

ELŻBIETA WINIECKA

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*

Poszerzanie pola literatury w *Tajemniczym płomieniu królowej Loany* Umberta Eco

Broadening the Literary Field in Umberto Eco's *The Mysterious Flame of Queen Loana*

Abstract

The article reconstructs Umberto Eco's point of view on mass culture and on the situation and tasks of literature in the world of media in the example of his novel *The Mysterious Flame of Queen Loana*. The authoress uses for this purpose Pierre Bourdieu's concept of the literary field. She shows, how semiological mechanisms used inside the novel lead to, on the one hand, strengthening of the autonomy of literature in the world of multimedia and, on the other hand, constructing new, metamedia and hypertextual genre of novel.

* Zakład Literatury i Kultury Nowoczesnej
Instytut Filologii Polskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza
ul. Fredry 10, 61-701 Poznań
e-mail: e.winiecka@wp.pl

1. Literatura i inne media

W kulturze współczesnej, zmieniającej się pod wpływem mediów masowych i cyfrowych technologii, ranga literatury nieuchronnie maleje. Słowo drukowane ustępuje miejsca przekazowi multimedialnemu, w którym język jest zaledwie jednym z kodów współtworzących dynamiczny, interaktywny i polisemiotyczny przekaz. Siła oddziaływania na emocje oraz sensualna atrakcyjność nowych form komunikacji sprawiają, że w konkurencji z nimi literatura prezentuje się jako medium zdecydowanie słabsze, mniej nośne znaczeniowo, a dla wielu użytkowników wręcz anachroniczne. Posługując się terminologią wprowadzoną przez Pierre'a Bourdieu (2001), stwierdzić można, że pole produkcji literackiej stopniowo zawęża się i ulega społecznej marginalizacji.

Odmiennego zdania jest Umberto Eco, który na przekór dominującym poglądom niezmienne podkreśla rangę literatury i jej ponadczasową kulturotwórczą oraz poznawczą wartość. Przekonanie to manifestuje na różne sposoby — deklaruje swe przywiązanie do książki jako najdoskonalszego nośnika literatury, a nade wszystko eksponując walory literatury jako tej ze sztuk, która najpełniej zaspokaja potrzeby człowieka: od upodobania czytelników do mentalnego uczestnictwa w dobrze skonstruowanej intrydze, przez ich pragnienie poczucia bezpieczeństwa, ładu i sensowności świata wylaniającego się z narracji, aż po metafizyczną skłonność do obcowania z tym, co tajemnicze i niepojęte, a co stanowi jeden z wymiarów literatury. Eco zakłada, że rzeczywistość budzi w człowieku niepokój i lęk związany z nieusuwalnymi wątpliwościami co do tego, czy ma ona jakikolwiek sens, a jeśli tak, to jaki. Tymczasem dzieło literackie, nad którym czuwa demiurg-autor, nadaje kształt chaosowi zdarzeń i doświadczeń. To dlatego narracja wciąż pełni w naszym świecie mityczną rolę. W opowieści człowiek odnajduje schronienie przed poznawczą niepewnością, jaka towarzyszy wszelkim pytaniom o istotę i prawdę w realnym życiu. Literatura, dając gwarancję sensowności wszystkiego, co dzieje się w świecie przedstawionym, zapewnia tym samym czytelnikowi chwilowy azyl i poznawcze ukojenie.

Co więcej, polemizując z katastroficznymi dla literatury diagnozami, autor *Imienia róży* udowadnia, że literatura drukowana dynamicznie się rozwija, poszerzając granice swego panowania. Dzięki semiotycznym właściwościom języka wchłania inne komunikaty, kody i media. Swoistym manifestem takiej semiotycznej żywotności powieści jest wydany w 2005 roku *Tajemniczy płomień królowej Loany*. Dzieło, opatrzone podtytułem: *Powieść ilustrowana*, jest

w istocie czymś więcej niż opowieścią wzbogaconą materiałem ilustracyjnym. Sposób, w jaki materiały graficzne korespondują z tekstem, a ten wikła się w relacje z rozmaitymi teoretycznymi i filozoficznymi problemami, pozwala na określenie tej nowej formy powieścią metamedialną.

‘Metamedium’ to termin zastosowany po raz pierwszy przez informatyka Alana Kay’a (Kay, Goldberg 2003) w odniesieniu do komputera, który dzięki technologii cyfrowej symuluje (co znaczy tu: wchłania) wszystkie inne media. Kategoria ta została następnie wykorzystana przez Lva Manovicha (2006) do opisu języka nowych mediów, w których zerojedynkowy kod cyfrowy stanowi metajęzyk dla wszystkich innych kodów. Mówienie o powieści metamedialnej jest więc z oczywistych względów metaforyczne i służyć ma pokazaniu sposobu, w jaki autor uprawia w niej literaturocentryczną refleksję nad mediami. Według Eco bowiem to nie komputer i Internet, lecz literatura i książka są najpotężniejszymi sprzymierzeńcami rozwoju ludzkości.

W wypowiedziach popularnonaukowych Eco często stosuje zamiennie pojęcia dzieła literackiego i książki. Wspólnym mianownikiem dla tych terminów jest kategoria medium. Za Wernerem Faulstichem — autorem monumentalnej sześciotomowej *Historii mediów* — medium zdefiniować można jako „zinstytucjonalizowany system powstały na bazie zorganizowanego kanału komunikacyjnego o specyficznych możliwościach dokonań i społecznej dominacji” (Faulstich 2009–2010: 16)¹. Literatura — obok innych sztuk — spełnia kryteria tak zdefiniowanego medium. Książka zaś jest kanałem służącym wytworzeniu estetycznych, społecznych i instytucjonalnych sposobów jej działania. Współcześnie możliwe jest również wykorzystanie innych niż drukowany wolumen kanałów przekazu, takich jak audiobooki i e-booki odtwarzane na czytnikach elektronicznych. Te jednak Umberto Eco z premiedytacją bagatelizuje, uznając, że literatura najpełniej urzeczywistnia swoje właściwości w postaci drukowanej książki. Co więcej, książka może pełnić rolę kulturowego metamedium, jak dzieje się w powieści *Tajemniczy płomień królowej Loany*.

2. Powieść metamedialna

Autor *Nieobecnej struktury* (Eco 1996a) na początku XXI wieku, w dobie komunikacji elektronicznej, rozwija swoje wcześniejsze refleksje nad mediami (Eco 1996a: 399; 2005b; Ng 2005). Mówi też o nasilającym się kryzysie pamięci, bezpośrednio związanym z wpływem Internetu. Pamięć kulturowa działa jak filtr, oddzielający to, co zostanie zapamiętane, od tego, co trafi do przepastnych archiwów tymczasowej lub wiecznej niepamięci. Wiedza przyrasta stopniowo, jej struktura jest hierarchiczna. Tymczasem w sieci gromadzone jest wszystko. Zdaniem

¹ Zaproponowana przez Faulsticha historia kultury mediów to metanauka badająca wszystkie media w ich wzajemnym powiązaniu, jako systemu. To systemowe i funkcjonalne rozumienie mediów przejął Faulstich od Ulricha Saxera (1991: 45–79), który jako pierwszy zaproponował ujęcie literatury jako medialnego systemu. Por.: „Literatura” jak też «media» powinny być rozumiane jako systemy, a mianowicie jako systemy społeczne, to znaczy jako możliwe do odróżnienia ramy ludzkiej działalności. Mogą one tworzyć poza tym instytucje komunikacji [...]. Literatura i książka weszły instytucjonalnie w tak intensywne relacje, że jeszcze dzisiaj uważa się książkę za literaturę *par excellence*. Nie wolno jednak dać się zwieść co do tego, że w procesie komunikacji książka — jak każde inne medium — występuje jako kanał, literatura natomiast jako wysoce wyspecjalizowany system znakowy, jako kod” (Saxer 1977: 673–685). Na temat koncepcji Faulsticha i Saxera patrz: K. Kozłowski, *Co to jest medium?*, „Images” 2011, nr 15–16, s. 203–209.

semiologa Internet jest jak mózg Funesa el Memoroso — bohatera opowiadania Borgesa *Pamiętliny Funes* — który po wypadku zyskał pamięć absolutną: potrafił odtworzyć najdrobniejszy szczegół, który wcześniej zobaczył, usłyszał i poczuł. Udręczony natręctwem i złożonością wspomnień wyznał: „Moja pamięć [...] jest jak ogromny śmietnik” (Borges 1972: 94).

Eco uważa, że współcześnie nadmiar informacji niszczy kulturę. Kiedy brakuje mechanizmów filtrowania danych, słabnie krytyczne myślenie. Jednocześnie zmiana wrażliwości i kompetencji czytaniowo-pisaniowych sprawia, że pojawia się nowy alfabetyzm (*new literacy*). Mimo to, zdaniem włoskiego literaturoznawcy, książka pozostaje najdoskonalszym i najtrwałszym nośnikiem przechowującym i przekazującym wiedzę, zaś literatura z racji swych właściwości zachowuje autonomię w świecie mediów.

Nie wykluczając zastąpienia encyklopedii i słowników przez bazy elektroniczne, Eco nie wątpi w to, że literatura piękna pozostanie w nierozłącznej symbiozie z drukowanym wolumenem (Eco 1996b): „niektóre nowości techniczne dalszym zmianom nie podlegają. Zalicza się do nich książka. [...] Granicy doskonałości przekroczyć się nie da” (Carrière, Eco 2010: 44).

Cyfrowe technologie, wywierając niewątpliwy wpływ na nowe formy twórczości, nie są w stanie zastąpić starych, których popularność opiera się na głęboko zakorzenionych w ludzkiej naturze potrzebach czytelnika. Natomiast hipertekst — uznawany dziś za przejaw nieodwracalnej kulturowej zmiany związanej z usieciowieniem — jest, zdaniem badacza, formą tekstualności znaną już w czasach Homera: „Czytamy stronę i przeskakujemy gdzie indziej, szczególnie przy ponownej lekturze. Kiedy ludzie czytają Biblię, zawsze przeskakują tu i tam, nieustannie łącząc różne cytaty” — tłumaczył swoje stanowisko w jednym z wywiadów (Ng 2005).

Trudno jednak uznać takie wyjaśnienie za precyzyjną definicję hipertekstu. W proponowanym rozumieniu termin ten odnosiłby się po prostu do pewnego sposobu wyrywkowego czytania, związanego ze swobodnym mieszaniem w akcie lektury fragmentów dzieł formalnie i kompozycyjnie domkniętych. Ponadto badacz zdaje się niekiedy utożsamiać hipertekstualność z intertekstualnością, która — niezależnie od techniki czytania — domaga się od odbiorcy uwzględnienia sieci powiązań utworu z innymi dziełami. Semiolog świadomie bagatelizuje wagę wpływu nowych technologii na status tekstu i ontologię literatury, hipertekstualność traktując po prostu jako wariant otwartości dzieła, kolejną metaforę epistemologiczną, określającą poznawczą sytuację czytelnika w świecie książek.

Tymczasem technologiczna warstwa przekazu radykalnie zmienia strukturę i właściwości tekstu (Landow 1997). Elektroniczny hipertekst organizuje poszczególne fragmenty w sposób nieliniarny i nieprzewidywalny, a dzieje się to za sprawą cyfrowego medium, w którym i dzięki któremu utwór konstituuje się w każdorazowym akcie lektury jako nowy, jednorazowy, dynamiczny układ leksji, o którego porządku nie decyduje wcale czytelnik, lecz autor i/lub program komputerowy. Hipertekstowość to zatem strukturalna właściwość tekstu, a nie lekturowa strategia. Ta druga jest konsekwencją pierwszej. Kliknięcie w link jest aktem jedynie pozornego wyboru kolejności następujących po sobie fragmentów, których łączliwość została przewidziana już na etapie autorskiego projektu. To zasadnicza, ontologiczna różnica między lekturą tekstu dostępnego w medium analogowym i hipertekstu. Dlatego metaforyczne definicje tego ostatniego, w tym także tę proponowaną przez Eco, można zastąpić pojęciem intertekstualności². Jako kategoria dobrze znana i opisana, zdecydowanie precyzyjniej wyjaśnia ono łączową strukturę jego powieści, które — czytane z określonej

² Różnicę między hipertekstem a intertekstualnością doskonale tłumaczy Mariusz Pisarski, badacz literatury hipertekstowej (por. Pisarski 2011).

perspektywy — są po prostu książkami stworzonymi z innych książek. Aby przeczytać jedną, trzeba niekiedy sięgnąć do kilkudziesięciu innych, w których znajdują się tropy i odniesienia, rzucające światło na lekturę. W ten sposób powieść, oprócz tego, że opowiada fabułę, na poziomie struktury tworzy skomplikowaną konstrukcję z literackich skrawków, które budują alternatywną labiryntową rzeczywistość. Ale ten system literackich aluzji ma często byt potencjalny, w znacznej mierze zależny od kompetencji czytelnika, podczas gdy odsyłalność do kolejnych leksji w hipertekście jest aktem dosłownym i mechanicznym³.

Eco jako czytelnik przywiązany do liczącego kilkaset lat nośnika literatury, niechętnie myśli o jakiegokolwiek zmianie w obrębie ontologii literatury. Tym ciekawiej prezentuje się powieść *Tajemniczy płomień królowej Loany*, wydana we Włoszech w roku 2004⁴. Jest to bowiem pierwsza i jedyna jak do tej pory propozycja pisarska włoskiego semiologa, która eksperymentuje z medium książki i jawnie nawiązuje do struktury elektronicznego hipertekstu⁵, wykorzystując bogaty materiał wizualny oraz audialny. Między strony tekstu wstawionych zostało kilkaset reprodukcji okładek czasopism, książek, stron publikacji, reklam, plakatów i innych materiałów graficznych z lat 20., 30. i 40. XX wieku, które wymagają analizy semiotycznej zarówno jako odrębne teksty, jak i w ich relacji z powieściową narracją. Choć bowiem łączą się z fabułą powieści, stanowią też furtki otwierające ją na inne teksty kultury i światy innych, niż ta zawarta w powieści, fikcji. Narracja powieściowa staje się metamedialną ramą dla wszystkich tych materiałów, które opowiadają własną historię, a jednocześnie modyfikują ramy gatunkowe powieści. Uznać ją można za udaną próbę poszerzenia pola literatury przy równoczesnym wzmocnieniu jego autonomii.

W powieści metamedialnej na pierwszy plan wysuwa się jej status jako literackiej reprezentacji innych reprezentacji. Z jednej strony mamy tu bowiem do czynienia z rzeczywistością świata przedstawionego, z drugiej zaś z problematyzacją właściwości medium, odwołującą się do szerokiej kulturowej perspektywy oglądu różnych systemów medialnych, a także teoretycznych, filozoficznych i kulturowych dyskursów. Odwołując się do tradycji badań semiotycznych, poszczególne sztuki uznać należy za zorganizowane systemy znaków: językowych (literatura), obrazowych (malarstwo, fotografia), dźwiękowych (piosenka). Dużo częściej mamy dziś jednak do czynienia z mediami polisemiotycznymi: komiksem i plakatem, wykorzystującymi znaki językowe i ikoniczne, filmem czy gatunkami telewizyjnymi, w których równie istotną rolę odgrywają dźwięk, obraz i słowo. Media te budują komunikaty, wykorzystując różne systemy

³ Szczegółowe wyjaśnienie zjawiska intertekstualności w dziełach Umberto Eco wymagałoby osobnego opracowania. Tu poprzestańmy na stwierdzeniu, że Eco przyjmuje raczej wąskie jej rozumienie, uznając, że związki dzieła z innymi tekstami są precyzyjnie zaprojektowane przez jego twórcę. To w konfrontacji z konkretną praktyką lekturową dość wyraźnie ogranicza wolność czytelnika, zaś poststrukturalistyczny tekstualizm deprecjonuje jako właściwą strategię odbioru dzieła. Co ciekawe, ta restrykcyjność Eco dotycząca poprawności interpretacji zbliża jego koncepcję czytania do hipertekstowych modeli tekstu, w którym system powiązań między leksjami również jest uprzednio zaprojektowany.

⁴ Eco Umberto (2004), *La misteriosa fiamma della regina Loana. Romanzo illustrato*, Bompiani, Milano.

⁵ Amerykańscy krytycy odnotowują analogię pomiędzy budową tej powieści, przedstawionym w niej mechanizmem pracy pamięci a modelem Wiki — internetowej bazy danych (por. Ng 2005). Warta odnotowania jest inicjatywa badacza Erika Ketzana, który w 2005 roku stworzył przy użyciu technologii Wiki bazę cytatów z *Tajemniczego płomienia*. Do udziału w tym międzynarodowym projekcie zostali zaproszeni również inni czytelnicy. *The Mysterious Flame of Queen Loana Annotation Project* początkowo dostępny był na stronie <http://queenloana.wikispaces.com/>. Później został przeniesiony na stronę: http://eco.ids-mannheim.de/wiki/The_Mysterious_Flame_of_Queen_Loana. Wiki zawiera zestawienie źródeł cytatów ze wszystkich stron książki Eco. Wyniki swoich badań Ketzan opublikował w roku 2012. Przedsięwzięcie to potwierdza tezę o hipertekstualnym potencjale tej powieści.

znakowe. Syntezę wszystkich mediów analogowych oferują cyfrowe multimedia. Takim multimedialnym narzędziem komunikacji jest komputer lub inne urządzenie, które podłączone do Internetu daje nieograniczone możliwości zespalania rozmaitych kodów i mediów w nowe multimedialne całości. Trudno oczekiwać, że literatura przejmie te właściwości. Może je jednak naśladować, tworząc strukturalne reprezentacje multimedialnych hipertekstów. Może także za pomocą metafor poszerzać swoje poznawcze możliwości. Umberto Eco, wprowadzając do powieści nowe rozwiązania strukturalne i estetyczne, poszerza pole literatury. Konstruuje niezwykle kolaż dyskursów i mediów, pokazuje elastyczność i nośność gatunku.

3. Tożsamość ze słów

Narratorem *Tajemniczego płomienia królowej Loany* jest Giambattista Bodoni, urodzony w 1931 roku. Bohater nieprzypadkowo nazywa się tak jak żyjący w XVIII i XIX wieku drukarz, zecer i wydawca. Całe swoje życie spędza z książkami; najpierw za sprawą dziadka, księgarza, kolekcjonera książek i introligatora, potem jako antykwariusz, gromadzący bezcenne starodruki. Giambattista, przez bliskich nazywany Jambo, pewnego dnia budzi się w szpitalu i nie wie, kim jest. Od lekarzy dowiaduje się, że stracił pamięć epizodyczną, która odpowiada za poczucie tożsamości, zdolność odtwarzania własnych przeżyć i doświadczeń.

Człowiekowi pozbawionemu pamięci o tym, jak sam przeżył zdarzenia, w których uczestniczył, pozostaje wiedza „papierowa”, związana z językiem i wiedzą ogólną: encyklopedyczną i erudycyjną. Spogląda więc na świat, bieg zdarzeń i bliskie sobie osoby, a także na własne życie, jak na obce. Posługuje się cudzymi interpretacjami. Bohater tak relacjonuje swój stan: „nie pamiętam obrazów, zapachów i smaków. Pamiętam tylko słowa” (Eco 2005: 32).

Antykwariusz uczy się więc bycia sobą. Wie bardzo wiele o otaczającym go świecie, lecz wiedza ta, niepoparta własnym doświadczeniem, sprawia, że nie ma własnego zdania, a jego pamięć jest jak twardy dysk komputera czy raczej przepastny Internet — pełna nieuporządkowanych informacji, które w żaden sposób nie ułatwiają odnalezienia się we własnym życiu. Wielokrotnie zauważa więc samoświadomie i krytycznie: „wiem, że używam stereotypów, ale właśnie dzięki nim mogę obcować z innymi” (Eco 2005: 53). Jednocześnie stwierdza, że często „cytuje dla samego cytowania” (2005: 41).

Moja głowa nie była pusta, kłębiły się w niej cudze wspomnienia, urywki zdań i formułki [...] I nazwiska, nazwiska, nazwy. Angelo Dall'Oca Bianca, lord Brummell, Pindar, Flaubert, Disraeli, Remigo Zena, Jura, Fattori, Straparola i noce rozkoszy, pani Pompadour, Smith and Wesson, Róża Luksemburg, Zeno Cossini, Palma Starszy, Archeopteryks, Ciceruaccho trybun ludowy, Mateusz Marek Łukasz Jan, Pinokio, [...] Aleksander i węzeł gordyjski.

Encyklopedia waliła się na mnie rozsypanymi kartkami. (Eco 2005: 25–26)

Wkrótce bohater wyjeżdża do rodzinnego domu w Solarze, gdzie spędził dzieciństwo. Tam na strychu odkrywa ogromne zbiory książek, czasopism, płyt i innych szpagalów z lat 20., 30., 40., wśród których się wychował i które teraz studiuje, aby odtworzyć sobie swoją przeszłość.

W ten sposób powstaje fascynująca panorama czasów panowania faszyzmu, utkana ze starych pocztówek, plakatów, czasopism, zdjęć, reklam, piosenek, listów, znaczków, książek i — przede wszystkim — komiksów. Wszystkie one zostają włączone do narracji bohatera,

umożliwiając czytelnikowi konfrontację jego reakcji z własnymi estetycznymi wrażeniami oraz — w przypadku włoskich czytelników pamiętających czasy panowania faszyzmu — wspomnieniami. W ten sposób między autorem a czytelnikiem modelowym tworzy się płaszczyzna porozumienia, niedostępna dla tych, którzy nie należą do tej pokoleniowej wspólnoty. Jednak im bardziej bohater stara się zrekonstruować atmosferę towarzyszącą jego dzieciństwu, tym dotkliwiej uświadamia sobie, że nie jest w stanie dotrzeć do utraconej przeszłości poprzez jej reprezentacje. Pozostają mu domniemania, domysły i fantazje, tworzone w oparciu o poznawane na nowo dokumenty epoki:

W mojej głowie panował zamęt, jeszcze większy niż wtedy, kiedy tu przyjechałem. Wówczas przynajmniej nie pamiętałem niczego, zero zupełne. Teraz jeszcze nie pamiętałem, ale dowiedziałem się zbyt wiele. Kim byłem? Wszystkim razem? Jambem ze szkoły, wychowywanym w duchu oficjalnym za pomocą faszystowskiej architektury, propagandowych pocztówek, plakatów i pieśni; Jambem Salgariego i Verne'a, kapitana Szatana, okrucieństw z «Ilustrowanego Dziennika Podróży i Przygód», przestępstw Rocambole'a, tajemniczego Paryża Fantomasa, mgieł Sherlocka Holmesa [...] (Eco 2005: 216)

Świat tekstów, który ukształtował Jambę, okazuje się być materialnym *silva rerum* i fabularnym lasem fikcji jednocześnie. Prowadząc skrupulatne śledztwo, antykwariusz stopniowo odkrywa krainy niewyszukanych fabuł, fascynujących przygód, cikliwych opowieści, heroicznych i sentymentalnych bohaterów, prostych wartości i czarno-białych interpretacji. Przekonuje się z niemalym zdumieniem, że to komiksy, wzorowane na amerykańskich pierwowzorach, ukształtowały jego obywatelską świadomość w faszystowskiej rzeczywistości. Marne reprodukcje zachodnich oryginałów komiksowych albumów przenoszą go w świat szlachetnych herosów, w których toczy się walka dobra ze złem. Trafia między innymi na komiks w wielobarwnej okładce, zatytułowany *Tajemniczy płomień królowej Loany*. Napisana byle jak „idiotyczna historia” rozczarowuje, ale też uświadamia bohaterowi zwodnicze mechanizmy pamięci:

W istocie tym, co zapłodniło najwidoczniej moją uśpioną pamięć, było nie samo opowiadanie, lecz jego tytuł. [...] Przeżyłem wszystkie lata mojego dzieciństwa, a może trwało to dłużej, z myślą nie o obrazie, lecz o dźwięku. (Eco 2005: 256)

Długie godziny spędzone wśród druków najróżniejszego autoramentu doprowadzają go do wniosku, że w Solarze jedno słowo wywołuje drugie. „Czy dotrę wzdłuż tego łańcucha do słowa ostatniego? Do jakiego? «Ja»?” (Eco 2005: 119). Bohater krąży po niekończącym się labiryncie słów, cytatów i rycin, które prowadzą w głąb świata fikcji. Jedyna fotografia, jaka poruszyła go naprawdę, to fotografia kilkuletniego Giambattisty, którego całuje mała dziewczynka. Co ciekawe, w rzeczywistości fotografia przedstawia kilkuletniego Umberta Eco z młodszą siostrą i pochodzi z prywatnych zbiorów profesora, stanowi więc kolejny, jeden z wielu, łącznik między fikcją i realnością. Rozczarowany bohater po wielodniowych poszukiwaniach stwierdza:

W każdym razie Solara nie zwróciła mi dotąd niczego, co byłoby naprawdę i wyłącznie moje. Odkryłem ponownie tylko to, co przeczytałem tak samo jak wielu innych. Do tego sprowa-

działa się cała moja archeologia. [...] nie przeżyłem ponownie dzieciństwa własnego, tylko dzieciństwo całego pokolenia. (Eco 2005: 275)

Ostatecznie Jambo uświadamia sobie, że całe jego życie to biografia „szalonego bibliotecznego maniaka” (Eco 2005: 400), pragnącego uciec od świata. Chcąc zbudować sobie własną, alternatywną i bezpieczną rzeczywistość, wybiera życie w bibliotece, a zarazem — w przestrzeni literackich fikcji. Co więcej: także i jego marzenia, łącznie z miłością życia, którą próbuje odnaleźć, to wytwór literatury.

Naiwność bohatera polega na tym, że uwierzył w istnienie jakiejś niezniekształconej, pierwotnej materii swych przeżyć. Tymczasem znaczna część wiedzy, uznawana za zdobytą i przeżytą samodzielnie, wywodzi się z innych opowieści. Indywidualna wiedza o świecie zapośredniczona jest w cudzych przekazach, powszechnie dostępnych zasobach informacji oraz w mediach (Eco 1996d). Bohater, wierzący dotąd, że wybory życiowe, które podejmował, miały głębszy sens, przekonuje się jedynie, że o jego życiu zadecydowała banalna historia z komiksu. Tym, co zaprojektowało jego biografię była literacka fikcja, splatająca się z propagandowym spektaklem faszystów, uwodzących społeczeństwo włoskie wizjami szczęśliwego życia.

Jambo ma absolutne zaufanie do świata tekstów kultury. Nie dostrzega ich kruchości i ulotności, raczej wierzy, że — mimo zmienionych okoliczności — istnieje gdzieś znak w swym pierwotnym kontekście, przechowujący swoją prawdę, która wywarła wpływ na życie czytelnika. Zakłada, że rekonstruując okoliczności pierwszego spotkania z tekstem, można także odzyskać towarzyszące im przeżycia.

Ten fabularny pomysł w oczywisty sposób dialoguje z dziełem Prousta. Jambo to jednak przeciwieństwo Marcela z cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu*. Ten drugi snuje swoją opowieść w oparciu o pamięć autobiograficzną — znaki odsyłają go do przeszłości, podczas gdy Jambo zamiast własną biografią, dysponuje tylko słowami, odsyłającymi do innych słów, pomiędzy których nie potrafi się wydostać. Jego pamięć jest, jak sam kilkakrotnie powtarza, papierowa.

4. Wszechświat znaków

Autor *Imienia róży* nie boi się sięgać do starych, sprawdzonych wzorców gatunkowych powieści kryminalnej, kojarzonych zazwyczaj z literaturą mniej ambitną. Co więcej, w znacznej mierze to tradycji kryminału, którą pisarz sprawnie przetwarza i rozwija, jego twórczość zawdzięcza swą popularność. Wariacje na temat śledztwa, cytaty schematów powieściowych oraz typów bohaterów sprawiają, że czytelnik z przyjemnością rozpoznaje w nieznanym znane.

Wzorce narracyjne i fabularne czerpane z popularnych i sprawdzonych gatunków stają się wehikulem przenoszącym treści dużo bardziej złożone. Wszystkie powieści autora *Imienia róży* mierzą się z problemami ontologii świata i literatury, ludzkiej natury, kompetencji i granic poznawczych człowieka, wreszcie — jego potrzeb duchowych. Pisarz dialoguje na wszystkich poziomach swoich dzieł z kluczowymi dla współczesnego literaturoznawstwa i humanistyki problemami.

Cytatowość, intertekstualność i metatekstualność jego prozy jawią się koniec końców jako projekt pozytywny, utrwalający wzorce opowieści i fabularyzacji. Eco nie neguje możliwości dalszego rozwoju form literackich, nie podważa epistemologicznej rangi literatury. Jest ona

niezmiennie traktowana jako teren eksperymentów mających ambicje wyrażania nowych idei, wyprzedzając tym samym inne dziedziny refleksji i aktywności. Pisarz-erudyta, konstruujący swoje powieści z nawiązań i aluzji do innych dzieł, jest więc jednocześnie zagorzałym arystotelikiem, wierzącym w metafizyczną, katarską siłę literatury. To pozwala mu na łączenie poetyki postmodernistycznej z epistemologią klasycznej opowieści, która zawsze zmierza do wyjaśnienia niepewności.

Bohater *Tajemniczego płomienia* własne życie traktuje jak frapującą zagadkę, którą trzeba odszyfrować. Postępuje więc zgodnie z wytycznymi sztuki detektywistycznej. Rekonstrukcja związków przyczynowo-skutkowych zachodzących między stanem świadomości bohatera dziś, a tym, co miało na nią wpływ przed laty, ma charakter domysłów przypominających abdukcję — wywodzący się z filozofii Charlesa Peirce’a proces wyjaśniania wstępnego warunku na podstawie wniosku (Eco 2007a). Tak właśnie postępuje Jambo, który na podstawie docieklivej analizy kruchych śladów własnej przeszłości odnajdywanych w książkach (notatek na marginesach, poplamionych i wytartych od wielokrotnego przeglądania stron czasopism i encyklopedii), snuje domysły na temat swojego dzieciństwa, próbując zrekonstruować prawdę o swoich młodzieńczych emocjach, myślach i motywacjach.

Co istotne — także na płaszczyźnie filozoficznej Eco pozostaje wierny idei prawdy, podważając funkcjonalność i poznawczą przydatność tak radykalnych tez dekonstrukcjonistów jak ta, od Nietzschego zaczerpnięta, że nie ma faktów, są tylko interpretacje (Nietzsche 1994: 211). Eco definiuje minimalny realizm filozoficzny, który opiera się na założeniu, że prawda istnieje, choć nie możemy do niej dotrzeć. Proces semiozy trwa bez końca, lecz nie dlatego, że nie ma faktów, ale dlatego, że zawsze widzimy je poprzez nasze interpretacje.

Świat literacki, wymyślony i skonstruowany, jest tutaj wyjątkiem. Jedynie tego świata możemy być prawdziwie pewni, tylko literacka fikcja pozwala jasno zdefiniować to, co jest prawdą, a co kłamstwem. Oto bowiem świat przedstawiony ograniczony jest zamysłami autora. Eco nie godzi się z Derridiańską koncepcją dysseminacji i nieobecności sensu. Głęboko wierzy w to, że teoria nieograniczonej semiozy Peirce’a, do której odwołują się i on, i Derrida, pokazuje jedynie właściwości interpretacji, polegającej na posługiwaniu się znakami w celu objaśnienia znaczenia innych znaków (por. Derrida 1999; Eco 1999; Eco, Rorty 2008). Jednakże granice semiozy zawsze wyznacza sam tekst, który ma jeden lub wiele sensów i do których odczytania zmierzać winna każda interpretacja (por. Eco 1994; Eco 1999). Nie jest więc Eco wyznawcą filozoficznego poststrukturalizmu. Jest semiologiem, świadomie reinterpretującym tradycję rosyjskiej szkoły semiotyki strukturalistycznej oraz francuskiej narratologii (Łotmana, Barthesa i Greimasa), a przede wszystkim odwołującym się myśli Peirce’a.

Jak zauważył Peter Bondanella, włoski biograf Umberta Eco oraz redaktor książki poświęconej jego twórczości literackiej (*New Essays on Umberto Eco* 2009), wszystkie jego powieści nawiązują do tradycji metafizycznych powieści detektywistycznych (Bondanella 1997). *Tajemniczy płomień królowej Loany* reprezentuje najmniej zbadany wariant postmodernistycznego metafizycznego kryminału, pseudobiograficzną powieść śledczą, opartą na wywodzącym się z filozofii Peirce’a modelu abdukcji.

Jako semiotyk Eco chętnie odwołuje się do teoretycznych modeli, które ułatwiają proces poznawania i rozumienia. Najważniejszym modelem epistemologicznym jest labirynt. Odzwierciedla on zawiloci procesu poznawczego, zawsze opierającego się, twierdzi badacz, na hipotezach i domysłach. Te zaś zawsze mają status struktur logicznych. W szkicu dołączy-

nym do *Imienia róży* badacz pisał o trzech rodzajach labiryntu: klasycznym — w którym tylko jedna droga jest właściwa; manierystycznym — pełnym zawilich ścieżek i wyjść wprowadzających w błąd — i kłęczu, z którego nie ma wyjścia. Otóż bohater *Tajemniczego płomienia* zdaje się wierzyć, że porusza się po labiryncie klasycznym, w którym wystarczy, niczym po nici Ariadny, iść śladem pamiętek, by dotrzeć do własnych przeżyć. Właśnie do ukazania tej poznawczej naiwności służą schematy powieści kryminalnej, które wykorzystane tu zostały jako element demaskujący błędne założenia poznawcze Jambo, przekonanego, że jest Sherlockiem Holmesem poszukującym własnej tożsamości. Domysły, zawile akty abdukcji, które w przypadku historii kryminalnych doprowadzają do ujawnienia winnego, tutaj okazują się nieprzydatne. Logika powieści kryminalnej tylko pozornie zostaje zachowana. Śledztwo, prowadzone przez bohatera, skończyło się przecież klęską: nie udało mu się odtworzyć swojej biografii, nie udało mu się wypełnić luk w tożsamości, nie udało mu się poznać samego siebie. Rozwiązanie tajemnicy przychodzi z zewnątrz, spoza konwencji powieści detektywistycznej. Przedśmiertna wizja, w której bohater odzyskuje pamięć, jest po prostu doklejona do jego wcześniejszych poszukiwań. Spełnia w ten sposób oczekiwania czytelników, którzy po to przecież uczestniczą w śledztwie, by poznać prawdę.

Warto przypomnieć pogląd sformułowany przez autora w *Dopiskach na marginesie «Imienia róży»*, pozostaje on bowiem aktualny także w odniesieniu do późniejszych jego powieści. Czytelnik ma być partnerem autora, ma podjąć proponowaną grę i dać się oczarować: „Chodzi o dreszcz metafizyczny, ten zaś dany jest przez powieść kryminalną, której model fabularny tworzy intrygi najbardziej metafizyczne i filozoficzne” (Eco 2005: 612). Czy jednak rzeczywiście czytelnik może czuć się wolny w świecie tak precyzyjnie zaprojektowanym na miarę interpretatora wszechwiedzącego? Jeśli nim nie jest — skazany jest na domniemanie. Sam Eco zresztą, zaprzeczając w gruncie rzeczy własnej koncepcji czytelnika modelowego, zdolnego do odczytania intencji dzieła, podkreśla, że najwięcej prawdy — o człowieku i jego możliwościach poznawczych, a także o ontologii świata i literatury — zawarte jest właśnie w strukturze domysłu.

Kwintesencję historii świata stanowią pomyłki, przeoczenia oraz błędne presumpcje, przybierające zawsze kształt labiryntu, niejednokrotnie przypominającego kłęcz, ponieważ „Przestrzeń domysłów jest przestrzenią o strukturze kłęcza” (Eco 2005: 613). W interesującej nas powieści podobny status, za sprawą utraty pamięci, ma także biografia bohatera, która staje się przedmiotem prywatnego śledztwa. Nic dziwnego, że Umberto Eco uznaje powieść kryminalną za gatunek filozoficzny. Jej model fabularny pozwala na budowanie intryg, które angażują czytelnika do tego stopnia, że dają mu przeżycie przeobrażenia:

Powieść kryminalna przedstawia w stanie czystym historię domysłów. Ale również w przypadku diagnozy medycznej, badań naukowych, a także pytań metafizycznych mamy do czynienia z domysłami. W gruncie rzeczy podstawowe pytanie filozofii (podobnie jak psychoanalizy) brzmi tak samo jak w powieści kryminalnej: Kto zawinił? Chcąc się tego dowiedzieć (chcąc zyskać przekonanie, że się wie), trzeba przypuścić, że wszystkie fakty mają jakąś logikę, logikę którą narzucił im winowajca... Wszelka historia śledztwa i domysłów dotyczy czegoś, w czego sąsiedztwie żyjemy zawsze [...]. (Eco 1997: 612)

Dlatego domysły dotyczą nie tylko faktów z biografii Jambo, lecz także jego subiektywnych wrażeń, które przeżywaniu faktów w przeszłości towarzyszyły. To zaś wskazuje na problem relacji pomiędzy prawdą jednorazowego przeżycia i fikcyjnością jego reprezentacji. Inaczej

mówiąc — znajdujemy się w metafizycznej przestrzeni pytań i wątpliwości, które mnożą się w miarę, jak bohater zagłębia się w swoją przeszłość. I gubi się w labiryncie. Ten zaś, jako rozwiązanie architektoniczne aplikowane do przedstawienia natury procesów poznawczych, pracy pamięci, ale też modelu świata przedstawionego oraz jako reprezentacja rzeczywistości pozatekstowej, komunikuje, że relacja między faktem a fikcją, fałszem a prawdą nie jest symetryczna, że przeciwieństwem błędu nie jest trafny wybór, lecz inny błąd, prowadzący częstokroć w ślepą uliczkę.

Wszystko, co powiedziane zostało do tej pory, rysuje się z perspektywy czytelnika modelowego pierwszego stopnia. Nie on jest jednak ostatecznym adresatem tej powieści. Gdy bowiem czytelnicy podkreślają autobiograficzność i nostalgiczność tej prozy, autor cichaczem wymyka się im i tasuje kolejne talie kart / stronicie książek. Gdy zaczynamy przyglądać się nie prostej intrydze, lecz dyskursowi, ujawnia się ironia formy.

5. Fakty i fikcje

Umberto Eco nie byłby sobą, gdyby nie przemycił wątków średniowiecznych do swej nostalgicznej opowieści. Jako antykwariusz, znawca starodruków i inkunabulów, jego bohater ma do czynienia ze starymi księgami i to one porządkują jego świat. Wyobrażenia Jamba o strukturze i roli pamięci to przede wszystkim zasługa lektur pism św. Augustyna.

Autor sam podsuwa zresztą czytelnikowi tropy interpretacyjne, jak wtedy, gdy jego bohater sięga do domowej biblioteki po *Wyznania* i czyta wielokrotnie podkreślone podczas wcześniejszej lektury fragmenty poświęcone pamięci. Augustiańska koncepcja pamięci współbrzmi z nowoczesnymi koncepcjami historiografii i narratywizmu. Artur Danto i Hayden White już w latach 60. i 70. szczegółowo opisali narracyjny i literacki potencjał historii (Danto 1965; White 1973). Podobnie o odtwarzaniu przeszłości jako procesie jej konstruowania na nowo w oparciu o słowa odniesione do obrazów, zjawisk, które odcisnęły ślad w ludzkim umyśle, pisał św. Augustyn:

Kiedy rzeczy wiernie opisujemy, wydobywamy z pamięci nie same rzeczy, które już przeminęły, lecz słowa oparte na obrazach tych rzeczy, które wtedy, gdy się rozgrywały, za pośrednictwem zmysłów wycisnęły jakby ślad na umyśle. (Augustyn: XI, 18)

Pamięć umożliwia pisanie. Pozwala na powiązanie ze sobą rzeczy i zdarzeń. Żmudny proces rekonstrukcji, tworzenia i wymyślania historii związany jest z jej działaniem. Bez pamięci o swojej przeszłości, nie można żyć w teraźniejszości i planować przyszłości. Jednocześnie, o czym Eco pisał w *Sześciu przechadzkach po lesie fikcji* (Eco 1996d), życie jest działalnością narracyjną, w której rzeczywistość i fikcja przenikają się nieustannie. Unaocznia to dobrze omawiana powieść.

Główny bohater ma wiele cech Umberta Eco. Przeważnie jednak są one nieznacznie przekształcone. Urodził się tylko rok wcześniej niż on, w roku 1931, jest miłośnikiem książek, znawcą starodruków i erudytą. Mieszka w Mediolanie, z którym Eco związany jest od lat. Dziadkowie obu wykonywali zawody związane z książkami (zob. Carrière, Eco 2010). Z rozmów z Umbertem Eco wynika, że doświadczenia lekturowe jednego i drugiego są tożsame, choć profesor księgozbiory odziedziczone z dzieciństwa po dziadku bezpowrotnie

utracił. „Aby odtworzyć swoją dziecięcą bibliotekę, przez całe lata prowadziłem poszukiwania u bukinistów i na targowiskach. Do dziś ich nie zakończyłem...” — wspomina, dodając, że jest kolekcjonerem i miłośnikiem przedwojennych komiksów (Carrière, Eco 2010). Co ciekawe, skrzynia z książkami znajdowała się w rodzinnym domu Eco w piwnicy, natomiast Giambattista odkrywa zbiory biblioteczne pomieszczone w kartonach na strychu.

Konstrukcja, na której opiera się fabularny szkielet powieści, stanowi zapożyczenie z koncepcji Gastona Bachelarda. Bachelard pisał, że to na strychu onirycznego domu kryje się świadomość. Poddasze rodzinnego domu zaś to gniazdo, które razem z piwnicą wyznaczają oś domu onirycznego (Bachelard 1975: 313–314). Tęgo rodzaju nawiązanie metaliterackie pozwala wziąć w nawias opowiadaną historię i potraktować ją jako element wyrafinowanej intelektualnej gry z czytelnikiem, który nie tyle tropi symboliczne podobieństwa, co demaskuje je jako komentarz do natury naszego poznania i ontologii realnego świata podsytego literaturą.

Wszystkie drobne różnice między swoją i bohatera biografią, którymi pisarz inkrustuje quasi-autobiograficzną powieść, każą czytelnikowi powziąć podejrzliwość co do intencji ich wprowadzenia. Zwłaszcza, że obu różni najważniejsze: imię i nazwisko. Czy posługując się autocytatami i autobiograficznymi nawiązaniem, Eco uwiarygodnia bohatera jako własne *alter ego*? Dzieje się raczej odwrotnie. Każda taka zbieżność potęguje cytatowość, literackość powieści, w której czytelnik winien dostrzec wszystkie wyrafinowane sztuczki inter- i hipertekstowe modelowego autora. Im bardziej bohater przypomina samego pisarza, tym bardziej podejrzliwy powinien być czytelnik. Fikcja zaraża się bowiem życiem nie po to, by stać się bardziej rzeczywista, lecz by spotęgować własną ontologiczną nieokreśloność, a w efekcie literackość.

Zabieg włączenia w obręb powieści autobiograficznych wspomnień pisarza wskazuje na fikcyjny, narracyjny wymiar tego, co uznajemy za prawdę przeżycia. Eco podziela tu poglądy narratystów i historiografów. Tropienie przez bohatera w tekstach literackich śladów własnych przeżyć potwierdza przekonanie, że fabuły wnikają w nasz umysł, zmieniają i współtworzą tożsamość. Czytanie książek sprawia, że zamiast jednej biografii — mamy ich tysiące. Niektóre z lektur wyciskają tak głębokie piętno na osobowości Jambo, że z ich bohaterami się utożsamia. Granica między tym, co prawdziwe, a tym co fikcyjne, trudna jest zatem do utrzymania.

Tajemniczy płomień otwiera wiele wątków i problemów, związanych m.in. z rolą mediów, kulturową i indywidualną pamięcią, rolą narracji w konstruowaniu wyobrażeń przeszłości, a także z przekształcaniem form powieści. Wykorzystuje dyskursy współczesnej humanistyki: psychoanalizę, dekonstrukcję, historiografię, narratywizm, autobiograficzność, wpłatając czytelnika w grę, która absorbuje jego uwagę i zmusza do stawiania pytań o cel wszystkich tych wyrafinowanych zabiegów.

Powieść ta stanowi z jednej strony hipertekstowy model świata kultury XX wieku, w którym stopniowo władzę nad świadomością przejmowała kultura popularna. Z drugiej strony — odzwierciedla wrażliwość odbiorców tej w znacznej mierze audiowizualnej komunikacji, oddając głos sześćdziesięcioletniemu narratorowi, który ponownie przeżywa swoje dzieciństwo i młodość, będące figurą doświadczeń całego pokolenia jego rówieśników.

6. Redefiniowanie gatunku

Na szczególną uwagę zasługuje to, w jaki sposób pisarz wykorzystuje książkę jako medium, aby stworzyć nowy model literatury, nazwanej tutaj metamedialną.

Tajemniczy płomień królowej Loany, jak każdą powieść Umberto Eco, można czytać na różne sposoby, a także — biorąc pod uwagę kompetencje czytelnika — na różnych poziomach. Czytelnik pierwszego stopnia śledzić będzie przede wszystkim historię antykwariusza, który stracił pamięć. W ten tryb lektury wpisane są inne wątki: nostalgiczna opowieść o dzieciństwie pokolenia urodzonego w latach 30., będąca rodzajem pokoleniowej terapii, a także — czytane z nieco innej perspektywy — studium psychologiczno-socjologiczne na temat przyczyn i sposobów uwiedzenia włoskiego społeczeństwa przez faszyzm. Pewna nieporadność bohatera wynikająca z zaniku pamięci zachęca do snucia własnych wspomnień tych, dla których przywołany świat filmów, komiksów, podrzędnej literatury, powieści przygodowych i sensacyjnych, dydaktycznych wierszyków i propagandowych piosenek, a także encyklopedii oraz podręczników, dość bezceremonialnie przykrawających wiedzę o faktach, był częścią dzieciństwa i młodości.

Na metapoziomie mamy natomiast do czynienia z metafizyczną powieścią quasi-kryminalną, zbudowaną wedle klasycznych wzorców gatunku, takich jak powieści Conan Doyle’a. Jest to też postmodernistyczny kolaż intertekstualny, problematyzujący jednak nie tyle ontologię dzieła, co naturę narracji, która służy konstruowaniu alternatywnych wersji rzeczywistości. Opowieść jest bowiem utkana z literackich wzorów powieściowych: od przygodowych powieści Verne’a, przez śledztwa Sherlocka Holmesa, po moralistyczną przypowieść o Panu Pepino, który rodzi się jako staruszek a umiera jako dziecko. Wszystkie te literackie pierwowzory okazują się w mniejszym lub większym stopniu zapośredniczać sposób myślenia bohatera, który szukając prawdy o sobie poza tekstami, sam jest wytworem fikcyjnych opowieści.

Można tę powieść czytać również jako semiologiczny wykład o kulturze masowej, o retorycznych i ideologicznych kontekstach „niewinnych” rozrywek serwowanych przez popkulturę, które, budząc w młodym odbiorcy dreszcze autentycznych emocji i wzruszeń, równocześnie są narzędziem wyrafinowanej perswazji.

Powieściowy dyskurs staje się wreszcie komentarzem do możliwości i ograniczeń różnych mediów komunikacji: książek, płyt, radia, gramofonu, komiksów, reklam, gazet, a wreszcie komputerów. Fikcyjny świat utkany jest tu nie tylko z innych książek, lecz także z niezliczonej ilości komunikatów formułowanych w innych językach, jakie wypełniają przestrzeń kultury zdominowanej przez massmedia.

Zgodnie z semiologicznymi założeniami przyświecającymi krytycznemu oglądowi kultury masowej, istotna staje się zmiana okoliczności odbierania przekazu, co pozwala na ujrzenie w nim ukrytych mechanizmów ideologicznych. Z inscenizacją takiej zmiany, pokazującą jej konsekwencje dla procesu interpretacji komunikatu, mamy właśnie do czynienia w powieści *Tajemniczy płomień królowej Loany* — dziele utkanym z popkulturowych cytatów i zapożyczeń zaczerpniętych z pierwszej połowy XX wieku, a także z licznych przykładów zjawisk faszystowskiej propagandy, których odbiór pół wieku później nie tylko demaskuje jej retoryczny i ideologiczny potencjał, lecz także doskonale objaśnia uwodzicielską siłę, płynącą z wykorzystania kodów kultury popularnej. Jak pokazywał Umberto Eco w swoich analizach zjawisk popkulturowych (Eco 1996; Eco 2008), to właśnie teksty kultury popularnej najłatwiej dają

się wprząc w służbę rozmaitym ideologiom, silnie angażując emocje czytelnika: radość, przestach, litość, śmiech i płacz. Wykorzystując dobrze skonstruowaną intrygę i doskonale rozpoznawalne toposy, w tym odwieczny motyw walki dobra ze złem niezmiennie rozstrzyganej na korzyść dobra, powieść popularna (a także film i inne produkty przeznaczone dla odbiorcy masowego) podsuwa gotowy model myślenia i wartościowania, sprawnie przemycając treści polityczne i światopoglądowe w formie atrakcyjnej i niosącej odbiorcy pocieszenie. Czytany z tej perspektywy, *Tajemniczy płomień*... przedstawia w sfabularyzowanej formie powieściowej semiotyczne mechanizmy manipulacji odbiorcą, które wcześniej wielokrotnie były przedmiotem naukowych rozważań autora. Jest również metanarracją zastanawiającą nad strukturami narracyjnymi gatunków popularnych. Posługując się nimi jako kodami w budowaniu przekazu, poddaje je jednocześnie krytycznej analizie i wyszukany modyfikacjom, wymagającym od czytelnika niemałych kompetencji.

Powieść tę można potraktować również jako wypowiedź o współczesnej kondycji literatury w świecie mediów elektronicznych. Eco włącza do swej powieści już nie tylko cytaty i fragmenty innych dzieł, lecz całkiem dosłownie otwiera swą powieść na inne światy i media, które w tekście są zakotwiczone zaledwie jednym węzłem: obrazkiem, opisem, tytułem.

Jambo określa stan swojej pamięci mianem encyklopedii z rozrzuconymi kartkami. A czyż nie jest to inna nazwa Internetu jako struktury ahierarchicznej, chaotycznej i totalnej? Bohater dysponujący pamięcią zawartości każdej przeczytanej książki, cytuje je w sposób przypadkowy. Każdą powieść, czasopismo, komiks, atlas, płytę, plakat czy etykietkę na pudełku podejrzliwie i z nadzieją traktuje jako link otwierający nową ścieżkę w mozolnym poszukiwaniu drogi do wiedzy o swojej przeszłości. Kluczy od znaku do znaku. Błądzi między stertami zgromadzonych pamiętek, konstruuje sieć domysłów.

Powieść naśladować ma zachowanie bohatera oraz czytelnika zgodne z zasadą wolnych skojarzeń w nawigacji elektronicznej. To ukłon w stronę nowych technologii i nowej czytelniczej wrażliwości. Stąd pomysł na dołączenie do niej takiej ilości obrazków i grafik. Nie są one wyłącznie ilustracją powielającą przekaz werbalny, lecz rodzajem zainscenizowanych hiperłącz, odsyłających do kolejnych źródeł. W ten sposób potęguje się wrażenie obfitości materiałów znalezionych na strychu. Eco nazwał ten zabieg „funkcją etcetera” (Ng 2005) — synekdochą reprezentującą to wszystko, o czym nie zdołał napisać w tekście. Ale sam autor jest sceptyczny wobec takiej płynności, konwergencji mediów i życia online. Broniąc literatury, stwierdza:

Prawdziwą funkcją powieści jest dać czytelnikowi wrażenie, że przeznaczenie nie może zostać zmienione. Ale z elektroniczną materiałem możesz zrobić cokolwiek i kiedykolwiek chcesz. Powieść mówi, że życia nie można zmienić. To jej siła. (Ng 2005)

Tajemniczy płomień jest więc wyrazem ambiwalentnego stosunku jego autora do nowych mediów. Z jednej strony nie sposób ich bowiem bagatelizować, skoro wywierają tak wielki wpływ na nasze życie, z drugiej jednak rozchwiewiają fundamenty naszej kultury, która pozbawiona mechanizmu selekcji i zapominania zamienia się w wielki śmietnik.

Na końcu książki znalazł się spis kilkuset źródeł wykorzystanych cytatów i ilustracji. To bogactwo odniesień przyprowadza o zawrót głowy. Są wśród nich: rycina do powieści Juliusza Verne’a z 1869 roku, pudełko po kakao Talmone, pudełko po proszku musującym Brioschiego, pudełko po papierosach, kalendarzyki fryzjerskie, kilkadziesiąt okładek książek z pierw-

szych dziesięcioleci XX wieku, okładka zeszytu *Buffalo Bill*, plakat reklamowy Fiata z lat 30., okładki partytur piosenek, ilustracje do podręczników z czasów faszystowskich, pocztówki propagandowe, ilustracje z komiksów z lat 30., *collage* wykonany przez autora z okładek czasopisma „Noella” z 1939 roku, reklama tabletek od bólu głowy (1926), i wiele innych. Lista zapożyczeń literackich jest równie bogata.

Wielu z nich pisarz w ogóle nie wymienia, pozostawiając czytelnikowi przyjemność prowadzenia własnego śledztwa. Ale już z tego spisu wylania się medialna historia dwudziestowiecznej kultury popularnej. Eco pokazuje świat, w którym dopiero pojawiają się masowe media; świat, w którym magia radia oddziałuje na świadomość mas, a komiksy już kształtują wyobraźnię dzieci. Czytelnik dowiaduje się, jakie są źródła i doświadczenia włoskich (i nie tylko) intelektualistów. A wywodzą się one z kultury masowej: z amerykańskich, a przede wszystkim włoskich komiksów, z powieści popularnych oraz z popularnych piosenek wybrzmiewających z radia i z filmów.

Materiał wizualny w *Tajemniczym płomieniu...* jest częścią struktury dzieła. Tym samym przekształceniu ulega medium książki, a przede wszystkim sama literatura jako medium. Mamy bowiem do czynienia z dziełem polisemiotycznym. Obok kodu językowego autor uruchamia też kody: wzrokowe (reklama, komiks, etykieta, plakat, ilustracja, kolaż różnych przekazów) i słuchowe (piosenki, onomatopaje, partytury nut, propagandowe hasła). Każdy z nich można, zgodnie z przekonaniem badacza, poddać analizie estetycznej i retorycznej, odsłaniając ideologiczne zaplecze komunikatów, w których warstwa słowna i wzrokowa tworzą złożone przekazy kierowane do różnych typów odbiorców. Doskonale przykłady analiz tego typu komunikatów znaleźć można w *Pejzażu semiotycznym*.

Czytanie jego powieści wymaga badania relacji zachodzących między różnymi kodami semiotycznymi (por. Szczesna 2007). A przecież każdy z nich ma też własny styl i estetyczne walory, wymagające osobnej uwagi. Poszczególne kody oraz komunikaty tracą swoją niezależność w kreowaniu znaczeń. Choć bowiem książka opatrzona jest podtytułem *Powieść ilustrowana*, to włączone do niej materiały graficzne nie interpretują werbalnego przekazu, lecz są jego źródłem, pretekstem (w obu znaczeniach tego słowa). Bohater przeglądając znajdowane w rodzinnym domu książki i druki, opisuje z detalami każdy z nich. Te ekfrazy czytelnik powieści może skonfrontować z fotokopiami stron książek, tekstów lub poszczególnych ilustracji. Może obejrzeć literaturę, styl rysunków oraz ich kompozycję na stronie wypełnionej tekstem. Dobry przykład stanowi kilka kartek z *Elementarza dla klasy pierwszej*. Najpierw dowiadujemy się, kto jest jego autorem, jaki jest dokładny adres bibliograficzny podręcznika, a następnie poznajemy z detalami zawartość kolejnych lekcji:

Na stronie pierwszych dyftongów po *ai, aia, eia* następowały *eja! eja!* I rysunek różg liktorskich, faszystowskiego symbolu. Uczono alfabetu przy akompaniamencie faszystowskiego okrzyku bojowego *eja, eja, alalà!*, wymyślonego, o ile mi wiadomo, przez Gabriele D'Annunzia. Przy literze „B” były słowa jak Benito i cała strona o Balilli. Moje radio nadawało za to właśnie *Bu... bu... bużi daj, malutka*. Jak udało mi się nauczyć litery «B»? (Eco 2005: 187)

Skrupulatnemu opisowi towarzyszą zreprodukowane w pomniejszeniu strony będące przedmiotem opisu. Na pozór mamy zatem do czynienia z redundancją, męczącym opisywactwem. Jednakże strategia ta, stosowana konsekwentnie jako chwyt konstrukcyjny i narracyjny, dzięki któremu bohater swobodnie może przechodzić od opisu dokumentów do swoich domysłów

oraz skojarzeń ze współczesnością, otwierających świat powieściowej fikcji na historyczne wydarzenia i wspomnienia czytelników, przekształca linearną opowieść w nasyconą niezliczoną liczbą odniesień sięć:

Zaraz potem strona przypominająca obrazki z Epinal, z tą różnicą, że przedstawia nie francuskich zuawów lub kirasjerów, tylko mundury faszystowskich organizacji młodzieżowych. (Eco 2005: 188)

W tym miejscu na stronie powieści pojawia się miniaturka komentowanej strony. Po kolejnych przytoczeniach zamieszczonych na niej treści i refleksji dotyczącej wpływu takiej konstrukcji elementarza na świadomość małych Włochów, następuje fragment osobistych refleksji, którym towarzyszą dźwięki muzyki z epoki, wydobywające się ze starego radia:

Czy ja też defilowałem w mundurze ulicami miasta? Czy chciałem jechać do Rzymu i zostać bohaterem? (Eco 2005: 188)

Ilustracje działają tu niczym hipertekstowe linki, otwierające powieść na inne obszary kultury: zarówno audialnej, jak i wizualnej, a także uruchamiające lawinę skojarzeń, którą we włoskim czytelniku muszą budzić znane z dzieciństwa obrazki, rymowanki, lektury. Powieść ta naśladuje zatem meandry działania świadomości i pamięci, która jak hipertekst jest wielowarstwowa i niesekwencyjna (Kerckhove 2001). Siła hipertekstu kryje się w odnośnikach, które mogą mieć charakter tekstowy lub multimedialny. Powieść Eco na poziomie konstrukcji intencjonalnie naśladuje ten hipertekstowy sposób funkcjonowania ludzkiego umysłu, manifestując swą zdolność do bycia reprezentacją natury współczesnego ludzkiego doświadczenia, a zarazem ponadczasowym medium naśladującym właściwości innych mediów.

Przyjmując za autorem *Dziela otwartego* tezę, że forma literacka jest metaforą epistemologiczną, warto na koniec raz jeszcze powtórzyć, że rozwiązania formalne, zastosowane przez niego w powieści *Tajemniczy płomień królowej Loany*, stają się z jednej strony kolejną poznawczą metaforą, z drugiej zaś jak najdosłowniej zmieniają ontologię dzieła literackiego, które, zachowując przecież swą autonomię, śmiało wkracza na obszar komentowanej przez siebie kultury popularnej i audiowizualnej, stając się gatunkiem metamedialnym. W ten sposób pole literatury wypracowuje własnymi środkami nowe strategie obrony suwerenności przed naporem pola (multi)mediów.

Powieść, dostępna w tradycyjnej postaci książki, okazuje się gatunkiem gościnnym także dla innych struktur medialnych. Jest bowiem nie tylko komentarzem do sytuacji literatury i świata tekstów werbalnych. Może być czytana jako narracyjna i hipertekstowa antropologiczna refleksja o gutenbergo wskim człowieku skonfrontowanym z kulturą w trakcie wielkiej komunikacyjnej zmiany. O ile więc na poziomie narracji jest to nostalgiczna opowieść o historii i ewolucji mediów masowych; radia, komiksu, plakatu, fotografii, pocztówek i ich wpływie na rozwój kultury popularnej, to na poziomie struktury całości stanowi ona manifestację kreacyjnego potencjału powieściowej formy, która naśladuje w analogowej materii książki hipertekstowe możliwości nowych mediów.

Opisywanie metamedialności interesującej nas powieści jest zatem tyleż poznawczą metaforą, która unaocznia percepcyjne i komunikacyjne zmiany we współczesnej kulturze, co próbą charakterystyki nowej formy powieściowej w terminach poetyki. Trudno wskazać dla

tego zjawiska inne niż utwór Umberta Eco egzemplifikacje. Wynika to przede wszystkim z konserwatywnych przekonań pisarza, który — jak się zdaje — nie dąży do transmedialności, a jedynie na zmanifestowaniu kreacyjnego i krytycznego potencjału powieściowej formy. Metamedialność nie jest też tożsama z kategorią transmedialności⁶, stosowaną w badaniach nad znanymi gatunkami realizowanymi w nowych mediach (ulegających w nich remediacji [Bolter, Grusin 2000] i pojawiającymi się w środowisku cyfrowym nowych polisemiotycznych form [Szczęsna 2007]), choć z całą pewnością można uznać ją za odpowiedź literatury na zjawisko konwergencji mediów (Jenkins 2007).

Podczas gdy eksperymenty transmedialne osłabiają autonomię literatury, stworzona przez Umberto Eco powieść metamedialna ma na celu wzmocnienie jej rangi, poszerzając zakres jej strukturalnych i semiotycznych możliwości. Być może najbardziej zbliżoną pod względem strukturalnym realizacją tego typu jest książka amerykańskiego pisarza Reifa Larsena *The Selected Works of T. S. Spivet* (2009). Autor ten stworzył dzieło, w którym narracja w nieliniarny sposób współlistnieje z umieszczanym na marginesach bogatym materiałem ilustracyjnym, tworząc w ten sposób utwór transgatunkowy i transdyscyplinarny⁷. Działanie Larsena wpisuje się jednak w horyzont eksperymentalnych działań artystycznych przekraczających granice mediów (Hammack 2015). Tymczasem utwór Eco pozostaje literaturocentryczny. To projekt staroświecko literacki, który ma ambicje bycia metajęzykiem innych mediów. Owa metamedialność realizuje się w sposobach, jakimi Eco stara się pokonać ograniczenia drukowanej powieści.

⁶ Genologia transmedialna bada związki międzygatunkowe i międzymedialne oraz ewolucję gatunków pod wpływem zmieniających się mediów, np. opowiadanie transmedialne czy funkcjonująca w medium elektronicznym powieść hipertekstowa. Por.: „Transmedialność pozwala popatrzeć szerzej. Wyklucza nawet ograniczenie się do tekstu z pominięciem obrazu czy dźwięku” (Branny 2007).

⁷ Jest to przykład dzieła inspirowanego przez Interstitial Arts Foundation – organizację, która promuje nowe formy sztuki, przekraczającej granice między gatunkami i mediami. Swoiste dopełnienie papierowej wersji powieści stanowi jej cyfrowa, multimedialna wersja, w której znalazły się materiały niezamieszczone w książce: <http://www.tsspivet.com/> [dostęp 30. 06. 2015].

Bibliografia

- Augustyn, św. (1978), *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Pax, Warszawa.
- Bachelard Gaston (1975), *Dom rodzinny i dom oniryczny* [w:] tegoż, *Wymagania poetycka*, tłum. H. Cudak, A. Tatarkiewicz, Warszawa.
- Barthes Roland (2009), *Podstawy semiologii*, tłum. A. Turczyn, Eidos, Kraków.
- Bolter Jay David, Grusin Richard (2000), *Remediation: Understanding New Media*, MIT Press, Cambridge.
- Bondanella Peter (1997), *Umberto Eco. Semiotyka, literatura, kultura masowa*, tłum. M. P. Markowski, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Borges Jorge Luis (1972), *Pamiętliny Funes*, tłum. S. Zembrzusi [w:] tegoż, *Fikcje*, tłum. K. Piekarec, A. Sobol-Jurczykowski, K. Wojciechowska, S. Zembrzusi, PIW, Warszawa.
- Bourdieu Pierre (2001), *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Universitas, Kraków.
- Branny Emilia (2007), *Rozważania na temat genologii transmedialnej*, „Techsty” [online:] <http://www.techsty.art.pl/magazyn3/artykuly/branny01.html> [dostęp: 30.06.2015].
- Carrière Jean-Claude, Eco Umberto (2010), *Nie myśl, że książki znikną*, wywiad przeprowadził J.-Ph. de Tonnac, tłum. J. Kortas, Warszawa.
- Danto Arthur C. (1965), *Analytical Philosophy of History*, Mass, Cambridge.
- Derrida Jacques (1999), *O gramatologii*, tłum. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- Eco Umberto (1972), *Pejzaż semiotyczny*, tłum. A. Weinsberg, przedmowa M. Czerwiński, Warszawa.
- (1973), *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. J. Gałuszka, L. Eustachiewicz, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Czytelnik, Warszawa.
- (1993), *Zapiski na pudełku od zapalek*, tłum. A. Szymanowski, Historia i Sztuka, Warszawa.
- (1994), *Lector in fabula: współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, tłum. P. Salwa, PIW, Warszawa.
- (1996a), *Nieobecna struktura*, tłum. A. Weinsberg, P. Bravo, Wydawnictwo KR, Warszawa.
- (1996b), *Nowe środki masowego przekazu a przyszłość książki*, tłum. A. Szymanowski, PIW, Warszawa.
- (1996c), *Semiologia życia codziennego*, tłum. J. Ugniewska i P. Salwa, wstęp J. Ugniewska, Czytelnik, Warszawa.
- (1996d), *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, tłum. J. Jarniewicz, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- (1997), *Dopiski na marginesie „Imienia róży”* [w:] tegoż, *Imię róży*, tłum. A. Szymanowski, Warszawa.
- (1999), *Czytanie świata*, tłum. Monika Woźniak, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- (2005a), *Tajemniczy płomień królowej Loany. Powieść ilustrowana*, tłum. K. Żaboklicki, Noir sur Blanc, Warszawa.
- (2005b), *The University's Role in a Media Universe* [in:] U. Eco, P. Scott, X. Mas de Xaxàs, *Universities and the media. A partnership in institutional autonomy? Proceedings of the Seminar of the Magna Charta Observatory 17 September 2004*, Bononia U.P., Bolonia.
- (2007), *Rakiem. Gorąca wojna i populizm mediów*, tłum. J. Ugniewska, K. Żaboklicki, A. Wasilewska, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- (2008), *Superman w kulturze masowej. Powieść popularna między retoryką a ideologią*, tłum. J. Ugniewska, Wydawnictwo Znak, Kraków.

- Eco Umberto (2010), *Apokaliptycy i dostosowani: Komunikacja masowa a teorie kultury masowej*, tłum. P. Salwa, Wydawnictwo W.A.B., Warszawa.
- Eco Umberto, Rorty Richard (i in.) (2008), *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Biedroń, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Faulstich Werner (2009–2010), *Muzyka i medium. Szkic historiograficzny od początków do dzisiaj*, tłum. M. Kasprzyk, „Images” 2009-2010, nr. 13–14.
- McHale Brian (2012), *Powieść postmodernistyczna*, tłum. M. Plaza, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Hammack Brenda (2015), *Mapping the Interstices: Reif Larsen's and Umberto Eco's Illustrated Texts* [online:] <http://interfictions.com/mapping-the-interstices-reif-larsens-and-umberto-ecos-illustrated-texts-brenda-hammack/> [dostęp: 30.06.2015].
- Jenkins Henry (2007), *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, WAiP, Warszawa.
- Kay Alan, Goldberg Adele (2003), *Personal Dynamic Media* [in:] *The New Media Reader*, eds. N. Wardrip-Fruin, N. Montfort, The MIT Press, Cambridge.
- Kerckhove Derrick de (2001), *Inteligencja otwarta. Narodziny społeczeństwa sieciowego*, tłum. A. Hildebrandt i R. Glegoła, MIKOM, Warszawa.
- Ketzan Erik (2012), *Literary Wikis: Crowd-sourcing the Analysis and Annotation of Pynchon, Eco and Others. Digital Humanities*, Conference Abstracts, University of Hamburg.
- Kozłowski Krzysztof (2011), *Co to jest medium?*, „Images”, nr 15–16.
- Landow George (1997), *Hypertext 2.0: The Convergence of Contemporary Critical Theory and Technology*, Johns Hopkins U.P., Baltimore.
- Manovich Lev (2006), *Język nowych mediów*, tłum. P. Cypryański, Wydawnictwa Naukowe i Profesjonalne, Warszawa.
- Mitrik (Jr) Robert M. (2009), *Literary Semiotics as a Philosophy of Language in the Novels of Umberto Eco*, Idaho State University.
- New Essays on Umberto Eco* (2009), ed. P. Bondanella, Cambridge U.P., Cambridge.
- Ng David (2005), *Eco and the Funnymen*, „Village Voice”, July 5, 2005 [online:] <http://www.villagevoice.com/2005-06-28/books/eco-and-the-funnymen> [dostęp 30.04.2015].
- Nietzsche Fryderyk (1994), *Pisma pozostałe 1876–1889*, tłum. B. Baran, inter esse, Kraków.
- Pisarski Mariusz (2011), *Hipertekst a intertekstualność: powinowactwa i rozbieżności*, „Porównania” nr 8.
- Saxer Ulrich (1977), *Literatur in der Medienkonkurrenz*, „Media Perspektiven”, nr 12.
- (1991), *Medien als Problemlösende Systeme. Die Dynamik der Rezeptionsmotivation aus funktional-struktureller Sicht*, „Spiel“, Jg. 10, z. 1.
- Szczęsna Ewa (2007), *Poetyka mediów. Polisemiotyczność, digitalizacja, reklama*, nakł. Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- White Hayden (1973), *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore.
-