

Rafał Krysiak

Rafał Krysiak, Umberto Eco – od teorii do narracji

Słupskie Prace Filologiczne. Seria Filologia Polska 4, 21-38

2005

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Rafał Krysiak

Pomorska Akademia Pedagogiczna
Ślupsk

UMBERTO ECO – OD TEORII DO NARRACJI

Powieściopisarstwo Umberto Eco wywołuje kontrowersje. Chodzi o problem relacji między działalnością naukową a literacką autora *Imienia róży*. Otóż niektórzy komentatorzy twórczości włoskiego pisarza uważają, iż jego myślenie teoretycznoliterackie odgrywa istotną rolę w kształtowaniu fikcji powieściowej¹. W ich ujęciu narracje Piemontczyka są „praktyczną prezentacją jego teoretycznoliterackich i estetycznych pomysłów”², a „wszystkie powieści Eco są erudycyjną grą badacza i powieściopisarza w jednej osobie, w którą najłatwiej wciągnąć czytelnika czytane-go”³. Niewątpliwie, zgodnie z teoretyczną hierarchią czytelniczą autora *Imienia róży*, najbardziej wyrafinowana jest lektura intelektualisty. Jednak Eco nie sugeruje przecież, jakoby miała istnieć lektura bardziej wartościowa od innych. Stawia za to tezę, że tekst zawsze zwodzi czytelnika na manowce.

Badacz, który stara się skomentować poglądy na literaturę Umberta Eco, staje w tym momencie przed jednym z paradoksów myśli włoskiego pisarza. Bowiem z jednej strony autor *Imienia róży* mówi o hierarchii czytelniczej, z drugiej zaś zaprzecza, jakoby subtelność lektury była czymś wymaganym, czymś, co decyduje o satysfakcjonującym odbiorze kontakcie z dziełem. Eco-teoretyk piszący o literaturze usiłuje uporządkować czytanie zgodnie ze schematem wertykalnym. Tymczasem Eco-pisarz komentujący swoją twórczość, schemat ów czyni bezużytecznym, mówiąc o lekturze przez pryzmat gry, zabawy, przyjemności.

Nie sądzę, by mówienie o powieściach Piemontczyka jako o „erudycyjnej grze badacza i powieściopisarza” znajdowało jednoznaczne potwierdzenie w jego koncepcji narracji. Wprawdzie w powieściach Eco pojawiają się elementy, które są po-

¹ Są to: D. Ulicka, *Fikeje i półprawdy*. „Nowe Książki” 1996, nr 2, s. 36 i n.; M. Loba, *Pochwała powiastki*. „Czas Kultury” 1996, nr 1, s. 85 i n.; M. P. Markowski, *Teoretyk pisarzem*. „Literatura na Świecie” 1997, nr 12, s. 231 i nn.; M. Cieślik, *Zmysłny kłamca Baudolino*. „Polityka” 2001, nr 47, s. 56 i n.; J. Łukaszewicz, *Lgarz większy niż Baudolino*. „Odra” 2002, nr 4, s. 105 i nn. O obecności problemów teoretycznych w narracjach Eco zob. P. Bondanella, *Umberto Eco*, przeł. M. P. Markowski. Kraków 1997 (m.in. rozdz. *Interpretacja i nadinterpretacja, interpretacja paranoiczna* oraz „*Wahadło Foucaulta*”). O ukrytych w *Imieniu róży* aluzjach do tezy teoretycznych Eco pisze D. S. Schiffer (*Umberto Eco*, przeł. A. Szymański, Warszawa 2001, s. 152).

² M. Loba, *Pochwała powiastki...*, s. 86.

³ J. Łukaszewicz, *Lgarz większy niż Baudolino...*, s. 105.

wtórzeniem tez teoretycznych czy też do tych tez nawiązują, ale nie pełnią one już funkcji, jaką mają w dyskursie naukowym. Ich obecność w tekstach literackich wynika po prostu z doświadczenia własnego autora, na którym „proza opiera się w sposób konieczny”⁴.

Chciałbym zaznaczyć, iż bardziej od poglądów teoretycznych autora *Dziela otwartego* interesują mnie przesunięcia w jego koncepcji opowiadania. Dlatego też skupię się na dwóch, moim zdaniem charakterystycznych, aspektach literatury Umberta Eco. Po pierwsze, jego teksty literackie to przede wszystkim opowieści o opowieści. Po drugie, pokazują one, jak ważny jest udział literatury w naszym samorozumieniu. Być może, według Eco, jest ona nawet jedyną drogą do rozpoznania własnej osobowości? Literatura, zdaniem pisarza, przekazuje prawdę, która mówi, że na przypadkowość ludzkiego życia nikt nie ma wpływu. O tym raczej zapomina się w toku codziennych zajęć i dopiero w zetknięciu ze skończonością literackiej intrygi można odczuć tragiczność uwikłania każdego w owo kłębowisko zdarzeń, które chciałoby być losem.

W proponowanym przeze mnie spojrzeniu na powieści autora *Imienia róży* pomocne będą prace dwu badaczy: rozważania Paula Ricoeura na temat roli tożsamości narracyjnej w kształtowaniu tożsamości osobowej oraz sformułowana przez Richarda Rorty’ego strategia prywatnej ironii, mającej antyfilozoficzny charakter⁵. Nie uważam, by „*intentia auctoris*” Umberta Eco wiązała się z chęcią popularyzowania jego poglądów naukowych. Tym bardziej, że twórca sam daje świadectwo zupełnie odmiennych zamierzeń. Wyraz chęci rozpowszechnienia tez naukowych nie pojawia się w żadnej z jego relacji dotyczących własnego procesu twórczego: od załączkowego pomysłu po jego rozwinięcie. Każda z powieści twórcy ma natomiast genezę w jakimś obrazie. Np. w przypadku pierwszej narracji pisarza jest to obraz otrutego mnicha. *Baudolino* zaś zapoczątkowany został m.in. przez pomysł przedstawienia grupy osób fabrykujących fałszywe informacje. Warto ponadto pamiętać, iż, zdaniem Eco z eseju *O paru funkcjach literatury*, jest ona nie tylko ćwiczeniem sprawności językowej czy zasad wierności i szacunku w swobodzie interpretacji, ale stanowi także źródło przyjemności⁶ tak dla piszącego, jak dla czytającego.

* * *

Punktem wyjścia niniejszych rozważań niech będzie stwierdzenie Umberta Eco umieszczone na okładce pierwszego włoskiego wydania *Imienia róży*: „O czym nie

⁴ U. Eco w rozmowie z L. Lewinem (*Każdy ma swoją wyspę*. „Czas Kultury” 1996, nr 5-6, s. 50).

⁵ W związku z próbą spojrzenia na twórczość Eco w perspektywie wymienionych badaczy powstaje pewien problem. Otóż Eco i Ricoeura łączą poglądy, które można uznać za wspólne. Mam na myśli ujęcie interpretacji dzieła literackiego. Nie można tego natomiast powiedzieć o relacji Eco – Rorty. Wystarczy wspomnieć o ich polemice dotyczącej interpretowania, zawartej w *Interpretacji i nadinterpretacji*.

⁶ Zob. U. Eco, *O paru funkcjach literatury*. W: tegoż, *O literaturze*, przeł. J. Ugniewska i A. Wasilewska. Warszawa 2003, s. 8.

możemy teoretyzować, musimy opowiedzieć”⁷. Jak dodaje autor, jest to „odkrycie” dokonane dzięki „osiągniętej dojrzałości”. Przytoczone zdanie, jak sądzę, wyraża niechęć do tego, co Lyotard nazwał „wielkimi machinami wyjaśniającymi opatentowanymi pod znakiem Ideologii, Fantazmatu, Struktury”⁸. Po pracach z zakresu teorii estetyki, później teorii narracji Eco zmienia swoją perspektywę z teoretycznej na praktyczną. Peter Bondanella zastanawiał się, czy nie traktować tej zmiany jako „kroku wstecz” w stosunku do „imperialistycznych roszczeń semiotyki jako teorii opisującej całość ludzkiej kultury”⁹. Nie sądzę, aby tak było. Moim zdaniem charakter wspomnianej zmiany lepiej od „retoryki postępu/regresji” oddaje „retoryka eksploracji”, której wyrazem są metafory „przechadzki po lesie” oraz „błądzenia we mgle”¹⁰. Natomiast do retoryki postępu należy, poza przytoczonym sformulowaniem Bondanelli, stwierdzenie Eco o tym, że „dojrzał”. Do metafor tych jeszcze powrócę.

Niewątpliwie Eco opuszcza obszar monologicznego dyskursu teoretycznego i wkracza na teren dialogicznych form sylwicznych¹¹. Autor *Imienia róży*, jak przystało na postmodernistę, nie odcina się od przeszłości, lecz podchodzi do niej z ironicznym dystansem, uważając, że inna postawa byłaby niefortunna i irytująca w naszej „epoce utraconej niewinności”¹². Ów dystans dotyczy także stosunku pisarza do własnej twórczości teoretycznej. Eco-pisarz, jak już wspomniałem, nie jest zainteresowany udowadnianiem tez naukowych. Zależy mu natomiast, co wyraźnie eksponuje, na opowiadaniu historii. Widać tu rozbrat między dyskursem naukowym a narracją powieściową, o czym pisał Michał Paweł Markowski. Tyle, że według Markowskiego twórczość powieściowa Eco jest determinowana przez model jego teorii, a argumentem pozwalającym na takie spojrzenie jest wspólna wszystkim tekstom autora *Dziela otwartego* „substruktura filozoficzna”¹³.

Rozumowanie krytyka buduje łańcuch przyczynowo-skutkowy, który w uproszczeniu można przedstawić tak: *Dzielo otwarte* = podstawa filozoficzno-estetyczna ⇒ *Trattato di semiotica generale* czy *Nieobecna struktura* = przykład zapędów teoretycznych ⇒ *Lector in fabula* = zainteresowanie technikami narracji i problematyką odbioru ⇒ i wreszcie twórczość powieściowa. W efekcie pisarstwo okazuje się eksperymentem naukowca żadnego sprawdzenia, czy jego założenia sprawdzają się w praktyce.

Nie da się zaprzeczyć, że teorie Eco oraz jego powieści oświetlają się wzajemnie, mają wiele punktów wspólnych. Wspomniana „substruktura filozoficzna” jest wy-

⁷ Cyt. za: P. Bondanella, *Umberto Eco...*, s. 95.

⁸ J.-F. Lyotard, *Filozofia i malarstwo w epoce eksperymentu*, przeł. M. P. Markowski. W: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz. Kraków 1996, s. 63.

⁹ Są to według P. Bondanelli słowa Eco (dz. cyt., s. 71).

¹⁰ Pierwsza użyta w tytule *Sześciu przechadzek po lesie fikcji* – wykładów dotyczących teorii rozumienia tekstu, druga w tytule eseju *Mgły Valois* (umieszczonego w zbiorze *O literaturze*), który jest próbą opisanego wywołującego u czytelnika efekt zagubienia tekstowego mechanizmu *Sylwii* Nerval’a.

¹¹ Termin ten rozumiem za R. Nyczem, określającym przy jego pomocy dominujące współcześnie pisarstwo polimorficzne (*Sylwy współczesne*. Kraków 1996).

¹² U. Eco, *Dopiski do „Imienia róży”*. W: *Imię róży*, przeł. A. Szymanowski. Warszawa 1987, s. 618.

¹³ Termin S. Morawskiego użyty przez M. P. Markowskiego – *Teoretyk pisarzem...*, s. 235.

rażnie widoczna, co może sprawiać wrażenie konsekwentnego starania się twórcy o popularyzację swych poglądów filozoficzno-teoretycznych. Nie jestem wszakże przekonany co do stwierdzenia, że to teoria „wymusiła” napisanie pierwszej powieści Eco, a za nią następnych¹⁴. Czytając jego prace, dochodzi się do wniosku wprost przeciwnego. Tworzone przez pisarza narracje nie są przez nic wymuszone, a samo opowiadanie towarzyszy mu od początku kariery.

Problematyczne staje się stwierdzenie, że Eco napisał powieści, bo „chce dzięki nim zabsolutyzować własną argumentację teoretyczną oraz [...] odebrać czytelnikowi możliwość racjonalnego sprzeciwu, przenosząc go w świat fikcji”¹⁵. Słowa: „o czym nie można teoretyzować, trzeba opowiedzieć” wypowiedziane są w kontekście: „gdyby autor chciał udowodnić jakąś tezę, napisałby pracę teoretyczną”¹⁶. Sugestia użycia powieści jako słownej maszyny perswazyjnej dla potrzeb teorii zostaje więc podważona.

Jak jednak traktować elementy powieści uznane za teoretyczne? Nie chodzi mi o kwestię ich walorów poznawczych, lecz o odpowiedź na pytanie: dlaczego, decydując się na tworzenie fikcji i rezygnując przecież w jej obrębie z teoretyzowania, umieszcza Eco w swych powieściach idee wypracowane w obrębie dyskursu naukowego? Sądzę, że „historiograficzne metapowieści” włoskiego pisarza stanowią swoisty etap poszukiwań, na które składa się cała działalność intelektualna twórcy, ulegająca pewnym modyfikacjom, lecz niezmiennie mająca swoje źródło w postawie „anty-Ur-faszystowskiej”¹⁸. Poszukiwania, które mam na myśli, nie prowadzą do ostatecznego zrozumienia „Prawdy”, lecz są wciąż ponawianym procesem rozumienia, pojętym jako „przechadzka po lesie” czy „błądzenie we mgle”, jak określa Eco akt interpretacji tekstu¹⁹. Umberto Eco wie, że nic nie wie i jest to podstawa jego „anty-Ur-faszystowskiej” postawy. Postawa, która daleka jest od pragnienia jednoznacznego ujęcia czegokolwiek i która powoduje, że autor *Imienia róży* przybiera różne postawy badawcze, w zależności od potrzeby. „Nieustanna transformacja jest praktyką godną polecenia, którą często stosuję, posuwając się niemal do granic schi-

¹⁴ Tak właśnie twierdzi M. P. Markowski (*Teoretyk pisarzem...*, s. 234).

¹⁵ M. P. Markowski, *Teoretyk pisarzem...*, s. 249.

¹⁶ Cyt. za: P. Bondanella, *Umberto Eco...*, s. 95.

¹⁷ L. Hutcheon (*Historiograficzna metapowieść: parodia i intertekstualność historii*, przeł. J. Margański. W: *Postmodernizm...*, s. 378 i nn.) określa w ten sposób powieść postmodernistyczną w odróżnieniu od tradycyjnej powieści historycznej. „Historiograficzna metapowieść” charakteryzuje się według badaczki metafikcyjną autorefleksyjnością.

¹⁸ O „korzeniach wiecznego faszyzmu” traktuje między innymi *Wahadło Foucaulta*, co przyznaje jego autor. Zob. D. S. Schiffer, *Umberto Eco...*, s. 174 i n.

¹⁹ Metafory te równie dobrze opisują wszakże moment zetknięcia człowieka z rzeczywistością, kiedy to zaczyna on szukać intrygi porządkującej jego los. Jak pisze Paul Ricoeur, nie tyle jednak szukamy takiej intrygi, ile sami ją konstruujemy, opowiadając o sobie i o innych. Różne przypadkowości „stają się nierozłączną częścią historii”, bo są „zrozumiane po fakcie, przekształcone przez niejako retrospektywną konieczność płynącą z czasowej całości, która została dokończona” (P. Ricoeur, *O sobie samym jako innym*, przeł. B. Chelstowski. Warszawa 2003, s. 236). Pojawia się zatem narracyjna konieczność, która przekształca przypadkowość życia w przypadkowość narracyjną. Pamiętać jednak należy, iż owa konieczność może być przededefiniowana – jest to po prostu jedna z wielu intryg, zawiązywanych na podstawie zdarzeń czyjegós życia.

zofrenii – pisze Eco. Bywają jednak przypadki, kiedy nie należy udawać, że zmienia się zdanie wyłącznie z tego powodu, by dowieść, że się jest *a la page*²⁰.

Wróć do postawionego wyżej pytania o przyczynę i celowość obecności elementów teoretycznych wewnątrz narracji fikcyjnej powieści Eco. Markowski widzi to tak: pisarz chce pokazać, że „narracja potrafi uzupełnić dyskurs i w ten sposób go niejako wzmocnić, ugruntować. I odwrotnie, że wykład teoretyczny uprawomocni opowieść literacką”²¹. Sądzę wszakże, iż taki pozornie dwoisty charakter powieści twórcy wiąże się z tym, co Rorty nazwał „słownikiem finalnym”²². A ściślej: wiąże się z tym, iż zarówno teoria, jak i narracja współtworzą jednostkowy język Umberta Eco. Choć jest też na odwrót, to znaczy, ów język kształtuje i dyskurs, i fikcję Piemontczyka.

Słownik finalny jest modyfikowany w zależności od potrzeb. Niektórzy chcą opisywać siebie i świat, mówiąc wciąż tak samo. Inni nieustannie odczuwają potrzebę udoskonalania własnego języka. Kontakt z innymi „słownikami finalnymi” robi na nich wrażenie i wzbudza wątpliwości co do słownika, którym dysponują. Rorty określa tych drugich mianem „ironistów” i za Sartre’em nazywa ich postawę „meta-stabilną”²³. Słownik finalny Eco uległ pewnym zmianom już okresie przedpisarskim. Aczkolwiek nie nazbyt istotnym, skoro autor *Dziela otwartego* daje się rozpoznać także w *Imieniu róży*. Najważniejszą modyfikacją słownika Eco, ale nie ostatnią, stanowi moim zdaniem sięgnięcie po dyskurs powieściowy i rezygnacja ze zdecydowanego używania narzędzi semiotyki. Ujęte w ramy narracji, doświadczenie własne autora poddane zostaje ironizacji²⁴. Nawet jeżeli jest to ironia poważna²⁵, wprowadza ona specyficzny rodzaj krytycznego dystansu w stosunku do opowiadanych wydarzeń. Przy czym nie chodzi tu tylko o negatywny stosunek do parodiowanych elementów – tekstów czy zdarzeń życia – zgodny ze znaczeniem „anty” lub „naprzeciw” słowa „para”. Równie dobrze można mówić o znaczeniu „obok” słowa „para”. Wychodząc od tego drugiego sensu „można by dopuścić możliwość istnienia etosu pełnego szacunku, zwłaszcza w odniesieniu do parodii w metapowieści postmodernistycznej”²⁶. Oczywiście teoria także może być ironiczna, choć nie w tym sensie, co literatura. Tym, co stanowi o atrakcyjności literatury, jest jej ironiczna polifoniczność i parodystyczna intertekstualność (jako że parodia nakłada na siebie kilka tekstów)²⁷. Można by postawić pytanie, czy to m.in. wymienione cechy dys-

²⁰ U. Eco, *O literaturze...*, s. 133.

²¹ M. P. Markowski, *Teoretyk pisarzem...*, s. 247.

²² R. Rorty, *Przygodność, ironia, solidarność*, przeł. W. J. Popowski. Warszawa 1996, s. 107.

²³ Tamże, s. 108. Ironiści „nigdy nie są do końca w stanie traktować siebie poważnie, bowiem cały czas mają świadomość, że słowa, za pomocą których opisują siebie, podlegają zmianie, stale pamiętają o przygodności i kruchości swych finalnych słowników, a przeto i swoich jaźni” (tamże).

²⁴ O czym przekonuje Eco w *Dopiskach do „Imienia róży”*, ważną rolę w kształtowaniu narracji ponowoczesnej przydzielając właśnie ironii.

²⁵ Linda Hutcheon pisze, iż ironia „artykułuje całą serię wartości tworzących gamę: od holdów aż po wyśmiewanie” (*Ironia, satyra, parodia – o ironii w ujęciu paradygmatycznym*, przeł. K. Górka. W: *Ironia, satyra...*, s. 174).

²⁶ L. Hutcheon, *Ironia, satyra...*, s. 176.

²⁷ „Tam, gdzie ironia wyklucza monofoniczność semantyczną, parodia wyklucza monotekstualność strukturalną” – pisze Hutcheon, tamże, s. 172.

kursu literackiego zachęciły Eco do chwycenia za pióro i wypowiedzenia się w sferze „czystej” narracji.

Czy jednak Eco odczuwa wątpliwości, jakie trapią „ironistę”? Choć nie jest ironistą Rorty’owskim, to niewątpliwie tak, o czym świadczą zauważalne przemiany w jego podejściu do świata. „Słownik finalny” Umberta Eco poddawany jest prze-róbkom w miarę, jak jego posiadacz dojrzeje. Trzydzieści lat pracy naukowej satysfakcjonowało go w zupełności, o czym pisze ironicznie: „Uważałem się za całkowicie spełnionego w ten sposób i traktowałem wręcz z odrobiną platońskiego lekceważenia poetów uwięzionych we własnym kłamstwie, naśladowców naśladownictw, nie mogących dostąpić owej nadniebiańskiej wizji, z którą – ja, filozof – pozostawiałem codziennie w niczym nie zakłóconym kontakcie”²⁸. Coś jednak zakłóciło tę wizję i to chyba dość wcześnie, powrócę do tego przypuszczenia w dalszym ciągu rozważań.

Jeśli „*theoria*” przywodzi na myśl objęcie wzrokiem dużej połaci terenu ze znacznego dystansu²⁹, wówczas nie ma, jak sądzę, teorii w powieści – tak, jak ją rozumie Rorty. Powieść, co podkreśla Rorty, jest bowiem prywatną historią, idiosynkratycznym słownikiem. Eco z teoretyka o zainteresowaniach strukturalistycznych stał się pisarzem postmodernistycznym. Przybrał inny punkt widzenia: zwrócił się od ujęć o aspiracjach całościowych ku jednostkowym przygodnościom, zmieniając narzędzia z dedukcji i indukcji na abdukcję. Ujmując rzecz inaczej, można powiedzieć, że poszedł z „duchem czasów” i z teoretyka szukającego modeli przeistoczył się w ironicznego opowiadacza.

Oto, co o owej swoistej przemianie mówi autor *Imienia róży*: „Przeszedłem dla zabawy od roboty teoretycznej do innego rodzaju pracy, która polega na opowiadaniu historyjek [...]. Robiąc postępy na tej drodze widziałem coraz wyraźniej [...] że wykorzystuję dokładnie te same materiały co w dziedzinie refleksji filozoficznej. Co więcej, dopatrzone się później w mojej pierwszej powieści, jak by to powiedzieć... alegorii moich zasad semiotycznych. Chociaż więc nie miałem takiej świadomości, te dwie dziedziny były w istocie mocno powiązane”³⁰. Chyba mocniej niż mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać. Okazuje się bowiem, że Eco ma dwie namiętności! „Lubię to, co robię [...]. Mógłbym żyć jak powieściopisarz. Lecz praca uniwersytecka to prawdziwa namiętność. Zajęcia naukowe dają pożywkę zajęciom narracyjnym”³¹. Ale też: „Piszę, bo lubię pisać. Książka jest kochanką, która żyje z człowiekiem, i nikt o tym nie wie. Ma się swój maleńki sekret”³². Ten dosyć wybuchowy trójkąt zdaje się trzymać nadzwyczajnie dobrze. Dzięki sile namiętności Umberta Eco współlistnieją pokojowo w obrębie tego samego „słownika finalnego” dwa odmienne dyskursy: asertoryczny esej i ponowoczesna powieść. Tak przynajmniej zdają się uważać komentatorzy twórczości autora *Imienia róży*³³.

²⁸ U. Eco, *O literaturze...*, s. 282.

²⁹ R. Rorty, *Przygodność, ironia...*, s. 135.

³⁰ Cyt. za: D. S. Schiffer, *Umberto Eco...*, s. 15.

³¹ Tamże, s. 187.

³² Tamże, s. 207.

³³ Przeniesienie punktu ciężkości zainteresowań włoskiego semiotyka na powieściopisarstwo jest traktowane i przez Bondanellę, i przez Schifferra jako zupełnie naturalne przejście. Nie uważam

* * *

Chciałbym omówić teraz przemiany twórczości powieściowej Umberta Eco, koryzstając przy tym z Rorty'owskiego pojęcia „słownika finalnego”.

Postaram się skomentować teksty literackie autora *Interpretacji i nadinterpretacji*, koncentrując się na różnicach, jakie między nimi zachodzą. Oczywiście wykazują one także istotne podobieństwa względem siebie. Można powiedzieć, że każda narracja Piemontczyka (chciałoby się powiedzieć: każda nowa narracja, ale nie tyle są one nowe, ile inne) pod pewnym względem jest przełomem w sposobie literackiego opisu świata. Ale z innej strony ukazują się przecież rysy wspólne wszystkim tekstom Eco.

Sukces, jaki odniósł Eco w sferze literackiej, moim zdaniem, nie jest żadnym wspaniałym zwieńczeniem kariery czy też dopełnieniem działalności. Skłonny jestem traktować twórczość literacką autora *Imienia róży* raczej jako pewną fazę procesu doskonalenia sposobu opisu siebie i świata. Bowiem, jak twierdzi Richard Rorty, ulepszanie słownika finalnego nie ma końca³⁴.

Praktyka powieściopisarska autora *Imienia róży* wiąże się z istotnym przeformulowaniem w obrębie jego światopoglądu. Jest ona efektem zmiany, a także źródłem kolejnych przekształceń – tym razem przekształceń koncepcji opowiadania. O powieści jako „efekcie zmiany” wnioskuje ze stwierdzenia Eco, które już przywoływałem, a które mówi, iż autor zaczął pisać powieści, bowiem dojrzał i odkrył, że: o czym nie można teoretyzować, trzeba opowiedzieć. Nie oznacza to bynajmniej rezygnacji z działalności naukowej – jest ona przecież dla badacza „prawdziwą namiętnością”, a „zajęcia naukowe dają pożywkę zajęciom narracyjnym”³⁵. Oczywiście, o czym pisałem, nie jest tak, iż teoria determinuje powieść. W przypadku Umberta Eco to słownik finalny determinuje zarówno teorię, jak i powieść. Ale też pisanie i teoretyzowanie kształtuje ów słownik. Czym się zatem różnią te odmiennie przecież formy wypowiedzi? I czy dla Eco pisanie jest bardziej twórcze od teoretyzowania? Mówiąc inaczej: co daje pisanie powieści, czego nie może dać teoria?

Fikcja, w przeciwieństwie do dyskursu naukowego, nie aspiruje do bycia rozpoznawaną jako prawdziwa bądź fałszywa. Eco nie wierzy w „ontologiczną różnicę” między fikcją a esejem. Istotne jest, że pisarz w obu wypadkach wychodzi od tego samego zbioru doświadczeń. „Arystoteles – pisze autor *Imienia róży* – był równie twórczy, co Sofokles, a Kant równie twórczy, co Goethe”³⁶. Jednakże Eco zauważa inną podstawę odmienności ich dzieł – „postawę propozycjonalną pisarzy”³⁷. W przypadku wykładu teoretycznego charakteryzuje się ona chęcią zaproponowania

inaczej, jednak moim zdaniem narracje Eco nie zamykają się w granicach „zapewne najpełniejszego i najbardziej uniwersalnego ze wszystkich współczesnych dokonań literackich” (tamże, s. 16), lecz wynikają m.in. ze starań o wypracowywanie wciąż nowych podejść do oglądu rzeczywistości, niekończącego się procesu poszukiwania nowego opisu jej i siebie.

³⁴ Zob. R. Rorty, *Przygodność, ironia...*, s. 70.

³⁵ D. S. Schiffer, *Umberto Eco...*, s. 187.

³⁶ U. Eco i in., *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Biedroń. Kraków 1996, s. 137.

³⁷ Tamże.

jakiejs konkluzji. Natomiast w przypadku tekstu literackiego tej chęci nie ma, jest za to „dramat przeciwieństw”. „Zadaniem twórczego tekstu – odnosi się to stwierdzenie oczywiście do literatury – jest wyświetlić wewnętrznie sprzeczną wielość swych konkluzji, dając czytelnikom wolność wyboru – bądź uznania, że żaden wybór nie jest możliwy”³⁸.

Dlaczego więc Eco zaczął pisać literaturę? Pisarstwo pozwala pisarzowi na ujęcie przypadkowości życia w ramy intrygi. Jednocześnie świadomość schematyczności unarracyjnięcia rzeczywistych zdarzeń utwierdza przekonanie o ich przypadkowości. Przed tym paradoksem staje m.in. Baudolino – bohater przedostatniej powieści Piemontczyka. Moim zdaniem powieści Umberto Eco ewoluują w kierunku uznania potrzeby konstruowania tożsamości narracyjnej za jedną z najważniejszych w życiu. Jeśli nie najważniejszą. W konsekwencji zaś – w kierunku nadania opowiadaniu rangi podstawowej aktywności ludzkiej³⁹. Jak stwierdził trochę ironicznie Eco, „człowiek jest z natury swej zwierzęciem opowiadającym”⁴⁰.

Chciałbym wyjaśnić jeszcze pojęcie „tożsamości narracyjnej” autorstwa Paula Ricoeura. Pełni ono ważną funkcję w rozpoznawaniu tożsamości osobowej. Otóż ta druga wyznaczana jest przez biegunowe przeciwstawienie „bycia tym samym” (inaczej: „idem” albo charakter) i „bycia siebie” (inaczej: „ipse” albo dochowanie danego słowa). Te dwa aspekty tożsamości osobowej dotyczą różnych schematów trwałości w czasie. „Charakter zapewnia zarazem tożsamość numeryczną, tożsamość jakościową, nieprzerwaną ciągłość w zmianie i w końcu trwałość w czasie”⁴¹. Jednakże charakter to zawsze jakieś „ja”, „ipse”. Inaczej mówiąc, „ipse” – „kto” przejawia się poprzez „idem” – „co”. W tym miejscu „bycie tym samym” i „bycie sobą” pokrywają się niejako. Lecz wierność danemu słowu jest wyzwaniem rzuconym czasowi, zaprzeczeniem zmiany. Tak ujęte „ipse” obywają się bez „idem”. Charakter zaś polega na „dialektyce nowości i sedymentacji”⁴². Między dwoma aspektami tożsamości osobowej widać więc rozdźwięk. Funkcję zapośredniczącą spełnia zaś, według Ricoeura, tożsamość narracyjna.

Autor *Imienia róży* prowadzi z czytelnikami i sobą samym „grę ironii”⁴³, która ma na celu, między innymi, pozbycie się złudzeń co do rzeczywistości. Złudzeń budowanych chociażby poprzez zadawanie „niewłaściwych”⁴⁴ pytań o kształt świata.

³⁸ Tamże.

³⁹ W pracy Jana Kordysa, *Pamięć i opowiadanie*, przeczytać można m.in., że organizowanie doświadczeń w formę narracji jest prawdopodobnie elementarną umiejętnością człowieka (artykuł ten wchodzi w skład zbioru *Praktyki opowiadania*, red. B. Owczarek, Z. Mitosek, W. Grajewski. Kraków 2001, s. 128). Natomiast Jerzy Trzebiński, w artykule *Narracja jako sposób rozumienia świata* (będącym częścią tego samego zbioru), cytując Sartre’a: „Człowiek jest zawsze opowiadającym opowieści, żyje otoczony zarówno swoimi opowieściami, jak i opowieściami innych ludzi, widzi wszystko, co mu się przydarza w kategoriach tych opowieści i stara się przeżywać swe życie tak, jakby je opowiadał” (tamże, s. 116).

⁴⁰ Zob. U. Eco, *Dopiski do „Imienia róży”*..., s. 597.

⁴¹ P. Ricoeur, *O sobie samym*..., s. 202.

⁴² Tamże, s. 203.

⁴³ Zob. U. Eco, *Dopiski do „Imienia róży”*..., s. 618.

⁴⁴ Brian McHale (*Od powieści modernistycznej do postmodernistycznej: zmiana dominanty*, przeł. M. P. Markowski. W: *Postmodernizm*..., s. 335-377), próbując określić różnice między narracją

Pojawia się problem, czy Eco stawia „właściwe” pytania? Raczej tak, ale jest to wniosek wysnuty na podstawie obserwacji perypetii jego bohaterów. Czy uprawnione jest mówienie o autorze na podstawie stworzonych przez niego literackich postaci? Sądzę, że w pewnym stopniu tak. Zgodnie zresztą z koncepcją literatury, którą za Ricoeurem i Rortym przyjmuję, a którą przedstawię niżej. W jednym z wywiadów Eco stwierdził, że „tak naprawdę autor utożsamia się [dla mojego punktu widzenia jest to kluczowe sformułowanie – R. K.] ze wszystkim, co jest w jego książce. Ze sposobem stawiania przecinków i z postaciami. Nawet w czarne charaktery, w bydlaków wkłada się coś z siebie. Dlatego szukanie elementów życiorysu autora w powieści, jeżeli nie jest to powieść autobiograficzna, to strata czasu”⁴⁵. Dlatego też skupiam się na bohaterach tekstów włoskiego pisarza, pozostawiając nierozstrzygniętą kwestię związku między życiorysami postaci literackich a życiorysem autora. Postaram się więc omówić przekształcenia poetyk immanentnych tekstów pisarza.

Jak wspomniałem, narracja nakłada na przypadkowość zdarzeń pewne ramy, które pozwalają nadać egzystencji sens. Jak pisze Ricoeur, „zawiązanie intrygi pozwala włączyć do trwałości w czasie [...] różnorodność, zmienność, nieciągłość, niestałość”⁴⁶ nieopowiedzianego życia. Tymczasem „w niejednej opowieści ten-który-jest-sobą poszukuje swej tożsamości właśnie na szczeblu całego życia”⁴⁷. To poszukiwanie jest usiłowaniem scalenia „krótkich działań”⁴⁸ w większą, zrozumiałą całość. „Samorozumienie jest interpretacją – pisze Ricoeur – samointerpretacją z kolei znajduje zapośredniczenie w opowieści, pośród innych znaków i symboli; to zapośredniczenie zapożycza w równym stopniu z historii, co z fikcji, czyniąc historię pewnego życia historią fikcyjną lub, jeśli wolimy fikcją historyczną, krzyżując ze sobą historyograficzny styl życiorysów i powieściowy styl biografii wysnutych z wyobraźni”⁴⁹.

Sądzę, że powyższy cytat dość dobrze oddaje charakter narracji Umberta Eco. Postaram się więc pokazać, jak dążenie do samorozumienia stopniowo zaczyna wychodzić w jego powieściach na plan pierwszy.

nowoczesną i ponowoczesną, zauważył, że ta pierwsza stawia „pytania poznawcze” („Jak mam interpretować świat, którego stanowią cząstkę? I czym w nim jestem? Co pozostaje do poznania? Kto poznaje? Jak oni poznają i z jaką dozą pewności? Jak przekazywana jest wiedza od jednego poznającego do drugiego i do jakiego stopnia jest ona wiarygodna? Na ile zmienia się przedmiot poznania w trakcie przejścia od jednego poznającego do drugiego? Jakie są granice poznania?”), zaś ta druga pytania „postpoznawcze” („Który to świat? Co jest w nim do zrobienia? Która z moich jaźni to uczyni? Czym jest świat? Z jakimi światami mamy do czynienia? Jak są one zbudowane i czym się między sobą różnią? Co się dzieje, gdy dochodzi do konfrontacji między różnymi światami lub gdy granice między nimi ulegną przerwaniu [na tym pytaniu skupię się przy okazji omawiania *Baudolina*]? W jaki sposób istnieje tekst i w jaki sposób istnieje świat (lub światy) przezeń projektowany? Jak ustrukturywany jest taki zaprojektowany świat?”). Przez „niewłaściwe” rozumiem problemy już nieaktualne.

⁴⁵ Zob. U. Eco w rozmowie z L. Lewinem (dz. cyt., s. 52).

⁴⁶ P. Ricoeur, *O sobie samym...*, s. 233.

⁴⁷ Tamże, s. 191.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Tamże, s. 190, w przypisie.

Według Richarda Rorty'ego literatura operuje metaforą autokreacji, zaś filozofia – teoria odwołuje się do metaforyki odkrycia. Rorty twierdzi, że ta druga jest niepotrzebna. Po pierwsze dlatego, że filozofia jest niepoprawnie metafizyczna. To znaczy szuka „prawdy”, „prawdziwej natury”, „istoty” „na zewnątrz” badanego podmiotu. Tymczasem Rorty unika stosowania podobnych pojęć. Badacz postuluje „zaprzestanie poszukiwań teorii jednoczącej to, co publiczne i to, co prywatne”⁵⁰, a zainteresowanie się raczej „wymogami autokreacji i ludzkiej solidarności jako równie zasadnych, aczkolwiek na zawsze niewspółmiernych”⁵¹. Po drugie zaś, jeżeli zdecydujemy się na przedsięwzięcie napisania jakiegoś tekstu – czy to literackiego, czy też naukowego, to będzie się ono wiązało nieuniknienie z konfrontacją z wielkimi poprzednikami. Tak więc każdy śmiałek walczy z „lękiem przed wpływem”⁵² intertekstualnej sieci, z której nie można się wydobyć.

Najpierw jednak chciałbym przywołać ujęcia, zgodnie z którymi literatura, a także szerzej: opowiadanie to istotny czynnik w kształtowaniu ludzkiego życia.

Jak twierdzi Ricoeur, „sprawca, od którego zależy działanie, posiada historię, jest swoją własną historią”⁵³. Dlatego też pisanie związane jest z samointerpretacją, o czym wspomniałem wyżej. Dla Rorty'ego z kolei literatura to wytwór obawy przed „unicestwieniem indywidualnego poczucia, co było możliwe i ważne”⁵⁴, a co według Rorty'ego odróżnia jakiegoś „ja” od pozostałych. W obu ujęciach chodziłoby o „odkrycie różnicy pomiędzy naszym własnym listem frachtowym a listami innych ludzi”⁵⁵. Oczywiście taki namysł nad narracją jako próbą określenia „tożsamości narracyjnej” nie przeszkadza w interpretowaniu tekstu w oderwaniu od prywatnych zabiegów poety. To znaczy, owe prywatne starania nie są podstawą do narzucenia innym odczytań wedle jedynej słusznej, bo odautorskiej, wykładni. Warto podkreślić, że tekst to także idiosynkratyczny słownik, efekt wysiłku pisarza. Zarazem tenże tekst usadawia się w przestrzeni intertekstualnej – czasami przy współudziale „tęgiego poety”⁵⁶, który jest przecież ironistą. Literatura jest w tym ujęciu wysiłkiem podjętym wobec specyficznie pojętej śmierci – buntem w obliczu zagrożenia typizacją. A co za tym idzie, także niepamięcią. Każdy, jak zdaje się twierdzić Rorty, a nie tylko Bloomowski „tęgi poeta”, usiłuje udowodnić (komukolwiek, sobie), że „nie jest kopią ani repliką”⁵⁷. Stąd też literatura wiąże się z autokreacją, nigdy jednak nie dokończoną. „Nie ma bowiem czego kończyć, istnieje tylko sieć relacji, którą można na nowo nicować, sieć, którą czas z każdym dniem rozciąga”⁵⁸. Autokreacja dotyczy jaźni – „opisania na nowo” owej przypadkowości, która, jak wspomniałem, nie chce być przypadkowa.

Rorty i Ricoeur zdają się zgodni co do pewnej funkcji opowiadania, a mianowicie funkcji budującej tożsamość, prowadzącej do samorozumienia nie tylko autora,

⁵⁰ R. Rorty, *Przygodność, ironia...*, s. 13.

⁵¹ Tamże.

⁵² „Lęk przed wpływem” jest pojęciem, które Rorty pożycza od Harolda Blooma.

⁵³ P. Ricoeur, *O sobie samym...*, s. 189.

⁵⁴ R. Rorty, *Przygodność, ironia...*, s. 46.

⁵⁵ Tamże, s. 47.

⁵⁶ Postać „tęgiego poety” zapożycza Rorty od Harolda Blooma.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Tamże, s. 70.

lecz także czytelnika. Bowiem tak autor, jak i czytelnik identyfikują się z charakterami fikcyjnymi, rozpoznają siebie jako uwikłanych w fikcyjne relacje⁵⁹.

Wykład Ricoeura jest daleki od uznania biografizmu jako pozycji, z której można interpretować tekst. Autor jest twórcą fikcyjnego świata swojej opowieści i na tym się kończą jego prerogatywy. Jego dzieło staje się znarratywizowanym doświadczeniem, czymś doświadczeniem. „Sztuka opowiadania to sztuka wymiany doświadczeń”⁶⁰. Przypomnę, że Eco także wspomina o życiu jako punkcie wyjścia opowieści, gdy mówi o opowieści opartej na doświadczeniu. Choć jest ono czymś doświadczeniem, to autor *Imienia róży* nie wypukla owego aspektu przynależności. To znaczy poznanie biografii autora nie jest, według Eco, istotne w procesie interpretacji dzieła. Niemniej pamiętać należy, że tekst został przez kogoś napisany. W tym ujęciu wymiana doświadczeń poprzez pisanie/czytanie jest oczywista, choć nie bezpośrednia.

Podobnie patrzy na literaturę, czy w ogóle opowieści, Richard Rorty. Mają one wywoływać u czytelnika – ironisty mrowienie, przekształcają jego słownik finalny i to także jest wymianą doświadczeń. Rorty podkreśla rolę prywatnych starań o wyróżnienie się ze świata jako motywacji twórczości, także literackiej. Jak wspomniałem, wymiana doświadczeń odbywa się, w ujęciu badacza, zawsze między konkretnymi osobami i ich słownikami.

Zmierzam do postawienia tezy. Mianowicie spojrzenie na literaturę w kształcie, jaki starałem się zrekonstruować głównie na podstawie myśli Ricoeura, Rorty’ego oraz Eco, pojawia się w powieściach tego ostatniego, stanowiąc jeden z aspektów ich metafikcyjności. Przywołałem już pojęcie „historiograficznej metapowieści” skonstruowane przez Lindę Hutcheon. Niewątpliwie każda z czterech powieści Umberta Eco pasuje do tego schematu. Lecz każda jest zarazem inna w tym sensie, że każda wprowadza zmiany (czy też z takich zmian wynika) w „słowniku final-

⁵⁹ Umberto Eco wielokrotnie, w różnych pracach, zajmował się utworem, który wywarł na niego duży wpływ. Chodzi o *Sylwię* Gerarda de Nerval’a. Relację, jaka się wytworzyła pomiędzy tym tekstem a jego czytelnikiem, potwierdzają słowa Eco, że książka jest kochanką. Ich autor przyznaje się, że łączy go z *Sylwią* wiele lat ponawianych namiętnych lektur. Przytoczę fragment obszernego eseju, dotyczącego właśnie *Sylwii*, który, moim zdaniem, zbliża autora *Imienia róży* do przywołanych poglądów Ricoeura i Rorty’ego na funkcję opowiadania. Narrator *Sylwii* „Jerard [...], kiedy pojmuje (wspólnie z Nerval’em), że wszystko jest skończone, zaczyna opowiadać (i to opowiadać o sobie samym z okresu, kiedy jeszcze nie wiedział ani nie mógł wiedzieć, że wszystko jest skończone)”. I dalej: „Czy tak postępuje ktoś, kto nie zdołał uregulować swych stosunków z przeszłością? Przeciwnie, to ktoś, kto daje do zrozumienia, że przeszłość można rozpatrywać dopiero wówczas, gdy teraźniejszość zostaje wyzerowana, i tylko wspomnienie (choćby niezbyt uporządkowane, ale może właśnie dzięki temu) przywraca nam coś, dla czego – jeśli nawet nie warto żyć – warto przynajmniej umrzeć” (U. Eco, *Mgły Valois...*, s. 59 i n.). Jeżeli ufać Eco, to wspomnienia Jerarda są nie do uporządkowania, skoro odczytania *Sylwii* nieustannie zaskakują. Autor *Imienia róży* zaznacza też, że oprócz poruszania problemów – „bliźni Robinsona powinien zrozumieć coś więcej, stać się kimś innym” (U. Eco, *Dopiski do „Imienia róży”...*, s. 614) – literatura powinna także bawić.

⁶⁰ P. Ricoeur, *O sobie samym...*, s. 271. Ricoeur nazywa literaturę „wielkim laboratorium świata wyobraźni” (tamże), w którym przeprowadza się eksperymenty myślowe, mogące wpłynąć na odczucia i działania czytelnika. Taka jest funkcja „odkrywająca” i „przekształcająca” fikcji (tamże, s. 272).

nym” autora. Różnice między tymi tekstami można opisać przy pomocy schematu innego badacza literatury, Briana McHale’a.

McHale widzi w przejściu od powieściopisarstwa modernistycznego do postmodernistycznego zmianę dominanty. Twierdzi on, iż narracja nowoczesna koncentruje się wokół problemów epistemologicznych, zaś ponowoczesna opowieść stawia pytania o ontologię. Oczywiście istnieją także typy pośrednie twórczości powieściowej, w których można obserwować balansowanie między tymi rodzajami pytań.

Jeżeli chodzi o powieści Eco, to reprezentują one bez wątpienia ponowoczesną poetykę. Linda Hutcheon swoje pojęcie ponowoczesnej metapowieści historiograficznej wywodzi m.in. z poetyki *Imienia róży*. Tekst ten należy do „rodzaju poważnej ironicznej parodii, która osiąga oba cele: interteksty historii i fikcji przybierają równorzędny (aczkolwiek nie równy) status w parodystycznym przeformułowaniu tekstualnej przeszłości zarówno »świata«, jak literatury”⁶¹. Ponadto, narracja tego typu umiejscawia się w przestrzeni dyskursu, „świecie” tekstów i intertekstów. Opowieść ponowoczesna, w przeciwieństwie do nowoczesnych wielkich narracji⁶², łączy się z rzeczywistością, lecz nią nie jest. Mc Hale swój wywód opiera na analizie m.in. *Absalomie, Absalomie* Williama Faulknera. Jest to powieść kryminalna, a więc należy do gatunku par excellence, według badacza, epistemologicznego. *Imię róży* jest także kryminałem, a raczej elementy charakterystyczne dla tego typu powieści stanowią tu istotny element kompozycyjny. Pierwsza powieść Eco zaskakuje rozwiązaniem zagadki nie w wyniku działań detektywa, lecz w wyniku zbiegu okoliczności. Wszystko, czego dowiaduje się czytelnik, a nawet i postacie tej narracji, o relacjach między tragicznymi zdarzeniami a osobami rzekomo z nimi powiązanymi, okazuje się chybioną hipotezą. Eco w *Dopiskach...* pisze o „metafizyce powieści kryminalnej”, której fabuła buduje się wokół pytania: „Kto zawinił?” Można je umieścić w grupie pytań epistemologicznych, podanych przez McHale’a. Lecz na tym kończy się modernistyczność *Imienia róży*. Bowiem powieść ta łamie model epistemologiczny, pokazując, że wiedza oparta jest na domysłach (ponieważ na pewnikach nie sposób jej oprzeć), wobec czego zawodzi. Może nie tyle chodzi tej narracji o obalenie pewności wiedzy, ile o podkreślenie roli przypadku w procesie wątpliwego roszczyfrowywania czegokolwiek.

Pisałem już o tym, że włoski badacz z czasem zaczął skupiać większą uwagę na budowaniu prywatnych opowieści. Jest jednak różnica między opowieścią Adsa a opowieścią Baudolina i nie polega ona jedynie na innym przebiegu ich żywotów. Choć znajdują się w podobnym położeniu – przeżyli swą młodość i teraz nakładają na nieład wspomnień narracyjny porządek – jednak czynią to inaczej. Adso jako pobozny mnich rezygnuje z nadawania sensu wspomnianym wydarzeniom, choć nadaje go mimowolnie. Natomiast Baudolino całe życie będzie tworzył historie, ani myśląc o okazywaniu pokory, przez co jego słuchacz – Niketas zarzuci mu zapędy kreacyjne na miarę samego Boga.

Adso, co potwierdzają informacje zawarte w *Dopiskach na marginesie „Imienia róży”*, opowiada jak średniowieczny kronikarz. Motywacją, jaka kryje się za jego

⁶¹ L. Hutcheon, *Ironia, satyra...*, s. 379 i n.

⁶² Lyotard o sztuce: „Modernistyczną będę nazywał taką sztukę, która poświęca swe procedury przedstawianiu faktu, że istnieje coś nieprzedstawialnego” (*Filozofia i malarstwo...*, s. 56).

decyzją spisania historii pewnego śledztwa, jest chęć pozostawienia potomnym „znaków innych znaków”, bez odsłaniania żadnego zamysłu co do ich znaczenia. Hayden White, opisując narrację kronikarską, zauważa że kronikarz⁶³ daje odbiorcy do zrozumienia, iż ma świadomość roli, jaka mu w opowieści przypadła. Przede wszystkim ma autorytet, nadając wypowiedzi status relacji prawdziwej i przekonującej. Ponieważ zaś kronika jest historią jakiegoś sporu, jej pisanie wiąże się z moralnym wyborem opowiedzenia się po którejś ze stron. Tymczasem Adso daleki jest od budowania wizerunku siebie jako autorytetu. Wskazuje inną podstawę „Prawdy”, a mianowicie „Słowo”. „Ale *videmus nunc per speculum et in aenigmate*, a prawda, nim staniemy z nią twarzą w twarz, wprzód pokazuje się nam po kawaleczku (jakże nieczytelnym) w błędach tego świata, winniśmy zatem odczytywać z mozołem jej wierne znaki również tam, gdzie jawią się nam jako niejasne i prawie podsunięte przez wolę, bez reszty oddaną złu”⁶⁴. Tak więc czytelnik sam musi poradzić sobie z interpretacją przebiegu zdarzeń. Można więc powiedzieć, że *Imię róży* jest w pewnym sensie powieścią polifoniczną. Widać w niej starcie co najmniej czterech racji. Jest rzekome zmaganie Wilhelma i Jorgego oraz spór legacji cesarskiej z papieską. Ta wymiana głosów sprzecznych a przedstawionych jako równorzędne przez naiwnego, niewiele rozumiejącego nowicjusza nie sugeruje, z kim czytelnik powinien się utożsamić. Jeżeli chodzi o konfrontację ideologiczną, to skutkuje ona komiczną awanturą, degradującą powagę stronnictw i niweczącą wysiłki zmierniczące do porozumienia. Natomiast zmagania mnichów pseudoantagonistów kończą się porażką obu. Sądzę, że wielogłosowość tej opowieści jest możliwa, pomimo że jest ona prywatną historią Adsa. Nie wyciąga on z niej bowiem żadnych wniosków, zapewniając, że jest przezroczysty jak szyba.

Casaubon z *Wahadla Foucaulta* ma inny stosunek do opowiadania. Powie on: „Wspominam (i wspominałem), żeby nadać jakiś sens nieudanemu dziełu stworzenia”⁶⁵. Później stwierdzi, że „rozumie się wszystko, kiedy nie ma nic do zrozumienia”⁶⁶. Adso godzi się na naiwność, jeżeli można tak powiedzieć. Casaubon pokazuje chęć kreacji, choć sam efekt „nadania jakiegoś sensu” nie różni się zbytnio od Adsowego: „Porzucam to pisanie nie wiem dla kogo, nie wiem już o czym”⁶⁷. Jacopo Belbo, przyjaciel Casaubona, jest być może postacią bardziej pasującą do wizerunku Rorty’owskiego ironisty, rozprawiającego się wciąż z samym sobą. Tworzone przez Belba i zapisywane w elektronicznej pamięci Abulafii alternatywne światy, intertekstualne cytaty, kolaże, a także elementy Planu, pozwoliły mu chyba zagłuszać wyrzuty sumienia wywołane straconymi „Okazjami” zrobienia czegoś, co by go satysfakcjonowało. I jest to wykorzystanie narratywizacji w celu zrozumienia siebie. Jacopo wielokrotnie porusza problem „utraconej okazji i przeznaczenia, które narzuca mu rezygnację z Momentu”⁶⁸, gdyż nie umie go wykorzystać, jeśli już się nada-

⁶³ H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, przeł. E. Domańska, M. Loba, A. Marciniak, M. Wilczyński, red. E. Domańska i M. Wilczyński, wstęp E. Domańska. Kraków 2000.

⁶⁴ U. Eco, *Imię róży...*, s. 15.

⁶⁵ U. Eco, *Wahadło Foucaulta*, przeł. A. Szymanowski. Warszawa 1993, s. 24.

⁶⁶ Tamże, s. 638.

⁶⁷ U. Eco, *Imię róży...*, s. 578.

⁶⁸ Można go uznać za chwilę spełnienia oczekiwań względem siebie.

rzy⁶⁹. W mniemaniu Casaubona, przyjaciel „zainicjował Plan, gdyż pogodził się z tym, że będzie sobie stwarzał momenty fikcyjne⁷⁰. Są to chyba wyraźne zabiegi autokreacyjne, nie wychodzące początkowo poza przestrzeń twardego dysku komputera. Rojenia przerodzą się jednak w rzeczywistość, ponadto Belbo sam uwierzy w swe kłamstwo, ponieważ „jeśliby był spisak, on sam nie byłby już podły, pokonany i gnuśny⁷¹. W rezultacie Jacopo sam stworzył sobie Okazję, poza tym był współautorem nowego „sfastrygowania⁷² Historii. Choć może nie tyle nowego, co powtarzającego to, co „zostało już powiedziane, co bowiem w przeciwnym razie stałoby się z siłą Tradycji?⁷³. Tymczasem, jak stwierdzi Baudolino, tradycja nie kłamie⁷⁴. Zdaje się, że Jacopo Belbo wczuł się w rolę, jaką sobie wyznaczył, choć nie stracił świadomości, że tak naprawdę nie ma żadnej tajemnicy. Można powiedzieć, iż przeszedł on siebie, czy że rozliczył się z własną, niechlubną jego zdaniem, przeszłością. Belbo ginie, lecz czyni to w iście bohaterski sposób, wypowiadając, niczym filmowy bohater postawiony w obliczu śmierci, z której nic sobie nie robi, obelżywe (jak można się domyśleć z kontekstu): „Ma gavte la nata⁷⁵”.

Jeszcze wyraźniej ukazuje Eco usiłowanie skonstruowania tożsamości narracyjnej (w drodze do rozpoznania tożsamości osobowej) w *Wyspie dnia poprzedniego*. Problematyka autokreacji wysuwa się tutaj, jak się zdaje, na plan pierwszy, odsuwając epistemologię. W związku z tą powieścią pojawia się problem narracji jako funkcji istotnej dla „istoczenia się” osoby. Opowieść Roberta de la Grive będzie go trzymała przy życiu. Pewne jest, że Robert, mając do wyboru: pisanie Historii albo pisanie Romansu, decyduje się na to drugie. Powodem takiej decyzji jest przekonanie, że to właśnie Romans może być przydatny do opisanego tego, z czego wynikają jego perypetie, a mianowicie „zmiennych kolei miłości do kobiety⁷⁶. Zresztą koleje tej miłości są w większym stopniu konstruktem narracyjnym, opartym nie na wspomnieniach, lecz na marzeniach. Co pchnęło Roberta do napisania Romansu? Wydaje się, że brak pewności istnienia „Porządku” świata. Poza tym Robert stracił poniekąd tożsamość, gdy na „scenie” pojawił się sobowtór, wydumany Ferrante, aby kosztem Roberta prowadzić podejrzaną grę. Stało się to dla Roberta źródłem niepokojów, ponieważ teraz nic nie odróżniało tych dwóch w oczach innych. Ponadto, jako rozbiitek na morzach południowych, Robert znalazłszy się pod nieznanym mu niebem, stracił orientację co do swego położenia. Stanął wobec nieograniczoności wyboru kształtu tego widzialnego skrawka kosmosu, który już jako fragment napawał bohatera pewnego rodzaju obawą. Być może był to lęk w sytuacji braku zakorzenienia, niemożność sprecyzowania relacji łączących go ze światem; w konsekwencji zaś trudności w opisanu siebie. Możliwe, że gdy próbował połączyć gwiazdy, aby je uporządkować na wzór północnej części nieba, zrozumiał, że nie istnieje kryterium

⁶⁹ U. Eco, *Wahadło...*, s. 377.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Tamże, s. 530.

⁷² Tamże, s. 527.

⁷³ Tamże, s. 616.

⁷⁴ U. Eco, *Baudolino*, przeł. A. Szymanowski. Warszawa 2001, s. 510.

⁷⁵ U. Eco, *Wahadło...*, s. 593.

⁷⁶ U. Eco, *Wyspa dnia poprzedniego*, przeł. A. Szymanowski. Warszawa 1995, s. 285.

pozwalające ustalić centrum, do którego można by się odwołać. Marginalny charakter dokonywanych przez niego opisów spowodował, jak sugeruje narrator, poczucie nieosiągalności spoczynku⁷⁷ w ciągłym stawaniu się. Wobec braku punktu odniesienia można chyba mówić właśnie o lęku przed utratą siebie. Robert de la Grive przestał odróżniać opowieść od życia, a utożsamił się z nią. Ale przecież nic w tym dziwnego, skoro zdał sobie sprawę z braku Porządku, z ogromnych możliwości konstrukcyjnych, jakie stają przed interpretatorem świata. Samotność przemieszała sfery fikcji i niefikcji, dlatego bohater mógł stać się częścią swej opowieści⁷⁸. Uznał, że jego życie rozbitka jest niewiele warte. I można powiedzieć, iż ta okoliczność nauczyła go umierania.

Podobnie, jak Casaubon i Belbo, Robert odciska na rzeczywistości swe znamię. Przypomnę tu słowa Richarda Rorty'ego, według którego każdy usiłuje stworzyć sobie jaźń poprzez nowy opis „ślepego znamienia”, którym nazначył go przypadek. Opis ujęty w „kategoriach będących, może w niewielkim stopniu, ale naszymi własnymi”⁷⁹. Takim opisem jest „Plan” bohaterów *Wahadla Foucaulta* oraz *Romans Roberta*. Ale ważniejsze wydaje się to, iż wszystkie wymienione powyżej postacie doszły do podobnego namysłu. Jego sens dobrze oddają słowa Rorty'ego: „Stając wobec tego, co pozaludzkie, pozajęzykowe tracimy zdolność przezwyciężenia przygodności i bólu poprzez zawłaszczenie i przekształcenie, pozostaje nam jedynie zdolność »uznania« przygodności i bólu”⁸⁰.

W przedostatniej powieści Eco, *Baudolino*, również podniesiona jest kwestia idiosynkratycznej opowieści, *Romansu*, będącego „cielesnym bratem Historii”⁸¹, rekonstruującej tożsamość jej autora (tytułowej postaci). Także ta powieść charakteryzuje się dominantą ontologiczną, lecz jest ona tu „mocniejsza”, „wyrzistsza”, niż w poprzednich tekstach Piemontczyka. *Baudolino* dość zdecydowanie nakłada (w drugiej części powieści) świat fikcji na świat rzeczywisty, co wymaga chyba zrównoważenia tych sfer. Nie można raczej powiedzieć w odniesieniu do ostatniej powieści Eco, żeby zmyślenia czy kłamstwa (nie mniej twórcze) były „słabsze” ontologicznie od rzeczywistości świata możliwego powieści, w którym się zdarzają. Robert de la Grive dopiero poprzez opowiadanie – wspomnianie nabiera przekonania, że w jego sytuacji człowieka bez miejsca w świecie (znajdował się przecież niemalże w strefie bezczasu i zawieszenia działań) traci sens rozróżnienie na fikcję i tzw. prawdę. Więcej nawet, bo to właśnie opowiadanie, jak już wspomniałem, daje mu możliwość zrealizowania i określenia siebie na poziomie narracyjnym i przeniesienia rezultatów z powrotem do życia. Tymczasem *Baudolino* zauważa już we wczesnej młodości manipulacyjne oraz kreacyjne możliwości, jakie niesie ze sobą kłamstwo. Spostrzega także, choć trochę później, iż zmyślenie jest w pełni uprawnioną formą budowania obrazu świata, a także stosunków międzyludzkich oraz

⁷⁷ Tamże, s. 392.

⁷⁸ „Skoro wszysej musimy wrócić do wielkiego morza wielkiej i jedynej Substancji, tu czy tam, czy gdziekolwiek się ona znajduje, ja ponownie stopię się w jedno z moją Panią”, rozmyślał Robert (tamże, s. 371).

⁷⁹ R. Rorty, *Przygodność, ironia...*, s. 71.

⁸⁰ Tamże, s. 67.

⁸¹ U. Eco, *Wyspa...*, s. 286.

wplywania na kształt Historii. Wyjaśnić trzeba, że kłamstwo i poezja są utożsamiane w *Baudolino*.

Palimpsest, który Baudolino tworzy na wcześniejszym tekście Historii, a który przedstawia Niketasowi na początku znajomości, jest być może gestem porzucenia dociekań „większej” prawdy. Baudolino wspomina w tym rękopisie o pewnej, moim zdaniem wymownej dość, przygodzie, jaka przytrafiła mu się w związku z próbą złowienia jednorożca. Otóż mitycznego zwierzęcia nie zdołał pochwycić (w jego istnienie nie wątpił, bo widział je na własne oczy), za to uwiódł dziewczynę, zwabiając ją, jako dziewicę – przynętę, do lasu. Po fakcie, jak relacjonuje Baudolino, „głos z nieba” oznajmił mu, że to on jest jednorożcem. Ta frywolna interpretacja (jednorożec jest symbolem niewinności) legendy zapoczątkowała karierę Baudolina jako uwodziciela słuchaczy, a także i siebie. Jak się bowiem okaże, opowieść bohatera dotycząca legendarnego królestwa stanie się częścią jego życia całkiem dosłownie.

Życie Baudolina jest zdominowane przez konstruowanie opowieści, które pełnią wielorakie funkcje. Są historie, których celem nie jest może wplywanie na powszechny sposób widzenia świata, ale które taki cel osiągają. Tak jest w przypadku legendy o księdzu Janie, którą rozwinął tylko Baudolino wraz z przyjaciółmi. Zaczęło się dość niewinnie od wspólnych marzeń o możliwym kształcie ziemskiego raju. Wkrótce powstał list napisany rzekomo przez mitycznego władcę – kapłana, a którego autorem był między innymi Baudolino. List oraz namowy powieściowego łgarza zmotywowały cesarza Fryderyka do podjęcia wyprawy poszukiwawczej, która dla Barbarossy zakończyła się tragicznie w Cylicji. Baudolino nie planował śmierci cesarza ani nawet nie wyobrażał jej sobie. Historia nadwornego kłamcy zaczęła działać sama i to w bardzo przekonujący sposób, skoro urzekła swych autorów tak, iż w końcu przydarzyło im się wszystko to, co wcześniej wymyślili. A właściwie nie wymyślili, lecz oparli się na wymysłach już istniejących, a zebranych w księgach. Skąd się wzięła ta swoista moc stwórcza opowieści? Podobno „opowieści są faktami wyobraźni zbiorowej”⁸². Chodzi więc, jak się zdaje o to, że, jak pisze White powołując się na rozważania Ricoeura, na skutek opowiadania, a więc nadawania znaczenia, powstają teksty, które działają w oderwaniu od „subiektywnych intencji ich »autorów«”⁸³. Zdaje się, że „działają” jest tu odpowiednim słowem: „teksty »przedstawiają« działania, jednocześnie je ustanawiając”⁸⁴. Tyle, że tekst pisany (próbuję zrozumieć „magiczne” działanie Baudolina „Listu księdza Jana”, który stał się z czasem księdza Jana „Listem księdza Jana”), zyskując pewną autonomię, staje się „»symbolem« symbolicznych »wymiarów naszego bycia-w-świecie«”⁸⁵. Problem zdaje się tkwić w tym, iż Baudolino daje się uwieść swej symbolicznej opowieści. Lecz doświadcza nie jej symboliczności, ale doświadcza świata możliwego opowieści i jest to przeżycie całkowicie „realistyczne”. Można tak powiedzieć pod pewnym warunkiem. Trzeba przyjąć, iż Baudolino, relacjonując Niketasowi swą podróż do

⁸² U. Eco, *Wahadło...*, s. 495.

⁸³ H. White, *Poetyka pisarstwa...*, s. 125.

⁸⁴ Tamże.

⁸⁵ Tamże, s. 126.

Pndapetzim, pobyt w tym mieście i powrót do Europy, nie kłamał. Są na to dowody, ale są także dowody na to, że zmyślał. Chyba jednak nie ma znaczenia określenie, czy Baudolino mówił nieprawdę. Natomiast bardziej interesujące wydaje się rozważenie, dlaczego Baudolino stworzył tę niesamowitą historię, co nim powodowało i jaki efekt wywarło na nim samym jej opowiedzenie.

Zainteresowanie postacią księdza Jana zaszczerpił Baudolinowi biskup Otton. Legenda o królestwie rządzonym przez króla-kapłana nie była skłamana. Otton wiązał z nią nadzieje natury politycznej, które Baudolino zamienił w swe prywatne marzenie. I choć list księdza Jana był fałszerstwem na zlecenie, jeśli można tak powiedzieć, to wiązał się z fantazjami bohatera i jego towarzyszy. To na podstawie ich pomysłów powstał ten niby-dokument. Ale też ich wyobrażenia o legendarnym królestwie nie brały się znikąd, lecz, jak już wspominałem, z innych opowieści. Świat możliwy *Baudolina* to przede wszystkim świat opowieści. W tym sensie, że to narracje konstruują tu rzeczywistość i na odwrót: rzeczywistość wpływa na kształt narracji⁸⁶. Podobnie jak Robert, tak i Baudolino wspiera się na fikcji. Tym bardziej, iż jest do pewnego momentu człowiekiem bez przeszłości. A poniekąd także – jak sam twierdzi – bez życia. Niketas jest potrzebny Baudolinowi „jak powietrze”. Widać tu więc funkcję opowieści jako nieodzownej na drodze do samorozumienia.

Charakterystyczny jest spokój wszystkich bohaterów powieści Umberta Eco, który osiągają kończąc swe opowieści – snute jednak, jak starałem się pokazać, z różnych powodów. Sądzę, że ich finałowe postawy można uznać za ironiczne odniesienie się do własnych dotychczasowych działań. Choć i tu widać zróżnicowanie: Adsa przepelnia pokora wobec Boskich zamysłów i dlatego nie próbuje wydobyć się z pobożnej naiwności. Natomiast Baudolina unosi pasją, z jaką opowiada i nie odczuwa on potrzeby jakiegokolwiek uzasadniania swych narracji. Zapędy kreacyjne bohatera sprowadzają nań oskarżenie Niketasa o chęć bycia samym Panem Bogiem. I w tym sensie między Adsem a Baudolinem jest przepaść.

Jednak tych dwóch łączy, wraz z Casaubonem i Robertem, to samo doświadczenie. Mianowicie wszyscy oni znajdują się w sytuacji, która niejako narzuca potrzebę narracyjnego uporządkowania wspomnień. Czynność opowiadania wiąże się w tym momencie z pytaniem o sens życia, a także pytaniem (choć może niezwerbalizowanym) o źródło owego sensu. Sądzę, że bohaterowie (oprócz Adsa) odnajdują to źródło w sobie. To znaczy: nadają znaczenie przygodności swojego życia poprzez opowiadanie. Jednocześnie zachowują dystans wobec siebie samych, stwierdzając zgodnie to, co dość oszczędnie wyraził Casaubon: nie ma nic do zrozumienia.

Po co wobec tego opowiadać? Wracam do pytania o sens pisarstwa Piemontczyka. Jak starałem się udowodnić, historie, które bohaterowie powieści Eco przedstawiają czytelnikowi, odsłaniają bardzo ważną rolę opowiadania w procesie opisu siebie i świata. Teksty włoskiego pisarza, szczególnie *Wyspa dnia poprzedniego* i *Baudolino*, pokazują współzależności między „byciem tym samym” a „byciem sobą”, między rozpoznawaniem a kreowaniem. Bowiem bohaterowie powieści Eco nie tyl-

⁸⁶ „Właśnie z powodu nieuchwytności rzeczywistego życia potrzeba nam wsparcia fikcji, by zorganizować to ostatnie, patrząc wstecz na dokonane fakty, nawet jeśli uważamy, że wszelki schemat zawiązania intrygi zapożyczony z fikcji bądź z historii podlega rewizji i jest tymczasowy”, pisze Ricoeur (*O sobie samym...*, s. 270).

ko dokonują identyfikacji siebie w powiązaniu zdarzeń, w których biorą udział. Decydują się oni także na konsekwentne rozwijanie swych opowieści. Oczywiście czytelnik nie zostaje zapoznany z dalszym ciągiem historii, bo go nie ma. Jest natomiast chęć kontynuowania tego, co zostało powiedziane, postanowienie dochowania wierności danemu słowu. Wyraźnie widać taką postawę u Baudolina czy Roberta de la Grive, ale także u Casaubona i Adsa. Przy czym wszyscy oni mają chyba świadomość obustronnej relacji między narracją a życiem, o której pisał cytowany przeze mnie Paul Ricoeur. Opowieść opuszcza życie, aby do niego wrócić. Porządek narracji jest więc porządkiem tymczasowym, który motywuje jednak do dalszego poszukiwania swego miejsca w świecie właśnie poprzez opowiadanie. Jak stwierdził Adso, kończąc swą historię: „nomina nuda tenemus”⁸⁷. I są to słowa, które padły w kontekście niepewności co do celowości tkania Adsowej narracji. Ale przecież są one także stwierdzeniem odsyłającym do prywatnych opowieści.

Summary

The article is an attempt to answer a series of questions connected to the controversial writing of Umberto Eco. As it is known, his literary output comprises both the scientific studies and novels. It can be said that the first literary text of the Piedmontese author – *The Name of the Rose* – is a result of his changing views on a way of expressing opinions about the world and our place in it. On the cover of the first Italian issue of this novel there is a significant statement: “we must narrate about what we cannot theorize”. It suggests that there exist some areas of human activity which are difficult to describe by means of a scientific discourse and, for instance, language of semiotics. So let turn to what we cannot theorize about. These are Eco’s novels that seem to give an answer to that question. They show how important it is to create personal or collective stories. According to mentioned in the article Paul Ricoeur, narration allows to grasp the identity in its continuous forming. It also makes it possible to put the randomness of life into frames of intrigue which puts it in order. The creation of literature is, in this context, a self-creative effort, the effects of which, as Richard Rorty claims, are never finite. Undoubtedly, these kinds of self-interpreting endeavours are taken up by the characters from Eco’s novels – Adso, Casaubon, Robert de la Grive and Baudolino. Although the order of their narration is only a temporary and open one, it motivates them to a further search of their place in the world by means of nothing else but narrating. It is meaningful what Adso claims finishing his story: “nomina nuda tenemus”. Not only does it reflect doubts about proceeding with Adso’s narration but it also makes a direct reference to personal stories.

There is one question left: Why, according to Eco, is literature more attractive than theory? Theory implies a distance between a person who describes and something that is described and the assumptions of the objectivity of the utterance. However, the author of *The Name of the Rose* seems to be far from classifying something in an unambiguous way, whereas his attitude is characteristic for “homo ludens”.

⁸⁷ U. Eco, *Imię róży...*, s. 578.