

Eco visszhang

Kelemen János tanulmányai Umberto Ecóról

Eco visszhang

Kelemen János tanulmányai Umberto Ecóról

VILÁGOSSÁG KÖNYVEK 3.

Szerkesztő, sorozatszerkesztő
FÁBRI GYÖRGY

© Tudástársadalom Alapítvány, kiadók, szerzők, 2007

Tartalom

- 7 Előszó
Eco 2007
- 9 Umberto Eco
BÖLCSESZET
- 25 Umberto Eco és Dante nyelvelmélete
- 37 Eco és a hermeneutika Olaszországban
- 97 „A lét ellenállása”: Eco kognitív szemantikája
REGÉNYEK
- 131 „A rózsza neve” és Eco szemiotikája
- 153 Baudolino, Szent Baudolino (Eco új regényéről)
FÜGGELÉK / APPENDICE
- 173 «Il nome della rosa» e la semiotica di Eco
- 195 Baudolino, San Baudolino

Előszó

Két ország bölcsészetének, két nyelvi kultúrának a sztárjai találkoznak a Világosság-könyvsorozat mostani kötetében – hiszen Umberto Eco és Kelemen János egyaránt meghatározó hatással van jelen az olasz és a magyar filozófiai, irodalmi, kulturális és egyetemi életben. Méltatásuk nem tiszte egy előszónak: Ecóról szólnak a közölt tanulmányok, Kelemen ezirányú munkásságát dokumentálják ugyanezek. A szerkesztés során együtt újraolvasni az írásokat, ösztönzésükre belelapozni az Eco-szövegekbe tanulságos áttekintés és igazi irodalmi élmény is volt – ezt kínálja összeállításunk reménybeli olvasóinak is! Az elmúlt évtizedben született írások mellett Kelemen Jánosnak a Szegedi Egyetem és az ELTE Bölcsészkarán tartott Eco-szemináriumai alapján készült legfrissebb anyagot a *Világosság* 2007. évi 2–3. számában jelentetjük meg.

Megtiszteltetés számunkra, hogy Kelemen János a kiadáshoz összegyűjtötte és szerkesztette korábbi tanulmányait. A szerzővel együtt köszönet mondunk mindazoknak a szerkesztőségeknek, melyek hozzájárultak a tanulmányok újraközléséhez. Külön köszönjük Nagy József és Kerülő Tün-

de értékes közreműködését a szerkesztésben! Az ő munkájuk nagyban hozzájárult, hogy kiadványunkkal köszönthessük a 2007-es évi Budapesti Tavaszi Könyvfesztivál díszvendégét, Umberto Ecót!

Bp. 2007. április 2.

Fábri György
főszerkesztő

Umberto Eco*

A 2007-es budapesti Könyvfesztivál díszvendége Umberto Eco lesz, aki már első regényével, *A rózsza nevével*, majd a belőle készült filmmel világhírt szerzett magának, s Barna Imre kiváló fordításában a magyar olvasókat is lenyűgözte. Hasonló sikert arattak későbbi művei: *A Foucault-inga*, *A tegnap szigete* és a *Baudolino*. Egészen biztos, hogy legújabb regénye (*Loana királynő titokzatos lángja*), melynek fordítását éppen a Könyvfesztivál idejére várjuk, szintén nem fog csalódást okozni.

Eco azonban nemcsak világhírű író, hanem világhírű tudós is: a jelek és jelrendszerek törvényszerűségeit vizsgáló szemiológus, filozófus, közép-kutató. Magyarországra sem először fog ellátogatni. Amikor a hetvenes évek legelején interjút készíthettem vele a Magyar Televízió részére, akkor még híre-hamva sem volt a majdani írónak, hiszen *A rózsza neve*, melyet 1978-ban kezdett írni, csak 1980-ban jelent meg. De már ekkor is sokan jól ismerték őt, mint az irodalmi, képzőművészeti és irodalmi neoavantgárd, a strukturalizmus, a nyelv- és

* A *Hamu és Gyémánt* c. folyóirat számára írt cikk, megjelenés alatt (2007, tavasz).

jelrendszerek teoretikusát, vagy mint a középkori esztétika és filozófia történetét. Azóta is, az Olasz Rádiónál és Televíziósnál eltöltött éveit kivéve, az egyetemi tanárság maradt a hivatása (a Bolognai Egyetem Kommunikációs Intézetét igazgatta). A mai napig hihetetlen aktivitással folytatja kutatásait, s publikálja a legkülönbözőbb kérdéseket felvető tudományos munkáit.

Ám szobatudós sohasem volt, hiszen munkássága a kezdetektől fogva kiváltotta a széles nyilvánosság érdeklődését. Ez egyrészt annak volt köszönhető, hogy pályája elején részt vett az olasz neoavantgárd mozgalmakat egyesítő „Gruppo 63” tevékenységében. Másrészt pedig annak, hogy egyik első könyvében, *A nyitott műben* (mely az ötvenes évek végén és a hatvanas évek elején írt esztétikai tanulmányait foglalja magában) úttörő módon és a kellő időben fejtette ki a művészeti alkotások „nyitottságáról” szóló elméletét, mely azután döntő hatást gyakorolt a későbbi évtizedek egész művészetelméleti gondolkodására. Eco a „nyitott mű” fogalmát Luigi Pareyson, a nagy olasz filozófus esztétikai tanításának hatására alkotta meg, akinek hallgatója volt a Torinói Egyetemen Gianni Vattimóval (a később szintén hírneves filozófussal) együtt. De nem kevésbé ihlette a „Gruppo 63” tagjaival való együttműködése. (Közülük talán Edoardo Sanguineti, a költő és Inge Feltrinelli, a könyvkiadó neve cseng nálunk ismerősen, illetve az olyan kritikusoké és íróké, mint Luciano Anceschi,

Gillo Dorfles, Angelo Guglielmi, Furio Colombo és Luigi Malerba.)

Ma már mindenki számára világos, hogy a modern művészet jelenségei nem írhatók le az iskolából hozott hagyományos fogalmakkal, más szóval: a kortárs zeneművek, a kiállításokon látható installációk vagy az úgynevezett „szövegirodalom” körébe tartozó írásművek nem mindig nevezhetők olyan értelemben műalkotásnak, mint amilyen értelemben a klasszikus művészet termékeit annak nevezük. Például nem tulajdonítható nekik egy meghatározott jelentés. Ezt a tulajdonságukat magyarázta Eco azzal, hogy szerkezetileg „nyitottak”, ami végtelen számú lehetséges interpretáció számára teszi őket hozzáférhetővé. Azonnal látjuk, hogy a „nyitott mű” elméletével egybeesik az interpretáció vagy az értelmezés végtelenségének elmélete. De egy végtelen módon értelmezhető, sok-jelentésű műalkotás lehet-e még azonos önmagával? A különböző befogadók, hallgatók, nézők és olvasók a különböző befogadási aktusok során ugyanazt a művet élvezik-e vagy mindig egy másikat, melyet az értelmezés pillanatában ők maguk hoznak létre? Objektív létezők-e a kortárs művészet alkotásai, s nem a befogadó szubjektív tapasztalatán múlik-e minden?

Kérdéseink azt jelzik, hogy a műalkotás nyitottságának és az értelmezés végtelenségének tétele könnyen ellentmondásba kerülhet a műalkotások egységére, önazonosságára és objektivitására vo-

natkozó hagyományos elveinkkel, egyáltalán a művészetről alkotott alapvető fogalmainkkal. Vajon a modern művészet tapasztalata nem teszi-e szükségessé a műalkotás fogalmának felülvizsgálatát, illetve a művészet újradefiniálását?

Tulajdonképpen itt kezdődik Eco problémája. A főnti kérdésekre igyekezett válaszolni azokkal az 1955 után keletkezett tanulmányaival, melyeket a már említett könyvében, *A nyitott műben* (1962), majd *A művészet meghatározása* (1968) című kötetében gyűjtött össze. (A szóban forgó tanulmányok magyarul kétféle válogatásban is megjelentek, először 1976-ban, később 1998-ban, mind a kétszer *A nyitott mű* címmel.)

Aki jobban belegondol, csakhamar észreveszi, hogy a neoavantgárd tapasztalata csupán kiélezte és felismerhetőbbé tette az előbb vázolt problémát, de a probléma alapjában véve általános és minden korra jellemző. E gondolatmenet vezette Ecót ahhoz, hogy megkülönböztesse a műalkotások kétféle nyitottságát, illetve a nyitottság három intenzitási szintjét, amelyeken ugyanaz a probléma jelenik meg. Az első szinten a kortárs művészet „befejezetlen”, „mozgásban lévő” műalkotásaival találkozunk, melyek arra szólítják fel a befogadót, hogy „csinálja együtt a művet a szerzővel”. A második szinten helyezkednek el azok a művek, amelyek ugyan fizikailag befejezettek, mégis „nyitotak” abban a tekintetben, hogy a műélvezés során új és új viszonylatok sarjadnak belőlük. A harmadik

szinten viszont láthatóvá válik, hogy *minden* műalkotás lényegileg nyitott, mert mindegyiküknek végtelen olyan olvasata lehetséges, mely – ahogyan Eco mondja – „új életre kelti a művet valamilyen távlatból, valamilyen ízlés, személyes végrehajtás szerint”.

A nyitottság szempontjából tehát csak az a különbség, hogy a „modern” vagy „posztmodern” művészet tudatos poétikai programmá tesz valamit, ami egyébként objektív értelemben, minden szerzői szándéktól és poétikától függetlenül, szerkezeti tulajdonsága bármely tárgynak, melyet műalkotásnak tekintünk.

A modern nyitottságot Eco számos zenei, képzőművészeti és irodalmi példán elemezte élvezetes és meggyőző formában. Kétségtelen azonban, hogy a nyitott mű legjobb példáit, amelyek éppenséggel „a modern világ pontos egzisztenciális és ontológikus helyzetképét adják”, James Joyce regényeiben: az *Ulysses*ben, de még inkább a *Finnegan's Wake*ben fedezte fel, melyeknek – ahogyan mondani szokás – „kanonikus” értéket tulajdonított.

Egy általános esztétikai elméletnek természetesen olyan fogalmakat kell alkotnia, melyek érvényessége nem korlátozódik aktuális tapasztalatainkra. Ecónak legfőbb ambíciója ennek megfelelően az volt, hogy a nyitottság harmadik, legáltalánosabb szintjén is érvényes formai definíciókat alkosson, s érvényes választ találjon arra a kérdésre, hogy miben áll az esztétikai érték. E kérdés állandóan na-

pirenden van, hiszen a kritikai gyakorlat – a napilapok kulturális ajánlataitól az átfogó igényű irodalomtörténeti és művészettörténeti munkákig – elképzelhetetlen anélkül, hogy ne alkalmazzunk valamilyen mások számára is elfogadható mércét. Úgy tűnik, a nyitottság fogalma egy ilyen kritikai mérce felállítását is lehetővé teszi, mivel egy műalkotás, mely lehet befejezett és zárt a maga organizmusának tökéletességében, hasonlóképpen lehet nyitott is, lehetőséget adva arra, hogy ezernyi különböző módon legyen interpretálható anélkül, hogy megismételhetetlen egyedisége megváltoznék. Egy megvalósult művészi forma értéke ezek szerint attól függ, hogy hányféle szempontból érthető meg, s milyen bőséget kínálja a rezonanciáknak anélkül, hogy megszűnne ugyanaz maradni.

Eco e gondolat jegyében az irodalom és a művészet egész történetére kiterjesztette érdeklődését, ami abból is látszik, hogy szerkesztett egy népszerű, de alapos, képekkel és klasszikus szövegrészekkel gazdagon illusztrált, vaskos albumot és antológiát *a szépség történetéről* (pont ezzel a címmel), mely szerencsére magyarul is hozzáférhető. Ugyanakkor különösen sokat foglalkozott a világirodalom egyik legnagyobb költőjével, Dantéval, aki iránt elsősorban a középkor kutatójaként érdeklődött. Mert – ahogyan *A rózsá nevé* olvasói tanúsíthatják – nem mellékesen, nem hobby-szinten, hanem képzettségénél és felkészültségénél fogva, profi módon tanulmányozta a középkor filozófiai, esztétikai

és irodalmi szövegeit, képzőművészeti alkotásait. Doktori disszertációját, mely egyben első nyomtatásban megjelent műve volt, a XIII. században tevékenykedő nagy teológus és filozófus, Aquinói Szent Tamás esztétikájának szentelte, s magyarul is olvasható egy másik korai könyve, a *Művészet és szépség a középkori esztétikában*.

Danténak volt egy (korábbi elődöktől kölcsönzött) elmélete arról, hogy a költői műveknek, akár csak a Szentírásnak, több értelmük van. Ő szám szerint csak négyet különböztetett meg, de elméletével, ahogyan persze az *Isteni színjáték*ből ismert csodálatos költői gyakorlatával, így is rávilágított arra, hogy a műalkotások lényegüknél fogva többféleképpen értelmezhetők. Ez nyilvánvalóan nagyon fontossá tette őt Eco szemében. De említést érdemel egy másik motívum is. Az *Isteni színjáték* mindig kedvence volt a tradicionalizmus, az ezotéria, a hermetizmus híveinek, mindazoknak, akik bizonyos szövegekben a beavatottaknak szóló rejtett üzenetekre vadásznak. Így lett Dante néhány szemében a rózsakeresztesek és a templomosok rejtett, elfátyolozott tudásának letéteményese, melyet csak az arra hivatottak képesek megfejteni (akiknek kétségtelenül jól jönnek Dante híres sorai: „Lessétek, mily tan látható keresztül elfátyolozva különös rimemben”). Eco több tanulmányt és tanítványaival együtt egy egész könyvet szentelt az ilyenféle „ezoterikus” Dante-interpretációknak, s élvezetes stílusban, metsző logikával mutatta meg

tarthatatlanságukat, illetve – engedtesék meg itt ez a fordulat – „rántotta le róluk a leplet”.

Dante költeményének és más szövegeinek tanulmányozása és ezoterikus értelmezéseik leleplezése fontos tanulsággal szolgált. Az ezoterikus olvasásmódok ugyanis kézzelfogható példát kínálnak arra, hogy *van* legalább egy érvénytelen értelmezése az *Isteni színjáték*nak. Vagyis, nem minden értelmezés jó, nem mindegyik fogadható el egyformán. Ez határt szab az értelmezés szabadságának. Ahogyan Eco egyik 1990-ben megjelent könyvének címe mondja, vannak „az értelmezésnek határai”. De nem fogadtuk-e el az előbb az interpretációk végtelenségének elvét? Nem láttuk-e be, hogy ez együtt jár minden műalkotás szükségszerű nyitottságával? Eco az utóbbi két évtizedben sokat foglalkozott ezzel a kérdéssel. Vitába keveredett a posztmodern, „dekonstruktivista”, „olvasóorientált” kritika legnevesebb képviselőivel, akik mindent az olvasóra hagynak, így reagálva arra a nyilvánvaló és régen felismert tényre (az Arany János-i „gondolta a fené”-re), hogy egy műalkotás jelentését nem határozza meg a szerző szándéka. De mit szólnának ahhoz – kérdezi tőlük Eco –, ha Hasfelmetsző Jack Lukács Evangéliumának egy önálló értelmezésével indokolná szörnyű tetteit? Bizonyára ők is azt gondolnák, hogy Hasfelmetsző Jack „túlinterpretálta”, vagyis nem értette meg az Evangéliumot. Az interpretáció mellett van „túlinterpretáció”, s van amikor nem is értelmezzük, hanem „használjuk” a

szöveget, a szónak abban az értelmében, hogy tetszőlegesen vetítjük bele érzéseinket és szándékainkat, vagy valamilyen tettünk igazolásául hivatkozunk rá.

A vita, amelyről itt szó van, különös helyzetet teremtett, hiszen a nyitott mű és a végtelen interpretáció elméletének megalkotója, aki az elmúlt évtizedekben a szöveg- és interpretációelmélet terén minden új elgondolásra oly megtermékenyítően hatott, s először emelte ki mind a szerzői szándékkal, mind a szöveg struktúrájával szemben az olvasó szerepét, most mintha megtagadta volna önmagát. Tudatában lévén a helyzet furcsaságának, néhány évvel ezelőtt úgy nyilatkozott, hogy fordult a kocka: míg annak idején síkra kellett szállni az értelmezők jogaiért, az utóbbi évtizedekben túlhangsúlyozták azokat. Most viszont arra van szükség, hogy elismerjék a szövegek jogai és az értelmezők jogai közötti dialektikát.

Ecót ebben a polémijában – csakúgy, mint az ezoterikus Dante-interpretációk leleplezésében és sok más kérdésben – a tudományos és etikai értelemben vett racionalizmus, a józan ész iránti elkötelezettség és a megingathatatlan realitásérzék vezeti. Megkapóan fejezik ki ezt azok a szavak, melyekkel a *Szent Baudolino csodája* című visszaemlékezésében felidézi szülővárosának, a piemontei Alessandriának védőszentjét, s a város lakóinak erkölcsseit és szokásait jellemzi. Baudolino valaha az Alessandria környéki Villa del Foro püspöke volt,

az alakja köré fonódott legendákból kivehető egy realista és józan szent, aki éppen hogy nem tesz csodákat. Pontosabban olyan csodákat visz végbe, mint például az, hogy meggyőz egy csodahívót arról, hogy nincsenek csodák, vagy legalábbis „a csoda ritka jószág.” Ezzel mintegy Alessandria lakóinak jellemvonásait is magába sűríti, hiszen Alessandria „az eszménytelenség és a szenvedélymentesség városa”, melynek egész története arra tanít, hogy ne higgyünk a titokban és az érzékfelettiben. Elutasítva minden nagyozolást, önhittséget és hamis küldetéstudatot, Eco így fejezi be vallomását: „Ha tudnák, micsoda büszkeség rádöbbenni, hogy egy ilyen nagyotmondás és mítoszok, küldetések és igazságok nélküli város fia lehet az ember!”

Hasonló tulajdonságok jellemzik *A rózsza nevének* főhősét, Vilmos mestert, aki egyesíti magában a modern detektív, a tapasztalatra támaszkodó tudós és a racionalista gondolkodó tulajdonságait, s akinek alakjába könnyű beelátnunk Sherlock Holmesot, Roger Baconot, de akár Wittgensteint is. E szándékos anakronizmusok ellenére *A rózsza neve* valódi történelmi regény, melynek cselekménye pontosan meghatározott történelmi időben és térben játszódik, az adott kor tényleges problémái körül forog, s számos valóságos szereplőt vonultat fel, nem beszélve arról a sok-sok vendégszövegről és bújtatott idézetről, melyet Eco középkori szerzőktől vesz kölcsön. A könyv persze ugyanolyan joggal olvasható detektívregényként is. Érthetően ezt az aspektust

emeli ki a belőle készült film. Íme a „nyitottság” példája: olyan szöveggel van dolgunk, melyhez többféle kulccsal közeledhetünk, s melynek különböző olvasatai egyenrangúak és egyformán logikusak. Nehéz nem arra gondolnunk, hogy a nyitott mű teoretikusa a regénnyel szántszándékkal akarta elméletét a gyakorlatba is átültetni.

Elkerülhetetlenül elérkeztünk ahhoz a ponthoz, ahol felmerül a kérdés: mi a viszony a tudós és az író Eco között? A között az Eco között, aki elméleteket gyárt az irodalmi szöveg és az elbeszélés természetéről, valamint a között az Eco között, aki lebilincselő elbeszéléseket gondol ki és ír meg. Bizonyos, hogy nem egyszerűen elméleteit akarja az írás segítségével kipróbálni vagy igazolni, ami szinte lehetetlen is lenne, de az is bizonyos, hogy elméleti megfontolásai ezer szállal beleszövődnek minden eddigi regényének szövetébe. Ebben persze nem áll egyedül, hiszen a regények felől nézve ez csak annyit jelent, hogy érződik rajtuk az író nagyfokú tudatossága, ami szembetűnő ismérve annak, amit „posztmodernnek” nevezünk.

A szövegkollázs, a vendégszövegek és bújtatott idézetek sűrű alkalmazása (más szóval az „intertextualitás”) hasonlóképpen „posztmodern” sajátosság, amihez tegyük hozzá, hogy a szövegek gyakran saját magukról is szólnak. Vagyis úgy vannak felépítve, hogy mintegy önmagukba visszahajolva önmagukra vonatkoznak. A mi esetünkben egyik külső jegye ennek *A rózsza nevéhez fű-*

zött szerzői kommentár, vagy a regény kerettörténete, mely arra a fikcióra épül, hogy a szerző egy régi kéziratot ásott elő és annak fordítását adja ki. Az önvonatkoztatás talán még szembetűnőbben van jelen a *Baudolino*-ban, melynek főszereplője (a *Szent Baudolino csodájából* már ismert Baudolino) egyenesen a történet elbeszélésével idézi elő, hogy maga a történet valóban megtörténjen. A *Baudolino* sokkal meseszerűbb, mint *A rózsza neve*, de a maga módján szintén történelmi regény, hiszen szerepeltet jó néhány valóságos történelmi figurát, mint például Barbarossa Frigyes, a császárt, vagy Nikéaszt és Freisingeni Ottót, a történetírókat, s a történelemkönyvekből jól ismert eseményeket beszél el (Alessandria ostroma, a lombard liga és Barbarossa harca, a legnanói csata, Barbarossa kereszties hadjárata, Bizánc feldúlása). Mindezzel együtt mély bepillantást enged a történelem és a történetírás filozófiájába. Nem meglepő, hogy történelmi regényeiben Eco olyan képet fest a középkorról, mint tudós tanulmányaiban, vagyis azt sugallja, hogy ez az európai kultúra olyan korszaka, melyben sok szempontból ma is benne élünk (például szó szerint benne élünk városaiban), s mely technikájában és gondolkodásmódjában a racionalitás vagy egyszerűen a racionalításra való törekvés nyilvánvaló jegyeit mutatja. Ahogyan ezt Vilmos meseter alakjában látjuk, aki szinte prototípusa a tapasztalatból okuló, de saját hipotéziseit is fenntartással kezelő, a hitet, meggyőződést, kételyt és iróniát kel-

lően elegyítő modern értelmiséginek. S aki mindezzel együtt kicsit Umberto Eco önarcképe.

Amikor azt a kérdést firtatjuk, hogy mi a viszony az elméletalkotó és a regényíró Eco között, akkor újra felvetődik, mégpedig ezúttal ironikus formában, az interpretáció problémája.. Eco nemcsak *A rózsza nevéhez* írt amolyan önkomentárfélét, hanem fordítóit is ellátta útmutatásokkal. Összes ilyen szövege értelmezés is egyben. Ráadásul az értelmezésről szóló elméleti írásaiban, így többek közt a dekonstruktivista kritikusokkal folytatott vitájában gyakran hivatkozik saját regényírói szándékaira és tapasztalataira, vagy fűz (igenlő vagy elutasító) megjegyzéseket regényeinek különféle értelmezéseihez. Ilyenkor is azt igyekszik bizonyítani, mint amikor másoknak az elbeszéléseit elemzi (például a *Hat séta a fikció erdejében* c. előadás-sorozatában): azt nevezetesen, hogy a szerzői és az olvasói szándékkal szemben „a szöveg szándéka” vagy „intenciója” a döntő. Ez adott esetben azt jelenti, hogy az ő saját szövege is független saját magától, vagyis attól, hogy eredetileg mi volt vele a szándéka, s utólag azt hogyan érti.

Hozzátehetjük: minden bizonnyal így van. De éppen ebben az összefüggésben ő melyik minőségében állítja mindezt? Úgy tűnik, ilyen esetekben az olvasó szerepét szánja magának: egy helyen például úgy fogalmaz, hogy *A rózsza nevének* erről és erről a szöveghelyéről „*A rózsza neve* egyik független olvasójaként” nyilatkozik. Ezen a ponton kezd

a játék bonyolulttá válni, mert hiszen mégiscsak nehéz eltekinteni attól, hogy maga *A rózsza neve* szerzője az, aki itt *A rózsza neve* független olvasójának mondja magát, s hogy ehhez hasonlóan a regényeire vonatkozó minden más megjegyzését is szerzőként teszi. Akárhogy is van, ezek a megjegyzései nagyon is az olvasó figyelmébe ajánlhatók. (Például rendkívül érdekes oldalakat olvashatunk *A Foucault-ingáról* azokban az írásaiban, melyek magyarul a *Helikon* című folyóiratnak az interpretáció érvényességéről szóló néhány évvel ezelőtti számában jelentek meg).

A rózsza nevével Eco egy új műfajt teremtett, az akadémiai bestsellert, melynek ma más sok művelője van, de voltak előzményei is. Hadd soroljam az előzmények közé Szerb Antal csodálatos regényét, *A Pendragon legendát*. Érdeemes lenne a kritikusoknak részletesen megvizsgálniuk, hogy mennyi közös vonás található a két regény között: itt is, ott is szerepet játszik a könyvtár; itt is, ott is beleszövődnek magába a cselekmény bonyolódásába a könyvek, az olvasmányélmények, a legendák; itt is, ott is több szinten, a valóság és a szimbólumok szintjén folyó oknyomozással van dolgunk stb. S ez az összehasonlítás ugyanolyan joggal kiterjeszthető *A Foucault-ingára* is. Az akadémiai bestseller hősei többnyire egyetemi emberek, tudósok, régi korok kutatói, akik éppen e foglalatosságuk révén kerülnek egymással konfliktusba. A legfontosabb azonban az, hogy – mint Szerb Antalnál is látható – a

regény sokszor rejtett célzások formájában nagy műveltséganyagot sűrít magába, s az olvasó izgalmanak egyik forrása, hogy mennyit ismer fel ezekből. Vagyis rejtvényfejtésre kényszerül, mint amikor egy krimi cselekményét követi nyomon. Lehet ezt is jól vagy rosszul csinálni: Eco remekül csinálja, sokarcú műveket hozott létre, melyek minden oldalról új fényel ragyognak fel, s „akadémiai” jellegük is csak az egyik megvilágításban tűnik elő. Mindenesetre ez izgalomban tartja az olvasókat, külön internet portálok állnak azok rendelkezésére, akiknek gyűjtőszervevénye arra irányul, hogy minél több célzást fejtsenek meg Eco szövegeiben.

Nem szólhatunk Umberto Ecóról anélkül, hogy ne utalnánk arra: Noam Chomsky mellett manapság őt tekintik a világ legbefolyásosabb értelmiségijének. Mint író, mint tudós, s amit még nem említettünk: mint elkötelezett publicista egyformán rászolgált arra, hogy oly sokan figyeljenek szavára. Népszerű publicisztikai írásaiban, csakúgy, mint tudományos és művészi megnyilatkozásaiban, rendkívül világos és orientáló módon foglal állást korunk kis és nagy kérdéseiben. Minden kérdésben a racionalitás jogait védi, jól tudván persze, hogy az ész esendő, ahogyan ezt *A Foucaultingá*-ban elbeszélte bonyodalmak is tanúsítják. Mindannyiunk számára útmutatást jelenthetnek hit és erkölcs viszonyára vonatkozó megfontolásai, melyeket Martinivel, Milano érsekével váltott leveleiben olvashatunk, ahol elmondja, hogy miközben bizonyos szemantikai

problémákon elmélkedett, bizonyos erkölcsi kérdések is világosabbá váltak számára, többek közt az, hogy egy világi, „természeti erkölcs” összeegyeztethető „a transzcendensbe vetett hiten alapuló erkölccsel”, mert minden hitbeli meggyőződésünket és ellentétünket megelőzően már mindig bennünk van a másik. Miközben a tolerancia híve, nem habozik kijelenteni, hogy toleránsnak lenni nem jelenti azt, hogy mindent tolerálunk: „vállalnunk kell a felelősséget – mondja –, és el kell döntenünk, mi az, ami már intolerálhatatlan”. Ez a náciizmus és a holocaust mindmáig érvényes és a jövőben is megszívlelendő tanulsága, amiből – a halálbüntetéstől eltekintve – a nürnbergi érvrendszer ereje is táplálkozik. Érdekes azokkal a szavakkal kiegészítenünk Umberto Ecóról rajzolt portrénkat, melyekkel e tanulságot megfogalmazza: „Ellenzem a halálbüntetést. De az akasztástól eltekintve a nürnbergi érvrendszer hibátlan. A túrhetetlen magatartásokkal szemben kell, hogy legyen bátorságunk megváltoztatni a szabályokat, a törvényt is beleértve. [...] A náciizmus és a holocaust megváltoztatta a toleranciáról alkotott nézeteinket. Nemcsak az erkölcsi érzékünket zúzta szét, meg akarta kaparintani a filozófiánkat és a tudományunkat, a kultúránkat, a jóról és a rosszról alkotott hitünket. Meg akarta őket semmisíteni. Erre a kihívásra válaszolni kellett. Mégpedig azt, hogy nemcsak most rögön, hanem ötven év vagy századok múlva sem lehet az ilyesmit eltérni.”

Umberto Eco és Dante nyelvelmélete*

Ecót egyrészt annyiban érdekli Dante, mint a nyelv, a jelentés és az allegória teoretikusa, mint tehát elsősorban a *De vulgari eloquentia*¹ (DANTE 1962, 347–401) szerzője, másrészt pedig annyiban, mint interpretáció-elméletének próbaköve. Eco, aki valaha megalkotta a végtelen szemiózis fogalmát, manapság elszántan védelmezi azt a nézetet, hogy az interpretációnak megvannak a maga határai (Eco 1990), vagyis annak ellenére, hogy egy mű végtelesen interpretálható, van mérce a jó és a rossz, a jogos és jogtalan interpretációk megkülönböztetésére, a „túlinterpretációk” (Eco 1992) kiszűrésére. Épp az interpretáció *komolyságának* védelmében szervezett tanítványaival teamet az ezoterikus Dante-interpretációk tanulmányozására.² E munka eredményeit *A torz eszme* című kollektív kötet tartalmazza, melynek előszavában Eco az ezoterikus Dante-interpretációknak nemcsak éles kritiká-

* Megjelent: *Világosság*, 1997/11. 3–7.

¹ Magyar fordításban: A nép nyelvén való ékesszólásról (ford.: Gáldi László).

² Az ezoterikus Dante-interpretációk paradigmatis esetről, Guénon *Dante ezoterizmusa* című munkájáról lásd KELEMEN 1996, 168–175.

ját, hanem pontos anatómiáját is nyújtja (Eco 1989, 9–39).³

A szerző egy másik Dante-tanulmánya az allegorikus jelentés dantei elméletének a középkori allegorizmussal való összefüggését vizsgálja (Eco 1985, 215–241). Mint ismeretes, a „betű szerinti” és az allegorikus jelentés viszonyát, illetve a „négy értelem elméletét” Dante két helyen, a *Convivio* második értekezésének I. fejezetében⁴ (DANTE 1962, 185), valamint a Can Grande della Scalá-hoz intézett, XIII. levelében tárgyalja részletesen (uo. 509). A XIII. levél szerzősége kétséges. Eco egyik célja, hogy – a tamási és a dantei jelentéselmélet összevetésével, illetve a *Convivio*ban és a XIII. levélben kifejtett doktrína viszonyának tisztázásával – eldöntse, mégpedig Dante javára, az attribúciós vitát. A tanulmányban kifejtett érvek számunkra nem e vita szempontjából, hanem önmagukban érdekesek, amennyiben a teológiai és a költői allegória tamási és dantei fel fogásának szembeállításával új oldalról világítják meg azt a Gilson és Nardi hatására ma már általánosan elfogadott tényt, hogy Dante korántsem volt minden tekintetben „tomista”.

A teológiai allegóriát vagy az *allegoria in factis*-t, melynek hordozója nem egy szó vagy kijelentés, hanem valamely tény vagy történes, Tamás kifeje-

³ A kérdéshez az *I limiti dell'interpretazione* című kötetben is visszatér, lásd a *Sospetto e dispendio interpretativo* című fejezetet (Eco 1990, 86–99).

⁴ Magyar fordításban: *Vendégség* (ford. Szabó Mihály). lásd KELEMEN 1996, 168–175.

zetten a Szentírásra korlátozza, míg Dante, aki Tamással egybehangzóan szintén különbséget tesz a „teológusok” és a „költők allegóriája” közt⁵, költői szövegek, jelesül saját költeménye magyarázatakor is megengedhetőnek tartja. (Legalábbis így értelmezi Eco azt a tényt, hogy a költemény allegorikus értelmezéséről beszélve Dante bibliai példát hoz fel (uo.),⁶ illetve azt a szöveghelyet, mely a betű szerinti és a nem betű szerinti értelem megkülönböztetésére vonatkozik: „*alius est qui habetur per significata per litteram*”).⁷ Ez szakítás a tamási és egyáltalán a XIII. századi skolasztikus racionalizmussal. Bár „még Dante sem húz végleges választóvonalat (a terminus modern értelmében vett) szimbólum és allegória között” (DANTE 1985, 235), a Tamással való implicit ellentmondás valóságos episztemológiai cezúráként utat nyit többek közt a hermetizmusnak, vagyis annak a humanizmus és a reneszánsz korában kiteljesedő globális szimbolizmusnak, mely számára a dolgok maguk is jelek, a természet pedig a hasonlóságok megszakítatlan láncolata révén

⁵ „A teológusok ezt az értelmet valóban másként fogják fel, mint a költők [...]” (DANTE 1962, 185.)

⁶ A zsidók kivonulását Egyiptomból (*Tizenharmadik levél.*)

⁷ A semleges nemű „*significata*” azt támasztaná alá, hogy Dante „a betű által jelölt *dolgokra*” utal, s így az „*allagoria in factis*” jár a fejében. Jegyezzük meg, a XIII. levél olasz fordításai ezt az értelmezési lehetőséget teljesen eltüntetik. Még inkább a magyar fordítás: „ennek a műnek” „első értelmezése az, ami betű szerinti. A másik az, amit a betű csupán jelez.” (DANTE 1962, 508.)

egymásra utaló és e hasonlóságok alapján megfejtendő és megértendő jelek összessége. A költői allegóriát *allegoria in factis*ként értő Dante egy szintre helyezi művét a Szentírással: mintegy a Szentírást gondolja továbbírni. Ez abszolút összhangban van a művének tulajdonított jelentőséggel és önnön profetikus elhivatottságával.

Helyénvaló megjegyezni, hogy amikor Eco összefüggésbe hozza a dantei allegória-felfogást és a hermetizmust, akkor nem az általa bíralt ezoterikus interpretációknak tesz engedményt. Nem azt mondja, hogy az *Isteni színjáték* rejtett, csak a beavatottak számára hozzáférhető értelmet zár magába, hanem azt, hogy Dante allegória- (nyelv- és jel-) elméletének ilyen és ilyen vonásai vannak. A XIII. levélnek ehelyütt csak röviden összefoglalt értelmezésével egybecseng *A tökéletes nyelv kutatása* Dante-fejezete.

A hivatásos Dante-filológusok számára meglepőnek tűnhet a szóban forgó fejezet címe (*Dante tökéletes nyelve*), hiszen Dante munkásságát sohasem vizsgálták annak a történetnek az összefüggésében, melyet Eco tár elénk. Ugyanakkor a *De vulgari eloquentia* fényében teljesen igaz, hogy Dante egy, a maga céljai számára „tökéletes” nyelvet kutatott, miként költészetének fényében az is igaz, hogy megalkotta ezt a tökéletes nyelvet. Eco csupán annyit tesz, hogy kissé hangzatos megfogalmazásban írja le e közhelyszerű tényit: „Dante

Ádám nyomdokaiba akart lépni / és túl akarta őt szárnyalni”. (Eco 1998, 57.)

Persze ennél többet is tesz. Danténak a nyelv eredetére, a nyelvek leszármazására és tipológiájára vonatkozó spekulációit összefüggésbe hozza a tökéletes nyelv eszméjének történetével, s a *De vulgari eloquentia*, illetve az *Isteni színjáték* vonatkozó helyeit ennek az összefüggésnek a fényében olvassa újra. Ez lehetőséget teremt arra, hogy messze túllépjen azon a szokásos megközelítési módon, amely szerint Dante „nyelvészeti” okfejtései főleg poétikai és stilisztikai jellegűek, s pusztán az olasz irodalmi nyelv születésének dokumentumaként, nem pedig egy nyelvelmélet kifejtéseként értékelendők.

Maria Corti nyomán (CORTI 1981, 46) és a *De vulgari eloquentia* egyik szöveghelyére támaszkodva Eco azt a nézetet tulajdonítja Danténak, hogy Ádám „az egyetemes grammatika alapelveit”, vagyis „a nyelv formális okát” kapta istentől. Az érv azon alapszik, hogy egyedül a szóban forgó szöveghelyen („Hac forma locutionis locutus est Adam [...]”⁸) fordul elő az Eco által „nyelvi formának” fordított „forma locutionis” terminus. Ez csak az univerzális grammatikát jelentheti, mert amikor Dante más helyen a nyelvről valamely megformált nyelv (pl. a

⁸ „Hac forma locutionis locutus est Adam: hac forma locutionis locuti sunt homines posteri eius usque ad edificationem turris Babel, quæ »turris confusionis« interpretatur: hanc formam locutionis hereditati sunt filii Heber [...]” Dante: *De vulgari eloquentia*, I, vi. (DANTE 1993, 1024)

héber) értelmében beszél, akkor *linguát*, *ydiomát* vagy *loquelát* mond. Azt pedig, hogy csupán a beszédre való képességet jelentse, az zárja ki, hogy miközben a zsidók megőrizték, Babel bűnösei elvesztették (márpedig magát a beszédre való képességet nem veszthették el, hiszen Babel után új nyelvek jöttek létre).

Az érv, mely szigorúan a belső szövegösszefüggésen, a releváns kifejezések előfordulási helyeinek lajstromba vételén alapszik, önmagában véve nem konkluzív. Hiányoznak további, perdöntőnek számító, „párhuzamos szövegek”, ahol a „forma locutionis” ugyanebben a feltételezett jelentésben, a *linguával*, az *ydiomával* és a *loquelával* szembeállítható értelemben fordulna elő. Eco kiegészítő érvként nem késlekedik leszögezni, hogy Dante ismerhette a radikális arisztoteliánusok és a modistáknak nevezett grammatikusok, köztük Boethius de Dacia tanításait, akik feltételezték, hogy a nyelveknek vannak egyetemes vonásaik, s hogy – mint Roger Bacon mondja – „grammatica una et eadem est secundum substantiam in omnibus linguis, licet accidentaliter varietur”.⁹ Dante valóban ismerhette a *modi significandi* elméletét és a modisták spekulatív grammatikáját, bár ez is csak valószínűsíténé, s nem bizonyítaná, hogy „forma locutionis”-on egyetemes grammatikát értett. Ráadásul nincs köz-

⁹ „[...] a nyelvten lényegileg minden nyelvben azonos, s csak másodlagosan különbözhet.” Idézi (BURSILL-HALL 1971, 38).

vetlen evidenciánk arra, hogy valóban szem előtt tartotta az említett tanításokat.

Látjuk, Eco meglehetősen merész értelmezést mutat be, s nem szorítja szűkre az „interpretáció határait”. A Dante-szövegkorpusz egy másik helyének olvasásakor hasonló merészséget tanúsít. A *Paradicsom* XXVI. énekének arról a helyéről van szó, ahol Ádám a nyelv és az emberi szokások változékonyságát azzal illusztrálja, hogy isten neve valaha / volt, majd El-lé változott. Ezt a helyet a Dante-kritika mindeddig nem tudta megmagyarázni, hiszen nem akadt semmilyen épkezláb ötlete az / megfejtésére. Az /-t nyilván Babits sem értette, s jobbnak látta, hogy félrefordítsa („Mielőtt lelkem a Pokolra szálla, / földön a legfőbb Jónak neve El volt, / [...] / Azután Éli lett az, ami El volt.” – *Par.* XXVI. 133–136.)

Könnyű Eco elemzése nyomán belátni, hogy Ádám a *Paradicsom* XXVI. énekében a *De vulgari eloquentiában* kifejtett teóriával ellentétes felfogást képvisel. Egyrészt a nyelv (bármit is értsünk rajta: a hébert vagy az egyetemes grammatikát) a beszédre való hajlam természetes gyümölcse, és nincs szó arról, hogy isteni ajándék lenne. („Azt az ős természetnek hozta rendje, / hogy az embernek nyelve van [...]” – *Par.* XXVI. 130–131.) Másrészt Ádám nyelve, melyben isten neve / volt, már Babel előtt kihalt („Nyelvem, mióta ajkaim beszéltek, / kihalt, előbb mint végrehajthatatlan / művük’ Ninmród népei megkisérték.” – *Par.* XXVI. 124–126.) Mármost, azt a gondolatot, hogy a választott nép *elfelejtette*

az eredeti nyelvet, a XIII. századi zsidó misztikus és kabbalista, a Bolognában is járt Abulafia már megfogalmazta, miként azt is kifejtette, hogy Ádám nyelve (mely azonos azzal a szkémával, melynek segítségével isten megteremtette a világot), még nem a héber volt, hanem az összes nyelv valamilyen „generatív mátrixa”. (Eco 1998, 59.) Ebben, az Abulafia tanításaira emlékeztető kontextusban jelenik meg tehát isten ősi neveként a titokzatos *I*, melyet bizonyos segédhipotézisek segítségével Eco szintén Abulafiára vezet vissza. (Eco 1998, 57–58.)

Eco óvatosan fogalmaz: nem állítja, hogy *I*-t mint isten nevét, vagy Ádám XXVI. énekbeli nyelvkeletkezési és „nyelvtörténeti” koncepcióját, Dante közvetlenül Abulafiától vette volna át. Azt sugallja azonban, túl sok a Dante és Abulafia elképzelései közti megfelelés ahhoz, hogy pusztán véletlennek tekinthessük őket. Eco mintegy a valószínűségek túldetermináltságára épít.

Ahhoz, hogy megértsük, mit jelenthetett Dante számára a „tökéletes nyelv” („a kitűnő népnyelv”), leginkább a „forma locutionis” előbbieken ismertetett értelmezésére van szükség. Eco stratégiája ezen a ponton is a valószínűségek túldeterminálása. Hogy Dante fejében az „egyetemes grammatika” fogalma, „a különböző nyelvek megalkotásához szükséges szabályok összessége” vagy „a nyelvek egyetemes mintája” (Eco 1998, 59) járt volna, annak eldöntéséhez kevés a Dante-szövegtörzs. Szövege azonban olvasható a modista tanítások

fényében, s ha mégsem ismerte volna őket, még mindig ott van Abulafia: „Ily módon akár félre is tehetjük a modisták közvetlen hatásának kérdését, hiszen az iméntiek még valószínűbbé teszik a *forma locutionis* [...] nem nyelvként, hanem a nyelvek egyetemes mintájaként való értelmezésének helyességét.” (Eco 1998, 62.)

A „forma locutionis” ezen interpretációja mellett ki lehet mondani: a tökéletes nyelv, melyet Bábel tornyának építésekor a zsidók kivételével elfeledtek az emberek (illetve a *Paradicsombeli* epizód szerint Ádám már korábban elfelejtett), az emberi nyelvek egyetemes formája vagy mintája. S ki lehet mondani: „a kitűnő népnyelv” („il volgare illustre”), melyet Dante a *De vulgari eloquentiá*ban keres, nem más, mint ez a létező népnyelvekkel, köztük az itáliai dialektusokkal szembeállítható egyetemes nyelvi forma. Az a nyelvi forma, melyet széthullott darabjaiból a Dante által megalkotott költői nyelv fog helyreállítani.

Mint már előrebocsátottam, ez Dante „nyelvészeti” spekulációinak teljesen új olvasata, melynek újdonsága abból adódik, hogy Eco egy eddig nem vizsgált kontextusba, a tökéletes nyelv eszméjének általa elbeszélte történetébe illeszti őket. Az értelmezés kevés dantei szöveghellyel igazolható, de a költő egyetlen mondatának sem mond ellent. Helyessége azoktól a feltételezett kapcsolatoktól függ, melyek segítségével a szöveg a felvázolt kontextusba illeszthető. Eco nem jár el megengedhe-

tetlen módon, s nem esik azoknak a hibáknak egyikebe sem, így a „túlinterpretáció” hibájába, melyeket az ezoterikus Dante-interpretációk bírálatakor és az interpretáció elméletével foglalkozó újabb munkáiban ő maga diagnosztizált. Interpretációja az Aquinói Tamással szakító, a kor spekulatív grammatikáiból és a zsidó misztikából egyaránt merítő, nem racionalista, de nem is ezoterikus Dante képét vetíti elénk, mely jól összefér a XIII. levélről adott rekonstrukcióval: annak a Danténak a képével, aki a költői nyelv teoretikusaként a hermetizmus szemiotikájának is utat nyitott.

Irodalom

- BURSILL-HALL, Geoffrey L. 1971. *Speculative Grammars of the Middle Ages*. Hága-Páris: Mouton.
- CORTI, Maria 1981. Dante a un nuovo crocevia. *Le Lettere (Società dantesca italiana. Centro di studi e documentazione dantesca e medievale)* Quaderno 1, 46.
- DANTE, Alighieri 1962. *Dante összes művei*. Szerk.: Kardos Tibor. Budapest: Magyar Helikon.
- DANTE, Alighieri 1993. *Tutte le opere*. Milano: Grandi tascabili economici Newton.
- ECO, Umberto 1985. L'epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno. In *Sugli specchi e altri saggi*. Milano: Bompiani.
- ECO, Umberto 1989. Introduzione – La semiosi ermetica e il „paradigma del velame”. In Maria Pia Pozzato (a cura di): *L'idea deforme*. Milano: Bompiani.
- ECO, Umberto 1990. *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.

Eco, Umberto 1992. *Interpretazione e sovrainterpretazione*. Milano: Bompiani.

Eco, Umberto 1998. *A tökéletes nyelv keresése*. Ford.: Gál Judit és Kelemen János. Budapest: Atlantisz Könyvkiadó.

KELEMEN János 1996. A „rózsakeresztes” Dante. *BUKSZ 2*, 168–175.

*Eco és a hermeneutika Olaszországban**

Eco, akit Vattimo úgy írt le, mint „afféle segédtanítót Luigi Pareyson iskolájában” (VATTIMO 1994, 10), maga is sokszor hangsúlyozta ehhez az iskolához való kötődését. Aquinói Tamás esztétikájáról írt disszertációjának (1954) második kiadásában külön jegyzetben utal arra, hogy a könyv Pareyson *Esteticájának* „sok nyomát magán viseli” (Eco 1970, 5). Mint korábban láttuk, első megjelent írásai között található Pareyson *Esteticájáról*, illetve Pareyson „A műalkotás interpretációja” című előadásáról szóló recenziói, melyeket „A formativitás esztétikája és az interpretáció fogalma” címen egyetlen szöveggel fűzött össze, s *Definizione dell'arte (A művészet meghatározása)* című kötetében közölt újra. Ennek a kötetnek az előszavában így ír: „Nem véletlenül kezdődik a kötet Luigi Pareyson esztétikájának vizsgálatával [...]: valójában e kötet minden tanulmánya sokat köszönhet a Torinói Esztétikai Iskola kutatási légkörének, amelyben felnőttem, s különböző formákban azt dokumentálja, hogy mennyire ma-

* Megjelent: KELEMEN J. 1998. *Az olasz hermeneutika Crocétól Ecoig* (VI. fejezet, „Eco”), Budapest: Kávé, 135–173. o.

gamba fogadtam a formativitás esztétikájának témáit” (Eco 1968a, 6).

E személyes tanúságtétel nemcsak Eco pályakezdéséről ad hű képet, hanem arról is, hogy néhány téma és kérdésfeltevés, mely az elméleti és diszciplináris keretek (esztétikatörténet, filozófiai esztétika, szemiotika, befogadás- és interpretációelmélet, narratológia stb.) változásaitól függetlenül munkásságának egészén végigvonul, a formativitás esztétikájából származik.

„A formativitás esztétikájának témái” között, melyeket Eco átvett és tovább kutatott, meg kell többek közt említeni a művészet anyagi, technikai elemeinek problémáját. Eco kétségtelenül Pareyson hatására jutott arra az idealista esztétikai tanításokkal szembeni meggyőződésre, hogy a művészi formálás valaminek a konkrét „megcsinálása”. Így a crocei esztétikát éppen a műalkotások anyagi-technikai oldala iránti közömbössége miatt ítélte el, míg a középkori művészetelmélet pozitív vonásaként tartotta számon, hogy nem választja el a művészet fogalmát a mesterség fogalmától, amiért is az utóbbit úgy határozta meg, mint „a természet meghosszabbításának tekintett emberi technika filozófiáját” (Eco 1970, 199).

Történetünk szempontjából persze az a legfontosabb, hogy Eco kezdettől fogva a formativitás esztétikájának szellemében foglalkozott az interpretáció problémájával, elfogadva azt a kiinduló tételt, hogy – bár a művészi formálás mindig feltételezi a

megformálandó anyagot – csak a forma interpretálható, s csak a forma követeli meg, hogy interpretálják. A pareysoni elméletet magyarázata során ennek megfelelően szögezi le: a kortárs esztétikák természetes fejlődési iránya, hogy együtt próbálják leírni „a formáló folyamatokat” és „az interpretatív folyamatokat”. „A forma megértését és interpretációját” „a formáló folyamat újra-bejárásaként” határozza meg, ami szerinte is egyet jelent azzal, hogy az interpretátornak magáévá kell tennie az alkotó szempontját (Eco 1968a, 26).¹ Ám további elméleti tevékenysége szempontjából a végtelen interpretálhatóság tétele bizonyult döntőnek: a művész – jelenti ki Eco még mindig Pareysont visszhangozva – a létrehozott formát „végtelen számú lehetséges interpretáció számára teszi hozzáférhetővé”, ami ugyanakkor nem mond ellent annak, hogy különböző interpretációi során a mű önmagával azonos maradjon (uo. 29).

Bizonyos, hogy egyrészt a végtelen interpretálhatóság elve, másrészt a mű egysége és önazonossága iránti követelmény, vagyis a mű objektivitására vonatkozó hagyományos elképzelés között feszültség van, miként az is bizonyos, hogy a perszonalizmus általános filozófiai elvein kívül Pareysonnak nem voltak konkrét eszközei ennek a feszültségnek a feloldására. Pontosan itt nyílt meg az elméleti mozgástér Eco számára. A feladat az volt,

¹ „L'estetica della formativita e il concetto di interpretazione”.

hogy Pareyson, illetve az általános esztétika vizsgáladási területén messze túllépve, s Pareysonnak mégsem fordítva hátat, megtalálja azokat az eszközöket, melyek segítségével ténylegesen összeegyeztethető a végtelen interpretálhatóság az önmagával azonos műalkotás fogalmával, miközben folyton evidenciában kellett tartani azt a kérdést is, hogy részint maga a kiinduló probléma, részint a modern művészet tapasztalata nem teszi-e szükségessé a műalkotás fogalmának felülvizsgálatát, illetve a művészet újradefiniálását.

Ez a problémahelyzet határozza meg azokat az 1955 és 1963 között írt, majd *A nyitott mű* (1962) és *A művészet meghatározása* (1968) című kötetekben összegyűjtött tanulmányokat, melyekben Eco megfogalmazta és kipróbálta „a nyitott mű” elméletét. Az elméleti kérdésfeltevés mellett persze annak is ösztönző hatása volt, hogy Ecót rendkívüli módon érdekelték a hatvanas évek elejének avantgárd mozgalmi, sőt aktívan is résztvett az immár történeti jelentőségű „Gruppo 63” nevű csoport tevékenységében. Azt mondhatjuk, hogy az öröklött problémát a kortárs művészet jelenségeiről nyert tapasztalata még inkább kiélezte. Ám ily módon nem tűnhetett el a két „forrás”, az elméleti és a tapasztalati kiindulópont különbsége: a műalkotás nyitottságának fogalmát mindenekelőtt a kortárs művészet jelenségeire kellett szabni, rögtön elismerve azonban, hogy a nyitottság a műalkotást mint olyat illeti meg.

Ez magától értetődően vezetett el a nyitottság fogalmának belső differenciálódásához, vagyis a nyitott műalkotás két típusának (kétfajta nyitottságnak²), illetve a nyitottság „három intenzitási szintjének” megkülönböztetéséhez, „amelyeken ugyanaz a probléma jelenik meg”. Első szinten beszélhetünk a kortárs művészet „befejezetlen”, „mozgásban lévő” műalkotásainak nyitottságáról, melyeket az a felhívás jellemez, hogy „csináljuk együtt a művet a szerzővel”. Második szinten jönnek szóba azok a művek, amelyek ugyan fizikailag befejezettek, mégis „nyitottak» a belső viszonylatok folytonos sarjadzása felé, amit a műélvezőnek kell felfedeznie és kiválasztania [...]” A harmadik szinten válik láthatóvá, hogy „minden műalkotás [...] lényegileg nyitott a lehetséges olvasatok sorozata felé, amelyek mindegyike új életre kelti a művet valamilyen távlatból, valamilyen ízlés, személyes végrehajtás szerint” (Eco 1962, 55).³

Alapvetően a nyitottság két típusa különböztetendő meg: az első esetben (vagyis az első két szinten) tudatos programról van szó, melyet a mo-

² „A költői nyelv elemzése”. In Eco 1976, 85. „A nyitott mű” címen 1976-ban a Gondolat által kiadott válogatás Eco különböző köteteiből közöl tanulmányokat, tehát nem az *Opera aperta* (Eco 1962) című kötetnek felel meg. Az *Opera apertából* itt a következő szövegek szerepelnek: „Bevezetés *A nyitott mű* című tanulmánykötet második kiadásához”, „A nyitott mű poétikája”, „A költői nyelv elemzése”.

³ „A nyitott mű poétikája”.

dern poétikák vallanak magukénak, míg a második esetben (a harmadik szinten) a nyitottság az egyáltalán vett műalkotás strukturális tulajdonságát jelenti, mely semmilyen tudatos költői szándéknak sem következménye. A modernitás poétikáinak (azon kívül persze, hogy közel állnak hozzánk) az a jelentőségük, hogy az esztétika számára közvetlenül felismerhetővé, s ezáltal teoretizálhatóvá teszik a művészi formának ezt a meghatározó jegyét. Eco számos zenei, képzőművészeti és irodalmi példán elemezte a modern értelemben vett nyitott műalkotást, sokat mond azonban, hogy figyelmével kitüntet ki leginkább. „Fölösleges is mondanunk – írja –, hogy a »nyitott« mű legjobb példája – amely éppenséggel a modern világ pontos egzisztenciális és ontológikus helyzetképét igyekszik adni – James Joyce életműve.” (Uo. 37.) Az ilyenfajta megfogalmazások, de persze még inkább a Joyce poétikáinak szentelt elemzései⁴ azt mutatják, hogy számára Joyce írói munkássága – s nem is annyira az *Ulysses*, mint inkább a *Finnegan's Wake* – kanonikus értékű.

Annak ellenére, hogy a korai, a nyitott mű elméletét kifejtő munkáiban tematikusan a modern művészet és irodalom kérdéseivel foglalkozik, Eco már ekkor sem hagy kétséget afelől, hogy szerinte végül is a nyitottság „harmadik szintje az, amelyik az esz-

⁴ *Le poetiche di Joyce (Joyce poétikái)* című tanulmánya először az *Opera aperta* részeként jelent meg. Később, az angol kiadásban, jelentősen kibővítette a tanulmányt. Lásd Eco 1982.

tétikát mint formai definíciók megfogalmazóját érdeklí” (uo. 55). Ez az állásfoglalás nem teszi elméletileg érdektelenné a nyitottságnak a modernségre jellemző típusát (Eco érdeklődése később sem szűnik meg a modern poétikák, így Joyce iránt), de egy univerzális összefüggés alesetévé, a nyitottság mint általános esztétikai kategória különös megnyilvánulásává fokozza le, hiszen általában is igaz, hogy „egy forma esztétikailag annyira értékes, amennyire sokféle szempontból látható és érthető meg, amennyire az aspektusoknak és a rezonanciáknak a bőségét kínálja anélkül, hogy megszűnne ugyanaz maradni” (uo. 27). Ez az általános értelemben vett nyitottságfogalom, melynek formális kimunkálásához *A nyitott mű* korszakában még sok minden hiányzik, kínál igazán eszközt a végtelen interpretálhatóság pareysoni elvének megalapozásához, legalábbis ebben kell látnunk a mű oldaláról a végtelen interpretálhatóság korrelátumát: „[...] egy műalkotás, amely befejezett és zárt a maga tökéletes organizmusának tökélyében, hasonlóképpen nyitott is, vagyis lehetőséget ad rá, hogy ezernyi különböző módon legyen interpretálható anélkül, hogy megismételhetetlen egyedisége megváltoznék. Így minden műélvezés egyben interpretáció és megvalósítás is, minthogy a mű minden műélvezés során új meg új, eredeti perspektívában éled újjá.” (Uo.)

A „nyitott mű” elmélete kísérlet a végtelen interpretálhatóság által felvetett kérdések megválaszolására, melyek abban összegezhethők, hogy *mi* a mű-

alkotás, ha végtelenül interpretálható. A műalkotás mibenlétére és létezési módjára vonatkozó eredeti kérdés megválaszolásának két útja van. Az elsőt, melyet a hagyományos esztétika taposott ki, s mely a klasszikus út, nevezzük *generatív*nak, azt értve ezen, hogy a műalkotás mibenlétét az alkotási folyamat magyarázza meg. Minden hagyományos esztétika ezért az alkotás, a kreativitás esztétikája. A második utat nevezzük *interpretatív*nak, mivel a műalkotás mibenlétét a befogadás és az interpretáció feltételeinek vizsgálatával világítja meg. Ezt a felfogást az utóbbi évtizedek recepcióelméletei képviselik, de ne feledjük, hogy már Gentile szerint is a befogadás határozza meg a mű létét és mibenlétét. Hangsúlyozandó, hogy mindkét esetben a *műalkotás mibenléte* a kérdés, s egyik pozíció sem keverendő össze az interpretáció természetére vonatkozó elképzelések valamelyikével. Így mindkét pozíció lehet releváns vagy kevésbé releváns az interpretáció elmélete számára. A nyitott mű elmélete, mely az előbbi értelemben generatív elmélet, messzemenően releváns. A formativitás esztétikájának örököseként Eco a művészi formaadástól elválaszthatatlannak tartja a megértést és interpretációt, de a művészet alapproblémáját az alkotás felől, vagyis a mű formáját meghatározó tudatos vagy tudattalan poétikai elvek felől közelíti meg. Ebben a megvilágításban a megértés is az alkotási folyamattal, az alkotóművészt vezető poétikai elvekkel összefüggésben vizsgálendő. Banálisan leegyszerűsítve tehát azt lehet mondani, hogy

a nyitott mű elmélete úgy válaszolja meg a végtelen interpretálhatóság által felvetett, a műalkotás mibenlétére vonatkozó kérdést, hogy a műalkotás végtelenül interpretálható, mert a műalkotás a művészi alkotófolyamat természetéből adódóan, illetve a művészi formaelveknek és poétikáknak köszönhetően nyitott. A nyitott mű elmélete ezért poétikai elmélet, ahogyan maga Eco *A nyitott műbe* foglalt tanulmányokat „poétikatörténeti esszéknek” szánta (Eco 1962, 8).⁵

A poétikákat Eco „a műalkotás alakításának és strukturálásának tervezeteiként” (uo. 9), „termelési programokként” (uo. 57),⁶ a műalkotást pedig, mint kész formát, „egy cselekvési szándék dokumentumaként” (uo. 8)⁷ határozza meg, s úgy látszik, a műélvezés és interpretáció lényeges elemének tartja e szándék feltárását, még akkor is, ha a tervezet és az eredmény eltér egymástól. Ezen a ponton némi ingadozást, legalábbis kétértelműséget tapasztalhatunk. Egyrészt Eco terminológiája sokszor azt sugallja, hogy az alkotás és az interpretáció viszonya még a nyitott mű elméleti keretében is inverzióként gondolandó el, s hogy ennek következtében az interpretáció, melyet Eco Pareyson nyomán sokszor „végrehajtásnak” és „megvalósításnak” nevez, lényegében az ő számára sem más, mint a műnek

⁵ „Bevezetés *A nyitott mű* című tanulmánykötet második kiadásához.”

⁶ „*A nyitott mű poétikája*”.

⁷ „Bevezetés *A nyitott mű* című tanulmánykötet második kiadásához.”

az alkotói szándék szerinti újraalkotása. Másrészt, amikor a nyitott mű fogalmát a struktúra, a forma és a modell terminusaiban írja körül, gondot fordít arra, hogy tisztázza: a „nyitott mű” mint modell nem a konkrét művek önmagában vett struktúrájára, hanem „egy műélvezési viszony struktúrájára” vonatkozik. Ezzel mégis megszünteti az alkotás szempontjának az esztétikai elméletképzésben játszott kizárólagosságát, s előtérbe helyezi, a műalkotás műalkotás voltának elemzésében nélkülözhetetlennek minősíti a befogadói szempontot. Mindezt összevéve ezt fejezi ki az a tétel, hogy „egy forma csak annyiban leírható, amennyiben létrehozza saját interpretációinak rendjét” (uo. 14).

Abból, hogy a nyitott műről szóló diskurzus a struktúra és a modell fogalomkörében mozog, nem következik, hogy a műalkotás nyitottságának fogalma *A nyitott mű* korszakában a formális és operacionális kidolgozottság követelményét minden szempontból kielégítené. Azt mondani, hogy minden kor minden műalkotása nyitott, s hogy a modern művészet alkotásai valamilyen speciális értelemben nyitottak, mindaddig nem sokkal több egy egyébként hasznos és termékeny metaforánál, míg nem azonosítjuk azokat a konkrét mechanizmusokat, amelyeknek a működésében a műalkotás nyitottsága megnyilvánul.

Kézenfekvő abból kiindulni, hogy ezek a mechanizmusok a szó széles, tehát nemcsak verbális értelemben nyelvi természetűek. A hatvanas években

– többek közt az orosz formalizmus, a cseh, a lengyel és a francia strukturalizmus kezdeményezései nyomán – már bizonyos múltra tekinthetett vissza a költői és általában a művészi nyelv ilyen szempontból történő tanulmányozása, a művészet jelenségeinek nyelvészeti és szemiotikai vizsgálata. A *nyitott mű* koncepciójához vezető útnak tehát logikus folytatása volt, hogy Eco a szemiotika irányában szélesítette ki kutatásait. Mondhatnánk, hogy a nyitottság konkrét mechanizmusainak leírása tette szükségessé a művészeti és az általános szemiotika módszereinek, fogalmi apparátusának és magyarázó sémáinak igénybe vételét, s ennek az állításnak, bár némileg teleologikusan hangzik, mint pályatörténeti rekonstrukciónak meg is van a maga logikája. Az időrendi összefüggés mindenesetre bizonyos: 1968-ban maga Eco jelezte, hogy 1962 után az esztétika és a tömegkommunikáció viszonyának vizsgálatára tért át (határköként *Apokaliptikusok és integráltak* című kötetét említve), hogy aztán, „kutatásai jelenlegi fázisában” a kommunikáció problémájára „a szemiológia eszközeit” alkalmazza (Eco 1968a, 5)⁸. Mindamellet Eco pályaképeinek megrajzolásakor nem szabad

⁸ A „szemiológia” és „szemiotika” terminusok használatáról jegyezzük meg, hogy *A hiányzó struktúra* még a *Bevezetés a szemiológiai kutatásokba* címet viseli, s Eco ezután tért rá a „szemiotika” kifejezésre. Nem elméleti, hanem jobbára terminológiai kérdésről van szó, mely akkoriban a saussure-i (francia), illetve a peirce-i (amerikai) hagyomány hatását tükrözte. A két terminus használati különbségéről bővebben lásd KELEMEN 1976, 460–462.

megfeledkezni arról, hogy a hatvanas évtized (s bizonyos mértékig a hetvenes is) a strukturalizmus és a szemiotika évtizede volt, s ekkoriban írt munkái ezt a kulturális helyzetet tükrözik.

Eco sokféle diszciplínát, elméleti megközelítést és irányzatot (Peirce jelelmélete, információ- és kommunikációelmélet, Jakobson poétikája, a filozófia dialektikus hagyományai, az angolszász nyelvfilozófiai tematika stb.) integrált szemiotikai munkássága⁹ során, s ezek között szerepel a strukturalizmus is. Az igazság kedvéért meg kell mondanunk (s ennek témánk szempontjából megvan a maga jelentősége), hogy míg a nyelvészeti strukturalizmus szemléletmódját (főleg Hjelmslev nyelvészeti-szemiotikai modelljét) messzemenően magáévá tette, addig a társadalomtudományok általános metodológiájának és filozófiájának szerepére törő strukturalizmussal, melyet *A hiányzó struktúrában* „ontológiai strukturalizmusnak” (Eco 1968b, 288–303)¹⁰ nevezett, kezdettől fogva vitában állt. Már *A nyitott mű* második kiadásához (1967) írt bevezetésben határozottan leszögezte, hogy „a mi kutatásunknak semmi köze a strukturalizmushoz”. Ez az elhatárolódás mindenképpen indokolt volt, teljesen függetlenül attól, hogy megfogalmazásának éleségét bizonyára motiválták azok a kifogások, me-

⁹ Rendszerező jellegű szemiotikai műveiből emeljük ki a következőket: Eco 1968b (*A hiányzó struktúra*), 1971 (*A tartalom formái*), 1975 (*Általános szemiotikai traktátus*), 1984 (*Szemiotika és nyelvfilozófia*).

¹⁰ Lásd a Lévi-Strauss kritikájával foglalkozó pontokat.

lyeket korábban Lévi-Strauss emelt a nyitott mű elméletével szemben.

Lévi-Strauss osztja az ortodox strukturalistáknak azt a nézetét, hogy a műalkotásnak van egy teljesen objektív, kvantitatív módon is leírható, minden interpretációt és jelentés-tulajdonítást megelőzően adott struktúrája. „Amikor Jakobson és én – emlékeztet *A macskák* híres elemzésére – megpróbáltuk Baudelaire egyik szonettjét strukturálisan elemezni, természetesen nem »nyitott műként« tárgyaltuk, amelyben mindazt megtalálhatjuk, amit a következő korok beléje helyeztek, hanem olyan objektumként, mely úgyszólván egy kristály keménységét mutatja, s a mi szerepünk mindössze abban állt, hogy megvilágítsuk tulajdonságait.” (LÉVI-STRAUSS 1969, 82.)¹¹ Lévi-Strauss ennek megfelelően teljesen elveti Eco formuláját, melyet – mint leszögezi – „abszolúte nem tudok elfogadni”, s egyértelműen kimondja: „*Nem nyitottsága, hanem zártsága tesz egy műalkotást műalkotássá*” (uo. 81).¹²

Eco igazi hermeneutikai érvet szegez ezzel szembe: „Ha a strukturalizmus azzal az igénnyel lép fel, hogy úgy elemezze és írja le a műalkotást, mint egy »kristályt«, pusztán jelölőstruktúrát, megtorpanva interpretációinak története előtt – akkor igaza van Lévi-Straussnak, amikor vitatkozik a *nyitott* művel: a mi kutatásunknak semmi köze a strukturalizmus-

¹¹ Az idézet, az alábbival együtt, Paolo Caruso és Lévi-Strauss harmadik beszélgetéséből való, melyre 1966 novemberében került sor.

¹² Kiemelés az eredetiben.

hoz". Az érv eddig azt mondja, hogy a strukturalista célkitűzés értelmében az elemzendő struktúra a jelentésektől független jelölők síkján van adva, s maga a leírás az ezen túlmenő információk zárójelbe tételével, az interpretációt *megelőzően*, s így persze minden már létező interpretáció kikapcsolásával végzendő el. Ezért a strukturalizmus valóban összeegyeztethetetlen a nyitott mű elméletével. „De vajon – folytatja Eco – lehetséges-e ilyen határozottan elvonatkoztatni a mi történelmi tolmácsolásunktól, és úgy nézni a műre, mint egy kristályra? Amikor Lévi-Strauss és Jakobson Baudelaire-nak *A macskák* című versét elemzi, vajon olyan struktúrát világít-e meg, amely a vers lehetséges olvasatain, értelmezéseiben *innen* van, s nem olyan megoldást ad-e, ami csakis ma, századunk kulturális vívmányainak fényénél lehetséges?” (Eco 1962, 14.)¹³ Nem lehet tehát igaz, hogy Lévi-Strauss és Jakobson fejében ne lett volna valamilyen kulturálisan meghatározott értelmezés már a vers strukturális leírása előtt, hiszen e nélkül még arra sem kerülhetett volna sor, hogy eltervezzék, s hogy éppen így tervezzék el vállalkozásukat. Az érv röviden azt mondja, hogy minden műelemzés előfeltételez már valamilyen fokú megértést, ami – szemiotikai nyelven szólva – azt is jelenti, hogy a jelölőstruktúrák azonosításakor nem lehet megkerülni a jelentést.

¹³ „Bevezetés *A nyitott mű* című tanulmánykötet második kiadásához.”

A művészetelméleti problematika kommunikációelméleti és szemiotikai kitágítása természetesen azzal a következménnyel jár, hogy a műalkotás nyitottságának, illetve az alkotó folyamat, a műalkotás és a befogadás viszonyának a problémája az emberi kommunikáció struktúrájának és a jelrendszerek működésének részproblémájaként jelenik meg, vagyis egyrészt a feladó, a címzett, az üzenet és a kód, másrészt a jelrendszerek egyik sajátos típusának fogalmaival írható le. Az esztétikai üzenet értelmezése, mint általában minden üzeneté, „dekódolást”, adott esetben „rejtvényfejtést” jelent, csakhogy az esztétikai üzenet sajátosságai, vagyis kétértelműsége és önreflexivitása következtében a „dekódoló” nem kerülheti el az „interpretatív feszültség” állapotát (Eco 1976, 232–233).¹⁴

Az értelmezés mint dekódolás végbemehet úgy, hogy az értelmező az üzenet alapjául szolgáló kódot alkalmazza az üzenetre, vagy egy alkódot lépetet működésbe (mely az üzenetet valamilyen ideológiai, retorikai, esztétikai stb. elvárás szerint szűkíti le), s végül úgy is, hogy az értelmező az eredeti kód hiányában saját kódjaival próbálkozik. Mindezek az esetek előfordulnak mind az esztétikai, mind a nem esztétikai üzenetek megfejtésekor. Eco kedvenc példája szerint még egy olyan egyszerű „referenciális mondat” is, mint az „i vitelli dei romani sono belli”, megengedi, hogy ne az eredeti,

¹⁴ „A rossz ízlés struktúrája” (eredetileg az *Apocalittici e integrati* című kötetben).

vagyis a latin nyelvi kód, hanem „saját” kódunk, vagyis az olasz nyelv szabályai szerint olvassuk (s ahelyett, hogy „menj, oh, Vitellius, a római isten harci szavára”, úgy értsük, hogy „a rómaiak borjai szépek”). A példa persze rendkívül ritka, s kissé erőltetett (a kétféle olvasat csak a jelsorozat írásos képét hagyja változatlanul, különben két eltérő hangsúlyozást feltételez), mindenesetre jól illusztrálja azt az elvi lehetőséget, hogy egy üzenet a referenciális (informatív, tudományos, technikai stb.) nyelvhasználat esetében is olvasható többféle kód szerint. Ekkor azonban katasztrófális következményekkel, fatális félreértésekkel kell számolnunk, míg az esztétikai nyelvhasználat esetében éppen a kód bizonytalansága, a többféle kód alkalmazhatósága és a kódok ütközése jelenti a normális helyzetet. Ami sok körülményből fakad: többek közt magának a műalkotásnak a formális felépítéséből, a mű alapjául szolgáló kód teljes rekonstruálásának lehetetlenségéből, a feladó és a címzett közti kulturális és történeti távolságból, valamint abból, hogy a műalkotásra mint egyedien strukturált tárgyra alkalmazhatatlan a *langue* és a *parole* közti saussure-i különbségtevés, mivel az esztétikai szöveg *idiolektus*, s mint ilyen, „magukkal a *langue* jegyeivel rendelkezik”. Így a kód, mely az előbbieket értelmében „egyetlen szöveget generált”, s melyet „egyetlen feladó beszélt” (Eco 1975, 338–339)¹⁵, nem

¹⁵ Az „idiolektus” fogalma egyébként *A hiányzó struktúrában* került bevezetésre (Eco 1968b, 67). („Az esztétikai üzenet” című fejezet magyar fordítása „a mű öntörvényeként” adja vissza, lásd Eco 1976, 305.)

rögzíthető a megvalósult szövegtől elválasztva. Az utóbbi körülményből az értelmező számára az a követelmény adódik, hogy magából a műből olvassa ki az alapjául szolgáló kódot, ami viszont éppen azért lehetséges, mert a mű – mint idiolektus – tartalmazza saját kódját.

Az értelmezés menetének eddigi leírásával kapcsolatban eltekinthetünk attól, hogy a „kód” mint azon releváns és invariáns elemek összességének fogalma, melyek kombinálásával egy üzenet létrejön, a kommunikáció módozatainak, az üzenet-továbbítás eszközeinek és sok más tényezőnek a sokfélesége következtében rendkívül heterogén, s olyan bonyolult üzenet esetében, mint a műalkotás, számos rétegre bontható: magában foglalja a nyelvi, a stilisztikai kódot, az ideológiai elvárások rendszerét stb. Ami a leírásban rendkívül figyelemre méltó, az az, hogy az esztétikai üzenetre való vonatkoztatás révén a kód fogalma lényegében felszámolódik, még akkor is, ha természetesen nem teljesen igaz, hogy a mű magában foglalja saját kódját (hiszen mindig tartalmaz önmagán túlmutató nyelvi, stilisztikai jegyeket, ideológiai és kulturális állandókat stb.). Ha elfogadjuk, hogy a mű teljes egészében tartalmazza saját kódját, akkor a mi szempontunkból két fontos következtetést kell levonnunk. Először: amikor az értelmező annak a felszólításnak enged, hogy rekonstruálja a műbe foglalt kódot, akkor – nem lévén más támpontja – a rekonstrukció helyessé-

gének egyetlen kritériuma maga a mű lesz, s így sohasem lehet abban a helyzetben, hogy véglegesen birtokolja az egyetlen igazi értelmezési kulcsot. Ez egyrészt a sokféle („végtelen”) interpretáció lehetőségének egyik oka, másrészt összevethető Pareysonnak azzal a tételével, amely szerint egy interpretáció kizárólag önmagában igazolható, mivel más interpretációkkal való összehasonlítása is csak saját talaján lehetséges. Másodszor: azzal, hogy a művet annak a kódnak az alapján értelmezzük, amely csak magából a műből rekonstruálható, olyan körbe kerülünk, mely nagyon is hasonlít a hermeneutikai körhöz.

Tudjuk, Gadamer szembeállította egymással a hermeneutikát és a „reflexiós filozófiát”, mely utóbbi a nyelv nyelvfilozófiai és szemiotikai megközelítését is meghatározza. S valóban, annak ellenére, hogy e kétféle gondolkodási irány évtizedek óta közeledik egymáshoz, jelentős köztük a szemléleti különbség, amire éppen Ecónak egy általános szemiotikai rendszer megalkotására tett kísérletei lehetnek a példák. Ez a megjegyzés nem összehasonlíthatatlan mennyiségeket helyez egymás mellé, vagyis nem egy szaktudományos diszciplína és egy filozófia, hanem a filozofálás két módja közti különbségre vonatkozik. Ahogyan Vattimo megítélése szerint a hermeneutika technikai értelme már mindig magában foglalta a filozófiai hermeneutika lehetőségét, úgy Eco számára a szemiotikának van ilyen inherens filozófiai természete. Az általános

szemiotika – mondja Eco – „filozófiai természetű, mert nem egy különös rendszert tanulmányoz, hanem általános kategóriákat *tételez*, melyek fényében a különböző rendszerek összehasonlíthatók. És az általános szemiotika számára a filozófiai diskurzus se nem tanácsolandó, se nem sürgető feladat, hanem egyszerűen konstitutív” (Eco 1984, 12). Mármost erről a „szemiotikai filozófiáról” lehet kijelenteni, hogy történeti gyökereivel, kulturális tájékozódásával, a logika, a pszichológia, a kognitív tudományok technikai fogalmai iránti vonzódásával, rendszerépítési igényeivel, egyszerre formális és dialektikus gondolkodási módjával, s nem utolsósorban „szcientizmusával”, valóban elég távol áll a hermeneutikai filozófiától.

Ennek elismerése azonban nem fedheti el azokat az eseteket, amikor a szemiotikai fogalmi apparátus segítségével hermeneutikai problémák bukkannak a felszínre. Így vezet a kód és az esztétikai üzenet viszonyának a végiggondolása – persze a hermeneutika ontológiai implikációi nélkül – a hermeneutikai kör problémájához, ami viszont – megfordítva – arra a megállapításra is feljogosít, hogy a kört a szemiotika segítségével sem törhetjük át.

Ahogy Eco a filológiának egy mű megértésében játszott szerepét tárgyalja, az szintén klasszikus hermeneutikai elképzelésekkel mutat párhuzamot. Mert ha a kód helyes rekonstrukciójának nincs is külső kritériuma, arra kell törekednünk, hogy a műre azt a kódot alkalmazzuk, melynek

segítségével a művet megalkották. Pontosan ezt segíti elő a filológiai vizsgálódás. „A filológia nem mást jelent, mint azt, hogy megtanuljuk az üzenetet azoknak a kódoknak az alapján olvasni, melyek szerint az üzenetet kibocsátották”, s így még a naiv olvasó is – bár saját kódrendszere kikerülhetetlenül közbelép – rákényszerül arra, hogy a megértés érdekében „öszönös filológiai munkát végezzen” (Eco 1976, 281).¹⁶ Ráadásul, az eredeti kód filológiai rekonstruálásának ez a követelménye, pontosabban a rekonstrukció kivitelezhetősége vagy kivitelezhetetlensége, értékkritériumot is kínál, mivel a mű értékességének mércéje az, hogy az eredeti kód „elbírja” a saját kódunk szerinti értelmezést. Eco ennek alapján „megkockáztatja” „azt a feltételezést, hogy ez az érték annál nagyobb, minél inkább támaszkodik a mű azokra a hírhedt és ellenőrizhetetlen »állandókra«, amelyek – a szívverés és az érzékelés feltételei szerint – Homérosz kortársaihoz tesznek bennünket hasonlóvá, a szokások különbözősége, érzékenységünk eltérő kiművelése és felhalmozódott tapasztalataink ellenére” (uo. 282). Ha jól olvassuk Ecót, akkor ezen a helyen azt sugallja, hogy a megértésnek legalábbis része a feladóval való azonosulás, a szerző kortársává való átváltozás, amit valamiféle „örök emberi” tényezők, a megértésnek közös emberi létünkben adott feltételei segítenek elő.

¹⁶ „A formák és a közlés” (1967).

Az értelmezés aktusa tehát egyszerre több kódot léptet működésbe: a műbe foglalt eredetit és a mindenkori értelmező saját kódját. Ezek viszonyát illetően annyi világos, hogy nem lehet analóg az „i romani dei vitelli sono belli” két olvasata közti viszonyal, más szóval a kódoknak kompatibilisnek kell lenniük egymással. Az is világos, hogy amennyiben az eredeti kód nem „bírja el” az értelmező saját kódját, vagyis ha az előbbi kizár minden olyan lehetséges kódot, mely a mindenkori értelmező rendelkezésére áll, akkor alacsony a mű esztétikai értéke. Kevésbé világos, hogy hogyan értelmezzük azt az esetet, amikor nem tudjuk vagy nem lehet az eredeti kódot rekonstruálni, de saját kódunk alkalmazásával még mindig koherens értelmet kapunk. Lehet-e ekkor esztétikai értéket tulajdonítani a műnek, s beszélhetünk-e megértésről és korrekt interpretációról?

A korrekt interpretáció lehetőségének kérdése a legutóbbi időkig foglalkoztatta Ecót, s érett válaszát, mely végső tartalmát illetően nem különbözik kezdettől fogva képviselt álláspontjától, már nem a „kódok” és a „dekódolás” terminusaiban adta meg. Egyelőre azonban maradjunk a kód szemiotikai problémájánál.

Az a tény, hogy a mű saját kódja „elbírja” az értelmező kódját, azzal függ össze, hogy a műalkotás nem a szó általános kommunikációelméleti értelmében, hanem specifikus esztétikai értelemben tekinthető „üzenetnek”. Az esztétikai vagy költői

üzenetnek ugyanis az a sajátossága, hogy struktúrájánál fogva üzenetnek látszik, valójában azonban üzenetek forrása. Eco ezzel kapcsolatban „a jelölők nyitott logikája” formulát használja, amely nem más, mint a „nyitott mű” fogalmának szemiotikai újraértelmezése: a mű önmagában véve *jelölő forma, forrásüzenet*, míg a tulajdonképpeni, a *jelöltek rendszerének* tekintett üzenet csak a jelölő forma által megengedett lehetőség, melyet a maga módján a mindenkori értelmező, más szóval a történelem teljesít be, hiszen Roland Barthes nyomán úgy is kifejezhetjük magunkat, hogy a műalkotás forma, melyet az idők során a történelem tölt meg jelentéssel.

A „nyitottság” itt tárgyalt aspektusait Eco a jelalkotási folyamat, a „szemiózis” általános természetével hozza összefüggésbe, melyről a „korlátlan szemiózis”¹⁷ elméletével ad számot. Az elmélet a „jel” és az „interpretáns” Peirce-féle felfogására épül, amely szerint a jelek interpretánsai maguk is jelek, s így a jelek generálása és interpretálása elvileg végtelen láncot eredményez. Az egyes szemiotikai rendszerek csak relatíve kezelhetők zárt rendszerekként, hiszen „nyitott” folyamat eredményei, „melyben az üzenet a kódok szerint változik, a kódok pedig az ideológiák és körülmények révén jönnek létre, s az egész jelrendszer újrastruk-

¹⁷ Ez az egyik legjellegzetesebb ecói fogalom. Rövid kifejtését lásd Eco 1973, 136–139, 141–142. („L’interpretante e la semiosi illimitata”; „Legge di progressivita del processo segnico o della semiosi illimitata”).

turálódik a dekódolás tapasztalata alapján” (Eco 1968b, 423).

Előttünk van az a – főleg *A hiányzó struktúrában*¹⁸ és *A tartalom formáiban*¹⁹ kidolgozott – fogalmi apparátus, amely elegendő ahhoz, hogy megvilágítsuk, hogyan kezeli Eco szemiotikája az interpretációelmélet olyan főbb kérdéseit, mint a megértés mibenlétének, az interpretációk sokféleségének vagy az interpretáció kötöttségének, hűségének és szabadságának a problémáját.

Állapítsuk meg mindenekelőtt, hogy a műalkotás interpretációjával kapcsolatos kérdések alapvetően két szinten vetődnek fel. Az első szinten a műalkotást lehetőségek rendszerének tekintjük, s a feladatunk az, hogy megértsük azt a mechanizmust, amelynek révén a műalkotás jelentéseket generál. A második szinten jelentkezik a filológiai és kritikai feladat, melynek szerepét nem veheti át sem a szemiotika (szemiológia), sem „a szemiológiai beállítottságú esztétika”, hiszen ez „csak azt mondhatja meg, hogy mivé válhat egy mű, de azt sohasem, hogy mivé vált” (Eco 1976, 308). A filológia – mint láttuk – az eredeti kód szerinti olvasatot igyekszik

¹⁸ *A Struttura assente* témánk szempontjából leginkább releváns fejezete („Il messaggio estetico” – Eco 1968b, 61–81.) „Az esztétikai üzenet” címen megtalálható *A nyitott mű* című kötetben (Eco 1962, 297–319).

¹⁹ Lásd az „I percorsi del senso” és a „Generazione di messaggi estetici in una lingua edenica” című fejezetet (Eco 1971, 25–92; 127–144), illetve az utóbbi magyar fordítását („Az esztétikai üzenetek létrejötte az édeni nyelvben” – Eco 1976, 365–383).

helyreállítani, ami jelentheti a szerzői szándéknak és a korabeli olvasó elvárásainak megfelelő értelmezés kidolgozását. A kritika – ahogyan már Roland Barthes is kifejtette – egy-egy értelmezési lehetőséget javasol, illetve egy-egy értelmezési lehetőség megvalósulását írja le: „hogy mivé vált a mű, azt legfőljebb a kritika, az olvasási tapasztalatról szóló beszámoló mondhatja el” (uo.).

Arra, hogy miben is áll az esztétikai üzenet megértése, a válasz az, hogy a megértés alapja „a feladó kódjainak és szókészletének elfogadása és elvetése”, illetve „a személyes kódok és szókészlet bevezetése és elfogadása közötti dialektika”. Ez egyúttal az értelmezés szabadsága és hűsége közötti dialektika is: a címzett saját kódjaival kísérli meg kitölteni a jelölő formát, miközben arra kényszerül, hogy „olyannak lássa az üzenetet, amilyennek létrehozták, s hű maradjon szerzőjéhez és a korhoz, amelyben elhangzott” (uo. 319). „A jelölők nyitott logikája” és a címzett saját kódjainak alkalmazhatósága a mű végtelen interpretálhatóságát teszi lehetővé, de a mű, mely új és új értelmezésekre ösztönöz, egyben megszabja „az értelmezések szabadságának határait” (uo. 316).

Ezek *A hiányzó struktúrából* idézett mondatok 1968-ban még úgy hangzottak, hogy elsősorban az interpretáció szabadságát és az értelmezőnek az üzenet létrehozásában való aktív közreműködését hangsúlyozzák, míg a szerzőhöz való hűsége, az interpretatív szabadság korlátaira való utalás

inkább tűnt magától értetődőnek, mint polémikusnak. Manapság fordított a helyzet: az az állítás, melyet Eco jóval későbbi könyvének címe²⁰ implikál, hogy ti. „az interpretációnak határai” vannak, sokkal hangsúlyosabb és sokkal inkább védelemre szorul. Ám e hangsúlyoktól és felhangoktól eltekintve az egyszerű igazság az, hogy Eco az interpretációelméletben hagyományosan jelentkező dilemmákat és ellentétes megoldásokat egy programszerűen kialakított dialektikus látásmód segítségével igyekezett már akkor is áthidalni.

Vajon e dialektika keretében milyen megvilágításba kerül az alkotási és az értelmezési folyamat, az alkotó és a befogadó viszonya? Az értelmezés dekódolási műveletként való leírása tulajdonképpen a régi inverzióelméletet erősíthetné meg. Ez a leírás a megértés nyelvi modelljére épül, s a műalkotás interpretációját szükségképpen ahhoz a művelet sorhoz hasonítja, mellyel egy nyelv közösség tagjai üzeneteket adnak fel és fogadnak: a feladó a címzettel közös kód birtokában *kódolja*, a címzett pedig *dekódolja* az üzenetet. A dekódolás a kódolás *inverze*. Ha a címzett a feladótól különböző kóddal próbálkozik, akkor vagy értelmezhetetlen jelhalmazzal áll szemben, vagy oly mértékben érti félre az üzenetet (mint az „i vitelli dei romani sono belli” esetében), hogy a kommunikáció megghiúsulásáról kell beszélni.

²⁰ *I limiti dell'interpretazione.* (Eco 1990)

Ezt a képet erősen módosítja, hogy – mint látuk – az esztétikai üzenet többféle dekódolást enged meg (kezdve az esztétikai kommunikáció olyan elemi formáitól, mint a szójátékok és a viccek). Ami lényeges, az nem egyszerűen a többféle dekódolás megengedése, hanem az, hogy a dekódolásra használt kód úgy különbözik a kódolásra használt kódtól, hogy egyben *kompatibilis* vele. Az ilyen kódok (vagyis saját személyes kódjaink) alkalmazása során már nem a kódolás műveletét fordítjuk meg, s mivel ezek állandóan szerepet játszanak az interpretáció folyamatában, ez utóbbit nem tekinthetjük az alkotási folyamat inverz megismérlésének (sem pedig a mű újraalkotásának). Ráadásul a feladó nem is láthatja előre a címzett lehetőségeit az övétől különböző új kódok megalkotására, aminek az az egyszerű következménye, hogy az interpretáció a maga összességében elvileg sem tükrözheti az alkotói szándékot.

A mondottakon túl figyelembe kell venni még egy összefüggést, melynek megvilágítására Eco különösen nagy gondot fordít. A művészi kommunikáció esetében a kód és az üzenet viszonya nemcsak annyiban különleges, hogy a kód nem azonosítható az üzenettől függetlenül, hanem annyiban is, hogy az üzenet, kibocsátásának pusztán tényénél fogva, megváltoztatja magát a kódot. A képlet tehát nem úgy írandó föl, hogy a feladó egy előzetesen rendelkezésére álló kód alkalmazásával üzeneteket bocsát ki, hanem úgy, hogy üzenetek kibo-

csátásával kódokat alkot (alakít át). S ez, eltekintve az olyan egyszerű kódoktól, mint a Morse-kód, sokkal általánosabb, a nyelvhasználat egészére kiterjedő jelenség. Végül is ez húzódik meg a szintetikus és analitikus kijelentések sokat vitatott problémája mögött is, melyet Eco úgy old meg, hogy amennyiben egy szintetikus (vagyis faktuális) ítéletet egy kultúra igaznak fogad el („a marslakók gyermekeket esznek”), akkor az attól fogva az illető kultúra kódjának részévé válhat, s analitikus (Eco terminológiájában „szemiotikai”) ítéletként fog funkcionálni, mivel a „marslakó” lexéma felveszi a „kannibalizmus” jegyét. Ezek szerint „egy szemiotikai ítélet azt mondja ki, amit a kód előlegez”, míg „a faktuális ítélet azt mondja, amit a kód nem előlegez, s ezért gazdagítja a kódot” (Eco 1971, 91).

Általánosabban fogalmazva a mű úgy változtatja meg tehát létrehozásának előzetes feltételeit, hogy maga is részükké válik. A beléje foglalt nyelvi, kulturális, ideológiai kód már nem pusztán az a kód, mely üzenetté formálása előtt adva volt, hanem – amennyiben kihámoztuk – a mienk. Így elvileg is lehetetlen, hogy a rá irányuló megértési aktust megalkotásának folyamatával vessük össze, s azonosítsuk a lététől elválasztható előzetes feltételek rekonstrukciójával. Ezért az interpretáció elmélete sem lehet a művészi alkotás elméletének egyszerű kiegészítése vagy meghosszabbítása.

Az *Általános szemiotikai traktátus*ban kifejtett rendszer (mellyel az átfogó szemiotikai rendszer megalakítására vonatkozó tervét Eco a legteljesebben valósította meg), „a kód szemiotikája” és a „jelprodukciónak szemiotikája” közti különbségtevés alapján épül fel. Az előbbi az összes lehetséges jelfunkcióra vonatkozó igen általános elmélet, mely ezért minimális számú formális kategóriával dolgozik, s melyből nem vezethető le egyetlen speciális terület szemiotikája sem. Az utóbbi ezzel szemben kategóriák sokaságát tartalmazza, melyeknek pontosan az a szerepük, hogy számot adjanak ezekről a speciális területekről, köztük az esztétikai szövegről, melynek kitüntetett jelentőségét Eco éppúgy hangsúlyozza, mint a hermeneutikai gondolkodók.

A két szemiotika viszonya hierarchikus, vagyis rendszerbeli megkülönböztetésüket nem a feladó és a címzett szempontjának vagy az alkotás és az interpretáció elméletének szétválasztása magyarázza, hanem az a tény, hogy Eco csakhamar elégedetlenséget érzett a nyitott mű elméletének azzal a fajta szemiotikai kiterjesztésével szemben, mely a nyitottságot döntő mértékben a kód és az üzenet dialektikájára vezette vissza. Elégedetlensége később radikális önkritikához vezetett (munkássága során nem az egyetlenhez). „Szemiotikai reflexióimban – védekezek egy helyen – azért használtam fel a kód fogalmát, mert századunk nyelvészetének és szemiotikájának egész fejlődése ebbe az irányba indított el.” (Eco 1984, 256.) Ráadásul olyan súlyú ez

a hagyomány, hogy vele kapcsolatban egyenesen „a kód filozófiájáról” (uo. 262) kell beszélni.

Mennyiben vizsgálendő felül a kód-fogalom? Elvetendő-e „a kód filozófiája”?

Ez végeredményben egyik változata annak a kérdésnek, amely immár két évtizede az interpretáció körüli viták alapkérdésévé vált. S annál a helynél fogva, melyet az interpretáció problémája a mai filozófiai reflexióban betölt, nem túlzás azt mondani, hogy korunk alapvető filozófiai kérdéséről (vagyis annak egyik kifejeződési formájáról) van szó.

A „kód filozófiája” végső soron a racionális tudományos kutatás programjának a megfogalmazása. „A kód fogalma – mondja ki (már 1984-ben) igen élesen és világosan Eco – egyszerre előfeltétele és közvetlen következménye a humántudományokat intézményesítő programnak. Ha a humántudományok utópiát jelentenek, akkor a kódok kutatása is utópia: a két fogalom sorsa szorosan összekapcsolódik. A kód annak a tudományos feladatnak a kategoriális eszköze, melyet a humántudományok képviselnek. Ha vereséget szenved a kód, akkor nem lesz többé emberről szóló tudomány, s ez a teremtő Szellem filozófiáihoz való visszatérés lesz.” (Uo. 263.) „A kódért folytatott harc – folytatja Eco még élesebben – a ki-mondhatatlan elleni harc volt”, s ezért „az a lelkesedés (mondjuk ki, elsietettség), mellyel a posztstrukturalizmus végezni akart a kódokkal és rendszereikkel, a szabályt az örvényléssel, a *béance*-szal, a tiszta különbséggel, a parttalansággal, a minden ellenőr-

zés alól kivont dekonstrukció lehetőségével helyettesítve, nem üdvözlendő túl nagy lelkesedéssel. Nem előrelépés, hanem a kimondhatatlan orgiájához való visszatérés” (uo. 300–301).

Mindezek fényében semmi kétség a felől, hogy „a kódért folytatott harc” ma a racionalizmus és az irracionalizmus közti harcot jelenti. Így a „kód” és a „jel” fogalmáról – jóllehet válságban vannak – nem lehet anélkül lemondani, hogy ne esnénk az ellenkező végletbe: „a kontrollálatlan interpretálhatóság”, „a kimondhatatlan orgiája” és – egyenesen kimondva – „a dekonstruktivista meggyőződés végletébe, amely szerint *il n’y a pas de vrais sens d’un texte*” (uo. 15).²¹

Attól kezdve, hogy különböző formákban, különböző összefüggésekben és alkalmakkor ezt az alternatívát megfogalmazta, Eco egyrészt a szemiotikai fogalmi apparátus átalakításának programját követi (*Lector in Fabula* – Eco 1979/1991, *Szemiotika és nyelvfilozófia, Kant és a kacsacsőrű emlős* – Eco 1997), másrészt felvállalja a nyílt polémia az ellenkező végletet képviselő hermeneutikai gondolkodókkal (*Az interpretáció határai, Interpretáció és túlinterpretáció* – Eco 1992²²), nem egyszer köz-

²¹ „Nincs egy szövegnek igazi értelme.”

²² A továbbiakban idézve az olasz kiadásból: Eco 1995a. A kötet három, a „Tanner Lectures” keretében tartott előadást tartalmaz (Cambridge, 1990): „Interpretazione e storia” (33–55), „Sovrainterpretare i testi” (57–79), „Tra autore e testo” (81–105). Az előadások megvitatásában Richard Rorty, Jonathan Culler és Christine Brooke-Rose vett részt, hozzászólásaik megtalálhatók ugyanebben a kötetben.

vetlenül is átlépve saját terepükre, vagyis a filozófiai hermeneutika, a hermeneutikai irodalomtudomány, az olvasóorientált kritika vagy a narratológia területére. A helyzet legjobb leírása talán a következő: „1962-ben írtam *A nyitott művet*. Ebben a könyvben az értelmező aktív szerepét hangsúlyoztam az esztétikai értékkel rendelkező szövegek olvasásában. Amikor ezeket az oldalakat írtam, olvasóim az egész művelet nyitott jellegére összpontosították figyelmüket, alábecsülve azt a tényt, hogy a nyitott olvasás, melyet előtérbe állítottam, egy műalkotás által kiváltott (s egy műalkotás interpretációját célzó) tevékenység. Más szóval a szövegek jogai és az értelmezők jogai közti dialektikát tanulmányoztam. Az a benyomásom, hogy az utóbbi évtizedekben túlhangsúlyozták az értelmezők jogait.” E helyzetelemzés alapján Eco, akiről tehát nem lehet elégszer elmondani, hogy a mai szerzők közül a műalkotás nyitottságának és az interpretáció szabadságának egyik első teoretikusa volt, arra figyelmeztet, hogy „a korlátlan szemiózis fogalma nem vezet szükségképpen ahhoz a konklúzióhoz, hogy az interpretációnak nincsenek kritériumai” (Eco 1995a, 33).²³

A szemiotika fogalmi apparátusának átalakításán Eco tulajdonképpen kezdettől fogva dolgozott, hiszen a szemiotika általános elméletének és rendszerének szentelt minden munkája az előzőnek az átírása, amit különösen jól mutat *Az általános*

²³ „*Interpretazione e storia*”.

szemiotikai traktátus. E műben – mint láttuk – már megkezdte (a jel-fogalom kritikájának keretében) a kód-fogalom átértékelését, s már itt megjelent az „enciklopédia” fogalma, mely részint a szemantika technikai felépítéséhez szolgált alapul, részint a kód-fogalom helyettesítőjévé, illetve a leegyszerűsített kód-fogalmat felváltó gazdagabb kód-fogalom ekvivalensévé vált. Az „enciklopédia” a „szótár-modell” alternatívájaként mindenekelőtt azt a problémát hivatott megoldani, hogy hogyan reprezentáljuk a beszélő kompetenciáját, illetve a beszélő rendelkezésére álló szemantikai információt, vagyis ahelyett, hogy formális szemantikai jelölőkre bontsuk le, s egy ágrajzzal ábrázoljuk a „jelentéseket”, célszerűbb a szemantikai univerzumot egy háló – „*rizoma*” – mintájára felfogni, melynek minden egyes csomópontjától (a különböző formájú verbális és nem verbális információkat rögzítő címszavaktól) minden más csomópontjához el lehet jutni. Az enciklopédiát a szövegek gyakorlata módosítja, állandóan beléje építve azt, „amit már mondtak”. „Minden, »amit már mondtak«, lehetséges szabályként működik”, „a már mondott alkotja az enciklopédia tezaurusát” (Eco 1984, 300). A szövegek megértését az enciklopédia ismerete teszi lehetővé, ám az enciklopédiát, mint *globális kompetenciát*, minden felhasználó különböző mértékig birtokolja. Az értelmező bizonyos szabályok, a szövegben található bizonyos jelzések alapján dönt a felől, hogy adott szöveg megértéséhez milyen en-

ciklopédikus kompetencia szükséges. E szabályokat tanulmányozza a szövegsemiotika (uo. 110).

Az „enciklopédia” ezek szerint valóban „kód”-ként működik, ám a kód „lapos”, kommunikáció-elméleti fogalmával ellentétben nem két rendszer elemei közti egyszerű megfelelési szabályokat tartalmaz, hanem szabályokat, tartalmi, verbális és nem verbális információkat, a „már mondott” tezaurusát stb. A szöveg és a szövegmegértés viszonyáról így sokkal bonyolultabb, de kevésbé mester-séges képet kapunk, ugyanakkor nem kell kienged-nünk a kezünkől a lehetőséget, hogy ellenálljunk „a kontrollálatlan interpretálhatóság” és „a kimond-hatatlan orgiája” kihívásának.

Egy másik út, melyen az *Általános szemiotikai traktátus*-t követően Eco elindult, „az olvasó szerepének” vizsgálatához vezetett. „Az olvasó szerepe” kifejezés, bár maga Eco használja így²⁴, talán kissé félrevezető. A *Lector in fabulában* bevezetett fogalomhasználat szerint nem olyan olvasóra kell gondolnunk, amelyet még *A nyitott mű* is feltétele-zett, vagyis nem olyanra, akinek bármilyen „olva-sói szerepe” lehet, hanem a szöveg egy funkciójá-ra. Eco ugyanis a hatvanas–hetvenes évek kritikájá-nak és irodalomelméletének egy sor képviselőjéhez (Barthes, Lotman, Riffaterre, van Dijk, Hirsch, Corti, Iser stb.) hasonlóan az „empirikus olvasóval” szem-

²⁴ Ez a *Lector in fabula* egyik fejezetcíme („Il ruolo del lettore” – Eco 1979/1991, 50–62), és a könyv angol címe (*The Role of the Reader*).

beállított egy „ideális olvasót”, pontosabban: kidolgozta a maga verzióját arról, hogyan kell érteni és alkalmazni az „empirikus olvasó” és az „ideális”, „virtuális”, „implicit” olvasó közti elméleti megkülönböztetést. Az ő ideális olvasója a „modell-olvasó” vagy „mintaolvasó”.²⁵

A „modell-olvasó” fogalmi konstrukciója nem új tényekről ad számot. A tények, melyeket lefed, pontosan ugyanazok, mint amelyeket a kód és az üzenet dialektikájával is meg kellett tudnunk világítani. Igazán jól ismert tény például, hogy egyetlen szöveg sem teljes, mert kontextus-függésének következtében, illetve a konverzáció együttműködési szabályainak és a gazdaságosság elveinek megfelelően sohasem tesz explicitté minden információt. A megértéshez elengedhetetlen információk egy részét előfeltételezi, implikálja vagy sugallja, rábízva a címzettre, hogy egy sor logikai, grammatikai és szemantikai művelet segítségével kikövetkeztesse őket. Minden szövegnek vannak tehát fehér foltjai, melyeket a szövegnek az olvasás során történő aktualizálása egészít ki. A szöveg már csak ennél a ténynél fogva is „saját aktualizálásának feltételeként az olvasó együttműködését posztulálja”, ami

²⁵ „Lettore modello”. Eco *Sei passeggiate nei boschi narrativi* (Eco 1994) magyar fordítása (*Hat séta a fikció erdejében* – Eco 1995b) a „mintaolvasó” kifejezést használja. Elkerülendő az olyan konnotációkat, mint amilyeneket a „mintagyerek”, „mintaapa” stb. szavak sugallnak, itt megmaradunk a „modell-olvasó” (és a „modell-szerző”) fordítás mellett.

azt jelenti, hogy olyan „termék, melynek interpretációs sorsa saját generatív gépezetének kell hogy része legyen” (Eco 1979/1991, 54), illetve „olyan szintaktikai-szemantikai-pragmatikai mű, melynek előlegezett interpretációja saját generatív tervének része” (uo. 67).

A „modell-olvasó” korrelátuma a „mintaszerző”. E fogalmi konstrukció bevezetése nemcsak azért várható, mert ugyanaz a logika, mellyel elvonatkoztatunk az empirikus olvasótól, már a szimmetria okán is elvezet a modell-szerzőhöz, hanem azért (s mindenekelőtt azért), mert – ahogyan az esztétika és a kritika e századi története mutatja – igazából a szerző a kérdéses entitás. Az utóbbi évtizedekben a „szerző” fogalmára vonatkozó elemzések élén természetesen Foucault elképzelései állnak, melyek radikálisan megkérdőjelezi magát azt a funkciót is, melyet hagyományosan a szerzőnek tulajdonítunk (FOUCAULT 1969)²⁶, de nem felejtendő el, hogy az életrajzközpontú pszichologista irodalomtörténet és irodalomelmélet válsága óta a „szerző” elméleti jelentőségének kérdése állandóan napirenden van (ami – emlékezzünk rá – a „biográfiai” és az „esztétikai személyiség” szétválasztásával már Crocét is a maiakhoz hasonló distinkció megalkotására bírta²⁷).

²⁶ Magyarul: „Mi a szerző?” (FOUCAULT 1981). Foucault szerző-fogalmának elemzéséhez lásd KELEMEN 1981).

²⁷ „Alcune massime critiche e il loro vero intendimento.” (CROCE 1991, 210.)

A modell-szerző fogalmi konstrukciója levesz a napirendről minden olyan zavarba ejtő kérdést, mely a biográfizmus válsága óta visszatérően felmerül, s feljogosít arra, hogy – mint olvasók – a szerzőt a szövegben felismerhető stílusként, egy aktanciális szerepként, egy illokúciós műveletként, egy interpretatív hipotézisként, egyszóval a szöveg funkciójaként vagy „szövegstratégiaként” posztuláljuk. A szerző és az olvasó együttműködése, melyet a szöveg megkövetel, „két diszkurzív stratégia, s nem két individuális szubjektum között” valósul meg (Eco 1979/1991, 63).

Azt mondani, hogy a szöveg „előlegezett interpretációja saját generatív tervének része”, s ezáltal posztulálja a maga modell-olvasóját, azt jelenti, hogy *előírja*, de még inkább, hogy már az empirikus olvasó közbelépése előtt tartalmazza saját interpretációit (mely állítás tartalmában nem esik nagyon messze attól a fogalmazástól, hogy a mű tartalmazza saját kódját). Az interpretáció itt röviden szólva „a generatív terv”, vagy mondhatnánk, az alkotói elképzelés vagy a „formáló forma” része.

Ez az értelmezés több kommentárt igényel. Először is abból, hogy az interpretáció része a generatív tervnek, nem következik, hogy tényleges végrehajtásakor követnünk kell a generatív tervet, megismételve így az alkotói folyamatot. Ecónak az alkotás folyamatának és az interpretáció végrehajtásának viszonyára vonatkozóan nincs semmilyen dogmatikus előírása, ám épp a modell-olvasó fogalmának

megkonstruálásakor érzi szükségét annak, hogy le-
szögezze: a két folyamat nem feltétlenül szimmet-
rikus egymással (s hogy – a hagyományos termino-
lógiát használva – az interpretáció nem feltétlenül
utánalkotás). Olvasáskor – mondja Eco – „a szöveg
kifejezési síkjával van dolgunk, s nincs megmond-
va, hogy az interpretáció fázisai, melyeket a kifeje-
zés tartalomként való aktualizálása céljából vég-
rehajtunk, megfordítva tükrözik a létrehozás fázi-
sait, melyek révén a tartalmi terv kifejezéssé vált”
(uo. 68).²⁸

Másodszor kommentárt igényel, hogy mi is a mo-
dell-olvasó fogalmának a státusza. Bármennyire is
egyértelmű meghatározásokról van szó, fel kell ten-
ni a kérdést, hogy az empirikus olvasótól hogyan,
milyen fogalomképzés útján jutottunk el a modell-
olvasóig. Ha valóban az empirikus olvasó a kiindu-
lópont, akkor a modell-olvasóhoz – akiről még min-
dig feltételezzük, hogy *olvasó* – vajon a tipizálás és
az általánosítás útján jutunk, melynek során elvo-
natkoztatunk az előbbi konkrét pszichológiai, szo-
ciális stb. tulajdonságaitól? Az eddig mondottak
azt sugallják, hogy nem, hiszen *fogalmi konstrukci-
óról* beszéltünk, mely Eco meghatározása szerint a
szöveg egy funkciójának, egy „diszkurzív stratégiá-
nak” a megnevezésére szolgál. Ám máshol Eco úgy

²⁸Eco ugyanakkor megengedi, hogy „másképp sok el-
méletben nem az interpretáció dinamikájára, hanem a
produkciónak dinamikájára kérdez rá, s ekkor inkább a ge-
neratív folyamat számítógépekre is alkalmazható tervével
van dolgunk” (uo.).

is fogalmaz (annak a nézőnek példájára hivatkozva, aki a rendező által megkívánt módon mosolyogva nézi a vígjátékot), hogy „ezt a néző- (vagy könyvolvasó) típust nevezem én mintaolvasónak: egyfajta eszményi típusolvasót, akinek az együttműködésére a szöveg nem csupán eleve számít, de igyekszik azt meg is teremteni” (Eco 1995b, 16).

Tehát: eszményi típus vagy fogalmi konstrukció? Típus-fogalom²⁹ vagy konstrukciós fogalom?

A „típus” értelmében az „ideális olvasót” (nevezzük bár modell-olvasónak, implicit olvasónak, virtuális olvasónak stb.) régóta ismerik. Az író „közönségére” vonatkozó kulturális, szociológiai, pszichológiai eszmefuttatások órála szólnak. Sőt az is régóta ismert, hogy a szerzők (az empirikus szerzők) sokszor valóban előlegezik olvasójukat (meghatározzák, „kihez szólnak”), s az olvasójukról alkotott képet tudatosan és szándékosan beépítik művükbe. Dante feltűnően ezt teszi az *Isteni Színjáték* és a *Vendégség* néhány jól ismert helyén. Amikor például „apró csónakokban” ülő és kellemes énekekre vágyó olvasóit a *Paradicsom* második prológusában arra inti, hogy forduljanak vissza, s megszólítja az angyalok kenyerére éhező kiválasztottak szűk körét, akkor világosan meghatározza a *Paradicsom* modell-olvasóját, aki korai éveitől kezdve aszketikus komolysággal teológiai és filozófiai stúdiu-

²⁹ Nem sok okunk van azt hinni, hogy Eco „eszményi típusa”, mint egy fogalomképzési eljárás megnevezése, Max Weber „ideáltípusának” felel meg.

moknak szentelte életét, s így képes további útján követni a költőt:

„Óh, ti, kik apró csónakokban ültök,
s figyelni vágyva édes énekekre
Hajóm után, mely zengve száll, röpültök,
Jobb lesz, ha visszatértek révetekbe!
[...]
De kevesek ti, akik angyaloknak
Régen éheztek égi kenyérére,
Mellyel itt élnek, de jól sohse laknak,
Bocsássátok a sósvíz tengerére
Bárkátok bátran...”³⁰

A modell-olvasó ebben az értelemben egy általánosított „empirikus olvasó”, s az a kép, melyet az író (de nemcsak az író, hanem a kiadó vagy a könyvterjesztő) előlegez róla, s melyet az íróval foglalkozó irodalomtörténész vagy kritikus néha megrajzol, egy empirikus hipotézis státuszával bír. Mindez azokhoz a banális tényekhez tartozik, melyeknek nem a felfedezését, hanem újrairását szolgálja a modell-olvasó fogalma. Mindenesetre az így értett modell-olvasóról – lévén szó az empirikus olvasók tipizált alakjáról – joggal mondhatjuk, hogy egy tipikus interpretáció végrehajtója.

A „modell-olvasót” persze sokkal érdekesebb fogalmi konstrukciónak tekinteni, s – mint láttuk – Eco legtöbb megfogalmazása valóban erre jogosít fel. Sz ez az az értelmezés, amely mellett a modell-olvasó és az empirikus olvasó distinkcióján alapuló in-

³⁰ *Paradicsom*. II. 1–4., 10–14.

terpretáció-fogalom oly módon különbözik *A nyitott műben* kifejtett elmélettől, ahogyan maga Eco látja. *A nyitott műben* leírtak szerint a mű potenciális sokértelműsége magában az olvasási folyamatban, vagyis az értelmezőnek mint reális személynek a tudatában tárul fel, aki a lehetőségek sokféleségét felismerve ténylegesen végrehajtja az értelmezés aktusát. Az ezzel az olvasóval szembeállított modell-olvasó viszont nem más, mint „a szövegbeli utasítások összessége, mely utasítások a szöveg lineáris kibontakozása során mondatokból vagy jelzésekéből pontosan összeállnak” (Eco 1995b, 27). Az interpretáció végrehajtásának módja, illetve az erről való döntés ily módon áthelyeződik egy individuális értelmező szubjektum tudatából a szövegbe, a szövegbeli utasításoknak abba a rendszerébe, melyet modell-olvasónak nevezünk.

Ha a modell-olvasó nem az olvasók egy általánosított típusa, hanem az előbbi értelemben vett konstrukció, vagyis egy szövegstruktúra, akkor nem Occam elvének megsértése-e, ha megsokszorozzuk az olvasót? Az igenlő vagy tagadó válasz előtt látni kell, az olvasó megszorításának jó oka van. Úgy tűnik (bár ezt Eco valójában nem hangsúlyozza), a modell-olvasó fantomkezében van a szöveg korrekt értelmezésének a kulcsa, ami azt jelenti, hogy az empirikus olvasó és a modell-olvasó megkülönböztetésének köze van ahhoz a kérdéshez, hogy milyen kritériumok segítségével szűrhetők ki egy szöveg rossz interpretációi. Erre utal, hogy a modell-ol-

vasó fogalmával összefüggésben vezeti be Eco azt a nagyon lényeges distinkciót, mely leválasztja az interpretáció fogalmáról „a szöveg használatának” a fogalmát, vagyis a szöveg tetszőlegesen szabad használatának azokat az eseteit, amikor például a pusztá szórakozás a célunk, vagy a szöveg csak alkalom, ürügy érzelmeink kiélésére. Ez az utóbbi distinkció nagymértékben fedti az előbbit: a szöveget az empirikus olvasó értheti félre, s az empirikus olvasóval eshet meg, hogy a szöveget a maga esetleges céljai érdekében csupán használja. A modell-olvasó aktusa ezzel szemben mindig interpretáció, illetve az interpretáció aktusának végrehajtásához mindig szükség van az ő közreműködésére, hiszen „az interpretáció fogalma mindig magában foglalja a szerző stratégiája és a modell-olvasó válasza közti dialektikát” (Eco 1979/1991, 59). E kikötések mellett azt mondhatjuk, hogy egy ténylegesen (vagyis egy értelmező személy által) végrehajtott interpretáció akkor helyes, ha a modell-olvasó szempontjait érvényesíti, vagyis akkor, ha az empirikus olvasó képes modell-olvasóvá válni, legalábbis a modell-olvasóval összhangba kerülni.

Eltekintve attól, hogy itt megkérdezhethetjük, mik a kritériumai az empirikus olvasó és a modell-olvasó összhangjának, az előbbi fogalmazás mindenképpen elfogadható a vizsgált jelenségek egyik lehetséges leírásaként. Ám ha a „modell-olvasó” egy diszkurzív stratégia neve, akkor csak terminológiai kérdés, hogy a fogalmat használjuk-e vagy sem, s

megelégedhetünk azzal a leírással, hogy a szöveg utasításokat tartalmaz a rá vonatkozó interpretáció végrehajtására.

Persze beszélhetünk továbbra is az empirikus olvasó és a modell-olvasó terminusaiban, de ekkor vállalni kell azt a rizikót, hogy a „modell-olvasó” terminus – jelentésénél fogva – arra csábít, hogy az empirikus olvasó mellett egy újabb entitásként, az empirikus olvasó árnyékaként képzeljük el. S ilyen esetekben nincs megállás: a fiktív entitások újabb entitásokat szülnek, ahogyan maga Eco is hajlamos arra, hogy most már magát a modell-olvasót szaporítsa tovább: „Azt mondani, hogy minden szöveg előlegez egy modell-olvasót, azt jelenti, hogy a szöveg elméletileg, s bizonyos esetekben explicite is, kettőt előlegez: a naiv (szemantikai) modell-olvasót és a kritikai modell-olvasót” (Eco 1990, 29). Zárójelbe téve e további komplikációt, végül is hány modell-olvasó van? Láttuk, minden szövegnek van egy. De van-e minden szerzőnek egy? Vajon létezik-e az a modell-olvasó, akit Dante-olvasónak hívhatunk? S létezik-e a műfajoknak, a vígjátékoknak és a tragédiáknak modell-olvasója? Másfelől, az egyes szövegeken túl van-e bizonyos szövegtörzseknek, mondjuk a dantei szövegtörzseknek egy közös modell-szerzője? Vagy más-más modell-szerzője van az *Új életnek* és az *Isteni színjátéknak*? Hogyan számoljuk meg a Shakespeare nevű modell-szerzőket? Darabonként, műfajonként, szonettenként?

A kérdések azt mutatják, hogy bizony, Occam elve sérül. Legjobb tehát megmaradni annál, hogy e fogalomhasználatot mindig az egyes, konkrét szövegekre korlátozzuk. Ugyanakkor be kell látni, hogy a modell-szerző és a modell-olvasó konstrukcióját már nehéz lenne kiszakítani abból a fogalmi rendszerből, melynek megvan a maga belső koherenciája, s mely alkalmasnak bizonyulhat „az interpretáció határainak” kijelölésére.

Az interpretáció határaiban a következő meghatározást kapjuk az interpretáció fogalmáról: „az interpretáció – mely a hipotézisen és az abdukción alapul – az a szemiozikus mechanizmus, mely nemcsak a más emberi lények által intencionálisan kidolgozott üzenetekhez való viszonyunkat magyarázza meg, hanem az embernek (és talán az állatoknak) a környező világgal való minden interakcióját. Interpretációs folyamatok révén alkotunk kognitív módon aktuális és lehetséges világokat.” (Uo. 12.) A meghatározásban azonkívül, hogy utal minden interpretációnak a jelező tevékenységgel való összefüggésére, két mozzanat a figyelemre méltó: egyrészt olyan széles interpretációfogalmat kínál, mint amilyenel a hermeneutikai stúdiumokban szoktunk találkozni, másrészt az interpretációt megismerési fogalomként vezeti be. Az interpretáció ezek szerint a világhoz való megismerési viszonyunk alapformája.

Eco az ilyen szélesen értelmezett interpretáció határait kívánja megvonni.

Első megközelítésben szétválasztható a két eset: az intencionálisan kidolgozott üzenetekhez való viszonyunk, illetve a környező világhoz való interaktív és kognitív viszonyunk esete. Az első esetben ugyan provokatív, de értelmes az az állítás, hogy egy üzenet ilyen vagy olyan olvasatára vonatkozó kezdeményezés teljes egészében az értelmezőt illeti meg. A második esetben ez nemcsak provokatív, hanem értelmetlen: hogy egy állatot lónak interpretálunk, vagyis egy lovat lóként ismerünk fel, az észlelési és egyéb kognitív műveleteink mellett nagymértékben függ magától a lótól. Az ellenkezőjét állítani: mágikus idealizmus. Amikor tehát az interpretáció a világhoz való viszonyunkban jelentkezik, Eco éles határvonalat húz, amelyen túl a mágikus idealizmus birodalma terül el. Amikor az interpretáció az intencionális üzenetek, így szövegek olvasatát jelenti, sokkal vitathatóbb a helyzet, de Eco szerint – s újabb munkásságának egy részét ennek a kérdésnek szenteli – ekkor is húzható határvonal, amelyen túl nem interpretációról, hanem a szövegek tetszőlegesen szabad „használatáról”, hermetizmusról és ezoterizmusról kell beszélni. Sok tekintetben hermetikus vonások jellemzik például a mai dekonstrukció számos képviselőjének szövegértelmezési és kritikai gyakorlatát. „Úgy vélem – mondja Eco –, ma sok »reader-oriented« elmélet

és gyakorlat valamilyen módon a hermetikus hagyomány örököse.” (Uo. 51.)

A vizsgálódás eddigi eszköztára ezen a ponton egészítendő ki az intencionalitás szempontjával. Ez a szempont a szerzői szándék, az *intentio auctoris* fogalma révén a hermeneutikában régóta jelen van, s a nyelvfilozófiában, illetve az utóbbi évtizedek analitikus filozófiájában is széles körű polgárjogot nyert, részint az intencionális cselekvés megértésének és magyarázatának szentelt elemzések (Anscombe, von Wright, Danto, Searle) hatására, részint pedig azáltal, hogy néhány nagyhatású analitikus jelentéseméleti konstrukció a jelentést vagy a jelentés egy összetevőjét a beszélő intenciójával azonosítja (Grice, Austin, Searle, általában a beszédaktus-elmélet). Mellesleg megérdemel egy mondatot annak az ellentmondásos ténynek a rögzítése, hogy mire a hermeneutika (persze nemcsak a hermeneutika, hanem például a strukturalizmus is) megszabadult a szerzői szándéktól, s a szöveg autonómiáját szinte dogmává emelte, a szóban forgó jelentésemletek a nyelvi megértés globális magyarázatának alapjává éppen a kommunikatív szándék fogalmát tették.

Míg a hagyományos hermeneutikai vita akörül folyt, hogy a szövegből a szerzői szándékot kell-e kihámozni, vagy a szöveg saját jelentését, függetlenül attól, hogy az utóbbi intencionált-e vagy sem, addig Eco a mai bonyolultabb helyzet leírására szükségesnek látja az intenció fogalmának széle-

sebb alkalmazását: elfogadja azt a szóhasználatot, amely szerint a szerzői szándék mellett még a szöveg intencionalitásáról, vagyis az *intentio operis*ről, valamint az olvasó intenciójáról, az *intentio lectoris*-ről is beszélnünk kell. Az egyes álláspontok egyrészt aszerint különböztethetők meg, hogy az interpretációnak szerintük a szerző, a mű vagy az olvasó intenciójára kell-e orientálódnia, másrészt pedig a szerint – s ez a szempont keresztezi az előzőeket –, hogy a művet az alkotófolyamat felől vagy az előlegezett interpretáció felől közelítik-e meg. E szempontok kombinálásával fel lehetne rajzolni a lehetséges álláspontok részletesebb térképét, melyek minden bizonnyal ténylegesen is megjelennek az interpretáció körüli vitákban.

Annak az álláspontnak az alapján, melyet korábban „Pareyson-típusú”-nak neveztünk, Eco válasza csakis az *intentio operis*re eshet. Amikor ezt megemlítjük, azonnal szembe tűnik, hogy a mű intenciójáról szóló diskurzus is nehezen illeszthető természetes fogalmi sémánkba, vagyis újra egy fogalmi konstrukcióval van dolgunk. Ez a konstrukció azonban már koherens az eddig bevezetett, az empirikus olvasó és a modell-olvasó megkülönböztetésén alapuló fogalmak rendszerével. Eco leírása szerint az olvasás aktusa abban áll, hogy az empirikus olvasó a szöveg mint organikus egész által igazolandó vagy cáfolandó feltevéseket állít fel a mű intenciójára vonatkozóan, ami annyit jelent, hogy megpróbálja meghatározni a mű által

posztulált modell-olvasó típusát. Vagyis az olvasó nem az empirikus szerző, hanem a modell-szerző intencióját igyekszik kitalálni, aki (vagy „amely”?) – mint szövegstratégia – a maga részéről arra törekszik, hogy létrehozza a hozzá rendelt modell-olvasót (Eco 1979/1991, 62; 1990, 34).

A mű intenciója tehát nem más, mint a modell-szerző intenciója. Könnyű észrevenni, hogy a két fogalom összekapcsolásával bizonyos mértékig feloldhatjuk a szerző–szöveg dilemmát: a szerző intenciójának és a szöveg intenciójának a keresése „legalábbis abban az értelemben egybeesik”, hogy „a (modell-) szerző és (a szöveg koherenciájaként értett) mű az a virtuális pont, melyre a feltételezés irányul” (Eco 1990, 34). Ha tehát nem is a hagyományos felfogások empirikus kutatási szintjén, hanem absztrakt fogalmi megközelítésben, kibékíthető a szerzői szándékot előnyben részesítő, illetve a szöveg autonóm értelmét hangsúlyozó felfogás. A vezéreszme, melynek jegyében a kibékítés végbemehet, mindenesetre az *intentio operis*.

Az *intentio operis*ra irányuló interpretációelméletet két nagy iskola képviseli. Az első „a recepcióesztétika, mely magáévá teszi azt a hermeneutikai elvet, hogy a mű az évszázadok során gazdagsodik a róla adott interpretációkkal, s számon tartja a mű társadalmi hatása és a történetileg szituált címzettek elvárási horizontja közti viszonyt, de nem tagadja, hogy a szövegről adott interpretációkat a szöveg alapvető *intentio*jának természetére

vonatkozó hipotézishez kell mérni.” A második az „interpretáció szemiotikája”. Ez a modell-olvasóról és az olvasásról mint együttműködési aktusról alkotott elméleteket foglalja magában, s amikor a szövegben az olvasó figuráját kutatja, akkor szintén „az *intentio operis*ben keresi az *intentio lectoris* megnyilvánulásainak értékelésére vonatkozó kritériumot” (uo. 25).

Az interpretációs szemiotika célkitűzésének ez a leírása két tételt mond ki expliciten: egyrészt azt, hogy az *intentio operis* értékelési kritériumként szolgál, másrészt azt, hogy az olvasói megnyilvánulások, vagyis az interpretációk értékeléséhez valamilyen kritériumra mindenképpen szükség van.

Az előző két nagy iskolával szemben a műalkotások megközelítésének két olyan típusa említendő, melynek számára érdektelen az *intentio operis* vagy egyáltalán az interpretációk valamilyen kritérium szerinti értékelhetősége. Az első típusba Eco többek közt az irodalomszociológiát sorolja, mely nemcsak az *intentio operistól* tekint el hivatásszerűen, hanem az *intentio auctoris*tól és az *intentio lectoristól* is, hiszen vizsgálati szempontja az, hogy egy közösség mire és hogyan *használja* a szöveget. A második megközelítésre a dekonstrukció kritikai gyakorlatának egyes képviselői szolgáltatnak példát, akik látványosan az *intentio lectorist*, a címzett reagálását helyezik előtérbe, s akik számára a szöveg csak a parttalan interpretációt kiváltó inger. Persze a címzett reagálására összpontosítani,

a szöveghez mint *ingerhez* viszonyulni annyi, mint *használni* a szöveget. Meglehetősen relatív tehát az a különbség, hogy az *intentio lectoris* tekintem-e az interpretáció vezérelvének, vagy hogy a szöveg használatával keverem-e össze az interpretációt. S valóban, Eco több ízben is az utóbbi hibában marasztalja el a dekonstrukció egyes képviselőit.

Ez a pont annyira lényeges, hogy a „használat” és az „interpretáció” összekeverésének vádjá ellen nem is az védekezik a legjobban, aki tagadja az összekeverés tényét, hanem az, aki tagadja vagy relativizálja a szöveg használata és interpretációja közti különbséget. Ezt teszi – Ecoval vitázva – Rorty. S a használat és interpretáció különbségének el-tüntetésével természetesen együtt jár a szöveg és az olvasó, illetve az *intentio operis* és az *intentio lectoris* szembeállíthatóságának a megkérdőjelezése is (RORTY 1995, 115–116).

Eco distinkciói nyilvánvalóan bírálhatók (bár Rorty valójában csak ellenállításokat, s nem érveket hoz fel velük szemben). Az egyik lehetséges bírálati stratégia, mint korábban láttuk is, abban áll, hogy kimutatjuk: Eco megsérti Occam elvét. Ez azonban inkább a distinkciók adott formájának bizonyos végig nem gondolt következményeire (túl sok kétes entitás felbukkanásának a veszélyére) vonatkozik, nem pedig arra, hogy alapvetően elvétenék a leírandó összefüggéseket. Eco mondanivalója ugyanakkor történetileg, s hogy úgy mondjuk, „tapasztalatilag” is jól megalapozott. Tapasztala-

ton értsük először is az írói tapasztalatot, mely természetesen nem lehet más, mint az empirikus szerző tapasztalata. Kevés nagyobb egyetértéssel övezett megállapítást tehetnénk annál, hogy az író (az empirikus szerzőt) semmilyen privilégium sem illeti meg műve interpretációs lehetőségeinek feltárásában, mégsem hagyhatjuk teljesen figyelmen kívül (ha ehelyütt nem is térhetünk ki rá), hogy a regényei körül kialakult rendkívül élénk kritikai vitába Eco aktívan bekapcsolódott, s hogy *A rózsza nevére* vagy *A Foucault-ingára* vonatkozó olvasói reagálásokra elméleti munkáiban is gyakran hivatkozik. Ha adunk még valamit az empirizmus igazságára, akkor ezeknek a hivatkozásoknak mint az elméleti mondanivalója szempontjából releváns tapasztalati beszámolóknak valamelyes hitelt kell adnunk, s legalábbis megfontolandónak kell vennünk (különösen a felsorakoztatott példák fényében), hogy vannak esetek, amikor „az empirikus szerzőnek joga van úgy reagálnia, mint modell-olvasónak” (Eco 1990, 118), s empirikus szerzőként is elutasíthat bizonyos szabad asszociációkat, még akkor, is ha az általa használt szavak ezekre valamiképpen feljogosítanak (uo. 119).

„Tapasztalaton” értsük másodszer a filozófia-történész és az eszmetörténész tapasztalatát. A medievalista Eco sohasem lett hűtlen önmagához, amit nemcsak regényeinek olvasói tanúsíthatnak. Szemiotikai elméletei mögött a nyelvelméletek történetének szentelt átfogó tanulmá-

nyok állnak³¹, melyek relevánsak a hermeneutika története szempontjából is, s különösen érdekes anyagokat dolgoznak fel az interpretáció középkori és reneszánsz kori felfogásaira és gyakorlataira vonatkozóan. A történeti vizsgálódás eredményeként leszűrhető többek közt, hogy a végtelen interpretálhatóság elvének elfogadása nem függ egyenesen össze az interpretációra vonatkozó egyik vagy másik felfogással: a szerző, a szöveg vagy az olvasó előnyben részesítésével. Aki például az *intentio auctoris*t tünteti ki, az az „olvasóorientált” kritikussal együtt nyugodtan vallhatja, hogy a szöveg végtelen interpretációs lehetőségét kínálja, hiszen a végtelen értelmet minden további nélkül beléje helyezhette a szerző, illetve az a végső forrás, melyre a szöveg visszavezethető. Az is fontos tanulsága a történelemnek,

³¹ Természetesen itt kell említeni *A tökéletes nyelv keresése* című újabb monográfiáját: Eco 1993. (Magyarul: *A tökéletes nyelv keresése* – Eco 1998.) Kisebb tanulmányai közül különösen fontos a Dante XIII. levelének szentelt, s Dante nyelv- és jelentéselméletéről szóló írás (Eco 1987, 215–241). Az *I limiti dell'interpretazione* hosszú fejezet tartalmaz a hermetizmus jel- és interpretáció-felfogásairól („Aspetti della semiosi ermetica” – Eco 1990, 39–99), ezen belül a Dante-interpretáció problémáiról, különös tekintettel az ezoterikus Dante-interpretációkra („Sospetto e dispendio ermeneutico” – uo. 86–99). Külön említendő, hogy az ezoterikus Dante-interpretációkat Eco szervezésével és az ő vezetése alatt egy kutatócsoport tanulmányozta. E kutatás eredményeit a következő kötet tartalmazza: POZZATO 1989.

illetve a fogalmak eredetét kutató „archeológiának”, hogy a végtelen interpretálhatóság felcserélése a „korlátlan interpretáció misztikájával”³², a „túlinterpretáció”, az olvasó szempontjának a szövegre való ráerőltetése: mindez nem a mai elméletek találmánya; való igaz, hogy ebben az értelemben „az úgynevezett »posztmodern« gondolkodás nagy része inkább preantiknak tetszik” (Eco 1995a, 36).³³ A hermetizmus öröksége történetileg persze nemcsak negatívum, hiszen azoknak az effektusoknak a következtében, melyeket Eco az európai kultúrtörténet egy másik, de az ittenivel rokon fejezetéről szólva „mellékhatásoknak” (Eco 1998, 33) nevez, a hermetikus gondolkodók tévútjai is időnként elvezettek valahová, többek közt éppen a jelek többértelműségének, a ránk hagyományozott szövegek sokrétegűségének, az értelmező kezdeményező szerepének, egyszóval az interpretáció végtelenségének a felismeréséhez. S még arról sincs szó, hogy nincs új a nap alatt, hiszen az interpretáció egyszerre végtelen és korlátozott voltának, az értelmező szabadágának és a szöveg tiszteletben tartásának dialektikája történetileg igenis új gondolat, mindazoknak a mechanizmusoknak a leírásával, melyek e dialektikát lehetővé teszik.

Eco történeti kutatásainak további fontos motívuma, hogy az interpretációelméletben is adódik

³² Összefoglaló kifejtése: Eco 1990, 52.

³³ „Interpretazione e storia”.

experimentum crucis, legalábbis olyasmi, ami analóg egy olyan kísérlettel, mely eldönti valamely tudományos elmélet sorsát. Ahhoz ugyanis, hogy az interpretáció végtelen, ám korlátozott voltát komolyan állíthassuk, szükség van arra, hogy kimutassuk: vannak rossz interpretációk, melyek – popperi nyelven szólva – a parttalansági elv és gyakorlat cáfoló eseteiként értékelhetők. Szigorúan elméleti szempontból „elegendő” egyetlen rossz interpretáció ahhoz, hogy – mint Eco Popperre utalva fogalmaz – „elvessük azt a hipotézist, amely szerint az interpretációnak nincsenek interszjektív kritériumai” (Eco 1995a, 35).³⁴ A feladat tehát: találni ilyen interpretációkat (vagyis olyanokat, melyek a legnagyobb tolerancia mellett is elfogadhatatlanok), s mindenki számára megnyugtatóan delegitimálni őket. Ezt szolgálják a történeti esettanulmányok. Az ezoterikus Dante-interpretációk problémájával, melyekre többször is visszatért, Eco nyilván nem kifejezetten azért foglalkozott, mert mindenáron valamiféle *experimentum crucis* akart volna elvégezni, de ide vonatkozó tanulmányai³⁵ pontosan ennek a gondolatmenetnek a jegyében, vagyis „falszifikációs eseteként” illeszthetők interpretációelméletének egészébe.

Egy-egy mű valamely interpretációjának tartathatatlanságát a konkrét szövegtől és értelmezésé-

³⁴ „Interpretazione e storia”.

³⁵ Lásd az említett Dante-tanulmányokat. Az ezoterikus Dante-interpretációk háttéréről lásd KELEMEN 1996, 168–173.

től függően más-más érvekkel mutatjuk ki, így az esettanulmányok ugyan betölthetik – mint ahogy az ezoterikus Dante-interpretációk elemzése be is tölti – az *experimentum crucis* funkcióját, ám nem nyújtanak alapot egy általános eljárás kidolgozására. Ugyanakkor az az általános kijelentés, hogy az interpretáció helyességének a kritériuma az *intentio operis*, vagy a modell-olvasó válasza, szintén nehezen, vagy sehogyan sem operacionalizálható. Akkor a cáfoló esetek bemutatásától eltekintve mégis hogyan adható meg néhány általánosabb adekvátsági kritérium? Ha szoros kritériumok nem is, de bizonyos irányelvek adhatók.

Ezek élén a szó szerinti jelentés tiszteletben tartása állhat: „Az interpretáció szabadságára vonatkozó minden diskurzust a szó szerinti jelentés védelmével kell kezdeni” (Eco 1990, 26). Az a probléma, hogy létezik-e egyáltalán egy kifejezésnek szó szerinti jelentése, nem specifikusan a hermeneutika vagy az interpretációelmélet, hanem a természetes nyelvek szemantikája körébe tartozik, s a nyelvészek részéről erősen vitatott. Mégis meggyőző érvek szólnak amellett, hogy a természetes nyelveknek a kommunikációban betöltött szerepét nem lehet a szó szerinti, a kontextuális, a metaforikus stb. jelentések legalábbis relatív megkülönböztetésének lehetősége nélkül értelmezni, vagyis fel kell tételeznünk, hogy *létezik* szó szerinti jelentés. Ha ez így van, akkor legalábbis az irodalmi műalkotások interpretációjának megvan a természetes

kiindulópontja: létezik egy megszorítás, mely erősen behatárolja a számba jövő interpretációk körét. Az az interpretáció, mely ellentmond a szöveg nyelvészetileg megragadható értelmének, elvetendő. Első lépésben tehát a műben manifesztálódó természetes nyelvi jelentésrétegek tárandók fel, s ezzel visszajutottunk ahhoz a feltételhez, melyet Schleiermacher nyelvi interpretációnak nevezett.

Egy másik irányelv, melynek alkalmazásakor már nem kerülhető el a hermeneutikai kör problémája sem, a szövegkoherencia fogalmából adódik. El kell ismerni, hogy a szöveg nem egyszerűen interpretációinak próbaköve, hanem „olyan objektum, melyet az interpretáció körkörösen konstruál, miközben annak alapján igyekszik igazolni magát, amit saját eredményeként alkotott” (Eco 1995a, 78).³⁶ Eközben persze az *intentio operis*re vonatkozó hipotézis vezet, melyet csak a koherens egésznek tekintett szövegen tud ellenőrizni, annak az ágostoni elvnek az alapján, hogy a szöveg valamely részletére vonatkozó interpretáció csak akkor fogadható el, ha azt egy másik szövegrészlet megerősíti. „Ebben az értelemben a belső szövegkoherencia tartja ellenőrzés alatt az olvasó egyébként ellenőrizhetetlen impulzusait.” (Uo. 79.) A „szövegkoherencia” „metaforája” – bár Rorty szintén elveti („a szöveg koherenciája nem olyan valami, amit a szöveg azelőtt birtokol-

³⁶ „Sovrainterpretare i testi”. „Nem szégyelem beismerni – teszi ugyanitt hozzá Eco –, hogy ily módon a »hermeneutikai kör« régi, de még mindig érvényes fogalmát háttározom meg.” Vö. Eco 1990, 33.

na, hogy leírták”, s nem más, „mint az a tény, hogy valaki valami érdekeset talált mondani a jelek és zajok egy csoportjáról” – RORTY 1995, 119) – valójában a szövegelméletek és a szöveggrammatika jól kidolgozott fogalma, melyet számos szintaktikai és szemantikai szabály (a korreferencia, a preszuppozíció, a szöveghez rendelhető lehetséges világok felépítésének szabályai stb.) segítségével lehet megadni. Amikor tehát a szövegkoherencia az elfogadható interpretációk kritériumaként jelenik meg, akkor arról van szó, hogy egy szöveg interpretációs lehetőségei közül azokat kell elfogadni, melyek nincsenek ellentétben az adott szöveg koherenciáját biztosító szabályokkal.

Ezek szerint tehát a szó szerinti jelentés és a szövegkoherencia tiszteletben tartása lehet olyan adekvátsági kritérium, mely korlátozza a lehetséges interpretációk körét. Mi lehet még az? A lét.

Ezzel persze elhagytuk az operacionális kritériumok kérdéskörét, s visszaléptünk a végső filozófiai döntésekhez. A létre való hivatkozás Eco legújabb vizsgálódásait jellemzi (Eco 1997), melyek egyébként az *Általános szemiotikai traktátus*-ban tárgyalt szemiotikai és nyelvfilozófiai problémák (az észlelés szemiotikája, az ikonizmus, a referencia stb.) újrafelvételéhez vezettek. A régi problémák újratárgyalásakor Eco lemond a nagy rendszer utópiájáról, ugyanakkor egyfajta ontológiai „fordulatot” hajt végre.

A szó teljes értelmében persze túlzás fordulatról beszélni, mert Ecónak a hermeneutikai problematikához való közeledése korántsem jelenti azt, hogy magáévá tenné a hermeneutikai ontológia perspektíváját. Ám az interpretáció lehetőségeiről folytatott vita nyomán rákényszerült, hogy kritikailag számot vessen Heideggerrel és a gyenge gondolkodással (uo.)³⁷, s az interpretációra alkalmazandó megszorítások szükségességét az így nyert ontológiai megfontolásokkal is alátámassza. Ezek szerint ha elfogadjuk, amit Vattimo szokott különös előszeretettel idézni, vagyis azt, hogy nincsenek tények, csak interpretációk, akkor persze elfogadjuk, hogy minden, ami tényként jelenik meg, interpretációs effektus, ám még ez sem zárja ki annak a kérdésnek a jogosságát, hogy nincsenek-e rossz interpretációk. Mert azt már nem kell elfogadnunk, hogy „minden lehetséges interpretáció olyan valamit hoz létre, ami arra kényszerít minket, hogy egy későbbi interpretáció fényében úgy fogjuk fel, mintha tény lenne” (uo. 35).

Van tehát *a létnek egy kemény magja* (uo. 36), mely gátat szab annak, hogy bármit mondhasunk róla. S ez nem tilalomfa, mely megállásra kényszeríti a hermeneutikai okoskodást. Sőt azt kell mondanunk – s ezzel zárul (persze ideiglenesen) Ecónak a nyitott mű esztétikájától a szemiotikán át

³⁷ Lásd a „Sull’essere” („A létről”) című fejezetet (i. m. 1–42). Meg kell jegyezni, igen komoly kritikáról van szó, melyet érdemes lenne önmagáért megvizsgálni.

a hermeneutikág tartó kalandja –, hogy a lét ellenállásában gyökerezik a hermeneutikai kérdezés lehetősége: „[...] hogy a lét határokat szab annak a diskurzusnak, amelynek segítségével a lét horizontjában elhelyezkedünk, az nem a hermeneutikai tevékenység tagadása, hanem feltétele” (uo. 37).

Irodalom

- CROCE, Benedetto 1991. *Nuovi saggi di estetica*. Napoli: Bibliopolis.
- ECO, Umberto 1962. *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
- ECO, Umberto 1968a. *La definizione dell'arte*. Milano: Mursia.
- ECO, Umberto 1968b. *La struttura assente*. Milano: Bompiani.
- ECO, Umberto 1970. *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*. Milano: Bompiano.
- ECO, Umberto 1971. *Le forme del contenuto*. Milano: Bompiani.
- ECO, Umberto 1973. *Segno*. Milano: Istituto Editoriale Internazionale.
- ECO, Umberto 1975. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
- ECO, Umberto 1976. *A nyitott mű*. Budapest: Gondolat.
- ECO, Umberto 1979/1991. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- ECO, Umberto 1982. *The Aesthetics of Chaosmos: The Middle Ages of James Joyce*. Tulsa, Oklahoma: The University of Tulsa.
- ECO, Umberto 1984. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi.

- Eco, Umberto 1987. L'epistola XIII, l'allegorismo medievale, il simbolismo moderno. In Umberto Eco: *Sugli specchi*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto 1990. *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto 1992. *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eco, Umberto 1993. *La ricerca della lingua perfetta...* Roma – Bari: Laterza.
- Eco, Umberto 1994. *Sei passeggiate nei boschi narrativi*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto 1995a. *Interpretazione e sovrainterpretazione*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto 1995b. *Hat séta a fikció erdejében*. Budapest: Európa.
- Eco, Umberto 1997. *Kant e l'ornitorico*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto 1998. *A tökéletes nyelv keresése*. Budapest: Atlantisz.
- FOUCAULT, Michel 1969. Qu'est qu'un auteur? *Bulletin de la société de philosophie* Juillet-Sept.
- FOUCAULT, Michel 1981. Mi a szerző? *Világosság* Melléklet az 1981. júliusi számhoz.
- KELEMEN János 1976. Utószó. In Umberto Eco: *A nyitott mű*.
- KELEMEN János 1981. Foucault. *Világosság* Melléklet az 1981. júliusi számhoz.
- KELEMEN János 1996. A „rózsakeresztes” Dante. *BUKSZ* 1996. Nyár, 8. évf. 2. sz. 168–173.
- LÉVI-STRAUSS, Claude 1969. Tre conversazioni con Claude Lévi-Strauss. In Paolo Caruso (a cura di): *Conversazioni con Lévi-Strauss, Foucault, Lacan*. Milano: Mursia.
- POZZATO, Maria Pia 1989. *L'idea deforme. Interpretazioni esoteriche di Dante*. Milano: Bompiani.
- RORTY, Richard 1995. Il progresso del pragmatista. In Umberto Eco: *Interpretazione e sovrainterpretazione*. Milano: Bompiani.
- VATTIMO, Gianni 1994. *Oltre l'interpretazione*. Bari: Laterza.

„A lét ellenállása”: Eco kognitív szemantikája*

Umberto Eco: Kant és a kacsacsőrű emlős

Néhányan talán emlékeznek arra, hogy a Magyar Televízió már a hetvenes évek elején riportot készített Umberto Ecóval. E régi riportban az avantgárd művészet, a „nyitott mű” és a szemiológia már akkor is nagyhírű teoretikusa többek között arról beszélt, hogy a háború utáni években az olasz kultúra megújulása mennyire megkövetelte a szakítást Croce idealista filozófiájával. Ezt azért érdekes éppen most felidéznünk, mert egyik legújabb kötetében, melyről az alábbiakban szó lesz, visszatér Croce esztétikájának bírálatához, ezzel is tanújelét adva, hogy Itáliában még mindig aktuális feladat a crocei örökség mérlegének megvonása.

Immár huszonöt esztendeje van annak is, hogy – *Opera aperta, La definizione dell’arte, Apocalittici e integrati, La strutture assente* és *Le forme del contenuto* című kötetei alapján – napvilágot láthatott írásainak első magyar nyelvű válogatása.¹ Igaz, hosszú kihagyás következett, mára mégis kialakult egyfajta Eco-

* Megjelent: *BUKSZ*, 2001 tél, 330–340.

¹ Eco 1976. Azóta magát az *Opera aperta* (Eco 1962) című válogatást is közreadta az Európa Könyvkiadó: Eco 1998a. Így Ecótól különböző tartalommal két azonos című kötet is létezik magyarul.

kultusz, melyet legalább egy tucat magyarra fordított könyve táplál. Ez adott lehetőséget például arra, hogy a Római Magyar Akadémia ez év tavaszán – eljátszva az „eco” szó jelentésével – „Eco visszhangja Magyarországon” címmel rendezzen konferenciát.

Az Európa Könyvkiadó dicséretes (s a recenziójánál még dicséretesebb) gyorsasággal tette hozzáférhetővé az 1997-ben publikált *Kant és a kacsacsőrű emlős* című kötetet is, melynek olvasója ugyanakkor hamar rájön, hogy szerzőjét mégsem ismeri eléggé. Eddigi regényeit hiába olvashatta már magyarul, s hiába tanulmányozhatta egy sor, jobbára az utóbbi évtizedből származó szemiotikai-nyelvfilozófiai, narratológiai, etikai tanulmányát vagy publicisztikai írását, keveset tud a könyv előzményeiről. Eco ugyanis a *Kant és a kacsacsőrű emlős*ben azokhoz a problémákhoz tér vissza, melyekkel a hatvanas évek végén és a hetvenes évek elején írt könyveiben foglalkozott, s ezekről annak idején csak néhány recenzió révén lehetett tudomást szerezni.²

²Ebből a korszakból emeljük ki a következő rendszerező jellegű szemiotikai (szemiológiai) műveit: Eco 1968 (*A hiányzó struktúra*), Eco 1971 (*A tartalom formái*), Eco 1975 (*Általános szemiotikai traktátus*). Eco a nyolcvanas években is foglalkozott nyelvfilozófiai-szemiotikai kérdésekkel. Ennek a korszaknak összefoglaló műve: Eco 1984. Itt tárgyalt munkájában – mint szó volt róla – inkább az előbb említett írásaihoz tér vissza. A *La struttura assentet* annak idején a *Magyar Filozófiai Szemle* (1970/3–4), a *Trattato di semiotica generalet* pedig a *Valóság* (1976/6. 105–107) recenzálta.

A szóban forgó művek közül jelen kötetben leginkább az 1975-ös *Trattato di semiotica generale* köszön vissza, ami érthető is, hiszen ez volt a szerző korábbi szemiotikai nézeteinek legteljesebb, rendszereszerű összefoglalása. Tegyük hozzá, ennél is többről volt szó: a szerző az addigi szemiotikai kutatások összegezésével a szemiotika rendszerét kívánta megalkotni. Erre gondolva azt várhatnánk, hogy a *Kacsacsőrű* tulajdonképpen a *Trattato* újraírása, pontosan úgy, ahogyan a *Trattato* a maga idejében a *Struttura assente* és a *Le forme del contenuto* problematikáját fogalmazta újra. Várakozásunkat megerősíti, hogy Eco el is játszik azzal a gondolattal, hogyan írná meg ma a régi könyvet. Ilyeneket mond: „valahányszor felmerült bennem a gondolat, hogy újra kézbe veszem a *Trattatót*, elfogott a kétség, hogy [...]” (Eco 1999, 8); „Ahányszor csak azon gondolkodom, hogyan építeném fel a *Trattatót*, ha ma kellene megírnom, arra jutok, hogy [...]” (Uo. 139). E merengései során általában oda lyukad ki, hogy a könyvet a végéről kezdéné, mindamellett már a *Bevezetéstől* kezdve világossá válik, hogy nem volt lehetséges sem újraírnia, sem kiegészítenie a negyed századdal ezelőtti összefoglalást. Elsősorban azért nem, mert a kutatások hallatlan kitágulása miatt ma már a szemiotika terén sincs meg a feltétele a rendszeralkotásnak.

Mindez azonban csak a kifejtés módjára igaz. A lényegyet tekintve, s hűen önmagához, Eco mégis csak korábbi könyveit írja tovább, vagyis ugyanazt az egyetlen könyvet írja, miközben felülvizsgálja ko-

rábbi nézeteit. „Úgy döntöttem – mondja –, hogy magammal (nem pedig ezer más szerzővel), vagyis különféle korábbi írásaimmal szállok vitába: helyesbítettem ott, ahol jónak láttam, de nem tagadtam meg magam in toto”. (Uo. 9.)

Álláspontja több lényeges kérdésben valóban megváltozott. A *Kacsacsőrű* azonban csak akkor tekinthető egy drámai fordulat („Kehre”) dokumentumának, ha kizárólag *A nyitott mű* vagy a *Trattato* fényében olvassuk. Eco – amellett, hogy folyamatosan törekedett a szó szigorú értelmében vett szemiotika fogalmi apparátusának megújítására – a nyolcvanas és kilencvenes évektől kezdve sokat foglalkozott az interpretáció kérdéseivel, s nem egyszer átlépett a filozófiai hermeneutika, a hermeneutikai irodalomtudomány, az olvasóorientált kritika vagy a narratológia területére. Eközben egyre inkább elhatárolta magát napjaink divatos irányzataitól, így a kortárs hermeneutikai filozófia heideggeriánus vonulatától, a „gyenge gondolkodás” Vattimo-féle koncepciójától és a dekonstrukciótól. A műalkotások végtelen interpretálhatóságát valló vagy a korlátlan szemiózis elméletét kidolgozó Eco sokak meglepetésére „az interpretáció korlátait” (Eco 1990) és a „túlinterpretáció” veszélyeit (Eco 1992)³ kezdte hangsúlyozni. Lehetséges persze, hogy – mint erre *Interpretation and Overinterpretation* című munkájá-

³ Olasz kiadása: Eco 1995. A kötet három, a „Tanner Lectures” keretében tartott előadást tartalmaz (Cambridge 1990): „Interpretazione e storia” (33–55), „Sovrainterpretare i testi” (57–79), „Tra autore e testo” (81–105).

ban maga is célzott – nem annyira az ő álláspontja változott meg, mint inkább az a kontextus, amelyen belül a szóban forgó kérdések felmerülnek: „1962-ben írtam *A nyitott művet*. Ebben a könyvben az értelmező aktív szerepét hangsúlyoztam az esztétikai értékkel rendelkező szövegek olvasásában. Amikor ezeket az oldalakat írtam, olvasóim az egész művelet nyitott jellegére összpontosították figyelmüket, alábecsülve azt a tényt, hogy a nyitott olvasás, melyet előtérbe állítottam, egy műalkotás által kiváltott (s egy műalkotás interpretációját célzó) tevékenység. Más szóval a szövegek jogai és az értelmezők jogai közti dialektikát tanulmányoztam. Az a benyomásom, hogy az utóbbi évtizedekben túlhangsúlyozták az értelmezők jogait. [...] A korlátlan szemiózis fogalma nem vezet szükségképpen ahhoz a konklúzióhoz, hogy az interpretációnak nincsenek kritériumai.” (Eco 1995, 33.)⁴

A *Kacsacsőrűt* a jelzett folyamat fényében kell olvasnunk. Vagyis annak a történetnek a részeként, melynek során a szerző álláspontja vagy legalábbis álláspontjának kontextuális jelentése megváltozott. Úgy tűnik, ma már nem az a kérdés a számára, hogy vannak-e az interpretációnak korlátai, hanem az, hogy mi alkotja ezeket a korlátokat: „Éppen az interpretáció korlátainak problémája ejtett azonban gondolkodóba arról, hogy vajon ezeket a korláto-

Az előadások megvitatásában Richard Rorty, Jonathan Culler és Christine Brooke-Rose vett részt, hozzászólásai megtalálhatók ugyanebben a kötetben.

⁴ „Interpretazione e storia”.

kat a kultúra vagy a szöveg alkotja-e, vagy esetleg még mélyebbre nyúlnak a gyökerei.” (Eco 1999, 8.) Válasza az, hogy a gyökerek még mélyebbre, magába a Létbe nyúlnak, mert „az, ami van, korlátokat szab szólásszabadságunknak”. (Uo.)

Ezt a tételt fejti ki a kötet első fejezete, mely „A létről” címet viseli. Eco itt olyan területre téved, melyre nem merészkedett korábban, hiszen nemcsak arra vállalkozik, hogy a szemiotikai és interpretáció-elméleti fogalmakat ontológiailag alapozza meg, hanem arra is, hogy behatóbb vizsgálatnak és bírálatnak vesse alá az útjában álló ontológiai nézeteket, így mindenekelőtt Heidegger felfogását. Elveti a heideggeri ontológia egyik alapvető fogalom-párját, a *Seiendes* és *Sein* szembeállítását, mivel – mint okkal mondja – „e két entitás a nyelvnek köszönheti létrejöttét” (uo. 38). Ha rámutatunk – teszi hozzá –, hogy a létezőtől elválasztott lét a semmi-be foszlik, akkor nem is ontológiai vagy metafizikai megállapítást teszünk, hanem egyszerű lexikai észrevételt, hiszen „a *das Seiendé*-vel szembeállított *das Sein* szóhoz semmilyen jelentés sem kapcsolódik” (uo. 40).⁵ E fogalmaknak akkor sem tudunk jelentést tulajdonítani, ha Heidegger módjára inkább a költőket faggatjuk, mert a költői kinyilatkoztatások iránti csodálatunk nem a költészet felértékelését, hanem a filozófia lebecsülését fejezi ki: „Nem

⁵ Itt eszünkbe juthat Carnap híres Heidegger-bírálata, különösen, ha tekintetbe vesszük Eco még egy megjegyzését: „a semmi és a tagadás pusztá nyelvi képződmény” (Eco 1999, 72).

a költők győznek, hanem a filozófusok adják meg magukat” (uo. 44).

Eco bírálatainak van egy Heideggernél közelebbi célpontja is: az ún. „gyenge gondolkodás”, mely nem más, mint a hermeneutikai ontológia Vattimo-féle változata. Helyénvaló megjegyezni, hogy ebben az esetben családi vitáról van szó, hiszen Eco – csakúgy, mint Vattimo – Luigi Pareyson tanítványaként és a „formativitás” pareysoni esztétikájának követőjeként vetette fel az interpretáció végtelenségének problémáját,⁶ s egy időben maga is csatlakozni látszott a „gyenge gondolkodás” jelszavát zászlajára tűző mozgalomhoz.⁷ Ma a „debolistákkal”, vagyis a „gyenge gondolkodás” híveivel szemben ugyanazokat a kifogásokat támasztja, mint Heideggerrel és általában a hermeneutikai mozgalom képviselőivel szemben. Nem azt veti el, amit a hermeneutikai gondolkodók Nietzsche követve hangsúlyoznak,⁸ vagyis hogy nincsenek tények, csak interpretációk (VATTIMO 1994, 10), hanem azt, amit sokan e tétel következményének tekinte-

⁶Erről az itt nem részletezhető, de a jelen könyv olvasásakor is figyelembe veendő tényről lásd KELEMEN 1998, a Vattimóról és Ecoról szóló fejezeteket.

⁷Eco Gianni Carchiával, Maurizio Ferraris-szal, Pier Aldo Rovattival, Gianni Vattimóval és másokkal együtt jelentkezett a következő, a „gyenge gondolkodás” híveit mintegy mozgalommá szervező kötetben: VATTIMO–ROVATTI 1992. (CROCE 1991, 210.)

⁸Vö. „tényálladék csak azáltal jöhet létre, miután már behelyeztünk egy értelmet.” („A hatalom akarása és az igazság”. In NIETZSCHE 1994, 80.)

nek. Főleg két következtetést vitat. Egyrészt arra mutat rá – még pedig, úgy vélem, joggal –, hogy a tétel nem zárja ki a „rossz” interpretációk lehetőségét, mint ahogy valójában is vannak rossz interpretációk (Eco 1999, 63). Más szóval: nem minden interpretáció egyenértékű, s nem igaz, hogy minden egyre megy (uo. 58).⁹ Másrészt azt vitatja, hogy az interpretációk a tények erejével ruházhatók fel: „Azal ugyanis, hogy nincsenek tények, csak interpretációk, mindössze azt mondjuk, hogy amit ténynek vélünk, az értelmezés eredménye, nem pedig azt, hogy minden lehetséges értelmezés eredményez valamit, amit további értelmezések fényében kötelesek vagyunk úgy értelmezni, mintha tény volna.” (Uo. 63.) Mindez a lét ellenállásának köszönhető, vagyis annak, hogy a létnek van valamiféle „kemény alapzata, ami kizárja, hogy a létről általunk mondott bizonyos dolgokat helytállónak lehessen és szabadjon tekinteni”. (Uo. 66.)

Azt az álláspontot, mely ily módon kirajzolódik előttünk, realistának nevezhetnénk. Bizonyos óvatossággal annak nevezi Eco is, aki azt a megszorítást teszi, hogy realizmusa „megegyezéses”, „kontraktualista” jellegű. Mint látni fogjuk, más kérdésekkel kapcsolatban is igyekszik egyfajta „kontraktualista” megközelítést alkalmaz-

⁹ A „rossz” interpretációk léte Eco számára döntő jelentőségű. Ez képezi Rortyval folytatott vitájának alapját az *Interpretation and Overinterpretation* lapjain, s ez készíti arra, hogy Dante ezoterikus interpretációival foglalkozzon.

ni. Könnyű észrevenni: mind a „realizmus”, mind a „kontraktualizmus” címkéje arra szolgál, hogy a *Kacsacsőrű* tanulmányainak alapjául szolgáló filozófiai szemléletmódot megkülönböztesse a *Trattatóban* kifejeződésre jutó szemlélettől. Eco ugyanakkor nem arra aspirál, hogy egyszerűen elfogadja vagy elfogadtassa valamelyiket a hagyományosan rendelkezésre álló alternatívák közül, mint amilyen a realizmus és antirealizmus vagy a belső realizmus és a külső realizmus alternatívája, hanem arra, hogy áthidalja őket. Így kockáztathatja meg azt a kijelentést, hogy „a belső realizmus és a külső realizmus közötti vitát a megegyezéses realizmus fogalma döntheti el”. (Uo. 9.)

A realista elkötelezettség mellett a *Kacsacsőrű* még egy lényeges ponton különbözik a *Trattatótól*. Az utóbbi – címéhez híven – „általános szemiotikai tanulmány” volt, míg a *Kacsacsőrű* elemzéseit az azóta divatba jött kognitívizmus uralja. Maga a szerző „egy kognitív szemantikai elmélet” körvonalainak felvázolását ígéri. Mindjárt a címben is ez magyarázza *Kant* és a *kacsacsőrű* *emlős* meghökkenítő összekapcsolását. Ecót ti. nem hagyja nyugodni az a kérdés, hogy mit kezdett volna Kant az először 1799-ben leírt (de számára bizonyosan ismeretlen) *kacsacsőrű* *emlőssel*: „Gondolkodjunk el – javasolja – egy pillanatra azon, mi is történt volna, ha Kant megpillantott volna egy *kacsacsőrű* *emlőst*.” (Uo. 118.)

A javasolt gondolat kísérlet mögött két erős motívumot fedezhetünk fel. Először: a kacsacsőrű emlős históriájában nyilvánvalóan az a probléma rejlik, hogyan értjük meg a korábban nem észlelt és kulturálisan nem standardizált jelenségeket („az igazi kérdés – mondja Eco – az, *mi történik, amikor egy ismeretlen tárgy sémáját kell megalkotnunk*”). Másodszer: napjaink kognitívizmusában felfedezhető egy kantiánus vonulat, ami sokakat arra készítet, hogy a kognitív tudományok térhódítását úgy értékeljék, mint a Kanthoz való legújabb visszatérést, illetve arra, hogy Kantot a kognitívizmus előfutárának kiáltásák ki. (Eco is beszél „a számos kortárs kognitív tudományban tapasztalható, Kanthoz visszanyúló irányzatról” [Uo. 113–114].)

Hogy Kant a kacsacsőrű láttán milyen problémával találta volna magát szemközt, az mindenké előtt a sematizmusról alkotott fogalmának, valamint az ítélőerőről, ezen belül pedig az észleleti és a tapasztalati ítélet különbségéről kifejtett koncepciójának vizsgálatát követeli meg. Szükségtelen hangsúlyozni, hogy Kant tanításainak ezeket a részleteit is tengernyi kommentár tárgyalja. Ecónak nem is az a célja, hogy a szorosabb értelemben vett Kant-exegézishez tegyen valamit hozzá, hanem az, hogy megvizsgálja: Kant elemzései adnak-e valamilyen releváns választ a könyv egyik fő kérdésére, vagyis arra, hogyan észleljük az egyedi dolgot, s hogyan azonosítunk vagy értünk meg valamit, amit még nem észleltünk.

Anélkül, hogy megkísérelnénk szétbogozni az elemzésnek ezen a ponton nagyon is összegabalyodó szálait, az interpretatív-rekonstruktív vizsgálódásokat és a saját elmélet körvonalazását szolgáló fejtegetéseket, elégedjünk meg a következők kiemelésével. Eco úgy véli, hogy *A tiszta ész kritikájában* Kant nem tudja maradéktalanul tisztázni sem a sematizmusnak a szemlélet és az értelem közti közvetítő szerepét, sem az ítélőerő működését. Míg a kategóriák szemléleti alkalmazásának feltételeire vonatkozó elemzése esetleg elegendő lehetett annak a mechanizmusnak a feltárására, melynek révén ezt és ezt a tárgyat *fá*nak észlelem, korántsem volt elégséges annak megvilágítására, hogy a szóban forgó egyedi tárgyat miként észlelem *ekként a hársfaként*. Az *ítélőerő kritikája* azonban arról tanúskodik, hogy a kanti elmélet szerencsére válságba jutott, ami lehetővé tette, hogy a sematizmus és az ítélőerő problematikáját Kant újragondolja. Ezzel többek közt az is együtt járt, hogy figyelme kiterjedt a dolgok észlelésében szerepet játszó szemiotikai folyamatokra. A kanti sematizmus-fogalom interpretációjában Eco Peirce-re támaszkodik, olyannyira, hogy maga is „Kant és Peirce kettős újraolvasásáról” (uo. 152) beszél. Az amerikai filozófus ebben az összefüggésben azért fontos a számára, mert az általa alapított szemiotikai hagyomány „szinte dogmaként kezeli”, hogy „a szemiózis érzékelési folyamatokban gyökerezik” (uo. 77), illetve azért, mert „a kanti sémaelmélet nem transzcen-

dentális továbbvitelét" (uo. 152) köszönhetjük neki. Eco ezekből az előzményekből kiindulva igyekszik tisztázni, milyen feltételek között lehet egyáltalán „észleleti” vagy „perceptív szemiózistról” beszélni, s vázol fel egy elméletet, melyet egyik – szinte véletlenül elejtett szavával élve – „újsematizmusnak” (uo. 156) nevezhetünk.

A szóban forgó elmélet – ahogy illik – tételekből, összefüggésekből, fogalmakból épül fel („kognitív típusok”, „nukleáris tartalom”, „moláris tartalom”), ám kifejtését tekintve igen sokszor különféle elbeszélések – elképzelt történeti események („3.3. Montezuma és a lovak”), tudománytörténeti leírások („4.5. A kacsacsőrű emlős igaz története”), magnetofonnal rögzített mindennapi történetek („3.7.2.2. Pinco története”) stb. – alakját ölti. Az ilyen betétek teszik terjedelmessé, de egyben olvasmányossá is a könyvet. Úgy tűnik, a narratív forma korántsem mellékes, s ha valóban így van, akkor el kell fogadnunk, hogy a fogalmi elemzések közé beszótt történetek lényegileg hordozzák az elméleti mondanivalót, s nem pusztán az illusztráció vagy a könnyű olvasás és szórakoztatás célját szolgálják.

De alkotható-e olyan elmélet, mely „lényegénél fogva” narratív felépítésű?

Tegyük félre a kérdésnek ezt az általános formáját, s elégedjünk meg azzal, hogy Eco mindenesetre kedveli az absztrakt fogalmak, definíciók, általánosítások és hasonlók narratív keretben való bemutatását. Éppen ezért mondhatjuk, hogy nincs „két

Eco”: egy tudós Eco, aki a szemiotika, a kognitív tudományok vagy a hermeneutika körébe vágó kutatásokat folytat, és egy elbeszélő Eco, aki a maga vagy mások szórakoztatására esztétikailag is értékelhető, nagysikerű regényeket ír.

Ezen a ponton érdemes megállnunk, hogy külön is szót ejthessünk Eco tudományos munkásságának és írói tevékenységének viszonyáról. Már *A rózsza neve* is, mely 1980-ban jelent meg, megerősítette azt az olvasói elvárást, hogy a mű problematikája elválaszthatatlan azoktól a szemiotikai, szemantikai, poétikai és medievalisztikai vizsgálódásoktól, melyeket Eco a hatvanas és hetvenes években folytatótt. A regényt – egyéb szempontok mellett – úgy lehetett elemezni, mint narratív formában megírt szemiotikai traktátust. Az ilyen és hasonló megközelítések nem azt vitatták, hogy *A rózsza neve* valódi regény (s ennyiben más ez az eset, mint a kifejezetten elméleti célú narratíva előbb vázolt esete), hanem csak arra a tényre világítottak rá, hogy a szerzőt elbeszélő művében is ugyanazok a problémák foglalkoztatták (például a szótár formájú szemantikával szembeállított enciklopédia formájú szemantika problémája), mint amelyeket a korabeli tudományos munkáiban állított a középpontba, s hogy ez a párhuzam hozzátartozik mind a regény genezisének, mind tartalmi aspektusainak, mind pedig esztétikai struktúrájának magyarázatához. A későbbiek során újabb párhuzamok keletkeztek. Nehéz például nem észrevenni azt az össze-

függést, mely egyfelől a *Foucault ingán*ak problematikája és a benne feldolgozott történeti anyag, másfelől Eco nyolcvanas és kilencvenes évekbeli interpretációelméleti vagy történeti tanulmányai között áll fenn.¹⁰

Jelen esetben természetesen az érdekel minket leginkább, hogy *A kacsacsőrűhöz* ugyanúgy hozzárendelhető-e egy regény, mint azokhoz az írásokhoz, melyek a szerző tudományos pályájának különböző szakaszaiban születtek. Megkísérelte-e Eco, hogy regényformában is exponálja azokat a kérdéseket, melyeket ebben a korábbi szemiotikai nézeteit felülvizsgáló könyvében elméleti eszközökkel boncolgat? Úgy tűnik, igen: a 2000 végén megjelent *Baudolino* című regénye meglehetősen gazdag a *Kacsacsőrűből* ismert motívumokban: a cselekmény bonyolításában például fontos szerepet játszik, hogy a szereplők hogyan észlelnek és ismernek fel, illetve hogyan asszimilálnak a magukkal hozott kulturális mintákhoz olyan lényeket, melyekkel korábban sohasem találkoztak. A kommentátorok és magyarázók hada bizonyára szorgosan tanulmányozza a *Baudolino* minden részletét és utalását, s nem lesz rest, hogy kigyűjtse, katalogizálja és a legkülönbözőbb szempontokból értel-

¹⁰ Az *I limiti dell'interpretazione* mellett hadd hivatkozzunk Dante-tanulmányaira: „Introduzione – la semiosi ermetica e »il paradigma del velame«” (In POZZATO 1989, 9–39); „L’epistola XIII, l’allegorismo medievale, il simbolismo moderno”. (In ECO 1985, 215–241), valamint *A tökéletes nyelv keresésére* (ECO 1998b).

mezze a regény lapjain feltűnő összes szörnyet, mesebeli lényt és torzalakot, illetve azt a számos epizódot, mely a *Kacsacsőrű* történeteire emlékeztet: így Marco Polóéra, aki az orrszarvút a mitikus egyszarvúval azonosítja, az aztékokéra, akik először látnak lovat, és Montezumáéra, aki a lovakat a hírnökök leírása alapján képzeli el.

Az olvasónak így könnyen támad az a benyomása, hogy a *Baudolino* a *Kacsacsőrű*be szőtt elbeszélésekből nőtt ki. S valóban, a szerző erre vonatkozóan egész nyilvánvaló jelzéseket rejt a szövegbe. Érdemes röviden kitérni legalább az egyikre. Széleskörűen ismert a Quine-tól származó („nyúl”, „ott szalad egy nyúl” stb. jelentésű) *gavagai* kifejezés, melyet az amerikai filozófus egy bennszülött és egy nyelvész közötti képzeletbeli párbeszéd elemzése során az ismeretlen bennszülött nyelv részeként agyalt ki, s mellyel egyébként a referencia kifürkészhetetlenségére, illetve a fordítás aluldetermináltóságára vonatkozó tételét kívánta illusztrálni. Mármost a *Kacsacsőrű* egyik fejezetében egy rejtetten Quine-ra (teljes nevén Willard Van Orman Quine-ra) utaló *Vanville* nevű város térképére bukkanunk (Eco 1999, 326, 331), melynek egyik érdekessége, hogy átfolyik rajta a *Cavagai* folyó. Ezek után az sem érhet senkit meglepetésként, hogy a *Baudolinó*ban az egyik gyors mozgású furcsa mesebeli lény szintén a *Cavagai* nevet viseli.

Az egyedi dolgok felismerésének feltételeit boncolgatva Eco a fák, a kövek és a lovak mellett olyan

egyedekre is kiterjeszti vizsgálódásait, mint *A jegyesek*, Beethoven *Ötödik szimfóniája* vagy Bach *Második szvitje szólógordonkára*, illetve annak altfuvola változata (ezt nevezi SV2-nek). Az irodalmi műveket, zeneműveket, általában a szellemi alkotásokat „formális egyedeknek” nevezi, melyek annak ellenére egyedek, hogy fizikailag (nyomdailag vagy a mű előadása révén) sokszorosíthatók. Mivel a sokszorosítás eredményeként kapott duplók ugyanazokkal az egyedi tulajdonságokkal rendelkeznek, mint az archetípus, a szellemi alkotások felismerésében ugyanúgy szerepet játszanak bizonyos személyesen kialakított, nem általános fiziognómiai típusok, mint a fizikai tárgyak felismerésében. A különbség a Hjelmslev-féle szemiotikai modell terminusaiban fejezhető ki: a kifejezés és a tartalom formájának és szubsztanciájának megkülönböztetésére támaszkodva, melyet Eco gyakran alkalmaz, a „formális egyedek” úgy határozhatók meg, hogy „egyediségük csak a kifejezés és a tartalom formájára, nem pedig szubsztanciájára érvényes” (uo. 265).

Amikor Eco felveti a formális egyedek felismerésének és azonosításának a problémáját, olyan területre lép, melyen az episztemológusok sohasem mozogtak otthonosan, s mely többnyire a kognitív tudományok látókörén is kívül marad. Lényegében az észleléselemélet, a szemiotika, a művészetelmélet közti határterületről van szó, nem is szólva a műalkotások ontológiájáról. E széles és bonyolult tárgy-

körben maga Eco is inkább csak érdekes kérdésfeltevésekkel és vázlatos megoldási javaslatokkal lepi meg olvasóját, köztük olyanokkal, melyek előzményei így vagy úgy már *A nyitott műben* is megtalálhatók. Ilyen például az a megállapítás, hogy „a művészek gazdagítják a környezetre irányuló észlelési képességünket”, vagy hogy a művész folyvást helyesbíti a tárgyakra vonatkozó kognitív típusainkat, észlelési sztereotípiáinkat (KT-inkat) „mintha minden dolgot korábban sohasem látott tárgyként érzékelne”. (Uo. 278.)

Az egyedi dolgok felismerésének és azonosításának feltételei természetesen nem vizsgálhatók az egyedi referencia, illetve szélesebb értelemben a jelentés és a referencia problémájától függetlenül. Az a kérdés, hogy hogyan beszélünk egyedi dolgokról, s hogy az egyedi dolgokra való referálás hogyan függ referáló kifejezéseink jelentésétől, elméletileg és történetileg is a XX. századi nyelvfilozófia egyik központi fejezetét alkotja. Jól mutatja ezt, hogy Fregétől kezdve Wittgensteinen és Russellen át Kripkéig, Putnamig, Dummettig vagy Gareth Evansig minden jelentős gondolkodó foglalkozott vele, legalábbis azok közül, akik az analitikus hagyományhoz tartoztak. Joggal mondja hát Eco, hogy „a referálás kérdése a maga számtalan ág-bogával olyasvalami, aminek közelében az ember keze-lába remegni kezd” (uo. 348). Ha valaki, akkor ő csak tudja, hiszen korai szemiotikai munkáitól kezdve maga is állandóan küszködött a kér-

déssel, szokásához híven újra és újra felülvizsgálva éppen aktuális álláspontját.

Első korszakában, a strukturalista nyelvészeti-szemiotikai hagyomány talaján állva, egy jobbra referencia nélküli szemiotika felépítésén fáradzott, s erősen bírálta a „referenciális téveszmét”, ezen belül a „referens” fregei fogalmát (Eco 1968). Bírolatának lényege abban állt, hogy a referensen elkerülhetetlenül fizikai entitást kell értenünk, hiszen a fregei megközelítés képtelen számításba venni a referencia aktusának kulturális meghatározottságát. Ám ahogyan megkíséreljük az utóbbi figyelembe venni, azon nyomban átlendülünk a jelentések mint „kulturális egységek” világába, s a referens kicsúszik a kezünkéből. Vagy ragaszkodunk tehát, Fregét követve, a referenshez, s ekkor azt a fizikai világba kell helyoznunk, vagy megmaradunk – ahogy kell – a nyelvi aktusok kulturális keretei között, s ekkor nincs dolgunk a referenssel, és szükségünk sincs a referens fogalmára.

A bíralat alapját, mint látjuk, a jelentés kulturális egységként való meghatározása alkotta. Eco ma úgy látja, hogy a referenciára vonatkozó álláspontja téves vagy félreérthető volt: „Be kell ismernem, hogy korábbi írásaim lehetőséget adtak többek közt arra a félreértésre, hogy [...] a szemiotika nem foglalkozik a referálási folyamatokkal” (Eco 1999, 608., 5. fejt. 5. jegyzete). Ezt azonban úgy magyarázza, hogy egy jogos igénynek kívánt eleget tenni, vagyis egy olyan pillanatban, melyben ez még nem

volt magától értetődő, a jelrendszerek társadalmi-kulturális jellegét állította a figyelem középpontjába: „Abban a könyvben (mármint a *Trattatóban* – K. J.) a szemiotikai viták akkori állásában a jelrendszerek társadalmi és kulturális természetének hangsúlyozását tartottam fontosnak” (uo. 573–574., 3. fej. 4. jegyzete).

Am korai antireferenciális álláspontjában még egy motívum szerepet játszott, mely – annak ellenére, hogy köztudottan mindig is bírálta a strukturalizmus bizonyos igényeit¹¹ – a strukturalista nyelvészeti-szemiotikai hagyományból származott. „A strukturalista ihletésű szemiotikákra” ugyanis általában az volt a jellemző, hogy nem fordítottak elég figyelmet a referálásra, mert – ahogyan emlékeztet rá – az volt a fő problémájuk, „hogyan definiálhatnák a jelek (vagy a szövegek) rendszereinek működését önmagukban, függetlenül a világtól, amelyre vonatkoznak, s a hangsúlyt elsősorban a jelölt és jelölt vagy kifejezés és tartalom közti viszonyra helyezték”. (Uo. 358.)

Eco különböző helyeken elszórt önkritikus megjegyzéseiből végül egy körkép bontakozik ki arról, hogy a hatvanas–hetvenes években hogyan állt a referencia körüli vita. Kiderül: a fregei hagyomány, az analitikus filozófiai paradigma és a strukturalizmus e kérdésben meglehetősen közel állt egymáshoz. Ezt csak részben fogadhatjuk el, hiszen – mint

¹¹ Például Lévi-Strauss-szal folytatott nevezetes vitájában.

említettük is – az analitikus filozófia talaján született koncepcióknak – ellentétben a strukturalizmus-sal – mindig az volt az egyik próbaköve, mennyire tudják kezelni a referenciával kapcsolatos rejtélyeket. Másfelől persze igaz, hogy mind a strukturalizmus, mind az analitikus paradigma abból az elvből indult ki, hogy – mint Eco helyesen fogalmaz – „a referálási aktus csak akkor lehetséges, ha a beszélő ismeri a referáláshoz használt szavak jelentését” (uo. 359). Analitikus nyelven fogalmazva ez annyit jelent, hogy egy leírás akkor használható sikeresen arra, hogy a segítségével egy egyedi tárgyra referáljunk, ha igaz módon állítható a szóban forgó tárgyról. Más szóval: az intenzió meghatározza az extenziót.

Kripke, Putnam és mások már a hatvanas–hetvenes évek fordulójától megingatták ezt az elvet, s alternatívaként megalkották a merev deszignáció elméletét, illetve a jelentés és referencia kauzális magyarázatát. Eco ezektől az újabb fejleményektől is elhatárolja magát, s miután elfogadja, hogy a referencia problémáját nem lehet figyelmen kívül hagyni, mind a hagyományos megoldásokkal, mind a kripkei–putnami javaslatokkal szemben egy saját megoldással hozakodik elő. Ez lenne a referencia kontraktualista elmélete, vagyis a referenciális aktusnak az egyezség és alku aktusaira való visszavezetése (lásd „A referálásról mint egyezségről” című 5. fejezetet: uo. 348–420).

A referálás ezek szerint „olyan tevékenység, amelyet a beszélők alku alapján hajtanak végre” (uo. 367), ahogyan a dolgokról perceptív és kategoriális szinten kialakított mindenfajta személyes és publikus reprezentáció (az ún. „kognitív”, „nukleáris”, „moláris tartalmak”) – mindent összevéve tehát a jelentés – szintén egyezkedés tárgyát képezi (uo. 336). Ez párhuzamot mutat azzal, hogy – mint láttuk – Eco már a realizmus általános filozófiai kérdésében is a kontraktualizmus szellemében foglalt állást. További párhuzam, hogy a kacsacsőrű történetét, melynek során végül megegyezés született ennek a lénynek a hovatartozásáról (emlős és tojásrakó), úgy foglalja össze, hogy ez „egy hosszas egyezkedés története, s ebben a tekintetben példaértékű” (uo. 312).

A történetből emellett leszűri azt a további tanulságot is, „hogy megfigyelési állításokat csakis egy nekik értelmet adó fogalmi háttér vagy elmélet alapján lehet kimondani”. Ami persze nem zárja ki azt az ellentétes belátást, hogy „a megfigyelések megingatják a kategóriarendszert” (uo. 310), s hogy „a tények végül mindig diadalmaskodnak az elméletek felett” (uo. 311).

A történetből, mint sok más történetből, valóban levonhatók ezek a tanulságok. Miről folyt tehát a nyolc évtizedes vitában az egyezkedés? Nem másról, mint arról, hogy milyen „fogalmi háttér vagy elmélet alapján” írható le a kacsacsőrű emlős, vagyis milyen leíró tartalmak kapcsolhatók ahhoz a termi-

nushoz, melynek segítségével sikeresen tudunk referálni ennek a lénynek a példányaira. Ez pedig annyit tesz, hogy érvényben marad a jó öreg maxima: az intenzió meghatározza az extenziót. Ami rendszerben is van, hiszen így teljes az összhang a kauzális referenciaelméletek bírálataival.

De hoz-e itt valami újat a kontraktualista terminológia? Abban a tekintetben, hogy az ismert jelentés- és referenciaelméleti alternatívák mellett egy elvileg új alternatívát alapozna meg, nemigen. Abban a tekintetben azonban, hogy meggyőzőbbé tehet vagy egyszerűen motiválhat bizonyos választásokat, talán igen. Egyik példa erre, hogy a tökéletes nyelv eszméjét, melynek történetét *A tökéletes nyelv keresésében* írta meg, Eco ma azzal a további érveléssel elhibázottnak, hogy nincs tekintettel az alku: „Tökéletes nyelvet alkotni nem lehet, mert az kizárná az alku mozzanatát, amely nyelveinket hatékonyná teszi” (uo. 337). A másik, jelen összefüggésben fontosabb példa, hogy magának a jelentésnek a fogalmát az egyezség és alku fogalmaira hivatkozva igyekszik megvédeni (néhány Davidsonnak címzett kritikai megjegyzés azt mutatja, hogy itt tulajdonképpen a nyelv fogalma forog kockán).

Eco ragaszkodik a *rendszer* és a *szöveg*, illetve a *langue* és a *parole* klasszikus megkülönböztetéséhez, melynek megfelelteti a jelentés és az értelem közti distinkciót: az előbbi a szemiotikai rendszer tulajdonsága (igenis el kell fogadnunk, hogy az adott rendszeren belül állandó és szilárd jelentés

társul egy szóhoz), az utóbbi viszont a szövegé, illetve az állításoké (s a körülményektől, a beszélőtől és a hallgatótól függően változó). Ma – mint Davidson késői írásai mutatják – erős a tendencia e distinkció megkérdőjelezésére, ami odavezet, hogy aláássák a jelentés fogalmát. Ahogyan Eco fogalmaz, „a jelentés megragadhatatlanságáról szóló szinte valamennyi eszmefuttatás összekeveri a szavak *jelentését* és az állítás *értelmét*” (uo. 343). Magában a kommunikációban az *értelemmel* van dolgunk. Hogy milyen értelmet tulajdoníthatunk egy megnyilatkozásnak, az a nyelv ismerete mellett a beszélőnek tulajdonított (vagy tulajdonítható) hitektől függ, ami azt is maga után vonja, hogy jóindulatot kell gyakorolnunk, s valóban alkalmaznunk kell azt a szabályt, melyet Davidson *principle of charity*-nek, jótékony-sági (méltányossági vagy jóhiszeműségi) elvnek nevezett (a beszélőről feltételezzük, hogy racionális hitei vannak). Ez a szabály azonban nem érvényes a szavak *jelentésére*.

A megnyilatkozásokat véget nem érő egyezkedés során értjük meg, míg a jelentések a nyelv szintjén megállapodás-rendszereket alkotnak. Nem igaz tehát – s ez Eco egyik legfontosabb állásfoglalása –, „hogya a tiszteletre méltó jó öreg szemantikát egyfelől a szintaxisban, másfelől pedig a pragmatikában feloldva megszabadulhatunk a jelentés fogalmától” (uo. 341). A jelentés egyezség tárgya, s az egyezséget – akárcsak a jogban – „az teszi lehetővé, hogy léteznek előzetes szerződési *szabályok*” (uo.).

A kacsacsőrű történetének van még egy, eddig nem említett tanulsága: az, hogy az észlelés egy ikonikus összetevőt is magában foglal. Csak azért volt lehetséges a róla folytatott vita, mert mindenki, aki életben, rajzon vagy kitömött állapotban találkozott vele, képes volt arra, hogy egy közös kognitív típusra vezesse vissza. Ez a tanulság készíteti Ecót arra, hogy könyve egyik fejezetét az ikonizmus és az ikonikus jelek (hipoikonok) problémájának szentelje, újabb területre terjesztve ki a korábbi nézeteire vonatkozó bírálatot.

A hetvenes években elég nagy port kavart fel az „ikonisták” és az „ikonoklaszták” vitája, mely a percepció és az általában vett megismerés ikonikus volta, illetve az ikonikus jelek természete körül forgott, s melyben Eco inkább az ikonellenes tábor oldalán állt. Az ikonikus jelek kultúrafüggő természetéből kiindulva tagadta például, hogy az ilyen jelek fontos szerepet játszanak a megismerési folyamatokban, s kizárta a szemiotikából a perceptív ikonizmus kérdését. Ekkori felfogását „pánlingviszticistának” nevezhetnénk, hiszen a strukturalizmus szellemében minden jelrendszert – így az ikonikus jeleket és az olyan vizuális szemiotikai rendszereket is, mint az építészet – a nyelv analógiájára tartott leírhatónak, vagyis vizsgálatukban a legkisebb jelentésmegkülönböztető egység, a kettős artikuláció, a paradigma és a szintagma stb. kategóriáit alkalmazta. Ma ezt „abszolút zsákutcának” látja. Példaként Pasolinivel vitatkozó írását hozza fel, amelyben az-

zal próbálkozott, hogy megmutassa: a film is nyelvi entitásokból épül fel, s így megtalálhatók benne a nyelvre jellemző artikulációs síkok (szám szerint három). (Eco 1974, 117–167.) Önkritikája itt éri el csúcspontját: azt tanácsolja az olvasónak, hogy „hacsak nem kordokumentumot keres”, ne vegye kézbe a cikket (Eco 1999, 428).

Egykori ikonizmusellenes álláspontját az előbbin kívül a következő, kevésbé problematikus motívummal is magyarázza: azokból a próbálkozásokból kiindulva, melyek az analóg jelek digitális jeleké váló átalakítására irányultak, bizonyítani kívánta, hogy az analóg jellegű vizuális jelek is felbonthatók digitalizált egységekre. Rámutat, hogy szemiotikai szempontból ez sehová sem vezetett, hiszen a kép digitalizálhatósága nem magyarázza meg a kognitív szinten létrejövő hasonlóságeffektust, de úgy véli, ez a kutatása nem vezetett zsákutcába. Sőt hozzáteszi, s alighanem joggal: „Büszke vagyok rá, hogy felvettem ezt a kérdést” (uo. 428).

A kognitív és szemiotikai szintű ikonizmus rehabilitációja zárja a könyv törzsanyagát, melyet két függelék követ. Az elsőben a filozófiatörténész Eco tekinti át a denotáció fogalmának fejlődését Arisztoteléstől Hobbesig és Millig, különösen terminológiai szempontból nyújtva sok hasznos tudnivalót. A másodikban – mint a bevezetőben jeleztem – Croce esztétikáját bírálja. Erre a bírálatra eredetileg Croce *Esztétikájának* 1991-es (a filozófus halálának ötvenedik évfordulóját megelőző)

új, Adelphi-féle kiadása adott alkalmat, a kötetbe való felvételére pedig az adott okot, hogy itt körvonalazódnak először azok a szempontok, melyek alapján Eco az észlelés és a sematizmus problémáját tárgyalja. Azokban az években, melyekben már már egy Croce-reneszánsz jelei mutatkoztak, Eco ugyanolyan elutasító maradt, mint – mesterének, Luigi Pareysonnak útmutatásait követve – pályája elején volt. Nem itt a helye megítélni, mennyire indokolt a kritikáját jellemző keménység. Jelezni kell viszont, hogy a kérdésben kevésbé járatos olvasó számára ez a keménység rejtélyessé teszi, miként lehetett Croce évtizedeken át Itália vezető filozófusa. Eco egy szociológiai magyarázat körvonalait villantja fel: „Arra kell gondolnunk, hogy nem Croce alakította ki a maga Croce-hívő közönségét, hanem egy már létező, szépről és jóról saját rendíthetetlen mítoszaival és homályos elképzeléseivel rendelkező olvasóközönség készítette Crocét arra, hogy szavának tolmácsolójává váljon” (uo. 558). Ezt a magyarázatot alighanem a kérdésben járatosabb olvasóknak is hasznos továbbgondolnia.

A könyv egésze, minden látszat ellenére, nehéz feladat elé állítja a fordítót. Gál Judit, aki Eco fordításában már szerzett tapasztalatokat, általában jól oldja meg feladatát. Mindamellet van néhány kisebb-nagyobb hiba, melyet kevésbé a nyelvi hűség, mint inkább a szakmai mondanivaló szempontjából zavarónak érzünk. Az alábbiakban ezekkel kap-

csolatban teszek néhány kifejezetten terminológiai-lexikai jellegű észrevételt.

Lássuk a következő helyet: „[...] s ahhoz köztudomásúlag kevés az emberi képzelet” (uo. 5). A kérdés az, hogyan lett volna helyes fordítani, pontosabban megőrizni, az Eco eredeti mondatába szőtt idézetet (s hogy általában is hogyan kezelendők az ilyen esetek): „[...] si sa che perfino »a l’alta fantasia qui mancò possa«” (Eco 1997, 15). A mondatban – idézőjellel megjelölve – természetesen Dante híres sora foglaltatik (*Paradicsom*, XXXIII. 142), melynek van mindenki által ismert magyar fordítása: „Csüggedtem volna, lankadt képzelettel”. Gyakori retorikai fogás, hogy szállóigeként ismert idézetek forrását nem adjuk meg: adott esetben minden olasz ráismer a dantei helyre, míg a magyar olvasó csakis Babits (az eredetitől persze elég messze eső) fordításában ismerhet rá, melyet valóban nagyon nehéz lett volna a mondatba beleapplikálni. Talán ilyenkor kell, végső kétségbeesésünkben, lábjegyzetet alkalmazni.

Van olyan eset, amikor fordítónk valóban kétségbeesik, s lábjegyzetben magyarázza meg fordítását. Ahhoz a mondathoz, hogy „Lehet, hogy a létnek nincs értelme, *vannak viszont irányai*” (Eco 1999, 70), hozzáfűzi az olasz „senso” szó jelentését: ti. (egyebek mellett) azt is jelenti, hogy „értelme”, s azt is, hogy „irány”. A magyarázatra szükség is van, mert valóban nem lehet magyarul visszaadni a „senso” kétértelműségén alapuló szójátékot. Úgy érzem

azonban, hogy a szójáték nem abban áll, hogy az első előforduláskor Eco „értelmet” mond, a második előforduláskor pedig „irányt”, hanem abban, hogy mindkét előforduláskor gondol mindkét jelentésre, s ezért a mondatot *úgy is* lehet érteni, hogy „lehet, hogy a létnek nincs (egy) értelme, de vannak értelmei”, meg *úgy is*, hogy „lehet, hogy a létnek nincs (egy) iránya, de vannak irányai”. Az első értelmezési lehetőségre is szükségünk van ahhoz, hogy világos legyen előttünk az 1.11. fejezet fő mondanivalója: az ti., hogy vannak dolgok, amiket nem lehet (a létről) mondani.

A heideggeri terminusokat – például a *Daseint* – Eco hol németül, hol olaszul (*esserci*) használja. A fordító nem követi ezt az ingadozást. Például abban a mondatban, hogy „Ha a *Dasein* az a létező, amely tökéletesen felismeri a létezőkkel való kapcsolatának szemiotikai természetét [...]” (uo. 39), Ecónál az *esserci* szerepel, ezért itt a *jelenvaló lét* szerepeltetése lett volna helyénvaló (mint sok más esetben is). Ugyanebben a mondatban Ecónál a „szemiotikai” terminus helyén a „semiosica” kifejezés áll, melyről nagyon nehéz megmondani, mit jelent (olyasmit, hogy „jelszerű”, „jeltermészetű”). A fordító más hol a „szemiozikai” formát választja, amelyről hasonlóképpen nehéz megmondani, mit jelent, de mindenképpen jobb megoldás, mint a „szemiotikai”, melynek pontosan ismerjük a jelentését, s minden esetben a „semiotico/a” terminus számára tartandó fel. Eco a 92. oldalon (az eredetiben az 55.

oldalon) sem a megismerés „szemiotikai”, hanem szemiozikai természetéről beszél, s ennek bizonyára megvan a maga jelentősége.

Az „oggettivo”, „oggettivita” terminusok néha fordíthatók a „tárgyilagós”, „tárgyilagosság” szavakkal, de a valóságról, az ítéletekről és fogalmakról folytatott filozófiai diskurzusban az „objektív” és „objektivitás” terminusok a megfelelők, hiszen a magyarban az „objektív” nem szinonimája a „tárgyilagósnak”, ellentétben azzal, amit a fordító több helyen feltételezni látszik (így pl. a 101. oldal utolsó bekezdésében „az ideák tárgyilagossága” helyett „az ideák objektivitása” lett volna a helyes megoldás).

Bántó – még akkor is, ha bizonyára csak elírás következménye – a „teológiai” és a „teleológiai” felcserélése, például a Kanttal foglalkozó passzusokban, ahol „teológiai ítélőerőt” találunk „teleológiai ítélőerő” helyett (uo. 116).

Az „asserzione giustificata”, mely a „justified assertion” fordítása, „igazolt” és nem „igenelt állításként” fordítandó (uo. 125). A „megismerést” vagy „tudást” jelentő „conoscenza” terminust leg több helyen helyesebb (a „saperé”-vel szembeállítva) „megismerésként” fordítani, ahogy igen gyakran teszi a fordító is. A 125. oldalon ugyanígy kellett volna tennie a „de-trascendentalizzazione della conoscenza” esetében is (hiába tűnik szórszálhasogatásnak, de Eco a „megismerés de-transzcendentalizálására” gondol, s nem a tudására).

„[A] Dinamikus Tárgyat mint *terminus ad quem*-et vizsgáljuk” (uo. 137): az ennek megfelelő mondat eredetijében (Eco 1997, 88) *terminus a quo* szerepel, s ez bizony nagy különbség.

Úgy tűnik, a kognitívizmusra vonatkozó magyar szakirodalomban a „komputáció”, „komputációs” terminusok gyökereztek meg, így kétséges, hogy fordítható-e a „teoria »computazionale« della conoscenza” terminus „»számításos« ismeretelmélet”-ként (Eco 1999, 149), bár a magyarázatra való törekvés helyes.

Annak, amit a fordító „szigorú deszignálóként” ad vissza (pl. Eco 1999, 216), minden olyan esetben, amikor Kripke referenciaelméletének kontextusában mozgunk, „merev deszignátor” a helyes fordítása. A tulajdonnevek tehát „merev deszignátorok”.

„[A]mit egy országút *default*-jének (hibájának vagy hiányosságának) jellemzőiről tudok” (uo. 256): ezzel kapcsolatban megjegyzendő, hogy az eredetiben (Eco 1997, 176) természetesen nem szerepel a zárójeles magyarázat, Eco tehát nem az országút „hibájáról” stb. beszél, hanem „alapértelmezett helyzetéről”.

Mint már a korábbiakban is volt szó róla, a Davidson által bevezetett „principle of charity” (Ecónál: „principio di carità”) terminust a magyar nyelvű szakirodalom a „méltányosság” vagy „jótekonyság elve”-ként említi. A terminus elméleti tartalmát figyelembe véve lehetne a „jóhiszeműség

elvé”-t is használni, de nem jó a „szívesség elve” (pl. Eco 1999, 347).

Végül megemlítek egy olyan – nagyon egyszerű – példát, mely azt illusztrálja, hogy sokszor – s főleg akkor, ha nem vagyunk biztosak egy kulturális utalásban – a legkevesebb baj abból származik, ha a szó szerinti fordítást választjuk. Ebben a példában a pontos szám megnevezéséről van szó. Gentile Croce filozófiáját nem az „»egypár szó« filozófiájának” (uo. 556), hanem a „»négy szó« filozófiájának” („la filosofia delle »quattro parole«”) nevezte, ahogyan Eco is idézi (Eco 1997, 385). Való igaz, hogy ha „quattro parole”-t akarok mondani valakinek, akkor egypár szót akarok vele váltani, ahogyan a „quattro gatti” is sokszor egy kevés macskát jelent. Croce sok ezer oldalas életműve azonban – szellemfilozófiai rendszerének négyes tagolását véve figyelembe – valóban a „négy szó filozófiája” volt: az igazé, a szépé, a jóé és a hasznosé.

Visszatérve magához Ecohoz, a *Kant és a kacsacsőrű emlős*, mint szerzőnk legtöbb munkája, egyszerre szól a széles olvasóközönséghez és a szakemberekhez, még pedig – ahogy talán a fentiekből is kiderül – egy sor tudományterület: a szemiotika, a filozófiatörténet, az ismeretelmélet, a kognitív pszichológia stb. művelőihez. Könnyen olvasható volta és szerzőjének elbeszélői erényei ellenére korántsem tartozik a népszerűsítő írások kategóriájába. Nem „tudományos ismeretterjesztő” mű, hanem szakkönyv a javából.

Irodalom

- Eco, Umberto 1962. *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto 1968. *La struttura assente*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto 1971. *Le forme del contenuto*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto 1974. A látás szemiológiája. In Hoppál Mihály – Szekfű András: *A mozgókép szemiotikája*. Budapest: MRT Tömegkommunikációs Központ.
- Eco, Umberto 1975. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto 1976. *A nyitott mű*. Ford.: Berényi Gábor és mások; Utószó: Kelemen János. Budapest: Gondolat.
- Eco, Umberto 1984. *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi.
- Eco, Umberto 1985. *Sugli specchi e altri saggi*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto 1990. *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto 1992. *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eco, Umberto 1995. *Interpretazione e sovrainterpretazione*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto 1997. *Kant e l'ornitorinco*. Milano: Bompiani.
- Eco, Umberto 1998a. *A nyitott mű*. Ford.: Dobolán Katalin. Budapest: Európa.
- Eco, Umberto 1998b. *A tökéletes nyelv keresése*. Ford.: Gál Judit és Kelemen János. Budapest: Atlantisz.
- Eco, Umberto 1999. *Kant és a kacsacsőrű emlős*. Ford.: Gál Judit. Budapest: Európa.
- Eco, Umberto 2000. *Baudolino*. Milano: Bompiani.
- KELEMEN János 1998. *Olasz hermeneutika Crocétól Ecóig*. Budapest: Kávés.

NIETZSCHE, Friedrich 1994. *Az értékek átértékelése*. Budapest: Holnap.

POZZATO, Maria Pia (a cura di) 1989. *L'idea deforme – Interpretazioni esoteriche di Dante*. Milano: Bompiani.

VATTIMO, Gianni – ROVATTI, Pier Aldo (a cura di) 1992. *Il pensiero debole*. Milano: Feltrinelli.

VATTIMO, Gianni 1994. *Oltre l'interpretazione*. Bari: Laterza.

„A rózsza neve” és Eco szemiotikája*

Nem ritka eset, hogy írók, művészek kritikai tevékenységre, tanulmányozásra, tudományos és filozófiai elmélkedésre adják a fejüket. Tolsztoj, Thomas Mann, József Attila, Babits... Az sem ritka eset, hogy tudósok, irodalmárok, kritikusok és filozófusok irodalmi művei lepik meg a világot. Már a felvilágosodás bővelkedik meggyőző példákban. De idézhetnénk Sartre-ot, és említhetnénk Szerb Antalt.

Az első esetben az esszét, a kritikát, a tudományos vagy filozófiai igényű eszmefuttatást általában úgy olvassuk, mint szándékos vagy szándéktalan kommentárt, mint megvilágító erejű kiegészítést az írói életműhöz. A második esetben gyakran tézisregényről, tandrámáról és hasonlóról beszélünk. *S az Emilt* vagy *Az ördög és a jóistent* valóban így is szoktuk – így is kell (?) – olvasni.

* Megjelent: *Világosság*, 1989/4. 282–289. Lásd még: „Der Name der Rose und die Semiotik von Eco”, In Jeff BERNARD, Katalin NEUMER (Hg): *Zeichen, Sprache, Bewusstsein. Österreichisch–Ungarische Dokumente zur Semiotik und Philosophie 2.*, Wien: Institut für Sozio-Semiotische Studien, 1994. 155–172. „Il nome della rosa e la semiotica di Eco”, In *Il Cannocchiale*, n. 2, maggio-agosto 1992, 79–92.

A *rózsa neve* minden látszat szerint a második esetre példa. Íróját, a közléstudományok profeszszorát, a Szent Tamás esztétikájáról értekező eszmetörténészt, a nyitott mű elméletét kidolgozó művészettudóst, számos szemiotikai és nyelvfilozófiai traktátus világszerte ismert szerzőjét (s emellett az Espresso virtuóz publicistáját) nem kell bemutatnunk. Majdnem három évtizedes akadémiai pályafutás és elméleti tevékenység állt már mögötte, amikor első – de immár tudjuk, nem utolsó¹ – regénye világsikert aratott, hogy aztán a szokásos késelelemmel, a magyar olvasó is bestsellernek kijáró izgalommal vehesse kézbe².

Mindemellett vonakodunk attól, hogy *A rózsa nevében* egyszerűen egy tudós tételregényét lássuk. Valódi szereplői ugyan maguk a gondolatok, mégis, igazi elbeszéléssel van dolgunk. Ugyanakkor attól is vonakodunk, hogy *A rózsa nevé-t*, minden további nélkül, az újabban divatos műfaj, az „akadémiai bestsellerek” közé soroljuk, melyek bennfentes szerzői az egyetemi világ viszonyait formálják történeté, s a történetet – a kollégák szórakoztatásá-

¹ 1988 októberében megjelent Eco újabb regénye: *// pendolo di Foucault* („Foucault ingája”). Milánó: Bompiani, 1988.

² Barna Imre kitűnően oldotta meg a szinte leküzdhetetlen fordítási problémákat. Ugyanakkor témánk szempontjából bizonyos szempontból nehézséget jelent az irodalmiság és a szakterminológiai igény ütközése. Az egyszerűség kedvéért a továbbiakban mégis a magyar kiadás alapján idézek: *A rózsa neve*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1988.

ra – rejtett célzásokkal, műveltségi feladványokkal fűszerezik.

Eco könyve nem csupán tétel-regény, s nem csupán „akadémiai bestseller”.

Ha nem az, akkor viszont a maga nemében egyedülálló. Mert először is tagadhatatlanul szakkönyv. A szemiotikában, a nyelvfilozófiában, a filozófiatörténetben és a történelemben járatos olvasó nem tudja nem szakkönyvként olvasni. Ám egyben elbeszélés; regény, melynek fő szervező eleme a jogaiba visszaállított cselekmény. Mondjuk azt, hogy cselekménnyé alakított vagy cselekményben megírt értekezés?

Maradjunk ennél a megállapításnál. A könyv egyedülállósága mármost abban áll, hogy (természetesen) nem olyan elméleti munka, mely kommentár egy regényírói életműhöz (lásd fentebbi első esetünket), de nem is tudományos és filozófiai tételek szépirodalmi illusztrációja (lásd második esetünket), hanem valódi elbeszélés, mely *elbeszélés*ként kommentár egy tudományos életműhöz. Tehát az elbeszélés *mint* kommentár: ez jelenti az érdekességet.

Nyilván nem merülhet ki ebben *A rózsza nevének* értelmezése és méltatása. Ám hogy ez az egyik érvényes olvasata, azt szeretném most bizonyítani. A bizonyítandó tétel egész pontos megfogalmazása a következő: *A rózsza neve a szemiotikus Eco regénye, s mint ilyen, Eco szemiotikájának az elbeszélő Eco által nyújtott kommentárja.*

Kezdjük a címmel.

Széljegyzeteiben az író is értekezik a „címről” és „jelentéséről”. Hangsúlyozza véletlen és önkényes voltát, kifejti, hogy „a rózsának, mint szimbolikus képnek, annyi a jelentése, hogy már-már semmit sem jelent”, majd leszögezi: „A cím dolga nem az, hogy megfegyelmezze, hanem az, hogy összezavarja az ember gondolatait.”

Alighanem a széljegyzeteknek is ez a dolguk. Eco a címről szóló fejtegetéseiben túlságosan is a „rózsára” irányítja figyelmünket, bár – mintegy kétértelmű lebegésben hagyva – elismeri a záró idézet (Morlay-i Bernát hexameterre) és a cím közötti összefüggést.

Ám azon túl, hogy „összezavarják az ember gondolatait”, a regénycímeknek más dolguk, azaz más funkciójuk is van. Először is a megnevezés. A regénycím a regény *neve*, tulajdonnév tehát, s arra szolgál, hogy azonosítsa a szóban forgó könyvet, vagyis utaljon, *referáljon* rá (hogyan tudjuk katalógusokban tüntetni, megtaláljuk a könyvkereskedés polcain stb.). Ebbéli referenciális szerepében valóban önkényes, s nincs jelentése. Helyette jól megtennék a sorszámok is, mint néha zeneművek esetében. A regénycímmel szemben ugyanakkor létezik az a hagyományos olvasói elvárás is, hogy mondja meg, *miről szól* a könyv. S akarva-akaratlanul a cím mindig válasz erre a banális kérdésre.

A *Werther szerelme és halála* Werther szerelméről és haláláról, a *Bűn és bűnhődés* bűnről és bűnhö-

désről, a *József és testvérei* Józsefről és testvéreiről szól. A *három testőr* pedig azt mondja, hogy Dumasnak ez a regénye három testőrrel szól, még akkor is, ha – mint Eco emlékezetünkbe idézi – valójában egy negyediknek a történetét beszéli el. A regény-cím, mint bármely szó, hazudhat, de ha mond valamit, akkor azt mondja, hogy miről szól a könyv, melyet megnevez.

Mi mást is mond tehát *A rózsza neve* mint azt, hogy ez a könyv a rózsza nevééről szól? Nem a rózsáról, hanem a rózsza nevééről. S ideje felfigyelnünk, milyen szokatlan címmel, s a cím sugallata szerint milyen furcsa regénnyel van dolgunk.

A regények általában nem Robinson Crusoe, nem a Thibauld család, de nem is a háború és béke, vagy az undor nevééről szólnak, hanem Robinson Crusoe-ról, a Thibauld családról, háborúról és békéről, vagy undorról.

Hogy a konvenciók, a példák jelezte kontextuális kapcsolatok felidézésével jó nyomon járunk, azt a regény belső szövegösszefüggései csak megerősítik. Tekintsük a szöveg két kitüntetett helyét: kezdetét és végét. Ha figyelmen kívül hagyjuk a kerettörténetet, akkor maga a regény, vagyis Adso elbeszélése a János Evangéliumból vett (az eredetiben észrevétlenül elferdített) idézettel kezdődik: „Kezdetben vala az ige.” Az isteni teremtő szóra történik tehát utalás, s ezáltal a dolgok és a nevek kapcsolatának arra a felfogására, amely szerint a megnevezés teremtés, a nevek pedig maguk a

dolgok, de legalábbis széttéphetetlen, természetes kapcsolatban állnak a dolgokkal. Ezzel szemben a regényt lezáró mondat, a Morlay-i Bernáttól vett verssor azt mondja, hogy üres nevekbe kapaszkodunk: „stat rosa pristina nomine, nomina nuda tanemus”. (Érdemes arra is emlékeztetni, hogy a hexametert idéző Adso e szavakkal hagyja abba az írást: „nem tudom, kire hagyom, s már azt sem, hogy miről szólt ...”)

A szöveg kezdő és végpontja ily módon egyaránt a szót, illetve a szavak és a dolgok problematikus viszonyát tematizálja, két ellentétes, sőt – a lehetséges felfogások skáláját tekintve – két szélsőséges értelmezésben. A teremtő isteni szó eszméje és a „nomina nuda” nominalizmusa foglalja keretbe az elbeszélést, melynek hőse, Vilmos mester az egész kaland során főként jelek megfejtésében jeleskedik, mindeközben sokszor és hosszan elmélkedve a jelek természetéről.

Ha még egy pillantást vetünk a bevezető passzusokra, szembetűnik, hogy a Vulgata-idézet „bizton állítható”, „megváltoztathatatlan igazsága” azonnal a „videmus nunc per speculum et in aenigmate” gondolatának adja át a helyét, amiért is az igazság „hűséges jegyeit” „betűzni tartozunk”. „Betűzésre”, azaz értelmezésre szorulunk, hiszen az igazság nem közvetlenül, nem szemtől szemben nyilvánul meg, hanem csak jeleken keresztül. S mivel a történet fikciója szerint Adso naiv és értetlen szemlélője az eseményeknek, krónikájában csak *jelek jele-*

it hagyja ránk („azoknak, akik majd utánam jönnek [...] jelek jeleit hagyom örökül”). A világ – lényegében erre utal Adso – betűk vagy jelek szövedéke, s szavaink már csak ezért is jelek jelei. Innen a nevek hatalma, „a tulajdonnevek ereje”, amelyre Adso éppen a hiány révén döbbsent rá: egyedül a lánynak, élete „egyetlen földi szerelmének” nincs a történetben neve („énnekem még annyi sem adatott meg, hogy [...] legalább a szeretett hölgy nevét szólongatva panaszkodhassam”). Aminek nincs neve, az mintha nem is létezne (bár meglehet, így is csak meztelen nevekbe kapaszkodunk).

Az eddigi utalások talán elegendők annak belátásához, hogy a címválasztás korántsem véletlen, s a regény valóban arról szól (arról is szól), amit a cím sugall: a névről, a név hatalmáról, dolgok és nevek kapcsolatáról, vagyis szemiotikai problémákról. De mit jelent a rózsza? Ezzel nem sokat kell törődnünk. A széljegyzetek e tekintetben nem vezetnek félre. Legföljebb megfordíthatjuk, amit Eco mond: „[...] a rózsának, mint szimbolikus képnek, annyira nincs jelentése, hogy már-már mindent jelent”. Akárcsak a dolgok. Ez csak aláhúzza, hogy a címben a néven van a hangsúly: *A rózsza neve*, „már-már mindennek” a nevéről, a dolgok nevéről szól.

Jogunk van tehát a rózsaregényt a szemiotikus Eco műveként olvasni. Ehhez persze arra van szükség, hogy legalábbis főbb vonalaiban áttekintsük az író tudományos-elméleti munkásságát, amelynek egészében három vezérmotívumot tapintha-

tunk ki: a „nyitottságot”, a „társadalmiságot” (vagyis a jel- és nyelvrendszerek társadalmi meghatározottságának eszméjét), valamint a folyamatos önkritikát.

A „nyitottság” motívumát nyilvánvalóan annak az elméletnek a tényében különíthetjük el, amelyet Eco *A nyitott műben*³ még elsősorban a modern művészet jelenségeinek értelmezésére dolgozott ki. Hogy az itt kifejlesztett fogalmi készlethez a későbbiek során is mennyire ragaszkodik, azt futólag azzal jelezhetjük, hogy pl. *A hiányzó struktúrában*⁴ „a jelentések nyitott logikájáról”, az *Általános szemiotikai traktátusban*⁵ a közleményről (messaggio) mint „nyitott formáról” beszél, vagy hogy ismét *A hiányzó struktúrában* – az egyes szemiotikai rendszereknek a zártságával szemben a szemiózis, a folyamat egészének nyitottságát tartja meghatározónak.

Amit itt „társadalmiságnak” nevezünk, az egyebek közt a jelentés „kulturális egységként” való meghatározásában, a jeltudomány ideológiaelméletként és ideológiakritikaként való felfogásában nyilvánul meg, vagy abban, hogy a jelrendszerek

³ Umberto Eco, *Opera aperta*. Milánó: Bompiani 1962. Magyarul részletek jelentek meg belőle. *A nyitott mű* c. válogatásban. Budapest: Gondolat Kiadó, 1976.

⁴ Umberto Eco, *La struttura assente*. Milano: Bompiani, 1968.

⁵ Umberto Eco, *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975. (Erről és az előző könyvről lásd KELEMEN J.: „Eco két szemiotikája”. *A nemes hölgy és a szolgálóleány* c. kötetben, Budapest: Gondolat Kiadó, 1984. 153–168. o.)

általános elméletének megalapozásában Eco természetesen alkalmazza a „munka” és „termelés” társadalomfilozófiai, illetve társadalomtudományi kategóriáit. Ennek megfelelően beszél pl. a „a jel-termelési módjairól” (*modi di produzione seguica*), „retorikai munkáról” stb. Az ecoi szemiotika így tulajdonképpen szocioszemiotika, mely (igaz, csak kialakulásának korábbi szakaszában) a szemiotika és a nyelvfilozófia egyik alapfogalmát, a fregei referens-fogalmat éppen azon az alapon vetette el, hogy ez utóbbi nem ad számot a tapasztalatok nyelvi feldolgozásának döntően társadalmi és kulturális jellegéről. Emellett a „munka” és „termelés” kategóriáinak alkalmazása vezet ahhoz, hogy a szemiotikai elmélet alapvetően két önálló részterület: a „kód szemiotikája” és a „jel-termelés szemiotikája” szintéziseként épül fel.

Az „önkritika” motívuma kétféleképpen is meg nyilvánul. Először is abban, hogy Eco állandóan felülvizsgálja elméletét, ami egyben azt jelenti, hogy mindig újraírja könyvét (vagy ugyanazt a könyvet írja újra és újra?). Így *Az általános szemiotikai traktátus* lényegében *A hiányzó struktúrának és A tartalom formáinak*,⁶ a *Szemiotika és nyelvfilozófia*⁷ pedig (mely *A rózsza neve* szempontjából számunkra a legfontosabb elméleti tanulmány) *Az általános szemiotikai traktátusnak* és a

⁶ Umberto Eco, *Le forme del contenuto*. Milano: Bompiani, 1971.

⁷ Umberto Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*. Toronto: Einaudi, 1984.

*Lector in fabulának*⁸ az újraírása. Az ecói szemiotika fordulatát *Az általános szemiotikai traktátus* jelentette, melyben az önkritika összefonódott azzal a felismeréssel, hogy a modern szemiotika válságba jutott, s ezért magának a szemiotikának az önkritikájára is szükség van. Az utóbbit pedig csakis a jel-fogalom kritikája teszi lehetővé. Ez az önkritikai vonatlat a *Szemiotika és nyelvfilozófiában* a kódfogalom filozófiailag is jelentős bírálatába torkollik, melyet témánk összefüggésében azért is említeni kell, mert kulcsot ad egyrészt *A rózsza nevében* tematikusan megjelenő néhány probléma megvilágosításához, másrészt a regény egyes tisztán elbeszélő-technikai megoldásainak azonosításához.

De itt álljunk meg egy szóra. A „nyitott Eco” mellett van egy „zárt Eco” is, akit tudósként a kerek elméletek építésének, a rendszeralkotásnak, a szintézisnek, minden ismert és számba jövő elmélet egybekapcsolásának és összeillesztésének igénye vezérel. Szakirodalmi hivatkozásai az adott témakörök szinte kimerítő bibliográfiai teljességét nyújtják. (A tudós fegyvertárából származó idézésteknikának a regényre való átvitele: ez az intertextualitás.)

Minket persze a „nyitott Eco” érdekel, aki a szemiotika válságát elemzi, a kivezető utat kutatva, vagy aki elveti a „kód szemiotikáját”, hogy helyet-

⁸ Umberto Eco, *Lector in fabula*. Milano: Bompiani, 1979.

te az enciklopédiák mintájára felépített szemantikát szerkesszen.

A szemiotika válságára – vagy arra, amit egyesek drámaian a „jel halálának” neveznek – Eco szerint az lehet a méltó válasz, ha elismerjük a szemiotika filozófiai jellegét, vagyis olyan szemiotikát alkotunk, amelynek számára a „filozófiai diskurzus” nem egyszerűen „tanácsos” vagy „időszerű”, hanem egyenesen „konstitutív”. Ennek egyik útja vagy eszköze „a szemiotikai fogalmak archeológiája” lenne. *S A rózsza nevének* tematikus síkján valóban megjelenik az a fajta „archeológia”, amely mintegy a magas kultúrában használatos elméleti fogalmak történetileg elfedett rétegeit ássa ki. Egyszerűbben fogalmazva persze azt is mondhatnánk, hogy *A rózsza nevéből* kihámozhatunk egy középkori szemiotika-történetet.

Ami mármost a „kód kritikáját” illeti, hadd emlékeztessünk a következőkre. A kód strukturális nyelvészet, szövegelmélet és szemiotika központi fogalma. Lényegében a „strukturát”, a „rendszer”, a „langue”-ot jelenti, amelynek birtokában meg tudunk alkotni és meg tudunk fejteni egy üzenetet. Jelenti tehát a grammatikát a maga szintaktikai és szemantikai alrendszerével, mely utóbbi a szemantikai szabályokból és a szótárból áll. A szótárat számos kísérlet egy fa- vagy ágrajz alakjában tartja ábrázolhatónak, feltételezve, hogy – a fonológiai „megkülönböztető jegyek” mintájára – megadható (valószínűleg a percepció szintjén) a végső és

egyetemes „szemantikai markerek” valamely véges és strukturált halmaza.

A *hiányzó struktúrában* Eco ehhez a képhez ragaszkodik. A kép az *Általános szemiotikai traktátusban* is megőrződik, bár itt a „szótár” kompetenciájának része, míg a tényleges kompetencia ábrázolására az enciklopédia modellje jelenik meg. Mi a baj ezek után a kód hagyományos fogalmával? Egyrészt az, hogy nem oldja meg a szemantika és a pragmatika viszonyának problémáját, másrészt az, hogy nem tud választ adni arra a döntő kérdésre, hogyan képes nyelvünk végtelen számú nyelven kívüli kontextust előrelátni.

Nem tudja tehát megmagyarázni a nyelvnek azt az innovatív használatát, melyet megnyilatkozásainknak a nem kódolt új és új helyzetekre való alkalmazása állandóan megkövetel. A „kód metafizikájának” elkerülhetetlen következményeként oda kell jutnunk, hogy nem mi tételezzük a kódot, hanem a kód – mint előzetes adottság – tételez minket: „nem mi beszéljük a nyelveket, hanem a nyelvek beszélnek minket”. Azt mondhatnánk, hasonló probléma-kontextusban született korábban a generatív grammatika, mely mindenekelőtt a nyelv kreatív használatáról volt hivatott számot adni. Csakhogy Chomsky-nál a nyelv kreatív jellege a nyelvi struktúrák bizonyos immanens matematikai-formális tulajdonságainak következménye, ami még mindig nem magyarázza meg azt, hogy nyelvünket a törvényszerűen változó, s így a formális struktúrák által

elvileg előre nem látható világra kell és sikerül alkalmaznunk.

A *Szemiotika és nyelvfilozófiában* épp az a feladat hárul az enciklopédia fogalmára és az erre alapozott szemiotikára, hogy egyesítse a szemantikai és pragmatikai elméletet, s számot adjon a nyelvnek a történeti világra való innovatív alkalmazhatóságáról. Az „enciklopédia” mibenlétének megvilágítására számos, metaforikusan is értendő fogalom szolgál. Az „enciklopédia” (az „interpretáns” peirce-i fogalmat tartva szem előtt) „minden interpretáció öszszessége”, a „könyvtárak könyvtára”, vagy egyfajta „archívum”. A kóddal szemben, mely az ideális beszélő kompetenciáját képviseli, a minden egyes beszélő által másképp és más fokon birtokolt, történetileg felhalmozott globális kompetencia. Tulajdonképpen „a már mondottnak” a teaurusza, mely a szemantikai markereknek formákban nem strukturált rendezetlen együttese. (Legkisebb egységei, a szemantikai markerek kombinációjaként felfogott szemémák, maguk is enciklopédiák.) Ábrázolásában nem a nyelvészetből ismert fa- vagy ágrajz, hanem a hálózat kínálkozik, melynek – valamilyen fonal mentén – minden pontjától minden pontjáig el lehet jutni. Az enciklopédia labirintus.

Jegyezzük még meg, a kód kritikájával és az enciklopédiamodellel Eco mind a strukturalizmussal, mind a posztstrukturalizmussal szemben alternatívát kíván nyújtani. Vagyis úgy kívánja meghaladni a strukturalizmust és a kód-metafizikát, hogy el-

kerülje az irracionizmust, a „megragadhatatlan” vagy „kimondhatatlan orgiáját”, amelyhez szerinte a kód posztstrukturalista rombolása vezetne vissza minket.

A rózsaregény apátságban játszódik, a cselekmény fő színtere mégis az apátság könyvtára. Ám a könyvtár mint labirintus, és a labirintus mint könyvtár egyben szereplője is a regénynek, akár csak Borges novellájának („Bábeli könyvtár”), amely – mint tudjuk – Eco egyik ihletője.

„Az univerzumot (melyet mások könyvtárnak neveznek)...” – kezdi Borges a maga novelláját.⁹ Az ecói könyvtár is univerzum. Univerzum abban az értelemben, hogy önmagába zárt egész, s abban az értelemben is, hogy a lényegét érintő kérdés abban áll, vajon rend vagy káosz uralkodik-e benne. Van persze rendje: van megfejthető alaprajza, s szobáit, polcait kínos szimmetria és egyöntetűség jellemzi. Ugyanez vonatkozik Borges könyvtárára. Ahogy azonban Borgesnél a „végtelen számú, hatszög alakú galéria” mögött, melyek az univerzum-könyvtár rendjét alkotják, csakis „az isteni rendetlenség” fedezhető fel, úgy kell a rózsaregényben Vilmos mesternek is arra az eredményre jutnia, hogy a világegyetemnek nincs rendje. „Csökönys voltam, holmi rend látszatát követtem, holott tudnom kellett volna nagyon is jól, hogy a világegyetemben semmiféle rend sincs.” (572. o.) Rendnek és rendezetlenségnek ez a dilem-

⁹ Jorge Luis Borges, „Bábeli könyvtár”. *A titkos csoda* c. kötetben. Budapest: Európa Könyvkiadó, 1986. 101. o.

mája Vilmos mester utolsó eszmefuttatásában modern módon, egyfajta instrumentalizmus szellemében dől el, s gondolati szempontból talán ez a regény legnagyobb anakronizmusa.

Finoman érzékelteti az anakronizmust a közép-felnémetre fordított Wittgenstein-idézet becsmérlése („úgyszólván el kell hajítania a létrát, miután felmászott rajta”). A rend „elménk képzelgése szerint való rend”, mely olyan „mint egy háló, mint egy létra”: ha elértük vele a célunkat, el kell dobnunk, mert „ha hasznunkra is volt, értelem híján való”. (572. o.) Figyeljük meg: Vilmos mester itt nemcsak létrát mond, hanem hálót: érthetjük ezt a Wittgenstein-féle metafora bővítéseként is, de lehetetlen, hogy egyben ne idéződjön fel bennünk az enciklopédiatípusú szemantika hálóként való ábrázolhatósága. S valóban, a könyvtár labirintusának képében maga az enciklopédia válik a regény tárgyává (szereplőjévé?). De ne vágjunk elébe a dolgoknak.

Eco szinte a lehetőségek határáig kihasználja a könyvtár-metaforát és a belőle adódó asszociációs lehetőségeket. Mondhatni, a szöveg mikro-, makroszintjén egyaránt. Szinte közhelyszerűen él „a természet könyvének” középkori képével: „omine mundi creatura / quasi liber...”; a világ összes teremtménye könyv, Vilmos, aki „nemcsak a természet nagy könyvének olvasásához értett” (33. o.) arra tanítja Adso-t, miként kell felismerni „azokat a nyomokat, melyek segedelmével úgy szól hozzánk a világ, mint valamely nagy könyv” (32. o.).

A metafora persze kétértelmű. A természet, a „beszédés világegyetem” könyv, s mint ilyen, *szól* valamiről, valami másról. „A szimbólumok kifogyhatatlan sokaságával”, „teremtményeit beszéltetve”, „Isten az örök életről szól nekünk” (32. o.). Beszél a végső dolgokról (homályosan) és a közeliokról (roppant világosan). Mindezt a Brunellus-epizódhoz fűzött magyarázatokból tudjuk meg, melyek arra világítanak rá, hogy a világban (természetben) minden utal valami másra; a természet annyiban is könyv, hogy csupa jel. (A szemiotikában ebben a vonatkozásban beszélünk természetes jelekről.) A metafora egy másik értelme az, hogy a természet könyve nem valami másról szól (nem írja le ezt a más, nem nyújt valamiféle tudást róla), hanem csak utal rá, pusztán jele annak. Ebben az értelemben lesz a könyvtár is a világ jele, mintegy megmutatva, de nem értelmezve vagy leírva a világot. „Hunc mundum tipice labyrinthus denotat ille.” „A könyvtár egy nagy labirintus, jele a világ labirintusának” (185. o.). Ezek a jelentések, melyeket mikro-szövegkörnyezetekből hámozhatunk ki, átvihetők a makroszövegre. Az Apátsay könyvtár titokzatoságával, ősi voltával és pusztulásával együtt lesz jele a világnak, illetve jele egy világnak. Jele a világ (egy világ) sorsának.

Ha ezek után visszatérünk ahhoz a gondolathoz, hogy a regényben szereplő könyvtár a szemiotikai elmélet enciklopédiafogalmának ekvivalense (mondhatnánk, *jele*), akkor a következőket húzhatjuk alá. Mindazokban a felfogásokban, amelyeket a

„kód-szemiotika” körébe sorolhatunk, a nyelvi képesség, a kompetencia, vagyis a kód birtoklása, teljesen független a világról való tudásunktól. Az enciklopédia ezzel szemben egyesíti a nyelvről és a világról való tudásunkat, kifejezésre juttatva, hogy a nyelvi kompetenciának tartalmi-faktuális ismeretek is részét alkotják. Egyszerűen nem tudnánk beszélni, ha legalább valamit nem tudnánk a világról. A világról való tudást a „már mondott” képviseli. Kompetenciánk nemcsak szabályismeretből, nemcsak a szabálykövetelésnek és a struktúrákon végzett műveletek végrehajtásának képességéből áll, hanem kész formulákból, idézetekből, szövegekből és szövegtöredékekből, kijelentésekből, melyeket mások (vagy magunk) már mondtak vagy leírtak. Vagyis egy enciklopédia töredékéből.

A rózsaregény könyvtára mindez, amit a szemiotikai enciklopédiafogalom jellemzésére korábban felhoztunk: a „könyvtárak könyvtára” (hiszen a regény szerint a leggazdagabb könyvtár), „archívum” (hiszen minden történeti kor emlékét együtt őrzi), ezáltal pedig „a már mondottnak” a teaurusza is. Hogy az író, illetve Adso (rejtett) idézetekben beszél, s így az intertextualitás játékát űzi, azt persze vehetjük a posztmodern jegyének. Hogy azonban a szereplők is idézetekben beszélnek, az több stilisztikai, regénytechnikai megoldásnál vagy a posztmodern korszellem kifejeződésénél. Az ő idézeteik sokszor explicitek: azokból a könyvekből származnak, melyeket forgattak, melyeket a könyvtár rejte-

get. Nyelvi-kommunikatív kompetenciájuk, kölcsönös megértésük feltételül szolgálnak. Idézetekben kell beszéltetni őket, mert a regény az enciklopédiáról szól, mely a szereplők (a beszélők) között töredékeiben oszlik meg.

A könyvtárak könyvtára vagy az univerzum – könyvtár – Borgest még egyszer fellapozva – „teljes, és polcain a húszegynéhány ortográfiai jel valamennyi – bár nagyszámú, de nem végtelen – lehetséges kombinációja előfordul, vagyis mindaz, ami kifejezhető (és valamennyi nyelven megvan)”. „Minden: a jövő minuciózusán leírt története, az arkangyalok önéletrajza, a könyvtár pontos katalógusa, ezer és ezer hamis katalógus, a katalógusok hamisságának kimutatása, az igazi katalógus hamisságának kimutatása. Baszileidész gnosztikus evangéliuma, az evangélium kommentárja, az evangélium kommentárjának kommentárja, igaz beszámoló a halálodról, valamennyi könyv fordítása minden nyelven, minden könyv betoldott részei minden nyelven, minden könyv betoldott részletei minden könyvben, az az értekezés, amit Beda írt volna (de nem írt meg), a szászok mitológiájáról, »Tacitus elveszett könyvei«¹⁰. Íme a „már mondottak” a tökéletes tezaszusa; a könyvtár, melyben minden meg van írva. „A bizonyosságtól – teszi hozzá Borges –, hogy minden meg van írva, megsemmisülünk vagy elbizakodottá válunk.”¹¹ Ha be-

¹⁰ l. m. 105. o.

¹¹ l. m. 110. o.

legondolunk, ezen az úton ahhoz a paradoxonhoz jutunk vissza, melyet a kódfogalomnál láttunk: ha már minden ki van mondva, s kompetenciánk a kimondottból áll, nem mi beszélünk, hanem a nyelv. Szerencsére ez még sincs így. Épp Eco, a végtelen és nyitott szemiózis teoretikusa mutatja ki, hogy nem csak technikailag, de elvileg is lehetetlen a tapasztalat világát egyetemes igénnyel végső jelentésségésekre lebontani, vagyis egyszer s mindenkorra mindent kódolni. Végül is minden kód s minden kódként működő enciklopédia önkényes, nem más, mint világunk rendezésének egy meghatározott szemponthoz és perspektívához kötött módja. A „már mondott” nem zárja le univerzumunkat.

A *rózsza nevében* persze egyetlen dilemma sem nyer egyértelmű megoldást. A már szélén álló Adso, a hajdani könyvtár maradványain tűnődve nem tudhatja, „vajon mindmostanáig én beszéltem-e róluk, vagy ők szóltak-e általam” (581. o.). Talán mégis a nyelv (a „már mondott”) beszél, beszéltet minket, s nem mi a nyelvet?

Az epilógusnak számító „Utolsó lap” teszi teljesé az elbeszélés mögött meghúzódó (az elbeszélte?) elméletet. Adso az elpusztult könyvtárból kimenetett könyvekből és a véletlenszerűen talált másolatokból „kisebbfajta könyvtárat” gyűjtött össze, amely „kicsiny mintája, jele a nagynak”: „töredékekből, idézetekből, befejezetlen körmondatokból, könyvcsonkokból való könyvtár” (581. o.). Íme az enciklopédiatípusú szemantika megfogalmazá-

sa: az elpusztult nagy könyvtár a globális, melynek mindannyian egy „töredékekből, idézetekből, befejezetlen körmondatokból, könyvcsonkokból” álló részét birtokoljuk. S amit birtokolunk, az maga is jel, nem közvetlenül a világra, hanem a jelek sokkal átfogóbb univerzumára utal.

Ezen a ponton nyílik lehetőségünk arra, hogy – a teljesség igénye nélkül – számba vegyük a szemiotikai elméletnek a regény szempontjából fontos, néhány további elemét. Ahogyan tehát a kis könyvtár utal a nagyra, úgy utal mindig egyik jel a másikra, egyik interpretáns (a szó peirce-i értelmében) a másikra, s lesz az enciklopédia „az interpretációk interpretációja”. Másképp kifejezve minden jel segítségével egy másik jelről beszélni és minden jel egy másiknak az interpretánsa, hiszen „mondhatjuk kétértelmű jelképiséggel oroszlánnak vagy leopárdnak az istent, csapásnak a halált, lángnak a gyönyört, halálnak a lángot, mélységnek a halált, kárhozatnak a mélységet, ájulásnak a kárhozatot és szenvedélynek az ájulást” (292. o.). Minden jeltől jelek végtelen láncolata indul ki, s bár a tudománynak végül is „a dolgokra kell ráatalálnia a maguk sajátos igazságában”, Adso kérdése érvényes kérdés: „Így hát mindig és csakis olyan valamiről lehet szó, ami valami másról szól, és így tovább, de a végső, az igazi valami az soha, sehol nincs?”

Eco számos helyen tematizálja a maga szemiotikai elméletéből származó jelfogalmat: a jelet mint „következtetést” (lásd Brunellus-epizód) vagy a jelentést

mint „kulturális egységet”: „A leprások mindenféle kitaszítottság szemléltetői” (236. o.) – az eredetiben: „jelei”). „A nyájból kiszorult bárányokról beszéltünk. Századokon át, míg a pápa meg a császár hatalmi vitákban marta egymást, ott tengődtek a széleken ők: a valódi bélpoklosok, akikhez Isten csak szemléltetésül rendelte a leprásokat, hogy értsünk e csodás parabolából, s a leprás szón ezt értsük: kirekesztett, ágrólszakadt, együgyű, nincstelen, falusi földönfutó, városi nyomorult. De nem értettünk belőle, és a lepra rémképe tovább zaklatott bennünket, nem ismertük fel, hogy jelent valamit” (237. o.).

Túlzott pedantéria lenne itt kitérnünk arra, hogy a „lepra mint a kizárás jele” egyben Foucault-ra utal, mint ahogy az sem nélkülözné a pedantiát, ha tovább szaporítanánk a „jel” regénybeli tematizálásának eseteit (elemezve pl. a felsorolásoknak, mint „csudaszép hyopotyposisok eszközeinek” az enciklopédia jellegű szemantikával való összefüggését). Befejezésül elégedjünk meg két utalással.

Vilmos mester és Adso utolsó beszélgetésének – a világrend problémájától elválaszthatatlanul – a „jel” a témája. „A jelek igazságában én sohasem kételkedtem, Adso, egyebe nincs is az embernek, hogy a világban eligazodjék, mind a jelek” – halljuk Vilmos mestertől (572. o.). A jeleknek megvan tehát az „igazságuk”, és ez csak a miénk, s nem gyökerezik a világrend végső bizonyosságában: „hogy mi a jelek között az összefüggés – hangzik Vilmos valomása –, azt nem fogtam fel” (572. o.).

Vilmos mester kétség kívül nominalista és konvencionalista. Egy szemiotikai elmélet – jegyezzük meg – nem is nyugodhat más filozófiai alapon. Ám Vilmos mester szkeptikus is: a végső bizonyosságba vetett hittel együtt elutasítja a maga igazságának megdönthetlenségét. S éppen ebben – nominalizmusában, konvencionalizmusában, szkeptikus attitűdjében – rejlik a naiv Adsoval és a dogmatikus Jorgéval szembeni fölénye. Csak aki hisz a szemiózis nyitottságában, csak az tulajdoníthat metafizikai értéket a nevetésnek, amely körül végül is a cselekmény bonyolódik.

Az Arisztotelész *Poétikájának* elveszett második könyvéért folytatott harc – a cselekmény krimi szála – a nevetésért folytatott harc, amelyben két jelentéselmélet csap össze. A jelek (és a világ) kétértelműségét, végtelen értelmezhetőségét valló ironikus Vilmoossal szemben, aki szerint „a nevetés az ember sajátja, jele annak, hogy értelmes lény” (156. o.). George a szemiotikai univerzum zártságát feltételező egyszemélyes jelentéselmélet híve. Szerinte a szó szerinti jelentés a jelek egyetlen elfogadható és megengedhető interpretációja: „[...] Jézus arra intett: igen és nem legyen a mi beszédünk, ami pedig ezeken felül vagyon, a gonosztól vagyon; s hogy aki a halat akarja megnevezni, mondjon csak annyit, hogy hal.” A metaforának és az ironiának ez az elutasítása vezetett a könyvtárat elpusztító végzetes tűzvészhez. George saját világának is az elpusztításához. Ennyi múlik egy jelentéselméleten.

Baudolino, Szent Baudolino

(Eco új regényéről)

Umberto Eco új regényének hőse Szent Baudolinótól, Alessandria védőszentjétől kölcsönzi nevét. Tudva levő, hogy a piemonti Alessandria az író szülővárosa, így már a könyv fellapozása előtt felébred bennünk a gyanú, hogy *A tegnap szigete* után ismét önéletrajzi motívumokkal átszőtt történetet fogunk olvasni. S valóban így van. Eco a *Baudolinó*ban kiterjeszti és mintegy poétikai elvvé formálja, a szöveg konstrukciós szabályaként működteteti az autobiografizmust. Hangsúlyozzuk: az életrajzi mozzanatok *formális-poétikai* okokból, s nem valamiféle személyes vallomási kényszerből jutnak szerephez. A szöveg láthatóvá teszi az író *figuráját*, miközben maga az író, a szemiotika tudós professzora, számtalan tudományos mű világhírű szerzője, egyszóval – az elméletíró Eco kifejezésével élve – az „empirikus szerző”, különféle narratív fogásokat vet latba, hogy személyét elrejtse alakjai mögé. Személyesen legföljebb úgy és annyiban van jelen, hogy – mint előző regényeiben is – olyan problémákat vet fel és dolgoz ki narratív eszközökkel, melyeket tudományos és elméleti igényű munkáiból jól ismerünk (ezúttal a *Kant* és a *kacsa-*

csőrű emlős, illetve az utóbbi évek narratológiai és interpretációelméleti tanulmányainak Ecoja sejlík fel a regény lapjain).

A rejtőzködést *A rózsza* nevében a megtalált kézirat fikciója szolgálta. Most, a *Baudolinó*ban, szintén a kerettörténetnek van ilyen funkciója: a hős egy harmadik személynek – Nikétasz Koniatesznak, a bizánci történetírónak – meséli el történetét, ráadásul unos-untalan azt állítva, hogy a történet elejétől végéig hamis. (Az elbeszélés szerint Barbarossa Frigyes fiává fogadja a fraschetai parasztfiút, aki nek Freisingeni Ottó, Abélard valahai tanítványa, a kancellárja, a krónikáiban Magyarországot is megörökítő híres püspök lesz az első tanítómestere. Baudolino később tíz évig tanul Párizsban, majd az itteni barátaiból verbuvált kompániával részt vesz a császár viszontagságos katonai és politikai vállalkozásaiban. Ott van Alessandria megalapítói között, apjával megvédi a várost, Legnanónál megmenti a császár életét. Közben Ottó egy útmutatása nyomán fejébe veszi, hogy létezik János pap mitikus országa, s János pap levelének segítségével, melyet ő hamisított Párizsban, ráveszi Barbarossát, hogy vezessen expedíciót a távoli vidékre. Ez Barbarossa Frigyes keresztes hadjáratának a háttere, melynek során a császár titokzatos körülmények között vízbe fúl. Baudolino eljut csapatával a mesés lények és szörnyszülöttek lakta Pndapetzimbe, hogy újabb kalandok után maradék társaival visszajusson a keresztesek által éppen elfoglalt Konstantinápolyba.

Itt jön rá, hogy Frigyest egyikük megölte, s leszámol a vélt gyilkossal. A történet azonban a Nikétasznak szóló elbeszéléssel nem ér véget, hiszen éppen az elbeszélés fényében válik világossá, hogy ki volt az igazi gyilkos. Baudolino megrendül, „oszlopszentnek” húzódik vissza egy oszlop tetejére, ahonnan általános tisztelettől övezve próféciákat intéz a környék lakóihoz, hogy végezetül újra elinduljon János pap országába, megtalálni elvesztett szerelmét, Hüpátiát.)

Szent Baudolino alakját (az Alessandria környéki Villa del Foro egykori püspökéét) tudomásom szerint először 1981-ben idézte fel Eco egy eldugott helyen megjelent, de azóta a *Bábeli beszélgetés* c. kötetében magyarul is olvasható cikkében, a *Szent Baudolino csodájában*. (Persze régebbre is visszamehetünk, hiszen a cikk ma olvasható változatába beolvasztotta egy 1967-ből származó, szülővárosának erkölcséről és szokásairól szóló rövid írását.)

A *Szent Baudolino csodája* – az Eco által szintén kedvelt kifejezést használva – „előképe” a *Baudolinónak*, hiszen a regény cselekményének fő szála azokból a legendákból szövődik, melyeket ez a nagyon szép szöveg Alessandria lakóiról és védőszentjéről felelevenít. Az egyik legenda hőse Gagliardo, aki 1168-ban megmentette a császáriak által ostromlott Alessandriát. A regényben ő lesz majd Baudolino apja, s Rosina nevű tehenével pontosan úgy menti meg a várost, ahogyan a *Szent Baudolino csodájában* olvashatjuk. Egy másik,

eredetileg Paulus Diaconusnál található legenda azt beszéli el, hogy a látnokként és csodatevőként tisztelt Szent Baudolino éppen hogy nem tesz csodát: nem menti meg a király nyíllal sebzett unokaöccsét, akinek a haláláról látnoki erővel tudomást szerzett. A történet Eco kommentárja szerint arról szól, hogy a valóságos életben nincsenek csodák: Baudolinónak az a csodája, hogy „meggyőz egy hiszékeny longobárdot, hogy a csoda ritka jószág”. Természetesen ez a történet is megismétlődik a regényben.

Baudolino, a realista és józan szent, Alessandria lakóinak jellemvonásait sűríti magába. Alessandria „az eszménytelenség és a szenvedélymentesség városa”, melynek története arra tanít: „ne higgy a titokban, ne bízz a Noumenonban”. Ritka személyes megjegyzéseinek (vallomásainak?) egyikeként Eco így fejezi be a szülővárosának szentelt eszmefuttatást: „Ha tudnák, micsoda büszkeség rádöbbenni, hogy egy ilyen nagyotmondás és mítoszok, küldetések és igazságok nélküli város fia lehet az ember!”

A fentiek alapján azt várjuk, hogy Szent Baudolino alakja – úgy, ahogyan a *Szent Baudolino csodájában* megismertük – kulcsot ad a regényhez. Valóban így van, de sokszoros áttétellel. A szent a regényben megkettőződik. A történet elején mintha önmaga képében, a környék egykori püspökeként tűnne fel egy pillanatra. A mi Baudolinónk, Gagliaudo fia látni véli őt a ködben, bár kérdéses, hogy valóban lát-

ta-e: „Az volt velem a baj, Nikétasz úr, világeletemben, hogy amit láttam, mindig összekevertem azal, amit csak szerettem volna látni”. Ettől kezdve nemhogy a józan realizmus lenne Baudolino történetének a fő motívuma, hanem épp ellenkezőleg, a képzelgés és a hazudozás: „Az én életem immár a hazugságnak szenteltetett”. Hamisítvány az egész történet mozgatója, János pap levele, s hamsak az ereklyék, melyekkel útjuk során Baudolinóék kufárkodnak, köztük a Gradalis, Krisztus kelyhe: egy egyszerű fakupa, melyet Baudolino apja szegényes háztartásából visz magával. A hazugság metafizikai méretűvé nő. Azoknak a képzeletbeli furcsa lényeknek az előképeként, melyekkel az utazók majd János pap országában találkoznak, Baudolino egy holtan világra jött torzszülöttnek lesz az atyja, aminek a jelentését így magyarázza: „a fiam a természet hazugsága lett”, „akkora hazug vagyok, s oly hazugul éltem, hogy még a magomból is hazugság sarjadzott”.

Ám a történet végén Baudolino is megkettőződik. Az oszloptetőn megismétlődik vele Szent Baudolino csodája, a történet a halott fiúval, akin nem lehet segíteni. Ily módon hasonul a szenthez, s azt a józan és realista üzenetet intézi híveihez, hogy „a világ dolgai úgy mennek, ahogyan menniük kell”. Egyébként a józanság és a realizmus Gagliaudo és az alessandriaiak attribútumaként válik a regény egyik fő motívumává. (Baudolino egyik régi alessandriai társától halljuk a történet konklú-

zióját: „nevetséges olyasmit keresni, ami nincs. Az a fontos, ami van”.)

Baudolino képzelgő és hazudozó természete elválaszthatatlan attól, hogy született történetíró. Míg Nikétasznak hivatása a krónikaírás, ő az elbeszélés szenvedélyének megszállottjaként, a vele megesett történet értelmének kutatójaként meséli el és jegyzi fel gyermekkorától kezdve a megtörtént (vagy meg nem történt?) dolgokat: „Mindennem lett az írás, miután magával vitt a császár, a legkülönbélebb helyzetekben, táborozáskor, sátorban, lerombolt házak falának támaszkodva is buzgón nekiláttam”. Feljegyzéseiből keletkezett a *Gesta Baudolini*, mely aztán a János pap országába vezető kalandos úton elveszett.

A szituáció, melyben Baudolino és Nikétasz párbeszéde lezajlik, maga is történeti: pontosan meghatározott helyen és időpontban vagyunk, Nikétasz palotájában, 1204. április 14-én, háttérben a keresztetek által feldúlt égő Bizánccal. E drámai napon Baudolinónak nincs más dolga, mint hogy elmondja élete történetét, s Nikétasznak, hogy azt meghallgassa.

A történet – Ecótól megszokott módon – többféle műfaji elvárásnak tesz eleget: olvasható történeti regényként, kalandregényként, bűnügyi történetként vagy egyszerűen meseként. A szituáció és az egész kerettörténet leginkább azt sugallja, hogy történeti regényt tartunk a kezünkben. S valóban, csakúgy mint *A rózsá nevében*, a *Baudolinóban* is

megtalálható a hagyományos értelemben vett történeti elbeszélés számos eleme.

Kezdjük azzal, hogy Eco a cselekményt ismét kedvenc korszakába, a középkorba helyezi. Ezen belül, Manzoni jó tanítványaként, megfelelő arányban keveri a történeti vagy legalább a legendából ismert személyeket (Barbarossa Frigyes, Szent Baudolino, Gagliardo, Nikétasz, Freisingeni Otto, Raimand von Dassel stb.) és a költött szereplőket (Baudolino és társai), a történelemkönyvekből ismert eseményeket (Alessandria ostroma, a lombard liga és Barbarossa harca, a legnanói csata, Barbarossa keresztes hadjárata, Bizánc feldúlása) és a kitalált kalandokat (utazás János pap országába). Legalábbis egy bizonyos pontig ragaszkodik a valóságos földrajzhoz, s a történeti munkákhoz hasonlóan pontos évszámokkal megadott időrendben helyezi el az eseményeket, szigorú kronológiai kód segítségével szabályozva az elbeszélés menetét és ritmusát. Tudomást szerzünk például arról, hogy Szent Baudolino 1155 decemberében jelenik meg Baudolino előtt; hogy hősünk 1276-ban részt vesz a legnanói csatában; hogy 1187-ben Szaladin elfoglalja Jeruzsálemet; hogy Frigyes 1189 márciusában elindul a keresztes hadjáratba, majd 1190-ben a folyóba vész (vagy gyilkosság áldozata lesz), s hogy Baudolino és csapata ezután indul el felkutatni János pap országát. Így tehát Baudolino kalandjainak hátterében a középkor valóságos törté-

netének számos epizódszerű vagy nagy hatású eseménye elevenedik meg.

Ám az a mód, ahogyan Eco beilleszti a fikciót egy történeti eseménysorba, csak a történelemábrázolás, illetve a történeti problematika egyik szintjét képviseli, hiszen a Nikéasz és Baudolino közötti párbeszédben kibontakozó kerettörténet a történelemre és a regénybeli történetre való folyamatos reflektálás metaszintjét is létrehozza. Nevezzük az előbbit *Historia*¹-nak (H¹), az utóbbit *Historia*²-nak (H²). A kettő persze összefonódik. Ahhoz, hogy H² nyíltan és átfogó módon van jelen a szövegben, nyilvánvalóan hozzájárul, hogy H¹ szintjén Baudolino maga is krónikás, s hogy olyan mesterei vannak, mint Freisingeni Otto és Rahewin, akiknek a gesztáit és krónikáit több helyen is kommentálja.

H² a megtörtént történelem és az elbeszélte történelem viszonyára, az elbeszélte történelem igazságára, a történelem és a történetírás értelmére vonatkozó narratológiai, hermeneutikai és történetfilozófiai kérdések tematizálásának a helye. Szögezzük le mindjárt: attól, hogy ehhez hasonló kérdéseket vet fel, a szöveg nem elméleti jellegű, s nem tekintendő a történelemről szóló általános tézisek illusztrációjának. Ecónak – mint többi regényében is – sikerül fából vaskarikát csinálnia, vagyis megoldja azt a feladatot, hogy az elméleti gondolkodás körébe tartozó kérdéseket, melyekkel tudósként is foglalkozott, narratív formában fogalmazza újra. A szereplők szájába adott reflexiók mindig úgy hatnak,

mint cselekvésük valóságos mozgatórugói vagy a történet fordulatainak előidézői. Ez alighanem csak ironikus módon lehetséges. A történetek igazságának és jelentésének problémája Baudolino számára mindig *saját* problémájaként, a saját történetére és annak elbeszélésére irányuló távolságtartó reflexió részeként jelenik meg, s persze többféle választ lehetővé tevő különböző formákban.

Az egyszerűbb kérdések közé, szinte még a H¹-hez tartozik a krónika igazságának a problémája. Freisingeni Ottó kétszer is belefog abba, hogy megírja Világkrónikáját, mivel az első változatot Baudolino lekaparta a pergamenről. Közben azonban megváltozik Ottó eredeti, az emberiségről és történetéről alkotott pesszimista koncepciója, mert megbízást kapván Frigyes tetteinek megörökítésére, megváltoztak az ezt meghatározó szempontok és érdekek. (Frigyes nagy tettei nem mesélhetők el egy hanyatló világtörténet részeként.) Vajon mi lett volna, ha Baudolino nem teszi tönkre Ottó krónikáját, ha Ottó megírja pesszimista világtörténetét, s ezért nem írja meg a *Gesta Frideici imperatoris*? Erre a következő választ kapjuk: „minthogy az utá-nunk jövők eme *Gestából* tudják majd meg, hogy Frigyes mit csinált, mit nem, könnyen kiszülhetett volna, hogy ha az első verziót le nem vakarom, akkor Frigyes végbe sem vitte mindazt, amit szerintünk végbevitt”.

Vegyünk egy másik példát. Miután Nikétasz végleg szem elől veszi Baudolinót, azzal a kérdéssel

kerül szembe, hogy hogyan illessze be barátjának történetét Bizánc utolsó napjainak krónikájába, melyet előbb-utóbb meg kell írnia. Jóllehet Baudolino menti ki a fosztogató és gyilkoló latinok kezéből Nikétaszt, a bölcs Paphnutiosz azt tanácsolja, hogy hagyja ki Baudolinót a történetből: „Változtass kis-sé az eseményeken, mondd, hogy velenceiek siettek a segítségedre. Jó, tudom, nem ez az igazság, no de hát egy-egy nagy história kis igazságain bátran változtathatunk, hogy a nagyobb igazság jobban kidomborodjék.”

Mindkét példa meglehetősen relativizmust sugall a történet igazságkritériumait illetően. Az utóbbi még összeegyeztethető azzal a nézettel, hogy egy krónikának elvileg a tőle függetlenül megtörtént eseményekről kell beszámolnia. A krónikáíró céljától, szándékától és mondanivalójától függően szabadon bánhat ugyan az eseményekkel, maga dönthet arról, hogy mit foglal történetébe és mit hagy ki, elbeszélésének igazsága mégiscsak abban áll, hogy a szóban forgó események megtörténtek vagy sem. Az igazság manipulálható, de létezik. A probléma az, hogy hogyan bogozzuk ki.

Baudolinónak azonban a saját történetével ennél sokkal komolyabb problémája van. Hazugságai egészen más természetűek, mint a Bizánc utolsó napjait majd elferdítve megíró Nikétasz manipulációi. Kalandjai azzal kezdődnek, hogy azt hazudja a falujába tévedő Frigyesnek: Szent Baudolino megjósolta, hogy meg fogja hódítani Terdonát, az ép-

pen ostromlott várost, s magának a jóslatnak a következményeképpen a város el is esik. Az epizódból, mely az önbeteljesítő jóslatok szerkezetét mutatja, Baudolino azt a tanulságot vonja le, hogy a szavak önmagukban is tettek vagy események: egy történet bekövetkezhet pusztán azáltal, hogy elmeséljük. Azért nem tudja megkülönböztetni a képzelgést vagy a hazugságot a valóságtól, mert amit elképzél vagy hazudik, valósággá válik. Nikéasz így vélekedik Baudolinóról: „Baudolino úr azt sugallja, hogy [...] akkora hatalma van, hogy egy-egy elejtett mondata is legott valósággá válik.” Maga Baudolino pedig azt mondja Nikéasznak, hogy amíg csak lódítt, csupa olyasmit eszelt ki, „ami nem volt igaz, de igazzá vált”.

Nincs tehát a történet elbeszélésétől független történet. Más szóval a történelem egyszerre történés és elbeszélés, vagy ahogyan Benedetto Croce mondaná, tett és gondolat. Nem arról van szó, hogy a történés mint *brutum factum* jön létre az elbeszélés által, hanem arról, hogy *jelentése vagy értelme* függ attól, hogy elbeszélük-e vagy sem. Márpedig nincs értelem nélküli, pusztán *brutum factum*ként felidézhető történet. S igazából ezzel jutottunk el Baudolino problémájához. Elvesztvén a *Gesta Baudolin*it nemcsak feljegyzéseit vesztette el, hanem múltját is: „Nem a tényekre nem emlékszem; értelmezni nem tudom őket”.

Nikéasz azzal biztatja Baudolinót a mesére, hogy „nincsenek értelmetlen históriák”, Baudolino

pedig megérti, hogy azért kell mesélnie, hogy története visszahódításával-megalkotásával eljusson a dolgok velejéhez. A mesének pedig mindig *valakihez* kell szólnia: „mindig jó, ha van, akinek a történetíró meséljen, mert magának is csak így tud jól mesélni.”

A formális kritériumok szerint a regény negyven fejezetéből az első huszonötöt olvashatjuk ki-fejezetten történeti regényként. A János pap országába vivő út már egy szörnyek és torzszülöttek lakta fantasztikus birodalomba viszi az olvasót. A regény mégsem szakad két részre, a történeti valóság elemeiből és a mesés motívumokból építkező fejezetekre, hiszen „János pap országa” és a róla szóló legenda szintén történeti realitás. Nem árt emlékeznünk arra, hogy a Kína határainál elterülő keresztény-tatár királyság, melyről a XI. és XII. században gyér, de fantáziadús híradások érkeztek Európába, valóban létezett, s történeti tény, hogy III. Sándor pápa (akitől Eco Alessandriája a nevét kapta!) kapcsolatot kívánt teremteni a mitikus János pappal, ha másért nem, azért, hogy alattvalóinak fejéből kiverje a nesztoriánus eretnekséget. Tegyük hozzá: az utazásra való felkészülés története, középpontjában a Barbarossa meggyőzésének szándékával fabrikált hamis dokumentummal, János pap levelével, lényeges részét alkotja a regény történeti problematikájának.

A hamis levél történetét persze olvashatjuk *farce*-ként, paródiaként vagy a mai viszonyokra is alkal-

mazható politikai allegóriaként, főleg amikor ilyen és hasonló párbeszédre esik a tekintetünk: „Kell egy dokumentum, amely tanúsítja, hogy János pap létezik, amelyből kiderül, hogy kicsoda ő, hol van, hogyan él. – Honnan vegyek ilyen dokumentumot? – Ha nem találsz, csinálj.” A levél elkészítése körüli bonyodalmakat mégis helyes elsősorban úgy értelmeznünk, hogy ezekben is a történet és az elbeszélés egymástól való kölcsönös függése mutatkozik meg. A hamis dokumentum létrehozásával megteremtődik az a világ, melyet Baudolino és társai majd valóban felfedeznek. János király országa – az összes lényel együtt, mellyel a képzelet benépesíti – létezik, mert mások is hitelt adnak János király levelének, melynek hamis voltáról senkinek sincs inkább tudomása, mint Baudolinónak. A képzeletszülte világ valóságos voltához világosan az ontológiai istenérv kínálja a mintát. Nem véletlen, hogy – finoman kidolgozott szellemes megoldásainak egyikeként – Eco ezt az érvet is szájába adja a Barbarossával vitatkozó Baudolinónak: „Apámu-ram, most még ígéretesebb a dolog, mint volt, hisz korábban tarthattál tőle, hogy csak a képzeletem szülte a János pap országát, most ellenben megtudhattad, hogy a görög baszileusz és a római pápa is hisz benne; márpedig én Párizsban azt tanultam, hogy ha az eszünk fogalmat tud alkotni olyasvalamiről, aminél nincs nagyobb, akkor bizonyos, hogy az a valami létezik is”.

Pndapetzimben többek közt olyan furcsa lényekkel ismerkedünk meg, mint az egy lábú és gyors futású szkiapódok vagy a szemüket és szájukat mellükön hordó blemmük, s egy unikornis társaságában itt tűnik fel Baudolino szerelme, Hüpatia is, aki szintén különös, álomszerű lény: egy hüpatia. A hüpatiak, akik csak leírások és nem tulajdonnevek segítségével azonosíthatók, az alexandriai filozófusnő, Hüpatia neoplatonista tanait hirdetik mindenkitől elzárt közösségükben. A pndapetzimi kalandok természetesen újabb alkalmat kínálnak arra, hogy Eco narratív nyelvre fordítsa le a maga teoretikus problémáit. Az egyes epizódok a különböző fogalmi sémák ütközéséről szólnak, illetve arról, hogy a magunkkal hozott kulturális mintákat hogyan vetítjük rá soha nem észlelt dolgokra. Ilyen kérdéseket tárgyalt Eco a *Kant és a kacsacsőrű emlős* lapjaiban, ahol narratív formában felépített gondolati kísérletek segítségével rekonstruálta például, hogy az aztékok hogyan észlelhették az első általuk megpillantott lovat vagy Montezuma a hírnökök leírása alapján milyen fogalmat alkothatott erről a lóról. (A lovak a pndapetzimi bennszülötteknek is gondot okoznak.) A *Kant és a kacsacsőrű emlős* egyik esettanulmánya Marco Polóról szól, aki egy valóságos történet Baudolinójaként számos olyan lényt figyelhetett meg, melyről korábban sem neki, sem egyetlen európai embernek nem volt tapasztalata, s azzal a problémával szembesült, hogy a rendelkezésére álló fogalmi készlet segítségével hogyan értel-

mezze a látottakat. (Később természetesen ugyan-ez volt a problémája a kacsacsőrű emlős első észlelőinek és leíróinak.) Érdekes és tanulságos, hogy Marco Polo az orrszarvút, első észlelésekor, kultúrájának egyik általánosan ismert képzeletbeli lényével, az unikornissal azonosította (bár hozzátette, hogy az unikornisok nem olyan szépek, mint ahogy mondani szokták róluk). Ez a nagyon fontos példa azt mutatja, hogy Baudolino problémái nagyon is történetiek. Baudolinóék esete az első szkiapoddal, akibe útjuk során belebotlanak, Marco Polo szituációjára emlékeztet. Azonnal tudják, hová tegyék a sohasem látott lényt, hiszen nemcsak olvastak és hallottak a szkiapodokról, hanem „János pap levelebe is beleírták” őket.

Regényeinek lapjain Eco gyakran szór el olyan jeleket, melyek az adott helyen valamilyen átvételre, forrásra, intertextuális összefüggésre utalnak (köztük saját könyveire.) Az előbbi epizódban is rábukunk egy ilyen jelre: a szkiapodot *Gavagainak* hívják. Ha valami, akkor ez a tény nyíltan, s persze nem kevés ironikus-önironikus töltettel, jelzi a *Baudolino* és a *Kant és a kacsacsőrű emlős* közötti kapcsolatot. Ismeretes, hogy a „gavagai” kifejezést a hasonló problémákkal foglalkozó amerikai filozófus, Quine eszelte ki egy gondolati kísérlet részeként, amelynek a keretében azt próbálta rekonstruálni, hogy mi történik a Baudolino és a szkiapodok találkozására emlékeztető interkulturális találkozások alkalmával: hogyan érti meg a nyelvész a

bennszülött beszélőt? El tudja-e döntení, hogy a „gavagai” az éppen felbukkanó nyúlra, esetleg a nyúl egy részére utal-e, vagy hogy éppen azt jelenti-e, hogy „ott szalad egy nyúl”? Mármost feltűnő, hogy a *Kant és a kacsacsőrű emlős*ben előfordul egy Vanville nevű város, mely rejtetten Quine-ra utal (teljes neve Willard Van Orman Quine), s melyen átfolyik a *Cavagai* folyó.

Lehet ez ironikus játék, az olvasó vagy a kritikus bosszantására a szövegbe rejtett találós kérdés, de azért jobb, ha komolyan vesszük. A *Gavagai* nevű szkiapod gyors, mint a nyúl, és kusza görög beszédével azok közé a szereplők közé tartozik, akikkel kapcsolatban felmerül a nyelv, a kommunikáció és a kultúráközi megértés problémája. Szinte fölösleges hangsúlyozni, hogy Eco ezeknek a problémáknak szentelte munkássága javát.

A történet szempontjából Baudolino másik kitüntetett tulajdonsága, a hazudozás mellett, a nyelvtelenség: kivételes beszédképességgel és rábeszélő képességgel rendelkezik, kapásból képes megtanulni egy új nyelvet („Furcsa tehetség, Nikéasz úgy tudta, hogy eleddig csak az apostoloknak adott meg ilyen”), bárkivel bármilyen nyelven szót tud érteni. Emellett nyelvalkotó, olyan valaki, aki a dolgoknak elsőként ad nevet: nomothetész, ahogyan Nikéasz is elismeri.

Baudolino nomothetész volta (és Ecóé!) már a regény elé bocsátott fiktív dokumentumban, hősünk első gyerekkori írásgyakorlatában szerephez jut.

Ezeket az első feljegyzéseit Baudolino olyan nyelven írja, melyen még senki sem írt semmit. Eco itt nagy nyelvi bravúrral alkot meg egy nem létező nyelven elképzelt szöveget (amelyet – érdemes hozzátenni – Barna Imre nem kisebb bravúrral adott vissza fordításában). Történetileg értelmezve Baudolino teljesítménye abban áll, hogy formát próbál adni szülőföldje kiműveletlen és elszigetelt dialektusainak. Amikor első íráspróbálkozásáról maga is kijelenti, hogy nem tudja, milyen nyelven íródott, vagyis anyanyelve szinte nem is nyelv, akkor óhatatlanul újabb asszociációnk támad. A *Szent Baudolino csodájában* Eco Dante *De vulgari eloquenciáját* („A nép nyelvén való ékesszólásról”) idézi, ahol a költő Itália dialektusairól értekezve szót ejt Trento, Torino és Alessandria „igen rút népnyelvéről”. „Dante – emlékeztet a szóban forgó helyre Eco – nem valami kegyes Alessandriához”: „azt mondja, hogy azok a zavaros hangok, amelyeket mifelénk hallatnak a népek, semmi esetre sem tekinthetők olasz dialektusnak, sőt [...] emberi nyelvnek is alig”. Így tehát Baudolino nyelvi problémáinak és teljesítményének bemutatásakor Dante alakja is megjelenik a regény rejtett kulturális utalásai között. Az egyik ilyen nagyon finom utalásra akkor bukkanunk, amikor a csodálkozó Nikétasznak Baudolino elmondja, hogy „még olyan népek is vannak, akik az igent úgy mondják, hogy *oc* (mint ismeretes, Dante nyelvtipológiája az *oc*, a *sì* és az *oìl* nyelvek, vagyis a pro-

vanszál nyelv, az itáliai dialektusok és a francia nyelv megkülönböztetésén alapult).

Ha valakiről az olasz és az európai kultúra történetében elmondható, hogy nomothetész, az Dante, aki Itália dialektusainak céltudatos ötvöztetésével tökéletes nyelvet akart alkotni, s olyan maradandó újításokat vezetett be, melyek valóban felérnek egy nyelv megalkotásával. (Maga Eco mondja *A tökéletes nyelv keresése* Dante-fejezetében: „Dante Ádám nyomdokaiba akart lépni és túl akarta őt szárnyalni”). A nyelvalkotás, a bábeli nyelvzavar, a nyelvi sokféleség és a tökéletes ádami nyelv motívumai több epizódban is felbukkannak. Az egyik ilyen epizód Alessandria építése, amit Eco úgy mesél el, hogy félszeggel a bábeli történetre és annak kifejezetten dantei értelmezésére kacsint: „Volt abban (mármint Baudolino fraschetai beszédében) jócskán más is, amit másoktól, astiaktól, pavaiaktól, milánóiaktól, genovaiaktól, olyan környékbeliektől hallottam, akik egymás beszédét nem is értették. Építettünk mi arrafelé később egy várost, mindenfelé innen-onnan, toronyépíteni egybeszaladt népekkel, ők beszéltek pontosan ugyanígy. Vagyis ahogy én kitaláltam, azt hiszem.” Egy másik epizódban, a nagy utazásra való készülődés közben Baudolino egyik társa, Salamon rabbi elárulja, hogy azért akar eljutni János pap országába, mert úgy véli, „ott mindmáig a Szent Nyelvet beszéljük, az eredetit, azt, amelyet a Magasságos [...] Ádám-

nak adott, és amely a bábeli torony építésekor ment veszendőbe”.

Azokhoz a különböző formákhoz, melyekben a regény lapjain a nyelvprobléma megjelenik, tegyük hozzá a halandzsát, ahogyan azt Eco a fehér hunokkal vívott csata leírása során alkalmazza. Lehet, hogy van valamilyen kulcs ennek a szövegrésznek az olvasásához is, („Mael nio, kui vai o les zeal, aepseno lezai tio mita” stb.), úgy tetszik azonban, a halandzsának azzal a fajtájával van dolgunk, mely nemcsak értelmetlen vagy eltorzított szavakból áll, hanem a felismerhető szintaktikai rendet is nélkülözi. A klasszikus irodalomban Dante kínálja erre a leghíresebb, Eco által is sokszor emlegetett példát a *Pokol* Nimród-epizódjában („Ráfel mái ámech izábi álmi).

A *Baudolinót* anélkül is élvezettel lehet olvasni, hogy belemennénk az író által felkínált játékba, s elkezdenénk vadászni a különféle (említett és nem említett) irodalmi és filozófiai utalásokra, rejtvényekre vagy intertextuális összefüggésekre. (Bizonyára rövidesen sorjázni kezdenek azok a kommentárok, melyek a korábbi regényekről írt kritikákhoz hasonlóan az összes ilyen vonatkozást kigyűjtik a szövegből.)

A naiv olvasás lehetőségéről a krimi szál gondoskodik. Erről legyen elég annyi, hogy a *Baudolino* bűnügyi regényként a végpoénos történetek közé tartozik, vagyis egy váratlan utolsó csavar nyomán derül ki az igazi gyilkos kiléte, amikor már elfogad-

tunk egy jól kigondolt, hihető verziót, s fenéig kiélveztük, hogy a kirakós játék elemei milyen szépen illeszkednek egymáshoz. A két verzió nemcsak logikus, de azok megnyugtatósára, akik a történeti igazságigény kritériumai szerint olvassák a regényt, megjegyzem: mindkét megoldás összeegyeztethető azzal a történeti (vagy történetiként elfogadott) ténnyel, hogy Barbarossa Frigyes a keresztes hadjárat során vízbe fulladt.

«Il nome della rosa» e la semiotica di Eco*

1. Non è un fatto eccezionale che poeti e romanzieri si dedichino alla critica letteraria, a scrivere saggistica o ad impegnarsi in riflessioni filosofiche e scientifiche.

D'altro canto non è insolito neanche che scienziati, studiosi e critici ci sorprendano con opere letterarie e narrative.

Nel primo caso i saggi, le critiche o le riflessioni filosofiche e scientifiche di un autore possono essere letti come commenti, voluti o no, alla sua opera artistica (basti pensare a Tolstoj o Thomas Mann). Nel secondo caso abbiamo a che fare, molto frequentemente, con opere che possono essere chiamate „romanzi a tesi“, „drammi dottrinali“ e così via (è in questa chiave, infatti, che siamo abituati a leggere, e forse anche dobbiamo leggere, l' *Emile* o *Le Diable et le Bon Dieu*.)

Il nome della rosa sembra rientrare nel secondo caso. Ciononostante si stenta a credere che *Il nome della rosa* sia, semplicemente, un „romanzo tematico“ di uno studioso. Benché gli eroi in esso presen-

* J. KELEMEN, *Profili ungheresi e altri saggi*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1994, 111–126.

ti siano, in realtà, dei pensieri, abbiamo a che fare con una vera narrativa. Si stenta a credere, inoltre, che *Il nome della rosa* appartenga al genere, di gran moda, dei „bestseller accademici“, i cui autori bene informati raccontano le storie intime del mondo universitario e le condiscono, per divertire i colleghi, con indovinelli e allusioni.

Il romanzo di Eco non è meramente un „romanzo a tesi“ e non è soltanto un „bestseller accademico.“

Se non lo è, quindi, lo si può considerare unico nel suo genere. È unico perché, innanzitutto, è indubbiamente un libro tecnico. Il lettore versato nella filosofia del linguaggio, nella semiotica, nella storia della filosofia e nella storia, non può non leggerlo come un libro tecnico. Ma nello stesso tempo è un racconto; un romanzo il cui principio organizzativo è l'azione ripristinata nei suoi pieni diritti. Diciamo che è un trattato trasformato in azione oppure scritto in azione?

In tal caso l'unicità del libro consiste nel fatto che esso, ovviamente, non è un lavoro teoretico nel senso di un commento all'opera letteraria dell'autore (vedi il primo caso di cui sopra), ma non è nemmeno un'illustrazione di certe tesi filosofiche o scientifiche (vedi il secondo caso di cui sopra). Si tratta invece di un vero racconto che, proprio tramite questa veste narrativa, rappresenta un commento all'opera scientifica dell'autore.

L'interpretazione de *Il nome della rosa*, tuttavia, non può esaurirsi in tutto quello che finora si è det-

to. Ciò nonostante vorrei dimostrare che questa è una delle letture valide di quest'opera..

La formulazione della mia tesi è la seguente: // *nome della rosa* è il romanzo di Eco, del semiotico. Come tale, esso è un commento alla semiotica di Eco, scritto dallo stesso Eco, dal narratore.

2. Cominciamo con il titolo.

Nelle sue postille anche l'autore disserta sul titolo. Sottolinea quanto esso sia arbitrario e fortuito, sostiene che „la rosa è una figura simbolica così densa di significati da non averne quasi più nessuno” e afferma, infine, che „un titolo deve confondere le idee, non irreggimentarle”.

Probabilmente le postille devono fare lo stesso. Nel dissertare sul titolo, Eco sospinge la nostra attenzione, eccessivamente, sulla „rosa”, nonostante riconosca la connessione tra il titolo e l'esametro di Bernardo Morliacense (pur lasciandola in una sospensione ambigua).

Ma oltre a „confondere le idee” il titolo di un romanzo ha anche altro da fare: ha, cioè, altre funzioni. Una funzione è, innanzitutto, la denominazione. Il titolo è il nome del romanzo, è dunque un nome proprio che svolge l'ufficio di identificare il libro in questione, di fare cioè riferimento ad esso (affinché lo si possa catalogare, trovare in libreria, e così via). Per quanto riguarda questa sua funzione di riferimento esso è infatti arbitrario, privo di significato. In luogo dei titoli assolverebbero altrettanto bene

questo compito i numeri, così come nel caso dei brani musicali. Detto questo bisogna riconoscere che, nei confronti del titolo di un romanzo, esiste anche l'aspettativa del lettore tradizionale secondo cui il titolo debba dire di che cosa si tratti nel libro. Quindi, volente o nolente, il titolo è anche una risposta a questa domanda banale.

I dolori del giovane Werther tratta appunto dei dolori del giovane Werther, di amore e morte, *Delitto e castigo* tratta di delitto e castigo, *Giuseppe e i suoi fratelli* tratta di Giuseppe e dei suoi fratelli. Il titolo *I tre moschettieri* dice invece che questo romanzo di Dumas tratta di tre moschettieri (anche se, come Eco ci richiama alla memoria, esso racconta, in realtà, la storia del quarto). Il titolo di un romanzo può mentire, così come qualsiasi parola, ma se dice qualcosa, allora ci indica (magari imbroglia-doci) di che cosa tratta il libro.

Che cosa narra, quindi, *Il nome della rosa*, se non dice che questo libro tratta del nome della rosa? Non della rosa, ma del nome della rosa. A questo punto facciamo attenzione a quanto sia insolito questo titolo e, in corrispondenza ad esso, a quanto sia insolito il libro stesso.

I romanzi, in genere, non trattano del nome di Robinson Crusoe o della famiglia Thibauld, né tanto meno del nome di Guerra e Pace o della Nausea; essi trattano invece di Robinson Crusoe, della famiglia Thibauld, di guerra e pace o di nausea.

Sembra che siamo sulla buona strada. Le connessioni contestuali interne al romanzo rafforzano in noi questo sentimento. Vediamo due luoghi distinti: l'inizio e la fine del testo. A prescindere dall'introduzione, che fornisce una specie di cornice, il romanzo stesso, cioè il racconto di Adso, esordisce con la citazione (inavvertitamente sofisticata) presa dal vangelo di San Giovanni: „In principio era il Verbo e il Verbo era presso Dio, e il Verbo era Dio”. Si fa dunque riferimento alla parola creativa divina e, attraverso essa, alla concezione del rapporto tra nomi e cose secondo cui la denominazione è creazione e i nomi altro non sono che le cose stesse o, almeno, hanno una relazione non lacerabile e naturale con le cose. In contrasto con questo, la proposizione che chiude il romanzo (il verso di Bernardo Morliacense) dice che ci si aggrappa a nomi vuoti: „stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus” (vale la pena di ricordare anche il fatto che Adso, citando l'esametro, smette di scrivere con queste parole: „Lascio questa scrittura, non so per chi, non so più intorno a che cosa...”).

Il punto iniziale e quello finale del testo tematizzano ugualmente la parola, oppure la relazione problematica tra le parole e le cose, e ne danno (in vista della scala delle concezioni possibili) due interpretazioni estreme e antitetiche. L'idea della parola creativa divina e il nominalismo di „nomina nuda” incorniciano il racconto, l'eroe del quale, Guglielmo, si distingue, nel corso della sua avventura, nel-

l'interpretare segni o facendo riflessioni dottissime sulla loro natura.

Se si considerano i passi introduttivi si nota subito che „l'incontrovertibile verità" espressa nella citazione della Vulgata, si sostituisce con il pensiero che „videmus nunc per speculum et in aenigmate", dal che consegue che, tuttavia, „dobbiamo compitarne i fedeli segnacoli". Siamo dunque costretti a „compitare", cioè ad interpretare, poiché la verità non si manifesta faccia a faccia, ma solo per opera di segni. Adso, essendo un osservatore ingenuo degli avvenimenti, senza averne una vera comprensione, lascia „a coloro che verranno [...] segni di segni." Il mondo (qui va anche questo sottinteso) è un tessuto di lettere o segni, e le nostre parole sono, anche per tale ragione, segni di segni. Da qui nasce il potere delle parole, cioè „il potere dei nomi propri", di cui Adso si accorge con spavento in uno stato di mancanza: è soltanto la ragazza, „l'unico amore terreno" della sua vita, di cui non seppe mai il nome („[...] non mi era neppure concesso [...] di lamentarmi invocando il nome dell'amata"). Quello che non ha nome è come se non esistesse (sebbene si aggrappi comunque a nomi nudi).

I riferimenti fatti finora bastano a verificare che il titolo non risulta da una scelta contingente e arbitraria.

Il titolo tratta difatti ciò che ci suggerisce: tratta del nome, del potere del nome, della relazione tra nomi e cose, tratta, cioè, di problemi semiotici.

Ma cosa significa la rosa? Di questa questione non dobbiamo curarcene. Le postille a questo riguardo non ci inducono in inganno. Si può, al massimo, rovesciare quello che dice Eco („la rosa è una figura simbolica così densa di significati da non averne quasi più nessuno“): „la rosa è una figura simbolica così priva di significati da significare quasi tutto“, così come le cose. Questo rende ancora più chiaro il fatto che nel titolo sia il „nome“ a dover essere sottolineato. *Il nome della rosa* tratta del nome di „quasi tutto“: del nome delle cose.

3. Si è dunque autorizzati a leggere il romanzo come un'opera dell'Eco semiotico. Per poter fare ciò si ha evidentemente bisogno di ricapitolare, a grandi linee, l'opera teoretico-scientifica dell'autore, opera nella quale possiamo rilevare tre motivi principali: l'idea dell'"aperto", la „socialità“ (cioè l'idea della determinazione sociale dei sistemi segnifici e linguistici) e l'autocritica continua.

a.) L'idea dell'"aperto", come motivo principale, può essere individuata alla luce della teoria che, con lo scopo di interpretare i fenomeni dell'arte moderna, fu elaborata da Eco nell'*Opera aperta*. Eco ha tenuto molto in considerazione, anche in seguito, i concetti qui sviluppati. Ciò può essere dimostrato dal fatto che nella *Struttura assente* viene esaminata una „logica aperta dei significati“, nel *Trattato di semiotica generale* si tratta del messaggio come di una „forma aperta“; oppure dal fatto che, sempre

nella *Struttura assente*, al carattere chiuso dei sistemi semiotici particolari, viene opposto, come fattore primario e determinante, il carattere aperto della semiosi, cioè della totalità del processo segnico.

b.) Ciò che in questa sede viene chiamato „socialità” si manifesta, fra l’altro, o nel definire il significato come un’ „unità culturale”, o nel concepire la scienza dei segni come una teoria e critica dell’ideologia, o ancora nell’usare le categorie filosofiche del „lavoro” e della „produzione” per fondare la teoria generale dei sistemi segnici. È in tale contesto che Eco parla dei „modi di produzione segnica”, del „lavoro retorico”, e così via. La semiotica di Eco diviene, in questo modo, una socio-semiotica che, nella fase iniziale della sua formazione, ha rigettato il concetto fregeiano del referente (uno dei concetti fondamentali della semiotica e della filosofia del linguaggio) appunto perché tale concetto non è suscettibile di rendere conto del carattere sociale e culturale dell’elaborazione linguistica dell’esperienza. Oltre a ciò è proprio la ricorrenza ai concetti del „lavoro” e della „produzione” che porta a costruire la teoria semiotica come una sintesi di due campi autonomi: quello della teoria dei codici e quello della teoria della produzione segnica.

c.) Il motivo dell’ „autocritica” si manifesta in diversi modi, innanzitutto in una revisione continua della teoria originaria, il che significa che Eco riscrive sempre i suoi libri (oppure è lo stesso libro che lui scrive sempre di nuovo?). Così *Il trattato di semiotica*

generale è, essenzialmente, il riscrivere la *Struttura assente* e le *Forme del contenuto*, mentre *Semiotica e filosofia del linguaggio* (che, dal punto di vista de *Il nome della rosa*, è il saggio teoretico più importante) è la riscrittura del *Trattato di semiotica generale* e di *Lector in fabula*. La svolta nella semiotica di Eco fu realizzata dal *Trattato di semiotica generale*, in cui l'autocritica dell'autore s'intreccia con il riconoscimento della crisi della semiotica e con il riconoscimento, quindi, della necessità di una critica e autocritica della semiotica stessa, il che implica una critica del concetto di segno. Tale tendenza autocritica sbocca in un'analisi (filosoficamente importantissima) del concetto di codice che, nel contesto del nostro argomento, dev'essere menzionata anche perché, essa, da una parte getta luce su alcuni problemi tematici de *Il nome della rosa*, dall'altra su certe soluzioni tecniche che riguardano la costruzione narrativa.

Parlando dell'idea dell' „aperto” dobbiamo fare, però, un'osservazione obbligatoria. Accanto all'Eco „aperto” esiste un Eco „chiuso” il quale, da studioso, si ispira all'esigenza di costruire teorie e sistemi ben elaborati e di collegare e sintetizzare tutte le teorie conosciute, degne di essere prese in considerazione. I suoi riferimenti ci offrono quasi una totalità esauriente della bibliografia dei temi in questione (si tratta del passaggio al romanzo della tecnica della citazione usata dallo studioso, ovvero dell'intertestualità).

Noi ci interessiamo, naturalmente, dell'Eco „aperto” il quale, cercando una via d'uscita, analizza la crisi della semiotica o rigetta „la semiotica del codice” per costruire poi, in sua vece, una semantica sul modello delle enciclopedie.

Alla crisi della semiotica (o a quello che, da qualcuno, viene chiamato drammaticamente „la morte del segno”) si può dare una risposta giusta, secondo Eco, se si riconosce il carattere intrinsecamente filosofico della semiotica, se si crea, cioè, una semiotica generale per cui „il discorso filosofico non è né consigliabile né urgente: è semplicemente costitutivo”. (*Semiotica e filosofia de1linguaggio*. Einaudi, Torino 1984, p.12). Una delle strade da seguire, per realizzare tale scopo, sarebbe quella dell'„archeologia dei concetti semiotici”. A livello tematico ne *Il nome della rosa* è presente, difatti, quell' „archeologia” che scava gli strati storicamente seppelliti dei concetti utilizzati nell'alta cultura. Per esprimerci più semplicemente potremmo anche dire che da *Il nome della rosa* si ricava una storia della semiotica medioevale.

Per quanto riguarda „la critica del codice” ricordiamo che esso è il concetto fondamentale delle concezioni strutturaliste sul campo della linguistica, della semiotica e della teoria del testo. Esso equivale, in sostanza, ad una „struttura”, ad un „sistema” o a delle „lingue” per mezzo dei quali si riesce a costruire e a decifrare un messaggio; equivale, dunque, alla grammatica, compresi i suoi sottosistemi

sintattici e semantici, l'ultimo dei quali consiste nelle regole semantiche e in un dizionario. Il dizionario viene frequentemente rappresentato nella forma di un albero, facendo leva sull'assunzione che, sul modello dei „distinctive features“ fonologici, può essere dato (probabilmente sul piano della percezione) un insieme finito e strutturato di „marche semantiche“, universali e non più analizzabili.

Nella *Struttura assente* Eco attribuisce importanza a questo quadro. Il quadro viene mantenuto anche nel *Trattato di semiotica generale*, benché in quest'ultimo libro il dizionario faccia parte soltanto della competenza ideale del parlante (nel senso chomskyano) mentre, per rappresentare la competenza reale, si deve far ricorso al modello dell'enciclopedia.

Detto questo dobbiamo brevemente indicare gli inconvenienti che presenta il concetto tradizionale di codice: da una parte esso non risolve il problema relativo al rapporto tra semantica e pragmatica; dall'altra non offre una risposta alla questione sulla possibilità che la lingua preveda un'infinità di contesti extralinguistici. Non spiega, quindi, l'uso innovativo della lingua che corrisponde all'esigenza di applicare i nostri atti linguistici a situazioni nuove, ovvero non previste dal codice. Dalla „metafisica del codice“ consegue inevitabilmente che non siamo noi a porre il codice ma è il codice che, essendo dato sempre in precedenza, pone il soggetto: non siamo noi che parliamo la lingua ma, come diceva

Roland Barthes, è la lingua che ci parla. Si potrebbe osservare che era precedentemente in un contesto simile che nacque la grammatica generativa la quale si propose, appunto, lo scopo di spiegare l'uso creativo della lingua. Ma nella teoria di Chomsky la creatività è un effetto di certe proprietà, formali e immanenti, delle strutture linguistiche, il che non spiega ancora che gli esseri umani devono e possono applicare la loro lingua a un mondo che cambia storicamente e, in principio, non può essere previsto da strutture formali.

Il compito di unire la teoria semantica e quella pragmatica, di spiegare l'applicabilità innovativa della lingua al mondo storico ricade, in *Semiotica e filosofia del linguaggio*, proprio sul concetto dell'„enciclopedia” e sulla semiotica fondata su tale concetto. Una serie di concetti, densi di significati metaforici, servono a renderci chiaro che cosa si debba intendere per una „enciclopedia”. L'enciclopedia (tenendo presente il concetto dell'*interpretante* di Peirce) è „l'insieme registrato di tutte le interpretazioni”, è „la libreria delle librerie”, è una specie di „archivio”. In contrasto con il codice, che rappresenta la competenza del parlante ideale, essa è la competenza globale, storicamente accumulata, posseduta in modo diverso dai suoi diversi utenti. È, in sostanza, il *thesaurus* del „già detto”, che è un insieme non ordinato e non strutturato delle marche semantiche (le unità più piccole di questo, cioè i sememi intesi come combinazioni delle marche se-

mantiche sono, anch'essi, enciclopedie). Per rappresentare tali insiemi si offre, invece dell'albero, il „rizoma“, che può essere percorso in qualsiasi direzione (ogni suo punto è raggiungibile da un qualsiasi altro punto). L' enciclopedia è un labirinto.

Si noti che, facendo la critica del codice e proponendo „le semantiche a enciclopedia“, Eco vuole offrirci un'alternativa sia contro lo strutturalismo sia contro il post-strutturalismo. Vale a dire che vuole superare lo strutturalismo e la „metafisica del codice“ di modo che, allo stesso tempo, eviti il ritorno all'irrazionalismo, all'orgia dell'ineffabile e dell'indicibile a cui sembra ricondurci la distruzione post-strutturalista del codice.

4. L'azione del romanzo si svolge nell'abbazia, ma il luogo principale di essa è ovviamente la biblioteca. La biblioteca come labirinto (o il labirinto come biblioteca) è, nello stesso tempo, anche il protagonista del romanzo, così come nella novella di Borges (*Biblioteca babelica*) a cui sembra ispirarsi Eco.

„L'universo (che altri chiamano una biblioteca) [...]“: con queste parole esordisce la novella di Borges. Anche la biblioteca di Eco è un universo. Da un lato è un universo nel senso che costituisce un tutto chiuso in sé stesso, dall'altro anche nel senso che ci costringe a porre l'angosciosa questione se esista in esso un ordine o se, invece, sia dominato dal disordine. Ovviamente esiste in esso un ordine: ha un disegno decifrabile; nelle stanze e negli armadi

di libri regna un'uniformità penosa. Lo stesso vale per la biblioteca di Borges. Ma così come si scopre, nel racconto di Borges, soltanto „il disordine divino” dietro al numero infinito di gallerie esagonali che costituiscono l'ordine della biblioteca-labirinto, anche Guglielmo deve congetturare che, nell'universo, non ci sia ordine di nessun genere. „Mi sono comportato da ostinato, inseguendo una parvenza di ordine, quando dovevo sapere bene che non vi è un ordine nell'universo”. (*Il nome della rosa*. Bompiani, Milano 1984, p. 495). Negli ultimi ragionamenti di Guglielmo questo dilemma di ordine e disordine avrà una soluzione moderna, strumentalista, in cui si individua, dal punto di vista intellettuale, l'anacronismo più cospicuo del romanzo.

Di tale anacronismo, in modo molto sottile, ci avverte la citazione wittgensteiniana, tradotta in alto tedesco medio: „Er muoz gelichesame die Leiter abewefen, sò Er an ir ufgestigen ist [...]” (p. 495). (“Er muss sozusagen die Leiter wegferfen, nachdem er auf ihr hinaufgestigen ist.” [*Tractatus logico-philosophicus*, 6.54]). L'ordine è un ordine „che la nostra mente immagina”, è „come una rete, o una scala”: se per mezzo di esso raggiungiamo il fine dobbiamo buttarlo via „perché si scopre che, se pure serviva, era priva di senso” (*Il nome della rosa*, p. 495). Si noti: Guglielmo dice non soltanto „scala” ma anche „rete”, il che può essere inteso come un ampliamento della metafora wittgensteiniana; è impossibile però che l'immagine non evochi il concetto

del „rizoma” che, come abbiamo visto, è il mezzo principale per rappresentare le semantiche a enciclopedia. Infatti, sotto la specie del labirinto della biblioteca è l'enciclopedia che diventa il tema (il protagonista?) del romanzo; ma non precipitiamo troppo.

Entro i limiti delle possibilità Eco sfrutta, sia sul piano del microtesto sia su quello del macrotesto, la metafora della biblioteca e le associazioni che ne derivano. Si avvale, come di un luogo comune, dell'immagine medioevale del „libro della natura”: „omnis mundi creatura / quasi liber [...]”. Guglielmo, che „sapeva leggere nel gran libro della natura” [pp. 32-33.], insegna ad Adso „a riconoscere le tracce con cui il mondo ci parla come un grande libro” [p. 31].

Tale metafora è ovviamente ambigua. La natura („l'universo loquace”) è un libro e, come tale, parla di qualche cosa. Parla di qualcosa d'altro. Con „la inesausta riserva di simboli”, „attraverso le sue creature”, Dio „ci parla della vita eterna” [p. 31]. Parla delle cose ultime (in modo oscuro) e di quelle prossime (in modo chiarissimo). Di tutto questo veniamo a conoscenza attraverso le riflessioni di Guglielmo, fatte sull'episodio di Brunello, che chiariscono che nel mondo tutto rimanda a qualcos'altro, dal che consegue che la natura è un libro anche nel senso che è imbevuta di segni.

L'altro senso della metafora è che il libro della natura non parla di qualcos'altro (non descrive qual-

che cosa, non ne dà una conoscenza), ma fa soltanto un riferimento, essendo puro segno. È in questo senso che sarà anche la biblioteca il segno del mondo: lo denota senza darne una descrizione o un'interpretazione. „Hunc mundum tipice labyrinthus denotat ille” [p. 163]. „La biblioteca è un gran labirinto, segno del labirinto del mondo” [ibidem]. Tale senso della metafora, che abbiamo ricavato da microtesti, può essere trasferito al macrotesto. La biblioteca dell'abbazia sarà, con il suo mistero, con la sua antichità e con la sua devastazione, segno del mondo (o segno di un mondo). Segno del destino del mondo (di un mondo).

Ritornando alla proposta di identificare la biblioteca, descritta nel romanzo, con l'„enciclopedia” delle „semantiche a enciclopedia”, si deve sottolineare, innanzitutto, che in tutte le concezioni che rientrano nell'ambito delle „semantiche a codice” la competenza linguistica (cioè la padronanza del codice) è vista come indipendente dalla conoscenza del mondo. L'enciclopedia, invece, unisce la padronanza della lingua e la conoscenza del mondo, il che esprime il fatto che anche certe cognizioni materiali-fattuali fanno parte della stessa competenza linguistica. Se non sapessimo almeno qualcosa che riguarda il mondo non potremmo neanche parlare. Questo sapere è rappresentato dal „già detto”. La nostra competenza consiste non soltanto nella padronanza di regole, nella facoltà di osservare le regole e di eseguire operazioni su strutture forma-

li. Essa consiste anche in formule pronte, in citazioni, in testi e frammenti di testi, in proposizioni già enunciate o scritte da altri (o da noi stessi).

La biblioteca de *Il nome della rosa* è identica, con tutto ciò che in precedenza è stato menzionato per definire il concetto dell'enciclopedia: è la „libreria delle librerie” (perché, secondo il romanzo, è la libreria più ricca), è un „archivio” (perché conserva i ricordi di tutte le epoche della storia), così è anche un *thesaurus* del „già detto”. Che l'autore (cioè Adso) parli per citazioni (nascoste), facendo il gioco dell'intertestualità, può essere interpretato come un segno del postmoderno. Ma che anche altri personaggi del romanzo parlino per citazioni è tutt'altro che un mezzo stilistico, un trucco narrativo o un'espressione dello spirito postmoderno. Le loro citazioni sono molte volte esplicite: derivano dai libri contenuti nella biblioteca, sfogliati e letti da loro; creano le condizioni della loro competenza linguistico-comunicativa e della loro comprensione reciproca. È necessario farli parlare per mezzo di citazioni, perché nel romanzo si tratta dell'„enciclopedia” che si divide frammentariamente tra loro (tra gli interlocutori).

La „libreria delle librerie” (la biblioteca-universo), per sfogliare e parafrasare ancora una volta Borges, „è completa”: sui suoi ripiani s'incontrano tutte le combinazioni, pur numerosissime ma non infinite, dei circa venti segni ortografici, cioè tutto ciò che è esprimibile e si trova in tutte le lingue. Tutto: la sto-

ria minuziosa del futuro, l'autobiografia degli arcangeli, il catalogo preciso della biblioteca, migliaia di cataloghi falsi, la dimostrazione della falsità dei cataloghi, la dimostrazione della falsità del catalogo vero, il vangelo gnostico di Basilide, il commento del vangelo, la relazione vera sulla tua morte, la traduzione di tutti i libri in tutte le lingue, le parti interpolate di tutti i libri in tutte le lingue, i brani interpolati di tutti i libri in tutti i libri, il trattato che Beda avrebbe potuto scrivere ma non aveva scritto sulla mitologia dei sassoni, i libri persi di Tacito. Aggiunge Borges: la certezza che tutto è già scritto ci distrugge o c'imbaldanzisce.

Ecco, dunque, il *thesaurus* perfetto del „già detto“, la biblioteca in cui tutto è già scritto.

A questo punto siamo ritornati al paradosso del codice: se tutto è stato detto, se la nostra competenza consiste nel „già detto“ allora dobbiamo, infatti, riconoscere che è la lingua che ci parla. Eco, il teoretico della semiosi aperta e infinita, evita tale conclusione dimostrando (sulle orme di Wittgenstein) che è impossibile, sia sul piano tecnico sia su quello di principio, decomporre il mondo dell'esperienza in unità semantiche, elementari e ultime: è impossibile, cioè, che tutto sia, una volta per sempre, messo in codice. In fin dei conti, tutti i codici (e tutte le enciclopedie funzionanti come codici) sono arbitrari: sono modi diversi di articolare e organizzare il mondo e dipendono da punti di vista e pro-

spettive necessariamente particolari. Il „già detto“ non chiude il nostro universo.

Ne *Il nome della rosa*, naturalmente, i dilemmi non hanno una soluzione univoca e ben formulata. Adso, sull'orlo della fossa, non può sapere, meditando sopra brandelli di pergamena e fogli salvati della biblioteca „pristina“, se lui „abbia sinora parlato di essi“ o „essi abbiano parlato“ per bocca sua [p. 503]. È forse, nonostante tutto, la lingua (il „già detto“) che ci parla o ci fa parlare?

È il capitolo intitolato „Ultimo foglio“ (destinato a essere un epilogo) che rende compiuta la teoria nascosta nel racconto (raccontata dal racconto?). I fogli e brani salvati, le copie qua e là ritrovate dei libri perduti costituiscono per Adso una „biblioteca minore“ che rimanda (ed ecco, di nuovo, un rapporto di segno) a quella originaria, distrutta: „Alla fine della mia paziente ricomposizione mi si disegnò come una biblioteca minore, segno di quella maggiore scomparsa, una biblioteca fatta di brani, citazioni, periodi incompiuti, moncherini di libri“ [p. 502]. Ecco, dunque, il concepimento della „semantica a enciclopedia“: la biblioteca maggiore, scomparsa, è la competenza globale di cui possediamo, noi tutti, un frammento „fatto di brani, citazioni, periodi incompiuti, moncherini di libri“. E ciò che possediamo è, esso stesso, segno che non rimanda direttamente al mondo ma ad un universo molto più vasto di segni.

Si apre, qui, una possibilità di compendiare qualche altro elemento della teoria semiotica, importante per il romanzo. A guisa della biblioteca minore che rimanda a quella maggiore, un segno rimanda sempre a un altro segno, un interpretante (nel senso di Peirce) rimanda sempre a un altro interpretante, e l'enciclopedia diventa „l'interpretazione delle interpretazioni". Per dirlo in altro modo, per mezzo di ogni segno parliamo di altri segni, e ogni segno è l'interpretante di un altro segno, perché „Dio può essere detto leone o leopardo, e la morte ferita, e la gioia fiamma, e la fiamma morte, e la morte abisso, e l'abisso perdizione e la perdizione deliquio e il deliquio passione" [p. 251]. Da ogni segno parte una catena infinita di segni, e nonostante la vera scienza debba ritrovare le case nella loro „verità singolare" [p. 320], la questione proposta da Adso rimane valida: „Ma allora posso sempre e solo parlare di qualcosa che mi parla di qualcosa d'altro e via di seguito, ma il qualcosa finale, quello vero, non c'è mai?".

Eco tematizza in molti luoghi il concetto del segno derivante dalla sua teoria semiotica: il segno come „inferenza" (vedi l'episodio di Brunello) o il significato come „entità culturale": „I lebbrosi sono segno dell'esclusione in generale" [p. 204]. „Parlavamo degli esclusi dal gregge delle pecore. Per secoli, mentre il papa e l'imperatore si dilaniavano nelle loro diatribe di potere, questi hanno continuato a vivere ai margini, essi i veri lebbrosi, di cui i leb-

brosi sono solo la figura disposta da Dio perché noi capissimo questa mirabile parabola e dicendo 'lebbrosi' capissimo 'esclusi, poveri, semplici, diseredati, sradicati dalle campagne, umiliati nelle città. Non abbiamo capito, il mistero della lebbra è rimasto a ossessionarci perché non ne abbiamo riconosciuto la natura di segno" [pp. 205-206].

5. Sarebbe pedanteria se volessimo ricordare che „la lebbra come segno dell'esclusione" è un riferimento a Foucault. Sarebbe altrettanto pedantesco se moltiplicassimo gli esempi di tematizzazione del „segno" nel romanzo (specificando, fra l'altro, il ruolo delle enumerazioni, delle elencazioni o la loro connessione con le „semantiche a enciclopedia"). Per concludere, basta fare due brevi riferimenti.

(a.) Il tema dell'ultimo dialogo tra Guglielmo e Adso è il „segno" che è inseparabile dal problema dell'ordine del mondo. Dice Guglielmo: „Non ho mai dubitato della verità dei segni, Adso, sono la sola cosa di cui l'uomo dispone per orientarsi nel mondo" [p. 495]. I segni hanno, dunque, la loro verità, ma tale verità appartiene solo a noi perché essa non è radicata nella certezza ultima dell'ordine del mondo. L'errore, come la verità, appartiene a noi e riguarda i segni. „Ciò che io non ho capito (ecco l'ultima confessione di Guglielmo) è stata la relazione tra i segni" [ibidem].

(b.) Guglielmo è indubbiamente un nominalista e convenzionalista. Altro non può essere. Una teo-

ria semiotica difficilmente potrebbe poggiarsi su una base filosofica diversa. Ma Guglielmo è anche scettico: respinge la fede in una certezza ultima e respinge, con essa, anche l'indiscutibilità della sua propria verità. È appunto dal suo nominalismo, convenzionalismo e scetticismo che trae origine la sua superiorità di fronte all'ingenuità di Adso e al dogmatismo di Jorge. Solo colui che crede nel carattere aperto della semiosi può attribuire un valore metafisico al riso su cui verte, in fin dei conti, l'azione del romanzo.

La lotta per il perduto secondo libro della *Poetica* d'Aristotele (che è il filo poliziesco dell'azione) è una lotta per il riso in cui si scontrano due teorie di significato. Di fronte a Guglielmo che professa l'ambiguità dei segni (e del mondo) e sostiene che „il riso è proprio dell'uomo, è segno della sua razionalità” [p. 138], Jorge aderisce a una teoria di significato che implica un universo semiotico chiuso. Secondo tale teoria l'unica interpretazione ammissibile e legittima dei segni è quella che si fonda sul significato letterale. „Jorge disse che Gesù aveva raccomandato che il nostro parlare fosse sì e no e il di più veniva dal maligno; e che bastava dire pesce per nominare pesce [...]” [p. 120]. Questo rifiuto della metafora e dell'ironia portò all'incendio fatale e devastante della biblioteca e, così, anche alla distruzione del mondo dello stesso Jorge. Sono molte le cose dipendono da una teoria del significato.

Baudolino, San Baudolino

Il protagonista del romanzo di Umberto Eco prende il nome da San Baudolino, patrono di Alessandria. È noto che la città natale dell'autore è Alessandria, in Piemonte. Sembra fondato perciò il sospetto che, dopo *l'Isola del giorno prima*, il lettore si trovi di nuovo in mano un'opera riccamente infarcita di elementi autobiografici. In effetti è così. Eco estende i margini dell'autobiografismo in *Baudolino*, facendone insieme principio poetico e regolatore della struttura del testo. Vogliamo sottolineare, tuttavia, come i momenti autobiografici non siano dovuti a un certo bisogno interiore di confessarsi, bensì a motivi prettamente *formali-poetici*. Il testo ci fa vedere la *figura* dello scrittore, professore di semiotica e autore celeberrimo di numerose opere scientifiche, ossia – come direbbe l'Umberto Eco teorico –, „l'autore empirico”, mentre è impegnato senza sosta a celare la propria personalità dietro le sue figure, adoperando i più svariati trucchi narrativi. Egli si presenta personalmente soltanto in modo e in misura tale – come anche nei suoi romanzi precedenti – da poter proporre ed elaborare con mezzi narrativi problemi già suggeriti nelle sue opere

scientifiche e dottrinali (questa volta traspare nelle pagine del romanzo *l'Eco di Kant e l'ornitorinco*, e dei saggi narratologici e di teoria d'interpretazione degli ultimi anni).

Lo scherno dietro cui nascondersi fu offerto ne *Il nome della rosa* dalla finzione del manoscritto ritrovato. Ora, in *Baudolino*, è nuovamente la cornice ad assumere una tale funzione: il protagonista racconta la propria storia a una terza persona, ovvero a Niceta Coniate, storiografo bizantino, pur ribadendo di continuo com'essa sia falsa da cima a fondo. (Secondo la narrazione, l'imperatore Federico Barbarossa adotta il giovane contadino di Frasceta e lo affida al famoso vescovo Ottone di Frisinga, ex-discepolo e cancelliere di Abelardo: il vescovo che tramanderà nelle sue cronache anche la memoria dell'Ungheria. Baudolino studia poi per dieci anni a Parigi, dove conosce i compagni-amici con i quali parteciperà alle fortunate imprese militari e politiche dell'imperatore. È uno dei fondatori di Alessandria, difende la città con suo padre e, nella battaglia di Legnano, salva la vita all'imperatore. Intanto, in base a un insegnamento di Ottone, si ostina nell'idea che esista il mitico regno del Prete Giovanni. Decide perciò di scrivere una falsa lettera del Padre Giovanni, ancora a Parigi, con la quale riesce a convincere il Barbarossa a condurre una spedizione in terre remote. Fu questo il retroscena della crociata di Federico Barbarossa, durante la quale l'imperatore finisce annegato in circostanze misteriose.

Baudolino e i suoi amici arrivano a Pndapetzim, capitale abitata da creature favolose e da mostri e, dopo le nuove avventure, il nostro ritorna a Costantinopoli, conquistata poco prima dai crociati. Individua in uno di essi l'assassino di Federico e uccide il presunto colpevole. La storia, però, non termina alla fine del racconto fatto a Niceta perché, proprio alla luce della narrazione, Baudolino comprende chi era il vero assassino. Profondamente turbato, si ritira in cima a una colonna e diventa uno „stilita“ che, fatto generalmente oggetto di venerazione, predica profezie alla gente circostante. Infine riparte per il regno del Prete Giovanni, per ritrovare Ipazia, il suo amore perduto.)

A quanto ne so, la figura di San Baudolino (vescovo di Villa del Foro, nei pressi di Alessandria) fu evocata da Eco, per la prima volta, nel 1981, nell'articolo *Il miracolo il San Baudolino*, prima pubblicato quasi clandestinamente, poi inserito nel volume *Conversazione di Babele*, tradotto anche in ungherese. (Anzi, possiamo risalire ancora più indietro nel tempo, dato che l'articolo attuale comprende anche un altro più breve, scritto nel 1967, sulla morale e sui costumi della sua città natale.)

Il miracolo di San Baudolino è la „prefigurazione“ – per usare un termine caro a Eco – di *Baudolino*, in quanto l'intreccio principale del romanzo viene composto da quelle leggende sulla gente d'Alessandria e sul suo patrono, che furono prima rievocate nel bellissimo testo de *Il miracolo...* . Il prota-

gonista della leggenda è Gagliaudo, che nel 1168 salvò Alessandria dall'assedio degli imperiali. Nel romanzo egli diventerà il padre di Baudolino e, con la sua vacca di nome Rosina, salverà la città proprio in modo identico a quello che si leggeva prima ne *Il miracolo di San Baudolino*. Un'altra leggenda, originariamente tramandata da Paulus Diaconus, racconta invece che San Baudolino, venerato come profeta e taumaturgo, non fa il miracolo: non salva il nipote ferito dalla freccia del re, pur avendone previsto la morte grazie alla sua chiaroveggenza. Il senso della storia sarebbe, secondo il commento di Eco, che non ci sono miracoli nella vita reale e, cioè, che il miracolo di San Baudolino sta proprio nel fatto che aveva convinto un longobardo credulone della rarità dei veri miracoli. Naturalmente anche questa storia viene ripetuta nel romanzo.

Nella figura di Baudolino, il santo realistico e di buon senso, vengono condensate tutte le caratteristiche della gente di Alessandria. Alessandria, la città senza ideali e passioni, la cui storia c'insegna: „non credere nel segreto e non fidarti del Noumenon". In una delle sue rare osservazioni personali (confessioni?), Eco conclude così la descrizione della città natale: „Se Voi sapeste che orgoglio rendersi consapevole che si può essere figli di una tale città senza fandonie e miti, senza missioni e verità!"

Ci sarebbe da aspettarsi, quindi, che la figura di San Baudolino – come abbiamo già capito ne *Il miracolo di San Baudolino* – dia la chiave per l'in-

interpretazione del romanzo. Ed è così, ma con una molteplicità di livelli di trasmissione. Il santo viene raddoppiato nel romanzo. All'inizio del racconto sembra presentarsi con la sua vera identità, come il vescovo di quelle terre. Al nostro Baudolino, figlio di Gagliaudo, sembra di vederlo apparire nella nebbia, anche se rimane dubbioso se l'abbia veramente visto o no: „Signor Niceta, il problema della mia vita è che io ho sempre confuso quello che vedevo e quello che desideravo...” E, da quel momento in poi, il motivo principale della storia di San Baudolino non sarà il sobrio realismo, bensì la fantasticheria e la menzogna: „Ero ormai consacrato alla menzogna”. Lo stesso motore della storia, la lettera del Prete Giovanni, non è che una frode, e sono false le reliquie, con le quali Baudolino e i suoi amici trafficano durante il loro viaggio, tra queste il Gradale, calice di Cristo: una semplice coppa di legno che Baudolino porta con sé dalla povera casa paterna. La menzogna assume dimensioni sempre maggiori, sino a sfiorare i confini della metafisica. Quasi prefigurando le strane creature immaginarie che incontreranno i viaggiatori nel regno del Prete Giovanni, Baudolino diventa padre di un morticino-mostriciattolo, interpretando così l'evento: „mio figlio era una menzogna della natura”, „ero bugiardo e avevo vissuto da bugiardo a tal punto che anche il mio seme aveva prodotto una bugia”.

Alla fine del racconto, tuttavia, viene raddoppiato lo stesso Baudolino. In cima alla colonna si viene

a ripetere il miracolo di San Baudolino, la storia del ragazzo morto che non si poteva salvare. La sua figura s'assimila così a quella del santo ed egli può professare alla gente la sobria e realistica profezia che „le cose a questo mondo vanno come devono andare”. La sobrietà ed il realismo, come attributi di Gagliaudo e degli alessandrini diventano, infatti, motivi principali del romanzo (la conclusione della storia viene pronunciata dalla bocca di un vecchio compagno alessandrino di Baudolino: „cercare una cosa che non c'è, a me mi fa ridere. Le cose che contano sono quelle che ci sono”).

Il carattere fantasioso e bugiardo di Baudolino è inscindibile dal fatto ch'egli sia uno scrittore nato. Contrariamente a Niceta, che aveva la vocazione del cronista, da vero e proprio appassionato del racconto o infaticabile indagatore del senso della storia vissuta, narra e registra gli eventi reali (o non reali?) della sua vita, a partire dagli anni dell'infanzia: „Mi ero applicato con fervore, dopo che l'imperatore mi aveva portato con sé, ingegnandomi in ogni situazione, in un campo, sotto una tenda, appoggiato al muro di una casa distrutta”. Dai suoi appunti nascono le *Gesta Baudolini*, andate poi smarrite durante il viaggio verso il regno del Prete Giovanni.

Lo stesso dialogo tra Baudolino e Niceta viene collocato in un contesto, ossia in una situazione storica: siamo in momento ed in luogo ben precisi, nel palazzo di Niceta, il 14 aprile 1204, con Bisanzio in fiamme e distrutta dai crociati sullo fondo. In quel

giorno tragico Baudolino non ha altro da fare che raccontare la propria storia, e Niceta nient'altro che dargli ascolto.

La trama – come bisogna aspettarsi da Eco – è ricca di possibili letture e permette diverse classificazioni di genere: il libro può essere letto come romanzo storico o romanzo di avventure, come giallo o semplice favola. La situazione e la cornice vogliono suggerire l'idea del romanzo storico e, infatti, come ne *Il nome della rosa*, anche in *Baudolino* ci sono numerosi elementi caratteristici che sono propri del racconto storico tradizionale.

Eco, anche questa volta, colloca l'intreccio nella sua diletta epoca storica, il Medioevo e, da buon discepolo di Manzoni, cerca di mescolarvi in giuste proporzioni i personaggi reali e storici, o quelli che siano almeno conosciuti grazie alle leggende, (Federico Barbarossa, San Baudolino, Gagliardo, Niceta, Ottone di Frisinga e Rainaldo di Dassel ecc.) e i personaggi fittizi (Baudolino e i suoi compagni), gli eventi presi dai libri di storia (l'assedio di Alessandria, la lotta tra la lega lombarda e il Barbarossa, la battaglia di Legnano, la crociata del Barbarossa, la devastazione di Bisanzio) e le avventure fittizie (viaggio nel regno del Prete Giovanni). O, almeno fino ad un certo momento, si sente obbligato ad attaccarsi alla geografia reale e a collocare nel tempo gli eventi, corredati di dati precisi, in modo analogo alle opere storiografiche, regolando il procedimento e il ritmo del racconto con il rigo-

re di un codice cronologico. Sappiamo, per esempio, che San Baudolino appare a Baudolino nel dicembre 1155; nel 1176 il protagonista partecipa alla battaglia di Legnano; nel 1187 Saladino occupa Gerusalemme; nel marzo 1189 Federico parte per la crociata e, nel 1190, muore annegato (oppure assassinato), e qui prende avvio il viaggio di Baudolino e della sua truppa alla ricerca del regno del Prete Giovanni. Dietro le avventure di Baudolino, quindi, troviamo gli eventi, siano essi episodici o di grande portata, della storia medievale.

Il modo in cui Eco inserisce la finzione nella serie degli eventi storici, tuttavia, sarà soltanto uno dei livelli possibili della rappresentazione della storia e della problematica storica, dato che la cornice, che si delinea nel dialogo tra Niceta e Baudolino, determina anche il meta-livello dell'incessante riflessione sulla storia reale e su quella del romanzo. Se indicassimo la prima come H^1 (*Historia^1*) e la seconda come H^2 (*Historia^2*) e volessimo rendere conto del loro strettissimo intrecciarsi nel testo, si dovrebbe constatare che, all'esplicita e generale presenza di H^2 contribuisce anche l'evidenza dei fatti di cui, a livello H^1 , lo stesso Baudolino è cronista: egli commenta più volte le gesta e le cronache dei suoi maestri, Ottone di Frisinga e Rahewino.

H^2 è il luogo della tematizzazione delle questioni narratologiche, ermeneutiche e di filosofia della storia sulla verità della storia raccontata e sul senso della storia e della storiografia. Ma va stabilito su-

bito che, nonostante la proposta di tali problematiche, il testo non ha carattere teorico e non è da considerarsi una semplice illustrazione delle tesi generali sulla storia. Eco – come si è visto negli altri suoi romanzi – riesce a dar vita all'assurdità di riproporre le questioni teoriche in forma narrativa. Le riflessioni teoriche, pronunciate dai protagonisti, agiscono come motori reali delle loro azioni e cause delle svolte nel racconto. E ciò è possibile solo in modo ironico. Il problema della verità delle storie e dei significati si presenta sempre per Baudolino come problema personale, parte della riflessione, vista da una certa lontananza, sulla propria storia e sul racconto di essa, permettendo risposte divergenti, ma altrettanto possibili, nelle diverse forme dalle quali deriva la varietà delle risposte.

Una delle questioni più semplici, da assegnare ancora al campo *H'*, sarà il problema della veridicità della cronaca. Ottone di Frisinga inizia addirittura due volte a scrivere la sua *Chronica* sulla storia del mondo, ciò perché Baudolino aveva grattato via la scrittura della prima versione in pergamena. Nel frattempo cambia, però, la concezione originariamente pessimistica di Ottone sulla storia dell'umanità e del mondo perché, avuta la commissione da Federico di celebrare anche le sue imprese, sono cambiati anche gli aspetti e le circostanze che determinavano la stesura ed il carattere della *Chronica*: le grandi imprese di Federico non potevano essere raccontate entro il quadro di una storia

generalmente in decadenza. Che sarebbe stato se Baudolino non avesse grattato via la prima versione della cronaca e se Ottone avesse scritto la sua pessimistica storia del mondo e, di conseguenza, non avesse composto le sue *Gesta Friderici imperatoris*? La risposta è che: "siccome è per via di queste *Gesta* che domani si dirà che cosa Federico ha fatto e non ha fatto, se io non grattavo via la prima *Chronica* finiva che Federico non aveva fatto tutto quello che diciamo che ha fatto".

Ma vediamo un altro esempio: dopo che Niceta perde definitivamente di vista Baudolino, deve confrontarsi con la questione relativa all'inserimento della storia che ha raccontato il suo amico nel regesto degli ultimi giorni di Bisanzio che, prima o poi, dovrà stendere? Sebbene sia stato Baudolino a sottrarre Niceta alla furia degli invasori latini, che saccheggiavano e uccidevano, gli viene suggerito dal saggio Pafnuzio di cancellare Baudolino dalla storia: „Ti ci vorrà poco ad alterare leggermente gli eventi, dirai che sei stato aiutato da dei veneziani. Sì, lo so, non è la verità, ma in una grande I storia si possono alterare delle piccole verità perché ne risalti la verità più grande.”

Entrambi i casi stanno ad attestare il relativismo del criterio della verità storica. Nonostante il secondo sia spiegabile ancora con il principio di una certa indipendenza della cronaca dagli eventi raccontati o con una certa libertà del cronista nel raccontare gli eventi in conformità alle sue intenzioni, alla

ragione e al senso generale di quel che si vuol dire, nel decidere se inserire un dato fatto o un evento nel suo registro o meno, tuttavia la verità della sua narrazione sta nel solo fatto che gli eventi in questione fossero accaduti o meno. La verità può essere manipolata, ma esiste. Il problema è il modo con cui cerchiamo di sbrogliarla.

Baudolino ha, però, un problema molto più serio con la propria storia. Le sue bugie hanno un carattere molto diverso rispetto alle manipolazioni di Niceta, che vuole registrare in modo distorto gli ultimi giorni di Bisanzio. Le sue avventure prendono l'avvio con la bugia a Federico: egli vuol persuadere l'imperatore, recatosi nel suo borgo, che San Baudolino gli avesse detto che lui avrebbe conquistato Terdona, città santa sotto assedio che, grazie alla profezia, verrà poi effettivamente a cadere. L'episodio ha la struttura caratteristica delle profezie di auto-adempimento e Baudolino ne trae l'insegnamento che le parole sono in sé fatti o eventi: una storia può realizzarsi a causa della sua semplice narrazione. Proprio perché tutto ciò che egli immagina o finge diventa realtà, non sarà mai capace di distinguere la fantasticheria o la menzogna dalla realtà. Niceta dice di lui: „Il signor Baudolino vuole suggerire di possedere un potere tale che anche le sue frasi nascoste diventano subito realtà”. Lo stesso Baudolino, invece, dice a Niceta che finché mentiva ha immaginato „cose non vere ma diventate poi reali”.

Non esiste quindi una storia indipendente dalla sua narrazione. In altre parole, la storia è insieme l'accadere e la narrazione della stessa o, come direbbe Benedetto Croce, atto e pensiero insieme. Non si tratta di far coincidere la storia con il *brutum factum* della narrazione, bensì di riconoscere come il suo significato o il suo senso dipendano dal fatto di essere o non essere narrata. Quindi, non essendoci storia senza senso, che esista solo come *brutum factum*, abbiamo toccato il nocciolo del problema di Baudolino. Perdute le *Gesta Baudolini* non sono spariti soltanto i suoi appunti, ma anche il suo passato: „Non che io non ricordi i fatti, ma non riesco a spiegarli”.

Niceta incoraggia Baudolino a raccontargli la sua storia, siccome „non ci sono storie senza senso”, mentre egli capisce che deve raccontare perché solo attraverso la riconquista della propria storia può arrivare fino alle ultime ragioni delle cose. La favola va sempre dedicata a qualcuno: „Penso che chi racconta storie debba sempre avere qualcuno a cui le racconta, e solo così può raccontarle anche a se stesso”. Secondo criteri rigorosamente formali, su quaranta capitoli del romanzo soltanto i primi venticinque possono essere letti come romanzo storico. Con il viaggio nel regno del Prete Giovanni, invece, il lettore viene rapito da un mondo fantastico, pieno di mostri e giganti. Ma non c'è frattura nel romanzo e l'autore riesce a mantenere l'unità organica tra i capitoli costituiti dagli elementi

reali e storici e quelli fondati sui motivi favolosi, siccome lo stesso „regno del Prete Giovanni” e la sua leggenda sono realtà storica. Ricordiamo che il regno tartaro-cristiano lungo i confini della Cina, di cui abbiamo alcune rare ma oltremodo fantastiche notizie risalenti ai secoli XI e XII, esisteva realmente, ed è un fatto storico che Papa Alessandro III (da cui prende il nome l’Alessandria di Eco!) vuole entrare in contatto con il Prete Giovanni, se non per altro, almeno perché possa estirpare l’eresia nestoriana dai cervelli dei sudditi. E aggiungiamo: la storia della preparazione al viaggio, con la lettera del Prete Giovanni al centro, il documento falso che fu composto allo scopo di convincere il Barbarossa, costituisce una parte importantissima della problematica storica del romanzo.

Ma la storia della lettera può essere letta anche come *farce* o parodia, oppure – adattandola alle circostanze moderne – come allegoria politica, soprattutto se ricordiamo passi come questo: „Ci vuole un documento che attesti la sua esistenza, che dica chi è, dove sta, come vive. – E dove lo trovo? – Se non lo trovi, lo fai.” Eppure pare più giusto interpretare i pasticci intorno alla fabbricazione della lettera sottolineando la reciproca interdipendenza tra la storia e la sua narrazione. Con la composizione della finta lettera viene creato il mondo che sarà poi veramente scoperto da Baudolino e i suoi compagni. Il regno del Prete Giovanni – assieme a tutte le creature con le quali la fantasia lo popola – esiste,

perché molti danno credito alla lettera del Re Giovanni, della cui falsità nessuno è più consapevole di Baudolino. Il modello per il carattere reale di un mondo fantastico viene offerto dal principio ontologico di Dio. Non a caso Eco mette quel principio in bocca a Baudolino mentr'egli sta discutendo con il Barbarossa: „Padre mio, ora ha più senso di prima, perché prima potevi temere che quel regno fosse una mia fantasia, ora sai che ci credono anche il basileo dei greci e il papa dei romani, e a Parigi mi dicevano che se la nostra mente è capace di concepire una cosa che più grande non ce n'è, certamente quella cosa esiste”.

A Pndapetzim incontriamo creature stranissime: gli sciapodi da una sola gamba che corrono con molta disinvoltura, o i blemmi con gli occhi e la bocca sul petto, o l'unicorno in compagnia di Ipazia, amore di Baudolino. Anzi, la stessa dama è una creatura fantastica ed incantevole, un'ipazia. Le ipazie, che professano le dottrine neoplatoniche di Ipazia, donna di grande saggezza di Alessandria, possono essere identificate non con nomi propri, ma tramite descrizione. Le avventure a Pndapetzim offrono un'altra occasione a Eco per tradurre i suoi problemi teorici in linguaggio narrativo. Gli episodi trattano l'urto tra i diversi schemi concettuali e la questione di come i vari modelli culturali ereditati vengano proiettati sulle cose mai percepite. Sono gli stessi problemi oggetto di indagine in *Kant e l'ornitorinco*, in cui l'autore usa vari esperimenti spe-

culativi per ricostruire come gli aztechi percepirono il primo cavallo visto, o che nozione si fece Montezuma su quel cavallo in base alla descrizione dei nunzi (i cavalli sconcertavano anche gli indigeni di Pndapetzim). Uno dei casi di studio in *Kant e l'ornitorinco* parla di Marco Polo che, quasi come un Baudolino di una storia reale, può osservare numerose creature mai viste e sperimentate né da lui né da altra gente europea, e deve affrontare il problema di una possibile interpretazione delle cose con l'armamentario lessicale o concettuale a sua disposizione (sarà lo stesso problema dei primi osservatori e registratori dell'ornitorinco.) È interessante che Marco Polo identifichi, a prima vista, il rinoceronte con l'unicorno, unico essere fantastico generalmente conosciuto nella sua cultura (magari aggiungendo poi che gli unicorni non sono così belli come si ritiene): si tratta di un esempio importantissimo relativo al carattere storico dei problemi di Baudolino. Il primo caso dell'incontro di Baudolino con gli sciapodi ci rimanda proprio alla situazione di Marco Polo. I nostri sapevano subito che pesci pigliare con essi, li riconobbero, siccome non solo ne avevano già letto e sentito parlare, ma „avevano messo sciapodi anche nella lettera del Prete”.

Eco suole disseminare nelle pagine dei suoi romanzi segni che vogliono rimandare a qualche prestito, a qualche fonte o a qualche connessione intertestuale (presi, fra l'altro, dalle proprie opere). Troviamo un tale segno anche nell'episodio cita-

to: lo sciapode si chiama *Gavagai*; fatto che segna esplicitamente, magari con non poca carica di ironia-autoironia, il legame tra *Baudolino* e *Kant e l'ornitorinco*. È noto che il termine „gavagai” fu una trovata di Quine, filosofo americano, che si occupava di problemi simili e che, in seno a una sperimentazione speculativa, voleva ricostruire cosa avvenisse durante gli incontri interculturali simili a quello tra Baudolino e gli sciapodi: come riesce il linguista a capire l'interlocutore indigeno? Come può capire che il termine „gavagai” vuole indicare la lepre che è appena apparsa, o una determinata parte della lepre, ossia vuol dire che „la lepre corre là”? È sorprendente, quindi, che ci sia in *Kant e l'ornitorinco* una città che si chiama Vanville, il cui nome fa pensare velatamente a Quine (l'intero nome del filosofo è Willard Van Orman Quine), e che è attraversata dal fiume *Cavagai*.

Può essere un gioco ironico, o un indovinello celato nel testo per far dispetto al lettore o al critico, ma è meglio prenderlo sul serio. Lo sciapodo *Cavagai* è disinvolto e veloce come una lepre e, per il suo discorso arruffato, diventa uno dei personaggi che implicano il problema della lingua, della comunicazione e della comprensione interculturale. È superfluo sottolineare che si tratta dei problemi cui Eco ha dedicato la maggior parte della sua attività.

Dal punto di vista della *story*, l'altra caratteristica della figura di Baudolino, oltre alla menzogna, è il talento per le lingue: ha una facondia e una ca-

pacità persuasiva straordinaria e il dono singolare di imparare subito una lingua nuova („Dono singolare, che Niceta credeva fosse stato concesso solo agli apostoli”). È capace di farsi capire in qualsiasi lingua; è un nomoteta, come dice Niceta: uno che denomina le cose per primo.

La qualità di nomoteta di Baudolino (e di Eco) si presenta già nel documento fittizio, premesso al romanzo: il primo esercizio di scrittura della sua infanzia, scritto in una lingua che nessuno ha usato fino allora. Eco, a questo punto, con una singolare abilità, crea un testo in una lingua non esistente. Interpretando il fatto storicamente, l'importanza del risultato di Baudolino sta nel fatto che voleva dare forma ai dialetti isolati e incolti della sua patria. Quando egli stesso afferma che non sa in che lingua sia stato scritto il suo primo esercizio di scrittura e, quindi, la sua madrelingua sarebbe praticamente una non-lingua, ci suggerisce ulteriori associazioni. Ne *Il miracolo di San Baudolino*, Eco cita il passo del *De vulgari eloquentia* in cui Dante, soffermandosi sui dialetti, menziona „le laide lingue volgari” di Trento, Torino e Alessandria. Eco ricorda il passo dantesco: „Dante non è molto benevolo con Alessandria”: „dice che quei suoni confusi che, dalle nostre parti, fanno sentire i popoli, non vanno considerati dialetti italiani e, solo (...) a fatica lingue umane.” Presentando, quindi, i problemi ed i risultati linguistici di Baudolino, tra i velati rimandi culturali del romanzo appare anche la figura di Dante. Uno

di questi rinvii sottili si ha quando Baudolino dice a Niceta meravigliato che „c'è persino gente che per dire che è d'accordo dice: *oc*” (è noto che la tipologia linguistica di Dante si basava sulla distinzione delle lingue *oc*, *sì* e *oïl*, ossia le lingue provenzali, i dialetti italiani e la lingua francese).

Se qualcuno era nomoteta nella storia della cultura europea e italiana, Dante lo era sicuramente: voleva creare la lingua perfetta con la mescolanza dei dialetti d'Italia, introducendo novità perenni che valgono una vera e propria creazione di una lingua (dice lo stesso Eco, nel capitolo dedicato a Dante de *La ricerca della lingua perfetta*: „Dante voleva calcare le orme di Adamo e voleva superarlo”). I motivi della creazione di una lingua, della confusione babelica, della varietà linguistica e della lingua perfetta di Adamo ritorna in più episodi del romanzo, uno dei quali racconta la storia della costruzione di Alessandria in modo tale che Eco strizza un occhio alla storia babelica e alla sua interpretazione dantesca: „Stavo mescolando ricordi di altre parlate che sentivo intorno a me, quelle degli astigiani, dei pavesi, dei milanesi, dei genovesi, gente che certe volte non si capiva tra loro. Poi dopo da quelle parti abbiamo costruito una città, con gente che veniva chi di qua e chi di là, riuniti per costruire una torre, e hanno parlato tutti nello stesso e medesimo modo. Credo che fosse un poco il modo che avevo inventato io.” In un altro luogo, durante le preparazioni per il gran viaggio, Rabbi Solomon, uno dei

compagni di Baudolino, gli comunica il suo desiderio di ritrovare il regno del Prete Giovanni, perché potrebbe darsi che „laggiù si parl[i] ancora la Lingua Santa, la lingua originaria che l'Altissimo, che il Santo benedetto sempre sia, aveva dato ad Adamo, e che è andata dispersa con la costruzione della torre di Babele.”

Aggiungiamo ancora alle varie forme in cui il problema della lingua viene trattato o presentato sulle pagine del romanzo, anche la frottola adoperata nella descrizione della battaglia con gli unni bianchi. Anche ammesso che ci sia qualche chiave per la lettura di questo passo („Mael nio, kui vai o les zeal, aepseno lezai tio mita”, ecc.), sembra piuttosto che si abbia un nuovo tipo di frottola che, oltre ad essere costituita da parole storpiate o senza senso, è priva di qualsiasi riconoscibile ordine grammaticale. Nella tradizione letteraria è proprio Dante ad offrirne l'esempio più famoso e più citato, quello dell'episodio di Nemrode dell'*Inferno* („Ràfel mài àmech izàbi àlmi).

Baudolino, senza addentrarci nel gioco offerto dall'autore o senza insistere troppo sulla caccia ai vari rimandi letterari o filosofici (già menzionati o ancora da menzionare), gli enigmi o le connessioni intertestuali, può essere letto anche in modo *naïf*: lettura assicurata dal filone del giallo, in riferimento al quale basti dire che *Baudolino*, come giallo, appartiene ai romanzi con il colpo di scena finale, in quanto solo alla fine, a causa di una svolta inaspet-

tata, si scopre chi fosse in realtà l'assassino: proprio dopo che ci si è già rassegnati a una versione credibile e ben elaborata, quando ci si è compiaciuti di tutti i particolari di un *puzzle*, i cui pezzi sembravano combaciare perfettamente l'uno con l'altro. Le due differenti versioni sono logiche e, per contentare tutti quelli che vogliono leggere il romanzo secondo i criteri della verità storica, devo osservare che entrambe le soluzioni sono compatibili con il dato storico (ossia accettato dalla storiografia) che Federico Barbarossa finì annegato durante la sua crociata.

(traduzione: Kinga Dávid)

A kötet szerzőjéről

Kelemen János (1943) az ELTE Bölcsészkarának intézetvezető egyetemi tanára. Munkássága, mely számos hazai és külföldi elismerésben részesült, kiterjed a nyelvfilozófia, a szemiotika, a történelemfilozófia, illetve az olasz filozófia- és irodalomtörténet kérdéseire. Szerzője többek közt a következő műveknek: *Benedetto Croce* (1981), *George Edward Moore* (1984), *Nyelv és történetiség a német klasszikus filozófiában* (1990), *Profilí ungheresi e altri saggi* (1994), *Idealismo e storicismo nell'opera di Benedetto Croce* (1995), *Az ész képe és tette: a történeti megismerés idealista elméletei* (2000), *Nyelvfilozófia* (Farkas Katalinnal közösen, 2002), *A filozófus Dante* (2002), *Dante Petrarca Vico: Fejezetek az olasz irodalom és filozófia történetéből* (2007). Umberto Eco szemiotikai, irodalomelméleti és szépírói tevékenységét, jelen kötetünkben összegyűjtött korábbi tanulmányai mellett, *Olasz hermeneutika Crocétól Ecóig* (1998) c. könyvében elemezte.

ISBN 978 963 87429 1 9

Felelős kiadó: Tudástársadalom Alapítvány

Borítóterv: Csizmadia Katalin

Könyvterv: Somogyi Gyula

Korrektor: Skaliczki Orsolya

Nyomta: Dunadigit Kft.