

---

## KONSTRUKTI RESNICE

*Tomo Virk*

Ko je leta 1980 izšel roman *Ime rože*, je na mah postal uspešnica. Literarni prvenec uglednega profesorja, priznanega semiotika in medievalista Umberta Eca je osvojil ne le italijanske bralce, ampak – v številnih prevodih – kmalu tudi več milijonsko bralsko občinstvo po vsem svetu. Dober pokazatelj tega sprejema ni le (do danes) devet milijonov prodanih izvodov knjige, temveč tudi dejstvo, da je bil leta 1986 po romanu posnet odmeven film v režiji Jean-Jacquesa Annauda in s Seanom Conneryjem v glavni (Viljemovi) vlogi.

Knjigo so dobro sprejeli tako bralci kot v glavnem tudi kritiki. (Nemški benediktinski pater Paulus Gordan, ki je leta 1983 v svoji recenziji, napisani za benediktinski mesečnik *Erbe und Auftrag*, delo obsodil kot zgodovinsko neverodostojno, slabo napisano in bogokletno, je bil prej izjema kot pravilo.) Vendar se je pri bolj omikanem bralstvu, zlasti v sami literarni stroki, na začetku kazala nekakšna zadrega. Ta je bila na eni strani v tem, da je roman sicer v celoti prevzel vse tisto občinstvo, ki použiva tako imenovano »trivialno«, »lahkotno«, »ceneno« literaturo – skratka: literarno »plažo«, kot jo sestavljajo lahkotni ljubezenski, pustolovski, zgodovinski in kriminalni romani, vendar je bilo obenem jasno, da je možno tudi povsem drugačno, poglobljeno, »ekspertno« branje romana – dvojnost, kakršne pri romanih Julesa Verna, Rexa Stouta, Victorie Holt oziroma na drugi



strani Goetheja, Marcela Prousta ali Franza Kafke seveda ni. Druga zadrega se je pokazala v negotovosti, v kateri žanr uvrstiti Ecov roman: zgodovinski, ljubezenski, filozofski, grozljivi oziroma gotski? Razlogov za takšno ali drugačno branje je bilo nedvomno dovolj. Nekateri so govorili o »teološki kriminalki« in sam Eco je omenjal oznako »detektivska metafizika«. To, da ima delo strukturo detektivskega romana, je seveda vidno že na prvi pogled in tudi v skladu z Ecovo opombo, da je roman napisal, ker je »hotel zastrupiti nekega meniha«. Vendar je avtor sam dodal, da gre tudi za zgodovinski roman, kar je spet več kot očitno, saj je Eco spretno izbral svoje odlično poznavanje srednjega veka in njegove kulture ter s precejšnjo verodostojnostjo v romanu rekonstruiral konkretni zgodovinski svet, v katerega je postavljeno dogajanje. Obenem je tema meniha, ki ga je treba zastrupiti v odmaknjenem srednjeveškem samostanu, nakazovala še nek drug žanr: tako imenovani gotski oziroma grozljivi roman. Kritika je med tem žanrom in *Imenom rože* odkrila ne le vsebinske in strukturne podobnosti, ampak celo opozorila, da je prvi opis bibliotekarja Malahija skoraj dobesedni posnetek potuhnjenega Schedonija iz srhljivega gotskega romana *The Italian or The Confessional of the Black Penitents* pisateljice Ann Radcliffe. Spet drugi so opozarjali na teološke in filozofske debate, ki v romanu gotovo igrajo pomembno vlogo, in zato govorili o filozofskem romanu. Tudi oni so se pri tem lahko sklicevali na avtoritativni, kanonski vzorec, na katerega naj bi namigoval sam Eco: Viljemovo bistroumno sklepanje na samem začetku romana naj bi bil precej zvest posnetek podobnega prizora iz Voltairovega *Zadiga*. Toda s tem vseh možnih razlag romana, ki ga je Eco povsem ustrezno poimenoval »stroj za interpretacije« in ki je očitno to, kar je semiotik v svoji znani razpravi imenoval *opera aperta* (odprto delo), seveda še ni konec. Sklicevanje na Apokalipso in zgledovanje po njej v zunanji strukturi romana je mnoge napeljalo na sodbo, da gre za alegorični roman. Če ne prej, je ob filmski različici marsikomu postalo jasno, da gre tudi za ljubezenski roman. In končno je avtor sam na nekem mestu priznal, da je roman tudi satira na sodobno politično življenje, kar je imelo

za posledico, da so mnogi *Ime rože* brali kot roman *à clef* (roman s ključem).

Toda zelo kmalu se je pokazala literarni vedi tudi rešitev te zadrege, in sicer v podobi nove literarne smeri, postmodernizma, ki v Evropi leta 1980 sicer res še ni bil tako razširjen (čeprav je ravno v Italiji leto pred *Imenom rože* izšel eden najbolj značilnih postmodernističnih romanov, Calvinov *Če neke zimske noči popotnik*), a je imel v Združenih državah Amerike, predvsem pa z Argentincem Jorgejem Luisom Borgesom, že daljšo tradicijo. V Ameriki so že konec šestdesetih let, nato pa v sedemdesetih in osemdesetih razlagali postmodernizem kot t. i. »dvojno zakodiranost« (izraz je v zvezi s postmoderno arhitekturo uporabljal Charles Jencks), kot preseganje razlik med elitno in trivialno kulturo oziroma literaturo, kot zlivanje in stapljanje, pa tudi soobstoj najraznovrstnejših žanrov v istem delu itn., kar so ravno lastnosti, ki se najočitneje prilegajo Ecovemu knjižnemu prvcu. Posebej odmevno je konec šestdesetih let v eseju *Literatura izčrpanosti*, ki ga je poznal tudi Eco, bistvene poteze postmodernizma razložil njegov najpomembnejši ameriški predstavnik, John Barth. Za zgled postmodernističnega pisanja je vzel Borgesa in na njegovem primeru pokazal, da je književnost v svoji večtisočletni zgodovini izčrpala že vse oblike in vse teme, zato pisatelju ne preostane drugega, kot da ponavlja, citira, aludira, parafrazira, parodira, kar je že bilo zapisano. Postmodernistični pisatelj demonstrativno uporablja kar najširši repertoar literarnih konvencij, parafrazira prepoznavne žanrske strukture in »citira« druga besedila. Postmodernistično delo, če to misel zaostriamo do kraja, ne more več biti izvirno – kar je bil denimo prvi imperativ modernistične poetike –, ampak je le še citat ali – v duhu sočasne teorije intertekstualnosti – skupek citatov, intertekstualna oziroma medbesedilna mreža.

Z vsem tem se je odprlo možno izhodišče za razumevanje Ecovega romana. Ta se je očitno pokazal za paradigmatsko postmodernističnega. Ne le zaradi mešanice trivialnega in elitnega, površinskega in globinskega, zaradi žanrskega sinkretizma, zgledovanja pri Borgesu



in zaradi mnogih prepoznavnih medbesedilnih navezav, ampak tudi zato, ker se je kot postmodernistično očitno razumelo tudi delo samo. Že (po Borgesu povzeti) začetek romana, ki uporablja klišejsko romaneskno konvencijo *najdenega rokopisa*, eksplicitno pove, da je delo, ki sledi, delo *nekoga drugega*, se pravi: citat. Nič manj zgovorno se roman ne sklene. Ko se Adson čez leta vrne na pogorišče opatiije in brska po razvalinah knjižnice, to opiše takole: »Na koncu mojega potrpežljivega sestavljanja se mi je očrtala kar nekakšna manjša knjižnica, znak one druge, večje, izginule, knjižnica, narejena iz odlomkov, citatov, nedokončanih period, štrcljev knjig.« To ni le kar se da natančna definicija postmodernističnega dela, temveč posrečena in gotovo tudi namerna samooznaka *Imena rože*.

Takšna uvrstitev je dala potem razlagam romana nov zamah. Ker je vse že povedano, novega pa ni mogoče ustvariti, se postmodernistična literatura ukvarja le še sama s sabo, z literaturo. Postmodernistična literatura je dialog literature z literaturo. Bralcu ne posreduje več kakih »globljih sporočil«, temveč ga – kot tako imenovana *metafikcija* – ozavešča o lastnih pripovednih postopkih in mu s svojo nezavezujočo igro nudi predvsem bralski užitek. Takšna literatura je po temtakem samozadostna in literarni hedonizem je njen končni imenovalec.

Toda prav takšna razlaga, ki je bila zmožna na videz vse pojasniti, je – vsaj po Ecovem mnenju – povsem zgrešila bistvo romana. Zato je leta 1983 napisal pojasnilo k romanu, naslovljeno *Postile k Imenu rože*. V njem je sicer potrdil, da je delo medbesedilna mreža (»knjige vselej govorijo o drugih knjigah in vsaka knjiga pripoveduje že povedano zgodbo ... Zato se je moja zgodba morala začeti s ponovno najdenim rokopisom in tudi ta zgodba bo (seveda) citat.«)<sup>1</sup>, da uporablja različne žanrske strukture, da se zgleduje pri Borgesu, skratka – da je postmodernistično. Povsem eksplicitno je tudi zapisal, da je

<sup>1</sup> Vsi navedki iz tega spisa so navedeni po prevodu Lučke Istinič in Božidarja Kanteta, Problemi – Literatura 1, 1986.

užitek (»užitek pripovedovanja« se pojavi že na prvih straneh *Imena rože*) nujni sestavni del romana. (»Želel sem, da bi bralec užival. Vsaj toliko, kot sem užival jaz.«) Toda obenem je opozoril, da ta užitek ni sam sebi namen, da torej ne pomeni končnega imenovalca dela. (»Zabavati ne pomeni raz-tresti, odvrčati od problemov.«) Citat, ki ga uporablja postmodernistični pisec, ni v funkciji neobvezne in nezavezujoče medbesedilne igre, ampak ravno nasprotno: sredstvo, ki postmodernističnemu piscu šele omogoči govoriti *resno*. V obdobju fizike fraktalov, v stoletju svetovnih vojn, v času genetskih manipulacij in – nenazadnje – po preigravanju vseh možnih literarnih izrazov moderni bralec ni več naiven. Zato ga – če govorimo o literaturi – »naivna« pripoved ne more več pritegniti. To svojo misel je Eco duhovito ilustriral s primerom:

»Postmodernistična drža me spominja na obnašanje nekoga, ki ljubi neko žensko, zelo izobraženo, in ki ve, da ji ne more reči ‚noro te ljubim‘, zato ker ve, da ona ve (in da ona ve, da on ve), da je to frazo napisal že Liala. Navzlic temu pa je neka rešitev. Lahko bo rekel: ‚Kot bi rekel Liala, noro te ljubim.‘ Tako je, potem ko se je izognil lažni nedolžnosti in odkrito povedal, da se ne da več govoriti nedolžno, navzlic vsemu povedal ženski, kar ji je želel povedati: da jo ljubi, le da jo ljubi v dobi izgubljene nedolžnosti.«

Bolj nazorno postmodernistične poetike ne bi mogel opisati.

\*

Navedene Ecove besede niso le duhovita primerjava, ampak povsem očitno tudi napotek bralcu postmodernističnih besedil, tudi Ecovega, seveda. Ta napotek nas zavezuje. Vprašanje, ki ga postavljamo na začetek naše razlage, se zato glasi takole:

Kako v skladu z gornjim avtorjevim »navodilom« brati *Ime rože*? Povedano drugače: Kaj so v romanu »navednice«, s katerimi se avtor izogne lažni nedolžnosti (izvirnosti), in kaj je (ljubezenska) »izjava«?

»Stroj za interpretacije« spodbuja vrsto možnih razlag, ki jih v celoti seveda ne bo mogoče vseh zajeti. Zato vzemimo za izhodišče dva



»citata«, ki se zdita za Ecovo nenaivno postmodernistično pripovedno tehniko najbolj značilna in v tem pogledu tudi najbolj pomembna.

Prvi zajema dvojico glavnih protagonistov: Viljema in Adsona. Če je *Ime rože* kriminalka oziroma – ustrezneje – detektivka, potem je seveda jasno, da je v vlogi detektiva Viljem. V to vlogo ga celo »uradno« postavi opat, ki mu zaupa raziskavo zločina, povsem očitno pa je, da ga vanjo potiska tudi osebno nagnjenje. Vendar Eco Viljema še dodatno označi kot detektiva, in sicer na prav poseben, postmodernistično-ironičen način. Viljemovo celotno ime je Viljem iz Baskervilla, kar v povezavi z drugimi signali bralcu vzbudi aluzijo na *Baskervillskega psa* Conana Doylea, avtorja zgodb o genijalnem detektivu Sherlocku Holmesu. Opis Viljema v veliki meri ustreza opisu Sherlocka Holmesa; bistroumna detekcija na začetku romana glede opatovega konja je natančen posnetek Holmesovega ravnanja; ravno tako njegov napuh, ko Adson nekoč pozneje podvomi v njegovo detekcijo. Tako kot Holmes gre tudi Viljem počivati v trenutku, ko se Adsonu zdi, da bi bilo treba najbolj intenzivno delovati; tako kot Holmes tudi Viljem uživa narkotike; oba imata genijalnega nasprotnika in dobrosrčnega, toda umsko preprostega, čeprav izobraženega pomočnika. Ime Holmesovega pomočnika dr. Watsona (glede izgovorjave) ne spominja po naključju na Adsona. Holmesov »Moj dragi Watson« se ne prenese po naključju v *Ime rože* (»Moj dragi Adson.«), itn. Skratka: Eco ne ustvari »novega« detektiva, ampak »citira« že obstoječi literarni lik; tega bralcu sicer ne pove naravnost, vendar mu da vrsto namigov, ki omogočajo zanesljivo prepoznanje in svojevrsten užitek ob tem prepoznanju. S tem pa doseže ravno zgoraj opisani učinek nenaivnega citiranja: Eco ve, da bralec ve (in da tudi bralec ve, da Eco ve, da on to ve), da gre za citat Doylevega junaka.

Drugi primer nenaivnega postmodernističnega citata je slepi knjižničar Jorge da Burgos, čuvar knjižnice, za katero je v romanu eksplicitno povedano, da je labirint, in v drugem kontekstu, da je svet. Bolj razgledani bralec (ne pa seveda tisti, ki *Ime rože* sprejema le na ravni trivialnega romana) bo seveda takoj prepoznal »citat« Ecovega

velikega vzornika, slepega argentinskega pisatelja Jorgeja Luísa Borgesa, nekaj let knjižničarja in celo direktorja nacionalne knjižnice; v njegovem opusu sta osrednji temi labirint in knjižnica, domala vedno povezani (in razširjeni s tretjim členom) v enačaj: knjižnica = labirint = svet. Tudi nanj Eco aludira »nenaivno ironično«.

Katera Ecova »izjava« se skriva med obema »narekovajema« oziroma nenaivnima, ironičnima postmodernističnima »citatom«, ki sta nespregljivo označena kot taka?

\*

Preden odgovorimo na to vprašanje, se na kratko ustavimo pri naslednjem Ecovem književnem delu. Leta 1988 je izdal še obsežnejši roman *Foucaultovo nihalo*, ki je prav tako postal svetovna uspešnica in presegel milijonsko naklado. Zapleteno fabulo, v kateri se prepletajo podatki iz stotine drugih knjig, bi lahko povzeli nekako takole: skupina urednikov pri neki založbi se zanima za zgodovino reda templarjev. Razni avtorji založbo zasipajo z deli o tem in drugih sorodnih redih (rozenkrojcerjih, framazonih ipd.), o alkimiji, čarovništvu itn. Kot nekakšen intelektualni izziv in obenem kot založniški projekt si uredniki skušajo zamisliti Načrt, ki bi osmisli to raznoliko literaturo; denimo v smislu, da obstaja neko izvirno skrivno sporočilo, ki bi se moralo prenašati skozi stoletja in bi v dvajsetem stoletju potomcem templarjev omogočilo zavladati nad svetom. Ker se je sporočilo izgubilo – zaradi najstrožje konspiracije pa tudi stik med njegovimi pošiljatelji in sprejemniki ter njihovimi potomci –, pripadniki najrazličnejših redov in sekt pišejo knjige, ki se sicer zdijo njuejdžovska plaža, vendar lahko »uvedeni« med njimi prepozna šifrirane medsebojne pozive tistih, ki znova iščejo prekinjeni stik in sled za izgubljenim sporočilom. Toda kaj se zgodi? »Belbo ni vedel, da je njegovo mozganje pravzaprav projiciralo stvarnost,« si preberemo o enem od likov romana. To, kar si je trojica urednikov *izmislila*, vesoljni Načrt oziroma Zarota, nenadoma postane resnično in se začne odvijati natanko tako, kot so si zamislili. Pride do mešanja fikcije in resničnosti (pojava, ki ga v nedolžni obliki



pozna skoraj vsakdo, ki je na primer kdaj prebral kako medicinsko knjigo z natančnimi opisi kake bolezni in je pri sebi nemudoma prepoznal njene simptome). Lia, življenjska sopotnica pripovedovalca Casaubona, to takole ilustrira: »Zamisli si, da si je neki dunajski brezposelnež, da bi zabaval prijatelje, za šalo izmislil tisto reč z Idom in Ojdipom in si zamislil sanje, ki jih nikoli ni imel, in kakega malega Hansa, ki ga nikoli ni videl ... In kaj se je potem zgodilo? Imamo milijone oseb, pripravljenih, da zares postanejo nevrotične. In tisoče drugih, pripravljenih, da jih izkoristijo.« Preneseno iz »psihopatologije vsakdanjega življenja« na tla ontologije svetov: izmišljeni, fiktivni svet lahko nepredvideno postane še kako trdna resničnost. Fiktivna zarota v *Foucaultovem nihalu* postane resnična zarota; uredniki, ki so si jo pravzaprav izmislili, postanejo njene *realne* žrtve.

Leta 1993 je imel Eco na Harvardski univerzi tako imenovana Nortonova predavanja (pred njim sta jih imela tudi Borges in Calvino), ki jih je zbral v knjigi z naslovom *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*. Tu je v dveh esejih z dvema primeroma nazorno ilustriral misel, ki je očitno bila srž in pobuda *Foucaultovega nihala*. Prvi primer zajema neko časopisno zgodbo. V času vojne za Falkland/Malvine je najprej argentinski, zatem pa ves svetovni tisk spremljal britansko podmornico Superb, ki naj bi plula proti spornemu otočju; podmornico so večkrat videli in jo z letala celo »skoraj fotografirali«, vsa svetovna javnost je prek medijev mesec dni spremljala njeno pot, dokler se ni izkazalo, da v tem času sploh ni izplula. Podmornica je bila *dejansko* ves čas v pristanišču, toda za ljudi, ki so spremljali njeno pot prek medijev, je bil *realnejši* njen *fiktivni*, povsem skonstruirani položaj nekje na oceanu. Izmišljotina je krojila resničnost teh ljudi. – Drugi Ecov primer je še nazornejši in zaradi svoje grozljivosti seveda tudi mnogo zgovornejši glede teme *Foucaultovega nihala*, v katerem igra pomembno vlogo. Eco predstavi kratko zgodovino znanih *Protokolov Sionskih modrecev*. Gre za večkratni plagiat, ki je nastal sprva kot povsem fiktivno besedilo, a so ga zatem za svoje genocidne namene proti Židom (kot dokaz judovske Zarote,

Načrta) kot *realen* dokument oziroma kot osnovo za *realen* genocid uporabljale ruske tajne službe in nacisti. Ecova poanta je jasna: fikcija očitno ni »nedolžen«, samostojen svet, ontološko ločen od realnega, ampak – s svojimi učinki – še kako posega vanj in pravzaprav spremeni svoj ontološki status.

*Foucaultovo nihalo* je nazorna ubeseditev tega dejstva, a obenem več kot to. Je tudi premislek o njegovih vzrokih. Do Zarote oziroma Načrta prihaja v svetu brez Boga. Ko izgine edina in vrhovna Resnica, svet na sebi izgubi smisel in človek je prisiljen, da ga sam osmišlja. V svetu išče pomene, vsako stvar interpretira in ji išče kontekst smisla, išče povezave med stvarmi. Dvogovor med Casaubonom in Lio je v tem pogledu dovolj zgovoren:

»– Sinarhija je v bistvu Bog.

– Bog?

– Da. Ljudje ne morejo prenesti misli, da je svet rojen iz naključja, po pomoti, samo zato, ker so štirje zablodeli atomi trčili med seboj na mokri avtocesti. In zdaj je treba poiskati kozmično zaroto, Boga, angele ali hudiče. Sinarhija opravlja isto nalogo v najožjem obsegu.«

Isto pove motto k 118. poglavju, citat iz knjige Karla Popperja:

»Družbena teorija zarote ... je posledica slabljenja odnosa z Bogom in vprašanja, ki iz tega sledi: 'Kdo je na njegovem mestu?'«

Ko je Bog mrtev, človek kljub temu ne more brez Smisla, zato si mora izmisliti Načrt (in zato se, kot je v *Begu od svobode* peniciljivo analiziral že Erich Fromm, ljudje v takem času nenavadno lahko vdajajo Ideologijam); Ecovo *Foucaultovo nihalo* je pravzaprav postmodernistična različica znamenitega filozofskega rekla: *Če Boga ne bi bilo, bi si ga bilo treba izmisliti*.

\*

Če se po tem ekskurzu vrnemo k *Imenu rože*, se nam roman – ki je kot odprto delo seveda odprt za mnoge interpretacije – pokaže v svojski osvetljavi. Na podlagi povedanega je namreč mogoče lažje razumeti posebno vlogo in pomen obeh ključnih »citativ« – Borgesa



in Sherlocka Holmesa – v romanu. Borges je na način postmoderne ironije uveden ne le kot indikator postmodernizma, kot paradigmatski opisovalec knjižnic, ki so labirinti, ki so svet, kot nedosegljivi medbesedilni alkimist, temveč tudi kot avtor mnogih zgodb in esejev, katerih tema je ravno prehajanje iz fikcije v resničnost ali nerazločljivi preplet obeh. Argentinski pisec je to tematiko evociral v mnogih oblikah (ob realne osebe je postavljajl izmišljene, realnim je pripisoval izmišljena dela, izmišljenim obstoječa itn.), nemara najbolj neposredno pa jo je obdelal v fascinantni zgodbi *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*; tu je govor o skupini ljudi, Zarotnikov, ki – po Načrtu, v marsičem sorodnem tistemu iz *Foucaultovega nihala* – v obliki enciklopedijskega članka »napišejo« neko deželo in jo projicirajo v resničnost. Že omemba oziroma parafraza Borgesa evocira ta kontekst in usmerja naše branje. – Še pomenljivejši je seveda drugi »citat«, Sherlock Holmes, detektiv, ki boleha za interpretativno paranojo in je s tem nezglašljivi model za Viljema iz Baskervilla. Smrt Boga, ki tako močno zaznamuje sodobni svet in posebej postmodernistično književnost, izguba e(di)ne Resnice, ima za posledico pluralizem, mnoštvo v načelu enakovrednih resnic. Ko Adson Viljema glede cerkvenocesarskih sporov zmedeno sprašuje: »Ampak kdo je imel prav, kdo je v zmoti?« mu Viljem odgovarja: »Vsi imajo prav, vsi so v zmoti.« Ker vrhovne Resnice ni, je seveda vsaka resnica prava in napačna. Zato spoznanja Resnice sveta ne more biti, ampak obstaja le neskončna interpretabilnost sveta, iskanje smiselnih povezav v njem. Kot pravi Viljem: »Meni, vidiš, pa je največja radost, če lahko razpletam lepo in zamotano štrebo. In morda je zato tako, ker mi je v trenutku, ko kot filozof dvomim, da obstaja kak red stvari na svetu, v tolažbo, da lahko odkrijem, če že ne reda, pa vsaj vrsto povezav v majhnih delcih zadev tega sveta.«

Iskanje takih povezav je seveda tradicionalni posel detektiva in Sherlock Holmes je v Viljemu očitno upravičeno »citiran«. Vendar ne smemo pozabiti, da gre za postmodernistični ironični citat. Čeprav *Ime rože* nedvomno mnogo dolguje žanru detektivskega romana, od

njega v nečem vendarle bistveno odstopa. V tradicionalnem detektivskem romanu ali zgodbi – tudi pri Doyleu – detektiv na koncu »zmaga«, njegova detekcija pripelje do rezultata, do razkritja zločina, in Red, ki ga je zločin sprevrnil v Kaos, se znova vzpostavi. V *Imenu rože* je zaključek diametralno nasproten: čeprav imamo genijalnega detektiva, ki s svojim nadmočnim umom briljantno razbira govorico znakov, je glede zločina vendarle v popolni zmoti. Rezultat njegove detekcije zato ni ponovna vzpostavitev Reda, ki naj bi ga zločin narušil, temveč ravno nasprotno: dokončni Kaos, popolno uničenje, ki ga napoveduje Apokalipsa, še en pomemben »citat« romana. Sherlock Holmes v svetu postmodernističnega romana ni več mogoč. Viljem sicer je Holmes, ki zna razbirati govorico znakov (»Nikdar nisem podvomil o resnici znakov, Adson, edina opora so, ki jo ima človek na voljo, da se orientira v svetu.«) Toda svet ni več zaokrožen, enovit, urejen (»Vedel sem se kot trmoglavec, iskal sem privid reda, ko bi moral dobro vedeti, da v univerzumu ni reda.«).

Posledice so »apokaliptične«. Viljem, v teološko-politični debati zagovornik pluralizma resnic – saj je očitno, da je v svetu mrtvega Boga vsaka resnica subjektivna projekcija –, postane žrtev zmote, ki jo je pri drugih najbolj grajal. Zanesse se na konstrukt lastnega uma; ob bežni Alinardovi opombi naenkrat »ugleda« Načrt: smrti v samostanu so del velike Zarote, umori se dogajajo po scenariju Apokalipse. Raziskava na koncu pokaže, da ni bilo nobenega Načrta in nobene Zarote, vendar je že prepozno: tako kot v *Foucaultovem nihalu* je »teorija zarote« obrodila sadove, fiktivni Načrt je okužil resničnost. Jorge umira po diktumu šeste apokaliptične trombe v duhu Načrta, ki ga ni bilo nikjer drugje kot v Viljemovi glavi; toda ker je smiseln, ker *osmišlja*, vanj verjame. V istem trenutku pa fikcija v resničnost vdre še močnejše: po prerokbi sedme trombe Apokalipse pade še zadnja *realna* žrtev *fiktivnega* Načrta, samostan. Knjižnica, poslednji branik (ene) Resnice, zgori in postane – kot kaže zaključni prizor – neobvladljiv skupek drobcev in citatov, *babilonska knjižnica*.

Knjižnica je, kot vemo, pri Borgesu in Ecu labirint. Kot zapiše Eco



v *Postilah k imenu rože*, je več vrst labirintov. Samostanska knjižnica v romanu je manieristični labirint z mnogimi vhodi in izhodi, a z eno samo pravo potjo. Kot metafora sveta ponazarja tradicionalni svet z mnogimi subjektivnimi zablodami in z eno samo, vrhovno Resnico. Ta, najvišja Resnica, vedno ostaja Skrivnost; namreč zato, ker je njena vsebina avtodestruktivna. Ko se razkrije, sama sebe uniči. Resnica najvišje Resnice v svetu brez Boga namreč je, da Resnice ni; so le resnice. Najgloblja, ubijalska Skrivnost knjižnice, ki s svojo nerazkristostjo v samostanu ohranja Red, je domnevni drugi del Aristotelove *Poetike*. Seveda ni naključje, da gre za knjigo o smehu, ki vnaša v svet karnevalsko kulturo, s tem pa relativizacijo vrednot in razvrednotenje najvišje Resnice. (Zato jo Jorge kot čuvar starega Reda tako skrbno čuva.) Ko je Resnica razkrita, je z njo konec. Samostan zgori, z njim pa tudi njegovo srce, knjižnica s svojo Skrivnostjo. Na ruševinah samostanske knjižnice ostane le še *babilonska*, v kateri – tu je Ecu spet model Borges – ni ene same resnice, temveč, kot kaže zaključek romana, množica resnic, ki se med seboj prepletajo. Nastane tisti drugi, medbesedilni labirint, podoba sodobnega sveta, ki ga Eco imenuje labirint-mreža. Labirint brez središča. Podoba sveta brez Boga.

\*

*Foucaultovo nihalo*, ki še stopnjuje posledice takega stanja, le potrjuje, da v zgoraj povedanem res lahko vidimo Ecovo »izjavo«, vpeto med navednice prepoznavnih medbesedilnih navezav. Seveda pa razmerje med resničnostjo in fikcijo v času odsotnosti vrhovne Resnice, ki je tudi garant in kriterij resničnosti, ni edina tema *Imena rože*; nič manj pomembna niso druga vprašanja, ki jih roman odpira: vprašanje smrti, ljubezni, resnice, strpnosti itn. Vse te teme se po svoje nadaljujejo tudi v poznejšem Ecovem opusu. Vendar razmerje med resničnostjo in fikcijo – to dokazujejo tudi Ecovi eseji – le ohranja posebno mesto. V naslednjih Ecovih romanih še vedno ostaja nekako v ospredju. To razmerje, ki je v *Imenu rože* postavljeno kot problem iskanja resnice v času mrtvega Boga bolj na osebni ravni, v *Foucaul-*

*tovem nihalu* prerase osebno raven in v svoji negativnosti doseže skrajno točko. Ecova osnovna misel je nekako tale: projekcija fikcije v resničnost ima lahko skrajno negativne posledice. To je mehanizem, na katerem deluje ne le sodobno obvladovanje javnosti s pomočjo medijev, ampak so se ga že od nekdaj posluževale tudi ideologije. Lep primer za to je zgodba Assasinov z Alamuta, ki jo Eco v tem kontekstu navaja v obeh romanih in ki je tudi Slovencem dobro znana prek Bartolove mojstrovine.

Ta tema igra pomembno vlogo tudi v zadnjem Ecovem romanu, *Otoku prejšnjega dne* (1994). Pripoved, postavljena v šestnajsto stoletje, pripoveduje o Robertu, ki mora zaradi političnih spletk na pustolovsko odpravo in na Antipodih doživi brodolom. Kot neplavalec živi na nasedli ladji, le malo oddaljen od otoka, na mestu, na katerem poteka stoosemdeseti vzporednik, na meji med dvema dnevoma torej. Tu reflektira svoje življenje, piše ljubezenska pisma svoji izvoljenki in roman. S simboliko nabiti geografski kraj, ki mu omogoča, da hkrati opazuje današnji in včerajšnji dan, opozarja na neko drugo dvojnost: s potapljanjem v svet romana, ki ga piše, se Robertu polagoma začenja odmikati jasna meja med resničnostjo in fikcijo, dokler se mu oba svetova povsem ne prepleteta: »Potem ko je začel razmišljati o Deželi Romana, povsem tuji njegovemu lastnemu svetu, je Roberto na koncu prišel do spoznanja, da brez težav prepleta dve vesolji drugo z drugim in pri tem meša njune zakone ...« Negativna vizija tega mešanja, kot je bila zastavljena v *Imenu rože*, je v *Foucaultovem nihalu* dosegla skrajno točko; *Otok prejšnjega dne* zato prikazuje njegovo pozitivno plat. Roberto stori v vzporednem svetu fikcije nekaj, česar realnost ne omogoča: v izmišljiji si priključuje svojo ljubljeno in s poetično gesto sebi in njej omogoči edino možno večnost – fikcijsko. S tem Eco dovolj razločno nakaže potezo, s katero zaključuje tudi omenjene Nortonove eseje in s katero poudari še drugo plat fikcije v našem resničnem življenju: ta nam pomaga ne le obvladovati in osmišljati naš mikro- in makrokozmos, ampak pomeni tudi »rezervat« neskalsene sreče, ki je v precej temni resničnosti kaotičnega sveta ni. – Nemara je prav to tudi



razlog, ki ostarelega meniha Adsona napelje k pisanju spominov »o čudovitih in strašnih dogodkih«, ki jim je bil priča v mladosti in so zaznamovali njegovo življenje.