

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 formativitas esztétikája és az interpretáció fogalma” címen egyetlen szöveggé 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: Kávés, 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 egészen 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 vizsgálódási 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 apertá*ból 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 elemzése⁴ 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 modernsége jellemző típusát (Eco érdeklődése később sem szűnik meg a modern poétikák, így Joyce iránt), de egy univerzális összefüggés a esetévé, 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 összegezhetők, 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 *generatívnak*, 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 *interpretatívnak*, 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. Banálisán 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 (határkőként *Apokaliptikusok és integráltak* című kötetét említve), hogy aztán, „kutatásai jelenlegi fázisában” a kommunikáció problémájára „a szemiológia eszközeit” alkalmazza (Eco 1968a, 5)⁸. Mindamellet Eco pályaképének 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 jobbra terminológiai kérdéstről 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.

megfelekedni 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«, pusztá 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 tolmácshelyzetünktől, 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, csak hogy 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 lép tet 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 katasztrofális 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 helyesség-

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 fényben 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 értékeségének 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 időig foglalkoztatta Ecót, s érett választát, 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 ecoi 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 legföljebb 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, amilyenek 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 műveletsorhoz hasonítja, mellyel egy nyelvközösség 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 jelhal-mazzal 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 kiboc-

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 valószínűsítette 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 reflexiómban – védekeznek 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 kimondhatatlan 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 irracionálizmus 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 polémiát 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”, kommunikációelméleti fogalmával ellentétben nem két rendszer elemei közti egyszerű megfelelési szabályokat tartalmaz, hanem szabályokat, tartalmi, verbális és nem verbális információkat, a „már mondott” tezaurszát stb. A szöveg és a szövegmegértés viszonyáról így sokkal bonyolultabb, de kevésbé mesterséges képet kapunk, ugyanakkor nem kell kiengednünk a kezünkéből a lehetőséget, hogy ellenálljunk „a kontrollálatlan interpretálhatóság” és „a kimondhatatlan orgiája” kihívásának.

Egy másik út, melyen az *Általános szemiotikai traktátust* követően Eco elindult, „az olvasó szerepének” vizsgálatához vezetett. „Az olvasó szerepe” kifejezés, bár maga Eco használja így²⁴, talán kissé félrevezető. A *Lector in fabula*ban bevezetett fogalomhasználat szerint nem olyan olvasóra kell gondolnunk, amelyet még *A nyitott mű* is feltételezett, vagyis nem olyanra, akinek bármilyen „olvasói szerepe” lehet, hanem a szöveg egy funkciójára. Eco ugyanis a hatvanas–hetvenes évek kritikájának 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 „míntaszerző”. 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 megkérdőjelezik 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 számít, amelyre 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 eszme-futtatások órára 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 prologusában 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, röptök,
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 újraírását 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. S 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 jelzésekből 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 megszaporításának 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 pusztán szórakozás a célunk, vagy a szöveg csak alkalom, ürügy érzelmeink kiélésére. Ez az utóbbi distinkció nagymértékben fedi 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.

Elteltekintve attól, hogy itt megkérdezzük, 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 szövegkorpuszoknak, mondjuk a dantei szövegkorpuszknak 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 hatáiraiban 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 amilyennel 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 esetet: 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 kerül 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 azért, 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 jelentéseméletek 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 választása 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 operisra* irányuló interpretációelméletet két nagy iskola képviseli. Az első „a recepcióesztétika, mely magáévá teszi azt a hermeneutikai elvet, hogy a mű az évszázadok során gazdagodik a róla adott interpretációkkal, s számon tartja a mű társadalmi hatása és a történetileg szituált címzettek elvárásai horizontja közti viszonyt, de nem tagadja, hogy a szövegről adott interpretációkat a szöveg alapvető *intentiojának* 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 operis*től tekint el hivatásszerűen, hanem az *intentio auctoris*től és az *intentio lectoris*től 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 lectoris*, 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 vádja 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 másodszor a filozófiatörténész 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 lehetőséget kínál, 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 jelentésméletről 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 esetekként” illeszthetők interpretációelméletének egészébe.

Egy-egy mű valamely interpretációjának tartatatlanságát 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 körkörösén 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 szövegben 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 határozom 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 traktátusban* 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 ellenállásban 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 sétá 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.

