

Szilvássy Orsolya

## A lehatárolt interpretáció

### Metaforikus terek és értelmezési modellek A *Foucault-ingában*

Van, aki úgy véli, hogy a szó eszköz, amellyel eljuthatunk a világ lényegéhez, végső, egyetlen és tiszta szubsztanciájához, s ezt a szó nem megjeleníti, hanem éppenséggel azonosul vele (tehát eszköznek is tévedés nevezni): támpontunk a szó, amely egyedül önmagát ismeri, és másféle megismerés nem is lehetséges. Mások viszont úgy gondolják, hogy a szavakkal örökösen a dolgokat üldözzük, nem a dolgok lényegéhez, hanem végtelen sokféleségéhez közelítünk velük, a dolgok ezerféle kikutathatatlan felhámját érintjük. Ahogyan Hofmannstahl mondta: „A mélységet el kell rejteni. Hová? A felszínbe.” Wittgenstein pedig még Hofmannstahlnál is messzebbre ment, amikor kijelentette: „Ami rejtve van, az bennünket nem érdekel.” (Italo Calvino)

Umberto Eco *Interpretation and Overinterpretation*<sup>1</sup> című, az értelmezés gyakorlati kérdéseivel, operacionális technikáival foglalkozó vitakötetében olvashatjuk Richard Rorty következő értékelését A *Foucault-ingáról* (Eco 1988; Eco 1996), mellyel azt elhelyezi a szerző szemiotikai elméletében:

„A *Foucault inga* elolvasása után az a vélemény alakult ki bennem, hogy az nem más, mint tudósok, kutatók, kritikusok és filozófusok önértelmezésének szatirikus ábrázolása, annak pellengérré állítása, hogy nem hagynak fel a kódok keresésével, azzal hogy a történések tényeiből kihámozzák a lényegét és a valóság felmutatása céljából fellebbentsék a látszat fátylát. Antiesszencialista polémiaként, a mélység metaforájának paródiájaként olvastam e regényt. Úgy értelmeztem, hogy kigúnyolja a felfogást, miszerint léteznek a közönséges ember elől elrejtett jelentések: jelentések, melyeket csak a bonyolult kódot megfejtő szerencsések ismerhetnek meg.” (Eco 1995, 109.)

E részletből az adott véleményen túl az is kitűnik, hogy Eco második regényének sajátos szerep jutott osztályrészül. Nemcsak a szerzői koncepció vagy egy adott interpretációs elmélet számára szolgál próbakőként, hanem különböző elemző módszerek mérik össze erejüket rajta. A fent említett kötetben az olvasói együttműködésre alapozott ecói szöveg szemiotika, az amerikai dekonstrukció Culler és Christine Brooke-Rose képviselőivel, valamint a Rorty nevéhez fűződő textuális pragmatizmus álláspontjai ütköznek – többek között – a *Foucault-inga* apropójából, hogy egymással dialogizálva

<sup>1</sup> A szöveg első kiadása: Eco 1992. Az olasz kiadás, amely alapján a részletet közlöm: Eco 1995. Az idegen nyelvű idézetek, ha másképp nincs jelölve, saját fordításaim. Sz. O.

álljanak elő értelmezés-definíciókkal, illetve hogy konkrét példákkal szemléltessék, mit értenek értelmezésen és túlértelmezésen, sikeres és sikertelen interpretáción.

A regénynek e vitában elfoglalt kivételes helyzetéből fakadóan az olvasók is kivételes és kivételezett helyzetben találják magukat. Egyrészt ritkán adatik meg egy műnek hasonló szerep, de még ritkábban fordul elő, hogy ilyesfajta szakmai összetűzések éppen olyan szöveget válasszanak tárgyul, amely – egy kalandos történetbe ágyazottnak ugyan, de – saját maga sem tesz mást, mint az interpretáció lehetőségeiről elmélkedik. Kivételezett helyzetbe pedig azért kerülhetünk, mert e vitafórum lezárulása után a szerzői önértelmezésen és a más iskolákat képviselő eminens értelmezések párbeszédén meggazdagodott olvasókként megint csak afféle „poszt” státusban eszmélhetünk saját tevékenységünkre.

A *Foucault-ingán*ak tehát alighogy napvilágot látott, az interpretációs teóriák kereszt-tűzét kellett kiállnia. Ez az elméleti közszereplés is hozzájárult ahhoz, hogy a regény értelmezései aligha kerülhetik meg az interpretáció határainak kérdését, amely nemcsak a műnek, de kritikai kontextusának is legmeghatározóbb tematikus jegye. Azok az értelmezések, amelyek mégis elhallgatnák ezt a problémát, kétség kívül „határsértők” lennének, azon a bizonyos, elméletileg nem, csak a praxisban meghúzható *limesen* túl helyezkednének el, amelyet Eco szerint a szöveg akaratához, intenciójához való racionális viszonyulás tesz nélkülözhetlenné.

Ha a *Foucault-ingát* mint az esszencializmust, a tudás arisztokratizmusát pellengérré állító művet határozzuk meg, akkor egy olyan kijelentéssel élünk, amely igaz a *Rózsa nevére* (Eco 1980; Eco 1988) is, hiszen a vak könyvtáros alakjához nagyjából ezek a középkori, nominalizmus előtti értékek kapcsolódnak, és ezeket veszi az Eco-alterego Baskerville-i Vilmos ostrom alá. Ugyanakkor a *Foucault-inga* nem isméli meg a kommersz irodalom kényelmes módján a korábban már bevált történetet, hanem folytatni tudja, tovább meséli azt, története pontosan ott kezdődik, ahol a *Rózsa neve* a maga történetét (a szemiotikáét, a modernitását, a szubjektumét) abbahagyta. Az ott elkezdett, de megnyugtatóan be nem fejezett történet azt láttatta be velünk, hogy nem létezik olyan struktúra, amin a világ és a gyilkosságsorozat nyugodna. A *Rózsa (neve)* szinte mindent jelenthet, ezért nem jelent semmit. A rend állítása ideologikus, megkövetelése etikátlan, hiszen nem más, mint egy nézőpont tekintélyuralmi érvényesítése a lehetőségessel, a sokfélével és a mással szemben. Adso, a regény narrátora a struktúra hiányát éli meg a lezárásban, arra reflektál, hogy körülötte és benne magában mindenféle lényegszerűség széthullt. A prológusban istent a semmivel tartja egyenlőnek, szavai pedig valójában egy német misztikustól, Eckhart mestertől származnak.

A megkeseredett, öreg Adso hitvilágában ezzel nem az állítások, hanem a visszavételek sokasodnak, kiüresedik a *logos*, a megváltás és üdvözülés képzeleti támpont nélkül maradnak, helyüket a pusztító vég felé tekintő messianisztikus várakozás tölti be. Az agg narrátor, akin nem fogott a nevelés – mint „Bildung”, a modernitás egyik vezérgondolata –, a misztikum feltárulása nélkül tér vissza a nyelv „szimbolikus” rendjébe, „ahol szétesett foszlányokként hullhatnak egymás mellé a nyelvi entitások központi kohéziótól mentes darabjai” (EISEMANN 1995, 205). Nincs teljes, apokaliptikus megsemmisülés – bár az idős Adso még mindig ezt várja –, a rendet a disszemináció váltja fel. A könyvtár leégése után, a teljesség pusztulásával a szétszórt és megperzselt pergamendarabok egy töredékes könyvtár számára a keletkezés csírái lesznek, Vilmos pedig – az új keletkezésének lehetőségét fenntartva – abban a pestisben vesztí életét, amelyből – Boccaccio révén – egy nagy irodalom születik.

A középkori misztikus negatív teológiája ugyanúgy nem tartozik a kihalt gondolkodásmódok közé, mint ahogy az első regény szellemi ellenfeleinek értelmezési gyakorlatai sem. A semmibe vetett hit egy istentől eltávolító lépés, de nemcsak az esszenciától távolít el, hanem a mérték- és határvesztés irányába is halad. Eco egy 1987-ben a Frankfurti könyvvásárra írt előadásában Chestertont idézve mondja a következőket:

„Amióta az emberek nem hisznek többé Istenben, nem úgy van, hogy már semmiben, hanem úgy, hogy mindenben hisznek”. [...] Ugyanazokban a könyvesboltkirakatokban, amelyekben húsz éve *Az ész trónfosztása* volt található, Lukács könyve helyett most Julius Evola, René Guénon, Gurdieff, Titus Burckhardt és a keleti gondolkodók művei, alkímiáról, asztrológiáról, jóvendőmondásról és fekete mágjáról szóló kézikönyvek kínálják magukat. [...] Felütötte fejét az irracionális?” (Eco 1992, 208.)

Az istent negatívummá formáló irracionális gondolkodás újabb verziója – a fent nevezett könyvekkel felvértezve – lesz az az eszmeiség, amely a közelmúltban játszó *Foucault-inga* figuráit megnyerve magának megsemmisíti őket. Az öreg Adsóhoz hasonlóan a három értelmiségi szereplő, Casaubon, Belbo és Diotallevi hitetlenül, de mégis a misztikum feltárlására várnak – enyhébb válfaját képviselve ellenfeleik, az összeesküvésekben fanatikusan hívő hermetikuskok (Ardenti, Garamond úr, De Angelis felügyelő és az „örökéletű” Aglié) paranoiás lényeggyártásának. Mindannyian – jobb híján – a Semmibe kapaszkodva igyekeznek visszatalálni a játékként vagy misztikusan felfogott Igazsághoz. Módszereik azonban már gyökeresen mások, mint *A rózsza neve* dogmatikus rend őreinek volt, akik inkább megőriztek, semmint produkáltak. A hermetikuskok a nyitottsággal saját fegyverét fordítják szembe, a felszíni értelem mögött kutatnak; míg amazok elítélték a metaforát, ezek éppen a véget nem érő asszociációkkal remélik megtalálni és kifejezni a kifejezhetetlent. A cél abszurd – „Hogyan találjuk meg az igazságot egy hamis szöveg pontos rekonstruálása által?” (559) –, logikájuk azonban elbíri az önellentmondást, sőt az ellentmondásra alapozódik, és mindent visszájára fordít. A rend védelmezése így a rendetlenség apoteózisába csap át, ugyanakkor a végső okra vonatkozó eredeti kérdés nem vész el, csak újrafogalmazódik: a mértékletesség kárára a semmi és a destrukció felé nyílik meg.

Eco tehát ismét olyan regényt írt, melyben tudományos témához nyúlt. Ahogy *A rózsza nevében* az ismeretelméleti/esztétikai nyitottság és az ontologikus strukturalista szemlélet közötti párbaj alkotta a cselekmény ideológiai vázát, *A Foucault-ingában* az interpretáció határai, a túlzó interpretációk és a tökéletes nyelv elméleti-kritikai tematikái<sup>3</sup> épülnek be a regényvilágba. A szerző érdeklődése alapvetően nem változott. Itt is úgy, mint előzőleg, az értelmezés etikai és ismeretelméleti vonatkozásait ajánlja figyelmünkbe, és azokat egymással összefüggésben igyekszik elgondolni. A megszólalás szituációja azonban már más. Az a praxis szabadságához fűződő optimizmus, amely a *Nyitott művet* jellemezte, ha nem is tűnik el teljesen, de óvatosabb pozíció elfoglalására kényszerül, hiszen Ecónak a *Nyitott mű* után egyre inkább szembe kell néznie azokkal az elméleti következményekkel, amelyek a zártság és nyitottság ott megfogalmazott sajátos ötvözetéből fakadnak: ha az esztétikai szöveget egy nem strukturált interpretációs folyamat strukturális modelljeként gondoljuk el, akkor az értelmezői gyakorlatnak határokat kell szabni.

<sup>2</sup> A Chestertontól idézett mondatot Eco egyébként szó szerint beépíti *A Foucault-ingába* is. Lásd Eco 1996, 751.

<sup>3</sup> A szóban forgó párhuzamos elméleti művek a *Nyitott mű*, a *La struttura assente* (Eco 1968); *I limiti dell'interpretazione* (Eco 1990); *Interpretazione e sovrainterpretazione* (Eco 1995); *La ricerca della lingua perfetta* (Eco 1993; Eco 1998.)

Számunkra ebben a kérdésben az értelmezés határaival foglalkozó elméleti előzményeken és a hermetikus gondolkodásra vonatkozó szemiotikatörténeti vizsgálódásokon túl – melyeket egyébként az eddigi recepció alaposan feldolgozott – az az etikai-esztétikai probléma lesz elsődleges, amely csak közvetetten kapcsolódik az ismeretelméleti kérdéshez. Vajon mi a jelentősége az ecói esztétika számára annak, hogy a szerző bírálja a szimbolikus gondolkodást? Vagyis, mi az esztétikai szöveg létezési módja és morális küldetése, ha az értelmezői szabadságot korlátozzuk?

Casaubon *A Foucault-inga* narrátor hőse a regény elején szembesül az ingamozgással, de csak későn – hiszen az értelem mindig késésben van – jön rá az átélt események, és saját (élet)története értelmére. A regény a hermetikus gondolkodási mechanizmusok és az azzal rokon interpretációs-elméletek lejárását logikai és pragmatikai érvek felvonultatásával tűzi ki célul, amelyek közül végül is az utóbbiak lesznek az ütőképesebbek. A magát eredetinek feltüntető és világalomra törő logikaellenes logika a regényben a gyakorlati élet filozófiájával és a felvilágosult racionalizmus klasszikus – leginkább Goethe nevével jelzett – értékeivel szemben marad alul.

Eco regénye a párizsi Conservatoire des Arts et Métier-ben kezdődik egy rejtélyes és démoni történet kellős közepén, amikor is a szereplő-narrátor az ott kiállított – és a könyvnek címet adó – tárgygal, a Foucault-ingával<sup>4</sup> találja magát szemben.

„Ekkor láttam meg az ingát.

Hosszú huzal legvégén a szentély boltozatáról függve, méltóságteli kimértséggel róttá széles lendületű íveit a gömb.” (Eco 1996, 7.)

Casaubon elragadtatása a teremtés misztériumának szól, tudós gondolatai hemzsegek a közismert hermetikus fordulatoktól: az inga „földi ésszel felfoghatatlan”, „egyszerre minden és semmi”, „okozat és ok egyúttal”, a „Törvény” létét teszi megtapasztalhatóvá. Mintha nem is a látvány, hanem a hozzá fűzött kommentárok részesítenék iniciatikus élményben. Casaubon elmélkedéseiben, ahol jellemzően és tüntetően nem célszerűségi szempontok az uralkodók, a kérdések már eleve a válasz birtokában vannak: az inga a világegyetem egyetlen mozdulatlan – ám végtelenül távoli – pontjának létezését bizonyítja számára. Tekintete ezért nem a közelit, hanem a láthatatlan messzeséget kutatja.

„Tehát nem is a földet fürkészttem, inkább felfelé néztem.” (Uo. 11.)

Egy jelzésértékű és látszólagos jelentéktelensége ellenére is határozottan értékorientált betét, amelyben egy másik látogatótól, egy szemüveges<sup>5</sup> fiútól tudjuk meg, hogy mire is való a szerkezet, ellenpontozza a főszereplő gondolatait és nézőpontját. Magya-

<sup>4</sup> Léon Foucault találmánya. Eco az *Interpretazione e sovrainterpretazione*-ban óv azoktól a felületes asszociációktól, melyek művét – pusztán a homonímia miatt – Michel Foucault-val hozná kapcsolatba, noha elismer bizonyos hasonlóságot a szereplők és a francia filozófus gondolkodásmódja között. Vö. Eco 1995, 98–99.

<sup>5</sup> A csökkent látás a tudás, a megismerés eredendő korlátozottságát, a szemüvegeség pedig ez erre irányuló tudományos korrekció kísérletét hivatott jelölni – ahogy azt *A rózsza neve* vagy a *Tegnap szigete* is példázza. Ugyanakkor arról is árulkodik, hogy a szerző nem általában utasítja el a metaforikus olvasatokat, ha azok maga a szöveg és/vagy más, a szöveggel ökonomikusan magyarázható kapcsolatban álló másik szöveg által megerősítettek. Sőt megengedett a szimbolikus olvasat akkor is, ha valaminek a hiányáról van szó. Ebben a relációban az a tény, hogy Casaubon nem szemüveges, arra ösztönöz, hogy a szemüveg *hiányában* a figura hermetikus hajlamát, a tudományos gondolkodás racionalizmusával szembehelyezkedő beállítódását gyanítsuk. Ezt a szöveg egyébként máshol is megerősíti, amikor a „nem szemüveges” tulajdonsággal az ostobaságot, de legalábbis a tudás, a tudomány iránti érdektelenséget párosítja. Ebben az értelemben nem a narrátor, hanem a modellszerző mondja: „A fiú szemüveget viselt, a lány sajnos nem” (Eco 1996, 11, Kiemelés tőlem, Sz. O.)

rázata más kontextusba állítja Foucault találmányát, de ezt az interpretációt – mint megszokottat és kevésbé eredetit – Casaubon azonnal elutasítja:

„Egy beszélgetés rezzentett fel, precíz és fásult szavak [...] – Bizonyítja, hogy forog a föld. A felfüggesztési pont ugyanis mozdulatlan marad [...]” (Uo. 12.)

A regény elején ezzel igen lendületes kezdetet vesz a történet. Tisztán kivehetően körvonalazódnak az egymásnak feszülő álláspontok, irracionális és racionalizmus ellentéte. Eco eközben nemcsak a gnosztikus, illetve az afelé hajló mentalitás szövegeit igyekszik felhasználni, hanem nyelvezetét és technikáit is, hogy amennyire csak lehet, tágítsa az összefüggések mezejét. A fejezeteket ezért eredeti nyelven idézett kabbalista, gnosztikus, hermetikus szövegrészletek vezetik fel, melyek nemcsak az átlagolvasót, de a modellolvasót is kizárják a párbeszédből.<sup>6</sup> A nem lineáris történetmondással párosuló, visszatekintő elbeszélésmód azt sejteti, hogy a narrátor a történet jelentésének birtokában érzi magát, de ennek misztériumába csak fokozatosan hajlandó beavatni az olvasót, akinek különböző idősíkok közt ingázva egy magányos helyen vetíti ki elméjéből az átélteteket. Ez a magányos hely, amely kellőképpen személyes és biztonságot nyújtó, nemcsak a narráció, hanem az olvasás tulajdonképpeni helye is, vagyis egy olyan (meta)fikcionális tér, ahol természetes módon függesztődik fel a valóságra vonatkoztatás kényszere. Az elbeszélés e sajátságainak köszönhető, hogy a misztikummal való azonosulás a közbeszúrt, az elbeszélés mikéntjére vonatkozó retrospektív kijelentésekkel megtorpan ugyan, de nem talál kifejtett cáfolatra. Eco ahhoz a Borges által alkalmazott mágikus eljáráshoz próbál így közelíteni, amely a hermetikus gondolkodásra jellemző őrzítő kauzalitással kormányozza a regényműfajt, egymástól távol eső dolgok közt feltételezve szükségszerű kapcsolatot.<sup>7</sup>

A nyitó jelenet lélektani és spirituális jelentőségű, az „inizio” egy iniciatikus felismerésnek ad helyet: Casaubon itt enged a hermetikus szemiózis csábításának, itt tudatosul benne, hogy a játék, amelyet eddig játéknak és semmi többnek vélt, valójában a Játék, út a Titokhoz. A lélektani pillanatot a szó nagybetűs írása jelzi:

„Belbo nem bolondult meg, csak játékból, a Játék révén fölfedezte az igazságot.” (Uo. 13.)

De mi ez a Játék, amelynek legfőbb jelölője az inga?

A Foucault-inga szerkezete először is a középpont misztifikálását hivatott elősegíteni a regényben. Igaza van Patrizia Maglinak (MAGLI 1992, 278), amikor azt állítja, hogy „a Tervet, az univerzális összeesküvést szimbolizálja, amely a regény három szereplőjének vesztét okozza”. Ráadásul ott tűnik fel először, ahol a zsidó kabbalából kölcsönzött fejezetcím is a megvilágosodás/kezdet izotópiáját képviseli: „Kether”, az első

<sup>6</sup> Igaz, hogy a regény utáni jegyzetekben megtalálhatóak a fordítások, de ezek nem tartoznak közvetlenül a regényszöveghez, státusuk paratextuális.

<sup>7</sup> Ugyanez a veszedelmes harmónia, őrzítő, szükségszerű kauzalitás kormányozza a regényműfajt is, mondja Borges a homeopátiás mágia, illetve *A Foucault-inga* szereplőjeként is feltűnő Kenelm Digby gyógykenőcse kapcsán. „Az okság megjelenítésére két formát különböztettem meg: az egyik a természetes eljárás, amely mindig végtelen és befolyásolhatatlan hatások szakadatlan eredménye; a másik a mágikus forma, amely szellemes és véges részletek megjövendölésére épül. Úgy gondolom, hogy a regény esetében az egyetlen tisztességes megoldás, ha csak a második lehetőséget használjuk. Hagyjuk meg az elsőt a lélektani szimulációknak.” (BORGES 1999, 63.)

szefirá „a Korona, az eredet, az őś-úr, egy folyamat elindítója, melyben már ott „a visz-szatérés ígérete is”.

„Először egy pontot teremtett ő, abból lett a Gondolat [...]”<sup>8</sup> (Uo. 26.)

Az inga azonban több ennél, lenyűgöző leleményességgel választott szimbólum, amely nemcsak az ördögösök világképét, vagy az azzal szemben álló természettudományos racionalitását hivatott megjeleníteni, hanem még metakritikai értelmezési lehetőséget is kínál: az esztétikai szöveg alapvető metaforikusságára is utal, ezen keresztül pedig alkalmat nyújt arra, hogy szót ejtsünk a regény szimbolizációjának néhány sajátosságáról a művészet és megismerés vonatkozásában.

Eco elbeszélő prózájának szimbólumhasználatában saját esztétikai-szemiotikai téziseit látszik követni, amelyekben nemcsak a művészet egészét kapcsolja össze a megismerés fogalmával – a művészi formát episztemológiai metaforaként definiálva<sup>9</sup> –, de magát a metaforát mint trópust is a megismerésre alapozza. „A művészi metafora a megismerés eszközévé válhat, mert az első, még bizonytalan lépést jelentheti egy világ mátrixának megalkotásában.” (Eco 1979, 153.) Ezzel összecseng a *Szemiotika és nyelvfilozófiában* (Eco 1992, 162) megfogalmazott definíciója – Arisztotelészt, Tesaurót és Ricœur-t társítva előzményeiben –, mely a metaforát elsősorban nem díszítő elemként, hanem a megismerés eszközeként tartja számon. A retorikai alakzat értelmezésében kulturális, pragmatikai kihívást is megjelenít, hiszen a befogadásban a szókapcsolat eredetisége révén keletkezett szokatlanságérzés nyelvi zavarrá fokozódhat, így egyszerre tartalmazza a díszítést, a nyelvi újítást és ezen keresztül a provokáció lehetőségét, s mint ilyen megtestesíti azokat az inferenciális folyamatokat, melyek a végtelen szemiózis feltételei<sup>10</sup>.

Eco ebben az esetben is arra a nem különösebben meglepő következtetésre jut, hogy vizsgálata tárgya nem függetleníthető a kultúrától, vagyis „a metafora szemiotikájának kitekintéssel kell lenni a kultúra szemiotikájára”, ami azt is feltételezi, hogy nincs metafora a kulturális horizont játékba vonása és ismerete nélkül. Ennek megfelelően „a legjobb metaforák azok, amelyek a kultúrát mozgásában (»in azione«), a szemiózist pedig dinamizmusában látatják”. A regényekben megjelenő terek szerepének megértésekor éppen ezért megalapozottnak tűnik a feltételezés, hogy azok nem pusztán esetleges elemek a szövegben, hanem egyfajta fikció a fikción belül, vagyis – a tér megjelenítése olyan szimulációs nyelv, amelybe az író beleírja ideológiai és kulturális modelljeit (LOTMAN 1980, 263–273)<sup>11</sup>, sőt – Eco esetében – szemiotikai koncepcióit is.

<sup>8</sup> Az első fejezetben nemcsak a későbbiekben dominánssá váló téma jelenik meg, hanem a narrátor a további főszereplőket (Belbo, Diotallevi) és ellenfelét (Aglíe) is megnevezi, csakúgy, mint azokat a fogalmakat, melyek a cselekmény alakulása szempontjából döntőek lesznek.

<sup>9</sup> „Ha a művészi formák nem is tekinthetők a tudományos ismeret helyettesítőinek, ismeretelméleti metaforáknak annál inkább. Ami annyit jelent, hogy a művészi formák strukturálódási módja minden században tükrözi azt a módot (hasonlóság, metaforizálás, vagyis a fogalom figuratív kifejezése révén), ahogyan a kor tudománya vagy általában vett kultúrája látja a világot.” (Eco 1998, 91–92.)

<sup>10</sup> Lásd erről bővebben a *Szemiotika* „Metafora e semiosi” c. fejezetét. Szemiózis és esztétika ilyen összefonódása pedig arra vall, hogy „Eco számára az esztétika mindenekelőtt egy szelet a szemiotikai produkció és interpretáció elméletében, amelynek feladata, hogy felderítse a kijelentések és a világ állapotai közötti viszonyokat”. Vö. FABBRI 1992, 179.

<sup>11</sup> A greimasi strukturális szemantika, illetve a kultúrát a szemiotikába integráló Lotman megállapításaira hivatkozik Gian Paolo Caprettini, amikor kijelenti: „Minden kultúra, a nyelvekhez hasonlóan megteremt egy gondolkodás-, illetve még azt megelőzően egy életmodellt, amelyet használóival megkísérel elfogadtatni. A térbeli modellek (melyek a narratív formákban, a képzőművészetben, az interszubjektív kapcsolatokban, az építészetben, a városrendezésben jutnak kifejezésre) a világhoz való különböző viszonyulással járnak együtt, s ennek egyidejűleg eszközei és eredményei is.” (CAPRETTINI–CORNO 1981, 102.)

A metaforák a világhoz való „odafordulás”, a benne való tájékozódás eredeti módjai, amelyek egyfajta előzetes megértésként megelőzik a reflexiót. Ha mint Blumenberg teszi, a metaforahasználatnak nemcsak a költői beszédben, de más, így a tudományos diskurzusban is szemléletformáló hatást tulajdonítunk – mivel már maga a tulajdonképpeni nyelv létmódja feltételezi a belső, a „logicitásba vissza nem hozható átvitelek” (BLUMENBERG 1998, 10)–, akkor észrevesszük, hogy a kor bölcséleti vezérfogalmak is metaforikusak. A szubjektum autonómiavesztésének, egzisztenciális *függő* helyzetének meghatározásai és az ismeretelméleti *nyitottság* fogalmak egyértelmű térviszonyokat idéznek meg, topologikus sémákban mozgó, vagy ezektől szabadulni igyekvő diskurzusokra vezethetők vissza, amelyek plaszticitásuk révén „természetes” és könnyű utat találnak az elbeszélő irodalmi műfajok térábrázolásaihoz.

Nemcsak *A Foucault-ingára*, de Eco többi regényére is igaz, hogy kitüntetett jelölői azok a metaforikus terek, amelyekhez az egyes szereplőket motiváló és a cselekményt mozgó „fix pontok” mániája kötődik. Olyan szimbólumokkal kivételesen tudatosan élő szövegekről van esetükben szó, amelyek egyrészt a műegész értelmezéslehetőségei szintjén aspirálnak az episztemológiai metafora státusára, ugyanakkor – nagyon plasztikusan, de mindenképpen az előbbi cél kárára – ismeretelméleti modelljeiket egy-egy a szövegeket sajátosan jelölő topologikus szimbólumba is sűrítik. *A rózsza neve*, *A Foucault-inga*, *A tegnapi szigete* (Eco 1994, Eco 1999) és *A Baudolino* (Eco 2000) értelmezéseit a bennük megjelenő vizuális és kozmológiailag/ismeretelméletileg releváns motívumok (a labirintuskönyvtár, az inga, a sziget és a földi paradicsom) vonják hatásuk alá, és vizuális potenciáljuk révén példaértékűen valósítják meg az elméleti ideált: egyszerre láttatják a „kultúrát mozgásában, a szemiózist pedig dinamizmusában”. Az inga esetében tehát egy összetett és többértelmű jelképről van szó, amelynek interpretációs vétség lenne komplexitását egyetlen jelentésre redukálni, és azt kizárólag hermetikus jelképnek tekinteni. Bár Casaubont és társait – valamint az elsősorban a rejtélyre koncentráló olvasókat – a fix pont révén babonázza meg, ám ugyanúgy megteheti ezt azzal az ide-oda mozgással, amely e furcsa tárgynak legalább annyira, sőt még inkább lényegi tulajdonsága<sup>12</sup>.

Eco, aki az esztétikai szöveg befogadását nyitottnak gondolja és egy többdimenziós topologikus modellel, a labirintus mintájú enciklopédiával ábrázolja, az ingamozgást a textuális befogadás modelljéül választja. Azt az olvasó és szöveg közt kialakuló „összjátékot” kívánja érzékeltetni ezáltal, amely egy lehetséges világ megalkotásában mint feltételezés és kontroll jelentkezik. Modellszerző és modellolvasó megosztottnak az értelenen, noha az állandó mozgásban van, de egyfajta ingajáratban, szöveg és olvasó alkujaként formálódik és formálódik újra.

Az inga tehát számunkra – és minden értelmező szótár számára, amely praktikus okokból kénytelen a jellemző tulajdonságokat rangsorolni – elsősorban a mozgás és nem a fix pont jelölője. A befogatói értelem mozgását reprodukálja, ahol az játékban van, de nem a középpontokat, struktúrákat és ősmintákat gyártó „Játékban”, hanem afféleben amelynek segítségével Gadamer a műalkotás létmódjának meghatározására tett kísérletet: „szoktunk beszélni a fény játékáról, a hullámok játékáról, a gépalkat-

<sup>12</sup>A dolgok nem lényegi tulajdonságait gyakran lényeginek tünteti fel mind a klasszikus hermetizmus, mind annak akademiázott leszármazottai (pl. egyes Reader Oriented kritikusok – Eco G. Hartman egy műértelmelmzését kritizálja az *Interpretazione e sovrainterpretazione*-ben) –, akik félresiklatják a szöveg intencióját. Eco szerint ugyanis meg kell különböztetni a releváns hasonlatokat a csalóka és esetleges analógiáktól, melyek gyakran csak fonetikus jellegűek lévén ál-konnotációt és „rosszindulatú burjánzást” hoznak létre. Vö. Eco 1990, 53.

rész játékaról a csapágyban, a testrészek összjátékaról. Ilyenkor mindig valami ide-oda mozgásra gondolunk, mely nem kötődik semmilyen célhoz, melyet elérve befejeződné. [...] A mozgásnak, mely játék, nincs célja, ahol befejeződné, hanem állandó ismétlődésben újul meg.” (GADAMER 1984, 89.)

Eco regényében „az inga törvényének” megfelelően sok minden mozgásba jön, a két pólus közötti feszültség határozza meg a motívum regénybeli kontextusát is. Látszat és valóság, felszín és mély, egészség és betegség, bűn és ártatlanság, hit és hitetlenség ellentételeződik. A racionalista és irracionalista világlátások oppozíciója rárakódik a történet figurális eszköztárára. Ezen a kettősségen alapul például a Garamond–Manuzio Kiadó leleményes építészeti megoldása, amelynek egyik bejárata elegáns és egy patinás utcából nyílik, a másik, a tudomány képviselőinek fenntartott szerényen kialakított, egy eldugott sikátorból megközelíthető. Nem elhanyagolható az a tény sem, hogy a két létesítmény közt egy titkos átjárón közlekednek a hely titkaiba beavatott és a hely szellemét képviselő alkalmazottak, valamint az ördögös igazgató. De a kiadó felépítésében nemcsak a racionális és hermetikus hagyomány Janus-arca jelenik meg, hanem a magas és a populáris kultúra posztmodern szimbiózisa is, melyet – „titkos átjárók felhasználásával” – Eco minden regényében mint alapvető konstrukciós elvet léptet életbe.

A szöveg által óhajtott olvasói tevékenységet szintén a két pólus megléte jellemzi. Az ideális (modell) olvasó tekintete ide-oda mozogva irányul hol a történetre, hol pedig saját értelemkeresésére, hasonlóan a narrátorhoz, aki hol a történetet beszéli el, hol a narráció körülményeit hozza szóba. A múzeumbeli jelenetből is kiviláglik ez a tendencia, amint az elbeszélő a játék Játékká válásának felismeréshez köti a történet elmondhatóságát.

„Nem tudom, jó-e, hogy ott maradtam akkor este. Máskülönben most csak a végét tudnám a történetnek, az elejét nem. Vagy nem itt volnék most, ahol vagyok, a dombtetőn, ezen a magányos helyen, és nem tanakodnék – miközben valahol messze a kutyák ugatnak –, hogy vajon csakugyan ott volt-e vége, vagy csak még most jön a vég.” (Eco 1996, 19.)

A történetre, illetve annak elbeszélésére való hivatkozás mindvégig egymást keresztezi, és ennek az összefonódásnak különös hangsúlyt ad a tény, hogy a cselekmény maga is egy szöveg értelmének keresése körül bonyolódik. A *Foucault-inga* tudásra szomjas, autodidakta szereplői egy széttöredezett, darabjaira hullott könyvtár-univerzum, egy értelmet nem garantáló világ lakói. A természettől távol<sup>13</sup>, kiadói szerkesztőkként élnek mindennapjaikat könyvek, kéziratok, értekezések, enciklopédiák között, míg bele nem kerülnek a hermetikus történetbe és abba a neurotikus állapotba, amelynek egyik legfontosabb eleme a gyanakvás. A három hivatásból olvasó szereplő túlzó interpretációiban a szövegek lassan teljesen nyitottá, kapcsolatok végtelen hálójává válnak, a nyelv maga pedig képtelennek mutatkozik arra, hogy egy előzetesen létező tartalomra vonatkozzon. A Tervet ők maguk hozzák létre analógiák megállíthatatlan sorával és a kifejezéseket szétszabdáló, manipuláló permutációs játékkal.

<sup>13</sup> Blumenberg szerint az írás, írásbeliség egyrészt konkurál a természeti valósággal, amennyiben attól elvon és elvonatkoztat, másrészt meg is hódítaná a természettudományos tudás ellenében. „A „természet könyve” metafora imlikációi jól érzékeltek ezt: a világot „olvashatónak”, vagyis elemi részekre bonthatónak és egy értelmet elrejtőnek tételezik.



Belbo számítógépe, mely igen találóan az Abulafia<sup>14</sup> nevet kapja, a határtalanul alkalmazott pánszemiotika elengedhetetlen kellékéként szolgálja gazdáit, az eksztatikus kabbala<sup>15</sup> módján addig variálja a kifejezéseket, számokat, míg a kívánt értelem kiolvasható nem lesz belőlük.

„A számokkal bármit meg lehet csinálni. Adva van, mondjuk a szent szám, a 9-es, és én ki akarom hozni belőle 1314-et, Jacques de Molay elégetésének évszámát, amely fontos dátum mindenkinek, aki, mint én, a templomos lovagi hagyományok híve. Mit tegyek? Megszorzom 146-tal, Karthagó lerombolásának sorsdöntő évszámával. Hogy jutottam erre az eredményre? Úgy, hogy 1314-et elosztottam kettővel, hárommal és így tovább, mindaddig míg fel nem bukkant egy kielégítő dátum [...]” (Eco 1996, 351.)

A gyanú és az elrejtőzés, illetve a felszín alatt megbúvó igazság leleplezésére koncentráció beállítódás látszatot és valóságot egymásba olvasztva minden azonosságot paradoxonra alapoz, így semmi sem az, amiként megnyilvánul, sőt, annak éppen az ellentéte lesz.

„Akkor mostantól fogva bárki, aki azt mondja, hogy rózsakeresztes, az hazudik, tehát valóban rózsakeresztes.” (Uo. 245.)

Az idézet, melyet Amparo, Casaubon kedvese fogalmaz meg játékosan, egy később felbukkanó – René Guenontól származó – mottó érvelésében tükröződik.

„Valószínű, hogy az állítólagos rózsakeresztesek, vagyis azok, akiket így tartottak számon, valójában csak amolyan rosicrucianusok voltak [...] Sőt, bizonyos is, hogy egyáltalán nem voltak rózsakeresztesek, mégpedig egyszerűen azért nem, mert rózsakeresztes egyleteknek voltak a tagjai. Bármily paradox, ellentmondásos magyarázatnak látszik is ez, valójában könnyen belátható [...]” (Uo. 248.)

A nyelv ennek szellemében nem mutat mást, csak a hiányt, létezésünk fogyatékoságát, hogy a jelentést nem vagyunk képesek megragadni. Ha az emberi kondíciót az állandóan elrejtettnek és szökésben lévőnek tekintett értelem határozza meg, akkor a világ egy hiba eredményeként jött létre.

A hermetikus értelmezési mód számára táptalajként szolgáló és Eco által neurotikusnak, korábban pedig a célzás és gyanú patológikus szindrómájának<sup>16</sup> nevezett állapot a három szerkesztőn fokozatosan hatalmasodik el. Ez a folyamat az, amely Casaubon történetének nagy részét betölti. Hasonló egzisztenciális problémákat vetve fel, a szereplők sorsa lényegében ugyanazt az utat járja be. Sorsukban variációkként ismétlődik meg annak az értelmezésnek a győzelme, mely legvégül az igazság értékét veszi fel,

<sup>14</sup> Abraham Abulafia XIII. századi filozófus, az eksztatikus kabbala képviselője.

<sup>15</sup> Az eksztatikus kabbala az ábécé betűinek végtelen kombinációját gyakorolja, a Tóra betűiből összeállítható isten neveket keresi, figyelmen kívül hagyva a szövegösszefüggést és a társadalmi kontextust. Vö. Eco 1993, 35–36.

<sup>16</sup> Ehhez kapcsolódóan Claudia Miranda megjegyzésére utalunk, aki a három szereplő viselkedését Ricoeur *L'interprétation, essai sur Freud* c. művére vezeti vissza, minthogy azt a gondolkodásmódot fedezi fel, amelyet a francia filozófus Nietzsche, Freud és Marx kapcsán „a gyanú iskolájának” nevez. Ricoeur szerint a három szerzőt – akik látszólag teljesen különbözőek – az teszi egymáshoz mégis hasonlatossá, hogy mindhárman elfogadják az „igazság mint hazugság” elvét. Vö. Eco 1992, 289.

vagyis háromszor következik be és igazolódik az olvasó számára a hermetikus gondolkodásmód kudarca, mintha a szerző tételét a tudományos kísérlet megismételhetőségének követelményével igyekezne evidenciaként feltüntetni, vagy így akarná az egyszeri történet banalitását egy iteratív, mitikus jelleggel felruházni.

A szerkesztők a rájuk maradt rejtjeles és hiányos szöveget addig értelmezik, míg meg nem születik Gólemük, a Terv. Vagyis a Terv kieszelői saját szellemi terméküknek esnek áldozatul, hiszen az azáltal létezik, hogy megcsinálják és – *a post hoc ergo ante hoc* értelmében – hisznek benne. Diotallevit – à la Susan Sontag<sup>17</sup> – metaforikusan pusztítja el a kor titokzatos betegsége, a rák. Belbo feladta hitetlenségét, abszurdnak tűnő vállalkozását olyan területre terelte, ahol az abszurd az abszolút törvény, a norma. Casaubon a legenyhébb eset, neki csak szenvedélyévé vált a minden távolságot áthidaló asszociációs gondolkodás<sup>18</sup>. A haldokló Diotallevi betegségét a permutáció szimbólumaként értelmezi, jogos büntetésként fogja fel, azért mert túl messzire ment és áthágta a határt. Vétsége tragikus vétség, a reá adandó felelet isteni döntés, amely nem is a felsőbb akarat kérdése, mint inkább a világ – a nyelv által is felmutatott – törvényszerűségéé<sup>19</sup>. Halálában a lét fizikai határának „megtapasztalásával” bekövetkezik a várt megvilágosodás, de a misztikum feltárulása nélkül: az ótestamentumi büntető Isten helyett egy egyszerű igazság mutatja meg magát, amelyet a permutációhívók mintha elfelejtettek volna.

„A sejtjeim egy másik, a többiekétől eltérő történetet találtak ki. Azt már megtanulták a sejtjeik, hogy lehet a Könyvből és a világ minden könyvéből anagrammát készítve Istent káromolni. Most ugyanezt teszik a testemmel. Mindenféle sosem látott, értelmetlen, vagy a helyessel ellenkező értelmű sejteket invertálnak, transzponálnak, változtatnak, permutálnak és kreálnak. Kell, hogy legyen a helytelen értelmekekhez képest egy helyes értelem, mert különben meghal az ember.” (Eco 1996, 687.)

Ahogy Diotallevi vallomása, szellemi hagyatéka annak felfedése lesz, hogy a mindig szökő jelentés elvének kontroll nélküli alkalmazásával az ember kiszolgáltatottja lesz a vágyak örvényének<sup>20</sup>, úgy Belbo személyes története is – egy gyermekkori traumán keresztül – a tudattalan szemiotikai működését reprezentálja. Belbo a modernitás tipikus alakja, olyannyira a fausti projektum képviselője, hogy élettörténetét – az abba beépülő jellegzetes figurákkal – méltán vélhetjük a goethei főmű posztmodern adaptációjának, sőt az adaptációk adaptációjának is. A regényben nemcsak a „tagadás szelleme”, Mefisztó-Aglié kerül elő, de a funkcióját tekintve Helénával rokon Lorenza is, valamint olyan fausti epizódszereplők, mint a negatív fordulatot sejtető/hozó fekete kutya és Faust famulusa Wagner, aki Ecónál francia változatban Wagnére néven – Lacanra emlékeztető – pszichoanalitikusként lép fel. Megannyi homonculus/médium

<sup>17</sup> A rák és az irracionális kapcsolata, a betegség ilyen értelmű metaforikus használata a későmodernitás topozsai közé sorolandó. Ahogy Sontagnál olvashatjuk: „Az örület romantizálása a legszembetűnőbben tükrözi az irracionális és kegyetlen (spontán) viselkedés (szerep) korunkban megnövekedett tekintélyét. Egykor e szenvedélyesség elfojtását hitték a tbc okozójának, és ma ezt tartjuk a rák okának.” In SONTAG 1983, 44.

<sup>18</sup> „Diotallevi a testét szoktatta ördögös észjárásra. Ami Belbót illeti, ő már tudatilag is beleélte magát a játékba. Én rászoktam, Diotallevi ráment, Belbo megtért.” (Eco 1996, 568.)

<sup>19</sup> „Eszedbe jutott-e már, hogy mennyire hasonlít az a nyelvészeti kifejezés, hogy metatézis ahhoz az orvosi kifejezéshez, hogy metasztázis? [...] 'Veréb' helyett azt mondod, hogy 'véreb'. Rokokó helyett azt mondod, hogy 'ókorok'. Ez a temurá.” (Eco 1996, 687.)

<sup>20</sup> A szubjektum ideológiai kiszolgáltatottsága olyan téma, amely révén mégis Michel Foucault jut eszünkbe. Vö. 263. számú jegyzet.

felvonultatásával egy igazi, de legalábbis értően hamisított Walpurgis-éj-jelenetbe botlunk a regény 57–61. fejezeteiben, és „a fausti bélyeget viseli magán a főszereplők telhetetlen vágya, mely ebben az esetben nem is annyira a tudás, mint inkább a tudással való játékra irányul” (vö. MIRANDA 1992, 294).

De egyáltalán nem mellékesen az irodalommal való játékra is, melynek a goethei alak immár megannyi hasonmásra talált építőköve lett. Calvino *Il castello dei destini incrociati* című művének egy epizódja igen erősen emlékeztet *A Foucault-ingában* alkalmazott motívumok – az inga és Faust – párosítására, ugyanakkor tematikailag, világnézetileg és irodalomkoncepciójukban is rokoníthatók.

„A világ nem létezik – állapítja meg végül Faust – amikor az inga a másik végpontig lendül –, nincsen egy egyszerre létező kerek egész, csak véges számú alkotóelem van, melyek millió és millióféleképp állhatnak össze, s ezek közül csak néhány ölt alakot, néhány kap értelmet, s válhat ki ezáltal az alaktalan és értelmetlen részlet-rengetegből.” (CALVINO 2000, 101.)

A Faust-téma felismerése egyébként nem jelent különösebb interpretációs kihívást, Belbo hátrahagyott fájlait olvasva a narrátor is így határozza meg barátját. Casaubon értelmezésében – melyhez a modellolvasó is társulhat – Belbo az élet értelmét jelentő és az örökkévalóval egyenértékű pillanatot keresi, de csak későn és talán akkor sem teljesen válik világossá számára, hogy a várt pillanat már a múlté. Anélkül történt meg életében, hogy tudatosult volna benne. Belbo ebben az abszurd léthelyzetben elhelyezkedve válik kiábrándult, melankolikus és meghasonlott személyiséggé, azzá a tipikus „adeptusszá”, aki a valós világtól, a valós időtől elszakadva a metafizikai kutató-előállító létezővé válhat.

Belbo példájával – és Borges mintájára – azt állítja Eco, hogy az idő tökéletes szegmense utáni vágy a legsajátabb sajátunk, de kivezethet a valóságból, és elmoshatja a fikció és realitás kontúrjait. Belbo az elszalasztott vagy meg nem talált pillanat, élete „fix pontja” helyett, jobb híján, kitalált fix pontok kényszeres generálásába menekült. A középpontok különben is egyre szaporodnak (az univerzum középpontja mellett az ördögösök képzeletvilágát az „Umbilicus”, a föld középpontjának fantazmagóriája uralja), és helyeződnek át, aszerint, hogy ki milyen nézőponttal rendelkezik.

A Fausttá változott neurotikus Belbo „képzeltései során a valóság tervét szötte”, ám végül sajátos módon megváltódik ő is, és alkotóvá válik. Az alkotásra képtelen ember megvalósítja azt, amit szándéka, elhivatottsága szerint a művészet eszközeivel kellett volna kifejeznie. Halálával az életét betetőző, sorsát betöltő művet, egy sajátos *mobi-le-t*, kinetikus szobrot hoz létre. A nyitó jelenet folytatásában a Conservatoire-ba hurcolt szereplőt a hermetikusok – miután hiába követelték tőle a Titok megfejtését – az ingára akasztják fel, így a leselkedő Casaubonnal együtt tanúi lesznek annak, amint a holttest maga is fix, vagyis felfüggesztési ponttá válik.

Belbo halálával „megdicsőült”, sikerült leküzdenie félelmét, azt az eredendő gyávaságát, amely egy gyermekkori emlékebe sűrítve szabja meg életének melankóliáját. A hajdani megfutamodás (mint a cselekvésképtelenség reprezentációja) rejlik szkepticizmusa mögött, így ez utóbbi csak elkendőzése a tartás hiányának. Amikor a valódi, aktív szkepticizmushoz, vagy inkább agnoszticizmushoz érkezik (a fájlokat a „Tudod a kulcsszót?” kérdésre a „Nem” felelettel teszi hozzáférhetővé, majd tulajdonképpen ezt a feleletet ismétli meg a követelőző Agliénak is), a negatívól ahhoz a pozitív pólu-

sig jut el, melyet szintén gyermekkori élmény, a partizántemetésen szépen elnyújtott – és egyébként a joyce-i epifánia leleményéből táplálkozó – trombitahang szimbolizál. Ezzel végre cselekvően és jelen idejüként, autentikusként éli meg a történet, a pillanatot nem tolja ki, nem halasztja el a máskor és máshol dimenziójába.

Belbo számára ezzel teljesedett be a fausti sors, (lélek)*jelenlétével* adatott meg neki, hogy leküzdje pszichikai akadályoztatottságát. De ő sem úgy jut el az abszolútumhoz, ahogy hitte: nem a végtelen kombinatorika segítségével – és ebben az eltérésben/eltérítésben ismét a sajátos goethei ironia ecói újraélesztését véljük felfedezni –, hanem tettei és a világ találkozásának következményeként beletörődve az emberi lét eredeti ellentmondásosságába, megfejthetetlen talányába. Halálának színrevitele ennek a találynak mint igazságnak lesz a jelölője. Ismét az ingát látjuk:

„Egyetlen kép lebegett a szemem előtt: az a hieroglifa, melyet Belbo holtteste a szentély terébe rajzolt. Nem és nem értettem, hogy mi volt az a rajz, és hogy miféle másik rajznak felelt meg. Egy fizikai törvénynek, most már tudom, de abból, hogy megtudtam, csak még talányosabbá vált a jelenség.” (Eco 1996, 726.)

Belbo egy „üres titok” miatt pusztul el, de mégsem értelmetlenül. A fix pontok iránti és azokat megsokszorozó szenvedélye végül nem a kontrollálatlan véletlen szabályait követi, hanem azt tudatos-tudattalan választásaival maga írja. Casaubon megdöbbenve olvassa például azt a feljegyzését, amely az ingára akasztott második súly fix ponttá válására, vagyis a választott/elszenvedett halálnemre vonatkozik. Belbo halálával – akárcsak Diotallevi a sajátjával – a maga igazságát igazolja, és egyben Casaubon egy korábbi kijelentését, miszerint „megesik, hogy csak úgy bizonyíthat be valamit az ember, hogy meghal” (uo. 598).

Az interpretáció határait és az igazságra vonatkozó kérdése tehát komolyra fordul, a cselekvési szabadság és a szükségszerűség ütköztetésébe torkollik. Belbo a Conservatoire-ban szabadon választ – Aglié nem tudja befolyásolni –, de nem függetlenül az előzményektől, az általa elkezdett Játéktól. Azzal, hogy képes cselekedni és nemet mondani, szabadsághoz jut, a színházról álmodó (művészlérről, autentikuságról álmodozó) szereplő – Goethe Wilhelm Meisteréhez hasonlóan – a látszatvilágból a létező valóságba kerül (a *Schein*ből a *Sein*be), úgy válik „művésszé”, hogy nem a fikcióra, hanem a valósra voksol.

Casaubon is ugyanezt az utat járja be, de másként és – ki tudja – talán szerencsésebben. Míg Belbóra csak a valószerűtlenül szirénlelkű Lorenza képes hatást gyakorolni, Casaubon számára – miután a felfokozott Amparo eltűnik életéből – felesége, Lia<sup>21</sup> racionális menedéket biztosít, és a dolgokra való referálás képességét jelenti. Ő fejt meg a templomosoknak tulajdonított Tervet, amely olvasatában mosócédulává, egy kereskedő üzleti feljegyzésévé redukálódik. Lia képviseli a szerzői véleménnyel azonosítható szövegsemiotikai álláspontot is, melynek alapelvei az ökonómia és a meggyőzőerő. Magyarázata azért ér többet a hermetikus játéknál, mert egyszerű („Mindig a legegyszerűbb magyarázat a legigazibb”) és ellenőrzött („több feltevessel is próbálkozol, és mindegyik feltevés megerősíti a másikat”). Ráadásul Liáé eredetibb is, mint

<sup>21</sup> Lia regénybeli funkciója bibliai ihletésű, hiszen annak a Leának modernizált változata, aki a Szentírás szimbolikus értelmezéseiben a szemlélődést, a misztikus életet jelképező Ráchellel szemben a tevékeny szorgos életet reprezentálja.

a hermetikuské, az ő kiinduló feltevése valóban kreatív, nemcsak azt mondja „amit már mindenki tud”, úgy mint a számítógép vagy a hermetikuskok.

Ezekkel az érvekkel szemben az ördögös logika („a fogalmak analógiák révén függenek össze”, „ha végül bezárul a kör és minden mindennel összefügg – *tout se tient* –, akkor a játék érvényes volt”, „a megfeleltetések nem lehetnek túl merészek, tehát másoknak is eszébe kellett, hogy jussanak már legalább egyszer, de még jobb, ha sokszor” [uo. 748]) ellehetetlenül, a távoli a közelivel szemben marad alul. Eco azt sugallja, hogy nem kell félteni az interpretáció eredetiségét vagy újszerűségét – a szöveghűség, a szöveg intenciójának tiszteletben tartása azt nem veszélyezteti.

A záró fejezetben a bölcsesség felfedi önmagát, vagyis az utolsó szefirot, a Malkhút arról tesz bizonyosságot, hogy a dolgok azok, amik, a mélység, ősminták, titkok és egyebek iránti vágyakozás végérvényesen teret veszít a magában is elegendő realitással szemben. Azzal, hogy a hermetikus gondolkodás a világ egész színpadát nyelvi jelenséggé változtatja, megvonja a nyelvtől a kommunikáció minden képességét<sup>22</sup>, kikezdi az egzisztenciális mértéket. Eco ezzel azt látszik állítani, hogy aki nem különbözteti meg a nyelvi referálást a nyelv poétikai funkciótól, és egy álkijelentésnek a tény értékét tulajdonítja, egy mágikus és anakronisztikus világ felé halad, amely bűnös, mert nincs benne morális gravitáció.

Casaubon (és a modellolvasó) számára ez a megvilágosodás. Amint Belbo vidéki házában rejtőzködik a bizonyára – de talán mégsem – nyomára bukkanó ördögösök elől, a történetektől térben és időben eltávolodottan találja meg saját pillanatát, azt „a halasztást nem tűrő pillanatot, amelyben kiegyenlítődnek a számlák” (uo. 767). Míg az ördögös hermetikuskokban nincs erkölcsi felelősség, „nincs bennük hit” és „vajok a kinyilatkoztatásra”, a megbékélésre vágyó szereplő Liára és kisfiára gondol. Így igen ötletesen (és az utóbbi révén szinte szó szerint) teljesedik be a „Versöhnung”: a mérték megtalálása a másik és a másikkal való kommunikáció által lehetséges. Az interpretáció szabadsága csak akkor szabadság, ha az értelmező ennek tudatában van. Ahogy Ancsel Éva írja: „Ha Husserltől Levinasig azt olvassuk, hogy az ego csak a másik által válik önmagává, ennek éppen az az alapja, hogy a másik idézi, idézheti föl benne a felelősséget. Sőt: ezáltal hozza létre szabadságomat is, mert a szabadság-felelősség fogalomparban az utóbbinak van konstituens szerepe és prioritása” (ANCSEL 1992, 45).

A másik által felidézett felelősség azonban nemcsak egzisztenciálisan értelmezhető, hanem szemiotikailag is, a kontextus iránti figyelemben megnyilvánuló felelősségként, mellyel az értelmező értelmezését igazolja, helyet talál neki a lehetséges világban. „Önmagában a metafora szegényes, a szövegösszefüggésbe ágyazottan azonban más metaforáknak nyújt kapaszkodót, illetve talál bennük támaszt.” (Eco 1992, 194.)

Casaubon története ezzel valahogy úgy ér véget, ahogy Wilhelm Meisteré (no meg Vilmos atyáé). Azt juttatja eszünkbe, amint Goethe figurája a bibliai Saulhoz hasonlítja magát: a szamarát ment el keresni, és akaratlanul, mintegy tévedésből királyságra talált. A „királyság”, melyet ebben az esetben a megtalált pillanatot idéző utolsó kép – a fejlődés nagy archetípusa –, a domb képvisel, az a belső birodalom, melyet a világ elvesztéséért kínál a tapasztalás. Az egyéni tapasztalás, amely az igazsággal azonos.

<sup>22</sup> Eco az „Irracionalizmus tegnap és ma” c. előadásában írja a következőket: „A világmindenség egyetlen nagy tükörszínházzá válik, ahol minden egyes dolog tükörképe és értelmezése az összes többinek” (Eco 1992, 217–218). Belbo egyszer színházról álmodik, amelyet azokkal a hívó-fenyegető tulajdonságokkal társít, amely Eco interpretációjában a hermetizmust is jellemzi.

IRODALOM

- ANCSEL Éva 1992. *Az ember mértéke vagy mérték-hiánya*. Budapest: Kossuth.
- BLUMENBERG, Hans 1998(2). *Paradigmen einer Metaphorologie*. Frankfurt/M: Suhrkamp.
- BORGES, Jorge Luis 1999. *Az örökkévalóság története*. Budapest: Európa.
- CALVINO, Italo 2000. *Az egymást keresztező sorsok kastélya*. Ford.: Szénási Ferenc. Budapest: Európa.
- CAPRETTINI, Gian Paolo – CORNO, Dario 1981. *Forme narrative e modelli spaziali*. Torino: CRS.
- ECO, Umberto 1968. *La struttura assente*. Milano: Bompiani.
- ECO, Umberto 1979. *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- ECO, Umberto 1980. *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani.
- ECO, Umberto 1988. *A rózsza neve*. Ford.: Barna Imre. Budapest: Árkádia.
- ECO, Umberto 1988. *Il pendolo di Foucault*. Milano: Bompiani.
- ECO, Umberto 1990. *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
- ECO, Umberto 1992. *Interpretation and Overinterpretation*. Cambridge: C. U. P.
- ECO, Umberto 1992. Irracionalizmus tegnap és ma. Ford.: Barna Imre. In *Az új középkor*. Budapest: Európa.
- ECO, Umberto 1993. *La ricerca della lingua perfetta*. Roma: Laterza.
- ECO, Umberto 1994. *L'isola del giorno prima*. Milano: Bompiani.
- ECO, Umberto 1995. *Interpretazione e sovrainterpretazione*. Milano: Bompiani.
- ECO, Umberto 1996. *A Foucault-inga*. Ford.: Barna Imre. Budapest: Európa.
- ECO, Umberto 1998. *A tökéletes nyelv keresése*. Budapest: Atlantisz.
- ECO, Umberto 1998b. *Nyitott mű*. Budapest: Európa.
- ECO, Umberto 1999. *A tegnap szigete*. Ford.: Barna Imre. Budapest: Európa.
- ECO, Umberto 2000. *Baudolino*. Milano: Bompiani.
- EISEMANN György 1995. Jelek az apokalipszisről. In *Ősformák jelenidőben*. Budapest: Orpheusz.
- FABBRI, Paolo 1992. L'idoma estetico. In *Semiotica: Storia teoria interpretazione. Saggi intorno a Umberto Eco* (A cura di patrizia Magli, Giovanni Manetti, Patrizia Violi) Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas S. p. A.
- GADAMER, Hans-Georg 1984. *Igazság és módszer*. Budapest: Gondolat.
- LOTMAN, Jurij M. 1980. Il problema dello spazio artistico. In *La struttura del testo poetico*. Bari: Laterza.
- MAGLI, Patrizia 1992. Testualità e interpretazione. In Giovanni Manetti, Patrizia Violi (eds): *Semiotica: Storia teoria interpretazione*. Milano: Bompiani.
- MIRANDA, C. 1992. Testualità e interpretazione. In *Semiotica: storia teoria interpretazione*. Milano: Bompiani.
- SONTAG, Susan 1983. *A betegség mint metafora*. Budapest: Európa.