



# Viden, sandhed og magt

*Rosens navn på film, anmeldt af Palle Schantz Lauridsen*

”No, Adso. It’s elementary”

Sådan siger broder William på et tidspunkt til sin novice Adso i Jean-Jacques Annauds ”palimpsest” over Umberto Eco’s roman *Rosens Navn*. Bemærkningen fuldstændiggør billedet af den litterære læst, William er skåret efter: når man kommer fra Baskerville — og det gør William — når man er berømt for sine deduktive evner, når man bruger forstørrelsesglas — og det kalder William sine briller — når ens medoplever og kronikør hedder (W) Adso(n), ja så kan man selv kun være Sherlock Holmes. William er da også filmens detektiv. Det er ham, der bliver bedt om at løse mysteriet om mordet i middelalderklostret, hvilket han gør ved hjælp af sine deduktioner. Mordet bliver undervejs til flere, og skønt meget bliver gjort for at sløre det, William vil afsløre, fortsætter han på trods. På trods af at der blandt munkene tales om djævelen, på trods af at abbeden (læs: detektivens overordnede) sætter ham fra bestillingen, på trods af at storinkvisitoren (læs: ordensmagten) forsøger at vende mordanklagene mod ham selv. Han fortsætter — og han sejrer. Næsten. For William vil flere ting med sit opklarings-arbejde. Han vil først opklare mord-gåden, men da den efterhånden centrerer sig om en bog, ingen tror eksisterer, vil han

også have fat i bogen, Aristoteles’ 2. Poetik (den første kender vi: den handler om tragedien). Og det får han ikke. Den bliver nemlig spist af den ene af hans modstandere, den blinde Jorge fra Burgos. Så godt nok har William ret i sine deduktioner, men han tilsmiler ikke af et absolut held.

## Skelettet

Lærredet er sort, da fortælleren af *Rosens Navn*, den aldrende munk, Adso fra Melk, informerer ham om, at han vil berette om nogle begivenheder, der foregik på et afsides liggende, norditaliensk benediktiner-kloster i efteråret 1327. Filmens første billeder viser da to munke på muldyr, der nærmer sig et sådant kloster (nej, det er hverken *Shane* — *den tavse rytter* eller *Pale Rider*, der er på spil!). Det er to gråbrødre, franciskanere, nemlig Adso selv (Christian Slater) og hans læremester, William af Baskerville (Sean Connery). De kommer til klosteret for at deltage i et kirkeligt mæglingssmøde, der skal afgøre, hvorvidt Jesus ejede det tøj, han gik med. Franciskanerne mener nej, mens dominikanerne, der senere ankommer til klosteret, hvor de fungerer som inkvisitorer, mener ja.

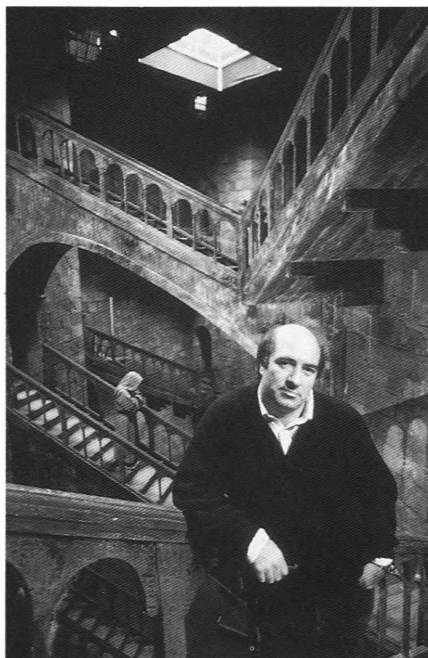
Denne diskussion er langt fra ligegyldig for kriminal-intrigen. Franciskanerne (efter Frans af Assisi) (1182-1226)), var omvandrede

prædikanter og tiggermunke, der aflagde fattigdomsløfte, og som — kort fortalt — derfor (uden at det var Frans’ hensigt) ofte påpegede middelalderens fattige i en kamp mod klerasiet, der havde stor magt og stor rigdom. Dominikanerne (efter Domingo Gusman (1170-1221)) holdt også på fattigdoms-idealet, men havde et andet udgangspunkt, nemlig kampen mod kætteri ved prædikenens, studierne og ikke mindst voldens hjælp. Det var kætteri at sætte sig op mod Rom — eller rettere mod Avignon, hvor paverne var i ”babylonisk eksil” i perioden 1309-1377 — sådan som nogle franciskanere gjorde. Derfor blev de forskellige tolkninger af fattigdomsløftet til mere end en åndelig disput. Det blev til en magtkamp, der førtes med grusomme midler. Inkvisitionen slog til overalt. Som en forbløffet herre siger, da inkvisitionen pludselig står for døren i en gammel Monty Python-sketch: ”I didn’t expect you”. ”Nobody expects the Spanish Inquisition”, falder svaret prompte.

Det er disse to parter, der foran en pavelig delegation og på benediktinerklosterets (relativt) neutrale grund, skal søge at opnå enighed.

Vel installeret i deres fælles klostercelle giver William Adso de første af mange prøver på sine iagttagelses- og analyseevner. Han ser bl.a. straks, at en af gravene på klosterets kir-

T.V. Sean Connery som broder William.  
Herunder labyrinten med klostrets bibliotek, i  
forgrunden designeren Dante Ferretti.



kegård er frisk, hvorfor han kondolerer den stedlige abbed (Michael Lonsdale). Abbeden havde ellers besluttet — sammen med bibliotekaren, Malachia (Volker Prechtel) — ikke at fortælle William noget. Nu erkender han, at en af klosterets unge bog-illustratorer, Ademo, er død under omstændigheder, der af munkene opfattes som mystiske, ja, som tegn på, at djæveln er i blandt dem, på at dommedag er nær. William påtager sig at finde ud af, hvad der er sket. Han er af den overbevisning, at kan man give mordet en naturlig forklaring, har man ikke mere brug for djæveln. Der indtræffer flere dødsfald, og efterhånden tegner der sig et mønster for William: vi skal have fat i det mystiske bibliotek. Det viser sig, at den gamle, blinde Jorge fra Burgos (Feodor Chaliapin) med næb og klør — og forgiftede bog-hjørner — væb over et fund, han har gjort: Aristoteles' 2. Poetik, der handler om latteren. Jorge opfatter latteren som djævlens redskab og vil derfor skjule bogen. De mange munke, der er døde undervejs har alle været på sporet. Det er denne bog, Jorge, William og Adso mod slutningen samles om i bibliotekets aller-hemmeligste rum.

I mellemtiden har inkvisitionen holdt sit indtog. Stor-inkvisitoren Bernardo Gui (F. Murray Abraham — Salieri fra *Amadeus*), vil — efter tortur og skueproces — brænde to munke og en ung folkets datter på kætterbålet. Kvinden (Valentina Vargas) har på et tidligere tidspunkt forført Adso. Da han indser, at jordiske magter ikke kan hjælpe hende mod inkvisitionen, sender han bønnerne op ad, hvilket har den tilsigtede effekt.

Tilbage på biblioteket kaster Jorge bogen — som han senere spiser — efter Williams

olielampe, og snart ompændes klosteret af to bål. Dels Jorges brand i biblioteket, dels inkvisitionens bål-brand. Ligesom William redder nogle bøger ud fra biblioteket, redder folket pigen fra bålet. Inkvisitoren forsøger at stikke af, men hans tunge vogn vælter, og folket sørger for at give den det sidste skub ud over en skrænt. Bernardo Gui omkommer på et af sine egne tortur-instrumenter (her er filmen langt mere optimistisk end bogen, hvor inkvisitionen drager bort med sine fanger, og hvor William står som en slag mand).

På vej bort fra klosteret møder Adso og William, der har lastet sit muldvar med bøger, pigen. Adso kærtegner hende blidt, men følger alligevel sin verdslige bestemmelse. Den gamle fortæller slutter med at berette, at han aldrig vidste, hvad hun hed.

## Autenticiteten

Der er kommet en flot film ud af Ecos historie. Man kan selvfølgelig surt mene, at bogen var bedre. Selvfølgelig er der meget i bogen, som ikke er med i filmen. Det gælder især bogens meta-diskussioner: den er en bog om bøger, og så skulle filmen pr. analogi have været en film om film. Det er den ikke. Til gengæld har filmen også meget, som bogen ikke har. Den formelig emmer af autenticitet og giver et billede af livet på et kloster i de norditalienske bjerge i et efterår for 650 år siden. "Vi anser autenticiteten for at være en af stjernerne i vores film" siger producenten, Bernd Eischinger. Der er koldt på sådan et kloster, der er mørkt, og der er beskidt. "Et glat nutidsansigt med en mund fuld af blinkende porcelænstænder ville i filmen være en absurd-anakronisme", siger Annaud. Filmen er da også et studie i Rabelais-groteske middelalder-fysiognomier: den fede, homoseksuelle Berengario (Michael Habeck), den pukkelryggede, tandløse Salvatore (Ron Perlman), der taler alle sprog — på én gang — den gamle, blinde Jorge fra Burgos, den frygtindgydene Malachia med høgeprofilen ... Kun få skiller sig ud fra dette — for en moderne betragtning — absurde krops-cirkus. Adso og den navn- og ordløse pige er unge og glathudede, inkvisitoren er vant til andet og mere end livet i et kloster og er derfor i bedre stand. William — der spilles fremragende af Sean Connery — er en mærket mand, men han har en hjernens klarhed og en vilje til sandhed, der holder ham oppe.

## Gåden

Denne vilje til sandhed er fortællingens motor. Filmen opererer i udstrakt grad — sådan er det med krimi-genren — indenfor det felt, Roland Barthes kaldte den *hermeneutiske kode* eller *gådens kode*. "Den samler de termer, der stiller en gåde, og som efter visse "forsinkelser" udgør det pikante ved historien — afsløringen af løsningen" (Tekstanalyse af en fortælling af E.A. Poe, Tidsskrift nr. 3/1984, p. 32). Vi får en masse informationer, tomme

tegn. De er tomme, fordi de til at begynde med kun er udtryk. "Rigtige" tegn, "fulde" tegn bliver de først, når der knyttes et indhold til udtrykket. De tomme tegn falder først på plads, får først mening, når det sidste ord er sagt. Undervejs tilbydes man mulige indhold, men de viser sig for det meste at være falske. Enhver detektiv er derfor på sæt og vis tegn-læser — eller med den videnskabelige betegnelse: semiotiker. William er ovenikøbet semiotiker for Herren. Eco selv, der jo forøvrigt er en fremtrædende semiotiker, er inde på tilsvarende tankegange, når han i sit Efterskrift til "Rosens navn" taler om "kriminalromanens metafysik" og anfører, at "kriminalromanen i dens rene form er en historie om formodninger". Han fortsætter: "Når det kommer til stykket er al filosofis (såvel som al psykoanalyses) grundlæggende spørgsmål det samme som kriminalromanens: Hvem er den skyldige? For at finde frem til det (eller i det mindste tro, at man gør det) må man gå ud fra, at der bag alle fakta findes en logik, nemlig den logik der dømmer den skyldige" (p. 53). Nu er der faktisk to historier i den slags fortællinger: historien om en mystisk hændelse og historien om undersøgelsen af denne hændelse. Den sidste historie slutter, når undersøgeren kan fortælle den første historie. For at nå så vidt, må han dog foretage sig noget — nemlig en undersøgelse. Krimigenren giver forskellige bud på, hvordan dette arbejde skal foregå, men lad os her — hvilket er mere end nærliggende — låne Sherlock Holmes et øre. Vi befinder os i begyndelsen af "A Scandal in Bohemia". Watson har netop udtrykt sin beundring for, at Holmes evner at sætte objekter og hændelser ind i den sammenhæng, der med Ecos ord — "dømmer den skyldige". "Og dog", fortsætter Watson så, "tror jeg, at mine øjne er lige så gode som Deres", hvilket giver Holmes lejlighed til at fremføre følgende betragtninger:

"Helt bestemt", svarede han, tændte en cigaret og smed sig i lænestolen. "De ser, men de observerer ikke. Distinktionen er klar. For eksempel har De ofte set et trappetrin, der fører fra hall'en op til dette værelse." — "Ofte." — "Hvor ofte?" — "Åh, et par hundrede gange." — "Jamen, hvor mange er der så?" — "Hvor mange? Det ved jeg ikke." — "Netop! De har ikke observeret. Og dog har De set. Det er netop min pointe. Se, jeg ved, at der er sytten trin, fordi jeg har såvel set som observeret".

For at løse gåder, skal man altid kunne observere. Filmen gør meget ud af at vise os Williams årvågne, analytiske blik. Men man skal også kunne tænke, og man skal have en omfattende, relevant viden. Irrelevant viden er Holmes ligeglad med: "De siger, at vi drejer rundt om solen. Hvis vi drejede rundt om månen, ville det ikke gøre den mindste forskel for hverken mig eller mit arbejde!" Holmes opfylder naturligvis sine egne kriterier, hvad også William gør. Deres iagttagelses- og tænke-

evne er ens, men deres viden er til en vis grad forskellig. For spørgsmålet om, hvilken viden, der er relevant, afgøres af hvor og hvornår, denne skal finde anvendelse. Både Holmes og William kan få en del ud af nogle fodspor, og mon ikke også Holmes ville have viden nok til at kunne klare latinen og det græske og til at kunne oprette forbindelserne mellem de antikke bøger i det middelalderlige bibliotek? Men de to arbejder alligevel på forskelligt grundlag. Holmes er excentrikeren, den konseptive kokainist, der løser forbryderiske gåder for pengenes og sin deduktive fornøjelsens skyld. Så han er forholdsvis jordnær i sin orientering. William — tiggermunken — har ingen økonomiske ambitioner med opklaringsarbejdet. Han påtager sig det i en højere sags tjeneste — og skal man tro Adso — for at stive sin forfængelighed af.

## Fra detektiv til videnskabsmand

Så William er mere end detektiv — og derved adskiller han sig fra Holmes. William er højtuddannet, stadig videbegærlig tegnlæser, semiotiker. Han evner at føre komplicerede teologiske og filosofiske debatter: det er relevant viden for ham, men ikke for Holmes. Som semiotiker har William et bestemt "videns-politisk program". Han glædes ved synet af sjældne bøger og mener, at bøger er til for at blive læst, fordi viden kan rydde nogle af uforstandens dæmoner af vejen. Når William hedder, som han gør, er det ikke kun Holmes, vi skal bringes til at tænke på. Også hans samtidige navnebroder og landsmand, William fra Ockham, melder sig ved de tilladte konnotationers dør. Ockham siges at have formuleret det tankeøkonomiske princip, man kalder Ockhams rasekniv: man skal ikke antage flere ting end nødvendigt; man skal vælge den mest enkle hypotese, der passer på kendsgerningerne. Med tanken således slebet, finder William vej gennem abbediets labyrintiske hemmeligheder. Ockham, der opfattede sig selv som aristotelik, var ydermere en tidlig talsmand for, at man burde adskille tro og viden. Man kan i følge Ockham ikke føre bevis for hverken religiøse dogmer eller Guds eksistens. Det er noget, man må tro på. Men at søge at blande videnskabens efterstræbte fornuft sammen med den religiøse tro var forkert. Det er det, Jorge forsøger, det inkvisitoren forsøger. Hvis sandheder — eller blot hypoteser — ikke stemmer overens med troen er der for dem kun to ting at gøre: enten at holde sandhederne/hypoteserne skjult eller at udrydde dem, der kolporterer disse kæteriske ideer. Indenfor filmens logik falder dette hemmeligholdelsens inkvisitoriske princip sammen med magtbrynde. Williams kamp for sandhed bliver derfor en kamp for såvel videnskaben som for folkets — de uoplyste — rettigheder. William finder sandheden bag mordene, men berøves muligheden for at gøre studier i den genfundne 2. Poetik; Jorge falder — men vilje: han ved at spillet er tabt

— for sine egne rænker; inkvisitoren spidtes på inkvisitionens tortur-harve, dog først efter at folket har givet ham det sidste skub.

Det, der gør filmen om *Rosens navn* vedkommende for mig, er disse dens refleksioner over problemerne med viden og videnskab. Det er dem — og ikke som det ofte har været tilfældet i historiske film: en moderne, "almenmenneskelig" kærligheds-historie projiceres tilbage på en længst forsvundet historisk periode — der gør filmen moderne. Hvad sker der, når en bestemt form for viden — som her inkvisitionens dogmatik — absoluteres, gøres til en ufravigelig sandhed? Når nogen tager patent på sandheden og mener at have ret til at holde viden skjult — angiveligt fordi denne viden er farlig (ikke for hemmelighedskræmmeren selv, men for dem, på hvis vegne der handles)? Når magt og vidensmonopol går hånd i hånd? Filmens svar er optimistisk. Skønt værdifuld viden går tabt (hele det kæmpemæssige bibliotek, det største i kristendommen, brænder) taber magt- og vidensmonopolets princip. Og vinderen er trods alt William.

## Rosens navn?

Men hvad med vor fortæller, Adso? Han rider bort fra klosteret og tager afsked med pigen. Han er dog meget klogere, da han tager afsked, end han var, da han kom. Han har lært en masse om religiøse fejder, om klosterliv og om

tænknings love; men han har også lært, at der er en anden verden end den, der rummer ... religiøse fejder, klosterliv og tænkning. En verden, der rummer noget så "vidunderfuldt" som kvinder. Det ved han til sidst, men han vælger den ikke. Han rider bort fra pigen; de får ikke hinanden til slut (og gudskelov for dét: det havde været utilgiveligt plat). I sin sidste bemærkning fra sit sted i alderdommen erkender han, at han aldrig har kendt hendes navn. Denne bemærkning er ikke bare Adsos, men også filmens sidste. Og den peger på problemet med filmens titel, på at Adso har et problem med pigens navn, der svarer til det, vi andre har med filmens: hvorfor hedder den egentlig *Rosens navn*? Filmene giver — så vidt jeg i hvert fald lagde mærke til — ikke noget endeligt svar. Vi må derfor lade os nøje med, at vi på forhånd kender rosens navn. Det er nemlig "rose". Og "rose" er — når vi ser bort fra de blomster, vi kalder sådan (de er ikke roser, det er bare noget, vi kalder dem) — blot en særlig kombination af lyde, vi knytter allehånde betydninger til. Eco skriver i Efterskriftet, at "rosen er en symbolsk figur med så mangfoldige betydninger, at den til sidst ingen har (p. 8). Der er ingen sandhed om rosen. Det eneste entydige, vi kan sige om dens navn, er, at det er flertydigt. Ligesom sandheden i filmen. Den skal ikke læses fast, for så går den under i hemmelighedskræmmeri og despoti. Så — så elementært er det nu ikke, William.

*Adso og pigen uden navn.*

*T.h. kætterbålet og klostret i flammer.*



## En europæisk storfilm

*Rosens navn* er — det ved enhver — lavet over italieneren Umberto Ecos kæmperoman, der indtil nu er solgt i 5 millioner eksemplarer — på 25 sprog. Instruktøren Jean-Jacques Annaud er fransk, producenten Bernd Eichinger er tysk. Sean Connery er skotte.

Annaud er født i 1943. Han er uddannet på filmskoler i Frankrig og har studeret ved Sorbonne (græsk, latin, æstetik og middelalderhistorie, selvfølgelig). Efter en tid i reklamebranchen og militæret debuterede han i 1978 med filmen *Black and White in Color*, der fik en Oscar som årets bedste udenlandske film. I 1982 kom *Quest for Fire*. Det var mens han var

på reklametur for den, at han første gang hørte om, at der i Frankrig ville blive udgivet en detektivhistorie, der foregik i det 14. århundrede. Til pressematerialet fortæller han: "Jeg ringede til en ven i Frankrig og bad ham kontakte forlaget, få fat i en korrektur-kopi og læse den for mig. Han ringede tilbage to dage senere og sagde: "Jeg vil ikke sige mere, men kom tidligere hjem". Jeg afkortede min tur, tog hjem og begyndte at læse. På side 200 ringede jeg til min agent og sagde: "Skaf mig rettighederne". På side 350 ringede han tilbage og sagde at rettighederne var solgt, de var hos RAI TV i Italien. På side 400 ringede jeg til ham og sagde: "Arranger et møde med Umberto Eco og et med RAI". På side 450 var møderne arrangeret". Det skete vist ikke helt sådan, men historien er da meget flot.

Eichinger ville selv have haft rettighederne til filmen, men var i første omgang for sent ude. Da Annauds agent, Gérard Lébovini, imidlertid blev skudt i Paris i marts 1984, blev der plads til Eichinger som producent. Han er direktør for og medejer af det tysk-østrigske Neue Constantin Film og har tidligere haft fingre i film som *Das Boot*, *Conan*, *Excalibur*, *Heimat*, *Never say never again*, *Quest for Fire*, *Christiane F*, *A passage to India* og *Neverending Story*.

Holdet bag filmen er også europæisk på de vigtigste pladser. Fotograf er Tonino Delli Colli, der tidligere har arbejdet med f.eks.

Passolini, Leone og Fellini. Han har flere gange arbejdet sammen med designeren Dante Ferretti, der til *Rosens navn* har konstrueret de største kulisser på europæisk grund siden *Cleopatra*: labyrinten og klosterets ydre. Kostumerne er ligeledes lavet af en italiener, Gabrielle Pescucci.

Filmen er optaget i Tyskland og Italien. I Eberbach klosteret nær Frankfurt fandt man et interiør, der har stået uændret siden det blev bygget af cistercienser-munkene i det 12. århundrede. Af nyere dato er film-abbediets ydre. Det er — ligesom labyrinten — opført til lejligheden udenfor Rom.

Så europæere kan godt lave store, dyre film. Skal man tro historien omkring filmen, er *Rosens navn* oven i købet godt tjent med at være lavet uden Hollywood. Annaud prøvede nemlig først at få amerikanere til at producere. Men de ville ændre for meget på den oprindelige historie: en kærlighedshistorie må man have! Og hvad med at William ledte efter noget knapt så litterært som Aristoteles 2. Poetik? En stump af Jesu' kors måske (læsere af bogen vil erindre, at William netop gør sig morsom over det gigantiske antal kors-stumper, han har set eller hørt om)? Annaud tog hjem igen og fik lavet sin europæiske film. Det er i sig selv en bedrift — til 20 mill. \$.

Og så er de også ved at lave den til radio-teatret.

kan man — for nu at springe nogle tusind års tegnlæsning over — få læst i håndflader, teblade og planetbaner på ethvert omrejsende tivoli med respekt for sig selv. Uanset hvad udøverne selv måtte mene om den slags tegnlæsning, er den ikke videnskabelig. Den er ikke semiotisk. Det kunne blive til semiotik, hvis man beskæftigede sig videnskabeligt med sandsigerens tale, med de "underliggende systemer af elementer, der er gensidigt forbundne af en eller flere koder", som Eco skriver et sted. For dét er semiotik, og semiotik kan derfor med føje siges at være *teorien om alting*.

Det er nu sjældent at møde én semiotiker, der kan teoretisere over alting. Det kan Eco, der siden 1971 har været professor i semiotik i Bologna. Da jeg til brug for denne artikel skærmere undersøgte, hvad han har skrevet, skete der to ting. Udover at jeg fik fornemmelsen af at være dum og uproduktiv, blev jeg forbløffet over, hvor bredt det omfangsrige forfatterskab favner.

## Forfatterskabet

Umberto Eco er født i 1932 i Alessandria syd for Milano. Han udsendte sin første bog (et universitets-speciale i æstetik) som 22-årig, og siden er det gået slag i slag. Efter at have arbejdet på italiensk fjernsyn (RAI) fra 1954 til 1959 udsendte han i 1962 den første af de af hans bøger, der stadig er centrale: "Opera aperta" (Det åbne kunstværk) uddrag heraf er oversat under titlen "Det åbne værks poetik" i bogen "Æstetiske teorier" (red Jørgen Dehs, Odense Universitetsforlag 1984). Her samler interessen sig om de kunstværker, der indarbejder modtageren som meddeler. I denne medskaben består deres åbenhed. — I 1965 begyndte Eco at skrive en aktuell, ugentlig kommentar i magasinet *L'Espresso*; det gør han endnu, og det har gjort ham kendt i vide, ikke-akademiske kredse.

Semiotikken, der oprindeligt mest havde sprogvidenskabens bevågenhed, fik i begyndelsen af 60'erne større udbredelse. Forskellige mytiske strukturer — i såvel "primitive" som moderne samfund — blev undersøgt, og dermed kom massemedierne ind i den videnskabelige varmetue. Eco var med. Han skrev f.eks. analyser af tegneserier (Steve Canyon) og af agent-romaner (James Bond). I 1968 udkom hans forsøg på at give en samlet fremstilling af semiotikken: "La struttura assente" (Den fraværende struktur) (udkom i 1971 på svensk på Bo Cavefors Bokförlag i Stockholm). Heri finder man bl.a. et stort afsnit om de visuelle mediers semiotik (det filmsemiotiske afsnit findes på dansk i *Kosmorama 97* fra 1970). Efter andre værker publicerede Eco i 1976 *A Theory of Semiotics*, som han skrev på engelsk og selv oversatte til italiensk! Et citat fra dens første side kan belære os om, hvad det er, Eco går rundt og tænker:

"Formålet med denne bog er at udforske



## Umbertos ekko

Der er én og kun én lighed mellem William fra Baskerville — detektiven i bogen og filmen *Rosens navn* — og Umberto Eco — bogens forfatter. I hvert fald hvis man holder sig til den slags ligheder, der er værd at diskutere. De er begge semiotikere, altså videnskabeli-

ge tegnlæsere.

Man kan læse tegn på mange måder, og de er lang fra alle videnskabelige. De homeriske krigere f.eks. tydede "jærtegn": slog lynet ned til højre for dem, tænkte de straks "Zeus is on our side". Det er jo klar og entydig tegnlæsning. De gammel-testamentlige jøder så Guds vrede bag kraftige regnskyl, og endnu i dag

den teoretiske mulighed for og den sociale funktion af en ensartet tilgang til ethvert betydning- og/eller kommunikations-fænomen. En sådan tilgang bør forme sig som en generel semiotisk teori og bør være i stand til at forklare ethvert tilfælde af tegn-funktion udtrykt i underliggende systemer af elementer, der er gensidigt forbundne af en eller flere koder. Et udkast til en generel semiotik bør betænke: (a) en kode-teori og (b) en teori om tegnproduktion, idet sidstnævnte tager højde for en mængde fænomener så som almindelig sprogbrug, kodens udvikling, æstetisk kommunikation, forskellige former for interaktiv kommunikativ opførsel ...”.

I ”Lector in fabula” (Læseren i historien) (i bogen ”Værk og læser” (red. Michel Olsen og Gunver Kelstrup (Borgen 1981) findes oversat et kapitel herfra om Læserens rolle) fra 1979 ser Eco læseren — eller bredere: modtageren — som mere end en passiv størrelse, der blot konsumerer det én gang færdige værk. Han hævder, at ”det betragtede øje ikke er uden andel i dannelsen af værkstrukturen” og er dermed — hvad han også, men med en anden vægtning, var i ”Det åbne kunstværk” — på vej over i receptionsforskningen.

I 1980 kom ”Rosens navn”, der til adskillige kloge menneskers store overraskelse blev og stadig er en stor salgssucces; Eco fulgte i 1984 op med et ”Efterskrift”, der også findes på dansk (Forum 1985). Her forklarer Eco på glimrende vis adskillige teoretiske finurligheder i forbindelse med Rosens navn. Tror man f.eks., at Eco identificerer sig med sine personer, må man tro om igen: ”Du bedste! Hvem i alverden identificerer en forfatter sig med. Med adverbierne naturligvis”.

Eco har igennem årene fået stadig større arbejdsmæssig tilknytning til USA. I disse tider, hvor Watergate-affæren ofte bringes i erindring, er det oplysende og underholdende at læse hans ”Strategies of Lying” (Løgnens strategier), der analyserer præsident Nixons forsøg på at retfærdiggøre sig selv i en TV-tale fra 30. april 1973. Eco når frem til, at Nixon benytter sig af en blanding af fortællinger, amerikanerne kender og elsker: Lille Rødhætte og historien om Pearl Harbor. Der er helte og skurke, og Nixon fremstiller sig selv som garanten for sikkerhed. Det hele er ”et mesterværk af retorisk manipulation”. Det virkede bare ikke, for det var en TV-tale hvor ”hver eneste muskel i Nixons ansigt afslørede forlegenhed, angst og anspændthed. Det var denne angst, amerikanerne så på TV. Derfor fik de mistanke om, at denne lille Rødhætte i virkeligheden var Den store stygge Ulv, der var blevet taget med bukserne nede.” Den nuværende præsident kan prise sig lykkelig over sin fortid som skuespiller!

For få år siden udgav Eco ”Travels in Hyper-Reality” (Rejser i hyper-realiteten), hvor han i analyser af f.eks. Disneyland påpeger, at den moderne amerikaner gerne ser sin verden som

mere virkelig end virkeligheden, som hyper-reel. Det er en pointe, der rammer lige ned i postmodernisme-debatten, som Eco også har taget aktiv del i. Såvel i Efterskriftet, som i den fremragende artikel ”Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics” (Opfindelse og gentagelse: Mellem moderne og post-moderne æstetik) (i tidsskriftet Daedalus, Massachusetts, efterår 1985).

## Filmen

Nu kommer så filmen. Den kalder sig en *palimpsest* over bogen. En palimpsest er et håndskrift på pergament, hvorfra den oprindelige tekst er skrabet ud og en ny skrevet ovenpå”, som der står i min fremmedordbog. Det betyder i tilfældet her selvfølgelig, at man nok kan genkende træk af den *oprindelige tekst*, hvis man kigger godt efter, men det er den nye tekst, der er *skrevet ovenpå*, man først bemærker — og som er den vigtigste. Urtekstens forfatter gør derfor klogt i at træde i baggrunden — og blive der. ”En forfatter burde afgå ved døden, når han er færdig med at skrive, så han ikke forstyrrer tekstens videre liv”, som Eco allerede sagde om bogen. Han har derfor ikke blandet sig synderligt i arbejdet med filmen: ”Jeg tror ikke en forfatter skal involvere sig for meget i forberedelserne af et filmmanuskript, der er lavet på baggrund af et af hans arbejder”. ”Ydermere”, fortsætter han, ”vil jeg ikke blande mig, fordi jeg ved, at Annaud er meget trofast overfor bogen, ikke blot overfor dekorationerne og ansigterne, men også overfor personernes psykologi”. Eco og Annaud har diskuteret filmatiseringen på manuskriptplanet. De ser ud til at have været enige om, at autenticiteten var central. Det gav dem en del problemer. Tiden er ikke gået sporeløst hen over middelalderens bygninger. Derfor siger Eco: ”Autenticitet kan nemmere opnås ved at lave efterligninger”. Dertil kommer, at megen dagligdags viden om middelalderens klosterliv er gået i glemmebogen. Da film jo skal være konkrete — det er det, man mener, når man siger, at et billede siger mer end tusind ord —, måtte man altså igang med et større research-arbejde: ”Et er at sige: ”De spiste af træ-tallerkener”, men når nu filmmageren vil kende disse tallerkeners nøjagtige størrelse ... Eller: ”Når de bad, havde de panden mod jorden”, men hvad gjorde de med bagdelen? Stak de den op i luften eller pressede de den ned mod hælene? Ingen historisk tekst og intet maleri besvarer disse spørgsmål”.

Feodor Chaliapin som latterens undertrykker (!)



## Forbandelsen

Eco er blevet rig og populær på ”Rosens navn”. Han blev i efteråret udnævnt som æresdoktor i Odense (men det var ikke på grund af Rosens navn). Han var på forsiden af Newsweeks julenummer. Der blev han med store typer solgt som *The Code Breaker*. Skal man endelig tro på La Republicas journalist Beniamino Placidos kommentar i januar-nummeret af det franske Magazine Littéraire, hviler Ecos succes som en forbandelse over det intellektuelle liv i Italien. De intellektuelle skriver nemlig romaner: ”Indtil nu er det ikke lykkedes for nogen. Men det har allerede haft et meget negativt resultat. Optagne som de er af om natten at skrive den roman, der skal sikre dem rigdom og berømmelse — ligesom Eco (hvorfor ikke? skulle han være bedre end os?) — skriver vore professorer ikke mere kritiske bøger. Og resultatet er tydeligt. Man ser ikke længere nye, interessante, intellektuelle bøger.”

Og se det er jo trist for en bogens mand som Eco. Lad os håbe, at Italien snart slipper ud af Rosens Favn!

## Rosens navn

Il nome della rosa/The Name of the Rose. Italien/BRD/Frankrig 1986. Instr: Jean-Jacques Annaud. Manus: Gerard Bach, Alain Godard, Howard Franklin, Andrew Birkin efter Umberto Ecos roman. Foto: Tonino Delli Colli. Klip: Jane Seitz. P-design: Dante Forretti. Kostumer: Gabriella Pescucci. Make-up: Hasso von Hugo. Prod: Bernd Eichinger, Neue Constantin Film.

Medv: Sean Connery (William af Baskerville), F. Murray Abraham (Bernardo Gui), Christian Slater (Adso De Melk), Michel Lonsdale (abbeden), Feodor Chaliapin (Jorge de Burgos), Valentina Vargas (pigen), William Hickey (Umberto De Casale), Volker Prechtel (Malachia). Udl: Warner-Metronome. 129 min. Prem: 27.3.1987.