

Teksty Drugie 2003, 6, s. 179-197



# O postmodernizmie we Włoszech

Hanna Serkowska

## Hanna SERKOWSKA

### ○ postmodernizmie we Włoszech

#### Taksonomia i periodyzacja zjawiska

Badacz zajmujący się opisem zjawiska, jakim jest postmodernizm, staje z konieczności w obliczu pewnej trudności czy paradoksu, dotyczącego metajęzyka, języka dyskursu, jakim z konieczności wypada mu się posłużyć. Monografia postmodernizmu pisana przez postmodernistę jest niemożliwa do pomyślenia, stwierdza Adam Makowski<sup>1</sup>. Postmodernista bowiem, to ktoś, kto odrzuca – uznając za podejrzane – pojęcia takie, jak całość, znaczenie, porządek, rozum, prawda, obiektywność, tożsamość, dowodzi nieredukowalności świata/tekstu do ustabilizowanych sensów tradycyjnej humanistyki<sup>2</sup>. Opisując formację postmodernizmu badacz musi zatem używać języka z punktu widzenia owej formacji fałszywego. Sam postmodernistyczny dyskurs odznacza się, jak zauważa Ryszard Nycz, wybitną heterogenią przedmiotowo-pojęciową oraz jawnym inter- czy wręcz pozadyscyplinarnym usytuowaniem<sup>3</sup>. Nycz stwierdza dalej, że postmodernizm ma już poza sobą fazę krystalizacji podstawowego repertuaru stanowisk. Możliwe są zatem, i już dostępne, we Włoszech, podobnie jak w Polsce, opracowania zawierające systematyczny wykład przedmiotowej doktryny<sup>4</sup>. Ja także, usiłując w systematyczny sposób przedstawić zjawiska, składające się na włoski postmodernizm, podejmuję

<sup>1/</sup> A. Makowski *Postmodernistyczny wirus w dyskursie*, „Teksty Drugie” 1993 nr 1, s. 131-134.

<sup>2/</sup> Zdaniem marksistowskiego badacza T. Eagletona (*Iluzje postmodernizmu*, przeł. P. Rymarczyk, Warszawa 1998) postmoderniści zbyt pochopnie zrezygnowali z tych, jak je nazywa, niegdysiejszych ideałów.

<sup>3/</sup> R. Nycz *Przedmowa*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, Kraków 1998, s. 8.

<sup>4/</sup> Spośród polskich autorów opracowań, interpretacji i redaktorów antologii tekstów postmodernistycznych wymienić należy: Marcina Giżyckiego, Bogdana Barana, Ryszarda Nycza, Zbigniewa Lewickiego, Lecha Budreckiego, Włodzimierza Boleckiego. Włoskie opracowanie przytoczę w dalszej kolejności.

się zadania z punktu widzenia postmodernistycznej formacji fałszywego. „Fałszywego” tym bardziej, że ograniczę się do prezentacji zjawisk powstałych na obszarze Włoch, podczas gdy podejście postmodernistyczne zakłada istnienie zjawisk ponadnarodowych, wielokulturowych i o zasięgu globalnym. Pominę także pozadyscyplinarne usytuowanie samego zjawiska, ograniczając się do omówienia tych kwestii, które odnoszą się do problemów pojedynczych dyscyplin: literatury i literaturoznawstwa (jedynym wyjątkiem są nawiązania do koncepcji słabej myśli Vattima). Przyjmując powyższe założenia, nakreślę teraz najważniejsze zjawiska, jakie ukształtowały się we włoskiej kulturze pod znakiem postmodernizmu, omówię sam termin, przykłady tekstów literackich i autorów wpisujących się w ów nurt, znane stanowiska teoretyczno i krytyczno-literackie oraz recepcję zjawiska.

Problematyczne są także kwestie natury taksonomicznej i periodyzacja zjawiska. Kwestie te należy rozpatrywać łącznie. Toteż mowa będzie o nazewnictwie-w-czasie oraz o periodyzacji „postu”. Wydaje się pożądane refleksję wokół zjawisk określaných jako postmodernistyczne poprzedzić także definicją terminu „modernizm”, co do której brak zgody wśród badaczy. Pamiętamy, że termin „modernizm” co innego oznaczał w Polsce i Europie Środkowej (okres Młodej Polski 1890-1918, a więc kultura schyłku XIX i początku XX wieku), a co innego w USA i w Europie Zachodniej, gdzie odpowiadał on ogólnie naszej definicji awangardy, czyli nowoczesności w sztuce. We Włoszech, gdzie w miejsce terminu *postmodernismo* (i, odpowiednio, *modernismo*), częściej używa się terminu *postmoderno* (i *moderno*), przeważa anglosaski derywat *postmodern* nad *postmodernism*. Dino Cervigni wyjaśnia to następująco. Przede wszystkim sam termin „modernizm” we Włoszech oznaczał ruch odnowy religijnej sięgający początków XX wieku, potępiony w 1907 roku przez papieża Piusa X. Toteż termin „postmodernizm” może oznaczać także późniejszą reakcją, występującą w łonie samego katolicyzmu, na religijny modernizm<sup>5</sup>. Kiedy pojęć tych zaczęto we Włoszech używać do desygnacji zjawisk z obszaru literatury, a to za sprawą anglistów, Giovanniego Cianci i Franca Morettiego<sup>6</sup>, dla odróżnienia od kategorii historyczno-religijnych, najczęściej posługiwano się terminami *modernità* i *postmodernità*. Na tym jednak nie koniec taksonomicznej zawikości. Ponieważ w języku włoskiej krytyki literackiej słowo *modernità* jest często synonimem współczesności, aktualności (Ezio Raimondi), niektórzy (Remo Ceserani) stosują angielski termin *High Modern*<sup>7</sup>. Według większości włoskich słowników, etymologia włoskiego hasła *postmoderno* pokrywa się ostatecznie z pojęciem ukutym przez Jencksa. Znaczenie słów *moderno* i *modernità* zaczęło się pokrywać z polskim *modernizmem*.

<sup>5/</sup> D. Cervigni *The Modern and the Postmodern: An Introduction*, w: tegoż *The Modern and the Postmodern. Annali d'italianistica* 9. 1991, s. 5-31.

<sup>6/</sup> Pisze o tym Remo Ceserani w *Debenedetti e la modernità*, w: *Il novecento di Debenedetti*, red. R. Tordi. Segrate (Milano), Fondazione A. e A. Mondadori 1991, s. 194-206.

<sup>7/</sup> R. Ceserani *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997, s. 159.

## Serkowska ○ postmodernizmie we Włoszech

W wielkim uproszczeniu, dla potrzeb niniejszych rozważań, przyjmijmy, że modernizm, to ideologia i estetyka końca XIX i początku XX wieku, których rdzeniem było przekonanie o ekwiwalentności i o homologiczności rzeczywistości społecznej i artefaktów, z czego wynikało przeświadczenie, że nowa epoka tworzy nowe formy artystyczne oraz że forma dzieła wynika z jego funkcji. Także zjawisko postmodernizmu, zwłaszcza zważywszy na jego programową amorficzność, doczekało się szeregu prób kategoryzacji, różnicowania i definiowania. Oto dla jednych badaczy postmodernistyczne jest to, co w dokonało się w literaturze czy sztuce pod wpływem ukształtowanej w łonie filozofii postmodernistycznej formacji myślowej. Jean-François Lyotard mówi raczej o „kondycji postmodernistycznej”, jako nie stylu, lecz historycznym uwarunkowaniu, w którym mogą występować odmiany stylu. O pewnym ogólnym klimacie epokowej koniunktury, niczym *Zeitgeist*. Frederic Jameson zaproponował z kolei „mapę postmodernizmu”, zakładającą trójdzielną kategoryzację zjawiska, w miejsce której skorzystać można z syntetyzującej propozycji Ryszarda Nycza, który definiuje postmodernizm (odnosząc go do literatury ostatniego 30-lecia) jako postawangardyzm (krytyka iluzji całkowitej autonomiczności literatury) i postrealizm (krytyka iluzji bezpośredniej mimesis rzeczywistości). Natomiast w obrębie refleksji literaturoznawczej uwidacznia się korelacja postmodernizmu z poststrukturalizmem. Będąc postteorią, postmodernizm sam nie stworzył i nie stał się kolejnym metajęzykiem opisu literatury ani metodologią badań literackich. Jest terminem opisu zmian w sztuce i literaturze, jakie dokonały się po wyczerpaniu ekspansji awangardy i realizmu. W odniesieniu do historii literatury, postmodernizm krytykuje tradycyjną koncepcję okresu literackiego i jej metodologiczne uprawomocnienia, odrzuca model holistyczny, ewolucyjny, a także teorię hegemonii kluczowej poetyki<sup>8</sup>.

Zdaniem Włodzimierza Boleckiego, cywilizacja postmodernizmu jeszcze nad Wisłą nie powstała, a polskie doświadczenie historyczne z trudem mogłoby stać się pożywką dla kultury postmoderny. Postmodernizm tak długo nie jest wewnętrznym problemem literatury danego kraju, dopóki nie osiągnie niezbędnego zaplecza dyskursu, jakim jest wyrastająca z dobrobytu faza wysokiego rozwoju przemysłowego, zwana fazą postindustrialną. Za odosobniony przykład postmodernistycznej literatury w Polsce uznaje Bolecki język redaktorów „brulionu”, a częściowo także twórczość Witkacego, Gombrowicza, Schultza, Wata i Białoszewskiego. Ten sam badacz Włochy wymienia obok Polski, Argentyny, Irlandii i Rumunii jako kraj, w którym postindustrializm, był do niedawna pojęciem z zakresu science-fiction<sup>9</sup>, gdy tymczasem podstawy cywilizacyjne, o których mowa ukształtowały się we Włoszech już w latach siedemdziesiątych XX wieku. Teza Boleckiego, potwierdzająca zresztą założenie Terry Eagletona, że myślenie

---

8/ R. Nycz *Tęsktowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków 2000 (wyd. II), s. 191-193.

9/ *Polowanie na postmodernistów*, „Teksty Drugie” 1993 nr 1, s. 7-24. Drugi raz cytuję Boleckiego *Polowanie na postmodernistów (w Polsce)*, Kraków 1999, s. 41.

postmodernistyczne ma swoje podstawy materialne w fazie późnego kapitalizmu, jaką przeżywa Zachód, znajduje potwierdzenie także na włoskim gruncie. Na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. zaczęły się więc pojawiać w Italii pierwsze postmodernistyczne zjawiska, do których należała oczywiście słaba hermeneutyka Gianni Vattima i teksty literackie Itala Calvina i Umberta Eco.

W odniesieniu do włoskich zjawisk kulturowych, zapożyczając termin ukuty przez Charlesa Jencksa, jako pierwszy użył słowa „postmodernizm” dla opisu stylu w architekturze Paolo Portoghesi, organizator I Biennale architektury w Wenecji w 1980 roku<sup>10</sup>. Kolebką włoskiego postmodernizmu jest zatem architektura. Z architektury do filozofii, stąd do literatury i do literaturoznawstwa. Taką drogę przebyły we Włoszech: termin, przedmiotowa refleksja oraz oznaczane owym terminem zjawisko. Do literaturoznawstwa dyskusja przenika ostatecznie pod koniec lat osiemdziesiątych, chociaż już w pierwszych latach osiemdziesiątych. włoscy krytycy literatury użyli terminu postmodernizm dla określenia tendencji posteksperymentalnych, zachodzących głównie za oceanem. Inaczej niż u nas (gdzie omówienia zjawiska poprzedziły przekłady tekstów) przekłady pojawiały się równocześnie z naukowymi opracowaniami zjawiska, jakim jest postmodernizm lub je wyprzedzały.

Z kolei Achille Bonito Oliva ukuł termin „transawangarda” denotując analogiczny do postmodernizmu w architekturze system podwójnego kodowania w sztuce. Okazją do dyskusji była międzynarodowa konferencja w Montecatini, poświęcona teorii i krytyce sztuki. Transawangarda interesuje się imaginariem jednostkowego artysty, zwracając uwagę na tranzyt, artystyczny nomadyzm, przestrzenną dynamikę, bez umiejscawiania się gdziekolwiek. Później, semiolog Omar Calabrese, usiłując zastąpić obarczony światową karierą termin mniej obco brzmiącym słowem, dla oznaczenia zjawisk, które nie przyjmują konkretnej postaci konceptualnej, zaproponował termin „neobarok”. Calabrese odwołuje się do określenia postmodernizmu, jako współczesnego manieryzmu, który może występować w każdej epoce, i nie jest stylem właściwym jakiemuś konkretnemu okresowi<sup>11</sup>.

Do omówienia periodyzacji skłania sama nazwa. Przedrostek post- może prowadzić do wniosku, że chodzi o określone umiejscowienie tego zjawiska na osi czasu, zwłaszcza w fazie następującej po modernizmie. Tymczasem postmodernizm jest szczególną fazą postyczną, odchodzącą od charakteryzującego awangardy patosu przekraczania, przewycięzania, w poszukiwaniu własnej przynależności. Postmodernizm dokonuje raczej rozbioru samej kategorii periodyzacji, która jest

---

<sup>10/</sup> Ch. Jencks *The present of the past*, „Domus” 1980 nr 610, s. 9. P. Portoghesi *Introduzione w: Immagini del postmoderno*, red. C. Aldegheri i M. Sabini, Venezia, Cluva 1983, s. 7-20.

<sup>11/</sup> A. Bonito Oliva *La transavanguardia italiana*, Milano 1980. O. Calabrese *Letà neobarocca*, Bari 1987. Przed Calabresem, w podobnym znaczeniu, używano tego terminu wcześniej, na oznaczenie barokowych cech dysharmonii i asymetrii w sztuce. U. Eco *Postille a Il nome della rosa (Dopiski do Imienia róży)*, opublikowane po raz pierwszy w czasopiśmie „Alfabeta” 1983, s. 19-22.

przecież kategorią nowoczesną. Post- oznacza więc tyleż chronologiczną następność, co sam kontestacyjny charakter zjawiska. Tymczasem wśród badaczy zasadniczo nie ma zgody, czy istnieje ciągłość czy też polemiczne zerwanie między nowoczesnością a ponowoczesnością. Raz przyjmuje się, że postmodernizm stanowi schyłek i estetyczno-filozoficzną kontynuację modernizmu. Kiedy indziej, że jest zaprzeczeniem modernizmu lub też, że jest do modernizmu równoległy. Innym razem znów, jak zauważa Włodzimierz Bolecki, za postmodernistyczne uznaje się te praktyki i dociekania intelektualne, które kiedykolwiek były wypowiedziane inaczej. Zwłaszcza pierwsi teoretycy i badacze zjawiska, jak Ihab Hassan, kładli nacisk na zerwanie, na wzajemne wykluczanie się postmodernizmu i modernizmu. Sama opowiadam się po stronie tych badaczy, którzy, jak Charles Jencks, odwołując się do podwójnego kodowania (*double coding*), w sposób zdecydowany widzą w łonie postmodernizmu współlistnienie tradycji z innowacją. Takie swoje oblicze odsłaniają zresztą zjawiska kulturowe, powstałe na terenie Włoch i postrzegane jako postmodernistyczne. Jurgen Habermas zauważył, że kondycja postmodernistyczna oznacza brak poczucia konieczności kontynuowania czegokolwiek, np. nieskończonego projektu modernistycznego, Richard Rorty dostrzegł weń krytyczne a zarazem nostalgiczne spojrzenie na przeszłość. Ironiczny stosunek do przeszłości, jak pisze Umberto Eco w *Dopiskach do Imienia róży*, pozwala nam wyzwolić się od zakazów i nakazów, jakie wyznaczał modernizm. Miast wykluczać, ironicznie przyłącza, anektuje (*et et* w miejsce *aut aut*). Nie inaczej twierdził Jean-François Lyotard, mówiąc, że postmodernizm jest głęboko zakorzeniony w modernizmie i nie stanowi zjawiska estetycznego od modernizmu odrębnego. Podsumowując, ponowoczesność nie jest przeciwieństwem ani zaprzeczeniem, jest samym napięciem między tradycją a innowacją, między kontynuacją a zerwaniem. Nie jest projektem, a zatem nie niesie w sobie jakiegokolwiek zamiaru: odnowy, zerwania, innowacji ani kontynuacji. Przy takim podejściu dalszoplanowe wydają się niekończące się katalogi opozycji binarnych (modernistyczne jest x, a postmodernistyczne – y), proponowane przez wielu badaczy (w tym m.in. przez samego Briana McHale czy Davida Lodge'a). Traktować je można jako próbę taksonomicznego przybliżenia.

### Konstelacja monumentów i mapa dokumentów

#### I. Monumenty

Zgodnie z poczynionym na wstępie zastrzeżeniem, wyłączam z obszaru moich rozważań zjawiska wykraczające poza refleksję literacką i teoretycznoliteracką, podkreślając jedynie wkład, jaki w ukształtowanie się wielu postmodernistycznych zjawisk kulturowych wnieśli włoscy teoretycy „słabej myśli”, Aldo Rovatti i Gianni Vattimo. Teksty Vattimo wyprzedzają włoską postmodernistyczną debatę literacką, a następnie wtapiają się w nią trwale. Vattimo wskazał estetykę, jako jedyne miejsce, w którym doświadczamy prawdy. Warto zastanawiać się więc nad praktycznymi, tekstowymi realizacjami formułowanych przez niego teorii.

Przechodząc do omówienia postmodernistycznych zjawisk we włoskiej literaturze, przyjął, że należy wpiery określić konstelację dzieł („monumentów”), a następnie nakreślić mapę „dokumentów”, czyli istniejących opracowań postmodernistycznych tekstów literackich. Pierwsza operacja jest nieporównanie bardziej problematyczna, bowiem wiąże się z wyborem, a wybór wymaga przyjęcia lub wykreowania pewnych wartości, niezbędnych do dokonania oceny. Poza tym, kiedy mowa o kanonie, pojawia się konieczność określenia sposobu, w jaki ów kanon powstaje. Choć każdy badacz tworzy własną konstelację dzieł, nie działa w próżni, lecz w kontekście złożonych i wzajemnie powiązanych ze sobą uwarunkowań. Większość włoskich badaczy jest na ogół zgodna do tego, że dopiero w odniesieniu do *Imienia róży* Eco i piszących po nim (na zasadzie „efektu Echa”) można mówić o świadomym stosowaniu technik i elementów postmodernizmu. Z początku, zwłaszcza w latach osiemdziesiątych, omawiając zjawisko postmodernizmu w tekstach literackich, krytycy pomijali Itala Calvina, i jego o rok wcześniejszą od powieści Eco powieść *Jeśli zimową nocą podróżny* (1979). Dodam gwoli ścisłości, że sam autor unikał w odniesieniu do siebie podobnej kategoryzacji. Dostrzegli go za to, i to o wiele wcześniej, badacze i teoretycy obcy. John Barth, cytował Calvina (wówczas jeszcze autora *Opowiadań kosmimicznych*) już w 1967 roku w *The Literature of Replenishment* jako doskonałą ilustrację jego własnego, Bartha, programu zakładającego łączenie tradycji literackiej z aktualnością poststrukturalistyczną, uwodzenia czytelników *highbrow* i *lowbrow*. Calvino zatem miał być wpiery „odkryty” i doceniony przez badaczy zagranicznych, zarówno w analizach tekstów Calvina jak i w pracach poświęconych różnym teoriom postmodernizmu, w których Calvino figuruje jako przykład (Matei Calinescu, Lindę Hutcheon, Briana Mc Hale’a, Douwe Fokkeme, Ullę Musarrę Schroeder, Martina McLaughlina), a dopiero w drugiej kolejności przez rodzimych literaturoznawców. Wpiery związki Calvina z postmodernizmem miały go dyskredytować (np. esej Alfonso Berardinello). Poważną, pogłębioną analizę zapoczątkowuje dopiero w 1997 roku Remo Ceserani, definiując przypadek Calvina jako „kontrowersyjny i emblematyczny”<sup>12</sup>.

Wśród literackich „monumentów” postmodernizmu we Włoszech, obok „etatów” postmodernistów: Calvina i Eco (tylko te dwa nazwiska wymienia Bolecki w *Polowaniu na postmodernistów*), wymienić chciałabym kilkoro innych pisarzy lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych. Podkreślając swój rzekomy brak zainteresowania dla problemów nurtujących współczesność, zapoczątkował Eco modę na postmodernistyczną powieść historyczną, częściej nazywaną we Włoszech powieścią neohistoryczną. Zdołał zainspirować całą rzeszę pisarzy, uważanych dziś za pomniejszych, którzy, po sukcesie *Imienia róży*, masowo uprawiali powieść monastyczną detektywistyczno-historyczną. Za twórczego następcę Eco uznać można natomiast Roberto Pazzię, którego powieści o tematyce historycznej są inną pro-

<sup>12/</sup> A. Berardinelli *Calvino moralista, ovvero restare sani dopo la fine del mondo* 1991. R. Ceserani *Raccontare il postmoderno*, s. 167.

pozycją podejścia do przeszłości historycznej i sposobu jej opowiadania. Dla Pazziego historia to sny, wizje i alegorie. Jego *Vangelo di Giuda* (1989) miesza elementy historii i zmyślenia. Autor gra z czytelnikiem ostrzegając go na wstępie, by porzucił próby rozgraniczenia faktów historycznych od zmyślenia, a na koniec sam rozwiewa wątpliwości, komunikując, że dokument, na którym wsparł fabułę, historycy uznali powszechnie za fałszywy. Tematem tej i innych powieści Pazziego (*Cercando l'imperatore, La malattia del tempo*) – w tym sensie eksperymentalnych, że narrator jest całkowicie ahistoryczny, pisze sam jakby uchylając się wymiarowi czasowemu – staje się także znaczenie pisma, władza słowa pisanego wobec bezsilny milczenia i braku pamięci o przeszłości. Jego bohaterowie owładnięci są obsesją literatury, a jedyną rzeczywistością, do której owe historyczne fabuły odsyłają jest „rzeczywistość” innych książek. Podobnie Leonardo Sciascia, zwłaszcza w *Il consiglio d'Egitto* (1989), rozacza wizję stronnicej historii, powstałej wprawdzie w zamyśle kronikarza, a następnie utrwaloną i przekazaną potomnym. Także szereg historycznych fabuł Luigiego Malerby stanowi dość typową egzemplifikację narratystycznej teorii badań historycznych. Dość wspomnieć *Il fuoco greco* (1990), którego narrator, Lippas, dworzanin na bizantyńskim dworze, jest zarazem złośliwym historykiem czy kronikarzem. Historia jest dla Malerby kwestią narracji, a Lippas, świadom władzy, jaką daje mu możliwość pisania historii, pismo, które przetrwa, kreśli wizję skrajnego relatywizmu. Najradykalniej wypowiedziała się w tej kwestii Marta Morazzoni, głosząc (nieco po McHale'owsku) w *L'invenzione della verità* (1986), że prawdę o przeszłości można jedynie wymyślić. Prawda historyczna występuje tylko w fikcji. Wobec przeszłości, której ślady możemy na własny użytek nie poznawać, lecz interpretować, stosuje pisarka uczuciowy filtr. Różni bohaterowie na swój sposób, każdy inaczej, wyobrażają sobie przeszłość. Historia to plotka, powiada Morazzoni.

Jednak równocześnie z kontynuatorami nurtu powieści neohistorycznej, zapoczątkowanego, czy tylko sprowokowanego przez Eco, w latach osiemdziesiątych odradza się średnia powieść autorska, jaką uprawiał niegdyś Carlo Cassola. Mam na myśli takich po dziś dzień aktywnych i pierwszorzędnych pisarzy, jak Daniele Del Giudice, Andrea De Carlo, Gianni Celati, a także należących do młodszego pokolenia, Alessandra Baricca i Stefano Benniego, wzorujących się w owych latach zwłaszcza na Calvinie – autorze *Palomara*, piszących w opozycji do neoawangardowej koncepcji antypowieści. Obalając większość z modernistycznych mitów, pozostawiają sobie owi „synowie Calvina” tylko jedną prerogatywę: snucia opowieści. Ta ostatnia zdolność stanowiła i stanowi o sukcesie ich pisarstwa. Mowa oczywiście o sukcesie wydawniczym, wynikającym z czytelnictwa. Choć nauka i sztuka (a z nimi rola naukowca i artysty) utraciły swoje znaczenie, w miejsce wartości absolutnych, proponują autorzy nowych fabuł mnogość prawd, przypadków i wartości, heterotopia wypiera w nich utopię, dominuje postawa pogodzenia z rozbitą na szereg fragmentów rzeczywistością, niepoddającą się żadnemu ogólnemu prawu, na Calviniańskim opisywaniu powierzchni rzeczy jednak nie koniec. Baricco wierzy w pragnienia, tylko one mogą nas „uratować”. Jakby tylko one mogły nada-



wać sens czy porządkować nasze życie. Stefano Benni, o którym będzie jeszcze mowa, podporządkowuje swoje komiczne fabuły wyostrzonej satyrze włoskiego społeczeństwa. A ostatnio spoza wcześniej bezinteresownej (w tym sensie, że w pełni realizującej się w metanarracji, w cytatach i dialogach z innymi tekstami) intertekstualności, wyzierać zaczyna tęsknota za niezapśredniczoną rzeczywistością, za kontaktem z prawdziwym, niezniekształconym literackim przekazem życiem.

W latach dziewięćdziesiątych pisać zaczynają wręcz masowo młodzi, debiutujący w pisarskim fachu, tzw. kanibale, „dzieci Tondellego”. Najbardziej znani z nich, to Enrico Brizzi, Silvia Ballestra, Isabella Santacroce, Matteo Gagliazzo, Aldo Nove, Simona Vinci, Niccolò Ammaniti. Oto po latach artystycznej posuchy, kiedy literatura piękna odgrywała dalszoplanową rolę, a intelektualiści „zintegrowani” uprawiali niemal wyłącznie eseistykę, teraz zaowocować miała wydawnicza inicjatywa m.in. turyńskiej oficyny Einaudi. Tym razem chodzi o serię „Under 25”, dla której Pier Vittorio Tondelli (obok niego prekursorami tej „eklektycznej fauny młodzieżowej” byli Andrea De Carlo, Aldo Busi i Stefano Benni) miał za zadanie, pozyskując i promując młodych zdolnych, przełamać rynkowy impas. Teksty kanibali są wyrazem pluralizmu pozbawionego centrum, bezkresnego recyklażu, fabuły mają cytatową, kolażową konstrukcję. „Kanibale”, określane także jako *narrative invaders*, to zwolennicy literackiego minimalizmu, pastiszu gatunkowego, centonu, kontaminacji gatunków<sup>13</sup>. Kreują czasem bohaterów zagubionych, afatycznych, a częściej bezrefleksyjnie okrutnych. Wśród tych (od)twórców „kanonu zła”, *trash*, *noir*, *splatter*, poczytne miejsce zajmuje Aldo Nove ze swoją parodią języka mediów, odpowiedzialnych za wyzerowanie niezapśredniczonej rzeczywistości na rzecz symulaków. Znowu tęsknota za bezpośrednim kontaktem ze światem fenomenów.

Mimo młodego wieku twórców, ich pisarstwo charakteryzuje się wysokim stopniem samoświadomości oraz dużą liczbą nawiązań intersemiotycznych. Cudza mowa wprowadzana jest świadomie, choć bezładnie, jakby w hołdzie poetyce kontaminacji, przez co technika pisania kanibali jest pokrewna centonowi. Teksty, do których nawiązują, najczęściej pozadyskursywne, składają się na naturalne środowisko młodych twórców. Są to m.in. komiksy, kreskówki, videoclipy, gry video i komputerowe, muzyka rock i cyber-przestrzeń.

Mistrzem postmodernistycznego pastiszu, pisania *à la manière de*, jest z pewnością wspomniany już Stefano Benni, genialnie imitujący styl wielu autorów. Benni, zwłaszcza w *Terra!* (Feltrineli 1983) i w *Comici spaventati guerrieri* (1986) przery-

---

<sup>13/</sup> Termin „młodzi kanibale” (*Gioventù cannibale* – to zarazem tytuł antologii opowiadań kanibali. Einaudi Torino 1986) w odniesieniu do nowicjuszy w literackim fachu ukuł Daniele Brolli, który zebrał i opatrzył wstępem pierwszą w historii literatury włoskiej „antologię skrajnego horroru”. Marino Sinibaldi (*Pulp. La letteratura nell'era della simulatneità*, Donzelli, Roma 1997) pisze o nich bez entuzjazmu. „Kanibal” wywołuje skojarzenia krwawe i okrutne, a zarazem pożera i asymiluje adwersarza. Przyswaja sobie fragmenty wysokiej kultury literackiej oraz jej odmian masowych, pisze Sinibaldi.

sowuje cechy hipotekstu w sposób umożliwiający jego łatwe rozpoznanie. Raz po raz naśladuje kronikę telewizyjną, artykuł prasowy, żargon polityczny, kronikę sportową, a także język epiki rycerskiej czy idylli Leopardiego. Pastisz zresztą, w większym niż parodia stopniu uzależniony od hipotekstu, zdecydowanie przeważa we włoskiej prozie lat dziewięćdziesiątych, co jest istotne w kontekście sporu, opartego na preferencji do pastiszu lub do parodii, o definicję postmodernizmu jako takiego. Sporu, który toczyli między sobą Frederic Jameson i Linda Hutcheon<sup>14</sup>.

Lorenzo Miglioli, to jeden z wielu pisarzy wirtualnych, autorów hipertekstów zamieszczanych w sieci. Píše teksty niepełne, np. dialogi pozbawione intrygi. Zadaniem czytelnika-użytkownika jest uzupełnić luki, od/z/budować tekst. Obok strzępów tekstu, Miglioli, w odpowiednich linkach umieszcza własne refleksje dotyczące funkcjonowania tworzonych fragmentów. Nasuwa się tu pewne zdecydowanie nobilitujące dla *quasi*-literackich gier Miglioliego skojarzenie ze *Słowami na opak* Antonio Tabucchiego, gdzie fakty tak są przedstawione, że czytelnik, wciągnięty w grę, zaczyna dociekać „prawdziwej” wersji zdarzeń, przekonany, iż przedstawiona mu wersja nie jest pełna ani jedyna. Jednak, skoro inna osoba dramatu mogłaby inaczej opowiedzieć te same zdarzenia, komponując je w zupełnie inną historię, sądzić można, że tyle jest światów czy prawd, ilu bohaterów, których oczami patrzymy. Elektroniczny tekst pozwala nam nawigować, wnikając weń, niczym druty wbijane w kłębek wełny, pisze Umberto Eco. Jednak istniejące teksty, zanim jeszcze narodziła się praktyka twórczego pisania, a do takiego najwyraźniej zapraszają inicjatywy zbliżone do tej, proponowanej przez Miglioliego, można było dowolnie modyfikować. Eco przytacza jako przykład *Le Livre* Mallarmégo, poematy Queneau, i stwierdza:

Ktoś powiedział, że bawiąc się mechanizmami hipertekstualnymi, możemy uniknąć dwóch form represji: pogodzenia się z kolejnością wydarzeń, ustanowioną przez kogoś innego i społecznego podziału na tych, którzy piszą i na tych, którzy czytają. Wydaje mi się to niedorzeczne, ale z pewnością twórcza zabawa hipertekstem, która pozwala przekształcać opowieść i przyczynia się do tworzenia nowych historii, może stać się pasjonującą przygodą, świetnym szkolnym ćwiczeniem, nową odmianą pisania, pokrewną *jam session*.<sup>15</sup>

---

<sup>14/</sup> Kanadyjska badaczka rewiduje etos parodii jako niejednoznacznie negatywny. Przedrostek *para-* oznacza zarówno „anty”, jak i „obok”, a parodia jest środkiem aktualizacji kodów genologicznych w trakcie intertekstualnych gier. Jameson natomiast dowodzi wyższości pastiszu – jako typowej figury postmodernizmu – bowiem opartej na przypadkowym, heterogenicznym montażu materiałów a także pozbawionym ideologicznych intencji, bezinteresownym, czysto ludycznym. Parodię uważa za figurę modernistyczną, bo związaną z perspektywą historyczną i z sądem wartościującym. Por. R. Ceserani, *Raccontare il postmoderno*, s. 130-132 i L. Hutcheon *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth – Century Art Forms*, Methuen, New York 1985.

<sup>15/</sup> U. Eco *O paru funkcjach literatury*, w tegoż *O literaturze*, przeł. J. Ugniewska, Warszawa 2002,

Podobnie jak nie zawsze to, co służy ożywieniu zdolności muzycznych – jak np. adaptacja Chopina na mandolinę – jest wartościowe i pouczające, przekształcanie istniejących już historii nieczęsto może być użyteczne, pointuje dowcipnie słynny semiolog, tym samym dystansując się od praktyk, jakie – dodajmy – kilka lat wcześniej część nieprzychylniej krytyki przypisywała jemu samemu.

Pewnym zaskoczeniem może być pomysł włączenia do rozważań o włoskim postmodernizmie osoby Pier Paolo Pasoliniego, zwłaszcza jeśli pamiętamy, że Pasolini kojarzony jest często z wieszczącym koniec pewnej cywilizacji i tradycyjnej kultury artystą apokaliptycznym<sup>16</sup> w sensie, w jakim U. Eco w 1964 roku podzielił intelektualistów na zintegrowanych i apokaliptyków, przyjmując jako kryterium ich postawę wobec rewolucji technologicznej i kultury masowej. Do porównania postaw dwóch wielkich klasyków XX wieku prowokuje wydana w 1998 roku książka Carli Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*. Nie sięgam jednak po Pasoliniego, by jak Carla Benedetti kwestionować i obarczać krytycznoliteracki i akademicko-wydawniczy establishment winą za rzekomą instytucjonalizację Calvina kosztem wydalenia Pasoliniego<sup>17</sup>. Można bowiem, przeciwnie, tam gdzie ona upraszcza, absolutyzuje i antagonizuje dwóch klasyków włoskiego Novecenta, dostrzegać obszary wspólnie przez Calvina i Pasoliniego zajmowane. Calvino napisał też bowiem *Dzień skuratora* i *Chmurę smogu*, a Pasolini, poza pochwałą wiejskiego, archaicznego społeczeństwa, począwszy od lat sześćdziesiątych przeszedł w służbę massmedium kina, a w latach siedemdziesiątych pisywał felietony do innego medium, do codziennej prasy (*Corriere della sera*). Choć sam określał siebie jako człowieka przeszłości (grający znanego reżysera Orson Welles, w *Twarogu*, mówi o sobie „Io sono una forza del Passato”), po śmierci przypadła mu jednak w udziale sława proroka. Tymczasem Pasolini, który nie pasuje do obrazu obrońcy zagrożonego industrializacją społeczeństwa, to Pasolini-eseista, autor *Scritti corsari*, czyli *Zapisków korsarza* (zbiór felietonów i artykułów, pisanych do gazet codziennych w latach 1973-1975). Pisze w nich autor, paradoksalnie, o antropologicznej przemianie (*mutazione antropologica*) Włoch, do-

---

<sup>16/</sup> Tak pisał o nim Giulio Ferroni, w: *Dopo la fine, Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi 1996. U. Eco *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Milano. Bompiani 1964.

<sup>17/</sup> Większość krytyków postrzegała opozycję Calvino–Pasolini wedle pewnego stereotypu: Calvino to forma i konstrukcja, a Pasolini, to życie i namiętność, konstatuje związana z pizańskim uniwersytem badaczka. Tylko nieliczni rozumieli, że nie chodziło o wybór własnego stylu, lecz własnej gry. Prawdziwej lub symulowanej. Zob. wypowiedzi Benedetti na łamach prasy codziennej: „Corriere della sera”, 6.1.1998 i „II Manifesto”, 12.3.1998. Także sama Benedetti sytuuje obu pisarzy na przeciwnych biegunach. Poróżnił ich, jej zdaniem (*Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*. Torino, Bollati Boringhieri. 1998, s. 39) schylek nowoczesności, przejawiający się w postaci kryzysu nowoczesnej logiki estetycznej, oznaczający niemożliwość ustanowienia bądź wyboru poetyki czy stylu. Wobec tak zdefiniowanego kryzysu, Calvino i Pasolini zajęli pod koniec lat sześćdziesiątych stanowiska odmienne: pierwszy integrując się z systemem, drugi – odrzucając literacki establishment.

konującej się począwszy od wczesnych lat siedemdziesiątych w wyniku dynamicznej industrializacji i technicyzacji kraju. O owym zwrocie wypowiada się z niepokojem i dezorientacją, demonstrując patetyczne przywiązanie do starych archaicznych wartości, ginących wraz z narodzinami kultury masowej, wspartej wyłącznie na konsumpcji, a pozbawionej moralności, patriotyzmu, wiary. Aby wieszczyć taką apokalipsę, jaką odnajdziemy np. w *Teoremacie*, dokonującą się m.in. za sprawą homologujących mediów, Pasolini-korsarz sam z owych mediów korzysta. Sam staje się częścią uniwersumu masowej kultury. Wydaje się przeto, że Pasolini i Calvino są przykładem ambiwalentnej postawy artystów włoskich wobec kultury masowej, a także wobec całego kulturalnego establishmentu. Nie byli oni w pełni zintegrowani, ale z pewnością nie prezentowali też postawy czysto apokaliptycznej.

Italo Calvino wyszedł od opisanego własnych doświadczeń z lat partyzantki i antyfaszystowskiej opozycji (*Ścieżki pajęczych gniazd*) od satyrycznego oglądu społeczeństwa (*Trylogia antenatów*, *Marcovaldo*, *Chmura smogu*), by ostatecznie porzucić bezpośrednie zaangażowanie w sprawy aktualności, zerwać z polityką i z partią komunistyczną. Jednak po „właściwej” fazie postmodernistycznej, do której należą zwłaszcza *Niewidzialne miasta* 1972 (tworzy w nich skomplikowane struktury kombinatoryczne) i *Jeśli zimową nocą podróżny* 1979 (tu najistotniejsza jest ironiczna opowieść ramowa, bowiem wyczerpaniu ulega już poetyka kombinatoryczna), zostawia Calvino niejednoznaczny w swej wymowie testament duchowy. *Wykłady amerykańskie* są przecież pochwałą literatury niezbędnej do życia, a więc wcale nie samowystarczającej. Co do *Palomara* (imię tytułowego bohatera jest nazwą obserwatorium astronomicznego) nie ma zgody, jakiego określenia użyć dla tej późnej fazy twórczości pisarza.

Obserwujemy tu, wyraźniej niż we wcześniejszych powieściach, dwoistość punktów widzenia Calvina, odzwierciedlającą dialektykę świata tekstowego i pozatekstowego. Nic więc dziwnego, że jedni widzieli w *Palomarze* szczyt narracji samozwrotnej, w której manipulowanie tradycją i gatunkami uprawnia zamknięcie się sztuki w granicach własnej estetycznej autonomii (Benedetti i Francese). Inni (Ferroni i Cannon) dostrzegają w *Palomarze* filozoficzno-moralny wzorzec, umożliwiający zrozumienie postmodernistycznej kondycji. Jansen sugeruje, że o *Palomarze* mówić można jako o postmodernizmie filozoficznym Calvina, w odróżnieniu od postmodernizmu formalnego *Jeśli zimową nocą podróżny*.

Nie jest też jasne, czy fakt, że Palomar inscenizuje własną śmierć, uczy się jak nie żyć, jest wyrazem porażki, pesymizmu wobec chaosu świata, czy raczej znakiem pogodzenia nowoczesności – umierający Palomar, to człowiek moderny, jego żywiołem są dokładność, szczegółowość, precyzja – z ponowoczesnością. Czy zanurzony w postmodernistycznym, mnogim świecie, skazany na epistemologiczną porażkę został Palomar – człowiek, wybierający wycofanie, ciszę, śmierć (ostatni rozdział powieści nosi tytuł „Jak nauczyć się nie żyć”), czy też Palomar – człowiek modernizmu?

Zdaniem Giorgia Barberi Squarottiego, Calvino rezygnuje tu z prawa do interpretacji, poprzestając na „minimalnym rozwiązaniu narracyjnym”, jakim jest pro-

ste opisywanie świata fenomenów, poruszanie się po powierzchni rzeczy. Ale czy fakt, że Palomar tylko opisuje bez końca, rezygnując z interpretowania, oznacza koniec poznawczej funkcji literatury, jak sugeruje Ulla Musarra-Schroeder? Czy też, przeciwnie, śmierć Palomara oznacza niezbywalną potrzebę interpretowania, silniejszą niż ludzka śmierć, jak chciałaby JoAnn Cannon? I czy istotnie Palomar opisuje zjawiska i rzeczy dlatego, że ma do nich bezpośredni dostęp? Jansen, cytując Pier Aldo Rovattiego, zwolennika słabej myśli, odpowiada tak: Palomar nigdy nie zrezygnował z poznawczej prerogatywy artysty, nadal pragnie rozumieć i opisywać. Nie jest to jednak fenomenologiczna rejestracja rzeczywistości, lecz hiperrealistyczny, wyobcowujący proces. Śmierć Palomara nie oznacza porażki, rezygnacji, pogodzenia, lecz zawiera w sobie projekt. Należy ją rozumieć, jako zwiastun, zapowiedź<sup>18</sup>. Podążając częściowo tropem Cannon i Musarry-Schroeder, badaczek, których uwadze nie uszła (po części wywołana zbieżnością w czasie ukazania się *Palomara* i *Słabej myśli*) analogia poglądów Calvina i Vattima, Monica Jansen proponuje „słabą” lekturę powieści, lekturę uwzględniającą zbieżność poetyki pisarza z założeniami Vattimiańskiej słabej myśli (s. 259-270). Śmierć Palomara nie oznacza po prostu śmierci pisarza ani śmierci literatury. Jest to przypowieść o śmierci podmiotu metafizycznego, silnego, racjonalnego, by w jego miejsce mógł powstać podmiot-w-czasie, naznaczony doświadczeniem umierania. Słaby podmiot pogodzony z brakiem bezpośredniego dostępu do świata fenomenów, skazany jest nie na opis, lecz na opis opisu. Opis kochających się żółwi jest tylko cytatem opisu (wiersza Giuseppe Conte). Ostatecznie zwycięża przekonanie, że bezpośredni kontakt z rzeczami jest złudzeniem. Idee i rzeczywistość tworzą nietypowy konglomerat, współlistnieją ze sobą, podobnie jak współlistnieją ich opisy.

Za to wcześniejsza metapowieść *Jesli zimową nocą podróżny*, jak wspomniałam, należąca do fazy tzw. postmodernizmu formalnego, rodzi mniej wątpliwości. Już wtedy nie akceptował Calvino teorii poststrukturalistycznych, szydząc szczególnie z Barthesowskiej śmierci autora, z teorii erotyzacji sztuki, rozproszenia sensu, a także z ortodoksyjnej intertekstualności, feministycznych teorii lektury, z teorii recepcji Stanleya Fisha. Istotnie, wiele miejsca poświęca Calvino bohaterom, którymi są różne typologie czytelników głównie czytelników zinstytucjonalizowanych. Krytyk, wydawca, recenzent, badacz akademicki, wszyscy oni używają tekstu do własnych z góry określonych celów, często dla potwierdzenia założonej tezy. Jedyna wzorowa czytelniczka, w której autor chciałby widzieć idealnie ułokowany sens pisma, i dla której chce pisać, to Ludmiła, czytelniczka nieprzygotowana, niewyrobiona, a co najważniejsze niezawodowa. Ludmiła czyta namiętnie i spontanicznie, ale także chaotycznie. W centralnym miejscu powieści umieścił jednak Calvino nie czytelnika, lecz przeżywającego kryzys pisarza przez antonomazję

<sup>18/</sup> G.B. Squarotti *Dal castello a Palomar: il destino della letteratura w: Italo Calvino. Atti del convegno internazionale*, red. Giovanni Falaschi, Milano 1998, s. 329-346.

U. Musarra-Schroeder *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Roma 1996. J. Cannon *Calvino's Latest Challenge to the Labyrinth: A Reading of „Palomar”*, „Italia” 1985 nr 3, s. 189-200. M. Jansen, s. 263.

(obdarzonego hiperliterackim imieniem i nazwiskiem, Silas Flannery). Pisarz obserwuje przez lunetę młodą czytelniczkę i z jej reakcji usiłuje odgadnąć, jak sam powinien pisać, by móc wzbudzić jej zainteresowanie. Poszukując wyjścia z twórczego impasu Silas Flannery postanawia przepisać kilka zdań z jakiejś znanej powieści. Wybór pada na *Zbrodnię i karę*. Pisarz z trudem opiera się pokusie przepisania całej powieści, co jest z kolei aluzją do Borgesowskiego eksperymentu, *Pierre Menard, autor Don Kichota* i do panoszącej się w tym czasie intertekstualnej mody. Zrozumiały staje się dla niego urok pracy kopisty, żyjącego równocześnie w dwu wymiarach pisma i lektury, przez co akt pisma staje się autonomiczny i niezależny od czytelnika. Strategia przepisywania, cytowania, nie jest jednak w *Jeśli zimową nocą* realizowana. Każdy kolejny rozdział urywa się, ustępując miejsca następnemu, także wkrótce zarzuconemu. Pozorny *happy end*, mieszczący się w opowieści ramowej – ślub Czytelnika i Czytelniczki, którzy poznali się w księgarni, po tym jak odkryli brakujące strony w powieści Calvina, oraz doczytanie przez nich powieści do końca – uwydatnia jedynie, przez kontrast, fragmentaryczność fabuły powieści, złożonej z samych incipitów. Te ostatnie, na wzór alefu i na zasadzie czystej ludyczności, komponują się w logiczny ciąg. Paradoksalnie narrację tworzą strzępy różnych tekstów przypadkowo zestawione ze sobą. Przypadkowy kolaż może tworzyć nowy sens, zaś same w sobie nawiązania międzytekstowe (każdy incipit naśladuje inny gatunek, tryb lub autora: od powieści detektywistycznej, realistycznej, fantastycznej, fantastyczno-politycznej, przez literaturę latynoamerykańską, po erotyczną powieść japońską) nie mają żadnego znaczenia.

Umberto Eco i jego pierwsza powieść nie wymagają dłuższych wstępów. *Imię róży*, to powieść historyczno-filozoficzna i kryminalna w jednym, radosny postmodernistyczny centon inkrustowany kryptocytatami (by zadowolić czytelników erudytów) i pseudocytatami (by zabawić się ich kosztem). Porusza tu Eco także problem biedy, przedstawiony na przykładzie XIV-wiecznych ruchów heretyckich, a dalej, poprzez motyw walki cesarstwa z papieżem, nawiązuje do kryzysu, jaki włoska lewica i instytucje publiczne przeżywały w drugiej połowie lat siedemdziesiątych. Powieść ta, jakkolwiek w sposób typowy dla utworów postmodernistycznych złożona z dających się wyodrębnić elementów, nie poddaje się żadnej całościowej egzegezie. Możemy jedynie określić, zgodnie z komentarzem samego autora, zawartym w *Dopiskach*, różne poziomy lektury. Z pewnością *Imię róży* stawia samego autora po stronie twórców doskonale zintegrowanych z systemem rynkowym, mediami i kulturą masową, których zresztą radzi ostatnio Eco nie należy lekceważyć z uwagi na ładunek informacji o świecie, jaki niosą. Sam rzeczowo postuluje potrzebę krytycznej akceptacji kultury masowej i mediów dla lepszego zrozumienia świata. Jednak w 1980 roku trudno było uwierzyć, że sprzedaną w milionach egzemplarzy, flirtującą z rynkiem i uwodzącą czytelnicze masy, napisał były neoawangardzista. Dość radykalnie przewartościował sam Eco i inni członkowie neoawangardy sformułowane przez *Gruppo 63* równanie między sukcesem (*consenso*) a brakiem wartości (*disvalore*). Oto założyciele Grupy (Angelo Guglielmi, Renato Barilli) promującej swego czasu antypowieść i surowo krytykującej nielicznych

w latach siedemdziesiątych pisarzy (w tym Elzę Morante) za to, że po proklamowanej przez neoawangardę „śmierci powieści” pisali na XIX-wieczną modłę, w latach osiemdziesiątych sami stają się najzagorzalszymi entuzjastami (a nawet autorami) powieści, opracowań teoretycznoliterackich i antologii. Ulrich Schulz-Buschhaus trafnie nazwał tę grupę postawangardą czy masową awangardą, przy czym oksymoroniczny efekt takiej definicji jest jak najbardziej zamierzony<sup>19</sup>. Zawarta w opracowaniach Angelo Guglielmiego i Renato Barilliego analiza produkcji i konsumpcji tekstów, zwłaszcza w aspekcie rynkowego sukcesu *Imienia róży*, nie była z pewnością bezinteresowna ani czysto teoretyczna. Ową „powieściową inżynierię”, w książce pt. *Bestseller all'italiana (Bestseller po włosku)*, znakomicie opisał Gian Carlo Ferretti, obnażając strategie i chwytaki tak zaprogramowane, by zapewnić sukces literackim produktom. Przykładem niech będzie tzw. „powieść profesorska” w wydaniu Umberta Eco, czy Claudia Magrisa, łącząca krytyczną wizję współczesnej rzeczywistości z odnowionym, postmodernistycznym zainteresowaniem przeszłością i eseistyczną odmianą powieści<sup>20</sup>.

Głęboko ironiczny obraz środowisk naukowych (zwłaszcza uniwersyteckich) oraz firm wydawniczych kreśli Umberto Eco w drugiej powieści, *Wahadło Foucaulta* (1988; polskie tłumaczenie 1996). Trzej wydawcy z mediolańskiej Garamond otwierają dla zabawy historię świata według klucza magiczno-konspiracyjnego. Wychodząc od karkołomnej interpretacji tekstu, będącego najprawdopodobniej zapiskiem praczki, genezę najważniejszych wydarzeń minionego tysiąclecia upatrują w rzekomym sekretnym „Planie” templariuszy. Wynikającą zeń ludyczno-paranoiczną historię zachodniego świata bierze za prawdziwą sekta początkujących czarowników, którzy prześladują, i doprowadzają do śmierci, redaktorów, próbując wydrzeć im rzekomą tajemną wiedzę o *Umbilicum Telluris*, centrum ziemi, miejscu, z którego można kontrolować zjawiska naturalne. W tej samej chwili, kiedy trzej wydawcy pojęli własny błąd, zdając sobie sprawę, że oto dokonali jedynie rekonstrukcji fałszywego tekstu, inni (wspomniana sekta fanatyków) przeświadczeni o rzeczywistym istnieniu Planu, postanawiają go zrealizować, urzeczywistniając go w istocie swoim działaniem. *Wahadło* zaprasza czytelnika do odrzucenia przymusu usensownienia wszystkiego, pokazując, że nie należy za wszelką cenę poszukiwać związków przyczynowo-skutkowych między zdarzeniami ani nadmiernie wierzyć w możliwość dotarcia do prawdy przez egzegezę tekstu.

---

<sup>19/</sup> *Postavanguardiaismo, non contro-avanguardiaismo*, w: *Tirature*, red. V. Spinazzola, Milano 1994, s. 359-370.

<sup>20/</sup> A. Guglielmi *Il piacere della letteratura*, Milano 1981; R. Barilli *Viaggio al termine della parola: la ricerca intraverbale*, Milano 1981; G.C. Ferretti *Best seller all'italiana*, Bari 1983. Powieść profesorską Norma Bouchard nazywa (mając na myśli utwory Davida Lodge'a i Malcolma Bradbury'ego) „krytykofikcją”: powieścią zawierającą fikcyjny opis życia akademickiego połączony z polemiką wymierzoną przeciwko różnym szkołom teoretycznym, zwłaszcza przeciwko dekonstrukcjonizmowi. *Critifictional Epistemes in Contemporary Literature: The Case of Foucault's Pendulum*, w: „Comparative Studies” 32, 4 (1995) s. 50.

## Serkowska ○ postmodernizmie we Włoszech

W postmodernistycznym przesłaniu powieści, rozwijającej teoretyczne założenia Eco, wyłożone w *Interpretacji i nadinterpretacji*, mieści się też przestroga przed nadmierną wiarą w ludzki intelekt, w *Imieniu róży* określonej jako charakteryzujący Guglielma z Baskerville grzech *ubris*.

W *Wyspie dnia poprzedniego* (*L'isola del giorno prima*, 1994; polskie tłumaczenie 1995) na nowo przemyślał Eco funkcję fikcjonalną, podporządkowaną nadrzędnemu celowi tekstu, jakim jest estetyczna przyjemność. Peter Bondanella tłumaczy to wpływem *Wykładów amerykańskich* Calvina, w których lekkość, rozumiana jako gra autoreferencyjna, ironia, stratyfikacja znaczeń, intertekstualność, stanowi jeden z przymiotów postmodernistycznego tekstu. *Wyspa* jest dowodem na złożoną postawę Eco wobec postmodernizmu. Ukazał w niej, akcją umieszczając w baroku, epoce z postmodernizmem spowinowaczonej, barokowe antecedencje wielu postmodernistycznych pojęć. Wprost z XVII-wiecznych wzorców wyprowadził koncepcję narracji, jako sztuki kombinatorycznej, podobnie jak dynamiczną formę, nieokreśloność efektu, wykluczenie obserwacji z jednego miejsca na rzecz ciągłej zmiany punktu widzenia. Barokowa wrażliwość oznacza, że człowiek wyzwała się ze sztywnego kanonu, jaki zapewniał ład kosmosu i niezmiennosc bytu, i staje w obliczu świata pozostającego w ciągłym ruchu i wymagającego od niego twórczej inwencji<sup>21</sup>.

Reasumując dokonania włoskich pisarzy postmodernistów, stwierdzić można, że nie są oni ortodoksyjnymi postmodernistami spod znaku „o nic nie chodzi, wszystko uchodzi” (*nothing matters, everything goes*), jak głosi hasło Carlosa Fuentes-a. Z tego względu niektórzy krytycy ocenili włoskich pisarzy postmodernistów i ich artefakty jako wyblakłe, umiarkowane i zasadniczo uległe wobec przemysłu kulturalnego i wydawniczego (Carla Benedetti i Filippo La Porta). Inni umiarkowanie postaw cenią jako oznakę rozsądku (JoAnn Cannon i Stefano Tani), przekonani, że włoscy pisarze uchodzący za postmodernistycznych ratują rozum w dobie kryzysu racjonalizmu. Choć chodziło im o odrzucenie literatury w tradycyjnie zdeterminowanej ideologią funkcji społecznej, ich utwory są tylko do pewnego stopnia bezinteresowną, postrealistyczną autoreferencyjną grą. Nie zadowalają się własną beżytecznością, opowiadając się za inną rolą pisarzy tak, jak oni „zintegrowanych krytycznie”. Oznacza to, że nie zrezygnowali z silnej pozycji autorskiej, przeświadczeni, że należy poszukiwać nowego typu czytelnika i jego dopiero uwodzić tekstem, a kwestie społeczne i polityczne, problemy trapiące ich czasy, traktować z dystansem. Twórca ma swobodę wyboru co do rodzaju zaangażowania, a także możliwość rezygnacji z pełnienia jakichkolwiek funkcji względem społeczeństwa w ogóle. Równie ważna jest dla nich funkcja egzystencjalna, która często stanowi cel, sens i substancję tekstu. Żyć, to tyle, co tworzyć, opowiadać, pisać.

<sup>21</sup> P. Bondanella *Umberto Eco. Semiotyka, literatura, kultura masowa*, Kraków 1997, przeł. M.P. Markowski, s.166. Dodajmy dla porządku, że zawarte w *Wykładach* tezy pojawiły się w zarysie już w 1967 roku w *Cybernetyce i duchach*, kiedy prozę zdefiniował Calvino na podobieństwo procesu kombinatorycznego. Por. N. Bouchard *Umberto Eco's „L'isola del giorno prima”*. *Postmodern Theory and Fictional Praxis*, „Italica” 72 (1995) 193-208.



I czytać. Ową funkcję egzystencjalną, Eco uzupełnia o dydaktyczną, przeświadczo-ny, że literatura pełni ważną funkcję edukacyjną, która nie sprowadza się do przekazywania sądów moralnych i kształtowania zmysłu piękna. Literatura podsuwa nam wzorce zachowań, wpływa na nie, bowiem „teksty literackie zawierają odbla-ski świata wartości, które docierają do nas za pośrednictwem książek”<sup>22</sup>.

Inny znany współczesny pisarz, Antonio Tabucchi, choć przekonany, że zadanie literatury jest od zawsze to samo, opowiadać historie, wspomnianą funkcję egzy- stencjalną uzupełnia o fakultatywną funkcję społeczną i moralną. W odpowiedzi na artykuł Eco, w którym tamten dowodził, że nie ma potrzeby angażować się w sprawy publiczne, że można przemawiać przed lub po fakcie, ale nie w trakcie, Tabucchi napisał w 1999 roku *La gastrite de Platon*<sup>23</sup>. W takim razie do czego służy literatura, pyta Tabucchi. Mają zadawać pytania, pełnić *funzione interrogativa*, nie- pokoić sumienia, jak niegdyś Pasolini, podawać w wątpliwość, odczytywać rzeczy- wistość na odwrót, na opak, odwracać i nie ufać przedstawionym związkom przy- czynowo-skutkowym. Monica Jansen, zaliczając Tabucchiego do postmodernis- tycznych modernistów, stwierdza, że *Rekwiem* na śmierć modernizmu w osobie Fernando Pessoa jest w istocie sygnałem relacji na poły akceptacyjnej, a na poły transformacyjnej, Heideggerowskiego *Verwindung* czy wypaczenia, umożliwia- jącego częściowe przejęcie tradycji (s. 301-307). Dlatego, mimo iż pierwszym te- matem jego powieści jest literatura, dominującym żywiołem – intertekstualność, a autor nie stawia sobie za cel prostego interweniowania, przemawiania do su- mień, pragnąc zeznawać wyłącznie przed trybunałem literatury, jest wiele ironii w stwierdzeniu, że można żyć, jak mrówki, mikroperspektywą (*Twierdzi Pereira*). Nowa funkcja artysty i intelektualisty, jaka zdaje się wyłaniać z kart jego powieści, zasada się na estetycznym doświadczeniu rzeczywistości, „prawdziwej fikcji”. W ten też sposób on także zbliża się do teorii słabej myśli, która prawdę czyni kwe- stią i estetyki i interpretacji.

## 2. Dokumenty. Ocena i recepcja

Ponieważ postmodernizm nie jest metodologią i nie wykształcił narzędzi bada- nia czy interpretacji tekstu, mówiąc o „dokumentach” zamierzam ograniczyć się do przedstawienia wybranych sekundarnych tekstów, będących przykładem stanowisk krytyczno-interpretacyjnych, prezentowanych przez włoskich badaczy i teoretyków odnośnie do samego zjawiska postmodernizmu w Italii. Postmodernistyczna kry- tyka musi bowiem działać w warunkach osłabionej normatywności estetycznej i społecznej, zawieszeniu ulega przekonanie o nadrzędności funkcji poznawczej ję-

---

<sup>22/</sup> Eco w *Dopiskach* ogłosił początek epoki, w której nareszcie można pisać dla samej przyjemności pisania (*gusto fabulatorio*) bez zaangażowania w nurtujące współczesność problemy. Zob. też *O paru funkcjach literatury*, w: tegoż *O literaturze*. Eco nie zgadza się z tezą Wilde’a o bezużyteczności sztuki, s. 18.

<sup>23/</sup> *La gastrite di Platone*, Palermo 1999. Tytuł nawiązuje do stwierdzenia Eco, że winiąc intelektualistów za bierność w chwili, kiedy dzieje się coś poważnego, postępujemy tak, jakbyśmy ganili Platona za to, że nie wynalazł lekarstwa na niezbyt żołądka.

zyka oraz o metajęzykowym statusie wypowiedzi naukowych. Zakwestionowane zostało przekonanie o nadrzędności funkcji poznawczej języka oraz o metajęzykowym statusie wypowiedzi naukowych, przez co w krytyce postmodernistycznej kanon kompetencji badacza ustępuje miejsca kultowi ludyczności i inwencyjności<sup>24</sup>. W odpowiedzi na podobne dylematy, krytyka amerykańska obrała drogę formalizmu czysto opisowego albo arbitralnej „dzikiej krytyki”. Ihab Hassana zaproponował liryczno-impresyjną krytykę, grę z tekstem, zbliżoną do Barthesowskiej „twórczej krytyki”. Gianni Vattimo odzegał się zarówno od krytyki społecznej, jaką uprawiała szkoła frankfurcka (*critique*), jak i od interpretacji tekstowej (*criticism*), wskazując drogę słabej hermeneutyki, opartej na pluralizmie estetycznym doświadczeń i aksjologicznym kolekcjonerstwie<sup>25</sup>. Owa „słaba” odmiana interpretacji składa się z elementów ontologii różnicy, estetyki recepcji, hermeneutyki krytycznej. Jest nieostateczna i niefundamentalna. Zastosowana do tekstów literackich, zapoczątkowuje praktyki lekturowe nie zakładające opanowania tekstu. Vattimo zaleca Baumanowskie „tłumaczenie”, w miejsce usensownienia.

Zdaniem Rocco Capozzi, krytykowi przypada rola mediatora wyborów, a Frederic Jameson, w wywiadzie dla Margherity Ganeri, na pytanie jak uhistorycznić zjawiska ahistoryczne, odpowiada z logiką typową dla materialisty i dialektyka: „Fakt, że artyści i krytycy nie są w stanie myśleć historycznie, jest problemem historycznym”. Drogą uhistorycznienia pójdzie we Włoszech Remo Ceserani, który odzyskanie tradycji widzi bez zachowania ciągłości, a rozróżnienia na kulturę wysoką i niską unika przez posłużenie się imaginariu autorów. Konsekwentnie uchyla się od formułowania sądów wartościujących. Na przeciwnym biegunie lokuje się Giulio Ferroni, który sam sytuuje siebie po końcu, zachowuje sceptyczny dystans do oglądanych zjawisk, co umożliwiłoby podejście moralistyczne, wartościujące<sup>26</sup>.

W recepcji zjawiska dostrzec można we Włoszech wyraźny przełom między dekadą lat osiemdziesiątych a dziewięćdziesiątych. Następuje wtedy przełamanie niechęci i milczenia na rzecz rzetelnych omówień i opracowań. Najwybitniejszy kronikarz włoskiego postmodernizmu, Maurizio Ferraris, zauważa, że istnieje ciągłość między debatą amerykańską z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych a europejską z lat osiemdziesiątych. Obie największą wagę przywiązują do strony formalnej tekstu, nihilistycznej wizji świata, odrzucenia „patosu” nowości, kontaminacji teraźniejszości przeszłością<sup>27</sup>. W latach osiemdziesiątych duże znaczenie

---

<sup>24/</sup> Te i inne wyznaczniki opisał Wojciech Tomasiak, *O ludyczności tekstu literaturoznawczego*, „Teksty Drugie” 990 nr 5/6.

<sup>25/</sup> *Postmodern criticism: Postmodern critique*, w: *Writing the Future*, red. D. Wood. London 1990, s. 57-66.

<sup>26/</sup> R. Capozzi *Scrittori, critici e industria culturale dagli anni '60 ad oggi*. 1991b, s. 7-48. F. Jameson, „Allegoria” 1992 nr 4, s. 79; R. Ceserani *Raccontare il postmoderno*, G. Ferroni *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*.

<sup>27/</sup> M. Ferraris *Postmoderno w: Immagini del postmoderno*, red. C. Aldegheri i M. Sabini, s. 107-108.

dla rozpropagowania zjawiska na obszarze literatury – nie odnotowując wszakże rodzimych przejawów zjawiska – miały czasopisma takie jak „Alfabeta”, które promowało przekłady pism Lyotarda, a także monograficzny numer czasopisma „Calibano” (7/1982). Dopiero w 1984 roku ukazuje się pierwsze monograficzne opracowanie Paolo Spedicato i Petera Carravetty. Kolejne próby opisu i charakterystyki zjawiska sięgają roku 1987, który przynosi opracowanie Stefano Rosso i Giuseppe Patelli<sup>28</sup>, odwołujące się do teorii „słabej myśli” Vattima i Rovattiego. Dopiero *Raccontare il postmoderno* (1996) Remo Ceseraniego definitywnie przełamało opory krytyki akademickiej, podejmując próbę oceny i usystematyzowania zjawiska. Ceserani niezwykle wiernie oddaje w tej pracy klimat sceptycyzmu, jaki dominował w tym zakresie pierwotnie w Italii. Przytacza dyskusje, jakie sam odbył, także te ze studentami, którym wyjaśniał i tłumaczył postmodernizm. Rok 1998, to *Postmodernismo* Margherity Ganeri, a 2002 przynosi *Il dibattito sul postmoderno in Italia. In bilico tra dialettica e ambiguità* Monica Jansen która wyczerpująco omawia zjawisko, jego genezę, odmiany, recepcję, w dużej mierze potwierdzając diagnozę Ceseraniego, co do przyczyn niechęci włoskiej krytyki. We Włoszech dominuje bowiem elitarna koncepcja sztuki i literatury, podsycana wciąż żywą Crocreańską wiarą w indywidualny styl artysty. Depozytariuszem i dysponentem sensów był i pozostaje niezmiennie autor. Znacząca większość badaczy i teoretyków (Segre, Di Girolamo i Ferroni) zdecydowanie broni tradycji historyczno-filologicznej, która ostała się „powierzchnowym modom”. Tu przełom etyczny nie musi się dokonywać, bowiem Włoch nigdy nie dotknęła plaga poststrukturalizmu, a krytycy pokroju wspomnianej już Carli Benedetti, z zapałem godnym inkwizytorów, strzegą praw autora do „usensownienia” tekstu.

Od samego początku konsekwentnie sprzeciwia się zjawisku postmodernizmu i dyskredytuje przedmiotową refleksję neomarksistowski krytyk Romano Luperini, dla którego samo podjęcie tematu było równoznaczne z jego krytyką. System myślowy Vattima uznał za nihilistyczny, a wyjście wskazał w „nowym racjonalizmie”<sup>29</sup>. W drugim numerze czasopisma „Allegoria” z 1997 roku znajdziemy długi wykład sceptycyzmu i sformułowanych wcześniej zastrzeżeń. Nie dziwi zatem, że związani z „Allegorią” badacze, pod kierunkiem Luperiniego, z ulgą przyjęły zapowiedź zwrotu etycznego. Najnowszy, 42. numer czasopisma, jest w całości poświęcony „Dwunastu tezom o odpowiedzialności krytyki”, i zawartym w nich postulatami „nowego racjonalizmu krytycznego”. Teoria i krytyka włoska była i jest krytyką akademicką, erudycyjno-filologiczną. Można o niej powiedzieć to, co o polskiej kulturze napisał Bolecki. Jest to kultura wciąż silnie zhierarchizowana, hołdująca swoim kanonom, autorytetom i wartościom.

<sup>28/</sup> P. Spedicato i P. Carravetta, red. *Postmoderno e letteratura*, Milano 1984, S. Rosso *Postmodern Italy: Notes on the „Crisis of Reason”*, w: H. Bertens & D. Fokkema, red. *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. Amsterdam–Philadelphia n. 1997; G. Patella *Sul postmoderno. Per un postmoderno della resistenza* Roma 1990.

<sup>29/</sup> R. Luperini *Il tramonto del postmoderno*, „Campo” 1990, s. 5-7.

## Serkowska ○ postmodernizmie we Włoszech

Podsumowując, stwierdzić należy, że z wyjątkiem Vattima, Włosi nie są inicjatorami zjawisk wykształconych w omawianym zakresie. Całokształt zjawisk wpisujących się w omawianą tu formację na włoskim gruncie miał charakter meta-historyczny, a nie historyczny. Przeważa opis zjawisk, wyjaśnianie i porządkowanie pojęć. Posługując się kategoryzacją Zygmunta Baumana<sup>30</sup>, który oddzielał strategię prawodawcy do strategii tłumacza, interpretatora, można włoskich postmodernistów nazwać tłumaczami. Tłumaczami, a nie prawodawcami.

---

<sup>30</sup>/ Z. Bauman *Legislator and Interpreters*, 1987. Polskie wydanie *Prawodawcy i tłumacze*, przeł. A. Ceynowa i J. Giebułtowski, Warszawa s1998.