Razine značenja u romanu Ime ruže

Lucić, Jelena

Master's thesis / Diplomski rad

2012

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:142:228643

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek

zir.nsk.hr

SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

Sveučilište J.J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet

Diplomski studij Hrvatskog jezika i književnosti i Filozofije

Jelena Lucić

Razine značenja u romanu *Ime ruže*

Diplomski rad

Mentorica: izv. prof. dr. sc. Ružica Pšihistal

Osijek, 2012.

SADRŽAJ

1. Sažetak 2
2. Uvod 3
3. Medievalist u književnosti postmoderne 4
4. *Ime ruže* 5
5. Intertekstualnost 8
   5.1. Reverzibilnost i simultanost tekstova 8
   5.2. Intertekstualnost u vremenu 10
   5.3. *Ime ruže* kao povijesni roman 13
6. Filozofska matrica Ecove semiotike 16
   6.1. Otvoreno i zatvoreno djelo 17
   6.2. Pitanje autora 18
   6.3. Promišljanja o postmodernizmu 19
7. Razine značenja u romanu *Ime ruže* 21
   7.1. Diskurs kriminalističkog romana 21
   7.2. Dualizam duha i tijela 25
   7.3. Poimanje smijeha kao sredstva posredovanja istine 31
      7.3.1. Uloga metafore 31
      7.3.2. Metoda indukcije 32
   7.4. Kognitivistička vizura istine 35
8. *Light* verzija i ekranizacija 38
9. Zaključak 39
10. Literatura 40

1. SAŽETAK

Roman *Ime ruže*, autora Umberta Eca je filozofsko-kriminalistički roman s uokvirenom fabulom i prstenastom strukturom. Detektivska okosnica romana predstavlja prvu razinu značenja, a očituje se kroz ustrojstvo fabule, misteriozna ubojstva i model istrage.

Druga razina značenja o kojoj rad govori istražuje filozofske i epistemološke premise, modele spoznaje, te dualizam duha i tijela, a otkriva se u traganju za zabranjenom univerzalnom istinom realiziranoj u fingiranoj drugoj knjizi Aristotelove *Poetike*.

Intertekstualnost i metatekstualnost eksplicitno ukazuju na narativni kod ovog postmodernističkog romana u kojem je ključni proces propitivanje filozofije, znanosti i ideologije. Filozofsko sjecište romana očituje se kroz utjecaj kartezijanskog dualizma u formiranju individualnog i kulturološkog identifikacijskog konstrukta. Naglasak je na funkciji metafore kao sredstvu posredovanja istine.

KLJUČNE RIJEČI:

Ime ruže, filozofsko-kriminalistički roman, istina, intertekstualnost, dualizam, metafora…

2. UVOD

Roman *Ime ruže* omiljenog bolonjskog profesora i utjecajnog semiotičara Umberta Eca jedan je od najboljih romanesknih prvijenaca u svjetskoj književnosti. Radi se o intelektualnoj zagonetci ubojstva smještenoj u benediktinskoj opatiji godine 1327. kombiniranoj sa semiotikom u fikcionalnom svijetu, biblijskom analizom, srednjovjekovnim učenjima i književnom teorijom. Prema mišljenjima mnogih teoretičara roman se može čitati: jednom kao trivijalni kriminalistički roman, a drugi put kao povijesno-esejistički roman o srednjem vijeku. Cilj ovog rada jest predstaviti značajke koje su karakteristične i za jednu i za drugu vrstu romana te time potkrijepiti tvrdnje o *Imenu ruže* kao nositelju statusa pravog postmodernog romana.

Kako bi se stekao pravi uvid u razine značenja, bilo je potrebno reći nekoliko riječi o ozračju postmodernog doba u kojemu je autor djelovao, ali i o atmosferi vremena u koje je djelo smješteno. Za razumijevanje ovakve intertekstualne pripovjedne konstrukcije čitatelj nužno mora poznavati Ecove pozicije, kako medievalista, tako i književnika.

Preko analize intertekstualnosti, te vremena diskursa i vremena kazivanja kao izrazito postmodernih dostignuća koja se događaju upravo u povijesnoj dimenziji ovog romana, doći ćemo do otkrivanja značenjskih razina romana.

Prije započinjanja tumačenja značenja dat ćemo pregled o idealističkim nastojanjima i filozofskoj matrici Ecove semiotike koji će u zaključku potvrditi postmoderna obilježja romana kao što su neograničena semioza, otvoreno djelo, enciklopedičnost.

Središte rada svakako je poglavlje koje se bavi razinama značenja u romanu *Ime ruže*. Vođeni kartezijanskim dualizmom bavit ćemo se kriminalističkom i povijesnom dimenzijom romana, momentom tjelesnog kažnjavanja koji se smatra središnjim mjestom romana, te pojmom identiteta koji će pokazati ograničenost pozicija subjekata. Traganje za objektivnom istinom iznjedrit će predodžbene koncepte za svoje razumijevanje od kojih je najbitnija sveprisutna figura metafore, zatim metoda indukcije kojom se dolazi do iskustvene vrijednosti, da bi se na kraju autor priklonio kognitivističkoj vizuri istine. Uvodeći pojam metafore kao sredstva posredovanja koncepata realnosti pokušat će se prikazati perspektiva metafore kao spoznajnog instrumenta u romanu *Ime ruže*.

3. MEDIEVALIST U KNJIŽEVNOSTI POSTMODERNE

Postmodernizam voli osporavati ustaljene razlike među književnim vrstama, te je sklon dokinuti u potpunosti razliku između trivijalne i visoke književnosti koju je modernizam ipak održavao. Mnogostruke mogućnosti čitanja i tumačenja, bez naznake o tome koje je čitanje i tumačenje bolje ili prihvatljivije od drugoga, jedna je od izrazitih osobina postmodernističke književnosti, pa tako i stvaralaštva Umberta Eca (Solar, 2007:117).

Sveučilišni profesor, pripovjedač, gonetalac semiotičkih tajni i kolumnist visokotiražnih listova, Umberto Eco pripada bratstvu povlaštenih autora koji su postali opće mjesto postmoderne i popularne kulture. Ono što je postmoderno proturječi ideji popularnosti, ali od tog dvojstva Eco nikada nije bježao, a na svoj ga je način ozakonio 1980. godine, kada je objavljeno *Ime ruže*. Sastavivši jednu gotovo kriminalističku križaljku, smjestivši je u prostor benediktinske opatije i dodajući k tome aluzije na Aristotela, Augustina, Abelarda, Doylea, Wittgensteina i mnogih drugih, Eco je dokazao da i ono što je zabavno ne mora biti jeftino.

Kao medievalist i stručnjak za Tomu Akvinskog, uronjen je u prošlost, kao semiotičar okrenut je carstvu znakova koje je postmodernističku panoramu svijeta izjednačilo s džunglom. Dvojakost srednjovjekovnog specijalista i promotora novih znanja, koji se jednom rukom obraća prošlosti, a drugom budućnosti, prepoznatljiva je i u njegovim radovima. Znanstveni tekstovi i romani krcati su citatima, tumačenjima, nabrajanjem i složenom kombinatorikom koja svaku novu knjigu na neki način svodi na sažetak ili produžetak prethodno napisanih i apsolviranih knjiga (Zima, 2000:72-73).

Fanatizam i smijeh dva su nespojiva pojma od kojih je Ecu neusporedivo bliži ovaj drugi kojemu je posvećena druga knjiga Aristotelove *Poetike* za čijom je potragom i uzrokovan tajanstveni zaplet u romanu *Ime ruže*. Aristotel u *Nikomahovoj etici* svjedoči o dva ekstremna oblika ponašanja od kojih jedan predstavlja šaljivčina koji svaku činjenicu obrće u humor, dok drugi utjelovljuje smrtno ozbiljni oponent koji svijet uzima s fanatičnom strogošću. Eco je prije zabavljač i humorist nego nostalgični medievalist koji se poigrava s postojećim kanonima (Zima, 2000:76).

Danas Eco živi sa svojom suprugom Renate Remge provodeći ljeta na imanju u Reminiu i zime u svom domu u Milanu. Na Sveučilištu u Bologni predaje komunikacijske znanosti, te redovito ispisuje svoju kolumnu u tjedniku *L'Espresso* poznatu pod nazivom *La bustina di Minerva*. Puši i po nekoliko kutija cigareta dnevno, radi do kasno noću, te se zabavlja istražujući nepoznata predgrađa i igrajući se magnetofonom.

4. *IME RUŽE*

Eco piše o vremenu koje suvremeni povjesničari kulture smatraju svojevrsnim početkom našeg doba opisujući istragu o nizu ubojstava na način koji pripada svakidašnjici suvremenih trivijalnih romana i televizijskih serija, te se tako suprotstavlja kasnom modernizmu podjednako uvažavajući obje tradicije – tradiciju tzv. visoke književnosti i tradiciju zabavne, čak trivijalne književnosti. Tema umorstva i istrage priziva kako Sherlocka Holmesa, mračne zamkove, potjere po hodnicima i samostanske tajne poznate iz gotskih romana, tako i Voltaireova *Zadiga*, odnosne klasike koji su pisali o srednjem vijeku. Prema Ecu sve je vrijedno ponovnog pripovijedanja, pa se sve što je napisano ušlo u svjetsku književnost može upotrijebiti bez potrebe navođenja autora, jer književnost i ne radi ništa drugo nego uvijek iznova priča priče (Solar, 2003:217).

Zamisao o samom naslovu romana *Ime ruže* došla je kroz namjeru da omete potencijalnog čitatelja, a ne da mu usmjeri rješenja. Ruža je značenjima toliko krcata simbolična figura da gotovo više i nema značenja, čitatelja ne navodi ni na koji trag, kako je i poželjno, ne omogućuje mu da izabere jedno tumačenje, pa ako i pronikne u moguća nominalistička čitanja završnog stiha prema kojemu su opće ideje samo pojmovi, imena izvedeni iz objektivno postojećih stvari, koje su primarne, a njihovi pojmovi, imena sekundarni, do njih će i stići tek na kraju, nakon što je iskušao tko zna kakve sve inačice.

Ovaj roman živi od starih tekstova, prepun je intertekstualnih odjeka i preplitanja značenja koja predstavljaju intelektualni izazov, međutim, djelo čiji se autor nada komercijalnom uspjehu i stalo mu je do bezazlenog čitatelja, ne smije biti hermeneutičko, pa je tako veliki poštovatelj Aristotelove *Poetike* primat dao radnji i stvorio zaplet kriminalističkog romana, te se poslužio pripovjedačem koji ne razumije zbivanja oko sebe, a ipak o njima prenosi cjelovitu i jasnu sliku, kako čitatelji ne bi odustali od čitanja zbog nerazumijevanja pojedinih dijelova romana.

Eco ne pravi razliku između čiste književnosti i znanosti, filozofije ili teologije, pa tako upotrebljava kulturnopovijesnu građu svih vrsta, od izravnih latinskih citata i prepričavanja izvornih djela do onoga što su utvrdili, opisali ili objašnjavali povjesničari filozofije, likovnih umjetnosti ili književnosti.

Ime ruže je jedna izmišljena kronika i svojevrsno krivotvorenje povijesti karakteristično za postmodernu književnost. Umberto Eco, kao i ostali postmoderni pisci, radi ono što su prije njega radile brojne generacije, pravi selekciju unutar tekstualne građe, a ponekad i izmisli sitnicu kako bi se sve uklopilo u sliku svijeta kakvu pokušava predstaviti. Nakon što se upute

u ozbiljna povijesna istraživanja, postmodernisti se smiju takvoj nauci. Smijehom te vrste bavi se Umberto Eco i navodi nas da se zapitamo zbog čega nije sačuvan drugi dio Aristotelove *Poetike.* Može li tako značajna knjiga slučajno nestati ili u metežu povijesti ipak ima nekakvog reda, a pritom se misli na onaj red koji kreiraju ljudi izabirući dokumente koji ulaze u povijesne arhive. Dakle, ono što se događa u fikcionalnom svijetu romana *Ime ruže* (skrivanje drugog dijela Aristotelove *Poetike* od očiju javnosti zbog njenog sadržaja, afirmativnog govora o smijehu, i fizičko uništenje koje je s tim u vezi) jedna je moguća istina. Treba li književnost praviti povijesne pretpostavke i tumačiti ih? Aristotelova tvrdnja koja kaže da se književnost, kao i filozofija, bavi općim, a povijest pojedinačnim, daje za pravo književnicima da se bave tumačenjem povijesti, makar je i dekonstruirali i preispitali većinu njezinih pretpostavki. Poznata premisa postmodernizma, da bilo koju knjigu možemo rekonstruirati čitajući druge knjige, ponavlja se kao refren u ovom romanu.

Ime ruže namjerno je svojevrsna pripovjedna konstrukcija koja ne slijedi neku unutarnju logiku koja bi uvjetovala da se sve razvija prema jednom usvojenom načelu i jedino što ima jest razrađen kompozicijski kostur. Sve zbivanje podijeljeno je u sedam dana, koji su zatim podijeljeni u razdoblja prema satovima molitve u samostanu, a čak je i priložen nacrt samostana u kojem dominira knjižnica s geometrijskom strukturom koja odgovara i određenoj razrađenoj simbolici. Slijede se tri razvojna niza od kojih jedan upućuje čitatelja u samostanski život, u način na koji je samostan izgrađen i na smisao njegova postojanja i djelovanja, iz drugog saznajemo o umorstvima i istrazi koju vode glavni junak, Vilim iz Baskervillea i njegov učenik i pomoćnik Adson, koji odgovaraju likovima Connana Doyla, dok treći niz, isprepleten s prvim i drugim, razvija problem komedije i smijeha, koji se pokazuje veoma važnim u istrazi oko umorstava.

Motiv izgubljene druge knjige Aristotelove *Poetike,* kao i brojni problemi srednjovjekovne filozofije, teologije i kulturne povijesti, u cjelini se stalno ispreplićу s uobičajenim pitanjem svakog kriminalističkog romana: tko je ubojica? (Solar, 2003:218)

Roman u tematskom smislu ima filozofsko kriminalističku osnovicu uz određene fabule koje se nameću. Prva je uokvirena fabula kakvu, primjerice, možemo pronaći u Decameronu. Roman je podijeljen na dane, ima uokvirenu priču, a curriculum rukopisa predočen je iz četvrte ruke preko bilježaka što saznajemo s početka knjige. Ecov pripovjedač pronalazač je dokumenata na temelju prijevoda opata Valleta iz 19. stoljeća , dok je njemu zapis dao Mabillon iz 17. stoljeća koji ga je prepisao od benediktinskog redovnika Adsona iz Melka iz 14. stoljeća. Unutar okvirne priče postoje dani i sati koji slijede tijek bitnih obreda službe božje u opatiji, a vode kriminalističku fabulu. Kriminalističko tkivo fabule započinje fra

Vilimovim istraživanjem ubojstava, odnosno otvaranjem prstena, a završava njegovim zatvaranjem, tj. slučajnim otkrićem ubojice Jorgea. Postoji i treća vrsta fabule, epsko tektonska, čije postojanje dokazuje radnja koja je povijesno situirana uz epičnost i pripovijedanje u prvom i trećem licu, tako da postoji mogućnost pripovijedanja filozofskog sloja romana. Sve se priče u takvoj vrsti fabule grade vremenski precizno, jedna iza druge poštujući red detalja, a oni prerastaju u ekspresionističko naturalističke slike postavljene u mračni srednji vijek.

Eco provodi silno vrijeme gradeći gotovo opipljivu fizičku realnost koja se ogleda u prostoru, preciznom, do detalja razrađenom arhitektonskom planu opatije i labirinta, i u vremenu koja se očituje u dijalogu među junacima dok se penju uz stepenice što fizički traje upravo onoliko koliko bi trajalo i u realnosti.

Velik dio svog života Eco je proveo proučavajući srednji vijek o kojem ima neposredna saznanja zahvaljujući kojima nam je tako živo dočarana klima koja je vladala u 19. stoljeću. Uvučeni smo u sukobe između pape i cara, raznih duhovnih pokreta i pape, dok se o aktualnim političkim pitanjima, u koje je do tada spadala i rasprava o tome da li je Krist nešto posjedovao i treba li crkva usvojiti ideal siromaštva, govori dijalektikom franjevačkih i dominikanskih teologa onoga vremena. Nema odstupanja od povijesne vjerodostojnosti ni kada se govori o trivijalnim stvarima poput svinjokolje i poganskih ljubavnih vradžbina.

Stil pripovijedanja neodoljivo podsjeća na srednjovjekovne tekstove i to ne toliko na književna djela, koliko na povijesne kronike. Mnoštvo detalja nas uvjerava da Eco nije slučajno uzeo svoje suvremenike, navukao im monaške rize i smjestio ih u jednu benediktinsku opatiju. Zaista smo uvučeni u taj intertekstualni svijet i prisustvujemo njegovom slomu.

5. INTERTEKSTUALNOST

Nakon izvršene kozmogonije, postmoderni pisac tekstualnost svijeta romana, odnosno materiju u kojoj se takav svijet uobličuje, stavlja u prvi plan. Umberto Eco koristi čitave odlomke drugih tekstova, ali ipak ostavlja dojam autentičnosti svoga teksta.

Pogledamo li samo njegove glavne junake uvidjet ćemo kako rijetko kada imaju vlastite, originalne misli. Fra Vilim predstavlja sintezu Villiama Occama i Rogera Bacona s primjesama drugih mislilaca uključujući i Wittgensteina, odnosno njegov intencionalni anakronizam, dok je Adson iz Melka u potpunosti intertekstualiziran.

Sve je iskazano tekstovima crkvenih otaca i drugih, tada aktualnih, autoriteta, među koje se ubraja i Aristotel, čiji je rukopis ovdje krivotvoren iz metahistorijskih razloga, a zatim i spaljen iz metafizičkih razloga.

5.1. REVERZIBILNOST I SIMULTANOST TEKSTOVA

Prema teoretičarima intertekstualnost svoju potvrdu nalazi u mistici Borgesove knjige koja dokida povijesni tijek i vrijeme shvaćeno kao slijed uzastopnih mijena u postupnom razvoju, dok s druge strane uspostavlja jedinstvenu, prostorno doživljenu simultanost, aktualnost, uzajamnu nadomjestivost i sposobnost retroaktivnog dopunjavanja tekstova.

Gérard Genette iz Borgesova doživljaja književnosti kao izvanvremenski prisutnog pamćenja vrste, koje dopušta sve anakronizme, jer smisao opredmećen u pojedinom djelu neprestano, retrospektivno i uvijek drugačije rekonstruira, pretvarajući pisca iz prošlosti u čitateljevog suvremenika, izvodi tezu o povijesti književnosti kao o povijesti reverzibilnog vremena, načina i razloga čitanja. Laurent Jenny, također se pozivajući na Borgesovu ideju o utjecaju na prethodnike, ilustrira kako novi tekst na određeni način očitavajući prethodne iznova tvori njihov smisao i unatoč kronološkim činjenicama mijenja im položaj u kolektivnoj recepcijskoj svijesti (Čale Knežević,1991:47).

Dok u tradicionalnim umjetnostima pojam susljednosti donekle ostaje konzistentan, u drugoj polovici dvadesetog stoljeća omasovljena proizvodnja tekstova sa svojom specifičnom estetikom pridonosi jačanju dojma simultanog postojanja sadašnjeg i prošlog pa čak i inverzije onoga što dolazi prije i onoga što dolazi poslije. U masmedijskim umjetnostima svaki primalac gubi uvid u kronologiju nastanka prve tvorevine i tvorevina koje ju nasljeduju te u skladu s time nije u mogućnosti postaviti valjanu ljestvicu vrijednosti po kojoj bi se razlikovala izvorna ostvarenja od ponavljanja općih mjesta pri čemu ta ista ljestvica postaje relativna i promjenjiva za sve primaoce dok se u tradicionalnim umjetnostima umjetnine

umnažaju velikom brzinom, ali i podliježu pometnji u osjećanju kronološkog prvenstva, s tom razlikom da je pometnja koja se nadaje prosječnom primatelju barem donekle prozirna obrazovanoj osobi što nije slučaj kod umjetnina za masovnu upotrebu.

Iz do sada rečenog postavlja se pitanje kako to da Eco kao filolog, kompetentan na području tradicionalnih umjetnosti, ali ujedno i korisnik masovnih proizvoda, nije u jednakoj mjeri sposoban razlučivati vremenske slojeve i pripisivati im pravo prvenstva?

Iako Eco implicitno uvijek ostavlja slobodan prostor oko pojma estetske vrijednosti, njegova stajališta dekonstruiraju opći pojam vrijednosti na tragu zasad postmodernističkog ničeanstva, koje kao historične, i zato bezvrijedne, odbacuje diskurse vrijednosti, i oslonca u mističnom pozitivizmu ranog Wittgensteina, prema kojemu vrijednosti nisu nešto što može biti prvenstveno u svijetu, ne više nego što oko može biti dio vidnog polja (Čale Knežević, 1991:48).

Eco zapaža preokret u doživljavanju vremena potrošne proze i visoke umjetnosti u svijesti čovjeka dvadesetog stoljeća u odnosu na aristotelovsko-kantovsku predodžbu o vremenu kao o redu uzročnih lanaca. To je osobito vidljivo u potrošnoj fikcionalnoj produkciji koja svaku novu priču o junaku počinje od nultog stanja bez da se osvrće na promjene koje su mogle nastati razvojem prethodnih priča.

Masovno pripovjedaštvo tako preuzima tip vremenskog usložnjavanja iz starog pučkog pripovijedanja koje se temelji na visokoj redundanciji iterativno složenih poruka koje odgovaraju zahtjevu suvremenog čovjeka (Čale Knežević,1991:49). Takvi lomovi strukture navode Eca na razmišljanje o načinu tretiranja vremena u visokoj umjetnosti pri čemu naposljetku zaključuje kako kriza temporalnosti ima funkciju istraživanja, ali i upozorenja te teži da čitatelju pribavi imaginativne modele s pomoću kojih će moći prihvatiti situacije nove znanosti te ih pomiriti s aktivnošću imaginacije navikle na stare sheme, a sve to kako bi se hipotetično moglo zamisliti svjetove koji se ne daju svesti na sliku ili shemu.

Vrijeme dijegeze u modernističkom je tekstu predstavljalo model novog osjećaja vremena zbilje dok u postmodernističkom model postaje dvojako vrijeme tekstovnosti, odnosno vrijeme vlastite tekstualne geneze i istodobno model sveopće otekstovljenosti povijesnog vremena (Čale Knežević,1991:50).

Postmodernistička svijest do te je mjere semiotizirana, tj. prožeta duhom i spoznajama aktualnih znanstvenih misli da se koncipira kao epistemološka metafora, neograničena semioza. Svijet je nemoguće reproducirati jer svijest s njim nema izravnih dodira, ali na njega se može djelovati samo posredovanjem povijesno i kulturno uvjetovanih predodžaba, znakova i testova. On je samim time prelomljen kroz tekstovnost kulture, a skup znanja o njemu jest

intertekstualni splet koji uspostavlja svoj red i vremenski slijed te nudi drugačije stupnjevanje važnosti podataka iz svijeta, a samim time utječe na odnos pisca-čitatelja prema aktualnosti.

Gotovo je nemoguće govoriti o sinkretizmu kada je riječ o diktatu intertekstualnosti koji je prisutan u *Imenu ruže* i ostalim tekstovima koji zastupaju različite dijakronijske slojeve kulture, a mogu se uzajamno nasljedovati sa stajališta čitateljsko-spisateljske kompetencije unutar nekog povijesnog semiotičkog sustava (Čale Knežević,1991:50).

5.2. INTERTEKSTUALNOST U VREMENU

Kako bismo proučili problem intertekstualnog doživljaja vremena u romanu *Ime ruže*, potrebno je najprije izdvojiti one razine koje nam mogu poslužiti u identifikaciji intertekstualnog načela koje uvjetuje artikulaciju vremena u romanu.

Moguće je razlikovati sljedeće razine vremena u djelu: vrijeme izraza, vrijeme potrebno za recepciju i vrijeme potrebno za rekonstrukciju djela od strane primaoca, te vrijeme sadržaja koje se dijeli na vrijeme iskaza i vrijeme iskazivanja (Čale Knežević,1991:51). Ovdje ćemo se baviti vremenom iskazivanja, dok se u pogledu vremena izraza, kojim ćemo obuhvatiti i citatno vrijeme, udaljujemo od razmatranja utroška vremena od strane primatelja, koji nas se tiče samo kao instancija prepoznavanja citatnog vremena kojeg smo nazvali vremenom diskursa, ovdje shvaćenog kao povijesno vrijeme nastanka citiranog teksta i njegov odnos prema vremenu iskazivanja.

U prvome redu nas zanima način na koji se gradnja romanesknog diskursa, po kojem je *Ime ruže* zaslužilo naziv najintertekstualnijeg romana, odnosi prema povijesnom vremenu nastanka prototekstova iz kojih uzima citatno i drugo intertekstualno gradivo, te na koji način tako dobivene intertekstove uklapa u navodno povijesno vrijeme apokrifnog rukopisa kakvim se ovaj roman nastoji predstaviti. Poetika intertekstualnosti, koju autor proklamira, razrađena je u sklopu osobno motivirane opreke postmodernoga prema modernome pa se tako u razgovoru s novinarom neposredno nakon pojave romana, može pročitati ova Ecova izjava:

Ambicija mi je da u mojoj knjizi ne bude ničega što je moje, nego samo već napisanih tekstova (Čale Knežević,1991:51).

Termin postmoderno Eco prihvaća kao tipološki rekurentnu konstantu koja se očituje nakon krizne faze svake avangardne umjetničke tendencije, pa čak razmišlja i o upotrebi koja će poslužiti kao alternativni naziv za tipološki manirizam (Čale Knežević,1991:51).

Dok modernost razbija obrasce očekivanja primatelja, doživljavajući sebe kao neprihvatljivu sa stajališta norme, postmodernost nastupa dvosmisleno vraćajući se u prošlost

koja se ne smije uništiti, ali ironijom, na način koji nije nevin, pri čemu postoji opasnost primanja ironičnog diskursa kao ozbiljnog.

Prema tome, korisnici postmodernog teksta dijele se u dva krajnja reda modela. Prvom modelu pripadaju oni koji ne opažaju ironičnu igru, zanima ih semantičnost teksta prevedena u fabulativni tok, lik i događaje, tekst im se nadaje ravnomjerno centriran jedinstvenim smislom, vrijeme romana je najprije fabularno-kompozicijsko vrijeme (sedam dana u ritmu liturgijskih obreda, godine 1327.), a tek se onda postavlja pitanje o vremenu pripovijedanja pri čemu smijemo pretpostaviti da će jedva maglovito razlučivati empirijskog autora od pripovjedne instance Eca-priređivača i prevodioca, dok će im vremenska raslojenost diskursnih sastavnica ostati stopljena u jednodimenzionalno pripovjedno vrijeme (Čale Knežević,1991:52).

Drugom modelu pripadaju oni koji opažaju ironičnu igru, odnosno iskazivanje na kvadrat, pretpostavljaju uvid u sintaktičnost teksta i svjesno pronicanje u fabulativne postupke, ispod središnjeg smisla naziru nagomilane smislove koji struje tekstom iz njegovih već napisanih dijelova, uz temeljno fabularno- kompozicijsko vrijeme u linearnosti diskursa nailaze na tragove drugih, njima bližih vremena, na intertekstualne odjeke, ali pritajene u srednjovjekovnoj kronici (Čale Knežević,1991:52).

Uz pismo pripovjedača Adsona u kojem se vidi utjecaj patrističko-skolastičkih tekstova prilažu se tekstovi iz suvremenog doba izdavača-prepisivača-prevodilaca, zatim tekstovi koji su postojali u Adsonovo vrijeme koji su kroz stoljeća pretrpjeli dopune i preinake što su ih priređivači ugrađivali u svoje verzije rukopisa.

Valletova sloboda koja nije uvijek bila samo stilistička, vidljiva je na mjestima gdje likovi govore o ljekovitosti trava. Iako je Adson poznavao knjigu Alberta Velikoga, Valletova verzija rukopisa sadrži ulomke koji doslovno podsjećaju ili na Paraselsusove naputke ili na očite umetke iz Albertova izdanja koji potječu iz doba Tudora, ali ne možemo biti sigurni da osim takvih dodataka tekst na koji su se oslanjali Adson i redovnici nije sadržavao i napomene koje će pothranjivati i buduću kulturu.

Postavlja se pitanje može li se pouzdano razlučiti naknadnim kontaminacijama nastale tekstualne anakronizme od drevne klice budućeg teksta, začetnika ideje od njegova sljedbenika te vremenska stepenica za svaki od tekstova uvrštenih u roman? Kada je riječ o onim naslagama tekstova koje ne mogu pripadati vremenima prethodnih posredovatelja rukopisa, pripisuje ih se odjecima suvremene i visoke masovne kulture.

Riječ je o tekstovima koji svakako potječu iz razdoblja nakon Valletova izdanja, a toj tvrdnji u prilog ide podudarnost likova i kronotipa s Mannovim *Čarobnim brijegom*, s

Canettievim romanom *Auto da fé* ili s Henriotovim *La rose de Bratislave*, s Doyleovim *The Hound of Baskerville*, s romanom *Die verlorene Handschrift* G. Freytaga, sa Schultzovim Snoopyem iz stripa *Peanuts*, s Borgesovom Babilonskom bibliotekom kao otiskom svijeta, itd.; ili pak, pođe li se dalje od nataloženih reminiscencija beletrističkih predložaka, o izvodima i dijelovima diskursa koji se manje ili više izravno preuzimaju iz znanstvene, ponajviše medievalističke (Gilson, Bahtin, Curtius, Huizinga, Le Goff…) i filozofske literature (Wittgensteinov *Tractatus logico-philosophicus*) (Čale Knežević, 1991:53).

Umberto Eco nesumnjivo mnogo duguje Thomasu Mannu. Sam naglašava da mu je Zeitblom iz *Doktora Faustusa* poslužio kao uzor za Adsona, kao pripovjedača koji u starosti govori o događajima iz mladosti, inkorporirajući u svoje izlaganje odjeke iz vremena o kojem govori, kao i još nekoliko vremenskih slojeva. Ipak, *Čarobni brijeg* je zlatni ključić za interpretaciju romana *Ime ruže*.

Mjesto u kojem se oba romana odvijaju jest zdanje u planini. U Mannovom romanu u pitanju je sanatorij, a u Ecovom samostan. Radi se o zatvorenim, izoliranim mjestima koja se fizički, ali i duhovno nalaze iznad svijeta koji ih okružuje. Oba mjesta predstavljaju svojevrsna ogledala Europe svog vremena, s odbljescima aktualnih intelektualnih stremljenja.

Likovi su ujedno i nositelji doktrina. U *Čarobnom brijegu* imamo liječnika, psihoanalitičara, vojnika, zavodnicu, europski orijentiranog humanista koji zagovara napredak te isusovca koji je zapravo pokršteni židov što ga čini još gorim šovinistom. U *Imenu ruže* susrećemo predstavnike raznih kršćanskih frakcija, što kanoniziranih, katoličkih, što heretičkih. Najvažnija stvar koja spaja Abboneovu opatiju i Berensov sanatorij jest njihova neproduktivnost i jalovost. Ljudi koji u njima borave smatraju sebe čuvarima stvari i vrijednosti koje su u gradovima već dobile drugi smisao i oblik. To su ostaci nekog starog svijeta koji iščezava, iako unutar zidina nitko o tome nema pojma.

Brisanje vremenskih granica između srednjovjekovnih i suvremenih tekstova svoju kulminaciju doživljava u doslovnom navodu Wittgensteinova *Traktata* kojeg, prevedenog na staronjemački i uz parafraze, izgovara franjevac Vilim pripisujući ga nekom njemačkom mistiku čiji je rukopis tobože izgubljen i nije prijeko potrebno da jednoga dana bude nađen. Takav primjer Ecu je poslužio kao potencijalno geslo romana i kao duhovita hermeneutička skrivalica koja u diskursu ilustrira epistemološko načelo izgubljenog, traženog, nađenog i opet izgubljenog, druge knjige Aristotelove *Poetike*, pa tako i sam Eco objašnjava razloge za takve suvremene navode u srednjovjekovlju, smatrajući da povijesni roman ne treba samo u prošlosti razabirati uzroke onoga što se poslije dogodilo, već i ocrtati proces zbog kojega su ti uzroci polako stali proizvoditi svoje učinke.

Povijesni bibliografski podatak ima objektivnu vrijednost neospornu za filološki duh, ali i epistemološku podlogu za spekulacije romanopiscu zbog čega on ima pravo pjesničkim umijećem progovoriti o onome što je moguće da se dogodi po vjerojatnosti ili nužnosti. Takvo pjesničko umijeće autorima dopušta igru intertekstualnim vremenom kulture nadovezujući se jedan na drugog, ali napredujući u odnosu na prethodnika, nižući lanac tekstualnih označitelja koji prepisuju jedan te isti rukopis, a kazuju nešto posve novo (Čale Knežević,1991:53).

Uključivši se u takav lanac, odnosno spiralni tok semioze, svatko od njih izgubio je pravo na isključivo autorstvo centona. Upravo zbog toga nije bitan identitet srednjovjekovnog mistika niti hoće li se pronaći rukopis drugog dijela *Poetike* jer oni naposljetku ostaju samo prigodni prijenosnici svojih sadržaja koji će i dalje kolati kulturom.

Proces simultanog postojanja prošlosti i sadašnjosti koji je istodobno i privid nataloženih, gotovo praznih oblika u semiozičkom procesu, moguće je rekonstruirati, iako samo hipotetično. Iako se čini da aspekt suvremenog ukusa brzo troši oblike, naše vrijeme je zapravo jedno od povijesnih razdoblja u kojima se oblici najbrže oživljavaju i čuvaju unatoč prividnom zastarijevanju, to je vrijeme filološke svijesti i gipkosti koje svojim smislom za povijest i relativnost kultura gotovo nagonski uči kako postupati filološki.

Tekstualna prošlost postaje prohodna uzlazno i silazno, ali i sa druge strane; sadašnjost više ne stoji naprijed i nije bliža zato što nije i ne može biti nova, nego se nadaje kao moguća alternativa prošloga, a i budućega, spremna da sebe razgradi upadljivom sintagmatskom simultanošću povijesno udaljenih tekstova, pa dakle priznanjem vlastite historičnosti, privremenosti i ideologiziranosti. Umjesto pravocrtnoga, uzročno-posljedičnoga napretka nudi se pomirba vremena i suprotnosti, hermeneutičko posredništvo među diskontinuiranim trenucima povijesti, premoštenje ponora, procesualna odsutnost ontoloških središta, razgradnja paradigmatskih obrazaca, razlaganje razlika u zbilji i u jeziku, izbjegavanje krajnosti, sloboda i igra tekstom (Čale Knežević, 1991:54).

5.3. *IME RUŽE* KAO POVIJESNI ROMAN

Da bismo mogli tumačiti tekstove na način koji će pokazati svu njihovu snagu, tumač mora dijalektički povezati prošlost i budućnost i to na dubini koju modernisti nisu uspjeli dosegnuti. Upravo se u povijesnom romanu *Ime ruže* uočava težnja za pomirbom između prošlosti i sadašnjosti kao izrazito postmodernim dostignućem koje omogućava slobodno prepuštanje dubinskoj potrebi za prostorom i vremenom u kojemu se čovjek historiografijom i kronologijom može igrati slijedeći poetiku igre pri čemu je sam roman jedna od igračaka sastavljena u svrhu generiranja interpretacija, ali i intelektualne razonode.

Sam Eco je na kritike o premodernom govoru likova uzvraćao navodima iz XIV. stoljeća, ali je i zapažanja o paradoksalnoj srednjovjekovnosti mišljenja u svojih suvremenika navijestio na mnogo mjesta, npr.; napomenu o historijski razumljivom napadu Bernarda iz Clairvauxa na popularizatorske tendencije u crkvenoj umjetnosti, nasuprot zapanjujuće jednakom ponašanju modernih apokaliptičarskih komunikologa, ili pak o iracionalnoj žeđi za neoteološkim ili hermeneutičkim tajnama kakvu vidi u egzaktnošću očaranih modernih učenjaka, naspram gotovo prosvjetiteljskoj racionalnosti Tome Akvinskog (Čale Knežević,1991:54).

Razlike između modernog i srednjovjekovnog rezultat su upotrebe gotovih konstrukata koje primjenjujemo svakodnevno ne sumnjajući u njihovu istinitost, a da bi se doznalo išta iole istinito knjigu treba čitati dijaloški i intertekstualno uspoređujući je s drugom knjigom, a ne sa zbiljom, jer i valjanost empirijske provjere ovisi o metodi kojom raspolažemo pa zato valja provjeriti svoju metodu uspoređujući je s tuđom metodom putem knjige.

Zbunjujuće je što lav ili pijetao naizmjenično simboliziraju demonsko, odnosno Božje, a isto slovo latinske abecede prevodi početni zvuk riječi *unum* i *velut*, i što Dionizije Areopagit savjetuje da se po načelu *similitudo dissimilis* neizrecivost božanskog izriče jedino nakaznim, dakle potpunom suprotnošću, kao što se Adsonova naučena težnja za nedvosmislenošću sudara s pitanjem razlike kad je riječ o krivovjernicima, što ukazuje na problem razlučivanja granica kada su posrijedi dobro i zlo, grijeh i krepost, putenost i duhovnost, istina i laž, Bog i Sotona. Nedozreo da razgrađuje jezične i problematizira faktične razlike, ali uronjen u semiotičku dramu u monologu s kraja romana, Adson se prepušta mističnom ništavilu odričući se otkrivanja mističnih sličnosti i ustežući se od svakog misaonog angažmana, ali počinje slutiti da isti element u drugom okružju stječe novu vrijednost, a posve različiti elementi dvaju različitih sustava mogu funkcionirati na identičan način.

U svjetlu ovih spoznaja možemo zaključiti da ukoliko suprotne stvari mogu po nečemu biti slične, prikazujući ih naopako, može se objaviti najskrovitiji dio njihove istinitosti, što znači da srednji vijek kao dijegetsko vrijeme *Imena ruže* nije prava nego naopaka slika dvadesetog stoljeća. Nered misaonih anakronizama poziva čitatelja da preispita svoje predodžbe o prošlosti i sigurnost na kojima temelji svoje sudove (Čale Knežević,1991:55).

Doktrinarno-ideološke nijanse među heretičkim pokretima koje zbunjuju Adsona, Vilim pokušava protumačiti uz pomoć alegorije, ali čovjeku je nemoguće pojmiti svijet a da ga ne zamišlja kao ishod dublje zajedničke matrice neovisnog o njegovoj volji. Iz tog kuta *Ime ruže* dio je čvrste točke kao izraza čovjekove nespremnosti da prizna kako je povijest njegova svijeta plod kombinacija niza slučajnosti bez ikakvog plana i svrhe.

Eco na povijest gleda kao na otvoreni niz slobodnih interpretativnih mogućnosti koje nemaju podrijetla ni središta, a na jezik, odnosno kulturu, kao na označiteljski lanac koji je samo neodrediva matica čiste kombinatoričke igre, baš kao što to gledaju Nietzsche, Heidegger i Derrida.

U skladu s tim, Eco razlaže kulturu kao igru, koja bi tada bila posve bezrazložna i neutemeljena, ili je krajnja značajka igre ozbiljnost i apsolutna i konstitutivna funkcionalnost, ali ako je kultura igra, tada igra u najužem smislu predstavlja metalingvistički trenutak kojim kultura govori svoja pravila, pa je dakle igra, trenutak društvenog zdravlja, ujedno trenutak maksimalne funkcionalnosti i trenutak najveće i najbrižnije ozbiljnosti. Ako su znanost, metode i kultura igračke kojima čovjek tješi svoju tragičnu egzistenciju, vrhunski je instrument njegova ludizma umijeće fabuliranja, odnosno igra intertekstualnošću pripovjednog teksta, njegova intertekstualnog vremena, te učenje na pedagoškom poligonu kako se intertekstualnošću služiti kao igrom (Čale Knežević,1991:56).

Vilim Adsona uči kako se služiti intertekstualnošću, a polazi od vlastite zablude pri rukovanju tekstovima. Konstruirajući lažni kod Ivanove Apokalipse kao zakonitost slijeda zločina ubojici je pružio tekstualnu podlogu na kojoj je ovaj, zloupotrijebivši intertekstualnu igru, naknadno konstruirao svoju poruku.

Ovakvu zloupotrebu tekstualnosti Eco izjednačuje s tipom rasuđivanja *cogito interuptus*, tipičan za one koji svijet vide napučen simbolima, mentalnim mehanizmom koji uspostavlja samovoljne transcendentalne vladavine, dogme ideologije, mistike, prkoseći razumu(Čale Knežević,1991:56).

Razmatranje intertekstualnog vremena dovodi nas do srži Ecova pripovjednog svijeta. Intertekstualna poetika igre fikcionalni je izraz onih zasada na kojima se temelji njegov epistemološki rad, a to je definiranje metodoloških instrumenata humanističkih znanosti.

6. FILOZOFSKA MATRICA ECOVE SEMIOTIKE

Mnogi su govorili o idealističkim nastojanjima Ecove semiotike koju sam Eco ne koristi, ali ta terminologija nije strana njegovu pisanju, pa čak i sam naglašava svoje kretanje kroz razne terminologije često rabeći neki naziv smišljen *ad hoc* koji rijetko ili nikada više ne upotrebljava. Tako se u njegovom djelu neka ideja može stalno ponavljati iskazana različitim nazivima prebacujući se iz jednog sustava u drugi u čemu se naziru i poteškoće, ali i zadovoljstva čitanja Eca.

Prema Ecu, budući da svaka rečenica sadržava svaku drugu rečenicu tekst bi mogao, daljnjim semantičkim očitovanjima, generirati svaki drugi tekst iz čega možemo zaključiti da se Ecova književna, umjetnička, kulturološka i semiotička teorija i kritika okreću oko Peirceove ideje o prevodljivosti znaka koja tvrdi da se svaka misao-znak prevodi ili tumači u narednu misao-znak. Ovo se odnosi na temeljnu ideju, neograničenu semiozu koja objašnjava sebe sobom, a značenje ostaje kružno (Nankov, 2003:22).

S jedne strane Eco je racionalist koji svoje promišljanje temelji na dualizmu uma i materije te zagovara prvenstvo uma nad materijom, dok se s druge strane približio suprotnom postulatu koji počiva na premisi da život prethodi promišljanju kao što je to isticao fenomenološki egzistencijalizam. Drugim riječima, on čistu intelektualnu moć drži u pozadini premda je se nikada posve ne odriče, a u prvi plan stavlja pragmatiku interpretacije, pa se slobodno samoostvarenje tumača prikazuje kao prvenstveno praktična, društvena i kulturna aktivnost, a ne čisto i apstraktno racionalna.

Taj obnovljen pristup interpretaciji slab je racionalistički model Ecove misli koji se može shvatiti kao njegov dvostruki pokušaj da napusti racionalizam i idealizam u ime prakse i pragmatike. U prvom vidu slabog modela Eco, koji interpretaciju shvaća kao međudjelovanje kulturnih i mentalnih tradicija na Zapadu, tu tradiciju naziva hermetička neodlučnost što je zapravo drugi naziv za opće suosjećanje u svijetu prema kojemu sve može biti i značiti bilo što drugo. Nezadovoljan mogućnošću da bi se neograničena semioza mogla shvatiti kao hermetička neodlučnost Eco objašnjava razliku.

Hermetička semioza, koja je zapravo dio hermetičke neodlučnosti, djeluje bez zahtjeva konteksta, pretvara univerzum u lingvističku pojavu oduzimajući jeziku svaku komunikacijsku moć pri čemu se smisao uvijek odgađa i pretvara u praznu tajnu, dok se u neograničenoj semiozi interpretacija približava krajnjem logičkom interpretantu te više saznajemo o sadržaju reprezentamena koji je započeo interpretaciju (Nankov, 2003:23).

Drugi vid slabog modela objašnjava kako legitimitet interpretacije ovisi ili o interpretacijskom kodu ili o interpretacijskoj instituciji pri čemu je kod sustav prethodno postavljenih pravila koja neka zajednica prihvaća, dok je središnja institucija vlast koja drži ključ ispravne interpretacije. Tako je rano kršćanstvo osmislilo alegorijski kod kojim se kontrolirala interpretacija Svetog pisma, dok je četverostruku interpretaciju Biblije nametnula Crkva.

Cilj Ecove književne interpretacije pripada trećem vidu slabog modela, a to je izbjeći nadinterpretaciju koja pripada hermeneutičkoj neodlučnosti. Prema Ecu, nadinterpretacija se uspješno može ograničiti tako da se u svakoj interpretaciji prizna vodeća uloga teksta, a ne čitatelja, jer tekst igra ulogu objektivne, društvene i kulturne prakse, dok bi čitatelj, sklon idealizmu, lako mogao skliznuti u hermetičku neodlučnost.

U semiotici je interpretacija ograničena društvenim, kulturnim i povijesnim kontekstima, a nakon što smo prihvatili niz znakova i protumačili ih na različite načine, naš način djelovanja unutar svijeta je ono što Eco definira kao promjene običaja. U skladu s tim, četvrti vid slabog modela pokazuje da je pragmatika, implicitno ili eksplicitno, neophodna semantici. U najkraćim crtama možemo zaključiti da je u književnoj interpretaciji protuotrov za hermetičku neodlučnost, prednost teksta nad interpretacijskom slobodom čitatelja, dok je u semiotici naglasak na pragmatici (Nankov, 2003:24).

6.1. OTVORENO I ZATVORENO DJELO

Glavne sastavnice otvorenog i zatvorenog djela kao umjetničkih djela jesu sustavno strukturirani tekst i subjekt koji tumači tekst. Otvoreno djelo je velika modernistička književnost i umjetnost sastavljena tako da tekst bude otvoren interpretacijama, dok je zatvoreno djelo masovna književnost i kultura gdje je obilježena prevlast teksta nad tumačem koja ga poziva na poslušnu suradnju.

Bit Ecova jakog racionalističkog modela je dualizam uma i materije, gdje um prethodi materiji, dok je glavna teza iskazana pojmom otvorena djela kao epistemološka metafora, što znači da znanost omogućuje spoznaju koju tada preuzima i neprestano ponavlja umjetnost. Eco se usredotočuje isključivo na vezu između znanosti i umjetnosti u modernoj-avangardnoj i neoavangardnoj umjetnosti što znači da otvoreno djelo kao epistemološka metafora ne ponavlja svijet kao takav, nego naše znanstvene ideje o njemu (Nankov, 2003:25). Prema Ecu umjetnost je sekundarna u odnosu na znanost, dok je praktična aktivnost sekundarna u odnosu na umjetnost, pa stoga tercijarna u odnosu na znanost.

U otvorenom djelu najzanimljivije je umno stvaranja vlastite poetike, a kad se to jednom dovrši, stvarno djelo postaje nebitno. Djela čitamo zbog njihovog poetskog metajezika, a ne zbog poetskog jezika, pa se Eco s pravom pita: ako umjetničko djelo postane drugo sredstvo za spoznaju, kako će se onda njegovi postupci razlikovati od postupaka znanosti ili filozofije? Prema tome, umjetnička djela se stvaraju prema racionalnim shemama koje im prethode.

Proučavatelji Ecova djela imaju različita gledišta na njegov nepostojani integritet pa tako u književnoj kritici koncenzus o njegovoj neizmjenjivosti doseže vrhunac s iskušenjem da se *Ime ruže* tumači kao prenošenje njegovih teorija što dovodi do izmišljanja Ecova vlastitog neoavangardnog učenja o umjetničkom djelu kao epistemološkoj metafori koje on sam napušta prebacivši se na semiotiku i Peircea.

Učenje o odstupajućem dekodiranju, koje je Eco razvio sa svojim talijanskim kolegama, potvrđuje da interpretacija poruke masovnih medija ne ovisi samo o kodu poruke nego i o kodovima koje rabi primatelj. Pri tome autor ili pošiljatelj poruke, ili vlasnik medija nameće svoj smisao primatelju pri čemu mediji postaju oblik zatvorenog djela, dok Ecov naglasak na kodovima primatelja otvara poruku medija i pretvara je u otvoreno djelo. Ipak, odstupajuće je dekodiranje idealističko jer ne uzima u obzir pritisak nekih institucija na navodno slobodan interpretacijski izbor primatelja koji se odvija samo u glavi tumača (Nankov, 2003:26).

Ecov jaki racionalistički model vidljiv je i u teoriji informacije gdje smisao poruke, prema Ecu, zavisi o zakonima vjerojatnosti, a njezin informativan sadržaj je stupanj njezina organiziranja. Što više poruka slijedi te zakone, to je jasniji njezin smisao te u tom slučaju poruka sadrži manje informacija. Ovaj primjer se odnosi na zatvoreno djelo, dok u otvorenom djelu nepredvidljiva struktura poruke prenosi značajnije informacije.

6.2. PITANJE AUTORA

Kada se Eco bavi autorom zatvorena djela onda obrađuje autora kao gospodara svojih priča koji u potpunosti može biti na milosti i nemilosti tržišta, te na taj način izgubiti kontrolu nad svojim pripovijedanjem ili može usmjeriti pripovjedni tijek da ugodi tržištu. Aristotelova definicija priče u *Poetici* koju Eco tumači kao početak, napetost, vrhunac, rasplet i katarza, postaju i njegovo mjerilo pripovjednoga, a svako odstupanje od tog modela smatra se pripovjednim nepodudaranjima.

Kako autor zatvorena djela gleda na svoj pripovjedni trud? Eco tvrdi da se autorova svijest o njegovu djelu tiče samo pitanja kako proizvesti neki tekst koji bi se svidio čitateljima. Autor zatvorena djela uopće nije svjestan egzistencijalističkih vrijednosti, pa tako i onda kada rabi

arhetipove i skrivene aluzije, posuđuje stileme, ne koristi se svojim sposobnostima da bi potaknuo svoje čitatelje prema novim egzistencijalnim obzorima.

U kojem smislu je autor zatvorena djela umjetnik? Ecovo razlikovanje autora otvorena i zatvorena djela možemo usporediti s Coleridgeovima poznatim razlikovanjem mašte i fantazije, genija od talenta preuzetim iz njemačke filozofske tradicije (Nankov, 2003:28). Ne radi se o suprotnostima u smislu da genij isključuje talent ili da mašta isključuje fantaziju. Već se genij i mašta ujedinjuju. Genij je dar i on je kreativan, dok se talent stvara i mehaničke je naravi. Iz toga proizlazi da se autor i čitatelj otvorena djela bore postići jedinstvo cijeloga bitka ne razumom, intuicijom, transcendentalnom biti ili dijalektikom, nego više materijalističkim, a manje metafizičkim sredstvima, što znači da autor otvorena djela dostiže svoj holistički ideal pomoću neograničene semioze.

Na razini Ecove književne kritike holizam se izražava, na primjer, njegovim shvaćanjem Joyceova *Uliksa* kao zasebnog svijeta gdje se prošlost, sadašnjost i budućnost poklapaju, dok je na razini Ecovih ideja o jeziku i semantici holizam prikazan idejom da se svaka metafora može svesti na niži lanac metonimijskih veza koje su okvir koda i na kojemu se temelji stvaranje bilo kojeg semantičkog polja.

Na razini Ecove semiotike autor otvorena djela prikazuje se dvojako. Jedan način je neograničena semioza, semiotički imperijalizam, to jest, njegovo vjerovanje da semiotika može služiti kao opća teorija svih kulturnih znakova ili glavna disciplina humanističkih znanosti. Drugi je način povezanost globalnog semantičkog sustava ili svijeta, rječnika i enciklopedije (Nankov, 2003:29).

Kada govorimo o rječniku mislimo na krajnje formaliziranu tvorevinu koja ne uzima u obzir povijesne i društvene čimbenike pa su stoga okarakterizirani kao teorijske izmišljotine ili prerušene enciklopedije, dok je enciklopedija s druge strane sinkronijski-dijakronijska.

Konačno, postmodernizam u umjetnosti je prije svega intertekstualna pojava, pa tako, prema Ecu, i autor postmodernističkog djela i njegov čitatelj djeluju u svijetu kulturnih znakova. Autora zatvorena djela Eco uglavnom definira negativno, u opreci s autorom otvorena djela. Autor zatvorena djela nije genij nego talent, nije kreativan nego kombinatoran.

6.3. PROMIŠLJANJA O POSTMODERNIZMU

Ideja da su egzistencijalne i estetske vrijednosti prije svega spoznajne preoblikovana je i kao takva postala je jezgrom Ecova promišljanja o postmodernizmu. S obzirom na to da su njegovi tekstovi o postmodernizmu danas u širokoj uporabi, značajno bi bilo istaknuti njihovu povezanost s ranijim, napuštenim idejama.

Radi se o skupini tekstova iz 1980-ih – članci "*Casablanca*: kultni filmovi i intertekstualni kolaž", "Tumačenje serija", te ono najbitnije za ovaj rad, dijelovi knjige *Postskriptum Imenu ruže* – koji se bave estetikom serijalne ili repetitivne umjetnosti masovnih medija shvaćene u njezinu širokom povijesnom i antropološkom kontekstu, možemo zapaziti odjeke ideja o zatvorenom djelu, gdje te reciklirane ideje oživljavaju racionalističke težnje interpretativne slobode primatelja (Nankov, 2003:31).

U postmodernizmu, koji je za Eca idealna kategorija i način djelovanja tipičan za svako razdoblje, a ne samo za suvremenu kulturu Zapada, razlike između masovne i visoke umjetnosti polako nestaju tako da je moguće, ali i nužno analizirati masovnu umjetnost i medije istim sredstvima koja se inače koriste za visoku umjetnost.

Ipak, tema je za raspravu Ecova ideja da postmodernizam uklanja razliku između visoke umjetnosti i masovne kulture koja je eksplicitno izražena, ali se implicitno pobija. Najbolji je primjer knjiga *Postskriptum* Imenu ruže. Njezina jasna poruka je da, nakon avangarde i neoavangarde, u razdoblju postmodernizma visoka i masovna umjetnost postaju neraspoznatljive. S druge strane, ipak, implicitno Ecov roman *Ime ruže* opisuje se kao primjer otvorena djela, to jest, kao primjer visoke umjetnosti: u tom romanu se prikazuje *Zeitgeist* i čitatelj se otkriva sebi; riječ je o filozofskom i metafizičkom djelu zbog detektivskog zapleta (detektivski zaplet je metafizički i filozofski, što možemo zaključiti iz drugih Ecovih djela, jer semiotika je filozofska disciplina, a Ecov roman, putem detektivskog zapleta, istražuje peirciansku ideju o neograničenoj semiozi, to jest, nedostatku konačnog smisla); riječ je o remek-djelu intertekstualnosti, i u tom smislu predstavlja enciklopediju i labirint u semiotičkom smislu. *Ime ruže* nije pseudohistorijski roman viteškog tipa, nego otkrivanje prošlosti (Nankov, 31:2003).

7. RAZINE ZNAČENJA U ROMANU *IME RUŽE*

Formom kriminalističkog romana kroz djelo se perpetuira sukob kršćanske tradicije i novovjekovnog duha sažeto u kontrastiranju tjelesnog i duhovnog, granajući se slijedom detektivske fabule u ogranke. *Ime ruže* aktualizira dvije razine čitanja i razumijevanja. Razina kriminalističkog romana, evidentna čitatelju prve razine evocira postavljeno pitanje krivnje povezano s momentom tjelesnog grijeha i kažnjavanja, na nekoliko stupnjeva: stupnju koji vezujemo uz fabulativnu okosnicu istrage umorstva i kazne koja slijedi onome koji prekrši Božju zapovijed o poštivanju ljudskog života, a zatim i stupnju koji se tiče kršenja božanskih zakona, odnosno moralnosti (pitanje tjelesnih manifestacija osjećaja ugode i zadovoljstva). Druga razina romana koja se izvodi paralelno s kriminalističkom i koja se okreće području filozofske rasprave i povijesne kronike spominjući povijesne događaje i imena, nudi uvid u spor između kršćanskih dogmi o grešnosti ljudskog tijela uz koje se vežu izopačenost i nemoral, te novovjekovnog shvaćanja tijela kao instrumenta koji u suradnji s umom može nadvladati svoja prirodna ograničenja.

7.1. DISKURS KRIMINALISTIČKOG ROMANA

Engleski franjevački monah Vilim i njegov pomoćnik Adson stižu u raskošan benediktinski samostan u Italiji koji je postao poprištem jednog zločina. Na prvi pogled ubojstvo mladog fratra povezano je s njegovim homoseksualnim vezama s nekim monasima, ali Vilim shvaća da je motiv za ubojstvo nešto puno veće i da samostan krije mnoge tajne koje se tvrdoglavo čuvaju stoljećima. Sva pažnja usredotočena je na knjižnicu u koju mogu pristupiti samo knjižničar, njegov pomoćnik i sam opat, kao duhovni otac svih monaha. Fra Vilim ima zadaću rasvijetliti cijeli slučaj i razuvjeriti redovnike da se ne radi o nagovještaju apokalipse, ali mu posao otežavaju dvije delegacije, papinska i careva, koje se trebaju sastati u samostanu kako bi raspravili odnos pape i cara i različitih duhovnih pokreta koji mu prijete, te sukob benediktinaca i franjevaca oko pitanja je li Isus išta posjedovao, a samim time, trebaju li i oni nešto posjedovati. U međuvremenu, ubojstva u samostanu se nastavljaju i to kronološkim redom, onako kako Ivanovo Otkrivenje predviđa dolazak Antikrista, a čitavu stvar otežava inkvizicija na čelu s ekscentričnim Bernardom Guijem. Kad već svi počinju vjerovati da je riječ o Antikristu, a Vilimu i Adsonu prijeti lomača zbog krivovjerja, oni ulaze u trag staroj knjizi koju ubojica želi zadržati što dalje od znatiželjnih monaha. Inkvizitor hvata pogrešne ljude te ih tereti za počinjene i nepočinjene prijestupe i osuđuje na lomaču. Time se dokazuje da papa Ivan XXII i njegovi biskupi imaju velike pretenzije da pokraj duhovne

preuzmu i svjetovnu vlast, te tako ograniče cara Svetog Rimskog carstva. Uporno se držeći svojih hipoteza, na kraju, kada samostan nestaje u požaru, Vilim otkriva oštroumnog ubojicu.

U skladu s temom diplomskog rada, zanima nas u kojoj mjeri i na koji način se aktualizirao diskurs kriminalističkog romana. Ovim romanom ne dominira samo jedan projekt, nego postoji ravnopravnost kompozicijskih projekata, a svaki od njih se realizira u potpunosti, nezavisno jedan od drugoga. Oni se međusobno sijeku, ali i kompletiraju kompozicijski totalitet koji na ideološkoj razini problematizira žudnju za znanjem eksponiranu na različite načine, različitim kompozicijskim linijama. Kompozicijske linije čija fabula predstavlja niz događaja koji se tiču ubojstva povremeno se prekidaju drugim kompozicijskim linijama koje se tiču rasprava papinskog i kraljevskog izaslanstva, što je istovremeno i dokaz kako se radi o kriminalističkom, a ne funkcionalnom romanu.

Osnovno načelo kriminalističkog romana jest linearno-povratna naracija u kojoj su sve jedinice nužne u tom kretanju prema naprijed, ali istovremeno vode u prošlost prema početnoj točki s kojom su neraskidivo vezane u čemu se očituje svojevrstan paradoks. Linearno kretanje naprijed zapravo je povratno kretanje natrag. Sve juri prema kraju, ali nas istodobno ta koncentracija istrage vraća početnom pitanju. Adson kao pripovjedač poštuje linearno-povratnu naraciju, te se fabula dosljedno razvija, ali se konstantno postavljaju pitanja: Tko je ubio Adelma, Venancija, Berengara, Severina i Malahiju? Zašto su i na koji način otrovani?

Ovakav tip naracije može se formirati jedino kriminalističkom enigmom (nasilna smrt, zločin, strah) koja treba roditi atmosferu tjeskobe i straha. Kako zločini u samostanu imaju tendenciju rasta, ponavljanja, sa svakim novim zločinom istovremeno se javlja pojačana prisutnost ovih osjećaja. Savršeno uređeni mikrokozmos koji predstavlja samostan doživljava transformaciju i postaje prostor za ubojstva i heretike. Gradacija panike izražena je kroz nemir koji prožima redovnike kada uoče da je mjesto jednog od njih tijekom bogosluženja prazno. Samostanom počinje kružiti novo pitanje: Tko je sljedeći? Benno stupanjem na položaj knjižničarskog pomoćnika koji ima funkciju statusnog simbola jer je prva stepenica ka znanju počinje izražavati ovaj strah.

Iz podređenosti principu enigme u kriminalističkom romanu proizlazi specifična retorika koja uključuje scene rasprave, monolog teza, dijalog rješavanja problema te digresija pitanje, a koja je ujedno prisutna u romanu *Ime ruže*. Scene rasprava o štetnosti, odnosno korisnosti smijeha, te rasprave o dostupnosti riznici znanja uvode čitatelja u bitan dio romana i sadrže ključ koji otkriva motiv ubojstava. Monolog teza osobito je istaknut u Vilimovim nastojanjima da sazna princip uređenja knjižnice, dok je dijalog rješavanja problema način na

koji funkcioniraju Vilim i Adson, tako da Adson postavlja pitanja, a Vilim verbalizira svoja zapažanja dajući čitateljima dovoljno informacija o tragu koji slijedi.

Kriminalistički diskurs u *Imenu ruže* podržava strukturu romana u kojemu je oblik istrage, koja je pretežno stvar razmišljanja, dedukcije, skupljanja podataka, pažljivog slušanja, najdominantniji, dok se kulminacija doživljava na samom kraju romana.

Kriminalistički roman je igra između detektiva, žrtve i zločinca. Vilim i Adson su citatni likovi, Sherlock Holmes i Watson. Argumente za to je vrlo lako naći jer Vilim od Baskervillea (nazvan prema Doyleovom romanu *The Hound of Baskerville*) preuzima Holmesovu rodoljubivost koja ovdje aktualizira kulturološki kod:

Svi ljudi sa mojih otoka su pomalo ludi, ponosno će Vilim. (Eco, 1989:255)

Uz to, on je franjevački redovnik koji u političkom i religijskom smislu klizi po granici između podobnosti i nepodobnosti. To je period u kojem ugledni franjevci nestaju, bivaju ubijeni pod nerazjašnjenim okolnostima dok Vilim zahvaljujući svojoj intelektualnoj snazi ostaje na površini. On je novi tip svećenika koji nagovješćuje početak renesanse. U nekoliko navrata u romanu se spominju ideje i otkrića Rogera Bacona, oca eksperimentalne znanosti kojeg Vilim podržava. Jedno od tih otkrića se nalazi na vidljivom mjestu, na Vilimovom nosu i zahvaljujući njemu Vilim izaziva radoznalost redovnika pri prvom ulasku u skriptorij. On polako otkriva i jedan kulturološki fenomen, prikriveno neprijateljstvo između stranih i domaćih redovnika u samostanu, pri čemu su strani redovnici negativno označeni, dok domaći tvrde da samostanom vlada zloduh otkako su stranci preuzeli rukovodstvo nad knjižnicom. Taština iznesena kroz početna zapažanja je Vilimov način kojim uvjerava redovnike da su se obratili pravom čovjeku. Otkrićem puta kojim je krenuo vranac, gradi sebi reputaciju koju opat poštuje i na osnovu koje mu se povjerava. Vilim izaziva divljenje redovnika svojim poznavanjem filozofije, teologije, književnosti i prirode, a jedno od načela kojim se koristi jest ekonomičnost:

Zašto kažete da je za naš um manje skupo rješenje? Dragi Adsone, ne valja umnažati objašnjenja i uzroke kad nas na to ne sili nužda. Ako je Adelmo pao s istočnog tornja, morao je prodrijeti u knjižnicu, netko ga je morao udariti da ne bi pružao otpor, morao se nekako snaći da bi se s beživotnim tijelom na leđima uspeo do prozora, morao ga je otvoriti i jadnika survati. U mojoj pretpostavci, naprotiv, dovoljan je Adelmo, njegova volja i lavina. Sve se objašnjava uz najmanji broj uzroka. (Eco, 1989:198)

Treći citatni lik jest slijepi knjižničar Jorge iz Burgosa, odnosno Jorge Luis Borges. Uvođenjem Jorgea kao zločinca, Eco omogućava tekstualnu nadogradnju koja nije usko vezana za kriminalistički diskurs, nego za idejnu razinu romana u cjelini. Znanost polako

prestaje biti vlasništvo crkve i zato Jorge u jednoj raspravi protestira protiv otvaranja gradskih sveučilišta. On negoduje zbog novih mogućnosti istraživanja ljudske spoznaje nad kojima crkva ne može imati strogu kontrolu.

Fra Vilim dosta dugo vjeruje kako ubojstva izvršava neki bolesni um koji slijedi pretkazanja Ivanove apokalipse. Paradoks je u tome što spominjući ovu mogućnost detektiv zločincu daje model koji on podržava kako bi zavarao trag:

Tako je, dakle…Izradio sam pogrešan obrazac da bih protumačio krivčeve postupke, a krivac mu se prilagodio. I upravo me taj pogrešni obrazac naveo na tvoj trag. (Eco, 1989:380)

Grad i kiša koji su pratili Adelma u smrt bili su slučajnost, a ubojstvo je bilo samoubojstvo. Venancija truje predmet njegove žudnje, knjiga, a Berengar ga nalazi mrtvog i baca u krv želeći prikazati nesretan slučaj i skrenuti pozornost s mjesta koje čuva. On također umire trovanjem listajući knjigu. Jedino pravo ubojstvo je Severinovo kojeg ubija Malahija, žrtva Jorgeove manipulacije. Malahija pokušava zadovoljiti probuđenu radoznalost i završava kao i svi koji su dirali knjigu. Jorgeove žrtve manipulacije većinom su mladi redovnici čija ljubav spram znanosti prelazi granice dozvoljenog, a uz to riječ je o mladićima koji imaju nastrane seksualne sklonosti. Homoseksualnost u okruženju samostana najavljuje slom koji će je zadesiti požarom.

Jorge se osjeća prozvanim obraniti svijet koji poznaje i tu se naglašava citatna veza između Ecovog Jorgea i Borgesa kojemu su teoretičari zamjerali intelektualnu taštinu. Jorge posjeduje tu taštinu i takav čovjek ne može uništiti knjigu koju je samo on pročitao, te se radije odlučuje na oduzimanje ljudskih života. Knjiga kao motiv smrti omogućava izgradnju metafikcionalne razine djela. Nerijetko se u romanu ističe da je cijeli svijet knjiga čije znakove moramo čitati, a mogućnosti tih znakova Eco kao semiotičar uspješno ispituje kroz tekst kriminalističkog romana:

Kako to? Da biste saznali što kaže jedna knjiga morate čitati i druge knjige?

Katkad se i tako može. Knjige često govore o drugim knjigama. Često je knjiga bezazlena poput sjemenke, koja će se rascvasti u opasnu knjigu, ili obratno, slatki je plod gorka korijena. Zar ne bi čitajući Alberta mogao doznati što je mogao kazati Toma? Ili pak čitajući Tomu, doznati što je kazao Averroes?

Istina, rekoh udivljeno. Dotad sam mislio da svaka knjiga govori o stvarima, ljudskim ili božjim, koje se nalaze izvan knjiga. Sad sam uvidio da knjige nerijetko govore o knjigama, a to je kao da razgovaraju jedne s drugima. (Eco, 1989:236)

Jedini način da se završi *Ime ruže* jest nestanak knjižnice sa svim svojim knjigama, utvarama i zabranama. Sačuvati knjižnicu značilo bi otvoren kraj, a sačuvati *Poetiku* dovelo bi do narušavanja realističke motivacije. Nestanak knjižnice simbolizira duh epohe koja otkriva da je slika svijeta koju ona nosi lažna i zastarjela, te da kao takva mora ustupiti mjesto onima koje dolaze.

Formom kriminalističkog romana Eco uvlači čitatelja i tjera ga da uz djelo ostane do kraja, ali istovremeno daje priliku postmodernom čitatelju da prati onu kompozicijsku nit koja ga zanima ne poklanjajući pažnju ni povijesnom ni filozofskom aspektu, a da pri tome gubitak ne osjeti u punoj snazi.

Detektivska nit romana otkriva se u traganju za istinom koja nije doslovna, već zabranjena, metaforička i posredovana, čime metafora kao proizvod ljudske konceptualizacije stvarnog svijeta suprotstavljajući se konstruktu objektivne istine, postaje način posredovanja istine, odnosno instrument spoznaje (Marot Kiš, 2007:74).

7.2. DUALIZAM DUHA I TIJELA

Zapadna filozofija počiva na pretpostavci o podvojenosti tijela i razuma, gdje tijelo pripada materiji i objekt je fizičkog svijeta ograničen njegovim zakonitostima, dok je razum entitet neovisan o materijalnoj, fizičkoj realnosti. Na toj se pretpostavci temelji kartezijanski dualizam, nazvan tako prema svom zagovorniku Descartesu, sažet u najcitiranijoj tvrdnji zapadne filozofije *Mislim, dakle postojim*. Fizička pojavnost nosi vrijednosnu oznaku nepouzdanosti, prolaznosti, kvarljivosti i grijeha, dok se umom jedino dolazi do pouzdane spoznaje. Suprotstavljajući te dvije temeljne pozicije koje su utjelovljene u likovima fra Vilima i knjižničara Malahije, Eco istražuje domete ljudske spoznaje približavajući se kognitivističkoj perspektivi njezina metaforičkog ustrojstva. S jedne strane je fra Vilim, politički i religijski tolerantan, koji objavljuje kritiku u objektivno pouzdanje u postojanje doslovne istine, rastrgan između znanstvene metode spoznaje u koju ima povjerenja i sumnje u univerzalnost njenih dosega, dok je s druge strane benediktinac Malahija koji odlučuje što je moralno ispravna istina, a što laž kojom se istina predstavlja.

Iz promišljanja opata Adsona iz uvodnog dijela Ecova romana *Ime ruže* o prolaznosti ljudskih tijela naspram vječne opstojnosti duha sročenih u formi metafore, uočavamo kartezijansku tradiciju koja potencira jaz između tijela i uma:

...kao što kaže Boetije, nema ničeg nepostojanijeg negoli je vanjski izgled, što vene i mijenja se poput poljskog cvijeća kad se pojavi jesen, pa kakvog bi smisla imalo danas reći kako je opat Abbone imao strog pogled i blijede obraze, kad su on i oni koji su ga okruživali i

smrtne sive boje praha sada su njihova tijela (jedino duša, dao Bog, što sjaji svjetlošću što nikad više neće zgusnuti)? (Eco, 1989:23)

Kako bi istaknuo prolaznost ljudskog tijela kao nepouzdanog instrumenta u kojemu samo obitava ljudski duh, Adson se poziva na njegov vanjski izgled kao najuočljiviji znak njegove prolaznosti ističući na taj način besmislenost zaokupljenošću tjelesnim osobinama. Kao učenik stroge kršćanske doktrine, Adson u interakciji s fra Vilimom, sljedbenikom poimanja jedinstva čovjeka i prirode, doziva rascjep tjelesnog i duhovnog kao okosnicu ljudske identifikacije. U tom smislu Adson je sljedbenik kartezijanskog dualizma koji se razotkriva kao kulturološki proizvod proizašao iz čovjekove potrebe da vlastitu egzistenciju ne izjednači s tijelom i njegovom prolaznošću te istovremeno tom istom tijelu podari određeni viši smisao postojanja naspram materijalnih objekata svijeta koji ga okružuje. Adson uvijek na stabilan način promišlja o božanskom redu koji vlada svijetom, a u nastojanjima čovjeka da u svoje okruženje uvede red, prepoznaje oznake univerzalnog reda svemira. U Adsonovim se riječima krije stav o predodređenosti reda u svijetu, dok se ljudska kreativnost svodi na preslikavanje božanskog reda. Usporedbom sklada svemira sa savršenstvom tjelesnih proporcija životinje aludira se na stav o tjelesnom savršenstvu kao preslici duhovnog sklada i mjere, odnosno univerzalnog reda:

Jer graditeljstvo najsmionije od svih umjetnosti nastoji u svoj ritam prenijeti red svemira, koji su stari nazivali kosmos, a to je urešen, utoliko što je nalik na veliku životinju u kojoj zrači savršenost i sklad svih njezinih udova. I hvala budi Stvoritelju Našem koji je, kao što kaže Augustin, svim stvarima ustanovio broj, težinu i mjeru. (Eco, 1989:33)

U ovoj detektivskoj priči Vilimovo istraživanje pretpostavke o tjelesnoj uvjetovanosti umnih sposobnosti postaje polazišnom točkom od koje tekst počinje funkcionirati u smislu argumentacije kojom se u pitanje želi dovesti kršćansko potenciranje rascjepa duha i tijela (Marot Kiš, 2007:75):

Stigavši na konac svoga grešničkog života, dok sijed, sam i star koliko i svijet, u iščekivanju da se izgubim u bezdanom ponoru božanske tišine i pustoši, gdje ću biti dionikom šutljive svjetlosti anđeoskih inteligencija, sad kad me moje otežalo i bolesno tijelo zadržava u ovoj ćeliji dragoga samostana u Melku, spremam se da na ovoj koži posvjedočim o čudesnim i strahovitim događajima kojima sam u mladosti slučajno prisustvovao, ponavljajući verbatim što vidjeh i čuh, a da ne pokušavam iz svega izvoditi kakvu nakanu, nego da onima koji će doći (ako ih Antikrist ne preduhitri) nekako namrem znakove znakova, kao bi se na njima vježbala molitva odgonetanja. (Eco, 1989.21)

Kontrastom slika *grešničkog života, bolesnog i otežalog tijela* naspram *bezdanog ponora božanske tišine i pustoši* te *šutljive svjetlosti anđeoskih inteligencija* utvrđuje se metafora zemaljske i onostrane sfere postojanja aludirajući na grijeh i vrlinu, višu i nižu sferu života, prolaznost i vječnost. Metafora bolesnog i otežalog tijela kojim se upućuje na blizinu smrti dio je sustava vrijednosti svojstvenog zapadnoj kulturi u kojem se samim položajem ljudskog tijela (zdravo tijelo je uspravno, a bolesno pognuto ili leži) referira na pozitivne ili negativne vrijednosti sukladno propozicijama *dobro je gore/loše je dolje* koje se podudaraju s kršćanskim koncepcijama raja i pakla iz čega vidimo da temeljne vrijednosti kulture odgovaraju metaforičkoj strukturi temeljnih koncepata kulture tako da naše vrijednosti tvore koherentni sustav s metaforičkim konceptima prema kojima živimo.

Moment tjelesnog kažnjavanja je središnje mjesto romana koji svoje utemeljenje pronalazi u dogmi iskupljenja kroz tjelesnu patnju, pri čemu tjelesna bol potpomognuta prizivanjem kršćanskog nauka o oslobađanju od tjelesnosti kao oslobađanju od grijeha funkcionira kao sredstvo kontrole moći te obilježava granicu na kojoj tijelo isključuje mehanizme mentalne kontrole i preuzima dominaciju nad razumskim odlučivanjem. Bol je osjećaj koji čovjeka ograničava na razinu tjelesnosti u kontinuumu životinjskog svijeta, a u romanu se javlja kao manifestacija moći te kao izraz fanatične vjere u iskupljenje (Marot Kiš, 2007:77):

Postoji jedna jedina stvar koja uzbuđuje životinje više nego užitak, a to je bol. Na mukama živiš kao pod vlašću trava što izazivaju vizije. Sve o čemu si čuo pripovijedati, sve što si pročitao, vraća ti se u sjećanje, kao da si zanesen, ne prema nebu, nego prema paklu (...) Na mukama je Bentivegna mogao reći najbesmislenije izmišljotine, jer nije govorio on, nego njegova pohota, đavoli njegove duše. (Eco, 1989:59)

Praksa kažnjavanja tijela u razdoblju srednjovjekovlja na tijelo gleda kao na sredstvo ponovne uspostave suvereniteta vladara koji ima pravo na formuliranje postulata univerzalne istine, a ne kao na objekt mučenja, jer podvrgnuto mučenju tijelo nosi oznake krivnje koja odgovara stupnju počinjenog zločina (Marot Kiš, 2007:77). Prijetnje tjelesnim kažnjavanjem i proces mučenja i seciranja ljudskih tijela javljaju se kao instrument potenciranja straha od fizičke patnje, tim više što se provode javno, kako bi se što lakše upravljalo masama i spriječilo nepoželjne socijalne istupe:

Papa je prema zatvorenicima bio nemilosrdan te naredi biskupu da ih pogubi. U srpnju iste godine, prvog dana u mjesecu, heretike predadoše svjetovnim vlastima. Dok su se gradska zvona orila pozivajući na uzbunu, okružene krvnicima posjeli su ih na kola koja su u pratnji oružnika prošla cijelim gradom, dok su s ostalih krivaca na svakom uglu užarenim kliještima trgali meso. Margaretu su spalili prvu, na Dolcinove oči, a da se na njegovu licu ni

mišić nije pomaknuo, kao što nijednom nije zajaukao kad bi mu se kliješta zarila u udove. (Eco, 1989:193)

Samokažnjavanje je odraz fanatične vjere u mogućnost iskupljenja od grijeha, te se kao i u slučajevima mučenja i smaknuća odvija javno uz zazivanje božanske pomoći:

Na primjer, za vrijeme svojeg putovanja bar smo dva puta sreli ophod flagelanata (...) Prolazili su u ophodu dvojica po dvojica, gradskim ulicama, pokriveni samo preko stidnih dijelova, jer su prevladali svaki osjećaj srama. Svaki je od njih u ruci držao kožnati bič i njime šibao sebi leđa, do krvi, lijući obilne suze kao da svojim očima vide muku Spasiteljevu, pjevom jadikovke zaklinjali su milost Gospodinovu i pomoć Bogorodičinu (...) A onda bi se prisustvovalo velikim djelima pokore, oni što su krali vraćali bi oteto, ostali bi ispovijedali svoja zlodjela... (Eco, 1989:108)

Opisane prakse kažnjavanja tijela, kao kulturološki proizvod proizašao iz prvenstveno kršćanske tradicije, funkcionirale su kao obred okajavanja grijeha, ali i kao scenarij javne opomene koja će potaknuti masovni moralni obrat. Realna prisutnost znakova mučenja služi kao opomena, dok osjećaj tjelesne boli postaje dijelom procesa katarze, pri čemu se čovjek identificira kroz vlastito tijelo kao znamen krivnje tražeći pritom duhovnu zadovoljštinu.

Prema Freudu većina ljudi ne posjeduje karakternu snagu za svjesno suzbijanje osjećaja krivnje, niti za njihovo razrješenje, pa je represija najčešća posljedica suočavanja s krivnjom. Samokažnjavanje kao svojevrstan moralni mazohizam spada u takve represivne metode (Marot Kiš, 2007:78).

Pojmovi identiteta i identifikacije u teorijskim se raspravama promišljaju u odnosu spram drugoga, kao konstrukti formirani u kontekstu međusobnog djelovanja čovjeka i njegove okoline u sprezi s kulturološkim predrasudama koje identitetima daju određeni smisao i funkciju. Riječ je o rasnim, rodnim, klasnim, religijskim, nacionalnim i drugim identitetima koji funkcioniraju kao kulturološki uvjetovani ograničavajući prostor pojedinca i dodjeljujući mu socijalne uloge te sužavajući granice osobnih opredjeljenja. U tom procesu identifikacije, uloga tijela, njegovih svojstava i performansi se zanemaruje. Funkcioniranje osobnog identiteta zavisno je o predispozicijama ljudskog tijela jer izgrađujući sliku o sebi usuglašavamo osobine tjelesnih predispozicija (konstitucija, izgled, jačina, brzina), socijalno-kulturološki utemeljene osobine te istovremeno težimo osnovnim uvjetima udovoljenja kada je riječ o fizičkom funkcioniranju (Marot Kiš, 2007:78-79).

Iako na samom početku ističe besmislenost tjelesnih značajki, Adson često pronalazi momente povezanosti tijela i uma u smislu naznaka da je ljepota ljudskog tijela odraz njegove duhovne neokaljanosti, čime se aludira na tradicionalnu povezanost dobrog i lijepog u

narativnim oblicima. Ovdje se prije svega misli na tradiciju karakterizacije u bajkama, gdje se poistovjećuju duhovne osobine s fizičkim izgledom, pa su pozitivni karakteri svijetle puti, visoki, vitki i plavokosi, a negativni tamnoputi i tjelesnih osobina koje odgovaraju njihovim moralnim hendikepima:

Biće iza naših leđa izgledalo je kao redovnik, iako je po prljavoj i odrpanoj mantiji više sličio lutalici, a lice mu se nije razlikovalo od lica čudovišta koje sam netom vidio na glavama stupova. Nikad mi se u životu nije dogodilo, kao što se naprotiv dogodilo mnogima od moje subraće, da me pohodi nečastivi, ali mislim, kad bi mi se jednoga dana ukazao, da bi, po Božjoj naredbi nesposoban posvema prikriti svoju narav čak i kad nastoji da bude nalik na čovjeka, ima upravo onakvo obličje kakvo mi je u tom trenutku predočavao naš sugovornik. (Eco, 1989:48)

Iz citiranog proizlazi perspektiva ružnoće (vanjskog tjelesnog izgleda) kao metafore zla, a samo je zlo opet metonimijski iskazano formom nečastivog. Opozicija dobra i zla ne pronalazi uvijek pokriće u metaforama lijepoga i ružnoga tako da se može dogoditi da neke metafore tjelesnost stavljaju u kontekst grijeha, pa je i privlačno tjelesno obličje ponekad tek povod za grijeh:

(...) po glasu shvatih da su njezine riječi nježne, i učini mi se da mi kaže nešto poput: Ti si mlad, ti si lijep…Iskušeniku koji je u samostanu proveo cijelo djetinjstvo rijetko se događa da čuje sudove o svojoj ljepoti, štoviše, obično ga opominju, da je tjelesna ljepota prolazna i da je valja smatrati nečim bezvrijednim: no beskrajne su klopke što nam ih postavlja dušmanin, pa priznajem, koliko god lažan bio, da je taj osvrt na moju pristalost milo zazvučao mojim ušima i u meni izazvao nezadrživo uzbuđenje. (Eco, 1989:202)

Prevladavanje tjelesnih nedostataka pomoću instrumenata koji djeluju poput tjelesnih nadomjestaka opisano je u formi nagovještaja novog vremena čime se otkriva novo shvaćanje ljudskog tijela kao aparata s mogućnošću usavršavanja. Dio u kojemu se fra Vilim referira na naočale kao da su dio njegova tijela otkriva pomak u shvaćanju tjelesnosti u smislu ireverzibilnog propadanja. Strojevi su proizvodi djelatnosti ljudskog uma u službi ljudskog tijela s ciljem uvođenja reda i poretka u prirodno okruženje:

(...) u nekim sam zemljama vidio nove tvorevine načinjene od stakla, što naviještaju svijet sutrašnjice, u kojem staklo neće biti samo u službi bogoslužja, nego će biti i pomoć čovjekovoj slabosti. Želim ti pokazati tvorevinu naših dana, i čast mi je što posjedujem njezin vrlo koristan primjerak. Stavi ruku u mantiju pa izvuče svoje leće koje zapanjiše našeg sugovornika (...) Ja sam svoj par, prije više od deset godina, dobio na poklon od velikog

meštra, Salvina degli Armati, i sve ovo vrijeme sam ga ljubomorno čuvao, kao da je – što sad već i jest- dio mojeg vlastitog tijela. (Eco, 1989:80-81)

Reći ću naime kako je taj neobični čovjek, u svojoj putnoj torbi, uza se nosio sprave kakve nikada prije nisam vidio, koje je on nazivao svojim čarobnim strojevima. Strojevi su, govorio je, proizvod umijeća, koje poput majmuna oponaša prirodu, a od nje ne preuzimaju oblike, nego samo djelovanje. Tako mi objasni čuda kao što su sat, astronomski uređaj i magnet. (Eco, 1989:25)

Njegovo povjerenje u znanost koja je proizvod čovjekove emancipacije od nepromjenjivih Božjih zakona i njegovih nastojanja da te zakone okrene u svoju korist, otvara pitanje o smislu znanosti koja veliku pozornost pridaje ljudskom tijelu stavljajući umne sposobnosti u drugi plan:

(...) U ovom slučaju zacijelo možeš govoriti o vračanju, složi se Vilim. Ali postoje dvije vrste vračanja. Ima vračanja koje je djelo đavolovo i što pomoću vještina o kojima se ne smije govoriti teži da čovjeka uništi. No postoji i drugo vračanje koje je djelo Božje, gdje se Božja znanost očituje kroz čovjekovu znanost, a služi preobrazbi prirode i jedan mu je od ciljeva da produži život samog čovjeka. A to je sveto vračanje kojim će se učenjaci sve više morati baviti (...) (Eco, 1989:81)

Izuzmemo li iz opozicije tijela i uma/duha vrijednosni moment povezan s kršćanskom tradicijom na koju i Eco referira u svojem romanu, pitanje osobne identifikacije kroz tijelo i njegove performanse ostvaruje se kroz dva pola: pozitivni (tijelo je nastavak, produžetak, instrument ljudskog uma koji mu pomaže nadvladati biološki determinirana ograničenja; ljudski su tijelo i um međusobno povezani) i negativni, vezan uz pojednostavljenu tvrdnju *Mi živimo u našim tijelima* (zapravo je ovdje riječ o metafori spremnika) iz koje može proizaći zaključak *Kad naše tijelo zakaže, zakazujemo i mi* (dakle narušeni su određeni osnovni uvjeti udovoljenja; prestankom optimalnog funkcioniranja tijela koncept identificiranja kroz elemente tjelesnosti zahtjeva modifikaciju, odnosno prilagodbu novim uvjetima), čime nužno dolazi do ugrožavanja onoga što zovemo jastvom, odnosno do negativne samoidentifikacije (Marot Kiš, 2007:81).

Na prijelazu iz srednjovjekovlja u renesansu, u benediktinskom samostanu, pozicije subjekata su unaprijed zadane i nepromjenjive, a uvjetovane su hijerarhijskom podjelom klasnih, socijalnih, obrazovnih, dobnih i spolnih uloga, pa identiteti funkcioniraju kao produkti socijalno-kulturoloških zadanih opozicija čije je okvire nemoguće prekoračiti bez posljedica. Subjekti postaju diskursni proizvodi te žrtve identitetskih pozicija, pa tako Eco na

likove često referira pozivajući se na njihova zanimanja, a lišavajući ih osobnih imena (opskrbnik, travar, Opat, knjižničar).

7.3. POIMANJE SMIJEHA KAO SREDSTVA POSREDOVANJA ISTINE

Interpretacija kartezijanskog dualizma vezana uz osjećaj ugode koji se u kršćanskoj tradiciji smatra grijehom, u *Imenu ruže* izaziva raspravu o opravdanosti smijeha kao manifestaciji umne i tjelesne ugode. Drugi dio Aristotelove *Poetike* zapravo je *izgubljena ruža*, odnosno dio u kojem je Aristotel navodno utemeljio književnu vrstu koju u današnje vrijeme poznajemo pod nazivom komedija. U smijehu Aristotel ne vidi samo rodnu/vrsnu razlikovnost, već uređenu i harmoničnu strukturu ljudskog djelovanja koje u čovjeku pobuđuju najrazličitije emocije koje možemo razlikovati s obzirom na strepnju i sažaljenje s jedne strane, te smijeh i radovanje s druge. Želi se reći, antropološki i etički gledano da je čovjek biće koje istovremeno može emanirati osjećaje koji se ne razlikuju samo intenzitetom, nego i motivom, a motiv uvijek dolazi izvana – iz zbilje koju promatramo i čiji je čovjek glavni akter (Vidanec, 2011:202). To potencira tezu o podvojenosti ljudske egzistencije, pa se u smislu razumske reakcije na neku komičnu situaciju smijeh promatra kao nešto što izdvaja čovjeka od životinje, dok se u tradicionalnoj domeni on interpretira kao znak grijeha, pa čak i sumnje u univerzalnu božansku istinu:

Giovanni Boccadoro je rekao da se Krist nikada nije nasmijao. – Ništa mu to u njegovoj ljudskoj prirodi nije spriječilo, primijeti Vilim, jer je, kao što uče teolozi, smijeh čovjeku svojstven. (Eco, 1989:87)

Pitam se, reče Vilim, zašto se toliko protivite pomisli da se Isus ikad smijao. Ja mislim da je smijeh, kao kupanje, dobar lijek za liječenje zlovolje i drugih bolesti tijela, poglavito potištenosti. (Eco, 1989:114)

Smijeh je izvor sumnje. – Ali ponekad je pravo sumnjati. – Ne vidim tome razloga. (...) Tko prihvati te vrlo opasne ideje, zacijelo može cijeniti igru budale koja se smije onome o čemu se mora znati jedna jedina istina što je jednom za svagda iskazana. Kad se tako smije budala neizravno veli Deus non est. (Eco, 1989:115)

7.3.1. ULOGA METAFORE

Navedenoj determinističkoj perspektivi suprotstavlja se poimanje smijeha kao sredstva posredovanja istine, a teza se potkrepljuje analizom figure metafore čime metafora postaje znak višeg stupnja spoznavanja i razumijevanja objektivne istine:

Jučer ste to čuli. Jorge je primijetio da knjige koje sadrže istinu nije dopušteno ukrašavati smiješnim slikama. A Venancije je priklopio da je sam Aristotel govorio o dosjetkama i o igrama riječi te da stoga smijeh ne mora biti loš ako može postati sredstvom istine. Jorge je kazao da je, ako se dobro sjeća, Aristotel o tome govorio u pjesničkom umijeću i to u vezi s metaforama. (Eco, 1989:99)

Tog časa Jorge reče kako je Isus preporučio da nam se govor svede na da i ne, a sve što je više od toga potječe iz zloduha, i da je dovoljno reći riba da se imenuje riba, a da se pojam ne prikriva pod obmanjivačkim glasovima. (Eco, 1989:101)

Perspektiva proučavanja metafore kao načina govora jest tradicionalna i objektivistička te zasnovana na pretpostavkama o metafori kao figuri ukrašenoga govora, pa tako kada opat Jorge kaže da je *dovoljno reći riba da se imenuje riba, a da se pojam ne prikriva pod obmanjivačkim glasovima*, on polazi od pretpostavke da sudionici komunikacijskog procesa u procesu posredovanja informacija moraju svoj izraz primjeriti konceptima doslovnosti kao entitetima čija značenja udovoljavaju uvjetima istinitosti objekata i događaja koji objektivno postoje u svijetu. Jorgeova perspektiva metafore kao obmanjivačkog govora odgovara pretpostavkama objektivističkog mita u kojem metaforičko izražavanje za posljedicu ima nemogućnost konstrukcije objektivne realnosti, pa prema tome samo onaj govor čije se pretpostavke podudaraju s pretpostavkama objektivne realnosti može služiti posredovanju istini. Za Jorgea istina postoji neovisno o ljudskom razumijevanju i izvan je našeg dosega, a njegovo tumačenje metafore kao obmane odraz je straha od subjektivizma.

Metafora je proučavana u kontekstu poetskih izražajnih sredstava, a diskusije o njoj temeljile su se na pitanju može li se metaforom iskazivati istina što spada u domenu objektivističke vizure apsolutne i univerzalne istine tako da se metaforom istina ne može izreći izravno, već isključivo posredstvom doslovnih parafraza. Venancije metafori daje mogućnost alternativnog načina izražavanja događaja i objekata stvarnosti, pa su prema tome metafore koje služe isključivo zabavi lažne, a one s poučnom primjenom istinite, ali ipak bez kognitivne vrijednosti jer ostaju u domeni objektivizma (Marot Kiš, 2007:83).

7.3.2. METODA INDUKCIJE

Fra Vilim svijet što ga okružuje spoznaje posredstvom osjetilnog iskustva iščitavajući njegove znakove i pridajući im značenje temeljem prihvaćenih univerzalnih istina, pri čemu njegovo tijelo postaje objektom u službi ljudskog uma:

Za razdoblja koje provedosmo u opatiji viđao sam ga ruku vječito prikrivenih prašinom s knjiga, zlatom s još svježih minijatura, žućkastim tvarima što ih je dotica u Severinovoj

bolnici. Činilo se da može razmišljati jedino preko ruku, što sam tada promatrao kao nešto što je dostojnije strojara (a naučili su me da je strojar moechus te da počinja preljub prema umnom životu, s kojim bi morao biti sjedinjen prečistim zarukama). (Eco, 1989:25)

Sintagma razmišljati preko ruku otkriva metaforički koncept otjelovljenosti ljudskog uma, dok se slika objektivne stvarnosti time preobražava u viziju ili konstrukt koji izvodimo iz sposobnosti vlastita tjelesnog aparata (Marot Kiš, 2007). Na ovako definiranom konstruiranju stvarnosti počiva i znanost u koju se uzda i fra Vilim izvodeći iz njezinih postulata sudove o zbivanjima u svojoj okolini, počevši od traženja izgubljenog konja na početku romana, pa do istraživanja zločina i traganja za počiniteljem umorstava u benediktinskoj opatiji:

Adsone, reče Vilim, rješavanje tajne nije isto što i izvođenje zaključaka iz prvih načela (...) To prije znači naći se pred jednim, ili pred dva, ili pred tri pojedinačna podatka koji naoko nemaju ničeg zajedničkog i nastojati pretpostaviti mogu li to biti mnogi slučajevi nekog općeg zakona koji još ne poznaješ i koji možda još nikad nije izražen (...) Pred nekim neobjašnjivim činjenicama moraš pokušati zamisliti mnogo općih zakona, koje još ne možeš povezati s činjenicama kojima se baviš. I iznenada, iz neočekivane povezanosti ishoda, slučaja i zakona ukazuje ti se sud koji ti se čini uvjerljivijim od ostalih. Pokušaš ga primijeniti na sve slične slučajeve, upotrijebiti ga da bi izrekao neka predviđanja, i otkriješ da si pogodio. (Eco, 1989:249-250)

Metoda koju Vilim opisuje svojem učeniku zapravo je metoda indukcije njegova prijatelja i uzora Villiama Occama, koju, iako primjenjuje, istovremeno i propitkuje:

(...) ako je intuicija pojedinačnog jedina prava intuicija, kako će znanost uspjeti da razabere sve opće zakone i protumači ih (...)? (...) Ne znam više, u Oxfordu sam o tome vodio toliko rasprava sa svojim prijateljem Vilimom Occamom, koji je sada u Avignonu. Posijao mi je sumnju u dušu. Jer ako je ispravna jedino intuicija pojedinačnog, teško je dokazati postavku da istovrsni uzroci imaju istovrsne posljedice. Jedno te isto tijelo može biti hladno ili toplo, slatko ili gorko, vlažno ili suho na jednome mjestu, a na drugome ne. (Eco, 1989:171)

Metodu indukcije fra Vilim nedvosmisleno primjenjuje u izvođenju sudova:

Vidite, čovjeka su, uzmimo, ubili trovanjem. To je iskustveni podatak. Moguće je da, na temelju stanovitih nepobitnih znakova, pretpostavim kako je počinitelj trovanja drugi čovjek. Kod tako jednostavnih uzročnih lanaca moj duh može djelovati s određenim pouzdanjem u svoju moć. (Eco, 1989:36-37)

Njegovo se pouzdanje u objektivni realizam konstantno sukobljava s pretpostavkama da je znanju potreban nosilac, odnosno subjekt, pa prema tome istina može biti samo subjektivna, što znači da je konstrukcija istine metodom otkrivanja uzroka proces s neizvjesnim ishodima:

Mi se silno mučimo već i kada uspostavljamo odnos između tako jednostavne posljedice kao što je izgorjelo drvo i munje što ga je zapalila, pa mi se čini da je istraživati ponekad vrlo dugačke lance uzroka i posljedica jednako ludo kao pokušaj da se sagradi toranj što bi dosezao nebo. (Eco, 1989:36)

Propitivanje induktivne metode te pretpostavka da su predmeti ljudskog iskustva zavisni o subjektu upućuju na elemente Kantove kritičke filozofije. Fra Vilim razlikuje osjetilno iskustvo, razumsko spoznavanje pomoću kategorija i principa, te spoznavanje pomoću ideje uma i uvjeren je u mogućnost spoznaje kroz ove tri kategorije, ali naglašava spoznajnu ograničenost ljudskog uma koji ne može iskoračiti iz okvira osjetilnog iskustva. Metoda spoznavanja koju opisuje bliska je Kantovoj perspektivi sintetičkoga suda (Marot Kiš, 2007):

Kako da otkrijem opću povezanost koja stvari postavlja u red, ako ne mogu prstom maknuti a da ne stvorim beskrajno mnogo novih datosti, kad se takvom kretnjom mijenjaju svi odnosi između položaja mojeg prsta i svih ostalih predmeta? Svaki odnos jest modus kojim moj duh opaža vezu među pojedinim datostima, ali što mi jamči da je taj modus univerzalan i stabilan? (...) Razumiješ, Adsone, ja moram vjerovati da je moja postavka ispravna, jer sam je izveo iz svoga iskustva, ali da bih u to mogao vjerovati, moram pretpostaviti da postoje sveopći zakoni, pa ipak o njima ne mogu govoriti... (Eco, 1989:171-172)

Iskustvo jest preduvjet svake spoznaje, ali spoznaja proizišla iz iskustva može biti osporena nekim drugim iskustvom, pa samim time ne može imati univerzalnu vrijednost. Fra Vilim svoju istraživačku djelatnost temelji na pretpostavci da je značenje produkt preklapanja znakova i predmeta realnoga svijeta koji predpostoji čovjeku, izvodeći svoje zaključke iščitavanjem značenja simbola kroz njihovo korespondiranje sa stvarnošću:

Dobri moj Adsone, reče učitelj. Cijelim te putem učim da raspoznaješ tragove kojima nam svijet govori poput velike knjige (...) No, svemir je još rječitiji (...) i ne samo da govori o zadnjim stvarima (u kojem slučaju to uvijek čini na nerazumljiv način), nego i o onima koje su nam bliske, a u tome je potpuno jasan. (Eco, 1989:31)

Ovakvoj koncepciji univerzalne istine i značenja kao rezultata interakcije simbola i objektivne realnosti fra Vilim suprotstavlja koncept predodžbe koji ne mora tražiti pokriće u odnosima stvarnoga svijeta:

Otisak nema uvijek isti oblik kao tijelo koje ga je otisnulo, i ne nastaje uvijek od pritiska nekog tijela. Katkad se ponovno proizvede dojam koji je tijelo ostavilo u našem duhu, a to je

otisak predodžbe. Predodžba je znak stvari, a slika je znak predodžbe, znak znaka. No po slici iznova gradim, ako već ne tijelo, onda predodžbu koju su drugi imali o njemu. (Eco, 1989:259)

Predodžba o simbolu kao pojavi ili izrazu koji nas upućuje nekoj mračnoj, riječima, a još manje pojmovima, neiskazivoj stvarnosti, duboko u sebi protuslovnoj, neuhvatljivoj, dakle nekoj vrsti božanske objave, poruke koja nije nikad primljena i nikad se ne može u potpunosti primiti, ta će se predodžba nametnuti širenjem hermetičnih tekstova na Zapadu (Eco, 2007:69). Simbol ne mora uvijek nedvosmisleno korespondirati s osobinama stvarnoga svijeta tako da je moguće postojanje više od jedne istine čime se relativizira iskustvena vrijednost objektivne istine:

Takav jednorog o kakvom govore te knjige kriju moralnu, ili alegorijsku, ili anagošku istinu, koja ostaje istinitom, kao što istinom ostaje ideja da je nevinost plemenita vrlina. No u pogledu doslovne istine koja podupire ostale tri, tek moramo vidjeti iz kojeg je podatka prvobitnog iskustva nastala pisana riječ. (Eco, 1989:259)

7.4. KOGNITIVISTIČKA VIZURA ISTINE

Uvođenjem pojmova različitih istina fra Vilim se udaljava od objektivističkih pozicija koje podržava induktivna metoda spoznavanja, te se tako priklanja kognitivističkoj vizuri koja pretpostavlja postojanje više mogućih istina, polazeći od tvrdnje kako vjera u postojanje jedne moguće istine može biti sociološki i politički opasna (Marot Kiš, 2007:88). Istina je uvijek ovisna o konceptualnom sustavu definiranom velikim dijelom metaforom, a kognitivističku perspektivu metafore možemo dovesti u vezu s onime što fra Vilim naziva predodžbom kao ponovno proizvedenom, modificiranom vizurom stvarnosti. Fra Vilim cjelokupno ljudsko spoznavanje dijeli na uobičajeno, ljudsko i ono znanstveno. Ljudska spoznaja vezuje se uz predodžbe koje nastaju višestrukim modifikacijama doslovne istine:

Onda se mogu izricati više istine lažući što se tiče doslovnog smisla. (Eco, 1989:259)

Svoju koncepciju znanstvene istine koja bi trebala težiti objektivnosti fra Vilim ipak ostavlja otvorenom sumnjajući u mogućnost njezina ostvarenja:

(...) Prava (se) znanost ne smije zadovoljiti predodžbama, koje su zapravo znakovi, nego mora doći do stvari u njihovoj pojedinačnoj istinitosti (...) Ali to nije uvijek moguće za kratko vrijeme i bez posredovanja drugih znakova. – Ali zar onda mogu govoriti uvijek i jedino o nečemu što mi govori o nečem drugom, i tako dalje, a da onog nečeg konačnog, istinitog, nikad nema? (Eco, 1989:259-260)

Iz srednjovjekovne perspektive romana *Ime ruže* prikazan je političko-religijski sukob u svijetlu borbe za pravo definiranja istine, baš kao što je to već viđeno u kulturi Zapada gdje pozicije ili osobe koje imaju ovlasti nametati vlastite predodžbe dobivaju pravo definirati istinu koju ćemo zatim smatrati univerzalnom:

Dva cara na samo jedno prijestolje, a svega jedan papa za dvije stolice – stanje koje doista postade klicom velikih nereda… (Eco, 1989:22)

Treba reći da se upravo te godine u Perugi održao zbor franjevačkih redovnika, a njihov poglavar, Mihovil iz Cesene, usvojio je zahtjeve spiritualaca (o kojima ću još imati prilike govoriti) te kao vjersku istinu objavio da je Krist siromašan (…) Bila je to hvalevrijedna odluka, s ciljem da se zaštiti krepost i čistoću reda, ali se papi baš ne svidje, jer je možda u njoj nazirao načelo koje će dovesti u opasnost i same težnje koje je on, kao poglavar Crkve, gajio u namjeri da Carstvu ospori pravo da izabere biskupe, a za Svetu Stolicu da zatraži naprotiv pravo postavljanja careva. (Eco, 1989:22)

Inkvizitori su sa svoje pozicije institucije provođenja moralnog reda imali moć definiranja istine. Kao instrumenti crkvene vlasti oni određuju što je istina, prosuđuju između istine i laži te na taj način upravljaju ljudskim sudbinama:

Vjeruješ li ti da je sakramente ustanovio Naš Gospodin, da je pokora valjana samo ako se ispovjedimo slugama Božjim, da rimska crkva ima moć da razrješuje i veže na ovome svijetu što će biti vezano i razriješeno na nebu?

Zar možda ne bih morao u to vjerovati?

Ne pitam te u što bi morao vjerovati, nego u što vjeruješ?

Ja vjerujem u sve ono što mi vi i ostali pravi doktori naređujete da vjerujem. (Eco, 1989:303)

Vođen pouzdanjem u znanstveni proces zaključivanja kao jedini put otkrivanja istinitosti fra Vilim počinje sumnjati mogućnost objektivne spoznaje:

Jorge je izveo đavolsko djelo, zato što je svoju istinu ljubio na tako razvratan način, da ni od čega nije prezao kako bi uništio laž. Jorge se bojao druge Aristotelove knjige, zbog toga što je ona možda doista učila kako se svakoj istini izobličuje lice, da ne postanemo robovima svojih tlapnja. Možda je zadaća onoga tko voli ljude navesti ih da se smiju istini, navesti istinu da se smije, jer jedina istina jest naučiti da se oslobodimo bezumne strasti prema istini. (Eco, 1989:395)

Ime ruže od samog početka govori o čovjekovoj potrebi za znanjem jer samo tako može imati moć. Jorge simbolizira konzervativnu snagu koja ne može podnijeti duh prosvjetiteljstva koji polako obuzima svijet. Mladi redovnici počinju slijediti viziju vlastite kreativnosti, raste

želja za upoznavanjem tekstova koji nisu strogo sakralni, a najveća knjižnica kršćanskog svijeta stoji pred njima zaključana:

Nije me čudilo što se tajna zločina vrti oko knjižnice. Za te ljude što su se posvetili pisanju knjižnica je bila nebeski Jeruzalem i ujedno nepristupačan svijet na granici između nepoznate zemlje i poganskog podzemlja. Živjeli su s njom, za nju, možda i protiv nje, kao krivci se nadajući da utaže znatiželju svojeg uma, ili zašto ne bi ubili kako bi spriječili da tkogod prisvoji neku njihovu ljubomorno čuvanu tajnu. (Eco, 1989:153)

U završnom razmatranju fra Vilim razlučuje dva poimanja istine: znanstvena istina koja je odraz ljudske žudnje za napretkom, ali i vjere u sposobnost uma kao motora tog napretka, te istina kao pozicija društvene moći i opresije koja ograničava dosege ljudskog djelovanja. Fra Vilim gubi povjerenje u mogućnost nedvosmislenog iščitavanja znakova, zaključujući kako njihova značenja mogu biti potpuno arbitrarna, pa samim time i nepouzdana u procesu spoznavanja (Marot Kiš, 2007):

Nikad nisam sumnjao u istinitost znakova, Adsone, oni su jedino čime čovjek raspolaže da bi se snalazio u svijetu. Ono što ja nisam razumio je odnos među znakovima. (…) Gdje je sva moja učenost? Ponio sam se kao tvrdoglavac kad sam slijedio privid reda, dok sam morao dobro znati da svijet nema reda.

Ali ste pretpostavljajući redove ipak nešto našli…

Rekao si nešto vrlo lijepo, Adsone, zahvaljujem ti. Red koji pretpostavlja naš um je kao mreža, ili kao stepenice, koje se grade da bi se nekamo stiglo. No stepenice poslije treba srušiti, jer se otkrije da one, makar su i poslužile, nisu imale smisla. (…) Jedine istine koje nečem služe pomagala su koja treba odbaciti. (Eco, 1989:396)

Adson uvodi kategoriju mjerila istine kao subjektivni, odnosno arbitrarni moment društvenog/kulturološkog dogovora:

Hoćete reći, zapitah, da više ne bi bilo moguće znanje koje bi se moglo predavati kad bi uzmanjkala sama mjerila istine…? (Eco, 1989:397)

Kontekst traganja za istinom, kao jedna od okosnica romana *Ime ruže*, rastvara se u opoziciji objektivne i posredovane istine, uvodeći pojam metafore kao sredstva posredovanja koncepata realnosti i nagoviještajući perspektivu metafore kao spoznajnog instrumenta pridavanja smisla apstraktnim konceptima uz naglašavanje uloge tijela u spoznajnom procesu i formuliranju predodžbe stvarnosti (Marot Kiš, 2007:91).

1. *LIGHT* VERZIJA I EKRANIZACIJA

Nakon tri desetljeća i trideset milijuna prodanih primjeraka, Umberto Eco se vratio svom romanu prvijencu. Ecov izdavač Bompiani najavio je da će uskoro objaviti novu verziju romana *Ime ruže*, prvi put objavljenog 1980. godine. Iako svi detalji još nisu poznati, zna se da Eco nije izmijenio strukturu romana, radnju i zaplet, ali je osjetio potrebu pojednostaviti neke dijelove i osvježiti jezik. Cilj mu je učiniti roman prihvatljivijim za nove čitatelje skraćivanjem dugačkih opisa, izbacivanjem nekih eruditskih referenci i dijelova teksta na latinskom jeziku. Eco je odlučio svoj bestseler, koji je do sada preveden na 47 jezika, prepraviti za novu čitalačku publiku. Opat Vilim i njegov učenik Adson vraćaju se zbog onih koji sažetak ove priče poznaju samo iz Annaudovog filma sa Seanom Conneryjem u glavnoj ulozi.

Ekranizacija iz 1986. godine predstavlja kod u okviru kojeg su osvijetljeni samostanski srednjovjekovni život, kriminalistička pozadina i problemi znanja i moći. Promatrajući film prvenstveno kao vizualnu, a potom i verbalnu umjetnost, otkriva se prvi element razlikovanja filma i romana. Vrijeme prikazivanja filma, scene, kadrovi, montaža, pokreti, kamere, glumci, prostor u koji je radnja smještena, boje, glazba i ostali audio-vizualni signali neizostavni su dijelovi filma koji se ne mogu otkriti čitajući knjigu. Eco je sebi mogao dozvoliti opširnost pripovjedačkog angažmana, no na filmu zgusnutost radnje u samo dva sata povlači za sobom ispuštanje niza dugih dijaloga, susreta i situacija. Međutim, roman *Ime ruže* nije mogao postići ono što je film tako jezivo prikazao. Tamna atmosfera mračnih prostorija samostana, svjetlosni efekti izazvani svijećama, svjetiljkama ili zrakama sunca, krv, blato i izopačena lica jedino su na filmu tako realistični. Srednjovjekovni ambijent i Crkva u potpunosti su životopisno naslikani, ali ipak, prema Ecovim smjernicama kroz roman. Svi postupci otežavanja interpretacije, koji su namjerno uvedeni u roman, pretočeni u film gube na svojoj jačini. Prepisivanje, redefiniranje, pitanje istine i sumnje na filmu nisu potencirani u mjeri u kojoj je kriminalistička istraga.

S obzirom na postojanje ekranizacije, pojednostavljene verzije romana, kritičari se pitaju dolazi li još jedna redigirana verzija istoga. Većina njih smatra kako Eco mlade generacije s početka ovoga stoljeća podcjenjuje nudeći im izdanje svoje knjige koje će odgovarati njihovu neznanju, ali ako uzmemo u obzir da je Eco nedavno izjavio kako mrzi *Ime ruže* i da je to njegov najgori roman, možemo pretpostaviti da ga je jednostavno poželio samo malo uljepšati.

2. ZAKLJUČAK

Ecov filozofsko-religijsko-kriminalistički roman napete radnje, lucidnih misli, virtuozna stila za svaku vrstu čitatelja predstavlja povijesnu kroniku jednog vremena, istovremeno zabavnu i produhovljenu, prožetu različitim konceptima zahvaljujući kojima se djelo može višeslojno uživati.

Ovaj roman čisti je primjer pomirbe visoke i masovne umjetnosti u postmodernizmu nakon avangarde i neoavangarde. Filozofska dimenzija romana omogućuje čitatelju da se okrene sebi, ali i uživa u detektivskim zapletima putem kojih Eco ujedno istražuje i ideju o nedostatku konačnog smisla. Ovo remek-djelo intertekstualnosti enciklopedičan je i metaforički primjerak sloma jednog vremena u smislu semiotike, pa tako uključuje i prošla i sadašnja značenja semema te njegove formalizirane i neformalizirane jedinice.

Eco idealističkim nastojanjima povezuje razne filozofske perspektive kojima pokušava doći do objektivne, univerzalne istine uz pomoć simbola, metafora i metode indukcije, dajući romanu polemičku perspektivu koncepta istine.

Polazeći od krajnosti objektivističkog mita i njegova pouzdanja u univerzalnu istinu predpostojeću ljudskom razumu, pa sve do njegova propitivanja kroz dimenziju tjelesne uvjetovanosti razuma i određenosti kategorije istinitosti ljudskim subjektom, njegovim doživljajem svijeta i osobnim afilijacijama, Eco se naposljetku približava kognitivističkom gledištu istine.

Ime ruže vrijedi iščitavati više puta u različitim razdobljima našeg osobnog i sveopćeg životnog konteksta, jer roman, između ostalih, donosi i poruku o moći riječi. Iako prikazuje okružje mračnog srednjeg vijeka, Ecov roman je svevremenski. Kao i tada i danas su privilegirani oni koji raspolažu istinama, ali i oni koji posjeduju moć i dar riječi. Roman govori o samome sebi, odnosno o moći knjiga koje šire spoznaje kao što je to činio drugi dio Aristotelove *Poetike*.

3. LITERATURA

1. Čale Knežević, M, 1991, *Intertekstualno vrijeme u romanu Ime ruže Umberta Eca*; Književna smotra: časopis za svjetsku književnost 23, str. 47-57.
2. Eco, U, 1989, *Ime ruže*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb
3. Eco, U, 2007, *Umjetnost i ljepota u srednjovjekovnoj estetici*; prevela Željka Čorak, Institut za povijest umjetnosti, Zagreb
4. Marot Kiš, D, 2007, *Tijelo, um i zabranjene istine: kognitivistička perspektiva romana Ime ruže Umberta Eca*; Fluminensia 2, str. 73-93.
5. Nankov, N, 2003, *Umberto Eco kao krijumčar: idealizam preko disciplinarnih granica*; Književna smotra: časopis za svjetsku književnost 35, str. 21-33.
6. Simić Pasquini, S, 2011, *Želi li se Eco samo dodvoriti publici koja ništa ne zna*, Jutarnji list
7. Solar, M, 2003, *Povijest svjetske književnosti*, Golden marketing, Zagreb
8. Solar, M, 2007, *Teorija književnosti*, Školska knjiga, Zagreb
9. Vidanec, D, 2011, Aristotelova Περὶ ποιητικῆς. Razumijevanje konstitutivnih elemenata
10. Aristotelove teorije pjesništva u optici Gadamerova poimanja umjetnosti, str. 201-217, Zagreb
11. Zima, Z, 2000, *Porok pisanja*, Sysprint, Zagreb
12. http://www.jutarnji.hr/ime-ruze--zeli-li-se-eco-samo-dodvoriti-publici-koja-nista-ne-zna/971512/ (2.9.2012.)