

Semiotyka w lustrze kultury masowej

Alicja Helman

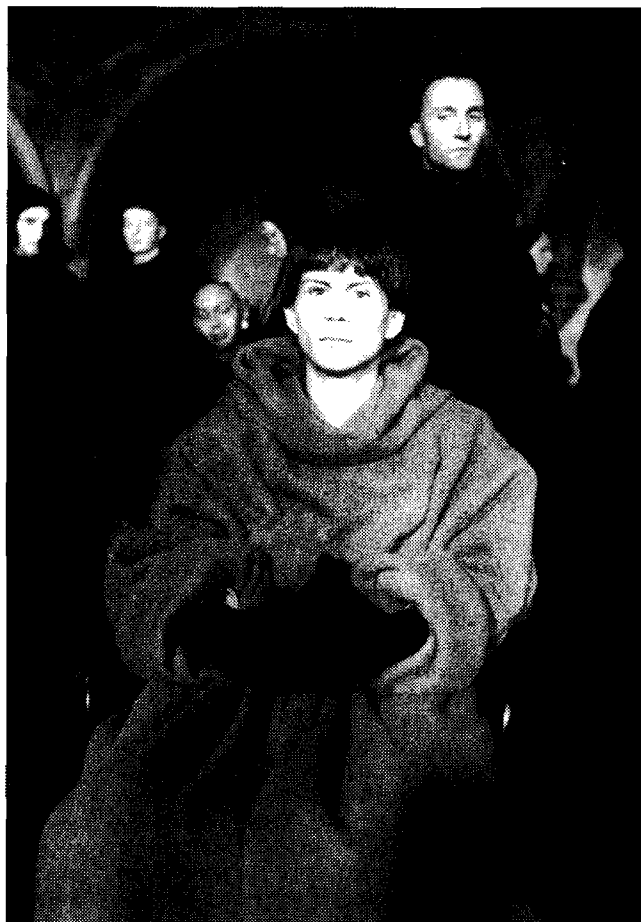
Związki twórczości literackiej Umberta Eco z kulturą masową to jeden z bocznych, przyczynkarskich tropów umożliwiających jej analizę. Związki te nie są szyfrowane w głębokich warstwach powieści, przeciwnie, ujawniają się w sposób tak manifestacyjny, że na pozór nie zachęcają do interpretacji, gdyż wydają się nie mieć nam do powiedzenia nic więcej ponad to, co zostało już *expressis verbis* powiedziane.

Zarówno *Imię róży*, jak i *Wahadło Foucaulta* to na pierwszy rzut oka powieści kryminalne, czy też przynajmniej wyposażone w rozwinięty wątek kryminalny, który angażuje mniej wyrobionego czytelnika i uruchamia pracę jego wyobraźni.¹ Z tego oczywistego spostrzeżenia wynika, że i w tym przypadku funkcjonuje coś takiego jak pierwszy poziom lektury, na którym teksty powieści Eco dostępne są dla wszystkich, oraz, rzecz prosta, kolejne, coraz to głębsze poziomy, które domagają się subtelnej egzegezy znawców, a w lekturze dostępne są czytelnikom bardziej wyrobionym.

Przyznaje to sam Eco, komentując własne dzieło w *Dopiskach na marginesie Imienia róży*, który to komentarz przynajmniej w tym, co dotyczy problematyki semiotycznej, wyręcza badacza nastawionego na analizę w tej właśnie warstwie. Eco informuje, że umieścił akcję swojej powieści w wieku XIV (ściśle w 1327 roku) ponieważ dopiero wówczas mógł powołać do życia detektywa — Anglika o wielkim zmyśle obserwacji i szczególnej wrażliwości na interpretowanie znaków.

W to zdanie wtrąca Eco nawias z dodatkową informacją „cytat intertekstualny”. Anglik, zgodnie z założeniami intrygi kryminalnej, miał przy tym interpretować znaki w szczególny sposób — taki, który kierował „ku poznaniu rzeczy poszczególnych”. Eco, znawcy średniowiecza, bliższy był wiek XII i XIII, lecz wówczas „interpretacja znaków była albo typu symbolicznego, albo przejawiała skłonność do widzenia w znakach idei i powszechników” (s. 601-602). Umiejętności, którymi dysponował bohater-brat Wilhelm z Baskerville można było znaleźć w środowisku franciszkańskim, po Rogerze Baconie i Ockhamie. Bohaterowie *Imienia róży* sami powołują się na tych autorów. Eco dodaje, że teoretycznie brat Wilhelm mógł być uczniem lub zwolennikiem Ockhama, a co najmniej go znał: sam bohater mówi w powieści o Ockhamie jako swoim przyjacielu. Jak dalece semiotyczna koncepcja *Imienia róży* stoi pod znakiem Ockhama i ockhamistów świadczy wyznanie Eco, iż początkowo zamierzał uczynić detektywem samego Ockhama.

„Znaki kierujące ku poznaniu rzeczy poszczególnych” wykorzystuje jednakże nie tylko semiotyka średniowieczna, lecz i „teoria semiotyczna” leżąca u podstaw klasycznej powieści kryminalnej, najpełniej i najbardziej konsekwentnie wykorzystywana przez Arthura Conan Doyle’a i Agatę Christie. Wzmianka, że detektyw-Anglik to „cytat intertekstualny” w pełni potwierdza domysł czytelnika, którego Baskerville via *Pies Baskervillów* prowadzi prostą drogą do Conan Doyle’a i Sherlocka Holmesa.



Christian Slater w filmie *Imię Róży*

Konwencja powieści kryminalnej służy Eco jako swoiste alibi tłumaczące sukces czytelniczy *Imienia róży*, bowiem skłonny jest on ulegać przeświadczeniu, iż jeśli napisało się bestseller znaczy to zarazem, że nie napisało się książki wybitnej (i dlatego tłumaczy nam, że tak nie jest). Dlaczego model fabularny powieści kryminalnej? Ponieważ dostarcza intrygi najbardziej metafizycznej i filozoficznej — odpowiada autor i wyjaśnia swoją myśl bliżej.

„Rzecz w tym, że 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 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.” (s. 612)

Zarówno *Imię róży* jak i *Wahadło Foucaulta* przynoszą nam na pierwszym planie „historię domysłów w stanie czystym”, cokolwiek by się w tych powieściach nie działo i nie przekazywało poza tym. Powieści Eco są czytane, przez znawców i przez miłośników tego gatunku, w większym stopniu jako powieści kryminalne niż to zamierzył i życzyłby sobie autor. Píše przecież, iż pozór powieści kryminalnej ludzi do końca tylko naiwnego czytelnika *Imienia róży*. Zaczyna się ona jak powieść kryminalna, ale nie jest nią, ponieważ odkrywa się w niej raczej niewiele, a detektyw ponosi klęskę. Lecz tak przecież dzieje się w późniejszej powieści czarnej u Hammetta i Chandlera, co sam Eco wykorzystuje w *Wahadle Foucaulta*. Jeśli w *Imieniu róży* mamy Wilhelma z Baskerville, Casaubon — bohater *Wahadła*

Foucaulta najchętniej porównuje siebie do Sama Spade'a (*Sokół maltański*) lub Philipa Marlowe'a detektywa z cyklu powieściowego Raymonda Chandlera.

Pomysł nazwania bohatera *Imienia róży* „bratem Wilhelmem z Baskerville” nie pozostaje jedynie żartem-cytatem sugerującym, iż postać ta jest *sui generis* średniowiecznym Sherlockiem Holmesem. Eco przydaje mu przecież odpowiednik doktora Watsona, przyjaciela Holmesa i narratora powieści Conan Doyle'a.

Jeśli Eco pisze, że Adso z Melku, narrator *Imienia róży*, podopieczny i uczeń Wilhelma z Baskerville, staje się dla czytelnika (tego mniej wyrobionego) ośrodkiem identyfikacji, to w ten sam sposób ośrodkiem identyfikacji jest dla czytelników Conana Doyle'a doktor Watson. W obu przypadkach cała historia opowiedziana jest „głosem kogoś, kto przeżywa wypadki, rejestruje je z fotograficzną wiernością młodzieniaszka, ale ich nie pojmuje (i nie pojmie do głębi nawet jako starzec)” (s. 605). Osiemdziesięcioletni Adso opowiada to, co przeżył jako chłopiec osiemnastoletni starając się zrekonstruować swoją ówczesną świadomość, czy raczej jej brak. Tym, który mu objaśnia znaczenie biegu zdarzeń i podstawy snutych przez siebie domysłów jest brat Wilhelm.

Doktor Watson także relacjonuje wydarzenia *ex-post*, gdy już wie to, czego nie wiedział, gdy zdarzały się sprawy, o których opowiada. Rekonstruuje stan swojej ówczesnej niewiedzy, by postawić czytelnika na miejscu niegdyś przez siebie zajmowanym, dokładnie tak jak czyni to Adso z Melku. Watson opisuje to, co widzi i czego nie rozumie, a co stopniowo wyjaśnia mu, czasem ubawiony, a czasem zniecierpliwiony jego niewiedzą i brakiem domyślności, Sherlock Holmes. Zacytujemy wszelako nie Watsona, lecz Adso, który z kolei cytuje Biblię: „Ale *videmus nunc per speculum et in aenigmate*, a prawda nim staniemy z nią twarzą w twarz, wprzód pokazuje się nam po kawałku (jakże nieczytelny) 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.” (s. 15)

Wilhelm z Baskerville nie jest oczywiście *tout court* wzorowany na Sherlocku Holmesie, ale posiada jedną z determinujących cech tej postaci: dumę, a nawet próżność, która domaga się usatysfakcjonowania i którą łatwo zranić. Jej źródłem jest zdolność do posługiwania się logicznym rozumowaniem i umiejętność interpretowania motywów psychologicznych powodujących ludzkie działania. Adso uwielbia swego mistrza, ale przecież dostrzega i odnotowuje tę jego słabość [pisze o Wilhelmie iż „folgował przywarze próżności” (s. 30)], podobnie jak Watson nie omieszką podkreślać podobnej „skazy” uwielbianego przezeń Holmesa.

Zarówno Watsona jak i Adsona (proszę zwrócić uwagę na foniczne podobieństwo nazwiska doktora i imienia narratora *Imienia róży*) cechuje pewnego rodzaju prostoduszność, skutkiem której zawilość porządku rzeczy, niejasność pozostawionych tropów, sprzeczności ludzkiego myślenia pozostawiają ich bezradnymi. Po latach stary Adso pisze wspominając Wilhelma:

„Nie rozumiem do końca, w jaki sposób mógł takim zaufaniem darzyć swojego przyjaciela Ockhama i przysięgać jednocześnie na słowa Bacona, jak to zazwyczaj czynił. To jednak prawda, że żyjemy w mrocznych czasach, skoro człowiek mądry musi snuć myśli, które są między sobą sprzeczne.” (s. 23)

To, co Adsonowi odsłania się i ujawnia po kawałeczku, a czego nie pojmuje, objaśnia cierpliwie etap po etapie Wilhelm z Baskerville. Adso jest świadkiem rozmów-przesłuchań prowadzonych przez Wilhelma, ale bez jego objaś-

nień nie potrafi zrozumieć sensu przekazywanych informacji. „Co chciał nam powiedzieć?” (s. 146) — pyta po rozmowie ze starym Alinardem, i podobnie po doniesieniach Bencjusza: „powiedz mi, co mamy myśleć o tym, cośmy usłyszeli?” (s. 161). Nim odpowie, Wilhelm nie omieszką zganić chłopca: „Mój drogi Adso, winienesz nauczyć się posługiwać własną głową.” (s. 161)

Eco pisze, że Adso nie pojmuje tego, co przeżył do końca, nawet z perspektywy osiągniętej przez lata mądrości. Ale nie pojmuje również i Watson, w momencie, gdy bieg zdarzeń dobiega końca, a morderca zostaje odkryty i pojmany. Klasyczna powieść kryminalna (nowsza czasami także) kończy się rodzajem kody, w której Holmes, lub jakaś inna postać znajdująca się w miejscu wszechwiedzącego autora, objaśnia i dopowiada to wszystko, czego Watson, bądź czytelnik nie zdołał sam złożyć, z odsłanianych mu stopniowo kawałków mozaiki.

Eco nie stosuje tego rodzaju rozwiązania stwarzając wszelako czytelnikowi możliwość wejścia na inne poziomy interpretacji niż ta, które daje mu zajęcie pozycji Adsona z Melku.

Podobnie Conan Doyle i Agata Christie zdają się zachęcać czytelnika, by przekroczył ograniczenia pozycji i stylu rozumowania Watsona, a zaczął myśleć i dociekać jak Holmes, samodzielnie znajdując odpowiedź na pytanie: „kto zawiął?” — co nie musi oznaczać również samodzielnej interpretacji wszystkich znaków podsuwających rozwiązanie.

Już w pierwszym rozdziale *Imienia róży* Wilhelm z Baskerville daje wykład swej metody interpretacji znaków uderzająco podobnej do metody śledczej i dedukcyjnej Sherlocka Holmesa. Obaj wprawiają swych słuchaczy w zdumienie i podziw. Nikt nie pojmuje jak Holmes na podstawie, np. odcisku buta, szczypty popiołu i nitki z tweedowej marynarki może odgadnąć zarówno wygląd domniemanego mordercy, jak i pewne cechy jego psychiki.

Gdy Wilhelm i Adso zbliżają się do Opactwa spotykają gromadkę zaafekowanych mnichów i sług. Wówczas Wilhelm odgrywa swoją pierwszą popisową scenę à la Holmes uspokajając witający go oddziałek co do losów konia, którego poszukują. Rzecz w tym, że Wilhelm nie wie, iż słudzy szukają konia, określonego, szczególnego konia, i oczywiście samego konia również nie widział. Ale istotnie za chwilę poszukiwacze przyprowadzają konia zgodnego z opisem dokonany przez Wilhelma i to z tego miejsca, które im wskazał.

Na pytanie podnieconego chłopca Wilhelm odpowiada sentencjonalnie:

„Mój pocciwy Adso [...]. W ciągu całej podróży uczyć cię rozpoznawać znaki, przez które świat do nas przemawia niby wielka księga. [...] Prawie wstydzę się, że muszę powtarzać Ci to, o czym winienesz wiedzieć.” (s. 30)

Dalej następuje szczegółowe objaśnienie wniosków wyciągniętych ze śladów na śniegu, ich kształtu i rozmieszczenia, poziomu ułamanej gałązki, pozostawionego czarnego włosa itp. Kiedy Adso pyta o dalsze szczegóły i niepojęte podstawy rozumowania Wilhelma ten reaguje pełnym zniecierpliwieniem krzykiem: „Oby Duch Święty wlał ci więcej oleju do głowy, niż masz w tej chwili, mój synu!”

Dociekliwy Adso pyta jednak dalej cytując znamienitych teologów, którzy uczą, że „księga przyrody przemawia do nas jedynie przez esencje” (s. 34), a tym samym ślady mogły mówić Wilhelmowi jedynie o wszystkich koniach określonego rodzaju, a nie zaś tym szczególnym, Brunellusie. W długim wykładzie Wilhelm objaśnia mu drogę rozumowania prowadzącą od pojęcia konia do wiedzy o koniu poszczególnym. Adso komentuje później to, co usłyszał, opinią, iż Wilhelm ze sceptycyzmem odniósł się do uniwersaliów, a ceniał rzeczy poszczególne, co zdaniem chłopca, było zarówno brytyjskie, jak i francuskie.

Podobnym rozumowaniem posłuży się Wilhelm wobec opata na wieść o tragicznej śmierci Adelmusa z Otrantu. Przedstawi mu gotowe wnioski z faktów, o których na pozór nikt mu nie powiedział, na pozór, bowiem z dostarczonych przez samego opata informacji mógł wywnioskować tę brakującą, a dotyczącą zamkniętego okna. Ten prosty szczegół pozwalał mniemać, iż Adelmus nie popełnił samobójstwa, ani nie wypadł przez okno przypadkiem.

W dalszym toku powieści Wilhelm podejmuje klasyczne śledztwo w taki sposób jak detektywi z klasycznych powieści kryminalnych, którzy mają do czynienia z tzw. zbrodnią zamkniętego kręgu, to znaczy, że nie mógł jej popełnić nikt spoza mieszkańców zamku, wyspy etc., w tym przypadku opactwa. A zatem Wilhelm przepytuje kolejne osoby i bada miejsca, gdzie spodziewa się znaleźć wskazówki naprowadzające go na ślad zbrodni.

Tajne pismo (notatka sporządzona przez Wenancjusza), to także znany chwyt powieści kryminalnej, gdzie detektywi zmagają się bądź z szyframi bądź z zapiskami fragmentarycznymi, niekompletnymi, np. z listami nadpalonymi, pisanymi atramentem sympatycznym, odcisniętymi na bibularzu etc.

Przy okazji Adso rozczarowany tym, co Wilhelm zdołał odczytać, rani próżność mistrza, by usłyszeć ripostę, w której Wilhelm podkreśla, iż w ciągu krótkiego czasu odczytał notkę całkowicie hermetyczną w mniemaniu jej autora, rzucając pod adresem Adso uwagę: „a ty nędzny nieuk i łapserdak pozwalasz sobie twierdzić, że jesteśmy w punkcie wyjścia?” (s. 243)

My tymczasem jesteśmy w połowie dzieła, a miłośnik powieści kryminalnej otrzymuje kolejną satysfakcję płynącą z odkrycia znanego mu modelu zbrodni seryjnej, która realizowana jest według planu mającego swoją ukrytą logikę. Przyjemność czytelnika płynie stąd, że zazwyczaj jest on w posiadaniu informacji, którą nie dysponuje detektyw, i tym samym szybciej odgaduje regułę kształtującą serię. Informacji tej dostarczają mu już same tytuły powieści (a więc coś co pozostaje na zewnątrz świata przedstawionego), np. Agaty Christie *A, B, C* lub *Dziesięciu małych Murzynków* czy Sebastiana Japrisota *Przedział morderców* (błąd w tłumaczeniu — chodzi o zamordowanych). Serię tworzy alfabet, dziecinna wyliczanka, fakt bycia pasażerem określonego przedziału w pociągu etc. Seryjny porządek zbrodni w *Imieniu róży* wyznacza *Apokalipsa wg św. Jana*.

Czytelnik — znawca powieści kryminalnej może odkryć tę regułę wcześniej niż Adso, a nawet sam Wilhelm z Baskerville. Trop ten podsuwa bowiem bohaterom mamrotanie stuletniego starca; nie lekceważą oni tego co Alinard ma im do powiedzenia, lecz też nie przywiązują do jego słów tego samego znaczenia i wagi, jaki nadają innym wypowiedziom. Niemniej Wilhelm zastanawia się, czy w słowach mnicha nie ma szczypty prawdy, mimo że pierwsza śmierć „nie pasuje” do wzoru, na co zwraca uwagę Adso.

„To prawda — rzekł Wilhelm — ale ten diabelski albo chory umysł mógł zaczerpnąć natchnienie ze śmierci Adelmusa, by przedstawić w sposób symboliczny pozostałe dwie.” (s. 297-298)

Komplikacje samego śledztwa, narastająca groza wydarzeń, a wreszcie i sama złożoność wywodów Wilhelma przyprawia Adsona o konfuzję. Wilhelm próbuje mu przekazać myśl, iż rozwikłanie tajemnicy nie jest tym samym, co dedukcja z pierwszych zasad, ani zbieranie jak największej liczby danych pozwalających odkryć prawo ogólne. Poszczególne odkrycia mogą prowadzić początkowo do różnych hipotez, z których żadnej nie należy odrzucać przedwcześnie. Adso nie potrafi wniknąć w sposób rozumowania mistrza i dochodzi do wniosku, że Wilhelmowi nie zależy na tej prawdzie, która jest zgodnością rzeczy z umysłem, lecz

jedynie zabawia się „wymyślaniem większej liczby możliwości, niż jest to możliwe” (s. 356).

Adso ma to wprowadzić sobie za złe, ale przyznaje, że zwątpił w Wilhelma i z zadowoleniem przyjął przybycie inkwizycji. Oto pułapka, w którą wpada naiwny umysł, gdy staje wobec konieczności przeprowadzenia wywodu myślowego, który przerasta jego możliwości.

W *Wahadle Foucaulta* funkcjonują inne reguły, nowszej powieści kryminalnej, a odniesienia intertekstualne są nie tylko sygnalizowane, jak to ma miejsce w *Imieniu róży*, lecz wykładane i objaśniane *expressis verbis*. Bohater, jak się rzekło, przyrównuje sam siebie do Sama Spade'a, a także, choć rzadziej, do Philipa Marlowe'a. Samo osadzenie „śledztwa” w odległej przeszłości historycznej mogłoby wydawać się *novum*, nie wykorzystywanym przez powieść kryminalną (śledztwo po latach u Agaty Christie np. dotyczy co najwyżej historii, która rozegrała się dwadzieścia lat wcześniej; chwyt ten jest wykorzystywany często w tym celu, by wysledzić mordercę w ostatnim momencie, tuż przedtem nim zbrodnia ulegnie przedawnieniu), ale o tym, że jest inaczej przekonuje nas powieść autorki szkockiej, piszącej pod pseudonimem Josephine Tey *Córka czasu* (Warszawa 1974). Autorka, która naprawdę nazywała się Elizabeth MacKintosh pisała też sztuki historyczne, tym razem pod pseudonimem Gordon Daviot. Widać, jak Eco, była również miłośniczką średniowiecza, bowiem kazała swemu bohaterowi, inspektorowi Alanowi Grantowi, zająć się śledztwem w sprawie domniemanych zbrodni Ryszarda III. Eco nie czyni nigdzie aluzji do Josephine Tey, choć *Wahadło Foucaulta* jest bogate w cytaty intertekstualne, których dostarczyła sztuka popularna. Nie musiał wszelako znać *Córki czasu*, by wykorzystywać ten sam pomysł. Jak utrzymują znawcy powieści kryminalnej, w tym gatunku nie da się wymyślić niczego naprawdę nowego.

Pomysł Tey jest oczywiście prostszy niż Eco, jak też jego realizacja przebiega stricte według reguł policyjnego śledztwa, tyle że jego przedmiotem są dokumenty historyczne. Inspektor Grant jest amatorem w tej dziedzinie, a jego pomocnik, Brent Carradine, to Amerykanin o zamiłowaniu historycznych, któremu nieobce są techniki „szperania”, lecz daleko mu do bycia znawcą epoki. Obaj dochodzą do tego, co od dawna wiadome historykom, choć dowody wysuwane przeciw bądź w obronie Ryszarda III, mają raczej charakter poszlakowy. Niemniej źródłem potocznej wiedzy o Ryszardzie są dzieła literackie, nie naukowe, dramat Szekspira i dzieło sir Tomasza More'a będące dla Szekspira źródłem informacji, a — jak wiadomo — sam More korzystał ze świadectwa biskupa Mortona, wroga Ryszarda. Ten poziom wiedzy (bądź zgola poziom zerowy) zakłada Tey u czytelnika, a źródłem możliwości rozwijania dramatycznej intrygi jest niezgodność portretu psychologicznego Ryszarda, zaświadczonego przez źródła, oraz tego portretu, który uwiarygodnia popełnione przezeń zbrodnie (przede wszystkim zamordowanie bratanków) będącego efektem literackich poczynąń zwolenników Tudorów, którym śmierć Ryszarda otworzyła drogę do tronu.

Nie inaczej, bo również na sposób powieści kryminalnej, wprowadza Eco do *Wahadła Foucaulta* informacje na temat historii templariuszy, tej rzeczywistej, źródłowo udokumentowanej, jak i fantastycznej, będącej efektem spekulacji, domysłów, konfabulacji dokonywanych przez tzw. „diabolistów”, miłośników wszelkich odmian wiedzy tajemnej. Jego bohater, Casaubon, ma jednak tę przewagę nad Grantem, że jest zawodowcem. Napisał pracę doktorską o templariuszach, a szperanie po bibliotekach i archiwach oraz analiza dokumentów historycznych to jego specjalność, ale także zamiłowanie, a wreszcie źródło pracy zarobkowej.

Zarówno jednak Grant, jak i Casaubon, w swych po-

szukiwaniach uwikłani są w mechanizm nazwany przez Tey „Tonypandy”. Jest to nazwa miejscowości w południowej Walii, gdzie w roku 1910 rząd jakoby nakazał strzelać do walijskich górników. Wydarzenie to, dla celów politycznych rozdmuchane do monstrualnych rozmiarów, w istocie wyglądało zupełnie inaczej, a działania Winstona Churchilla, ówczesnego ministra spraw wewnętrznych, polegały na wstrzymaniu interwencji wojskowej i zarządzeniu pogotowia nieuzbrojonej policji. Każdy wie, kto tam był, że krwawa wersja wydarzeń w Tonypandy to bzdura, ale nikt nigdy temu nie zaprzeczył. Nieprawdziwa opowieść obrosła legendą, która z czasem zaczyna funkcjonować na prawach historycznej prawdy.

Casaubon i jego przyjaciele Jacopo Belbo i Diotallevi nie tylko uwikłani są w śledztwo wokół swoistego „Tonypandy”, lecz są jego kontynuatorami a nawet do pewnego stopnia, inicjatorami. Prowadzą swoje śledztwo właściwie dla zabawy (podobnie jak Grant, który przykuty do szpitalnego łóżka nie może zajmować się jakimś śledztwem „prawdziwym”), traktując wskazówki rodem z „Tonypandy” tak jakby były wiarygodnymi dokumentami historycznymi. Tworzą więc historię na sposób „Tonypandy”, lecz choć sami w nią nie wierzą, wymyka się im ona spod kontroli. Nie mają wpływu na to, by inni nie wzięli jej serio, co powoduje splot dramatycznych komplikacji i śmierć bohaterów.

Tutaj tropiciel śladów powieści kryminalnej w dziele Eco napotyka na Dashiella Hammetta i jego *Sokoła maltańskiego*. Już na str. 33 Casaubon powiada o sobie expressis verbis: „byłeś Samem Spade’em edytorstwa [...], znajdź więc sokoła maltańskiego”.

Tytułowy sokoł maltański przewija się przez większą część powieści Hammeta na podobieństwo „magoffinu” (o czym za chwilę), wiadomo jedynie, że to czarna figurka ptaka poszukiwana przez różnych ludzi dla jakiś powodów nieznanymi ani czytelnikowi, ani narratorowi, którym jest detektyw Sam Spade. W rozmowie z jednym ze swych przeciwników Spade powiada jedynie: „Pan wie, co to jest. Ja wiem, gdzie to jest.”²

Czym jest sokoł maltański dowiadujemy się mniej więcej w połowie książki. Otóż z opowieści Caspara Gutmana wynika, iż zakon rycerski z Rodos, wygnany z wyspy przez Sulejmana Wspaniałego w 1523 roku, osiedlił się początkowo na Krecie, a potem uzyskał od cesarza Karola V zgodę, by osiąść na Malcie. Zgoda była obwarowana dodatkowymi warunkami, m.in. że rycerze będą corocznie składać jako haracz jednego sokoła, po prostu dla formy, na znak, że Malta wciąż należy do Hiszpanii. Bogaty zakon szukając sposobu wyrażenia wdzięczności przysłał nie ptaka, lecz jego figurę ze szczerzego złota inkrustowanego najwspanialszymi klejnotami. Gutman opowiada historię sokoła zaświadczoną jakoby dokumentami historycznymi. W pewnym momencie ślad się urwał i trzeba było siedemnastu lat poszukiwań, by figurkę ptaka, pomalowaną dla zabezpieczenia na czarno odnaleziono ponownie, w Konstantynopolu. Dowiaduje się o tym jednak zbyt wielu ludzi i w wyścigu do sokoła padają kolejne ofiary. Gdy tajemniczy przedmiot zostaje znaleziony okazuje się kiepską imitacją pozbawioną jakiegokolwiek wartości. Ale Gutman wyczerzy nadal, że legendarny sokoł istnieje i zamierza prowadzić swoje poszukiwania...

W *Wahadle Foucaulta* figurkę sokoła zastępuje Plan (naturalnie przez duże P), tajemnica templariuszy, która ma zapewnić jej posiadaczom władzę nad światem. Plan został zmyślony, wykreowany dla żartu z komputerowej zabawy (narrator powie jednak — już na str. 29, że wciągnął ich ponad wszelką miarę, poza granice zabawy), a inicjujący go szczyłek dokumentu, zdroworozsądkowo myśląca Lia, zwią-

zana z Casaubonem, odczytuje jako rachunek z pralni. Ale raz wprawionego w ruch mechanizmu nie daje się już powstrzymać, a mityczny Plan staje się dla diabolistów faktem skłaniającym do podejmowania nader radykalnych działań. Trudno aby było inaczej, skoro sami twórcy Planu nieomal zaczynają wędzić wierzyc.

Konkluzja narratora (sformułowana na str. 168, ale odnosząca się do ostatniej fazy przedstawionych zdarzeń brzmi: „Tamtego wieczoru musiałem wierzyć, że Plan jest prawdziwy, w przeciwnym bowiem razie przez ostatnie dwa lata byłbym wszechmocnym twórcą złośliwego kosmaru. Lepiej żeby kosmar okazał się rzeczywistością, bo rzecz prawdziwa jest prawdziwa i nie ma na to rady.”

Albo inny, znamienity przykład, tym razem z dialogu między współnikami:

„Ostatecznie byli to Niemcy — zauważyłem. — Czytali manifesty różokrzyżowców.

— Ale sam pan powiedział, że byli fałszywi — przypominał Belbo.

— I co z tego? Przecież my też rekonstruujemy fałszyfikat.

— To prawda. Zapomniałem.” (s. 396)

W jednym i drugim przypadku i u Hammetta i u Eco, mamy do czynienia z przedmiotem, który u interpretatorów otrzymał nazwę „magoffinu”, a który może być byle czym; sam w sobie bywa pozbawiony wartości i znaczenia, ale uruchamia działanie rywalizujących bądź konkurujących ze sobą grup prowadząc do ukonstytuowania, z jednej strony — zagadki do rozwiązania, z drugiej — dramatycznych perypetii ludzi w nią uwikłanych. „Magoffin” jest specjalnością powieści szpiegowskich, o czym przecież doskonale wie Eco, który analizował swego czasu powieści Iana Fleminga z ich superagentem Jamesem Bondem. Fleming nie jest wynalazcą magoffinu, ale rozwinął reguły posługiwania się nim do perfekcji. *Wahadlo Foucaulta* idzie w tej dziedzinie jeszcze dalej, zasada magoffinu (dla czytelnika, który nie wnika w organizujące całość reguły kabaly) zdaje się rządzić nie tylko Planem, ale całym światem przedstawionym powieści.

Rekonstruowana przez Casaubona, Belbo i Diotallegiego historia templariuszy — autentyczna i mityczna kontrapunktowana jest stale jakby na zasadzie przebiegów odniesieniami do świata kultury popularnej, głównie by przypominać o jednej z funkcji Casaubona — detektywa i narratora jednocześnie.

Już w drugim rozdziale Casaubon zwraca się do siebie: „Nuże, bądźże Samem Spade’em. Masz po prostu ruszyć na odkrywczą wyprawę między męty społeczne — to twój fach.” (s. 19)

I niewiele dalej, gdy rozmyślając nad przesłaniem Belba pali papierosa za papierosem, Casaubon powiada imitując bohaterów powieści kryminalnej: „Poszedłem do kuchni i nalałem sobie ostatnie krople whisky do jedynej czystej szklaneczki, jaką znalazłem, wróciłem do pokoju, rozparłem się na krześle, położyłem nogi na stole (czyż nie tak robił Sam Spade — a może nie, może to Marlowe?) i zacząłem rozglądać się dokoła.” (s. 34) Porównanie to wraca regularnie, zawsze w konfiguracji istotnej dla determinujących cech czarnej powieści. Np. na str. 392: „Ale *popelicans* to fakt, nie zaś skojarzenie, a fakty są sprawą Sama Spade’a. Proszę więc o kilka dni zwłoki.”

Lub na str. 403: „Znalazłem trop, z pozoru wprawdzie niewyraźny, ale tak przecież pracował Sam Spade, dla jego drapieżnego spojrzenia nie było rzeczy błahych.”

I jeszcze pod sam koniec, gdy narrator jest już jedynym z trójki bohaterów, który pozostał przy życiu: „Raz jeszcze stałem się Samem Spade’em, który szuka ostatniego już tropu.” (s. 623)

Bohaterowie często spotykają się w starym barze Piladego, gdzie prowadzą długie rozmowy i gdzie mają miejsce ważne spotkania. Zaraz zostaje przywołany najsłynniejszy z filmowych barów „Rick’s Café Americain” z *Casablanki* Curtiza (s. 58), tyle że tu pamięć zawodzi autora, gdyż konsekwentnie nazywa go po prostu Rick’s Bar. U Ricka spotykali się bojownicy Ruchu Oporu i kolaboranci, u Piladego ludzie, których dzielić może wszystko, a niewiele łączyć.

Gdy narrator opowiada swym przyjaciółom historię templariuszy, przerywa sam sobie spostrzeżeniem: „Być może zabrzmiało to za bardzo jak z westernu.” (s. 86)

Potwierdzi to komentarz Belbo na zakończenie relacji: „Ale w sumie kim właściwie byli templariusze? Najpierw przedstawił ich pan jako sierżantów z filmów Johna Forda...”

Specyficzna stylizacja narracji przypomina nieustannie, że opowiada człowiek współczesny, który mimo swego wykształcenia, a może właśnie dlatego, mówi tak jakby streszczał film lub popularną powieść [o św. Bernardzie — „Od razu zostaje świętym, gdyż podlizywał się właściwym ludziom”, s. 87; „niezłe komando białych najemników z tych twoich templariuszy” i „Mnie przychodzi do głowy *Tom and Jerry*” (Disney) — s. 93].

A tak przedstawia Casaubon historyczną relację Joinville’a:

„Pod piórem pana na Joinville wiele z tych bitew albo raczej potyczek staje się miłymi baletami, przy czym czasem toczy się parę głów, wiele błagań wznosi się do dobrego Pana Boga, król roni łzę nad konającym wiernym sługą, ale wszystko jest jakby w barwnym filmie, wśród czerwonych czerpaków, złożonych upręży, błyszczących hełmów i mieczy, pod złotym słońcem pustyni i nad morzem tureckim; i kto wie, czy nie tak właśnie przeżywali templariusze swoją codzienną rzeź.” (s. 96)

Pułkownik Ardent, który przynosi napisaną przez siebie apokryficzną historię templariuszy i od jego obłąkańczych interpretacji rzekomo autentycznego dokumentu wszystko się zaczyna, powiada: „te stronicie zawierają materiał do opowieści [...] lepszej niż amerykańskie powieści kryminalne” (s. 124). To on zakłada, że templariusze chcieli podbić świat i znali tajemnicę ogromnego źródła mocy, ale swój plan rozłożyli na stulecia.

Studia nad wielce uczonymi dziełami odległych stuleci są komentowane uwagami w rodzaju, że ich długie tytuły musiała wymyślać Lina Wertmüller (reżyserka włoska znana z długich tytułów), a piszący o różokrzyżowcach Fludd (początek XVII w.) publikował więcej niż Barbara Cartland (współczesna autorka kilkuset bestsellerów), póki różokrzyżowcy nie znudził się jak Beatlesi.

Sprawy nabierają wartkiego biegu po powrocie Casaubona z Brazylii, który postanawia wymyślić sposób zarabiania na życie. I znów stylizując swoją wypowiedź pod Marlowe’a powiada, że założy agencję dostarczającą informacji z zakresu kultury. Zgromadziłby książki, kartoteki, fiszki, a potem „siedziałbym sobie w biurze, z nogami na stole i whisky w kartonowym kubeczku przyniesionym ze sklepu na rogu” (s. 228). Potem dzwoniłby klient, tłumacz, który natknął się w tekście na niejakich mutakallaminów. Casaubon postawiłby piwo w barze asystentowi z orientalistyki i uzyskał informację darmo, a klientowi oznajmił, że pracował nad tym trzy dni z finałem „pan ustala stawkę”.

Belbo podchwytuje myśl i okazuje zainteresowanie. „W gruncie rzeczy to byłoby zajęcie dla mnie, być Samem Spade’em kultury, dwadzieścia dolarów dziennie plus koszt.” (s. 231)

Pracując dla Wydawnictwa „Izyda Obnażona” dostają

dziennie dziesiątki maszynopisów relacjonujących fantastyczne historie a to o migracji greckiej na Yucatan, a to o Kolumbie pełniącym obowiązki wielkiego mistrza templariuszy na wygnaniu, a to o tajemnicy Arki Przymierza zdolnej wytwarzać wyładowania elektryczne rzędu pięciuset voltów. Na marginesie wymiana zdań: „Widziałem to już na jakimś filmie” — „I co z tego? Jak pan myśli, skąd czerpią pomysły scenarzyści?” (s. 278)

O tym, że bohaterowie są fanami kina dowiadujemy się z krótkiej informacji, iż „Belbo zwykle lubił przejawiać zdumienie, przybierając wyraz twarzy, którego nauczył się w filmotece” (s. 290). Belbo mówiąc o sobie chętnie używa kinowych aluzji w rodzaju np. „czułem się niby Oscar Levant podczas pierwszej próby na Brodwayu z Gene Kellym” (s. 334). A narrator doda nieco później: „Oddaliliśmy się (krokiem Różowej Pantery, jak określił to Diotallevi, doskonale poinformowany, jeśli chodzi o perwersje współczesnego świata)...” (s. 358)

Drogą losowego wyboru do programu komputerowego, który ma dać „nie publikowany rozdział historii magii”, trafia także Myszką Miki.

Kulminacyjna faza prac nad Planem przyrównana zostaje do filmu. Narrator pisze:

„Kiedy przypominam sobie te tygodnie, cała sprawa wydaje mi się groźna, szaleńcza jak film Larry’ego Semona (jeden z mniej znanych twórców burleski pracujący dla Vitaphonu — przyp. A.H.), gdzie wszystko odbywa się zrywami i skokami, drzwi otwierają się i zamykają z ponaddźwiękową szybkością, w powietrzu latają ciastka z kremem, widzimy jakieś gonitwy po schodach puszczane do przodu i tyłu, zderzenia starych samochodów, walące się półki w sklepie i kaskady pudeł, butelek, serów, rozbryzgi wody sodowej, trzaskające worki z mąką.” (s. 465)

Casaubon staje się więźniem swej metody i obsesyjnych skojarzeń. Rose — Croix, R.C., a więc René Clair, Raymond Chandler, Rick z *Casablanki*. Wieża Eiffla jako astralna sonda i René Clair (R.C.), który jako pierwszy dał jej przerażający obraz (*Gdy Paryż śpi*).

Umberto Eco sam poddaje racjonalizacji swoje wycieczki w świat powieści kryminalnej, odcinkowej czy filmu. Wkłada tę kwestię w usta Belbo, który powiada:

„W tandentnej literaturze udaje się, że wszystko jest żartem, ale potem ukazuje nam świat taki, jaki jest, albo przynajmniej, jaki będzie. Kobiety są podobniejsze do Miłady niż do Łucji Mondella. Fu Manchu jest prawdziwszy od Nathana Mędrca, a Historia bardziej przypomina historię opowiedzianą przez Sue niż tę zaplanowaną przez Hegla.” (s. 496)

Tragiczne umieranie Diotalleviego w relacji Belbo zostaje przedstawione jakby w krzywym zwierciadle:

„I wtedy Diotallevi, sapiąc jak To Coś z filmu science fiction, zaczął mówić. Był przezroczyście jak To Coś, tak samo niedostrzegalna nieomal była granica między tym, co zewnętrzne, a tym, co wewnętrzne...” (s. 562) Gdy do muzeum wchodzi diabolisci ukryty narrator reaguje przede wszystkim na styl, w jakim jawi mu się ta sytuacja. „O Boże — powiedziałem sobie — sabat na Łysej Górze w wersji Walta Disneya.” (s. 579)

Niepewny tego, czy w istocie przeżył czy wyśnił to, co zdarzyło się w muzeum (śmierć Lorenzy i Belba) blakający się po mieście narrator udaje się do kina i ogląda *Dame z Szanghaju* Orsona Wellesa. Dlaczego właśnie ten film? Jest tam słynna scena strzelaniny w gabinecie luster, gdzie ani bohaterowie, ani widz nie rozróżniają postaci rzeczywistych od ich odbić.

Rozsądna Lia zwraca narratorowi uwagę, że bawił się już

ten, kto rzekomo serio podsunął pierwszą wskazówkę. Jego tekst daje się odszyfrować kluczem zastosowanym przez Arsena Lupina odkrywającego Wydrążoną Iglicę. Zresztą i Belbo bawi się jak Arsen Lupin prowadząc swoją grę z tajemniczym panem Agliè i pewien swej przewagi cytuję *Aiguille creuse*: „Bywają chwile, że moja potęga przyprawia mnie o zawrót głowy. Upaja mnie moja moc i władza.” (s. 551)

Moja wyprawa tropiciela śladów powieści kryminalnej i odwołań filmowych w dziełach Eco dobiegła końca. Czy prowadzi do jakiś wniosków i odkryć?

Była przede wszystkim celem samym w sobie, zabawą, do której sam autor zachęca, wyznając w cytowanych już *Dopiskach...*, że pisze dla czytelnika, który zgodzi się na podjętą grę i między innymi zechce się bawić. Odniesienia, które cytuję stale przypominają, że mamy do czynienia z szaradą, krzyżówką, układanką, puzzlem, grą umysłową, która przynosi satysfakcję wraz z każdym znaleziskiem. W *Dopiskach...* Eco wspomina jak pisał *Imię róży* komponując całe partie, w tym scenę miłosną, sięgając do

rozłożonych karteczek z mnóstwem cytatów, które łączył ze sobą i zestawiał w sposób odmienny niż w oryginałach. Zazwyczaj jego krytycy zarzucali mu „uwspółcześnienie” tam, gdzie przemawiał językiem cytatów z epoki. Na karteczkach przygotowanych do *Wahadla Foucaulta* sporo było cytatów z powieści amerykańskiej i odwołań do filmów, które być może uznał za właściwy kontekst dla powieści tak przewrotnie szarlatańskiej. W przypadku rozpatrywanych przeze mnie odniesień Eco operuje aluzją, paracytatem i cytatem właściwym, które wyłuskane z bogatego kontekstu, a stanowiące jego niewielki procentowo składnik, tworzą własny wzór. Znajduje się on na samej powierzchni, lecz powtórzony zostaje w głębszych warstwach, w których ustami kolejnych bohaterów ujawni się przesłanie powieści i jej sui generis negatywny morał.

Znalazłam przysłowiowy „koniec ucha królika”, lecz w powieściach o strukturze centonu (przynajmniej niektóre partie *Imienia róży* i *Wahadla Foucaulta* są tak właśnie pisane) ma on swoje ściśle wyznaczone miejsce w konstrukcji całego wzoru.

PRZYPISY

¹ Uberto Eco, *Imię róży*; przełożył Adam Szymanowski, PIW, Warszawa 1987; Tenże, *Wahadło Foucaulta*; przełożył Adam Szymanowski, PIW, Warszawa 1993

² Dashiell Hammett, *Sokół maltański*, Iskry, Warszawa 1963, s. 111

Scena z filmu *Imię Róży*

