

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.
Ovaj rad dostupan je za upotrebu pod licencom Creative Commons Imenovanje 4.0 međunarodna.



Edin POBRIĆ

Filozofski fakultet Univerziteta u Sarajevu
Franje Račkog 1
BiH – 71 000 Sarajevo
edin.pobric@ff.unsa.ba

UDK 821.131.1.09 Eco, U.-31

DOI: <https://doi.org/10.29162/ANAFORA.v5i2.4>

Pregledni članak
Review Article

Primljeno 27. lipnja 2018.
Received: 27 June 2018

Prihvaćeno 21. listopada 2018.
Accepted: 21 October 2018

MODERNA I NJENI MANIRIZMI – OTOK PRETHODNOGA DANA UMBERTA ECA

Uspomeni Nirman Moranjak Bamburać

Sažetak

Tema ovog rada je Ecov roman *Otok prethodnoga dana* koji u sebi, na vrlo specifičan način, tematizira dvije krize *moderne* (manirizam i postmodernu). Prva je vidljiva kroz razvoj same fabule romana – radnja je smještena u vrijeme prve velike naučne revolucije, a druga je vidljiva kroz književne postupke koji su rezultat obilježja postmodernog romana. Na taj način, Ecov hibridni roman, putem različitih tehnika i postupaka (autoreferencijalnost, ironija, tekstualne igre, mogući svjetovi) dekonstruira sliku moderne (jedinствeno shvaćanje historije, cjelovitosti svijeta, subjekta usredsređenog u sebe) na dva nivoa – sadržajnom (17. stoljeće) i formalnom (20. stoljeće).

Ključne riječi: (post)moderna, mogući svjetovi, znanje, vrijeme, Umberto Eco

1. Maniri modernog doba

Ecov veliki roman *Otok prethodnoga dana* može se čitati kao svojevrsna raskrsnica na kojoj se nalazila *moderna* u povijesti nakon dvije velike ekspanzije nauke: period renesanse i period 20. stoljeća. S tim u vezi, Ecov roman kao da poručuje: nijedna naučna revolucija nije bila revolucija znanja nego su bile, u stvari, revolucije neznanja. Čini se da je, nakon prosvjetiteljstva (kako to opet zgodno sa svojim romanima primjećuje Dostojevski), najveće otkriće bilo da ljudi ne znaju odgovore na najvažnija pitanja (npr. nestalnost ljudske prirode, gdje je početak, šta je vrijeme koje nas obilježava). Shodno tome, povijest je zabilježila dvije krize naučnog načina mišljenja koje su bile posljedica upravo „viška znanja“ koje je, očito, vodilo neznanju.

Prva kriza se, dakle, dešava u osvit renesanse, s periodom kojeg danas prepoznajemo pod nazivom *manirizam*. Desio se paradoks da višak saznanja (Kopernik, Galileo, Kepler)¹ koje pomjera čovjeka iz središta univerzuma, gdje je bio proteklih 1400 godina, i spušta ga na marginu kosmosa, proizvodi krizu znanja. Koncentracija različitih političkih kriza, ratova, bolesti toga doba – sve se ujedinilo da utvrdi novo otkriće: kosmos nije stvoren po ljudskoj mjeri, čovjek niti je njegov tvorac, niti mu je gospodar. Seizmograf tih kriza bila je umjetnost. U umjetnosti dolazi do „izvrtanja“ figura, naročito u obliku slova S, koje se više ne upisuje u geometrijske krugove ili kvadrate, kao što je to bilo u Grčkoj (*tetraktys*)², već kod recipijenta proizvode potpuno drugačiju svijest o tome šta bi moglo biti *lijepo* i šta bi moglo biti *istinito*. Tako ideja *lijepog*, koja kod Platona nije bila odvojena od ideje *dobrog*, sada je potpuno lišena klasičnog kanona i pokazuje se kao neki vid slučajnosti, neočekivanosti i ironije (npr. u slikama Watera Arcimbolda). To je potpuni gubitak binarnosti u mišljenu koji ukida

¹ Keplerov model planeta u kojem se zemljina revolucija vrši po eliptičnoj putanji oko Sunca jedna je, nakon radova Kopernika, od posljednjih naučnih činjenica kada Ptolomejeva „savršena slika svijeta“ pada na krizu. Naravno da je keplerovski kosmos bio produkt matematičkih zakona, ali on više nema ništa zajedničko sa pitagorejsko-platonovskim „savršenstvom“ sistema koncentričnih krugova.

² *Tetraktys* je najvažnija simbolička figura pitagorejaca kojom se može obilježiti ideja *proporcije* i *harmonije* od stare Grčke do renesanse (cjelovitost svijeta). U njoj je objedinjen mikro (čovjek) i makrosvijet (svemir), jer se u uzornoj mjeri sažima svođenje numeričkog na prostorno, aritmetičkog na geometrijsko. Svaku stranu ovog trougla čine četiri tačke u čijem je središtu samo jedna tačka, jedinica, iz koje se izvode svi drugi brojevi. Tako broj četiri postaje osnovni simbol kontinuiteta, snage, pravde, odnosno, trougao sastavljen od tri niza od po četiri broja postaje simbol „savršene“ jednakosti. Kada se tačke koje obrazuje trougao sabere, dobije se broj deset (savršeni broj), a uz pomoć deset osnovnih brojeva moguće je izraziti sve ostale brojeve. Ako je broj suština univerzuma (Pitagora), onda je u *tetraktysu* sadržana cjelokupna mudrost svijeta.

neprevaziđene povijesne razlike između proporcije i disproporcije, između lijepog i ružnog, i najzad između istinitog i lažnog (možda je ponajbolji izraz toga doba Dürerova slika *Melanholija*, u kojoj se melanholični karakter udružuje s „propalom“ slikom geometrijskog svijeta).

Druga kriza se dešava u 20. stoljeću (periodu ekspanzije nauke i tehnologije), kada počinju razna vrsta preispitivanja koje je pretrpio moderni svijet, danas prepoznata pod jednim nazivom – *postmoderna*. Ona dolazi iz jednog prostog paradoksa: postmoderna je bez sumnje, s jedne strane, proizvod napretka nauke (Lyotard 1991), ali taj napredak, ma šta on predstavljao, s druge strane, pretpostavlja sumnju u taj isti napredak.

Od Descartesa pa preko prosvjetiteljske misli, identitet zapadnoevropskog čovjeka čvrsto je utemeljen na fenomenima „prisutnosti“, „punine“, „cjeline“ i jedne neprikosnovene istine koja se razumom može *otkriti*. Međutim, otkrića elementarnih čestica, odnosno odbacivanje shvatanja o nedjeljivosti atoma, teorije relativnosti, otkriće kvantne mehanike o diskontinuitetu energije, velika otkrića u molekularnoj biologiji upućivala su na otvaranje nove naučne vizije svijeta koja se ne oslanja na princip kauzalnosti. „Hoćemo vječno da budemo neophodni“, pisao je u tom duhu Jacques Monod: „neizbježni, uređeni. Sve religije, skoro sve filozofije pa čak i djelimično nauka, svjedoče o neumornom, junačkom naporu čovječanstva koje očajnički poriče sopstvenu neizvjesnost.“ (Monod 1983: 70)

U skladu sa otklonom od postulata *moderne*, Eco je, kako u svom teorijsko-naučnom tako i u romanesknom opusu, pažnju usmjerio na metodologiju „postupka“ struktuiranosti djela prema načelu „otvorenosti“, odnosno proklamovao je umjetničku formu u čijim bi strukturama trebala vladati temeljna višeznačnost, u kojoj će se objekt kretati pred očima čitatelja i kao takav tražiti da ga čitatelj komponuje prema svojim vlastitim formalnim sklonostima. To je, dakle, struktura koja više ne pruža čitatelju nešto potpuno i nepromjenljivo, nego se otvara čitav lanac za mogućnost različitih interpretacija. Shodno toj zamisli i zamisli da karakteristike savremenog svijeta trebaju biti u dosluhu sa metamorfozama u izrazu umjetnika i umjetnosti, djelo se više ne može pojavljivati kao nužnost, zatvorenost, cjelovitost velike priče, nego kao mogućnost, otvorenost, fragmentarnost modaliteta pojavnog svijeta. Od racionalističkog uma, pa preko prosvjetiteljstva stvari su se posmatrale iz perspektive jedinstva i cjeline. Sa Einsteinom i Heideggerom, Foucaultom i Derridom, ali sa književnosti i umjetnosti modernizma (i prije toga sa romanima Dostojevskog), morao se promijeniti i

pravac mišljenja. Naše poimanje života sastoji se od fragmenata koji teže nekoj cjelini i totalitetu, a koji je, usljed nedostatka centra, uvijek odsutan.

Ono što želim da nazovem postmodernizmom u fikciji, paradoksalno upotrebljava i zloupotrebljava konvencije i realizma i modernizma, i to da bi izazvalo njihovu prozirnost, da bi spriječilo prikrivanje protivrečnosti koje su od postmodernizma načinile to što on jeste: istorijski i metafikcionalan, kontekstualan i samorefleksivan, uvijek svestan svog statusa kao diskursa, kao ljudske konstrukcije.

(Hutcheon 1996: 97)

No, pitanje svih pitanja je (i nekako se uvijek postavlja u odnosu na velike romane modernizma, ali i u odnosu na izokrenut sistem vrijednosti na svim nivoima) da li je taj instrumentarij, koji je porodio *postmoderno stanje*,³ ipak funkcionalan u književnosti postmoderne, odnosno, da li se pojavljuje kao uspješna dijagnoza i „funkcionalna“ vrsta poetike (autoreferencijalnost, ironija), s kojom se demaskira slika moderne (jedinostveno shvaćanje historije, cjelovitosti svijeta, subjekta usredsređenog u sebe), ili je, ipak, njen roman samo postao plošna slika njenog *stanja* u kome živimo? Da li je „historiografska metafikcija“, ustvari, samo vrijedna reprodukcija *stanja postmoderne i liberalnog kapitalizma* s kojim ta sredstva i instrumentarij postaju njihova vrijednost, ili su ipak nešto više od toga: neka ozbiljna igra⁴ s kojom se preispituje svijet u kojem je istina (historijska, metafizička ili naučna) oduvijek sumnjivo bila jedna i neprikosnovena!?

Bilo kako bilo, između te dvije krize – manirizma i postmoderne – počinje i Eco roman *Otok prethodnoga dana*, koji bi nam mogao ponuditi odgovor i na prethodno pitanje.

2. Red i svijet

Klasična formula naučnog načina mišljenja koja se formira kada se iz pojedinačnog prelazi u opšte (analizom se, putem sličnosti i razlika, dolazi do neke teorije), Eco je izmijenio put u sistemu, tako da je kod njega *opšte*, odnosno

³ Za razliku od *postmodernizma*, *postmoderno stanje* se odnosi na samu pojavnu stvarnost, a karakterizira ga: stanje fragmentacije, stanje vizuelne kulture i njenih simulakruma, moć medija, zamjena suštine i privida, stanje dojma kao centralnog fenomena moći, konzumerizma, ukidanje granica između popularne masovne i visoke kulture, stanje univerzitetske Bolonje i akademske politizacije, dominacije komercijalnih televizija i interneta itd.

318 ⁴ Više o odnosu *igre* i *postmoderne* vidjeti u knjizi *Igram se, dakle postojim* (Šošćarić 2017).

semiotika književnosti proizvela *pojedinačno*, njegove romane. „Hoću da kažem kako“, pisao je Eco u svojim *Postilama za Ime ruže*, „da bi se pripovedalo, pre svega treba izgraditi sebi jedan svet, što je više moguće ispunjen do posljednjeg detalja.“ Ovo je samo jedna od rečenica koja upućuje na most između njegove semiotičke teorije i njezine umjetničke realizacije kao jedne svojevrsne simbioze cjelokupnog djela. Iz toga slijedi da se semiotika književnosti Umberta Eca realizuje u njegovim romanima (onoliko i na onaj način koliko to dopušta medij umjetnosti i princip stvaranja), odnosno njegovi romani svoju „konačnu“ interpretaciju bi trebali dobiti ako se analiziraju kroz perspektivu neograničene semioze, intertekstualnih mreža, inferencije, epifanije pripovijedanja, narativnog diskursa, prekodiranja ili čitalačkog ugovora, ali u dosluhu sa onim tajnovitim što umjetnost i književnost uvijek pomjera ka granici višeznačnog i neizrecivog.

Stoga su i Ecovi modeli interpretacije, u širem kontekstu savremenih književno-teorijskih koncepata, na tragu poststrukturalizma (savremene semiotike), odnosno suprotstavljanja zatvorenosti strukture kao naličja logocentrizma, prisutnosti i zaokruženosti centra. Eco ne pravi razliku između „čiste“ književnosti, s jedne strane, i nauke, filozofije ili teologije, s druge. U njegovim hibridnim romanesknim konstrukcijama vješto je inkorporirana kulturnohistorijska građa različitih vrsta: od latinskih i grčkih citata i prepričavanja izvornih djela do onoga što su utvrdili ili objašnjavali filozofi, historičari i teoretičari umjetnosti ili književnosti. Tekstovi se na ravnopravnoj osnovi vežu u cjelinu fabularne stvarnosti ne pretendujući pri tome da iznose neka nova (filozofska ili naučna) viđenja.

U skladu sa temom romana – naučna revolucija – Umberto Eco je uspio ostvariti jednu čudesnu vezu između kosmičke esencije i ljudske egzistencije, odnosno preobražavajući različite perspektive Svijeta, uspio je prikazati svođenje kosmičkog makrokosmosa i organskog mikrokosmosa na nivo ljudske egzistencije. Inkorporirani različiti žanrovi u njegovom romanu (umetnute novele, lirski komadi, dramske scene, svakodnevni govor, retoričke igre, naučni diskursi, filozofski, historijski i teološki trakati), iako čuvaju svoju konstruktivnu čvrstinu, samostalnost, jezičku i stilsku originalnost, bivaju drugačije upotrijebljeni, pa time dobivaju i drugačije značenje. U korelaciji sa fabulom, Ecova poetika rastavlja sliku Svijeta (konstruisanu od Ptolomeja do Einsteina, od Aristotela do Heideggera, od Demokrita do Epikura, od Monoda do Hawkinga, od budizma do kabale, od kršćanske teologije do nauke) na njene sastavne dijelove koji, na nivou ljudske egzistencije, prilikom ponovnog sklapanja dobija ili uzvišeni ili karikaturalni oblik, ali se skoro nikada do kraja ne podudara sa našom prvobitnom slikom svijeta

koju smo bili u stanju zamisliti i koju smo tako zdušno očekivali. Na kraju velike avanture iz ovoga romana, u kojoj je čitatelj zajedno sa glavnim junakom tragao za sadašnjim, prošlim i nekim budućim svjetovima, u kojoj su se historija i mašta, teologija i nauka ravnopravno družile, Ecov junak će se pitati:

Ako je Stvoritelj pristajao na to da mijenja mišljenje, postoji li onda uopće neki red koji je On nametnuo svijetu? Možda ih je nametnuo mnogo, možda postoji neki tajni red koji upravlja tom mijenom redova i perspektiva, a nama je suđeno da ga nikada ne otkrijemo, i da slijedimo nestalnu igru tih privida redova što se preuređuju sa svakim novim iskustvom.

(Eco 1997: 464)

Višeznačnost Ecovog romana se ogleda, između ostalog, zbog prisutnosti intertekstova teorijskih postulata, i intertekstova različitih književnih, historijskih, naučnih, teoloških i filozofskih djela, od kojih je svaki različit, a svi su, u suštini, sinonimi problema *značenja* i *znanja*. Na taj način, tekstualni univerzum, koji snagom svoje imaginacije priziva pojavni svijet, postaje velika scena sa ogledalima, gdje svaka stvar zrcali i odražava sve druge stvari. Svaka tema, lik i motiv, bio dinamički ili statički, krije u sebi neku *tajnu* koja se tiče upućivanja na nešto ili nekog drugog. No, otkrivanje takve *tajne* ne doprinosi nekom rješenju, pa kao takvo, samo po sebi, ničemu ne služi. Svaki put kad Ecovi junaci, ili čitatelj, nije važno koja je perspektiva posmatranja – tekstualni ili pojavni univerzum, pomisle da su otkrili neku tajnu, ona je to samo ako upućuje na neku drugu tajnu (u sklopu napredovanja ka nekoj konačnoj tajni koje, ustvari, nema). *Univerzum simpatije* njegovog djela je labirint uzajamnog djelovanja, gdje sve što se dešava slijedi neku „vrstu spiralno uobličene logike“, čime se direktno dovodi u pitanje ustaljena predstava o linearnosti uzroka i posljedica, prema nekom vremenskom slijedu. Za Eca, i romanopisca i filozofa, ne postoji konačna tajna, jer bi sa njom svijet imao utvrđeni centar, a time i jednoznačnost istine. Konačna tajna romana *Otok prethodnoga dana* glasi – sve je tajna.

3. Priča i nauka

Otok prethodnoga dana je priča o mladom čovjeku – Robertu della Grivi – koji traga za znanjem i ljubavlju da bi, u međuvremenu, uhvaćen u političku klimu 17. stoljeća naučne revolucije za pronalaskom računanja vremena, ostao, kao i njegovo doba, i bez jednog i bez drugog ili je, pak, ovisno kojem tipu čita-telja pripadamo, zadobio na neki čudan način i jedno i drugo.

Iako su pomorci u 17. stoljeću mogli izračunati svoje lokalno vrijeme, posmatrajući Sunce kada postiže svoju najvišu tačku na nebu (podne), nisu mogli da izračunaju vrijeme na nekom drugom mjestu. Satovi iz tog perioda nisu imali dovoljno preciznosti koja je bila potrebna za navigaciju. Velika osmatranja u Parizu i Londonu iz 1666. i 1674. godine nisu provedena samo da bi se vodila istraživanja u astronomiji, nego da bi se pomorcima omogućila dobra navigacija. Nemogućnost rješavanja problema „dužine” je ubilo mnoge mornare čije su destinacije nestajale u morima širom Zemljine kugle.

O čemu se, ustvari, radi? Koji su to naučni postulati poslužili Ecu kao agon za priču? Danas smo usvojili neko opće mišljenje da mjerenje vremena bazirano na posmatranju pravilnosti kretanja nebeskih tijela jeste najpreciznije, ali je isto tako u svakodnevnom životu, kako je poznato, njegova praktičnost s kretanjem dovedena u pitanje. Zbog toga se u mjerenju vremena koriste jedinice „izvedene” iz osnovnih, a prilagođene čovjekovim potrebama.

Iako u svim državama važe isti zakoni fizike, ono što se mjeri, nije u svim državama isto. Lokalno vrijeme je vrijeme svakog mjesta. Ono se u nauci određuje prolaskom Sunca kroz meridijan dotičnog mjesta. Pošto se na Zemlji može povući bezbroj meridijana, to znači da sva mjesta duž jednog meridijana imaju isto lokalno vrijeme. Međutim, u mjestima koja se nalaze istočnije, podne je već prošlo, dok u mjestima koja se nalaze zapadnije još nije dvanaest sati. Razlog tome je prividno kretanje Sunca od istoka prema zapadu, jer se Zemlja okreće od zapada prema istoku. U svemu tome, Ecovi junaci, oko 400 godina ranije, nisu baš bili sigurni šta se kreće, ili Sunce (kako je mislio Ptolomej) ili Zemlja (kako su naučavali Kopernik i Galileo).

Danas, mnogo godina nakon vremena Ecovih junaka, ljudi za jedinicu mjere koriste *srednje sunčev dan* koji je teorijski pojam. Vremenska razlika između srednjeg i istinskog sunčevog dana naziva se *jednačenje vremena*. Tim jednačenjem utvrđuje se broj minuta i sekundi koje treba dodati ili oduzeti „istinskom vremenu” da bi se dobilo *srednje vrijeme*.

Kako pri rotaciji Zemlje, kako danas znamo, svako mjesto na njenoj površini za 24 sata napravi krug od 360°, ono će za jedan sat preći 15° geografske dužine. Zemljina površina podijeljena je na 24 vremenske zone, a svaka od njih razlikuje se za jedan sat. Prema tome, sva mjesta obuhvaćena jednom zonom imaju isto vrijeme koje se računa po lokalnom vremenu meridijana koji prolazi sredinom te zone. Računanje tzv. *zonalnog vremena* počinje od Greenwichkog meridija-

na. Kada je u Greenwichu ponoć, tada je na 180° geografske dužine podne, ali sa datumom koji je za jedan dan više nego u Greenwichu. Zbog istovremenog postojanja dva različita datuma na Zemlji, utvrđena je *datumska granica*. Znači, na 180° geografske dužine promijenit će se datum i to tako što će se prilikom putovanja na istok računati dva puta isti dan, a prilikom putovanja na zapad dan preskočiti. Na osnovu sveg tog znanja koje posjedujemo danas, mi jedni druge možemo pitati – koliko je sati?, a da ne sumnjamo u tačnost odgovora. No, Ecovi junaci, iz vremena 17. stoljeća, tek su bili pioniri u mogućnosti da otkriju „tajne dužine” i osjete sve paradokse vremena, pa će se silne protivrječnosti u romanu ogledati između parodije (doslovno tumačenje nauke) i konvencije onoga što bi trebali smatrati „realnim”. (Bilo bi zanimljivo znati, nakon narednih 400 godina, kakva će se sve vrsta parodijskih romana pisati u odnosu na naše poimanje nauke.)

- Pa vi ste mi upravo otkrili ovo: kad bih ja u jednom istom trenutku bio na liniji merdijana, bila bi tačno ponoć, ali kad bih gledao na zapad vidio bih ponoć od petka, dok bih gledajući na istok vidio ponoć od četvrtka. Za Boga. - Ti ne govori Zaboga, bitte. Zbog svega toga, s obzirom kuda si putovao, kaže otac Caspar, ti si sada jedan dan više star od mene! Nije ti smiješno to? Ali kada bih se vratio na otok bio bih jedan dan mlađi. Ali meni nije važno jesi li ti više mlad ili više star!

(Eco 1997: 249)

U svemu tome nije nimalo čudno, u korespondenciji fabule romana, razvoja nauke tog vremena i povijesnih zbivanja, da je Francuska toliko željela da ukrade tajne „dužine” od državnih neprijatelja (Engleske). Roberto je (ne znajući, dakako, sve ono što je autor njegove priče znao o tajnama vremena) plovio na brodu nepoznatim vodama kako bi špijunirao britanskog naučnika za kojeg se pretpostavljalo da je uz pomoć ranjenog psa (prah simpatije) otkrio tajne dužine.

Iako tehnika navigacije pomoću psa djeluje kao dobra anegdota,⁵ to je, ustvari, ponuđeno rješenje u Londonu 1688. – zbog očaja ili šale, ne zna se. Anonimni autor se oslanja na isti „prah simpatije” koji je opisan u Ecovom djelu. Dok-

⁵ To su oblici znanja koji su bili primjereni 16. i 17. stoljeću, a znanje se zasniva na ideji *sličnosti* između stvari: *Conveninetia* (sličnost povezana s prostorom u obliku iz blisko u blisko), *aemulatio* (sličnost koja je oslobođena zakona mjesta i nepokretna djeluje na udaljenost), *analogija* (osigurava sudar sličnosti u prostoru po principu usklađivanja, povezivanja i spojeva) i *univerzum simpatije* (navedeno prema Foucault 2002).

tor Byrd je, dakle, pronašao novi, osobiti način za određivanje meridijana, koji se temelji upravo na upotrebi *praha simpatije*. Tako, u ključnom trenutku, kada se na brodu *Amarallija* bližila ponoć, iz Londona su signalizirali (djelovanjem na daljinu – upotrebom oružja kojim je ranjen pas, proizvođači tako nesnosne bolove ranjenoj životinji na brodu) da je kod njih podne. Tako je sudbina svijeta ovisila o tome „kako neki bezumnici tumače jezik nekoga psa. Vidio je odjednom (Roberto) u toj životinji sve patnje ovog svijeta, stravična pripovijest izopačenog uma (Eco 1997: 215). Ovaj lijek (ukoliko se ne koristi kao oružje), koji je donesen u Englesku iz Francuske, bio je, dakle, prah koji je mogao izliječiti iz udaljenosti kada se stavi na predmet koji je povrijedio ranjenu osobu.

Univerzalna simpatija koja omogućuje djelovanje na daljinu [...]. Dovoljno je da se prisjete magneta, koji je kamen što na sebe privlači strugotine metala [...]. Tako i mast za oružje, čvrsto prijanjajući na sablju, privlači ona svojstva željeza koja je sablja ostavila u rani i koje priječe njeno iscjeljenje. (Eco 1997: 25)

Iz historije je poznato da je 1714. godine Britanski parlament ponudio veliku nagradu za rješenje problema „geografske dužine”, međutim tek je Harrison, engleski konstruktor satova, napravio precizan „morski sat” koji je mogao izračunati vrijeme u bilo kojem dijelu svijeta. Njegov patent je isproban 1759. godine, stotinu godina prekasno da bi se Eco Roberto vratio u zagrljaj svoje Dame.

Ecova priča počinje 1643. godine, gdje (ili kada?) Roberto pronade sebe u brodolomu na palubi broda *Daphne*. Pola svijeta udaljen od *pariškog meridijana* i najudaljeniji (koliko je to moguće) od svoje voljene Dame – Lilije (ona je žrtva problema „kretanja prividnog sunca” i datumskih granica). Već na samom početku Roberto odlučuje da „svoj brodolom provodi kao kakav praznik na ladanju, koji mu je nudio nepreglednu svitu praskozorja, svitanja i zalaska sunca”.

Fabula i sam prostor dešavanja romana se odvija (šetajući se po biografiji glavnog junaka Roberta putem njegovih sjećanja) od rodne kuće i besmislene opsade Casale (bitke u kojoj je poginuo njegov otac), preko samostana i aristotelovske metaforske mašine oca Emanuela, prisjećanja na imaginarnog brata Ferranta, salona Pariza, lekcije iz ljubavi, dvoboja, sjećanja na nedostižnu ljubav, zatočeništva, poziva na sud kod Kardinala itd., i najzad do Robertovog brodoloma sa brodom *Amarallia* na brod *Daphne* nadomak pustog Otoka, gdje će se priča i završiti. Rekonstrukcija događaja u romanu će se kretati između nekoliko

polariteta, potvrđujući Ecovu dosljednost o „nepouzdanosti“ medija iz kojeg priča dolazi. S jedne strane, to je Roberto koji se prisjeća događaja čiji je bio aktivni sudionik bilježeći ih u formi ljubavnih pisama svojoj Dami Liliji (dakle, bez sukcesije i reda), a s druge strane, preispisani ostaci tih pisanih tragova koje pokušava da rekonstruira i pretvori u priču Ecov narator. U tom smislu, ispri-povijedano vrijeme romana se konstruira na osnovu internih retroverzija bliske i daleke prošlosti, te povratka sa dvije utvrđene tačke (početne i završne), na neku tačku sadašnjosti. Robertova sjećanja proteklih događaja (pisma, snovi, roman u romanu) i naratorovi komentari na sve te bilješke, osnovna su sižejna linija pripovijedanja. Međutim, ni ta retrospekcija događaja ne poštuje svoj hronološki slijed, nego se priča u nemalom dijelu romana premješta u neki „savremeni“ period naratorovog vremena čiji identitet ostaje skriven (ekstradijegetsko pripovijedanje), gdje se na osnovu različitih tekstualnih izvora konstruira nova priča (povijest) koja u romanu ima status teksta u tekstu.

U tom smislu, *Otok prethodnoga dana* je roman hibridne konstrukcije kojom fikcija kazuje diskurzivni kontinuitet vječnog sudara nauke, filozofije, teologije i historije, s jedne, i književnosti, s druge strane. Roman prikazuje ono što nijedan od nabrojanih diskursa (nauke, filozofije, teologije, a posebno historije) ne može prikazati – atmosferu naučne revolucije u periodu 17. stoljeća koju su obilježila prožimanja tri velike paradigme u povijesti čovječanstva: kultura srednjeg vijeka (teološka slika svijeta), renesansa (procvat nauke) i najzad manirizam (skepsa i melanholija). Ecov roman je, dakle, ovdje neka vrsta *sraza* različitih verbalnih iskaza, odnosno, vrsta raznorodnog tipa diskursa (opisni, analitički, esejistički, naučni, filozofski itd.) u kome se susreću različiti tipovi jezika (standardni, dijalektalni, ulični, profesionalni, ljubavni itd.).

4. Simpatija i mogući svjetovi

Kako piše Michel Foucault u knjizi *Riječi i stvari*, fenomen sličnosti je u tom periodu (16. i 17. stoljeće) igrao ključnu ulogu u konstituisanju znanja evropske kulture. „Upravo je ona (sličnost) u najvećoj mjeri upravljala egzegezom i interpretacijom tekstova, i upravo je ona organizirala igru simbola, omogućila spoznaju vidljivih i nevidljivih stvari, vodila umijeće njihove reprezentacije.“ (Foucault 2002: 35) Taj period je, dakle, semiotiku (odnos i proučavanje znakova, njihovu međusobnu proizvodnju) i hermeneutiku (interpretaciju znakova) doveo u oblik *sličnosti*, pa je potraga za smislom podrazumijevala uočiti ono

stabilna, i svoje biće duguje činjenici što uvijek upućuje na drugu *sličnost* koja opet priziva nove, tako da svaka *sličnost* ima vrijednost samo kroz akumulaciju svih ostalih.

Svemir bi mogao biti kao tava u kojoj se peku različite priče, svaka u svo-
me vlastitom vremenu, premda bi mogle imati iste likove. I baš kao što u
torti jaja koja su dolje nemaju pojma što se zbiva s njihovom braćom ili sa
šunkom koji su iznad njih, s onu stranu reda tijesta, isto tako u jednom od
slojeva svemira jedan Roberto nije imao pojma što radi neki drugi.

(Eco 1997: 397)

Jedan od fenomena sličnosti koja obilježava znanje tog perioda je *igra simpatije*. Tu se ne pretpostavlja nikakva udaljenost među stvarima i znakovima – „simpatija pada iz daljine poput munje“. Rađa se iz najjednostavnijeg kontakta, a potiče kretanje stvari u svijetu i izaziva njihovo približavanje. „Poput žalobnih ruža“, kako navodi G. Porta u *Magie naturale*, „koje ćemo poslužiti pri pogrebu, a koje će najobičnijom bliskošću sa smrću svaku osobu koja udahne njihov miris učiniti tužnom i umirućom“ (Foucault 2002: 42). Simpatija se može definisati kao suosjećanje, prirodno slaganje u osjećajima, duhovna srodnost, potajna naklonost, tajanstvena sila i tajanstveno djelovanje jednog tijela na drugo. To je sposobnost obnavljanja čuvstva čiji je izraz primijećen kod drugog bića. Povezanost se zasniva na srodnosti interesa, mišljenja i navika. Kod Eca, ovaj pojam obuhvaća tekstualni univerzum njegovog romana (i na nivou forme i na nivou sadržaja) sa složenom pripovjednom ontologijom i kompleksnim procesom značenja.

[...] Čitavu hermetičku misao prožima pojam jedne sveopšte simpatije [...], to jest oni formalni vidovi stvari koji po sličnosti upućuju na formalne vidove drugih stvari (od sublunarnog do astralnog, od astralnog do spiritualnog sveta). Da bi sve te odnose simpatije učinio opažljivim, Bog je u svaki predmet na svetu utisnio nešto poput pečata, dao mu je neku crtu zahvaljujući kojoj se raspoznaju njegove, inače skrivene, srodnosti.

(Eco 2001: 61)

U romanu, kada teorijski diskurs prelazi u fikciju, njegov junak će to objasniti na sljedeći način:

Ako se želi pospješiti moć koju vrši neka zvijezda, valja se obratiti stvarima koje su joj slične, pa prema tome primaju njen utjecaj [...]. Tu privlačnost neki slavno nazivaju Djelovanjem na daljinu, a ono međutim na daljinu uopće nije, i prema tome nije nikakva magija, nego se događa zbog neprekidnog kruženja atoma.

(Eco 1997: 159-161)

Simpatija naprosto transformira, ona mijenja, ali u smjeru identičnog, „tako da bi svijet kad njezina moć ne bi bila uravnotežena, sveo na jednu tačku, homogenu masu, na blijedu figuru Istog“ (Foucault 2002: 42). Ali nema sličnosti bez *potpisa* – jer je svijet prekriven znakovima koje treba dešifrovati i to u onoj korespondenciji mikro i makrokosmosa. Stoga, sukladno dobu iz kojeg potiče priča, svojstvo *znanja* u romanu nije ni da se vidi ni da se pokaže nego da se interpretira. A ako je Bog ovaj svijet stvorio riječju, i ako se još uvijek koristi znakovima da bi govorio ljudima kroz prirodu (harmonija), odnosno, služi se ljudskim znanjem kako bi uspostavio odnos značenja i svijeta (kultura i interpretacija), onda je jasno zbog čega Ecovi junaci putem *simpatije* „moraju“ dovesti u vezu svijet nauke i svijet teologije.

Otac Caspar je o Nultom Merdijanu govorio kao o čvrstoj postojanoj liniji određenog božanskog odlukom još od dana postanka. – Koje bi mjesto Bog držao najprirodnijim da iz njega izvuče tu liniju? [...] Bog ne rasuđuje kao ljudi. Adam se, tek spomena radi, pojavio na Zemlji kad je već postojalo Sunce i Mjesec, i dan i noć, pa prema tome i merdijani... Valjalo je spojiti kazivanje Biblije sa znanjem koje mi imamo o nebeskim zakonima [...].

(Eco 1997: 241)

Mora se pronaći *sličnost* između tekstova nauke i teksta Biblije, mora se pokazati i dati jasan sistem znakova da oba teksta govore Istinu, da su oba teksta, i tekst nauke i tekst Biblije, istinski jezik svijeta. Zbog toga otac Caspar, isusovac i naučnik, svaku *sličnost* podvrgava ispitu poređenja, odnosno, istina može doći na vidjelo tek nakon što „mjerenjem“ bude pronađena neka zajednička jedinica identičnosti ili *sličnosti*. *Simpatička igra* oca Caspara je znakovno svođenje i objedinjavanje. On čita mapu svijeta kako bi pokazao svijet Biblije, jer Bog nije nešto što je konkurentno znanju, On sa znanjem čini jedno postojano tijelo, odnosno, kao svećenik nastojao je pokazati da Biblija ne laže, a kao učenjak želio je sveto kazivanje učiniti saglasnim s rezultatima istraživanja svoga vremena.

Kako je Bog uspio za četrdeset dana da napravi potop, s obzirom na to da kiša koja je padala, za to vrijeme, nije bila dovoljna da bi voda prešla nivo planina na Zemlji? – pita otac Caspar Roberta. Nakon što Roberto nije znao ponuditi adekvatno rješenje, koje bi moralo zadovoljiti i sferu naučne i teološke misli, odgovor koji je dobio od oca Caspara je mimo svakog očekivanja i za njega i za čitatelja. Bog koji je stvoritelj svega, mogao bi sa Zemlje uzeti vodu iz *jučer* i *sutra*, i staviti je u *danas*. Na taj način dobila bi se dupla količina vode. Nastavljajući po tom principu, ako se sva ta voda, dobivena iz prošlosti i budućnosti, stavi u *prekosutra*, po ocu Casparu, u nekom bliskom vremenu, došao bi dan kada bi Bog cijelu Zemljinu kuglu uspio napuniti vodom tako da prekrije sve planine. Casparova teza, iako nije u skladu ni sa jednom teorijom vremena, ne protivrječi zakonu logike, tako da ni Robertov odgovor na ovo umovanje nije mogao biti drugačiji: „Nisam baš sjajan u računu, ali čini mi se da bi u jednom trenutku do toga moralo doći.” (Eco 1997: 248)

Na ovaj način *igra simpatije*, a znamo da su *jezik* i *znanje* vješto ispreplete-ni, sadrži u sebi tri posve različita elementa pri interpretaciji: ono što je bilo označeno, ono što je označavalo i najzad ono *nešto* što je omogućilo da vidimo oznaku nečeg drugog.

Nakon priče o potopu, Roberto je razmišljao ovako: U njihovom jučer ni-kakva potresa nije bilo, ono se dogodilo samo u nekom Bogovom jučer, a Bog je očigledno znao dobro upravljati različitim vremenima i različitim pričama, poput nekog Pripovjedača koji piše različite romane no uvijek s istim likovima, koje pak iz priče u priču stavlja u različite zgrade i nezgode.

(Eco 1997: 251)

Stoga, nije ni malo čudno što je u romanu prisutan nevjerovatan broj paradoksa. Jedna od njegovih glavnih narativnih koncepcija vezana je za pitanja i odgovore. Izbjegavanjem zatvorene cjeline i utvrđenog centra dobija se ontološki stav: ako jedan svijet postoji, onda svi mogući svjetovi postoje (historijski pluralitet zamjenjuje „atemporalnu konačnu veličinu”).

Ali pretpostavimo da je svijet pun i da je konačan. Pokušajmo zamisliti ništavilo koje nastaje pošto je svijetu kraj [...]. Mnogo je lakše zamisliti svijet koji seže unedogled, kao što pjesnici mogu zamisliti rogate ljude ili dvorepe ribe, združujući dijelove već poznate: dovoljno je da na svijet,

tamo gdje vjerujemo da mu je kraj, nadodamo druge dijelove, slično onima koje već poznajemo. Bez granica.

(Eco 1997: 392)

Ovdje se pod Svijetom podrazumijeva „maksimalistički univerzum“ koji u sebi obuhvata kako ono što smatramo aktuelnim univerzumom (pojavni svijet), tako i sve moguće, beskonačne univerzume. Dakle, to je spoj pojavnog svijeta, svijeta fikcije i nekog novog svijeta koji objedinjava oba prethodna.

Mi ne znamo da li su oni realizovani, da li su realizovani s one strane najudaljenijih granica nama poznatih galaksija; pod Svetom podrazumijevamo onaj skup koji obuhvata kako fizičke bitke, tako i entitete, odnosno idealne zakone, od Pitagorine teoreme do Odina i Palčića.

(Eco 2000: 40)

Na ovaj način, *mogući svjetovi*⁶ postaju mjerilo za fiktionalne mogućnosti priče čime se dikretno u drugi plan stavlja mimeza, odnosno, oponašanje. Mogući svijet tako postaje neka relativno autonomna cjelina koja direktno utiče na značenje samog pojavnog svijeta. U tom smislu, historijska priča nas ovdje upoznaje sa stanjem i događajima koji su se *stvarno* desili u pojavnom svijetu, dok nam Ecove, umetnute, priče pretpostavljaju moguća stanja i događaje u svijetu fikcije. Na taj način *priča*, i historije i fikcije, stiče ontološki status, odnosno, ustrojava se semantička jedinica koja je sukladna s ostalim elementima Ecovog romanesknog svijeta. Stoga, sasvim je očito da Ecov roman ne predstavlja, već konstruiše, komentira i uobličava određenu stvarnost uz pomoć nekog međuteksta koji najčešće interpretira različite vrste postanalize.

U pitanju je, ustvari, *simpatička međuigra* i prožimanje različitih formi djelovanja kulturne zajednice, tematiziranje zavisnosti značenja znakova i konteksta, tekstualno razumijevanje svijeta, proizvodno i interpretativno značenje umjetničke proizvodnje i autoreferencijalna i metatekstualna propitivanja, koja se, u

⁶ Kant u *Kritici moći suđenja* opisuje osnovnu strukturu ljudskog intelekta. U karakteru čovjekove spoznaje je činjenica da je razumijevanje uslovljeno nužnošću oštrog razlikovanja između *stvarnog* i *mogućeg* postojanja stvari. Samo u čovjeku, u njegovom semiotičkom umu, nastaje problem mogućnosti. Razlika između stvarnosti i mogućnosti nije metafizička nego epistemološka. Mogući svjetovi su svjetovi u (s) kojima živi čovjek modernog doba. Oni su konstruirani upravo na kantovskoj razlici između *mogućeg* i *stvarnog*. Zamišljena stvarnost, konstruirana i time realizirana iz svoje mogućnosti, nije laž nego svoje postojanje duguje principu *intersubjektivnog vjerovanja*.

duhu postmodernističkog shvaćanja svijeta, suprotstavljaju konačnim „istinama“ i jednoznačnim rješenjima.

Može se zaključiti da je kinesko carstvo postojalo još prije više od šest tisuća godina, dakle prije Adamova grijeha, a ako je tako s Kinom, tko zna koliko još takvih naroda ima. Prema tome se Adamov grijeh, i otkupljenje Židova, i sve one prekrasne istine naše Svete Rimske Crkve koje iz toga proizađoše, odnose samo na jedan dio čovječanstva [...]. Postoje isto tako svjetovi podređeni različitim vremenima. Zar se ne tvrdi da na Jupiteru dan traje godinu dana? Morali bi prema tome postojati svjetovi koji žive i umiru u jednom trenutku, ili žive neovisno od svake naše sposobnosti računanja kako kineskih dinastija tako i vremena Potopa.

(Eco 1997: 294)

Semiotika književnosti bila je i ostala osnovno Ecovo područje (*Lector in fabula*, *Uloga čitatelja*, *Granice tumačenja*, *Šest šetnji pripovjednim šumama*, *Otprilike isto*). Otvoreno djelo, kako to sugeriše sintagma iz istoimenog naslova, nije otvoreno za bilo koju interpretaciju, kako je to bila praksa nekih dekonstrukcionističkih škola. Po njemu je interpretativni čitačev put samo prirodni slijed njegove teorije iz opšte semiotike. Tumačenje je kroz tekst već upisano u samo djelo, jer tekst svojom strukturom implicira *model čitatelja* koji slijedi i obrazlaže interpretativni potencijal djela, a on je svrsishodan i ima svojevršno opravdanje u arheologiji samog teksta. U procesu interpretacije *model čitatelja* treba da slijedi nekoliko semiotičkih načela, koje je Eco modelirao na osnovu Peirceovog učenja: interpretacija nastaje na osnovu *abdukcije* (postupak koji nam omogućava da pri semiozi donesemo teške odluke kada slijedimo nejasne nagovještaje), *inferencije* (odnosno koncepcije odgađanja), *epifanije pripovijedanja* (onog glasa koji se javlja kao pripovjedna strategija, kao sklop uputa što ih dobivamo jednu po jednu i koje moramo slijediti kad se odlučimo ponašati kao model čitaoca) i *narativnog diskursa – vremena*. Ta načela se uočavaju i analiziraju kako na nivou teksta tako i na nivou rečenice, u jednom procesu *neograničene*, ali ne i nekontrolisane *semioze*. Sve je tu povezano i međusobno uslovljeno. *Inferencijske šetnje* su uslovljene *čitalačkim ugovorom* koji će odrediti, na osnovu *strategije teksta*, kakav *model autora* odgovara postuliranom *modelu čitatelja*. Pri tome, nemoguće je reći koje je najbolje tumačenje nekog teksta, ali je moguće reći koja su pogrešna – to su ona koja se zasnivaju na ličnom porivu i senzibilitetu čitaoca, a ne na tekstu.

Da bi se razumjelo kako funkcioniše Ecova proza i na koji način modelira svog čitatelja, važno je uočiti razliku, koju Eco naglašava u svojim tekstovima iz semiotike, između semantičkog i kritičkog (semiotičkog) tumačenja. Semantičko tumačenje je rezultat procesa u kome čitatelj suočen s nekom linearnom manifestacijom teksta, ispunjava tu manifestaciju datim značenjem. A kritičko ili semiotičko tumačenje je metajezička djelatnost čiji je cilj da opiše i protumači formalne razloge iz kojih dati tekst izaziva dati odgovor.

Po ovome, naprimjer, semiotički analizirati *Otok prethodnoga dana*, značilo bi rekonstruisati Ecovu koncepciju romanesknog pripovijedanja da bi se pokazalo na koji je način, kako to kažu ruski formalisti, *utkao* mnoge alternativne figure i različita rješenja, ne dajući pri tome prednost nijednom od njih. Naravno, da je i semiotičko tumačenje, unutar koncepcije neograničene semioze koju predlaže Eco, zasnovano na nagađanju (abdukcija), što znači da će bilo kakva detaljna analiza *Otoka* biti samo jedna u nizu analiza, a nikako neka postojana definicija Ecovog romana.

5. Vrijeme

Temporalni doživljaji romana *Otok prethodnoga dana* ostvaruju se kroz retrospektivno autoreferencijalno doživljenu priču (dvostruka fikcija) koja je implementirana unutar imaginarne vremenske konstrukcije. Imaginarno vrijeme može se predstaviti kao odnos „okomitog vremena” u odnosu na historijsko-biografsko vrijeme romana 19. stoljeća, ali se ne može poistovjetiti sa eshatološkom projekcijom „vertikalne bezvremenosti” kakvu je, naprimjer, dao Dante u *Božanstvenoj komediji*. Temporalna osa imaginarnosti se ovdje uspostavlja zaoštavanjem modernističkog naslijeđa kontingencije, gdje se sredstvima intertekstualnih i metatekstualnih odnosa miješaju različiti diskursi (fikcije, historije, kritike – eseji o romanu), dovodi u pitanje naracija, pripovjedni nivoi, subjekt, a prisustvo *podtekstova* preusmjerava *primarno* značenje i uspostavlja simultano odvojene razvoje narativnog diskursa – vremena. Različiti hronotopi međusobnim sudaranjem pokušavaju uspostaviti drugačiji poredak svijeta od onoga kakav je projektovao roman realizma. Na taj način imaginarni smjer vremena ne poznaje tačke početka i kraja, koje određuju historijsko-biografsku projekciju vremena, nego se „cijedi” iz fragmenata (kon)tekstualne stvarnosti ne dozvoljavajući nikada do kraja da ti fragmenti pronađu svoju hijerarhijsku vrijednost. Pojednostavljeno rečeno, u kompozicijskom smislu priča počinje sa

međutim, snagom pripovjednih nivoa, različitih temporalnih osa, biva izigran već u svojoj zamisli.

O svojih šesnaest godina života prije ljeta 1630. Roberto daje naslutiti vrlo malo. Navodi tek uzgred neke događaje iz prošlosti, i to samo kad mu se čini da oni pokazuju neku vezu sa njegovom sadašnjosti na Daphne, pa je kroničar njegove jogunaste kronike prisiljen vrebati po skrivenim zakucima i naborima njegovih riječi... Obitelj Pozzo di San Patrizio pripadala je sitnom plemstvu i posjedovala prostrano imanje.

(Eco 1997: 24)

Problematika vremena u ovome romanu ogleda se preko njegove dvije pozicije: formalnog, ono što bi se po ruskim formalistima nazvalo postupkom, i tematskog (sadržaj). Ta dva stanovišta se putem tekstualnih mreža upisivanja prošlosti u sadašnjost i metatekstualnih iskaza samog naratora (i modela autora koji je tu prisutan) na paradoksalan način prožimaju tokom cijelog romana. To znači, da se epifanija⁷ pripovijedanja, sa tri svoja entiteta, ukazuje u romanu kroz *model autora* i *model čitatelja* koji se uzajamno definiraju kroz proces čitanja. Model autora od čitatelja zahtijeva postupak interpretacije u smislu uviđanja odnosa i sličnosti, perspektive vremena, stilskog određenja teksta, jer, kako kaže Eco u *Šest šetnji pripovjednim šumama*, i *model autor* je jednako tako tekstualna strategija koja je sposobna uspostaviti semantičke korelacije i koja traži da ju se oponaša.

Ako se Otok nalazio u prošlosti, bijaše to mjesto do kojeg on pod svaku cijenu mora stići. U tom bi ostavljenom vremenu on morao ne pronaći nego iznova izmisliti stanje prvoga čovjeka. Ne stanište s izvorom vječne mladosti, nego izvor on sam, Otok je mogao biti mjesto gdje bi svako ljudsko stvorenje, zaboravljajući svoje izopačeno znanje, pronašao, poput djeteta napuštena u dubokoj šumi, jedan novi jezik koji će niknuti iz novog, drugačijeg odnosa sa stvarima. A zajedno s njima rodila bi se jedina prava i nova znanost, nepatvorena i neiskrivljena ijednom filozofijom (kao da Otok nije otac što sinu prenosi riječi zakona, nego majka koja ga uči tepanju prvih imena).

(Eco 1997: 335)

⁷ Preuzimajući ovaj izraz iz teologije (izravni kontakt božanstva i ljudi) i filozofije (gdje pojam dobija oprečno značenje – Bog stvarajući svijet stvara samog sebe, pa analogno tome, bez svijeta nema ni Boga), Eco sugerira da *model autora* proizvedeći svijet i u tom svijetu *model čitatelja*, ustvari, proizvodi samog sebe. Analogno tome, bez *modela čitatelja* nema ni *modela autora*.

Priča je vješto rekonstruisana iz novootkrivenih zapisa, nastalih dok je Roberto bio zatočen na *Daphne*. Ipak, zapisi su nekompletni i često, kako je rečeno, imaju formu pisama upućenih njegovoj ljubavi. Posljedično tome, mnogi detalji Robertovog života i boravka na brodu izvedeni su iz naratorovog naslućivanja baziranog na nejasnim aluzijama i iskrivljenim smjernicama u Robertovim pismima. Uzmajući u obzir da su njegovi zapisi pisma, a ne memoari, te da su odloženi bez nade da će ikada biti pročitani, *tačnost* onog što je zapisano u njima mora se dovesti u pitanje. Otuda i stalni autoreferencijalni iskazi, koji svaki put označavaju prekid u narativnom toku, u hronologiji događaja; kao da je čitatelj vraćen na polaznu tačku, na trenutak kada priča treba da počne iz nekog novog početka:

Ono što slijedi pomalo je nejasne prirode: nije mi baš jasno radi li se o kronikama dijaloga koji su se odvijali između Roberta i oca Caspara ili o bilješkama koje je prvi vodio noću da bi danju proturječeći bockao i brzo poklapao drugoga.

(Eco 1997: 227)

Čitatelj, prateći tok vremena pripovijedanja u ovome romanu, svjestan je načina kontekstualnog iskazivanja, ali je na tipično (post)moderan način upućen da dovede u pitanje svoju uobičajenu sigurnost u pogledu značenja. Način pripovijedanja u čitateljevoj percepciji simultano iskorištava i ruši proizvode poetike realizma i modernizma – u smislu da se modernistička naslijeđa ovdje zaoštavaju, produbljuju i navode na jedno novo temporalno tlo.

Narator prvo uspostavlja jedan klasični biografski niz, kako je već rečeno, da bi već na prvim stranicama romana autoreferencijalnim stavom anticipirao razaranje konvencije devetnaestovjekovne romaneskne priče. Ecoov tekst je takve prirode da mu je omogućio jednu složenu epifaniju pripovijedanja: vrijeme pripovijedanja, koje je naznačeno ulogom fiktivnog naratora, zgusnutom snagom autoreferencijalnih iskaza osvjetljava ponore i nesigurnosti subjekta ispričovijedanog vremena, a ispričovijedano vrijeme, u kome se događaji uslijed kontingencije ne redaju hronološki nego diskontinuirano – imaginarno, njegovu sveukupnost (subjekta) prikazuje iz niza različitih fragmenata i najzad, čitateljevo osjećanje trajanja, pomiješano raznim intertekstualnim odjecima sa paradigmatiskim obrascima same pojavne stvarnosti, navedeno je da povremeno nadopunjava i preosmišljava Robertove (pa i svoje lične) pustolovine. Čitatelj prati pripovjedača do kraja ogromnog labirinta, tragajući po „šumi fikcije” za

vremenskim tjesnacima pripovjednog i ispriповijedanog svijeta, a, ustvari, kreće se sve više za svojim vlastitim „izgubljenim vremenom”. To prisustvo, koje je prije jedna vrsta odsustva, čitatelja sjedinjuje sa ovom dvosmislenom naracijom prodirući na taj način u sadašnje vrijeme, u početku nesigurno i neizvjesno, a kasnije sve razornije. Tako, dok Roberto pretražuje palubu i potpalubu *Daphne* i kako njegova sjećanja popunjavaju praznine u fabuli, čitatelj stiče utisak, s obzirom na tehnike pripovijedanja i igre s vremenom, da se ljudski život *jednakovrijedno* odvija u sve tri dimenzije vremena – i u prošlosti, i u budućnosti kao i u sadašnjosti, ili sa stanovišta kompozicije romana – pripovijedan i od sredine, i od kraja kao i od početka. Naravno da igre s paradoksima vremena i različitim narativnim tehnikama ne znače da je priča ispričana unazad niti da se ona može tako čitati. Priča, kao i uostalom i jezik i vrijeme, ne može da ide unazad. Na isti način kako fizika dozvoljava strijeli vremena da se kreće u različitim pravcima – pa ako bi kojim slučajem Roberto najzad uspio doći do Otoka koji je u „prethodnom danu“, to ne bi značilo da bi on putovao unazad – tako i ova priča (Robertova, naratorova, Ecova), koja na trenutke sugerše nered, ali ne i kaos jer ništa nedosljedno u tom neredu nema (ispresijecana je nizom anahronija, ali i povezana nizom preciznih asocijacija), dozvoljava različito kretanje koje će, ma odakle krenula, uvijek nekako ići od početka. No, jedini njen problem je, suprotan karakteru priče, što ne može doći do svoga kraja.

Sva ta mijenjanja perspektive naracije, autoreferencijalni iskazi, tehnika „romana u romanu” dovodi do uspostavljanja *poetike slučaja* koja porađa sudbinski okvir pripovijesti i samim tim dovodi do gubitka višestruke subjektivnosti. Sa brisanjem višestrukosti ide, paradoksalno, dvostruka naracija koja više ne može upućivati na jedinstveni, cjeloviti subjekt. Tekstualne igre, kojom su prožeti iskazi na svim nivoima pripovijedanja, uspostavljaju svojevrсни „teatar pamćenja”, za koji će N. M. Bamburać reći:

Kao što se poetika končetizma u svom učenju o akumenu može povezati sa poetikom slučaja, tako se i ispriповijedani svijet *Ostrva dana pređašnjeg* razrješuje nečuvenim slučajem brodoloma na pustome brodu i paradoksima sličnosti nesličnog: Roberto neminovno uranja u fantazmagoriju dvojništva, koja također simulira ekvivalenciju između končetističke metafore i narativnog izumljivanja svjetova, a čitava ta romaneskna izložba similarnosti razigrava se u teatru pamćenja...

(Moranjak Bamburać 2003: 252)

Teatar pamćenja koji je tu djelatan nema odlike prustovske memorije. On niti je sposoban da savlada vrijeme, niti da sadrži punu i dovršenu prošlost: sve što može je da dođe do jedne djelimične, nepotpune predstave u kojoj se sve odigrava nerazgovjetno, s puno praznina koje se pokušavaju prevazići naratorovim metatekstualnim intervencijama.

A ta se Daphne malo pomalo pretvarala u jedan od onih Teatara Uspomena kakvi se smišljahu u njegovo doba, gdje ga je svaka crta, svako mjesto, svaka najsitnija pojedinost podsjećala na neki događaj iz davne ili daleke prošlosti.

(Eco 1997: 104)

Sve to ne poriče postojanje subjekta, ali osporava kartezijsku predstavu o njegovoj jedinstvenosti i funkciji. Totalizujuća moć naracije, historije i kartezijskih predstava o subjektu dovedena je definitivno u pitanje na kraju romana sa stvaranjem „Romana o Ferranteu”, koji kazuje – „život se ipak razlikuje od gramatike jer nudi više od tri lica”. Roman ne razrješava pitanja koja postavlja: on ne nudi totalizujuća rješenja jer to niti može niti hoće. Sve što se ovdje čini je kontekstualizovanje i suprotstavljanje protivrječnosti historije, nauke, teologije i književnosti. Jer, zaključak, na bilo kojem nivou priče, ne samo da nije poželjan već je čak i nemoguć – margine i rubovi umjesto cjeline.

6. Narator i tekstualne igre

Ecov roman, dakle, osporava centralizovane, totalizovane, hijerarhizovane, zatvorene sisteme – osporava, ne uništava. Priznaje se, na svakoj stranici romana, ljudska težnja za stvaranjem poretka, mada se ukazuje da je poredak koji se stvara samo to: ljudska konstrukcija, ne prirodni ili dati entiteti. Od ovog osporavanja proizilazi preispitivanje margina i rubova, onoga što ne odgovara ljudskoj predstavi o centru. To nije odbacivanje ranijih vrijednosti u korist potonjih: to je preispitivanje u svjetlosti drugih.

U implicitnom osporavanju pojmova kao što su originalnost i tekstualna zatvorenost, Ecov roman nudi model za uspostavljanje graničnog pojasa između umjetnosti i svijeta, model koji djeluje sa pozicije unutar umjetnosti i svijeta, a ipak u potpunosti niti u jednom od njih – to je model koji je u stanju da kritikuje ono što nastoji da opiše. Stoga je *autoreferencijalnost* jedan od ključnih termina Ecove poetike. To je ona dimenzija kojom njegov roman upozorava na situaci-

ju, kontekst, subjekt, na vlastitu kompoziciju, strukturu, žanrovsku pripadnost, općenito, dakle, kojom problematizuje neka svoja obilježja.

Postao je učenjakom samo da bi svoja znanja preveo u poeziju i jednog dana mogao zablistati svojim ljeperijekom, kao navjestitelj univerzalne simpatije, i to tamo gdje ga je neprestano ponižavala rječitost drugih.

(Eco 1997: 164)

U tom smislu je i Eco narator neka vrsta idealnog čitatelja koji ne dopušta da Robertovi zapisi i pisma, a kasnije i njegov roman, ne budu čitani. Njegovo „čitanje“ ne znači ponovno pisanje Robertove knjige, već on samo dopušta knjizi da bude napisana – (skoro) bez piščevog (Ecovog) „posredništva“, bez nekoga ko je piše. Tehnika *slobodnog neupravnog govora* i postupak *autoreferencijalnosti*, kojima se postiže istovremena prisutnost naratorovog glasa i glasa lika, omogućuje Eco da su iskazi lika i naratora toliko isprepleteni da se na pojedinim mjestima gotovo ne mogu ni razdvojiti. Stoga, u romanu imamo slučaj dvostruke perspektive u kojoj je vrlo teško odrediti u kojem su odnosu narator i likovi. Narator ne zna više nego glavni lik, ali to mu ne smeta da svojim komentarima pojedinih događaja mijenja perspektivu posmatranja samog čitatelja u odnosu na tok događaja. Za razliku od modernizma, s kojim književnost pokušava da bude rame uz rame s naukom i filozofijom, da bude sama stvarnost, fikcija u postmodernoj, s obzirom na sumnju u dostignuća te iste nauke i filozofije o prirodi čovjeka, može, najzad, da, bez obaveze da se pravda, bude fikcija. Eco narator, abduktivno,⁸ na osnovu zapisa koje je ostavio Roberto iza sebe, uspostavlja novi mogući svijet stvarnosti: „Odlučio sam postupiti ovako: nastojat ću proniknuti u ono što smjera (Roberto), a potom upotrijebiti izraze koji su nam najbliži.“ (Eco 1997: 56)

Stoga, opis jedne epizode Eco daje sa nekoliko pozicija (autoreferencijalni stavovi likova i naratora), a da pri tome to ne predstavlja rezultat neposrednosti, nego sintezu raznih tački gledišta, njihovo slivanje u jedno. U tom smislu je, kako je rečeno, i priča dvostruko fiktivna. To je naratorovo fiktivno oživljavanje

⁸ Abdukcija je proces zaključivanja koji polazi od iznenađujućih činjenica u potragu za teorijom koja bi ih objasnila i po tome se suprotstavlja dedukciji koja polazi od nekog pravila, razmatra jedan slučaj za koji važi to pravilo i automatski izvodi jedan zaključak. Abdukcija izvire iz osjećaja, iz čina uvida, a činjenice koje ona na početku opaža nisu očigledne, već su neočekivane, rubne, beznačajne. U skladu sa tim, Eco definiše abdukciju kao postupak koji nam omogućava da pri semiozi donesemo teške odluke kada slijedimo nejasne nagovještaje.

dogadaja u svrhu davanja smisla zapisima koje je ostavio Roberto, a koji su i sami fikcija.

On je uobličio jedan Casale vlastitih strasti, pretvarajući ulice, fontane i trgove u Rijeku Naklonosti, Jezero Ravnodušnosti ili u more Neprijateljstva; od ranjenog grada načinio je Zemlju vlastite neutažene Nježnosti, otok (već sada predznak) vlastite svoje samoće.

(Eco 1997: 122)

Tako da sami za sebe, zapisi ne opskrbljuju naraciju. To čini narator i implicitni autor. Realnost i fikcija postaju relativni pojmovi ovisno o jednoj tački gledišta. A to opet znači da svijet u kojem sudjelujemo nije ništa drugo do produkt tumačenja znakova koji se protežu u konstrukciji mogućih i realizovanih svjetova, u kojima svijet značenja (na neki čudan način) napušta fikciju i poprima obrise pojavnog (realnog) svijeta, baš poput Robertovog – u kojem smo u današnjem danu, a značenje je, putem sjećanja, (ne)dostupno u prethodnom.

Jedan mu je filozof jednom rekao da Bog poznaje svijet bolje od nas zbog toga što ga je sam stvorio. I da čovjeku, da bi se približio, makar i sasvim malo, toj božanskoj mudrosti, valja svijet pojmiti kao veliku građevinu i nastojati ga izgraditi. Tako mora postupiti. Da bi upoznao „Daphne”, mora je najprije izgraditi.

(Eco 1997: 224)

Zbog toga, između ostalog, Ecoov roman dovodi u pitanje historijske događaje, kratki vremenski raspon tradicionalne historiografije individualnih i izolovanih pripovijesti. Dok, na primjer, Proust ostaje okrenut prošlosti, Eco, stavljajući cijelu konstrukciju romana neposredno na plan opće temporalnosti, odlučno povlači čitatelja za sobom u jedno istraživanje koje kroz sve šire osvjetljenje sadašnjosti (vrijeme priče) prodire u budućnost (naratorovo vrijeme). Narator, koji najveći dio romana govori u trećem licu, autoreferencijalnim se iskazima bori svim silama da priču „otkine” od prošlosti (koja izmiče u ritmu jednolikog vremena), bojeći je intertekstualnim elementima latentne ironije i pastiša koji su mu potrebni da priču „uspori” i da je tako učvrsti u nekoj zoni sadašnjosti.

U tom se slučaju ‘Daphne’ vjerovatno bijaše našla na otočju Fiji (a upravo su ovdje urođenici veoma tamne puti), baš na mjestu gdje danas prolazi naš stotinu osamdeseti meridijan, to jest na otoku Taveuni. [...] To bi

bilo u redu da otac Caspar nije Robertu rekao da sudbonosni meridijan prolazi upravo ispred zaljeva Otoka. A ako stanemo tako da nam je taj meridijan istočno, vidimo Taveuni na istoku, a ne na zapadu; a ako se na zapadu vidi neki otok koji bi izgledom mogao odgovarati Robertovu opisu, onda zacijelo na istoku imamo nešto manje otoka (ja bi se odlučio za otočje Quamea), no u tom bi slučaju meridijan prolazio iza leđa nekome tko gleda pred sobom Otok iz naše priče.

(Eco 1997: 244–245)

Putem tekstualnih mreža prošlosti i sadašnjosti, prisutan je potpuno različit pogled na historiju, u odnosu na roman 19. stoljeća. Historija se posmatra kao tekst, diskurzivna konstrukcija koja privlači fikciju poput tekstova književnosti. Ili, u istom kontekstu rečeno – percepcija recipijenta odvija se simultano u dva pravca – kao reakcija teksta na tekst (intertekstualnost) i kao reakcija na kontekst koji „bježi” iz teksta uspostavljajući na taj način paradigmatički obrazac u pojavnom svijetu.

Kao što sam već natuknuo, nekoliko mjeseci prije tog događaja, točnije u veljači 1643., Abel Tesman, koji je u kolovozu 1642. krenuo iz Batvije, nakon što je pristao uz obale one van Diemenove Zemlje koja će kasnije postati Tasmanija, vidio je tek izdaleka Novi Zeland te uzeo kurs prema otočju Tonge [...]. Tasman je, kako kaže, završio svoje putovanje u lipnju, dakle prije nego što je Daphne mogla stići u te krajeve. No nigdje ne stoji da su Tasmanovi dnevnicu istiniti (a između ostalog, njihov original više ne postoji). Pokušajmo, dakle, zamisliti da se on, zahvaljujući nekom od onih slučajnih odstupanja od pravca kojima tako obiluje njegovo putovanje, vratio u tu zonu, recimo, u rujnu iste te godine i tamo otkrio Daphne.

(Eco 1997: 458–459)

Eco, ustvari, u svoj roman uvodi likove iz legendi, mitova ili historije koji imaju svoju popularnost pa su postali, kako se to obično kaže, dio kolektivne imaginacije, te su u vidu osnovne fabule poznati i onima koji nisu pročitali djelo u kojem se ti likovi pojavljuju. Tipičan je primjer Jude. Na osnovu interteksta iz hrišćanske mitologije o Judi koji je izdao Isusa Krista, Eco u svom romanu pravi svojevrsnu intervenciju na biblijski tekst. Roberto će u svom Romanu promijeniti tok historije, tako što će uspjeti spriječiti Judu da počini izdaju. Riječ je o ugovaranju referencijalne partiture (određeno djelo ili fabula smještena u rizinu kolektivne imaginacije), a potom se referencija u čitačevoj svijesti odvija

bez ikakvih dilema. Slijedom stvari, takva tekstualna koncepcija omogućava (na osnovu horizonta očekivanja čitatelja), promjene ili u fabularnom toku (mijenja se zvanični tok historijskih događaja, kao što je to slučaj u navedenom primjeru sa Judom) ili, pak, izmjena karakternih osobina pojedinih historijskih ličnosti.

Time se referencija u romanu (ali i uopšte u književnosti), u najužem smislu, shvaća kao jezički čin putem kojeg se, kada je prepoznatljivo značenje izraza koji se upotrebljavaju, upućuje na individue ili stanja nekog mogućeg svijeta (koji može biti ovaj u kojem živimo, ali i onaj koji prezentuje neka priča) i kažemo da u određenoj prostorno-vremenskoj situaciji postoje određene stvari ili da se događaju neke situacije. Teorija značenja ne počiva na istinitosti referentnog svijeta. Istina se nalazi u onome što slijedi iz nekog iskaza ako bi taj iskaz bio tačan.

Dakle, riječ je, ustvari, o *višestrukom kodiranju* ljudskih sposobnosti upravljanja istim kognitivnim tipovima u posve različitim situacijama (kontekstima), gdje se naglašavaju različite vrste perceptivnih dominanti – nekad ikonička, nekad rečenička, a nekada narativna komponenta ljudske sposobnosti da se, u okviru neke složene situacije, pokrenu složeniji sadržaji i informacije.

U tom smislu su pojmovi *neograničene semioze*,⁹ *mogućih svjetova*, *univerzuma simpatije* kao centralni Ecovi epistemološki termini u romanu, povezani i s pojmom *intertekstualnosti*. Prvi pojam upućuje na dijalektiku kulture uopšte, drugi na uspostavu novih svjetova, treći na njihovu povezanost, dok se četvrti odnosi na materijalnost znakova i tradiciju u dinamičkom smislu. Ecova intertekstualnost može se shvatiti kao sadržajno-formalni postupak kojim se popunjava praznina između prošlosti i sadašnjosti čitatelja, a sama prošlost u romanu sada biva ispisana u novom kontekstu. Intertekstovi su ti koji, između ostalog, razbijaju historijsko-biografsku projekciju vremena, tako što isprepliću osnovno vrijeme teksta i vrijeme podtekstova, modifikujući na taj način i „originalno

⁹ *Semioza* je proces ili uticaj koji predstavlja ili uključuje kooperaciju tri subjekta: znak, odnosno nosilac znaka, referent ili predmet i interpretant koji ih povezuje. Do procesa semioze dolazi ako dati predmet ili dato stanje svijeta (dinamički predmet) predstavlja reprezentamen, a značenje tog reprezentamena (neposredni predmet) može da se prevede u drugi reprezentamen, naime u interpretanta. Eco to objašnjava na sljedeći način: fenomen semioze je u pitanju kada se određeni predmet unutar određenog kulturnog konteksta predstavi riječju *ruža*, a riječ se *ruža* može interpretirati bilo kao *crveni cvijet* ili slikom ruže ili cijelom pričom u kojoj se pripovijeda o tome kako se uzgajaju ruže. Neograničena semioza je, ustvari, prekinuti proces natkodiranja teksta tekstom koji je podjednako izložen i kontingenciji eksplozije značenja i procesima obuzdavanja interpretativne samovolje.

značenje“ koje se manifestuje sa jednim novim pokretanjem procesa pridavanja smisla. Relativizam iskaza, istine, cjeline inkorporiran u intertekstualnu mrežu odnosi pobjedu nad linearnošću onoga što se naziva klasični historijski doživljaj svijeta.

Promatra li se literatura s motrišta pamćenja, ona se pojavljuje kao mne-motehnička umjetnost *par excellence* jer utemeljuje pamćenje kulture; bilježi pamćenje kulture; ona je čin pamćenja; upisuje se u prostor pamćenja koji se sastoji od tekstova; kreira prostor pamćenja u kojemu se tekstovi – prethodnici preuzimaju preko stupnjeva transformacije. [...] Intertekstualnost tekstova pokazuje kako se kultura uvijek iznova sama ispisuje i prepisuje, kao kultura knjige i znaka koji se uvijek iznova defini- nira znakovima.

(Lachmann 2002: 209)

Umetnuti tekstovi historije i fikcije zauzimaju kod Eca paralelan status u iro- nijskoj preradi tekstualne prošlosti, i svijeta i literature. Ironijski diskurs ozna- čava razliku u odnosu na prošlost, ali intertekstualni eho istovremeno afirmiše – tekstualno i hermeneutički – vezu sa prošlošću. Na ovaj način Eco vraća tekst svijetu. Ali to, dakako, nije „direktni“ povratak svijetu pojavne stvarnosti, nego svijetu diskursa, svijetu mogućih svjetova. Svi ti mogući svjetovi su ovdje direk- tno povezani s pojavnim svijetom, ali sami po sebi nisu taj javni svijet, nego imaju funkciju da utiču na njega, da mu mijenjaju značenje i da se na taj način, skupa sa pojavnim svijetom, nađu u tek oblikovanom Svijetu univerzuma.

U korespodenciji sa neograničenom semiozom i simpatijom, intertekstual- nost se u romanu, znači, ispoljava kao konkretna realizacija odnosa među tek- stovima na kojoj rade kulturološki mehanizmi za osiguravanje intertekstualne interpretacije, a svaka tekstualna igra, zasnovana na nizu *slučajnih* aktera i do- gađaja, upućuje na pretraživanje sveukupne enciklopedije. Iz toga proizilazi da Eco mehanizme jednog svijeta prevodi u mehanizme drugog svijeta, iznoseći tezu da je javni svijet moguće objasniti jedino putem teksta, ali i da tekstualni sadržaj (da bi uopšte bio tekstom) mora računati na „život“ čitatelja koji će ak- tivno ispunjavati praznine nastale sudarima različitih diskursa. Jer se arhitektu- ra svijeta sastoji od vrlo čudnih i često ne sasvim shvatljivih sklopova.

U vrijeme u kojem nauka postaje popularna i važna (17. stoljeće), u vremenu kada je nauku, kao nekad filozofiju (patristika i skolastika), trebalo dovesti u

vezu s teologijom, Eco se sa svojim svjetovima poigrava do granica nemogućeg. Figura metafore je jedan od onih pojmova koji u sebi sadrži fenomen *univerzalne simpatije*. Metafora je „oštroumnost i znanje“, a njena magija sastoji se u tome da se zajedno spoje udaljeni *pojmovi* i da se pronade *sličnost* među stvarima beskrajno različitim. Znati oblikovati metaforu, kaže Ecov junak otac Emanuel, „to znači vidjeti svijet beskonačno različitim nego što on izgleda neukim, to je Umjetnost koja se uči“. No, retorika nije dovoljna, pa je otac Emanuel „sagradio Aristotelovsku napravu“ za proizvodnju metafora. Ta, nikad viđena „do sada“, naprava sastojala se od ormara s ladicama, s devet vodoravnih i devet okomitih, njih osamdeset i jedna ukupno, obilježene urezanim slovima. Bila su tu još tri valjka koja se, neovisno jedan od drugog, počinju vrtjeti, a kad bi se zaustavili, mogle su se pročitati trijade slova slučajno združenih. Unutar te čudne naprave bilo je ispisano deset kategorija (supstancija, kvantitet, kvalitet, odnos, djelovanje, trpljenje, položaj, vrijeme, mjesto i posjedovanje). Otac Emanuel okretao je svoje valjke i listao po ladicama hitro „poput žonglera“, te se činilo da metafore, kao čarolijom, naviru u beskraj, a da se mehaničar što ih je sklapao „nije čak ni uspuhao“. Kako bi prisutnima demonstrirao moć svoje naprave, različitim kombinacijama, i slučajnim posljedicama, otac Emanuel je tražio metafore, igrajući se odnosa Kvantiteta i Kvaliteta, za jednu supstanciju – Patuljka.

Nalazim Maleno, govori i pokreće svoje cilindre otac Emanuel, na listu koji je posvećen Malenom nalazim da je malen Anđeo koji stoji na vrhu igle, Pol koji je nepomična tačka kugle, a među prirodnim elementima Iskra, Kapljica vode, Atom, a po Demokritu, od njega je sastavljena svaka stvar, za ljudske stvari imam Embrion, Zjenica, Gležna Košica; kod životinja imam Mrava i Buhu [...]. Pa bi za našeg Patuljka imao: Škrinjica Prirode, Bočica za dojenčad, Mrvica od Čovjeka, mali kolutić što počinje tamo gdje i završava, materija bez oblika, tijelo bez tijela, čisto biće razuma itd.

(Eco 1997: 93)

Tako je, sljedbenik Demokrita i Epikura (otac Emanuel), gomilao najsitnije dijelove „atoma pojava“ i združivao ih na različite načine ne bi li od njih dobio što više različitih bića.

U romanu *Otok prethodnoga dana* čitatelju se nude perspektive „prepoznavanja“ različitih žanrova, kao što su elementi bajke, „robinzonijade“, žilvernovskih fantazija ili, pak, krimi-romana u kojima nalazimo bezbrojne zagonetke koje se junaku Robertu i pripovjedaču, ali i čitatelju neprestano nude za dekodir-

ranje.¹⁰ Kao po nekom pravilu, čitatelj nailazi na kodove i čim upotrijebi jedan znak ili nekoliko njih da bi riješio jednu zagonetku, iz teksta dolazi novi kôd koji treba odgonetnuti. Tako se u romanu, shodno temi, nalaze brojne aluzije i paralele na biblijski tekst u vidu citata, odnosno, čestih rasprava koje počinju sa pojavom lika Sena Severna i trajat će sve do trenutka kada otac Caspar nestaje u moru. U jednoj sceni, putem analogije usamljenosti i neistraženosti svjetova, na površinu izbija sličnost između Roberta i Adama:

Ovaj preneraženi i zbunjeni Adam nije znao kako da nazove sve te životinje, osim imenima ptica sa svoje hemisfere; eno čaplje, govorio je za sebe, ždrala, prepelilce... Ali, to je bilo kao da guskom naziva labuda.

(Eco 1997: 16)

Međutim, nije ovdje u pitanju samo analogija usamljenosti dvije ličnosti, nego je, u isto vrijeme, u pitanju ironija na mit o stvaranju jezika (čime se univerzum simpatije, sada, širi na samo autorovo djelo), teme kojom se Eco bavio u nekoliko svojih knjiga, a posebno je elaborirao u *U potrazi za savršenim jezikom*. Eco, između ostalog, navodi da je u 17. stoljeću Francis Lodwick ponudio hipotezu da izvorna imena nisu imenovala supstance nego djelovanje, odnosno nije postojao izvorni naziv za piće ili za onoga ko pije, ali je postojao naziv za čin pijenja. I u *Granicama tumačenja* Eco će se vratiti toj temi kada će preispitati biblijski mit o Adamu:

Komična situacija u kojoj se obreo prvi čovjek, što sedi pod drvetom, uperi prst u neki cvet ili neku životinju i izjavljuje ovo će biti Margareta, ovo će biti Krokodil [...]. Prema mojoj revidiranoj verziji ovog mita, Adam nije video tigrove kao primerke jednog opšteg roda. Video je izvjesne životinje, obdarene izvjesnim morfološkim svojstvima, samo ukoliko su bili uključeni u neke tipove radnji [...]. Zatim je ustanovio da je subjekt *x*, koji obično djeluje naspram nekih antisubjekata da bi postigao izvjesne

¹⁰ Nirman Moranjak Bamburać u romanu pronalazi dvosmislenost radnje koja se podvlači njezinim udvostručavanjem „aktualiziranim romanesknim obrascima kakvi su povijesno-pustolovni romani (Dumas), robinzonijade (Defoe), fantastična putovanja (Swift i Jules Verne), odgojno-avanturistički romani (Candide), kao i putem Robertova preuzimanja autorske funkcije u pripovjednom modusu teatralno-pustolovnog romana tipa Angelike; smještajući tu radnju u povijesni okvir renesansnih bitaka (opsada Casale) i geografske imaginacije XVII stoljeća..., pa se u vezu dovode Casale, pariški saloni *precieuses*, Daphnes i Ostrvo, kao *locusi* povezani metaforikom borbe, retorikom pasionirane ljubavi i oštroomnim domišljanjem.“ (Moranjak Bamburać 2003: 249)

ciljeve.., samo deo jedne priče *p* – pri čemu se ta priča ne da odvojiti od subjekta, a subjekt je u priči nezaobilazan. Tek na tom stadijumu saznanja o svetu subjekt *x-u-akciji* mogao je da dobije ime tigar.

(Eco 2001: 268)

U *Šest šetnji pripovjednim šumama* će, u kontekstu tumačenja i percepcije znakova, izvući sljedeći zaključak: „Razumijevamo rečenice zato što smo u stanju zamisliti kratke priče na koje se te rečenice odnose čak i kada imenuju prirodne vrste.“ (Eco 2005: 158) Znači, „konačni“ smisao ovog citata se može (ali i ne mora) uspostaviti dekodiranjem dijelova iz *Biblije* (motivi iz romana su direktna aluzija na knjigu *Postanka*), *Granice tumačenja* (preoblikovana verzija mitske priče o Adamu), *Šest šetnji pripovjednim šumama* (problem interpretacije i značenja sa stanovišta referencije), *U potrazi za savršenim jezikom* (teorijska razmatranja fenomena jezika i njegovih mogućih prapočetaka) i najzad, romana iz kojeg je i potekao proces tekstualne igre.

Susret fiktivnih i historijskih ličnosti, povijesti književnosti i povijesti svijeta, prostora priče i geografije svijeta u romanu ima funkciju problematizovanja prirode subjektivnosti. Rušenje stabilnosti tačke gledišta naslijeđe je, naravno, eksperimentata romana modernizma (Kafka, Faulkner, Joyce). U Ecovom romanu oni se prezentuju dvojako: s jedne strane, s otvorenim, namjerno manipulativnim naratorom, a s druge prisustvom nekoliko glasova koji se, naspram pojedinačnoj perspektivi, više ne mogu lokalizovati u tekstualnom univerzumu. U oba slučaja, upisivanje subjektivnosti je problematizovano. U tom smislu, Eco svojom pričom „o trci za geografskim dužinama“ ističe neizbježnu kontekstualizaciju subjektivnosti i u historiji i u društvu. To je društveno i političko, fragmentarno i diskontinuirano prikazivanje, a prelasci sa prvog na treće lice, i obrnuto, čine složenim zasnivanje subjektivnosti i u jeziku, u kojem se ona istovremeno upisuje i narušava.

U tom smislu njegova romaneskna konstrukcija može se posmatrati u analogiji s kibernetičkim načinom mišljenja. I njegov roman, kao i kibernetika, počiva na interdisciplinarnim dostignućima teorije informacija, semiotike, lingvistike, informatike itd. Kao i kibernetika, i svijet Ecovog romana napušta sliku svijeta koju nam je ponudio Newton (iako je radnja priče smještena u 17. stoljeće) i okreće se probabilističkom modelu – njegova priča se ne bavi više onim što će se uvijek dogoditi, nego je područje interesovanja na onome šta će se dogoditi sa najvećom vjerovatnoćom, odnosno područje interesovanja svedeno je na

sistem predvidljivosti. Kako za kibernetiku, tako i za Ecove konceptijske snove osnovni pojam je sistem, a osnovni zakon sistema je Drugi zakon termodinamike – energija u svakom izolovanom sistemu, premda se njena ukupna veličina ne mijenja, može da izgubi svoj kvalitet. Mjera gubitka energije je entropija. U Ecovom romanu (u kojem sistem ne znači nužno red nego mogućnost i koncepciju, a ne-red nije nužno kaos nego spoznaja i slučaj) vlada jedan zakon – zakon entropije: sve što može da krene naopako i krenut će. *Ono što nije strogo zabranjeno to će se i dogoditi.* To je svijet bez vertikale u kome ljudi, ideje i događaji propadaju na isti slučajni način kao što i uspijevaju. Između ta dva polariteta, uspjeha i pada, uspostavljaju se sistemi (u smislu autorove koncepcije i književno-fabularne percepcije), jer je sistem u osnovi umjetničkog stvaranja, ali i uopšte ljudskog koda koji se manifestuje kroz nužnost da moramo razumjeti i objasniti.

Zbog toga nije čudno što je roman konstruisan kao labirint – svi postupci, događaji i pojave rezultat su kontingencije koja se uspostavlja na dva nivoa. S jedne strane, kompozicijski se problematizuje klasično/neklasično pripovijedanje, pitanje naracije uopšte, vrijeme, subjekt, brisanje granice između mogućeg i stvarnog, a s druge strane imamo sadržajno upisivanje: ontološko znanje, intertekstualne igre, pastiš, ljuljanje granica između realnog/imaginarnog, istine/laži itd.

7. Drugi je u nama

Moglo bi se reći da Ecov roman svoju prostornu organizaciju daje u simbolici pletenice i spirale, čovjeka i svemira, koje se susreću u jednom zatvorenom prostoru univerzuma – na brodu *Daphne* koji poprima sve odlike mikro i makrosvijeta (simbolizira Noevu barku). Nedokučivost labirinta ogleda se kroz pokušaj potpunog prevrednovanja svijeta koji bi slijedio drugačije uzroke i predodžbe o korespondenciji. Simbol vjerskog se očituje kroz odbranu od navale zla. Zlo nije samo čudovište nego i uljez, onaj što je spreman povrijediti tajne, povjerljivost veze sa božanskim (sumnja, ontološka pitanja). Ulogu čudovišta u ovome romanu preuzimaju *vrijeme* i *nauka* koji će ostati neprelazna i do kraja nerazjašnjena misterija za Ecovog junaka. Stoga je labirint i kombinacija dvaju hronotopa – spirale i pletenice – a izražava očitu namjeru da se prikaže beskonačno sa svoja dva oblika: beskonačnost spirale koja je neprestano u nastajanju (spirala nema kraja) – Univerzum, i beskonačno vječitog povratka koje predodčava pletenica – Čovjek. Najzad labirint vodi i u unutaršnjost osobenog „ja”, u

neku vrstu unutarnjeg svetišta gdje se nalazi najskriveniji dio čovjekove ličnosti koji se u romanu najvjernije očituje kroz odnos naslovnog junaka Roberta prema (izmišljenom) bratu Ferrantu.

Uokvirujući priču samo s jednim glavnim likom, Eco se oslanja na mnoga sjećanja i likove koji „realno” ne postoje. Robertov nepostojeći brat, stariji, lošiji Ferrante, nekoliko puta se pojavio i okrivljen je za Robertovu lošu sreću. Naučnik, jezuitski svećenik, oslobodio je Roberta usamljenosti i čitaočevog osjećaja monotonije, ali i njegova je, kao i svaka druga, smrt u romanu samo još jedna fikcija. Naša percepcija realnosti je, kao što Eco sugerše, fikcija kreiranja tako da opskrbljuje naraciju koja ima smisla. Na kraju, priča nije o Robertu, nego o stvaranju priče o Robertu.

Ako je porijeklo *Romana o Ferranteu* u romanesknoj temi *par excellence* ljubav koja je tako povezana sa vremenom da obrada priče otvara mogućnost povezivanja unaprijed i unazad, te Roberto, da bi najzad shvatio ono što mu se dogodilo, odlučuje da sačini jednu historiju svih događaja, porijeklo romana o Robertu – *Ostrvo dana pređašnjeg* – je u specifičnom odnosu povijesti i pri/povijesti, gdje roman ima tu prednost da pripovijeda o stvarima koje se možda nisu dogodile, ali koje su se sigurno mogle dogoditi.

(Moranjak Bamburać 2003: 254)

Eco će, ustvari, u svom romanu primijeniti obrazac metaleptičnog transfera, odnosno, artikulirat će razliku između klasičnog postupka ulaska autora u svoju fikciju do ulaska fikcije u autorov (Robertov) „stvarni” svijet. Time će Ecov junak dati pristup subjektivnosti svog lika tako što će da ga izmišlja dok se pretvara da ga prikazuje, odnosno, iluzija će se sastojati od toga da se fikcija prihvati kao pojavna stvarnost.

Roberto svoga brata Ferranta zamišlja u namjeri da ga uništi jer svjesno gradi zlobu svoga brata u svrhu odvlačenja vlastite pažnje od trenutne situacije u kojoj se nalazi. Pripisivao mu je, još u djetinjstvu, sitne prekršaje zbog kojih je „nepravедno“ bio optužen. Ferrante je djelovao iza njegovih leđa, a on se, u vlastitim mislima (ne spominjući nikome „postojanje“ svog brata) skrivao iza Ferranta.

Stranac je u nama. I kad bježimo od njega, ili se borimo protiv njega, borimo se protiv našeg nesvjesnog. Rezultat svega toga je da Roberto ne može baš znati tačno ko je, pa se na različite načine pokušava identifikovati sa različitim spolj-

nim manifestacijama, gdje je, kako će priča pokazati, savršeni identitet uvijek vlasništvo drugog.

Zbog čega? Vrlo je jednostavno: onaj koji priča priču uvijek dolazi sa nekog drugog mjesta nego što je neposredni hronotop u kojem stoji. Gdje je onaj „pravi“ Roberto? Koji su događaji autentični? Da li su to ona osjećanja iz prošlosti ili ona koja dolaze mnogo godina kasnije sa sjećanjem? Na kraju, bez podražavanja prihvatljivog oblika istine koji bi mogao da zadovolji i junaka i čitatelja, zaključak je, kako će se vidjeti, skoro razočaravajuće jednostavan i kao takav ne zadovoljava nikoga: interpretacija, kao i pisanje, uvijek boluje od vremena iz kojeg dolazi onaj koji interpretira. U krajnjem slučaju, to su Kantove stvari po sebi – granice naše spoznaje. Misliti sebe, ipak znači misliti druge.

7.1. *Pisac i ljubomora*

Dvojnuk je odraz koji Roberto u svakoj prilici vuče za sobom ili koji je, u nekim situacijama, uvijek korak ispred njega. Brat i neprijateljstvo nisu ništa drugo nego odbljesak straha koji Roberto (svako od nas?) ima od samog sebe. Taj sudbonosni Otok, koji je u Robertovoj predstavi Stvarnosti, objedinjavao u sebi živote oca Caspara, njegove Dame i njegov vlastiti život, vidio je udaljen ne samo u prostoru, nego (i to unatrag) u vremenu. Brkajući prostor i vrijeme (on je naprosto žrtva naučnog načina mišljenja), Eco junak piše: „zaljev je, jao meni, odviše jučer i kako je teško stići tamo gdje je tako rano...“ (Eco 1997: 334).

Međutim, Otok nije posjedovalo samo vrijeme (koje je bilo jučer) nego i uzurpator Ferrante, kako je mislio Roberto, koji je uvijek bio korak ispred njega pa, izgleda, i samog vremena. No, nije li posjedovati Otok (koji je u prethodnom danu), značilo posjedovati Liliju o kojoj tek treba da napiše priču. Biti demijurg vlastite ljubavi, bio je Robertov plan. Iako ljubav čini da čovjek sam sebi, s vremena na vrijeme, postane neprijateljem, melanholija u krvi, kako napominje narator za Roberta, „nije mutan talog nego najbolji vinski cvijet; ona rastvara heroje, jer – budući da graniči s ludošću – potiče čovjeka na najsmionija djela (Eco 1997: 124). Nije li, stoga, *žudnja* ono što uvijek ostaje nemišljeno u samom vrtlogu naših misli? I nije li taj jezik, koji književnost pokušava uspostaviti kao govor-pismo, ono po čemu svako značenje poprima neku vrstu porijekla koje je „starije“ od samog značenja. Zbog toga, osim pokušaja psihoanalize, nije li *priča* ta koja Smrt, *Žudnju* i *Zakon* (Jezik) iz podsvijesti dovodi na nivo življenja koje empirijske nauke nisu u stanju oživotvoriti!?

Bilo kako bilo, Ecoov junak je donio odluku da osmisli pripovijest o jednom drugom svijetu, koji nije postojao drugdje do u njegovim mislima. On će tom svijetu (za razliku od „pojavnog svijeta“) postati gospodarom, budući da je mogao urediti da ništa što se tamo zbiva ne prelazi granice njegove izdržljivosti. I tako je za Roberta opet sve počelo da liči na jedan teatar u kojem je čuvao vlastiti život i vlastite uspomene – uvjerivši sebe, da će sve vrijeme koje ima biti samo njegovo, a ne neko tuđe vrijeme. Zbog toga piše roman o Ferrantu, pisat će o stvarima koje se „možda“ nisu dogodile, no koje su se posve lako mogle dogoditi.

S druge strane fikcije, one koju bi čitatelj (ispravno) mogao pomiješati sa pojavnim svijetom, Robertova samoća, iz koje treba da se porodi roman, znači ipak pripadanje onom *mrtvom vremenu* koje nije ni njegovo, ni naratorovo, ni Ecoovo, ni neko zajedničko vrijeme, već je *nečije* vrijeme, onoga *nekoga* (to još uvijek nije čitatelj) što je i dalje prisutno i kada nema nikoga!?

Očito je da se Ecoov junak, po svemu, poistovjetio sa Dürerovom slikom *Melanholija*: „osjećao se kao neko ko je na najudaljenijoj i najzabačenijoj periferiji; jer ako je neko središte postojalo, bilo je ispred njega, a on bijaše tek nepomičan njegov satelit“ (Eco 1997: 141).

Ipak, novi roman ovdje nije kompenzacija nesreće (brodolom i samoća), nego svijest o njoj. Roman treba sada da opiše stanje u kome je Roberto izgubio sebe, stanje u kome je izgubio svoje *ja*, u vremenu u kojem je izgubio svijet i njegovu istinu, kada je postao izgnanikom u vremenu nevolje.

Pisanje ga mijenja, jer se nikada, a to je Umberto Eco jako dobro znao, ne piše u skladu s onim što *jeste* onaj koji piše, nego on *jeste* na osnovu onoga što piše. U suštini, pisati znači pretvarati vidljivo u nevidljivo, ulaziti u prostor u kome je odsutno neodvojivo od prisutnog, u kome riječ postaje svijet, a ne njegova zamjena.

Tako je prostor, nasilno izložen zajedničkom prepirkom između moći govora i moći pisanja, učinio Robertovo *djelo* intimnosti onoga koji ga piše i onoga koji ga čita (u oba slučaja to je bio on, Roberto). Pripovijedanje ovdje pruža onu fascinaciju o prisutnosti stvari, njihovom predočavanju. Jer, tek nastali roman (kako to inače biva s romanima) svodi se, ni manje ni više, nego na *postojanje*. To je njegova misija, učiniti prisutnim riječ *jeste*. U stvari, kako će se ispostaviti, središnji pojam romana nije ništa drugo do samo *pisanje*. Pisanje je, u najstroži-

jem smislu, fikcija i riječ onoga koji piše. Pisanje sebe ovdje izmišlja, sebe stvara, stvarajući u isto vrijeme i svijet koji je svijet knjige. Sačinjena od tako raznorodnih elemenata kao što su: historija, pisma, vizija, iskrivljena vizija, fantazmi koji se njome hrane, sanjarenja koja iz te vizije nastaju – priča o Robertu, nadalje, isključivo svjedoči o tom potpuno slobodnom pisanju koje treba da uprisutni njegovu Damu i njegovo drugo *ja*. Stoga, noć je Robertovo doba.

Nekoliko mjeseci u potpunom mraku ili ponekad tek uz svjetlost petrolejske svjetiljke – a potom vrijeme provedeno na olupini [...]. Kad je doputovao na Daphne, bolestan ili ne, on već mrzi svjetlo.

(Eco 1997: 12)

A noć je nešto što je vraćeno samo sebi, to je *odsutnost*, pročišćena *tišina*. Noć je ujedno i Robertov (i Ecov) roman – *govor tišine*, kome se sve, nakon što je izgovoreno i urađeno, vraća u tišinu koja jedino još govori.

Tako će početi da gradi svijet fikcije, satkan od neprestanog bola i napada ljubomore, koji će mu pomoći da u isto vrijeme zaboravi na one druge bolove koji mu dolaze iz „pojavnog svijeta“. Time se jedno lutanje zamjenjuje drugim, umjesto labirinta vremena, imamo labirinte fikcije.

Ljubomora, s obzirom da u neku ruku sama po sebi dolazi iz svijeta fikcije (najčešće nastaje bez stvarne povezanosti sa onim što možda biti neće), ilustruje kroz osjećaj boli miješanje dvaju svjetova. To je neka vrsta zanosa što iz fiktivnog zla izvlači istinsku bol. Najčešće raste iz samoće koja najbolje pospješuje sumnju, jer ništa kao sanjarenje ne pretvara sumnju u izvjesnost. To je istinski primjer hermetičke semioze koja na asocijativnom redanju znakova – riječi – gradi beskonačne prostore labirinta. U tim asocijacijama ljubomorani čovjek skoro uvijek zaboravi prvobitnu ideju iz koje su potekli drugi znakovi. Igra znakova (misli) nema za cilj da se protumači, opravda ili ospori ideja. Kao i kod osvete, tako i kod ljubomore ideja se, po načelu onoga od koga dolazi, ne može posmatrati izvan zadate situacije. Stoga Robertov cilj nije da pronade uzrok, nego da opravda stanje u kome se nalazi – stanje ljubomore. Ljubomora je od svih strahova i zala i najbeznađežnija. Jedino ona ne želi otvoriti vrata mogućnosti za svoju suprotnost. Roberto nije u stanju, niti ima volje zamisliti nešto suprotno od svojih strahova. U svijetu koji je izgradio i koji nije postojao nigdje drugo do u njegovim mislima, Ecov junak ne poznaje drugo stanje do onog u kome se veličaju bol i mržnja. Samo kroz „opravdanu sumnju“, u ovom slučaju

pisanje „romana u romanu“ na čijim stranicama je Liliya u zagrljaju Ferranta, Ecoov junak može opravdati svoje osjećanje. Na ovaj način granice onoga što možemo nazvati pojavnim svijetom i onim što imenujemo kao svijet fikcije razlažu se kroz suodnos pisca (Umberta Eca koji je zapisao priču), naratora (koji priča priču), junaka Roberta (koji živi priču), junakovog junaka (koji živi Robertovu priču) i čitatelja (koji živi Ecovu i svoju priču). Gdje počinje jedno, a gdje se drugo nastavlja? Šta je stvarno: ono što se govorom vidi ili ono što se pismom osjeća?

Ukratko, Ecoov junak je shvatio da *posjedovanje* liječi *erotičnu crnu žuč* u krvi, pa je odlučio da *ima* vlastitu priču. Međutim, stvarnost će pokazati da ipak postoji mala, ali značajna, razlika između liječenja ljubomore i pisanja priče: ljubomorni čovjek uživa da predočava ono što nikako ne bi želio da se zbilo – a istodobno odbija povjerovati da se to uistinu događa – dok se romanopisac naprotiv jako trudi u svakoj mogućnosti teksta kako bi čitatelj ne samo uživao u zamišljanju onoga što se nije dogodilo nego da bi, malo pomalo na koncu, i zaboravio da čita i povjerovao da se sve odista dogodilo baš tako. Izgleda da pisac nikada, ustvari, ne posjeduje svoju priču (kako je to mislio Roberto) nego on prevladava bića i stvari, pa vladati (posjedovati) ne može biti isto što i pisati (prevladati, nadmašiti).

Roberto mora biti vjeran svom romanu, mora ga štiti od pogrešaka, falsificiranja, mora ga ispuniti detaljima, mora ga učiniti istinitim. Njegovo ludilo je ludilo sličnosti i analogija, on je pisac Istosti i Drugosti koji je u potpunosti pomiješao zakone fikcije sa zakonima pojavnog svijeta. On se razlikuje od Ferranta samo u onoj mjeri u kojoj ne prepoznaje tu razliku, jer posvuda vidi samo znakove sličnosti i igru simpatije. Ipak, naposljetku, ono što mu ide u prilog je da *pravim* pjesnikom, a i ljubavnikom, može biti samo onaj ko ispod označenih razlika pronalazi njihovu sakrivenu bliskost, njihovu sličnost:

Ljubav je kao Mjesečeva Kupka. Zrake što dolaze s mjesece zapravo su zrake Sunca, i njihov odraz dopire sve do naših očiju. Kada se sunčeve zrake sakupe i zgusnu pomoću zrcala, pojačava se njihova toplinska moć [...]. Ljubav se rađa iz pogleda, a uspali se upravo na prvi pogled: a šta drugo znači vidjeti ako ne očima uhvatiti svjetlost što odsijeva od tijela u kome se gleda?

(Eco 1997: 166)

Roberto je, na njegovu veliku žalost (ili, možda čak i sreću), postao piscem, i tu je bio njegov kraj!? Kada je dovršio scenu u kojoj Lilija pada u naručje Ferrantu, trčao je gore i dolje po brodu, bolno zavijajući: „Oh, bijednice, čitav tvoj rod uvrijedio bih kad ženom bih te zvao! To što si učinila furiji priliči, ne ženi, i čak bi i naslov zvijeri divlje odviše častan bio za takvu prekaljenu beštiju...“ (Eco 1997: 354)

Nije, dakle, znao da se *priče*, posebno ako je autor već odlučio umrijeti, često pišu same, pa tako krenu tamo gdje same žele da budu. Jer, kako će priča i pokazati, da bi imao Liliju, morat će se odreći sebe.

7.2. Pisac i smrt

Fenomen *dvojnika* povezan je s fenomenom smrti i magije. U pitanju je odraz, utvara, sijenka pa je u nekom smislu to i vidljivi duh. Kroz mitsku sliku svijeta, na *dvojnika* se gledalo kao sublimaciju savjesti i duše. Dvojnici ne predstavljaju nikakav vid otuđenja, iako je, kako roman odmiče sa svojom pričom, smrt ovdje dvojnici živog – on je vidljiva slika smrti, ambivalentni odnos razmjene Roberta s Ferrantom (dvojnikom) koji se, za prvog (naravno), iz linije sreće pretvara u liniju nesreće.

Roberto je sada vidio Ferranta kako sjedi u tami ispred zrcala koje je, za onoga tko bi stajao sa strane, odražavalo samo svijeću koja bijaše ispred njega. Motreći dva žiška, jedan majmunski odraz drugog, oko se zatravi, duh biva zanesen, izviru priviđenja [...]. Zatim Ferrante (napokon! Likovaše Roberto) poželi izvući suviše od uzaludnosti običnog sna: stade se nezasitan primicati nasuprot zrcalu i jedino što opazi iza odsijeva svijeće bijaše rogač što mu sramotom zastiraše gubicu.

(Eco 1997: 372)

Kada je najzad Roberto ugledao svog dvojnika, ugledao je vlastitu smrt, jer je izgubio svoju sjenku (dušu, savjest, zemlju). Roberto je sebe vidio u malenom prostoru u bezdanu godina što ga, u principu, ne može razlikovati od *ništavila* u koje će morati otići.

Život se gasi sam od sebe, poput svijeće koja je sagorjela vlastitu tvar. A tome bismo morali biti priučeni, jer smo poput svijeće počeli rasipati svoje atome još od prvog trenutka kad smo se upalili.

(Eco 1997: 248) **349**

Anksioznost i udvajanje – s pisanjem romana za Roberta je nastupilo stanje kada čak i njegovo vlastito tijelo, njegov lik biva razdvojen. Smrt se ovdje uvodi kao utvara koja postoji samo onda kada je nema. *Thanatos* je za Roberta naprosto cilj, pošto u sebi sadrži i sam eros, a taj se cilj produbljuje do trenutka kada biva upisan kroz odnos dva svijeta: „pojavnog“ i svijeta fikcije (u nekom vidu, freudovsko nesvjesno) „Oprosti, brate moj“, uzviknu Roberto briznuvši u plač. „Da, hajdemo, točno je i pravično da jedan od nas mora umrijeti“. (Eco 1997: 419)

Rilke je u svojoj knjizi *Poezija i proza* pisao: prije je čovjek znao da u sebi nosi smrt, kao voće koštice. Djeca u sebi nose malu smrt, a odrasli golemu. Žene je imaju u krilu, a muškarci u prsima. Nosimo je u sebi, a to nas obasjava nekim neobičnim dostojanstvom i tihim ponosom. Roberto duboko osjeća da je roman (kao i cjelokupna umjetnost), uvijek u nekom odnosu sa smrću, i onaj koji raspolaže s njom (smrti), raspolaže sa sobom do krajnjih granica, ili kako je to Kafka zapisao u svojim dnevnicima: *Pisati kako bi se moglo umrijeti – Umrijeti kako bi se moglo pisati*.

Ecov junak bira smrt kao mogućnost slobode, da bi dotaknuo apsolut stvaranja, da bi, u neku ruku, umro u vlastitom životu, potpuno usmjeren prema njemu i time okrenut od smrti. Eco citira Epikura koji je kao stoik priželjkivao ravnodušnost (oslobođenost svake strasti) prije smrti: *ako ti jesi, smrt nije; ako ona jeste, ti nisi*, dok njegov junak razmišlja o ništavilu:

Ruža se čini lijepom, jer na prvi pogled prikriva koliko je trošna i prolazna; i premda se za nešto što je lijepo, ali nažalost smrtno, često običava reći da izgleda kao da nije s ovog svijeta, ona nije drugo nego leš prikriven blagonaklonošću određene dobi.

(Eco 1997: 209)

Roberto ne može da očajava, jer očajavanje nužno podrazumijeva vrijeme, a samoubistvo uvijek potvrđuje vječnu sadašnjost, svezremenost. Robertov čin ima za cilj ukinuti (neizvjesnu) budućnost – ubija je kako bi ostala bez tajni, kao bi postala jasna i predvidljiva, kako bi budućnost (p)ostala sadašnjost (samo tako može imati Liliju zasnagda). Međutim, niko, pa tako ni Roberto, ne želi umrijeti – smrt ne može biti željeni objekat. Ali, očito da, može biti izlaz.

Ako se smrt javlja kao sublimacija s erosom, onda u Robertovom *thanatosu* nema nikakve tragičke dvojbe. To je onaj manihejski pogled na svijet, beskrajna suprotnost dva principa (dobra i zla) u čijem procesu jedno drugo sadrže. Taj

princip se suprotstavlja prirodi crkve u kojoj je dobro vezano za Boga, a zlo je svedeno na princip Đavola. Eco, poput Freuda, u atmosferi rasprava o teologiji i mogućim svjetovima, raskida putem akta svog junaka s krišćanskom metafizikom. „Kad bi barem onda postojala kakva smrt, što tolikoj nesreći kraj bi učinila, neka smrt, bilo kakva smrt.“ (Eco 1997: 413)

Baudrillard (1991) je, pozivajući se na Marcusea i njegovu knjigu *Eros i civilizacija*, pisao o tome kako se teologija i filozofija nadmeću u slavljenju smrti kao egzistenijalne kategorije, a da su pri tome izopačili biološku činjenicu kako bi od smrti načinili ontološku suštinu osjećanja krivice čovječanstva. Eco u svom romanu postavlja suprotan princip. Ako osnovni instinkt života nije prestanak života, nego prestanak boli (ljubomora i usamljenost), onda borba između života i smrti¹¹ jenjava ukoliko se život više približava zadovoljenju želje (pisanje romana u kome je smrt moguća kao dio života) jer će eros oslobođen anksioznosti biti u stanju, u neku ruku, apsorbovati u sebe i sam instinkt smrti. Freud u svojoj knjizi *Sa one strane principa zadovoljstva* kaže: „Ubjeđenje koje smo stekli, da psihičkim životom dominira težnja ka nepromjenljivosti, ka ukidanju unutrašnje napetosti koju izazivaju uzbuđenje, to ubjeđenje je jedan od najtežih razloga zbog kojih vjerujemo u nagon smrti.“ (Freud 1994: 48)

Za Roberta smrt nije više ništa drugo nego imaginarna suprotnost samog života (na nivou njegovog romana, dakle, na planu simboličkog, nema nikakve razlike između živih i mrtvih). Zbog toga, svaki od razdvojenih svjetova – svijet Golubice, Otok, Ferrantov svijet, Damin svijet – koji za Roberta predstavljaju njegovu vlastitu imaginarnu suprotnost – on je njima opsjednut kao što je, na kraju Ecovog romana, opsjednut sopstvenom smrću.

Kada na kraju ove pustolovine Eco dovede dva čitatelja, onog razboritog, „realnog“ i onog uzornog koji je pristao na svijet mašte, prvi bi mogao postaviti pitanje: Zar je moguće, da Roberto nije shvaćao da namjerava u „zbilji“ doći na Otok da bi pronašao Onu koja je tamo prispjela na osnovu njegove priče? Drugi bi mogao odgovoriti: No, Roberto je, to smo svi mogli da vidimo, nakon što je zamislio jedan Svijet Romana koji je bio potpuno stran njegovom „pojavnom

¹¹ Po Freudu, borba između *erosa* (objedinjujući faktor samoodržanja) i *thanatosa* (instinkt smrti) je najbitniji sadržaj života. Eros je moćna sila koja se može suprotstaviti mržnji, nasilju i svim vrstama agresivnosti. Kao rezultat borbe ova dva nagona nastaju kao najniže i najviše manifestacije života: s jedne strane, to su sadizam, mržnja, mazohizam, neuroze, a sa druge, to su ljubav, religija, književnost, kultura, umjetnost.

svijetu“ (Ecovoj fikciji), na kraju stigao do toga da bez ikakve velike muke stopi ta dva svijeta u jedan novi Svijet miješajući, time, i njihove zakone.

8. Golubica Boje Naranče

Golubica Boje Naranče usjekla mu se u glavu poput klina [...]. U Robertovoj svijesti ta golubica, jedva uzgred spomenuta usred jedne sasvim druge priče, postajat će utoliko više živa ukoliko će bivati uzaludniji pokušaji da je vidi, nevidljivi sažeti pogled svih strasti njegove duše ljubavnika, divljenje, poštovanje, obožavanje, nada, ljubomora, zavist, čuđenje i radost. Ne bijaše mu jasno (niti može biti nama) je li ona postala Otok, ili Lilia, ili oboje; ili pak ono jučer u koje svo troje bijahu prognani, za istog izopćenika u jednom beskonačnom danas, čija se budućnost sastojala jedino u tome, da u nekom svojem sutra, kroči u prethodni dan.

(Eco 1997: 318)

Golubovi potječu sa Cipra, svetog otoka Venere. To je jedina životinja kojoj nedostaje žuč (otrov koje druge životinje imaju obješen o jetru). Ona kad oboli ubere lovorov list i njime se liječi. (Ako je lovorov list s lovor-drвета, a lovor drvo je *Daphne*, onda bi, za čitatelja romana *Otok prethodnoga dana* trebalo da je jasan ovaj simbol, tako da rečenice koje slijede u svakom su slučaju suvišne.) Dok druge životinje imaju za ljubav određenu sezonu, nema tog dana u godini kad golub ne bi uzjahao golubicu. Ipak uz činjenicu da se te ptice ljubakaju i da su toliko razbludne, postoji dokaz da su takođe i izvanredno vjerne, te su zbog toga istovremeno i simbol čistoće. A kako da se ne voli slika koja obećava vjernost!? Vjernost čak i nakon smrti, jer jednom kada izgube životnog druga, te se ptice nikada više ne sjedine s nekim drugim. Ta duboka odanost navest će Origena da kaže kako su golubice simbol milosrđa. Ona je i bezazlena te je često simbol redovničkog i pustinjačkog života. Njena čar je i u tome (etimološki, s grčkog joj ime dolazi od *tree bježim drščući*), što žive u smrtnom strahu od orla ili jastreba. Ona, nadalje, nosi i neku vijest, na nešto ukazuje. A *imati oči golubice* znači ne zadržati se na doslovnom smislu riječi nego umjeti proniknuti u mistično joj značenje. Golubica dok leti prema Suncu, tek naizgled svjetluca srebrenim sjajem, no samo onaj ko bude umio dugo i ustrajno čekati da joj otkrije skriveno lice, vidjet će njeno istinsko zlato: boju blistave slatke naranče. Ona, ovisi o Suncu, kao svekoliki univerzum simpatije. I zbog toga predstavlja

upozorenje da se ne valja uzdati u privide, ali takođe i upozorenje da valja pro-
naći pravi, istinski privid ispod svih onih lažnih.

8.1. *Mogući kraj*

Na isti način kako je zamišljena stabilna tačka svemira, sa kojom je krenula
priča u Ecovom romanu *Fukoovo klatno*, ostala nedostupni ideal za sve njegove
junake, tako će i *univerzum simpatije*, ta svojevrsna „baza podataka“ u kojoj se
realizuje kontakt sa materijom i energijom na svim vremenskim nivoima (sa-
dašnjost, budućnost i prošlost se reflektuju kroz sveukupnost informacija uni-
verzuma), koja se popunjava svakim rođenjem, životom, smrću, djelima, mi-
slima i događajima prouzrokovanim kako ljudima tako i prirodom, u romanu
Otok prethodnoga dana, samo još očiglednije osvijetliti nedovršene puteve Eco-
vih junaka. Niko od njih neće uspjeti dosegnuti apsolut, čiji su simboli *klatno* i
simpatija.

Bibliografija

- [Baudrillard, Jean] Bodrijar, Žan. 1991. *Simbolička razmena i smrt*. Gornji Milanovac: Dečje
novine.
- . 2006. *Inteligencija zla ili pak lucidnosti*. Zagreb: Naprijed.
- Blanchot, Maurice. 2015. *Književni prostor*. Zagreb: Litteris.
- Eco, Umberto. 1970. *Otvoreno djelo*. Zagreb: Stvarnost.
- . 1997. *Otok prethodnoga dana*. Zagreb: Izvori.
- . 2000. *Kant i kljunar*. Beograd: Paideia.
- . 2001. *Granice tumačenja*. Beograd: Paideia.
- . 2005. *Šest šetnji pripovjednim šumama*. Zagreb: Algoritam.
- . 2006. *Otprilike isto: iskustva prevođenja*. Zagreb: Algoritam.
- . 2015. *O književnosti*. Beograd: Vulkan.
- [Epstein, Mikhail] Epštajn, Mihajl. 1998. *Postmodernizam*. Prevela Radmila Mečanin. Beo-
grad: Zepter Book World.
- Foucault, Michel. 2002. *Riječi i stvari: arheologija humanističkih znanosti*. Zagreb: Golden
marketing.
- [Freud, Sigmund] Frojd, Sigmund. 1994. *S one strane principa zadovoljstva; Ja i ono*. Novi
Sad: Svetovi.
- Heidegger, Martin. 1996. *Kraj filozofije i zadaća mišljenja: rasprave i članci*. Zagreb: Napri-
jed: „Brkić i sin“.
- Heisenberg, Werner. 1997. *Fizika i filozofija*. Zagreb: Kruzok.
- Hutcheon, Linda. 1996. *Poetika postmoderne*. Novi Sad: Svetovi.
- Kant, [Immanuel] Imanuel. 2004. *Kritika moći suđenja*. Beograd: Dereta.

- Lachmann, Renate. 2002. *Phantasia / Memoria / Rhetorica*. Zagreb: Matica hrvatska.
- [Lyotard, Jean-François] Liotar, Žan Fransoa. 1991. *Postmoderno stanje*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica „Zorana Stojanovića“. Novi Sad: Dobra vest.
- [Monod, Jacques] Mono, Žak. 1983. *Slučajnost i nužnost: ogledi o prirodnoj filozofiji moderne biologije*. Beograd: Rad.
- Moranjak Bamburać, Nirman. 2003. *Retorika tekstualnosti*. Sarajevo: Buybook.
- Šoštarić, Sanja. 2017. *Igram se, dakle postojim*. Sarajevo: Samouprava.
- [Wolfgang Welsch] Velš, Wolfgang. 2000. *Naša postmoderna moderna*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica „Zorana Stojanovića“.

MODERNITY AND ITS MANNERISMS – *THE ISLAND OF THE DAY BEFORE* BY UMBERTO ECO

Abstract

Edin POBRIĆ

Faculty of Humanities and Social Sciences
University of Sarajevo
Franje Račkog 1
71 000 Sarajevo, Bosnia and Herzegovina
edin.pobric@ff.unsa.ba

The theme of this paper is Eco's novel *The Island of the Day Before* (*L'isola giorno prima*), which, in a very specific way, addresses two crises of modernity (mannerism and postmodernism). The first is visible through the development of the novel's plot – the story is set at the time of the first major scientific revolution, and the other is visible through literary procedures that are the result of the features of the postmodern novel. In this way, employing various techniques and procedures, such as autoreferentiality, irony, textual play, and possible worlds, Eco's hybrid novel deconstructs the apprehension of modernity (a unique understanding of history, the integrity of the world, the self-centered subject) on both the level of content (17th century) and the formal level (20th century).

Keywords: (Post)modernity, possible worlds, knowledge, time, Umberto Eco