

Kelemen János

Umberto Eco*

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

Eco azonban nemcsak világhírű író, hanem világhírű tudós is: a jelek és jelrendszerek törvényszerűségeit vizsgáló szemiológus, filozófus, középorkutató. Magyarországra sem először fog ellátogatni. Amikor a hetvenes évek legelején interjút készíthettem vele a Magyar Televízió részére, akkor még híre-hamva sem volt a majdani írónak, hiszen *A rózsza neve*, melyet 1978-ban kezdett írni, csak 1980-ban jelent meg. De már ekkor is sokan jól ismerték őt, mint az irodalmi, képzőművészeti és irodalmi neoavantgárd, a strukturalizmus, a nyelv- és jelrendszerek teoretikusát, vagy mint a középkori esztétika és filozófia történészét. Azóta is, az Olasz Rádiónál és Televíziónál eltöltött éveit kivéve, az egyetemi tanárság maradt a hivatása (a Bolognai Egyetem Kommunikációs Intézetét igazgatta). A mai napig hihetetlen aktivitással folytatja kutatásait, s publikálja a legkülönbözőbb kérdéseket felvető tudományos munkáit.

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

Ma már mindenki számára világos, hogy a modern művészet jelenségei nem írhatók le az iskolából hozott hagyományos fogalmakkal, más szóval: a kortárs zeneművek, a kiállításokon látható installációk vagy az úgynevezett „szövegirodalom” körébe tartozó írásművek nem mindig nevezhetők olyan értelemben műalkotásnak, mint amilyen értelemben a klasszikus művészet termékeit annak nevezzük. Például nem tulaj-

* Megjelent „Umberto Eco a titokprofesszor” címen a *Hamu és gyémánt* 2007. tavaszi számában, 116–126.

donítható nekik egy meghatározott jelentés. Ezt a tulajdonságukat magyarázta Eco azzal, hogy szerkezetileg „nyitottak”, ami végtelen számú lehetséges interpretáció számára teszi őket hozzáférhetővé. Azonnal látjuk, hogy a „nyitott mű” elméletével egybeesik az interpretáció vagy az értelmezés végtelenségének elmélete. De egy végtelen módon értelmezhető, sokjelentésű műalkotás lehet-e még azonos önmagával? A különböző befogadók, hallgatók, nézők és olvasók a különböző befogadási aktusok során ugyanazt a művet élvezik-e vagy mindig egy másikat, melyet az értelmezés pillanatában ők maguk hoznak létre? Objektív létezők-e a kortárs művészet alkotásai, s nem a befogadó szubjektív tapasztalatán múlik-e minden?

Kérdéseink azt jelzik, hogy a műalkotás nyitottságának és az értelmezés végtelenségének tétele könnyen ellentmondásba kerülhet a műalkotások egységére, önazonosságára és objektivitására vonatkozó hagyományos elveinkkel, egyáltalán a művészetről alkotott alapvető fogalmainkkal. Vajon a modern művészet tapasztalata nem teszi-e szükségessé a műalkotás fogalmának felülvizsgálatát, illetve a művészet újra-definiálását?

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

Aki jobban belegondol, csakhamar észreveszi, hogy a neoavantgárd tapasztalata csupán kiélezte és felismerhetőbbé tette az előbb vázolt problémát, de a probléma alapján véve általános és minden korra jellemző. E gondolatmenet vezette Ecót ahhoz, hogy megkülönböztesse a műalkotások kétféle nyitottságát, illetve a nyitottság három intenzitási szintjét, amelyeken ugyanaz a probléma jelenik meg. Az első szinten a kortárs művészet „befejezetlen”, „mozgásban lévő” műalkotásaival találkozunk, melyek arra szólítják fel a befogadót, hogy „csinálja együtt a művet a szerzővel”. A második szinten helyezkednek el azok a művek, amelyek ugyan fizikailag befejezettek, mégis „nyitottak” abban a tekintetben, hogy a műélvezés során új és új viszonylatok sarjadnak belőlük. A harmadik szinten viszont láthatóvá válik, hogy *minden* műalkotás lényegileg nyitott, mert mindegyiküknek végtelen olyan olvasata lehetséges, mely – ahogyan Eco mondja – „új életre kelti a művet valamilyen távlatból, valamilyen ízlés, személyes végrehajtás szerint”.

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

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

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

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

Eco e gondolat jegyében az irodalom és a művészet egész történetére kiterjesztette érdeklődését, ami abból is látszik, hogy szerkesztett egy népszerű, de alapos, képekkel és klasszikus szövegrészekkel gazdagon illusztrált, vaskos albumot és antológiát *A szépség történetéről* (pont ezzel a címmel), mely szerencsére magyarul is hozzáférhető. Ugyanakkor különösen sokat foglalkozott a világirodalom egyik legnagyobb költőjével, Dantéval, aki iránt elsősorban a középkor kutatójaként érdeklődött. Mert – ahogyan *A rózsza neve* olvasói tanúsíthatják – nem mellékesen, nem hobby-szinten, hanem képzettségénél és felkészültségénél fogva, profi módon tanulmányozta a középkor filozófiai, esztétikai és irodalmi szövegeit, képzőművészeti alkotásait. Doktori disszertációját, mely egyben első nyomtatásban megjelent műve volt, a XIII. században tevékenykedő nagy teológus és filozófus, Aquinói Szent Tamás esztétikájának szentelte, s magyarul is olvasható egy másik korai könyve, a *Művészet és szépség a középkori esztétikában*.

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

Dante költeményének és más szövegeinek tanulmányozása és ezotikus értelmezéseik leleplezése fontos tanulsággal szolgált. Az ezotikus olvasásmódok ugyanis kézzelfogható példát kínálnak arra, hogy *van* legalább egy érvénytelen értelmezése az *Isteni színjáték*nak. Vagyis, nem minden értelmezés jó, nem mindegyik fogadható el egyformán. Ez határt szab az értelmezés szabadságának. Ahogyan Eco egyik 1990-ben megjelent könyvének címe mondja, vannak „az értelmezésnek határai”. De nem fogadtuk-e el az előbb az interpretációk végtelenségének elvét? Nem láttuk-e be, hogy ez együtt jár minden műalkotás szükségszerű nyitottságával? Eco az utóbbi két évtizedben sokat foglalkozott ezzel a kérdéssel. Vitába keveredett a posztmodern, „dekonstruktivista”, „ol-

vasóorientált” kritika legnevesebb képviselőivel, akik mindent az olvasóra hagynak, így reagálva arra a nyilvánvaló és régen felismert tényre (az Arany János-i „gondolta a fené”-re), hogy egy műalkotás jelentését nem határozza meg a szerző szándéka. De mit szólnának ahhoz – kérdezi tőlük Eco –, ha Hasfelmetsző Jack Lukács evangéliumának egy önálló értelmezésével indokolná szörnyű tetteit? Bizonyára ők is azt gondolnák, hogy Hasfelmetsző Jack „túlinterpretálta”, vagyis nem értette meg az evangéliumot. Az interpretáció mellett van „túlinterpretáció”, s van amikor nem is értelmezzük, hanem „használjuk” a szöveget, a szónak abban az értelmében, hogy tetszőlegesen vetítjük bele érzéseinket és szándékainkat, vagy valamilyen tettünk igazolásául hivatkozunk rá.

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

Eco-t ebben a polémijában – csakúgy, mint az ezoterikus Dante-interpretációk leleplezésében és sok más kérdésben – a tudományos és etikai értelemben vett racionalizmus, a józan ész iránti elkötelezettség és a megingathatatlan realitásérzék vezeti. Megkapóan fejezik ki ezt azok a szavak, melyekkel a *Szent Baudolino csodája* című visszaemlékezésében felidézi szülővárosának, a piemontei Alessandriának védőszentjét, s a város lakóinak erkölcsseit és szokásait jellemzi. Baudolino valaha az Alessandria környéki Villa del Foro püspöke volt, az alakja köré fonódott legendákból kivehető egy realista és józan szent, aki éppen hogy nem tesz csodákat. Pontosabban olyan csodákat visz végbe, mint például az, hogy meggyőz egy csodahívőt arról, hogy nincsenek csodák, vagy legalábbis „a csoda ritka jószág.” Ezzel mintegy Alessandria lakóinak jellemvonásait is magába sűríti, hiszen Alessandria „az eszménytelenség és a szenvedélymentesség városa”, melynek egész története arra tanít, hogy ne higgyünk a titokban és az érzékfelettiben. Elutasítva minden nagyozolást, önhittséget és hamis küldetés tudatot, Eco így fejezi be vallomását: „Ha tudnák, micsoda büszkeség rádöbbenni, hogy egy ilyen nagyotmondás és mítoszok, küldetések és igazságok nélküli város fia lehet az ember!”

Hasonló tulajdonságok jellemzik *A rózsza* nevének főhősét, Vilmos mestert, aki egyesíti magában a modern detektív, a tapasztalatra támaszkodó tudós és a racionalista gondolkodó tulajdonságait, s akinek alakjába könnyű beelátnunk Sherlock Holmes-ot, Roger Bacon-t, de akár Wittgensteint is. E szándékos anakronizmusok ellenére *A rózsza* neve valódi történelmi regény, melynek cselekménye pontosan meghatározott történelmi időben és térben játszódik, az adott kor tényleges problémái körül forog, s számos valóságos szereplőt vonultat fel, nem beszélve arról a sok-sok vendégszövegről és újratolt idézetről, melyet Eco középkori szerzőktől vesz kölcsön. A könyv persze ugyanolyan joggal olvasható detektívregényként is. Érthetően ezt az aspektust emeli ki a belőle készült film. Íme a „nyitottság” példája: olyan szöveggel van dolgunk, melyhez többféle kulccsal közeledhetünk, s melynek különböző olvasatai egyenrangúak és egyformán logikusak. Nehéz nem arra gondolnunk, hogy a nyitott mű teoretikusa a regénnyel szántsándékkal akarta elméletét a gyakorlatba is átültetni.

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

A szövegkollázs, a vendégszövegek és bújtatott idézetek sűrű alkalmazása (más szóval az „intertextualitás”) hasonlóképpen „posztmodern” sajátosság, amihez tegyük hozzá, hogy a szövegek gyakran saját magukról is szólnak. Vagyis úgy vannak felépítve, hogy mintegy önmagukba visszahajolva önmagukra vonatkoznak. A mi esetünkben egyik külső jegye ennek *A rózsza nevéhez* fűzött szerzői kommentár, vagy a regény kerettörténete, mely arra a fikcióra épül, hogy a szerző egy régi kéziratot ásott elő és annak fordítását adja ki. Az önvonakoztatás talán még szembetűnőbben van jelen a *Baudolinóban*, melynek főszereplője (a *Szent Baudolino csodájából* már ismert Baudolino) egyenesen a történet elbeszélésével idézi elő, hogy maga a történet valóban megtörténjen. A *Baudolino* sokkal mesészerűbb, mint *A rózsza neve*, de a maga módján szintén történelmi regény, hiszen szerepeltet jó néhány valóságos történelmi figurát, mint például Barbarossa Frigyet, a császárt, vagy Nikéaszt és Freisingeni Ottót, a történetírókat, s a történelemkönyvekből jól ismert eseményeket beszél el (Alessandria ostroma, a lombard liga és Barbarossa harca, a legnanói csata, Barbarossa kereszties hadjárata, Bizánc feldúlása). Mindezzel együtt mély bepillantást enged a történelem és a történetírás filozófiájába. Nem meglepő, hogy történelmi regényeiben Eco olyan képet fest a középkorról, mint tudós tanulmányaiban, vagyis azt sugallja, hogy ez az európai kultúra olyan korszaka, melyben sok szempontból ma is benne élünk (például szó szerint benne élünk városaiban), s mely technikájában és gondolkodásmódjában a racionalitás vagy egyszerűen a racionalitásra való törekvés nyilvánvaló jegyeit mutatja. Ahogyan ezt Vilmos mester alakjában látjuk, aki szinte prototípusa a tapasztalatból okuló, de saját hipotéziseit is fenntartással kezelő, a hitet, meggyőződést, kételyt és iróniát kellően elegyítő modern értelmiséginek. S aki mindezzel együtt kicsit Umberto Eco önarcképe.

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

Hozzátehetjük: minden bizonnyal így van. De éppen ebben az összefüggésben ő melyik minőségében állítja mindezt? Úgy tűnik, ilyen esetekben az olvasó szerepét

szánja magának: egy helyen például úgy fogalmaz, hogy *A rózsza nevének* erről és erről a szöveghelyéről „*A rózsza neve* egyik független olvasójaként” nyilatkozik. Ezen a ponton kezd a játék bonyolulttá válni, mert hiszen mégiscsak nehéz eltekinteni attól, hogy maga *A rózsza neve* szerzője az, aki itt *A rózsza neve* független olvasójának mondja magát, s hogy ehhez hasonlóan a regényeire vonatkozó minden más megjegyzését is szerzőként teszi. Akárhogy is van, ezek a megjegyzései nagyon is az olvasó figyelmébe ajánlhatók. (Például rendkívül érdekes oldalakat olvashatunk *A Foucault-ingáról* azokban az írásaiban, melyek magyarul a *Helikon* című folyóiratnak az interpretáció érvényességéről szóló néhány évvel ezelőtti számában jelentek meg).

A rózsza nevével Eco egy új műfajt teremtett, az akadémiai bestsellert, melynek ma más sok művelője van, de voltak előzményei is. Hadd soroljam az előzmények közé Szerb Antal csodálatos regényét, *A Pendragon legendát*. Érdemes lenne a kritikusoknak részletesen megvizsgálniuk, hogy mennyi közös vonás található a két regény között: itt is, ott is szerepet játszik a könyvtár; itt is, ott is beleszövődnek magába a cselekmény bonyolódásába a könyvek, az olvasmányélmények, a legendák; itt is, ott is több szinten, a valóság és a szimbólumok szintjén folyó oknyomozással van dolgunk stb. S ez az összehasonlítás ugyanolyan joggal kiterjeszthető *A Foucault-ingára* is. Az akadémiai bestseller hősei többnyire egyetemi emberek, tudósok, régi korok kutatói, akik éppen e foglalatosságuk révén kerülnek egymással konfliktusba. A legfontosabb azonban az, hogy – mint Szerb Antalnál is látható – a regény sokszor rejtett célzások formájában nagy műveltséganyagot sűrít magába, s az olvasó izgalmanak egyik forrása, hogy mennyit ismer fel ezekből. Vagyis rejtvényfejtésre kényszerül, mint amikor egy krimi cselekményét követi nyomon. Lehet ezt is jól vagy rosszul csinálni: Eco remekül csinálja, sokarcú műveket hozott létre, melyek minden oldalról új fényrel ragyognak fel, s „akadémiai” jellegük is csak az egyik megvilágításban tűnik elő. Mindenesetre ez izgalomban tartja az olvasókat, külön internet portálok állnak azok rendelkezésére, akiknek gyűjtőszervedélye arra irányul, hogy minél több célzást fejtsenek meg Eco szövegeiben.

Nem szólhatunk Umberto Ecóról anélkül, hogy ne utalnánk arra: Noam Chomsky mellett manapság őt tekintik a világ legbefolyásosabb értelmiségijének. Mint író, mint tudós, s amit még nem említettünk: mint elkötelezett publicista egyformán rászolgált arra, hogy oly sokan figyeljenek szavára. Népszerű publicisztikai írásaiban, csakúgy, mint tudományos és művészi megnyilatkozásaiban, rendkívül világos és orientáló módon foglal állást korunk kis és nagy kérdéseiben. Minden kérdésben a racionalitás jogait védi, jól tudván persze, hogy az ész esendő, ahogyan ezt *A Foucault-ingában* elbeszélt bonyodalmak is tanúsítják. Mindannyiunk számára útmutatást jelenthetnek hit és erkölcs viszonyára vonatkozó megfontolásai, melyeket Martinivel, Milano érsekével váltott leveleiben olvashatunk, ahol elmondja, hogy miközben bizonyos szemantikai problémákon elmélkedett, bizonyos erkölcsi kérdések is világosabbá váltak számára, többek közt az, hogy egy világi, „természeti erkölcs” összeegyeztethető „a transzcendensbe vetett hiten alapuló erkölccsel”, mert minden hitbeli meggyőződésünket és ellentétünket megelőzően már mindig bennünk van a másik. Miközben a tolerancia híve, nem habozik kijelenteni, hogy toleránsnak lenni nem jelenti azt, hogy mindent tolerálunk: „vállalnunk kell a felelősséget – mondja –, és el kell döntenünk, mi az, ami már tolerálhatatlan”. Ez a náciizmus és a holocaust mindmáig érvényes és a jövőben is megszívlelendő tanulsága, amiből – a halálbüntetéstől eltekintve – a nürnbergi érvrendszer ereje is táplálkozik. Érdemes azokkal a szavakkal kiegészítenünk

Umberto Ecóról rajzolt portrénkat, melyekkel e tanulságot megfogalmazza: „Ellenzem a halálbüntetést. De az akasztástól eltekintve a nürnbergi érvrendszer hibátlan. A tűrhetetlen magatartásokkal szemben kell, hogy legyen bátorságunk megváltoztatni a szabályokat, a törvényeket is beleértve. [...] A náciizmus és a holocaust megváltoztatta a toleranciáról alkotott nézeteinket. Nemcsak az erkölcsi érzékünket zúzta szét, meg akarta kaparintani a filozófiánkat és a tudományunkat, a kultúránkat, a jóról és a rosszról alkotott hitünket. Meg akarta őket semmisíteni. Erre a kihívásra válaszolni kellett. Mégpedig azt, hogy nemcsak most rögtön, hanem ötven év vagy századok múlva sem lehet az ilyesmit eltűrni.”



Balogh Tibor: Illusztráció II.