Lamija Kršić

Univerzitet u Sarajevu

Akademiji likovnih umjetnosti

Bosna i Hercegovina

UDC 821.131.1.09 Eco U.

7.01

doi:10.5937/ZbAkUm1705065K

Umberto Eko: Sloboda i granice tumačenja umjetničkog djela

Apstrakt: U studiji *Otvoreno djelo* (1962) Umberto Eko (Umberto Eco) počinje dugogodišnje istraživanje prirode tumačenja umjetničkog djela. Pitanja slobode i granica tumačenja umjetnosti autor problematizira u kontekstu semiologije, a zatim i teorije semiotike. Iako su savremene rasprave o tumačenju umjetnosti akcenat stavile na tumačenje i tumača, odnosno na bezuvjetnu otvorenost djela, Eko podsjeća na drugu stranu procesa tumačenja – kontroliranost interpretativne aktivnosti i ograničenje unošenja novih značenja. U radu pokazujem kako Eko sa različitih teorijskih polazišta zagovara dijalektiku između forme i otvorenosti umjetničkog djela, odnosno između *intentio operis* i *intentio lectoris*. Ta pozicija mu omogućava da razlikuje umjetnost od neumjetnosti, takođe da tumačenje umjetničkog djela sagleda u obzorima ljudskog iskustva, a ne kao samodovoljan proces.

Ključne riječi: otvoreno djelo, neograničeni *semiosis*, otvoreni tekst, tumačenje, Model čitatelj

Uvod

Filozofsko istraživanje Umberto Eko počinje studijama o estetici srednjeg vijeka, a zatim usmjerava refleksiju „na beskrajnost tumačenja umjetničkog djela“ (Eco, 2014: 569). Tokom šezdesetih godina, najprije u studiji *Otvoreno djelo*, a potom u dijalogu sa strukturalizmom i teorijom kodova, Eco izdvaja naročitu prirodu umjetničkog djela, i u skladu s tim, pristup koji takvo djelo zahtijeva. Kao semiolog, u studiji *Odsutna struktura* (1968), ističe osobine estetičke poruke u odnosu na druge nosioce značenja u kontekstu kulture. Ali, uskoro strukturalistički vokabular postaje nedovoljan za objašnjenje procesa tumačenja umjetnosti. U djelu iz 1975. – *Teorija semiotike* – preinačuje „teoriju kodova povezanu sa strukturalizmom u teoriju tumačenja koja je dominirala u idejama Charles S. Peircea, čitanju *semiosis* u kojem je konstrukcija značenja dinamički proces“ (Bianchi i Gieri, 2009: 17).

Eko smatra da je u savremenim debatama akcent stavljen na beskrajnost tumačenja umjetničkog djela, općenito na tumača i proces tumačenja. Ključno pitanje studije *Uloga čitaoca* (1979) postaje da li je recipijent, odnosno čitatelj novo sabirno mjesto značenja umjetničkog djela i da li mu ta pozicija omogućava svojevolsnost u postupku tumačenja. Standardni komunikacijski model koji predlaže teorija informacije pokazuje se manjkavim, te Eko na tlu semiotike teksta nastavlja obrazloženje paradoksalne prirode tumačenja umjetničkog djela.

Otvorenost djela umjetnosti se mora ograničiti, akcentirano je samim naslovom studije *Granice tumačenja* (1990). U suprotnom, završili bismo u relativizaciji i nemogućnosti razlikovanja umjetnosti od neumjetnosti. Iako je tumačenje vidio prema Persovom (Charles Sanders Peirce) modelu neograničenog *semiosis*a, tumačenje zastaje s vremena na vrijeme, jer potrebuje aplikaciju, refleks u svijetu recipijenta, odnosno čitatelja. To, međutim, ne znači da je empirijski recipijent relevantan za proces tumačenja. U semiotici teksta, prilikom razmatranja odnosa između autora, teksta i čitatelja, kao ograničavajući faktor tumačenja Eko vidi tekst, tekstualnu strategiju koju Model Autor ugrađuje u djelo, a Model čitatelj izgrađuje u procesu tumačenja.

Tumačenje umjetničkog djela

Djela moderne umjetnosti, za razliku od tradicionalne, su otvorena djela, djela u pokretu kao što je muzika Štokhauzena (Karlheinz Stockhausen), Berioa (Luciano Berio), Pusera (Henri Pousseur), Kalderove (Alexander Calder) *mobile*, Malarmeova (Stephane Mallarme) čista poezija (*poesie pure*). To su nedovršena djela u smislu da dijelovi nisu aranžirani u zaokruženu, samodovoljnu cjelinu, nego prepušteni daljem sudu. Džojsovo (James Joyce), Kafkino (Franz Kafka) i Brehtovo (Bertolt Brecht) djelo podstiče različita tumačenja, jer tekst otvara mnogobrojne mogućnosti. Moderna umjetnost je zasnovana na nepredvidljivosti i iznevjerava očekivanja koja su propisana pravilima kompozicije, vrste kojoj pripada.

Eko je takva otvorena djela nalazio među savremenom instrumentalnom muzikom koja ostavlja slobodu izvođačima da daju vlastito tumačenje, odlučujući o dužini tona ili rasporedu zvukova (Eco, 1979c). Primjerice, klavirski komadi Štokhauzena predstavljaju serije grupa nota, a izvođač odlučuje kojim notama će početi i koje će note sukcesivno povezati. U klasičnoj umjetnosti, nasuprot tome, bile to Bahove (Johann Sebastian Bach) fuge ili Verdijeva (Giuseppe Verdi) *Aida* note su date u zatvorenoj cjelini prije nego su prezentirane slušaocu. Savremeni muzički komadi otvaraju mogućnost različite distribucije elemenata; upućeni su na inicijativu izvođača i dovršavaju se kao iskustvo izvođača i publike (Ibid).

Tradicionalno je shvaćanje da autor daje gotovi produkt, te da je zadatak recipijenta da ga oživi: „Umjetničko djelo je, dakle, kompletirana i *zatvorena* forma u njenoj jedinstvenosti kao balansirana organska cjelina, dok istovremeno konstituira otvoreni proizvod na račun njegove podložnosti nebrojenim različitim tumačenjima koji ne povređuju nenarušivu specifičnost“ (Eco, 1979c: 49). Savremeno umjetničko djelo, nasuprot tome, stiče estetičku vrijednost, otvarajući mnoštvo perspektiva i ukazujući na različite mogućnosti interpretacije. Eko upućuje na Pusera koji smatra da poetika otvorenog djela podstiče „svjesnu slobodu“ izvođača i postavlja ga u mrežu beskonačnih tumačenja. Izvođač nije vođen nekom nametnutom nužnošću koja propisuje kakvo će djelo biti od početka do kraja. U Puserovoj *Skambi* ne samo da recipijent i izvođač imaju pravo da organiziraju kompozicioni materijal u strukturalnoj cjelini koju je odredio kompozitor, nego je njihova uloga da učestvuju u izgradnji kompozicije, oni organiziraju i strukturiraju kompoziciju (Eco, 1979c: 56). „Djela u pokretu“ su takva djela koja se sastoje od neplaniranih i fizički nedovršenih strukturalnih jedinica, npr. Kalderove *mobile*. Svako izvođenje, u stvari, nam nudi kompletnu i zadovoljavajuću viziju djela, ali ga čini i nekompletnim, jer ne može polučiti sva druga artistska rješenja koja djelo podržava.

Iako otvoreno djelo krši principe komponovanja i iznevjerava očekivanja, ono naposljetku predstavlja „kontrolirani nered“, a tumačenje nije slobodno u smislu neobuzdanosti. Oblikotvorna namjera je manifestirana u djelu, „i ta namjera mora biti određujući faktor u procesu tumačenja“ (Robey, 1989: XII). Slijedeći misao Luidi Parejzone (Luigi Pareyson), autor insistira na „dijalektici između zakonitosti forme i inicijativa njenih interpretatora, između dosljednosti i slobode“ (Eco, 2014: 570). Djelo (forma) prethodi tumačenju, ali je otvoreno tek u procesu tumačenja. Eko, za razliku od Deride (Jacques Derrida),¹ nastoji zaštititi djelo prije njegovog otvaranja, jer upravo djela neumjetnosti koja su namijenjena ciljnoj grupi, empirijskim čitateljima kao što su djeca, pripadnici određene klase ili određenog zanimanja, su najotvorenija za svako moguće tumačenje. Takva djela Eko naziva „zatvorenim“ (1979a).

U prvoj semiološkoj studiji – *Odsutna struktura* (1968) – umjetnost je analizirana u kontekstu kulturnih fenomena kao sistema znakova, kulture kao komunikacije

¹ Dok je u klasičnim debatama o tumačenju umjetničkog djela akcenat na namjeri autora, u savremenim debatama težište je pomjereno na proces tumačenja i tumača. Poststrukturalisti, vođeni Deridinim postulatima sveopće tekstualnosti, izričito negiraju postojanje bilo čega prije teksta, nekog određenja, „izvorišta“ značenja koje bi unaprijed odredilo proces tumačenja. Svako značenje je, prema poststrukturalistima, upleteno u jezičku „igru razlika“, koju je Derida nazvao *diferencijom, pisanjem* ili sveopćim *tekstom*: „Ne postoji ono izvan-tekstualno“ (Derrida, 1967: 227). Svaki tekst je citat, upis, brazda drugih tekstova, a u nemirnim vodama tekstualnosti Derida ne dopušta zastoje i predah na bilo kakvoj „stvari“ izvan teksta. Time je negirao relaciju teksta i stanja stvari u svijetu, kao i mogućnost sabirnog mjesta tumačenja, npr. u čitatelju. Eko dijeli sa Deridom mišljenje o otvorenosti umjetničkog djela za različita tumačenja, ali zamjera apsolutiziranje procesa tumačenja, odnosno tekstualnosti.

(Eko, 1973: 207). Film, savremeno slikarstvo, reklama, arhitektura, dizajn dijelom su sistema znakova gdje društveno i historijski određeni kodovi² organiziraju i određuju pojedinačne poruke (Ibid. 11). U semiolškoj potrazi za značenjima uvjetovanim kulturnim kontekstom estetičkoj poruci pripada odlikovana uloga propitivanja samog koda, ona je nosilac *efekta odstupanja*,³ kao dvosmislena poruka koja ne odgovara uobičajenim načinima kombiniranja (Ibid. 89). Tu je na djelu „dijalektika između prihvatanja i odbacivanja kodova i podkodova emitenta s jedne, i uvođenja i odbacivanja ličnih kodova i potkodova s druge strane“ (Ibid. 91). Forma je uvažena ako se poruka sagleda u činu produkcije i ograničavajući je faktor za slobodnu aktivnost tumačenja.

Uvjetnu slobodu tumačenja Eko nalaže i u kontekstu teorije semiotike,⁴ u djelu iz 1975. Prihvatajući teoriju tumačenja koja je dominirala u idejama Čarls S. Persa, „čitanje *semiosis* u kojem je konstrukcija značenja dinamički proces“ (Bianchi i Gieri, 2009: 17), pravi odmak od strukturalističkih kategorija i distinkcija (*langue/parole*, sintaktika i semantika/pragmatika). Proces tumačenja predstavljen je u vidu neograničenog *semiosis*: „Prema ovom principu, značenje svakog znaka, verbalnog ili neverbalnog, može se razumjeti samo putem drugog znaka, njegovog interpretanta, kako Pers naziva taj drugi znak. Ali značenje drugog znaka može se sagledati ponovo samo kroz drugi znak, i tako ad infinitum.“ (Bianchi i Gieri, 2009: 20).⁵ Kroz proces *semiosis* sve više saznajemo o početnom *reprezentamentu* od kojeg je počeo lanac, saznajemo više na osnovu datog konteksta, tla na kojem znanje počiva, pa Eko kaže da je taj proces neograničen sa aspekta strukturalističkog shvatanja sistema, ali nije neograničen u smislu procesa (1994d).

2 Kod kao sistem označavanja dopunjava prisutne entitete odsutnim jedinicama, i to je u stvari proces označavanja. Samo ako se prilagođavaju kodu konkretne i individualne poruke postaju komunikativne (Eko, 1973).

3 Eko posuđuje termin od ruskih formalista.

4 Odlučuje se za naziv „semiotika“ umjesto „semiologija“. Dok posljednji termin ukazuje na De Sosirovu (Ferdinand de Saussure) definiciju, prvi se odnosi na Persovu i Morisovu (Charles Morris). De Sosir je semiologiju vidio kao opću nauku o znacima i sistemima znakova koja društvene i kulturne pojave promatra u kontekstu sistema znakova, gdje dolazi do izražaja konvencionalna i proizvoljna priroda značenja. Lingvistiku je zamislio kao dio semiologije. Ali Bart (Roland Barthes) je, smatra Eko, De Sosirovu semiologiju preinačio u translingvistiku te je znakovne sisteme analizirao, ukazujući na lingvističke zakone. Eko izdvaja svoje istraživanje upotrebom termina „semiotika“, jer mu je namjera govoriti o znakovnim fenomenima neovisno o lingvistici. Naposljetku, smatra da se trebamo vratiti izvornom, De Sosirovom značenju semiologije.

Semiologija i semiotika se odnose na istu disciplinu, „samo što Evropljani upotrebljavaju prvi a Anglosaksonci drugi od ovih izraza“ (Giro, 1975: 6).

5 Posuđujući vokabular od Persa, Eko vidi *semiosis* kao čin koji čine tri subjekta: znak, objekt i interpretant (Eko, 1976). Ovaj posljednji je znak „koji prevodi ili objašnjava prvi, i tako *ad infinitum*“ (Ibid.). Znak je sve što na osnovu ustanovljenih društvenih konvencija „predstavlja nešto drugo“ (Eko, 1976: 16). Znak može biti jasan samo preko drugog znaka, ne postoji neka vanjezična stvarnost koja ovjerovljava znakove. Izraz ne označava objekt nego saopštava kulturni sadržaj, „koji je postavljen na mjesto stvari da cirkulira u kulturnom univerzumu“ (Ibid. 66).

U neograničenom procesu tumačenja moguće je „predah“ i zastoje na „određenoj stvari“ u vidu abdukcije. Abdukcija nudi razumijevanje na osnovu prethodnog dekodiranja, kao u hermeneutičkoj raspravi, književnom i umjetničkom kriticismu.⁶ U logičkom smislu, ovdje se radi o zaključivanju (Eco, 1976: 131): u slučaju dedukcije iz nekog prethodnog pravila izvodim slučaj i posljedicu; indukcija iz slučaja i posljedice kreira pravilo, odnosno hipotezu; abdukcijom hipotetički zaključujem o slučaju na osnovu pravila i rezultata. To je vrsta sintetičkog zaključka na osnovu vjerovatnosti i bliska je neizvjesnoj intuiciji i emociji. Na djelu je u aktu tumačenja gdje se kreiraju smislovi koje kod nije mogao predvidjeti, a to je upravo u estetičkoj komunikaciji.

Granice tumačenja otvorenih tekstova

Na tlu semiotike teksta Eco nastavlja problematiziranje prirode tumačenja. Smatra da su rijetki slučajevi tako proste komunikacije, kada je riječ o poruci, a ne o tekstu. Standardni komunikacijski model koji su predložili teoretičari informacije (pošiljalac – poruka – primalac) gdje pošiljalac i primalac poznaju kod na osnovu kojeg je poruka dekodirana potrebno je preformulirati u model:

(Eco, 1979a: 5)

⁶ Kvalitativni, za razliku od kvantitativnog modela dekodiranja – dinamički model dekodiranja Pers objašnjava terminom „abdukcija“, što obilježava treći slučaj logičkog rezonovanja prisutan kod razotkrivanja, recimo, kriminalnog djela. (Bianchi i Gieri, 2009).

Postojanje različitih kodova i subkodova, različite sociokulturne okolnosti u kojima je poruka poslana (gdje kodovi pošilatelja mogu biti drugačiji od onih primatelja) i inicijative pošilatelja prilikom abdukcije – sve to čini poruku praznom formom u koju se mogu upisati različiti smislovi. Ono što zovemo porukom najčešće je tekst koji može biti dekodiran putem različitih kodova i koji djeluje na različitim nivoima označavanja (Eco, 1979a).⁷ Subkod zvani „osnovni rječnik“ omogućuje da se otkriju semantičke osobenosti osnovnih semema. Međutim, semantike prema modelu rječnika pokazale su se ograničenima kada su pragmatički elementi prodrli na područje semantičke reprezentacije, kada se semantika ujedinila sa pragmatizmom. Novi, prigodniji model za objašnjenje značenja je enciklopedija. Modelom enciklopedije je pomirena potreba za situacijskim značenjem i pretpostavljena beskrajna širina značenja nastala mogućim upotrebama koja odgovaraju svakom terminu (kao u rječniku). Omogućeni su kontekstualni izbori, potencijalno prisutni u tekstu, a čitateljev zadatak je da ih aktualizira. Okolnosni izbori podrazumijevaju primateljevo povezivanje termina sa njegovim okruženjem.⁸ Kontekst i okolnosti ovise o činjenici da enciklopedija obuhvata i intertekstualnu kompetenciju: svaki tekst referira na prethodne tekstove (Kristeva).

Mnogostrukost kodova, konteksta i okolnosti pokazuju da ista poruka može biti dekodirana sa različitih stajališta i u zavisnosti od različitih sistema konvencija, a primatelj reducira informaciju koju nosi poruka odnosno tekst. Međutim, „u slučaju estetičke poruke koja zahtijeva istovremeno obuhvatanje različitih smislova informacijski kvalitet poruke ostaje nereduciran.“ (Eco, 1976: 140). Slika, kao i arhitektonsko djelo nije znak nego kompleksni tekst jer predstavlja „mrežu mnogih vidova produkcije“ (Ibid. 259).

Upravo je umjetnost međupovezanost poruka koja proizvodi tekst: mnoge poruke na različitim nivoima i planovima diskursa su dvosmisleno organizirane i to na način da dvosmislenosti slijede određeni dizajn. Ako umjetničko djelo ima strukturalne osobine *languea*, ako je sistem međusobnih korelacija i posjeduje semiotički dizajn

⁷ U slučaju verbalnog teksta Eko izdvaja šesnaest tekstualnih nivoa, polazeći od linearne tekstualne manifestacije pa sve do uporedbe svijeta teksta i svijeta čitatelja (Eco, 1979a). Nakon napora da utvrdimo da li se radi o propoziciji ili nekom drugom tvrđenju oslanjamo se na repertoar enciklopedijskog znanja, pri interesovanju za historijski period ili društvene okolnosti izraza. Enciklopedija kao model takvog *semiosis*a nudi repertoar društveno i kulturno određenog znanja pripadnog određenoj grupi, u određenom historijskom momentu. Na nivou prepoznavanja određenih individua sa određenim svojstvima nastojimo napraviti sponu između ovog svijeta i vlastitog iskustva. Za Eka je intertekstualnost samo komponenta procesa tumačenja koja se odnosi na okolnosne i kontekstualne izbore, virtualno prisutne u tekstu. Čitatelj aktualizira na osnovu intertekstualne kompetencije.

⁸ Enciklopediju je najbolje shvatiti po uzoru na Delezov (Gilles Deleuze) i Gatarijev (Felix Guattari) rizom (Eco, 1984). Enciklopedija se ne može obuhvatiti u cjelini, jer predstavlja mrežu bez centra i granica, gdje „svaka tačka može biti spojena sa drugima“ (Ibid.). Svaki individualni ili kolektivni tumač ima limitiranu kompetenciju koja ovisi o različitim uvjetima. Enciklopedija je ishodište različitih tumačenja pri čemu „primalac znaka bira ono najpogodnije“ (Bianchi i Gieri, 2009:20).

(Eco, 1976: 271), onda u slučaju ovog sistema vlada devijacijska matrica: ne radi se samo o strukturalnom rearanžiranju, nego o rearanžiranju kodova. Umjetnik je tvorac individualnog, privatnog koda koji se naziva idiolekt (Ibid. 272). Estetički idiolekt je pravilo koje vodi devijacije na svim nivoima djela i proizvodi pravila nadkodiranja.⁹

Estetički tekst podrazumijeva naročitu vrstu rada, demonstriranje svih produktivnih znakovnih funkcija, manipulaciju izrazom, novo uspostavljanje sadržaja. Umjetnost krije iza jezičke forme neznano, pa estetika postaje filozofija nekazivog. Iznad i ispod neposredne komunikativne pojave naziremo nekazivo u konotacijama koje umjetničko djelo nosi. U umjetnosti postoji nešto više od jezika, nesvodiva estetička informacija koja je drugačija od semantičke. Takav komunikacijski čin, estetička manipulacija jezikom, izaziva originalne odgovore, a ta predviđena tumačenja su dio razvojnog procesa ovog izuma (Eco, 1979a).

U slučaju otvorenih tekstova tumačenja dopunjuju, osvjetljavaju jedni druge. Zbunjujuća struktura upravo ne dozvoljava svojevoljno korištenje teksta i otjelovljuje njegove naloge. Otvoreni tekstovi reduciraju neodređenost, tipa odstupajućih okolnosti, a zatvoreni tekstovi, iako naizgled podržavaju poslušnu kooperaciju, ipak su otvoreni za svaku pragmatičku okolnost.

Eko akcentira granice tumačenja, „dijalektiku između prava teksta i prava tumača“ (Eco, 1994a: 6). Priklanjanje Persovoj koncepciji neograničenog *semiosis*a, tvrdi, nije značilo da tumačenje nema kriterija ili predmeta na kojem bi zastalo. Tumačenje je neograničeno, tekst nije konačna cjelina, ali to ne znači da je tumačenje samodovoljno. Ukoliko smatramo da je tumačenje samodovoljan proces, onda svako tumačenje proglašavamo validnim.

Autor, tekst, čitatelj

Kada se susreće s umjetničkim djelom primatelj ima dva dojma, višak izraza i višak sadržaja; semantičko bogatstvo i dvosmislenost (Eco, 1976). Zato je djelo otvoreno za različita tumačenja, a kontekstualna interakcija omogućava sve više i više značenja (Ibid. 273). Međutim, primatelj poruke – estetičkog teksta – suočava se s viškom izraza i sadržaja, zajedno s korelativnim pravilom. To pravilo postoji, ali je potrebna abdukcija da bi se prepoznalo: hipoteze, suočavanja, odbacivanje i prihvatanje sudova itd. Djelo zahtijeva promjene na području koda, promjenu odnosa sadržaja i stanja u svijetu, te posebnu interakciju između pošiljatelja i primatelja poruke. Ukoliko je u stanju logički

⁹ Ova pravila govore čitatelju da li je korišteni termin upotrijebljen retorički. To je prepoznavanje metafore i izbjegavanje naivnog denotativnog tumačenja. Tu su i pravila žanra i druga književne konvencije. Ideološko nadkodiranje počiva na uvjerenju da čitatelj pristupa tekstu sa vlastitom ideološkom pozadinom i kada se ona čini neutralnom.

rezonovati i kao u kriminalnom djelu – riješiti zagonetku, čitatelj estetičkog teksta u prilici je da promijeni odnos prema stanju u svijetu (Eco, 1979b).¹⁰ Kao zastupnik pragmatičkog realizma, Eko smatra da nakon primanja lanca znakova i njihovog interpretiranja naš odnos prema svijetu biva promijenjen (trenutno ili stalno): „Taj novi stav, taj pragmatički ishod, je konačni interpretant“ (Ibid. 194).¹¹

Prilikom organiziranja teksta autor se oslanja na kodove koji vežu dati sadržaj sa izrazima koje koristi. Autor predviđa da kodove koje koristi dijeli i mogući čitatelj (Model čitatelj). U aktu tumačenja Model čitatelj izgrađuje Model autora, koji odgovara namjeri teksta (Eco, *Overinterpreting Texts* 64). To je upravo tekstualna strategija koju valja uvažiti u procesu tumačenja, koja „ograničava slobodu empirijskog čitatelja, takođe smanjuje polje kooperacije kao i mogućnost ‘slobodnih čitanja’“ (Bianchi i Gieri, 2009: 23). Uvjetnu slobodu čitatelja Eko objašnjava procesom kooperacije između čitatelja i teksta: čitanje je konstitutivno za tekst, a tekst je regulator djelatnosti čitanja. Svaki otvoreni tekst eksplicitno označava model mogućeg čitatelja kroz izbor specifičnog jezičkog koda, književnog stila i nekih specifičnih indicija, kao što je rječnik i sl. (Eco, 1979a). Kompetencija za tumačenje dolazi izvana, ali otvoreni tekst dalje izgrađuje tu kompetenciju.

Zbog značajne uloge koju pridaje čitaocu mnogima je Ekov esej *Poetika otvorenog djela* (1965) djelovao kao negacija strukturalističke paradigme, koja je umjetnički tekst promatrala neovisno o bilo čemu. Istina je, međutim, da Eko između namjere autora i namjere tumača zagovara treću mogućnost – namjeru teksta. Namjeru teksta je autor ugradio u djelo, a moguća je jedino u obzorima inicijativa tumača. U raspravi o romanu *Ime ruže* jednom ga je, priča Eko, čitatelj upitao šta je mislio pod rečenicom: „Najviša sreća leži u posjedovanju onoga što imamo.“. Zaklinjao se da nikada nije napisao takvu rečenicu, izgledala mu je kao trivijalnost i pokušao je promisliti da li bi takva rečenica imala značenje u kontekstu srednjovjekovne misli. To, međutim, nije bilo moguće jer se sreća, za tadašnje vrijeme, nalazila u budućnosti do koje se dolazi sadašnjom patnjom. Sagovornik ga je, nastavlja Eko, gledao kao u autora koji je ne prepoznaje ono što je napisao (Eco, 2004). Kasnije je našao citirani tekst i ispostavilo se da je čitatelj izvukao rečenicu iz konteksta: odnosila se na ekstatično iskustvo, na stanje u kojem je duša dostigla duhovne visine. Eko smatra da u ovom slučaju intencija empirijskog autora – Umberta Eka – nije relevantna, i da je tekst sasvim transparentan. „Između nedostižne intencije autora i upitne intencije čitatelja postoji transparentna intencija teksta, koja poriče neodrživa tumačenja.“ (Eco, 2004: 78).

10 Eko je i ovdje sljedbenik Persove filozofije: ne zastupa ontološki nego pragmatički realizam, pragmatički realizam intersubjektivne istine. Suština je da nakon primanja lanca znakova i njihovog interpretiranja naš odnos prema svijetu biva promijenjen (trenutno ili stalno): „Taj novi stav, taj pragmatički ishod, je konačni interpretant.“ (Eco, 1979b: 194). Pers pojam interpretanta uzima u obzir ne samo sinhronijsku strukturu sistema nego i dijahronijsko restrukturiranje sistema (Ibid. 195).

11 Persov pojam interpretanta uzima u obzir ne samo sinhronijsku strukturu sistema nego i dijahronijsko restrukturiranje sistema (Eco, 1979b).

Ono što je sigurno jeste da se različiti uvjeti kriju iza „zatvorenosti“ djela umjetnosti i neumjetnosti. Tekstovi koji „ciljaju“ na preciznu reakciju i odgovor određenih empirijskih čitatelja nazivaju se zatvoreni. Odstupajuće pretpostavke (kao što su privatni kodovi i ideološke naklonosti, slučajne konotacije i greške pri tumačenju), kao i odstupajuće okolnosti predstavljaju neodređenosti koje ovakav tekst podržava, dok otvoreni tekstovi reduciraju takve neodređenosti (Eco, 1979a). Svako tumačenje zatvorenog teksta je validno i neovisno o ostalim tumačenjima. Otvoreni tekstovi su, nasuprot tome, dužnici tekstualne strategije, pa njihova „zatvorenost“ nije uvjetovana prethodno određenim ciljem, nego tekstualnim odrednicama. Iz takvih tekstova se može izvesti dobar čitalac, jer je takav dijelom strukture njegovog stvaralačkog procesa (Eco, 1979a: 18). I kad ne možemo utvrditi najbolja tumačenja takvih tekstova, možemo dijagnosticirati loša. Ukoliko čitamo *Uliksa* kao neprimjereni čitalac, onda tekst koji čitamo nije više *Uliks*.

Autora u tekstu nalazimo kao prepoznatljivi stil ili tekstualni idiolekt, a to nije nikakava empirijska persona. Svaki tekst, ne samo poezija ili proza nego i filozofija, nije napisan za jedinstvenog subjekta nego za zajednicu čitatelja pa tumačenje predstavlja interakciju među čitateljima i onim što sa sobom nose – poznavanje jezika i kulturnog blaga (Eco, 2004).¹² Nemoguće je sve to obuhvatiti u aktu čitanja, u tumačenju se uvijek radi o interakciji između kompetencije čitatelja i kompetencije koju nudi tekst u svrhu njegovog što ekonomičnijeg razumijevanja (Eco, 2004: 68). Tumačiti tekst znači poštovati njegov jezički i kulturni *background*.

Čak i u slučaju samoponištavajućih tekstova postoji značenje, semiotički objekt koji je zatim onemogućen. „Ako postoji nešto što treba tumačiti, tumačenje mora govoriti o nečemu što se može negdje pronaći, što je uvaženo na određeni način“ (Eco, 1979a: 7). Prava teksta nisu, međutim, prava autora (Ibid). Daleko od toga da zastupa jedinstveno tumačenje teksta, Eko smatra da „svaki čin tumačenja predstavlja dijalektiku između otvorenosti i forme, inicijative tumača i kontekstualne prisile“ (Eco, 1994c: 21). Ako su srednjovjekovni tumači griješili, poimajući svijet kao jednoznačan tekst, „moderni tumači griješe, shvaćajući svaki tekst kao neoblikovani svijet“ (Ibid).

Zaključak

Ekovo tematiziranje granica tumačenja umjetničkog djela prate dva cilja: uspostaviti distinkciju između umjetnosti i neumjetnosti, te pokazati da tumačenje umjetnosti izranja iz svekolikog ljudskog iskustva i vraća se svojom svrhom u njega.

U refleksijama o granicama procesa tumačenja ovaj semiotičar se često suočava s Deridinin stavom o ukidanju bilo kakve vantekstualne instance, autora ili stanja stvari

¹² Eko pod ovim misli na enciklopediju koja je implementirana jezičkim upotrebama a to znači „kulture konvencije koje proizvodi jezik i povijest prethodnih tumačenja mnogih tekstova“ (Eco, 2004: 68).

u svijetu, svega što bi izvana odredilo tekst. Takvo shvaćanje, smatra, nosi sa sobom nemogućnost objektivnog značenja teksta i ne dozvoljava relaciju između svijeta teksta i svijeta čitatelja. S Deridom dijeli uvjerenje da se ne može više govoriti o tekstovima koji nose „doslovno, konačno i autorizovano značenje“ (Eco, 1994d: 33). Ne možemo u tekstu tražiti autorsku namjeru, ali moramo priznati da tekst potiče od nekoga, jer je plod aktualne namjere i da je ta namjera bila motivirana stanjem stvari u svijetu (Ibid. 39).¹³ Ne postoji transcendentalno značenje koje bi bilo porijeklo procesa neograničene „znakovne proizvodnje“. Značenje je serija interpretanata i sadrži sve tekstove u koje može biti umetnuto (tekstualna je matrica), ali „mora biti postulirano kao mogući i privremeni kraj svakog procesa.“ (Ibid. 41). Ne može se dosegnuti intuicijom, ali nas čeka na kraju procesa tumačenja. Za Eka je tekst neograničeni *semiosis* koji se zaustavlja makar privremeno konsenzusnom presudom i proizvodi „društveno dijeljeni pojam stvari koju zajednica shvata kao da je istina po sebi“ (Ibid)¹⁴.

Mogućim, fikcionalnim svjetovima, nastalim u modalnoj logici, Eko objašnjava referenciju djela fikcije: „Fikcionalni mogući svijet predstavlja niz jezičkih opisa koje čitatelji tumače kao referirajuće na moguće stanje stvari gdje p je istinito ako ne-p je lažno (ovaj zahtjev je fleksibilan budući da, kao što ćemo vidjeti postoje nemogući mogući svjetovi)“ (1994b: 66). Fikcionalni svijet su kulturni konstrukt¹⁵, koji ne može biti identificiran slinearnom tekstualnom manifestacijom: „Tekst koji opisuje takvo stanje ili tok događaja je jezička strategija koja podstiče tumačenje Model čitatelja. To tumačenje (kako god izraženo) predstavlja mogući svijet prikazan tokom kooperativne interakcije između teksta i Model čitatelja.“ (Ibid. 66). Iako tek tumačenje otkriva šta tekst jeste, „tekst je parametar suđenja prilikom tumačenja“ (Eco, 2014: 570)¹⁶. Granice, koje tekst nosi, su čuvari kriterija tumačenja i uvjet odlikovane referencije koju umjetničko djelo svojom zbunjivošću i dvosmislenom „strukturom“ omogućava.

13 Persov realizam koji slijedi Eko nije ontološki nego pragmatički. Realistička teorija intersubjektivne istine. Poznavati objekt znači poznavati način na koji djelamo u svijetu, proizvodeći objekte ili praktične upotrebe tih objekata.

14 Ekovo ograničavanje neograničenog procesa tumačenja Džonatan Kaler (Jonathan Culler) kritikuje kao potragu za skrivenim značenjima i kodovima koje tekst nosi. Kao branitelj dekonstrukcije Kaler smatra da značenje jeste ograničeno kontekstom i da nije u svakom datom kontekstu neograničeno, ali insistira da ono što se računa kao plodonosan kontekst ne može biti unaprijed dato. Kontekst je po sebi neograničen (Collini, 2004). Značenja teksta je ono što treba da nas zanima, a ne njegova upotreba, smatra Kaler. Zato ne dopušta nikakav ostatak *intentio operis*, zaustavljanje novih otkrića kada je u pitanju tekst.

15 I onaj svijet koji zovemo realnim predstavlja kulturni konstrukt, jer ga znamo putem slika i opisa – saznanjih svjetova koji se međusobno isključuju. Razlika između „realnog“ svijeta i svijeta fikcije je ta što u slučaju tih prvih ljudi pitaju o ontološkom statusu opisanog svijeta, što nije slučaj s narativnim mogućim svjetovima. Narativni mogući svjetovi su produkti tumačenja koji postoje izvan teksta i kao takvi imaju ontološki status kao bilo koji svijet *doxe*.

16 Tekstovi su prema Eku činjenice tj. „nešto što postoji prije tumačenja čija se prava prednosti ne mogu dovesti u pitanje“ (Eco, 2014: 571). Dok su poststrukturalisti naglašavali tezu da su činjenice takođe tekstovi, tj. da im se može pristupiti kao tekstovima, Eko naglašava da su tekstovi činjenice u smislu preegzistentne realnosti u odnosu na tumačenje. Napomenimo i da je činjenica za ovog autora kulturni konstrukt. Zato je njegova filozofija mnogo bliža Deridinoj nego što bi se isprva moglo zaključiti.

LITERATURA:

1. Bianchi, Cinzia i Gieri, Manuela. 2009. „Eco's Semiotic Theory“ *New Essays on Umberto Eco*, ur. Peter Bondanella, Cambridge University Press, str. 17-33.
2. Collini, Stefan. 2004. „Introduction: Interpretation Terminable and Interminable“; u S. Collini (ur.): *Interpretation and Overinterpretation*, 1-22. Cambridge: Cambridge University Press.
3. Derrida, Jacques. 1967. *De la grammatologie*. Paris: Les Editions de Minuit.
4. Eco, Umberto. 1976. *A Theory of Semiotics*. London: Indiana University Press.
5. ---. 2004. „Between Author and Text“; u S. Collini (ur.): *Interpretation and Overinterpretation*, 67 – 88. Cambridge: Cambridge University Press.
6. ---. 1994a. „Introduction“; u T. A. Sebeok (ur.): *The Limits of Interpretation. Advances in Semiotics*, 1 – 8. Indianapolis: Indiana University Press.
7. ---. 1979a. „Introduction: The Role of the Reader“; u T. A. Sebeok (ur.): *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, 3 – 46. Bloomington: Indiana University Press.
8. ---. 2002. „Overinterpreting Texts“; u S. Collini (ur.): *Interpretation and Overinterpretation*, 45 – 66. Cambridge: Cambridge University Press.
9. ---. 1979b. „Peirce and the Semiotic Foundations of Openness: Signs as Texts and Texts as Signs“; u T. A. Sebeok (ur.): *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, 175 – 199. Bloomington: Indiana University Press.
10. ---. 1984. *Semiotics and the Philosophy of Language*. London: The Macmillan Press LTD.
11. ---. 1994b. „Small Worlds“; u T. A. Sebeok (ur.): *The Limits of Interpretation. Advances in Semiotics*, 64 – 82. Indianapolis: Indiana University Press.
12. ---. 1979c. „The Poetics of the Open Work“; u T. A. Sebeok (ur.): *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*, 47 – 66. Bloomington: Indiana University Press.
13. ---. 1994c. „Two Models of Interpretation“; T. A. Sebeok (ur.): *The Limits of Interpretation. Advances in Semiotics*, 8 – 22. Indianapolis: Indiana University Press.
14. ---. 1994d. „Unlimited Semiosis and Drift: Pragmaticism vs. 'Pragmatism'“; u T. A. Sebeok (ur.): *The Limits of Interpretation. Advances in Semiotics*, 23 – 43. Indianapolis: Indiana University Press.
15. ---. 2014. „Weak Thought versus the Limits of Interpretation“; u A. Oldcorn (prev.): *From the Tree to the Labyrinth. Historical Studies on the Sign and Interpretation*, 564 – 586. London: Harvard University Press.
16. Eko, Umberto. 1973. *Kultura, informacija, komunikacija*. Beograd: Nolit.
17. Giro, Pjer. 1975. *Semiologija*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
18. Robey, David. 1989. „Introduction“; u A. Cancogni (prev.): *The Open Work*, vii – xxxii. Massachussets: Harvard University Press.

Umberto Eco: Freedom and the Limits of Artwork Interpretation

Abstract: In his study *The Open Work* (1962) Umberto Eco commenced his long-term exploration of the nature of interpreting an artwork. The author problematizes the question of freedom and the limits of artwork interpretation in the context of semiology and theory of semiotics. Although the contemporary debates on interpreting art focus on interpretation and interpreter, that is to say, on unconditional openness of the work, Eco reminds us of the other side of the interpreting process – controllability of the interpretative activity and limitations of reading in new meanings. The paper points to the various theoretical basis on which Eco propagates the dialectics between the form and openness of a work of art, in other words, between *intentio operis* and *intentio lectoris*. This position enables him to differentiate art from nonart, as well as to consider interpretation of a work of art not as a self-sufficing process, but from the point of view of human experience.

Keywords: open work, unlimited *semiosis*, open text, interpretation, Model Reader