktyce literackiej Umberto Eco

Teresa Rutkowska

Śmiech, jak powiada Wilhelm de Baskerville w *Imieniu róży*, stanowi cechę dystyngtywną gatunku ludzkiego. Śmiech, mówi ponadto, przytaczając hipotezę egipskiego alchemika, posiada wielką moc kreatywną, bowiem Bóg stworzył świat śmiejąc się i śmiejąc się siódmego dnia stworzył obdarzonego duszą człowieka. Zaś wiara pozbawiona radości daje do ręki broń szatanowi.<sup>1</sup>

*Imię róży* jest poza wszystkim powieścią o prawie człowieka do śmiechu, o walce o to prawo. W powieści tej konsekracja śmiechu dokonana zostaje przez Arystotelesa, który autorytetem swoim zaświadcza o wadze tego zjawiska w kulturze. On to pisze w księdze swojej *Poetyki*, będącej początkiem powieściowej intrygi kryminalnej:

„Pokażemy, jak śmieszność faktów rodzi się z przyrównania lepszego do gorszego i na odwrót, z zaskakiwania wybiegiem, z niemożliwości i z pogwałcenia praw natury, z błędnego i z nielogicznego, z ponizienia osób, z użycia pantomim błazeńskich i pospolitych, z dysharmonii, z wybrania rzeczy mniej godnych. Pokażemy potem, jak śmieszność wypowiedzi rodzi się z wieloznaczności między słowami podobnymi dla rzeczy odmiennych i odmiennymi dla rzeczy podobnych, z gadatliwości i powtarzania, z gry słów, ze zdrobnień, z błędów w wymowie i barbaryzmów.”<sup>2</sup>

Otóż wydaje się, że świadomość istotności tego aspektu intelektualnej kondycji człowieka towarzyszy Umberto Eco od samego początku. Poczucie humoru, ironia, wyczulenie na absurd, zdolność do parodystycznej syntezy, to tyleż cechy nieodłącznie związane z jego pisarstwem (z biegiem czasu intensyfikujące się i doskonalone), co stale, w różnych wariantach, powtarzający się motyw jego rozważań.

Tym właśnie chciałam się zająć. Jak jednak pisać o czymś tak nieuchwytnym i wysublimowanym jak poczucie humoru? Najmniej ryzykowne wydaje się przesłedenie jego przejawów na płaszczyźnie tekstowej, jakkolwiek i ten problem przekracza znacznie ramy referatu takiego jak ten. Toteż wiele kwestii zostanie tu jedynie zasygnalizowanych.

Bezpośrednim tłem moich rozważań będzie myśl Umberto Eco. W pierwszej części artykułu odwołam się wprost do jego wypowiedzi ma temat funkcji ironii, parodii i pastiszu, posługując się proponowaną przez niego bazą pojęciową, niekiedy, jak sądzę kontrowersyjną. Opowiem o niej jednak z dobrą wiarą, nie polemicznie — bo zależy mi nie tyle na prezentacji własnego stanowiska — ile przede wszystkim na wydobyciu, tak typowej dla Umberto Eco, zgodności teorii z praktyką.

Odwołam się do tekstów jawnie i po prostu pastiszowych, a także do tych bardziej wyrafinowanych, które parodię, ironię i pastisz wykorzystują zarówno w funkcji estetycznej, jak i dyskursywnej, metajęzykowej. Zastrzec też chcę, że — głównie z uwagi na brak miejsca — nie przytoczę dokładnych definicji ani ironii, ani parodii, ani pastiszu



Caricature d'Umberto Eco par Tullio Pericoli.

— nie podaje ich zresztą i sam Eco, ograniczając się do charakterystyki opisowej i cząstkowej tych terminów, ufny, jak zawsze, w kompetencję odbiorcy.

Przy całej swojej różnorodności, wszechstronności i mozaikowości twórczość Umberto Eco — naukowa i literacka, także ta pozornie błaha i ulotna, felietonowo-dziennikarska — jest nad podziw spójna. Wszystko tu łączy się z sobą. Metafora kłacza (*rhison*) Deleuza i Guattari'ego, na którą Eco tak chętnie się powołuje<sup>3</sup> wydaje się tu najwłaściwsza. Ten rodzaj labiryntu bez początku i końca, bez centrum, ciągle w akcie tworzenia i rozrostu jest strukturą dominującą, w poszczególnych utworach i w jego dziele jako całości.

To rzecz fascynująca śledzić, jak przemyślnie w jego pastiszach skrywają się klucze do *Imienia róży* czy *Wahadla Foucaulta* i odwrotnie, zaś w obu powieściach — klucze do teorii interpretacji i odwrotnie, a we francuskim wydaniu zbioru esejów *Wojna fałszerstw* (*La guerre du faux*) klucze do wywodu *Lector in fabula* i odwrotnie. Eco, jakże by mogło być inaczej, zaprasza do odbioru intertekstualnego. Jeśli więc chcemy być czytelnikami modelowymi, idealnymi — a do takich przecież Eco się zwraca — musimy poddać się tej pokusie, wziąć udział w grze, dać się uwieść przygodzie intelektualnej i szukać tych powiązań, bez obawy o utratę naukowej solenności. Może się to jednak stać pod jednym tylko warunkiem. Musimy „wiecznie powracać”, odczytywać wciąż na nowo te lektury, tak rozmaite przecież i w tak rozmaitych językach sformułowane.

Zresztą sam Eco mówi o sobie, że jest typem intelektualisty postmodernistycznego.<sup>4</sup> Intelektualistów współczesnych dzieli na trzy grupy. Typ pierwszy — to profesor szkoły frankfurckiej, który stając wobec świata kultury masowej, w niezgodzie na alienację, która jest z nią związana, osądza ją krytycznie za pomocą kategorii filozoficznych, przyjmując

postawę odrzucenia w stosunku do przedmiotu analizy, Jedynym naprawdę wielkim przedstawicielem tej odmiany jest według niego Walter Benjamin.

Typ drugi — to intelektualista pokroju McLuhana, który żyje w społeczeństwie konsumpcyjnym, lubi je i decyduje się mówić językiem tego społeczeństwa.

Wreszcie typ trzeci, z którym Eco się identyfikuje, to intelektualista postmodernistyczny. Postawę jego ilustruje wypowiedź Edgara Morina — o tym, że nie można analizować fenomenu piłki nożnej, jeśli nie umie się czerpać czystej przyjemności z odbioru meczu. Ten typ intelektualisty świadom niebezpieczeństw, jakie ze sobą niesie kultura masowa, jest namiętnym jej odbiorcą, kinomanem, telewizorem, czytelnikiem komiksów. Rezygnuje z postawy klerkowskiej. Ale żyjąc w społeczeństwie naznaczonym wpływami kultury masowej, nie rezygnuje z języka filozoficznego i kategorii teoretycznych, zakładając wszakże, że i ten język uwikłany jest w kontekst współczesności.

Wyraz takiej postawie dał Eco już wiele lat temu, w pracy *Apokaliptyczni i zintegrowani* (1964). Tu, katastroficznej, „apokaliptycznej” właśnie wizji humanistów, duchowych arystokratów, postrzegających w kulturze masowej formę rozprzestrzeniającego się nieuchronnie barbarzyństwa — przeciwstawia punkt widzenia z wewnątrz, tych „zintegrowanych”, którzy remedium na barbarzyństwo widzą w dokładnym rozpoznaniu procesów komunikowania, a także w usprawnianiu systemu komunikacji, w stałym „udrażnianiu” wywodów intelektualnych i reformulowaniu koncepcji sztuki i estetyki tradycyjnej w świetle tych właśnie procesów. Rozwija tę myśl w *Dopiskach do Imienia róży*.<sup>5</sup>

Dożyliśmy czasów, gdy awangarda stała się tradycją, miłą niekiedy w odbiorze. Zachwiana została dychotomia pomiędzy porządkiem a chaosem, pomiędzy tworem konsumpcyjnym a dziełem prowokującym. Nieakceptowalność odbiorcza sztuki awangardowej przestała być gwarantem wartości. Schemat aksjologiczny awangardy nie został wprawdzie całkowicie obalony, ale mocno podważony. Istnieją według Eco elementy kontestacji i zerwania w dziełach przeznaczonych do łatwej konsumpcji, zaś wiele z tych, które z założenia mają być prowokacyjne i obrazobórcze, w istocie niczego nie kontestują.

Awangarda historyczna usiłowała regulować porachunki z przeszłością, z tym, co oswojone. Rezultatem tych poczynań jest *informel*, a w końcowym etapie sztuka konceptualna, czyli rodzaj metajęzyka, który mówi o rzeczach niemożliwych. Dalej już pójść nie można. Odpowiedzią postmoderny na modernę jest założenie, że przeszłości nie da się zburzyć — bo jej dekonstrukcja prowadzi do ciszy. Przeszłość natomiast trzeba nieustannie weryfikować — ale nie w sposób niewinny. Utrata niewinności jest faktem powszechnym i dokonaniem. Przeszłość należy weryfikować z ironią. Postmodernista, pisze Eco, jest w sytuacji takiej, jak wykształcony człowiek zakochany w wykształconej kobiecie. Nie może jej powiedzieć — z dobrą wiarą: „Kocham cię miłością beznadziejną”, ponieważ on wie, że ona wie (i ona wie, że on wie), że te zdania zostały już napisane przez kogoś takiego, jak Barbara Cartland (której i w naszych księgarniach jest pełno). Jest jednak na to rada. Mógłby jej powiedzieć: „Jak powiada Barbara Cartland: «Kocham cię miłością beznadziejną»”. I w rezultacie powie jej to, co chciał powiedzieć, unikając fałszywej niewinności, powiedziawszy jasno, że nie może mówić w sposób niewinny, że ją kocha i że kocha ją w epoce utraconej niewinności. I obydwójce będą musieli zaakceptować to ciśnienie przeszłości, to *déjà dit* — świadomie i z przyjemnością zagrają w tę ironiczną grę, ponieważ owo branie w cudzysłów nazywamy właśnie ironią.<sup>6</sup> Tyle Eco.

Ironia więc to gra metalingwistyczna. W epoce postmodernizmu nie da się tej gry zrozumieć — jeśli będziemy brać ją poważnie. Chociaż zawsze znajdują się tacy, którzy dyskurs ironiczny wezmą na serio. (Postmodernizm nie mówi, wyjaśnia w tymże posłowie Eco, do analfabetów zlobotomizowanych przez mass-media, ale ma też rozerwać i poruszyć kogoś więcej niż, jak powiadał Mann, pierwszych chrześcijan i dewotów sztuki.)

Postmodernizm w takim ujęciu jest więc kategorią duchową (*Kunstwollen*), a także sposobem działania. W tym znaczeniu, powiada Eco, każda epoka ma swoją postmodernę.

Idealna powieść postmodernistyczna powinna według niego syntetyzować opozycję pomiędzy realizmem i irrealizmem, pomiędzy formalizmem a analizą treści, literaturą czystą i zaangażowaną, elitarną i masową — jak dobry jazz i muzyka klasyczna.

Ironia jest zasadniczym mechanizmem retorycznym stosowanym w parodii. Parodia nowoczesna — jak tego dowodzi Linda Hutcheon, ma nie tyle moc ośmieszającą i destrukcyjną (ten cel przyświecał parodii klasycznej) — ile moc intertekstualną, czyli moc aktualizowania i rekonstruowania innych tekstów w jednym hipertekście (zgodnie z terminologią Genetta).<sup>7</sup> Parodia utrzymuje dystans krytyczny w stosunku do tekstu parodiowanego. Bywa paradoksalnie, i ta jej właściwość wydaje się szczególnie interesująca w świetle praktyki uprawianej przez Eco, „pełnym szacunku hołdem i jednocześnie prztyczkiem w nos danym tradycji”<sup>8</sup>. Za takie parodie uważał Eco swoje teksty odwołujące się do Borgesa, Joyce’a i (O dziwo!) Derridy.

Ten rodzaj parodii stosowali zresztą Barth, Fowles, Nabokov, Murdoch i oczywiście sam Borges. Parodia, dodaje Eco jest *lasem déjà vu i déjà dit*, przez który trzeba przejść chcąc dotrzeć do czegoś nowego. W przypadku *Imienia róży* i *Wahadla Faucaulta* jest to las gęsty, przez który trudno się niekiedy przedrzeć, ale też niespodzianka, która czeka nas na końcu, warta jest tego trudu.

Kategoria ironii bywa przez Eco rozumiana dość szczegółnie. Jako chwyt retoryczny, ale także, podobnie jak postmodernizm, jako typ postawy intelektualnej wobec świata. Mówi w jednym z wywiadów: „Ironia jest przede wszystkim imperatywem godności. Jak powiedział Villiers d’Isle Adam, życie jest potworne, pozostawmy ten problem naszym niewolnikom”<sup>9</sup>. Jako figura retoryczna odznacza się ironia głęboką ambiwalencją. Jest w istocie sztuką mówienia rzeczy przeciwnych od tych, które są uznane za prawdziwe, ale z wiarą w inteligencję odbiorcy, że ów zna prawdę i rozpozna strategię, jaką się posługuje nadawca. Jest to figura na granicy tekstu i tego, co poza tekst wykracza, czyli kontekstu. Eco zwraca uwagę na to, iż ironia może być najdoskonalszą strategią perswazyjną.

Jest to jednak strategia nie bez ryzyka. Uważa się powszechnie, że tragedia odznacza się większą uniwersalnością niż komedia. Eco w eseju o *Komizmie i regulach* z tomu *La guerre de faux*<sup>10</sup> zwraca uwagę na fakt, iż wynika to stąd, że w utworze tragicznym wiadomo dokładnie, jakie reguły uległy przekroczeniu, ponieważ reguły te zostały uprzednio explicité sformułowane przez chór — w tragedii klasycznej lub przez szeroko zarysowany kontekst społeczny, na przykład w powieści dziewiętnastowiecznej. Innymi słowy, każde dzieło tragiczne jest swojego rodzaju lekcją antropologii kulturowej. W komedii dochodzi do pogwałcenia scenariuszy wspólnotowych, znajomość których zostaje z góry założona. Śmieszność zostaje zasugerowana za pomocą figury *pronuntiatio*, ale jedynie zasugerowana. Komentarz do ironii zabija ironię. Eco ma świadomość tych ograniczeń. Zdaje sobie sprawę z faktu, iż część z tego co pisze jest

niepercypowalna poza jego krajem, w języku innym niż włoski. Dlatego też nader pieczołowicie weryfikuje obcojęzyczne wydania swoich utworów pastiszowych, a niekiedy czuje się w obowiązku dookreślić, ich kontekst (we francuskim wydaniu *Diario minimo*, noszącym tytuł *Pastiches et postiches* — w traktacie fenomenologicznym o Miku Bongiorno wyjaśnia, że jest to prezenter telewizji włoskiej, zawdzięczający popularność absolutnej swojej przeciętności, a fragmenty literackie analizowane w futurologicznym eseju o wynikach prac archeologicznych na półwyspie apenińskim po wybuchu atomowym to teksty piosenek włoskich z lat 30—60).<sup>11</sup> Jego wstępy do utworów literackich, a także obszernie *Dopiski do Imienia róży* świadczą jednak o pewnym niepokoju w tym względzie, jakkolwiek nieustannie deklaruje wiarę w kompetencje swojego czytelnika. Problem w tym, że zazwyczaj u Eco mamy do czynienia z parodią „uczoną” i poziom wymagań stawianych przezeń czytelnikowi bywa bardzo wysoki.

Jakie więc są cechy tego czytelnika modelowego?

W sposób najbardziej wyrazisty sformułował je oczywiście Eco w pracy *Lector in fabula*.<sup>12</sup> Odwołajmy się do jej fragmentu, poświęconego analizie nader przewrotnej nowelki Alphonse’a Allais’a p.t. *Dramat typowo paryski (Un drame bien parisien)*. Jest to opowieść o dwojgu niezmiernie zazdrosnych małżonkach, stale ze sobą skłóconych. Każde z nich otrzymuje pewnego dnia anonimowy list, w którym zawarta jest wiadomość, że współmałżonek(ka) dnia tego a tego spotka się z kochankiem(ą) na balu maskowym w przebraniu „pirogi kongijskiej” i „templariusza fin de siècle”. Zjawiają się więc w sekrecie na tymże balu jedno przebrane za pirogę, drugie za templariusza, szukając się wzajemnie. Znajdują się, wieczór kończy się w lokalu, gdzie zdejmują maski — i tu ogromne zaskoczenie: ani jedno, ani drugie nie jest domniemanym współmałżonkiem.

Wszystkie poprzednie rozdziały są przygotowaniem teoretycznym do rozprawy z tym utworem. Eco lojalnie uprzedza: Jeśli jesteś na tyle inteligentny, aby odczuć paradoksalny dowcip tej nowelki, jesteś wystarczająco inteligentny, aby zrozumieć mój wywód.

Pierwszy więc warunek to inteligencja i kompetencja. Cóż to oznacza? Oznacza to między innymi umiejętność wpadania w pułapkę zastawianą i przez Eco i Allais’a i gotowość na przyjęcie niespodzianki. Właściwa lektura tego utworu jest rodzajem chytrej próby. Zwycięskie jej przejście — to nie tylko zrozumienie tego dzieła, ale przede wszystkim rozumienie będącej naszym udziałem pracy umysłu w procesie interpretacji. I, dodaje Eco — jak w szanującym się kryminalnie prawdziwym mordercą jest czytelnik. Oznacza to po prostu, że czytelnik idealny musi „podjąć się kooperacji tekstowej — a więc odbierać wirtualne intencje” zawarte w tekście.

Czytelnik jednak, i to jest drugi niezbędny jego atrybut, musi posiadać coś, co Eco nazywa kompetencją encyklopedyczną, której towarzyszy intuicja i wrażliwość pozwalająca aktualizować jedne hipoteksty w hipertekście, a inne, jak pisze Eco „narkotyzować”, czyli unieważniać.

To stawia przed czytelnikiem utworów Eco szczególne wymagania. Kompetencja czytelnika parodii musi być niejako potrójna:

- 1) lingwistyczna — tak by mógł rozpoznać i zrozumieć język;
- 2) retoryczna — wymagająca znajomości norm i rozpoznania odstępstw od niej;
- 3) ideologiczna — aby mógł odnieść się do systemu wartości.

Towarzyszyć temu musi znajomość konwencji kulturowych i historii interpretacji poprzednich tekstów;

Czasem autor litościwie udziela nam wskazówek. Na przykład w traktacie antropologicznym o zachowaniach seksualnych mieszkańców doliny Padu sformułowanym przez australijskich aborygenów<sup>13</sup>, jak sam pisze, odwołuje się bezpośrednio do pracy Malinowskiego, ale także do metod Margaret Mead, Ruth Benedict czy Kroebera, posługując się ponadto z lekka tylko retuszowanymi cytatami z Husserla, Binswagera i Heideggera. We wspomnianym szkicu o pracach archeologicznych nawiązuje do szkoły frankfurckiej i jak wyjaśnia do „adornizujących krytyków włoskich”. Czasem wskazówki tkwią w samym tekście, jak na przykład w zjadliwym eseju o trzech sówkach na komedzie, gdzie aplikuje na absurdalną wylizankę dziecięcą najbardziej solenne metody analizy tekstowej, „cytując” Starobinskiego, Jakobsona, Lévi-Straussa, Le Goffa, Lacana, Derridę, Guattarię, wreszcie Greimasa z jego kwadratem modalności, nie szczędząc i siebie samego.

Z powieściami sprawa jest jednak znacznie trudniejsza. Bowiem poza bardzo wąskim kręgiem specjalistów — czytelnik nie może wiedzieć z całą pewnością, czy ma do czynienia z konfabulacją, parodią, czy z faktami i wywodem serio. Oto bohaterowie *Wahadla Foucaulta* przygotowują Plan temp-lariuszy:

„Dodawało nam otuchy uzgodnienie — milczące, jak wymaga etykieta ironii — że parodiujemy logikę tamtych. Ale w czasie długich przerw, kiedy każdy z nas osobno gromadził materiały do wspólnej pracy, ze spokojnym sumieniem, gdyż w przekonaniu, że zbiera fragmenty, które złożą się na parodię mozaiki, nasze mózgi przywykły wiązać bez ustanku wszystko ze wszystkim, jeśli miało się to dokonywać automatycznie. Sądzę, że na pewnym etapie zanika różnica między nawykiem udawania, iż się wierzy, a nawykiem wierzenia.”<sup>14</sup>

Ta dwoistość i tajemnica jest losem czytelnika *Wahadla*. Jak u Borgesa, który wymyślił idealnego parodystę Pierre’a Monoda, autora *Don Kichota*, którego ambicją było sparodiowanie Cervantesa słowo po słowie, linijka po linijce — tak aby tekst parodiowany i parodia stały się identyczne.

Ten wątek podjęty zostanie w *Wahadle Foucaulta* w opowieści Belba o Johnie Dee, Baconie, Szekspirze i Cervantesie — gdzie wszyscy imitują wszystkich tak dalece, że autor jako osoba rozplywa się w niebycie.

Eco z nie ukrywaną satysfakcją stwierdza w *Dopiskach do Imienia róży*, że ilekroć, któryś z krytyków zarzucał mu przestyliżowanie i przesadę — zarzut był chybiony, bo dotyczył tekstu autentycznego.

Trzecim warunkiem właściwego odbioru jest podjęcie trudu powtórzenia lektury. Ten „pierwszy raz” musi być oczywiście na tyle wabiący, aby czytelnika do tego zachęcić — to już zadanie autora. W trakcie ponawiania procesu odczytywania rodzi się czytelnik krytyczny — dokonujący interpretacji, który niejako zabija w sobie czytelnika naiwnego z okresu pierwszej lektury. To odnosi się tyleż do czytelnika nowelki Allais’a, co do czytelnika Eco — a prawdopodobnie do czytelnika każdego utworu opartego na strategii ironicznej.

Brak tu miejsca na wywód bardziej szczegółowy, ale cechą niezmiernie istotną rozważań w *Lector in fabula* jest przemiana scholastyki semiologicznej w ludyczną wycieczkę, zabawę, chwilami w burleskę. U jej korzeni tkwi jednak zaskakująca dyscyplina pojęciowa i metodologiczna.

Wypada więc powiedzieć nieco więcej o parodii jako o sposobie uprawiania przez Eco metakrytyki naukowej.

Ta metakrytyka daje o sobie znać w tekstach jawnie parodystycznych na przykład we wspomnianym tekście o trzech sówkach. W tych tekstach pozornie, do złudzenia prawdziwych, Eco odkrywa pułapki metodologiczne roz-

maitych szkół humanistycznych, własnej zresztą również. Ale parodia jest obecna i w tekstach o randze wybitnie naukowej. Na przykład w *Granicach interpretacji* dokonuje on bardzo ostrej krytyki zasad tego, co nazywa interpretacją nieograniczoną. Autor *Diela otwartego*, pozwala je sobie wymienić w punktach<sup>15</sup>:

- 1) tekst poddaje się nieskończonym interpretacjom.
- 2) nie ma jednego sensu — nie ma intencji autora.
- 3) język odbija nieadekwatność myśli.
- 4) tekst jedno-sensowy jest tekstem kalekim.
- 5) grzechem języka jest szukanie iluzji sensu.
- 6) każdy może stać się wybranym, wtajemniczonym — jeśli narzuci własną intencję lektury na autorską (nieuchwytną). W ten sposób każdy czytelnik stać się może nadczłowiekiem.
- 7) słowa maskują sens.
- 8) „wybrany” rozumie, że prawdziwy sens tekstu to pustka.
- 9) najważniejsze: semiotyka to spisek, zmowa tych, którzy chcą nam narzucić wiarę, że język służy komunikowaniu myśli.

Sam Eco przyznaje następnie, że jest to karykatura interpretacji nieograniczonej, ale zastosował ją świadomie, ponieważ karykatury ujawniają fizjonomię, tendencje, cechy inaczej nieuchwytnie. Nie chodzi o to, aby w czambuł potępiać wspomniane powyżej zasady — ale ujęte w taką całość — składają się one na obraz patologicznego syndromu aluzji i podejrzeń i implikują metafizykę pozorów tyleż sugestywną, co ukrytą. Ci, którzy uprawiają ten rodzaj nauki, nie są być może — powiada litościwie Eco — paranoikami, ale dręczą ich choroba podejrzliwości. Tym stylem argumentacji posługuje się Eco dosyć często.

Nota bene wspomniana metoda interpretacji hermetycznej i nieograniczonej została przewrotnie i cynicznie wprowadzona w życie przez Causabona i jego towarzyszy w *Wahadle* przy mistyfikowaniu Planu templariuszy. Tu Eco dał wykładnię tego, do czego doprowadza inwazja głupstwa.

Dochodzimy w ten sposób do następnej cechy Ecowskiej parodii. Parodia jest kłaczem. Figury ironiczne i parodie stosuje w obu powieściach i niemal we wszystkich pracach naukowych. Wydał także dwa tomy *Diario minimo* (grupujące felietony z „Espresso” drukowane z przerwami od lat 60 do tej pory — częściowo znamy je ze zbioru *Zapiski na pudełku zapalek*). Są to, jak pisze, ćwiczenia w stylu Raymonda Queneau, w tej samej aurze intelektualnej, co *Mythologiques* Barthesa. Niektóre z tych tekstów nie mają charakteru parodystycznego, przechylają się raczej w stronę czystego, bezinteresownego pastiszu, rozrywki, wyzbytej intencji krytycznej i moralizatorskiej, pisanej jak mówi autor, lewą ręką, jak choćby „piosenki do śpiewania przy winie na kongresach naukowych”. W praktyce nawet ta deklarowana bezinteresowność może być postrzegana jako bodziec do namysłu nad kulturą współczesną, tą najbardziej trywialną i tą wyrafinowaną. Równocześnie tu właśnie pozwala sobie Eco na rozwijanie pomysłów parodystycznych zainicjowanych w tekstach poważniejszych, które z uwagi na ciągłość wywodu musiał powściągać. W drugiej części *Diario minimo* mamy na przykład kontynuację pomysłu Belba i Diotallegiego co do reformy uniwersytetu i fakultetu irrelevancji porównawczej — gdzie studiować się będzie

to co zbędne i niemożliwe, czyli rozbudowaną koncepcję tetrapiloktomii. Rozdział poświęcony recenzjom książek nadesłanych do wydawnictwa (*Biblii, Jeruzolimy Wyzwolonej Tassa, Boskiej Komедii Dantego*), zawarty w pierwszej części *Diario minimo*, to egzemplifikacja odbioru a-kontekstualnego i a-historycznego, a więc absurdalny komentarz do *Lector in fabula* i *Granic interpretacji*.

Ta spójność wywodu sankcjonowana jest przez trzy toposy Ecowskie: Bibliotekę (wraz z jej unowocześnioną wersją — komputerem), Labirynt i Wydawnictwo. Rzeczywistość, po której porusza się on i jego bohaterowie — to rzeczywistość tekstów kultury. Wilhelm de Baskerville, Causabon, Belbo — to różne oblicza porte-parole autora. Erudyci, którzy pracą intelektu wykonują z ironicznym dystansem, ale i paradoksalnie, z pasją detektywów.

Badanie modalności znaczeń — to powołanie semiotyka, które Eco realizuje w całym swoim dziele. Parodia jest jednym ze środków dochodzenia do celu. Jednym z najważniejszych aspektów parodii, którą Eco się interesuje — jest płaszczyzna lingwistyczna. Już od lat 60 doskonalili instrumenty dekodowania lingwistycznego, instrumenty dekonstrukcji językowej. Zdolny jest parodiować wszelkie style języka pisanego i mówionego. Bawi się grą znaczeń. Parodiuje języki dyskursów naukowych i style autorskie (między innymi Manzoni, Cortazara, Nabokova, Robe-Grilleta, Borgesa), zarówno w formie bardziej rozbudowanej, jak i w sposób maksymalnie syntetyczny — jak w felietonie z *Diario minimo*, gdzie ustami najrozmaitszych pisarzy i filozofów udziela odpowiedzi na pytanie: *Come va?* (Co słychać?). Rozmaite fragmenty *Wahadla Foucaulta* dostarczają tu szczególnie wdzięcznego materiału do analizy.

Odrębny aspekt jego pisarstwa parodystycznego to onomastyka. Mamy z tym do czynienia zarówno w powieściach, jak i drobnych pastiszach. Dowcip tam opiera się na swobodnych, absurdalnych skojarzeniach wpływających z podobieństwa dźwiękowego (częste w *Pastiszach*). Niekiedy, jest to istotne przede wszystkim w powieściach, imiona i nazwiska to klucze, których dopasowanie wymaga dedukcji ze strony czytelnika, zawsze jednak się opłaca, ponieważ pomaga w dookreśleniu funkcji postaci.

W tym miejscu, z pełną świadomością, iż temat nie został wyczerpany, doszłam do końca moich rozważań. Jest przecież jeszcze Eco — autor książki ekologicznej dla dzieci i Eco — autor historii wynalazków, Eco — autor wstępu do zbioru komiksów itd. Ze zdjęć prasowych i licznych, umieszczanych w czasopiśmie karykatur (Eco jest postacią niezwykle na zachodzie popularną — i chcąc nie chcąc usytuowany został w systemie gwiazd współczesnej kultury) spogląda na nas wyrozumiale wszechwiedzącym spojrzeniem, uśmiechając się uśmiechem z lekka szatańskim. Zgotuje nam zapewne jeszcze niejedną niespodziankę.

Dodam może jeszcze tylko, że jako klasyk sam też już bywa przedmiotem parodii, że wspomnę o księżce Philipa Sollersa *Portret gracza*, w którym analizowane są przyczyny niezwyklej popularności powieści *Róża bezimienna* (cyt. „Jesteśmy tu na dole po to, aby się śmiać, nie będzie tego można robić w czyścicu ani w piekle. A w raju — nie będzie wypadło.”)<sup>16</sup>

#### PR Z Y P I S Y

<sup>1</sup> Por. Umberto Eco, *Imię róży*, Warszawa 1991, s. m.in. 113, 152, 551

<sup>2</sup> Tamże, s. 540

<sup>3</sup> Tamże, *Dopiski na marginesie, Imienia róży* s. 613 i dalej.

<sup>4</sup> Por. „Magazin Littéraire” No 187, sept. 1982

<sup>5</sup> Umberto Eco, *Imię róży, Dopiski...*, s. 618 i dalej.

<sup>6</sup> Tamże.

<sup>7</sup> Por. Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Form*, New York 1985

<sup>8</sup> Tamże, s. 12

<sup>9</sup> Wywiad w „Magazin Littéraire” No 262, fevr. 1989

<sup>10</sup> Umberto Eco, *La guerre de faux*, Paris 1985

<sup>11</sup> Tamże.

<sup>12</sup> Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris 1988

<sup>13</sup> Umberto Eco, *Le Pastiches et postiches*, Paris 1992

<sup>14</sup> Umberto Eco, *Wahadlo Foucaulta*, Warszawa 1993, s. 469

<sup>15</sup> Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Paris 1989

<sup>16</sup> Cyt. za: Annie Montant, *La Parodie indéfinie et le discours de l'incroyance*, (w:) *Dire la Parodie*, Paris 1988