

UNIVERZA V LJUBLJANI

FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Anja Orehek

Eco o Ecu

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

UNIVERZA V LJUBLJANI

FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

Anja Orehek

Mentorica: doc. dr. Andreja Vezovnik

Eco o Ecu

Diplomsko delo

Ljubljana, 2016

Zahvala:

Vsem Učiteljem

Eco o Ecu

V tej nalogi se bomo osredotočili predvsem na enega avtorja, Umberta Eca, izbiro pa še zožili na literarno teorijo. V prvem, teoretičnem delu se bomo spoznavali z navodili pravilne interpretacije 'odprtega dela', ki vključuje tako polisemičnost pomenov in neskončnost interpretacije kot tudi meje, ki morajo nujno biti upoštevane, če naj bo interpretacija pravilna, četudi ne edina možna. Poleg tega bomo odkrili ter razložili Ecu edinstvene koncepte, kot so na primer modelni avtor, modelni bralec in enciklopedija. V drugem, empiričnem delu naloge bomo teorijo pokazali v praksi, na romanu Umberta Eca *Skrivnostni plamen kraljice Loane*. Na primeru bomo prikazali lastnosti postmodernega romana, ki jih Eco priznava in hkrati opisuje v svoji teoriji. Osredotočili se bomo predvsem na dva koncepta, koncept modelnega avtorja ter koncept modelnega bralca, jih razdelili na teoretske nivoje – empirični, modelni avtor in pripovedovalec ter semantični in semiotični bralec. Koncepte vseh nivojev bomo prikazali na različnih primerih, in na koncu odkrili, kaj je glavna pripovedna strategija avtorja Eca.

Ključne besede: Umberto Eco, literarna teorija, interpretacija, avtor, bralec.

Eco on Eco

This study focuses on one author – Umberto Eco, specifically on his literary theory. In the first, theoretical part we will become acquainted with the instructions of correct interpretation of an 'open work', which includes not only both polysemy of the sign and the infinity of interpretation, but also the limitations which must be respected if the interpretation would be correct. In addition, we will discover and explain unique Eco's concepts such as model author, model reader and the Encyclopedia. In the second, empirical part of the paper we will show theory in practice. On the novel by Umberto Eco *The Mysterious Flame of Queen Loana*, we will show the properties of the 'postmodern novel', which Eco acknowledges and at the same time describes in his theory. We will focus primarily on two concepts: the model author and the model reader, then further divide them into theoretical levels – empirical author, model author, narrator and semantic and semiotic reader. The concepts in all their levels will be demonstrated by different examples and at the end we will discover what is the main narrative strategy of Eco the author.

Key words: Umberto Eco, literary theory, interpretation, author, reader.

Kazalo

1 UVOD: KAKO PIŠEM	6
1.1 METODOLOGIJA, RAZISKOVALNO VPRAŠANJE, CILJI, OVIRE	6
2 TEORIJA: AVTOR JE MRTEV, NAJ ŽIVI AVTOR	10
2.1 ODPRTA NESKONČNOST	10
2.2 MEJE, KI NAS OBDAJAJO	11
2.3 O SEBI	13
2.4 JAZ, AVTOR – TI, BRALEC	16
3. EMPIRIJA: SKRIVNOST V PLAMENIH	19
3.1 KDOR GOVORI	22
3.2 SEMIOTIČNA STRATEGIJA	26
4 SKLEP: VEČNO VRAČANJE	28
5 LITERATURA	31

1 Uvod: KAKO PIŠEM

Videti je, da imava opravka s skoraj čisto običajno osebo,' sem pripomnil, 'ki pa nemara ni jaz (Eco 2006, 13).

Karikatura, izvleček, teorija v praksi – tako piše Umberto Eco. Najprej napiše literarno kritiško teorijo. Nato se sprehaja po ulicah, meri korake in čas, poslušča dialog v glavi, brska po spletu in išče položaje zvezd, pregleduje stare zemljevide, se vadi v jeziku in slogu, si izmišlja junake, njihova imena, in jih tik pred zdajci preimenuje. Šele kasneje pride na vrsto malo vraževerja, mimogrede zapisani zapiski oživijo, in na koncu dobimo neverjetno natančno opisan realni svet v fikciji, ki so njegovi romani (Eco 2005).

Iskanje Eca v Ecu, teorije v romanih istega avtorja, zveni kot zabavna, zanimiva naloga. Vmes za trenutek nekoliko nesmiselna, predvsem ob preblisku, da je bilo mogoče že vse narejeno. Na koncu pa se izkaže, da stvari niso tako preproste in da v iskanju Eca v Ecu bralec odkrije samo samega sebe. Morda bi se morali vrniti na začetek.

1.1 Metodologija, raziskovalno vprašanje, cilji, ovire

Cilj naše naloge je pravzaprav popolnoma osebno: spoznati Umberta Eca preko njegovih besedil, pa naj bodo ta strokovna ali fiksijska. Eca bi lahko uvrstili med filozofe, med semiotike, med vedeže literarnih teorij ipd. Da bi ga zares pravilno in čim bolj natančno spoznali, ga moramo seveda umestiti v kontekst. Nihče ne deluje sam in tudi mnogo njegovih del je napisanih z namenom komentirati obstoječe stanje/teorije/delovanje/raziskovanje v prej omenjenih vedah (filozofiji, semiologiji, literarni teoriji). Na našo nesrečo pa to zavzema zelo široko področje, skorajda neomejeno, zato se bomo tokrat osredotočili le na Eca, konteksta pa se komaj na hitro dotaknili. Izbira Eca je spet določena s popolnoma osebnimi razlogi: ker za nas predstavlja večnega klasika, enega ljubših in enega težje berljivih. Hkrati pa nam je njegova teorija osmislila ne le njegova dela, temveč tudi druge pripovedi, še več, osmislila je branje kakršne koli fikcije, ki pride skozi tiskane (ali elektronske) strani. Predvsem pa je na osebno izbiro Eca kot glavnega vprašanja naloge vplival Ecov odnos

do knjig, ki nam je še posebno domač in ljub: knjige se zbirajo v čim večjih količinah, vanje se zapisuje spomine, označuje pomembnejše teme, se k njimi vrača, knjige niso dobre le za možgane, temveč tudi za oči (Eco 2003; 2005). Nekatere beremo zato, da jih izkoriščamo in z njihovo pomočjo sanjamo z odprtimi očmi, druge prebiramo znova in znova, ne glede na zgodbo, ki jo pripovedujejo. Pomemben je namreč način, kako je zgodba povedana (Eco 1999; 2005). Eco se pri vseh svojih analizah romanov opira predvsem na le-te: romane. Edino, kar zares šteje, je literarno delo samo.

Potem ko Eco bralca uvede v tiste elemente teksta, ki omogočajo razkritje njegove trdne strukture, ko ga seznanijo z njegovo soustvarjalno vlogo pri nastajanju besedila in mu predstavi ontološki status fikcije, sledi odločilno vprašanje, kaj fikcija človeku pomeni v njegovem življenjskem svetu. Kakšno je dejansko razmerje med fikcijo in resničnostjo (Tomo v Eco 1999, 146).

S primerjalnimi metodami, analizo teksta ter s pomočjo Ecove (predvsem) literarne teorije bi torej radi čim bolj spoznali Umberta Eca, kakor se prikazuje in deluje kot pisatelj fikcijske pripovedi. Raziskovalno vprašanje je tako sprva precej široko: kakšne so posebnosti Ecove literarne teorije? Odgovor na to vprašanje bomo morali spoznati v njegovih znanstvenih delih. Seveda nam bodo za oporo tudi komentarji drugih teoretikov, vendar bodo na žalost tokrat morali ostati v manjšini. Po začetnem prebiranju pa se kmalu pojavijo glavni koncepti, ki jih uporabljamo, in ki jih bomo razložili v nadaljevanju: enciklopedija, empirični avtor, pripovedovalec, modelni avtor, empirični bralec, prvostopenjski bralec, drugostopenjski bralec (modelni bralec), *intentio auctoris*, *intentio lectoris*, *intentio operis*, ter različne lastnosti ti. postmoderne romana (metanarativnost, dialoškost, dvojno kodiranje, medbesedilna ironija). Preko teorije se bomo soočili tudi z drugimi lastnostmi interpretacije fiktivnega besedila (romana), ki so njegova odprtost (neskončnost interpretacij), meje interpretacije in nevarnosti čezmerne interpretacije, ter razlikovanje med interpretacijo ter izrabo besedila (tokrat v smislu kakršnega koli teksta, od romana do urnika na železniški postaji). Nadaljnja raziskovalna vprašanja se tičejo iskanja vseh zgoraj naštetih konceptov na konkretnem primeru, in ker že govorimo o Ecu, smo se odločili za konkretni primer enega izmed njegovih romanov.

Eco romanopisec je napisal vsega skupaj šest fikcijskih besedil: Ime rože (*Il nome della rosa*, 1980; 2011), Foucaultovo nihalo (*Il pendolo di Foucault*, 1988; 2005), Otok prejšnjega dne (*L'isola del giorno prima*, 1994, 2007), Baudolino (*Baudolino*, 2000; 2013), Skrivnostni plamen kraljice Loane (*La misteriosa fiamma della regina Loana*, 2004; 2006), Praško pokopališče (*Il cimitero di Praga*, 2010; 2012) ter zadnji, *Numero Zero* (2015). Razen zadnjega, ki svoj prevod še čaka, so vsi prevedeni med drugim tudi v slovenski jezik. Prve podane letnice so letnice, ko je roman izšel prvič, druge se ujemajo s slovenskim prevodom (ne nujno prvim). Eco v svoji teoriji omenja tudi lastne romane, napisal je komentar k Imenu rože (*Postille a il nome della rosa*, 1983), pogosto pa naredi obratno – najprej napiše teorijo, šele nato jo izda v praksi (kot roman; in res, njegovi romani pogosto izpadejo kot karikature predhodno teorije) (Eco 2005).

Odličen primer tega je npr. Praško pokopališče, ki je prvič izšlo leta 2010. V prvi polovici devetdesetih je namreč predaval na Harvard University, šest izmed teh predavanj pa je bilo izdanih v knjigi Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove (*Sei passeggiate nei boschi narrativi*, 1999), zadnje poglavje, Izmišljeni protokoli, se berejo kot osnutek, nora zamisel pisatelja na delu. V tem poglavju predeluje dve vprašanji: drugo, zakaj ne bi ustvarili pripovednih svetov, ki bi bili tako zapleteni protislovni, kot je življenje samo? (Nakar odgovori, da so to marsikateri pisatelji že poskušali, med drugim Shakespeare, Joyce in Nerval). Prvo vprašanje pa je, zakaj ne bi realnega sveta brali, kot da je pripoved, fikcijski roman? Opiše navidez naključna dejanja, dokumente, ki so sicer resnično obstajali, vendar so stvar fikcije (izmisli in ponaredi jih nekdo, ki hoče biti avtor znanstvene fantastike), njihovo nesmiselno povezavo, ki pa je na koncu vseeno pripeljala (oziroma k njej precej pripomogla) do 'razloga' za antisemitizem. Ti dokumenti namreč pričajo o judovski zaroti, njihovi zlobi, manipulativnosti, grozljivih načrtih, ki jih imajo za vsa preostala ljudstva sveta. Brati realni svet kot pripovednega, je sicer lahko precej nedolžno in zabavno, dokler to počnemo z nekim zdravim razumom, po drugi strani pa skrajno nevarno, kadar prestopimo meje (Eco 1999). Eco zato realni svet spremeni v fikcijskega, vzame resnične točke v zgodovini in jih poveže s fikcijskim likom, ki postane pripovedovalec zgodbe Praško pokopališče (Eco 2012). Podobno, ampak mogoče nekoliko manj izrazito naredi z večino preostalih romanov. Velika večina preostalih romanov se tudi tiče neke točke, nekega vprašanja, teorije zarote v preteklosti (ki je zares obstajala, vendar se tisti, ki v vprašanje (npr. obstoj

ročnih križarjev) dejansko verjamejo, lahko znajdejo kot ljubka tarča posmeha, če romane pravilno preberejo). Zaradi našega širšega znanja, ki je boljše na področju literature kot zgodovine, smo se odločili, da si izberemo roman, ki bi nam v tem primeru bil 'najlažji', to je *Skrivnostni plamen kraljice Loane*. Eco ima namreč široko znanje, ki skupaj z njegovim stilom (med drugim dvojnim kodiranjem in medbesedilno ironijo) naredijo fiksijska dela precej zahtevna za samo branje, kaj šele analizo. Poleg rdeče niti, ki se plete v *Skrivnostnem plamenu*, nam je najbližji tudi časovno in prostorsko gledano – sever Italije, časovno pa se prepletata dve zgodbi, prva se dogaja na začetku devetdesetih, druga v štiridesetih v fašistični Italiji, spletke druge svetovne vojne pa so nam vseeno bližje kot spletke skrivnih zarot v srednjem veku.

V svoji izbiri smo že omenjali vsaj eno prepreko, oviro, na katero bomo naleteli na svojem raziskovanju, na premajhno znanje, oziroma kot bi temu dejal Eco, premajhno enciklopedično znanje (razložimo v nadaljevanju). To se lahko nanaša tako na nepoznavanje dogajanja v fašistični Italiji z očmi mladega Italijana (vsekakor drugačen pogled kot ga svojim šolarjem nudi slovenski šolski sistem), kot ne kljub vsemu ne dovolj zadostno poznavanje tuje literature. *Skrivnostni plamen* je prepreden z namigi in citati drugih fiksijskih (in tudi nekoliko bolj strokovnih) del (v tem primeru so vključena tako knjižna, filmska kot glasbena dela), nekatera od njih so označena s *poševnicami*, druga na koncu lahko najdemo na viru citatov in ilustracij, vendar to še zdaleč ni vse (Eco 2006). Sklepamo, da je med vsemi očitnimi še kar nekaj ne tako jasno prikazanih namigov na druga dela, še več pa jih je skritih, da jih lahko odkrijemo šele po mnogih branjih, po mnogih letih in z veliko večjim enciklopedičnim znanjem. Druga in tretja ovira sta s prvo vsaj delno povezani. Druga ovira je namreč jezik – Eco v svojih navodilih, kako napisati diplomsko delo, vztraja, naj se vsa literatura bere v originalnih jezikih (sam se je večino tujih jezikov, ki jih je tako govoril, kot tekoče bral, naučil ravno s tem razlogom in na tak način – prebiranjem literature) (Eco 2003). Seveda razume, da obstajajo primeri, ko to ni možno, pa naj bo to zaradi časovne stiske, finančne ali česa drugega, in tudi tokrat ga bomo morali prositi odpuščanja. Vsa naša literatura je brana ali v slovenskem ali v angleškem jeziku. Tretja ovira pride s prevodom – prevajalec. Spet se vrnemo na Ecov stil, poln namigov, medbesedilne ironije, citatov. Težave, ki pridejo s prevodom (ne razumevanje namigov, napačno prevajanje ipd.), nas sicer ovirajo pri bolj pravilni analizi, vendar nam omogoča, da še bolj razdelamo pojem avtorja, ki mu dodamo desno roko – prevajalca, kar bomo storili

v nadaljevanju. Zaenkrat se moramo pač odločiti, da na lepo oko našemu prevajalcu zaupamo, in se s tem v mislih podamo naprej. Hkrati pa upoštevamo, da bodo morda enaki koncepti poimenovani z različnimi pojmi (tekst, besedilo, pripoved, celo pripovedni svet, so v angleških besedilih preprosto poimenovani le tekst ali delo). Četrta ovira, ki nam našega raziskovanja sicer ne onemogoča, bi pa bil lep dodatek naši nalogi, vključuje potovanje. Preden Eco zapiše svoje romane, se rad poda na večkratne sprehode po ulicah in krajih, ki jih opisuje, si zraven v glavi predvaja dialoge, s tem pa skuša čim bolj natančno opisati fikcijski svet, kot da bi bil resničen (Eco 2005). V svojih analizah romanov tujih avtorjev (npr. Manzoni, Nerval, Joyce itd.) se sam sprehaja po ulicah in v realnem svetu išče hiše, ljudi, cela mesta, o katerih je bral v fikciji. To za pravilno interpretacijo besedila ni niti najmanj (včasih zna biti celo v spotiko), vendar je lahko zabavno, koristno in nam sem in tja osvetli kakšno podrobnost besedila, ki smo jo sicer spustili (Eco 1999). Z največjim veseljem bi se odpravili v Milano, še z večjim pa še malo dlje, v odročno vas, kjer stoji Solara, ogromna počitniška hišica, se odpravili na podstrešje, brskali po starih spominih in iskali skrivno sobo (Eco, 2006). Zdaj se pa že prehitevamo.

2 Teorija: AVTOR JE MRTEV, NAJ ŽIVI AVTOR

2.1 Odprta neskončnost

Prva teorija, ki nam jo ponudi Eco, je odprto delo, kjer zagovarja aktivno vlogo bralca (besedil, ki imajo tudi estetsko vrednost). Pri tem premetava pravice bralca in pravice teksta (od pripovednega besedila do glasbe). Umetniško delo dobi ravno svojo estetsko vrednost glede na množstvo različnih interpretacij pomena, vsako sporočilo je v bistvu samo-refleksivno, v povzetku pa lahko povemo, da nam vsak pregled ponudi celostno in zadovoljivo verzijo dela, vendar ga hkrati naredi nepopolnega, ker nam istočasno odreka vse ostale možne interpretacije (Eco 1989). Kot pove drugje, bralec (ali bolj splošno, prejemnik umetniškega dela) sedi na gostiji v stavbi z več nadstropji, kjer mu postrežejo z nečim, kar je lahko tako drugačno, kot na neki način tudi slabše (lahko dobi le ostanke), vendar mu je postreženo na način, ko ni nujno, da se svojega primanjkljaja (Eco 2005a). Eco tako stoji za pluralnostjo pomenov in s tem interpretacij – teh je lahko skorajda neskončno, za nobeno pa ne moremo trditi, da je ena in edina prava. Še več, ravno ta neskončnost pomenov je tisto, kar estetskemu (umetniškemu) delu, da svojo

estetsko vrednost; več kot je interpretacij, boljše (bolj kvalitetno, v objektivnem smislu, kolikor je to sploh mogoče) je delo (Eco 1989). Glasbenik tako lahko zaigra iste note na popolnoma samosvoj način, melodija bo še vedno prepoznana poslušalcu, hkrati pa bo ta s svojo izobrazbo (ker bob glasbo prepoznal) lahko zaznal tudi variacije, ki jih ustvari glasbenik po poti. Več variacij, ki jih umetnik lahko izpelje iz zapisanih not in je delo še vedno prepoznano, za bolj kakovostno (v umetniškem smislu) se bo torej razumelo delo (Eco 1989).

Vendar pa se situacija obrne, ko kmalu ugotovi, da so pravice in svoboda bralca preveč poudarjene, zato je potrebno jasno povedati, da ima tudi interpretacija svoje meje.

2.2 Meje, ki nas obdajajo

Že v svoji teoriji semiotike (*Theory of Semiotics*, 1979) pove problem 'odprtega' dela v njegovi skrajnosti. Trditi, da je delo odprto, skoraj brez meja različnih variant interpretacij, še ne pomeni, da ima vsaka interpretacija lahko srečen konec (Eco 1979). V različnih teoretičnih besedilih razloži, da s srečnim koncem misli uspešno analizo. Odprto delo ponuja neskončno možnih interpretacij, vendar to ne pomeni, da je čisto vsaka prava – vsak se lahko z njim strinja, kadar poda primer 'napačne' interpretacije. Pogosto se spotika ob hermenevitične in dekonstrukcijske metode, ki kot v asociacijski verigi ne pridejo do konca pomena (Eco 1994). Pogosto se zgodi, da najdemo, kar iščemo, četudi naša najdba v resnici ni niti intenca avtorja niti besedila, bralec pa je tekst le izrabil (ne pa tudi interpretiral) (Eco 1992).

V *The Theory of Signs and the Role of the Reader* razloži razliko med izrabo in interpretacijo teksta. Pri tem v prvem primeru (izrabi) bralec izkoristi tekst in v njem najde, kar si trenutno želi, uporabi jo kot posodo za svoja čustva, nikoli ne pride do interpretacije besedila, pomemben je le bralec in njegova trenutna situacija (in s tem njegova čustva, potrebe, želje itd.) (Eco 1981). Vendar izraba besedila niti ni nič kaj tako zelo napačnega – vsi to počnemo in včasih je prav zabaven in sproščujoč način preživljanja prostega časa (Eco 1999). Kadar hočemo besedilo interpretirati, pa moramo upoštevati določene elemente vsakega teksta, ki interpretacijo omejujejo (Eco 1981). Med drugim so to intence avtorja, besedila in bralca (več v opisih posameznih vlog v nadaljevanju), ki se lahko kažejo kot modelni avtor, ki ustvarja svojega modelnega

bralca, avtor in bralec nato skupaj ustvarjata besedilo; bralca/interpreterja omejuje njegova enciklopedija (beri dalje), tako kot interpretacijo ter nastanek dela omejuje kulturni (časovni, geografski itd.) kontekst, tako kot omejujejo tudi kontekst ter temeljni, osnovni pomeni znaka – če nekaj diši kot roža, lahko diši kot vrtnica, marjetica, vijolica in še marsikaj drugega, zagotovo pa ne more oddajati vonja po konju. Šele ko sprejmemo vse te omejitve, lahko pridemo do točke svobode. Najprej moramo prepoznati osnovni pomen znaka ter meje, ki nam jih določa, preden se lahko podamo v neskončnost interpretacij (Eco 1994).

Konec koncev je delo lahko umetnost, le dokler ostaja neko delo, po prečkanju meja postane le hrup, umetnina razpade, interpretacije postanejo nesmiselne, ko izgubijo stik s svojim besedilom (Eco 1989; Hrženjak 2002). Dober način, kako ugotoviti mejo interpretacije, je preprosto postaviti interpretativno teorijo in jo testirati proti tekstu kot celoti. Pravilna interpretacijska teorija bo delovala v tekstu kot celoti, ne le na enem posameznem odlomku ali elementu teksta (Eco 1981; 1992; 1994).

Še zadnji izmed pojmov, ki nam pomagajo razumeti meje interpretacije, je pojem enciklopedije – kar Eco predstavlja neko znanje, vedenje, ki ga ima bralec, in iz katerega črpa prepoznavanje znakov, namigov, citatov, medbesedilne ironije (več v nadaljevanju) (Eco 1981; 1992; 1994; 2005a). Bralčeva enciklopedija je torej vse, kar pozna in zna. V tem se skriva prepoznavanje pomenov besed, spomini na dogodke (pa naj bodo resnični ali tisti iz fikcije), prepoznavanje imen in s tem ljudi, likov, junakov, zlobcev ipd. enciklopedija je nekaj, kar je bralcu ves čas dostopno, s pomočjo katere si razlaga tako resnično življenje kot izmišljeno pripoved (povezava je pomembna misel vseh Ecovih teorij; glej Virk v Eco 1999). V *Limits of Interpretation* celo omenja intertekstualno enciklopedijo, s katero bralec prepozna dialoškost, medbesedilno ironijo itd. (Eco 1994), nekatera besedila pa od bralca pravzaprav zahtevajo maksimalno enciklopedijo – bralec torej nikoli ne pride do dna vsem namigom npr. besedilne strategije (Eco 1999). Enciklopedija je v leksikonu Literatura pod 2. točko definirana kot:

2. JEZIK (tudi enciklopedična vednost). Širše znanje o svetu, ki se razlikuje od poznavanja in obvladovanja pojmov iz jezikovnega sistema; v semiotiki Umberta Eca je enciklopedija kod, ki določa pomene znakov na podlagi njihovih

referentov v kulturi in zgodovini; temelji na vednosti, ki jo posredujejo pisni teksti, umetnost, literarna dela, a tudi način življenja, kulturni spomin. Drugačen kod v semiotiki predstavlja slovar. Beseda devica je npr. slovarsko določena s pomenskimi sestavinami ženska, nedolžna, neporočena, enciklopedični pomen obsega še širše kult.-zgod. vednosti, zajema razne referente, od Device Marije do romantičnega kulta devištva. Enciklopedija sodi v kulturno pismenost in je neizogibna za razumevanje kulturnih proizvodov, tudi literarnih del, posebej metafor in citatnih figur (Kos in drugi 2009, 89 (geslo: enciklopedija)).

2.3 O sebi

Najprej bi na mesto sodila pripomba, da sam Eco razlikovanje med fikcijskim in akademskim besedilom označi kot tanko mejo (Eco 1986; 1992). V *Interpretation and Overinterpretation* odgovori, da v enem (znanstvenem) skuša dokazati neko teorijo, ji dati zaključek, potem se lahko bralec z njo strinja ali ne. Po drugi strani pa v fikcijskih delih na isto teorijo samo namiguje, kot pove sam: "... Zavedam se, da ne skušam vsiliti zaključka: uprizorim igro protislovij¹" (Eco 1992, 140). Med drugim v fikcijskih besedilih bralec z avtorjem sklene fikcijsko pogodbo, na podlagi katere sprejme, da je vse, kar se zgodi v fikcijskem svetu možno in resnično (v pravljicah volkovi govorijo, ne glede na naše enciklopedične izkušnje resničnega življenja) (Eco 1999).

Tako Bahtin (Bahtin 1982) kot Lukacs (Kos in drugi 2009) se strinjata, da je roman še vedno spreminjajoča se vrsta (Bahtin jo primerja s še živečimi jeziki). V svoji teoriji romana Bahtin razvije tudi pojem dialoščnosti – vsaka beseda/izjava ne stoji sama zase, temveč hkrati odgovarja na vse izjave izgovorjene/zapisane/itd. pred njo, kot tudi upošteva vse možne odgovore (Bahtin 1982). Dialoščnost je torej preplet vsega povedanega z že-povedanim in s še-bo-povedano, in s tem v mislih je treba brati in interpretirati besedila. Nobeno ne stoji samo zase, in kot takšnega ga tudi ne moremo razumeti in dojeti. Dialoščnost je lahko zavrta, potlačena, onemogočena, na drugi strani pa se lahko svobodneje razvija (Kos in drugi 2009). Na tej teoriji sta Kristeva in Barthes

¹ Kjer je tekst bran v angleškem jeziku, je prevod citata naš, original pa je zapisan v opombi: 'I realize that I am not trying to impose a conclusion: I stage a play of contradiction.'

(Juvan 2000; Kos in drugi 2009; Vezovnik 2009) razvila pojem intertekstualnosti (oziroma medbesedilnosti). Marko Juvan v svojem delu občo intertekstualnost razume kot lastnost, ki jo imajo vsa besedila, njena značilnost pa je nekaj, kar bi Barthes imenoval Smrt avtorja (Barthes 1995a; Vezovnik 2009), Juvan pa ostane pri odrekanju lastništva avtorja nad besedilom – avtor pri interpretaciji besedila nima več pomembne vloge, ne sprašujemo se več, kaj je avtor hotel povedati; interpretacija se skriva ali v besedilu samem, ali v prejemniku oziroma bralcu. Tako postanejo pomembnejši označevalci, vendar hitro naletimo na problem, ko se začnejo interpretirati (označevalec z označevalcem) v neskončnost. V besedilu so namreč implicirani določeni znaki, bralec (ne oseba, ki bere, temveč prostor oziroma vloga interakcij) pa jih priključuje s pomočjo znanja jezika, enciklopedičnega znanja in kulturnega spomina, ter na tak način interpretira besedilo (Juvan 2000). Intertekstualnost je preprosto sposobnost (in hkrati nujna lastnost) besedilnosti, da se prepletajo, sklicujejo druga na drugo, posnemajo; intertekstualnost okvirja citate ter parodije, v najširšem smislu pomeni sposobnost interakcije med različnimi diskurzi kulture (Kos in drugi 2009). V najožjem obsegu, kot jo razume Umberto Eco, pa je intertekstualnost namen avtorja in sposobnost bralca prepoznati namige na druga besedila (Eco 1984). Tomo Virk v spremni besedi *Šestim sprehodom* zapiše: "Toda namesto teorije intertekstualnosti bomo naleteli pri njem na nekaj drugega ... : na semiotiko" (Virk v Eco 1999, 144).

Intertekstualnost v našem primeru je torej branje pripovednega besedila, z vklopljeno enciklopedijo (pa naj bodo to citati drugih fiksijskih del ali namigi na resnične življenjske dogodke), prepoznavanje napotitev na preostala besedila, pa naj bo to s pomočjo eksplicitnih citatov, implicitnih namigov. Pri tem pa se moramo vprašati (kot se vpraša Eco in nam odgovora ne ponudi), ali ima prav bralec, ki je namige našel, ali avtor, ki namigov, ni prepoznal (Eco 2005a). Pri tem pa ne pozabimo, da kljub vonju rože to še ne pomeni, da ta smrdi po konju.

Eco o svojih romanih prizna, da uporablja značilnosti postmoderne pripovedništva (čeprav zraven pripomni, da pravzaprav ne ve natanko, kaj postmoderno sploh je) (Eco 2005a). "Te lastnosti so metanarativnost, dialoškost (v bahtinovskem smislu, zaradi česar si, kot sem zapisal v Pripisih, besedila govorijo med seboj), dvojno kodiranje (double coding) in medbesedilna ironija" (Eco 2005a, 211).

Medbesedilni ironiji in ravnem branja nameni predavanje na konferenci v Forliju (leta 1999) in celih 22 strani dolgo poglavje v *O literaturi* (Eco 2005a). Poleg tega, da mu očitno ne sede izraz 'postmoderno', hitro dokaže, da nobena od teh lastnosti ni niti moderna, niti postmoderna, temveč da vse obstaja že od kar obstaja književnost; na drugi polovici poglavja nam poda primere iz lastnih romanov. Pri tem se (kljub začetnim navodilom, da lastnosti med seboj niso isti vidik in da jih je treba ločevati) začnejo dialoškost, dvojno kodiranje in medbesedilna ironija prepletati, ob čemer nam je v pomoč dejstvo, da je včasih res težko razlikovati med njimi (Eco 2005a). Na kratko: metanarativnost razume kot refleksijo besedila o sebi, vdor modelnega avtorja, ki premišljuje in morda k premišljevanju povabi tudi bralca (poda primer, ki ga je uporabil v *Imenu rože*, ko pripovedovalec/modelni avtor govori o najdenem rokopisu in se o njem sprašuje, medtem ko ga bere/predstavlja bralcu). Dialoškost (sicer razume v bahtinovskem smislu, kot jo tudi našteje) nam predstavi kot neke vrste obliko medbesedilnega citata (tokrat poda primer na Danteju in njegovem provansalsko govorečem Arnautu), bralec, ki citata ne razume oziroma ujame, ne more razumeti besedila. Dvojno kodiranje sicer obrazloži, vendar zraven pusti odprtih veliko drugih vprašanj; naj bo zaenkrat dovolj, če primer dvojnega kodiranja poimenujemo z drugim imenom, ki ga uporabljajo literarne teorije: 'kvalitetni' *bestseller*, umetniško delo, ki deluje na vsaj dveh nivojih, na enem primernem za masovno občinstvo, ter ki hkrati uporablja ti. 'visoke' kode namenjene izobraženi in zahtevnejši eliti. Primer tokrat poda na praktično vseh romanih, ki so uspeli preživeti do danes: Dantejeva *Božanska komedija*, Shakespearejeva dela, Manzonijska *Zaročenca*, ipd. Vprašan se, ali je delo popularno in zraven uporablja strategije 'učenihi', ali je delo 'učeno', ki postane popularno iz neznanega razloga. Morda pa med nami obstaja manjše število 'nedolžnih' bralcev, za katere sklepamo, da ne znajo, pa to le ni tako zelo res.

Prvo opozorilo verjetno velja medbesedilni ironiji – kot sporoča Eco sam, je lahko delo " ... do preobilja polno navedb drugih besedil, ne da bi zaradi tega bilo primer medbesedilne ironije" (Eco 2005a, 217). Kar loči medbesedilno ironijo od vseh ostalih je žetev srečnih redkih; tako kot dvojno kodiranje ponuja tudi ironija ponuja možnost dvojnega branja, vendar se ne zabavajo vsi bralci na enak način. Dva bralca, dva nivoja branja medbesedilne ironije pa sta odličen uvod v razumevanje dveh modelnih bralcev, enega izmed glavnih konceptov te naloge.

2.4 Jaz, avtor – ti, bralec

Eco v svojih teorijah razlikuje med *intentio auctoris*, *intentio lectoris* in *intentio operis* (kar je v slovenščino prevedeno kot intenca besedila) (Eco 1992; Eco 2005a). Pomene najenostavnejše pojasnimo, če jih prevedemo v bolj 'domačo' slovenščino: namen. Tako lahko govorimo o namenu avtorja, bralca in dela. Pomembne teoretične razlike med različnimi akterji (avtorjem, delom, bralcem) so: da bi pravilno interpretirali delo, vračanje do intence avtorja ni potrebno (včasih delo pove, sporoča in ponuja veliko več) (Eco 1994). Še več, kadar koli avtor piše širši, nedoločeni množici (namesto enemu, jasnemu, konkretnemu bralcu), potem ve, da bo njegovo delo interpretirano preko njegovih želja in namenov (Eco 1992). Naslednja razlika je: prepoznanje intence besedila pomeni odkriti semiotično strategijo (ki jo včasih lahko zaznamo na podlagi stilističnih konvencij: npr. *Nekoč, pred davnimi časi* namiguje na pravljico; spet drugič jo odkrijemo preko modelnega avtorja) (Eco 1992). Še zadnja večja razlika med akterji pa je pogodba, zveza med avtorjem, bralcem in besedilom (oziroma modelni avtorjem, ki se skriva v intenci dela). "Med nedosegljivo intenco avtorja in sporno intenco bralca leži intenca besedila, ki ovrže nevzdržno razlago²" (Eco 1992, 78).

Sodelovanje vseh treh akterjev je torej tisti ključni pojem, ki se ujema tako z odprtim delom, kot z mejami interpretacije. Bralec lahko tekst izrabi ali interpretira, namen avtorja je večkrat kot ne neznan (še večkrat pa tudi nepomemben), v intenci besedila pa se skriva strategija, ki določa tako modelnega avtorja (ali obratno – on njo), kot tudi modelnega bralca.

Sedaj se preselimo k našim glavnim junakom – empirični avtor, pripovedovalec, modelni avtor ter prvostopenjski in drugostopenjski bralec. Empirični avtor (kot tudi empirični bralec) je le oseba iz mesa in krvi, ki dejansko opravlja delo (delo pisanja, branja, itd.) Za interpretacijo besedila dela empirični avtor ni pomemben (Eco 1999). Pripovedovalec je drugi lik, in sicer se to nanaša na lik, ki zgodbo pripoveduje ('glas-ki-govori'). Tega včasih določimo z lahkoto; pripoved je lahko spisana v prvi osebi, glavni junak je torej tudi pripovedovalec; pripovedovalec je včasih lahko prikrit, včasih se skriva v zankah in ga je skorajda nemogoče določiti, kar Eco ponazori na primeru Poeja

² 'Between the unattainable intention of the author and the arguable intention of the reader, there is the transparent intention of the text, which disproves an untenable interpretation.'

ter njegovega Gordona Arthurja Pyma (Eco 1999). Najpomembnejši za interpretacijo pa je modelni avtor. Ideja modelnega avtorja ni na novo stkana s strani Eca – že sam omenja Wolfganga Iserja ter njegovega 'implicitnega avtorja' (Eco 1999), o nečem zelo podobnem pa nam razlaga tudi Foucault v eseju, kjer se sprašuje, kdo je avtor (Foucault 1995). Foucault našteje štiri lastnosti avtorske funkcije, zadnja od njih je trenutno za nas edina pomembna. "Avtorska funkcija ni le čista in preprosta rekonstrukcija, ki se izvaja posredno prek teksta kot mrtvega gradiva. V samem tekstu je vedno določeno število znakov, ki se nanašajo na avtorja (osebni zaimki, prislovi časa in kraja, glagolske spregatve)" (Foucault 1995, 34). Ti znaki se nanašajo na ti. "alter ego, katerega oddaljenost od pisatelja je večja ali manjša in se lahko spreminja med samim delom. Avtorja bi bilo napačno iskati tako pri resničnem pisatelju kot pri fiktivnem govorniku; avtorska funkcija se izvrši prav v tej razcepljenosti" (Foucault 1995, 34).

Modelni avtor je izražen v pripovedni strategiji (kot so zavlačevanje, analepse, prolepse, odkrijemo jo lahko v analizi teksta s pomočjo slovničnih časov, metafor, itd.), je glas, ki se vmeša v besedilo (vendar ga ne smemo mešati z metanarativnostjo) (Eco 2005a). Eco ga imenuje tudi stil, slog, vendar ne v svojem enostavnejšem, ožjem pomenu; je oblika narativnosti, skupek navodil, lahko nastopa tudi kot *un nome de plum*. Trik modelnega avtorja je, da nastopa v vsakem literarnem besedilu – v še tako bednem pornografskem romanu nam daje navodila (Eco 1999; 1981; 1989; 1992; 1994; 1999; 2005a).

Na drugi strani imamo modelnega bralca, aktivnega bralca, ki ga avtor predvideva, ustvarja, hkrati z njim pa skupaj ustvarjata besedilo. Leksikon Literatura modelnega bralca Umberta Eca označi kot "skupek pogojev, ki jih postavlja besedilo, in ki morajo biti izpolnjeni, da bi lahko bilo neko besedilo aktualizirano v svoji potencialni vsebini" (Kos in drugi 2009, 245 (geslo: modelni bralec)). Podobno kot Barthes deli pomene ne denotativne (prvostopenjske) in konotativne (drugostopenjske), poenostavljeno razloženo 'dobesedne' pomene ali na asociacije (ki so lahko med drugim kulturne ali osebne, ideološke ali emocionalne) (Hrženjak 2002), tako tudi Eco deli bralca na prvostopenjskega (semantični, naivni sta njegova drugi dve imeni) in drugostopenjskega (kritični, semiotični, estetski), imeni pa v sebi skrivata podobne ideje. Prvostopenjski tako bere, recimo temu tako, 'dobesedno', bere zgodbo, da bi odkril njen konec, glavno vprašanje je, kaj bere, drugostopenjski bralec pa bere, kot bere Barthes: "... sodobnih avtorjev ne beremo tako, da jih požiramo, goltamo, ampak jih počasi objedamo,

obiramo, ponovno odkrivamo nekdanje razvedrilno branje: kot aristokratski bralci" (Barthes 2013, 110). Eco v drugostopenjski bralec je Barthesov aristokratski bralec (seveda Barthes govori tudi o prvem bralec, tistem, ki gre 'naravnost v zgodbo') (Barthes 2013). Drugostopenjski je torej tisti bralec, ki v tekstu uživa na drugačen način, prepozna intertekstualnost (v vseh njenih oblikah), prepozna različne strategije, ki jih avtor ubere, da bi dosegel želeni učinek. Semiotični bralec ne bere, da bi ugotovil, *kaj*, temveč, da bi ugotovil, *kako* (Eco 1981; 1989; 1992; 1994; 1999; 2005a). Vsak bralec je nujno tudi semantični (prvostopenjski) bralec, brez te vloge niti ne moremo postati semiotični (drugostopenjski), pogosto ob prvem branju igramo ravno to vlogo. Kot drugostopenjski bralci pa se vračamo k istim, že prebranim delom (ko *kaj* že poznamo) ter na novo ustvarjamo dialog z modelnim avtorjem in se počasi preoblikujemo v idealne modelne bralce, kot nas je želel (in tudi oblikoval) (Eco 1999; 2005a).

Kot dodatni lik bomo k naši interpretaciji uvedli tudi prevajalca (med drugim predvsem zaradi 'težav s prevodom'). Prevajalec lahko med prevajanjem v originalnem jeziku naleti na namig (v kakršni koli obliki ta že je), pa ga ali ne zna prevesti, ali drugi jezik nima ekvivalenta prevoda, besedilo pa bi tako bilo nesmiselno ali nerazumljivo. Prevajalci se zato zatečejo do ti. kompenzacije, znotraj katere leksikon Literatura našteje okrnjenost oziroma izpuščenost dela besedila, parafraziranje ali pojasnjevanje v opombah in drugih spremnih besedilih (Kos in drugi 2009). Eco se s tem popolnoma strinja, vendar glede na lastne izkušnje branja prevedenih besedil, dodaja: "Ni kaj reči, angleško besedilo vsebuje referenco, ki ne pomeni samo tega, da lahko prevod spremeni igro medbesedilne ironije, tudi obogati jo lahko" (Eco 2005, 230). Prevajalec lahko zazna namig, ki je v originalu precej subtilen, pa ga s prevodom naredi bolj očitnega (ter primerne kontekstu tako besedila kot kulture, ki jo prevaja), ali pa naredi celo več, zazna namig, ki je ušel tudi empiričnemu avtorju in besedilo obogati. Ovira s prevodom pa nam lahko ponagaja tudi pri analizi teksta, kjer se pregleda retorične figure ter analizira besedišče in slovnico ter skladnje (Vezovnik 2009). Eco pri svojih interpretacijah npr. Nervalove *Silvije* s pomočjo slovničnega časa dokaže delovanje modelnega avtorja, vendar sam to stori v originalnem jeziku romana, francoščini (Eco 1999). Ker sami beremo delo v prevodu in bi lahko ostali takšni triki skriti (ali neprevedeni, ker so spregledani ali ker so neprevedljivi), analize teksta ne bomo opravili v podrobnosti, temveč bomo izkoristili besedo ali dve, s katerimi bomo skušali

dokazati lastnosti besedila oziroma strategije modelnega avtorja pri oblikovanju modelnega bralca.

3. Empirija: SKRIVNOST V PLAMENIH

Sedaj bomo kot empirični bralci vzeli v roke knjigo *Skrivnostni plamen kraljice Loane* in korak za korakom postali prvostopenjski, semantični bralci. Vse se začne v sobi, s počasnim prebujanjem in z zdravnikom ob bolniški postelji prebujajočega. Hitro izvemo, da beremo dnevnik, pisec in glavni lik je Giambattista Bodoni, oziroma kot ga kličejo domači, Yambo. Rojen je konec leta 1931, zgodba se začne 25. Aprila 1991 v Milanu. Preden je Yambo utonil v spanec, iz katerega se sedaj prebuja, je doživel nezgodo, ta pa je povzročila, da sedaj doživlja lažjo obliko retrogradne amnezije (lahko bi bila tudi psihogena amnezija), oziroma mu nagaja dostop do epizodnega (oziroma avtobiografskega) spomina, ki je del eksplicitnega spomina (s katerim se spominjamo in vemo, da se; za razliko od implicitnega s pomočjo katerega lahko delujemo tudi avtomatično – si umivamo zobe ali vozimo avtomobil). Na kratko – Yambo se ne spomni ničesar, kar je povezano s čustvenimi, osebnimi spomini. Ne spomni se svojega imena, trenutnega datuma, ne prepozna svoje žene (Paola, psihologinja), ne ve, da je oče, ded, lastnik knjigarne s starimi in redkimi knjigami ipd.

Po drugi strani pa se spomni vsega, kar je kdaj prebral, in prebral je ogromno (po vrnitvi domov izve, da ima okoli pet tisoč knjig in zbirko citatov o megli), zato na vprašanja odgovarja s citati: Ime mu je Arthur Gordon Pym, imenujte ga Ismael. Prva misel, ki mu zjutraj pade na pamet, je prebujanje Gregorja Samse in njegove prve misli, kako se je spremenil v ogromno žuželko. Počasi začne spoznavati svoj svet, vrne se domov, se pogovarja z ženo, ki ga pošilja na dobre, stare, 'kot običajno' kraje, spozna se z otroki (dvema hčerkama, če smo natančni), spozna vnuke (trije fantki), se vrne na delo in spozna Sibillo, si začne domišljati preteklost, kot da živi v fantazijskih, kičastih filmih (ali romanih), ugotovi, da se ne more premakniti naprej, ne more ustvarjati načrtov, dokler ne izve, kakšna je njegova preteklost. Prvi odblesk nečesa, kar bi lahko bilo (čustveni) spomin, se zgodi po potepanju po tržnici s Paolo, ko v roke prime stari izvod stripa Miki Miške z naslovom *Anamavrijin zaklad* (spomin mu prikliče ime *Anamavrija*). V drugem delu knjige *Skrivnostni plamen* (naslovljen kot *Spomin iz papirja*) spremeni svoje okolje – Yambo se prestavi v Solaro, počitniško hišico, pravzaprav ogromno hišo, kjer bi lahko živele tri družine in se nikoli ne srečale. Yambo

je tam odraščal, dokler mu niso umrli starši v tragični prometni nesreči, kmalu za tem pa še dedek. Del hiše je tako ostalo 'svetišče', ki se ga ni nihče dotaknil, razen Amalie (gospodinja, na domačiji, že odkar obstaja tudi stari, zaenkrat še izgubljeni Yambo), ki je brisala prah in občasno zračila prostore. Del nespremenjenega 'svetišča' je tudi podstrešje, polno navlake, ki jo je za seboj pustil Yambov ded – navlaka dobesedno, bil je zbiratelj in posledično njen prodajalec, pod navlako spada vse, kar je starega in kulturnega, knjige, stare plošče, igrače, zbirke pisemskih znamk ipd. To je torej prvo območje, kamor se Yambo odpravi. Odkrije stare plošče in tako poslušajo isto, kar je poslušal, ko je bil mlad. Preko asociacij ga napadajo besede za besedo, vendar jih ne zna spraviti v pravilni vrstni red (katera je bila prva), niti jih ne zna ovrednotiti. S pomočjo Amalie ponavlja svoje stare obrede, bere in brska za spomini, ter se sprašuje: "Kakorkoli že, tam, na Solari, mi je vsaka beseda priklicala v spomin kako drugo. Bi se lahko po tej verigi povzpел do končne besede? In katera bi to bila? 'Jaz'?" (Eco 2006, 109).

Pomembno vprašanje, ki se kot rdeča nit vleče od tu dalje, je vprašanje identifikacije mladega Yamba, ki je odraščal v fašistični Italiji ter bral zgodbe in stripe, ki so v originalih npr. ameriški, vendar so bili poitalijančeni; junaki so se preimenovali, postali Italijani, kot so se vsi junaški podvigi odvijali v Italiji. Kar pa ni moglo biti takšen problem, ker vmes najde tudi takšne stripe, ki so ostali v originalih, vendar so morali biti prepovedani. Kakšne so bile torej družinske vrednote? Kakšne so bile njegove vrednote? S katerim likom se je poistovetil? V stripih se je očitno srečeval z drugačnimi junaki od tistih uradnih, in se na tak način spoznaval z drugačno idejo dobrega in slabega. Odloči se, da bo prebral in podoživel vse, in tega se bo lotil v pravem kronološkem redu, na pomoč mu bodo prišli stari učbeniki iz šole (nemogoče je vedeti, katere knjige je bral, v katerem vrstnem redu). Na novo spoznava cel kup starih prijateljev junakov, od Miki Miške, Fantoma, Flasha Gordona, do Tim Tylerja in Spuda (ali Cina in Franca po italijansko). In če bralcu slučajno primanjkuje domišljije, si lahko krasno pomaga s celimi kupi risb, ilustracij in fotografij; tako vidi, kot je videl Yambo.

Med brskanjem odkrije skrito, zazidano kapelico. Ta mu predstavlja zadnji, dokončni skrivni prostor devetih mesecev, ki si jih drugače ni znal nikakor razložiti (glede na zvezke in zapiske, spomin mu še vedno peša, tako – pravzaprav ne ločuje, ali se kaj spominja, ali je preprosto vključil 'spomin iz papirja'). Zazidana soba mu vrne en

košček pravega spomina, zvok, ki ga sliši, medtem ko lista med stripi – *švist*. Naprej odkrije še druge tri pomembne predmete: stekleničko, ki je nekoč daleč nazaj vsebovala močno odvajalo (ricinusovo olje), Lilo Sabo (ki ji je namenil precej pesmi in najmanj tri leta svojega življenja, edino resnično pravo ljubezen, s katero pa ni spregovoril niti besedice, in ki jo je kasneje iskal celo življenje), ter folijsko izdajo Shakespeara iz leta 1623 (kar bi povzročilo, da bi človeka tudi ob dobrem zdravju zadela kap).

S tem pa pride na sceno tretji del in vrnitev prijateljice megle. Yambo je popolnoma izgubljen v preplavi svojih lastnih spominov, megle, teme (v prvem stavku potuje skozi predor, ki ima fosforescentne stene), srečuje groteskne podobe, strice Gaetane, podobe švigajo in enako se dogaja z risbami po straneh. "Spet sem dobil svoj spomin, le da tokrat – preveč je milosti – spomini krožijo okrog mene kakor netopirji" (Eco 2006, 288).

Spomni se svojega očeta, išče izgovore za svoje občutke – Amalia mu je podtaknila LSD, ali pa ga je zadela druga kap, tokrat so mislili, da je umrl pa so ga živega zakopali, ali še boljše, v resnici je mrtev. Spomni se medvedka Angela Orsa, s katerim sta se igrala s sestro, ko sta bila še otroka, uporniškega sošolca Bruna ... Rad pa bi se spomnil Lile Sabe, še vedno se ne more spomniti prvega srečanja s Paolo, Sibillo, dneva diplomiranja ... Spominja se fašistične Italije, evakuacije na Solaro, Gragnole, nekdanjega učitelja, protifašista, anarhista, Yambo je z njim debatiral o vseh stvareh, kar jih je prebral, in ki je imel okoli vratu vedno obešen mošnjiček, v katerem se je skrival skalpel ... Spomni se Valloneja, prepadnega pobočja, Velike igre, ki se jih je šel s prijatelji (igrivo streljanje na otroke s sosednje vasi, San Martina), pobočja tako strmega, da ga je bilo nemogoče preplezati. V Veliki igri so se otroci tega naučili, še več, pot in pravilnega sestopanja so se naučili na pamet, zato da so nalogo lahko opravili prikrito, v megli. Gragnola nekega dne malega Yamba prosi za pomoč – Nemci lovijo kozake, treba jih je naskrivaj spraviti čez grič, edini je, ki pozna pot. Bi jim pomagal? Pomaga jim v strašni noči, ki se sicer srečno konča za kozake (malo manj za nekaj Nemcev), vendar se zgodba tam ne konča, naslednji dan najdejo črnosrajčniki Gragnolo, ta pa uporabi svoj skalpel in – *švist* – si prereže vrat. Yambo nadaljuje s spominjanjem, tokrat so na vrsti prva erotična spoznanja, zamisel, da je bolan, srčni bolnik, spomni se pobega v umetnost, pobega v književnost, vse to ga pripravi na

srečanje z Lilo Sabo. Lila se rodi iz knjige, *Cyranoja de Bergeraca*, ki ga je napisal Edmond Rostand, nesrečna ljubezenska zgodba o Cyranu, Kristijanu in Roksani –

Ta zadnji poljub je bil lep, ker je Cyrano v trenutku, ko ga je bil deležen, umrl, in se mu je potemtakem Roksana še enkrat izmuznila, prav to pa je mene, ki sem se poistovetil z glavno osebo, navdalo s ponosom. Izdihnil sem srečen, ne da bi se dotaknil ljubljene, in jo prepustil njenemu nebeškemu stanju neomadeževanih sanj (Eco 2006, 382).

– in Roksani je podaril obraz Lile Sabe. Lila Saba mu sedaj predstavlja upanje, da bo pozabil na grozno noč na Valloneju, znova se bo zaljubil v življenje, vendar pa Lila izgine iz liceja (izvemo, da je zbolela in umrla), sčasoma pa s smrtjo staršev in dedka, Yambo vse skupaj potlači, začne od začetka z novim študijem, spozna Paolo. Razume svoje sanje o Valloneju, o Gragnoli, o Lili Sabi, vendar so spomini negotovi, še vedno misli, da je v komi, spomini so drobci, še vedno mu manjka obraz Lile. V svojem deliriju se obrne na kraljico Loano, lik iz stripa, ki jo je posebil v nekaj njegovega, bolj eteričnega in mogočnega, nekoga, ki obuja v življenje trupla preteklosti; njo prosi, naj mu povrne obraz, naj mu vrne njemu najpomembnejši košček spomina.

Zgodba se konča v vrtincu spominov, v črnini, belih stopnicah in likih, ki se predstavljajo drug za drugim Tik preden Yambo vidi obraz izgubljene ljubezni, ga zajame hladen zrak, sive miške *fumifugium*, zadnje besede pa so vprašanje, le zakaj sonce potemneva (Eco 2006).

3.1 Kdor govori

Empirični avtor je jasen: Umberto Eco, rojen februarja, 1932 v Alessandrii, filozof, profesor/predavatelj, teoretik, novelist, mož, oče, (ded?), umrl februarja, 2016. Vnet bralec, ponosen lastnik gromozanske domače knjižnice, zbiratelj starih, dragocenih knjig, lastnik doma v Milanu in 'počitniške hišice'. Yambo bi z nekaj meseci starostne razlike bil, na prvi pogled za povprečnega poznavalca empiričnih podatkov, Umberto Eco. Vendar sedaj že vemo, da empiričen avtor hitro postane nepomemben, ko zgodba oživi, spotikanje in natikanje osebnih podatkov in njihovo povezovanje s fikcijskim delom pa so lahko zabava za prosti čas, sanjarjenje ali pa le golo opravljanje, ki z umetniškim izdelkom nimajo nobene veze (Eco 1999).

Drugi tip avtorja, pripovedovalec, glas-ki-govori, je na prvi pogled, razumljivo, Yambo, Giambattista Bodoni. Delo je pisano v prvi osebi, govori nam roka-ki-piše, ki piše dnevnik, ki naj bi ga mi brali. Pripoveduje se s stališča Yamba, o dogajanju ne vemo ničesar, česar ne bi vedel in z nami delil sam, ne vpleta se vsevedni pripovedovalec, ne beremo o isti zgodbi z vidika druge osebe. Še več, implicitno je omenjeno, da beremo Yambov dnevnik, zaupa nam, kot bi zaupal dnevniku, pove nam skrivnosti, ki jih čuva celo pred ženo, vmes si postavlja retorična vprašanja, na katera ne more odgovoriti nihče drug kot sam. Ali pa morda modelni bralec, če se mu uspe izmazati iz zgodbe. Vendar skozi Yamba govori tudi modelni avtor, kar je najbolj izrazito prikazano ravno na koncu pripovedi (Eco 2006).

Yambo je v zadnjem, tretjem delu knjige po svojih besedah v komi, mrtev, sanja nore sanje, vsekakor ni pri sebi. Kljub temu je besedilo več kot le berljivo (sicer je branje nora vožnja), misli pa zbrane, ne glede na njihovo noro razmišljanje. Še več, zadnjih 36 strani Yambo doseže vrhunec svojega delirija, in če bralec tega ne opazi v samem besedilu, je vizualna spremljava precej glasen dodatek. Vsaka druga stran je namreč popolnoma pokrita z ilustracijo, večina jih predstavlja črno podlago, iz sredine katere se spuščajo bele stopnice, po njih pa se spušča junak (pogosto stripovski), o katerem se Yambu trenutno v besedilu blede. Preostalih nekaj strani je prav tako porisanih v celoti, s tem, da vsaka stran prikazuje štiri risbe, vsaka na svojem kvadratku, vse so v nemogoče živih, smrtonosnih barvah (strupeno zelene, rumene, rdeče), predstavljajo iznakažene podobe pošasti, ob robovih so zamegljene. Ostala polovica zadnjih strani je ponekod samo delno popisana, le kratek odstavek sredi strani, ostalo je prazno. Poudarek je na vsaki podobi, modelni avtor kar kriči, naj se vživimo, naj vidimo, naj vsaj za tisti trenutek ne pomislimo na nič drugega, kot na grozne pošasti, ki se kot netopirji vračajo v Yambov spomin. Zavlačevanje časa, le ena izmed figur, ki jih modelni avtor lahko uporabi pri svojem oblikovanju modelnega bralca (Eco 1999). In tokrat Eco uporabi več kot le prepletanje besed, da bi ustvaril učinek.

Drugi učinek, ki se tudi zgodi znotraj časovnega dogajanja, so analepse, skakanje iz pripovednega časa v preteklost. Kar pa naredi analepse v *Skrivnostnem plamenu* še bolj zanimive od tipičnih, je ugibanje, kaj se je v resnici zgodilo. Če pripovedovalec ne ve, kakšni so njegovi spomini, si jih sprti izmišljuje, o njih ugiba, potem enako počne tudi

modelni bralec. Spet drugič Yambo navaja zgodbo, ki jo je prebral v nekem fikcijskem delu, vendar jo pripoveduje, kot da se je pripetila njemu (takšno pripovedovanje vnukom vodi v Paolino karanje, naj se raje spomni svojega lastnega življenja, namesto da povzema življenje fikcije). Mi kot bralci imamo možnost izmišljene zgodbe poznati in razumeti, da modelni avtor le namiguje na nekaj, na nekoga drugega, ali pa ne, in se v pripovedi izgubimo (oziroma ne ločimo izmišljenega spomina od resničnega).

Naslednji dve značilnosti modelnega avtorja se v neki minimalni točki povezujeta. Prva je razvoj, opažen skozi besednjak ter dejanja, ki jih Yambo počne, druga pa je cikličnost same zgodbe. Poglejmo si najprej prvo, ki jo najhitreje zaznamo s hitrim pregledom besedišča.

Na dvanajsti strani, ko se Yambo ravno dovolj zave, da neha opisovati kratkotrajna prebujanja, nam pove, kako se je zabaval, ko je spoznaval posteljnino in blazino, na kateri ponoči spi. To nam opiše z naslednjimi besedami: "Obrnil sem se in udarjal z roko po blazini, pri čemer sem užival, saj se je blazina posedala pod udarci. Udarjal sem tup, tup, tup in se pri tem neskončno zabaval" (Eco 2006, 12).

Predstavljamo si devetinpetdeset let starega gospoda, kako z rokami tolče po postelji, si ponavlja besede *tup, tup, tup*, ob tem pa se mu obraz sveti v širokem nasmehu. Tudi besede *tup, tup, tup* odraslega bralca opominjajo na male otroke, ki ponavljajo zvoke okoli sebe. Takoj za pretepanjem postelje se Yambo ponovno nauči stopiti na dve nogi, prve korake naredi do kopalnice, kjer si prvič (vsaj občuti se tako) umije zobe. Ugotovi, da je ščetkanje zabavno, grgranje je v redu, z ustnicami pa lahko počneš vse mogoče. Ko vse skupaj izpljuni, spet – sfruuuš ... brzica (Eco 2006, 13). V naslednjem koraku se speče s čajem, kljub opozorilu, da je vroče, in dimu, ki ga prepozna kot znak po ognju. Svojo ženo Paolo spozna ravno v trenutku ponovne adolescence – na novo odkriva prijetno čohanje po dimljah in modih. Ko se vrne domov, se sprehaja po ulicah, vedno gre dlje, dobiva pa tudi vedno večjo odgovornost. Opisi takšnih dejanj se počasi ustavljajo, dokler jih na Solari sploh ni več, Yambo pade v ustaljen ritem odraslega človeka, dokler mu na zadnjih straneh ne ostanejo le še spomini in konec.

Razvoj lika lahko potegnemo z razvojem romana, težko pa bi ga imenovali za eno ključnih strategij modelnega bralca. Razen, če jo povežemo z drugo lastnostjo – cikličnost. Prvi in tretji del romana se odvijata v megli, delujeta, kot da so robovi na eni

in drugi strani zabrisani, v obeh niti Yambu, niti bralcu ni popolnoma jasno, kaj se dogaja, kaj je (fikcijska) resničnost, oba živita v svetu fantazijskih junakov. Konec zgodbe je odprt – konča se z vprašanjem, ki dovoli bralcu, da si sam ustvari svoje nadaljevanje. Eco odprt konec navede v Šestih sprehodih kot eno izmed strategij, kako avtor pusti bralca tavati v gozdovih, kadar si želi, da bralec nikoli ne bi prišel več ven. Lepota v tem ujetju je nenehno interpretiranje, razčlenjevanje, včasih celo najdeni odgovori na vprašanja, kako je avtorju trik uspel. Kljub vsemu se vedno vračamo – ujeti smo in ne moremo pobegniti (Eco 1999). Strategija modelnega avtorja, ki si želi, da bi bralec ostal ujet v besedilu. In se vračal. To nam zveni neverjetno znano, to je idealni bralec, o katerem nenehno govori Eco v svojih besedilih.

Preostale karakteristike besedila so metanarativnost, dialoškost, medbesedilna ironija in dvojno kodiranje. Do sedaj že vemo, da Eco vse našete karakteristike uporablja, zato bomo podali samo nekaj primerov, kako se vse lastnosti kažejo v *Skrivnostnem plamenu*.

Yambo piše svoj dnevnik, v katerem se sem in tja sprašuje po določenih neznankah. Takoj ko Yambo izve za Sibillo, se to zgodi s polno namigi – prijatelj mu dobesedno pomežikne ob omembi, Paola jo grenko opisuje kot nekoliko preveč ljubko, Yambo že ve, da za zvestobo ne dobi ravno nagrade, in takoj se začne spraševati, kakšen je njun (Yambov in Sibillin) odnos. Ko jo končno spozna, je tako zmeden, da se poda v zbiranje klišejev, pobranih iz vseh tipičnih filmskih, pripovednih, in še marsikakšnih zgodbah, kjer pristaneta kot ljubimca, vzdihujeta, izmišlja si pogovore, vzdihe, dotike. Čez več strani tega umetnega spomina, Yambo spet postavlja vprašanja, tokrat nagovarja bralca (besedilo pa hkrati nagovarja tudi samega sebe): 'Bi bila ta zgodba lahko verjetna?' (Eco 2006, 51) ali 'Ali obstajajo kakšna mamila, ki ti spomine prebujajo?' (Eco 2006, 55).

Giambattista Bodoni (naš Yambo in hkrati tiskar v 18. stoletju) je diplomiral iz primerjalne književnosti, njegova naloga je bila o *Hypnerotomachii Poliphili*, še dobro za nas, da se Eco rad vrti v krogih. V eni izmed opomb pod črto v *O literaturi* (Eco 2005a) nam pove:

Hypnerotomachia Poliphili velja za eno najbolj slavnih in skrivnostnih knjig na svetu, o njenem avtorju pa se zgolj ugiba. Prvič je bila izdana leta 1499 in

vsebuje polno vedenje ter podatkov o krajinski arhitekturi, inženirstvu, slikarstvu,... vse pa je prežeto z erotičnim nabojem. Gre za pol fikcijo pol razpravo, v kateri junak Poliphilio sledi svoji ljubezni Polii (Eco 2005a, 222).

Yambo ve polno vedenj o fikcijskih junakih, včasih zveni, kot da bi 'pojedel enciklopedijo', v zgodbo se vmešajo ljubezenske avanture; bralec, ko izve za *Hypnerotomachia Poliphili*, še ne ve, da naš Yambo pravzaprav išče obraz Lile Sabe. Vendar pa se vsaj nekaj malega nujno razkrije bralcu, ki namig prepozna.

Besedilo je medbesedilne ironije polno, včasih v naštevanju, včasih je bolj prikrita, drugič manj, včasih nastopa le kot citat. Podali bomo le primer dovolj znane ironije, da bi jo lahko prepoznalo čim več modelnih bralcev. Yambo se je ravno vrnil domov in okuša stare navade: pitje viskija in poležavanja v gugalniku, žena ga na poti spodbuja, da mu bo domače okolje dobro delo, da se bo po avtomatičnem delovanju na poznanem morda česa spomnil. Paola ga opomni, da je poležavanje in pitje njegova stara navada, sam pa ji odgovori: "Vidiš? Okusi mi ne priključijo nobenega Combraya" (Eco 2006, 37). Namig na Prousta, njegov sprožilec spomina na Combray, ki ga je okusil skupaj z okušanjem madelenic (Proust 1996).

3.2 Semiotična strategija

Kaj je prebral prvostopenjski bralec, sedaj že vemo, čeprav mu s svojim opisom delamo krivico in je bralec prikrajšan za marsikaj. Zgodba je napeta, zabavna, ecovsko humoristična, z odprtim koncem, polna preskokov, vizualnih pripomočkov in citatov, opisov, s katerimi se lahko bralec vrne v preteklost, svoje lastno otroštvo, s tem pa počasi, korak za korakom morda celo postaja drugostopenjski bralec.

Do sedaj bi lahko rekli, da obstajata vsaj dva, če ne celo trije tipi idealnih modelnih bralcev; vendar se s ponovnim branjem in nekaj leti lahko marsikaj spremeni.

Prvi tip modelnega bralca je tisti, ki ima visoko znanje fikcijske enciklopedije: pravi bibliofil, ki bere knjižna dela, stripe, zraven pa za zabavo pogleda še kak film ali dva. Ta dojame različne namige Eca, ko citira druga besedila, se poimenuje Išmael, ve, kaj je

skrivnost Anamavrijinega zaklada. Bralec A tako ne bo le užival v zgodbi, ampak bo užival tudi v bolj ali manj direktnih namigih medbesedilne ironije in poslušal intertekstualni dialog. Seveda lahko vse to dobimo; sprva vemo manj, vendar smo bibliofili po srcu, vračamo se z vedno večjim in širšim znanjem, tokrat tudi vemo, kaj iskati. V tem pogledu nam lahko Skrivnostni plamen postane neke vrste seznam, navodilo, kaj vse moramo prebrati in poiskati, da bomo v drugem branju lahko več razumeli. Za pomoč celo obstaja vir citatov in ilustracij, v slovenski izdaji dolg kar 16 strani, dobimo ga na koncu zgodbe. Na njem so označeni le najbolj eksplicitno omenjeni viri in ilustracije, ki omembo po originalu zahtevajo. Marsikateri citat, ki ga na seznamu ni, je označen kako drugače, in sicer je pisan v *poševnicah*. Vendar pa je zgodba polna tudi implicitnih namigov, do katerih si pač moramo pomagati sami s časom in radovednostjo. V tem trenutku bi nam prav prišla originalna, italijanska verzija zgodbe, s katero bi citate lahko primerjali, ugotovili, ali bi našli kašne razlike, seveda pa bi v primerjavo lahko vključili tudi druge prevode. Sam Eco je vedno ponosen, kadar prevajalci odkrijejo namige in jih tudi nakažejo s svojim prevodom (Eco 1994).

Drugi tip modelnega bralca je nekoliko bolj določen, in če nismo položeni že v zibelko pravilnega konteksta, ki ga Eco od nas v tem primeru zahteva, potem se bomo le s težavo dokopali do skrivnosti, na katere namiguje v svojem literarnem delu. Ciljam namreč na nekoga, ki je rojen v Italiji, bolj natančno, v okolici Piedmonta, Milana, in ki je bil rojen na začetku tridesetih let 20. stoletja. Bil bi prave starosti in bi Italijo, fašizem in politične spremembe doživljal na enak način. Ta bi razumel druge vrste dialoga – razumel bi dvojnost, v kateri je odraščal Yambo, o kateri ugiba ves čas od začetka odkritja svojih prvih spominov in šolskih zvezkov. S katerim junakom se je bolj identificiral, kako mu je uspelo brati originale, ko pa so bili ti v Italiji takrat prepovedani in je vsak Tom dobil svoje pripadajoče mu italijansko ime? S tem imena postanejo simbol, ki jih sicer lahko do neke mere razumemo, se pozanimamo, pobrskamo, vendar pa nam prava vrednost ves čas ostane nedosegljiva. Takšne vrste enciklopedično znanje dobi bralec le z izkušnjami resničnega življenja.

Tretji bralec pa je skupek obeh – tisti, ki je rojen v tridesetih, ki je doživel fašistično Italijo in je hkrati z Yambom okušal nove stripe, iskal zaklade, sanjal o Loani ter njenem skrivnostnem plamenu. Ta se ne bo znal vživeti le v zmedene občutke, simbolna

imena, širina njegove enciklopedije bo najširša. Vedel bo, kaj pomeni napačna barva prvega odkritega stripa. Bralec tipa tri je bral in doživel isto, kot je doživel Yambo, pripovedovalec, in vsaj do neke mere podobno kot je življenje izkusil empirični avtor Umberto Eco, skupaj pa verjetno poznajo veliko več skrivnosti.

Modelni avtor je tekst napisal kot ciklično, krožno pripoved, s svojim jasnim, izrazitim začetkom (medtem ko je Yambo v popolnoma nasprotni situaciji), in v meglo ovitim koncem, ki kar vabi, da se vrnemo na začetek. Eco v vseh svojih akademskih besedilih omenja preostale romane in teorije, ki romani šele postanejo. Vendar se nam dozdeva, da je to morda njegovo veliko Delo, teorija v praksi, ne odgovor na eno izmed vprašanj, temveč veliki klicaj na vse, o čemer govori že ves čas – o tem, da se k dobrim zgodbam znova vračamo, da besedila namigujejo na druga besedila in tako delujejo kot zemljevid, ki kaže pot do zaklada, vendar nam vsa enciklopedija znanja ne pomaga, če je znano umestiti v kontekst, če ne deluje kot logična, koherentna celota, če v njej ne prepoznamo osebe (pa naj bo to modelni avtor, modelni bralec ali Yambo), pripovedno besedilo ni prava pripoved, če ne vsebuje soustvarjanja bralca in skupaj z avtorjem tudi besedila. Skrivnost kraljice Loane je odgovor na vprašanje, ki ga Eco postavi v Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove: Kaj človeku pomeni fikcija?

Ne glede na vse, pa je pravi modelni bralec tisti, ki se vrača k starim knjigam otroštva, da bi znova obudil spomine, jih spet videl v neki luči, samo zato, da na koncu lahko spet utone v meglo, kako je avtorju tudi tokrat uspelo vse obdržati v veliki neznanki.

4 Sklep: VEČNO VRAČANJE

Po končanem raziskovanju, brskanju in teoretiziranju, trudu osmišljati tekst, vse vrste avtorjev in obe vrsti bralcev lahko mirno zaključimo, kakor smo zaključili na začetku: stvari nikoli niso tako preproste. Seveda obstajajo enostavni teksti, ki imajo jasen namen, jasen slog (ali modelnega avtorja), pa naj bo to zaradi besedilne strategije ali vloge empiričnega avtorja.

Vsak tekst se lahko bere na dva načina: za uporabo ali za interpretacijo. In vsak tekst je narejen za dva bralca: za nekoga, ki ga zanima kaj, ali za drugega, ki ga zanima, kako. Vprašanje 'kaj' v sebi pogosto skriva enostaven odgovor, tekst prebereš in slediš

zgodbi. Pri odgovarjanju na vprašanje 'kako' pa naletimo na tanko mejo med dvema skrajnostma: na odprto delo, na umetnost, ki implicira in sugerira, in ki v sebi skriva neskončno možnosti pravih odgovorov, odvisno od avtorja (avtorjev), teksta in bralca in njihove kohezije. Druga stran skrajnosti pa je ravno to: iskanje skladnosti, ujemanja med vsemi tremi elementi, meje, ki jih postavljajo nezadostno znanje in izkušnje bralca, namen avtorja in namen besedila.

V neskončnosti najti tisto eno pravo, četudi druge niso napačne, zahteva znanje, trud, čas, energijo, predvsem pa najbrž željo spopadati se z vsem in dovoliti avtorju in tekstu, da te kot bralca popeljejo na pot.

Tako kot obstajajo enostavnejši teksti, obstajajo tudi besedila, ki se jim lažje določi tri tipe avtorjev po teoriji Umberta Eca. Brez težav trdimo, da Ecov namen nikoli ni bil ustvariti enostaven tekst, ki bi omogočal enostavno določanje vseh elementov – modelnega bralca, modelnega avtorja, intence besedila. Kadar koli omenja *Ime rože* (2011), hkrati razloži, da je z velikim užitkom bral zmedena pisma bralcev, ali je res dobil besedilo v roke (kot nam pripovedovalec pove na samem začetku knjige), in še enkrat obrazloži razliko med empiričnim avtorjem, pripovedovalcem in modelnim avtorjem. Ki so v omenjenem besedilu enkratno zapleteni. S tem bi se lahko strinjali tudi glede vseh treh pojav v našem izbranem besedilu – podobnosti med Yambom in empiričnim avtorjem bi začetnika drugostopenjskega bralca lahko hitro zmedle, med drugim tudi zato, ker je besedilo pisano v prvi osebi. Enako bi veljalo za pripovedovalca iz istega razloga – ker beremo dnevnik, ki ga piše pripovedovalec, glavni junak, v prvi osebi: pripovedovalec je torej Yambo. Vendar Yambo brez modelnega avtorja Eca zgodbe verjetno ne bi mogel dokončati, kaj šele dodajati risbe in fotografije, ki jih je v fikcijski resničnosti videl le v svoji domišljiji in so vstavljene kot vizualni pripomoček. Modelni avtor pa je uganka, ki jo lahko rešujemo spet in spet. Intertekstualnost, dialoškost, medbesedilna ironija, za katere Eco potrdi, da jih v svojih besedilih uporablja, pa so prisotne tudi v *Skrivnostnem plamenu*, če ne več kot v drugih romanih, pa so vsaj veliko bolj izrazite in poudarjene. Še vedno jih mora obvezno ostati vsaj nekaj skrajno prikritih, s tem pa si Eco rezervira le najmanjšo skupino bralcev, ki jih bodo razumeli. S temi lastnostmi je povezana tudi zahtevnost enciklopedičnega znanja bralca, v našem primeru predvsem na področju fantazije, literarne in filmske umetnosti, če je bralec odrasel v fašistični Italiji, nekje na severu (ali pa je zelo rad poslušal

dedkove pripovedi iz severne fašistične Italije) pa mu gotovo ne morejo škoditi. Rdeča nit Skrivnostnega plamena je vprašanje, ki se pogosto pojavlja tudi v Ecovi teoriji: vprašanje fantazijskih klišejev, ki jih skušamo udejanjiti v resničnem življenju, ali naše realno življenje, ki ga dojemamo kot klišeje; vprašanje resnice v resničnem življenju in vprašanje resnice v fantazijskih pripovedi; identifikacija s fikcijskim (literarnim) junakom in naša lastna identiteta. Povrh vsega pa je celotno delo spisano od začetka do konca na princip razvoja lika od otroštva do starosti (smrti?), vendar z namenom, da se vrnemo na začetek. Tako kot je Yambo sprva otrok, ki se na novo uči užitek umivanja zob, pitja čaja, a ne prevročega, nadaljuje do 'najstniškega' praskanja mod in odkrivanja težjih življenjskih vprašanj, tako tudi bralec začne na začetku – s ponovnim odkrivanjem. Konča se v temi, v megli sivih mišk, nazaj doma, v nezgodi, kjer se spomnimo, da smo si ves čas želeli pozabiti.

Tako odkrijemo edini pravi cilj naše naloge. V iskanju Eca o Ecu sicer najdemo precej teorije v praksi, odkrijemo lastnosti modelnega avtorja Skrivnostnega plamena, vendar je najpomembnejše odkritje morda nekaj, kar bi bilo Eco veliko bolj všeč. V iskanju Eca v Ecu najdemo bralca, ki se nenehno vrača z vedno večjim enciklopedičnim znanjem, vendar si ga v zameno želi vedno več. Tako kot si Yambo želi odkriti spomine, se tudi mi znajdemo v krogu med meglo in Solaro, ki skriva odgovore na skrivnosti, v trenutku ponovnega odkritja pa nas vrže nazaj v temo. Zato nadaljujemo, ponavljamo, smo znova presenečeni. In zato vemo, da nam je naloga odkriti Eca v Ecu spodletela: minilo je premalo časa, nismo odkrili vseh medbesedilnih ironij, toliko je še besedil, ki so ostala neprebrana, in ki bi nam lahko dala dodatne namige o besedilih, ki so nam prišla v roke. Čeprav nam je morda iz ravno teh razlogov tudi uspelo – mogoče odgovor ni v njegovem odkritju, ampak v tem, da se je treba ponovno spraševati, ponovno iskati, ponovno interpretirati in spet srečno ugotoviti, da nam tudi tokrat ni uspelo.

Odkritje Eca v Ecu je odkritje popolnega modelnega bralca – tistega z željo nenehnega prebiranja, brskanja po enciklopediji, tisti semiotični, kritični bralec, ki si želi vrniti se. Tisti bralec, ki si dovoli iti še dlje in razumeti, kako Eco piše, bo ugotovil, da Eco v Ecu odkriva avtorjev namen ustvariti in odkriti modelnega bralca, kakršen je Umberto Eco. S tem pa lahko priznamo, da je Ecu uspelo pisati, kar si je želel: pisati za bralca.

5 LITERATURA

1. Bahtin, Mihail. 1982. *Teorija romana*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
2. Barthes, Roland. 1995. Smrt avtorja. V *Sodobna literarna teorija*, ur. Aleš Pogačnik, 19-24. Ljubljana: Temeljna dela.
3. --- 2013. *Užitek v tekstu; Variacije v pisavi*. Ljubljana: Študentska založba.
4. Eco, Umberto. 1979. *A Theory of Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press.
5. --- 1981. The Theory of Signs and the Role of the Reader. *The Bulletin of the Midwest Modern Language Association* 14 (1): 35–45.
6. --- 1984. *Postscript to the Name of the Rose*. USA: Harcourt.
7. --- 1986. *Travels in Hyperreality: essays*. San Diego; New York; London: Harcourt.
8. --- 1989. *The Open Work*. Cambridge: Harvard University Press.
9. --- 1992. *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Harvard University Press.
10. --- 1994. *Limits of Interpretation*. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press.
11. --- 1999. *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.
12. --- 2003. *Kako napišemo diplomsko nalogo*. Ljubljana: Vale-Novak.
13. --- 2005. *Foucaultovo nihalo*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
14. --- 2005a. *O literaturi*. Tržič: Učila International.
15. --- 2006. *Skrivnostni plamen kraljice Loane*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
16. --- 2007. *Otok prejšnjega dne*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
17. --- 2011. *Ime rože*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
18. --- 2012. *Praško pokopališče*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
19. --- 2013. *Baudolino*. Ljubljana: Mladinska knjiga.
20. Foucault, Michel. 1995. Kdo je avtor? V *Sodobna literarna teorija*, ur. Aleš Pogačnik, 25–41. Ljubljana: Temeljna dela.
21. Hrženjak, Majda. 2002. *Simbolno: izbrana poglavja iz francoskega strukturalizma*. Ljubljana: Študentska založba.
22. Juvan, Marko. 2000. *Intertekstualnost*. Ljubljana: DZS.

23. Kos, Janko, Miran Hladnik, Darko Dolinar, Marijan Dović, Marko Juvan, Alenka Koron, Majda Stanovnik, Evald Koren, Lado Kralj, Igor Saksida in Tomo Virk. 2009. *Literatura: leksikon*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
24. Proust, Marcel. 1996. *Iskanje izgubljenega časa. V Swannovem svetu. Combray*. Ljubljana: DZS.
25. Vezovnik, Andreja. 2009. *Diskurz*. Ljubljana: Fakulteta za družbene vede.
26. Virk, Tomo. 1999. *Blišč in beda fikcije*. V *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*, Umberto Eco, 139-148. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.