

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

DEMERSUL SATIRIC - PUNTE DE LEGĂTURĂ ÎNTRE ROMANUL NUMELE TRANDAFIRULUI, DE UMBERTO ECO ȘI ECRANIZĂRILE OMONIME¹

THE SATIRICAL APPROACH – A BRIDGE BETWEEN UMBERTO ECO'S NOVEL *THE NAME OF THE ROSE* AND ITS SCREEN ADAPTATIONS

Maria HOLHOȘ

Centrul de Cercetare a Imaginarului *Speculum*, Alba Iulia, România
Speculum Research Center on the Imaginary, Alba Iulia, Romania

Andra Gabriela HOLHOȘ

Centrul de Cercetare a Imaginarului *Speculum*, Alba Iulia, România
Speculum Research Center on the Imaginary, Alba Iulia, Romania

Email: holhos_maria@yahoo.com

Abstract

The satirical strategies, both in the novel *The Name of the Rose* by Umberto Eco and in the screen adaptation of this novel, target political, religious and social characteristics specific to the Middle Ages. The dialogic satire prevails in the novel, often with a vigilante value which confers the work a close character and the satiric flow gets a parabolic perspective. The discourse tone, the excitement, the ascendant

¹Article History: Received: 01.09.2025. Revised: 04.10.2025. Accepted: 05.10.2025. Published: 15.11.2025. Distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License CC BY-NC 4.0. Citation: Holhoș, M; Holhoș A.G. (2025). DEMERSUL SATIRIC - PUNTE DE LEGĂTURĂ ÎNTRE ROMANUL NUMELE TRANDAFIRULUI, DE UMBERTO ECO ȘI ECRANIZĂRILE OMONIME. *Incursiuni în imaginar* 16. IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR/ L'IMAGINAIRE ET LES ADAPTATIONS DU TEXTE LITTÉRAIRE/ LITERARY ADAPTATIONS AND THE IMAGINARY. Vol. 16. Nr. 1. 33-57. <https://doi.org/10.29302/InImag.2025.16.1.1>. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

upgrading, the irony, sarcasm, the scene and character descriptions intermingle in a biting criticism of medieval manners. It is the presence of irony that sustains the open character.

The cinematic techniques of the feature film (1986, directed by Jean-Jacques Annaud) and of the eight-episode mini-series (2019, directed by Giacomo Battiato) include, first of all, close medium close shots, completed with medium shots and long shots. There prevails the technique of foreground shooting/close-up filming with the view to point out the actors/characters' feelings, to emphasize significant details bringing about the viewers' empathy. The extreme foreground enhances the thrill and intensity of some scenes (the black spots on the murdered monks' fingers and tongues, the sphere used to murder the chemist-monk, the ossuary, the secret door). The close-up reveals the characters' faces, emphasizing significant traits (the face of the blind monk, Jorge, of the waiter, of the abbot). The close plan focuses on the expressive elements of the setting naturally integrated in the nature structures defining for the area where the abbey was situated. The setting elements play an important part in the enhancing of the viewers' emotional and cognitive reactions, the action being perceived as somber, tense with dramatic elements. The adaptations of the novel catches the intentions of the literary text and discretely guides the spectators' reception. Turning a novel into a film, a cinematic product implies a complex process of adapting the language and sequences, which need to be added or changed. The purpose is to amplify the drama or sometimes the desire to give a vigilante alternative to solving a conflict, relying on the emotional reactions of the spectators.

Keywords: to satirize; abbey; dramatic tension; reception; film adaptations.

Rezumat

Strategiile satirice din romanul *Numele trandafirului* [The name of the rose], de Umberto Eco și din cele două ecranizări ale acestei opere vizează caracteristici politice, religioase, sociale specifice Evului Mediu. În roman predomină satira dialogică, deseori cu valoare justițiară, impunând operei un caracter închis, fluxul satiric primind o perspectivă parabolică. Tonul discursului, verva, gradația ascendentă, ironia, sarcasmul, descrierile de scene, de personaje se completează într-o critică acerbă a moravurilor medievale. Prezența ironiei este cea care susține caracterul deschis.

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Tehnicile cinematografice ale lung-metrajului (1986, în regia lui Jean-Jacques Annaud) și ale miniseriei de opt episoade (2019, în regia lui Giacomo Battiato) includ în primul rând cadre de filmare din plan-mediu apropiat, completate cu cele din plan mediu și plan general. Predomină tehnica filmării în prim-plan cu rol de a demonstra emoțiile actorilor/personajelor, de a evidenția detaliile semnificative, generând empatia spectatorilor. Prim-planul-extrem sporește dramatismul și intensitatea unor scene (petele negre de pe degetele și limba călugărilor asasinați, sfera cu care a fost ucis călugărul-farmacist, osuarul, ușa secretă). Gross-planul are rolul de a prezenta fața personajelor, accentuând în acest caz trăsături semnificative (înfățișarea călugărului orb Jorge, a chelarului, a abatelui). Prin plan-detaliu au fost selectate elemente de expresivitate ale decorului, integrate firesc în structurile naturale definitorii pentru zona în care probabil era situată abația. Elementele decorului contribuie la amplificarea reacțiilor emoționale și cognitive ale spectatorilor, acțiunea este percepută ca una sumbră, tensionată, cu momente dramatice.

Ecranizarea romanului surprinde intențiile textului literar și dirijează discret receptarea spectatorului. Transpunerea romanului într-un produs cinematografic implică un proces complex de adaptare a limbajului și a unor secvențe, completate sau schimbate. Scopul este amplificarea dramatismului sau uneori dorința de a impune o variantă justițiară în soluționarea unui conflict, mizând pe reacțiile emoționale ale spectatorilor.

Cuvinte-cheie: a satiriza; abație; dramatism; receptare; adaptare cinematografică.

Romanul *Numele trandafirului* [The name of the rose], de Umberto Eco, publicat în anul 1980, se înscrie în curentul literar postmodernism. Termenul *postmodern* (Corbu, 2004, p. 10) – folosit inițial de pictorul englez John Watkins Chapman în 1870 pentru a denumi un fenomen plastic european, reluat în 1917 de Rudolf Pannwitz într-o lucrare despre valori culturale europene, apoi inclus, în 1934, de Federico Onis într-o antologie de poezie, iar de Dudley Fitts, în 1942, într-o antologie de poezie latino-americană – este consacrat după 1947 datorită teoretizărilor lui D.C. Somervell, Arnold Toynbee, Bernard Rosenberg, Peter Drucker. Dintre teoreticienii preocupați de definirea termenului postmodern în a doua jumătate a secolului al XX-lea pot fi

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

amintiți: Ihab Hassan – *Dezmembrarea lui Orfeu: Către o literatură postmodernă* [The dismemberment of Orpheus: Towards a postmodern literature], Frederic Jameson – *Postmodernismul sau logica culturală a capitalismului târziu* [Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism] –, Gianni Vattimo – *Sfârșitul modernității* [The end of modernity] –, Jean-François Lyotard – *Condiția postmodernă* [Postmodern condition. A Report on knowledge] –, precum și Charles Newman – *Aura Postmodernă* [The postmodern aura: The act of fiction in an age of inflation] –, Brian McHale – *Ficțiunea postmodernistă* [Postmodernist fiction] –, Gerald Graff – *Declarație poetică și dogmă critică* [Poetic statement and critical dogma] – și Linda Hutcheon – *Poetica postmodernismului* [A poetics of postmodernism: History, theory, fiction]. Semioticianul italian Umberto Eco a propus conceptul de operă deschisă în studiul său din 1962, intitulat *Opera aperta* [The open work]. Acest studiu prefigurează „tendința de a abandona conceptul sintetist de operă și de a se ratifica noul concept, pluralist, al textului” (Petrescu, 1998, p. 94). Mulți reprezentanți ai criticii analizează opoziția dintre text și operă, despre care Liviu Petrescu susține:

opoziție ce are în vedere, în ultimă instanță, gradul mai înalt sau mai redus de structurare a acestora – nu va îmbrăca însă numai forma opoziției dintre totalitate și pluralitate, ci – deopotrivă – și pe aceea a opoziției dintre coerență internă și discontinuitate (Petrescu, 1998, p. 94).

În opinia lui Daniel Corbu (2004) postmodernismul s-a afirmat prin contribuția unor mișcări, școli sau idei:

textualismul și intertextualitatea (Barthes, Derrida, Julia Kristeva), mișcarea deconstructivistă (Richard Mackcey, Donato, Hopkins ș.a.), conceptul de *opera aperta*, prin care Umberto Eco impunea pluralitatea semantică, fragmentarismul și poetica fragmentului, impuse de Ihab Hassan, antimimetismul, promovat de Michel Foucault (Corbu, 2004, p. 16).

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Un rol aparte îi revine lui Roland Barthes referitor la prioritatea relației cititor-text conferită prin intermediul intertextualității. Despre curentul literar postmodernism s-au formulat numeroase, variate, deseori contrarii păreri. Criticul literar Liviu Petrescu, în volumul *Poetica postmodernismului* [The Poetics of Postmodernism], susține că acest curent literar „nu trebuie privit doar ca o simplă modă, mai mult sau mai puțin trecătoare: postmodernismul este o epistemă.” (Petrescu, 1998, p. 148). Ioana Em. Petrescu consemnează despre postmodernism: „un model cultural sintetic, apărut ca răspuns la modelul cultural modernist încă din perioada interbelică” (Petrescu, 2003, p. 34). Aurel Codoban este de părere că: „Postmodernismul trăiește paradoxul prezentului pentru care viitorul este trecutul.” (Frank, M.; Figal, G.; Karnoouh, C.; Călinescu, M.; Codoban, A., 1995, p. 107), iar mai tânăra Elena Voj susține că postmodernismul este „un fenomen globalizant de o elasticitate orizontală de nebănuț” (Voj, 2006, p. 84).

Dintre scriitorii ale căror opere se înscriu în curentul postmodernism, apreciați, dar și contestați, pot fi amintiți: E.L. Doctorow - *Cartea lui Daniel* [The book of Daniel] -, Umberto Eco - *Numele trandafirului* [The name of the rose] -, Christa Wolf - *Cassandra* [Cassandra] -, Salman Rushdie - *Copiii în miez de noapte* [Midnight's children] -, Garția Márquez - *Un veac de singurătate* [One hundred years of solitude] -, Timothy Findley - *Ultimele cuvinte celebre* [Famous last word] -, John Fowles - *Omidă* [A Maggot]. În spațiul literaturii românești există nume de autori ale căror opere marchează o primă etapă de confirmare a postmodernismului: Mircea Ciobanu - *Martorii* [The witnesses] -, 1968, Sorin Titel - *Lunga călătorie a prizonierului* [The prisoner's long journey] -, 1971, Țara îndepărtată [The faraway country] -, 1974, *Păsărea și umbra* [The bird and the shadow] -, 1977), Mircea Nedelciu - *Zmeura de câmpie* [Wildfield raspberry] -, 1984, *Tratament fabulatoriu* [The fabulatory treatment] -, 1986), Paul Georgescu - *Mai mult ca perfectul* [The past perfect] -, 1984), Norman Manea - *Plicul negru* [The black envelope] -, 1986). Dintre teoreticienii preocupați de această temă pot fi amintiți: Matei Călinescu - *A citi, a reciti* [To read, to reread] -,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Ioana Em. Petrescu – *Modernism/ Postmodernism – O ipoteză* [Modernism/ Postmodernism - A hypothesis] –, Liviu Petrescu – *Poetica postmodernismului* [Poetics of postmodernism] –, Ion Bogdan Lefter – *Postmodernism – Din dosarul unei bătălii culturale* [Postmodernism – From the file of a cultural battle] ș.a., iar dintre cei care au semnat articole pe această temă în periodice: Eugen Simion – *Un concept care își caută sensurile* [A concept in search of its meanings] –, Andrei Pleșu – *Inevitabilul post-modern – Fragmente dintr-un text (încă) imposibil* [The inevitable postmodern – Fragments from a still impossible text] –, Livius Ciocârlie – *Presupuneri despre postmodernism* [Assumptions about postmodernism] –, Dan Ion Nasta – *Jocuri de limbaj și legitimări în perspectiva postmodernismului* [Language games and legitimation in the perspective of postmodernism] ș.a.

Romanul *Numele trandafirului* [The name of the rose] (1980), la care dorim să facem referire în studiul nostru, a fost, la rândul lui, apreciat cu Premiul Strega în 1981, dar și aspru criticat. Autorului Umberto Eco „i-a fost intentat și un proces de plagiat de către un grec – aceasta fiind una dintre festele semiologiei.” (Mincu, în Eco, 2013, p. 737). Scriitoarea spaniolă Irene Vallejo susține că semioticianul italian „înlocuiește obișnuita *femme fatale* cu o carte fatidică ce-i ademenește, pervertește și ucide pe toți care îndrăznesc să o citească.” (Vallejo, 2022, p. 254) Ingeniozitatea arhitecturală a romanului valorifică diversele nivele semantice și stilistice, deoarece Umberto Eco își reprezintă realitatea recurgând la semnele/informațiile consemnate în cărțile imensei sale biblioteci personale. Romanul este permanent legat, prin firul nevăzut al ideilor, de culturile universale. Misteriosul devine un element dominant în roman generând întrebări anxioase, vizând existența umană, religia, politica. În discursul de escortă *Firește un manuscris* [Naturally, a manuscript] pregătește cititorul să pătrundă într-un surprinzător labirint al drumului parcurs de informațiile manuscrisului călugărului Adso de la abația Melk (Praga anilor 1968, Viena, Salzburg, Paris, Buenos Aires în anul 1970, locuri în care se încearcă deslușirea unor mistere despre manuscris). Este momentul în care cititorul devine captiv în surprinzătorul joc al măștilor, încercând să deslușească cine este povestitorul,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

explicație regăsită în *Marginalii* [Marginalia]: „Astfel am scris imediat introducerea, așezând povestirea la al patrulea nivel de comunicare, înlăuntrul a trei narațiuni: eu spun că Vallet spunea că Mabillon spusese că Adso a spus...” (Eco, 2021, p. 541). Se constată că Adso este o mască, tânărul călugăr devine îndreptățit să povestească evenimentele petrecute într-o abație medievală. Autorul mărturisește plăcerea de a scrie, „acum mă simt liber să povestesc, din pură plăcere fabulatorie, istoria lui Adso din Melk, și îmi găsesc plăcere și mângâiere în faptul că o găsesc atât de incomensurabil îndepărtată în timp” (Eco, 2021, p. 13). Dar imediat cu o subtilă ironie, autorul parcă este pus pe gâlceavă, caracterizează societatea contemporană scrierii acestui roman, raportând-o la perioada antică: „(acum când veghea rațiunii a alungat toți monștrii pe care somnul său îi născuse), atât de glorios lipsită de legătură cu timpurile noastre, atât de atemporal străină de speranțele și siguranțele noastre” (Eco, 2021, p. 13).

Linda Hutcheon reamintește ceea ce Teresa de Lauretis menționa încă din 1985 despre complexitatea compozițională a romanului semnat de Umberto Eco: opera „conține cel puțin trei registre majore ale discursului: cel istorico-literar, cel teologico-filosofic și cel popular-cultural” (Hutcheon, 2002, p. 27). Având în atenție raportul dintre cultura prezentului și trecutul istoric, teoreticiană canadiană afirmă că: „nimeni nu se întoarce spre trecut fără a păstra o distanță, iar în arhitectura postmodernă această distanță a fost semnalată prin ironie” (Hutcheon, 2002, p. 73). Din literatura veche autorul italian preia caracteristici ale stilului satiric atât de prezent în scrierile lui Juvenal care susține perpetuarea viciului în societate: „Posteritatea nu va avea nimic de adăugat la stricăciunea moravurilor noastre, urmașii vor face ca și noi și vor avea aceleași pofte; orice viciu și-a atins culmea” (Juvenal, 1986, p. 32). Semioticianul italian ironizează tarele societății medievale, cu dimeniunile ei politice, religioase, sociale, apropiindu-se de subtilitatea ironiei lui Publius Cornelius Tacitus care descrie ipocrizia lui Nero. După ce împăratul uneltise la asasinarea lui Torquatus Silanus, dă un edict că va pleca să supună provincii orientale, în mod special Egiptul. În timp ce se închină în templul Vestei din Capitoliu își dă seama de slăbiciunea corpului său și, înspăimântat de realitate, renunță la

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

planul său, susținând că mai importantă este dragostea de țară decât expediția de cuceriri teritoriale. Inspirat de literatura antică, de rolul ironiei și al parodiei în satirele autorilor antici, Umberto Eco împodobește romanul cu nenumărate maxime, cugetări sau citate în limba latină, sporind caracterul sapiențial și păstrând o atmosferă specifică acelor vremuri îndepărtate, impresionante prin cultură. Prezența ironiei în roman, cu aspectele ei, verbală, situațională și dramatică abundă, având parcă un scop ascuns, de a stigmatiza mai discret sau cicatrizant fiecare dintre personaje. Astfel că lectorul parcurge diferite stări, de la zâmbetul senin și concesiv la râsul dezinvolt. Un aspect care generează tragediile din acest roman este tocmai atitudinea călugărului orb Jorge de a împiedica râsul. Ignorează sfatul moderat al poetilor latini despre cumpătarea în buna-dispoziție: „Evitați să râdeți exagerat și des” (Ovidiu, 2002, p. 123). El consideră râsul compromițător, generator de efecte negative asupra ființei umane, cel care „zgâlțăie corpul, strică trăsăturile feței, îl face pe om să semene cu maimuța” (Eco, 2021, p. 141). Mai mult, cu atitudine de Cerber, împiedică orice tendință de cunoaștere a studiului despre comedie alcătuit de Aristotel. O copie în limba greacă a acestui studiu aflat în colecția de manuscrise a bibliotecii din abație este păzită cu intransigență de călugărul orb. Jorge recurge la strategia criminală a cărții otrăvite, asemeni medicului Ruian, din *O mie și una de nopți* [On thousand and one nights] sau a reginei Caterina de Medici, care îl omoară, din greșeală, pe fiul ei Carol cu un tratat de șoimărie, din *Regina Margot* [Queen Margot], de Alexandru Dumas). Contrar aparențelor, Jorge nu dorește buna funcționare a abăției, împiedică manifestarea firească și dezinvoltă a râsului, dovedindu-se un „personaj care se teme atât de mult de ireverența subminatoare a râsului încât recurge la crimă” (Hutcheon, 2002, p. 331).

Romanul surprinde cititorul prin abundența descrierilor unui loc special, abația, un spațiu religios destinat momentelor de rugăciune, de pace sufletească, de înălțare spirituală, dar și prin descrierea labirintului ce ducea la impunătoarea bibliotecă, loc al studiului susținut, al traducerilor, al copierii și decorării miniaturale. Asupra acestui loc de studiu planează o apăsătoare

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

suspiciune mărturisită de sticlarul Nicola: „acolo, și a arătat spre Edificiu, secretele științei sunt foarte bine păzite de magie...” (Eco, 2021, p. 99). Rolul acestui centru religios este anihilat de șirul evenimentelor tragice desfășurate într-un timp destul de scurt, în anul 1327. Speriați din cauza acestor evenimente din abație care pot atrage învinuirea de erezie, călugării cer sprijinul fratelui Guglielmo, un franciscan renumit, cu o experiență impresionantă din anii în care a fost membru al Inchiziției. Guglielmo din Baskerville ajunge la abație trimis de împărat cu misiunea de a pregăti o întâlnire de mediere dintre un grup de franciscani și un grup format din reprezentanți ai împăratului. Este însoțit de secretarul său, Adso, un tânăr călugăr, un novice benedictin de la Stift Melk. Tânărul călugăr cunoaște o parte din conflictele politice și cele religioase prin prezența, alături de tatăl său, un militar renumit în armata lui Ludovic de Bavaria, în Italia pentru a asista la încoronarea împăratului la Roma. Papa Ioan al II-lea, speriat de neașteptata victorie a lui Ludovic în fața lui Francisc, îl excomunică pe învingător, care la rândul lui îl denunță pe papă ca eretic. Derutat de colaborarea celor doi pretendenți la conducerea Imperiului German și de năvălirea în Italia, papa condamnă propunerile franciscanilor adunați în același an la Perugia. Surprinzător, Ludovic și-i face aliați puternici tocmai pe franciscani. Numirile în funcții politice sau religioase, acordul dintre învingătorul Ludovic și învinsul Frederic, prima încoronare a lui Ludovic la Milano, luptele date la Pisa, numirea vicarului imperial sunt doar câteva dintre evenimentele care îi atrag atenția tânărului Adso și îl intrigă, încercând să le deslușească semnificația. Desprins din tumultul evenimentelor la care este martor, la propunerea tatălui și a lui Marsilio, tânărul Adso pătrunde treptat într-un amplu proces al investigațiilor coordonate de Guglielmo, pe care îl însoțește la abație. Alterarea ambianței creștine este provocată de concesiile din administrarea abăției: acceptarea serviciilor unor persoane laice cu un comportament îndoielnic, permiterea accesului persoanelor străine de abație, tolerarea unor relații neadecvate între călugări, ignorarea unor atitudini dictatoriale. Evenimentele tragice sunt generate de unele defecte care și-au pus puternic amprenta asupra călugărilor din abație: invidia și egoismul. În

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

centrul fenomenului de degradare morală se află bătrânul călugăr Jorge. Ideea de a păstra secret studiul lui Aristotel despre comedie, pare să fie preluată de la esenieni, care luptau împotriva compromisurilor, păstrând cu sfințenie secretele neamului. Dar teama exagerată că se va face cunoscut studiul aristotelic în abație și societate îl dezumanizează pe călugăr, acesta recurgând la omucidere din cauza intransigenței sale.

Prin intermediul descrierilor, fie portretistice, fie ale construcției abației, cu detaliile despre altarul mănăstirii, osuar, scările de acces în formă de melc, laboratorul botanistului, tezaurul abației, spațiile bibliotecii, pergamentele, manuscrisele, picturile sau desenele miniaturale ale copiștilor, spațiile bibliotecii, autorul alcătuiește un joc al luminilor și al umbrelor. Strecoară deseori nuanțe satirice, criticând defectele călugărilor, dar și ale societății medievale. Programul religios al abației este descris așa de amănunțit încât pune la încercare răbdarea și curiozitatea cititorului, care parcurge un adevărat traseu al inițierii în tainele organizării acestui locaș de cult. Toate aceste copleșitoare detalii dovedesc priceperea picturală a autorului de a crea ambianța adecvată temei romanului. Este o impresionantă frescă a vieții monahale dintr-o abație a Evului Mediu, cu activitatea complexă a palierelor componente: religioasă, administrativă, culturală, politică. Includerea variatelor aluzii la aspecte sociale contemporane sau, mai frecvent, din epoci istorice anterioare sporesc efectul descriptiv, cu scopul de a întări mesajul auctorial. Această tehnică ne amintește de meticulozitatea portretizărilor ilustrate de scrierile antice, autorii fiind conștienți că „un fapt mărunț, o vorbă sau vreo glumă fac mai evident caracterul cuiva” (Plutarh, 1994, p. 1). Sunt multe detalii care vizează registre teologice, istorice, tehnice, arhitectonice, de biologie, de chimie, acoperind o imensă paletă a cunoașterii. Cititorul este mereu determinat să reflecteze asupra informațiilor sau să caute sensuri și detalii referitoare la conținutul romanului. Nu întâmplător unele caracteristici ale personajului Jorge din Burgos din roman fac trimitere la scriitorul și teoreticianul argentinian Jorge Luis Borges. Borges a devenit director al Bibliotecii Naționale în perioada în care orbise. Conștient că urma în această funcție după alți trei directori orbi,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Borges nu s-a înspăimântat, ci a remarcat darul divin, mărturisind cu încredere în *Poemul darurilor* [The poem of gifts]: „Nimeni să nu reducă la lacrimi și reproșuri / Această demonstrație de măiestrie / A Domnului care, cu magnifică ironie / Mi-a dat în același timp cărțile și noaptea.” (Borges, 1988, pp. 11-12) Dar personajul romanului, deși monah, sub povara orbirii suferă o încețoșare a minții, ceea ce provoacă și pierderea sufletului creștin apăsător de platoșa apărătoare a presupusului adevăr, iar biblioteca, loc al cunoașterii, devine un loc al pierzaniei.

În descrierea personajelor sunt strecurate cu ironie detalii care intrigă sau stârnesc amuzamentul cititorului. În roman se recurge insistent la descrieri cu nuanță satirică. Încă din *Prolog* [Prologue], naratorul/Adso îl caracterizează pe călugărul Guglielmo:

Avea privirea ageră și pătrunzătoare: nasul subțire și puțin coroiat, dădea și el figurii sale expresia unuia care veghează, chiar dacă fața lui prelungă și acoperită de pistrii - [...] - putea uneori să exprime nesiguranță și uimire. Mi-am dat seama cu timpul că ceea ce părea nesiguranță era de fapt curiozitate (Eco, 2021, p. 22).

Tânărul Adso este surprins de atitudini contradictorii ale experimentatului mentor Guglielmo: „Își petrecea toată ziua preumblându-se prin grădină, cercetând plantele de parcă ar fi fost crisopraze sau smaralde, și l-am văzut învârtindu-se pe la cripta tezaurului, privind o casetă bătută cu smaralde și crisopraze de parcă ar fi privit o tufă de ciumăfaie” (Eco, 2021, pp. 22-23). Cu o nuanță ușor mai acidă este criticată presupusa lentoare a lui Guglielmo în cercetarea crimelor: „Alteori stătea o zi întreagă în sala mare a bibliotecii răsfoind un manuscris de parcă n-ar fi căutat altceva decât plăcerea lui (când în jurul nostru se înmulțeau cadavrele călugărilor uciși în mod îngrozitor)” (Eco, 2021, p. 23). O caracterizare ironică, dar pătrunsă de naivitate, are în atenție acțiunea maestrului în timpul cercetării din abație. Adso consideră că preocuparea de a răsfoi cărțile sau de a observa obiectele mărunte erau în

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

detrimentul misiunii propriu-zise: „i-am văzut întotdeauna mâinile acoperite de praful cărților, de aurul miniaturilor încă ude, de substanțele gălbui pe care le atinsese în spitalul lui Severino. Părea că nu putea gândi decât cu mâinile” (Eco, 2021, p. 23).

Călugărul Guglielmo este prezentat într-o îmbinare de trăsături, fără a fi uitate defectele:

maestrul meu, în totul și cu totul om de virtuți dintre cele mai alese, se lăsa stăpânit de viciul vanității când era vorba să dovedească ascuțimea minții sale și, prețuindu-i înzestrările de rafinată diplomatie, am înțeles că vrea să ajungă la destinație precedat de o temeinică faimă de om înțelept (Eco, 2021, pp. 29-30).

Mentorul este ironizat pentru că în unele momente rostește doar silabe sau sunete răzlețe, pregătindu-se, probabil, pentru o constatare mai riguroasă: „era un lucru obișnuit la el – și cred că așa făceau toți de pe la ei – să înceapă orice spusă cu lungi gemete preliminare, ca și când pornirea expunerii unui gând închegat l-ar fi costat o mare efortare a minții” (Eco, 2021, p. 156). Și concluzionează tot într-o notă ironică: „... m-am convins, cu cât el scotea mai multe gemete înaintea cuvintelor sale, cu atât era mai sigur de bunătatea propoziției pe care o exprima.” (Eco, 2021, p. 156) După o discuție despre decodificarea unei informații, Adso face o remarcă despre orgoliul mentorului său: „Rănisem vanitatea maestrului meu și știam cât de mândru se ținea pentru iuțeala și siguranța deducțiilor sale” (Eco, 2021, p. 225).

În descrierea chelarului, contrar responsabilității sale, în primul detaliu al portretului este sugerată lăcomia, traiul îndestulat din cămările abației: „un bărbat gras și cu aspect vulgar, dar voios, cărunț, dar încă zdravăn, mic, dar iute.” (Eco, 2021, p. 34) Suspiciunea asupra integrității morale a chelarului este mărturisită aluziv chiar de abatele Abbone: „bănuiesc, pe baza unor lucruri pe care le-am auzit și le-am ghicit, că a existat un moment mult prea întunecat în viața chelarului.” (Eco, 2021, p. 161) Prezentarea lui Ubertino determină un șir al întrebărilor despre religie și viața monahală: „un bătrân cu fața spână, craniul

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

fără păr, ochii mari, albaștri, o gură subțire și roșie, pielea albă, capul osos, a cărui piele era întinsă ca la o mumie conservată în lapte. Măinile îi erau albe, cu degetele lungi și subțiri. Părea o față veștejită de moarte prematură.” (Eco, 2021, pp. 56-57) Un alt detaliu surprinzător și critic sporește nedumerirea cititorului despre convingerile mistice ale monahului Ubertino:

... bătrânul mă mângâiasse pe obraz, cu o mână caldă, aproape fierbinte. La atingerea acelei mâini am înțeles multe din tot ce auzisem despre omul acela sfânt, mi-am explicat focul mistic care-l devorase încă din tinerețe, când își închipuise că se transformase în Magdalena cea penitentă (Eco, 2021, p. 61).

Dialogul dintre Guglielmo și Ubertino este un schimb de subtile ironii la adresa unor credincioși saueretici contemporanilor, din grupul minoriților, iar extazul lui Ubertino este sancționat cu ironie de Guglielmo:

-Ești un spirit înflăcărat, Ubertino, în iubirea de Dumnezeu ca și în ura față de rău. Ceea ce voiam să-ți spun este că e mică deosebirea dintre înflăcărarea Serafimilor și ardoarea lui Lucifer, pentru că iau întotdeauna naștere dintr-o aprindere exagerată a voinței (Eco, 2021, p. 66).

Îndemnul primit de Guglielmo de la Ubertino cuprinde o severă stigmatizare a abației: „spionează, sapă, privește cu ochi de linx în două direcții, desfrâul și orgoliul. [...] Dar ți-am spus și orgoliul, orgoliul minții, în această mănăstire închinată orgoliului cuvântului, iluziei înțelepciunii...” (Eco, 2021, p. 69) În alte împrejurări, Ubertino adaugă: „semnele ereziei le deslușești în trufie.” (Eco, 2021, p. 245) Bibliotecarul Malachia este descris cu detaliile care stârnesc neîncrederea:

Paloarea feței și, deși era abia la jumătatea drumului vieții, o rețea fină de riduri îl făceau să semene nu într-atât cu un bătrân, cum mi s-a părut la prima vedere (și Dumnezeu să mă ierte), cât cu o bătrână, din pricina celui nu știu ce

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

femeiesc din ochii săi adânci și melancolici (Eco, 2021, p. 82).

Suspiciunea că păcatul sodomic este prezent în abație se menține și în următoarele detalii menționate despre chipul bibliotecarului: „Gura nu reușea să schițeze nici un zâmbet și felul cum arăta bărbatul acela îți dădea impresia că înfrunta pedeapsa de a exista pentru o neplăcută îndatorire.” (Ibidem) Desenele călugărului miniaturist Adelmo, prima victimă din abație, sunt prezentate cu ambiguitate:

trei figuri animalice cu capete omenești, dintre care două se răsuceau unul în jos, altul în sus pentru a se împreuna într-un sărut pe care nu m-aș fi sfiit să-l numesc nerușinat, dacă nu mi-aș fi dat seama că, deși nu era prea clar, un adânc înțeles spiritual trebuie să fi îndreptățit, firește, reprezentarea aceea în acel moment (Eco, 2021, p. 87).

Talentul tânărului călugăr, informațiile, puterea de reprezentare simbolică sunt umbrite de presupusele și nedeslășitele ispite. Umberto face câteva remarci aluzive despre înfățișarea lui Adelmo: „ochii săi păreau cei ai unei femei lascive. Intimidat de privirile tuturor ațintite asupra lui, își ținea degetele de la mâini strânse ca unul care vrea să-și stăpânească o tulburare lăuntrică.” (Eco, 2021, p. 92) Umberto reia ideea suspiciunii față de tânărul Adelmo: „Exista ceva ...ceva feminin, și deci ceva diabolic, în tânărul acela care a murit. Avea ochi de față care trăia un coșmar” (Eco, 2021, p. 69) Iar Bencio adaugă alte detalii care confirmă păcatul: „secretul lui Berengario trebuie să fi privit niște taine ale științei, așa încât Adelmo să poată nutri iluzia de a ceda la un păcat al cărnii pentru a satisface o necesitate a intelectului.” (Eco, 2021, p. 149) Cu asprime este caracterizat și de bătrânul Jorge: „Adelmo, pe care acum îl plângeți mort, se bucura în așa măsură de monstruoșitățile pe care le picta, încât pierduse din vedere lucrurile ultime a căror figură materială trebuia să fie. Și a străbătut toate, [...] toate căile monstruoșității.” (Eco, 2021, p. 91) La rândul lui, Berengario, ajutorul de bibliotecar, este caracterizat de narator prin comparație cu Adelmo, amândoi cu chipul femeiesc și marcat,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

probabil, de aceeași tulburare sufletească. Mai mult, Venanzio, lăsând impresia că știe mai multe detalii decât cele cunoscute fraților din abație, insinuează existența unei relații foarte apropiate dintre Adelmo și Berengario pe care îl atenționează: „Din partea ta, însă, mă așteptam la o amintire mai vie în legătură cu lucrurile petrecute când ședeam aici, împreună cu un prieten foarte drag ție.” (Eco, 2021, p. 92) Prezent la schimburile de replici subtile, bibliotecarul Malachia, complice la multe evenimente nedorite petrecute în abație, schimbă subiectul discuției, vorbind despre alte cărți din bibliotecă. Aflat în alte situații compromițătoare, bătrânul Jorge face profeții, criticând abuzurile altora. Portretul călugărului orb Jorge surprinde prin contrastul caracteristicilor fizice: „Un călugăr încovoiat de greutatea anilor, alb ca neaua, nu numai la păr, ci și la față, și chiar pupilele îi erau albe. [...] Vocea încă mai era autoritară și membrele încă pline de vigoare, chiar dacă trupul i se cocârjase sub apăsarea vârstei.” (Eco, 2021, p. 88) În ciuda vârstei înaintate, purtând în suflet revolta pentru că i s-a refuzat demnitatea de abate, vigoarea brațelor pare să fie o permanentă amenințare, o posibilă răzbunare violentă. Jorge din Burgos, un veteran al abației, căruia mulți călugări „îi încredințează apăsarea păcatelor lor, prin taina confesiunii.” (Eco, 2021, p. 88) impune o constrângere dură, rostită ca o sentință, interzicerea în abație a cuvintelor goale sau a celor care stârnesc râsul. În obişnuitul stil profetic, bătrânul Jorge anunță amenințător sosirea Anticristului, făcând un îndemn critic/autocritic: „Nu pierdeți ultimele zile râzând de monștrii cu pielea pătată și coada îmbârligată! Nu vă risipiți ultimele șapte zile!” (Eco, 2021, p. 93) Profețiile lui Jorge, care amintesc de blestemele lui Caliban din *Furtuna* [The Tempest] lui W. Shakespeare, ca o ironie a soartei, parcă au un efect de bumerang. În a șaptea zi, chiar bătrânul călugăr, cu vocea și vigoarea brațelor folosite abuziv și arbitrar, ignorând credința și logica evenimentelor, distruge abația și comorile bibliotecii.

Discuția despre plante purtată de Guglielmo, Adso și botanistul Severino este prilej de a identifica subtilitățile ironiei, făcându-se recomandări de a se consuma ceapă, usturoi, urzici sau plante medicinale. Insistă cu îndrumarea de a se consuma în

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

anumite cantități pentru călugări, în alte situații insinuează recomandări licențioase față de laici, deoarece „...sunt lucruri pe care trebuie să le știe doar erboristul, căci, de nu, orice nesăbuit poate umbla peste tot provocând năluciri sau să mintă cu ierburile.” (Eco, 2021, p. 76) Severino evită să dea toate detaliile despre substanțele păstrate în laboratorul său și când este întrebat de Guglielmo despre substanțele care dau năluciri, răspunsul erboristului întârzie. Se face aluzie la complicitate: „Prin gesturile sale și prin expresia feței, Severino a dat dovadă că vrea să ocolească o asemenea discuție.” (Eco, 2021, p. 119)

Salvatore ne amintește de ipocrizia lui Tartuffe din comedia omonimă a lui Molière. Este remarcat de Adso din cauza defectelor sale greu de ignorat, aflate în profundă discrepanță cu menirea de călugăr: „Printre bucătari l-am văzut pe Salvatore care mi-a zâmbit cu gura lui de lup. Și am văzut că lua de pe masă rămășițele puiului din seara dinainte și le trecea pe ascuns căprarilor, care le ascundeau sub cojoacele lor de piele rânjind satisfăcuți.” (Eco, 2021, p. 131) Iar abatele Abbone, desi susținea cu o oarecare mulțumire de sine că „dacă aș fi știut că trecutul vreunuia dintre călugării mei ar îndemna la bănuiele întemeiate, aș fi purces la smulgerea din rădăcină a buruienii otrăvite” (Eco, 2021, p. 166), totuși, fiind vorba de bucătărie, recunoaște că există o înțelegere între chelar și Salvatore, intrați concomitent în abație: „Și cu chelarul a venit aici animalul acela neobișnuit de Salvatore.” (Eco, 2021, p. 167) Legătura și complicitatea dintre Salvatore și bucătar este dedusă și din următoarea secvență relatată de Adso: „l-am văzut într-un colț pe Salvatore, care se vedea bine că se împăcase cu bucătarul, devorând , plin de bucurie, o plăcintă cu carne de oaie. Mânca de parcă nu mai mâncase niciodată în viața lui...” (Eco, 2021, p. 201) Într-o altă secvență descriptivă este surprins Salvatore după ce a mărturisit detalii despre preocuparea lui de a duce chelarului fete din sat. Limbajul folosit în bucătăria abației este prea departe de o adevărată atmosferă religioasă. Replicile devin tăioase, aluzive la comportamentul lor decăzut. Chelarul, copleșit de indignare, îi răspunde lui Salvatore cu o replică de neiertat: „-Bogomilă e putoarea pe care o încaleci noaptea, cu surceaua ta eretică, porcule!” Este un avertisment că decăderea morală a atins

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

dimensiuni prea grave. Abația este numită de călugărul Aymaro „spelunca asta de dementi” (Eco, 2021, p. 134) și continuă cu aluzia la tehnicile frecvente: „ziua aici se curarisește trupul cu ierburi bune, iar noaptea se îmbolnăvește cu ierburi rele.” (Eco, 2021, p. 136) O idee similară are Guglielmo despre abație, recunoscând cu amărăciune în timpul investigațiilor: „Avem o abație de zi și o abație de noapte, și cea de noapte, pare, din nenorocire, mai interesantă decât cea de zi.” (Eco, 2021, p. 286) Această suspiciune se conturează în urma descoperirii evenimentelor condamnabile care au loc tocmai într-un loc destinat rugăciunii și penitenței. Aymaro îl îndeamnă pe investigatorul Guglielmo să facă lumină în evenimentele cutremurătoare din abație: „dibuieste cuibul acesta de șerpi” (Eco, 2021, p. 136), presupus a se afla chiar în bibliotecă. Mai insistă asupra unui aspect organizatoric, impus în abație cu brutalitate: „Aici cineva nu vrea ca frații călugări să hotărască singuri unde să meargă, ce să facă și ce să citească. Și se folosesc forțele infernului sau ale necromanților, prieteni ai infernului, pentru a tulbura mințile celor curioși.” (Eco, 2021, p. 136) Aceste păreri sunt aluzii indirecte la folosirea alifiei otrăvitoare pentru a proteja *Poetica* lui Aristotel, studiul despre comedie, cu riscul că acel care o citește poate muri în chinuri groaznice. Surprinzător, în tensiunea și apăsarea evenimentelor tragice, abatele Abbone este impresionat de bogăția acumulată în decursul secolelor și păstrată în abație, etalată cu prilejul marilor sărbători, cum va fi cea a Crăciunului pentru care se pregătesc. Cu rafinament este criticat extazul abatelui înconjurat de lucrurile prețioase care împodobesc obiectele bisericești. Ignorând realitatea, abatele consideră că datorită păstrării acestor bogate agoniseli de secole este demn de înălțare spirituală, „prin voia sfântă a Domnului, pot să fiu trecut din această lume inferioară în cea superioară pe cale anagogică.” (Eco, 2021:155) Călugărul Alinardo, cel mai bătrân dintre călugări, își păstrează agerimea minții indicând trecerea prin osuar pentru a ajunge în labirint, dar avertizează pe Guglielmo și Adso că labirintul conține multe capcane. În unele situații, „simbol al unui sistem de apărare, labirintul vestește prezența a ceva prețios sau sacru” (Chevalier/Gheerbrant, 1994, p. 192) și în îndrăzneța încercare a lui Guglielmo și Adso există convingerea că prin

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

intermediul acestor întortocheate și anevoioase culoare sunt păzite cu strășnicie valoroasele scrieri. Accesul fiind rezervat inițiaților, au înfruntat multe provocări și codificări, dezlegate prin multă strădanie. Dar aluziile călugărilor din timpul cercetărilor fac trimitere la pătrunderea în labirint și a celor care au făcut anumite compromisuri. În cazul cercetărilor întreprinse de Guglielmo și Adso, trecerea de la întuneric la lumină semnifică o victorie a „inteligenței asupra instinctului, a științei asupra violenței oarbe.” (Chevalier/Gheerbrant, 1994, p. 193)

În descrierea meniului de la bucătăria abației se menține nota ironică pentru a evidenția grija pentru sațietate: „un bucătar, de cum isprăvise de fiert niște pești într-un amestec de vin și apă, îi acoperea cu un sos înțepător făcut din salvie, pătrunjel, cimbrisor, usturoi, piper și sare.” (Eco, 2021, p. 78) Se continuă cu nuanța critică, punând sub lupă și celelalte zone ale bucătăriei cu intenția de a semnaliza ignorarea abstenenței: „În turnul de miazăzi, un cămin uriaș pe care clocoteau și se învârteau frigărui. Pe poarta ce da în ograda din spatele bisericii intrau în momentul acela porcarii, aducând carnea porcilor hăcuiți.” (Eco, 2021, p. 78) Cu subtilitate se reia ideea abundenței de la masa călugărilor, după cum mărturisește Adso, fiind ironizat chiar și abatele:

Am mâncat carne la frigare de la porcii abia tăiați și mi-am dat seama că pentru alte mâncăruri nu se folosea untură de la animale sau ulei de rapiță, ci ulei din cel mai bun de măsline [...] Abatele ne-a dat să gustăm (fiind păstrat pentru el) din puiul acela pe care-l văzusem cum îl găteau la bucătărie (Eco, 2021, pp. 104-105).

Societatea medievală este criticată, fie parțial, fiind supuse atenției lucruri neobișnuite, fie în general, făcându-se observații referitoare la credință, politică, civilizație. Ochelarii franciscanului Guglielmo sunt prezentați cu o nuanță ironică, într-o asociere de comparații, metaforă, epitete, stârnind un zâmbet îngăduitor: „o mica furcă, construită astfel încât să poată sta pe nasul unui om (și mai ales pe al lui, atât de ieșit în afară și de încovoiat), cum stă un călăreț pe crupa calului sau o pasăre pe

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

bețișorul ei din colivie.” (Eco, 2021, p. 83). Flagelații, considerați deseori niște eretici, sunt ironizați pentru decăderea lor morală: „Mergeau șiruri, doi câte doi, pe străzile orașului, acoperiți doar ca să nu le fie rușine, deși lăsaseră cu totul în urmă acest simțământ.” (Eco, 2021, p. 132). Abația, copleșită de intrigi, devine, în opinia lui Guglielmo: „un loc în care călugării se luptă între ei ca să atragă de partea lor conducerea comunității.” (Eco, 2021, p. 136). Caracterele ierarhilor catolici sunt criticate fără reținere de Remigio: „nici măcar cardinalii de la Avignon nu sunt modele de virtute.” (Eco, 2021, pp. 290-291). Abuzurile Inchiziției sunt aspru condamnate, reamintind metodele de tortură, cum este în cazul lui Dolcino și cazul frățiorului / franciscanului torturat în Florența. Acesta, înainte să fie ars pe rug, face aluzie la abuzurile ierarhului: „Ați făcut un zeu din papa ăsta al vostru...Papii ăștia ai voștri o să vă pape de tot.” (Eco, 2021, p. 255). Despre lăcomia înaltului pontif, Ioan al XXII-lea menționează Guglielmo câteva detalii în discuția cu minorii: „Când Ioan s-a suit pe scaunul papal, se vorbea de o visterie de șaptezeci de mii de florin de aur, și acum sunt unii care spun că a grămadit în ea mai mult de două milioane.” (Eco, 2021, p. 316).

Cuvântul bibliotecă primește o semnificație aparte pentru Adso, tânărul care a cunoscut dimensiunile cutremurătoare ale abației și prăbușirea ei sub flăcările nimicitoare și purificatoare dezlănțuite în scriptorium. Revenit în Italia după câteva decenii, călugărul Adso se abate din drum pentru a revedea ruinele abației. Ruina cea care „evocă precaritatea înfăptuirilor umane [...]. Este asociată scurgerii timpului devastator, morții inevitabile” (Evseev, 1994, p. 159) nu-l dezolează pe Adso, ci îi dă speranță. Strânge frânturi din manuscrise, cărți, pergamente. Acestea au devenit adevărate provocări pentru a reciti în întregime operele sau studiile din care mai găsisese doar neînsemnate fragmente: „Când am regăsit, după aceea alte copii ale acelor cărți, le-am studiat cu dragoste, ca și cum soarta mi-ar fi lăsat acea moștenire, ca și cum faptul de a fi descoperit copia distrusă ar fi fost un semn neîndoielnic din cer care spunea tolle et lege /n.n. ia-l și citește-l.” (Eco, 2021, p. 530) Cercetarea sa a făcut posibilă crearea unei mici biblioteci mintale, cea care îl ajută în redactarea manuscrisului despre abație. Acesta era rolul bibliotecii, de a susține vii ideile

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

deschise spre cunoaștere. Este o trimitere la *Biblioteca din Babel* [The library of Babel], a lui J.L. Borges, în care lumea este imaginată ca un turn labirintic/ turn bibliotecă, dar și o aluzie la opacitatea din mintea bătrânului călugăr Jorge. Copleșit de invidie preferă sacrificarea bibliotecii, o comoară medievală, din teama că râsul este înțeles greșit de către călugări și, ca urmare, aceștia pot fi îndepărtați de dreapta credință.

În cazul ecranizării unei cărți, se poate observa că apar anumite constrângeri legate de durată și de costuri pentru a fi împlinite etapele impuse de strategia cinematografică, fiind implicați mai mulți specialiști, cu opinii și viziuni diferite. Unitatea de idei în ecranizarea unui roman se conturează, probabil, cu unele renunțări în defavoarea conținutului romanului. Urmărind ecranizarea romanului *Numele trandafirului* [The name of the rose] în regia lui Jean-Jacques Annaud, se pot identifica unele aspecte considerate prioritare pentru înfăptuirea acestui proiect, selectarea unor momente reprezentative din conținutul romanului, satirizarea exagerărilor din perioada medievală (organizarea mănăstirilor, conflictele interconfesionale, interesele politice, obsesia papalității pentru dominare, deciziile arbitrare și intransigente al inchiziției, decăderile morale, iubirea). Senzaționalul domină în film, susținut de fondul sonor și imaginile care amplifică starea de tensiune emoțională. Încă din primele cadre ale filmului se urmărește cu insistență ironizarea defectelor. Majoritatea chipurilor sunt schimonosite, accentuând defectele sufletești. Chipul abatelui Abbone (suspicios, marcat de teama că ar fi destituit, dorind mereu să se bazeze pe cei influenți din abate, pe care, parcă, îi caută permanent din privire, chipul rotund, sugerând bunăstarea și funcția privilegiată, frământat de întâmplarea tragică neprevăzută), Umbertino (un răzvrătit, cu chipul slăbit de convingerile lui despre sărăcia benefică), chelarul Remigio și Salvatore (fizionomii care sugerează lăcomia, indolența, vulgaritatea) Malachia (trăsăturile feței brăzdate de pornirea interioară de a controla și conduce după bunul plac, nu dorea să piardă controlul evenimentelor), Nicola, Alinardo, Aymaro (preocupați de împlinirea cu stoicism a misiunii primite în abate, dar cu o fizionomie iscoditoare), Jorge (mimica trădează tăinuirea și uneltirea, ochii săi fără lumină prezentați în prim-plan pentru a

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

produce emoție și curiozitate). Filmul păstrează, la fel ca romanul, o intensă nuanță satirică, descoperind defectele și hidoșenia corpului uman. În acest sens considerăm potrivită scurta remarcă despre tendința care se manifestă în arta contemporană: „de a suspenda idealizarea plastic și de a restabili un corp brut, un patos brut până la groază și dezgust.” (Wunenburger, 2024, p. 267) Doar cei doi actori (Christian Slater și Sean Connery) care reprezintă personajele pozitive, Adso și Guglielmo / William of Bakersville, au înfățișări firești în această ecranizare. La începutul filmului este folosită tehnica de filmare *unghiul deasupra ochilor* pentru familiarizarea cu cele două personaje, Adso și Guglielmo. Se continuă cu tehnica *ochi de pasăre* pentru a sugera imaginea de ansamblu a abației. Persistă tehnica *unghiul la nivelul ochilor* deoarece se insistă asupra detaliilor fizionomiei personajelor. Pentru sporirea dramatismului sau a aspectelor satirizate se recurge la *unghiul de sub nivelul ochilor* amplificând defectele personajelor sugerate de anumite particularități. În sprijinul acestei tehnici se recurge la *unghiul oblic (înclinarea olandeză)* folosit în prezentarea osuarului, a labirintului scărilor, a detaliilor bibliotecii, a incendiului. Frecvente sunt secvențele *prim-plan* pentru a pune în evidență emoțiile personajelor, determinând empatie (Adso, Guglielmo). Prezentarea defectelor, în cazul personajelor negative, este susținută prin tehnica *prim-plan extrem* (abatele, bibliotecarul, ajutorul bibliotecarului, chelarul, Salvatore, Jorge, Gui etc.) particularitățile fizionomiei sunt redată și prin *gross-plan* (ochii lui Jorge, chipul hidos al lui Salvatore). Atât în roman, cât și în ecranizarea omonimă se poate remarca o insistență asupra trăsăturilor corpului uman amintind de descrierile din *Gargantua și Pantagruel* [Gargantua and Pantagruel] de F. Rabelais, insistându-se pe aspectul bufon și cinic al corpului uman cu intenția de a critica ideologia și practicile medievale. Inspirați de experiența regizorilor înaintași, americanul Robert Flaherty și rusul Dziga Vertov, reprezentanții cinematografeiei contemporane valorifică spiritul de observație, sensibilitatea și clara intuiție pentru a acorda importanță individualizării personajelor, fiind convinși că detaliile care susțin reușitele portretizării sunt experiența artistică și capacitatea de a reda expresiv pe ecran „universul interior al individului.” (Fotescu,

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

2015, p. 36) Se remarcă de asemenea folosirea tehnicii *plan-detalii* (petele negre de pe degete și limba celor otrăviți: Adelmo, Venanzio, Beregario, Jorge) Tonul emoțional dominant (starea) este dramatic, iar filmul se înscrie în categoria epic religios. Se observă o permanentă alternare a cadrelor de filmare (plan-mediu apropiat, plan mediu și plan general) sporind dinamica imaginilor. Numărul restrâns al situațiilor cu ritm lent și pauze insistente sunt folosite pentru a crea senzația de timp real (conversațiile dintre Adso și Guglielmo, relația lui Adso și tânăra din sat). Prin happy end se urmărește transmiterea optimismului adolescentin față de iubire, scenaristul asumându-și abaterea de la conținutul romanului. Prin plan-detalii au fost selectate elemente de expresivitate ale decorului, integrate firesc în structurile naturale definitorii pentru zona în care probabil era situată abația.

Elementele decorului contribuie la amplificarea reacțiilor emoționale și cognitive ale spectatorilor, acțiunea este percepută ca una sumbră, tensionată, cu momente dramatice. Ecranizarea romanului surprinde intențiile textului literar și dirijează discret receptarea spectatorului. Transpunerea romanului într-un produs cinematografic implică un proces complex de adaptare a limbajului și a unor secvențe, completate sau schimbate. Scopul este amplificarea dramatismului sau uneori dorința de a impune o variantă justițiară în soluționarea unui conflict, mizând pe reacțiile emoționale ale spectatorilor. În roman sunt foarte captivante replicile tăioase strecurate în dialogurile personajelor (Guglielmo – Adso / Abbone / Ubertino / Severino / Jorge / Nicola / Alinardo / Aymaro / Remigio / Salvatore / Bernardo Gui etc.) despre credință, filosofie, politică, susținute cu vervă sau alteori cu sarcasm. Predomină satira dialogică, justițiară, impunând operei, din acest aspect, un caracter închis, iar fluxului satiric o perspectivă parabolică. În film nu se poate acorda timp suficient dialogului tematic. Conversațiile filosofice, religioase, existențiale sunt rezumate exagerat deoarece filmul impune un ritm alert de imagini/evenimente. Dacă în textul scris se poate zăbovi/reveni asupra unor pasaje dificile ca nivel de înțelegere, în film derularea evenimentelor este supusă unui anume ritm prin intermediul căruia să fie captivată și dirijată atenția și curiozitatea spectatorului. Ecranizarea în filmul de scurt-metraj a regizorului

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

Giacomo Battiato are în rolurile principale pe actorul Damian Hardung (Adso) și pe actorul John Turturro (Guglielmo), iar personajele secundare au înfățișarea mai puțin hidoasă decât în versiunea de lung-metraj.

Stilul satiric al lui Umberto Eco, abordat în descrierea detaliilor din abația medievală, poate fi asemănat cu remarcabilul rafinament sarcastic al lui Mihail Bulgakov folosit pentru a prezenta societatea scriitorilor moscoviți din perioada interbelică în romanul *Maestrul și Margareta* [The Master and Margarita]. Ambele romane se înscriu în rigorile teoreticianului H. Bloom care precizează că „un text de valoare nu oferă plăcere, ci neplăcere sau o plăcere mai dificil de obținut decât cea oferită de un text facil.” (Bloom, 2007, p. 57). Caracteristicile romanului *Numele trandafirului* [The Name of the Rose] reflectă ceea ce H. Bloom consideră a fi reprezentativ pentru o operă de valoare estetică: „stăpânire a limbajului figurativ, originalitate, putere cognitivă, cunoaștere și exuberanță în stil.” (Bloom, 2007, p. 55), asemănându-se mult cu cele ale romanului bulgakovian. Se descoperă în romanul suport plăcerea auctorială de a inventa, ceea ce „la nivelul vorbirii, face să evolueze limba și aduce mari satisfacții.” (Lyotard, 1993, p. 29)

Umorul și sarcasmul autorului romanului *Numele trandafirului* [The name of the rose], îndreptate asupra socialului, politicului și religiosului specifice Evului Mediu sunt menținute prin satira dialogică, deseori cu valoare justițiară. Tonul discursului, gradația ascendentă sau ironia care însoțesc descrierile scenelor și a personajelor sunt completate de criticarea moravurilor medievale. Prezența ironiei este cea care susține caracterul deschis al operei. Dacă în opera literară cuvântul este cel care imprimă valoarea, în cinematografie imaginea poate spori emoția, poate conferi spontaneitate și senzațional.

Referințe:

Aristotel (1998). *Poetica* [Poetics]. Traducere de D.M. Pippidi. Editura IRI

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Bloom, H. (2007). *Canonul occidental* [The Western canon]. Traducere de Delia Ungureanu. Grupul Editorial Art
- Borges, J.L. (1988). *Cărțile și noaptea* [The books and the night]. Traducere de Valeriu Pop. Editura Junimea
- Chevalier, J., Gheerbrant, A. (1994). *Dicționar de simboluri* [Dictionary of symbols]. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figure, culori, numere. Volumul I (A-D), II (E-N). Editura Artemis
- Corbu, D. (2004). *Postmodernismul pe înțelesul tuturor* [Postmodernism for everybody's comprehension]. Princeps Edit
- Eco, U. (2021). *Numele trandafirului* [The name of the rose]. Traducere de Florin Chirițescu. Polirom
- Eco, U. (2013). *Pendulul lui Foucault* [Foucault's pendulum]. Traducere și note de Ștefania Mincu. Polirom
- Evseev, I. (1994). *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. [Dictionary of cultural symbols and archetypes]. Editura Amarcord
- Fotescu, I. (2015) Repere estetice în evoluția filmului-portret [Aesthetic landmarks in the evolution of portrait film]. *Artă și educație artistică. Revistă de cultură, știință și practică educațională* [Art and art education. Journal of culture, science, and educational practice], nr. 2 (26). 35-41.
www.libruniv.usarb.md/xXx/reviste/arta/continut/arta26/35-41_Irina_Fotescu.pdf (accesat la 22august 2025)
- Frank, M.; Figal, G.; Karnoouh, C.; Călinescu, M.; Codoban, A. (1995) *Postmodernismul. Deschideri filosofice* [Postmodernism. philosophical openings]. Editura Dacia
- Hutcheon, L. (2002). *Poetica postmodernismului* [The poetics of postmodernism]. Traducere de Dan Popescu. Editura Univers
- Juvenal (1986) *Satirele* [The satires]. Traducere de G. Guțu. Editura Univers

IMAGINARUL ȘI ADAPTĂRILE TEXTULUI LITERAR

- Lyotard, J-F. (1993). *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii* [The postmodern condition: A report on knowledge]. Traducere de Ciprian Mihali. Editura Babel
- Mincu, M. (2013). Postfață. Romanul postmodernist sau golemul textului [Afterword. The postmodernist novel or the golem of the text]. În Eco, U. (2013). *Pendulul lui Foucault* [Foucault's pendulum]. Traducere de Ștefania Mincu. Polirom.
- Ovidiu. (2002) *Arta iubirii* [The Art of Love]. Traducere de Mihai Cimbru. Editura Emia
- Petrescu, I.E. (2003) *Modernism / Postmodernism – O ipoteză* [Modernism / Postmodernism - A hypothesis]. Casa Cărții de Știință
- Petrescu, L. (1998) *Poetica postmodernismului* [The poetics of postmodernism]. Paralela 45
- Plutarh (1994). *Vieți paralele*. [Parallel lives]. Traducere de Petru Creția. Editura Minerva
- Vallejo, I. (2022). *Infinitul într-o trestie: inventarea cărților în lumea antică* [Infinity in a reed. The invention of books in the ancient world]. Traducere de Silvia-Alexandra Ștefan. Pandora Publishing
- Voj, E. (2006). *Contribuția Ioanei Em. Petrescu la studiul postmodernismului în teoria literară* [Ioana Em. Petrescu's contribution to the study of postmodernism in literary theory]. Casa Cărții de Știință
- Wunenburger, J-J. (2024). *Viața imaginilor* [The life of images]. Traducere de Ionel Bușe și Petrișor Militaru. Aius