

KESERÚ JÓZSEF

Kézirat-hamisítók a regényirodalomban

1 Miguel de CERVANTES Saavedra, *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*, 2. kötet, ford. Benyhe János, Európa, Budapest, 2005, 13.

2 Michel FOUCAULT, *A szavak és a dolgok*, ford. Romhányi Török Gábor, Osiris, Budapest, 2000, 67.

A modern regény története egy hamisítással kezdődik, és – mint látni fogjuk – továbbiakkal folytatódik. Azt ugyan lehetetlen lenne bizonyítani, hogy a modern regény sorsa *szorosán* összefonódik a hamisítás jelenségével, annyi azonban biztosan állítható, hogy a hamisítás kérdése számos meghatározó modern regényben felbukkan, sőt nemcsak felbukkan, hanem lényeges szerepet játszik. Az alábbiakban annak a kérdésnek eredünk a nyomába, hogy milyen poétikai összefüggések feltárását teszi lehetővé a modern regény műfajával kapcsolatban a hamisításnak nevezett jelenségcsoport.

Az első hamisítás a modern regény történetében Cervantes *Don Quijote*jéhez kapcsolódik; úgy tűnik azonban, hogy ez az első (megalapozó?) esemény még pusztán akcidentális – mintha csak a véletlen (a sors keze, az emberi gyarlóság stb.) rendezte volna úgy, hogy a hamisítás többé-kevésbé tartósan beépüljön a regénystruktúrába, s évszázadokon át ott kísértessen. Természetesen a *Don Quijote* második kötetének sokat idézett előszaváról van szó. Ismeretes, hogy Cervantes, az „igazi” *Don Quijote* szerzője ebben az előszóban azt panaszolja fel (egyébként nagyon visszafogottan), hogy hősét gátlástalanul eltulajdonította, s népszerű regényének folytatását jogtalanul közreadta egy megnevezetlen író. Cervantes ugyanitt biztosítja olvasóját afelől, hogy az autentikus folytatás éppen az, amelyet az olvasó a kezében tart, s hogy ezt a könyvet „ugyanaz a mester szabta [...], és ugyanabból a szövegből, mint az elsőt”.¹ A szerző azonosságát a borítón olvasható név azonossága bizonyítja, de valóban ugyanabból a szövegből készült a második kötet, mint az első?

Idézzük fel ennek kapcsán Michel Foucault szavait a regényről: „A regény második részében Don Quijote olyan szereplőkkel találkozik, akik olvasták a szöveg első részét, és akik fölismerik őt, a valóságos embert, a könyv hőseként. Cervantes szövege beburkolózik önmagába, elrejtőzik tulajdon mélységében, és önmaga számára a saját elbeszélése tárgya lesz.”² Nagy hatású értelmezésében a francia filozófus is különbséget tesz az első és a második kötet *Don Quijote*já között; rámutat arra, hogy *Don Quijote*val valami történt az első és a második rész között, ez a változás azonban korántsem lélektani természetű, hanem a nyelv megváltozott felfogását érinti. A regény nyelve innentől fogva nem képes egyértelműen számot adni a valóságról



HAMISÍTÁS

(eszközfunkciója felfüggesztődik), a második kötetben immár szisztematikus módon önmaga felé fordul, megsokszorozza önmagát, s egy olyan végtelenített teret hoz létre, amelyben a hasonlóság logikája érvényét veszti, és valami másnak adja át a helyét – az azonosság és a különbözős játékának.³

A regény második kötete poétikai értelemben is számos újítást hoz az elsőhöz képest. Az egyik legfontosabb ezek közül, hogy a főhős alakja reflektálttá válik – Don Quijote immár úgy jelenik meg a szöveg világában, mint kettőzött regényhős. Egyrészt további kalandokba bonyolódik (s ennyiben folytonosságot mutat az első kötet búsképű lovagjával), másrészt azonban a regény többi szereplője régi ismerősként tekint rá (hiszen ők maguk is olvasták a *Don Quijote* első kötetét). Mindez előtérbe állítja a fikcionalitás kérdését, az önreflexió problematikáját, valamint az ironia alakzatát. Nem véletlen, hogy mindhárom eljárás kulcsszerepet játszik a modern regény későbbi történetében. Ortega y Gasset óta visszatérő gondolat a *Don Quijote* recepciótörténetében, hogy a regény a második kötet említett eljárásainak – közvetve pedig a névtelen hamisítónak, aki nélkül Cervantes talán bele sem kezdett volna a folytatásba – köszönhetően vált a modern regény első reprezentatív darabjává.⁴

Érdeemes azonban feltenni a kérdést, hogy a fenti eljárások vajon nem jelennek-e meg már a regény első részében is; vajon a *Don Quijotét* tényleg a folytatás teszi igazán modern művé? Gondoljunk csak arra, hogy már a regény alapszituációja is felveti a nyelvi közvetítettség és az ironia kérdését. A könyv főhőse, Alonso Quijano annak köszönheti elméleti állapotának romlását, hogy „a kevés alvás és sok olvasás [...] kiszáritotta az agyvelejét”.⁵ A főhős, aki beleőrül az olvasásba, és folyamatosan összetéveszti a valóságot a fikcióval, már önmagában is jelzi az ontológiai síkok felcserélhetőségének problémáját, amire az elbeszélő több helyen rá is játszik.⁶ Nemcsak arról van szó, hogy megkérdőjeleződik az, hogy mi tekinthető valóságosnak és mi kitalációnak, hanem arról is, hogy a nyelv csapdájának köszönhetően nincs kiút a dilemmából. A *Don Quijote* – mint olyan lovagregény, amely a műfaj paródiája is egyben – a kezdetektől fogva hangsúlyozza a nyelviség szerepét és saját benneállását az irodalmi hagyományban.

A gondolatmenet alátámasztására hadd idézzek két példát a regény első részéből. Bizonyára sokan emlékeznek rá, hogy az elbeszélés a nyolcadik fejezetben váratlanul félbeszakad; az elbeszélő mindezt azzal magyarázza, hogy a történet hősről nem talált egyéb feljegyzéseket. A kilencedik fejezetben arról olvashatunk, hogy az elbeszélő a toledói piacon szerencsés módon rábukkan egy arab történetíró, bizonyos Cide Hamete Benengeli kéziratára, amelyet nem sokkal később lefordított egy mórral. A történet folytatását tartalmazó kézirat hitelessége azonban több szempontból is megkérdőjeleződik – egyfelől azon elbeszélői megállapítás által, mely szerint az arabok hazugok, másfelől pedig a mór fordító gyanúsán gyorsan elvégzett munkájának köszönhetően.

3 Uo., 69.

4 Vö. Anthony CLOSE, A *Quijote* értelmezései = CSUDAY Csaba szerk., *Cervantes és a Don Quijote*, PPKE, Piliscsaba, 2005, 133–160.

5 Miguel de CERVANTES Saavedra, *Az elmés nemes Don Quijote de la Mancha*, 1. kötet, ford. Benyhe János, Európa, Budapest, 2005, 39.

6 Például amikor biztosítja az olvasóját afelől, hogy az elbeszélés során egy hajszálnyira sem tért el az igazságtól. Uo., 37.

7 Uo., 74.

8 További példák és fontos összefüggések olvashatók Borges esszéjében. Vö. Jorge Luis BORGES, *A Don Quijote apró csodái*, ford. Scholz László = Jorge Luis BORGES, *Az örökkévalóság története*, Európa, Budapest, 1999, 230–234.

9 Vö. Jonathan SWIFT, *Gulliver utazásai*, ford. Szentkuthy Miklós, Európa, Budapest, 2008, 5–10.

10 Orbán Jolán találó kifejezése. Vö. ORBÁN Jolán, *Derrida írás-fordulata*, Jelenkor, Pécs, 1994, 187.

11 Az elbeszélő gyakran támaszkodik a túlzás alakzatára, amikor igazként tüntet fel olyan eseményeket, amelyek modalitásukat tekintve inkább fantasztikusnak vagy abszurdnak minősülnek. De eszünkbe juthat az is, hogy Gulliver ugyanakkora erőfeszítéssel jut el Brobdingnagba, mint Japánba.

A másik kitüntetett kérdés a főszereplő identitását érinti. Arról a problémáról van szó, hogy nem dönthető el teljes egyértelműséggel, vajon a búsképű lovag tényleg megőrült, vagy csupán tetteteti a háborodottságot. Megvilágító erejű lehet ezzel kapcsolatban a mű ötödik fejezete, amelyben Don Quijote ekképpen válaszol szomszédjának (aki épp az imént emlékeztette rá hősünket, hogy kicsoda is valójában): „Tudom én, hogy ki vagyok (...) s tudom, hogy nemcsak az lehetek, akinek mondtam magamat, hanem...”⁷ és itt felsorolja néhány regényhős nevét. Úgy tűnik tehát, hogy az identitás megghamisítása már a regény első kötetének is konstitutív mozzanata.⁸

Innen nézve a második kötet előszava nem csupán egy külsődleges és sok tekintetben esetleges eseményről ad hírt, amelyben a valóság váratlanul betör a regényvilágba. A műben következetesen működtetett elbeszélői stratégiának köszönhetően az ál Don Quijote maga is csak ürügyként – és nem, mint fentebb utaltam rá, kiváltó okként – jelenik meg. Mindez pedig annak érdekében történik, hogy a szerző tovább radikalizálhassa az alapelgondolást. Igazat adhatunk tehát Foucault-nak: a *Don Quijotéval* változás áll be a regénynyelv felfogását illetően. Úgy tűnik, a mű beszippan és nyelvív változtat mindent, ami a közelébe kerül; s ami szempontunkból most a legfontosabb: a hamisítás kérdését is szigorúan nyelvi problémává transzformálja.

Aligha lehet kétséges, hogy Cervantes a *Don Quijotéval* hagyományt teremtett. Nem csoda, hogy – alig több mint száz évvel később – Jonathan Swift úgy kezdi a *Gulliver utazásait*, hogy a főhős az előszóban hamisítással vádolja a regény kiadóját. Egészen pontosan azt rója fel neki, hogy engedély nélkül változtatásokat eszközölt a szövegben (kihúzott bizonyos részeket, másokat pedig hozzátoldott). Szóba kerül továbbá egy bizonyos nyomdász is, aki – mit ad isten – valamiképp összekeverte az események időrendjét. A rend kedvéért – és az ironikus gesztus teljesebbé tétele érdekében – Gulliver még megjegyzi, hogy ellenőrzésre és korrekcióra sajnos nincs módja, mivel az eredeti kézirat időközben megsemmisült.⁹

Bár a *Gulliver* más hagyományokból is merít (Lukianosz, Morus, Rabelais), „az előszó színjátéka”¹⁰ kapcsán a *Don Quijotéval* is párhuzamba állítható. Akárcsak Cervantesnél, az eredet – a hamisításnak köszönhetően – itt is eltörlődik, illetve a homályba veszik; pontosabban olyan nyelvi eseménnyé válik, amelynek nem határozhatók meg a szövegen kívüli koordinátái. Szövegbeli és szövegen kívüli, valós és fiktív folytonosan helyet cserél, s az (ironikus) elbeszélői stratégiának köszönhetően lépten-nyomon azonos szintaktikai és szemantikai funkcióban jelenik meg.¹¹

Mint láthatjuk, az irónia alkalmazásának megvannak a maga poétikai, ismeretelméleti és nyelvfilozófiai következményei. Az a fajta irónia, amelyet Cervantes és Swift is alkalmaz – s amelyet majd a német kora romantikusok fognak újra felfedezni –, minden ismeretet bizonytalaná tesz, s mindent beszippan a maga szédítő örvényébe.¹² Úgy tűnik, a hamisítás, amely részét képezi az iróniának, maga

is áldozatul esik ennek a stratégiának, hiszen nemcsak az eredetet törli el, hanem önmagát is. Mert vajon beszélhetünk-e még hamisításról, ha az eredeti „elveszett”, illetve ha sosem létezett (vagy csupán fikcionális léttel bírt)? Hagyományosan akkor beszélünk hamisításról, ha van eredeti, amihez képest a hamisítvány hamisítványnak mondható. Abban az irodalomfelfogásban azonban, amely a fenti regényekből is kirajzolódik, nem beszélhetünk eredet(i)ről: az aktuális szöveget ugyanis további szövegek előzik meg, amelyeket további szövegek előznek meg, amelyeket... és így tovább a végtelenségig (?).

Mindazonáltal a hamisítás mégis olyan eljárás marad, amely kitérhetetlen nyomokat hagy a szövegen. Cervantes egy valós író t vádol hamisítással; regényének elbeszélője egy „talált” kézirat alapján készített (kétes hitelű) fordítás alapján meséli el hőse kalandjainak jelentős részét. Swift hőse a kiadót és a nyomdászt vádolja hamisítással. Ezekben az esetekben nemcsak az a közös, hogy mindegyikük egy ironikus játék részét képezi, hanem az is, hogy mindegyik esetben valaki más az, aki hamisít – mindig egy kívülálló, aki maga nem jelenik meg a szövegben, csupán nyomot hagy. Nézzünk a továbbiakban egy olyan példát, ahol a hamisító nagyon is jelen van, ennek ellenére mégsem olyan könnyű tetten érni.

Ottlík Géza *Iskola a határon* olyan regény, amelynek könyvtárnyi a szakirodalma; kis túlzással azt is mondhatjuk, hogy szinte mindenki írt róla, aki számít (vagy aki azt gondolta magáról, hogy számít). Akárcsak Cervantest és a többi klasszikust, az *Iskolát* is számos szempontból elemezték már (pl. műfaji, nyelvi-poétikai, retorikai, stilisztikai, vizuális, intermediális stb. szempontból). A szöveg elbeszélő stratégiáját alapvető módon meghatározó ironiát azonban csak az utóbbi időben tárták fel meggyőző érvennyel.¹³ Az eddigiek tükrében talán nem meglepő, hogy az ironia ebben a regényben is kapcsolatba kerül a hamisítás gyakorlatával.

Az eredet kérdését a regény már az alapszituáció megrajzolásával játékba hozza. Both Benedek a barátja halálát követően olvassa és kommentálja annak kéziratát. Mindez elsősorban az emlékezés működésmódjának kérdését, egy meghatározott morális tartalommal rendelkező közös múlt gondolatát, valamint a jellemfejlődés problematikáját állítja előtérbe (sokáig ezek a szempontok uralták a regény recepcióját). A kézirat olvasásának gyakorlata azonban más megközelítéseket is lehetővé tesz. Felmerülhet például az a nem mellékes kérdés, hogy milyen műfajú szöveggént tekint a kéziraatra Both Benedek – naplóként (esetleg memoárként) vagy regényként. Mindkettő mellett szólnak érvek. Medve Gábor, a kézirat szerzője egyrészt a közösen megélt gyerekkorról ír (amit Both kétségkívül joggal olvashat referenciálisan, azaz a valóságra, pontosabban a megélt tapasztalatra vonatkoztatva), ugyanakkor Medve Gáborról azt is megtudjuk, hogy felnőtt korában regényíró lett (erre a tényre maga Both Benedek is reflektál, amikor felfedezi a kéziratban a regényírói eljárásokat).¹⁴

12 Vö. Paul DE MAN, *Az ironia fogalma*, ford. Katona Gábor = Paul DE MAN, *Esztétikai ideológia*, Janus/Osiris, Budapest, 2000, 175–203.

13 Vö. JAKUS Ildikó – HÉVIZI Ottó, *Ottlík-veduta*, Kalligram, Pozsony, 2004. A továbbiakban az ő meglátásaira támaszkodom. Gondolatmenetük összetettségét azonban, természetesen, meg sem kísérelhetem rekonstruálni.

14 „Persze lehetséges, hogy nem egészen önmagáról beszél, amikor M.-nek nevezi, harmadik személyben, a főszereplőjét. Szebek Miklós magyarázta egyszer nekem, hogy a regényírók milyen bonyolult módon kotyvasztják össze hőseiket önmagukból és még egy csomó más, eleven vagy holt ismerősükből.” (OTTLIK Géza, *Iskola a határon*, tizedik kiadás, Magvető, Budapest, é.n., 33.)

15 Vö. JAKUS–HÉVIZI,
I. m., 190.

16 Kiemelés tőlem:
K. J.

17 OTTLIK, *I. m.*, 19.

Óhatatlanul is felmerül a kérdés: ha Both Benedek tudja, hogy regényt olvas, akkor miért érez késztetést arra, hogy vitába szálljon a kézirat állításaival (elvégre egy regény – éppen mert regény – nem vethető alá verifikációnak)? Vajon miért kommentálja oly nagy elszántsággal, még az olyan bagatell(nek tűnő) dolgok esetében is, mint a sajtos metélt elfogyasztása? És a későbbiekben miért maradnak el az ilyen jellegű kommentárok az idézeteket követően?

Mint utaltam rá, nem is oly rég Jakus Ildikó és Hévízi Ottó mutatnak rá a regénybeli kézirat idézésének és kommentálásának sajátos gyakorlatára. Megfigyelték – többek között –, hogy a regényben összesen hét idézőjeles (tehát jelölten a kéziratból származó) rész található. Az első részben három ilyen van, mindhárom egyes szám harmadik személyben szólal meg, s mindegyiknek M. a főhőse. Both Benedek mindhárom idézettel szembeállítja a maga verzióját. A második részben szintén három részt olvashatunk a kéziratból. Ezeknek már nem M. a főhőse, hanem Medve Gábor. Ezek közül az elsővel még szembeállít egy értelmezést Both Benedek, de a második és a harmadikkal már nem. Végezetül pedig a regény harmadik részében is találunk egy idézőjeles passzust, amelyben a narrátor ezúttal egyes szám első személyben szólal meg.¹⁵

A regényből kiderül, hogy Medve kézírata nem egyidőben íródik, továbbá hogy Medve maga is átír, kihúz, kiegészít. Az olvasó azonban nem tudja pontosan, mi az, amit Medve megváltoztat. De ez talán nem is annyira fontos. Sokkal fontosabbnak tűnik az a kérdés, hogy vajon beleír-e a kéziratba Both Benedek. A Jakus–Hévízi páros elemzése nyomán elmondható, hogy több szövegbeli nyoma is van annak, hogy Both meghamisítja Medve kéziratát. Vannak például olyan, Medve kéziratából származó szövegrészek, amelyeket már nem zár keretbe idézőjel. Van, ahol Both Benedek a következő szavakkal vezeti be a kéziratot: „ezt még *módosítva* és *kibővítve* sem tudom átvenni...”¹⁶ Mindez arra utal, hogy a korábbiakban feltehetően már alkalmazta ezeket az eljárásokat. Mielőtt azonban csalással vádolnánk a regény elbeszélőjét, tegyük hozzá gyorsan, hogy Medve a következő instrukciókkal bízta barátjára a kéziratot: „Csinálj vele, amit akarsz, édes öregem.”¹⁷

Mindez komoly következményekkel jár a regény poétikájára nézve. Both Benedek ugyanis innentől fogva nem tekinthető megbízható elbeszélőnek (ezt egyébként számos további textuális nyom is igazolja), így a regény már nem csupán példázatként olvasható (a belső függetlenségről), vagy fejlődésregényként, hanem – ahogy Jakus és Hévízi meggyőzően kimutatták – detektívtörténetként is. Both Benedek szerepének értelmezése pedig alaposan megváltozik. Immár nem csupán a regény elbeszélőjeként tekintünk rá, aki végső jelentéssel látja el a felvetett kérdéseket, hanem a regény – önmaga számára is rejtőzködő – főszereplőjeként is, aki legalább annyira igyekszik meghátrálni bizonyos (ki nem mondott) kérdések megválaszolására elől, mint amennyire megpróbálja magát beavatottként feltüntetni. A hamisítás Ottlik regényében túlmutat egy kézirat átírásán,

és (a főalak szempontjából legalábbis) egzisztenciális horderejű problémává válik.

A szöveghamisítás különböző vonatkozásaival találkozhatunk Umberto Eco *A prágai temető* című regényében, amely valóságos enciklopédiáját nyújtja a hamisítás gyakorlatának.¹⁸ Eco a hamisítás kérdésével több tanulmányában is foglalkozott,¹⁹ a téma továbbá megjelenik a *Foucault-inga* és a *Baudolino* című regényeiben is. Utóbbi középpontjában egy XII. századi szöveghamisítvány áll (János pap levelei).

A prágai temető némileg szokatlan módon veti föl a hamisítás problémáját: olyan szövegeket tüntet fel hamisítványnak, amelyek nem egy eredeti szöveg módosítása révén keletkeztek. A hagyományos kérdésfeltevés ezáltal áthelyeződik egy más síkra; immár nem (vagy nem csupán) arról van szó, hogy valaki meghamisít egy kéziratot, majd igyekszik ennek nyomait eltüntetni. Eco regénye ennél nagyobb tételen játszik. A történet főszereplője egy csaló, pontosabban egy okirat-hamisító – bizonyos Simonini úr –, aki azzal keresi a kenyerét, hogy hamis, illetve fiktív dokumentumokat állít elő megrendelésre. Többek között olyanokat, amelyekben titkos társaságok világaluralomra törnek. Ezek a dokumentumok nem a képzelet szülottei, hanem ténylegesen léteznek, regénybeli szerzőjük azonban – aki természetesen nem azonos a valós szerzőjükkel – fiktív. A hamisítás tehát itt alapvetően nem egy eredeti kézirat meghamisítását jelenti (bár ilyenekkel is találkozunk a Dreyfus-ügy kapcsán), hanem az igazságot.

Eco regénye egyrészt azt a folyamatot követi nyomon, amelynek során a hazugságokat előállítják és forgalmazni kezdik, másrészt pedig arra kérdez rá, hogy milyen kritériumok alapján fogadunk el valamit igaznak. Rámutat arra, hogy a hazugságon alapuló dokumentumoknak olykor meglepő történelemformáló erejük van. Ahogyan a témáról írt egyik esszéjében is fogalmaz: „Egyéb világtörténelem-fordító hamisság? Constantinus adománylevele. Lorenzo Valla óta tudjuk, hogy a *Constitutum* hamisítvány. De ha nincs ez a dokumentum, ha nincs a valódiságába vetett mélységes hit, akkor egész Európa történelme más irányt vesz, akkor nincsenek invaziók, nincs halálos küzdelem a Német-római Birodalomért, nincs világi hatalmuk a pápáknak, nincs pofon Anagninban, de Sixtus-kápolna sincs – mert az már azután épül ugyan, hogy az adománylevél hitelessége megkérdőjeleződött, de csak azért épülhet, mert évszázadokig nagyon is hitelesnek tartották a *Constitutumot*.”²⁰

A prágai temető Simoninije is szembesül azzal, hogy milyen hatalma van az írott szónak. Az általa készített dokumentumok a fentiekhez hasonló történelmi mozgásokat eredményeznek. Az írott szó hatalmát ugyanakkor a saját bőrén is megtapasztalja, amikor különös (vagy inkább abszurd) levelezést folytat alteregójával, Dalla Piccola abbéval. Simonini – emlékeztetéseinek köszönhetően – nincs tudatában személyisége kettéhasadt voltának, s a titokzatos abbé utáni nyomozása során kénytelen „hitelt adni az írott dokumentu-

18 Umberto Eco, *A prágai temető*, ford. Barna Imre, Európa, Budapest, 2012.

19 Ezek közül magyarul „A hamisság ereje” jelent meg Barna Imre fordításában = Umberto Eco, *La Mancha és Babel között*, Európa, Budapest, 2004, 407–449.

20 Eco, *A hamisság ereje*, 421.

21 Eco, *A prágai temető*, 36.

22 *Uo.*, 136.

23 *Uo.*, 231.

24 *Uo.*, 352.

moknak.”²¹ Spionként és hamisítóként Simonini nagyon tudatosan állít elő hazugságokat és emeli őket a történelmi tény rangjára, amikor azonban az ő személyéről van szó, már korántsem olyan éleslátó. Ironikus, ahogyan a saját bőrén kell megtapasztalnia a hazugság és a tények összegubancolódását (például amikor egykori naplóját visszaolvassa már maga sem tudja eldönteni, hogy a leírtakból mi igaz és mi hamis).

Simonini tehát nem már létező írásokat hamisít meg, hanem fiktív tényeket gyárt. Ebbéli tevékenységében azonban nem hagyja figyelmen kívül a szöveghagyományt sem, maga is nemegyszer szövegekből merít. Beszédes, hogy ezek a szövegek fikcionális jellegűek (például Sue és Dumas regényei). Vajon a csaló miért az irodalomhoz fordul inspirációért? A kérdésre ő maga ad választ: „Ismét megbizonyosodhattam róla, hogy egy spionnak, ha valami hallatlan dologgal házal, csakis olyan történetet szabad elmesélnie, amit a használt könyves pultokon bárki megtalálhat.”²² Hiszen: „A titkosszolgálatok a világon mindenütt csak azt hiszik el, amiről már hallottak valahol, az igazán új értesüléseket megbízhatatlannak minősítik és elvetik.”²³

A hamisítás – akárcsak a korábbi példáinkban – Eco regényében is megnyitja a nyelviség terét (amelyből többé már nem lehet kilépni), és működésbe hozza az irónia stratégiáját. A tények – legyenek bár igazak vagy hamisak – rászorulnak a nyelvi közvetítésre, ennek folytán pedig olykor lehetetlenné válik igazságértékük megállapítása. Egyedül az emlékezet az, amely szavatolhat a tény hitelességéért, Eco azonban rámutat arra, hogy az emlékezet is törekeny mechanizmus, és sosem függetleníthető az emlékező perspektívájától. Azáltal, hogy képes a felvetett problémát a maga összetettségében láttatni, *A prágai temető* olyan problémákra is felhívja a figyelmet, mint a történelem meghamisításának nagyon is komoly veszélye. Mindezt persze – hűen a cervantesi hagyományokhoz – jelentős iróniával teszi, ami korántsem jelenti a kérdés elbagatellizálását. Az irónia ugyanis – mint korábban is láthattuk – semmit sem hagy érintetlenül; Simonini, a csaló maga is áldozatául esik. Abban a pillanatban, amikor rádöbben arra, hogy hamisítványai nem a betetőzést jelentik valaminek, hanem ellenőrizhetetlen folyamatok kiváltóivá lettek (amelyek az ő munkáját is semmissé tehetik és teszik), Simonini elbukik. Hamisítványai újabb hamisítványokat szülnék, esetenként olyanokat, amelyek a hamisítás meghamisításával az eredeti igazságot állítják helyre. „Mennyi hamisító, te jó Isten, hogy lehet ilyen világban élni?”²⁴ – hangzik el a szájából a regény egy pontján a mondat, amely nemcsak revelatív, de önreflexív is, s kellenősen érzékelteti a hamisítás problematikája mélyén megbújó iróniát.