

Umberto Eco – autobiograf?

ABSTRACT. Lubas-Bartoszyńska Regina, *Umberto Eco – autobiograf?* [Umberto Eco – an autobiographer?]. „Przestrzenie Teorii” 11. Poznań 2009, Adam Mickiewicz University Press, pp. 131-153. ISBN 978-83-232-1986-6. ISSN 1644-6763.

This text shows that U. Eco is an autobiographer in only some sense of the word. He has not written an autobiographical text in which he would present a segment of his life. However, he told the history of his novelistic work and presented his intellectual train of thought in his essays, interviews, introductions to his works. There also exists an indirect autobiographism in Eco, which expresses signs of the author's life and of his personality dispersed in his interpretative and theoretical writings on literature, aesthetics, history, in his feuilletons and in his novels. Five types of autobiographism have been distinguished in Eco as well as five autobiographical strategies within the indirect autobiographism. The first strategy – a strong presence of aural I in the text – is not sufficient and requires support of some other of the strategies discussed.

Tak sformułowany temat brzmi trochę prowokacyjnie, wszak Eco nie napisał – jak dotychczas – żadnej autobiograficznej większej całości, ani klasycznej, ani nowoczesnej¹. Opowieści filmowe są wypowiedziami mówionymi, nie stanowią tekstów pisanych. Eco dobrze zna nauki Freuda o terapeutycznym działaniu opowiadania i realizuje je na wiele innych sposobów, o czym dalej. Ale – jak zauważa Bondanella – (Eco) „Kontynuując *Diario minimo*, zmienił punkt widzenia i odtąd w centrum zainteresowań jest sam słynny autor bestsellerowych powieści”, „...felietonista, który nieustannie mówi o sobie (co się często zdarza w *Drugich zapiskach na pudełku od zapalek*), nie może się cieszyć nazbyt dużą sympatią”².

Śledząc ślady autobiograficzne rozsiane w pracach naukowych, w publicystyce i w powieściach tego wielostronnie uczonego i pisarza, wkraczamy w obszar „literatury literaturoznawczej” – jak określa Danuta Ulicka uprawiane przez literaturoznawców pisanie literackie i naukowe³. Pośród różnych typów dyskursu tego obszaru pisania autorka wyodrębnia dyskurs autobiograficzny jako najbardziej wyrazisty, a po-

¹ Charakterystykę tych dwu typów biografii podaje J.P. Eakin w *Narrative and Chronology as Structure of Reference and New Model Autobiography*, w: *Studies in Autobiography*, ed. by J. Olney, New York–Oxford 1988, s. 32-41.

² P. Bondanella, *Umberto Eco. Semiotyka, literatura, kultura masowa*, przeł. M.P. Markowski, Zak, Kraków 1997, s. 154.

³ D. Ulicka, *Ja czytam moje czytanie*, w: *Literaturoznawcze dyskursy możliwe*, Universitas, Kraków 2007, s. 403.

wieści Eco – jak wielu piszących o nim – rozpatruje w kategoriach „powieści profesorskiej”⁴. Ulicka wyodrębnia szczególnie podtyp literatury literaturoznawczej – „autor-biografię” odsyłający do takiego wariantu literaturoznawczego pisania autobiograficznego, którego temat jest zakorzeniony w bios autora. „Stanowi on swoistą autobiograficzną teorię czytania siebie⁵ i pisania o swoim pisaniu”, a to jest bardzo istotny problem autobiografii. Tak wynika z odwołań Ulickiej do moich sprawozdań z lektury książki Eliane Lecarme-Tabonne i Jacques’a Lecarme’a o autobiografii⁶. Literatura autor-biograficzna nie spełnia – zdaniem Ulickiej – wymagań rygoru „paktu autobiograficznego”, nie dotyczy bowiem opowieści o przeszłości, a czas, o którym opowiada, trudno oddzielić od teraźniejszości⁷.

Nas interesować tu będą nie tylko cząstki opowieści Eco o przeszłości, ale także przywołane przez niego pojedyncze fakty z czasu, który minął, jak i przejawy autobiografizmu z chwili pisania, jako że są one również znakami życia autora. Pozostawianie po sobie znaków życia – *signes de vie* – jest istotą autobiografii według ostatniej książki teoretycznej na temat tego rodzaju pisania. Porzucając ciasne ramy gatunkowego ujęcia autobiografii, nadał jej Lejeune znaczenie narracyjnej praktyki, konstruującej tożsamość autora. Oczywiście „znaki życia”, odczytywane jako autobiograficzne, muszą być oparte na „akcie prawdy”, jak określa autor nazwany wcześniej swój pakt⁸.

W pracy tej nie będziemy wyodrębniać typu „autor-biografii” od „autobiograficznego dyskursu literatury literaturoznawczej”, posługując się też czasem określeniem „literatury dwuwarsztatowej”, stosowanym przez Markowskiego⁹, czy używaną w Polsce przez Markiewicza formułą „literatury dwuręcznej”¹⁰ dla tworzonych przez teoretyków literatury i jej badaczy dzieł literackich (np. Eco, David Lodge, Louis Borges, Roland Barthes, Michał Głowiński, Edward Balcerzan i wielu innych)¹¹. Częściej posługiwać się będziemy po prostu terminami „autobiografia” w szerokim znaczeniu i „autobiografizm” rozumianym jako suma śladów życia czy obecności autora w tekście, nie jednym jednak, jak Lejeune, Lecarme i inni. Wyodrębnimy przy tym w pisaniu Eco pięć poziomów autobiografizmu.

⁴ Tamże, s. 279.

⁵ Tamże, s. 383-421.

⁶ Tamże, s. 401. Chodzi o książkę: J. Lecarme, E. Lecarme-Tabonne, *L'Autobiographie*, ed. Armand-A. Colin, Paris 1999.

⁷ D. Ulicka, op. cit., s. 404.

⁸ P. Lejeune, *Signes de vie*, Seuil, Paris 2005.

⁹ M.P. Markowski, *O teorii powieści*, w: *Anatomia ciekawości*, Znak, Kraków 1999, s. 126. Autor używa tego określenia za M. Paviciem.

¹⁰ H. Markiewicz, *Badacze literatury jako literaci*, „Dekada Literacka” 1993, nr 20.

¹¹ D. Ulicka, op. cit., s. 419-420.

Pisarstwo powieściowe Umberta Eco motywuje dewiza Wittgensteina umieszczona na obwolucie pierwszego wydania *Imienia róży* i przypominana przez większość piszących o tym dwugłosowym twórcy: „O czym nie można teoretyzować, to musimy opowiedzieć”. Oznacza ona potrzebę dokonywania sprawdzania czy ilustrowania swych przemyśleń filozoficznych i teoretycznych, którymi żył autor i które należą do jego biografii, na drugim planie znakowym – na planie fikcji powieściowej. Abstrahując od motywacji neurologicznej pisania powieści z tezą, którą przekornie przytacza Markowski¹², zaznaczyć trzeba, że, według tego badacza, różnice między obydwojema dyskursami znoszą się w strukturze głębokiej powieści. Ilustracyjność zaś teorii w powieści „rozmywa się w filtrze myślenia pragmatycznego”, by posłużyć się przytoczoną przez Markowskiego formułą Kazimierza Bartoszyńskiego¹³ i dostrzegalna jest tylko przez czytelnika modelowego. Elementy autobiograficzne znacznej części pisarstwa Eco, nieściśle teoretycznego jednak, mogą stanowić spoiwo dodane do „struktury filozoficznej”, spoiwo tworzące z tekstów Eco strukturę „naczyń połączonych, pozwalających przejść od jednego tekstu do drugiego”, by przywołać przytoczoną przez Markowskiego tezę Stefana Morawskiego¹⁴. Eco przyznaje wprost, że to namiętność do narracji kazała mu pisać, nie wiedza teoretyczna i filozoficzna, że odczuwa przyjemność zaczynania i kontynuowania fabuł oraz smutek zbliżania się ku końcowi. Wyznaje wielokrotnie, że pierwszym celem powieści jest przyjemność narracji, a powieść winna czekać na pisarza¹⁵. Ale powieści Eco, o których dalej, stanowią tylko jeden, choć najbardziej obfity pokład autobiografizmu u tego dwuręcznego autora, zważywszy, że wśród pięciu – jak dotychczas – powieści Eco tylko ostatnia – *Tajemniczy płomień królowej Laony* (*La misteriosa fiamma della regina Laona* 2004) – jest nie tylko rozmytą ilustracją filozofii i teorii Eco, ale też ma charakter wyraźnie autobiograficzny.

Za pierwszy poziom autobiografizmu Eco uznajmy jednak jego wypowiedzi bezpośrednie jako małe całości autobiograficzne w formie esejów (*Jak piszę*), wywiadów, wstępów i posłowia.

Następne poziomy autobiografizmu mają charakter pośredni. Elementy autobiograficzne są tu rozproszone, w stopniu silniejszym lub słabszym nasycające rozważania filozoficzne, estetyczne autora, jego

¹² M.P. Markowski, op. cit., s. 130.

¹³ Tamże, s. 153. Markowski przytacza słowa K. Bartoszyńskiego, czyniąc z nich też motto swego tekstu, z artykułu *Dwa modele powieści: Milan Kundera, Umberto Eco*, „Teksty Drugie” 1996, z. 8, s. 60.

¹⁴ M.P. Markowski, op. cit., s. 135. Słowa Morawskiego pochodzą z tekstu *O filozoficznej strukturze Wahadła Foucaulta*, „Polska Sztuka Ludowa”, „Konteksty” 1994, nr 1-2.

¹⁵ U. Eco, *Jak piszę*, w: *O literaturze*, przeł. J. Ugniewska, A. Wasilewska, Wyd. Muza, Warszawa 2003 (*Sulla Letteratura*, Biompiani 2002).

publicystykę, powieści, eseje literackie, a demonstracja „ja” autora mniej lub bardziej dobitna.

Znakami autobiograficznymi nasycone są najbardziej prace o literaturze. I te, ukryte w dyskursie o literaturze, uznajmy za drugi poziom autobiografizmu u Eco.

Jako trzeci poziom autobiografizmu w pisaniu Eco wyróżnijmy autobiografizm implicytny, podskórnie pulsujący w jego książkach z estetyki, z zakresu interpretacji literackich, ale nie sformułowany w postaci żadnych wyraźnych śladów bios autora jako faktów i sytuacji, wyznań stanów ducha i myśli.

W osobny blok grupują się teksty felietonowe dwu diariuszy i dwu tomów *Zapisków na pudełku od zapalek* oraz innych tomów felietonów. Znaki autobiograficzne mają tu nieraz charakter sfingowany, a co najmniej pastiszowy.

Na piątym miejscu uplasujemy autobiografizm pośredni powieściowy.

Należy z góry zaznaczyć, że autobiografizm bezpośredni i pośredni u Eco, zwłaszcza poziom pierwszy, drugi i trzeci, zdominowany jest przez tematykę metatekstualną, czytanie świata – współczesności i przeszłości, średniowiecza zwłaszcza – poprzez pryzmat książki i biblioteki. Opowiadanie historii pisania swych utworów jest tradycją znaną od czasów Wiktora Hugo, Lamartine’a czy Poe’go, praktykowaną w dwudziestym wieku przez wielu twórców, z Michele Leirisem na czele. Na autobiograficzny charakter tego typu wynurzeń wskazują prace Lecarme’ów, Lejeune’a piszącego na temat autobiografii i poezji. Opowieść Poe’go o historii pisania *Kruka*, jak i Lamartine’a piszącego o historii pisania swych poematów przywołuje Eco tytułem usprawiedliwienia własnego ustawicznego opowiadania o tym, jak pisze, dlaczego takie właśnie utwory, skąd pomysły, idee itd.

Rozpatrując elementy autobiograficzne jakiegoś dzieła, przekraczamy pierwszy poziom autobiografizmu pojętego jako ekspresja określonej osoby, bez względu na to, czy odnajdujemy w nim dodatkowe znaki życia i tożsamości autora. Uogólniając myśl Jakobsona, tak formułuje ten autobiografizm Erazm Kuźma w 1975 r. (uznaje się) „...nawet najbardziej zdepersonalizowany tekst literacki za ekspresję życia jego autora, równą dokumentowi, tylko na innym pięttrze semantycznym”¹⁶. Wyodrębniłam ten poziom autobiografizmu wszelkiego typu pisania, wyróżniając jeszcze dalsze trzy typy w książce z roku 1993¹⁷. W odniesieniu do pierwszego

¹⁶ E. Kuźma, *Kategoria biografii w badaniach grupy literackiej i ruchu literackiego (na przykładzie ekspresjonizmu)*. Biografia. Geografia. Kultura, red. J. Ziomek, J. Sławiński, Wrocław 1975, s. 89-116.

¹⁷ R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, PWN, Warszawa 1993, s. 403.

poziomu autobiografizmu zaznaczmy, że podobnie myślał Jacques Derrida, gdy pisał, że wszelkie pisarstwo jest autobiograficzne¹⁸. Powtórzmy: pięć poziomów autobiografizmu wyodrębniamy, począwszy od drugiego typu – czyli wypowiedzi niezdepersonalizowanej. Aby zaliczyć tekst do któregoś z pięciu poziomów autobiografizmu u Eco, autor musi być w nim ujawniony bardziej niż w wypowiedzi zdepersonalizowanej, czyli w typie pierwszym, wskazanym za Jacobsonem i Kuźmą. Stąd w niniejszej pracy nie weźmie się pod uwagę takich książek teoretycznych i filozoficznych Eco, jak m.in.: *Nieobecna struktura* (*La struttura assente* 1968), *Dzieło otwarte* (*Opera aperta* 1962), *Lector in fabula* (1972), *Pejzaż semiotyczny* (*Struttura assente* 1968). Wskazanie na zakres autobiografizmu u Eco i na strategie prezentacji siebie w wypowiedziach własnych nie ma bynajmniej na celu przedstawienia życia i dzieła twórcy *Imienia róży* (*Il nome della rosa* 1980) czy nakreślenia jego szlaku intelektualnego. Czynią to monografie o tym wielokierunkowym intelektualistcie dwuwarsztatowym¹⁹. Rozpoznanie różnokierunkowości wypowiedzi o sobie u Eco, rozległej i rozproszonej, zaczniemy od tekstów czysto i autonomicznie autobiograficznych, dających części własnej historii i wiedzy o tożsamości autora. Takie warunki spełniają: esej pt. *Jak piszę*, wstępy, wywiady, posłowania.

Pierwszy poziom autobiografizmu pism Umberta Eco

Zwarty i ciągle charakter eseju *Jak piszę* jest konsekwencją połączenia odpowiedzi na pytania postawione przez redaktorkę wydawnictwa Biompiani – Marię Teresę Serafini, a skierowane do grupy pisarzy włoskich. Eco roztraca tu historię swojego pisarstwa – od pierwszych „wielkich”, a nieukończonych powieści w szkole podstawowej – po czwartą powieść włącznie (*Baudolino* 2001). Opowiada tu Eco również o sposobie pisania, o narodzinach każdej powieści z dwu lub kilku obrazów, zaczerpniętych z głębin własnej psychiki i z doświadczenia życiowego. Wiele miejsca zajmuje tu też problem przygotowań technicznych każdej powieści: lektura, zwiedzanie miejsc prezentowanych w fabule, nawet peronu dworca, na którym bohater wyskoczy z pociągu tylko po gazetę, czy podróż do wód w pobliżu Wysp Salomona dla powieści *Wyspa dnia poprzedniego* (*L'isola del giorno prima* 1994), sporządzanie wykresów, planów, map miejsc itd. Gruntowne poznawanie przestrzeni i środowisk

¹⁸ Zob. D. Ulicka, op. cit., s. 403.

¹⁹ Warto w tym miejscu wymienić – obok wspomnianego Bondanelli – także D.S. Schifera, *Umberto Eco. Labirynt świata. Biografia*, przeł. A. Szymanowski, Prószyński i S-ka, Warszawa 1999; J. Gritti, *Umberto Eco*, Éditions Universitaires, Paris 1991.

mających być tematami dzieła są praktyką wielu pisarzy, ale Eco o tym wszystkim dokładnie opowiada. Namietność do narracji podszyta została tematem pracy doktorskiej z estetyki św. Tomasza z Akwinu, skąd wyniósł przekonanie, że każda praca naukowa powinna być opowiedziana i mieć charakter śledztwa. Zaspakajał ją Eco pisaniem powieści, które potem „pisały się same”, i pastiszy.

W s t ę p y. Uściślenia informacji na temat pewnych dzieł podaje Eco we wstępach do niektórych z nich. Spośród powieści tylko pierwsza została poprzedzona wstępem, a nawet posłowiem. Wstęp do *Imienia róży* opowiada o perypetiach znaleziska z końca XIV wieku – manuskryptu Dom Adsona z Melku przetłumaczonego na język francuski w wieku XVII przez J. Mabillona, opracowanego w 1842 roku przez księdza Valletta. I to opracowanie znalazł Eco 16 sierpnia 1968 roku. Opowiadając sensacyjne dzieje zagubionego później manuskryptu i znalezisk innych jego wersji czy fragmentów w języku kastylijskim i gruzińskim, porównując je, wyznaje, że nie wie, dlaczego przedstawił tekst tak, jakby on był autentyczny, że jest pełen wątpliwości, ale ma prawo pisać z czystej miłości do pisania, gdyż pisze historię ksiąg, nie zaś codziennych strapień.

Pierwszą powieść opatrzył też Eco posłowiem zatytułowanym *Dopiski do Imienia róży*. Mają te zapiski charakter bardziej naukowy. Wyjaśnia tu autor sens tytułu powieści, który znaczy tak wiele, że już nic nie oznacza, typ powieści, którą *Imię róży* reprezentuje, typ labiryntu w niej przedstawionego w postaci biblioteki. Zwierza się ze swej pasji do średniowiecza, które odnajduje we wszystkich sprawach, jakimi się zajmuje. Podkreśla kluczową rolę Adso, „postaci po trosze autobiograficznej”. Wyznaje: „[...] lecz być może pisząc, przekazałem Adsowi wiele z moich lęków młodzieńczych, a z pewnością jeśli chodzi o jego porywy miłosne”²⁰. Ale na pytania czytelników, którzy uświadomili autorowi styl dziennikarski opowieści Adsona, czyli styl średniowiecznych kronikarzy, z jaką postacią się utożsamia, odpowiada, że z przysłówkiem.

Inne powieści Eco nie zostały poprzedzone wstępami ani posłowiami. Wstępy do dzieł naukowych: *Dzieło otwarte*, *Lector in fabula*, *Nieobecna struktura*, *Semiotyka życia codziennego* (*Semiologia quotidiana* 1973–1983), *Sztuka i piękno w średniowieczu* (*Arte e bellezza nell'estetica medievale* 1987), *W poszukiwaniu języka uniwersalnego* (*La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea* 1994), *Les limites de l'interprétation* (*I limiti dell'interpretazione* 1990) i innych wiążemy z autobiografią o tyle, że tłumaczą one Ecowskie rozumienie podstawowych kategorii w danej książce rozwijanych, sposób, w jaki autor doszedł do takiego, a nie innego ich rozumienia, odpierają potencjalne i realne zarzuty gło-

²⁰ U. Eco, *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski, PIW, Warszawa 1980, s. 606.

szenia wcześniej chwalił „otwartą” interpretację dzieła, podają informacje o osobach, z którymi współpracował, i tekstach, które włączył (lub nie) do danej książki czy zmienił itd.

Pośród wstępów Eco do jego książek naukowych warto zwrócić uwagę na krótki wstęp do historii myśli o poszukiwaniu języka uniwersalnego – odwiecznego ekwiwalentu semiotyki. Dzieło to nosi tytuł *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*. Wstęp jest ważny dla niniejszego tematu ze względu na wiązanie historii semiotyki z faktem z życia autora oraz ze względu na podanie dokładnego czasu i miejsca narodzin jego pasji do starych książek. Chodzi o Londyn i dzień 4 listopada 1983 roku, gdy Eco został zapytany przez pewnego dziennikarza londyńskiego o to, czym jest semiotyka. Odpowiedzią Eco było wskazanie na Anglię jako na jej kolebkę. Tu bowiem zdefiniował ją John Lock w roku 1690, a w 1668 biskup Wilkins napisał słownik pt. *Essay toward a Real Character and Philosophical Language*, poświęcony pewnemu sztucznemu językowi. Tegoż dnia (4 listopada 1983 roku) Eco ujrzał tę starą książkę w antykwariacie i kupił ją. Fakt ten zrodził pasję do starych książek i albumów.

Takie są też autobiograficzne znaki wstępów Eco do dzieł filozoficznych, teoretycznych, historycznych, estetycznych z zakresu kultury masowej i publicystyki, w tym także publicystyki politycznej. Wymowny w tym ostatnim względzie jest krótki wstęp napisany przez Eco dla Wydawnictwa Literackiego po blisko czterdziestu latach od publikacji dwu reportaży z podróży do Polski przez Czechosłowację w roku 1968. Swe dwa reportaże drukował Eco w „L'Espresso”. Noszą one tytuły: *Il mistero Gomulka* oraz *Li ho visti danzare attorno ai arri armati* (*Taniec wśród czołgów*). Wydał je Eco pod pseudonimem Telesio Malospina. Wstęp z 2008 r. dotyczy książki pt. *Mój rok 1968 za żelazną kurtyną*. Tłumaczy w nim Eco okoliczności powstania dwu reportaży z dwu krajów za żelazną kurtyną z okazji udania się do Warszawy na kongres semiotyczny, gdzie miał kilku przyjaciół (Leszka Kołakowskiego, Bronisława Geremka, Stefana Morawskiego). Kongres odbywał się w roku 1968, w czasie zamieszek w Czechosłowacji, po wjeździe wojsk i czołgów Układu Warszawskiego do tego kraju. Odnotowuje we Wstępie autor nastroje bojowe opozycji antykomunistycznej w obydwu krajach, zwłaszcza wśród elity uniwersyteckiej i studentów, terror i relegowanie z uczelni profesorów oraz studentów, aktywność cenzury, z powodu której musiał zachować daleko idącą ostrożność. To cenzura kazała filozofowi wydać reportaże pod pseudonimem, nie posługiwać się pełnymi nazwiskami wspomnianych osób. Rozwinięcie tych problemów następuje w reportażach.

Do pierwszego poziomu autobiografizmu należy zaliczyć także wymianę listów na łamach „liberal” w styczniu 1996 roku między Eco i kardynałem Carlem Maria Martinim na tematy etyczne i te bliskie religii

oraz teologii. Listy te zostały wydane pt. *W co wierzy ten, kto nie wierzy* (*In cosa crede chi non crede?* 1997). Cokwartalna korespondencja (cztery listy Eco i cztery Martiniego) była wzniesiona głównie przez pisarza, z wyjątkiem ostatniego, spowodowanego przez biskupa. Poglądy Eco, nazwane przez wydawcę Vatimo we Wstępie „zapisakami intymnymi”, mają w dużym stopniu charakter ogólny. Rzucają nowe światło na bogatą erudycyjnie i wszechstronną osobowość laickiego filozofa i teoretyka kultury. Bardziej intymne, osobiste akcenty tego przeżywającego kryzys religijny człowieka, wrażliwego jednak na problem transcendencji – jak wyznawał – odnaleźć można w ostatnim wymienionym liście. Wśród odpowiedzi na pytania o fundamenty etyki, które odnajduje w stosunku do drugiego człowieka: Roztropności, Miłości, wcześniej nieco enigmatycznie tłumaczonej Wrażliwości na transcendencję, znajduje się bardzo osobiste zdanie:

Mimo wszystko jednak sędzę, że potrafię powiedzieć, na jakich fundamentach opiera się moja obecna religijność laicka. Albowiem uważam zdecydowanie, że nawet przy braku wiary w opatrnościowe, osobowe bóstwo istnieją formy religijności, to znaczy poczucie sacrum, granicy, pytania i oczekiwania łączności z czymś, co nas przekracza²¹.

Epistolografia Eco ponad wspomnianymi tu listami nie wchodzi w zakres tematu tej pracy. Wymaga bowiem osobnych badań i działań wydawniczych.

W y w i a d y. Małe całości autobiograficzne tworzone są też w trakcie wywiadów przeprowadzanych z Eco przez badaczy literatury i dziennikarzy. Wywiady albo „rozmowy z...”, acz sterowane pytaniami interlokutora, zezwalają pytanemu opowiedzieć fragmenty swej historii, dokonać zwierzeń z nurtujących go problemów. W przypadku Eco przedmiotem pytań jest przede wszystkim historia jego myśli filozoficznej, estetycznej, teoretycznej i twórczości, rzadziej postawy światopoglądowej. Wywiady nie staną się przedmiotem naszej bliższej uwagi, albowiem zostały one wykorzystane przez monografistów dwuręcznego intelektualisty. Przywołane zostaną tylko niektóre węzłowe zagadnienia dzieł pytanego, tłumaczące najbardziej znaczące zakręty intelektualne i pączkowanie nowych idei. Godne uwagi jest tu wyjaśnienie przez Eco przejścia od zainteresowań historią (średniowiecza zwłaszcza) do semiotologii. W wywiadzie z Jakiem Brochierem i Mario Fusco („Magazine Littéraire” 1989, maj, nr 2) tłumaczy Eco ten fakt tematem pracy doktorskiej z estetyki Tomasza z Akwinu. Pracując nad tematem, natrafił on na dzieła Jamesa Joyce’a, który żeby zbudować poetykę awangardową, obrał sobie za punkt wyjścia św. Tomasza. Eco wyznaje:

²¹ U. Eco, *W co wierzy ten, co nie wierzy*, tłum. I. Kania, Wyd. W.A.M., Warszawa 1998, s. 62.

Przejście od estetyki średniowiecza do awangardy mieściła się w naturze rzeczy, a to tworzyło relację między moim marzeniem o przyszłości i kontaktami z teraźniejszością: stąd zrodziła się problematyka „dzieła otwartego”²².

Nakładanie się na ten obszar badań zainteresowań kulturą masową Eco tłumaczy nie tylko pracą w telewizji, ale też naturą swego myślenia naukowego, przebiegającego po terenach krańcowo różnych. W przeciwieństwie do Adorna i filozofów szkoły frankfurckiej pracy w zakresach skrajnie przeciwnych nie uważa za „zmaganie się Boga z diabłem”. Ale dodaje: „Nie usuwało to jednak schizofrenii i nie wiedziałem, jak zespolić te dwie rzeczywistości”²³.

Wywiady Eco dostarczają precyzacji faktograficznych, wyjaśnień intencji, zamysłów, genezy wielu dzieł, nawet tych, o których mówił gdzie indziej, podają nazwiska ludzi pióra i nauki, z którymi się zetknął czy współpracował, nasycają wypowiedź subiektywnymi ocenami swych dokonań. W wywiadzie z Michелеm Arseneault („Lire” 1996, nr 243) powtarza: „Zajęcia naukowe dają pożywkę zajęciom narracyjnym”²⁴ i przekonanie, że każde zainteresowanie ma wielu ojców. Wśród wywiadów z Eco jest także wywiad z jednym z polskich jego tłumaczy – Wojciechem Solińskim, autorem książki o recepcji dzieł i prac Eco w Polsce²⁵.

Eco opowiada o własnym pisaniu jako o faktach życiowych, a informacje niepisarskie są z nimi związane i w nie wplątane. Narracja Eco o swoim pisaniu jest sama w sobie swego rodzaju gatunkiem, nie mającym równego sobie. Ułożona jest w sposób bardzo precyzyjny i logiczny w tok wywodów brzmiących jak sprawozdanie ze śledztwa. Śledztwa, które dzięki nasyceniu go nieprawdopodobną erudycją wydaje się przedstawione nie na serio, a dla żartu.

Autobiografizm pośredni. Pokład II: prace o literaturze

Przypatrzmy się na wstępie autobiografizmowi pośredniemu ukrytemu w pracach o literaturze. Na autobiograficzny ich charakter wskazał sam Eco we Wprowadzeniu do zbioru *O literaturze*, określając takie dociekania „autokrytycznymi w tym sensie, że mówię w nich nie tylko o swej działalności teoretycznej, ale także pisarskiej”²⁶. Pisarz znajduje dla takich esejów nazwę gatunkową w postaci „deklaracji poetyki”²⁷.

²² Cytuję za: D.S. Schiffer, op. cit., s. 14.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 187.

²⁵ W. Soliński, *Recepcja pisarstwa Umberto Eco w polskiej kulturze literackiej*, Ossolineum, Wrocław 2001.

²⁶ U. Eco, *Wprowadzenie. O literaturze*, s. 5.

²⁷ Tamże, s. 6.

Spróbujmy dokonać wykazu strategii autobiograficznych w pracach o literaturze: *Sześć przechadzek po lesie fikcji* (*Sei passeggiate nei boschi narrativi* 1994), *Interpretacja i nadinterpretacja* (*Interpretazione e sovrainterpretazione* 1995), *O bibliotece* (*De bibliotheca* 1981), *Czytanie świata* (książka złożona z fragmentów prac innych książek), *Superman w literaturze masowej* (*Il superuomo di massa* 1978), *Les limites de l'interprétation* (*L'limiti dell'interpretazione* 1990). Zaznaczmy z góry, że strategia pierwsza nie stanowiłaby elementu autobiograficznego tekstu, gdyby nie towarzyszyła jej któraś z następnych. By mówić o autobiografizmie danej wypowiedzi, muszą wystąpić co najmniej dwie spośród wymienionych tu strategii lub więcej:

1. Stosowanie form osobowych zaimków i czasowników zwróconych do czytelnika: ja, my, proszę mi wybaczyć, pozwólcie mi, wiedzą państwo itd.

2. Ujawnienie pracy pamięci szukającej faktów z własnej przeszłości, wyrażone takimi m.in. zwrotami: pamiętam, zastanawiam się, przypominam sobie, napływają wspomnienia, nękany tkliwymi wspomnieniami itd.

3. Przywoływanie faktów z własnego życia, najczęściej związanych z książkami, interpretowaniem cudzych tekstów (np. Nerval), pisaniem, ale też faktów o charakterze osobistym. Prym wiodą tu książki *Les limites de l'interprétation*, *O literaturze* oraz *Sześć przechadzek po lesie fikcji*.

4. Informacje przedmiotowe o świecie doświadczonym przez autora (o bibliotece, miejscach, ludziach, książkach, domu itd.).

5. Wynurzenia o sposobie lektury i oddziaływaniu książek na autora, krzyżowaniu się tych oddziaływań jako że książki prowadzą ze sobą dialog.

Ujawnianie „ja” piszącego z chwili pisania, jego reakcji na problem, który przedstawia, sposobu zachowania podmiotu daje o sobie znać najbardziej w książce *Interpretacja i nadinterpretacja*, gdzie zamieszczone zostały cztery teksty autora. Zwłaszcza ostatni tekst *Replika*, będący odparciem zarzutów współautorów książki – nasycony jest takimi sygnałami autobiograficznymi. Brawurowa retoryka polemiczna jest dodatkowym znakiem obecności autora w tekście.

Wśród faktów biograficznych, przywołanych w książkach o literaturze, zwracają uwagę wielokrotne wzmianki o kilku lekturach *Sylvii* Nerval, ich okolicznościach i sposobie interpretacji, metaforycznie związanej z wejściami do lasu (*Sześć przechadzek...*), o koncepcjach literatury, biblioteki i labiryntu u Borgesa i u siebie, o relacjach własnej twórczości pastiszowej i oddziaływaniu innych pisarzy na autora. Wśród pisarzy popularnych najbardziej fascynował Eco Pitigrilli, którego daty wydania powieści zestawia Eco z własną biografią (*Superman w literaturze ma-*

sowej). Fakty z życia osobistego Eco wiążące się z pisaniem dwu pierwszych powieści wyznane zostają w *Les limites de l'interprétation*.

W warstwie przedmiotowej uderzają opisy uczestniczące bibliotek europejskich i w Stanach Zjednoczonych, zwłaszcza idealnej biblioteki świata, gdzie korzystanie z niej jest przygodą – w uniwersytecie w Yale i w Nowym Yorku (*O bibliotece*). Przedmiotem opisów jest sposób funkcjonowania bibliotek w związku z samym człowiekiem, z Eco, korzystającym ze wszystkich agend bibliotecznych. „Miejsce pamięci”, jakim jest biblioteka, ukazane zostało pod kątem jego funkcji archiwizacyjnej i dokumentacyjnej²⁸. Opisami uczestniczącymi nasycone jest także sprawozdanie z podróży po São Paulo z przyjaciółmi, którzy chcieli pokazać Eco swój kraj i jego obyczaje religijne z okazji udziału uczonego w konferencji naukowej w tym kraju (*Po czyjej stronie Oryxa, Semiotyka życia codziennego*).

Jeśli chodzi o punkt 5 – wynurzenia na temat lektury i oddziaływanie książek na siebie – to nie można w tym kontekście nie wspomnieć o wyznaniach Eco w *Les limites de l'interprétation*, czynione z pozycji czytelnika modelowego i autora empirycznego jednocześnie, badające relacje: autor – jego dzieło – czytelnik – w związku z dwoma pierwszymi swoimi powieściami. W pierwszym przypadku (*Imię róży*) zwraca uwagę sprzeciw Eco wobec tezy Eleny Kostiukowicz o analogii tej powieści i *La Rose di Bratislava* Emile'a Henriota (1946). W związku z przypadkowym znalezieniem zaginionego tomu *Poetyki* Arystotelesa Eco tłumaczy brak wpływu tego faktu na to, by utożsamiać siebie z postacią Wilhelma z Baskerville, co jest wyskokiem interpretacyjnym modelowego czytelnika. Natomiast w odniesieniu do *Wahadła Foucaulta* Eco przyznaje możliwość nieświadomego utożsamienia się z Casaubonem za sprawą Amparo.

Pokład trzeci: autobiografizm implicytny

W pracach z zakresu literatury można dostrzec także autobiografizm implicytny, niewyrażający się tylko w akcentowaniu obecności „ja” piszącego i w przywoływaniu konkretnych faktów z życia autora. Autobiografizm implicytny ukryty jest w ewidentnych śladach specyficznych cech tożsamości autora w tekście. Ślad ten może być dostrzegalny w wyborze tematyki związanej z biografią autora czy w sposobie jej opracowania. Przykładem może służyć książka pt. *Poetyka* Joyce'a (*Le poetiche di Joyce* 1965). Autobiograficzne jest tu dojście do tematu, wiodące od tematu

²⁸ E. Rybicka, *Miejsce, pamięć i literatura (w perspektywie geopoetyki)*, „Teksty Drugie” 2008, nr 1-2, s. 19-31.

pracy doktorskiej z zakresu estetyki św. Tomasza. Interpretacja twórczości Joyce'a czerpie wiele inspiracji tomistycznych, by przytoczyć tytuł jednego z podrozdziałów: *Portret tomisty z czasów młodości*, parafrazujący też tytuł analizowanego dzieła Joyce'a. Eco stosuje wiele kategorii tomistycznych, np. *integritas*, *proportio*, *Caritas*. Elementy estetyki średniowiecza dostrzega Eco w twórczości Joyce'a wielokrotnie, na co wskazują cytaty i powoływania się przez niego na takich filozofów średniowiecznych i Ojców Kościoła, jak Pseudo-Dionizy, Areopagita, Boecjusz i inni. W *Ulissiesie* widział Eco spełnienie celów, jakie stawiała sobie poezja średniowieczna: wykazać inną rzeczywistość pod osłoną symboli i alegorii oraz uczynienie ze swej historii tajemnicy trynitarnej (Ojciec rozpoznaje się tylko w Synu, a Syn w Ojcu). W *Finnegans Wake* dostrzega Eco poetykę dzieła otwartego.

Nie uzurpując sobie kompetencji historyka sztuki, wspomnimy tylko o obecności pewnych śladów osobowości estetycznej Eco w jego albumie poświęconym *Historii piękna* (*Storia della bellezza* 2006). Dostrzegamy tu subiektywne upodobania estetyczne i głęboką podbudowę filozoficzną w prezentacji różnych koncepcji piękna i towarzyszącej jej kategorii wzniosłości w dziejach kultury śródziemnomorskiej od antyku po koniec wieku dwudziestego. Mediewista poświęcił około 180 stron różnym postaciom piękna właściwym średniowieczu, ale wybiegającym także w przeszłość. Metafizyczne elementy estetyki średniowiecza, ukazane jako podskórnie nurtujące całość późniejszej sztuki, takie jak: magia, wzniosłość, iluminacja, barwa, ornament, napięcia w stronę absolutu, ekstaza itd., interesują Eco w prezentacjach obrazowych i w informacjach bardziej niż elementy powierzchniowe. Dość wskazać na bardzo pobieżne omówienia zjawiska renesansowego przejścia od sztuki dwuwymiarowej do trójwymiarowej czy prezentacje impresjonizmu, o którym w albumie tylko – łącznie z pięcioma obrazami – stron cztery. Te metafizyczne właściwości sztuki lubi estetyk włoski ilustrować obrazami Niemca – Dawida Friedricha – ucieleśniającego różne typy wzniosłości, o której wiele w albumie (np. osobne rozdziały poświęcone filozofom wzniosłości, np. Edmondowi Burkemu czy Kantowi). Ten teoretyk, analityk i praktyk mediów poświęcił też więcej miejsca pięknu mediów niż pięknu impresjonizmu.

Historia brzydoty (*Storia della bruttezza* 2007) nie wchodzi tu w obręb zainteresowań autobiografizmem, gdyż jej objawienia w sztuce są o wiele bogatsze i nadzwyczaj nieprzewidywalne.

Warto też zwrócić uwagę na autobiografizm implicytny innej książki poświęconej historii dokonań ludzkich, tym razem nie w sztuce, lecz w semiotyce. Chodzi o tom *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*, który prezentacje takich poszukiwań nasycy konfliktem między myśleniem ra-

cjonalnym i metafizycznym, tkwiącym w samej osobowości Eco. Myślenie metafizyczne, zakładające możliwość porozumienia w przedustawnym układzie bytu (np. język adamowy, natury, ptaków, magiczny, kabały), znalazło sporo miejsca w kreśleniu historii języków apriorycznych i aposteriorycznych, ujawniając autobiograficzny konflikt Eco.

Czwarty poziom: autobiografizm felietonowy

Podtypem autobiografizmu pośredniego jest także ten, ukryty w felietonach dwu tomów *Zapisków na pudełku od zapalek* (*La Bustina di Minerva*) oraz dwu diariuszy: *Diariusz najmniejszy* (*Diario minimo* 1992) i *Drugie zapiski na pudełku od zapalek* (1994) (*Il secondo diario minimo* 1992). Autobiografizm tych dwu tomów zapisków został przeceniony przez Bondanellę w przytoczonej na wstępie jego wypowiedzi, albowiem wyraźna obecność „ja” piszącego jest dostrzegalna tylko w jednym z dwu ocenianych przez niego tomów, mianowicie w *Drugich zapiskach na pudełku od zapalek*. Skala obecności „ja” felietonowego i okrucichów życia autora jest niewiele większa niż to przewidują reguły poetyki felietonu w *Drugich* i w *Trzecich zapiskach na pudełku od zapalek* oraz w dalszych tomach felietonów *Rakiem. Gorąca wojna i populizm mediów* (*A passo di gambero*), *La guerre du faux*. Natomiast *Diario minimo*, jak i *Il secondo diario minimo* reprezentują w dużym stopniu autobiografizm sfingowany, czego Bondanella nie dostrzegł. Pierwszy tom jest bowiem zbiorem pastiszy i parodii pisanych pod znakiem *Exercisse de style* Jacques’a Queneau i pisarzy takich, jak Proust, Alain Robbe-Grillet, Vladimir Nabokov oraz filozofów i antropologów, takich jak: Husserl, Martin Heidegger, Bronisław Malinowski, Ruth Benedict²⁹. Wśród pastiszy pełnych humoru, ironii i dowcipu, desakralizujących świat naszej wyobraźni, imitujących różne formy dziennikarskie (reportaży, biografii, listów, recenzji itd.) wyróżnia się parodia formy *curriculum vitae*, zatytułowana *Nonita* (słowo *petite meme*), prowokacyjnie imitujący *Lolite* Nabokova. Tym razem jednak przedmiotem miłości do młodzietkiej istoty jest nie dziewczynka, lecz chłopczyk, krzyczący na wstępie „Nazywam się Umberto Eco”, a kochającym – dziewięćdziesięcioletnia staruszka. Prowokacyjny, sfingowany autobiografizm *Nonity* i ślad życia autora w postaci *Listu do mojego syna*, nawiązujący z jednej strony do swej służby wojskowej i do nauki posługiwania się bronią w zabawie w Indian, udzielanej swym dzieciom z drugiej, są w zasadzie jedynymi, słabymi od-

²⁹ Na charakter pastiszowy felietonów Eco i na nazwiska autorów pastiszowanych zwracają uwagę monografiści Eco: J. Gritti, op. cit.; D.S. Schiffer, op. cit.

głosami „ja” felietonowego w tym tomie. Użycie w tytule słowa *diario* – nazwy gatunku wypowiedzi autobiograficznej – stanowi pewnego rodzaju mistyfikację gatunkową. Bo akurat w *Diario minimo* autobiografizm jest pozorny i bardzo minimalny. Również pozorny jest w dużym stopniu autobiografizm *Il secondo diario minimo*, a tom stanowiący zbiór felietonów pisanych do rubryki „La Bustina di Minerva” w „L’Espresso” od roku 1986–1991 można również poczytać za zbiór imitacji, tym razem form użytkowych: przepisów, instrukcji, poradników zachowań. Często chodzi o sprawy banalne, np. podróżowanie z łososem, konsumpcja lodów, korzystanie z instrukcji przeprowadzania inwentaryzacji, wyrobienia sobie prawa jazdy itd. Punktem wyjścia każdego felietonu jest jakaś sytuacja, ukazana jako autobiograficzna, nie spełniająca jednak wymagań „paktu autobiograficznego”. Na jej fikcyjność wskazują realia w niej zawarte i sposób przedstawienia. Dość wskazać na przykłady piętrenia nieprawdopodobnych sytuacji w czasie półgodzinnego oczekiwania na odlot samolotu z lotniska w Amsterdamie (choć jest faktem, że Eco zgubił prawo jazdy i miał z tego względu wiele kłopotów z biurokracją) czy leksykalne nieporozumienia autora z kelnerem, który słysząc słowo „advokat”, myśli, że chodzi o awokado i przynosi mu mango. Sytuacja wysłania autora przez Akademię Nauk Svalbard na kilka lat, by badał cywilizację Bonga, która kwitnie na Ziemi Nieznanej i Wyspach Szczęśliwych, ilustruje najdobitniej sfingowany autobiografizm. Nie byłoby zasadne wspomnianie sytuacji fikcyjnych w tekście o śladach autobiograficznych, gdyby nie potrzeba wskazania na niesłuszność opinii Bondanelli o krzykliwej obecności „ja” autora w diariuszach i zapiskach na pudełku od zapalek Eco, bo to „ja” felietonowe rzadko ma związki z „ja” samego autora. Jego krzyk jest prowokacją. Nieliczne są ślady życia autora rozsiane w felietonach tego tomu, które nie budzą zastrzeżeń co do ich prawdziwości, by wspomnieć wyznanie, iż małe wówczas dzieci dawały autorowi miłość, energię i wiarę w siebie, podtrzymywały go na duchu, a ich obojętność dla pracy ojca pozwoliła autorowi pisać te felietony, czytanie im bajek, sytuacje pisania i odbioru przez czytelników niektórych jego felietonów, kłopoty z biurokracją.

Takich drobnych informacji o swym bios z przeszłości i z chwili pisania znajdziemy trochę w dwu dalszych wspomnianych tomach felietonów dotyczących zwłaszcza kultury masowej i polityki Berlusconi (Rakiem..., *La guerre du faux*). Te w chwili pisania, mają raczej charakter wstawek narracyjnych, a ich zadaniem jest silniejsza demonstracja „ja” felietonowego (np. „jak już powiedziałem w innych zapiskach”, „ja, który czytam książki szpiegowskie”, „książka, którą trzymam w ręku”, „nie twierdzę bynajmniej” itd.). Podobnie jak w czterech poprzednich tomach,

tak i te z dwu ostatnich tomów mieszczą się w poetyce gatunku felietonowego, u Eco szczególnie mocno nasyczonego humorem i dowcipem kulturowym, podbarwionym nierzadko podtekstami politycznymi.

Autobiografizm powieściowy

Niektóre elementy autobiografizmu dwu pierwszych powieści Eco były już przedmiotem uwagi krytyki. Dyskurs autobiograficzny literatury literaturoznawczej na przykładzie dwu pierwszych powieści pisarza bada Ulicka w związku z przedmiotami intencjonalnymi. Elementów autobiograficznych upatruje autorka w szkatułkowej konstrukcji narracji, która głos pierwszoosobowego narratora wycofuje na rzecz oddania go bohaterowi przedstawionemu na sposób autobiograficzny, utożsamionemu z autorem. To krótkie uogólnienie Ulickiej „narrator autobiograficzny” można wyjaśnić interpretacją Grittiego, który odwołuje się do praktyk pastiszowych Eco, pastiszującego w tym względzie manuskrypt Adsa z Melku. Według Grittiego³⁰, Eco sam we własnym imieniu wyznaje swą radość i pociechę płynącą z pisania przez miłość do pisania: „Tak więc wiem, że mam prawo opowiedzieć dla prostej przyjemności opowiadania historię Adsa z Melku, a otuchę i pociechę czerpię z tego...”³¹. Rzecz w tym, że wypowiedź ta należy do wstępu, nie do samej narracji powieściowej. Autobiograficzny jest więc sam autor Wstępu, nie narrator powieściowy, który tym wyznaniem nie zyskuje znamion autobiograficzności. Autobiograficzność tkwi nie w czynnościach narracyjnych narratora powieściowego, lecz w samym bohaterze-narratorze, któremu Eco użycza własnych cech osobowości, o czym zresztą pisze autor w *Dopiskach do Imienia róży* (zob. s. 6). Przytoczony rękopis Adsa nie jest – jak wiemy ze Wstępu – oryginałem. Opowieść Adsa jest, zdaniem Ulickiej, autoparodią własnej aktywności naukowej Eco jako semiotyka³². Wyznania Eco w *Les limites de l'interprétation* każe Schifferowi – wbrew twierdzeniom autora – dostrzec związki między postacią Wilhelma z Baskerville i jego osobą³³, jako że według Eco „...prywatne życie autorów empirycznych jest trudniejsze do przeniknięcia niż ich dzieła”³⁴.

Schemat powieści kryminalnej, w której pisarz się rozczytywał, o której pisał jako o jednej z form powieści popularnej, posłużył twórcy za schemat fabuły powieści o opactwie benedyktynów z końca XIV wieku,

³⁰ J. Gritti, op. cit., s. 106.

³¹ U. Eco, *Imię róży*, s. 12.

³² D. Ulicka, op. cit., s. 483.

³³ D.S. Schiffer, op. cit., s. 129.

³⁴ Tamże, s. 159 (*Les limites de l'interprétation*, Grasset, Paris 1992).

stając się tym samym dalszym elementem autobiograficznym powieści. Pisarz dostrzega także schemat sensacyjny w poznaniu semiotycznym i transponuje go w wykładach Wilhelma, skierowanych do Adsona, pozostając w zgodzie z praktyką średniowieczną.

Referując i uzupełniając omówienia Ulickiej, należy dodać, że znaki bios przeniesionym do porządku powieściowego jest też uwydatnienie w fabule roli biblioteki zbudowanej na kształt labiryntu. Zatem nawiązując do tego, co zostało powiedziane na początku, stwierdzimy, że znaki bios (porządek podstawowy) zostały włączone – w tej i w dalszych powieściach Eco – w porządek powieściowy (drugiego stopnia). Efektem tego zetknięcia jest nieco ambiwalentna struktura głęboka i autoironia, z jaką pisarz potraktował swą teorię semiotyczną i wiedzę o historii średniowiecza. Bo właśnie niezwyklej erudycji historycznej i rozmiłowaniu w kulturze średniowiecza zawdzięczamy treść *Imienia róży*, mającą – według Le Goffa – przedłużenie w płaszczyźnie historycznej w powieści *Wahadło Foucaulta*. Jest to – według Le Goffa – wizja mroczna, rozświetlona płomieniem pożaru biblioteki i stosów templariuszy, wyraz zafascynowania i przerażenia zarazem tą epoką³⁵.

W obydwu powieściach widoczne jest też autobiograficzne przywiązanie autora do ojczystego pejzażu, by wspomnieć o ich opisach w *Imieniu róży* przy okazji wędrówek Adsona i Wilhelma przez góry czy w *Wahadle Foucaulta* chowanie się Casaubona w polach przed diabolistami i kontemplacja piękna pejzażu.

Dyskurs autobiograficzny tej drugiej powieści charakteryzuje Ulicka krótko, wskazując na karykaturę semiotycznej obserwacji doszukiwania się wszędzie znaczeń i ich dekodowania w sytuacji, gdy tekst jest tylko kwitem z pralni³⁶ oraz na osobę współpracownika wydawnictwa Biompianiego, którą jest sam Eco. Wyznania w *Les limites de l'interprétation* wskazują też na pewne związki biografii autora i Casaubona, którego twórca każe jednak utożsamiać z XVII-wiecznym erudytą Izaakiem Casaubonem.

Podobnie jak w przypadku narratora *Imienia róży*, tak i w odniesieniu do *Wahadła Foucaulta*, niektóre opinie krytyki wiążą głównego narratora z osobą autora. Tak czyni np. Th. Stauder, o czym pisze Markowski w *Anatomii ciekawości*³⁷, wątpiąc jednak, i słusznie, w zasadność takiego odczytywania powieści. Gritti słyszy głos samego Eco w całej powieści, nie tylko głos Eco jako narratora. Pisze Gritti: „Nous avons en-

³⁵ J. Le Goff, *Umberto Eco, forcément medieval et terriblement moderne*, „Magazine littéraire” 1989, nr 262, luty, s.32.

³⁶ D. Ulicka, op. cit., s. 282.

³⁷ M.P. Markowski, op. cit., s. 146.

tendu Eco lui-même annoncer qu'il entend d'encourager le lecteur"³⁸. Pełna zgoda z nim. Streszczając częściowo moje własne wywody na temat elementów autobiograficznych *Wahadła Foucaulta*³⁹, częściowo je uzupełniając, stwierdzę, że autoironia Eco w stosunku do uprawianej przez siebie semiozy i wynikającego z przyjętej teorii Peirce'a przekonania, że „tout se tient” jest nieco ambiwalentna. Ta ambiwalencja tkwi w strukturze głębokiej dzieła, w której zderzają się dwa wspomniane wcześniej porządku dzieła. Casaubon wygłaszając swe zasady hermetyzmu tradycyjnego, będące zarazem zasadami semiozy, z jednej strony zdaje się je krytykować, z drugiej strony jednak zdradza przywiązanie do nich. Czytamy: „[...] jeśli chce się znaleźć powiązania, zawsze się je znajdzie, wszędzie i między wszystkim, świat rozpada się na siatkę, na wir powinowactw i każda rzecz odsyła do każdej innej, każda każdą wyjaśnia...”⁴⁰.

Rozdwojenie bohatera w tej mierze nie zaprzecza autoironii Eco w stosunku do własnej wiedzy: jest jedną jego stroną. Culler stwierdza, że wizja historii u Eco jest autobiograficzna⁴¹, a taka jest możliwa zdaniem historyków⁴². Bowiem semiotyka nowoczesna, którą uprawiał Eco, jest według niego zbliżona do hermetyzmu tradycyjnego swych bohaterów, mimo różnicy języka. Hermetyzm penetruje tajemnicę ukrytą w głębi znaków i odsyła bez przerwy do innych znaków. Sam Eco w wyznaniach w *Les limites de l'interprétation* stwierdza: „Moim celem było nie tyle powiedzieć, czym jest nieograniczona semioza, ile powiedzieć, czym nie może być”⁴³. Badania prowadzone przez bohaterów *Wahadła Foucaulta*, jak i innych powieści Eco znajdują nierzadko swe odpowiedniki w pracach samego autora. Wiele z tych analogii wykazuje Markowski⁴⁴ (np. cytat na temat pracy dwu półkul mózgowych w powieści *Tajemniczy płomień królowej Laony* i cytowana przez Markowskiego za Stefanem Rosso wypowiedź Eco z jego korespondencji, uczone dyskusje ojca Emanuela na temat lunety ilustrującej „model uniwersum semantycznego” w *Wyspie dnia poprzedniego* i sens referatu Eco pt. *Joyce, Semiosis and Semiotics* (w wersji skróconej w *Les limites de l'interprétation*, s. 15 i inne). Jest to także rys pisarstwa autobiograficznego.

³⁸ J. Gritti, op. cit., s. 123-124.

³⁹ R. Lubas-Bartoszyńska, *L'histoire et ses interprétations abusives. Les templiers dans „Les Rois maudits” de M. Druon et dans „Le Pendule de Foucault” d'U. Eco*, w: *Le roman de l'histoire dans l'histoire du roman*, red. A. Abłamowicz, ed. US, Katowice 2000, s. 143-151.

⁴⁰ U. Eco, *Wahadło Foucaulta*, tłum. A. Szymanowski, PIW, Warszawa 1993, s. 466.

⁴¹ Zob. R. Lubas-Bartoszyńska, op. cit.

⁴² Chodzi o sądy P. Arona – zob. R. Lubas-Bartoszyńska, op. cit.

⁴³ D.S. Schiffer, op. cit., s. 129; U. Eco, *Les limites de l'interprétation*, s. 384.

⁴⁴ M.P. Markowski, op. cit., s. 130-157.

Umieszczenie zrębu podstawowej fabuły trzeciej powieści Eco pt. *Wyspa dnia poprzedniego* na odległych wodach Wysp Salomona nie niweluje zupełnie elementów autobiograficznych tej powieści. Tu nie trzeba dosłuchiwać się głosu samego autora rozmiłowanego w opowiadaniu i pisaniu, jak w poprzednich dwu powieściach. On ujawnia się sam poprzez świadomość autorską narratora utożsamionego z bohaterem lub postawionego ponad nim. Nie damy wiary słowom narratora, gdy ten demonstruje swe czynności montowania biografii głównego bohatera-rozbitka, wcześniej rycerza XVII-wiecznych walk, zwłaszcza w oblężeniu Casale, że jest on autorem powieści. Tak czyni wielu narratorów, nawet wówczas, gdy układają losy bohaterów na podstawie resztek fikcyjnych dzienników i listów, co jest przypadkiem narratora omawianego dzieła, który każe bohaterowi układać losy swego sobowtóra. Z autorem możemy utożsamiać nadrzędnego narratora dopiero wówczas, gdy ujawnia on jego świadomość filozoficzną, teoretyczną i pisarską. A to dzieje się w tekście niezależnie od prezentacji losów głównego bohatera i demonstrowania czynności narratorskich. Autor ujawnia się więc wprost na przykładzie wypowiedzi o jego relacji do dzieła, przekazywania siebie poprzez tworzone przez siebie postaci powieściowe, dotykaniu problemu śmierci autora itd. W usta swego bohatera – Roberta, który próbuje pisać powieść, wkłada autor słowa: „Może tym jest pisanie Romansów: żyć przez swych bohaterów, sprawić, by żyli w naszym świecie i powierzyć siebie i swoje dzieło stwórcze myśli tych, którzy przyjdą...”⁴⁵. Sam zaś narrator nadrzędny mówi: „Pełen nowego zapału Robert postanowił obmyślić ostatni rozdział swojej opowieści. Nie wiedział, że Romanse często piszą się same i zdążają, któreśdy zechcą – zwłaszcza teraz, kiedy autorzy postanowili powymierać”⁴⁶. Ta świadomość teoretyczna narratora nadrzędnego wskazuje na samego autora, który podobne treści przekazywał wielokrotnie w innych wypowiedziach pozapowieściowych.

Wyraźnym śladem autobiograficznym w omawianej powieści są też techniki właściwe autobiografii, jakkolwiek wypełnione treściami fikcyjnymi (opowiadanie historii bohatera na podstawie pozostawionych przez niego zapisów osobistych: dziennika pokładowego i listów). Montowanie tej historii przebiega w sposób przypominający prowadzenie śledztwa, co wskazuje również na czynienie zadość swym preferencjom osobistym w lekturze.

W orbicie autobiografizmu powieściowego należy też umieścić następną powieść Eco, zatytułowaną *Baudolino*. Stosuje w niej Eco również

⁴⁵ U. Eco, *Wyspa dnia poprzedniego*, tłum. A. Szymanowski, PIW, Warszawa 1994, s. 371-372.

⁴⁶ Tamże, s. 372.

techniki autobiograficzne. Tym razem chodzi o naśladowanie techniki opowiadania autobiograficznego. Baudolino – przybrany syn cesarza Fryderyka Barbarossy, kupiony od chłopą Gagliauda, biorący udział w trzeciej wyprawie krzyżowej, uważany przez miejscową ludność za świętego, opowiada własną historię innemu uczestnikowi walk – Niketasowi. Opowiada z całą świadomością roli i zadań opowiadania autobiograficznego. Położenie nacisku na konfesyjny charakter opowiadania i jego roli w budowaniu swej tożsamości, na dzieje swej świadomości – to główny element autobiograficzny tej powieści. Bohater tak zwierza się Niketasowi z przełomowego momentu dziejów swej duszy: utraty rozeznania w tym, co dobre i co złe: „Stało się to panie Niketasie [...] utraciłem rozeznanie tego, co jest słuszne, a co nie...”⁴⁷. Baudolino w toku opowiadania swej historii niejednokrotnie podkreśla autobiograficzną rolę zrozumienia siebie poprzez opowiadanie o sobie: „To, co chciałem zrozumieć opowiadając ci własną historię, zrozumiałem. Nic więcej nie mam sobie do powiedzenia”⁴⁸.

Jest też inny element autobiograficzny tej powieści. Tkwi on w miejscu urodzin Eco, w Alessandrii – mieście założonym celem sprzeciwienia się cesarzowi Barbarossie, skąd pochodzi także Baudolino. To, co o tym mieście mówi bohater, można włożyć także w usta samego autora: „Urodziłem się w Aleksandrii⁴⁹, lecz nie tej – w Egipcie [...]. Moja leży między górami na północy i morzem...”⁵⁰. I do katedry tego miasta Baudolino przywozi trofea swych walk, stając się obiektem kultu.

Autobiografizm powieściowy Eco najpełniej – jak dotychczas – objawia się w jego ostatniej powieści (2008 r.), mianowicie w *Tajemniczym płomieniu królowej Laony*. Tu Eco rozważa same podstawy neurologiczne i psychologiczne wszelkiego typu autobiograficzności. Są to kategorie wspomnienia i pamięci, będące również nośnikami pamięci i jej miejscami w literaturze⁵¹. Rozwagał je Eco zarówno w dyskursie naukowym, jak i powieściowym. Zetknięcie ich w jednej powieści i silne podbarwienie zagadnieniami kultury masowej (komiksu, ilustracji, fantastyki, powieści popularnej) oraz bibliofilstwa daje efekty zdystansowania się autora do swej osobowości, jak i do samej formy uprawianej powieści.

Rozważmy na wstępie niektóre kategorie dyskursu naukowego związanego z autobiografią: pamięci i wspomnienia. Pierwszoosobowy narrator – w wielu sytuacjach bliski autorowi – usiłuje ułożyć własną histo-

⁴⁷ U. Eco, *Baudolino*, przeł. A. Szmanowski, Noir sur Blanc, Warszawa 2001, s. 505.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ U. Eco, *Tajemniczy płomień królowej Laony*, przeł. K. Zaboklicki, Noir sur Blanc, Warszawa 2008, s. 80.

⁵⁰ U. Eco, *Baudolino*, s. 27.

⁵¹ Zob. E. Rybicka, op. cit.

rię z pamięci po doznaniu dwukrotnej amnezji. Wie dobrze, że każda pamięć jest dziurawa, postrzeganie przecież ma charakter nieciągły, a wspomnienia przepływają w sposób dowolny i nieuporządkowany, dlatego zdaje sobie sprawę z tego, że „nigdy nie wejdę do świątyni pamięci”⁵². Jaho, bo takie jest jego imię, jest dobrze zorientowany w historii intymistyki. Wie np., że „200 lat temu Maine de Biran rozróżniał trzy typy pamięci: dotyczącą myśli, uczuć i przyzwyczajień”⁵³. Rozmówca, który pomaga bohaterowi w przypominaniu swej przeszłości, dostrzega u niego „pamięć epizodyczną”, czyli – jak mówią podręczniki psychologii – „pamięć wydarzeń, w których jednostka uczestniczy. Pamięć epizodyczna jest obok pamięci semantycznej składnikiem pamięci autobiograficznej”⁵⁴. Przy czym, jak pisze Tomasz Maruszewski, „w pamięci autobiograficznej elementy epizodyczne górują nad semantycznymi”⁵⁵. Podobną świadomość mają bohaterowie powieści, gdy określają, czym jest pamięć autobiograficzna. Rozmówca kieruje takie słowa do Jaho: „Pan nie stracił pamięci semantycznej, stracił pan pamięć epizodyczną, dotyczącą epizodów z pańskiego życia”⁵⁶. Jaho, jak Eco, wiąże pamięć z dwoma półkulami mózgowymi: „Mówią, że w mózgu mamy dwie półkule: lewa zawiera stosunkami racjonalnymi i językiem słownym, prawa zajmuje się uczuciami i światem wizualnym”⁵⁷. Doznawszy amnezji po raz pierwszy, Jaho nie może sobie przypomnieć nawet pokoju w domu dziadka na wsi, w którym się urodził i spędzał wakacje: „Jest całkiem naturalne, że ktoś nie pamięta pokoju, w którym się urodził, ale w moich przeklętych płatach mózgowych powinien przynajmniej zostawić jakiś ślad pokój, który pokazywano mi przez całe lata”⁵⁸. Eco mówi o płatach mózgowych w ogóle, natomiast nauka za pamięć autobiograficzną i za wytwarzanie wspomnień czyni odpowiedzialne płaty czołowe⁵⁹ i wiąże pamięć z miejscami, a dom traktuje jako jedno z miejsc pamięci⁶⁰.

O skłonności do wspominania i o nadawaniu wspomnieniom szaty literackiej bohater-narrator, jak Eco, mówi: „Jeszcze mleko miałem pod nosem, a już usiłowałem zbierać wspomnienia, które nie zdążyły spłowieć z upływem czasu”⁶¹. Zajęty sklejaniem luźnych obrazów z przeszło-

⁵² U. Eco, *Tajemniczy płomień królowej Laony*, s. 80.

⁵³ Tamże, s. 22.

⁵⁴ Zob. książka na temat pamięci autobiograficznej T. Maruszewski, *Pamięć autobiograficzna*, Gdańskie Wyd. Psycholog., Gdańsk 2005, s. 23-26.

⁵⁵ Tamże.

⁵⁶ U. Eco, *Tajemniczy płomień królowej Laony*, s. 19.

⁵⁷ Tamże, s. 278.

⁵⁸ Tamże, s. 105-106.

⁵⁹ T. Maruszewski, op. cit., s. 23.

⁶⁰ E. Rybicka, op. cit.

⁶¹ U. Eco, *Tajemniczy płomień królowej Laony*, s. 284.

ści po przebudzeniu z drugiej śpiączki, utożsamionej z amnezją, Jaho występuje w roli oceniającego wspomnienia w sposób świadczący o znajomości teorii wspomnień: „Wspomnienia, które pojawiły się na początku tego, co uważam za moją obecną śpiączkę, są niejasne, mgliste, rozproszone, nieciągle, niepewne, postrzępione, powyszczerbiane [...] wspomnienia z Solary i Mediolanu, odkąd przebudziłem się w szpitalu, są natomiast jasne, rozwijają się zgodnie z logiką, mogę usytuować je w czasie”⁶². Wspomnienia swe nazywa Jaho „obrazami”, jakby za Bergsonem odróżniał „souvenir pur” i „souvenir image”⁶³.

Amnezja staje się w powieści Eco zabiegiem fabularnym, wymagającym ułożenia linii życia na nowo po to, by drażyć istotę pamięci i wspomnienia. Autor wie bowiem dobrze, że „c’est l’oublie, qui rendre possible mémoire”⁶⁴. Tu godzi się przypomnieć, że dla celów terapeutycznych, po doznaniu amnezji, Mrozek przez 4 lata pisał wspomnienia.

Dalszymi problemami dyskursu naukowego w ostatniej powieści Eco są te, które w starciu z dyskursem powieściowym niosą z sobą akcenty zdystansowania wobec swej osobowości, która „wszystko wie po trochu” oraz wobec powieści autobiograficznej. Taki los spotyka np. typowy stereotyp powieści autobiograficznej – młodzieńczą miłość do dziewczyny, której szukał przez czterdzieści lat, a która okazała się obrazem narodziłym z lektury, równoznacznym z „ostatecznym objawieniem”, „tajemniczym płomieniem królowej Laony”⁶⁵, utożsamionej z ukochaną Cyrana de Bergerac – Roxaną.

Lekko ironicznie potraktowany zostaje też kluczowy dla biografii Eco problem życia wśród książek, stylizowania swej młodości na wzór różnych bohaterów książkowych. W dzieciństwie Jaho chciał naśladować bohatera *Wyspy skarbów*, potem imponowali mu *Trzej muszkietierowie*, a w wieku młodzieńczym modelem stał się des Essentes z powieści *Na wspak* Huismansa. Bogate życie wewnętrzne des Essentesa miało zastąpić Jaho przeżywany kryzys religijny. Jego wyznania na ten temat noszą znamiona lekkiej prowokacji, zważywszy fakt, że wartości dekadentyzmu nie doczekały się rewaloryzacji. Równie ewidentne zdystansowanie autora do swej idei bycia „człowiekiem książki” widoczne jest w przyznaniu się jego bohatera do nadania córce imienia „Nicolette” za imieniem bohaterki *Huit jours dans le grenier*. Książkę tę znalazł Jaho na strychu domu dziadka, gdzie za sprawą wspomnień do miejsc pamięci wychodził z amnezji. Tymczasem córka bohatera urodziła się co najmniej dwadzieścia lat wcześniej: odwoziła ojca do Solary.

⁶² Tamże, s. 418.

⁶³ P. Ricoeur, *La mémoire, l’histoire, l’oublie*, Seuil, Paris 2000, s. 60.

⁶⁴ Tamże, s. 573.

⁶⁵ U. Eco, *Tajemniczy płomień królowej Laony*, s. 254.

Dom ze strychem pełnym pamiątek to topos uprzywilejowany przez powieść autobiograficzną, a Bachelardowski strych ociera się o sacrum. To sacrum, uświęcone przez Eco ulokowaniem tam najcenniejszych książek i albumów oraz kaplicy, zostaje prowokacyjnie zniżone przez sąsiedztwo klozetu z tajemniczo umieszczonymi drzwiami do niego. Tylko topos wiernego sługi – Amelia, wierna swemu panu i jego wnukowi, pozostaje nie zakwestionowany.

Interwencję dyskursu naukowego w dyskurs powieściowy wspiera też w *Tajemniczym płomieniu* język ilustracji książkowych, starodrukowych, albumów, komiksów, plakatów, płyt itd. Efekt autobiograficzny warstwy wizualnej powieści tkwi w uczynieniu wielu z jej elementów miejscami pamięci: z pewnymi książkami i albumami Jaho – jak Eco – zżyty był od dzieciństwa. Znaczna ich część przynależała do kultury masowej, przedmiot pasji Eco. Ilustracje te, niezależnie od ich wymowy autobiograficznej, nadają powieści charakter sylwy, kolażu⁶⁶. We wszystkich powieściach Eco dostrzega się fundamentalną rolę opowiadania historii w budowaniu podmiotu i doświadczenia jego jedności⁶⁷. Jesteśmy w sercu narratywistyki. Podmiot ten jest bliski tożsamości samego autora, który ponadto dobrze znał Freuda i wiedział o terapeutycznej roli opowiadania w psychoanalizie.

Autobiograficzność Eco najpełniej wyraziła się w pierwszym, bezpośrednim jego poziomie. Ale daje o sobie znać także w pokładach pośrednich: w dyskursach naukowych czy publicystycznych, gdy ujawnia się co najmniej w kilku ich strategiach, nigdy tylko w jednej, np. w pierwszej – w krzykliwej obecności „ja” autorskiego – która nierzadko ma charakter sfingowany, by nie powiedzieć – żartobliwy lub należy do poetyki gatunku. Referencyjność bowiem, odnoszenie przekazu do Lejeuneowskiego „paktu prawdy”, w przeciwieństwie do integracjonistycznych utożsamień powieści z autobiografią, jest w tych rozważaniach założeniem podstawowym. Ewidentne są też ślady autobiograficzne wyrażone pod osłoną fikcji. Autobiografizm pisarza, aczkolwiek skoncentrowany przede wszystkim na sprawach myśli, nie działań, nie narzuca własnego, jednostkowego, skończonego punktu widzenia świata. Wskazuje na wolę wyzwolenia się od ściśle określonej ludzkiej perspektywy, uczy, jak pobierać naukę w szkole afirmacji własnych i cudzych poglądów oraz w szkole oporu wobec nich. Tu wielkie (np. semiotyka, kultura średniowiecza, tworzenie powieści) przeplata się z małym (np. uwaga żony o umiejętności palenia ogniska przez męża, wychodzenia na kawę i kielbaski z książ-

⁶⁶ Kolażowość ujęcia powieści zwróciła uwagę krytyki, np. N. Lemann, *Puzzle pamięci*, „Bez recepty” 2006, nr 3.

⁶⁷ Zob. chociażby tekst A. Zawadzkiego, *Autor, podmiot literacki*, w: *Kulturowa teoria literatury*, Universitas, Kraków 2007, s. 217-247.

ką w bibliotece w Yale, odczuwanie radości jazdy dziurawym rowerem w młodości po rodzinnej okolicy itd.).

Czy zatem Eco jest autobiografem, jak pyta formuła tematu? Jest nim, ale nie w ścisłym tego słowa znaczeniu, by sparafrazować tytuł dziennika Malinowskiego. Dobrze wiedział od psychoanalityków, że „La biographie est l'art d'être l'autre que je suis”⁶⁸. Nie ma u Eco prezentacji dłuższych odcinków linii życia autora, są natomiast prezentacje dłuższych odcinków historii tworzenia swych czterech powieści, jest nkreślony szlak intelektualnego dojrzewania i rozwoju. W pisaniu tego dwuręcznego intelektualisty odkrywamy konfesora, wyznającego atawistyczną potrzebę opowiadania, wchłaniającego jego wielokierunkową aktywność teoretyczną, odsłaniającą stany duchowe wyznającego. Nade wszystko Eco jawi się jako uczony rozsiewający przy różnych okazjach pisania o literaturze, estetyce czy historii rozliczne znaki swego życia, co prawda głównie ze sfery książkowej, ale nie pozbawione czasem odwołań do własnego, krwistego bios.

⁶⁸ E. Ryser, *Sous les étoiles du Rwanda à la lumière de la biographie d'Evelyne Bloch-Dano*, „La Faute à Rousseau” 2008, nr 48, juin, s. 38.