

UMBERTO ECOS LABYRINTER

Samtale med Mario Fusco

Da De udgav Rosens navn i 1980, var De allerede kendt som forfatter til en række bøger - essaysamlinger og teoretiske værker hovedsageligt om æstetik og semiologi. Hvorfor denne første roman?

Man kan skifte over til romanen, når teoretikeren har behov for at sige noget mere, når det ikke længere lykkes ham at tale med klarhed og præcision, den teoretiske diskurs' uudholdelige klarhed.

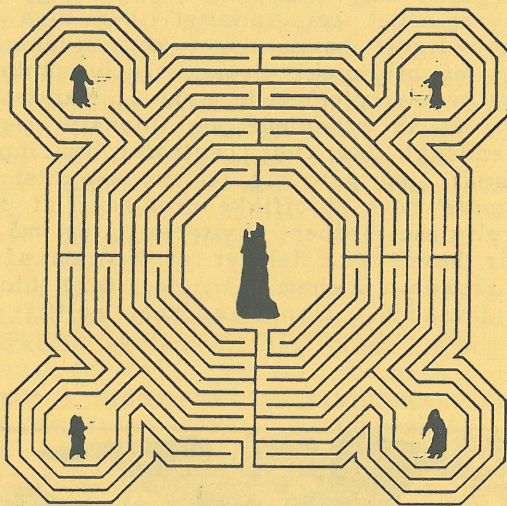
Jeg havde ingen specielle intentioner om at nå frem til det, man kalder den kreative aktivitet; jeg var af den opfattelse, at den filosofiske eller kritiske aktivitet var lige så kreativ som kunst i egentlig forstand. Jeg havde naturligvis som alle andre også haft en idé om at skrive digte eller romaner. Men som næsten alle andre havde jeg modstået fristelsen, og det hele var forblevet i mine skuffer.

Jeg nåede frem til romanen meget pludseligt og ikke af særlig kulturelle grunde - som når man skal på toilettet for at tisse (og denne udtalelse har irriteret visse kritikere i Italien, som ikke troede, at jeg mente det alvorligt). Det ville have været mere passende, hvis jeg havde sagt: "drevet af et ønske". Men jeg tror også, at der ligger et ønske bag det at gå på toilettet...

Efter at have reflekteret over fortællingen, over behovet og viljen til at fortælle blev jeg selv pludselig grebet af dette ønske om at fortælle. Måske fordi mine børn var blevet voksne, og jeg ikke længere havde lejlighed til at fortælle dem historier. Før i tiden fandt jeg på fantastiske historier til dem, som tilfredsstillende mit behov for at fortælle. Bemærk, at jeg allerede har skrevet fortællinger, f.eks. i *Diario minimo*; men det var pasticher. Jeg fortsatte i øvrigt med at skrive fortællinger; jeg har lavet en science fiction-fortælling, illustreret af Druillet og nogle tekster til luksusudgaver. Men det var altid bøger skrevet "med venstre hånd".

Jeg kan i dag se, at jeg forberedte mig til denne roman.

Men uden at vide det. I virkeligheden har jeg siden 1950 samlet materiale; jeg havde hele skabe fyldt med noter og sedler til et hypotetisk essay om uhyrer i middelalderen, om katalogernes opbygning i middelalder-encyklopædiene. Det var en verden, som betog mig, og jeg indsamlede spredte elementer med henblik på et forfejlet mål. Det er det, som man inden for videnskaberne kalder **serendipity**: man leder efter én ting og finder en anden. Det var tilfældet ved Amerikas opdagelse. Columbus var sejlet afsted for at lede efter Indien, men det var Amerika, som han fandt. I øvrigt uden at han vidste det. Jeg har i det mindste den fordel, at jeg ved, at jeg har skrevet en roman.



Har deres bog om Beatus af Liebana (og om Apokalypsen) spillet en rolle i denne forhistorie til Rosens navn?

Ja, den har været grundlæggende, og det er et tegn på kontinuiteten i mine interesser. I virkeligheden var det ikke forlæggerens hensigt at udgive en bog om Apokalypsen; han ville have en bog med smukke billeder, og jeg foreslog ham de miniaturer, som Beatus af Liebana har lavet, og som for mig var en del af dette besættende materiale. Derefter skrev jeg kommentaren, der allerede otte år før romanen gjorde det muligt for mig at skrive om kætterske sekter, millenaristiske bevægelser osv. Jeg har i øvrigt skrevet flere essays, hvor jeg f.eks. sammenligner de millenaristiske bevægelser med smågrupper på venstrefløjen.

En sidste komponent må tilføjes. Jeg har fået en katolsk opdragelse, og jeg kendte allerede de religiøse ordner og klostrenes univers. Jeg fjernede mig fra troen, mens jeg arbejdede med Thomas Aquinas og Joyce, men jeg har bevaret følelsesmæssige

tendenser i denne retning. En del af den tvivl, som Adso gribes af i romanen, står i forbindelse med min egen tvivl, mens jeg var ung.

En dag blev jeg så bedt om at skrive en kriminalroman; et forlag ville lancere en ny serie og havde spurgt en række uventede og usandsynlige folk som f.eks. Fanfani og Toni Negri, om de ville skrive. Mit svar var et nej, jeg havde ikke tid, jeg havde aldrig før skrevet en roman, og hvis jeg havde skrevet én, ville den have været på 500 sider og foregået blandt munke.. Det hele blev ved det. Så kom jeg i tanker om, at jeg havde et hæfte fra 1975 med noter om beboerne på et abbedi. Det er klart, at jeg allerede havde noget i tankerne. Jeg begyndte at tænke på dette arbejde, og i begyndelsen arbejdede jeg rent mekanisk. Det drejede sig om noget ret upræcist, der bl.a. handlede om gift og ikke nødvendigvis havde noget med middelalderen at gøre; der var også et bibliotek, hvor detektiv-munken også fandt samlinger af den venstreorienterede avis *Il Manifesto*... Derefter tog ideen form. I et år arbejdede jeg intensivt med middelalderen, hvor mit kendskab især var centreret omkring æstetiske og filosofiske spørgsmål; jeg gav mig til at læse historiske værker, og først da begyndte mere specifikke problemer at dukke op: fattigdommen, de religiøse ordner, kætteriet. Jeg må også tilføje, at jeg i nogle år havde læst tekster af William af Ockham, men af semiologiske grunde. Ockham var dog ikke blot en logiker; han var også indblandet i franciskanernes politiske stridigheder på denne tid...



Rosens navn er en meget strengt opbygget roman med præcise angivelser af tid, rum og sted. Havde De på forhånd opstillet en plan, f.eks. en plan over stederne?

Fra det øjeblik jeg begyndte at arbejde med romanen, tilbragte jeg mindst seks år uden at skrive noget bortset fra et par noter hist og her. Men anstrengelserne koncentrerede sig om skabelsen af et muligt univers. Bemærk, at det var på dette tidspunkt, at jeg udgav de essays, der tilsammen udgør *Lector in fabula*, om de mulige verdener, om fortællekunst, om sammenhængen i en narrativ verden, om møbleringen af en mulig verden. Jeg begyndte altså at møblere denne mulige verden, dvs. at konstruere abbediet ud fra planer og virkelige modeller, som jeg enten havde set eller fundet i forskellige leksika; og det i en sådan grad, at da én af mine venner, en arkitekt, tegnede den plan, som findes i bogen, så tegnede han i virkeligheden slet ingenting, men kalkerede blot af og skabte en kollage af elementer fra Viollet le Ducs epoke, et puslespil, hvor alle brikkerne eksisterede på forhånd. Visse af disse elementer knytter sig til steder, som jeg kendte mere eller mindre godt, Castel del Monte, la Sagra di San Michele nær ved Avigliana, Rocca di San Leo... Når jeg i dag taler med filminstruktører, fortæller jeg dem, at de intet behøver at konstruere, og at jeg vil vise dem de allerede eksisterende elementer.

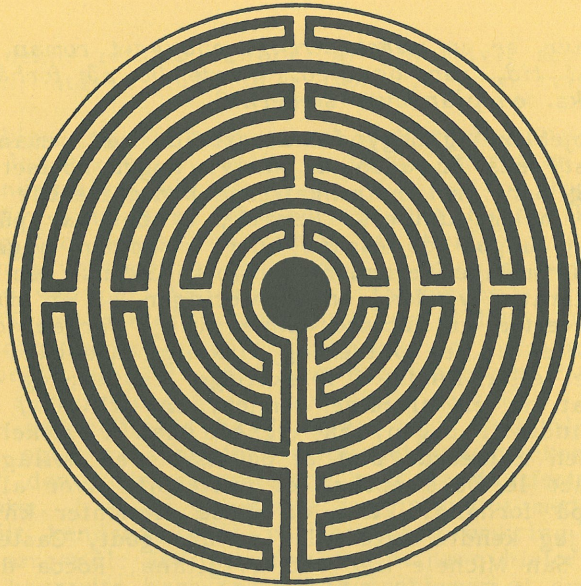
Jeg brugte et helt år på at konstruere denne verden med abbediet, labyrinten og biblioteket; og dette bibliotek er fyldt med bøger, som virkelig eksisterer. Jeg fandt en bog af en vis Thomson, *The Mediæval Library*, der er et katalog over alt det, som man kunne finde i middelalderens biblioteker, og når jeg citerer en bog, er det fordi den virkelig eksisterede.

Jeg lavede kataloger over personerne, skemaer, diagrammer og generalieblade for de historiske personer, og fortællingen fulgte en logik, som var dens egen.

Det overbeviste mig om, at en roman ikke er et verbalt sprog, men en kosmologisk konstruktion. Dermed ville jeg ikke sige, at sproget ikke har nogen betydning, men det kommer i anden række her. Det, som kommer først, er denne verdensopfattelse i modsætning til poesien, hvor man først fastlægger de sproglige rammer - rimene og versemålet - og derefter laver resten. Det er også grunden til, at man kan oversætte en roman til andre former, f.eks. til film, fordi denne konstruktion af en verden bevares hinsides det verbale; det er ikke muligt med poesien.

Vil det sige, at skriften ikke interesserer Dem?

Den interesserede mig ikke i begyndelsen. Jeg vidste ikke, hvordan jeg ville skrive denne roman, da jeg begyndte på den. Men senere, da jeg var kommet i gang, og efter at have læst mange af middelalderens krønikeskrivere, f.eks. denne Raoul Gla-



ber, som altid har fascineret mig, overtog jeg naturligt dette tempo, denne langsomme rytme, som karakteriserer en middelalderkrønike. Men først havde jeg måttet vælge denne verden.

Når man skriver en roman, laver man ikke det hele i en bestemt rækkefølge; jeg skrev f.eks. afslutningen straks efter at jeg havde skrevet indledningen: manuskript-fiktionen gav mig en maske, den retfærdiggjorde tempoet, krønikeskriverens stil. Og så befriede den mig for skammen eller angsten ved at være en fortæller... Det gjorde det muligt for mig at lade, som om jeg efterlignede en andens skrift.

Kan det ikke hæmme kreativiteten, hvis man er alt for bevidst om modellerne?

Det er der visse kritikere, som har sagt... Men for én som mig, der havde studeret den eksperimentale roman og kritiseret den traditionelle fortælling, var det kun muligt at vende tilbage til den traditionelle fortælling ved at spille med disse filtre. Det var, som om jeg var blevet forelsket i en kvinde, der også havde arbejdet med massekommunikation og kendte alle klichéerne. Kunne jeg sige: "jeg elsker dig" til hende som i en roman af Barbara Cartland? Jeg kan allerhøjest sige: "jeg elsker dig, som Barbara Cartland ville sige". I det øjeblik er jeg befriet for angsten for klichéen, og hun vil forstå, at jeg virkelig elsker hende. Det forekommer mig, at det er næsten det samme at skrive en roman, og at man må skrive: "jeg elsker dig" til læseren med et glimt i øjet. Man må gå gennem det allerede sagte for at genfinde glæden ved at sige noget for første gang. Nietzsche havde ret i *Unzeitgemässe Betrachtungen*, når han talte om

vor tids historiske sygdom ; blot kommer man ikke ud af denne historiske sygdom ved at glemme historien, men ved at slippe af med sygdommen. En af de fjerne kilder til bogen er Thomas Manns *Troldfjeldet*: en lang diskussion i et bjergfyldt område med udgangspunkt i sygdommen.

Følte De glæde ved at fortælle denne historie?

Ja, og det holdt mig med selskab, mens jeg skrev den; jeg ønskede, at det aldrig ville høre op, at det måtte vare ti år. Jeg havde ingen universitær frist, ingen ventede på denne bog, jeg havde ikke omtalt den for nogen. Det standsede helt af sig selv, da jeg nåede et balancepunkt. Der var kun nogle små detaljer tilbage.

Umberto Eco, hvorfor skriver De?

(med det samme) For at drive gæk med døden, for at sætte børn i verden. Jeg husker, at jeg ved afslutningen på min studietid sammen med en ven var nået til den konklusion, at man måtte udrette i det mindste to ting for at holde denne frygtelige verden ud: skrive en bog og lave en unge...

Kan De skitsere de vigtigste etaper i Deres karriere og intellektuelle udvikling?

På universitetet startede jeg med at studere filosofi og æstetik, og min magisterafhandling handlede om Thomas Aquinas' æstetik. Men parallelt med middelalderens æstetik begyndte jeg meget tidligt at interessere mig for Joyce, hvad der ikke er overraskende, hvis man tænker på, at Joyces første tekster udgår fra en meditation over thomistiske principper.

På den anden side har jeg altid været interesseret i vor tids kunst og litteratur; gennem Joyce førte det mig logisk frem til denne sammenknytning af refleksion over middelalderen og en refleksion over avantgarde-bevægelserne.

Jeg fortsatte med denne udforskning af middelalderens æstetik, samtidig med at jeg begyndte at skrive forskellige essays om æstetiske problemer i moderne kunst og litteratur. Men jeg må også tilføje, at jeg efter universitetet begyndte at arbejde for det italienske fjernsyn og radio, hvor jeg blev tre eller fire år. Disse nye kommunikationsmidler gav mig direkte adgang til den aktuelle kulturverden og gjorde det muligt for mig at møde kunstnere som Brecht og Stravinsky eller folkene fra Piccolo Teatro i Milano; jeg etablerede mange kontakter med skuespillere og instruktører, og jeg mødte især mange musikere, Berio, Bruno Maderna, Stockhausen, Boulez...

Det var inden for disse rammer, at jeg skrev *Opera aperta*, der er en form for læsning af kunstens nutidige problemer, og som tillod mig på ny at diskutere aspekter af middelalderens æstetik med udgangspunkt i musikken og et essay om Joyce.

Mit arbejde med fjernsynet fik mig til at interessere mig for massekommunikationens problemer. I slutningen af 50'erne blev

der i Italien oversat og udgivet en række grundlæggende værker af Adorno, Horkheimer og hele Frankfurterskolen, som var genstand for en læsning, der var mere eller mindre inspireret af marxismen. Jeg blev således lidt efter lidt ført til at indkredse holdningen hos dem, som jeg kaldte for de "apokalyptiske", dvs. den aristokratiske holdning hos humanister, som har opdaget en ny form for truende barbari, i forlængelse af det, som Ortega y Gasset allerede havde skrevet i *Massernes oprør*; det er en fantastisk bog, hvor man kan finde alt, også Baudrillard...

Men denne kritik af massekulturen blev altid foretaget udefra, aldrig indefra, fra produktionens synspunkt. De, som befandt sig inden for massekulturen, forekom det mig, talte aldrig om produktionen, undtagen eventuelt for at undersøge og forbedre dens funktion, for at gøre systemet mere effektivt. Jeg definerede dem derfor som de "integrerede" i modsætning til de apokalyptiske.

Jeg befandt mig altså i en ret ideel situation, med en humanistisk, mere eller mindre filosofisk og historisk uddannelse og et indgående kendskab til middelalderen, samtidig med at jeg havde mulighed for at studere massekommunikationens problemer indefra. Disse refleksioner fik mig til at skrive en essaysamling: *Apocalittici e integrati* (1964), der indeholder tekster om tegneserier, Superman, trivialromaner og *Les Mystères de Paris*.

Når jeg i dag genlæser de tekster, som jeg skrev i denne periode, genfinder jeg en problematik, der mere eller mindre altid har været den samme, nemlig analysen af betydningens forskellige modaliteter, af de forskellige kommunikationsprocesser, og spørgsmålet om, hvordan den traditionelle æstetiks kunstbegreb skulle undersøges på ny i lyset af disse modaliteter og processer. Jeg havde en problemstilling, én eneste problemstilling, men jeg manglede en teori til at behandle den med.

Det var på denne måde, at jeg nåede frem til semiologien, der for mig stod som en nøgle, som gjorde det muligt at behandle alle spørgsmål som ét eneste spørgsmål eller som forskellige aspekter af det samme spørgsmål. Jeg nåede besynderligt nok frem til semiologien med udgangspunkt i mine filosofiske instrumenter. Som alle andre fra min generation i Italien forsøgte jeg at reagere mod Benedetto Croces filosofi; det var en ekspressiv filosofi, der betragtede åndens liv som et sprog, men i en rent spiritualistisk forstand; en filosofi, der stillede problemerne op som spørgsmål om spirituel kreativitet uden at analysere sproget i dets interne strukturer eller som social kraft.

Jeg rådede også over andre alternative filosofiske instrumenter, fremfor alt den anglo-saksiske sprogfilosofi og informations-teorien. Men de første henvisninger til den strukturelle lingvistik, til Saussure og Trubetzkoy, kom til mig gennem musikere.

Gennem musikværker?

Nej, snarere gennem dialoger med musikere, Berio, Henri Pousseur (jeg husker især en polemik mellem Pousseur og Nicolas Ruwet i *Incontri Musicali*, som jeg havde oversat), som jeg har lært meget af. Det var i slutningen af 50'erne, mellem 59 og 60, dvs. mens jeg skrev *Opera aperta*, hvis første udgave ikke bærer spor af denne påvirkning.

Det var også gennem musikere, at jeg mødte Roland Barthes, hvis *Litteraturens nulpunkt* jeg kendte. Det var efter en Boulez-koncert... Og det var takket være André Boucourechliev, at det første essay i *Opera aperta* blev udgivet på fransk i N. R. F. Det blev begyndelsen til en lang række møder og venskaber. Det var på dette tidspunkt, at jeg knyttede forbindelse med det netop opståede *Tel Quel*, og det var i *Tel Quel*, at jeg offentliggjorde en artikel om middelalderen hos Joyce, at jeg kom i kontakt med Francois Wahl og forlaget Seuil, der senere udgav *Opera aperta* på fransk.

Oversættelsen af denne bog varede tre år, fra 1962 til 1965, og det førte mig til en dybtgående revision af den oprindelige tekst.

Det var i denne periode, at jeg udvidede mit kendskab til strukturalismen og lingvistikken takket være Lévi-Strauss og Jakobson. Fælles interesser med Roland Barthes gav mig lejlighed til at offentliggøre et essay i *Communications* nr. 8. Vi samarbejdede også i forbindelse med et særnummer af *Times Literary Supplement* i selskab med Picard og nogle andre kritikere, mens jeg udviklede min forskning inden for de humane videnskaber i et tværfagligt perspektiv, som står i stor gæld til både Lévi-Strauss og Jakobson og til en bestemt anglo-saksisk tradition. I 1965 udsendte jeg så en ny og revideret udgave af *Opera aperta*, som tog hensyn til den strukturelle lingvistik og især de russiske formalisters bidrag.

Jeg havde ladet V. Ehrlichs bog om formalisterne oversætte til italiensk, og de blev kendt i Italien langt tidligere end i Frankrig. Desuden havde jeg udgivet tekster af nutidige russiske semiologer som Lotman og Ivanov i *Marcatré*. Barthes læste disse tekster på italiensk, før de blev tilgængelige på fransk takket være Tzvetan Todorov og Julia Kristeva. Det var en meget intens periode i Italien, især under påvirkning af de franske semiologer, *Communications* og Jakobson, som spillede en determinerende rolle.

Dette forklarer de studier, som fulgte efter, i en stadig mere betonet semiotisk og teoretisk optik. Men jeg fulgte ikke den udvikling, som har ført de franske semiologer i retning af psykoanalysen og Lacan; jeg føler mig ret upåvirket af psykoanalysen, selv om det ikke er udtryk for en manglende interesse fra min side, og i *La struttura assente* er der da også 150 sider, hvor jeg taler om Foucault, Derrida og den post-strukturalistiske tænkning i Frankrig. Det, som generer mig hos dem, er bl.a. indflydelsen fra Heidegger. Heidegger var ikke en opdagelse for

min generation; vi havde læst ham på universitetet. Men det er en tænkning, som er fjern for mig.

Nej, den store opdagelse for mig var Peirce, som man med urette betragter som en slags ny-positivist, mens han i virkeligheden er forfatter til en stor filosofisk tænkning, en filosof, hvis statur får mig til at tænke på Kant og Hegel. Det drejede sig om en grundlæggende erfaring, som bidrog til at fjerne mig fra en bestemt parisisk koine; det forklarer måske, hvorfor jeg havde besvær med at få *La struttura assente* oversat til fransk (og hvorfor mine seneste bøger slet ikke er blevet oversat). Der er faktisk en dybtliggende forskel i sprogbrug. Nogle af mine artikler er senere blevet offentliggjort hist og her i Frankrig... Men jeg har selvfølgelig bevaret mange personlige kontakter med franske kolleger og venner, vi ses til kollokvier...

I Deres karriere er der også en aktivitet, som har fundet sted uden for de universitære rammer.

Det er min militante side, det er sandt. Mine kontakter med Joyce, med avantgarden, var ikke akademiske. I 1955, i tidskriftet *Il Verri*, reagerede jeg og nogle andre, Sanguinetti, Balestrini, Giuliani, mod Croces tænkning, men var til gengæld opmærksomme over for litteraturens eksperimentale sider, med en lidt ikonoklastisk indstilling uden tvivl. Det var allerede kimen til det, som senere blev til *Gruppo 63*, og som *Opera aperta* blev betragtet som et referencepunkt for på det teoretiske plan.

Jeg har også hele tiden samarbejdet med pressen. Mine refleksioner over massekommunikationen havde fået mig til at betragte en kulturel aktivitet inden for kommunikationsmidlerne med det store publikum som væsentlig. Men jeg har aldrig haft følelsen af at gøre to forskellige ting, at tale om forskellige ting; det var to sider af den samme aktivitet.

Kan man sige, at disse utallige artikler i pressen havde en afslibende funktion for Deres tanker?

Ja, en afslibende funktion og en udbredende funktion. Siden 1965 har jeg regelmæssigt arbejdet for ugemagasinet *L'Espresso*; for mig er der noget stimulerende i denne ugentlige forpligtelse til at tage stilling; det er en afprøvning af ideerne, som gør det muligt at se, hvordan begreberne fungerer. Tag et eksempel fra Frankrig: hvad kommer først i Barthes' forfatterskab, analysen af Panzani-reklamen eller *Éléments de sémiologie*? Kommer *Mythologies* før eller efter teorien? I virkeligheden er det to erfaringer, som krydser og udveksles med hinanden.

Hvor er denne interesse for fortællekunsten placeret i Deres forskningsarbejde?

Spørgsmålet om de narrative strukturer har altid været til stede i mine refleksioner over æstetik og semiologi. I virkeligheden udgår min reaktion mod Croces *L'Estetica* fra Aristoteles'

Poetik, hvor den største teori om fortællingen jo netop findes; alt, hvad der er blevet lavet efter helt frem til Propp, udgår herfra og har altid været en uddybelse af det, som Aristoteles skriver. Poetikens skemaer kan tilpasses en hvilken som helst form for narrativitet: romanen, men også film, TV...

Og hvordan nåede De så frem til selv at skrive en roman?

Faktum er, at jeg altid har været interesseret i narrative strukturer og især i trivialromanen; jeg blev meget hurtigt klar over, at man, som Morin skriver i *Signalement af vor tid*, må være en hemmelig kærlighed til et fænomen for at kunne studere og endog kritisere det, at man ikke kan skrive noget om en fodboldkamp, hvis man ikke er bare en smule fodboldinteressert, eller skrive om perversionen uden et gran af perversitet og så videre. Siden min barndom har jeg haft denne kærlighed til fortællekunsten og især til de populære fortællinger (lidt i stil med det, som Sartre fortæller i *Ordene*): det er en form for narrativitet i ren tilstand, både dens grænse, i forhold til kunsten, men også dens styrke.

Jeg interesserede mig kort sagt for fortællekunsten både som læser, og fordi den var erkendelsesobjekt. Og at arbejde med Joyce var desuden det samme som at arbejde med en grundmodel, og glem ikke, at jeg også har beskæftiget mig med *Le Nouveau Roman*. Derfor udgav jeg i 1979 en bog om narrativitetens mekanismer under titlen *Lector in fabula* (på engelsk: *The Role of the Reader*). Begge titler understreger læserens rolle i forhold til intrigen, men i virkeligheden vendte jeg her tilbage til et motiv i *Opera aperta*: at værket lever, i det øjeblik det fortolkes. På den anden side har jeg altid interesseret mig for dette problem, som nu er kommet på mode i Tyskland under betegnelsen *receptionsæstetik*.

Jeg har faktisk altid ment, at man kan studere et værks struktur, men afhængigt af den fortolkning, som man giver af det. I denne forstand har strukturalismen (som i øvrigt betyder meget for mig) udøvet en slags afpresning over for mig. Tilsyneladende drejede det sig nemlig her om at studere de objektive strukturer, og jeg kan huske, at Lévi-Strauss efter udgivelsen af *Opera aperta* havde hentydet til denne bog i et interview, hvor han sagde, at man efter hans mening burde studere et kunstværk som en krystal, rent objektivt...

Følgerne af denne afpresning, dvs. en vis frygt for at placere mig på fortolkningens side, kan måske mærkes i nogle af de skrifter, som jeg lavede efter *Opera aperta*, men for nylig og opmuntret af pragmatikken og tekstsemiotikken vendte jeg tilbage til fortolkningens kooperative arbejde. I *Lector in fabula* skriver jeg et sted, at teksten er en doven maskine, som må reaktiveres af læseren.

Ser De en forbindelse mellem Deres forfatteraktivitet og Deres undervisning? Og betyder undervisningen noget for Dem?

Ja, de understøtter hinanden, og undervisningen har en meget stor betydning. På mange måder og selv teknisk set. Jeg har undertiden forsøgt at undervise i noget, som jeg allerede havde skrevet, men uden at det rigtigt lykkedes mig. Som forfatter laver man en masse implicitte henvisninger, hentydninger og blink med øjet, men når man så skal forklare dem for folk, opdager man, at man ikke selv har forstået dem. Det er mine studenter, som har lært mig, at man må undervise for at få klarhed over sine ideer, og at man først skal skrive noget ned, når man har undervist i det.

Der er et andet punkt, som er mindre teknisk og mere erotisk, og som ligger tættere op af det at skrive en roman: undervisningen har en erotisk eller teatral karakter. I løbet af de første tre minutter, hvor man er begyndt at tale for at erobre sit publikum, må man få det til at føle, at man holder af det, man er i færd med at lave, og at man holder af publikum. At undervise kræver en erotisk evne i forholdet til de andre. Det er ligesom med hunde: hunde bider ikke et menneske, der ikke er bange for at blive bidt, og som kan lide dem. De kan lugte det, de ved det. Jeg har aldrig problemer med hunde...

I La Repubblica har De fornylig undersøgt en appel mod vold. Er De altid optaget af de politiske begivenheder?

I mine øjne er der ikke nogen forskel mellem min aktivitet som filosof eller forfatter og min interesse for det, som foregår. Jeg har altid haft den opfattelse, at mit semiologiske arbejde, som fører til en journalistisk aktivitet, er en social intervention. Og min roman har på sin egen måde været et bidrag til forståelsen af det, som man har kaldt "visse blodige gåder i historien". En af de smukkeste analyser af de ideologiske strukturer i den populære litteratur er Marx og Engels' læsning af *Les Mystères de Paris*, hvor de udtaler sig om reformismen på en langt mere vidtgående måde end i visse af deres teoretiske og politiske essays. I 1968 var jeg blandt dem, som indgik i en dialog med studenterne, men jeg er alligevel altid fortsat med at tale om det, som interesserede mig - semiologi og kommunikationsanalyser - samtidig med at jeg har forklaret, at det, som jeg lavede, også har en politisk betydning.

Deres roman er knyttet sammen med et forskningsprojekt; De er jo først og fremmest forsker. Tingene hænger tilsyneladende sammen.

Ja, det er netop denne sammenhæng, som jeg arbejder med for øjeblikket; det er en undersøgelse af analogierne mellem Conan Doyle's kriminalroman og processerne i den videnskabelige hypotese. Det sidste essay, som jeg har skrevet, handler om Aristoteles, Sherlock Holmes og Peirce. Efter min mening er der nemlig en vis lighed mellem kriminalmodellen og forskningsmodellen, som

er den samme inden for både filosofi, teologi og videnskab. Jeg kunne altså næsten ikke undgå at skrive en roman med en krimi-struktur.

Men jeg har også skrevet noget om krimi-strukturen i *Kong Ødipus*: myten begynder altid med et svar til Sfinksen. Og Aristoteles' *Metafysik* begynder med at sige, at man filosoferer for at svare på en undren. Detektivens første reaktion foran det første lig er en undren: hvorfor skete dette? *Metafysikken* er et svar på spørgsmålet: hvem er den skyldige?

Hvilke projekter er De i gang med nu?

Et stort projekt, som er en genlæsning af visse dele af den græske og middelalderlige filosofihistorie, omkring *differentia specifica*-problemet.

Ser De, da jeg forsvarede min magisterafhandling, som handlede om det skønne hos Thomas Aquinas, forstod jeg pludselig noget. Det må siges, at Thomas Aquinas intet specifikt har skrevet om dette emne, og at jeg måtte lede efter enkelte sætninger og spredte fragmenter overalt i hans skrifter for derefter at forbinde dem med hinanden. Under forsvaret sagde et af bedømmelsesudvalgets medlemmer til mig, at det var et godt arbejde, men at det led under en manglende modenhed, og at en virkelig moden forsker udvisker sin tøven og tvivl for kun at lade resultaterne træde frem. Jeg konstaterede, at det var rigtigt, men at denne mand tog fejl, at enhver forskning må fortælle om etaperne i denne forskning, at der ikke er nogen forskel mellem at fortælle om en forskningsproces og fortælle om en politieforskningsproces. Og det, som jeg nu er i færd med, er en virkelig efterforskningsopgave.

Jeg er overbevist om, at der i et meget teknisk problem som f.eks. *differentia specifica*-problemet hos Aristoteles, i den middelalderlige filosofi og i den aktuelle verden skjuler sig et mysterium, og at alle de filosofer, som har udtalt sig om *differentia-specifica*, har mærket dette mysterium, men i al hemmelighed sat parentes om det for at undgå problemer. Det projekt, som jeg er i gang med, forsøger at trække denne skandale frem. Jeg er på sporet af en morder, som skjuler sig i de filosofiske tekster om definition ved slægt og art, for at finde nøglen til et mysterium, som stadig eksisterer.

Men der er måske også en anden grund til dette arbejde. Jeg arbejder også med dette projekt for at undgå at skrive en roman til. Den første skrev jeg af egen fri vilje, men nu risikerer jeg at blive fanget i fælden. Alle spørger mig, om jeg ikke skal skrive en til, og jeg vil helst ikke skrive en til af "adel forpligter". Ved at pålægge mig et filosofisk og semiotisk forskningsarbejde, der har meget lidt med romaner at gøre, og som vil optage mig i de kommende år, forsøger jeg altså at svække dette pres, således at jeg frit kan tage eller ikke tage visse beslutninger...

