

UNIVERZA V LJUBLJANI
FAKULTETA ZA DRUŽBENE VEDE

META VRHNJAK
MENTOR: DOC. DR. ANDREJ ŠKERLEP

**ECOV MODEL RAZMERJA MED BESEDILOM IN
BRALCEM**

DIPLOMSKO DELO

LJUBLJANA, 2006

Ecov model razmerja med besedilom in bralcem

V diplomski nalogi raziskujemo tezo Umberta Eca, da je interpretacija besedila po eni strani odvisna od besedila samega, po drugi pa od bralca. Vloga avtorja je iz tega procesa izključena, saj Eco zagovarja mnenje, da je avtor vsebovan že v samem besedilu. Pri branju se odvija kooperacija zgolj med tema dvema akterjema, ki skupaj konstruirata interpretacijo. Kot bi rekel Eco, je branje podobno pikniku – besedilo prispeva besede, bralec pa pomen. Pri tem je bistveno, da Eco prepozna bralca kot aktivnega udeleženca v procesu branja, ki nima pri proizvodnji pomenov besedila nobenih omejitev, razen tistih, ki mu jih postavlja besedilo. Ta diplomska naloga zato ne govori samo o svobodi interpretiranja, ampak tudi o njenem omejevanju.

Ključne besede: besedilna kooperacija, modelni bralec, interpretacija

Eco's concept of relation between text and reader

In this final thesis we are trying to research Eco's idea of interpreting the text according to the text itself and the reader. The role of the author is not contained in the process of interpretation because Eco believes that the intention of the author is already included in the text itself. The cooperation between the reader and the text is therefore the only cooperation that exists inside the text. As Eco would put it, reading is like picnic – text brings the words and the reader brings the meaning. The most important thing that Eco's thesis brings is that the reader represents an active role in a process of reading and that he is not limited in his interpretations by no means but the text itself. Final thesis therefore not only talks about freedom of interpretation but also about its limits.

Key words: textual cooperation, model reader, interpretation

KAZALO

1. UVOD	5
2. ECO IN SEMIOTIKA NARACIJE	6
3. ELEMENTI NARATIVNE SEMIOTIKE	9
3.1 Izbira specifičnega lingvističnega koda	11
3.2 Izbira žanra	14
3.3 Izbira besedišča	15
3.4 Zaprto delo	17
3.5 Odprto delo.....	20
4. KONCEPT BRALCA	24
4.1 Iserjev koncept implicitnega bralca.....	24
4.2 Besedilni strategiji.....	27
4.3 Ecov koncept modelnega bralca.....	27
4.4 Ecov koncept modelnega avtorja	29
4.5 Razlika med Isejevim in Ecovim konceptom bralca.....	34
5. RAVNI BESEDILNE KOOPERACIJE	36
5.1 Model besedilnega komuniciranja	36
5.2 Linearna manifestacija besedila	37
5.3 Okoliščine izjavljanja	37
5.4 Ekstenzije v oklepajih	37
5.5 Kodi in podkodi.....	38
a) <i>Bazični slovar</i>	38
b) <i>Pravila koreference</i>	38
c) <i>Kontekstualne in okolnostne selekcije</i>	39
d) <i>Retorično in stilistično prekodiranje</i>	39
e) <i>Skupni scenariji</i>	39
f) <i>Intertekstualni scenariji</i>	40
g) <i>Ideološko prekodiranje</i>	40
5.6 Diskurzivne strukture	40
a) <i>Tekstualne topike</i>	41
b) <i>Izotopija</i>	41
5.7 Narativne strukture	42
5.8 Predvidevanja in inferenčni sprehodi	43
a) <i>Inferenčni sprehodi</i>	45
b) <i>Zaprte in odprte fabule</i>	45
5.9 Aktantne strukture	46
5.10 Ideološke strukture	47
5.11 Strukture svetov.....	47
a) <i>Definicija možnega sveta</i>	48
b) <i>Vzpostavitev identitete prek svetov</i>	49
c) <i>Dostopnost med svetovi</i>	50
d) <i>Fabula kot možni svetovi</i>	52
e) <i>Dostopnost med narativnimi svetovi</i>	53
5.12 Problematizacija koncepta modelnega bralca	55
6. NARATIVNA ANALIZA KRATKE ZGODBE ROBERTA SHECKLEYA PRODAJALNA SVETOV	56
7. SKLEP	66
8. LITERATURA	68
9. PRILOGA	72

1. UVOD

Ko govorimo o besedilu, lahko rečemo, da je namenjeno določenemu bralnemu občinstvu. Besedilo se namreč realizira z bralcem oziroma branjem. Od tod naprej lahko predpostavimo tri stvari. Prvič, da se besedilo realizira od bralca do bralca drugače. To pomeni, da vsak bralec dojema in doživlja besedilo po svoje, kar posledično pripelje do sklepa, da v besedilu ni nobenega merila, ki določa bolj ali manj podobno realizacijo pri vseh bralcih. V kolikor bi to držalo, bi besedilo izgubilo svojo funkcijo prenosnika nekih dejstev ali idej, saj jih nihče ne bi znal realizirati, kot so bile mišljene, oziroma bi jih realiziral vsak po svoje. Drugič lahko rečemo, da besedilo v sebi vsebuje merila realizacije, kar pa nas spet pripelje do neuporabnega sklepa. To bi namreč popolnoma izničilo bralčevo funkcijo realizatorja vsebine, saj bi le-ta bila objektivno dana v samem besedilu. Smiselno je torej predpostavljati kombinacijo prve in druge možnosti, kjer je besedilo skonstruirano tako, da omogoča različna bralčeva dožemanja in doživljanja.

V diplomski nalogi raziskujemo tezo Umberta Eca, da je interpretacija besedila po eni strani odvisna od besedila samega, po drugi pa od bralca. Vloga avtorja je iz tega procesa izključena, saj Eco zagovarja mnenje, da je avtor vsebovan že v samem besedilu. Pri branju se odvija kooperacija zgolj med tema dvema akterjema, ki skupaj konstruirata interpretacijo. Kot bi rekel Eco, je branje kot piknik – besedilo prispeva besede, bralec pa pomen. Pri temu je bistveno, da Eco prepozna bralca kot aktivnega udeleženca v procesu branja, ki nima pri proizvodnji pomenov besedila nobenih omejitev, razen tistih, ki mu jih postavlja besedilo. Ta diplomatska naloga zato ne govori samo o svobodi interpretiranja, ampak tudi o njenem omejevanju.

Ko Eco govori o literarnem besedilu, uvede pojem odprtega in zaprtega dela. V odprtem delu avtor v procesu ustvarjanja besedila predvideva veliko število interpretacij, ki jih bralec lahko aktualizira v procesu branja. Za zaprto delo pa velja, da avtor v procesu ustvarjanja predvideva za interpretativni proces zgolj nekaj interpretacij. Eco razdeli tudi bralca na dva koncepta, in sicer na empiričnega ter modelnega bralca. Za obravnavo je zanimiv slednji, ker predstavlja avtorjevo strategijo konstruiranja interpretacije tako v zaprtem kot v odprtem delu. Večji del diplomske naloge predstavlja obravnavo teh narativnih elementov Ecove semiotike ter razmerja med njimi.

Diplomska naloga je sestavljena iz treh delov, ki se vzajemno dopolnjujejo. *Elementi narativne semiotike* služijo kot umestitev Ecovih konceptov znotraj naratologije. V *Predstavitvi osnovnih konceptov* se ukvarjamo z vprašanjem, kako besedilo izbere bralca. Na to vprašanje odgovarjajo poglavja *Izbira specifičnega lingvističnega koda*, *Izbira žanra* in *Izbira besedišča*. Tu poskušamo razložiti načine, na katere besedilo izbere bralce, po drugi strani pa jih tudi samo ustvarja. V nadaljevanju spoznamo dva različno konstruirana narativna svetova, ki se imenujeta *Odprto* in *Zaprto delo*. Na tej točki tudi prvič uvedemo razliko med empiričnim in modelnim bralcem, ki predstavlja Ecov koncept bralca kot besedilne strategije. Uvod naredimo s predstavitvijo Iserjevega implicitnega bralca ter še nekaterih drugih podobnih konceptov, ki so pomembni za oblikovanje Ecovega modelnega bralca. Slednjega obravnavamo v nadaljevanju, in sicer v okviru *Besedilnih strategij*, ki poleg *Modelnega bralca* predstavijo tudi *Modelnega avtorja*. V tem delu diplomske naloge lahko vidimo, kako je misel na bralca prisotna že v samem generativnem procesu besedila, in ne zgolj v interpretativnem. Na tem mestu tudi razložimo temeljno razliko med Iserjevim in Ecovim konceptom bralca.

Do tukaj smo predstavili prvi del diplomske naloge, ki na poljuden način razlaga Ecove koncepte narativne semiotike. Ta pristop uporablja tudi Eco v *Šestih sprehodih skozi pripovedne gozdove* in *O literaturi* ter s tem pokaže, da se njegove ideje ne tičejo zgolj teorije, ampak da se jih da povsem prepričljivo predstaviti tudi na konkretnih primerih. Če smo se do tu gibal bolj po praktičnih vodah, se v nadaljevanju ukvarjamo z modelom ravni besedilne kooperacije, ki služi za prikaz interpretativnega procesa. V drugem delu bomo torej prek besedilnih ravni ugotavljali, na kakšen način besedilo potrebuje bralca, da ta realizira njegov pomen.

Tretji del diplomske naloge prinaša aplikacijo Ecovih narativnih konceptov na literarni primer, kjer ugotavljamo, kako se modelni bralec dejansko kaže v besedilu. Primer aplikacije bo kratka zgodba Roberta Sheckleya *Prodajalna svetov*.

2. ECO IN SEMIOTIKA NARACIJE

Semiotika naracije se nahaja znotraj semiotike besedila in je po vsebini še najbližje semiotiki literature. Semiotika naracije ali »naratologija je teorija o strukturi narativnega besedila. Da

razišče strukturo, oziroma da predstavi strukturalen opis, mora naratolog razčleniti narativni fenomen na njegove razstavne dele ter potem določiti njihove funkcije in razmerja« (Internet 1). Tako je Tzvetan Todorov leta 1969 definiral naratologijo v *Grammaire du Décameron*.

Naratologija se ukvarja z analizo pripovednega besedila – tako fikcijskega kot nefikcijskega, tako literarnega kot neliterarnega, verbalnega ali vizualnega – s tem, da se usmerja na najmanjše narativne enote in *gramatiko zapleta*. Prav v tem se razlikuje od semiotike literature, ki se ukvarja zgolj z literarnimi fikcijskimi deli.

Naratologija ima svoje korenine v ruskem formalizmu, predvsem pri Vladimirju Proppu, ki je z analizo stotih ruskih pravljic skrčil narativno shemo na sedem arhetipskih vlog in 31 funkcij oziroma dejanj oseb v pravljicah. Prav tako je prvi razlikoval med dvema različnima aspektoma analize narativnih besedil – *fabulo* in *sižejem*. Fabula, posplošeno rečeno, pomeni vsebino zgodbe, medtem ko siže predstavlja motiv, oziroma podlago za neko zgodbo.

Resničen razvoj naratologije pa se zgodi znotraj strukturalizma. Za strukturaliste so narativna besedila lingvističen fenomen, vsebujejo torej strukture, ki jih analiziramo tako, kot je Ferdinand de Saussure analiziral jezik. Tako kot pri njemu obstaja razlika med binarnimi opozicijami *parole* (posamezen primer govornega jezika) in *langue* (idealizirana abstraktna slovnica, ki povezuje vse posamezne primere v govoru), tako so naratologi vpeljali razliko med zgodbo in diskurzom.

To dihotonomijo, ki predstavlja jedro naratologije, je definiral Chatman:

Zgodba (histoire) [je] vsebina ali niz dogodkov (akcij, dogajanja), plus tisto, kar bi lahko imenovali obstajajoči (osebe, predmeti); in diskurz (discours) [...] je izraz, sredstvo s katerim je vsebina komunicirana. Drugače rečeno, zgodba je kaj v narativnem besedilu, diskurz pa kako (Chatman v Nöth 1995: 369).

Strukturalisti iščejo globlje strukture, ki ležijo pod površjem sistema znakov. Levy-Strauss jih je iskal v mitu, sorodstvu in totemizmu. Strauss je videl mite kot različne kombinacije omejenega števila tem, ki opisujejo nasprotje med kulturo in naravo. Po zgledu Proppa je trdil, da je mogoče vsak mit razstaviti na njegove osnovne strukture, kar pomeni, da narativne sheme ostajajo iste, čeprav imajo na videz neskončno število oblik in vsebin. Barthes je pri

oblikovanju narativnega koda predlagal hierarhijo treh ravni: *ravni funkcije* (minimalne enote narativnega besedila), *ravni akcije* (enote so integrirane v funkcionalno sintakso akcije) in *ravni narativne komunikacije* (komunikacija med pripovedovalcem in poslušalcem). Greimas je predlagal gramatiko naracije, ki bi lahko ustvarila katerokoli narativno strukturo. Z redukcijo sedmih Proppovih funkcij, je oblikoval tri binarne opozicije – objekt-subjekt, pošiljatelj-prejemnik, pomočnik-nasprotnik. Greimas je bil mnenja, da si zgodbe delijo skupno gramatiko.

Poststrukturalizem je postavil celotno paradigmo pod vprašaj, osredotočal se je na kritiko strukturalistične naratologije, ki je ignorirala historične in psihološke vplive, tako pri generiranju kot sprejemanju besedila.

Eco v opus obsega različna področja semiotike, določen del se nanaša tudi na teorijo naracije. Koncept modelnega bralca velja tako za narativna kot nenarativna besedila, zato ga lahko obravnavamo pod okriljem naratologije. Po drugi strani sta odprto in zaprto delo področje literarne semiotike, saj se nanašata na fikcijska literarna besedila. Vendar kot že rečeno, je naratologija širši pojem kot literarna semiotika, zato ta dva koncepta lahko obravnavamo tudi v njenem okviru.

Omenjene koncepte je Eco oblikoval v luči svojih predhodnikov, večinoma strukturalistov. Koncept *zaprtosti* je prva predstavila Julija Kristeva, ki je zaprtost literarnega besedila videla na ravni zgodbe in diskurza. Zaprtost se na ravni zgodbe kaže kot njen konec, v nasprotju z njenim začetkom. Na diskurzivni ravni pa zaprtost pomeni, da čeprav je besedilo mogoče nepopolno in dvoumno, je končano in s tem zaprto za nove posege. Eco nasprotno trdi, da sta odprtost in zaprtost dve plati istega kovanca. Delo je odprto za vse potencialne interpretacije s strani bralca in zaprto v smislu dokončnosti s strani avtorja: »Umetniško delo je zato dokončano in *zaprta* oblika v svoji unikatnosti kot uravnoteženi organski celoti, medtem ko hkrati predstavlja *odprt* izdelek zaradi svoje občutljivosti na različne in brezštevne interpretacije« (Eco 1984: 49).

Ecova ideja o neskončnem številu interpretacij izhaja iz Piercovega koncepta *unlimited semiosis*, kjer se vsak znak lahko opiše z drugim znakom, ta pa spet z drugimi in tako v neskončnost. S konceptom interpretacije se je ukvarjala tudi Kristeva, in sicer je pod vplivom Bakhtina, ki je opisoval literarno besedilo kot mozaik citatov, ki tvori dialoško in polifonično

strukturo, uvedla termin *intertekstualnost*. Besedilo predstavlja presečišče drugih besedil in kodov, ki tvorijo neko novo besedilo. S pojmom intertekstualnosti pa se je ukvarjal tudi Barthes, ki je trdil, da je intertekstualnost nekaj, kar prihaja od zunaj, »ni v izvoru, ampak v naslovljenosti. Odvisna je od bralca, njegove kulturne umestitve in libidinalne ekonomije« (Juvan 2000:136). Sicer pa naj bi tako za bralca kot za pisca veljalo, da njuna identiteta intertekstualna, je »mnogoterost drugih tekstov, kodov, ki nimajo konca oziroma so izgubljeni« (Barthes po Juvan 2000: 136).

Model besedilne kooperacije, ki služi kot način konstruiranja modelnega bralca, je Eco prevzel od Petőfijevega TeSWeST (Text-Struktur-Welt-Struktur-Theorie) modela in ga dopolnil z nekaterimi elementi van Dijkove in Greimasove tekstne teorije. Kot ugotavlja Komel, ima shema pri Eco obraten namen: medtem ko njemu služi za prikaz interpretativnega procesa, so našeti avtorji poskušali razložiti generativni proces. Znotraj tega modela je Eco od Greimasa prevzel tudi koncepta *aktantnih vlog* ter *izotopije*.

Eco zavzame naratološki pristop tudi pri analizi Flemingovih romanov ter stripov Supermana. Podobno kot Propp je skuša oblikovati narativno shemo romanov o Bondu, poleg tega pa opredeljuje tudi arhetipske vloge, ki se znotraj teh besedil pojavljajo. Pri Supermanu gre še korak dlje – potem ko raziščel narativno shemo in njene elemente, v Supermanu prepozna ideološke nastavke, ki vplivajo na interpretacijo besedila.

Pri umeščanju Eca v naratološko teorijo smo se omejili zgolj na koncepte, ki se pojavljajo znotraj diplomske naloge. Eco je v narativno teorijo sicer prinesel dosti več, vendar za naše potrebe zadošča to, kar smo omenili.

3. ELEMENTI NARATIVNE SEMIOTIKE

Pišemo misleč na bralca, kot slikar slika misleč na gledalca slike. Potem ko naredi potezo s čopičem, se oddalji za dva ali tri korake in proučuje učinek: gleda sliko, kot bi jo moral gledati, ob primerni luči gledalec, ki jo bo občudoval, ko bo obešena na zid
(Eco 1986: 51).

Eco pravi, da bralec vstopi v besedilo že v začetku njegovega ustvarjanja. Besedilo je namreč ustvarjeno za bralca in lahko rečemo, da zaživi šele takrat, ko ga ta prebere. V tem smislu že sam avtor predstavlja prvega bralca, je njegov stvarnik, a hkrati tudi del njegove stvaritve. Med ustvarjanjem besedila mora predvideti potencialnega bralca (od tu dalje *modelni bralec*), ki bo ob branju interpretiral besedilo tako, kot ga je sam interpretiral med pisanjem. Takrat, ko si avtor izbere modelnega bralca svojega besedila, povzroči, da si ne samo bralec izbere besedilo, ampak da si tudi besedilo izbere bralca.

Avtor ne piše zase, temveč predvsem za druge. Zato si mora med pisanjem vedno predstavljati, kako bi to besedilo razumel, če ga sam ne bi napisal. Biti mora sposoben izstopiti iz besedila in se vprašati, če bo bralec to razumel tako, kot razume on. Noben bralec sicer ne more interpretirati besedila tako, da bi bila ta interpretacija popolnoma identična z avtorjevo, vendar mora avtor kljub temu ponuditi glavne smernice interpretacije, četudi se zdi, da pušča bralcu relativno odprte roke. Poenostavljeno rečeno, če avtor napiše ljubezensko zgodbo, lahko prepusti bralcu, da se mu zdi srečna ali nesrečna, usojena ali naključna, ne more pa bralec ob branju slednje oceniti, da bere detektivski roman. Avtor nikoli ne piše samo besedila, ampak gradi tudi nek svet, v katerega mora bralec verjeti. Ta svet gradi z informacijami, ki služijo kot opeke in pri bralcu zgradijo potrebno zaupanje, da začne vanj verjeti in je tistih nekaj ur pripravljen v njem tudi živeti.

Kot piše Radford v *On Eco*, med bralcem in avtorjem besedila poteka enosmerna komunikacija, saj avtor prek besedila bralcu nekaj sporoča, slednji pa sporočilo interpretira. Pri enosmerni komunikaciji ni povratne zanke – ko je besedilo enkrat zapisano, tako tudi ostane. Besedilo postane neodvisno od avtorja in kot tako komunicira z bralcem. Da ta komunikacija steče, oziroma da bralec razume, kaj hoče besedilo povedati, si morata bralec in besedilo deliti skupni kod. Ta ne pomeni samo tega, da besedilo lahko beremo, ampak tudi da ga interpretiramo tako, kot od nas pričakuje avtor. Zanj je značilen

...ne samo dani jezik kot sklop slovničnih pravil, ampak tudi celotna enciklopedija, ki jo je uporaba jezika proizvedla, namreč, kulturna določila, ki jih je jezik ustvaril in celotna zgodovina prejšnjih interpretacij drugih besedil, ki jih je bralec razumel v branju
(Radford 2003: 4)

Malo prej je bilo rečeno, da ne izbere samo bralec besedila, ampak da tudi besedilo izbere bralca. Način, na katerega besedilo to stori, lahko strnemo v tri sklope:

- izbira specifičnega lingvističnega koda

- izbira žanra

- izbira terminologije

(Eco 1984: 7)

Zgoraj naštetih sklopi skupaj tvorijo diskurz, ki omejuje realizacijo pomena, oziroma določajo, kateri pomen se bo realiziral. Če v besedilu te omejitve ne bi bilo, bi lahko vsako besedilo interpretirali na neskončno mnogo načinov. To je sicer Peirceova teza, ki trdi, da se vsak znak lahko opiše z drugimi znaki, kar posledično pomeni, da lahko opisujemo v neskončnost. Enako bi veljalo za besedila, če ne bi bila omejena s kontekstom. Tu se Eco naslanja na Bakhtinovo teorijo o *heteroglosiji*, ki predstavlja upravljanje s pomenom v izražanju. Heteroglosija zagotavlja nadvlado konteksta nad besedilom, kar pomeni, da ima vsak trenutek izražanja določene pogoje – zgodovinske, psihološke, socialne itd., ki povzročajo, da ima beseda, izražena v tem času in na tem kraju, drugačen pomen kot v pogojih, ki so drugačni od teh. Vendar po Eco pomena ne omejuje samo kontekst, pomembno vlogo igra tudi enciklopedija, ki jo bomo opisali v nadaljevanju. Besedilo postavlja omejitve s kontekstom, bralec pa je omejen z enciklopedijo. Če so omejitve besedila konstruktiven element branja, saj določajo smer interpretacije, pa so bralčeve omejitve pomankljivost, ki ovira aktualizacijo pomena besedila. Vsi zgoraj naštetih sklopi predstavljajo elemente konstrukcije modelnega bralca, ki ustvarjajo kontekst, in po potrebi tudi enciklopedijo, tako da se modelni bralec, kar se da celovito, udejanji tudi v empiričnem bralcu. Kot pravi Eco, imata tako besedilo kot bralec svoje pravice, vendar si jih včasih prav bralec vzame preveč in interpretira besedilo drugače, kot to hoče biti interpretirano. Prav zgornji sklop postavlja omejitve bralčevi interpretaciji, saj je »nemogoče reči, katera interpretacija je najboljša, mogoče pa je reči, katera je napačna« (Eco v Tejera 1997: 147).

3.1 Izbira specifičnega lingvističnega koda

Izbira specifičnega lingvističnega koda predpostavlja poznavanje jezika, tako besedišča kot njegove slovnice. Vendar tudi samo poznavanje jezika in slovnice pogosto ne zadošča, da

besedilo interpretiramo v skladu z avtorjevo željo. Težavo lahko razložimo na Komelovem primeru:

a) *Leva moramo peljati v živalski vrt.*

b) *Janeza moramo peljati v živalski vrt.*

Zgornjima stavkoma je nemogoče določiti različna pomena samo na podlagi sintaktično-semantičnih lastnosti. Šele enciklopedična kompetenca interpretu pokaže, da gre za dva nasprotna pomena. Izraz *enciklopedična kompetenca*, ali krajše kar *enciklopedija*, naj bi služila

...kot orodje, ki me oskrbuje z različnimi pomeni besede, ne le v skladu z zakoni besedišča, ampak tudi upošteva zgodovinske in kulturne razlike: dobra enciklopedija mi ne pove samo tega, da so psi sesalci, ampak tudi, da so jih v nekaterih starih religijah čistili in da v nekaterih deželah predstavljajo precej okusno hrano (Eco 2001: 26).

Ko govorimo o enciklopediji, ne govorimo o fizični enciklopediji, v smislu *Encyclopaedia Britannica*, ampak o podatkih, ki jih ima vsak posameznik v glavi. Enciklopedija se imenuje zato, ker deluje podobno, kot deluje enciklopedija kot knjiga. Namreč, ob vsakem geslu se hkrati pojavi serija podatkov, asociacij in spominov, ki jih ima posameznik o določeni stvari. Za razliko od knjige, ta enciklopedija nima redu, kot recimo razporejenosti po abecedi. Eco v *V labirintu* to strukturo imenuje »micelij, v kateri si drevesasta korenina postavi nasproti preplet, mrežo korenin in gomoljčkov ...« (Eco 2001: 27). Zanj je predvsem značilno, da je vsaka točka povezana s katerokoli drugo točko,

strukturirana je v skladu z mrežo interpretantov, to je opredelitev, ki nadomestijo druge opredelitve, položajev, ki pojasnjujejo pomen nekega izraza ... vidnih upodobitev, ki razlagajo besedne izraze in obratno ... sopomenk, organiziranih v verigi, tako da bi med zadnjim in prvim koncem izginila vsaka sopomenskost ... Veriga interpretantov povzroča, da se nekatere od (različno opisanih) lastnosti, pripisanih nekemu jezikovnemu izrazu ... kažejo medsebojno protislovne in samo kontekst določi, katero je treba aktivirati ... umestiti v topiko, uskladiti s prevladujočo temo diskurza (Eco, 2001: 28).

Zaradi številnih poti in izbir ima enciklopedija obliko mreže ali labirinta ter je zaradi nenehnih sprememb in dopolnjevanj neskončna. V njej niso samo dejstva, ampak predvsem to, »kar je bilo družbeno rečeno« (Eco 2001: 28).

Pri tej interpretaciji se Eco naslanja na Deleuzejev *Micelij*, kjer avtor micelij imenuje tudi *rizom*. Zanj velja *princip spoja in heterogenosti* (katerikoli njegovo točko lahko povežemo s katerikoli drugim rizomom, pri čemer je teh povezav lahko več), *princip številčnosti* (psevdoštevilčnost, za katero je jasno le, da se večja in s tem spreminja strukturo rizoma), *princip brezpomenskega preloma* (v rizomu lahko obstajajo tudi protislovne stvari) in *princip kartografije in dekalkomanije* (princip kalke označuje strukturo drevesa, razplodljivost v neskončnost. Karta pa označuje lastnost rizoma, ki je odprt povezljiv ter nenehno spreminjajoč). Kot vidimo, je Eco pripisal iste lastnosti tudi *enciklopediji*.

Eco *V labirintu* poleg enciklopedije omenja tudi *slovar*, ki določenemu izrazu pripiše točno določene jezikovne lastnosti; vse drugo, kar pripada sistemu izkustvenega spoznanja, pa je del enciklopedije. Slovar pomen nekega izraza razčleni na osnovne semantične enote, od najsplošnejših do najbolj posebnih tako, da omogoči vse jezikovne rabe. V slovarju bi tako pod *samski* našli *človek, moški, odrasel neporočen*. Na podlagi tega prepoznamo stavek *Mati je samska* kot semantično nepravilen, saj se *mati* (človek, ženska, odrasla) in *samski* semantično ne ujemata. Če pa primerjamo stavka *Moja hči že ne bo šla v hišo samskega!* in *Le pojdi k njemu, je samski*; vidimo, da sta semantično pravilna, vendar ima prvi negativno konotacijo, drugi pa pozitivno. Teh informacij v slovarju ne najdemo, ker so vsebovane v enciklopediji. Slovar je del enciklopedije.

Če se vrnemo k našima primeroma, opazimo dvoje. Prvič, stavek *Leva moramo peljati v živalski vrt* je v naši kulturi popolnoma samoumeven in razumljiv, medtem ko bi v drugačni zaman razlagali koncept živalskega vrta, ker ta v njihovem svetu lahko ne obstaja. Ko je Wittgenstein zapisal, da so *meje mojega jezika meje mojega sveta*, je gledal širše. V jeziku ni samo tega, kar je v našem svetu – tu so še samorogi, vile in čarovnice. Pa strune, kvarki in atomi. Te stvari se bolj malo tičejo vsakdanje realnosti, a smo vseeno našli imena zanje. Svet jezika je skratka dosti širši od *realnosti*. Česar ni v jeziku, tega ni. Če stvari ni niti v realnosti določenega sveta niti v jeziku, je razumevanje besedila nemogoče.

Kot že rečeno, če je interpretu besedila jezik poznan, to še vedno ni dovolj. Namreč, beseda *lev* konotira svobodo v kontekstu z divjino in ujetost v kontekstu z živalskim vrtom. Ta kontekst ni samoumeven, nasprotno, je del zelo specifičnega sveta, ki mu pravimo Zahodna kultura. Ta se močno razlikuje od drugih kultur, na primer islamske ali indijske, in je zato nemogoče pričakovati, da bo vsak prebivalec tega sveta jemal ta stavek kot nekaj običajnega in samoumevnega. Implicira namreč odvzete svobode – *lev* gre v živalski vrt zato, da ga zaprejo in razstavijo. Drugi stavek konotira nasprotno. *Janez* je človek in ljudi se ne zapira v živalske vrtove. Ljudje si vanje hodimo ogledovati razstavljenе živali. Drugi stavek zato implicira, da gre *Janez* v živalski vrt za zabavo. Ti implicitni pomeni, ki jih bralec naše kulture zazna povsem spontano, so za druge kulture lahko vsaj nenavadni, če že ne nerazumljivi.

Šele poznavanje tako eksplicitnih kot implicitnih pomenov besede in upoštevanje ostalih znakov, privede do konsistentne interpretacije stavka. Stavek *V gozdu smo videli leva* povezujemo s povsem drugimi konteksti in občutki kot *V živalskem vrtu smo videli leva*. Razlika je namreč, ali gre za gozd ali za živalski vrt. Vznemirjenje in strah bi bila neprimerno večja, če bi na leva naleteli v gozdu, kot pa v živalskem vrtu. Ta primer nakazuje, da znaki sprejmejo svoj pomen takrat, ko jih interpret poveže z ostalimi znaki. Vendar to lahko zastavimo tudi širše – besedilo prejme svoj pomen šele takrat, ko ga interpret poveže z drugimi besedili. In ne samo to – celoten spomin, ki ga imamo o določeni stvari, vpliva na trenutno percepcijo. *Ime rože* beremo v luči angleških empiristov, od Bacona do Berkeleya, poleg tega pa »biblioteka in slepota ne moreta dati nič drugega kot Borgesa« (Eco 1986: 46). Vendar v tem primeru ne nosi samo bralec sledov preteklosti, nosi jih tudi besedilo.

3.2 Izbira žanra

Izbira žanra, recimo v otroški knjigi, že s samim načinom pripovedovanja in z vsebino, namiguje, katere bralce predpostavlja. Začetek *Za devetimi gorami in devetimi vodami* lahko pripišemo samo enemu žanru – pravljicam. Poleg tega tudi vemo, da ni nič nenavadnega, če v pravljici volk poje človeka. Če pa se to zgodi v pustolovskem romanu, so občutja bralca povsem drugačna. Izbira žanra je tako eden ključnih elementov, ki bralcu omogočajo odločitve, ali naj se brani knjige sploh loti. Za vsak žanr veljajo določena pravila igre in v njem nastopajo določeni elementi. Tako ne moremo imeti detektivskega romana brez

detektiva, zločina in krivca. Oče Brown je sicer na lovu za tatom, ki je ukradel sinji križ in detektiv Marlowe išče morilca, ki ubija s sekirico za led, vendar se oba sprašujeta isto – *kdo je kriv?* Iskanju krivca je podrejen tudi stil, ki ima obliko klobčiča in se počasi razpleta. Tudi skozi žanr se opravlja selekcija ciljnih bralcev – modelnih bralcev. Ko v knjigi zaslutimo, za kakšen žanr gre, vemo, kaj v njej lahko pričakujemo. Žanr je pravzaprav prvo sito, ki oblikuje ciljnega bralca. Od avtorja je namreč *pošteno*, da bralcu namigne, kaj v besedilu lahko pričakuje. Razlika je namreč, ali beremo Chandlerjev hardboiled roman, Marquezov magični realizem ali Vonnegutovo znanstveno fantastiko. Žanr nudi tipične lastnosti besedila, ki jih bralec ponavadi hitro prepozna in se na njihovi podlagi odloči, ali bo z branjem nadaljeval. Ko Dostojevski začne svoje *Zapiske iz podtalja* z »Jaz sem bolan človek... Hudoben človek. Neprivlačen človek sem jaz« (Dostojevski 1995: 7), jasno pokaže, da imamo opravka z nihilizmom. Nekdo, ki mu ta filozofija ni blizu, bo roman prej ali slej odložil. Podobno bo storil nekdo, ki ne razume ironije znanstvene fantastike – »Čas je samo utvara', je pojasnil. 'Čas kosila še toliko bolj.'« (Adams 1988: 21). V manj ironičnem in nemara smrtno resnem vzdušju podobno ugotavlja Borges: »Tvoja tvarina je čas, neutrujen čas« (Borges 2000: 145). Funkcija žanra je v tem, da je isto stvar mogoče povedati na veliko različnih načinov, za veliko različnih modelnih bralcev.

3.3 Izbira besedišča

V neposredni povezavi z izbiro žanra je tudi izbira besedišča. Z izbiro določenih izrazov nagovorimo samo tiste, ki te besede poznajo in jih področje njihove uporabe zanima. Tu ne govorimo samo o strokovnih besedilih, kjer je poznavanje terminologije nujno za razumevanje, ampak tudi o fikcijski literaturi. Ko Lem začne svoj roman *Nepremagljiva z:* »Nepremagljiva, križarka drugega razreda, največja kakršno je imelo oporišče v sozvezdju Lire, je drvela s fotonskim pogonom skozi skrajni kvadrat sozvezdij« (Lem 1977: 5), je eksplicitno nagovoril ljubitelje znanstvene fantastike z besedami, ki se v njenem žanru uporabljajo: prostor dogajanja je pogosto vesolje, vpletena je visoka tehnologija in omejitve našega sveta zanjo ne veljajo. Lahko bi rekli, da človeka, ki tovrstne domišljije ne ceni, ta uvod kratkomalo odbije.

Podobno velja tudi za ostale zvrsti. V zgodovinskem romanu pričakujemo zgodovinske osebe in dogodke, četudi je sama zgodba povsem izmišljena. *Trije mušketirji* se dogajajo na začetku

17. stoletja, zato v knjigi upravičeno pričakujemo kralja Ludvika 13., njegovega svetovalca kardinala Richelieuja in upore hugenotov. Ali so dogodivščine d'Artagnana resnične ali ne, niti ni bistveno. Da zgodbi verjamemo, mora biti svet, v katerem se dogaja, zgodovinsko kredibilen.

V prozi daje omejitev pod-statni svet. In to nima nič opraviti z realizmom (celo če razlaga ravno realizem). Lahko se ustvari povsem irealen svet, v katerem osli letajo in princese oživljajo od poljubov: vendar se dogaja, da ta svet, ki je zgolj možen in irealen, eksistira po strukturah, definiranih na začetku (vedeti je treba, če je to svet, v katerem princeso obudi le prinčev poljub ali tudi čarovničin poljub in če princesin poljub spreminja v prince le krastače ali tudi, recimo, pasavce) (Eco 1986: 46).

Elementi žanra morajo biti prisotni – če ne, potem ne gre za določen žanr. Ti elementi, ki se v besedilu kažejo v obliki besed, tvorijo celoto, ki ni samo besedilo, ampak je žanrsko besedilo.

Če se vrnemo k *Nepremagljivi* opazimo, da za razumevanje besedila ni potrebna samo želja po njegovem branju, ampak tudi določeno predznanje, ki to besedilo osmisli. Nerazumevanje ob branju takih knjig pogosto pomeni, da je enciklopedično znanje pomanjkljivo. Nevednemu bralcu v tem primeru lahko svetujemo nadaljnje branje podobne literature, v upanju, da se bo njegovo znanje obogatilo. Besedilo namreč od bralca ne samo zahteva enciklopedične kompetence, ampak jo tudi ustvarja:

Kaj pomeni misliti na bralca, ki je sposoben premagati spokorniške težave prvih sto strani? Pomeni ravno napisati sto strani z namenom, da bi se ustvaril bralec, primeren za strani, ki sledijo... Prvih sto strani ima torej funkcijo pokore, iniciacije, in če to komu ne ugaja, tem slabše zanj, ostaja pač ob vznožju hriba (Eco 1986: 52).

Odlomek iz *Nepremagljive* ne samo nakaže, da gre za znanstvenofantastični tekst, ampak bralca tudi pouči o nekaterih stvareh – v vesolju obstaja zvezda Lira, ki je v sozvezdju s še eno zvezdo in da se za pot po vesolju uporablja fotonški pogon. Četudi bi bile te informacije popolna izmišljotina, bi se bralec naučil vsaj to, da so ti elementi znotraj žanra običajni in da ne rušijo kredibilnosti ustvarjenega sveta.

Osebna enciklopedija, torej vse vedenje, ki ga ima posameznik o svetu, vpliva na interpretacijo prebranega besedila tako, da ga osmisli v skladu z informacijami, ki jih je posameznik nabral v preteklosti. Zato ima levji delež pri interpretaciji besedila. Na naslednjih straneh se bomo uvarjali z dvema vrstama besedil – odprta in zaprta. Temeljna razlika med njima je številu interpretacij, ki jih sproducirata.

3.4 Zaprto delo

Koncept stereotipiziranega besedila se je prvič pojavil v že omenjeni *Morfologiji pravljice* Vladimirja Proppa. Kljub temu, da so si pravljice med seboj različne, jih je vseeno mogoče zreducirati na osnovne spremenljivke in konstante. Doležel v *The Themata of Eco's Semiotics of Literature* pravi, da medtem ko je v fabuli vsebovan stereotip, je na deskriptivnih ravneh besedila mogoča avtorjeva svoboda do te mere, da ima vse možnosti pokazati svojo domišljijo, improvizacijo in stilistične sposobnosti. Prav spremenljivke, kot na primer lastnosti literarnih oseb, določajo različnost in lepoto nekega besedila. Propp z *Morfologijo pravljice* tako nevede postavi temelj zaprtemu delu, ki ga kasneje natančneje definira in poimenuje Eco. Tudi on šteje stereotipizirano shemo za eno od značilnosti zaprtega dela.

Vendar zaprta dela lahko opišemo tudi drugače:

Tista besedila, ki obsedeno težijo k vzbujanju točno določenega odziva na delu bolj ali manj natančnih empiričnih bralcev (naj gre za otroke, odvisnike od limonad, zdravnike, ljudi, ki spoštujejo zakone, swingerje, prezbiterijce, kmete, ženske srednjega razreda, potapljače, snobe ali katerokoli drugo zamišljivo družbeno kategorijo) so v bistvu odprta za vsa mogoča odklonilna dekodiranja. Besedilo, ki je tako pretirano odprto za vsako možno interpretacijo, se bo imenovalo zaprto (Eco, 1984: 8).

V luči zgornjega odstavka lahko rečemo, da so zaprta dela tista dela, ki so namenjena določenemu odzivu, kot na primer v akcijski prizori v *Supermanu*. Vendar je tako besedilo zagledano v svojo primarno interpretacijo do te mere, da zaradi tega sproža tudi druge. Že Eco ugotavlja, da ko se *Ostržek* začne s »To se je zgodilo nekoč, ko je živel... Kralj! Se hitro oglasijo moji mladi bralci. Ne fantje, motite se! Nekoč, ko je živel kos lesa« (*Collodi 1993: 7*), je z netipičnim začetkom za pravljico posredno nagovoril tudi starejše bralce. »Tovrsten začetek je zato sprožil različne vrste psihoanalitičnega, antropološkega, satiričnega branja

Ostržka, in vse niso neverjetne« (Eco 1999: 16). Ali so verjetne ali ne, ni pomembno. Dejstvo je, da je nekdo lahko zgodbo o Ostržku razumel tako in nima ga nobenega smisla prepričevati, da jo je bral narobe. Besedilo pač dopušča tudi tako interpretacijo.

Eco svojo tezo zaprtega besedila razlaga z deli Iana Fleminga. Knjig o najbolj znanem angleškem tajnem agentu, Jamesu Bondu je 14, in strukturirajo jih naslednji elementi:

1. *Na potezi je M. in dodeli nalogo Bondu*
 2. *Na potezi je Zlobnež in se razkrije Bondu*
 3. *Bond nastavi prvo oviro Zlobnežu ali Zlobnež nastavi prvo oviro Bondu*
 4. *Na potezi je Ženska in se razkrije Bondu*
 5. *Bond zapelje Žensko*
 6. *Zlobnež ujame Bonda*
 7. *Zlobnež muči Bonda*
 8. *Bond premaga Zlobneža*
 9. *Bond uživa z Žensko v času okrevanja in se je potem znebi*
- (Eco 1984: 156)

V Bondovem primeru besedilo poudarja sam proces dogajanja in bralca oskrbuje samo s tistimi informacijami, ki so potrebne za razumevanje le-tega. V ospredju je akcija in prav to bralca tudi pritegne h knjigi. Pri zaprtih besedilih vidimo, da je ena interpretacija v ospredju do te mere, da izgleda, kot da drugih ni. Užitek ob akcijskem dogajanju, kot primarni avtorjev namen, povsem odvrne pozornost od ostalih možnih interpretacij. Posledično pa to tudi pomeni, da če avtor gradi na eni interpretaciji, bralca tudi oskrbuje samo z eno vrsto informacij, in to s tistimi, ki podpirajo njegovo interpretacijo. V besedilu se pojavljajo različne osebe in različni dogodki, ki služijo izključno njegovemu namenu. V knjigah o Jamesu Bondu so zato vse sile uperjene v to, da bralec opazi junaškost in seksapilnost glavnega junaka, medtem ko ta rešuje svet. Kljub temu pa ima bralec pravico, da si razlaga tudi stvari, ki so v besedilu omenjene, niso pa razdelane. Ko avtor ustvarja besedilo, se ne sme vprašati samo to, koliko odgovorov ponuja, ampak tudi katera vprašanja zastavlja. Če se delo osredotoča na en sam problem, na primer na zmago dobrega nad zlim v Flemingovih romanih, bo ta interpretacija vedno veljavna. Vendar v besedilu določene stvari ostajajo odprte. Nihče ne bo oporekal, da zmaga Bonda pomeni zmago dobrega - mnenja se lahko krešejo okrog tega, ali Bond ravna z ženskami spoštljivo in kakšen odnos ima Zahodni svet do Vzhodnega.

Na podlagi Ecove klasifikacije Bondovih potez lahko zaključimo, da je Flemingovo delo stereotipizirano. Če upoštevamo še število knjig, lahko rečemo, da je ponavljajoče. Eco v *Narrative structure of Fleming*, podobno kot Propp v *Morfologiji pravljice*, analizira vseh 14 Bondov in postavi narativno shemo, ki smo jo predstavili že zgoraj. Ta predstavlja prvi stereotipen element znotraj Flemingovega besedila in s tem določa njegovo zaprtost. Drugi ponavljajoč element je manihejska ideologija, ki se ponavlja iz romana v roman. Večen boj med dobrim in zlim najdemo v vsaki izmed knjig, poleg tega pa se ta boj odvija, kot ugotavlja Eco, med preoblečenimi pravljичnimi bitji. Bond tako predstavlja viteza, zlobnež zmaja, ženska pa princeso. Po drugi strani na te elemente lahko gledamo kot na šahovsko partijo, kjer je polje sicer omejeno s svojim obsegom, igralci in potezami, kar pa še ne pomeni, da je igra nezanimiva. Flemingova pripoved je sicer predvidljiva in stereotipna, vendar mu Eco ne odreka briljance sloga in pripovedovanja. Po eni strani mu pripiše elemente zaprtega dela, ki pa pri natančnem bralcu presežejo samo pripoved in nudijo enak užitek v branju kot odprto delo. Poleg omenjene shematizacije, lahko na podlagi teh romanov rekonstruiramo takratno vladajočo ideologijo, ki je izrazito prezirala vzhod ter zviška gledala na ženske. V interpretativnem smislu zato Flemingovi romani spadajo med zaprta dela, v literarnem pa odprta.

Bolj kritičen je Eco do *Supermana*, kjer ideološki element omogoča veliko število epizod, v katerih se zgodi zelo malo - sploh za junaka s takimi sposobnostmi, kot jih ima Superman. Sicer bi lahko premagal vojsko in vlado, vendar so njegova dela omejena na nek lokalni svet, v katerem živi. V tem smislu predstavlja dobrega državljana, ki pomaga drugim takrat, ko so ti pomoči potrebni, ne posega pa v višji svetovni red vladajoče ideologije. Eco je očitno mnenja, da so tudi ideološki elementi predvidljivi in zato besedilo uvrstijo med zaprta dela.

Zaprto delo bi še najbolje opisali tako, da rečemo, da jo odnese vsaj z eno interpretacijo že ob prvem branju. Tako besedilo poskrbi, da služi avtorjevemu namenu, ki se razteza od sanjarjenja o herojskem reševanju sveta do vživljanja v žalostne ljubezenske zgodbe s srečnim koncem. Glede na Ecove primere, je edini korak naprej, korak v ideologijo. Zaprto delo je torej tisto delo, kjer ne interpretiramo v skladu z avtorjevimi nameni, vendar interpretacija kljub temu drži.

3.5 Odprto delo

Za odprto delo je bistveno, »da deluje na najvišjem številu obratov samo takrat, ko vsaka interpretacija odmeva v drugih in obratno« (Eco 1984: 9).

Ali drugače rečeno, delo funkcionira optimalno takrat, ko se interpretacije za nazaj in za naprej potrjujejo. Besedilo, ki ga beremo zdaj, osmišlja besedilo, ki smo ga brali pred tem. Vendar tako kot vsak korak naprej osmišlja tistega pred njim, tako tudi besedilo bralca napeljuje k misli na naslednji korak. Besedilo je kot gozd in

... gozd je, če uporabimo Borgesovo metaforo, vrt s potmi, ki se cepijo. Tudi ko v gozdu ni zaznamovanih poti, si vsakdo lahko začrta svojo smer in se odloči, da bo nadaljeval na levo ali na desno od posameznega drevesa in tako naprej, ter bo izbral pri vsakem drevesu, na katero bo naletel. V pripovednem besedilu je bralec v vsakem trenutku prisiljen izbirati. Še več, ta nujnost izbiranja se izraža celo na ravni vsakega izjavljanja, najmanj vsakokrat, ko se pojavi prehodni glagol. Medtem ko se govorec namenja dokončati stavek, mi ugibamo, čeprav lahko nevede prehitavamo njegovo izbiro ali se tesnobno sprašujemo, kakšna bo ... (Eco 1994: 12).

Ko besedilo beremo, se na vsaki točki odločamo, kako ga bomo interpretirali. Te točke so razpotja, na katerih se moramo odločiti, kam želimo iti. Odločitve v teh trenutkih so redko zavestne narave, praviloma nas že besedilo samo vodi do sklepov. Odločitve so v okviru tega, kar smo že prebrali. Če je besedilo vrt, s potmi, ki se cepijo, potem poti, katero smo že prehodili, ne moremo zanikati ali pozabiti. V začetku je bilo že rečeno, da če beremo ljubzensko zgodbo, je po našem mnenju lahko usodna ali naključna, ne moremo pa jo interpretirati kot spopad civilizacij. Vsako besedilo je vrt; en je lahko skrivnostno zaraščen in gibanje po njem je oteženo, drugi schenbrunsko urejen, s potmi in vodometi. V prvem vrtu ne bomo čakali dam s sončniki in klobuki, medtem ko v drugem ne bomo pričakovali razcapancev in tatov. Na razpotju zato besedilo interpretiramo v skladu s tem, kar smo prebrali in tem, kar lahko v luči prebranega pričakujemo. Ko v *Gospo Bovary* beremo znameniti odlomek z vožnjo v kočiji, ga beremo v skladu s tem, kar o gospe Bovary že vemo. In zato nam je jasno, da se kočija ne vozi naokrog kar tako, ampak da se v njej nekaj dogaja.

Predvidevanje naslednjega koraka je pomembno za konsistenstnost zgodbe. Tako predvidevanja avtorja kot bralca morajo biti v skladu z že napisanim. Še pred bralcem mora biti na to pozoren avtor. »Pragmatičen proces interpretacije ni empirično naključje neodvisno od besedila kot takega, temveč je strukturni element njegovega ustvarjalnega procesa« (Eco 1984: 9). Avtor v ustvarjanju svojega besedila predvideva bralca, modelnega bralca, kateremu priskrbi dovolj namigov, da izbere tiste poti, za katere se je odločil že sam pred njim. Če besedilo noče, da njegov bralec stopi na nepravo pot, mu pokaže, da tam ni nič zanimivega in ga preusmeri drugam. Če besedilo ne ve, kam hoče bralca peljati, potem ve bralec še toliko manj. »Zato besedila ne moreš uporabiti kot želiš, ampak samo kot besedilo želi biti uporabljeno« (Eco 1984: 9). Skratka, besedilo je vrt; in na njem ne moreš igrati tenisa, če je namenjeno sprehajanju.

Vsako besedilo lahko ponazorimo z vrtom, vendar moramo iti pri odprtem delu še korak dalje – odprto delo predstavlja nekakšen labirint. Eco v *Postilah k Imenu rože* labirinte klasificira v tri skupine. Prvi je Tezejev labirint, ki v bistvu ni labirint – nobenemu ne dopušča, da bi se izgubil, saj ima vhod in izhod. V središču je Minotaver, ki predstavlja draž labirinta, saj ne vemo, kaj bo storil. Bistvo tega labirinta je v temu, kaj v njem najdemo in ne toliko, kako se po njem gibljemo. Ta labirint bi lahko primerjali z zaprtim delom, saj je njegovo bistvo prav to, kar te v njem čaka, po njem pa se ni težko gibati. Drugi labirint je maniristični, ki ima strukturo drevesa in en sam izhod, ki ga lahko zgrešimo. V njem je polno slepih poti in poti, ki se gibljejo v krogu. Ta labirint že predstavlja odprto delo prav zaradi načina gibanja. Tudi v odprtem delu lahko zaidemo in se potem vračamo nazaj, da bi naša prejšnja interpretacija sovpadala s sedanjimi. Izhod iz labirinta pomeni, da je interpretacija konsistentna skozi celotno besedilo. Tretji labirint se imenuje rizom – narejen je tako, da se vsaka steza lahko poveže z vsako drugo stezo in je potencialno neskončen. Ta struktura opisuje odprto delo v svojem absolutnem smislu – je neizčrpno v številu svojih interpretacij. Eco to ponazarja s številnimi primeri. Začne v svetu glasbe. Omenja več avtorjev, ki so v svojem ustvarjanju prepustili proste roke interpretom v smislu, da so skladbe lahko dokončali sami, izbirali samo dele skladbe, ki jo želijo odigrati, sami so določali dolžino not ipd. Nadaljuje s Kafka, kjer pravi, da njegovih narativnih situacij ne moremo jemati dobesedno. Njegov simbolizem (proces, grad, preobrazba...) je mogoče interpretirati na nešteto načinov in je praktično neizčrpen. Podobno velja za Joycea, ki v *Finneganovem bdenju* podeli vsaki besedi celo serijo pomenov.

Vendar kot pravi Ana Longoni, besedilo ima lahko več interpretacij le, če so te predvidene že ob nastanku besedila. V *Esoteric Conspiracies and the Interpretative Strategy* opisuje Eco model *semiosi 'ermetica*, v katerem se besedilo interpretira preko verige asociacij, kjer se vse lahko nanaša na vse. Pri tem pride do zaključka, da mora besedilo samo v sebi vsebovati več interpretacij, ali v primeru Kafke ali Joycea, neskončno število interpretacij.

Namen Komedije ni v njenem nikoli končanem branju, medtem ko je to namen Fineganovega bdenja. V bistvu si Joyce zamišlja bralca, ki je sposoben urejati enote pomena, z namenom da z interpretacijo odkrije neskončno število potencialnih sporočil, ki so dvoumne narave; ne predvideva besedila, ki determinira svoje branje, ampak besedilo, ki zahteva udeležbo pri branju (Longoni 1997: 215-215).

Branje *Božanske komedije* na hermetičen način je zato neuspešno, ker ga Dante ni predvideval pri njenem pisanju. Da se Eco sklicuje prav na Kafko in Joyca zato ni nobeno naključje, saj sta že v samem procesu ustvarjanja besedila predvidevala bralca, ki bo za razvozlanje njunih ugank lahko potreboval večnost.

Eco v *Mejah interpretacije* vseeno naredi korak dalje. Kot piše Doležel, Eco opredeli trivialno literaturo kot sestavino visoke literature. Tako imamo znotraj detektivskega žanra Doylea in njegovega detektiva Sherlocka Holmesa, ki se pojavlja v 4 romanih in 56 kratkih zgodbah, ali pa Agatho Christie, ki je o svojih detektivih (Poirot, miss Marple...) napisala preko 80 del. Ne samo, da se iz dela v delo sam lik detektiva ne spreminja, tudi ostali elementi se bolj ali manj ponavljajo. V Agathi bomo zato poleg Poirota in umora vedno našli še »čudaško starko, nečimrnega bogataša in mlado naivko, kjer v napetih čustvenih situacijah privrejo na dan njihove male skrivnosti« (Žižek in Močnik 1982: 247). Pripoved je stereotipizirana, kar jo dela trivialno, čeprav to ne pomeni, da je bralec s tem ob užitek. Po drugi strani pa za detektivske romane, ki niso v nadaljevanjih, tega ne moremo reči. Če omenimo Ecov roman *Ime rože*, vidimo, da do konca ne vemo, kaj se bo zgodilo. Edino kar vemo je, da če imamo detektiva, potem preprosto mora biti tudi truplo, »in čim bolj mrtvo je, toliko bolje« (Van Dine 1982: 13). Glede na to, da ni bilo napisano še nič podobnega, bralec ne ve, kaj ga čaka. Ker je roman *Ime rože* inovativen in originalen, ima zato vse nastavke za odprto delo. Vendar se to delo naslanja na številne podobne, bolj ali manj trivialne zgodbe pred njim, ki so žanr detektivske zgodbe oblikovale. »Ta intertekstualnost še enkrat pokaže, da literarna

zgodovina ni zgodovina dveh neodvisnih vzporednic. Zaprta dela popularne kulture in odprta dela visoke kulture so združena v stoletja stari menjavi« (Doležen 1997: 113).

Eco z ekstremnimi primeri Fleminga in Joycea želi pokazati, da so interpretacije odprtega dela neizčrpne, vendar vse tvorijo delo kot celoto. Tu se Eco naslanja na koncept *zaprtosti* Julije Kristeve, ki smo ga že nekje omenjali, saj pravi, da je:

Umetniško delo [je] zato dokončana in zaprta oblika v svoji unikatnosti kot uravnoteženi organski celoti, medtem ko hkrati predstavlja odprt izdelek zaradi svoje občutljivosti na različne in brezštevne interpretacije. Zato je vsako dožemanje umetniškega dela hkrati interpretacija in njegova izvedba, saj v vsakem dožemanju delo prevzame svežo perspektivo samega sebe (Eco 1984: 49).

Eco gradi razliko med odprtim in zaprtim delom na ekstremnih primerih. V knjigi *The Role of the Reader* analizira zaprto delo na podlagi Jamesa Bonda in *Supermana*, medtem ko analizira odprto na podlagi Joycea in Kafke. Ta dva koncepta je v luči teh del lahko razumeti, saj je nemogoče spregledati tako banalnost enih kot kompleksnost drugih. Težavneje je ta dva koncepta aplicirati na preostalo literaturo, ki se dogaja nekje vmes. Eco ne ponudi kriterijev, po katerih bi lahko ocenili, za katero od teh dveh vrst gre. Glede na to, da koncepta razlaga skozi primere, bi to indukcijo vendarle pričakovali. Ker tega ne stori, je presoja, ali gre pri nekem besedilu za zaprto ali odprto delo, bolj stvar posameznikove interpretacije, oziroma njegove kompetence videti stvari z več zornih kotov. Ali kot bi rekel Doležel, odprto literarno delo je komunikacijska strategija, ki že v trenutku ustvarjanja preudari in predvidi vlogo za bralca. Medtem ko je bralec zaprtega dela pasiven in ideološko usmerjen, je bralec odprtega dela aktiven soustvarjalec pomena. Koliko bo bralec soustvarjalec pomena torej ni odvisno samo od dela samega, ampak prav tako od bralca. Četudi Fleming velja za avtorja zaprtega besedila, se ob bralcu, kot je Eco, odpre. Vendar razlikovanje odprtega in zaprtega dela na podlagi *odmevanja interpretacij* ostaja nejasno, ker mora imeti tako zaprto kot odprto delo notranjo logiko, ki ji bralec sledi. Edino razumljivo razlikovanje med tema konceptoma ostaja tisto, kjer je zaprto delo stereotipno, odprto pa inovativno.

4. KONCEPT BRALCA

4.1 Iserjev koncept implicitnega bralca

Ko govorimo o avtorju in bralcu, se moramo vedno vprašati, o katerem bralcu pravzaprav govorimo. Bralcev je namreč več in med seboj si niso nujno podobni. Eco omeja modelnega bralca kot strategijo, ki pomaga ustvariti avtorju besedilo, vendar to ni edini konstrukt, ki se ga literarna kritika poslužuje. Wolfgang Iser v *Bralnem dejanju* deli bralce na dve kategoriji – *realnega bralca*, ki ga poznamo po njegovih dokumentiranih odzivih in *hipotetičnega bralca*, na katerega lahko sklepamo iz literarnega učinka besedila. Slednji se lahko kaže tudi v obliki *idealnega bralca*, ki pa je teoretsko neuporaben iz dveh razlogov. V primeru idealnega bralca bi moral biti njegov kod identičen kodu avtorja, kar je nemogoče. Poleg tega avtorji v svojem delu določene kode spremenijo ali prilagodijo glede na bralca, ki si ga zamišljajo. Tudi zaradi tega je obstoj idealnega bralca nemogoč. Prav tako je tudi nesmiseln, saj bi idealni bralec moral biti sposoben realizirati celoten potencial besedila. Vendar se različni smisli enega besedila ne morejo realizirati hkrati, ampak samo zaporedoma, ob vsakem ponovnem branju na novo. Realizirati vse smisle besedila hkrati, bi pomenilo besedilo izčrpati in ga posledično s tem uničiti. Idealen bralec v literarni kritiki zato nima pravega mesta, saj ga ne moremo uporabiti niti teoretično.

Drugi način kazanja hipotetičnega bralca je *sodobni bralec*, ki obsega tri podkategorije:

Enega realnega in zgodovinskega, kot ga razberemo iz obstoječih dokumentov, in dva druga hipotetična: o prvem dobimo predstavo iz družbeno-zgodovinskega védenja o nekem obdobju, drugega pa ekstrapoliramo iz vloge bralca, ki leži v besedilu (Iser 2001: 53).

Poleg Ecovega modelnega bralca najdemo v literarni kritiki še nekatere druge koncepte, ki so zanimivi za primerjavo z Ecovim. Omenja jih tudi Iser: Riffaterrev *arhibralec (superbralec)*, Fishev *informirani bralec* in Wolffov *intendirani bralec*.

Koncept arhibralca (superbralca) opišemo kot testni model skupine različno kompetentnih poskusnih bralcev, ki poskušajo v besedilu potrditi obstoj stilističnega dejstva, ki pa ni

kodirano v besedilu, ampak se pokaže šele pri bralcu. Stilistično dejstvo, ki je Riffaterrov termin, v tem primeru označuje slog. Ta model služi kot pomoč pri empiričnem ugotavljanju potencialnih učinkov besedila in hkrati poskuša odpraviti subjektivni element, ki ga v besedilo prinese vsak od posameznih bralcev. Pomembnost modela arhibralca je v tem, da pokaže na bralca kot na realizatorja vsebine besedila oziroma, da se besedilo realizira šele takrat, ko je prebrano.

Fish svoj koncept informiranega bralca ponazori z naslednjimi besedami:

Informirani bralec je tisti,

1. ki je pristojen govoriti o jeziku besedila;

2. ki poseduje »semantično znanje, ki ga prispeva k njegovi nalogi razumevanja zrel [...] poslušalec«. To vključuje tudi poznavanje (v tem doživetju je tako proizvajalec kot tudi tisti, ki razumeva) sintakse, možnih razporeditev besed, idiomov, strokovnih in drugih dialektov itd.;

3. ki je literarno kompetenten [...]

Bralec, o čigar odzivih govorim, je torej informirani bralec in ni niti abstrakcija niti dejanski, realni bralec, temveč hibrid – realni bralec (jaz), ki napravi vse, kar je v njegovi moči, da bi se informiral (Iser 2001: 57).

Zgornji opis je podoben Ecovi tezi, v kateri opisuje način, na katerega besedilo izbere bralec. Tudi Eco je mnenja, da so poznavanje jezika, literarna kompetenca, v smislu *knjižnega ozadja* in skupen kulturi kod parametri, po katerih neko besedilo izbere svoje bralce. Po Fishu je informirani bralec tisti bralec, ki obvlada jezikovni, semantični in literarni potencial besedila, vendar mora poleg tega, da je besedilu kompetenten, tudi spremljati svoje odzive nanj. »Če bralec v okviru svojih kompetenc strukturira besedilo, to pomeni, da se v toku branja oblikuje cel niz odzivov, v katerih se generira pomen besedila« (Iser 2003: 58). Po njegovem mnenju procesi v besedilu niso posledica gramatičnih pravil, ampak sprememb v prejemniku – izkustva torej. Drugače rečeno, besedilo je brano tako, kot ga bralec izkuša, ne pa tako, kot določajo gramatična pravila.

Wolffov intendirani bralec v svojem bistvu predstavlja »idejo bralca, ki se je oblikovala v avtorjevemu duhu« (Iser 2003: 59). Ustvariti intendiranega bralca pomeni poznavanje

sodobnega bralca in socialne zgodovine časa. Ta model bolj, kot napotek za pisanje novega besedila, služi kot sredstvo ugotavljanja bralske publike, ki jo je avtor želel nagovoriti.

Za vse tri naštete koncepte velja, da »so poskus preseganja teoretičnih okvirov posameznih vej literarne teorije in sicer: superbralec strukturalne lingvistike, informirani bralec generativno-transformativne gramatike in intendirani bralec literarne sociologije« (Komel 1987: 187). Poleg tega pa vsi v sebi združujejo tudi osrednjo misel, da je besedilo lahko v celoti realizirano le takrat, ko je (pre)brano.

Iz te misli izhaja tudi Iser, ko vpelje *implicitnega bralca*. Ta deluje kot *tekstna struktura* in zajema vse predispozicije, da bo neko besedilo učinkovalo na bralca:

Koncept implicitnega bralca je tekstna struktura, v kateri je sprejemnik že vselej mišljen vnaprej, ne da bi bil že tudi nujno definiran: ta koncept prestukturira vlogo, ki jo bo prevzel vsak sprejemnik; to velja celo za tiste primere, kjer se zdi, da besedila namerno ignorirajo svojega možnega sprejemnika ali pa ga celo poskušajo izključiti. Koncept implicitnega bralca torej določa celotno mrežo učinkovne strukture besedila, ki spodbuja bralca, da se spusti v besedilo (Iser 2001: 62).

Implicitni bralec je za Iserja tekstna struktura (podobno kot je za Eca modelni bralec besedilna strategija), ki je vsebovana že v samem besedilu. Sam po sebi ni definiran, ima pa moč, da realnega bralca prilagodi besedilu, oziroma mu pomaga sprejeti tisto vlogo, s katero bo besedilo lahko razumel. Če bralec vlogo sprejme, se ta kaže na dva načina: bralčeva vloga kot *tekstna struktura* in bralčeva vloga kot *strukturno dejanje*.

Iser vsako literarno besedilo vidi kot avtorjevo perspektivo do sveta, in razlikuje štiri osnovne: pripovedovalca, literarnih oseb, dogajanja in fikcijskega bralca. Slednja označuje bralca, ki ga je imel v mislih avtor. Vsaka od teh perspektiv pomeni specifični zorni kot, vendar se njihovi segmenti tudi prepletajo in stikajo v skupni točki, ki jo imenujemo smisel besedila. To točko bralec lahko uzre le iz čisto določenega *gledišča*. Gre za tisto mesto, s pomočjo katerega bralec vidi stvari, na katere prej ni bil pozoren. Gledišče v besedilu ni dejansko prikazano, ampak se ga v besedilu med samim procesom branja bolj sluti. Perspektive, gledišče, kjer bralec združuje perspektive in mesto, kjer se perspektive stekajo, so torej načini, s katerimi se vloga bralca prestukturira.

Bralec se ob branju sooča z dvema vlogama – prva je tista, ki jo določa njegova osebna dispozicija in druga, ki jo ponuja besedilo. Obe vlogi ne moreta biti med branjem hkrati prisotni in velja, da se osebna dispozicija pomakne bolj ali manj v ozadje ter tvori podlago za dojetje in razumevanje vloge, ki jo ponuja besedilo. To posledično pomeni, da se bralčeva tekstna vloga historično in individualno različno realizira, odvisno od vsakega bralca posebej. Vsaka realizacija je zato selekcionirana realizacija implicitnega bralca, in v tem kontekstu govorimo o bralčevi vlogi kot strukturnem dejanju. Do te realizacije pride tako, da bralec formulira perspektivne segmente skozi serijo mentalnih podob in s tem prenese literarni tekst v svojo zavest. »Koncept implicitnega bralca opisuje torej proces prenosa, s katerim se tekstne strukture predstavnih dejanj prevajajo v bralčevo izkustveno zgodovino« (Iser 2001: 67).

4.2 Besedilni strategiji

Modelni avtor in bralec sta podobi, ki se medsebojno določata samo med branjem in na koncu branja. Drug drugega gradita (Eco 1994: 29).

Modelni bralec in modelni avtor sta strategiji, ki določata kako bo neko besedilo napisano in kako prebrano. Če je besedilo *kovanec*, je modelni bralec *cifra* in modelni avtor *mož*. Gre za dve plati iste zgodbe, le da je modelni bralec avtorjev konstrukt, modelni avtor pa bralčev. V nadaljevanju si bomo pogledali oba.

4.3 Ecov koncept modelnega bralca

Ko govorimo o Ecovem modelnem bralcu, prav tako ne govorimo o empiričnem bralcu. Empirični bralec je bralec iz mesa in krvi, ima svoje ime in svoj naslov, v življenju se mu je zgodilo to in ono. Empirični bralec je vsak posamezni bralec, ki vzame knjigo v roke in bere. To počne v skladu s svojimi spomini in pogledi na življenje. Razumevanje in interpretacija sta odvisni tako od trenutne volje kot od položaja, v katerem bere. Skratka, na empiričnega bralca vpliva splet mnogih okoliščin in prvo branje se pogosto razlikuje od naslednjega. Lahko bi rekli, da ne moremo dvakrat stopiti v isto reko, niti v isto knjigo. Če se že ne spreminja knjiga, se spreminjamo mi. Vendar ima vsako besedilo notranji red, kateremu je

treba slediti, da besedilo razumemo. Ta red oziroma ta pravila igre imenujemo modelni bralec. Predstavlja strategijo gibanja skozi besedilo, tako da pridemo do smiselnega cilja. To strategijo zastavi avtor, ki upa, da mu bo empirični bralec tudi sledil. Na najbolj banalni ravni se modelni bralec kaže kot žanr. Na tej točki se opravi prvi osip empiričnih bralcev, saj tisti, ki jih določen žanr ne zanima, z branjem ne bodo nadaljevali. Za žanr namreč velja, da s prisotnostjo določenih elementov opredeli to, kar bralec od besedila lahko pričakuje. Načeloma po vesolju ne drvimo s svetlobno hitrostjo in načeloma je to tudi nemogoče, vendar je za žanr znanstvene fantastike to sprejemljivo. Znotraj žanra je mogoče marsikaj. In ne samo to; znotraj žanra to sprejmemo kot verodostojno, s sebi lastno logiko. Še najbolj čudno in na prvi pogled nesmiselno besedilo, ima namreč svojo notranji red. Če se v *Ostržku* kos lesa spremeni v dečka, je to seveda absurdno, vendar znotraj pravljice povsem smiselno. V pravljici je to mogoče, oziroma v pravljicah se tudi to dogaja. Empirični bralec mora to sprejeti, če želi v knjigi vztrajati.

Modelni bralec naj bi veljal za nekakšnega arhetipskega bralca, bralca, ki ga ima avtor v mislih, ko ustvarja besedilo. Kot je rekel že Foucault:

Naslov tega uvoda bi morda moral biti 'Navodila za uporabo'. Ne zato, ker mislim, da bralcu ni moč zaupati – on si, seveda, lahko misli kar si želi o knjigi, ki jo je prijazno prebral. Kakšno pravico imam potem, da predlagam, kako bi knjiga morala biti prebrana (Foucault v Radford 2003: 6)?

Kot ugotavlja Radford, bi odgovor verjetno bil, da ima Foucault pravico biti razumljen. Željo po navodilih je izrazil zato, ker je slutil, da bo njegova knjiga mogoče napačno razumljena ali povsem nerazumljena. Delno si svojo razumljivost avtor ustvari sam, delno pa je odvisna od bralca: »To knjigo bodo mogoče razumeli le tisti, ki so te misli, ki so tu izražene, premlevali že sami – ali pa vsaj podobne misli« (Wittgenstein v Radford 2003: 7). Ko avtor piše besedilo, ga nikoli ne piše samemu sebi. Vedno je namenjeno nekemu. In tega nekoga ima v mislih med svojim ustvarjanjem. Avtor praviloma ne razmišlja *kako jaz to razumem?* ampak, *kako bi to razumel moj idealni bralec, kako naj ga vodim, da bo prišel do tega zaključka, kot hočem jaz?*

Modelni bralec zaprtega dela in modelni bralec odprtega dela se seveda razlikujeta. Za zaprto delo smo rekli, da teži k vzbujanju točno določenih občutkov in s tem tudi interpretacij, po

drugi strani pa je odprto tudi za druge, bolj ali manj mogoče interpretacije. Osnovna interpretacija je tako samoumevna in splošna, da izgleda, kot da je delo namenjeno vsem. Avtor takega besedila ima v mislih *povprečnega* bralca – vsebina njegovega dela je predstavljena tako, da jo v njenem bistvu razumejo vsi. Modelni bralec je v zaprtem delu vsebovan, vendar je njegova struktura manj zapletena, ker se avtor v ustvarjalnem procesu ukvarja s konstrukcijo samo ene ali manjšega števila nezahtevnih interpretacij.

Modelni bralec odprtega dela je po svoji strukturi bolj zapleten, ker mora avtor usklajevati večje število interpretacij, znotraj katerih ne sme priti do protislovij. Tako zahtevnost ustvarjanja takih interpretacij kot njihova aktualizacija, sta bistveno večji od tistih v zaprtem delu.

Modelni bralec je način, kako avtor predvideva svojega bralca. Ta strategija pripomore k temu, da se avtor ne obnaša samo kot avtor, ampak tudi kot bralec. Na ta način je bolj gotov v to kar napiše, predvsem pa je bolj gotov v to, da ga bodo empirični bralci razumeli. Modelni bralec je tudi način, kako se avtor razkriva v besedilu. Vendar je s stališča bralca to modelni avtor.

4.4 Ecoov koncept modelnega avtorja

Avtor bi moral umreti, potem ko napiše delo. Da mu ne bi bil v napoto
(Eco 1987: 42).

V tej izjavi, ki jo Eco napiše v *Postilah k Imenu rože*, se zdi njegovo razmišljanje zelo podobno Ronaldu Barthesu, ki se v svojem eseju *Smrt avtorja* iz leta 1968 ukvarja s pomenom avtorja v besedilu. Na primerih Mallarmeja, Valerya in Prousta ugotavlja, da

Lingvistično ni avtor nič drugega kot način pisanja, tako kot »jaz« ni nič drugega kot način izrekanja »jaza«: jezik pozna subjekt, ne osebo, in ta subjekt, votel izven vsakega izrekanja, ki ga določa, zadostuje, da se jezik drži skupaj, zadostuje, tako rekoč, da ga izčrpa (Barthes 1978: 145).

Prav zgoraj omenjeni avtorji naj bi bili prvi, ki so menili, da v besedilu spregovori jezik, ne pa avtor. Ta pogled se drastično razlikuje od klasične kritike, kjer je v središču literature »avtor, njegova oseba, življenje, njegovi okusi, njegove strasti [...] v kritikah še vedno poslušamo, da je Baudelairovo delo odraz poloma Baudelaira kot človeka, Van Goghovo njegove norosti, Čajkovskega njegove pregrešnosti« (prav tam: 143). Poleg tega ta pogled pomeni, kot pravi Barthes, da ima pomen besedila samo en teološki pomen (sporočilo *Avtorja-Boga*) in da pomeni avtor za besedilo omejitev, saj je prek njega delo razloženo in s tem zaključeno. Klasična kritika ni nikoli posvečala pozornosti bralcu, zanjo je avtor edina oseba v literaturi. Strukturalisti pa so se v besedilu usmerili prav na bralca. Nikoli namreč ne moremo vedeti od kod vse besedilo črpa, vemo pa, kje se besedilo konča – pri bralcu. Zato je nova kritika usmerjena k bralcu, avtorja pa iz besedila odstrani. Barthes zaključuje z mislijo, da »vemo, da če želimo dati pisanju prihodnost, je nujno zavreči mit: rojstvo bralca se mora zgoditi za ceno smrti avtorja« (prav tam: 148).

Čeprav Eco v omenjenem citatu na avtorja gleda zviška, pa ga njegova teorija nekoliko bolj upošteva. Eco je namreč mnenja, da podobno kot se empirični avtor sreča s svojimi empiričnimi bralci preko modelnega bralca, tako se tudi empirični bralci srečajo z empiričnim avtorjem preko modelnega avtorja.

Modelni avtor je strategija, ki jo uporablja empirični bralec, da se po besedilu lažje premika. Modelni avtor je dosti manj zahtevna strategija, saj ima interpretativno funkcijo, medtem ko ima modelni bralec generativno. Za razliko od empiričnega avtorja, ki si vseh svojih bralcev ne more niti zamisliti niti jih zreducirati na nekaj osnovnih lastnosti, pa je empirični bralec podvržen skušnjavi, da interpretacije ne pričakuje samo od modelnega avtorja, ampak tudi od empiričnega. Biografije avtorjev izhajajo iz naivnega pričakovanja, da bo njihovo življenje ponudilo rešitev ugank znotraj njihove literature.

Takoj vam povem, da me empirični avtor kakega pripovednega dela (pravzaprav vsakega možnega besedila) prav malo zanima. Vem, da govorim nekaj, kar bo prizadelo mnoge moje poslušalce, ki si nemara vzamejo mnogo časa za prebiranje biografije Jane Austen ali Prousta, Dostojevskega ali Salingerja, in prav dobro razumem, da zna biti prodiranje v zasebno življenje resničnih oseb, ki jih vzljubimo kot svoje zaupne prijatelje, krasno in vznemirljivo (Eco 1994: 16).

Ob tem citatu naletimo na dva pomisleka, ki ju vzbudi Ecova teorija modelnega avtorja. Beremo in pišemo namreč tako, da se oziramo na pretekle izkušnje, vpletamo osebna mnenja in poglede ter iščemo v besedilu predvsem sebe. Pri branju se zato hitro zgodi, da na neki točki ne interpretiramo besedila, ampak ga *izrabljam*. Meja med interpretacijo in izrabo besedila pa je tanka in hitro se znajdemo na tisti strani, ko v besedilu iščemo samo dejstva in čustva, ki zadevajo nas. Vživljanje v neko besedilo ali podoživljanje stvari, ki so zapisane na njegovih straneh, je vsakemu bralcu znano početje. Daje nam občutek, da v svojem občutju nismo sami in velikokrat je prav knjiga tista, ki daje občutek tolažbe. Tudi v *Imenu rože* beremo besede Tomaža Kempčana: »V vseh stvareh sem iskal mir, a našel ga nisem nikjer, razen v kotu s knjigo« (Eco 1985: 11).

Ko Eco govori o izrabi besedila, misli na »sanjarjenje pri odprtih očeh« (Eco 1994: 15). Pravi, da moramo poslušati, kaj nam besedilo hoče povedati, ne pa samo slediti temu, kar hočemo slišati. Vprašanje je, ali je to sploh mogoče. Malo prej je bil omenjen Wittgenstein, ki ugotavlja, da bodo njegovo knjigo razumeli le tisti, ki so že razmišljali o istih stvareh kot on – ali pa vsaj o podobnih, doda.

Če Wittgensteinove besede vzamemo resno, potem pri interpretaciji, na primer Prešernovega *Slovesa od mladosti*, kmalu naletimo na težave. Osnovnošolec (o Prešernu se učimo že takrat) namreč težko razume, kako je biti 40-letnik, ker te izkušnje nima. Zaman je razlagati občutek, da »vse, kar je beži: ljudje, letni časi, oblaki. In zaman se oprijemaš kamnov, zaman se oklepaš roba čeri, dlani se razprejo, roke neutrudno omahnejo in znova te odnese počasna, a nenehno tekoča reka« (Buzzati 2004: 120). Ne gre zgolj za to, da nekoga stvar ne zanima – kot recimo, da humanistu razlagamo dogodkovni horizont črnih lukenj ali teorijo strun v kvantni mehaniki. Gre predvsem za odsotnost izkušnje, ki je ključna za razumevanje besedila. Empirični bralec se lahko trudi razumeti, kaj mu modelni avtor sporoča, ampak brez izkušnje, ne samo, da ne bo mogel *sanjariti pri odprtih očeh*, tudi ne bo interpretiral v skladu z modelnim bralcem. Tu se spet pokaže pomembnost enciklopedije posameznika, katere podatki so ključni za skladno interpretiranje.

Drugi pomislek je v zvezi s samim empiričnim avtorjem, ki ga Eco nikoli ni zares priznaval, se pa v svojih delih precej nanaša nanj. To Ecovo neodločenost, priznati empiričnega avtorja ali ne, lepo opiše Capozzi. V svojem delu pokaže, da se je Eco od nekdanj otepal empiričnega avtorja kot zaslužnega za konstrukcijo pomena, vendar se je v besedilih vseeno obračal nanj.

Delo *The Role of the Reader* (1979) je bilo napisano pod vtisom dekonstruktivistov, ki priznavajo neskončno število interpretacij (*unlimited semiosis*) in avtorja povsem izključijo iz interpretativnega procesa. Eco v njem dekonstruktiviste opozarja, da diskurz omeji format enciklopedije in posledično povzroči, da število interpretacij ni neskončno. Eco namreč meni, da »enciklopedična kompetenca besedila odpre to isto besedilo za različne interpretacije in hkrati pomeni kriterij za omejevanje interpretacij besedila« (Cappozi 1997, 220). Število interpretacij je torej tolikšno, kot si jih zamišlja avtor, ne pa bralec. V *The Limits of Interpretation* (1990) Eco odpre vprašanje o pravicah, nameri ter svobodi besedila in bralca. Ne govori o obstoju avtorjeve namere (katero je opisoval v *The Role of the Reader*), ki naj bi bila rekonstruirana med branjem besedila, ampak o tem, da »nobeno besedilo ne more biti interpretirano v skladu z utopijo o definitivnem, originalnem in končnem pomenu besedila« (Eco v Cappozi 1997: 219). Po drugi strani pa omenja modelnega avtorja kot tistega, ki postavi meje interpretacijam. Eco pravi, da se sicer ne da reči, katera interpretacija je prava, vendar se da povedati, katera je napačna. Zastavlja si tudi vprašanje, ali upoštevanje avtorja vpliva na razumevanje besedila na višjem nivoju.

To nihanje med modelnim in empiričnem avtorjem se nadaljuje tudi v *Interpretation and Overinterpretation* (1992), kjer potrdi, da so namere avtorja vsebovane v jezikovnih in besedilnih strategijah, ki jih mora imeti bralec v mislih, ko interpretira besedilo. Eco nas tudi spomni, da »je v vsakem delu avtor, ki si besedilo *izmisli* in vzpostavi *stilistična pravila* in *semiotične strategije*« (Cappozi 1997: 222). Ko že mislimo, da empiričnemu avtorju prizna pomen, Eco doda: »Spoštovati moramo besedilo, ne pa avtorja kot takega« (Eco v Cappozi 1997: 222). Vtis, ki ga Ecovo delo pusti Cappoziju je, da je Eco obrnil pozornost k besedilu, vendar se zaveda, da je notranja koherenca besedila urejena z različnimi strategijami avtorja, ki jih za svoje bralce pazljivo načrtuje. Poleg tega Eco rad razkriva reference v svojih knjigah, o njih piše in celo odgovarja na nekatere kritike. Zanj je značilno, da sodeluje z založniki in prevajalci ter da za vsa prevedena dela sam napiše predgovore ter razloži, zakaj je izdaja taka, kot je. To dokazuje, da vloge empiričnega avtorja le ne podcenjuje toliko, kot pravi.

Čeprav se zdi, da se Eco ne more odločiti glede vloge empiričnega avtorja, pa je v *The Role of the Reader* modelnega predstavil prav kot njegov namen (*intentio auctoris*). V besedilu se stvari kažejo tako kot se, z nekim namenom. Ta namen je avtorjev in modelni avtor kot strategija je način, da ga prepoznamo. Podobno funkcijo ima pri Iserju *gledišče*.

Strategija modelnega avtorja se po Eco kaže na tri načine:

- *Kot prepoznaven stil*. Eco za ponazoritev uporabi naslednji primer:

Presodi, na primer, procese, ki jih imenujemo »igre«. Mislim na šahovske igre, na igre s kartami, na igre z žogo, športna tekmovanja in tako naprej. Kaj je vsem tem igram skupno? – Ne reci »mora biti nekaj skupnega vsem, sicer se ne bi imenovale `igre`« - poglej, ali je kaj skupnega vsem. – Kajti če jih opazuješ, gotovo ne boš videl nečesa, kar je skupno vsem, ampak boš videl podobnosti, sorodnosti, pravzaprav jih boš videl celo vrsto (Eco 1994: 29).

Ta neposreden nagovor bralca označuje koncept modelnega avtorja, ki ni nič drugega kot strategija, kako zvabiti bralca v igro in ga prepričati, da jo igra. To neposrednost lahko opredelimo kot stil. Stil je način, kako besedilo zvabi bralca k sodelovanju, oziroma je način komuniciranja besedila z bralcem. Že res, da besedilo samo po sebi komunicira, ampak stil določa, kako komunicira.

- *Kot aktantna vloga*. V procesu komuniciranja imamo tri elemente: pošiljatelja, sporočilo in sprejemnika. Pošiljatelj in sprejemnik predstavljata dva pola akta izražanja, torej komunikacije. V sporočilu se pošiljatelj in sprejemnik prikazujeta kot » *Jaz ti povem ...*«. Tak način izražanja se pojavlja predvsem v vsakdanjem komuniciranju, kjer so vsi trije elementi jasno definirani.

Če je v besedilu, ki je namenjeno množičnemu občinstvu (leposlovje, navodilo ali govor) pošiljatelj omenjen eksplicitno, govorimo, da se avtor pojavi v besedilu kot aktantna vloga. Načeloma zavzame obliko 1. osebe ednine. V bistvu gre za osebo, ki samo zgodbo pripoveduje in jo v literaturi imenujemo pripovedovalec.

Avtor prej omenjenega odlomka je Ludwig Wittgenstein, ampak ali to pomeni, da nam to govori on? Eco to zanika. *Mislim* tu ne označuje osebnega Wittgensteinovega mnenja, ampak:

...pomenijo [osebni zaimki] čiste besedilne strategije, razporejene v obliko poziva kot začetek nekega dialoga. Poseg govorečega subjekta je komplementaren z aktiviranjem modelnega bralca, ki bo znal nadaljevati igro o raziskovanju iger, in intelektualni profil tega bralca, celo strast, ki ga bo priganjala, da bo igral to igro o igrah, determinira

samo tip interpretativnih opravil, za katera ta glas bralca nagovarja, naj jih izvrši...(Eco 1994: 30).

- *Kot ilokucijski signal ali perlokucijski izvrševalec.* Kot ilokucijski signal se avtor v besedilu pojavi takrat, ko z izrekanjem zasleduje določene cilje in bralca tako ali drugače prepričuje. Če avtor v besedilu zapiše *prisežem, da ...*, je njegov cilj, da mu bralec verjame, oziroma da bralec prepriča.

Kot perlokucijski izvrševalec se avtor v besedilu kaže takrat, ko pri bralcu z besedo želi doseči določene učinke. Če bralec prebere *nenadno se je zgodilo nekaj groznega ...*, v njem vzbudi občutke strahu in napetosti. S takimi stavki avtor pri bralcu ustvarja suspenz in ga hkrati pripravlja na nekaj nepričakovanega.

Tri strategije modelnega avtorja se v besedilih prepletajo in njihov namen je, da empirični bralec sledi poti modelnega. Ta način kazanja modelnega avtorja se kaže na diskurzivni ravni, medtem ko je na narativni ravni manj ekspliciten. Tako konstrukcija modelnega bralca kot interpretacija s pomočjo modelnega avtorja, je bolj natančno prikazana v shemi besedilne kooperacije.

4.5 Razlika med Isejevim in Ecovim konceptom bralca

Iser se za razliko od Eca v svoji analizi bralca ne poslužuje samo tekstne gramatike, ampak tudi fenomenološke estetike. Njegov pristop zato prinese drugačno dožemanje bralca. Kot piše Komel, tako Eco kot Iser sicer vidita komunikacijo med bralcem in besedilom kot dinamičen odnos, vendar z eno temeljno razliko. Iserjev koncept implicitnega bralca je tekstna struktura, ki anticipira prisotnost bralca, vendar ga ne nujno definira. Bralčeva vloga presega samega fiktivnega bralca, kateri označuje bralca, ki ga je imel v mislih avtor. Zavzema torej samo eno od štirih možnih perspektiv interpretiranja besedila.

Bralčevo aktivnost resda usmerjajo tekstualni signali, toda ti nikakor ne določajo kateri pomen literarnega teksta je adekvaten, ampak le vzpostavljajo pogoje, pod katerimi je ta pomen lahko konstruiran [...] pomena literarnega teksta (tj. estetskega objekta) ne moremo zajeti kot nek prepoznaven objekt, ampak ga kreiramo kot podobo. Pomen

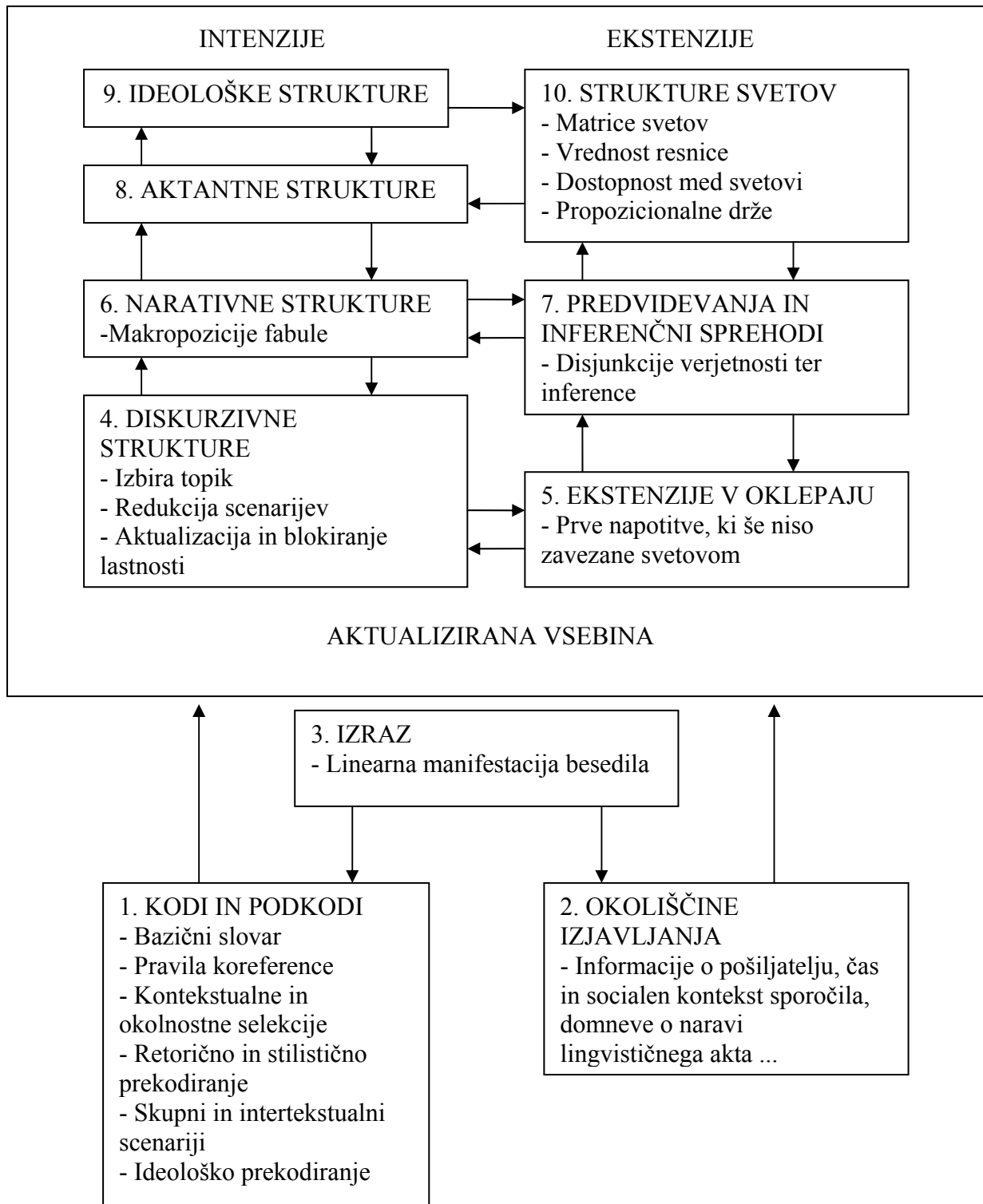
literarnega teksta je vedno produkt interakcije med literarnim tekstom in bralčevimi akti razumevanja (Komel 1987: 188).

Sama struktura besedila, besede in stavki, ustvarjajo pogoje, da se neka interpretacija lahko realizira. Kako se bo ta interpretacija realizirala, je v veliki meri odvisno od bralca, ki v procesu branja izoblikuje nekaj, kaj v besedilu kot takem ni izoblikovano.

Eco za razliko od Iserja trdi povsem nasprotno: modelni bralec je »celota besedilnih navodil, ki se razodevajo na površini besedila, prav v obliki trditev ali drugih znakov« (Eco 1999: 21). Če je Iserjev implicitni bralec sestavljen iz štirih delov, Ecov modelni bralec zavzema samo enega in lahko ga enačimo z Iserjevim fiktivnim bralcem. Poleg tega je Eco mnenja, da sama struktura besedila določa *navodilo za uporabo*, kar pomeni, da besedilo določi, do katere mere in v kateri smeri bo interpretirano, ne pa samo bralec. Meje interpretacije torej določi besedilo samo in če interpretiramo preko zastavljenih meja, besedilo izgubi smisel. Če Iserjev implicitni bralec anticipira bralca, a ga ne nujno definira, potem Ecov modelni bralec dela še mnogo več – ne samo da bralca anticipira in definira, ampak ga tudi ustvarja.

5. RAVNI BESEDILNE KOOPERACIJE

5.1 Model besedilnega komuniciranja



Eco je ustvaril shemo besedilnih ravni z namenom, da bi podrobneje prikazal kooperacijo med dvema tekstualnima strategijama – modelnim bralcem in modelnim avtorjem. S to shemo predstavi in opiše narativno besedilo kot sistem vozlov oziroma spojev, preko katerih besedilo spodbudi in vzpostavi sodelovanje z modelnim bralcem. Shema velja tako za narativna kot tudi za nenarativna besedila. Narativna besedila predstavljajo najbolj kompleksna besedila in zato vsebujejo tudi manj kompleksne nenarativne oblike, kot so vprašanja, ukazi, opisi in vse vrste govorov. Oštevilčeni okvirji ne kažejo dejanskih korakov, saj se v procesu interpretacije ravni in podravni med seboj povežejo. Tudi puščice ne kažejo na idealiziran potek interpretacije, ampak bolj namigujejo na soodvisnost med okvirji. Edino pravilo, ki za to shemo velja, je mesto začetka – okno 3 – linearna manifestacija besedila.

5.2 Linearna manifestacija besedila

Linearno manifestacijo besedila predstavljajo besede na papirju oziroma njegova leksematična površina. Bralec izraz primerja s sistemom kodov in podkodov, ki obstajajo v jeziku napisanega besedila ter z enciklopedično kompetenco, ki je po tradiciji v tem istem jeziku. Tako bralec izraze realizira v prvo raven vsebine (diskurzivne strukture).

5.3 Okoliščine izjavljanja

Narativna besedila se od nenarativnih razlikujejo tudi po tem, da je treba okoliščine izjavljanja konstruirati med samim potekom branja. Okoliščine izjavljanja so informacije o avtorju besedila, času katerega besedilo opisuje, okoliščinah – tako zgodovinskih kot socialnih ipd.

5.4 Ekstenzije v oklepajih

Ekstenzije so niz vseh objektov v realnem ali konceptualnem svetu, ki jih en izraz lahko vsebuje (Ekstenzija psa je niz vseh tako ali drugače mogočih psov). Povezane so z ekstenzionalno semantiko, ki jo zanimajo pogoji resnice. Ekstenzija je nasledila pojem denotacije. Intenzija pomeni naslednje: vsaka beseda vsebuje sklop lastnosti, ki jih mora imenovana stvar imeti, da ji lahko to besedo pripišemo (intenzija psa je: sesalec, zver na

štirih, večinoma visokih nogah, dobro voha, laja...). Intenzije povezujemo z intenzionalno semantiko, ki se ukvarja s pogoji pomena. Intenzije tudi nadomeščajo pojem konotacije. Bralec uporablja ekstenzionalne operacije za raziskovanje narativnega sveta, njegovih oseb in dogodkov, ugotavlja pa tudi, ali gre za svet njegovega izkustva ali ne. Intenzionalne operacije pa opravlja za ugotavljanje lastnosti teh oseb in dogodkov. Bralec med branjem zbira informacije in na njihovi podlagi ugotavlja, s kakšnim svetom ima opravka. Če opazi neskladje med svetom, ki ga ustvarja besedilo (na primer, da je mogoče živeti pod vodo ali pa letati brez kril), in svetom, ki ga pozna iz izkušenj, bo, ali počakal na nove informacije na ravni diskurzivnih struktur (4.), ali pa bo preskočil v okno 10. Zadnje okno predstavlja bralčevo dokončno zaupanje v informacije, s katerimi ustvarja tako imenovani *možni svet*. Eco imenuje to okno *ekstenzije v oklepaju* zato, ker se bralec želi prepričati o svoji interpretaciji s pomočjo nadaljnjega branja in je zato primoran v tem oknu čakati.

5.5 Kodi in podkodi

Če želi bralec aktualizirati diskurzivne strukture, mora dane izraze interpretirati v skladu s sistemom kodov in podkodov, ki izhajajo iz jezika v katerem je besedilo napisano. Poleg tega mora izbrati tudi enciklopedično kompetenco, ki izhaja iz kulturne tradicije jezika besedila. Eco omenja več podravni:

a) Bazični slovar

Na tej podravni bralec uporablja bazični slovar tako, da aktualizira temeljne semantične lastnosti leksema (izraz kot tak), kar Eco imenuje *postulat pomena*. To ponazori s primerom princese, ki takoj implicira na bitje ženskega spola. Bralec tu še ne ve, katere so druge aktualne lastnosti leksema, zato se omeji na aktualizacijo tistih lastnosti, ki so sintaktično povezane z leksemom (princesa – ednina, ženski spol, samostalnik ...).

b) Pravila koreference

Na podlagi prve semantične analize in prepoznanih sintaksičnih lastnosti (postulata pomena), bralec določenega leksema in vsega kar kaže nanj, ne dekodira na novo, saj je že shranjeno v njegovem spominu. Če se navežemo na zgornji primer, potem je v stavku *Ona je lepa* jasno,

da govorimo o princesi, saj je bila omenjena že prej. Bralec med branjem išče reference v že prebranem.

c) Kontekstualne in okolnostne selekcije

Kontekstualna selekcija predstavlja tiste možnosti, v katerih se lahko znotraj istega semantičnega sistema (jezika) en termin pojavi v povezavi z drugim. Te možnosti niso izražene v besedilu, ampak so odvisne od bralčeve enciklopedične kompetence. Zato njihova prisotnost v besedilu ni dejanska, ampak virtualna. Na primeru *kita* lahko zaznamo dve kontekstualni selekciji: prva je riba. Po prepričanju naših prednikov je kit namreč to bil. Druga kontekstualna selekcija v okviru sodobnega razumevanja kita prepozna kot sesalca. *Okolnostna selekcija* označuje možnost pojava nekega termina v določenih okoliščinah izražanja. Tudi za to selekcijo je potrebna določena enciklopedična kompetenca. Termin *beseda* najpogosteje najdemo v gramatiki, v cerkvenih krogih pa lahko pomeni tudi Boga.

d) Retorično in stilistično prekodiranje

Prekodirana pravila bralcu povedo, ali je izraz mišljen zgolj retorično. Če se besedilo začne z *Nekoč je za devetimi gorami...*, bralec ve, da se bodo dogodki odvijali v nedefiniranem času in kraju ter da niso del njegove izkustvene realnosti. Tak začetek namreč takoj pripiše fikcijski zgodbi oziroma pravljici. Z določenimi stilističnimi in retoričnimi prijemi avtor sporoča stvari, ki pa jih ne izrazi nujno z besedami v besedilu. Če govorimo o gospe Bovary, je bralcu samoumevno, da je ta gospa poročena in avtorju tega ni potrebno posebej omenjati.

e) Skupni scenariji

Koncept scenarija najlažje razložimo na primeru. Če besedilo opisuje prepir med ženo in možem ter slednji dvigne roko, bralec takoj pomisli na pretep. V drugih kontekstih lahko pomeni dvignjena roka kaj drugega – v razredu željo po odgovarjanju, pri urejanju prometa znak za spelji itd. V prvem primeru gre za scenarij *nasilni mož*, v drugem *učenec* in v tretjem *policaj, ki ureja promet*. Scenarij je »skupina podatkov, ki predstavlja stereotipizirano situacijo[...] in (kognitivne) reprezentacije znanja o tem svetu, ki nam omogočajo izvajati osnovna kognitivna dejanja, kot so zaznavanje, govor in dejanja« (Eco 1984: 21).

f) Intertekstualni scenariji

Bralec besedila nikoli ne bere neodvisno od preteklih prebranih besedil, ampak vedno v luči že prebranega. Intertekstualna kompetenca zato predstavlja poseben primer prekodiranja in je zaslužna za ustvarjanja intertekstualnih scenarijev. Ko bralec misli, da bo mož udaril ženo, tega ne misli zato, ker je samoumevno. Ta misel izhaja iz preteklih izkušenj bralca, literarnih, filmskih ali življenjskih, ki povzročijo, da je bralčeva prva misel misel na pretep. Če skupni scenariji predstavljajo bralčeve normalne enciklopedične kompetence, ki so skupne vsem predstavnikom kulture, potem intertekstualni scenariji predstavljajo narativne in retorične sheme, ki niso poznane vsem predstavnikom in omogočajo lažje predvidevanje literarnega dogajanja.

g) Ideološko prekodiranje

Vsako branje se odvija znotraj ideoloških struktur, ki so zavedno ali nezavedno prisotne v bralcu. Interpretacija besedila je zato v veliki meri odvisna od bralčevega ideološkega pogleda nanj. Če se bralec ne strinja z ideološko pozicijo v besedilu, je verjetno, da jo bo spregledal. Mogoče je tudi obratno – če bralec z besedilom deli isto mnenje, še bolj išče dodatne potrditve svojega prepričanja. Posledično to pomeni, da nekdo v besedilu vidi manj, kot je napisano in nekdo več. Zaprta dela so sploh pripravna za razna ideološka interpretiranja, kot pokaže tudi Eco s svojo analizo Supermana in Jamesa Bonda.

5.6 Diskurzivne strukture

Ko se bralec prvič sreča z leksemom, mora iz množice njegovih lastnosti odbrati tiste, ki spadajo v določen kontekst. Lastnosti leksema so sicer spravljeni v bralčevi enciklopediji, iz katere bralec izbira pomene glede na kontekst. Ob srečanju z leksemom zato izstopijo samo nekatere njegove lastnosti, medtem ko za kontekst nebistvene ostanejo shranjene v enciklopediji. Bralec izvrši *semantično razkritje*, kar pomeni, da aktualizira določene lastnosti. Semantična razkritja imajo dvojno vlogo: *povečavo* in *narkotizacijo* določenih lastnosti.

Do povečave pride, če se aktualizira lastnost leksema, ki je do tedaj počivala. Za moža iz prejšnjega primera je sicer jasno, da ima kot človek dve roki in dve nogi, glavo, srce, itd. Za

bralca vse to ni pomembno vse do takrat, ko moški dvigne roke in ta lastnost stopi v ospredje, oziroma se *poveča*.

V semantičnih razkritjih ima *narkotizacija* vlogo uspavanja določenih lastnosti, dokler se te ob določeni priložnosti ne pokažejo. Primer tega je prav ista roka, ki se je v prejšnjem primeru *povečala*, sicer pa *spi*. Že sama izbira termina *narkotizacija* kaže na to, da gre le za začasno eliminacijo lastnosti.

a) Tekstualne topike

Tekstualna topika označuje temo manjšega dela besedila, na primer stavka: *Mare spi vsak večer s svojo ženo. Jure prav tako*. Lahko ga razumemo na dva načina. V prvem primeru kot ljubezensko razmerje treh oseb, v drugem pa, da tako Mare kot Jure vsak večer spita z vsako svojo ženo. Ena topika je torej *ritem spanja dveh parov*, druga pa *ljubezenski trikotnik*. Omenjena topika spada v *stavkovno topiko*, Eco pa omenja še tri ostale: *diskurzivno* (topike stavkov vplivajo na razumevanje besedila na ravni diskurzivnih struktur), *narativno* (topike vplivajo na ravni narativnih struktur) in *makrotopiko*, ki prejšnje tipe topik povezuje med sabo.

Eco vse tri ponazori z naslednjim primerom. Alessandro Manzoni začne dogajanje svojega romana *Zaročenca* ob Komskem jezeru: »Tisti rokav Comskega jezera, ki se med nepretrganima gorskima verigama obrača proti jugu ...« (Eco 1999: 71). Ta začetek nam pomaga, da izrazu *rokav* pripišemo geografski smisel (stavčna topika); »Bilo je več kot jasno, da sta možakarja, ki smo ju opisali, nekoga pričakovala. Kar pa je don Abbondiu najmanj ugajalo, je bilo, po nekaterih kretnjah, neizogibno spoznanje, da to čakanje velja prav njemu« (Eco 1999: 54). To srečanje podeželskega župnika z dvema razbojnikoma predstavlja diskurzivno topiko. V nadaljevanju izvemo, da je to srečanje povezano s težavami blagoslovitve poroke (narativna topika). Ko pridemo do konca, zgodbo lahko postavimo v ideološki okvir – vse je v božjih rokah (makrotopika).

b) Izotopija

Eco si je termin izotopija izposodil od Greimasa, pri katerem izraz opisuje koherenco in homogenost besedila. Ali kot bi rekel Greimas, je izotopija »kompleks razmnoženih

semantičnih kategorij, ki omogočajo uniformirano branje zgodbe« (Greimas v Eco 1970: 188). Te kategorije naj bi služile izogibanju dvoumnosti v besedilu. O izotopijah lahko govorimo samo v kontekstu tekstualnih topik, saj so prve tekstualna uresničitev slednjih. Razen v obliki naslovov, podnaslovov ali vodilnih besed, topika v besedilu ni dejansko prisotna – je metatekstualna. Izotopije pa so »dejanska besedilna potrditev teh poskusnih hipotez« (Eco 1984: 26). Na osnovi topike se bralec odloči, katere lastnosti leksema bo narkotiziral in katere povečal. S tem vzpostavi raven interpretativne koherence, ki se imenuje izotopija.

Zato izpeljava tekstualne topike bralcu pomaga izbrati pravi scenarij, zreducira [topike] na obvladljiv format, poveča in narkotizira dane semantične lastnosti leksema za združitev [z drugimi leksemi] in pomaga vzpostaviti izotopijo, na podlagi katere se [bralec] odloči interpretirati linearnerno manifestacijo besedila tako, da aktualizira diskurzivne strukture besedila (Eco 1984: 27).

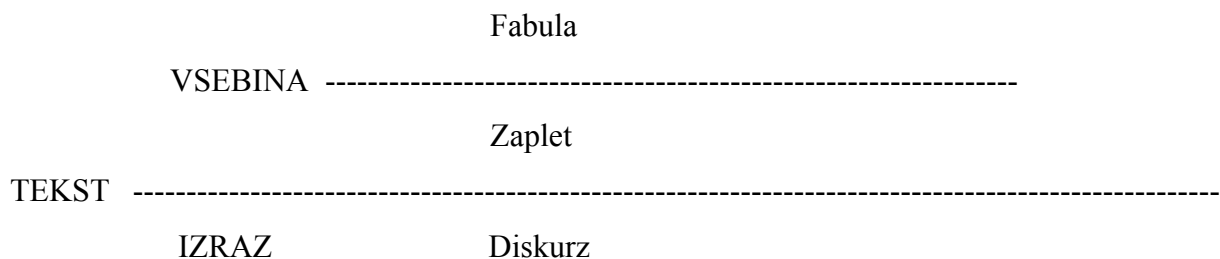
Izotopija predstavlja rezultat procesa, kjer glede na kontekst besedila ter pravila koreference s pomočjo topike izberemo pomen izraza. S tem »realizirana izotopija postane objektivna vsebina izraza« (Eco 1997: 37).

5.7 Narativne strukture

Eco ponazori prehod iz diskurzivnih struktur na narativne z razliko med *zapletom* in *fabulo*. Zaplet predstavlja tisto, kar je dejansko pripovedovano. Je način, kako je zgodba sestavljena na površini in nam je postopoma, korak za korakom, predstavljana - s svojo časovno razporeditvijo dogodkov, z vsemi odkloni, skoki naprej in nazaj ter vrinjenimi refleksijami. Zaplet lahko ponazorimo na primeru Marquezovega romana *Ljubezni v času kolere*. Fermina je že celo vrsto let poročena z doktorjem Urbinom, ko nekega dne ta na lovu za svojo papigo pade s palme in umre. Na pogreb pride neznan moški, ki iz bralcu neznanih razlogov Fermini obljubi večno zvestobo. Tu se besedilo obrne v preteklost, kjer opisuje življenje tega neznanca. Zaplet naj bi v narativnem besedilu pomenil diskurzivne strukture. Na drugi strani pa fabula označuje temeljno vsebino zgodbe in sintakso njenih oseb, logičen in časovno določen potek dogajanja, ki se ne tiče samo človeških dejanj, ampak tudi transformacije idej ali dogodkov. Fabula omenjenega dela je zato sledeča. Neznanec po imenu Florentino Ariza,

se v mladosti preko dopisovanja s Fermino Daza vanjo zaljubi ter to ljubezen goji tudi v času, ko je poročena. Po moževi smrti ji pride to ljubezen ponovno izpovedati in postaneta prijatelja.

Fabula predstavlja narativno izotopijo, ki nastane kot vsota bralčevih vsebinskih sintez na narativni besedilni ravni. Fabula pogosto ni takoj razvidna v besedilu in jo je treba rekonstruirati. Rekonstrukcija fabule lahko poteka po časovni liniji, tako kot smo pokazali zgoraj, lahko pa tudi po stopnji abstraktnosti. V *Ljubezni v času kolere* tako fabulo ne predstavlja samo linearna časovna razporeditev dogodkov, ampak tudi ugotovitev, da ljubezen ne zastara. Eco razmerje med fabulo, zapletom in diskurzom ponazori z naslednjo sliko:



(Eco 1999: 39)

Iz sheme lahko vidimo, da fabula in zaplet nista vprašanje jezika, kar pomeni, da ju lahko izrazimo tudi s kakšnim drugim semiotičnim sistemom npr. filmom ali stripom. Diskurz ostaja stvar jezika, saj pripovedi ne moremo nujno prevesti v podobe. Vsako besedilo ima potemtakem nujno diskurz in fabulo, zapleta pa lahko tudi nima. Primer slednjega so pravljice tipa *Rdeča kapica*, kjer je zgodba v sami osnovi podana linearno, brez zapletov. Besedilo tudi ne more obstajati brez diskurza, saj je to medij, ki posreduje vsebino. Omenjeno *Rdečo kapico* tako poznamo preko diskurza bratov Grimm ali svoje matere, kar podpira Ecovo tezo, da je modelni bralec celota besedilnih navodil, ki se razodevajo na površini besedila v obliki trditev in znakov

5.8 Predvidevanja in inferenčni sprehodi

Čeprav je fabula besedila s strani avtorja dokončno skonstruirana, se bralcu razkriva postopoma. Ker besedilo na vsakem koraku vsebuje spremembe, bralec uporablja

ekstenzionalne operacije – za vsak stavek ugotavlja stanje in možno spremembo dogajanja ali oseb.

Vsak od teh stavkov upošteva način, v katerem dani individuuum določi neko spremembo stanja, in s tem bralca napelje k ugibanju, kaj se lahko zgodi na naslednjem koraku zgodbe (Eco 1984: 31).

Bralec se s fabulo seznanja med branjem. Ko v stavku prepozna možnost spremembe stanja narativnega sveta, začne predvidevati, kakšna ta sprememba bo in kako bodo po novem potekali dogodki. Ob stavku *Znenada je zdravnik nepričakovano zamenjal temo*, se bralcu takoj postavi vprašanje *Zakaj je to storil?* ali *Kakšna bo nova tema?* Mesta, kjer se bralec sreča s takšnimi ugibanji, Eco imenuje *disjunkcija verjetnosti*.

Če bi se bralec ustavljal ob vsaki disjunkciji verjetnosti, bi bilo branje besedila zelo oteženo. Literarno besedilo zato bralcu pomaga z namigi, tako na ravni linearne manifestacije besedila – razdelitev literarnega teksta v poglavja, odstavke in druge grafične oblike, kot tudi na intenzionalni ravni – opozorila, implicitni namigi, insinuiranje ...»Zaplet na ravni diskurzivnih struktur pripravlja pričakovanja modelnega bralca na narativni ravni – fabuli« (Komel 1987:180). Ali z drugimi besedami, diskurz postavlja omejitve, kako bomo fabulo razumeli. Za zgled si pogledjmo naslednji *limerick*:

Živel je mož,
imel je psa,
lepo ga je redil.
Nekoč mu ukrade kos mesa,
zato ga je ubil.

To zgodbo lahko povemo tudi tako, kot bi bila zapisana v kakšnem romanu: *Jack je svojo krvoločnost pokazal že prej. Njegovih izpadov za točilnim pultom ni vredno niti omenjati, glede na to, kaj je naredil s svojim psom. Russel je bil terier, ki ga je Jack podedoval po sestrični smrti in moralji je sveto obljubiti, da bo zanj dobro skrbel. Dolgo časa je besedo držal, dokler mu ni Russel nekega majskega popoldneva s kuhinjskega pulta sunil ravno prav uležan T-bone. Jacka je to tako razjezilo, da je psa popolnoma razmesaril ...V tem primeru zgodba vsebuje zaplet in zveni povsem drugače kot limerick. Vzrok je v diskurzu, ki v prvem*

primeru povzroči, da se ob fabuli nasmehnemo, medtem ko nas v drugem primeru navdaja z grozo in žalostjo. Iz tega sledi izpeljava, da je fabula omejena z zapletom oziroma z diskurzivno strukturo.

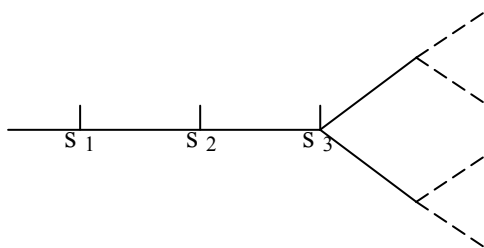
a) Inferenčni sprehodi

Ko se bralec znajde na mestu, kjer mora predvideti nadaljnji potek dogodkov, se posluži intertekstualnega okna. Enciklopedična kompetenca mu namreč omogoča, da na podlagi podobnih primerov sklepa na aktualnega. Omenjeni zakonski prepis, v katerem mož dvigne roko, je primer predvidevanja bralca o nadaljnjem poteku, in hkrati primer, kako se mora bralec *sprehoditi* izven besedila, da pridobi potrebne informacije za nadaljnje predvidevanje. Te sprehode Eco imenuje *inferenčni sprehodi*. Ti ne nastajajo kot pobuda bralca, ampak so spodbujeni s strani diskurzivnih struktur. So del besedilne strategije in nepogrešljiv del pri konstruiranju modelnega bralca.

b) Zaprte in odprte fabule

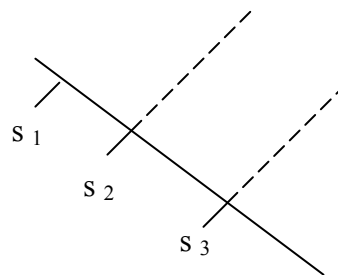
Pri disjunkcijah verjetnosti vsako predvidevanje ni enako pomembno. Uganiti, katera bo naslednja poteza v Marquezovi *Ljubezni v času kolere* ali Dostojevskijevih *Bratih Karamazovih* je težje, kot pa uganiti potek dogajanja Flemingovih *From Russia, With Love* ali *Goldfinger*. To pa zato, ker se pri slednjem narativna shema pojavlja skozi več romanov in če jo bralec pozna, potem mu ni težko uganiti, kaj v romanu sledi. Eco omenja razliko med *naivnim* in *pametnim bralcem*. Prvemu je enako težko predvideti nadaljevanje tako pri Dostojevskemu kot pri Flemingu, saj njegova enciklopedična kompetenca tega ne omogoča. *Pametni bralec* pa pozna zakonitosti Flemingovega pripovedovanja in mu je zato njegova dela lažje predvideti. Eco zato razlikuje *odprto* in *zaprto fabulo*, pač glede na možnost predvidevanja poteka dogodkov.

Odprta fabula omogoča fleksibilnost besedila v smislu ponujanja in potrjevanja večjega števila interpretacij. Za zaprto fabulo pa velja, da na točkah disfunkcije verjetnosti sicer poda možnost napovedi, vendar se pri naslednjem koraku pokaže, da je samo ena hipoteza pravilna. Odprto in zaprto fabulo lahko ponazorimo s sliko:



(Eco 1984: 34)

a) Odprta fabula



b) Zaprta fabula

Kot lahko razberemo iz *slike a*, besedilo korak za korakom vodi bralca do končne točke fabule, kjer se ta razcepi na več možnih fabul. Besedilo prepušča bralcu, da se sam odloči za eno, v luči katere še enkrat oceni prebrano besedilo. Na *sliki b* vidimo drugačno situacijo – besedilo omogoča postavljanje hipotez na vsakem koraku, vendar bralca diskurzivne strukture orientirajo vedno tako, da je pravilna samo ena hipoteza in posledično tudi samo ena fabula.

5.9 Aktantne strukture

V procesu branja je dogajanje med oknom 6 in oknom 7 zelo intenzivno, saj bralec neprestano postavlja hipoteze o spremembah stanj in opravlja inferenčne sprehode. Nasprotno pa je v oknu 8 dogajanje bolj umerjeno. Na tem mestu so fabula in ostale narativne strukture abstrahirane na osnovne opozicije (objekt-subjekt, pošiljatelj-sprejemnik, pomočnik-nasprotnik), ki ustvarijo aktantne vloge. Te so na nižjih nivojih realizirane kot aktorialne strukture, ki so v bistvu konkretnih vlog literarnih oseb vsebovanih v fabuli in prikazanih na nivoju diskurzivnih struktur. Aktantne vloge predstavljajo vlogo, ki jih vpleteni v besedilu imajo. Eco je termin prevzel od Greimasa, ki meni, da aktantne vloge tvorijo elementarno pripovedno sfero. V uvodu knjige *Discourse Reader* imamo Toolanov primer, kjer so te vloge praktično razdeljene. Imamo junaka nižjega stanu, ki se želi poročiti s princeso (objekt). V primeru poroke pridobi princeso in kraljestvo (pridobitnik-prejemnik). V svojem osvajalskem pohodu mu pomagajo prijatelji in sorodniki (pomočniki), kar pa ni dovolj, da bi premagal zlobnega princesinega strica (nasprotnik). Problem reši šele kralj ali bog, ki junaku pomaga do princese (pošiljatelj) ter s tem poskrbi, da junak dobi princeso in kraljestvo. Za akterne vloge velja, da jih imajo lahko posamezne literarne osebe več ter da se spreminjajo s potekom

fabule. Predstavljajo abstrakcijo literarnih oseb in bralcu pomagajo med gibanjem skozi besedilo.

5.10 Ideološke strukture

Ideološka struktura se pokaže, ko aktantnim polom pripišemo vrednostne konotacije: Dober-hudoben, pozitivno-negativno, prav-narobe ... V tem oknu bralec sprejema odločitve glede ideološke plati besedila.

5.11 Strukture svetov

Na tej točki se bralec sooči s poslednjo nalogo. V strukturi sveta, ki je podana s fabulo, mora prepoznati, kaj je v besedilu pravilno. Ugotoviti mora, ali so tako domneve literarnih oseb kot tudi njegove hipoteze pravilne ali ne. Besedilo namreč na diskurzivni ravni nikoli ne laže. Do napak lahko pride pri konstrukciji narativne strukture. Te se kažejo kot protislovja ali nekonsistentnost na ravni fabule. Poleg ugotavljanja resničnosti svojih hipotez, mora bralec hkrati še primerjati svet besedila s svetom svojih izkušenj. Bralec se je z inferenčnimi sprehodi (okno 7) prepričal o pravilnosti ali nepravilnosti svojega sklepanja in zato okno 10 pomeni nekakšno potrditev domnev iz okna 5 - ekstenzij v oklepaju. V oknu 10 ti oklepaji odpadejo in bralec začne verjeti svetu, ki ga je besedilo ustvarilo, oziroma zgodbo kot tako sprejme. To bralčevo pretvarjanje, da besedilo govori resnico oziroma, da so stvari v besedilu resnične je Coleridge imenoval »začasna prepoved nevere« (Coleridge v Eco 1999:75). Ta korak je nujen, saj besedilo ne predstavlja realnega sveta, ki ga poznamo iz svojih izkušenj, ampak *možni svet*.

Koncept možnih svetov izhaja iz modalne logike, katerih pomen najlažje razložimo na primeru. Lahko bi obstajal svet, v katerem bi imeli ljudje šest ali samo tri prste. Ne more pa obstajati svet, v katerem imajo ljudje šest in tri prste hkrati. Možno je sicer oboje, vendar ne hkrati – uresničitev ene možnosti namreč izključuje uresničitev druge. Raba tega koncepta v literarni teoriji se razlikuje od logičnega po temu, da so možni svetovi v slednjem prazni, narativni možni svetovi pa so polni, saj so posamezniki in njihove lastnosti izraženi v besedilu.

Komel združi konstrukcijo možnih svetov v tri problemske sklope: Definicijo možnega sveta, dostopnost med svetovi in vzpostavitev identitete med posameznimi svetovi.

a) *Definicija možnega sveta*

Možni svet lahko opišemo kot:

1. *Možno stanje stvari* izraženih s serijo trditev. Sestavljen je torej iz določenih posameznikov z določenimi lastnosti.
2. *Možen potek dogodkov*, saj so nekatere lastnosti lahko tudi akcije.
3. Ker potek dogodkov ni dejanski, ampak zgolj možen, mora izhajati iz *stališčne države* nekoga, ki v ta svet verjame, si ga zamišlja, želi ...

Poleg vsega naštetega, pa so možni svetovi tudi kulturni konstrukt. Namreč, »*narativni svet izbere že obstoječ niz lastnosti (in zato tudi posameznikov) iz resničnega sveta, to je, iz sveta na katerega se bralec sklicuje kot referenčnega*« (Eco 1984: 221). Kot vidimo, možni svetovi niso narejeni iz nič, ampak temeljijo na realnem svetu, predvsem zato, ker je nemogoče ustvariti nov, povsem avtonomen svet, v katerem je do zadnje podrobnosti opisan vsak posameznik in njegove lastnosti. Do popolnosti ne moremo opisati niti realnega sveta, zato lahko fikcijskega še toliko manj. Možni svetovi zato ne morejo biti več kot kombinacije posameznikov in lastnosti realnega sveta. Poleg tega v besedilu vse lastnosti posameznikov in stvari niso eksplicitno izražene, saj se od bralca pričakuje, da se bo referiral na realni svet. Če v besedilu piše, da je Rdeča kapica majhna deklica, besedilo tega ne bo razlagalo, saj naj bi bilo bralcu iz realnega sveta jasno, kaj to je. Na splošno velja, da »vse tisto pa, česar besedilo ne imenuje in opisuje izrecno kot drugačno od realnega sveta, je treba razumeti, kot da ustreza zakonom in situacijam v realnem svetu« (Eco 1999: 82).

Kot pravi Eco v *Šestih sprehodih skozi pripovedne gozdove*, je tudi realni svet kulturni konstrukt. Pogosto namreč mislimo, da realni svet poznamo iz izkustev, čeprav večina podatkov v naši enciklopediji ni samoumevnih. Če za primer vzamemo zgodovinske osebnosti in dogodke, vidimo, da jim neposredno nismo bili priča, ampak smo z njimi seznanjeni preko kulturne tradicije, s katero smo odrasli. Da je leta 1492 Krištof Kolumb odkril Ameriko, jemljemo kot dejstvo, čeprav izkušnje tega dogodka nimamo. Temu verjamemo zato, ker je to kulturno dejstvo. Če smo mislili, da v realnem svetu velja načelo Resnice, v pripovednem pa Zaupanja opazimo, da moramo v realni svet prav toliko zaupati

kot v prepovedni. Če ne bi, se nikoli ne bi usedli na letalo za San Francisco, saj ga neposredno iz izkušenj ne poznamo. Zanj vemo zgolj iz pripovedovanja drugih.

Ne glede na vse, je to svet v katerem živimo, in poleg tega, da je to možen svet, je tudi dejanski svet. Aktualen referenčni svet je torej »vsak svet, na katerega se njegovi naseljevalci referirajo kot na svet, v katerem živijo« (Eco 1984: 223) in s katerega presojujejo ostale možne svetove. Zato se ob vsakem vstopu v možni svet referiramo na realni svet, preko katerega možne svetove dopolnjujemo in posledično razumemo.

Pri konstrukciji možnih svetov se zastavlja vprašanje, katere lastnosti se realizirajo in kako. Eco zato vpelje esencialne in akcidentalne lastnosti. Kot že samo ime pove, so prve lastnosti tiste, ki so nujne, da neko stvar prepoznamo kot tako. Avto je tako vozilo, ne glede na to, ali ima štiri vrata ali dvoje, sprednji ali zadnji pogon itd. Število vrat ali vrsta pogona je akcidentalna lastnost, saj se razlikuje od enega avta do drugega, medtem ko je vsem avtom skupno, da so vozila. Vendar kot pravi Pierce je vsak znak interpretiran z drugimi znaki ali nizom znakov, zato posledično tudi vsaka esencialna lastnost lahko postane akcidentalna (coupe je avtomobil, avtomobil je vozilo, vozilo je prevozno sredstvo itd.). Zato Eco poudari, da se določena lastnost kaže kot esencialna glede na izbrano besedilno topiko.

b) Vzpostavitev identitete prek svetov

Model vzpostavitve identitete prek svetov lahko poenostavimo z naslednjim zgledom, pri čemer so:

1. S_1, S_2, \dots : možni svetovi
2. x_1, x_2, y_1, \dots : skupina posameznikov
3. A, B, C... : lastnosti posameznikov
4. +, - : oznake za imeti ali ne imeti določeno lastnost
5. (+), (-): oznake za esencialne lastnosti

S_1	A	B	C
x_1	(+)	(+)	-
x_2	+	+	(-)

Na zgornji sliki vidimo, da obstajata v možnem svetu S_1 dva posameznika (x_1, x_2) z tremi lastnostmi A, B in C, pri čemer sta A in B esencialni lastnosti x_1 in C esencialna lastnost x_2 . Zamislimo si še drugi možni svet S_2 , z naslednjo porazdelitvijo posameznikov in lastnosti:

S_2	A	B	C
y_1	(+)	(+)	+
y_2	+	-	(-)
y_3	(+)	(-)	(+)

Če se v svetu S_2 pojavijo posamezniki z enakimi esencialnimi lastnostmi kot v S_1 , potem je posameznik iz S_2 *varianta* svojega *prototipa* iz S_1 . Na tem konkretnem primeru to pomeni, da je y_1 iz S_2 *varianta* prototipa x_1 iz S_1 ter y_2 iz S_2 *varianta* prototipa x_2 iz S_1 (kardinal Richelieu je v *Treh mušketirjih* *varianta* kardinala iz realnega sveta). Če se posameznik v S_2 razlikuje od posameznika v S_1 po esencialnih lastnostih, pravimo da je ta posameznik *nadštevilčen* (na primer, če je v besedilu zapisano, da je bil Napoleon ženska, čeprav vemo, da je bil moški). Ko pa nima prototip iz S_1 več kot ene variante v S_2 , govorimo o *identiteti prek svetov*. Zgornji zgled lahko konkretiziramo še z naslednjim primerom. Vprašajmo se, ali bi bila Nietzschejeva filozofija enaka, če se v mladosti ne bi zgledoval po Schopenhauerju. Recimo, da je za Nietzschejevo filozofijo ključno, da ga je poznal in štejemo to poznanstvo za esencialno lastnost. To pomeni, da je njegova filozofija akcidentalna lastnost. Če si zamišljamo svet, kjer Nietzsche ne bi poznal Schopenhauerja, potem lahko sklepamo da bi bil vseeno filozof, samo z drugačnimi stališči. Tokrat je filozofija esencialna lastnost, medtem ko je mladostni zgled akcidentalna – odvisno po kom bi se mladi Nietzsche v tem svetu zgledoval. Seveda bi bil Nietzsche v tem svetu povsem drugačen človek, kot je bil v prvem. Zato Nietzsche iz sveta, v katerem ne pozna Schopenhauerja, ni *varianta* tega sveta, kjer ga je poznal, ampak je *nadštevilčen*, ker ima druge esencialne lastnosti. Iz tega primera vidimo, da so le-te vzpostavljene s pomočjo besedila in niso same po sebi dane.

c) Dostopnost med svetovi

Dva svetova sta med seboj dostopna, če iz strukture prvega lahko ustvarimo strukturo drugega. S_2 je dostopen S_1 , če struktura sveta S_1 lahko proizvede (preko manipulacij zvez med posamezniki in lastnostmi) strukturo sveta S_2 . (Eco 1984: 231). Glede na to, ali je število

posameznikov in njihovih lastnosti v vseh svetovih enako, povečano ali zmanjšano, pa tudi ali se lastnosti med svetovi spreminjajo, lahko oblikujemo štiri možne povezave med njimi:

1. Diadična in simetrična povezava (Iz S_1 sledi S_2 in iz S_2 sledi S_1)
2. Diadična in nesimetrična povezava (Iz S_1 sledi S_2 in iz S_2 ne sledi S_1)
3. Diadična in tranzicijska povezava (Iz S_1 sledi S_2 , iz S_2 sledi S_3 in iz S_1 sledi S_3)
4. Diadična, tranzicijska in simetrična povezava (Enako kot zgoraj, le da je še simetrično)

Kot že rečeno, je delitev oblikovana glede na število posameznikov in število lastnosti, zato pogledjmo prvi primer, v katerem je število posameznikov in lastnosti v obeh svetovih enako. Iz slike je razvidno, da določeni kombinatorični prijemi poskrbijo, da postanejo posamezniki iz S_1 identični posameznikom iz S_2 in obratno. Ta primer ustreza tudi povezavi 1.

S_1	A	B	C
x_1	+	+	-
x_2	+	-	+

S_2	A	B	C
y_1	+	-	-
y_2	-	+	+

Naslednji primer prikazuje enako število posameznikov in različno število lastnosti. Iz slike lahko vidimo, da je y_1 iz sveta S_1 vsebovan tudi v y_1 iz sveta S_2 , ne pa tudi obratno. V S_1 namreč manjka lastnost C, zato obratne izpeljave ne moremo opraviti. Ta primer ustreza povezavi 2.

S_1	A	B
x_1	+	-
x_2	+	+

S_2	A	B	C
y_1	+	-	+
y_2	+	+	-

V tretjem primeru se v S_3 spremeni status lastnosti iz akcidentalne v esencialno. Za lažje razumevanje bomo lastnosti konkretizirali, in sicer jim bomo dali lastnosti Zemlje: *okroglo, modro, vrteče*. *Vrteče* kot esencialna lastnost pomeni, da zemlja ne more obstajati, če se ne vrti. Iz slike lahko razberemo, da je S_1 sicer vsebovan v S_3 , s tem, da posameznike S_3 jemljemo, glede na S_1 , kot nadštevilčne. Posameznik x_1 v S_2 predstavlja varianto k_1 iz S_3 . Čeprav ima tretjo lastnost samo akcidentalno, jo vsaj ima in zato predstavlja varianto. Med temi svetovi velja diadična in tranzicijska povezava, saj je S_1 dostopen drugemu svetu (S_2), ta pa je dostopen tretjemu (S_3).

S ₁	okroglo	modro
x ₁	+	-
x ₂	+	+

S ₂	okroglo	modro	vrteče
y ₁	+	-	+
y ₂	+	+	-

S ₃	okroglo	modro	vrteče
k ₁	+	-	(+)
k ₂	+	+	(+)

Ti primeri zadevajo logične resnice, ki igrajo ključno vlogo v konstrukciji možnih svetov. Sicer lahko govorimo o svetu, kjer se neka lastnost ne pojavlja in pojavlja hkrati, kjer ni vzroka in posledice ali dve točki ne določata premice, ne moremo pa jih konstruirati, ker niso logični. Če v svetu do takih napak pride, potem je potreben nekakšen *deus ex machina*, ki razreši nezmožnost logičnega nadaljevanja. Vendar ko si tak svet zamišljamo, ne ustvarjamo novega možnega sveta, ampak bolj spodkopavamo tega, ki ga poznamo iz izkušenj.

d) *Fabula kot možni svetovi*

Eco pravi, da fabula obsega naslednje:

1. *Možni svet S_n, kot si ga je zamislil in ustvaril avtor. S_n je abstrakcija: ni besedilo kot semantično-pragmatično sredstvo, zato ker se nanaša samo na nivo fabule; tudi ni zgolj stanje stvari, zato ker se začne na določeni točki začetka s₁ in preko toka časa t₁ ... t_n doživi zaporedne spremembe stanj tako, da doseže končno stanje s_n preko vsake spremembe stanja v naslednje, ki se dogaja skladno z minevanjem časa (Eco 1984: 235).*

S_n torej predstavlja narativni možni svet. Ker pa predstavlja sekvenco stanj, Eco zanj v nadaljevanju zanjo uporablja oznako S_N s_i, kjer n = 1....n.

2. *Možni podsvetovi, S_{No} (kjer o = katerekoli literarne osebe iz S_n), ki si jih osebe iz fabule zamišljajo, želijo, v katere verjamejo itd. Zato S_N s_i označuje možen potek dogajanja kot so si ga zamislile (želele, verjele itd.) dane literarne osebe v danem stanju fabule.*

3. *Možni svetovi S_B, ki si jih modelni bralec na vsaki disjunkciji verjetnosti zamišlja, želi, verjame vanje itd., ter tisti, ki jih naslednja stanja fabule v S_N potrjuje ali zavrnejo (prav tam: 235).*

Kot zadnjega Eco omeni še svet S_{Bo} , v katerem si modelni bralec predstavlja, kaj si zamišljajo, želijo itd. literarne osebe iz fabule.

Ali so svetovi znotraj fabule dostopni med seboj, nam povedo *strukturno nujne lastnosti*. To so tiste lastnosti, ki delujejo zgolj v okviru fikcijskega sveta in so osnovno sredstvo za prepoznavanje nadštevilčnosti v kateremkoli S_N . Z drugimi besedami to pomeni naslednje: če imamo stavek *Okrog leta 1890 je v Parizu Raul poročen z Margareto*, lahko Raula identificiramo le preko njegove zveze z Margareto. V Parizu je bilo tistega leta verjetno več Raulov, vendar je bil le en poročen z Margareto. Prav tako njo lahko identificiramo le prek Raula. Kot že rečeno, v realnem svetu posameznikov ne prepoznavamo na ta način, je pa to nujno v fikcijskem svetu, ker jih le tako razlikujemo med sabo. V zgornjem primeru imamo diadično in simetrično povezavo, saj Raula identificiramo preko Margarete in obratno, čeprav so znotraj fikcijskih besedil mogoče vse zgoraj naštete povezave.

Za strukturalno nujne lastnosti velja, da ne smejo biti v nasprotju z esencialnimi lastnostmi, na primer, da je Raul moški in Margarita ženska. Strukturalno nujne lastnosti so semantično omejene, kar pomeni, da je razmerje nujnosti med Raulom in Margerito v fabuli semantično omejeno s poroko. Zato so strukturalno nujne lastnosti podvržene tudi semantični naravi besedila. Lahko predstavljajo del semantičnih kategorij, kot so na primer razmerje razvrščanja (x je manjši od y), komplementanosti (ženska-moški) itd. Ta so povezana z strukturalno nujnimi lastnostmi simetrično, kar pomeni, da je narativna funkcija enega elementa vzpostavljena s prisotnostjo drugega. Za akcidentalne lastnosti to ne velja, saj za fabulo niso bistvene. Upoštevamo jih zgolj v okviru diskurzivnih struktur (dogajanje Gospe Bovary je sicer postavljeno v Normandijo, blizu Rouena, čeprav bi zgodbo o ženi podeželskega zdravnika, ki si iz dolgočasje poišče ljubimca in se zaradi dolgov na koncu ubije, Flaubert lahko postavil tudi kam drugam).

e) Dostopnost med narativnimi svetovi

- *Odnos med dostopnostjo referenčnega sveta in narativnega sveta*: Za odnos med realnim svetom S_0 in narativnim svetom S_N velja, da referenčni svet lahko proizvaja narativne, medtem ko narativni svetovi ne morejo proizvajati referenčnih. V narativnem svetu so namreč posamezniki definirani po strukturalno nujnih lastnostih, ki pa nimajo smisla zunaj fikcijskega

sveta. Če Raula v narativnem svetu prepoznamo po tem, da je poročen z Margareto, si Raul v narativnem svetu ne more predstavljati, kako je biti neporočen, ker ga prav ta kategorija določa. Če si odvzame to lastnost, izgine. Poleg tega Raul zunaj narativnega sveta sploh ne obstaja. Podoben primer je poskus predstavljanja sveta, kjer vsota notranjih kotov ni 180° , $1+2$ ni tri in kjer stvari ne padejo na tla, ko jih izpustimo. Realni svet brez določenih lastnosti nima smisla in ga zato ne moremo konstruirati. Enako velja za narativni svet, kjer strukturno nujne lastnosti posameznika določijo kot nadštevilčnega. Ta je v narativnem svetu nujno in simetrično povezan z drugimi nadštevilčnimi posamezniki. Ker ima vsak posameznik določen niz povezav, v drugih svetovih, kjer ta niz ni upoštevan, ne more obstajati. Sicer pa kot pravi Eco, tovrstno razmišljanje lahko jemljemo bolj kot igro, saj literarne osebe ne morejo misliti sveta svojih bralcev.

- *Odnos med dostopnostjo podsvetov literarnih oseb in stanji fabule*: Primerjava referenčnega sveta z narativnim svetom je mogoča kot primerjava celotnega poteka dogodkov fabule, ali pa po korakih, tako kot so se v fabuli stvari razvijale. Po drugi strani pa je podsvet, ki si ga zamišlja literarna oseba na neki točki fabule, primerljiv zgolj s prejšnjim ali naslednjim stanjem fabule. To lahko počne na ravni diskurzivnih struktur ali na ravni fabule. V prvem primeru to počne na ravni zapleta, kar pomeni, da so misli literarne osebe za fabulo nebitvene – možna vedenja ali mišljenja literarnih oseb v poteku zapleta vplivajo na esencialne in akcidentalne lastnosti teh oseb. Po drugi strani možna vedenja ali mišljenja v poteku na ravni fabule vplivajo na strukturno nujne lastnosti. Eco navaja primer Ojdipa, kjer ta ne ve, da je kriv za Laiovo smrt. Njegovo prepričanje je nujno tako za razvoj fabule kot za strukturalno nujne lastnosti – Ojdipa določa prav to, da je ubil svojega očeta in se poročil s svojo materjo, ne da bi za to vedel. Ojdip verjame, da so v igri štiri osebe: Ojdip; neznanec, ki ga je Ojdip ubil; Lai in neznanec, ki je ubil Laia. Konec fabule pokaže, da sta v igri samo dve osebi, Ojdip in Lai. V njem se razkrije, da je Ojdip morilec Laia, ne pa neznanega popotnika, kot meni sam. Svet fabule in svet Ojdipa zato ni isti svet, saj se razlikuje v številu posameznikov in v strukturno nujnih lastnostih. Ta dva svetova med seboj tudi nista dosegljiva, saj končno stanje fabule razkrije Ojdipove predstave za napačne:

Ko ima svet predstav literarnih oseb (S_{Ne}) enako strukturo, kot jo najdemo v končni fazi fabule, sta ta dva svetova med seboj dosegljiva. Če se to ne zgodi, potem so svetovi med seboj nekompatibilni. Končno stanje fabule ne odobrava in ne sprejme tistega, kar je strukturno nekompatibilno z njo (Eco 1984: 245).

- *Odnos med dostopnostjo podsvetov modelnega bralca in stanj fabule*: Med svetom modelnega bralca in literarnih oseb je nekaj podobnosti. Oba namreč sledita zaporednim stanjem fabule, s to razliko, da modelni bralec upošteva sprotne razkritja fabule, medtem ko literarne osebe tega ne morejo. Velja tudi, da če se napovedi bralca v nadaljevanju fabule ne uresničijo, pride do nedostopnosti med svetovi, podobno kot pri literarnih osebah v zgornjem primeru. Če se iste strukturno nujne lastnosti pojavljajo tako v svetu fabule kot v bralčevem svetu, potem sta ta svetova dostopna.

5.12 Problematizacija koncepta modelnega bralca

Ko govorimo o odnosu med besedilom in bralcem vidimo, da je Ecov koncept modelnega bralca problematičen na več točkah. Komel jih omenja nekaj. Model besedilnega komuniciranja nam pokaže, kako tekstualne ravni pojasnjujejo prisotnost bralca v besedilu, oziroma kako naj bi bralec aktualiziral besedilo, ki ni samo leksemska površina. Da bi do te aktualizacije prišlo, avtor uvede modelnega bralca, ki vzpostavi odnos med bralcem in besedilom. Ta kot strategija predvideva in uravnava bralčeve interpretativne poteze ter s tem povzroča, da interpretacija besedila ni arbitrarna. Eco v tem modelu predstavi mehanizme, s katerimi modelni bralec vodi empiričnega, ne razloži pa, kako se slednji realizira kot modelni bralec ter v kakšni meri se ta realizacija zgodi. Nemogoče si je namreč zamišljati empiričnega bralca, ki mu med branjem prav nič ne bi ušlo. Zato lahko predpostavljamo, da se le del modelnega bralca realizira v empiričnem oziroma, da empirični bralec tej strategiji do neke mere lahko sledi, ne pa povsem. Gibanje po besedilu namreč ni kot gibanje po avtocesti, z zemljevidom in smerokazi pred nami. Na tej točki se odpira še drugo vprašanje. Če modelni bralec deluje kot mehanizem, ki usmerja in informira empiričnega bralca, kako da mu je pomenski potencial dostopen v celoti. Ecov model predvideva, da če bralec želi črpati pomene iz bazičnega slovarja, opravljati inferenčne sprehode ali pa izbirati scenarije, mora z avtorjem deliti skupni kod. Kot smo videli pri ustvarjanju možnih svetov, se bralec obrača na referenčni svet. Vendar je v primeru *Odiseje* referenčni svet stara Grčija, ki je drugačen od referenčnega sveta sodobnega bralca. Ta mora slediti navodilom modelnega bralca, ki izhajajo iz povsem drugačnega kulturnega in časovnega ozadja. Z ozirom na skupni kod to pomeni, da tega, kar se nam zdi, da razumemo, ne razumemo. Ecov model, ki to pripadnost istemu kodu predpostavlja, v tem pogledu drži. Vendar bi se Eco v tem primeru moral odpovedati

interpretacijam Dantejeve *Božanske komedije* ali *Odiseje*, saj je po njegovem modelu to početje neadekvatno.

Eco se v svojem modelu posveti izključno vsebinski aktualizaciji besedila, prezre pa estetsko aktualizacijo, ki določa vsebinski potencial besedila. Estetski učinek ima besedilo takrat, ko je v ospredju prejemnikovega zanimanja doživljanje sporočila in šele potem razumevanje. Zanima nas tudi razmerje med estetskim učinkom in razumevanjem, saj v besedilih pogosto izgubljammo umetniški učinek na račun razumevanja in obratno. Glede na to, da se v literarnih besedilih, ki jih obravnava tudi Eco, to razmerje pojavlja, pogrešamo tako obravnavo aktualizacije estetskega učinka, kot tudi obravnavo razmerja z vsebinsko aktualizacijo. V zvezi s tem omenja le odprto delo, ki zahteva večjo interpretativno aktivnost s strani bralca in zaprto delo, ki zahteva manjšo. S tem seveda ne pojasni odsotnosti estetske aktualizacije v njegovem modelu.

Ecov koncept modelnega bralca izpostavi misel, da je za uspešno interpretacijo besedila potrebno misliti na potencialnega bralca že v samem generativnem procesu. Na ta način bo besedilo komuniciralo s svojimi bralci ter omogočalo realizacijo čim večjega pomenskega potenciala.

6. NARATIVNA ANALIZA KRATKE ZGODBE ROBERTA SHECKLEYA *PRODAJALNA SVETOV*

Žanr znanstvene fantastike velja za najbolj trivialen in brezčuten žanr v vsej literaturi. Trivialnost je posledica njene dostopnosti na vsakem vogalu ter množične priljubljenosti, ki temelji na privlačnosti za kar najširši krog odjemalcev. Glavni junaki so pogosto ljudje s posebnimi nadnaravnimi sposobnostmi, ki utelešajo žeje in pričakovanja svojih akcije željnih bralcev. Kot je ugotavljal Eco, tovrstna literatura sloni na neskončni repetitiji in brezčasnosti glavnih junakov, ki niso nič drugega kot državljani ubogljivi vladajoči ideologiji. »Junaki trivialne literature so torej seštevek vseh pozitivnih lastnosti, koncentrat dobrote, pravičnosti in resnice« (Bajt 1979: 186). Njihove zgodbe lahko najdemo iz tedna v teden in iz leta v leto v knjigarnah in trafikah, tako da postanejo šablonizirane in klišejske zaradi neskončne repetitije bolj ali manj podobnih zagat, v katerih se junaki znajdejo. Zaradi masovna proizvodnje, grobih poenostavitev in dvodimenzionalne karakterizacije tako ne zasluži kakšne bolj resne

obravnave v literarni kritiki. Poleg tega trivialna književnost zanemarja element resničnosti do te mere, da je kakršnakoli čustvenost vnaprej obsojena na propad. Prav presunljive in odrešujoče izkušnje pa so povod, da po literaturi sploh posegamo. Razkol med tistim, kar je človeški izkušnji znano ter nadnaravnimi in neznanimi svetovi znanstvene fantastike, je zato še dodaten razlog, da so tudi njeni najbolj uspeli izdelki obsojeni na manj ugledno mesto na knjižnih policah. Sicer pa je sam Stanislav Lem, eden najbolj znanih in najboljših piscev, razglasil 95 odstotkov znanstvenofantastičnih del za čisti literarni kič.

V spremni besedi zbirke znanstvenofantastičnih zgodb *Prodajalna svetov* (1979) lahko preberemo, da je znanstvena fantastika zmes treh sestavin, ki so v različni meri prisotne v posameznih delih. Prvi del znanstvenofantastične literature predstavljajo miti. Ti se pojavljajo od začetka človeške zgodovine, znanstvena fantastika jih je postavila v novo oklje, vendar sporočilo ostaja isto. Naštejmo nekaj primerov iz Bajtove spremne besede: stvarjenje sveta je stvarjenje nove zvezde ali vesoljske postaje, Stvarjenje človeka po božji podobi je navdahnilo izdelavo robotov s človeškimi lastnostmi, daljne zvezde in osončja so nadomestek za Indijo Koromandijo, Eldorado ali Raj. Apokaliptične usode v smislu Sodome in Gomore se pojavljajo v znanstvenofantastičnih zgodbah kot uničenje sveta ali človeštva zaradi upora robotov, onesnaževanja, jedrskih vojn itd. Znanstvenofantastična literatura ohranja tudi nekatere pravljичne elemente, kot so vitez v podobi vesoljca, polet v vesolje kot iskanje svetega grala ter napad zelenega bitja iz vesolja kot napad zmaja na vesoljskega viteza.

Drugo sestavino znanstvene fantastike predstavlja znanost. Vendar tu ne govorimo o znanosti v smislu empirično mogočega – ideje in hipoteze znanstvene fantastike »morajo biti idealno, logično in filozofsko mogoče, se pravi take, ki se jih da neprotislovno zamisliti, ne pa realno, empirično možne. Le tako ostanejo v območju umetnosti in se rešijo pred požrešnostjo znanosti in njenega otroka tehnike. Empirična realnost je namreč znanstveno preverljiva, če ne v tem trenutku, pa pozneje, ko znanost napreduje« (Bajt 1979: 175). Ideja znanstvenofantastičnega dela je zato, kot pravi Britikov v isti knjigi, metaforična in je s svojo večpomenskostjo bolj podobna umetniški podobi, kot pa logičnemu pojmu. Tretjo sestavino znanstvenofantastičnega dela tako sestavlja umetniški moment, ki si podredi mitično in znanstveno komponento na način, da dobimo povsem novo celoto. Prav navzočnost teh treh elementov, njihova medsebojna povezanost in soodvisnot, so značilnosti, po katerih se znanstvenofantastična zvrst loči od drugih. Element mita določa ontološke značilnosti znanstvenofantastične literature, element znanosti vsebinske ter element mita oblikovne. »Vse

tri razsežnosti se tudi časovno ujemajo z razvojem zvrsti, ki se pred 20. stoletjem pojavlja predvsem kot publicistični utopični traktat, na prelomu našega stoletja kot futurološka napoved ali pravljica s srečnim koncem, danes pa kot fantastičen, satiričen ali filozofski roman« (Bajt 1979: 179).

Ta kratek uvod v znanstveno fantastiko služi kot osnova za razumevanje zgodbe Roberta Sheckleya *Prodajalna svetov*, oziroma če uporabimo Ecov termin, gradi enciklopedično kometenco, ki je potrebna, da besedilo interpretiramo v skladu z namenom modelnega avtorja. Zgodba je priložena v prilogi.

Znanstvena fantastika velja že apriori za ne kaj prida branje, zato je osvetlitev nekaterih njenih lastnosti nujna, da nanjo pogledamo z večjo resnostjo. Za priloženo besedilo bi, glede na samo literarno zvrst, hitro lahko rekli, da imamo opravka z trivialno literaturo, in s tem bi posledično obravnavali zaprto delo. Analiza Sheckleyeve *Prodajalne svetov* naj bi pokazala, ali to drži ter kako nas modelni bralec vodi po besedilu in kam nas pravzaprav pripelje. Znotraj besedila se ne bomo gibali sistematično po Ecovi shemi besedilne kooperacije, ampak tako, kot nas bo interpretacija vodila. Pri tem tudi ne bomo osvetljevali in razlagali Ecovih konceptov na vsakem primeru, ampak samo na tistih, ki so bolj pomembni za ugledanje strategije modelnega avtorja. Začeli bomo pri zapletu.

Tudi v kratki zgodbi Roberta Sheckleya *Prodajalna svetov* zaplet predstavlja tisto, kar je dejansko pripovedovano. Zaplet tega dela lahko povzamemo v nekaj stavkih. Gospod Wayne se nameni v Prodajalno svetov, kjer Tompkins nudi potovanje v alternativne oziroma vzporedne svetove. Kdor se odloči za ta podvig, bo odšel v svet, ki si ga od vseh najbolj želi. Wayne je neodločen, odpravi se domov, kjer preživlja vsakodnevno življenje s svojo ženo in otroki. Naenkrat se zbudi v Thompsonovi kolibi in se po prostranih puščavah ostankov sveta odpravi v zaklonišče.

Fabula zgodbe *Prodajalna svetov* je povsem drugačna. Začne se v preteklosti, ko je junak še srečno živel s svojo družino. Ko je svet zaradi atomske vojne uničen, se Wayne odpravi izpolniti svojo srčno željo v prodajalno svetov. Wayne sprejme Thompkinsovo ponudbo in se odpravi v vzporedni svet, kjer eno leto preživi s svojo ženo in otroki. Ko se zbudi v Wajnovi kolibi, se je pravkar vrnil s tega potovanja v svet uničenja in razdejanja. Ta preobrat oziroma

prešitje pred koncem bralcu pokaže, da so bila vsa njegova predvidevanja napačna in da mora besedilo razumeti drugače. Prešitje, ki je Lacanov pojem, označuje tisto točko, ko ena informacija povsem spremeni pogled za nazaj, tako da vidimo preteklo dejanje v povsem novi luči. Za to je kriv modelni avtor, ki nas je vse do te točke vlekel za nos. Poglejmo, kako mu je to uspelo.

Že v prvih dveh odstavkih se bralec znajde pred tem, kar Eco imenuje ekstenzije v oklepajih. Ko preberemo stavek »Ozrl se je po dolgi peščeni poti, da bi se prepričal, ali mu kdo ne sledi in še močneje stlačil zvitek pod pazduho« ter »V prodajalni sta bila še stol in mizica, na kateri je ležala zarjavela injekcijska igla«, se namreč vprašamo, kaj glavni junak počne s sumljivim zavitkom pod pazduho in čemu je tam še bolj sumljiva injekcijska igla. Funkcija teh dveh elementov bralcu še ni jasna in počakati mora na nadaljnje informacije. Suspenz se še poveča, ko izvemo, da injekcijska igla povzroči izgubo zavesti in da bo Wayne za to plačal. Vse se zdi, da ima junak opravka z zelo sumljivimi posli, vendar na tej točki bralec še ne more reči, za kakšno zgodbo pravzaprav gre. To se mu razkrije v naslednjem odstavku, kjer drugi junak, Thompkinson, opiše svojo storitev. Namreč, da obstaja v vesolju neskončno število svetov, dostop do katerih ponuja prav on. Da gre mogoče za žanr znanstvene fantastike se pokaže prav na točki, ko Thompkinson reče »Vaš um se bo ločil od telesa in lahko boste izbrali enega od brezštevilnih alternativnih svetov, ki se od Zemlje prav vsak trenutek njenega obstoja razširjajo po vsem univerzumu«. *Alternativni svetovi, Zemlja in univerzum* so besede ob katerih bralec zasluti, za kateri žanr gre in se na podlagi tega odloči o nadaljnjem branju. Kot smo omenili že na začetku tega besedila, prav besedišče, žanr in lingvistični kod določajo, ali bo bralec nadaljeval z branjem, oziroma če gledamo s stališča besedila, katere bralce bo modelni bralec izbral. V kolikor se empirični bralec odloči za nadaljnje branje, mu modelni bralec ponudi možnost razširitve enciklopedične kompetence. Naslednji odstavek namreč opisuje alternativne svetove, ki se širijo in množijo od naše Zemlje v vesolje (»Čeprav se tega najbrž niti ne zavedate, so se od naše uboge Zemlje, vse od takrat, ko se je spočela v Sončevih ognjenih nederjih, širili alternativni, vzporedni svetovi. Neskončno število jih je, in porajali so se iz pomembnih in nepomembnih dogodkov ... Milijoni in milijoni Zemelj; neskončno število svetov«). Te informacije bralcu pomagajo, da se seznanj z določenimi teorijami in če se mu zdijo zanimive, tudi bere dalje. Tu se v bolj kompetentnem bralcu aktivirajo *intertekstualni scenariji* in zato se spomni na Borgesovo kratko zgodbo *Vrt s potmi, ki se cepijo*. V njej se bralec sreča s podobnimi besedami, ko sinolog Albert razlaga Ju Tsunu neviden labirint časa, ki ga je ustvaril njegov prednik:

Verjel je v neskončno vrsto časov, v rastočo in vrtoglavo mrežo razhajajočih se, združujočih se in vzporednih časov. Ta vzorec časov, ki se približujejo drug drugemu, se cepijo, se križajo, ali ki se dolga stoletja ne poznajo, zajema vse možnosti. V večini teh časov nismo bivali, v nekaterih bivate vi, jaz pa ne; v drugih bivam jaz, vi pa ne; spet v drugih oba (Borges 1984: 14).

Na ta način besedilo po eni strani privablja bralce, po drugi jih odvrča. Izvaja selekcijo med tistimi, ki so pripravljeni slediti navodilom modelnega bralca in tistimi, ki niso. Slediti navodilom pomeni pripravljenost bralca, da obogati enciklopedično kompetenco.

Empirični bralec po Thompkinsonovem monologu razmišlja prav tako kot modelni, in sicer da se »Thompkinson obnaša kot kak cirkusant in da obljublja čudeže, ki jih ni«. Seveda je to razmišljanje posledica modelnega bralca, ki empiričnemu položi besede v usta ter s tem pri bralcu povzroči, da ta še vedno ne ve, s čim ima opravka. Besedilo vsekakor namiguje na fantastične dogodke, vendar je stilistično oblikovano tako, da gre prav mogoče za potegavščino, kot ugotavlja tudi Wayne. Množica nedokončanih stavkov (»Nekateri prijatelji so mi dejali ..., Prav tako pa so rekli ..., Povedali so mi, da bo vse, kar si bom zaželel..., kar koli bom hotel« ...) to misel samo še podkrepi. Bralec se namreč obrne na *skupne scenarije*, kjer tako jecljanje ne pomeni nič dobrega. Poleg tega pa nedokončani stavki sprožijo tudi *inferenčne sprehode*, kar pomeni, da se bralec sprašuje, kaj sledi v nadaljevanju stavka. Načeloma inferenčni sprehodi pomenijo predvidevanje bralca o nadaljnjem poteku dogodkov. Vendar v tem primeru besedilo oziroma modelni bralec empiričnemu bralcu tega ne omogoči, kar lahko razumemo kot strategijo povečanja nelagodnosti med branjem. Poleg tega, če upoštevamo *kontekstualne in okolnostne selekcije*, pri katerih kontekst dodeli pomen izrazu, opazimo, da se zgodba nagiba bolj k pohujšljivemu kriminalnemu romanu: »Govorili so vam o uresničevanju skrivnih želja, mar ne?« Uresničevanje skrivnih želja namreč povežujemo s tistimi željami, ki se jih sramujemo; »mar ne« in vprašaj na koncu stavka zadrego samo še povečata. Nadaljevanje besedila predstavi prav te skrivne želje in inferenčni sprehodi, ki jih bralec opravi v tem času, se nagibajo prav k uresnitvi teh Waynovih želja.

V tem delu lahko ponazorimo še *semantično razkritje*, in sicer pride do *povečave* človekove lastnosti minljivosti. Kot ena izmed možnih želja, ki jih človek lahko ima, je namreč omenjena smrt. Prenehanje obstajanja je sicer usoda vsakega živega bitja, vendar izstopa prav

v temu kontekstu. V trenutku, ko se poudari en element, to pomeni, da je pomemben za nadaljnji potek dogodkov. Bralec opravi inferenčni sprehod v smeri, ki pelje glavnega junaka v smrt ali pa vsaj v njeno bližino. Ta poteza modelnega bralca za empiričnega bralca v interpretativnem smislu pomeni, da so človekove želje lahko pogubne, ne samo za druge, ampak tudi zanj. Vzdušje, ki ga s to potezo ustvari, je samo še bolj mračno in negotovo. Vendar modelni bralec želi, da čutimo prav to.

Sledi krajši dialog med Thompkinsom in Waynom, ki bralca prepriča o resničnosti možnosti potovanja v alternativne svetove, torej služi kot strategija, ki bralcu potrdi, da gre za znanstveno fantastiko in da se bo glavni junak odločil za pot. Kakšen smisel ima sicer razlagati vse to, če bralec tega ne bo rabil pri gradnji interpretacije. Vendar smo v trenutkih branja tega odstavka, sploh če je to naše prvo branje, tako zatopljeni v potek dogajanja, da tega ne opazimo. Pogovarjanje o smrti in novih poskusih za trajno preselitev v alternativ svet, v bralcu sicer vzbuja možnost, da bo šlo med potovanjem nekaj narobe, po drugi strani pa si bralec upravičeno zastavi vprašanje, zakaj bi si nekdo, oziroma kar vsi (z vladnimi uradniki vred), želel zapustiti ta svet za ceno desetih let življenja. Kaj je na tem svetu tako groznega, da ga hočejo vsi zapustiti? Karkoli že je, Wayne se odloči za premislek.

V nadaljevanju sledi opis nečesa, čemur bi lahko rekli bolj ali manj vsakdanje družinsko življenje. Opisovanje malih družinskih podrobnosti, kot je pogovor s hčerko v vrtcu, barvanje sinove jadrnice, pogovori z ženo, vse to daje slutiti, da se je Wayne iz Thompkinsonove kolibe odpravil domov. Na potovanje je še vedno mislil, vendar kot bomo videli kasneje, se mu je ta misel porajala iz povsem drugih razlogov, kot mislimo sedaj. Med vrsticami lahko najdemo tudi stavke, ki se sicer zdijo vsakdanji in nepomembni. To so opozorila modelnega bralca, da smo se pri odločitvi glede Waynove poti domov, prenašali. Če jih omenimo kar po vrsti: »norišnica na Wall Streetu; zaradi dogodkov na Srednjem vzhodu in Aziji; razlika med navadnimi, jedrskimi in vodikom bombami – skratka med vsemi bombami, o katerih so pisali časniki; Kriza v Rusiji, Srednjem vzhodu, na Kitajskem in drugod...povrh vsega pa še medcelinski izstrelki, atomske bombe, vesoljski raketoplani«. Vse to so opozorila modelnega avtorja, da je bralčeva interpretacija napačna, čeprav ga je prav sam napeljal na to misel.

Na tem primeru lahko razložimo tudi dvojno funkcijo modelnega bralca. Eco pravi, da so to navodila glede gibanja po besedilu, tako, da je naša interpretacija skladna z interpretacijo avtorja. Vendar prav v tem primeru vidimo, da se strategija modelnega bralca razcepi. Ena

gradi napetost do te mere, da določenih informacij v besedilu ne opazimo in samo beremo naprej. Tudi to je namreč strategija modelnega avtorja in ne zgolj posledica površnega branja. Besedilo je namreč strukturirano tako, da teh informacij ne opazimo, saj bi sicer bili na koncu ob ves bralski užitek. Učinek zgodbe na bralca nastane zaradi preobrata oziroma prešitja, ki ga med branjem ne slutimo, vendar se za nazaj sam vzpostavi. To kot drugi del strategije modelnega bralca služi kot dokaz, da je svet, ki ga je ustvaril avtor, kredibilen. Možni svet se ne ustvarja sproti, ampak ko se vsi elementi povežejo. Tako dobimo sliko, podobno kot pri puzzlih. Če se kateri del ne ujema, je slika popačena in s tem ostanemo brez užitka ob gledanju. Modelni bralec tako lahko v besedilu ene in iste stvari skriva in hkrati odkriva. Prikriva jih zaradi užitka ob branju, razkriva pa jih takrat, ko želi bralcu pokazati, da je zgodba verodostojna.

Wayne se zbudi in vse, kar Tompkinsu pove je, da je bil v bližnji preteklosti. Po kratkem pogovoru glede možnosti stalne vrnitve v vzporedni svet, Wayne pusti na mizi »par vojaških škornjev, nož, dva zavitka bakrene žice in tri majhne konzerve s soljeno govedino«. Vse skupaj izgleda kot najosnovnejša vojaška oprema in je v bistvu še en namig modelnega bralca, kam vodi konec te zgodbe.

V zadnjem delu se potrdijo apokaliptične domneve, od mest in gozdov je ostal le še belkast pepel. Z Geigerjevim števcem si je poiskal pot v zaklonišče, kjer ga mogoče čaka še večerni obrok krompirja. Belkast pepel in Geigerjev števec pa ne moreta pomeniti nič drugega kot jedrsko uničenje..

V uvodu smo zapisali, da je znanstvenofantastična literatura sestavljena iz mita, znanosti in umetnosti. Če v naši zgodbi iščemo mitične elemente, potem je gotovo najmočnejši mit o koncu človeštva oziroma o apokalipsi. Da gre za apokalipso, se kaže prek pripovedi o človeku, ki si je želel izpolniti svojo srčno željo – imeti spet normalno življenje. Ta mit se konstruira postopoma, tako kot smo poskusili pokazati v zgornjih odstavkih. Apokaliptičen mitični moment se v tem primeru neposredno navezuje na drug element znanstvenofantastične literature, na znanost. Prav znanost, ki teži k razumevanju in urejanju stvari v vesolju, naj bi nas preko takšnih in drugačnih bomb na koncu pripeljala v pogubo. Vendar znanost sama po sebi ni nič slabega. Kot lahko razberemo v zgodbi, po drugi strani predstavlja sredstvo, ki bi preživele lahko poslala v nek drug, boljši svet. Znanost je predstavljena kot Janus z dvema obrazoma: en gleda v nazaj, v smrt, drugi pa naprej, v prihodnost. Sicer pa podrobnosti tako

uničenja sveta kot potovanja v alternativne svetove, niso podane. To pa zato, ker niso bistvene. Kot že rečeno, gre pri momentu znanosti bolj za metaforo, kot pa za empirično dejstvo. V *Apokalipsi* imamo Babilosko vlačugo, tukaj pa atomsko vojno. Imamo dve različni metafori z istim pomenom – človeštvo teži s svojimi dejanji k uničenju. Razlog, zakaj človeštvo teži k uničenju samega sebe, najdemo v sami zgodbi. Namreč, na koncu Wayne pove, da je bil v bližnji preteklosti, v kateri si je prav tako želel izpolniti srčno željo. Le da je vprašanje, kaj je ta želja takrat bila. Zgodba implicitno namiguje, da ljudje nikoli nismo zadovoljni in vedno želimo več. Ko je Wayne izgubil družino, se je šele zavedel, kaj ima oziroma je imel. Želje so tako v večji meri odvisne od tistega kar imamo, in ne od tistega, kar nimamo.

Na tej točki je potrebno spregovoriti še o ideologiji te zgodbe, vendar ker se po Ecu ta neposredno navezuje na *aktantne strukture*, omenimo najprej te. Pri analizi besedilne kooperacije smo že omenjali Greimasove aktantne strukture, ki tvorijo elementarno pripovedno sfero. Subjekt je v našem primeru Wayne, ki si želi nazaj svojo družino (objekt). Če bi jo dobil nazaj, bi bil spet *družinski* Wayne (prejemnik). Svoje družine nima iz dveh razlogov – zaradi atomske vojne ter ker vlada onemogoča raziskave na področju potovanja v alternativne svetove (nasprotniki). Do svojega subjekta Wayne lahko pride le preko Thompkinsa, ki predstavlja pomočnika. S pomočjo injekcijske igle (pošiljatelj) se Waynu želja izpolni in za kratek čas spet zaživi s svojo družino.

Ko smo v besedilu prepoznali aktantne strukture, se lahko premaknemo k *ideološkim strukturam*. Če dodamo aktantnim strukturam še vrednostne konotacije opazimo, da sta Wayne in Thompkinson *dobra*, medtem ko vlada predstavlja slabo stan. Kot že rečeno ima znanost dve konotaciji – eno, ki vodi k uničenju ter drugo, ki ponuja rešitev. To je pomembno za nadaljnjo interpretacijo, kjer se bo pokazala poanta besedila.

Na tej ravni se pokaže več medsebojno povezanih ideologij. Začnimo z najmanj opazno – krščanstvom. Že sama apokalipsa kot mit prihaja iz krščanstva, natančneje gre za zadnjo knjigo Nove zaveze. Iz konteksta *Prodajalne svetov* lahko razberemo, da se je ta svet končal zaradi atomske vojne med celinami. Naslednji krščanski element je družina. Sploh v Ameriki, kjer je zgodba nastala oziroma kjer je Sheckley živel, velja družina za temeljno vrednoto. In nazadnje je tu še pepel, ki simbolizira krščansko misel, da smo iz pepela nastali in se vanj tudi vrnemo.

Glede na to, da je bila zgodba napisana leta 1959, je v njej prisoten tudi ameriški strah pred komunizmom. Da komunizem ne more prinesiti nič dobrega, lahko razberemo iz dveh bežnih pripomb v besedilu – »Na Wall Streetu je zaradi dogodkov na Srednjem Vzhodu in Aziji zavlada prava panika in Zaradi mednarodnih razmer so bili posli še vedno silno negotovi in tvegani. Kriza v Rusiji, na Bližnjem vzhodu, na Kitajskem«. Da človeštvu preti nevarnost iz Vzhoda, je bilo tudi Sheckleyevo mnenje. V tem kontekstu se kaže še en ideološki moment, in sicer nezaupanje v obstoječo oblast oziroma njena kritika, češ da bo s svojim delovanjem uničila svet. Razlog za tovrstno razmišljanje najdemo v *okolščinah izjavljanja*, drugem oknu Ecove analize besedilne kooperacije. V literaturi je za razumevanje nekaterih stvari potrebno poznati določena ozadja – pa naj gre za zgodovinska, socialna ali povsem intimna dejstva. Eco se v svojih delih sicer trudi pokazati, da je empiričen avtor za ustvarjeno besedilo nepomemben, o čemer smo v tej nalogi že pisali. Vendar da Eco empiričnemu avtorju prav v oknu okolščin izjavljanja legitimno mesto. Sheckley je namreč med leti 1946 in 1948 služil ameriški vojaški rok v Koreji. Kar pomeni, da je slabo leto po padcu atomske bombe na Hirošimo in Nagasaki prispel na tisti konec sveta, kjer je bil spomin na ta dogodek še zelo živ.

Tretja, in s tem zadnja ideologija se kaže v kritiki človeštva in smo jo že omenjali. Gre za zapleteno človeško naravo, ki si želi vsega najslabšega – »v takem primeru se boste znašli v svetu, kjer boste lahko morili in bo kri tekla v potokih. Kjer boste prekosili samega Markiza de Sada, Cezarja ali kogarkoli že, po komer se zgleđujete. Kaj pa, če si želite oblasti. V tem primeru boste poiskali svet, kjer boste Bog...Bodisi krvoločni bog, ki se bo opajal s krvjo svojih žrtev, ali pa morda modri Buda...Oh še vse kaj drugega si lahko zaželite...vse, kar vam nudijo nebesa in pekel. Razuzdano spolno življenje, požrešnost, pijančevanje, ljubezen, slavo«. Kot bi avtor želel reči, da tak svet ne more obstajati in ljudje v njemu ne morejo živeti. Vendar je njegov junak plemenit junak, ki si želi vrnitve v svet miru in družinske sreče. Pri temu mu pomaga Thompkinson, ki v besedilu opravlja funkcijo dobrega znanstvenika, ki bo ostanke človeštva odpeljal v nov svet (»Vse bo zastonj. Za vsakogar!«). Besedilo je ironičen obrat klasičnega mita zmage dobrega nad zlim. Dobro je prepoznano šele retroaktivno. Kot najvišja vrednota se je pokazal banalen družinski vsakdan, ki pa je za vedno izgubljen.

Razmislimo še o umetniški vrednosti te zgodbe. To lahko razložimo tudi na ontološki način. Opisano družinsko življenje namreč spominja na naše vsakdanje življenje, ali kot bi rekel Eco, se na ta svet lahko bistveno bolj referiramo kot na uničenega. V nas to sproži neko

slutnjo, ki se je pojavila že pri mnogih drugih avtorjih. Descartes je bil prvi, ki je v luči metodičnega dvoma predpostavil

da je vse, kar vidim, lažno, verjamem, da nikdar ni bilo ničesar, kar mi kaže lažnivi spomin, sploh nimam čutov; telo, oblika, razsežnost, gibanje in prostor so izrodki domišljije. Kaj je tedaj resnično. Morda le to, da ni nič gotovo (Descartes 1988: 55).

Solipsistična drža, kjer ni gotovo nič, razen to, da sem, se odraža tudi v tej zgodbi. Referiranje alternativnega sveta na realni svet je namreč tako močno, da se nam znotraj zgodbe alternativni svet zdi bolj resničen od uničenega. To napelje bralca na misel, da naš svet ni nič bolj realen od kateregakoli drugega sveta. Lahko pa bralec tudi nihilistično sklepa, da noben od teh svetov ni realen. Če lahko prestopamo med svetovi, za katerega pravzaprav ne vemo, ali so svetovi preteklosti, prihodnosti, ali pa zgolj svetovi naših želja, se meja med realnim in nerealnim zabriše do te mere, da, kot bi rekel Borges – »zlahka sprejemamo realnost, nemara zato, ker slutimo, da ni nič resnično« (Borges 1997: 14). Besedilo skratka odpira najstarejše ontološko vprašanje - kaj je resnično.

Tako vprašanja ontologije kot vprašanja epistemologije so stare znanke znanstvenofantastične literature. Vendar ta vprašanja niso zastavljena v filozofskem žargonu, ampak se njihova teža kaže skozi metaforo, kot je na primer podana v tej zgodbi. Ta metaforičen prijem dodeli znanstveni fantastiki status umetnine. Ta prijem je pravzaprav nujen, saj o teh vprašanjih ne moremo govoriti drugače kot skozi metafore, in tako vsaj zaslutimo težo tega problema. Prednost znanstvene fantastike je v tem, da z ustvarjanjem novih svetov v dobrednem smislu, najbolje pokaže na vprašujočo realnost nam znanega sveta. Eco v svojih delih nameni precej strani prav opisovanju ustvarjanja možnih svetov, kateri so podprti z realnim svetom. Sicer za znanstveno fantastiko ta predpostavka tudi drži, le da ustvarjeni svetovi služijo prav spodkopavanju realnega. Možni svet je ustvarjen na temeljih realnega sveta, kateri pa se pod njegovo težo podira.

To seveda velja za majhen procent znanstvenofantastičnih del, ki branijo ugled te zvrsti. Sicer je v vsaki zvrsti podobno, tako v poeziji kot v dramatikah najdemo najbolj trivialna dela kot tudi *visoko umetnost*. Vsako delo je treba ocenjevati samo po sebi in ne glede na žanr, ki mu pripada. To nas pripelje do uvodne predpostavke, da je literatura znanstvene fantastike zaprto delo. Kot smo že omenili, nas Eco ne oskrbi s seznamom lastnosti, ki jih odprto ali zaprto

delo ima, ampak je to bolj stvar bralčeve kompetence. Glede na to, kar smo povedali do sedaj, bi za *Prodajalno svetov* lahko rekli, da gre za zaprto delo. Vsebuje vse elemente znanstvenofantastične literature, je ideološko naravnano in vsebuje *prešitje*, ki je dokaj pogost element v tem žanru. Poleg tega od nas zahteva bralca, ki ga zanima samo potek zgodbe, da v preobratu in besedilu lahko uživa. Vendar po drugi strani ima to delo tudi lastnosti, ki bi jih lahko pripisali odprtemu delu. Namreč, strategija modelnega bralca je zelo natančno zasnovana in ta nas pelje točno tja, kjer nas hoče imeti. Poleg tega v besedilu zaslutimo tisto večno ontološko vprašanje, kaj je resnično, in prav obravnavanje teh vprašanj, ki človeka begajo od nekdanj, ločujejo umetnost od neumetnosti. V tem pogledu je to delo odprto.

Prek analize tega besedila lahko vidimo, da o njem ne moremo govoriti kot o odprtem ali zaprtem, temveč je lahko tudi oboje. Njegova zaprtost se kaže s tem, da bralca spodbuja k odkrivanju, kaj ga v besedilu čaka, odprtost pa s tem, *da vsaka interpretacija odmeva v drugih in obratno* (Eco 1984: 9). Kar Eco imenuje odprto delo je pravzaprav konsistentno ustvarjen literarni svet, v katerem ne prihaja do protislovij ali neskladji. To namiguje na to, da mora biti odprto delo predvsem dober obrtniški izdelek v smislu strukturiranja, ne pa tudi nujno interpretativno močan. Vendar boljši kot je obrtniški izdelek, bolj je besedilo usmerjeno k eni interpretaciji. Modelni bralec nas namreč trdno drži za roko, ko nas vodi po besedilu, da nas pripelje tja, kamor želi. Če nas ta modelni bralec želi pripeljati na več koncev, kar je še ena karakteristika odprtega dela, pa se lahko upravičeno vprašamo, če modelni bralec, ali pa kar sam avtor, ve, kaj nam hoče povedati. Veliko število interpretacij sicer lahko pomeni igro, pri kateri iščemo pravi izhod iz labirinta, vendar potem modelnega bralca ne rabimo. Besedilo je potem rizom, v katerega ni niti vhoda niti izhoda. Mogoče je Ecovo razmišljanje prav metafora solipsista v njem. Tavanje po rizomu je namreč podobno tavanju v temi. Ne vemo, od kod smo prišli, niti ne vemo, kam gremo. Zato si začnemo izmišljati možne svetove, da bi temo pregnali.

7. SKLEP

Diplomska naloga je poskus razlage razmerja med bralcem in besedilom. Sklicevali smo se predvsem na Ecov koncept modelnega bralca, ki predstavlja vzpostavitev tega odnosa. Poskusili smo pokazati, da ne izbere samo bralec besedila, ampak da tudi besedilo izbere bralca. Besedilo, čeprav že napisano, ima moč tako izbiranja kot tudi ustvarjanja bralcev. Z

izbiro lingvističnega koda, žanra in besedišča, se bralci odbirajo in ustvarjajo prav tako, kot od njih zahteva besedilo. Ne glede na to, za kakšno besedilo gre, to vedno vsebuje določene mehanizme, ki vodijo bralca do realizacije pomena besedila.

Besedilo funkcionira le, če tako bralec kot avtor uporabljata določeni strategiji. Lahko bi rekli, da ti dve strategiji predstavljata pot, kako se prebiti skozi besedilo. Avtor uporablja to strategijo v generativnem procesu, medtem ko bralec uporablja svojo v interpretativnem. Eco ločuje strategijo avtorja, ki jo imenuje modelni bralec in strategijo bralca, ki jo imenuje modelni avtor. Vendar gre v bistvu za zelo podobna koncepta, saj modelni avtor ni nič drugega kot način, na katerega se modelni avtor kaže. Model besedilne kooperacije zato lahko služi tudi v generativnem procesu, čeprav ga Eco predstavi v interpretativnem.

Ta dva koncepta nas opozorita, da mora besedilo zagotoviti uspešno komunikacijo s svojim bralcem in pokazeta, kako je pri vsaki interpretaciji pomembna kooperacija potencialnega bralca. Ta kooperacija ne pride iz nič, ampak je v pomembnem deležu vsebovana že v sami strukturi besedila. Besedilo vsebuje predispozicije za to, kako želi biti razumljeno. Od bralca pa je odvisno, ali bo te predispozicije prepoznal. Po Eco avtor načeloma ne računa preveč na bralca, ampak mu ponudi vse, da bo realizacija njunih pomenov skladna. V teoriji je to sicer lepa misel, ki pa je v praktičnih primerih bolj sen.

Koncepta odprtega in zaprtega dela ostajata na nek način nedorečena. Ker Eco ne poda objektivnih meril, po katerih ocenjujemo eno in drugo, ostaja to razločevanje bolj na subjektivni ravni. Shematizacija in stereotipnost ter na drugi strani inovacija in originalnost, naj bi bili edini kriteriji, po katerih ti dve vrsti del lahko razločujemo. Za občasnega bralca je zato vsako delo lahko odprto, medtem ko je, teoretično rečeno, za nekoga, ki je prebral vse knjige, vsako delo zaprto. Pred Ecom je namreč že Borges ugotavljal, da je bilo vse že napisano in da nečesa novega pravzaprav ne moremo izumiti.

8. LITERATURA

1. Adams, Douglas (1988): *Štoparski vodnik po Galaksiji*. Ljubljana: Tehniška založba Slovenije
2. Bajt, Drago in Gradišnik, Branko (1979): *Prodajalna svetov*. Ljubljana: Mladinska knjiga
3. Bakhtin, Mikhail Mikhailovich (2004): *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press
4. Barth, John (1988): *Ameriška metafikcija*. Ljubljana, Mladinska knjiga
5. Barthes, Ronald (1978): *Image – Music – Text*. New York: Hill and Wang
6. Bondanella, Peter (1997): *Umberto Eco and the open text, semiotics, fiction, popular culture*. Cambridge: Cambridge University Press
7. Borges, Jorge Luis (1984): *Izmišljije*. Ljubljana: Mladinska knjiga
8. Borges, Jorge Luis (1997): *Alef*. Ljubljana: Mladinska knjiga
9. Borges, Jorge Luis (2000): *Jorge Luis Borges*. Ljubljana: Mladinska knjiga
10. Buzzati, Dino (2004): *Tatarska puščava*. Ljubljana, Delo d. d.
11. Capozzi, Rocco (1997): *Interpretation and Overinterpretation. The rights of texts, readers and implied author. Reading Eco-An Anthology*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
12. Chandler, Daniel (2003): *Semiotics: the basics*. New York. Routledge
13. Caesar, Michael (1999): *Umberto Eco: Philosophy, Semiotics and the work of Fiction*. Polity Press

14. Cobley, Paul (1996): *Introduction. The Communication Theory Reader*. New York: Routledge
15. Collodi, Carlo (1993): *Ostržek*. Maribor: Založba Obzorja
16. Descartes, Rene (1988): *Meditacije*. Slovenska matica
17. Deleuze, Gilles (2000): *Micelij*. Koper: Hyperion
18. Doležel, Lubomir (1997): *The Themata of Eco's Semiotics of Literature. Reading Eco-An Anthology*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
19. Dostojevski, Fjodor Mihajlovič (1995): *Zapiski iz podtalja*. Ljubljana: Založba Karantanija
20. Eco, Umberto (1984): *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Text. Reading Eco-An Anthology*. Bloomington, Indiana University Press
21. Eco Umberto (1986): *Postile k Imenu rože*. Problemi Literatura 1, 40-61
22. Eco, Umberto (1997): *An Author and his Interpreters. Reading Eco-An Anthology*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
23. Eco, Umberto (1997): *Two Problems in Textual Interpretation. Reading Eco-An Anthology* Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
24. Eco, Umberto (1999): *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove*. Ljubljana, Zbirka Labirinti
25. Eco, Umberto (2001): *V labirintu: prostori nepristranske tišine*. Koper, Hyperion
26. Eco, Umberto (2005): *O literaturi*. Tržič, Učila

27. Iser, Wolfgang (2001): *Bralno dejanje – teorija estetskega učinka*. Ljubljana, Studia Humanitatis
28. Jonnes, Denis (1990): *The Matrix of Narrative*. Berlin, Walter de Gruyter & Co.
29. Juvan, Marko (2000): *Intertekstualnost*. Ljubljana: Državna založba Slovenije
30. Komel, Dean (1987): *Koncepcija bralca (Umberto Eco, Wolfgang Iser)*. *Anthropos* 5-6, 171- 199
31. Kress, Gunther in Leeuwen (2004): *Representation and Interaction: Designin position of the viewer. The Discourse Reader*. New York: Routledge
32. Lem, Stanislav (1977): *Nepremagljiva*. Ljubljana, Tehniška založba slovenije
33. Longoni, Anna (1997): *Esoteric Conspiracies and the Interpretive Strategy. Reading Eco-An Anthology*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
34. Marquez, Gabriel Garcia (1987): *Ljubezen v času kolere*. Ljubljana: Državna založba Slovenije
35. Nöth, Winfried (1995): *Handbook of Semiotics*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
36. Propp, Mihail Vldimir (2005): *Morfologija pravljice*. Ljubljana: Studia Humanitatis
37. Radford, Gary P. (2003): *On Eco*. Wadsworth: Thomson Learning
38. Seed, Davis (1997): *The Open Work in Theory and Praticce. Reading Eco-An Anthology*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
39. Sheckley, Robert (2006): Prodajalna svetov. *Življenje in tehnika* LVII, 74-77

40. Van Dine, S. S. (1982): *Dvajset pravil za pisanje detektivskih zgodb. Memento umori: teorija detektivskega romana*. Ljubljana: Državna založba Slovenije
41. Tejera, Victorino (1997): *Eco, Pierce and the Necessity of Interpretation. Reading Eco-An Anthology*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press
42. Žižek, Slavoj in Močnik, Rastko (1982): »99 najboljših«. *Memento umori: teorija detektivskega romana*. Ljubljana: Državna založba Slovenije
43. Internet 1: Dostopno na <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm#N2>.

9. PRILOGA

Robert Sheckley, Prodajalna svetov