



Diana DEMENTIEVA

Doctor în filologie, cercetător, Institutul de Cercetare și Inovare al Universității de Stat din Moldova, proiectul științific 20.80009.1606.19 Cultura promovării imaginii orașelor din Republica Moldova prin intermediul artei și mitopoeticii. Autoarea tezei de doctor: „Lectura ca mod de existență a operei literare. Teorii ale lecturii din secolul al XX-lea”. Domenii de interes: teoria literară, teoria lecturii, critica literară, istoria literară, literatura română și universală, culturologie.

UN MODEL DE LECTURĂ SINCRETICĂ ILUSTRAT ÎN BAZA ROMANULUI *NUMELE TRANDAFIRULUI* DE UMBERTO ECO

Argument pentru un model de lectură sincretică

Propunerea unui model de lectură sincretică nu este întâmplătoare, acesta nu a fost selectat dintr-o mulțime de alte metode posibile. Modelul de lectură sincretică este soluția ce se impune, la un nivel dublu: general și particular, prin însuși specificul realității actuale, dar și prin structura dialogică a operelor moderne și postmoderne. Grilele de lectură tradiționale nu mai pot fi aplicate, fiecare sistem nou de forme și principii poetice include automat (chiar dacă în mod indirect) un nou model de lectură pentru textele scrise în maniera respectivă. Așadar, doar în bază principiului dialogic, actul lecturii va asigura o receptare și interpretare adecvată a literaturii de tip nou. La momentul actual s-a ajuns la concluzia că pentru o receptare adecvată sunt relevante, aproape în mod egal, atât analiza instanțelor intratextuale cât și studiul celor extratextuale. Teoreticienilor, criticilor, istoricilor literari, dar și cititorilor de rând nu le rămâne decât să accepte schimbarea de paradigmă și să însușească acest

nou model de lectură ce își propune să valorifice potențialul tuturor „vocalor” [1] ce participă la dialogul literar, fie ele fictive, abstracte sau concrete, diegetice sau extradiegetice.

Fenomenul literar reprezintă o copie a realității contemporane, această copie, în termeni literari, este numită postmodernism. Noua paradigmă înglobează toate caracteristicile lumii contemporane: dialogismul, trans- și intratextualitatea, interculturalitatea, parodia, ironia, subversivitatea etc. Așadar, modelul de lectură sincretică se cere a fi aplicat, în primul rând, asupra narațiunii moderne și postmoderne. Mai întâi de toate, aceste texte nu pot fi interpretate decât printr-un model corespunzător de lectură, apoi, acestea sunt capabile să furnizeze material ilustrativ suficient. Totuși, atât timp cât principiu dialogic și cel al operei deschise sunt intrinseci literaturii artistice, modelul de lectură sincretică, în linii mari, poate fi aplicat la studiul oricărui tip de text citit în contemporaneitate, în postmodernitate. Cititorul trebuie să țină cont în procesul lecturii sale atât de „orizontul de așteptare” al

scriitorului [2], cât și de orizontul epocii sale. Doar în felul acesta se pot evita alunecările în așa-numitul *citit anacronic* [3].

Algoritmul lecturii sincretice

În cursul istoriei, a dominat interesul pentru una sau alta dintre modalitățile de lectură. Într-o formulă sintetizatoare aceste demersuri se găsesc în modelul lui A. H. Abrams, mai târziu a fost reinterpretat de Elisabeth Freund (1987) și ilustrat în felul următor:

- Demersul obiectiv, focalizat asupra operei;
- Demersul expresiv, cu accentul pe personalitatea artistului;
- Demersul mimetic, focalizat asupra universului operei;
- Demersul pragmatic, focalizat asupra cititorului [4, p. 9].

Modelul de lectură sincretică nu se referă, în particular, la niciunul dintre demersurile date, ci le înglobează pe toate, fiecare abordare fiind importantă în decodarea sensului literar. Totodată, noțiunea de *lectură sincretică*, în sensul în care-l înaintăm prin acest articol, o înglobează și pe cea de *citit combinat* a lui Radu Stanca [3]. Un cititor care își va realiza actul interpretativ în baza principiului dialogic va aplica toate cele trei tipuri: cititul științific, cititul retoric și cititul adecvat estetic. Toate acestea datorită faptului că literatura modernă și postmodernă se caracterizează printr-un mixt de limbaje din diferite domenii (filosofic, științific, jurnalistic, metaliterar), astfel încât abordarea acestor moduri de exprimare poate avea loc doar *citind combinat*.

Etapele lecturii sincretice. Pașii algoritmului de lectură sau fazele *performării* [5] (așa cum le numește Paul Cornea), corespund cu momentele procesului de lectură. De asemenea, avem la bază modelul lui Ellen J. Langer,

prin care actul lecturii este înfățișat prin prisma a patru tipuri de relații între cititor și operă. Aceste relații, accentuăm, sunt repetitive:

1. Intrarea în text (*Being Out and Stepping into an Envisionment*);
2. Explorarea textului din interior (*Being In and Moving Through an Envisionment*);
3. Detașarea și analiza datelor colectate (*Stepping Back and Rethinking What One Know*);
4. Ieșirea din lumea textului și constatarea experienței (*Stepping Out and Objectifying the Experience*) [6, p. 40].

În urma asocierii modelului propus de Ellen J. Langer cu principiile dialogismului literar al lui Mihail Bahtin s-au stabilit următoarele etape de lectură, fiecare dintre acestea presupunând, la rândul lor, un șir de operații de efectuat de către agentul lecturii, se are în vedere cititorul real:

Etapa I: Pre-lectura. Etapa preparatorie sau *Intrarea în text*, după J. Langer, chiar dacă temporal se limitează la câteva momente de reflecție până la contactul direct cu textul, este o fază important de parcurs în vederea evitării eșecurilor ulterioare: întreruperea sau abandonarea lecturii. La această etapă cititorul va inspecta următoarele momente în limitele competenței sale de lectură: identificarea tipologiei în care se încadrează textul; analiza paratextului (copertă, titlu, autor, editură, ediție) și emiterea unor presupoziii; determinarea tipului de cititor pe care-l reprezintă, sau pe care-l intenționează; aprecierea compatibilității specificului textual cu nivelul propriu al competenței de lectură; stabilirea factorilor scrierii (după caz) și condiționările lecturii (spațiali, temporali, sociali, economici, psihologici).

Etapa II: Lectura propriu-zisă. Contactul direct cu artefactul și cu obiectul artistic

presupune asimilarea în mai multe etape a textului în toată complexitatea lui prin analiza tuturor nivelurilor (fonetic, lexical-semantic, morfologic, sintactic, stilistic), decodificarea mesajului, filtrarea sau selectarea informației, analiza datelor, compararea mesajului. Altfel spus, are loc *Explorarea textului din interior*, care se suprapune practic cu ceea ce numim prima lectură, apoi *Detașarea și analiza datelor colectate*, ce coincide ipotetic cu relectura.

În analiza realizată în baza romanului lui Umberto Eco se va putea observa încadrarea, sub forma unor sarcini de realizat, prerogativelor dialogismului literar, ale teoriei intertextuale și ale sociocriticii [7]. De vreme ce dialogismul cuprinde și interesele specifice celorlalte două direcții, se propune o singură grilă de lectură, care are ca scop analiza textului în toate cele trei aspecte prin aplicarea unui set sintetizator de concepte, tehnici și metode. Fi-rește, lista aspectelor examinate poate fi completată cu numeroase subtilități specifice celor trei direcții în particular. Elementele de interes ilustrate în baza *Numelui trandafirului* constituie arterele metodei sincretice de lectură.

Etapa III. Post-lectura. Ultima fază a fenomenului de comunicare literară este *Ieșirea din lumea textului* care instituie rezultatul interpretativ (scris sau oral). *Feed-back*-ul, în cazul lecturii sincretice, reprezintă o simbioză a mai multor perspective anunțate de text. Cititorul emite judecăți de valoare asupra textului dat, prin aceasta încadrându-se sau detașându-se de viziunea colectivității de cititori din care face parte. Deci, concluziile finale sunt echilibrate, denotă o atitudine respectuoasă față de text și „vocale” sale. Se ocolesc raționamentele extreme și unidirecționale, de asemenea se evită uzul liber și interpretarea exagerată. Cititorul este conștient de efemeritatea

interpretării sale, deci rezultatul va fi unul relativ și deschis reconfigurărilor viitoare.

Propunere de lectură sincretică în baza romanului *Numele trandafirului* de U. Eco

S-a argumentat mai sus că cele mai pertinente exemple, în sensul aplicării modelului de lectură sincretică, sunt creațiile literare în care principiu operei deschise și cel al dialogismului constituie nu numai trăsături intrinseci, ci devin program de creație. Deci, opera lui Umberto Eco poate fi receptată doar dacă însuși cititorul conștientizează schimbarea și își adaptează metoda de lectură la această nouă poetică. Desigur, alegerea operei respective nu este accidentală. Un algoritm inovativ trebuie să fie ilustrat în baza unui text bine cunoscut și care ar furniza suficient material exemplificativ, or lucrarea *Numele trandafirului* s-a născut chiar dintr-o încercare de teoretizare a procesului de lectură. Menționăm că nu se urmărește o analiză detaliată a romanului care ar concura cu alte interpretări din domeniu. Scopul intervenției date rezidă în ilustrarea reperelor, principiilor și rezultatelor unui exercițiu de lectură sincretică. Exemplificarea în baza operei lui Umberto Eco va facilita înțelegerea și va pre-valida aplicativitatea modelului propus.

Atenționăm că lectura romanului, așa cum va apărea înfățișată în continuare, s-a realizat în corespundere cu propriu orizont de așteptare. Prin urmare, așa cum este și firesc, analiza de mai jos ilustrează o competență de lectură particulară și un nivel individual de experiență. Aceasta înseamnă că lectura sincretică a unui critic experimentat va aduce completări semnificative la această interpretare, mai ales în ceea ce privește identificarea relațiilor dialogice cu alte texte.

Deci, aplicarea principiului dialogic și parcurgerea etapelor de lectură, așa cum au fost

ilustrate mai sus, a condiționat relevarea următoarelor fapte și caracteristici ale romanului:

Etapa I: Pre-lectura

Pentru început amintim că romanul *Numele trandafirului* în prima sa variantă apare în 1980 cu titlul *Il nome della rosa* (în românește apare în 1984). Este prima lucrare artistică a semioticianului Umberto Eco. Romanul a primit Premiul pentru cea mai bună carte a anului și Premiul Strega în 1981. De asemenea, a fost tradusă în peste 38 de limbi. Lectura sincretică realizată asupra textului a dus la identificarea elementelor inovative ale narațiunii date. Iar momentele sesizate justifică într-un fel popularitatea acestei cărți.

Etapa II: Lectura propriu-zisă

1. Anunțarea tuturor „vociilor” participante la dialogul literar:

Categoria *interlocutorilor fictivi* [8] este alcătuită din rețeaua de personaje și instanțele care narează (Guglielmo (William) din Baskerville, Adso din Melk, starețul mănăstirii – Abbone de Fossanova, prietenul franciscan al lui Guglielmo – Ubertino de Casale, botanistul Severinus de Sant Emmerano, bibliotecarul Malachia de Hildesheim și asistenții săi Berengar de Arundel și Becio de Uppsala, Patrick de Clonmacnois, Pacificus de Tivoli, miniaturistul Adelmo de Otranto – prima victimă, Waldo de Hereford, novicele Venantius de Salvemec, Rabano de Toledo, bătrânul Alinando de Grottaferrata, chelarul Remigio de Varagine și asociatul lui Salvatore de Montferrat, Magnus de Ioana, bibliotecarul orb – Jorge de Burgos, sticlarul Nicholas de Morimondo, guralivul Aymaro de Alessandria, conducătorul Franciscanilor – Michael de Cesena, cardinalul Bertrand del Poggetto, inchiuzitorul Bernardo Gui și țărâna).

Ucenicul Adso din Melk este personajul căruia îi revine funcția narativă. Prin intermediul acestei „voci”, autorul real construiește o focalizare internă. Din punct de vedere al perspectivei narative, personajul-narator cunoaște mai puțin decât celelalte personaje. Pe de o parte, Adso este un novice naiv implicat în succesiunea evenimentelor, care intră în relație cu celelalte personaje și în mod evident cunoaște mai puțin decât alți „interlocutori”. Pe de altă parte, Adso este un călugăr vârstnic ce narează întâmplările la care a luat parte în tinerețe, la acest moment călugărul își asumă funcția de interpretare a celor relatate. Ce-i drept interpretarea este limitată, acum, din poziția călugărului bătrân, Adso știe totul, dar nu comunică nimic în avans. Personajul Adso, așa cum l-a conceput autorul real, este mai degrabă un narator-martor. Activitatea acestui personaj constituie, în mare parte, o activitate de observare și un statut de co-prezență. Apariția lui este inevitabil legată de prezența părintelui Guglielmo, fapt determinat și de rolul său de ucenic și însoțitor.

Categoria „interlocutorilor concreți” sunt: autorul real și cititorii reali [8]. În cazul de față se cunoaște cine este autorul concret al operei, prin urmare această „voce” este una constantă, în schimb „vocea” de pe poziția cititorului se va schimba la fiecare nouă lectură. Schimbul de replici dintre aceste două instanțe se realizează, mai ales, prin intermediul lui Adso. Aici nu vorbim de Adso – personajul, nici de Adso – naratorul, ci de Adso ca strategie textuală. Pecetluit de o naivitate fără margini în tinerețe și de niște rezerve la bătrânețe, povestitorul Adso constituie o strategie textuală a autorului real prin care-l provoacă pe oponentul său, cititorul real să participe el

însuși la constituirea sensului. Cum anume? Prin intermediul altor „voci” ce alcătuiesc categoria interlocutorilor abstracți.

Categoria „interlocutorilor abstracți” [8] se referă la Autorul Model și Cititorul Model. Calea parcursă de William în vederea dezlegării misterului și a descoperirii ucigașului reprezintă o metaforă a ideii lui Umberto Eco despre construcția sensului, idei ce se regăsesc și în lucrări sale de semiotică [9]. Felul în care semnele sunt interpretate de către eroul central ilustrează *teoria cititorului model*. Atunci când Adso se interesează de ce William continuă cercetarea după ce Abatele a dat de înțeles că ar vrea să-l elibereze de însărcinare pentru a salva onoarea abației, acesta a răspuns că „*Nimeni nu ne obligă să știm, Adso. Ești dator, asta e tot, fie și cu prețul de a înțelege greșit*” [10]. Pe parcursul întregului text observăm că Guglielmo selectează și analizează semnele în numele tuturor celorlalte „voci” participante la dialog: ucenicul Adso, celelalte personaje ale romanului, dar și cititorii concreți ai cărții. Prin urmare, felul în care este construit personajul din Baskerville constituie acea instanță abstractă numită Cititorul Model, care are funcția de a-l dirija pe cititorul real să descopere tainele textului [9].

2. Determinarea *prototipului* romanului. În calitatea de prototip principal îi servește documentul lui Don Adso de Melk, personalitate istorică. *Numele trandafirului* are la bază câteva modele originale. În conformitate cu aceste prototipuri s-au elaborat personajele (eroul Sherlock Holmes, cuplul Serenus Zeitblom și Adrian Leverkühn din *Doctor Faust*, *Căinele din Baskerville* de Sir Arthur Conan Doyle), s-a construit subiectul (*Sherlock Holmes*, romanele lui Borges: *Moartea și busola*,

Miracolul secret), s-a stabilit cronotopul (*Biblioteca Babel* de Jorge L. Borges).

3. *Intertextul, paratextul, metatextul, hipertextul și arhitextul* [11, p. 37-47]. Cea mai importantă tehnică narativă utilizată de Umberto Eco în construcția cărții sale este intertextualitatea, prin aceasta se creează o profunzime a textului. Un cititor experimentat va putea identifica o mulțime de trimiteri la alte texte. Guglielmo din Baskerville, după felul în care-și construiește raționamentele, este o copie a lui Sherlock Holmes. Însoțitorul său, Adso da Melk ia poziția lui dr. Watson. O altă asemănare se întrevide cu perechea lui Thomas Man în *Doctor Faust*: Adso și Guglielmo vs. Serenus Zeitblom și Adrian Leverkühn. Atât Serenus cât și Adso relatează despre cele întâmplare la o distanță de câteva decenii de la evenimentele propriu-zise. Ambii adoptă atitudinea unui narator neimplicat, obiectiv și detașat (sau cel puțin așa pretind), se aseamnă prin felul în care au fost caracterizați, dar și prin poziția în narațiune. Pentru a evidenția în mod special unicitatea, genialitatea eroilor principali (Guglielmo și Adrian Leverkühn), ceilalți doi întăresc această imagine, anume prin felul lor de a fi mai puțin cunoscători și ingenioși.

În ceea ce privește biblioteca, se atestă două tipuri de intertextualitate: internă și propriu-zisă. În primul sens, al intertextualității interne, labirintul bibliotecii face trimitere la confuzia subiectului, dar și la complexitatea structurii narative. Pe când intertextualitatea propriu-zisă se stabilește între „biblioteca” lui Umberto Eco și „biblioteca” lui Jorge Luis Borges din lucrarea *Biblioteca Babel*. Proiectarea geometrică, descrierea minuțioasă a detaliilor, prezența oglinzilor, exis-

tența unei legități interne, a unui secret propriu al bibliotecii, bibliotecarul orb, dar și alte momente comune denunță prezența vădită a unui dialog între cele două texte. Mai mult ca atât, se atestă și un tip de intertextualitate externă, pentru că personajul Jorge din Burgos este chiar Jorge Luis Borges în ultimii săi ani de viață. Amintim că scriitorul argentinian la sfârșitul anilor 1950 era deja complet orb, iar peste cinci ani a devenit directorul Bibliotecii Naționale a Argentinei. Însuși Umberto Eco recunoaște faptul că manifestă o admirație deosebită față de creația lui Jorge Luis Borges. Așa se explică faptul că trimiterile intertextuale nu se opresc la o singură operă a scriitorului argentinian, ci la întreaga sa creație și manieră narativă. Rețeaua intertextuală se lărgeste prin conexiunea cu *Moartea și busola*. La Umberto Eco morțile călugărilor urmăresc un pattern, cel al trâmbițelor Apocaliptice, și la Jorge Luis Borges crimele se succed simetric după tiparul unui romb, ambii eroi își dau seama de această periodicitate și folosesc acest fapt în cercetările lor. Ideea ciclicității și a labirintului este un leitmotiv al creației lui Jorge Luis Borges, acesta apare în *Miracolul secret*, dar și în *Tema trădătorului și eroului*.

Paratextualitatea presupune dialogul instanțelor intra- și extratextuale cu elementele ce gravitează în proximitatea nemijlocită a textului [12, p. 364]. Cele 7 capitole (*Ziua întâi, Ziua a doua, Ziua a treia, Ziua a patra, Ziua a cincea, Ziua a șasea, Ziua a șaptea*) sunt alcătuite la rândul lor din câte 7 subcapitole fiecare (de exemplu, *Ziua întâi. Prima, Tertia, Sexta, Pe la ora nona, După ora nona, Vesper, Completa*). Pentru că subcapitolele sunt intitulate lacunar, autorul este nevoit să intervină cu explicații sub forma unor rezumate foarte

mult comprimate (*Ziua întâi, Vesper, În care se vizitează restul abației. Guglielmo trage unele concluzii în legătură cu moartea lui Adelmo, se vorbește cu fratele sticlar despre sticlele pentru citit și despre nălucirile care apar celui ce vrea să citească prea mult*). Umberto Eco precizează, în *Notă* la romanul său, faptul că repetă structura manuscrisului lui Adso. Relatarea evenimentelor în document este împărțită în șapte zile, iar fiecare zi în șapte părți după succesiunea orelor liturgice [10, p. 15]. Numărul capitolelor corespunde cu numărul de zile pe care William și Adso le petrec la abație. O tangentă semnificativă se stabilește cu succesiunea crimelor în șapte zile diferite și care dovedește împlinirea Apocalipsei. Toate acestea sunt sincronizate în vederea intensificării imaginilor artistice, creșterea tensiunii nu numai la nivelul subiectului, dar și în plan compozițional. În Numerologie, 7 este un număr magic, simbol al perfecțiunii divine. Pitagora îl consideră seva vieții, semn al operei desăvârșite, încheiate. Scriitorul Umberto Eco, cel care și-a dorit să găsească formula ideală a creației artistice, s-a oprit în mod conștient la numărul 7 și cu meticulozitatea și-a adus creația să reprezinte simbolul 7, adică desăvârșirea literar-artistică. Pentru psihologi, numărul 7 ocupă un loc de mijloc, echilibrator între mult și puțin. Aici apar tangențe cu specificul cuplului Adso și William. În general, principiu echilibrului reprezintă un fir roșu în creația lui Umberto Eco.

Prezența Notelor, Prologului și a Marginaliilor finale relativizează perspectiva cititorului asupra celor citite. Citatele din limba latină reprezintă o rețea intertextuală aparte. În unele ediții din limba română acestea nu sunt traduse, ceea ce implică o dificultate dublă la lectură. Cu toate acestea, făcând abstracție de

fragmentele respective, o anumită categorie de cititori va putea realiza o lectură superficială. Cel mai semnificativ citat este ultimul: *stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus* („trandafirul de ieri rezistă datorită numelui său, dar noi avem doar nume ale trandafirului fără rost”), citatul stabilește relații dialogice cu titlul romanului.

Metatextualitatea este tipul de relație transtextuală [11, p. 40] ce ocupă o poziție foarte importantă în creația scriitorului italian. *Numele trandafirului* este un roman autotreferențial. Multe idei anunțate în lucrările de teorie literară și semiotică se regăsesc pe deplin în opera artistică a scriitorului, atât la nivel structural cât și în mod direct, prin intermediul replicilor personajelor. Umberto Eco evidențiază ideea că cititorul are un rol activ în receptarea literară. Prin aceasta, semnul este determinat social și este deschis spre o varietate de posibilități de manifestare. Influența lingvistului Ferdinand de Saussure este evidentă. Cu ajutorul reflecțiilor lui Guglielmo, scriitorul arată caracterul temporal al limbajului, evoluția semnelor în timp:

„Cărțile nu sunt făcute ca să crezi în ele, ci pentru a fi supuse controlului. În fața unei cărți nu trebuie să ne întrebăm ce spune, ci ceea ce vrea să spună (...) Litera trebuie să fie discutată, chiar dacă suprasensul rămâne bun.”

Tot prin intermediul lui Guglielmo se realizează conexiunea cu specificul societății postmoderne, de la jumătatea secolului al XX-lea până în prezent. Călugărul franciscan se deosebește de celelalte personaje prin modul de gândire, nespecific perioadei inchiiziției din care face parte. Guglielmo condamnă practicile și credințele specifice Evului Mediu, mentalitatea sa definește perioada postmodernă în care se află cititorul:

„Există un singur lucru care excită animalele mai mult decât plăcerea, și asta e durerea. Sub tortură trăiești ca și sub puterea ierburilor care dau halucinații. Tot ceea ce ai auzit povestindu-se, tot ceea ce ai citit, îți revine în minte, ca și cum tu ai fi dus cu forța nu spre cer, ci spre infern. Sub tortură spui nu numai ce vrea inchiizitorul, dar și ceea ce îți închipui că poate să-i facă plăcere, pentru că se stabilește o legătură (aceasta este într-adevăr diabolică) între tine și el.”

Cititorul actual face parte dintr-o societate în care se condamnă tortura. Diferența de mentalitate este accentuată prin paralela stabilită între Guglielmo și Jorge de Burgos. Cel din urmă este un adept înverșunat al principiilor vechi prin care accesul la cunoaștere era limitat:

„– Dar spune-mi, zicea Guglielmo, de ce? De ce ai vrut să ferești cartea asta mai mult decât pe altele? ...

– Pentru că era a Filosofului. Orice carte a omului acela a distrus câte o parte a înțelepciunii pe care creștinătatea o strânsese de-a lungul veacurilor. Părinții bisericii spusese tot ce trebuia despre puterea Verbului, și a fost de ajuns ca Boethius să-l comenteze pe filosof pentru ca taina dumnezeiască a Verbului să se prefacă în parodia omenească a categoriilor și a silogismului. Cartea Genezei spune ceea ce trebuie știut despre alcătuirea cosmosului, și a fost de ajuns să se descopere cărțile Filosofului pentru ca universul să fie regândit în termenii unei materii oarbe și mucilaginoase, și pentru ca arabil Averroes să-i convingă aproape pe toți despre nemurirea în veci a lumii (...)

– Mâna lui Dumnezeu creează, nu ascunde.

– Există margini dincolo de care nu este îngăduit să mergi. Dumnezeu a vrut ca pe anumite hărți să stea scris hic sunt leones.

– *Dumnezeu i-a creat și pe monștri. Și pe tine. Și despre totul vrea să se vorbească.*”

Dialogul înfățișează ideea potrivit căreia Dumnezeu a creat Răul ca să fie apreciat pe bună dreptate Binele. Romanul se construiește pe un șir de opoziții. Prin aceasta, autorul tratează ironic credințele și practicile religioase ale acelor timpuri.

Dialogul dintre Adso și Guglielmo despre unicorn comunică mai multe postulate teoretice ale semioticianului. Guglielmo spune că unicornul este o urmă, o amprentă, sau în termeni științifici este chiar semnul care e un mediator între persoane și contribuie la stabilirea relațiilor dintre acestea, la înțelegere. Ideea amintește și de semioza nelimitată a lui Peirce:

„ – *Dar ce vă folosește dumneavoastră unicornul dacă intelectul nu vă lasă să credeți în el?*

– *Îmi folosește cum mi-au folosit urmele picioarelor lui Venanzio pe zăpadă, târât spre hârdăul porcilor. Unicornul cărților este ca o amprentă. Dacă există amprenta, trebuie să existe ceva care a lăsat-o.*

– *Dar deosebit de amprentă, ziceți dumneavoastră.*

– *Sigur. Nu întotdeauna o amprentă are aceeași formă cu corpul care a produs-o, și nu ia naștere întotdeauna din presiunea unui cor. Uneori redă impresia pe care un corp a lăsat-o în mintea noastră, este amprenta unei idei. Ideea este un semn al lucrurilor și imaginea este un semn al ideii, semnul unui semn. Dar cu imaginea construiesc din nou, dacă nu corpul, ideea pe care o avea despre ea.*

– *Și asta va ajunge?*

– *Nu, pentru că știința adevărată nu trebuie să se mulțumească cu ideile, care sunt chiar semne, ci trebuie să regăsească lucrurile în adevărul lor propriu. Și, deci, mi-ar plăcea*

să urc de la această amprentă a unei ampren-te la unicornul care stă la începutul lanțului. Așa după cum mi-ar plăcea să pornesc de la semnele slabe lăsate de ucigașul lui Venanzio (semne care ne-ar putea duce la mulți sau la un singur individ, ucigașul însuși. Dar nu e cu putință întotdeauna într-un timp scurt și fără ajutorul altor semne.)”

În acest dialog, aparent construit doar între două personaje, intervin de fapt și ale „voci”, cum ar fi cea a filosofiei lui Platon. Lumea sensibilă, vizibilă (adică semnele) nu oferă posibilități de cunoaștere adevărată, însă lumea ideilor, lumea invizibilă prin gândirea logică este cu adevărat accesibilă pentru cunoaștere. La Platon lumea senzorială este o copie lividă a lumii Ideilor, iar obiectele materiale nu au realitate decât dacă nu aparțin unei idei. La finalul acestui dialog Adso se întreabă: „*Dar atunci pot mereu și doar să vorbesc de ceva care-mi vorbește de altceva și așa mai departe, dar ceva-ul de la urmă, acel adevărat, nu există niciodată?*”.

Prin felul în care concluzionează, discipolul lui Guglielmo face trimitere la cercul hermeneutic și la semioza nelimitată a lui Peirce. Așadar, prin intermediul romanului său, Umberto Eco continuă să susțină ideea cercului hermeneutic [13]. Se atestă, de asemenea tangențe cu filosofia Zen, adepții căreia susțin că un ultim sens nu există. Pozitivismul este substituit de perspectivism. La final, Guglielmo este surprins că, în pofida raționamentelor aplicate, nu prevăzuse întorsătura surprinzătoare. Personajul implementează dogmele metodei scolastice, o tendință mult apreciată în perioada Evului Mediu. Până la urmă, Guglielmo ajunge la concluzia că raționamentele logice sunt insuficiente pentru o interpretarea corectă a semnelor. „Urmele”,

cum le numește Guglielmo, sunt dependente de contextul în care apar, dar și de cel în care sunt receptate/decodate.

Ludwig Wittgenstein și ideea sa despre jocurile de limbaj îl impresionează foarte mult pe Umberto Eco, fapt evident și din studiile teoretice ale scriitorului. Potrivit filosofului austriac, anume modul în care este folosit limbajul îi determină înțelesul, altfel spus semnificația unui cuvânt este exact felul în care acesta este utilizat în limbaj. În roman, „schimbul de replici” dintre Adso și filosofia lui Ludwig Wittgenstein este ilustrat în fragmentul în care tânărul Adso se exprimă cu privire la păcatul erotic din bucătărie:

„Cuvintele care se grămădiseră în camerele memoriei mele au urcat la suprafață (mută) a buzelor mele și am uitat că ele vor fi slujit în scripturi sau în paginile sfinților ca să exprime realități mult superioare. Dar, la urma urmei, există oare vreo deosebire între delicia de care vorbiseră sfinții și cele pe care sufletul meu zbuțuit le încerca în momentul acela? În momentul acela a pierit în mine simțul treaz al deosebirii. Ceea ce, mi se pare, este tocmai sensul pierderii totale în hăul nemărginit al identității.”

Adso este înfățișat ca fiind incapabil să-și descrie experiența erotică decât prin folosirea altor texte, anume versurile din *Cântarea Cântărilor*. Contextul în care s-a născut și a crescut acest personaj i-au dictat formarea unui anumit tip de limbaj. Chiar dacă a avut parte de o experiență nouă, Adso continuă să se exprime printr-un limbaj caracteristic contextului monahal. În aceeași ordine de idei, personajului Salvatore constituie o altă referință la ideea potrivit căreia limbajul e determinat de contextul utilizării lui. Așadar, sensul se cristalizează doar în timpul comunicării,

sensul nu este în semn, semnul în lipsa unui interpret nu comunică nimic. De aici și rolul important al cititorului în jocurile de limbaj:

„Binele unei cărți constă în a fi citită. O carte este făcută din semne care vorbesc de alte semne, care, la rândul lor, vorbesc despre lecturi. Fără un ochi care să le citească, o carte poartă semne care nu produc concepte, și deci e mută. Biblioteca asta poate a fost făcută ca să salveze cărțile pe care le adăpostește, dar acum trăiește ca să le îngroape. De aceea a devenit izvor de necredință.”

În ceea ce privește arhitextul, *Numele trandafirului* este un hibrid al genurilor și speciilor literare, acesta poate fi citit în mai multe „chei”, ca pe un roman: polițist, istoric, politic, filosofic, metaroman sau polifonic. Se creează impresia că Umberto Eco și-a construit romanul pentru mai multe categorii de cititori. Pentru unii cititori interesează doar evoluția subiectului, în sensul descoperirii ucigașului. Din acest punct de vedere, romanul povestește întâmplările ce se desfășoară în 1327. Călugărul Guglielmo de Baskerville, în rol de detectiv, și însoțitorul său, benedictinul Adso din Melk, încearcă să dezlege misterul ce leagă mai multe crime care au loc la mănăstire. Așa cum este specific pentru romanele polițiste acțiunea se desfășoară în perimetrul unui edificiu (castel, conac etc.). În cazul de față este vorba de o mănăstire dominicană din nordul Italiei, cu centrul de greutate în spațiul bibliotecii. Un iubitor de subiecte polițiste poate reconstitui cu ușurință firul epic, chiar dacă structura romanului, prin numeroase implicații de altă natură, presupune și alte tipuri sau niveluri de lectură. În *Opera deschisă*, Umberto Eco explică felul în care cititorul este pus de fiecare dată în fața unor alegeri de efectuat [14]. Cel care citește *Numele tranda-*

firului ca pe un detectiv va selecta din mulțimea de semne pe cele care-l orientează în acest sens și va face abstracție de alte implicații filosofice, teoretice, religioase sau istorice. Așadar, cititorul va umple „golurile” [15] în funcție de competența sa de lectură și în funcție de scopul propus. Aplicând grila polițistă de lectură, cititorul știe cum să reacționeze în momentele de suspans și se așteaptă din start la schimbări bruște de atitudini. Aceeași atitudine manifestă și ucenicul „detectivului”, Adso este impresionat de modul în care Guglielmo interpretează semnele. În felul acesta, Umberto Eco respectă o altă caracteristică a postmodernismului și anume masificarea literaturii. Literatura nu este doar un capriciu al elitei culturale.

Numele Trandafirului poate fi citit și ca pe un roman de aventuri ce relatează aventurile tânărului Adso. Prin această grilă de lectură se vor restabili etapele de evoluție a personaj: de la un tânăr și naiv ucenic la un bătrân povestitor rezervat în prezentarea evenimentelor. Reflecțiile lui Adso la maturitate asupra celor întâmplare denotă unele modificări de mentalitate. Cititorul romanului de aventuri va evolua odată cu personajul, va învăța de la Guglielmo așa cum învață ucenicul său, va trăi aceleași emoții pe care le trăiește Adso în clipele petrecute cu țărancă în bucătărie. O abordare didactică va trata acest text ca pe un roman de inițiere. Totodată, pentru că firul evoluției personajului Adso este întrerupt, cititorul nu mai cunoaște nimic despre felul în care evoluează Adso după incendiul de la mănăstire, nu se cunoaște decât faptul că Adso a ajuns să fie singur la bătrânețe. De aceea, pentru unii romanul este mai degrabă un roman de observație. Adso observă felul în care Guglielmo interpretează semnele. La

rându său, Guglielmo analizează felul în care reacționează și acționează ucenicul.

Citită ca pe un roman istoric, cartea restabilește perioada tensionată de la începutul secolului al XIV-lea și ilustrează în plan politic și religios contradicțiile dintre Ludovic de Bavaria și papa Ioan al XXII-lea. Umberto Eco fiind un amator al culturii medievale realizează un tablou cât se poate de veridic al perioadei date. Scriitorul restabilește în amănunte tabloul, mai ales prin felul în care-și construiește personajele: modul de a gândi, limbajul utilizat - specific acelei epoci, descrierile de rigoare ș.a. Multe dintre personajele romanului sunt create după prototipurile personalităților reale (Robert Bacon, Umberto de Casale, William Ockham, Gioacchino da Fiore, Bernard Guidoni).

O altă trăsătură distinctivă a romanului este simbioza dintre curentele literare. Scriitorul reciclează registrele stilistice și poetice ale neobarocului, manierismului ș.a. Datorită acestui fapt se constată că *Numele trandafirului* aparține întâi de toate postmodernismului.

Ideea potrivit căreia cărțile există doar prin lectură constituie firul roșu al narațiunii. Acest lucru îl înțelege foarte bine Jorge din Burgos. Bibliotecarul orb crede că dacă va ține ascunsă *Poetica* lui Aristotel nimeni nu va avea acces la ea și prin urmare fiind lipsită de potențialele lecturi, cartea nu va putea comunica nimic. În aceea perioadă a Evului Mediu, multe cărți erau inaccesibile publicului larg, pentru că stabileau contradicții cu ideologia bisericii catolice.

Etapa III: Post-lectura

Romanul lui Umberto Eco poate fi studiat, în continuare, dintr-o multitudine de perspective, identificând o sumedenie de aspecte și subtilități. Conceput ca roman experimen-

tal, *Numele trandafirului* poate fi declarat un experiment de succes.

De fapt, analiza prezentată în limitele acestui articol constituie însuși răspunsul (în scris) al cititorului. De regulă, primele două etape ale comunicării literare, *Pre-lectura* și *Lectura propriu-zisă*, se desfășoară într-o formă orală silențioasă, mai concret „în gând”. Așadar, analiza prezentată este rezultatul primelor două etape ale procesului de receptare, rezultat fixat în forma unui comentariu literar. Comentariul literar înfățișează ultima etapă – *Post-lectura* – tranzacția cititorului către text sau investirea textului cu înțeles. Pentru a ilustra cât mai explicit modul în care se desfășoară actul lecturii, s-a hotărât să se indice, desigur în mod ideal și aproximativ, limitele celor trei etape și pe comentariul propriu-zis.

Considerente finale

Ca urmare a celor analizate, este de remarcat că soluția pe care o propunem, sub forma unei noi metode de lectură, sau altfel spus teoretizând un nou model – sincretic – de existență a operei literare, înfățișează o abordare tridimensională, anume din perspectiva dialogismului, a teoriei intertextuale și a sociocriticii. De fapt, dialogismul le presupune, în plan general și la nivel intrinsec, și pe celelalte două aspecte, acestea din urmă fiind conceptualizări particulare ale anumitor idei anunțate încă de Mihail Bahtin prin anii '20. Este evident că concepția modelului de lectură sincretică țintește mai multe probleme ale științei literare, anume: veșnica dilemă interpretativă; segmentarea studiului operei literare, iar prin aceasta diminuarea importanței altor aspecte sau părți ce alcătuiesc fenomenul comunicării literare; extremismul exagerat al metodelor de analiză (de pildă formalismul vs. deconstructivismul); studiul operei lite-

rare în spații teoretico-metodologice străine sau paralele domeniului literar (de exemplu interpretări strict sociologice, psihologice, istorice etc.) și prin aceasta boicotarea unicității literaturii ca artă; intoleranța grilelor de lectură tradiționale la receptarea strategiilor narrative moderne și postmoderne; de asemenea, disonanța abordărilor tradiționale unidirecționale cu principiile lumii contemporane și cu necesitățile cititorului actual. Așadar, pornind de la principiul dialogic în studiul literaturii, algoritmul de lectură sincretică propus are un caracter globalizant, dar în același timp echilibrat și rațional. Important este de menționat că soluția înaintată presupune un eclecticism bazat pe dozaj, pentru că o viziune perspectivă nu înseamnă neapărat acceptarea dezordinii complete.

Referințe bibliografice:

1. Bahtin, Mihail. *Problema poeziei lui Dostoievski*. București: Editura Univers, 1970.
2. Jauss, Hans-Robert. *Experiență estetică și hermeneutică literară*. București: Editura Univers, 1983.
3. Stanca, Radu. *Problema cititului*. Cluj-Napoca: Editura CLUSIUM, 1997.
4. Costache, Adrian. *Dicționar de termeni, concepte și idei literare*. București: Akademos Art ABC Publishing, 2010.
5. Cornea, Paul. *Introducere în teoria lecturii*. Iași: Polirom, 1998.
6. Langer, J. Ellen. *Rethinking Literature Instruction*, în volumul coordonat de J. Langer, "Literature Instruction. A Focus on Student Response", National Council of Teachers of English, Urban, II, 1992, p. 40.
7. Popa, Oxana. *Textul literar ca discurs al socialității. Sociocritica franceză*. Teză de doctor. C.Z.U.: 821.133.1.0. (043.3), AȘM, Institutul de Filologie, Chișinău, 2008.
8. Lintvelt, Jaap. *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere*. Traducere din franceză

de Angela Martin, Studiu introductiv de Mircea Martin. București: Editura Univers, 1994.

9. Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Traducere din italiană de Marina Spalas, prefață de Cornel Mihai Ionescu. București: Editura Univers, 1991.

10. Eco, Umberto. *Numele trandafirului*. Traducere din italiană de Florin Chirițescu, Iași: Polirom, 2014.

11. Grati, Aliona. *Fenomenul literar postmodernist*. Note de curs. UPS „Ion Creangă”. Chișinău: UPS „Ion Creangă”, 2013.

12. Grati, Aliona. *Dicționar de teorie literară. 1001 de concepte operaționale și instrumente de analiză a textului literar*. Chișinău: ARC, 2018.

13. Eco, Umberto. *Limitele interpretării*. Ediția a II-a. Traducere de Ștefania Mincu și Daniela Crăciun, Iași: Polirom, 2007.

14. Eco, Umberto. *Opera deschisă*. București: Editura Univers, 1962.

15. Iser, Wolfgang. *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*. Traducere din germană, note și prefață de Romanița Constantinescu. Pitești: Paralela 45, 2006.

Un model de lectură sincretică ilustrat în baza romanului *Numele trandafirului* de Umberto Eco

Rezumat. Articolul propune un nou model de lectură ilustrat în baza romanului *Numele trandafirului* de Umberto Eco. Modelul îmbină echilibrat cercetarea instanțelor intratextuale cu studiul celor extratextuale. Totodată, individualizat prin determinantul „sincretic(ă)”, modelul presupune o abordare tridimensională, din perspectiva dialogismului, a teoriei intertextuale și a sociocriticii. Necesitatea conceptualizării unui model de lectură sincretică este condiționată de caracteristicile textelor moderne și postmoderne. Pornind de la principiul dialogic și ideea perspectivismului, modelul de lectură sincretică urmărește să depășească problema interpretărilor inadecvate, parțiale și rigide. Algoritmul lecturii sincretice presupune trei etape de parcurs: Pre-lectura, Lectura propriu-zisă și Post-lectura, fiecare dintre acestea, la rândul lor, impun un șir de operații de realizat. Exercițiul de lectură sincretică realizat în baza *Numelui trandafirului* ilustrează aplicabilitatea modelului conceptualizat, eficiența etapelor și operațiilor de realizat.

Cuvinte-cheie: model de lectură sincretică, teoria lecturii, cititor, autor, dialogism, sociocritică, intertextualitate, roman, „voci”.

A model of syncretic reading illustrated on the novel *The Name of the Rose* by Umberto Eco

Abstract. The article proposes a new reading model illustrated on the novel *The Name of the Rose* by Umberto Eco. The model balances the research of intratextual instances with the study of extratextual ones. At the same time, individualized by the “syncretic” determinant, the model presupposes a three-dimensional approach, from the perspective of dialogism, intertextual theory and sociocriticism. The need to conceptualize a syncretic model of reading is conditioned by the characteristics of modern and postmodern texts. Starting from the dialogic principle and the idea of perspectivism, the syncretic model of reading aims to overcome the problem of inadequate, partial and rigid interpretations. The syncretic reading algorithm involves three stages: Pre-reading, Proper reading and Post-reading, each of which, in turn, requires a series of operations to be performed. The syncretic reading exercise based on *The Name of the rose* illustrates the applicability of the conceptualized model, the efficiency of the steps and operations to be performed.

Keywords: syncretic reading model, reading theory, reader, author, dialogism, sociocriticism, intertextuality, novel, “voices”.