

Мирјана Бојанић Ћирковић

**ЧИТАЛАЦ У НАУЦИ  
О КЊИЖЕВНОСТИ**  
од антике до савремених теорија читања



Филозофски факултет у Нишу  
2020

<https://doi.org/10.46630/cnk.2020>

*Главни и одговорни уредник:*  
Проф. др Душан Стаменковић

*Рецензенти:*

Проф. др Снежана Милосављевић Милић  
(Универзитет у Нишу)

Проф. др Душан Живковић  
(Универзитет у Крагујевцу)

Др Мирјана Бечејски  
(Институт за српску културу – Приштина/Лепосавић)

Монографија *Читалац у науци о књижевности: од антике до савремених теорија читања* резултат је ауторкиног вишегодишњег истраживања ове дисперзивне методолошке оријентације и подједнако комплексног концепта читаоца, заступљеног у методологијама науке о књижевности те у имплицитној и експлицитној поетици светских и националних писаца. Истраживање је вршено у оквиру Центра за наратолошке студије Универзитета у Нишу, а резултовало је докторском дисертацијом, одбрањеном 2018. године на Филозофском факултету у Нишу, као и низом радова из домена апликативности концепата читалаца у контексту савремене српске књижевности, пре свега дела Милорада Павића као једног од најзначајнијих писаца – теоретичара читања.

Истраживање читаоца у науци о књижевности у овој монографији представљено је кроз два паралелна дијахронијска прегледа који се укрштају у више чворишта: разматрање статуса читаоца и концепата читалаца од антике до методолошких оријентација двадесет и првог века, као и синтезе савремене методолошке оријентације теорија читања која своје корене има у антици, а перманентно се прожима са готово свим најзначајнијим методологијама науке о књижевности, од формалистичких до деконструктивистичких. Стога је сама природа теорија читања као методолошке оријентације науке о књижевности задавала више проблема које је требало разрешити, а међу кључнима су почетак, развој (етапе) и опсег (корпус). Синтеза коју доноси ова монографија у великој мери прати дијахронију теорија читања, а на синхронијском плану осветљава њене укрштаје са, у датом тренутку, савременим методолошким оријентацијама; у овом контексту, нарочита пажња је посвећена преплитању савремених теорија читања са пост-класичним наратологијама (реторичком и когнитивном). У погледу афирмације теорија читања начињено је једно из-

мештање из дијахроније: теорија читања Волфганга Изера представљена је у поглављу које претходи критици читалачког одговора. Ово решење мотивисано је тиме што се у теорији Волфганга Изера сусрећу различите методолошке поставке, а уз то, његова студија о апелативној структури текстова значајно доприноси афирмацији критике читалачког одговора као засебне методолошке оријентације.

Подједнаку пажњу, методолошки опрез и прецизност захтевало је истраживање читаоца, полисемичне лексеме и комплексног методолошког концепта који се често може изједначити са појмом стратегија читања и стога додатно усложнити јер, с једне стране, дата стратегија подразумева и формални ниво текста, и емпиријског читаоца који чита у „уцртаним” стазама текста, али условљен когнитивним, културолошким и жанровским оквирима и компетенцијама које поседује. Сходно природи изабраног проблема, монографија местимично има природу диспута са различитим методолошким оријентацијама; надамо се, конструктивног и сврховитог.

Последњи одељак монографије посвећен је апликативности концепата читалаца, њиховим интерпретативним донетима и њиховој виталности, а кроз примере тумачења позних романа Милорада Павића који су прави методолошки изазов са аспеката посткласичних концепата читалаца. Изабрани огледи публиковани су у домаћим и међународним стручним часописима и зборницима радова.

Иако досадашње монографије и хрестоматије о концепту читаоца и теоријама читања у домаћој и међународној науци о књижевности нису бројне, оне су овој монографији биле добар темељ за даља истраживања и извођење синтеза. Подједнако су драгоцене биле сугестије рецензената – уважене менторке и чланова комисије при одбрани докторске дисертације, и колегинице са којом је

ауторка монографије започела трећи ниво истраживања књижевности и науке о књижевности на Филозофском факултету у Нишу.

Ауторка



## Садржај

<b>I. КОНЦЕПТ ЧИТАОЦА У КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКОЈ ДИЈАХРОНИЈИ .....</b>	<b>13</b>
<b>II. АСПЕКТИ РЕЦЕПЦИЈЕ И СТАТУС ЧИТАОЦА У АНТИЧКИМ ПОЕТИЧКИМ СПИСИМА.....</b>	<b>27</b>
САЗНАЊЕ КАО ПРИВИЛЕГОВАНИ АСПЕКТ РЕЦЕПЦИЈЕ У ПЛАТОНОВОЈ ТЕОРИЈИ .....	28
ИЗМЕЂУ САЗНАЊА, УЖИВАЊА И ИНВЕНЦИЈЕ: ПРОБЛЕМ РЕЦЕПЦИЈЕ У АРИСТОТЕЛОВОЈ ПОЕТИЦИ И РЕТОРИЦИ.....	35
РАЗУМ И ОБРАЗОВАЊЕ КАО УСЛОВИ ВАЉАНЕ РЕЦЕПЦИЈЕ У ХОРАЦИЈЕВОЈ <i>ПОСЛАНИЦИ ПИЗОНИМА</i> .....	39
ПРОБЛЕМ АКТИВНОСТИ РЕЦИПИЈЕНАТА У ЛОНГИНОВОЈ РАСПРАВИ <i>О УЗВИШЕНОМ</i> .....	42
<b>III. ПРОЦЕС ЧИТАЊА И КОНЦЕПТИ ЧИТАЛАЦА ОД ФЕНОМЕНОЛОГИЈЕ ДО ТЕОРИЈЕ РЕЦЕПЦИЈЕ.....</b>	<b>45</b>
ФЕНОМЕНОЛОШКИ КОНЦЕПТ АКТИВНОГ ЧИТАОЦА .	45
РУСКИ ФОРМАЛИЗАМ: ЧИТАЊЕ КАО <i>ПРОДУЖЕНА ПЕРЦЕПЦИЈА</i> И КОНЦЕПТ <i>ОЧУЊЕЊА</i> .....	55
НОВОКРИТИЧАРСКИ КОНЦЕПТ <i>ПОМНОГ ЧИТАЊА (CLOSE READING)</i> .....	61
СТРУКТУРАЛИСТИЧКО „ЧИТАЊЕ” ЧИТАОЦА.....	63

<i>НАРАТЕР</i> .....	68
<i>НАРАТАТОР</i> .....	78
РЕТОРИЧКА ТЕОРИЈА ЧИТАЊА И КОНЦЕПТ РЕТОРИЧКОГ ЧИТАОЦА.....	81
РЕЦЕПЦИОНИСТИЧКЕ ТЕОРИЈЕ О ЧИТАОЦУ: <i>ТЕОРИЈА О ЧИТАОЦУ И ЧИТАЊУ ХАНСА РОБЕРТА ЈАУСА</i> .....	91
ЧИТАЛАЦ КАО ЕСТЕТСКА И ИСТОРИЈСКА КАТЕГОРИЈА .....	96
ОБРАСЦИ ЧИТАОЧЕВЕ ИДЕНТИФИКАЦИЈЕ СА КЊИЖЕВНИМ ЛИКОМ.....	98
ТЕОРИЈА ЧИТАЊА КАРЛХАЈНЦА ШТИРЛЕА: <i>НАИВНИ И УПУЂЕНИ ЧИТАЛАЦ</i> .....	101
ПРОБЛЕМ <i>ОПХОЂЕЊА</i> ТЕКСТА С ЧИТАОЦЕМ У ТЕОРИЈИ МАНФРЕДА НАУМАНА .....	105
ТИПОЛОГИЈА ЧИТАЛАЦА У ВАЈНРИХОВОЈ ТЕОРИЈИ РЕЦЕПЦИЈЕ .....	108
<b>IV. КА ТЕОРИЈАМА ЧИТАЊА КАО МЕТОДОЛОШКОЈ ОРИЈЕНТАЦИЈИ</b> .....	<b>113</b>
БАРТОВА <i>АПОЛОГИЈА</i> ЧИТАОЦУ .....	124
<i>УСКРСНУЋЕ ЧИТАОЦА</i> .....	126
КОД КАО „ЈУНАК” ПРОЦЕСА ЧИТАЊА: БАРТОВ ИНДУКТИВНИ ПРИСТУП ЧИТАЊУ .....	127
<i>ЧИТАЛАЦ ЗАДОВОЉСТВА И ЧИТАЛАЦ НАСЛАДЕ</i> .	129

СЕМИОТИЧКО ЧИТАЊЕ И КОНЦЕПТ УЗОРНОГ ЧИТАОЦА .....	133
ТЕОРИЈА ЧИТАЊА ВОЛФГАНГА ИЗЕРА .....	138
<i>ИМПЛИЦИТНИ ЧИТАЛАЦ</i> .....	140
ЕМПИРИЈСКИ ЧИТАЛАЦ У УЛОЗИ ИМПЛИЦИТНОГ: АКТИВНОСТИ, МОГУЋНОСТИ И ОГРАНИЧЕЊА .	154
ЧИТАОЧЕВ УДЕО У <i>GESTALT</i> -У .....	156
ДОПРИНОС КОНЦЕПТА ИМПЛИЦИТНОГ ЧИТАОЦА ТЕОРИЈАМА ЧИТАЊА .....	158
МУЛТИПЛИКАЦИЈА ИМПЛИЦИТНОГ АУТОРА И ИМПЛИЦИТНОГ ЧИТАОЦА .....	160
<b>V. КРИТИКА ЧИТАЛАЧКОГ ОДГОВОРА .....</b>	<b>177</b>
ОД ПРАКСЕ, КА ТЕОРИЈИ: ПОСТМОДЕРНИЗАМ КАО КОЛЕВКА КРИТИКЕ ЧИТАЛАЧКОГ ОДГОВОРА.....	177
ПОСТМОДЕРНИСТИЧКА „ОВЛАШЋЕЊА” ЧИТАОЦУ ...	178
ТЕРИТОРИЈАЛНО, ТЕРМИНОЛОШКО И ВРЕМЕНСКО ОДРЕЂЕЊЕ КРИТИКЕ ЧИТАЛАЧКОГ ОДГОВОРА ....	183
СИСТЕМАТИЗАЦИЈА КОРПУСА КРИТИКЕ ЧИТАЛАЧКОГ ОДГОВОРА.....	190
<i>ОБАВЕШТЕНИ ЧИТАЛАЦ И ИНТЕРПРЕТАТИВНА ЗАЈЕДНИЦА</i> СТЕНЛИЈА ФИША .....	202
<i>ТРАНСАКТИВНИ ЧИТАЛАЦ</i> НОРМАНА ХОЛАНДА...	213
<b>VI. ПОСТКЛАСИЧНЕ ТЕОРИЈЕ ЧИТАЊА .....</b>	<b>219</b>
ПОСТКЛАСИЧНА РЕТОРИЧКА ТЕОРИЈА НАРАТИВА.....	219

<i>КОНЦЕПТ НАРАТИВНЕ И АУТОРСКЕ ПУБЛИКЕ</i> ...	226
РЕТОРИЧКО-ЕТИЧКА ТЕОРИЈА ЧИТАЊА .....	233
<i>ДОЖИВЉАВАЊЕ ФИКЦИЈЕ: ЧИТАЛАЧКИ</i>	
<i>СУДОВИ О НАРАТИВУ</i> .....	243
КОГНИТИВНЕ ТЕОРИЈЕ ЧИТАЊА .....	248
<i>УРОЊЕНИ ЧИТАЛАЦ (IMMERSED READER)</i> .....	248
<i>НЕПРИРОДНИ ЧИТАЛАЦ (UNNATURAL READER)</i> ..	256
<i>НЕЧИТАЛАЦ</i> .....	260
<i>НАТУРАЛИЗАЦИЈЕ: ВИДОВИ ЧИТАОЧЕВОГ</i>	
<i>ОПШТЕЊА СА НАРАТИВОМ:</i> .....	268
<i>ЧИТАЊЕ КРОЗ КОНВЕНЦИЈЕ</i> .....	274
<i>ИСКУСТВЕНОСТ (EXPERIENTIALITY) И</i>	
<i>НАРАТИВИЗАЦИЈА</i> .....	279
<i>НОРМАЛИЗАЦИЈА</i> .....	285
<b>VII. СИНТЕЗЕ</b> .....	<b>289</b>
<b>VIII. АПЛИКАТИВНОСТ ПОСТКЛАСИЧНИХ</b>	
<b>КОНЦЕПАТА ЧИТАЛАЦА</b> .....	<b>293</b>
<i>ТИПОЛОГИЈА ЧИТАЛАЦА У РОМАНИМА</i>	
<i>МИЛОРАДА ПАВИЋА У КОНТЕКСТУ</i>	
<i>САВРЕМЕНИХ ТЕОРИЈА ЧИТАЊА</i> .....	293
МУЛТИПЛИКАЦИЈА ИМПЛИЦИТНОГ АУТОРА	
КАО ЕФЕКАТ ЧИТАЊА РОМАНА <i>УНУТРАШЊА</i>	
<i>СТРАНА ВЕТРА</i> МИЛОРАДА ПАВИЋА .....	316

ОДНОС ИЗМЕЂУ АУТОРА, КЊИЖЕВНОГ ЛИКА И ЧИТАОЦА У ПАВИЋЕВОЈ ПОЗНОЈ ПРОЗИ.....	330
НЕПРИРОДНИ ЧИТАЛАЦ РОМАНА <i>ДРУГО</i> <i>ТЕЛО</i> МИЛОРАДА ПАВИЋА .....	345
НАРАТИВНА ЕТИКА <i>ПРЕЋУТАНОГ</i> У РОМАНУ <i>ВЕШТАЧКИ МЛАДЕЖ</i> МИЛОРАДА ПАВИЋА .	355
<b>IX. РЕГИСТАР ПОЈМОВА .....</b>	<b>367</b>
<b>X. ЛИТЕРАТУРА .....</b>	<b>375</b>
<b>О АУТОРУ .....</b>	<b>393</b>



## I. КОНЦЕПТ ЧИТАОЦА У КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКОЈ ДИЈАХРОНИЈИ

*Искусство читања, као и свако људско искуство, неизбежно је дволично, двосмислено, растргнуто: између разумевања и љубави, између филологије и алегорије, између слободе и стеге, између пажње о другом и бриге о себи. Овај положај негде између [подв. М. Б. Ћ.] одбојан је за праве теоретичаре књижевности.*  
Антоан Компањон, *Демон теорије*

Дијахронијски посматрано, теорија књижевности неретко је настојала да опише процес читања путем објективних метода, научно и саобразно са очекивањима самог текста. Међутим, чак и током лабораторијског сецирања текста као једним од индуктивних метода описа процеса читања, заговорници објективног и научног читања неизоставно су се, у сусрету са опет неизоставним емпиријским аспектом, саплитали. *Практична критика* (1929, односно 1930 – измењено и допуњено издање) А. А. Ричардса (Ivor Armstrong Richards) садржи описе оваквих експеримената које је вршио аутор, уједно професор на Кембриџу, са својим студентима. Ричардс је, у зависности од дужине песме која је предмет експеримента, студентима препоручивао између четири и дванаест (често узастопних) читања текста и упућивао их да бележе своје реакције после сваког читања. Ставови теоретичара књижевности – проучавалаца Ричардсовог дела – подељени су.<sup>1</sup> Међутим, Ричардс је био чврсто уверен у то да се проблем неразумевања, површног и погрешног тумачења може решити подучавањем читаоца пажљивом читању,

---

<sup>1</sup> Антоан Компањон (2001: 178–80) Ричардсове експерименте оцењује као нефункционалне јер услед разних видова неразумевања, те предрасуда, клишеа и недостатка опште информисаности испитаника, одговори током експеримента нису осветлили ефекат песама које су биле предмет Ричардсових истраживања.

превазилажењем индивидуалних, културолошких и социјалних ограничења, те радом на побољшању његове информисаности када је у питању наука о књижевности. Поједини теоретичари читања усмеравали су се ка лингвистичком методу<sup>2</sup> у опису стратегија које читаоци користе да би разумели реченице књижевноуметничког дела; међутим, лингвистичка анализа остајала је немоћна пред операцијама мишљења, неопходним за разумевање фикцијског текста. Приступ овом проблему из емпиријског угла парадоксално је резултовао не транскриптом доживљаја процеса читања, већ личним наративом о читању.

У односу на књижевнотеоријско одређење процеса читања и активности које су му инхерентне, ништа мање компликовано није одређење појма *читалац* и његове улоге у поменутом процесу. Дефинисање читаоца додатно се компликује узимањем у разматрање есејистичких бележака, интервјуа или других текстова у којима романописци, сваки из свог угла, дају своје дефиниције читалаца. Умберто Еко (2015: 305) је писању романа приступао као читалац, те је најпре водио истрагу у вези са осмишљеном фабулом, бележио погрешне трагове и хипотезе, а потом је закључке комбиновао са одбаченим хипотезама формирајући на тај начин стазу током које ће читалац све време бити активан. Милорад Павић (2005: 9) роман назива државом која има своје законе, становнике, обале и границе и која пропада „ако у њој живе добро они који је руше, а лоше они који је одржавају”. Ова „држава” живи од читалаца. Поред поменутих романописаца који у свој беле-

---

<sup>2</sup> Ролан Барт је наративне нивое (функција, акција и приповедања) издвојио аналогно лингвистичком моделу нивоа реченице (фонетском, морфолошком, граматичком), који имају своја правила комбинације и који једино путем интеграције (активности које врши појединац) могу указати на значење реченице.

тристички рад уграђују активну улогу читаоца, Вирџинија Вулф је била заинтересована за двосмерни дијалог међу читаоцима и писцима, што је резултовало експериментима са техником тока свести у њеним романима. „Књиге те уче како их читаш”, један је од чувених аутопоетичких ставова Вирџиније Вулф о читању. Из овог угла, њени романи значајно су допринели „оприродњавању” технике тока свести међу читалачком публиком. Своја књижевноуметничка дела Сартр (1991: 567) је, по свом признању, писао за „универзалног читаоца”: „Prema tome, čitalac kome se obraćam nije ni Mikromegas, ni Nevini, a ni Bog otac. On nije neznalica poput dobrog divljaka kome treba sve objasniti polazeći od principa, on nije ni neki duh, ni neka tabula raza. Ali nije ni sveznajući kao neki anđeo ili večni otac; ja mu otkrivam izvesne aspekte sveta, ja se koristim onim što on zna da bih pokušao da ga naučim onome što ne zna.”<sup>3</sup>

У вези са читањем постављају се многа питања, али се, сходно природи овог процеса током којег у интеракцију ступају текст, жанровске конвенције или конвенције књижевног рода, оквири (жанровски, когнитивни, културолошки), читаочева емпатија и карактер, не могу дати једнозначни одговори, што ће бити потврђено током дијахронијског прегледа теорија читања и концепата читаоца од антике до двадесет и првог века. Издвојићемо нека од таквих питања која су, из данашње перспективе, топоси теорија о читању, а на која су одговори и на синхорнијској, и на дијахронијској равни, амбигвитетни:

---

<sup>3</sup> С обзиром на то да је ово додатно објашњење илустративног карактера, задржаћемо се на свега четворо писаца који су у својим есејима или аутопоетичким белешкама описивали читаоца за којег пишу, уз напомену да је овај списак далеко опширнији. Обимнија синтеза аутопоетичких ставова светски познатих романописаца о ауторској публици објављена је под насловом *Roman*, у издању НОЛИТ-а (Београд, 1975). Приређивач ове синтезе је Александар Петров.

- Шта читалац чини са текстом током читања?
- Шта текст чини са читаоцем (односно, читаоцу)?
- Да ли је читање активан или пасиван процес?
- Колики је домет читаоачеве слободе у процесу читања, а колики је удео принуде текста?
- И, напослетку, нама најзначајније питање – Ко је читалац: скупина индивидуалних реакција или актуелизација одређене конвенције, стратегије, компетенције? Због тога је и наше истраживање, било у овом систематском делу, било у оном сегменту где експлицирамо своју методолошку позицију унутар теорија о читању, само једна од карика ланца „читања” читања.

Када је у питању типологија читалаца, међу теоретичарима читања консензус је постигнут једино у вези са основном поделом унутар ове категорије, те се као њене две најшире скупине издвајају она која се односи на фиктивног и она која се односи на реалног (емпиријског) читаоца (када је у питању онтолошки статус читаоца), односно концепти текстуалног (енкодираног, уписаног) читаоца и извантекстовног адресата (када је у питању позиција читаоца у односу на текст, *homo* односно *hetero* позиција). Усмеравање ка било ком од ових типова читалаца додатно усложњава разматрање дате категорије јер концепт фиктивног читаоца обухвата читав корпус који, од теоретичара до теоретичара читања, бива проширен и терминолошки<sup>4</sup>, и спецификацијом његових одређених нијанси, док се категорија емпиријских читалаца у контексту прагматички оријентисаних теорија додатно усложњава на основу њиховог односа према сврси текста, а потом у односу на начин и интензитет рецепције. Међу теоретичарима читања углавном постоји слагање у вези са функцијом фиктивног

<sup>4</sup> Нпр. оваквог читаоца Изер назива имплицитним, а Еко узорним или модел-читаоцем; о нијансама у значењу ових појмова више речи биће у наредним поглављима.

читаоца те се он, као конституитивни елемент дела, односно у тексту претпостављени адресат, сагледава као смерница (или скуп смерница у тексту) на основу којих реални читалац обликује стратегију читања (рецепције) текста.

С друге стране, типологије концепата читалаца анализираних у књижевнотеоријским текстовима често се систематизују без наведених критеријума. Стефан Сантер – Саркани (2001: 50–85)<sup>5</sup> предлаже следећу типологију читалаца заступљених у књижевнотеоријским студијама 20. века: први је тип *видљивог читаоца* и он одговара инстанци имплицитног читаоца у Изеровом значењу тог појма, нарочито оној из прве фазе Изерових истраживања процеса читања где је поменути концепт углавном текстоцентричан; други је тип *правог читаоца* којег прижељкује писац, што одговара каснијем концепту (идеалне) ауторске публике Питера Рабиновича и Џејмса Фелана; трећи је тип историјског, анонимног читаоца, док је четврти *виртуелни читалац* као вантекстовна, културна инстанца која одређује читљивост текста, што се може упоредити са хоризонтом очекивања као методом читања Х. Р. Јауса о којој ће бити речи у једном од наредних поглавља. Иако заснована на међусобно искључивим критеријумима, Сарканијева типологија читалаца је добар оријентир ка дијахронијским поставкама о читаоцу јер осветљава смену тежишта теорија читања: читалац као текстуална инстанца (формализам и структурализам) – емпиријски читалац (делом теорија рецепције, критика читалачког одговора), док је „камен међаш”, *прави* читалац, концепт који је најјасније осветлила реторичка теорија читања („бутовска” линија) која се методом „из текста” усмерава ка његовим ефектима у процесу читања. Међу типологијама читалаца које узимају у обзир дијахронију, а засноване

---

<sup>5</sup> С обзиром на то да користимо превод Сарканијевог *Теорије књижевности* напомињемо да је њено прво издање из 1993. године.

су на једном критеријуму, значајно место заузима систематизација коју предлаже Снежана Милосављевић Милић. У уводном, теоријско-методолошком делу своје студије „Типови наратера у српском реалистичком роману”, Милосављевић Милић (2008: 184–207) предлаже следећу типологију читалаца, засновану на њиховој позицији у односу на текст: наратера, наративну публику и ауторску публику (имплицитног читаоца) као суме стратегија читања уписаних у текст. Значај ове студије је и у томе што њена ауторка типове спољашњих наратера изводи на основу стратегија оцртавања спољашњих наратера у завидно обимној грађи српских реалистичких романа, а узимањем у обзир њихове карактеристике и функције у процесу рецепције.<sup>6</sup> Књижевноисторијски преглед типова читалаца, али без јасно назначеног критеријума сем контекстуализације унутар теорија изабраних аутора, углавном критичара читалачког одговора, даје Јован Попов (1993). Међутим, у односу на овај преглед, значајнији је допринос Јована Попова афирмацији појма ослобођеног читаоца (уједно, ово је наслов монографије Јована Попова) као ушћа у које се уливају рукавци критике читалачког одговора, нарочито њене субјективистичке оријентације.

Једну од најпотпунијих систематизација типова читалаца у књижевним теоријама до 80-их година 20. века даје Волфганг Изер у књизи *Чин читања (The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response, 1976)*.<sup>7</sup> Полазиште из којег се Волфганг Изер усмерава ка детаљном

---

<sup>6</sup> Поменуто поделу наводимо у одељку монографије посвећеном наратеру као типу енкодираног читаоца.

<sup>7</sup> Изерова систематизација теоријских поставки о читаоцима у другој половини двадесетог века налази се у одељку „Читаоци и концепт имплицитног читаоца” („Readers and the Concept of the Implied Reader”) *Чина читања* из 1978.

опису читаоца *уписано*<sup>8</sup> у текст јесте схема типова читалаца насталих у окриљу књижевнотеоријских оријентација (теорије рецепције и критике читалачког одговора), у чијем су фокусу читаоачеве реакције на књижевно дело током чина читања и, уједно, ефекат дела на читаоца. У зависности од тога да ли је пажња ових оријентација усмерена на историју читалачких одговора (реакција) или на потенцијалне ефекте текста, Изер уочава два основна типа читалаца: реалног, чије су реакције на текст документоване књижевнокритичким, есејистичким или књижевнотеоријским списима (односно, текстовима о рецепцији књижевног дела од стране одређене читалачке публике)<sup>9</sup>, и хипотетичког читаоца ка коме су усмерене све могуће актуализације текста. Реконструкција „реалног” читаоца превасходно зависи од опстанка савремених докумената одређеног периода. Други проблем у вези са реконструкцијом реалног читаоца тиче се верности реконструисане слике, јер се при поменутом процесу треба узети у обзир друштвеноисторијска и културна ситуација одређеног времена. На основу овога Изер закључује да, заправо, постоје три *савремена*<sup>10</sup> читаоца: први је прави и историјски, изведен из постојећих докумената, а друга два су хипотетичка:

---

<sup>8</sup> У уводном делу монографије задржаћемо се на Изеровом иницијалном одређењу имплицитног читаоца као стратегије читања уграђене у текст, док ће Изеров искорак ка интеракцији текста и читаоца, те ка читаоачевој улози у процесу читања бити обрађен у одељцима о Изеровој теорији читања.

<sup>9</sup> Навешћемо неке од поменутих студија које су значајно допринеле истраживању емпиријских читалаца: Preston, John, *The Created Self. The Reader's Role in Eighteenth-Century Fiction* (1970); Slatoff, Walter J., *With Respect to Readers. Dimensions of Literary Response* (1970) и др. Исти проблем разматра и Волфганг Изер у поглављу *Имплицитног читаоца* (1971), посвећеном стратегијама читања светских реалистичких романа.

<sup>10</sup> Овде се мисли на читаоца као ауторовог савременика.

онај који се може реконструисати на основу друштвеног и историјског знања времена<sup>11</sup>, а потом и читалац који се може екстраполирати на основу његове улоге уписане у тексту. Наспрам ових врста стоји идеални читалац, по Изеру (1978: 29) – сувишни концепт јер, теоретски, једини могући идеални читалац свог дела је аутор.<sup>12</sup> Кључна замерка коју Изер упућује традиционалним концептима реалног и хипотетичког читаоца, а унутар њега савременог и идеалног, тиче се њиховог усмерења ка резултатима (ефектима, реакцијама)<sup>13</sup>, уместо ка структури текста која је одговорна за поменуте реакције. Стога је Изерова теорија читања усмерена ка потенцијалу у тексту који изазива „ре-креативну дијалектику у читаоцу” (Изер 1978: 30).

С друге стране, поједини теоретичари књижевности типологију читалаца заснивају на дихотомији класичних наратолошких истраживања у вези са нивоом приче и нивоом дискурса. Тако Мартин Волас (1986) ову дихотомију примењује на читаоца, те разликује читаоца који није у причи, већ само у коментару, од читаоца који је путем коментара и сам у причи као драматизовани лик. Изван-текстовни читалац, било конкретни, било виртуелни, иако није у књижевном делу, може бити апострофиран или се на њега може упућивати неким знацима у делу. Део кому-

<sup>11</sup> Уп. са *хоризонтом очекивања* у теорији рецепције Х. Р. Јауса.

<sup>12</sup> Ово није једино место у *Чину читања* где Изер одбацује концепт идеалног читаоца. Замишљен као биће које је у стању да реализује читав значењски потенцијал фикционалног текста, идеални читалац не постоји јер различита значења једног текста често се појављују у различитим временима. Идеални читалац би, како Изер (1978: 29) истиче, требало да изврши „укупну потрошњу текста” („total consumption of the text”) што би, како додаје овај аутор, било погубно за књижевност.

<sup>13</sup> Критичар читалачког одговора Норман Холанд у својој трансактивној теорији анализира утиске које су на њега, као емпиријског читаоца, оставила читања Поовог *Украденог писма*.

никативног ланца који се односи на реципијента, Мартин Волас (2016: 141–142) разлаже на четири концепта: наратора као реципијента у причи и подразумеваног (имплицитног) читаоца као „apstraktnog koncepta koji se koristi u raspravama o vrstama sposobnosti koje stvarni/konkretni čitaoci posедују” и коме, као синониме, у зависности од способности на којој се инсистира, налази појмове „идеални” читалац, „надчиталац” или „информисани” читалац. Фигуру имплицитног читаоца, у зависности од постојања више адресаната, Волас (2016: 142) систематизује на модел-читаоца (чији су синоними Принсов *виртуелни читалац*, Рабиновичева *наративна публика* и *јавни наратор* Сузан Лансер) као „kvazifikcijsku ulogu koja se очекује od čitaoca da је igra” и ауторског читаоца као концепта који се односи на праву публику којој се обраћа имплицитни аутор, а која фикцијском тексту приступа са пуном свешћу о његовој артифицијелној природи. Као синоним овом појму, Волас наводи Гибсоновог *лажног читаоца*.

У књижевнотеоријским разматрањима жанрова, као један од критеријума за типолошко разврставање узиман је емпиријски читалац. Овакво „мерило”<sup>14</sup> примењује се приликом класификације<sup>15</sup> романескног жанра.<sup>16</sup> „Оправдање” за узимање емпиријског читаоца као критеријума за класификацију романа налазимо у самој природи овог жанра: у односу на друге античке књижевне врсте (лирску песму, епску песму, еп, трагедију, комедију), ро-

<sup>14</sup> Овај критеријум примењиван је у антици за класификацију „песничких врста” (Аристотел 1982: 29–30).

<sup>15</sup> Разврставање романа према мерилу намене само је једна од могућих типологија овог жанра.

<sup>16</sup> Успеху романа као књижевне врсте у осамнаестом веку значајно је допринела женска читалачка публика. Историчар књижевности Милорад Павић (2005: 44) наводи да је у овом периоду међу женском читалачком публиком нарочито био омиљен тип сентименталног романа.

ман је од почетка везан за књигу и намењен је индивидуалном читању (читању у себи), за разлику од слушања и колективног реципијента као видова усвајања и преносења претходно поменутих књижевних врста. Обраћајући се појединцу роман је, за разлику од осталих књижевних врста, „израз култа индивидуе који је у свом успону изградило грађанско друштво.” (Лешић 2010: 392). Аутор одреднице „роман” у *Речнику књижевних термина* „prema rangу и hijerarhiji vrijednosti i odnosu publike prema romanu” (А. Ф. 1985: 665) као критеријумима разликује трилер, тривијални роман, забавни, дечји и омладински.<sup>17</sup> Мимо наведених, још једна романескна врста – роман у наставцима формирала се путем специфичног односа према публици: крајем друге деценије 18. века, роман се почео објављивати у новинама и, услед недостатка простора, у наставцима. Роман у наставцима плод је масовне потрошње чија се експанзија најпре уочила у Француској тридесетих година 19. века. С друге стране, независно од економских интенција увођења романа у наставцима као сталне рубрике у дневним новинама, овај жанр рачуна на напетост и неизвесност читалаца. Овакав вид комуникације романописца са читаоцима неретко је подстицао публику да ступи у контакт са аутором и да покуша да утиче на даљи ток радње и судбине јунака. С друге стране, нису ретки ни романописци који су између публиковања наставака настојали да дознају како њихова читалачка публика замишља даљи ток радње.<sup>18</sup> Роман у наставцима неодређености користи

<sup>17</sup> Наведена класификација не имплицира разврставање романескних врста на више и ниже врсте као пандан високој, официјелној култури и широким масама као дијаметралним типовима емпиријских читалаца. С друге стране, такво „класно” раздвајање књижевних врста у односу на публику којој су намењене заступљено је у средњем веку.

<sup>18</sup> Један од таквих романописаца је Чарлс Дикенс. Дикенсово интересовање за очекивања својих читалаца резултовало је брижљивим компоновањем романа са циљем да их држи у перманентној неизвесно-

на посебан начин, а самим тим читаоцу намеће одређен облик читања – због пауза (углавном седмодневних) које су му прописане, читалац романа у наставцима више је ангажован у односу на појединца који чита роман у целини јер је принуђен да дуже и интензивније замишља наставак радње и да размишља о њој. Овome треба додати и размeне мишљења међу читаоцима у периоду између наставака, које су интензивније и учесталије него у контексту романа публикованих у целости.

Разматрање функција емпиријских читалаца је комплексан проблем јер се, као и у претходном случају, теоретичари читања опредељују за различите категорије унутар области која припада искуству читања. Истраживања емпиријских читалаца углавном се усмеравају ка етичком, социјалном, политичком, идеолошком, интелектуалном, естетском дејству или ефекту текста на реалну публику. Према Џералду Принсу (2013: 4), недостатак оваквих истраживања је у сагледавању читалаца као пасивних објеката, уместо као активних субјеката у процесу формирања значења текста. У синтези типова емпиријских читалаца Радована Вучковића (2008: 105–106), као најфреквентнији се издвајају обичан (савремени), преводилац (и сам писац), критичар (научни радник, наставник) и читалац прошлости.<sup>19</sup> У зависности од типа емпиријског читаоца,

---

сти, али и повременим „награђивањем” публике усмеравањем радње ка жељеном читалачком току. О контакту између аутора и читалаца романа у наставцима писали су Џорџ Форд (George H. Ford, *Dickens and his Readers*, 1955) и Кетлин Тилотсон (Kathleen Tillotson, *Novels of the Eighteen-Forties*, 1962). У овом контексту значајан је и оглед Драгане Вукићевић „Пречестејши, љубимејши и дражајши Доситејеви читаоци: прилог једној типологији читалаца”. У: Међународни научни скуп: *Доситеј у српској историји и култури*, Београд, 2013, 221–235.

<sup>19</sup> У *Историји читања* Алберта Мангела (2005: 259–275) засебна поглавља посвећена су аутору и преводиоцу као типовима емпиријских

његове функције крећу се од пружања основе за анализу рецепције дела у одређеном тренутку садашњости (што је функција аутору савременог читаоца), до основе на којој се просуђује стање рецепције одређене књиге у деценијама и вековима након њеног објављивања. Категорија емпиријских читалаца усложњава се не само услед промена у социјалним, културним и књижевним аспектима који неизоставно морају бити узети у разматрање било које врсте емпиријског читаоца, већ и узимањем у обзир чињенице да ли је одређеном емпиријском читаоцу читање било занимање<sup>20</sup> или духовни ужитак током усамљеног читања литературе одабране према личним афинитетима.<sup>21</sup>

Аутори *Ротлицове енциклопедије наративне теорије* (2008) разматрање појма читалац сужавају на читаоце – конструкције. У оквиру истоимене одреднице *Енциклопедије*, Ралф Шнајдер (Ralf Schneider), као теоретичар усмерен ка анализи интеракције текста и читаоца, одређује се за анализу апстрактног читаоца, односно текстуалних карактеристика које заједно формирају текстуалну стратегију у функцији предодређивања потенцијалних ефеката текста и усмеравања појединачних искустава емпиријских читалаца у сусрету са датим текстом. Описујући „лажног читаоца” Вокера Гибсона (Walker Gibson), Рифатеровог архичитаоца, Изеровог имплицитног читаоца, Ековог модел-читаоца, Рабиновичев и Феланов концепт наративне публике као најзначајније концепте апстрактних читалаца, Шнајдер (Schneider 2008: 482) налази да су, упркос некада експлицитном инсистирању појединих аутора на томе да

---

читалаца, док се у самом „попису” значајних читалаца прошлости налазе антички филозофи, императори, писци...

<sup>20</sup> Ово се односи на писаре у старом веку, те на јавног читача и праксу читања сакралних текстова пред скупом људи у средњем веку.

<sup>21</sup> Наведена разврставања емпиријских читалаца само су неке од могућих класификација ове категорије.

се, у контексту поменутих концепата читалаца, искључиво ради о текстуалним чињеницама, они ипак амбивитетно позиционирани између текст-интерног и текст-екстерног нивоа, односно да су текстуалне границе концепата апстрактног читаоца флуидне.

Творац једног од концепата енкодираног реципијента наративног текста (наратера), Џералд Принс (2013: 1), у својој синтези значења појма „читалац” овај концепт своди на емпиријски ниво, али са ограниченом слободом „читања”. Принс читаоца назива декодером, оним ко дешифрује текст, те интерпретатором наративних (и ненаративних) текстова.<sup>22</sup> Међу апстрактним читаоцима уграђеним у структуру наративног текста, унутар теоријско-методолошког аспекта науке о књижевности најшире су прихваћени Принсов и Женетов „текстуално уписан” читалац, односно *наратер* (Принс 1971; 1972) и Изеров *имплицитни читалац* (Изер 1971).

Након указивања на критеријуме типолошког разврставања концепта читаоца унутар књижевнотеоријских поставки, учачамо најмање два недостатка. Први се тиче општег места теоретичара књижевности да се занимање за читаоца, као средишњи истраживачки интерес, везује за трећу еру „историје модерне књижевне мисли”, односно, књижевног процеса. Најексплицитнији у овом ставу био је Тери Иглтон, уједно најпознатији „побуњени читалац”<sup>23</sup> међу теоретичарима књижевности 70-их година 20. века. Мишљења смо, а то ћемо аргументовати наредним

---

<sup>22</sup> „A reader is a decoder, decipherer, interpreter of written (narrative) texts or, more generally, of any text in the broad sense of signifying matter.” (Prince 2013: 1)

<sup>23</sup> У истоименом тексту („Побуна читаоца”) Тери Иглтон ће најексплицитније и најаргументованије проговорити у име читалаца: „Ми смо потребни ауторима, аутори нису потребни нама!” (Иглтон 1989: 18)

поглављима монографије, да питања у вези са процесом читања и читаоцем од антике, па до двадесет и првог века нису заобилажена ни у иманентним, ни у спољашњим методолошким приступима у тумачењу књижевног дела. Стога значајан сегмент овог рада припада неправедно изостављаним формалистичким методама у проучавању књижевности, од нове критике, преко руског формализма, до постструктурализма. Други проблем који је остао отворен у досадашњим прегледима типологија читалаца у књижевнотеоријским разматрањима тиче се заобилажења разматрања концепата читалаца у спрези са теоријама о значењу књижевног текста<sup>24</sup> које су значајно подупирале теоријско-методолошко „освешћење” о читаоцу као суштинском обележју наративне комуникације. Почев од теоријских списа насталих 60-их година 20. века, значење књижевног текста претежно је лоцирано између текста (приповедача) и читаоца. Расправе о значењу књижевног текста у широј, херменеутичкој традицији значајне су и због указивања на нијансе читалачких одговора и реакција у сусрету са текстом. Стога наше истраживање значајну пажњу посвећује проблему интеракције дела са читаоцем, процесу конфигурисања значења и природном резултату овог процеса – ефекту текста на читаоца. Трећи проблем којег се дотиче ова монографија тиче се корпуса теорија читања, односно границе између класичних и савремених теорија о читању.

---

<sup>24</sup> Опредељењем за појам „текст” алудирамо на прелазак са сагледавања значења у делу на указивање на његову конфигурацију у процесу читања, путем интеракције текста и читаоца.

## II. АСПЕКТИ РЕЦЕПЦИЈЕ И СТАТУС ЧИТАОЦА У АНТИЧКИМ ПОЕТИЧКИМ СПИСИМА

Започнемо ли анализу процеса књижевне комуникације од првих античких поетичких списа који разматрају овај проблем, уочићемо да је, у погледу аспекта рецепције, првенство припадало првом члану овог процеса, односно аутору. Аутор је у антици сматран творцем<sup>25</sup> или медијумом кроз који божански занос допире до слушалаца, а у теоријским разматрањима о аутору тежиште је било на његовој улози у дочаравању<sup>26</sup> дела. У вези са аспектима књижевног дела, у античким поетикама<sup>27</sup> расправљало се о техници приказивања, радњи, ликовима, једном речју, рађале су се норме и правила у вези са оним што ће се касније назвати фабулом, сижеом и наративним техникама.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Како Платон и Аристотел у својим теоријама о схватању уметности истичу да она потиче из божанских сфера, од божанског надахнућа, и како се њен настанак везује за тренутак заноса, ауторе попут Хомера, античких песника и трагичара, с правом можемо назвати творцима.

<sup>26</sup> За наведени термин опредељујемо се следећи Ива Таргаљу који, разматрајући античке естетичке списе, истиче да је „уметников посао дочаравати, што је настало од израза чарање, чаролија, чаробњак.” (Таргаља 2007: 23) Наведени термин је подесан зато што обухвата и чин стварања и учинак који дело има на рецепијенте.

<sup>27</sup> Термин *поетика* овде употребљавамо у значењу које је имао у антици, а које је знатно шире од савременог јер обухвата све античке списе у којима се разматрало о аспектима данашње науке о књижевности – теорије и историје књижевности, књижевне критике и мета-науке о књижевности.

<sup>28</sup> Уз ова питања, представници античке поетолошке мисли настојали су да одреде статус уметности (у оквиру ње, и књижевности) у човековом животу, да одговоре на питања у вези са човековом потребом за њом, њеним смислом, вредношћу и истином. Уметност је у античким поетичким списима била и осуђивана, што је последица исти-

Како смо истакли да је стварање уметности, те књижевности као једне од њених области, заправо чарање или дочаравање, тиме је у њеној основи садржан и њен рецепијент – дочарава се *некоме*. Тај *неко* коме се дочарава, како је јасно истакнуто у античким теоријама, али како је, без сумње, од самог тренутка настанка ове уметности, јесте слушалац, гледалац или читалац.<sup>29</sup> Термин *дочаравање* који смо поменили може нас навести на закључак да је књижевно дело, по схватању античких теоретичара, упућено више машти него чулима рецепијената. Уз дефинисање уметности и одређивање њене улоге у човековом животу, те уз проблеме тематике и наративних техника књижевних дела, антички поетички списи су нарочиту пажњу посвећивали и рецепијенту уметничког дела. Штавише, у корпусу античких теорија присутни су ставови о рецепцији који су и данас на снази, али, такође, у њима су остала отворена разна питања на која ће се, у вековима и теоријама које следе, нудити разни одговори. Ако направимо сажет дијахронијски преглед књижевнотеоријске мисли кроз проблем који је у средишту ове монографије, уочићемо да је рецепијент од антике, преко средњег века, ренесансе, класицизма и кроз разне савремене књижевне теорије полако корачао ка трону. И заузео га је.

У наредним одељцима доносимо детаљнију анализу статуса рецепијента у најзначајнијим античким поетичким списима.

---

цања њене миметичке компоненте (као у Платоновим дијалозима и *Држави*), али и величана као „свет за себе” у којем владају неки други, само њему својствени закони, што се може наћи у Аристотеловим и Псеудо-Лонгиновим списима.

<sup>29</sup> Приликом набрајања појмова рецепијената, у обзир је узет начин стварања и преношења књижевности у антици.

## САЗНАЊЕ КАО ПРИВИЛЕГОВАНИ АСПЕКТ РЕЦЕПЦИЈЕ У ПЛАТОНОВОЈ ТЕОРИЈИ

У контексту своје филозофије, Платон као приоритетну функцију књижевности а, самим тим, као најзначајнији ефекат у процесу рецепције издваја етички аспект. Уживање у делу, у Платоновим списима, примарни је исход рецепције „песничке уметности”, али не и пожељан. Сазнајни аспект процеса читања се, сходно Платоновој дефиницији уметности, негира. Наведени Платонов ставови у вези са рецепцијом књижевног дела последица су тога што овај аутор уметност посматра у релацији са осталим значајним питањима своје филозофије – са светом *идеја по себи*, појмом идеалне државе, етиком, истином, подражавањем.<sup>30</sup> Међутим, иако је показивао сумњу у оправданост постојања уметности, Платон је у својим теоријским списима дао дефиниције процеса рецепције и описао улоге трећег члана у ланцу књижевне комуникације, које су и данас прихватљиве у књижевнотеоријској мисли.

У једном од својих најпознатијих дијалога, *Ијону или О Илијади*, Платон (2002b: 7–19) кроз дијалог Сократа и Ијона расправља о неколико важних наративних питања, али и описује значај и улогу рецепијената. Рапсода Ијона у наведеном делу можемо сматрати прототипом Хомерових рецепијената. Ијон себе сматра најбољим тумачем<sup>31</sup> Хоме-

---

<sup>30</sup> Подсећања ради, Платонова теорија уметности поништавала је и ствараочеву субјективност.

<sup>31</sup> У Платоновим списима (*Ијону*, *Федру*, *Држави*) указује се на тумачење књижевног дела као на важан аспект рапсодике. Током античких такмичења у рапсодици, тумачење дела било је саставни део рапсодовог излагања. С друге стране, кроз лик Сократа као гласноговорника својих идеја Платон истиче да ефекат рецитације (и беседе) зависи и од тога колико је успешно распод (или беседник) протумачио дело које представља публици.

рових дела, спремним за расправу увек када се говори о овом аутору. Међутим, у случају расправе о осталим песницима, Ијон „задрема”. Желећи да пронађе одговор на проблем Ијонове неспремности да „тумачи” остале песнике, Сократ, саговорник у свим Платоновим дијалозима, поставља две хипотезе: или узрок овоме лежи у посебном дејству које Хомерово дело изазива у Ијону као свом рецепијенту, или се дела осталих песника не поклапају са Ијоновим афинитетима. Читајући Ијонов монолог, помислићемо да је у питању ово друго. Међутим, када Сократ, покушавајући да открије узрок Ијонове опседнутости Хомеровим делом, саговорника испитује о делима других песника, откривамо да се иза Ијонове опседнутости Хомером крије њихово непознавање. Како Сократ настоји да Ијона аргументовано убеди да није довољно познавање само једне вештине и дела једног уметника да би се износили вредносни судови, Платон сугерише да исто важи за све читаоце: дела се, несумњиво, бирају по афинитетима, али ако књижевност не познајемо свеколико и ако наше сагледавање дела није методолошки утемељено, нисмо компетентни да о делу доносимо аргументоване вредносне судове.<sup>32</sup> На основу наведеног можемо закључити да у Платоновој теорији постоје две шире групе рецепијената: уживаоци дела и тумачи који о делу, уз уживање у њему, доносе аргументоване вредносне судове.<sup>33</sup> Првима припада Ијон, другима Сократ. Првих има неупоредиво више, док у другој групи влада извештан елитизам. Прва група рецепијената је у стању да, попут магнета, буде привучена божанским заносом којим је, опет, био понет и сам стваралац. Друга група рецепијената ставља дело у контекст

<sup>32</sup> Између осталог, своје опредељење да тумачи само Хомерова дела Ијон оправдава (субјективном) негативном оценом естетске вредности дела других песника.

<sup>33</sup> У оба случаја мисли се на стварне, извантекстовне рецепијенте.

– књижевни и изванкњижевни, те се њихов вредносни суд заснива на наведеним категоријама. Поменути врстама рецепијената у антици можемо додати рапсодове слушаоце који стихове које рапсод тумачи реципирају у крајњем заносу, као што је стање транса.

Док Федар у истоименом дијалогу (Платон 2002b) расправља са Сократом о важним наративним питањима у вези са беседом – њеном формалном организацијом, приповедањем, стилем и фигурама, дотиче се и проблема њеног дејства на слушаоце. Заправо, наведени проблем ће до краја дијалога изаћи у први план. Док је за Федра највећи квалитет беседе њена лепота која се, по његовом мишљењу, превасходно налази у изразима, Сократ признаје да лепота свакако јесте квалитет беседе, али не највећи. Дајући приоритет другој групи рецепијената (коју смо поменули анализирајући *Ијона*), Сократ истиче да је потребно да аутор искаже шта треба, а не само да украшава приповедање и да оно остане недовршено. „Ima samo jedan dobar početak za one koji hoće da se dobro savetuju: treba da znaju o čemu žele da se savetuju”, истиче Платон (2002b: 86). На основу овога закључујемо да је за рецепијенте највећа корист беседе знање које ће из ње усвојити јер „razboritost ima vlast nad nama.” (Платон 2002b: 87) Говорећи о уметничкој беседи, Платон истиче да је „nužan uslov da nešto bude lepo i valjano rečeno u tome da se duša onoga koji govori razumeva u istinu onih stvari o kojima želi da govori.” (Платон 2002b: 112) Стога рапсод, као један од рецепијената и медијум кроз који се наставља ланац рецепције „песништва”, не треба беседу да своди на пуку репродукцију, већ јој, пре него што приступи њеној репродукцији, мора прићи са херменеутичког аспекта. У контексту Платонове теорије промовише се спољашњи приступ у тумачењу књижевности јер се као нужни услови издвајају познавање целокупног стваралаштва аутора, потом широко познавање књи-

жевности свог и прошлог времена, а све у релацији са филозофским, религијским, етичким и другим разматрањима књижевности.

Поред тога што анализира увод и средишњи део беседе, Платон нарочиту пажњу посвећује њеном крају који, уз ретроспективни карактер, има функцију подсећања слушалаца на поједине главне тачке о којима се говорило.<sup>34</sup> За крај беседе најподеснији је концизан стил, који ће олакшати рецепијентима да извуку поуку. Још једном је, дакле, превагу однео образовни моменат, а не уживање у књижевности.

*Држава или О правичности* (Платон 2002а) доноси анализу политичке ситуације Платоновог времена и теорију идеалне државе, а функција песника, приповедача, теорија приповедања и рецепција у овом делу бивају разматране у таквом контексту. Питање истине и лажи, са политике, преко теорије беседништва, пребацује се на песнике. Лаж је забрањена у идеалној држави, а самим тим и песници, јер по Платоновој теорији они измишљају стварност и имају штетан утицај на омладину. Омладина као група рецепијената треба да буде заштићена од могућности погрешне рецепције дела. Како је теже управљати над једном групом, Платону је било лакше да захтева контролу<sup>35</sup> дела и да забрани управо оне књижевне текстове

<sup>34</sup> Иако Платон разликује врсте беседа (судску беседу, беседу у скупштини, филозофску беседу и др.), у домену њених саставних делова, те стила и ефеката, овај аутор даје исте препоруке: беседа треба бити органска целина („sastavljena kao živo biće, mora imati svoje vlastito telo, tako da nije ni bez glave ni bez noge, nego da ima i trup i udove, a pisana onako kako dolikuje jedan drugome i celini” (Платон 2002а: 117)), њена лепота треба се налазити и у форми, и у изразима (стилу), а уз све наведено беседа треба бити јасна и уверљива.

<sup>35</sup> Уп. „moramo bdeti nad onima koji takve mitove pripovedaju i zahtevati od njih da o prilikama u Hadu ne govore ružno, već pohvalno, jer inače neće govoriti ni istinito, ni kako je potrebno onima koji će postati ratnici.”

који би имали штетан утицај на омладину. Још једном је потврђено да је рецепција вредних књижевних дела, у контексту Платонове филозофије, прави пут ка формирању личности у складу са захтевима идеалне државе.

У десетој књизи, говорећи о држави у којој владају правичност и савршенство, поставља се питање да ли песništво може да буде прихваћено у њој. Идеја општег добра у Платоновом филозофском систему везана је за величање разума и одсуство страсти. Посматрајући Хомерово дело кроз питање општег добра и идеалне државе, Платон истиче да према Хомеру осећа поштовање, али се ограничава на фигуру његовог приповедача, а не на његова дела, истичући да „*čoveka ne smemo ceniti više nego istinu.*” (Платон 2002: 295) Платон признаје Хомера као великог учитеља трагичара и песника, али његово дело јесте „сенка сенке”, троструко удаљена од идеје. У оквиру теорије подражавања, у контексту њеног посматрања из перспективе идеалне државе, појављује се додатни проблем: подражавање богова чији поступци нису морални штетно је за идеалну државу. Дobar песник треба да раздели врлину од порока. Ако поседује та знања, он ће их применити и на делање, па ће се трудити да подражава истинску врлину. Хомер је својим делима васпитавао људе, пружао им сазнања и зато је био поштован. У овом контексту, Хомер се сматра васпитачем Хелена и његово дело, савршено не само у сфери уметничких захтева, већ и у педагошкој, не нуди никакву пукотину која ће навести читаоце на погрешну рецепцију. Оваква теорија била је строго нормативистичка не само у погледу формалне, приповедне и садржинске организације књижевног дела, већ и у погледу саме рецепције: читалац, слушалац или гледалац не сме се препустити машти и постати креатор дела; разум мора

---

(Платон 2002а: 66); „*Zamolićemo, dakle, Homera i druge pesnike da se ne ljute što ta i slična mesta brišemo...*” (Платон 2002а: 67).

имати власт над свим члановима у датом комуникативном процесу. Платонова теорија, преиспитујући садржај књижевности и њену моралну функцију, више ће је везати за чула рецепијената и сазнање, те ће од истих захтевати да разлуче добро од лошег првенствено у моралном смислу. Оно што је заједничко наведеним схватањима јесте активна улога рецепијента у процесу примања књижевног дела, било да је у питању читалац, гледалац или слушалац, и било да су у питању његова машта или интелект. Наведена улога подразумева промишљање о поступцима ликова од стране рецепијената првенствено са етичког, а потом и са ирационалног аспекта који је у основи појма *надахнуће*.

За крај овог кратког осврта на Платоново виђење рецепције, задржаћемо се на сегменту који се односи на читање писаног текста. У одељку „Расправљање о ваљаном начину говорења и писања” дијалога *Федар*, Платон експлицира своју негативну оцену процеса читања. Називајући писану реч сенком живе која, с обзиром на то да записана „*tumara ovamo i onamo, isto tako k onima koji je ne razumeju kao i onima kojima nije namenjena*” (Платон 2002b: 128) те „*ne može sebe odbraniti niti sebi pomoći*”, Платон (2002b: 128) јој одриче јасноћу и поузданост. У односу на „*živu i dušatu reč*” (Платон 2002b: 128), односно дијалог, расправу, читање са одсуством (дијалектичког) разговора о прочитаном, по Платону, није пут до стицања знања и вештина.

## ИЗМЕЂУ САЗНАЊА, УЖИВАЊА И ИНВЕНЦИЈЕ: ПРОБЛЕМ РЕЦЕПЦИЈЕ У АРИСТОТЕЛОВОЈ ПОЕТИЦИ И РЕТОРИЦИ

Аристотелово теоријско разматрање процеса рецепције у великој мери је блиско Платоновом, али је, такође, и у полемичкој релацији према њему. Док теоретише о радњи, техникама приповедања и књижевним жанровима, Аристотел, дефинишући један од тих жанрова, доноси један помак у античкој теорији рецепције: у оквиру дефинисања трагедије као жанра који подражава озбиљну и завршену радњу, говором који је отмен и посебан за сваку њену врсту, за оне који делају и за оне који приповедају (мисли се на пролог драме), Аристотел додаје да је функција добре драме да „изазивањем сажаљења и страха врши прочишћавање таквих афеката.” (Аристотел 1982: 58) Изазивање сажаљења и страха обухваћено је појмом *катарза*, а једна од њених функција јесте морално прочишћење реципијената, у сличном значењу у којем Платон у својим дијалозима говори о врлинама и моралу реципијената. Да би се дата функција постигла, непоходно је да драма активира реципијенте да се они уживе у њену радњу, поистовете са њеним ликовима, осете бреме њихове судбине, да се због ње уплаше или сажале, али да све време просуђују о поступцима ликова са етичког аспекта. Разлика у односу на Платоново разматрање улоге реципијената евидентна је управо у њиховој повећаној активности у рецепцији, при чему се не активира само разум реципијената, већ и читава скала осећања, од среће до сажаљења и страха. Док се код Платона улога реципијента, било као гледаоца драме, слушаоца Хомерових епова, читаоца или слушаоца беседа, тумачи као прихватање „онога што му је сервирано” и просуђивање истог са етичког аспекта, у Аристотеловој концепцији рецепција није само део једног образовног

процеса, већ и нешто што пружа уживање, што увлачи читаоца у свет дела и активира у њему не само разум, већ читаву скалу осећања и машту.

У Аристотеловој теорији уметности, машта је итекако неопходна за настанак поменутих миметичких творевина. У делу предавања обједињених под насловом *О песничкој уметности* који се односи на предмете подражавања, Аристотел истиче да писац трагедија подражава људе нама сличне или боље од нас самих, чиме се имплицира инвенција унутар миметичког процеса стварања уметничког дела, што је једна од кључних разлика у односу на Платонову теорију мимезе. Такође, у овом контексту најочљивије су разлике у Аристотеловом и Платоновом вредновању процеса уметничког стварања: у Платоновој концепцији уметничко стварање је пука имитација предметне стварности, док је у Аристотеловој концепцији стварање уметничког дела креативан, инвентиван процес.

У односу на ова запажања о којима се вишеструко дискутовало унутар науке о књижевности, један сегмент четвртог одељка дела *О песничкој уметности* у којем се још једном упоређују трагедија и епопеја, од значаја је за проблем кроз који сагледавамо Аристотелову поетику у овом одељку. Наиме, говорећи о разликама између трагедије и епопеје, Аристотел (1982: 89) једну од њих налази и у контексту публике којој су ова дела намењена, те закључује да „епска уметност има отменије гледаоце, који не траже никаквих мимичких покрета, а трагичка има необразоване гледаоце.” С обзиром на то да Аристотел (1982: 90) у наставку поменутог одељка наводи да „трагедија постиже свој задатак и без мимичких покрета, исто онако као и епопеја; јер већ само читање показује каква је она”, јасно је да се претходна констатација односила на претеривање глумаца у покретима; међутим, сагледана из угла процеса рецепције, (лоша) глума може ометати/потти-

рати потенцијални ефекат катарзе код читалаца, а овим се уједно релативизује статус „сценског апарата” и музичке композиције као „украса” драме. У поменутом сепменту Аристотел нас још једном враћа на органску целовитост (епске и драмске) радње као примарни и једини услов за читаочево потпуно уживљавање у свет уметничког дела, те за његово морално прочишћење као једног од могућих ефеката читања/гледања/слушања. С друге стране, пре него што ће гледаоце трагедије одредити као „просте” и необразоване, говорећи о песничким украсима Аристотел ће истаћи да метафора најбоље пристаје јампском триметру у драми. Самим тим што је метафору назвао обележјем генијалности, Аристотел (1982: 77) је имплицитно указао на најмање две компетенције које треба да поседују гледаоци/слушаоци/читаоци драме, како би и сами могли да открију значење метафоре: најпре на генијалност или, блаже речено, креативност јер „умети налазити сјајне метафоре значи умети видети сличности”, а потом на образовање рецепијената како би уопште могли да препознају употребу поменутог украса. Тако се драма у Аристотеловој концепцији рецепције, из аспекта гледалаца, ипак указује као „отменија” књижевна врста.

Проблем рецепције Аристотел је разматрао и у својој *Реторици*. Поред неизоставних нараторолошких и стилских питања, Аристотел један део *Реторике* посвећује осмишљеном и ритмички обликованом начину изражавања, божанском заносу, вештини и речитости. Са становишта рецепције, од највећег значаја су прва и трећа књига *Реторике*.

У првој књизи, као примарне услове добре рецепције беседе Аристотел истиче рапсову експресију, добру дикцију, неизвештаченост, јасноћу и живо представљање са сажетим изражавањем. Разлика у односу на Платонову теорију је у томе што се овде не инсистира на општем по-

знавању нечијег стваралаштва, нити на свеколиком образовању рапсода као првог у ланцу рецепције беседе, нити на тумачењу беседе, већ на одржавању рецепијената будним, што ће бити могуће добрим стилем и вештом техником бесеђења. Рецепијентима је тако дата већа слобода у тумачењу које је, у овом контексту, секундарна ствар у односу на уживање коме се препуштају слушајући рапсода који задовољава све претходно наведене квалитете. У оквиру *Реторике* може се уочити полемика са Платоновим ставовима: имплицитно се позивајући на Платона, Аристотел истиче да „вештина није делотворне природе јер нема ништа заједничко са моралним или неморалним држањем у животу, па је не треба бркати с разборитошћу, која је равна практичној мудрости, а ова способности разумског и на истини заснованог прибављања добара, као што је не ваља бркати ни са знањем, јер је научно спознање самом себи циљ.” (Аристотел 2000: 25) Ово је, заправо, и потврда нашег закључка.

У трећој књизи *Реторике*, уз претходно наведене услове добре беседе које, пре свих, треба да испуни рапсод, Аристотел додаје још један: свакој врсти и душевном стању (беседника) одговара посебан стил говора. На основу овога, Аристотел разликује разне врсте стилова – стил писаних и говору намењених беседа, који је најодређенији, као и стил парничних, скупштинских и судских говора. Када се нешто понавља, истиче Аристотел, треба мењати начин изражавања; ово је услов доброг стила, без обзира на врсту беседе. Стил је, дакле, то што остварује примарни услов рецепције – буђење и одржавање пажње рецепијената.<sup>36</sup> Остало што, према Аристотелу, следи у

<sup>36</sup> Опредељење за разматрање проблема статуса рецепијента у антици унутар поетичких списа не имплицира непостојање његових теоријских разматрања у античкој реторичкој традицији. Античка реторичка традиција, усмерена ка делима у прози (углавном ка беседама),

процесу рецепције јесу уживање, креативност и уочавање поруке (сазнајни аспект), а то се остварује у споју нечега што је код Платона било и критиковано и величано, маште и разума.

## РАЗУМ И ОБРАЗОВАЊЕ КАО УСЛОВИ ВАЉАНЕ РЕЦЕПЦИЈЕ У ХОРАЦИЈЕВОЈ ПОСЛАНИЦИ ПИЗОНИМА

Док се у Аристотеловим поетичким и реторичким списима може уочити отклон од строгог нормативизма, не толико у формалној организацији књижевних дела и беседе колико у домену рецепције јер се она, како смо показали, не одвија у потпуности по унапред датим смерницама (односно признаје се удео маште и читаве емоционалне скале реципијената у поменутом процесу), повратак строгом нормативизму налазимо у Хорацијевој (1991: 54–64) *Посланици Пизонима*. У средишту његових разматрања фрагментарно су обрађени разни наративни проблеми, као што су форма књижевног дела, композиција, избор теме, однос аутора према теми, књижевни узор, стил, версификацијска питања, техника приповедања, задатак песника и педагошка поука као функција књижевног дела. Стил Хорацијевог дела у складу је са његовим упутствима: *Епитола*<sup>37</sup> треба да забави, али и да поучи. Хорацијево дело

---

итекако је разматрала статус и компетенције реципијената. Један од најзначајнијих реторичких списа усмерених ка статусу читаоца јесте *Обука беседника (Образовање говорника)* Марка Фабија Квинтилијана. Између осталог, Квинтилијан разматра узроке нижег вредновања једноставног стила од стране његових савременика, педагошку функцију стилова писаног и усменог говора, динамику беседе у контексту структурних елемената беседе, али и у релацији са функцијом одређене врсте беседе и др.

<sup>37</sup> Наведено Хорацијево дело, осим поменутог наслова, познато је као *Песничка уметност и Посланица Пизонима*.

има првенствено педагошку функцију. Овај римски песник даје бројне савете песницима у вези са настанком књижевног дела, а све са циљем да привуку пажњу рецепијената и пренесу им поуку. Међутим, овде ипак није реч о пасивном примању поруке, већ је неопходно да аутор држи будним разум рецепијента да би он сам из дела извукао поуку.

Један од Хорацијевих савета упућених песницима јесте да сваки песник треба да бира тему према свом интересовању и могућностима, али уз осећај мере како дело не би било превише једноставно или постало нејасно. Треба дуго размишљати о теми пре него што се почне писати, јер ће се тада видети да ли тема пристаје писцу. Надовезујући се на проблем подражавања, Хорације истиче да не треба прекинути дијалог са традицијом, грчким узорима, али наводи да међу његовим савременицима такође има оних на чија се дела треба угледати. Он допушта полет и слободу у стварању уметничког дела, али да се не заборави на разум. Исто је важно и у процесу рецепције.

Рад на делу и строга радна дисциплина такође су важни савети које Хорације даје младим песницима. Надовезујући се на Платонову и Аристотелову поетику, можемо истаћи да је и даље примат дат вештини над генијалношћу, уз савет о нужности самокритике током писања књижевног дела, што је новина. Оригиналност је дозвољена, али не апсолутна, јер постоји опасност да ће дело остати без смисла и поуке. У наведеном Хорацијевом ставу имплицирана је и нужност књижевног образовања рецепијената: да би разумели једно дело, рецепијенти га морају уврстити у књижевни низ истих или сличних. Оном што остаје изван познатог књижевног контекста прети немогућност рецепције. Више од новине ипак се цени смисао и порука, а јасно је речено како се они остварују.

Са становишта рецепције, интересантан је завршни

део *Посланице*, у коме се јављају реципијенти – ласкавци<sup>38</sup>, те се песницима саветује да их се чувају, јер они не умеју да увиде праву вредност књижевног дела. У питању су, дакле, обични читаоци, у историјском и културолошком контексту – реципијенти без књижевног образовања који или лако могу дати превагу машти над разумом и реципирати дело превише субјективно, или су просто удворице које у доношењу вредносног суда о делу не воде објективни разлози него каква материјална корист. Треба слушати оне реципијенте које Хорације назива *добронамерним критичарима* јер су они компетентни да укажу на грешке и лоша стилска места. Следећи ове Хорацијеве савете, уметник ће успети да својим делом пружи и забаву и поуку.

Упоређујући Хорацијево дело са Платоновим и Аристотеловим, можемо закључити да овај аутор није имао претензије да напише обимнију поетичку студију попут двојице поменутих теоретичара, нити његово дело има филозофску заснованост и чврсту поетичку структуру. Хорације је више практичар него теоретичар, те су и његови савети писцима и реципијентима дати из позиције једног песника који је, како можемо закључити читајући *Посланицу*, самокритичан. Иако малог обима, ово дело је, кроз осврт на претходне теорије и јасан закључак који су наративни поступци добри, те каква је улога реципијента у процесу примања књижевног дела, заокружило и наративне теорије и разматрања о рецепцији у антици.

---

<sup>38</sup> Ова категорија реципијената јавља се у Платоновом дијалогу *Федар или О лепоти*, а уведена је у контексту диспута о ваљаном начину говорења и бесеђења (о) државницима. Уп. Платон 2002а: 258.

## ПРОБЛЕМ АКТИВНОСТИ РЕЦИПИЈЕНАТА У ЛОНГИНОВОЈ РАСПРАВИ *О УЗВИШЕНОМ*

Поједини аутори који узимају у разматрање теорије читања и статус читаоца у дијахронији истичу значај Псеудо-Лонгиновог списа *О узвишеном*. Желећи да дâ дијахронички преглед статуса читаоца у антици, Џејн Томпкинс (1980: 201–233) у тексту „Читалац у историји”, последњем у оквиру наведеног зборника, полази од Псеудо-Лонгинове расправе *О узвишеном*. Своју анализу статуса рецепијента у антици Томпкинс започиње цитатом из наведене расправе који се односи на активност слушаоца: „Ако будете опрезни са речима које упућујете адресатима, учинићете да ваши слушаоци буду узбуђенији и пажљивији.” (нав. према: Томпкинс 1980: 202) Активност слушаоца се, по Псеудо-Лонгину, обезбеђује избором речи, односно стилем којим се саопштава. Ефекат који се постиже код рецепијената, како тумачи Томпкинс (1980: 203), првенствено се односи на „уношење рецепијената у дело”, што се пре приближава Аристотеловом *уживљавању* и појму *катарза*, него интерпретацији у данашњем значењу те речи која ће подврћи анализи прочитано и која ће читаоца ставити у активан однос сумње у речено, попуњавања неодређених места, преиспитивања поступака ликова и коментара приповедача, ка чему је прокрчила пут тек теорија рецепције у 20. веку.

У контексту Псеудо-Лонгинове расправе, *деловање* је у нераскидивој вези са појмом *узвишено* као најзначајнијим ефектом књижевности код рецепијента. „Djelovanjem istinite uzvišenosti naša se duša na neki način prirodno uzdiže obuhvaćena nekim plemenitim zanosom i radošću, kao da je ona sama stvorila to što je čula”, истаћи ће Лонгин (1991: 66). За процес књижевне комуникације и за постизање ефекта *узвишеног* као најзначајнијег, по Псе-

удо-Лонгину, потребно је да пошиљалац (аутор) овлада техником и стилем како би се рецепијент „уживео” у дело и како би се осетио делом приказане сцене. Снага језика, по Псеудо-Лонгину, лежи управо у уживању у избору речи, фигурама, једном речју – стилу. Читалац овде неће бити подстакнут да трага за скривеним значењима, али се свакако не одриче постојање његове активности за време слушања. Томпкинс, повезавши Лонгиново *узвишено* са Аристотеловом снагом утиска, закључује да се у антици проблем рецепције није помакао од проблема ефекта књижевности на слушаоце, божанског заноса и Аристотелове катарзе. Да бисмо се сложили са наведеним ставом, или да бисмо га оповргли, још једном ћемо се вратити Псеудо-Лонгиновој расправи кроз следећи цитат: „Kad razborit čovjek, a iskusan u književnosti, često čuje neki odlomak, a duh mu ipak nije raspoložen za uzvišenost, pa ni taj odlomak ne ostavlja u njegovoj pameti štogod za razmišljanje više od onog što je izraženo, tad se, dapače, događa da se ta vrijednost potpuno smanjuje onda kad je duh ispitao jedrinu odlomka. Znači da u njemu nema istinito uzvišenoga, jer je ono trajalo samo za vreme slušanja. *Zaista, ono je veliko i uzvišeno kad o tome obilno meditiramo.*” (Псеудо Лонгин 1991: 66) Да би се остварио дати ефекат неопходна су два предуслова – да говорници умеју узбудити нашу осећајност и да рецепијенти поседују природну способност за велике замисли и дубоко и надахнуто осећање. Тек иза ових услова долази посебна обрада фигура, племенитост израза, композиција и поредак речи (Псеудо Лонгин 1991: 66). Међутим, улога рецепијената састоји се и у томе да критички приступе ономе шта слушају, гледају или читају, а суд већине је мерило да нечему припише или да му одрекне квалитет узвишеног: „Kad se ljudi različitih zvanja, životnih navika, uvjerenja, starosti i jezika zajednički slažu u istoj stvari i imaju isto mišljenje, onda taj jednodušan sud sudaca koji su nezavisni

jedan od drugoga pruža onome čemu se divimo nepokolebljivo i nepobitno pouzdanje.” (Псеудо Лонгин 1991: 66) На овој тачки се наше запажање, иако се у великој мери поклапа са запажањем Џејн Томпкинс, са њеним разилази. *Узвишено* је нешто више од пуког, пасивног уживања и нешто испод активности у креирању значења дела. Оно свакако захтева активност, медитацију и доношење вредносног суда. За наведено ипак није довољно само „стање духа способно за велике замисли”, већ и књижевно образовање и умеће контекстуализације дела у корпус, са позиције узвишеног, вредних или не. Медитација о којој говори Псеудо-Лонгин више је од пуког уживања и уживљавања и укључује критичко промишљање.

Иако је међу првима успоставила везу између античких и савремених теорија у којима је читалац у средишту, а која је евидентна у преокупацији публиком као једним од кључних проблема у антици, Џејн Томпкинс није покушала да систематизује ефекте које дело изазива код реципијената, а који су били предмет разматрања античких теоретичара књижевности. Томпкинс је учила је да је моћ језика најснажнија у датим теоријама, да је постала предмет читаве једне дисциплине – реторике, али да се готово није отишло даље од изучавања организације и стила бесеђења, као ни од наративних техника. Међутим, како смо показали, ефекат који књижевност изазива код реципијената усмерен је и на њихово искуство, а рецепција је или извор сазнања или, у непропорционалној мешавини, спој сазнања и уживања. Код Псеудо-Лонгина укључује се и критичко промишљање.

### III. ПРОЦЕС ЧИТАЊА И КОНЦЕПТИ ЧИТАЛАЦА ОД ФЕНОМЕНОЛОГИЈЕ ДО ТЕОРИЈЕ РЕЦЕПЦИЈЕ

#### ФЕНОМЕНОЛОШКИ КОНЦЕПТ АКТИВНОГ ЧИТАОЦА

Један од аутора који су значајно утицали на даљи развој теорија читања, а унутар њих, на ону струју оријентисану ка разматрању начина<sup>39</sup> на које читалац сазнаје<sup>40</sup> књижевно уметничко дело<sup>41</sup>, свакако је феноменолог Роман Ингарден.<sup>42</sup>

У оквиру разматрања процеса читања као општења са делом, Роман Ингарден начине читаочевих „опхођења” са књижевним уметничким делом обухвата појмом *сазнавање*<sup>43</sup>, истакнутим у наслову најутицајније студије овог

---

<sup>39</sup> Уп.: „Упознавање и сазнавање могу се одвијати на много различитих начина и доводити до различито модификованих резултата.” (Ингарден 1971: 4)

<sup>40</sup> Ово је кључни предмет Ингарденових феноменолошких истраживања. Крајњи циљ ових Ингарденових разматрања јесте опис опште структуре сазнајног чина.

<sup>41</sup> Ингарденова теорија се не односи само на књижевноуметничка дела забележена писмом, већ и на дела забележена другим медијумима актуелним у Ингарденово време (нпр. магнетофоном).

<sup>42</sup> Његове најзначајније теоријске поставке изложене су у *Књижевном уметничком делу* (1931) и у књизи *О сазнавању књижевног уметничког дела* (1936) која представља наставак и модификацију одређених Ингарденових ставова о процесу читања.

<sup>43</sup> Иако термин „сазнавање” у Ингарденовој теорији има широку лепезу значења, те се односи на наизглед супротне начине пасивног, рецептивног доживљавања (односно, „склапања познанства” и читаочеву већу или мању емоционалну повезаност) са књижевноуметничким делом и „успелог, ефективног сазнања” дела, Ингарден ће већу пажњу посветити другом начину сазнавања и разматраће га у контек-

аутора. Теорија читања Романа Ингардена, афирмисана у крилу феноменологије са фокусом на оном суштинском у самом процесу субјективног доживљавања, неометаном спољашњим околностима, осветлиће унутар овог процеса и оно опште, и оно специфично<sup>44</sup>, инхерентно поимању „естетског предмета посебне врсте” (Ингарден 1971: 5), књижевног уметничког дела. Ингарденово полазиште за разматрање сазнавања књижевног уметничког дела у директној је вези са процесом читања и читаочевом улогом:

1. књижевно уметничко дело је „текстовни организам”, а његова структура је слојевита, схематска, хармонизирана и фазна. Уз слојеве звучања, значењских јединица, схематизованих аспеката и приказаних предметности, у структуру књижевног уметничког дела улазе и „места неодређености” (Ингарден 1971: 11), нарочито присутна у последњем поменутом слоју књижевног уметничког дела. Димензију слојевитости књижевног уметничког дела допуњује димензија фазности која се односи на конкретан редослед слојева (делова) у појединачном књижевноуметничком делу;

2. књижевно уметничко дело има две димензије: уметничку, коју креира аутор фиксирајући своје мисли у текст, и виртуелну, естетску димензију, коју креира читалац у процесу читања (и након завршетка овог процеса). За одређивање егзистенције књижевног уметничког дела у ма-

---

сту активног читања текста, али на онтолошком и епистемолошком плану.

<sup>44</sup> Пре него што издвоји спецификум сазнавања књижевног уметничког дела, Ингарден истиче да у контексту *сазнавања* треба разликовати естетско доживљавање и поимање: „сазнавање се тек надограђује на естетско поимање, али само није естетско. Тек резултати последњег, сазнајног поимања могу нам дати поузданија обавештења о вредности дотичног дела.” (Ингарден 1971: 5)

теријалном виду, Ингарден користи термин *хетерономичност*, што у преводу са грчких појмова од којих је настала ова сложеница значи: „други закон”. Дакле, у материјалном облику, књижевно уметничко дело постоји независно од читаоачеве свести, а његову егзистенцију у материјалном виду уређују посебни закони који, најпре, не подлежу критеријумима којима се одређује објективна стварност (нпр. критеријумима истине и лажи); потом, материјални пол<sup>45</sup> књижевног уметничког дела изграђен је од квази-судова који не изричу ништа о стварности, али који стварају посебан, фиктиван свет уметничког дела. С друге стране, књижевно уметничко дело као естетски предмет функционише само у процесу читања, захваљујући читаоачевим активностима од којих је најзначајнија његово „учешће” у свету књижевног дела. Поменуто читаоачеву активност Ингарден означава појмом *конкретизација*;

3. с обзиром на то да је схематска творевина, те да се у његовим слојевима налазе места неодређености, књижевно уметничко дело при појединачним читањима добија своју конкретизацију. Она је и сама схематска али, због одстрањивања<sup>46</sup> места неодређености до којег долази у процесу читања, мање је схематска у односу на само књижевно уметничко дело.<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> У потоњим филозофским и књижевнотеоријским разматрањима, Ингарденово указивање на два пола књижевног дела сагледава се као ублажавање крајњих супротности између идеализма и реализма према којем свест може да сагледава само оно што постоји у готовом облику. (Марковски 2009: 102)

<sup>46</sup> Задржавање овог термина образложено је у одељку монографије који се односи на разлику у сагледавању неодређености у Изеровој и Ингарденовој теорији.

<sup>47</sup> Испуњавање места неодређености (односно, по Ингардену, ближе или шире одређивање датог предмета које ступа на место неодређености), с обзиром на то да није довољно одређено импликацијама у

Процес сазнавања књижевног уметничког дела, по Ингардену (1971: 14) обухвата хетерогене функције (операције) које су у уској узајамној вези, и које се симултано одвијају у временској димензији читања књижевног уметничког дела. За разлику од просторне димензије која је делу придата самим стављањем на папир, те штампањем, временска димензија књижевног уметничког дела актуализује се тек у процесу читања.

Ингарден издваја следеће функције сазнавања књижевног уметничког дела: поимање писмена и гласова, разумевање и значење речи и смисла реченица, пасивно и активно читање, објективисање као прелаз са интенционалних стања ствари на предметности приказане у књижевном делу, конкретизовање приказаних предметности и актуелизовање и конкретизовање аспеката.<sup>48</sup> Примарна операција унутар процеса сазнавања књижевног дела која условљава остале, јесте поимање гласова и речи, те активно мишљење које резултује налажењем њиховог смисла, придавањем емоционалног карактера речима којима је

---

тексту, у различитим конкретизацијама и само може бити различито.

<sup>48</sup> Узимајући у обзир околности (променљиве услове) у којима се одвија процес читања и које га додатно чине комплексним, Ингарден пре разматрања процеса сазнавања књижевног уметничког дела поставља извесна ограничења у својој теорији: „говорим о сазнавању завршеног књижевног дела, које читалац пред собом има на савременом језику којим потпуно влада” и које „остаје непромењено у облику које је добило.” (Ингарден 1971: 13), те о „усамљеном читању, дакле без споразумевања са другим читаоцима или слушаоцима.” (Ингарден 1971: 14). Због богатства света дела и комплексних захтева које поједина књижевна уметничка дела постављају читаоцу Ингарден истиче неопходност и значај поновљеног (другог) читања и момента сазнавања дела након затварања корица књиге. Након што на њега укаже у одељку „Сазнавање књижевног уметничког дела после читања”, Ингарден га оставља на разматрање потоњим истраживачима процеса читања.

означен дати предмет или налажењем њихове функције при изражавању душевних процеса онога ко их изговара у датом књижевноуметничком делу. На поменути операцију надовезује се разумевање смисла реченица, при чему је свака прочитана одјек претходне и сигнал за конкретизацију наредних реченица.<sup>49</sup> До сазнавања књижевног уметничког дела чији је највиши ступањ, по Ингардену (1971: 34), интенционална реконструкција и сазнавање предметности приказаних у делу, може нас довести само *активно читање*.<sup>50</sup> Прва читаочева операција током активног читања текста јесте *селекција* јер се мноштво уграђених и допуштених праваца у делу никада не може исцрпсти, те читалац узима у обзир неколико од понуђених могућности. По Ингардену, селекција је условљена способностима читаоца и стањем<sup>51</sup> у које се он преноси захваљујући датом тексту (Ингарден 1971: 41), те сугестијама које потичу из текста. Као најзначајније читаочеве функције у процесу

---

<sup>49</sup> Ово се не односи на, користећи се термином Стенлија Фиша (Stanley Fish), *стоп-кадар читање* јер Ингарден инсистира на читаочевом сталном враћању реченицама које је већ прочитао и евентуалном кориговању њиховог смисла, те на антиципацији унутар сваке од прочитаних реченица. Дакле, по Ингардену, читање је непрестано напред-назад кретање кроз смисао текста.

<sup>50</sup> Активно читати значи обухватити све слојеве у тексту, поимати и општити са предметима приказаним у њему, стварати везе међу њима, превазићи оно што реченице експлицитно казују о предметном слоју дела и допунити оно што је приказано. Само оваквим, активним читањем, читалац може постати сведок онога што се збива у делу и учесник у изградњи света књижевног уметничког дела. (Ингарден 1971: 35; 37) Уз ово треба додати да се, по Ингардену, дело може естетски поимати управо активним читањем.

<sup>51</sup> Овај Ингарденов став близак је потоњим Јаусовим обрасцима читаочеве естетске идентификације са књижевним ликом, теорији наративне публике Питера Рабиновича и Џејмса Фелана, као и теорији урањања.

сазнавања књижевног уметничког дела, Ингарден издваја „синтетишуће објективисање”<sup>52</sup>, тј. сакупљање и повезивање различитих појединости текста у целину, а потом конкретизацију коју, у односу на објективисање дела, Ингарден посматра као степеницу више ка сазнавању књижевног уметничког дела, односно као фазу у којој читалац постаје сведок света приказаног текстом и током које може поново сазнати предмете, заузети естетски став према њима и емоционално реаговати на њих:

„Упознајући се са смислом читаних реченица, читалац у исти мах, у процесу синтетишућег објективисања, интенционално реконструише предмете који припадају смислу сваке поједине реченице, да би их после њихове реконструкције поново сазнао као 'готове' и затечене и да би их при том сазнавању често интенционално преображавао, да би заузевши естетски рецептивни став доживљавао њихов 'утисак' и сагледао вредности које се јављају.” (Ингарден 1971: 44–45)

Дакле, синтетишуће објективисање као активност која има упориште у структури књижевног уметничког дела и за коју је, с друге стране, важна читаочева компетенција, јесте основа за даље читачево сазнајно и естетско општење са књижевним уметничким делом.

Сами слојеви књижевног уметничког дела (нарочито предметни слој) садрже у себи неодређености које Ингарден (1971: 46) најпре дефинише као места „где на основу реченица које се јављају у делу не можемо рећи о неком одређеном предмету (или о некој предметној ситуацији) да ли поседује одређено својство или га не поседује.” Не-

---

<sup>52</sup> Прецизније, поменута Ингарденова синтагма односи се на различите начине и степене општења са књижевним уметничким делом: „сређивање” његовог света, обухватање у целину, изналагање главне струје збивања, читачево уживљавање у атмосферу приказаног света.

одређености су инхерентне било ком елементу књижевног уметничког дела – ликовима, збивањима, судбинама ликова итд.

Постојање места неодређености неоподно је у књижевном делу јер никада (а уједно, није ни препоручљиво) елемент књижевног дела не може бити сагледан са свих аспеката и не може бити у потпуности одређен. Стога места неодређености имају важну улогу у композицији књижевног уметничког дела<sup>53</sup>: више од тога што се одређене црте приказаног предмета намерно остављају у сенци да би друге биле истакнуте, неодређености (нарочито оне чије је отклањање важно за значење дела) места су читаоачеве појачане активности.<sup>54</sup> Испуњавање места неодређености један је од видова допунског одређења књижевног уметничког дела, за које Ингарден употребљава термин *конкретизација*. По Ингардену (1971: 49), конкретизација је операција унутар процеса активног читања која подразумева читаоачеву стваралачку активност у процесу изградње света књижевног дела. Она је условљена степеном читаоачевог уживљавања у свет књижевног уметничког дела, налажењем сугестија у самом делу којима би се превазишла места неодређености, али и културном епохом која, такође, условљава читање; стога се конкретизовање књижевног уметничког дела не исцрпљује у избору

---

<sup>53</sup> Иако назначавача да се, са аспекта постојања места неодређености, разликују књижевни стилови, врсте, па и читави родови, Ингарденова истраживања нису до те мере исцрпна.

<sup>54</sup> Оваква места неодређености могуће је отклонити само у процесу активног читања. За њихово испуњавање није довољна наша урођена склоност да, у процесу читања, предметном слоју дела придајемо аспект реалности, те да настојимо да га што више одредимо на основу параметара реалног света и нашег искуства. Неодређености које је ради конфигурације значења дела неопходно превазићи захтевају читаоачево трагање за сугестијама (наговештајима, импликацијама) у самом тексту.

између више допуштених могућности у делу. Потом, начин конкретизације има непосредан утицај на доношење суда о естетској вредности дела. Само адекватно поимање књижевног уметничког дела и конкретизација која му је стилски сродна поуздана су основа за доношење закључка о естетској вредности одређеног књижевног уметничког дела.

Конкретизација<sup>55</sup> је, дакле, најважнија читаочева активност, нарочито за процес конституисања последњег слоја књижевноуметничког дела. У самом књижевном уметничком делу аспекти остају у „потенцијалној приправности” (Ингарден 1971: 52), те управо конкретизовање овог слоја књижевног уметничког дела највише зависи од субјекта активног читања:

„аспекти за своје актуално конкретно доживљавање захтевају да субјекат врши конкретно опажање, или бар да има живу представу. Тек када се доживе конкретно, аспекти врше сопствену функцију обелодањивања неког одређеног, управо опаженог предмета.” (Ингарден 1971: 52)

Конкретизовање (односно, *упризоравање*) аспеката такође је условљено сугестијама из дела: читалац треба да упризорује само оне аспекте које дело држи у приправности.<sup>56</sup> По Ингардену (1971: 53), актуелизовањем аспе-

<sup>55</sup> У процесу сазнавања књижевног уметничког дела, које се одвија кроз активно читање, Ингарден издваја више операција: објективизацију, актуелизацију и конкретизацију као читаочеву активност која обухвата све претходно поменуте. Најопштија дефиниција конкретизације у Ингарденовој феноменолошкој теорији читања односи се на читаочеву активност попуњавања (*упризорења*) схематизоване структуре књижевног уметничког дела, што резултује конфигурисањем естетског пола дела и сагледавањем идеје.

<sup>56</sup> У даљем тексту *Књижевног уметничког дела* Ингарден у више наврата експлицира ово ограничење: „А функција читаоца се састоји у томе да се покорави сугестијама и директивама што потичу из дела,

ката дело се „заодева у ’рухо’ очигледних, квалитативних својстава.” Доживљени аспекти непосредно утичу на даљи ток читања и на естетско поимање књижевног уметничког дела. Међутим, конкретизовање аспеката условљено је и самим читаоцем: навикама његовог опажања, његовом склоношћу ка извесним квалитетима и квалитативним везама, његовим искуством које непосредно утиче да читалац и у свету књижевног уметничког дела актуелизује управо онај аспект из којег посматра сам живот. Приликом конкретизације четвртог слоја књижевног уметничког дела, Ингарден узима у обзир случај када се у делу јавља предмет који читалац никада није опазио у свом животу. Конкретизација оваквог предмета одвија се на два начина: помоћу читаоачеве маште (која предмет удаљава од света дела) или, у случају када дело сугестивно делује на читаоца – слеђењем импликација у самом делу.

Највећи подстицај за конкретизацију аспеката долази не од (претеране) прецизности и детаљисања у делу, већ од ауторовог одабира правог детаља (или црте предмета)<sup>57</sup> као наговештаја на основу којег ће читалац моћи да конкретизује цели аспект одређеног предмета или ситуације. Сугестивна снага изабраног детаља непосредно утиче на снагу читаоачевог уживљавања у свет дела и квалитет његове конкретизације.

Начин конкретизовања потенцијалних аспеката у делу градусно се одражава на процес активног читања<sup>58</sup> и креће се од чулних опажања (читалац види ствари и чује звуке у делу), до уласка у подручје психичке струк-

---

и да не актуелизује било које аспекте, него оне које сугерише дело.” (Ингарден 1971: 53)

<sup>57</sup> У теорији Мери-Лор Рајан, приликом разматрања квалитета урањања такође се истиче важност вешто изабраног детаља.

<sup>58</sup> Ово је пропорционално степену читаоачевог урањања у свет књижевног дела, односно игрању улоге наративне публике.

туре књижевног лика. Стога се функција актуелизовања аспеката у процесу читања не исцрпљује у пластичности и јасноћи приказаних предметности, те у интензивирању доживљаја приказаног света, већ конкретизација аспеката својствених делу и у сагласју са сугестијама дела омогућава сазнавање његове естетске вредности. Формирање стабилних образаца аспеката, до чега неминовно долази у процесу читања, Ингарден види као потенцијалну опасност за адекватно естетско поимање дела. Прецизније, стабилни обрасци аспеката могу утицати на то да се, током читања књижевног уметничког дела, књижевни лик сагледава увек на исти начин, уз пренебрегавање његових промена и развоја.

Крајња и најзначајнија функција сазнавања књижевног уметничког дела кроз активно читање, по Ингардену (1971: 79), јесте „конституисање естетског предмета који спада у могућне, од дотичног дела допуштене естетске предмете, и да доведе до појаве естетске вредности која је у складу са делом.”<sup>59</sup> Најшире сагледано, услед назначених опасности удаљавања од дела, које Ингарден види у превазилажењу места неодређености по читаочевом нахођењу, а не директивама из дела, или у конкретизацији кроз окви-  
ре<sup>60</sup> читаочевог искуства уместо кроз схему дела, читање се не може посматрати као процес чије су стазе назначене у делу. Стога исправно читање (*сазнавање*) дела, по Ингардену, јесте оно које има упориште у тексту и током којег не долази до неадекватних конкретизација приказаног света дела и његових аспеката. Интеракција дела и читаоца на којој ће инсистирати следбеничка Изерова теорија читања,

<sup>59</sup> У већини теоријских радова о читању, Ингарденова теорија читања углавном се сагледава као естетичка. Уп. Вучковић 2008: 113–125.

<sup>60</sup> Конкретизовање дела путем жанровских, културолошких оквира и оквира читалачког искуства општа су места посткласичних нараторских студија. Уп. Волф 2016: 708–732.

код Ингардена се ограничава на читаочево уживљавање у свет књижевног дела како би га, уз повезивање назначених веза и конкретизовање приказаних предметности и аспеката, наново изградио, оживео. Стога закључујемо да теорија читања Романа Ингардена не узима у обзир само моменат оживљавања света књижевног уметничког дела и дешифровања његових значења, већ и процес читаоачевог дограђивања тог света.

За разлику од класичних, ингарденовских поставки унутар концепта активног читаоца који учествује у конфигурацији смисла књижевног уметничког дела, поједини феноменолози који су разматрали процес читања у својим теоријским поставкама отићи ће не корак даље од Ингардена, већ на потпуно супротну страну – ка радикалној верзији активног читања као стварања смисла књижевног дела.

### РУСКИ ФОРМАЛИЗАМ: ЧИТАЊЕ КАО ПРОДУЖЕНА ПЕРЦЕПЦИЈА И КОНЦЕПТ ОЧУЋЕЊА

Иако је реч о иманентном приступу књижевном делу као „аутономном уметничком материјалу”, у чијем је средишту поступак његове организације, руски формализам не заобилази питање читања и улогу читаоца у овом процесу. Описујући и позитивно вреднујући поступак онеобичавања (рус. *остранение*) и његову примену у књижевном делу, руски формалисти су се нарочито заинтересовали за рецептивну димензију овог поступка. Као најважнији ефекат отежане форме (односно, говора-конструкције који је у основи поступка онеобичавања), руски формалисти издвајају трајање перцепције. Продужена перцепција, почев од Виктора Шкловског (1914., односно 1917)<sup>61</sup>, означа-

---

<sup>61</sup> Наведене године односе се на први и други манифест руског фор-

вана је појмом *виђење*. Руски формалисти своје теоријске поставке дефинишу у опозицији према општим местима у поетици симболизма<sup>62</sup> и паралелно са афирмацијом нових праваца у руској књижевности (нарочито футуризмом на чијем су материјалу руски формалисти вршили своја теоријска уопштавања). Један од кључних симболистичких поетичких концепата коме је непосредан опонент поступак отежане форме, за чију се афирмацију у теоријским радовима залаже Виктор Шкловски, јесте *аутоматизам* и то као поступак изградње уметничког текста (слике) и као перцептивни процес: „Почнемо ли анализирати опште законе опажања видећемо како се, постајући уобичајени, покрети аутоматизују. [...] У таквој алгебарској методи мишљења ствари се опажају према броју и простору, ми их не видимо већ препознајемо према првим цртама.[...] Тако нестаје живот, претварајући се ни у шта.” (Шкловски 1970: 85, 86) У контексту „аутоматизацијских” теорија о уметности и песничке праксе која је била и узрок и последица ових поставки (превасходно симболизма), издвојићемо конкретне експликације против којих се усмерава Виктор Шкловски у програмском тексту руског формализма, *Уметност као поступак* (1917): „Уметност је мишљење у сликама; без мишљења у сликама нема уметности, а посебно поезије.” (Потебња); уметност је стварање симбола (Потебња), а овај поступак утиче на економичност умних снага и ствара „осећај релативне лакоће процеса” (нав.

мализма (Марковски 2009: 128) – текстове *Ускрснуће речи* (1914) и *Уметност као поступак* (1917).

<sup>62</sup> Једно од таквих места је изједначавање поезије са симболом у Потебњиној теорији, и то преко „способности слике да постане стални предикат уз различите субјекте.” (Шкловски 1970: 83) У овом контексту, Шкловски увиђа Потебњино неразликовање језика поезије и језика прозе, односно изједначавање две врсте слика: оне која је резултат практичног мишљења и песничке слике као средства појачавања утиска.

према: Шкловски 1970: 81), те је естетско осећање последица те економичности.

Иако се као основно полазиште руског формализма као методолошке оријентације у проучавању књижевности најчешће издваја његово преусмеравање пажње са аутора на језичке поступке, форму и технику дела, и као један од најрепрезентативнијих ставова узима онај изнет у наслову текста Романа Јакобсона о поступку као једином јунаку науке о књижевности, руски формализам не заобилази читаочеву улогу у процесу рецепције књижевног дела. Напротив, ако би, парафразирајући мисао Џонатана Калера (2009: 140), у контексту поетике руског формализма адекватна била питања попут: „Шта се дешава с романом у овој Дикенсовој књизи?“, јасно је да одговор на то може дати само читалац. Међутим, руски формалисти имплицитно оцртавају најпре информисаног читаоца који, зарад тумачења књижевног дела, мора да влада најпре формалним поступком; потом, да би указао на важност и значење одређеног књижевног поступка, читалац мора да познаје књижевноисторијске периоде и да поседује знање о променама датог поступка у дијахронији.

С обзиром на то да су најважнију функцију поезије видели у разбијању рутинске перцепције стварности (означене појмом аутоматизације) и новом виђењу света помоћу нове речи, руски формалисти су своја истраживања усмерили ка опису поступака којима се постиже отежавање и продужавање перцепције. Појам *поступак* у контексту руског формализма односи се најпре на формални ниво текста, где се сматра естетичким принципом „претварања” материјала у уметничко дело<sup>63</sup>, а потом и на ниво

---

<sup>63</sup> Овде имамо на уму дистинкцију *материјал* (у ширем смислу – искуствена и документарна грађа: чињенице из живота, идеје, књижевне конвенције и др.) / *поступак*, као једно од општих места поетике руског формализма.

рецепције, где се помоћу њега остварује ефекат дефамилијаризације, односно *језовитости* коју је Сигмунд Фројд издвојио као један од ефеката форме Хофмановог *Пешчаног човека* у процесу читања, односно, у ширем смислу, на било који вид поремећаја у сагледавању „стварности” света уметничког дела. Као крајњи и најважнији ефекат примене отежане форме, руски формалисти налазе обнављање, односно „osvežavanje našeg pogleda na svet” (Марковски 2009: 131). Стога се читање у контексту руског формализма дефинише као процес перцептивног стварања<sup>64</sup>, а услов који омогућава овакво „читање” текста и света јесте (нова, „отежана”) форма. Отежана форма, између осталог, резултат је посматрања стварности са различитих тачака гледишта што, у процесу рецепције, резултује сазнавањем различитих аспеката стварности. Поступци који деаутоматизују перцепцију ствари, пажњу реципијента превасходно усмеравају на онај други ниво квалитета рецепције – ниво осећања ствари. Приказано се више не препознаје, већ перципира дуже и квалитетније; притом, продужено трајање перцепције омогућава да ствари буду виђене и јаче осећане.<sup>65</sup>

У домену читања прозе, руски формалисти су допринели теоријама читања и концептом мотивације као процесом откривања конструктивног принципа књижевног дела, којим се успоставља однос између материјала и поступака. У опису појма мотивације руски формалисти су

<sup>64</sup> Уп. са дефиницијама уметности Виктора Шкловског (1970: 86): „Да би се вратило осећање живота, да би се осетиле ствари и камен постао камен, постоји оно што се зове уметност. [...] уметност је начин да се доживи процес стварања ствари.”

<sup>65</sup> Путем овог аспекта перцепције у контексту руског формализма Снежана Милосављевић Милић указује на његов утицај на савремене теорије читања. И сам наслов студије о којој говоримо имплицира овакав закључак: „Крв је опет крвава – повратак емоцијама у когнитивној наратологији” (Милосављевић Милић 2016б: 11–19).

имплицитно указали на важну улогу читаоца у откривању поменуте „мреже” књижевног дела. Полазећи од руских формалиста, структуралисти ће мотивацију као мрежу – процес додатно усмерити ка читаочевом освајању текста (Марковски 2009: 132). Још један од значајних доприноса руских формалиста – дефинисање технике сказа<sup>66</sup> и афирмација овог појма – такође подвлачи заинтересованост руских формалиста за аспект рецепције књижевног дела и процес читања. У студији индикативног наслова *Илузија приповедања* (*Иллюзия сказа*, 1918), Борис Ејхенбаум скреће пажњу на илузију усмене нарације (односно на илузију директног усменог импровизованог приповедања, илузију „живе речи”) и субјективну ингеренцију наратора, те на његово непосредно усмеравање процеса рецепције као ефекта технике сказа.<sup>67</sup> Борис Ејхенбаум је процес рецепције сагледавао и у контексту жанра трагедије, а у уској вези са основним теоријским поставкама руског формализма, превасходно мотивацијом. У контексту катарзе, Борис Ејхенбаум (1972б: 49–59) запажа да гледалац не прати толико саму патњу јунака (која се активира жанровским оквиром трагедије, и стога подразумева), већ процес његовог развоја и конструкције, односно мотивацију. Стога гледалац трагедије, по Ејхенбауму, не очекује да на

---

<sup>66</sup> Техника сказа још једна је у низу потврда да посткласична наратологија и посткласичне теорије читања нису опонент руском формализму као иманентном приступу у проучавању књижевног дела, већ да су поменуте оријентације непосредни настављачи истраживања започетих у руском формализму. Заправо, руски формализам је право извориште концепата посткласичне наратологије. Најочигледнији пример за то је природна наратологија Монике Флудерник, настала на теорији илузије говорне свакодневице која је у највећој мери дефинисана у крилу руског формализма.

<sup>67</sup> Техника сказа се, по Борису Ејхенбауму (1970: 241–244), манифестује у синтакси, лексици, композицији текста и у субјективном тону аутора.

сцени види (и у домену рецепције, да осети) патњу, већ да се упозна са посебним уметничким поступком који изазива ово осећање у гледаоцу. Зато издвојеним ставовима руских формалиста у вези са процесом читања можемо додати њихову усмереност на *доживљај* књижевног дела<sup>68</sup>, на чему ће неколико деценија касније инсистирати Вејн Бут и остали реторички теоретичари читања. Тако руски формализам, као превасходно иманентни приступ у проучавању књижевног дела, у својој иницијалној и кулминативној фази (до првих година 20. века) остаје незаинтересован за друштвени и идеолошки контекст књижевности, али, ипак, једним кораком ван иманентизма заинтересован за процес читања, доживљај текста и улогу читаоца у процесу рецепције књижевног дела.

---

<sup>68</sup> Уп. са Марковски 2009: 135: „Umetnički doživljaj je 'doživljaj forme' (Šklovski) koja pruža 'otpor' (Jakobson).” И: „teorija postupka Viktora Šklovskog može [se] interpretirati kao savremena teorija estetskog iskustva kao takvog.” (Марковски 2009: 137) На доживљај књижевног дела нарочито скреће пажњу Борис Ејхенбаум (1970: 243) у тексту „Илузија приповедања”, где наглашава важну улогу мимика, покрета и гестова Гогољевог приповедача у процесу рецепције, а као најзначајнији ефекат издваја комичан.

## НОВОКРИТИЧАРСКИ КОНЦЕПТ *ПОМНОГ* ЧИТАЊА (*CLOSE READING*)

Стављањем тежишта истраживања на објективна правила читања, нова критика<sup>69</sup> је значајно утицала на развој теорија читања између 1940.<sup>70</sup> и 1970. године и ван граница САД-а, где је добила размере методолошке оријентације. Одбацивањем субјективно-импресионистичке и биографске критике, круг истраживача окупљених на Јејлу (Џон Кроу Ренсом, Вилијам К. Вимсат Млађи и др.) праксу тумачења књижевног дела усмерио је, попут руских формалиста, ка уметничком делу као аутономном предмету (аутономном вербалном артефакту) заснованом на себи својственим конвенцијама. Новокритичари су, дефинишући уметност, афирмисали *теорију објективног корелатива* која књижевно дело посматра као објективно постојећи симбол или слику усмерену ка стварности (али без потпуног подударења са њом), која у читаоцу треба да изазове одређено расположење. Стога дело није стварна представа онога што је аутор написао, већ текстуална медијација помоћу које се у читаоцу евоцира одређено расположење. Готово у исто време (свега неколико година након А. А. Ричардсових дефиниција о уметничком делу као квази-стварности, утемељеном на квази-судвоима) Роман Ингарден на сличан начин дефинише овај појам у својој феноменолошкој теорији читања. Појам *конвенција* се у

<sup>69</sup> Због потреба нашег истраживања усмеравамо се ка најзначајнијим представницима новокритичара и њиховим општим, а заједничким начелима у вези са истраживањем организације текста, функционисањем његових елемената и значењем текста као целине, без истицања разлика у теоријским поставкама којих, како се истиче у систематизацијама новокритичарских поставки, има чак и више него заједништва (Кољевић 1967: 13).

<sup>70</sup> И раније, 20-их година 20. века, када су у Енглеској афирмисане неке од њених теоријских поставки.

новокритичарским радовима најчешће дефинише као „ри-там наметнут спољашњем свету” (Бужињска, Марковски 2009: 149).

Велики допринос теорији читања новокритичари су дали путем описа/дефинисања верног, помног читања (*close reading*). Помно читање афирмисао је А. А. Ричардс у књизи *Практична критика* (1929) и одредио га као процес рецепције књижевног дела заснован на ослобађању од спољашњих контекста (историјских, политичких, идеолошких) и на пажљивој анализи његових реторичких механизма. Ричардсов опис *верног читања*<sup>71</sup>, између осталог, обухвата следеће операције („protocols of reading”): одбацивање асоцијација које нису утемељене у тексту, превазилажење субјективног гледишта<sup>72</sup> и осталих приватних искустава читалаца, одбацивање парафразе јер она редукује реторички квалитет дела и усмереност на објективну анализу „аутономног вербалног артефакта”.<sup>73</sup> Дакле, читање књижевног дела, по новокритичарима, треба да буде непристрасно, али контемплативно.

Уз наведено, треба додати да су новокритичари

<sup>71</sup> Верно читање у новој критици одређује се у контексту природе тумачења књижевног дела.

<sup>72</sup> Клиент Брукс и Роберт Пен Ворен су у приручнику *Understanding Poetry* (1938) издвојили низ најчешћих погрешака читалаца поезије: „’potera za porukom’ (potraga za idejom koja se može odnositi na lični život), ’izraz osećanja’ ili njihovo ’čisto ostvarivanje’ kao ’lepa formulacija uzvišene istine’”. (Бужињска, Марковски 2009: 153) Ефекат књижевног дела, по новокритичарима, зависи од начина на који се уметник служи одређеним поступком.

<sup>73</sup> На сличан начин, Џон Кроу Ренсом помно читање дефинише као „техничко истраживање”, односно као бављење текстуром (јединством структуре и језичке форме) (нав. према Бужињска, Марковски 2009: 154). Иако су А. А. Ричардс, Џ. К. Ренсом и већина новокритичара преваходно усмерени на помна читања дела у стиху, њихови општи закони односе се и на књижевна дела писана у прози.

указали на двоструку погрешку до које се долази током читања, а то је свођење дела на ауторску<sup>74</sup> и читаочеву интенцију.<sup>75</sup> Читаочеву улогу новокритичари, почев од А. А. Ричардса, налазе у откривању значења целине дела.<sup>76</sup> Стога А. А. Ричардс прави разлику између емоционалног ефекта који се ствара у читаоцу и значења које га изазива. Ова дистинкција, експлицирана већ у *Начелима књижевне критике* где, у оквиру психолошке теорије вредности поезије, Ричардс раздваја „систематизацију порива” као организациони принцип песничког дела од њихове песничке комуникације којом се изражавају смисао, осећање, тон, намера, постаће средишњи метод реторичке теорије читања, почев од Вејна Бута, па до Џејмса Фелана.

## СТРУКТУРАЛИСТИЧКО „ЧИТАЊЕ” ЧИТАОЦА

У првим структуралистичким истраживањима (период од 1916.<sup>77</sup> године), процес читања и улога читаоца у том процесу нису проблем разматрања готово ниједног

---

<sup>74</sup> Овде имамо у виду Ричардсову тезу о имперсоналности поезије, изнету у *Начелима књижевне критике* (1924).

<sup>75</sup> Уп. са текстовима Вимсата и Бирдслија о интенционалној и афективној заблуди. С обзиром на то да су наведени новокритичарски ставови директно усмерени ка психолошкој концепцији читања, односно ка ономе што ће постати упориште теорије рецепције и критике читалачког одговора (важност примаоца за конфигурацију значења дела), о овоме ће више речи бити у одељку о спору Стенлија Фиша са новокритичарима и „заблуди афективне заблуде”.

<sup>76</sup> Новокритичари на Аристотеловом трагу упоређују елементе књижевног дела са елементима живог организма.

<sup>77</sup> С обзиром на то да смо синтагму *структуралистичка истраживања* употребили у најширем значењу у области хуманистичких истраживања, следимо општи став лингвистичара и теоретичара књижевности по питању почетка оваквих истраживања, те га налазимо у години објављивања *Опште лингвистике* Фердинанда де Сосира.

теоретичара структуралисте из овог периода. У оквиру структурализма, о читаоцу се може говорити једино у контексту усредсређености ове методолошке оријентације на начин на који се производи значење књижевног дела, уједно једине нити која структурализам повезује са теоријама оријентисаним ка читаоцу. Из угла процеса читања и читаоца, структурализам, насупрот феноменологији, настоји да открије и опише структуре које омогућавају и усмеравају читаочево искуство са наративом. Унутар ширег теоријско-методолошког контекста, структурализам, у поређењу са новом критиком, такође трага за методама објективног читања. Међутим, саме методе двеју поменутих оријентација у потпуности су супротне: док је нова критика усмерена ка емпиријском читаоцу, структурализам настоји да опише читаоца уграђеног у текст, односно објективне текстуалне сигнале који усмеравају процес читања. Структурализам, дакле, сходно својим методолошким поставкама, читаоца одређује као функцију текста.

Највећи допринос структурализма теоријама читања налази се у издвајању и опису конвенција које одређују природу и статус књижевног уметничког дела, а потом које усмеравају произвођење значења и постизање одређених ефеката у процесу читања. Стога ћемо се задржати на структуралистичким радовима у чијем су фокусу поменути проблеми.

Међу структуралистима<sup>78</sup>, највећи допринос теоријама усмерених ка опису процеса читања и читаоачеве улоге у њему, дао је Џонатан Калер.<sup>79</sup> Дефинишићи књи-

<sup>78</sup> У одељку монографије посвећеном апологији читаоцу и *читаоцу задовољства/насладе* указујемо на допринос Бартовог „Увода у структуралну анализу прича” усмеравању развоја теорија читања.

<sup>79</sup> Упоредивши Калерову *Структуралистичку поетику* са значајним радовима осталих структуралиста, с правом можемо рећи да је Џонатан Калер у свом структуралистичком тексту много више био „с

жевно дело, Калер, блиско теоретичарима рецепције, полази од оног што је у самој бити књижевног текста и једно од његових дистинктивних својстава у односу на друге врсте текстова – од појма *деловање*. Овакво одређење књижевног текста директно је усмерило начин његове анализе: књижевноуметнички текст се, по Џонатану Калеру, нужно мора интерпретирати кроз начине његовог деловања на читаоца, а ови начини нераскидиво су повезани са процесима читања. Један од главних ефеката књижевног дела јесте навођење читаоца на размишљање о употребљеним средствима изражавања, а потом на трагање за значењем<sup>80</sup> књижевноуметничког текста, те стога, по Калеру, књижевни текст пружа ужитак у читању.<sup>81</sup> Паралелно са овим видовима деловања књижевног текста на читаоца, Џонатан Калер издваја следеће начине читања: разумевање, језичкостилску анализу, надразумевање и задовољство у читању.

Сматрајући да је, услед фокусирања на трагање за структуром одговорном за утисак датог дела на читаоца, класична структуралистичка теорија остала оштећена за једну значајну димензију – удео чињеница из читаачеве историје и идеолошких концепција које владају у датом времену, Калер читав други део своје *Структуралистичке поетике* (1975) посвећује читању књижевноуметничког дела и читаачевим активностима током овог процеса, а унутар њега – конвенцији и натурализацији као видовима читаачевог општења са текстом. У последњем по-

---

оне стране структурализма” (наслов последњег поглавља Калерове *Структуралистичке поетике*) – на подручју рецепције књижевног дела.

<sup>80</sup> У овом одељку се задржавамо на Калеровом структуралистичком периоду.

<sup>81</sup> Исто запажање подробније развија Ролан Барт у теорији о *читаоцу задовољства/насладе*.

глављу Калер (1990: 355) открива интенцију своје књиге о структурализму – полемику са структуралистичким ставовима, најпре у вези са процесом читања: „многи ће ипак оспоравати виђење структурализма онако како је оно представљено у другом делу ове књиге. Они ће се нарочито успротивити идеји да читање треба проучавати као закономеран процес или као израз неке врсте 'способности поимања књижевног. [...] Теоретичарима окупљеним око часописа *Tel Quel*, програм који сам изложио може се учинити налик на идеолошку кастрацију свега што је витално и радикално у структурализму (подв. М. Б. Ћ.): као покушај да се он претвори у аналитичку дисциплину која проучава и описује *status quo* уместо да буде активна сила која ослобађа семиотичке делатности од идеологије која их држи на узди.” Чак и мото овог поглавља (Бодлерови стихови о систему као врсти проклетства која човека тера на непрестано порицање) открива дисидентску позицију Калера – структуралисте унутар ове методолошке оријентације.

Калерова размишљања о структурализму и допуна његових основних теоријских поставки улогом читаоца „у игри структуре”<sup>82</sup> (Калер 1990: 360) инспирисана су Деридиним предавањем о структури, значењу и игри у дискурсу хуманистичких наука и Бартовим погледима на теорију читања, изнетим у есеју *S/Z* (1970). Од Бартових, Калеру су у овој, структуралистичкој фази, блиски ставови о читању „разлике међу текстовима, односа блискости и удаљености, навођења, порицања ироније и пародије” (Калер 1990: 357); управо ова Бартова запажања у значајној мери била су инспиративна за Калеров концепт натурализације као начина читаоачевог општења са текстом. На Бартовом (и шире, на постструктуралистичком трагу, јер

<sup>82</sup> Термин Жака Дериде из текста „Структура, знак и игра у дискурсу хуманистичких наука” (1966).

се у књизи *S/Z* итекако уочавају знаци постструктурализма) јесте Калерово окретање читању конкретног текста уместо трагању за универзалним моделом свих приповести, што је био предмет ортодоксних структуралистичких теорија. Бартова књига *S/Z*, посвећена само једној Балзаковој приповести, потврдила је „непоновљивост конкретног текста” (Бужињска, Марковски 2009: 345) и утицала на „отварање” структуралистичких истраживања ка ономе што је изван текста – ка читаочевим активностима и *стваралачким*<sup>83</sup> делатностима. Док је Барт књигом *S/Z* показао како књижевни теоретичар треба да постане читалац текста, Калер се усмерио ка опису читаочевих активности у датом процесу. Тако се Калерова *Структуралистичка поетика* више може сматрати комплементарном Бартовој теорији читања (јер је употпуњује описивањем конкретних „операција” читања), уместо структуралистичким теоријама, на које се позива насловом. Усвојивши Деридине и Бартове поставке у вези са читањем и читаоцем, Калер је не само своју *Структуралистичку поетику*, већ структурализам као методолошку оријентацију у потпуности преусмерио са науке на књижевност (коју су структуралисти, у настојању да изложе дедуктивни опис структуре приповедних текстова, оставили по страни), и са *дела*<sup>84</sup> затворе-

---

<sup>83</sup> Читалац се први пут сагледава као прави стваралац књижевног дела управо у теорији Ролана Барта и тексту „Смрт аутора”, насталом свега две године након објављивања „Увода у структуралну анализу прича” који припада врхунцу класичног, ортодоксног структурализма. О читаоцу у есеју „Смрт аутора” Барт је исте 1968. године одбацио и традиционални модел интерпретације као превода означитеља на означено, односно као операције која има интенцију откривања значења концентрисаног у дубокој структури књижевног текста и која, самим тим, прописује једно исправно тумачење, што је један од постулата класичне структуралистичке фазе у науци о књижевности.

<sup>84</sup> Бартова дефиниција књижевности за последицу је имала и термиолошку модификацију – појам дела замењен је појмом текста као

ног у себе ка читаоцу и процесу читања.

### НАРАТЕР

У периоду „високог структурализма” (Бужињска, Марковски 2009: 307) долази до још већег искорака из иманентизма и отварања интерпретације текста ка „релационом читању”<sup>85</sup>, превасходно захваљујући радовима наратолога. Наратолошка истраживања из поменутог периода афирмисала су концепт *енкодираног читаоца* (*наратера*) који је и данас значајан интерпретативни метод.

Први значајан књижевнотеоријски текст који разматра концепт енкодираног читаоца унутар наратолошких истраживања и који, уједно, у корпус књижевнотеоријских термина уводи<sup>86</sup> *наратера* као означитеља поменутог типа читаоца, јесте „Увод у проучавање наратера” Џералда Принса (Gerald Prince, 1973). Уводећи концепт наратера, Принс на самом почетку поменутог текста указује на три значајне карактеристике поменутог читаоца: он је фиктив-

---

динамичке и процесуалне концепције.

<sup>85</sup> Термин А. Бужињске (Бужињска, Марковски 2009: 322), употребљен у значењу паралелног читања текстова међу којима постоје интертекстуалне релације. Претпостављамо да је изостанак термина *интертекстуалност* у одељку *Књижевних теорија 20. века*, на који се позивамо, мотивисан тиме што у годинама „високог” структурализма (чија је горња граница, према мишљењу аутора *Књижевних теорија*, 1966. година) термин интертекстуалност није био општеприхваћен. Термин *интертекстуалност* у корпус науке о књижевности уводи Јулија Кристева 1968. године.

<sup>86</sup> Енкодирани знаци пријема (рецепције) наравије спорадично су били предмет анализе појединих структуралиста као што су Вокер Гибсон који је поменути проблем анализирао кроз концепт лажног читаоца (о чему ће бити више речи у одељку о критици читалачког одговора), а потом и Ролан Барт у *Уводу у структуралну анализу прича*.

но биће, у књижевноуметничком наративном тексту присутан је сингуларно или мултипликовано и лоциран је на истом дијегетичком нивоу као приповедач који му се обраћа. Наратер је, дакле, енкодирани знак пријема приповедачевог наратива. Када су у питању конкретне карактеристике и функције наратера, Принс се у поменутом тексту задржава на карактеризацији и типологији наратера, а у домену њихових функција најпре указује на њихову важну улогу процесу развоја фабуле, где као парадигматичан пример наводи каузалну зависност Шехерезадине судбине од осећања наратера њене приче, а потом на њихову функцију у процесу рецепције наративног текста.

У првом тексту о наратерима, Џералд Принс њихову типологију заснива на дистинктивним карактеристикама у односу на наратера нултог нивоа<sup>87</sup>; међутим, већ у наставку текста уочавамо апорије у Принсовом концепту наратера нултог нивоа као основе за даље типолошко

---

<sup>87</sup> Ово је први и једини Принсов текст у којем се указује на концепт наратера нултог нивоа. Наратер нултог нивоа поседује минимум лексичких, семантичких и књижевних компетенција, те низак ниво карактеризације: он је обезличен, лишен социјалних карактеристика, а на нивоу фабуле ограниченог знања у вези са ликовима и догађајима и без познавања конвенција света датог наратива. На појединим местима Принсовог текста уочавају се и строже рестрикције у погледу компетенција наратера нултог нивоа: он „нема никаквог искуства нити здрав разум [...], не организује причу према великим кодовима читања [...] не уме да размрси гласове од којих је формирана нарација” (Принс 2009: 140). У *Наратолошком речнику* Џералда Принса, као и у *Ротлицовој енциклопедији наративне теорије* концепт нултог наратера не помиње се ни у контексту историјата енкодираног читаоца, што је још једна потврда да се поменути Принсов концепт, било због неапликативности, било због нејасноћа у његовом одређењу, показао излишним када је у питању анализа структурираних знакова пријема текста.

и функционално разврставање наратера.<sup>88</sup> Џералд Принс даје читав попис директних (апелативних коментара, заменица, глаголских облика у другом лицу, посредног обраћања „читаоцу” или „слушаоцу” у трећем лицу) и индиректних знакова наратера (негације, одреднице са демонстративном вредношћу које упућују на вантекстуални контекст, поређења, аналогije, приповедачева „надоправдања” – објашњења, мотивација поступака ликова и оправдавање њихових мисли у виду метакоментара). У домену функције наратера, Принс као примарне издваја карактеролошку (описује наратора) и информативну. Портретисање наратера, по Принсу, значи налажење једне стазе читања текста. Када је у питању класификација наратера, Принс (2009: 86) као најважнији критеријум издваја њихову позицију у конкретној наративној ситуацији, у односу на наратора, ликове и саму нарацију.<sup>89</sup> Ова класификација наратера је од највеће важности за процес читања. Када су у питању функције наратера у процесу читања, Принс издваја следеће:

<sup>88</sup> Принс истиче да је за типолошко сагледавање наратера важан сваки вид одступања од карактеристика наратера нултог нивоа. Како се у сваком наративном тексту могу уочити било експлицитни, било имплицитни знаци наратера, хипотетички модел наратера нултог нивоа постаје нефункционалан за било који вид истраживања читаоца енкодираног у текст. С друге стране, из данашње перспективе остаје нејасно да ли Принс, описујући наратера нултог нивоа, има у виду само хипотетички референтни модел у односу на који ће се моћи описати наратер и одредити његова функција, или и наратив без наратера. Анализирајући наратив који наизглед нема наратера (*Сентиментално васпитање, Уликса, Странца* и др.) Принс побија тезу о постојању нарације без знакова наратера.

<sup>89</sup> Поред ове класификације наратера Принс наводи и њихово разврставање према темпераменту, друштвеном статусу, полу, уверењима и др.

1. Примарна функција наратора јесте посредовање између наратора и читаоца, те између аутора и читаоца. Гледано из ове позиције, дијалози са наратором, алузије на одређени систем мишљења и др. имају интенцију усмеравања читаочевих судова и контролу његове реакције.
2. Из угла читаоца, експлицитни знаци наратора позитивно утичу на читаочево партиципирање у развоју приче или, једноставно, задовољавају читаочеву тежњу за „реализмом”<sup>90</sup> наратива. (Принс 2010: 93)<sup>91</sup>
3. Иако Принс то не експлицира, у његовом првом тексту о наратору могу се наћи импликације о важности овог енкодираног читаоца за стварање слике имплицитног аутора датог наратива (закључак је изведен на основу функције под бројем 1).
4. Истраживање наратора, како наводи Џералд Принс (2010: 98), може бити „пут ка добро дефинисаном читању и егзактнијој карактеризацији тог дела, али такође и пут ка прецизнијој типологији наративног жанра и бољем разумевању његове еволуције. Другим речима, овакво проучавање наративног дела омогућава бољу процену функционисања приче и њеног успеха с техничке стране гледишта.” Наведену функцију Принс делимично истражује на примеру Балзакових романа, док је типологија жанрова

---

<sup>90</sup> Овај термин је пандан натурализацији, наративизацији и нормализацији као основним и природним читалачким активностима у сусрету са наративом, о којима ће више речи бити у наредним одељцима.

<sup>91</sup> Као остале важне функције наратора Принс наводи карактеризацију приповедача, одређивање оквира нарације, истицање теме и моралне поруке дела.

из угла степена енкодираног пријема текста и данас отворено питање.

Оцртавајући концепт наратера, Принс у више наврата указује на његову разлику у односу на реалног читаоца као ауторове прижељкиване публике, а који поседују одређене квалитете, могућности и књижевни укус.<sup>92</sup> У односу на првобитна одређења наратера, Принс у *Наратолошком речнику* одустаје од „наратера нултог нивоа” и тврди управо супротно – да у приповести постоји најмање један наратер, више или мање уочљив и лоциран на истом дијегетичком нивоу као и приповедач. Карактеризација и типологија наратера у Принсовом *Речнику* нису модификоване, али оно што је значајно у односу на раније Принсове текстове о наратеру јесте уклапање овог текстуалног конструкта у корпус осталих енкодираних прималаца – имплицитног читаоца и наративне публике. Једино разликовање наратера од имплицитног читаоца Принс налази у пореклу концепта (имплицитни читалац представља публику имплицитног аутора), те у семантичкој ширини концепта и наводи да имплицитног читаоца изводимо тек из целине текста, што се не може у потпуности прихватити као дистинкција у односу на појам наратера, нарочито у текстовима са наглашеном апелативном структуром.

Још један аутор који је дао значајан допринос истраживању енкодираних знакова пријема текста и њихове функције у процесу читања, јесте Жан Русе. У уводу свог „есеја о примаоцу” (1986) књижевног текста, Русе (1999: 413) као интенцију наводи „privremeno smeštanje jednog ili dva rojma” који ће корпус наратолошке терминологије употпунити концептом који се односи на примаоца књи-

<sup>92</sup> Принс указује и на разлику наратера од идеалног виртуелног читаоца „који би савршено разумео и служио се са сваком његовом [пишчевом, прим. аут.] речи, са најсуптилнијом од његових намера”.

жевног текста, и то оног који је у њега уписан – наратера. Иако на почетку свог текста Русе износи запажање да је у теорији књижевности много мање пажње посвећивано стварним читаоцима, он се опредељује за анализу знакова пријема читаоца енкодираних у текст, што уједно сматра првим кораком од текста ка стварним читаоцима. Разматрајући појам *наратор* у дијахронији, Русе истиче допринос Ролана Барта<sup>93</sup> за увођење овог појма у француску науку о књижевности, али исто тако указује на ограничење овога појма у Бартовој теорији јер „*u nedostatku popisa nije u stanju da da važnost 'znacima prijema'*” (Русе 1999: 413). Исти приговор анализи „проблематичног” наратера Русе упућује *Фигурама* Жерара Женета, не само због свега неколико страница које су посвећене овом проблему. Додуше, Русе (1999: 413) у одређеној мери оправдава Женетово давање пуне пажње наратору јер су код Пруста, чија дела Женет анализира, назнаке примаоца ограничене. С друге стране, Русе (1999: 414) истиче значај радова припадника рецепционистичке школе који нису занемарили чин читања нити присуство читаоца у тексту. Међутим, током осврта на истраживања пољских структуралиста, Русе у фусноти упућује само на Цветана Тодорова („*La lecture comme construction*” и: *Les genres du discours*, 1978) и на Јапа Линтвелта (Jaap Lintvelt) који остаје код „замишљеног читаоца којег ћемо назвати наратором”. У чему је Русеов допринос даљем раздвајању појмова „наратор” и „читалац”, те типологији читалаца?

Свестан комплексности проблема на који је указао у уводу свог текста, Русе ограничава своју анализу „примаоца” на „уписане” знакове пријема текста, те даје следећу дефиницију наратера:

---

<sup>93</sup> Р. Барт (1966) је први користио дихотомију *narrateur – narrataire*.

„Svaki primalac upisan u tekstu što znači da je deo pripovesti; on nije stvarni primalac pošto je u nju uključen; on je znak, uloga u priči u istom svojstvu kao i narator, čiji je pandan; [...] u unutrašnjoj narativnoj strukturi oni sačinjavaju jedan nestalan par; jedan od zadataka autora jeste da organizuje njihove odnose. Narater nije dakle bilo koji stvarni čitalac; može se zamisliti da on, u onoj meri u kojoj na njega cilja, teži da ga predstavi, da ga prikaže, da ocrta njegovu verovatnu ili željenu sliku. Tako svedena na tekstualne datosti građa se može zaokružiti.” (Русе 1999: 414)

Можда је разлог Русеовог ограничења на „примаоца уписаног у текст” исти као и у случају Ролана Барта – велики обим грађе, али и бојазан да се може отићи „s onu stranu teksta, do njegovog kasnijeg života: uticaja publike, stvarnih čitalaca.” (Русе 1999: 413) Ипак, за разлику од Барта, Русе ће дати један „привремени попис” знакова пријема.

Из угла теорија читања, значајан је део Русеовог текста у којем се анализирају спољашњи (екстрадијегетички) наратери јер се, темељени на Бартовим закључцима, посматрају као знаци посредног читања. Такође, функција Русеових спољашњих наратера је блиска ономе што Јакобсон означава као конативну функцију комуникације.<sup>94</sup> Спољашње наратере Русе (1999: 414) изједначава са „претпостављеним примаоцима” зато што теже једном фиктивном спајању са читаоцем који се налази изван приче и изван књиге. Међу знацима упућеним претпостављеним примаоцима, Жан Русе издваја директне – друго лице и индиректне – посредно обраћање (друго лице под прозирним трећим лицем као у примеру „Молим читаоца да се сети” и др.), деиктике, тип околишног обраћања у уметнутој реченици и парентезу. Док се ови знаци односе на неодређене наратере („наратере без лица”, по Русеу), те

<sup>94</sup> Подсећања ради, Роман Јакобсон конативну функцију одређује као фактор комуникације усмерен на примаоца (граматичко „друго лице”).

на шири круг претпостављених прималаца, зачетак карактеризације спољашњих наратора указује на нараторов избор (присвајање или искључивање) из гомиле могућих читалаца. Са порастом степена карактеризације наратора, смањује се број могућих прималаца датог наративног текста.

Иако се тиме што анализира само примаоца уписа-ног у текст оградио од анализе циљане ауторске публике, Русе ипак узима у разматрање романе у којима долази до раскида наративног уговора (односно читања с поверењем, како га дефинише Џонатан Калер) и повећања читаочеве уплетености у текст, као што је случај са романом *Повести једне модерне Гркиње* у којем се, због нараторовог признања да је неспособан да каже истину која се очекује од њега, током читања неизбежно мења однос „власти” на релацији наратор – знак пријема: сада се од публике тражи критичко и интерпретативно читање. „Рушење граница текста” којег се Русе прибојавао на почетку своје студије, а уочено у наведеном примеру, варира у зависности од пишчеве поетике и конкретног књижевног дела. Уплитање читаоца, о којем говори Русе, креће од давања речи читаоцу на шта он или остаје нем, или започиње дијалог. У оба случаја наратор има последњу реч. Највећи степен рушења граница текста Русе види у металепси читаоца, а када је у питању аутор – код Борхеса где је „pozvani čitalac koji je po definiciji izvan dijegeze uvučen u nju kao da je njen deo; zamišlja se da se onaj koji priča i onaj kome se priča sreću i u isto vreme učestvuju u istoj radnji.” (Русе 1999: 420) То значи да наратор и читалац заузимају исто место одакле виде и чују ликове романа, те да се подударају и њихове темпоралности. Иако је узео у разматрање случајеве раскидања наративног уговора у књижевности, иако га је на тренутак назвао саиграчем, Русе одступа од даљег разматрања читаоцевог уласка у текст можда због тога што је (бар у

примерима које наводи) читаочев „улазак” ипак илузија: „poslušajmo za trenutak; ove male enklave koje ocrtaвају lik čitaoca koji se uvлачи u knjigu, samo su enklave; tek što je uveden, ovaj spoljašnji narater poslat je u svoj udaljeni život, u vanteritorijalnost koja je njegov uobičajeni položaj.”<sup>95</sup> (Русе 1999: 420).

На питања да ли текстови који садрже „јасне или прикривене позиве”<sup>96</sup> имају ма какав стваран утицај на читаоце, односно, да ли су знаци наратера средства контроле и управљања, Русе (1999: 422) даје јасан одговор: „било би наивно поверовати у то.” Оно што остаје на снази јесте тврдња да је читање једног текста (односно, бар једна од стаза читања) енкодирано, да су знаци наратера најјаснији знаци читања, али да, ипак, припадају само површини текста. Они могу бити слика ауторове жељене публике, али се, због великог удела игре која се уочава у читаочевим „уплитањима”, овај закључак не може узети дословно. Најприхватљивије је, заправо, Русеово признање да су утицаји и предлози за читање садржани у свим структурама дела, те да је и изостанак експлицитних знакова за читање подједнако важан за овај чин. Најзад, одступајући од универзалних закључака о утицају знакова наратера на читање текста, Русе признаје да је од највеће користи истраживање на ужем пољу. Његов избор је било Балзаково стваралаштво.

Већ су студије о наратеру указале на оно што ће, током времена, у методологији теорија читања постати опште место: значај читаоца, било као текстуалног конструктора на приповедачевом дијегетичком нивоу (нарате-

---

<sup>95</sup> Иако закључак настаје поводом разматрања Маривоовог комичког критичког романа, ово је уједно Русеов закључак поводом расправе о граничним случајевима „увлачења” екстрадијегетичког наратера у текст.

<sup>96</sup> Русеова питања се односе на екстрадијегетичке наратере.

ра), било као стратегије читања уграђене у текст (имплицитног читаоца), односно улоге стварних читалаца (у наративној и ауторској публици). Међутим, оваква истраживања су најплодоноснија када су усмерена на појединачни текст (попут „студија случаја”, нарочито популарних у посткласичним нараторолошким текстовима), или пак на опус једног писца. Више аутора, почев од Принса, преко Русеа, до Вејна Бута и Џејмса Фелана, важним сматрају истраживање типова читалаца у одређеним епохама, те овакве монографије, за сада, представљају најисцрпније видове истраживања енкодиране улоге читаоца на ширем корпусу наративних остварења.<sup>97</sup>

Русеовој анализи наратора може се упутити још један приговор поводом унутрашњих наратора јер је пажња усмерена на њихову типологију и на разматрање сталног – несталног односа наратора и наратора, под којим се подразумева мењање улога (наратор је или слушалац, или казивач у зависности од жанра или типологије романа) или на однос појединачни – групни прималац, док се у потпуности изоставља анализа функције унутрашњег наратора у процесу читања. Оправдање за Русеово ограђивање када се у питању унутрашњи наратори (занимају га само у мери у којој се понашају као слушаоци и саговорници, односно у дијалогу са наратором који је и сам актер приче),

---

<sup>97</sup> У нашој науци о књижевности овакав допринос дале су Снежане Милосављевић Милић монографијом *Модели коментара у српском роману XIX века* (2006), где је указано на опште и специфичне функције енкодираног читаоца у неколико књижевноисторијских епоха српске књижевности и Драгана Вукићевић низом монографија и студија о критичкој рецепцији српског реализма (*Поетика читања – критика прозе 1868–1901*, 1998, *Анархија текста: огледи о српској књижевности 19. века*, 2011.). О статусу читаоца у прози српског реализма опширније в. и: Вукићевић, Драгана и Снежана Милосављевић Милић, *Огледавања – Лаза Лазаревић и Симо Матавуљ*, Ниш: Филозофски факултет 2014.

не можемо, као што је он учинио поводом Женета, наћи у грађи коју анализира. У овом контексту, Жан Русе занемарује значајну улогу књижевног лика<sup>98</sup> у процесу читања књижевног дела, прецизније – у процесу читаоачеве интеракције са њим, ка чему су усмерене Јаусова естетика рецепције (у делу о обрасцима естетичке идентификације читаоца са књижевним ликом) и готово све методолошке оријентације унутар посткласичне наратологије.

### НАРАТАТОР

Проблеме у вези са утицајем „примаоца уписаног у текст” на читање, који остају отворени у студијама француских структуралиста, у великој мери отклањају Волф Шмид својом схемом комуникативних нивоа, студије о имплицитном читаоцу од Волфганга Изера до данашњих дана, те концепти наративне и ауторске публике Питера Рабиновича и Џејмса Фелана као улога које током процеса читања преузимају емпиријски читаоци. У својим разматрањима улоге енкодираног читаоца у процесу читања, Волф Шмид полази од инстанце фиктивног читаоца (наратора)<sup>99</sup> коју, у односу на примарни и секундарни ниво наратије, даље раздваја на инстанцу фиктивног адресата и фиктивног реципијента. Шмид (2006: 880) појашњава да је назив фиктивни читалац „крајње услован, пошто ова инстанца замишљеног сабеседника неретко фигурира као

<sup>98</sup> Унутрашњи наратар обликован је као књижевни лик.

<sup>99</sup> Термин „наратор”, као руски еквивалент француског појма *narrataire* (Женет 1972, Принс, 1973), односно енглеског појма *narratee* (Принс 1971) уводи И. П. Иљин 1996. године. С обзиром на то да је преводилац Шмидовог текста о фиктивном читаоцу, Драгиња Рамадански (Шмид 2006: 880–891), у фусноти аргументовала задржавање руског појма наратор у свом преводу, нећемо термилошки одступати од поменутог превода.

слушалац.” Фиктивни адресат као инстанца којој се обраћа наратор представља схему очекивања и пресумпција наратора и никада се не поклапа са конкретним ликом. С друге стране, фиктивни реципијент је, по мишљењу Волфа Шмида (2006: 880), књижевни лик који фигурира као читалац или слушалац у „историји вишег нивоа”, односно у оквирној причи. Као парадигматичан пример нужног раздвајања фиктивног адресата од фиктивног реципијента унутар инстанце наратора (фиктивног читаоца), Шмид наводи Пушкинову причу *Станични надзорник* где се лик адресата коме се обраћа Самсон Вирин док приповеда причу о својој кћери не поклапа с ликом реципијента ове приче – сентименталног путника који је пропутовао станицом, нити са ликом наратора који приповеда о својим путовањима. Секундарни наратор може да се укрсти са реципијентом (ликом примарне приче) само материјално. Функционално поклапање је немогуће услед различитих интенција наведених инстанци унутар текста и у процесу читања.

Инстанца фиктивног читаоца (*наратора*) као адресата фиктивног наратора увек је пројекција наратора, док се „фиктивни реципијент јавља само када се секундарни наратор обраћа читаоцу или слушаоцу, који фигурира као лик што чита или слуша у примарној, оквирној историји.”, појашњава Волф Шмид (2006: 881). На другом, вишем нивоу комуникације у Шмидовој теорији налази се апстрактни читалац<sup>100</sup> као претпостављени адресат или

<sup>100</sup> Шмидову теоријску основу за разматрање наратора, те апстрактног читаоца чине први радови о овим проблемима, настали у оквиру пољске структуралистичке школе. У раду Марије Јасињске (1965: 115–151) налази се дистинкција између „реалног читаоца” (*czytelnik realny*) који одговара Шмидовом апстрактном, и „епског читаоца” (*czytelnik epicki*) чији је пандан Шмидов фиктивни читалац. А Окопијењ Славинска (1971: 125) даје петостратусну схему улога у књижевној комуникацији: аутору супротставља конкретног читаоца, адресан-

идеални рецепијент аутора. Иако као додатни аргумент за увођење поменуте дихотомије Шмид наводи често изједначавање унутартекстовних читалаца са „улогама (подв. М. Б. Ћ.) у које конкретни читалац може и не мора да уђе” (Шмид 2006: 882) и претежно описивање апстрактног читаоца као гледаоца или слушаоца, ова констатација је одржива само у домену књижевног корпуса који је истраживао Волф Шмид (углавном су то дела Пушкина и Достојевског). У романескном стваралаштву Милорада Павића се инсистира на нечему потпуно супротном: уласку извантекстовних читалаца у дело и преузимању улоге (са) творца дела.

Док се Шмидова анализа експлицитних знакова фиктивног читаоца у великој мери поклапа са Русеовом, те са сигнаlima наратора Џ. Принса (граматички облици другог лица, облици обраћања – апелација, прво лице множине), имплицитно приказивање наратора се у великој мери темељи на Бахтиновој теорији двогласне речи, те се усваја и његов термин „оријентација” под којим се подразумевају претпостављени кодови и норме (језичке, епистемолошке, етичке, социјалне) адресата и нараторова оријентација на туђу реч која, услед тога што се састоји из антиципирања понашања замишљеног рецепијента<sup>101</sup>, врши директан утицај на нараторово излагање. Шмид парадигматичан пример нараторове „оријентације на туђу реч”, следећи Бахтинова запажања, налази у нарацији *Записа из подземља*. У измењеном и допуњеном издању *Наратологије* (2008) Волф Шмид даје табеларни приказ

---

ту дела – рецепијента дела, који је поистовећен са идеалним читаоцем, субјекту дела – адресата дела и наратору – адресата нарације.

<sup>101</sup> Фиктивни адресат може бити замишљен као пасивни слушалац, послушни извршилац директива или активни сабеседник. Сличну типологију у контексту разматрања спољашњих наратора износи С. Милосављевић Милић (2008: 184–207).

комуникативних нивоа и инстанци које у њему учествују.

*Наратолошки речник* (2003) творца термина *наратер*, Џералда Принса, као и *Ротлицова енциклопедија наративне теорије* у оквиру одреднице посвећене поменутом појму систематизују сва значења наратера као „*onop kome se pripoveda, a koji je upisan u tekst*” (Принс 2008: 114). Концепт читаоца уписаног у текст остаје стабилан и не губи свој значај након наратолошког заокрета који је у великој мери ревидирао концепте класичне, структуралистичке наратологије. У посткласичним наратолошким студијама наратер је незаобилазан концепт когнитивно усмерених истраживања Дејвида Хермана, природне (усмене, конверзационе) наратологије Монике Флудерник, као и реторичке теорије наратива, где је указано на нарочиту функцију овог концепта у непоузданој нарацији.

## РЕТОРИЧКА ТЕОРИЈА ЧИТАЊА И КОНЦЕПТ РЕТОРИЧКОГ ЧИТАОЦА

*I am multi-layered, purposive, ethical. Or flat, univocal, and didactic.*

James Phelan

Реторичка теорија читања наратив сагледава кроз процес комуникације који се путем фикцијског, књижевноуметничког<sup>102</sup> текста, његовог језика и елемената, са одређеним циљем одвија између аутора и публике. У најширем смислу, реторичка теорија читања највише пажње посвећује трећем члану у процесу књижевне комуникације – читаоцу и његовом уделу у производњи зна-

<sup>102</sup> Сужавање области реторичке теорије читања на књижевноуметничке текстове у овом контексту мотивисано је предметом нашег истраживања. Сходно томе, у разматрање не узимамо аспекте реторичке теорије читања усмерене ка нефикцијским и небелетристичким текстовима.

чења наратива, али прихвата важност аутора као конструктора текста и задржава јако интересовање за текстуалне сигнале као водиче за читаочево партиципирање.

Унутар наративне комуникације, као примарног интереса реторичке теорије читања, припадници ове оријентације највише су се усмеравали ка следећим проблемима:

1. интеракцији између (емпиријског и имплицитног) аутора и (емпиријског и имплицитног) читаоца путем текста као медијума;
2. прагматичности јер једна од премиса реторичких теоретичара читања јесте да (имплицитни) аутор конструише наративни текст са циљем да, путем њега, оствари одређени ефекат код публике;
3. ауторовој циљној публици: реторички теоретичари читања сагласни су у ставу да сваки аутор има на уму своју циљну публику, односно профил читаоца свог текста;
4. вишеслојности наративне комуникације јер ови аутори узимају у разматрање процес који се одвија између свих учесника наративне комуникације на свим релацијама, и то рекурзивно: емпиријски аутор – имплицитни аутор – наратор – наратор – наративна публика – (идеална) ауторска публика – емпиријски читалац.
5. вишеструким одговорима (реакцијама, одзивима) читалаца – етичким, интелектуалним, сазнајним, естетским. Ова питања нарочито разматра наративна етика као једна од поддисциплина реторичке теорије читања.

За афирмацију реторичке теорије читања у двадесетом веку највећи значај имали су радови чикашких универзитетских професора неоаристотеловаца<sup>103</sup> Роналда С.

<sup>103</sup> Група чикашких универзитетских професора, на челу са Роналдом С. Крејном, 1952. године објављује зборник књижевнотеоријских и

Крејна (R. S. Crane) и Вејна Бута (Wayne C. Booth), а за њено конституисање важна је њихова дијалогска релација са античким реторичким теоријама<sup>104</sup>, унутар којих се и налази извориште реторичке теорије читања. Двдесето-вековни „дијалог” чикашких теоретичара књижевности са античким реторичким теоријама, односно њихово критичко разматрање налази се у следећем:

1. прва генерација чикашких неоаристотеловаца преиспитује домет апликативности Аристотеловог метода интерпретације примењеног у драми, а који се односи на анализу ефекта катарзе (изазивања сажаљења и страха) у публици током гледања трагедије и структуре којом се такав ефекат најинтензивније остварује.<sup>105</sup> У

---

књижевнокритичких радова *Critics and Criticism: Ancient and Modern*, манифест своје методологије у проучавању књижевности оријентисане ка реторичким средствима у наративу (уже: у конструкцији заплета наратива) и њиховим ефектима у процесу читања. Назив „неоаристотеловци” под којим је позната ова група чикашких критичара из средине 20. века указује само на један аспект њихових истраживања – заинтересованост за критичке проблеме о којима је Аристотел систематски расправљао. Иако чикашки критичари нису прихватили наведени појам, у радовима – синтезама универзитетских професора у Чикагу (уп. са: Фелан 2006: 9) наведена група истраживача се и данас означава термином „неоаристотеловци”.

<sup>104</sup> У стручној литератури синтетичког карактера (уп. Фелан 2008: 500–501) указује се и на допринос Бахтинових концепата дијалогизма, туђе речи, хетероглосије и његових истраживања идеолошке димензије наративног дискурса реторичкој теорији читања. Међутим, како се преводи Бахтинових радова (*Дијалогске имагинације* и *Проблема поетике Достојевског*) у Америци јављају тек 1980, исправније је говорити о Бахтиновом утицају на трећу генерацију чикашких реторичких теоретичара (П. Рабиновича и Ц. Фелана), него на афирматоре реторичке теорије читања.

<sup>105</sup> Говорећи о саставним деловима трагедије, Аристотел (1982: 55–57), након анализе корпуса тадашњих античких трагедија, закључује да склоп ове „песничке врсте” треба да буде сложен, и то такав да

домену ове проблематике, Аристотел је препоручивао изазивање сажаљења и страха склопом радње, а не глумачком изведбом. У односу на античка истраживања, реторички теоретичари читања најпре шире корпус текстова чије ће ефекте у процесу читања испитивати, те су превасходно заинтересовани за роман и његову структуру (нарочито заплет), али подједнако им је у фокусу артикулација уграђених ефеката у току процеса читања.

2. У античким (класичним) реторичким приручницима (теоријским списима) општење са делом сматрало се једносмерном и иреверзибилном активношћу: неко се обраћа некоме, а тај трећи члан у процесу књижевне комуникације био је само поље естетског дејства, односно елемент на који књижевно дело треба да *делује*. Неоаристотеловци такође најзначајнијом релацијом за интерпретацију дела сматрају ону између аутора и публике, али трећег члана књижевне комуникације виде као активног учесника у процесу општења са делом. Сходно томе, неоаристотеловци процес наративне комуникације сматрају реверзибилном активношћу у којој се непрекидно врши трансакција између свих чиниоца овог процеса, у оба смера: од аутора, преко текста, до читаоца и од читаоца, кроз текст, ка имплицитном аутору.

Овакав метод интерпретације афирмише Роналд С. Крејн и доследно га спроводи у студији „Концепт заплета и заплет *Тома Џонса*” („The Concept of Plot and the Plot of *Tom Jones*”, 1952), где издваја кључне елементе Филдинго-

---

подражава догађаје који изазивају страх и сажаљење. Као најефектнији међу таквим догађајима Аристотел види прелажење из среће у несрећу човека по средини (и када је у питању његов социјални статус, и када су у питању његови етички принципи и вредносни систем) услед његове погрешке (кривице) учињене у незнању.

вог заплета који непосредно утичу на емоције код публике, односно који остварују „ефекат комичног задовољства”. У Крејновом фокусу је анализа специфичног избора секвенци догађаја у романима Хенрија Филдинга и начин њиховог „обелодањивања” од стране онога ко у наративном свету овог романа поседује праве информације о Томовом пореклу.<sup>106</sup> У избору имплицитног аутора романа *Том Џонс* Крејн најпре налази потврду да је начин конструкције заплета<sup>107</sup> овог романа резултат посебне намере стварног аутора да на одређени начин делује на емоције публике. Дакле, Крејн је као примарну интенцију имплицитног (и емпиријског!) аутора поменутог романа видео емоционални ефекат и побуђивање задовољства код публике.<sup>108</sup>

Полазећи од закључака свог професора Крејна,

---

<sup>106</sup> Напоменућемо да та инстанца није приповедач, већ имплицитни аутор (иако се овај термин не јавља у Крејновом раду).

<sup>107</sup> Р. С. Крејн (1952: 68) наративни заплет дефинише као синтезу ликовна, акције и мисли.

<sup>108</sup> У основи *Тома Џонса*, тематски одређеног као билдунгеромана са елементима авантуристичког, јесте прича о детињству, развоју и трновитом путу до правде и успеха нахочета које одраста у угледној енглеској племићкој породици. Роман широко захвата енглеско сталешко друштво, даје живописан увид у социјалну, културну и политичку ситуацију 18. века у Енглеској и неретко му приступа са сатиричном жаоком. Гледано из угла стратегија приповедања, *Том Џонс* је, према Штанцловој терминологији, аукторијални роман; исприповедан је гласом свезнајућег, видљивог и делатног приповедача, што га нарочито чини плодноним за истраживање реторичких и комуникацијских стратегија. У енглеским књижевнокритичким и есејистичким текстовима, већ у првим годинама након публикавања романа (1749) указано је на савршено планиран заплет романа; примера ради, С. Колриџ заплет *Тома Џонса* смешта међу три најсавршеније испланирана заплета у светској романескној књижевности онога времена. Заплет романа конструисан је у складу са интенцијом имплицитног аутора, истакнутом на почетку романа, а она се односи на истраживање људске природе као једне од централних тема.

Вејн Бут<sup>109</sup> *Реториком прозе* (1961) наставља разраду поставки реторичке теорије и интерпретације наратива.<sup>110</sup> Темел Вејнове реторичке теорије наратива и импликација за типологију структурираних и емпиријских читалаца књижевноуметничких текстова (а унутар ње, за издвајање реторичког читаоца) јесте дихотомија *разумевање/надразумевање*<sup>111</sup> књижевноуметничког текста. Док *разумевање* текста, слично потоњој Ековој концепцији узорног (критичког) читаоца, обухвата постављање питања и проналажење одговора које захтева текст, *надразумевање* обухвата низ операција које проширују могућности интерпретације и излазе из оквира Ековог модела узорног читаоца, а међу таквим читалачким операцијама су изналажење питања за чији одговор је потребан ужи или шири контекст.<sup>112</sup> Овај

<sup>109</sup> Прегледи реторичке теорије читања (уп. са: Фелан 2008: 501) најчешће се дају кроз генерације чикашких професора. Тако је најзначајнији представник прве генерације реоричких теоретичара Р. С. Крејн, а друге Вејн Бут.

<sup>110</sup> *Реторика прозе* Вејна Бута својим полемичким карактером – критиком естетичара који с ниподаштавањем гледају на емотивну реакцију и који у њој налазе „кварење чистоте уметности” представља заокрет у дотадашњим теоријама прозе и палинодију романескног жанра од приговора и негативних квалификација као што су нечистоћа, реторичност, кужност и др.

<sup>111</sup> Бутова дихотомија *разумевање/надразумевање* одржала се у теоријама читања до данашњих дана, а у зависности од позиције теоретичара читања придаване су јој различите конотације. Крајност поставки овог вида интерпретације дефинисана је у теорији нечитања Пјера Бајара. У теорији прозе Х. П. Абота задржана је Бутова дихотомија, али је појмовно модификована у: *интерпретација/површно читање и учитавање*, при чему се други члан појмовног пара сматра неизбежним пратиоцем интерпретације, али се, приликом интенционалног тумачења саветује свођење учитавања на минимум.

<sup>112</sup> Дихотомију *разумевање/надразумевање* као операцију читања Вејн Бут објашњава на примеру бајке о три прасета. Операцијама разумевања тако припадају питања о развоју приче, хронологији до-

аспект интерпретације односи се на питања која више немају за циљ откривање интенција текста, већ припадају димензији нашег искуства са датим текстом и доживљају тог текста. Међу таквим читаочевим рекацијама током процеса читања Бут издваја запитаност у вези са оним што текст са нама чини, какав однос он успоставља са другим текстовима, шта је у њему сакривено али наговештено и др. Усмерен ка реторичкој димензији наратива, Вејн Бут анализира однос између аутора, наратора и публике, а унутар њега нарочито је усмерен ка концептима имплицитног аутора и непоузданог наратора.

Предмет прве књиге Вејна Бута из области теорија читања, *Реторике прозе* (1961), јесу „retorička sredstva koja stoje na raspolaganju piscu ера, romana ili kratke приче, dok, svesno ili nesvesno, pokušava да читаоцу nametne svoj fiktivni svet.” (Бут 1976: 11). Наметање одређених погледа на свет, ставова и вредности у процесу читања књижевног дела, по Вејну Буту, условљено је вешто изабраном техником дела.<sup>113</sup> Из угла реторичке теорије, Вејн Бут (1976: 139) је књижевно дело дефинисао као „složen sistem kontrola читаоачевог ангаžовања i одвајања по разним линијама интересовања.” С обзиром на то да је сагледавању књижевног дела приступио кроз његово деловање на читаоце, Бут је као основни критеријум на основу којег ће разматрати процес читања издвојио читаочев *интерес* у наративу. Анализа каталога

---

гађаја приказаних у бајци, о типским ликовима, наравоученију, док низ питања у вези са друштвеним и културним контекстом у којем се негују варијанте бајке о три прасета, о тријадним схемама, структури породице, сексуалним импликацијама димњака и сл. проширују контекст интерпретације, односно припадају надинтерпретацији помену-те бајке.

<sup>113</sup> О приоритетној важности технике књижевног дела за остварење одређених реторичких ефеката у *Реторици прозе* сведочи и једна од најфреквентнијих Бутових синтагми у овој књизи – „техника као реторика”.

интереса које су романописци од Хенрија Џејмса, преко Л. Стерна, Ц. Остин, Г. Флобера, Ц. Џојса до А. Камија и Ж. П. Сартра подстицали у читаоцу теоријски и практично, путем стратегија којима су усмеравали и контролисали читање читаочево ангажовање са делом, резултовала је Бутовим издвајањем три типа поменутог интереса у наративу:

1. интелектуалан (спознајни) интерес који се, из угла процеса рецепције, односи на читаочеву јаку интелектуалну радозналост у вези са „чињеницама” изнетим у књижевном делу, њиховим тумачењем и налажењем разлога или, пак, у вези са уочавањем истина о самом животу, које осветљава дато књижевно дело;
2. квалитативни интерес који се односи на читаочеву жељу за даљим развојем елемената (квалитета) књижевног дела, односно за довршавањем структуре (форме); он се даље разлаже на читаочеву жељу за узрочно-последичним употпуњавањем елемената, што је превасходно повезано са читаочевим очекивањима и радозналошћу. Квалитативни интереси који се развијају током читања књижевног дела (односно, током деловања и доживљавања који су у основи процеса читања) разликују се од читаочеве интелектуалне радозналости јер се превасходно односе на читаочеву жељу за неким квалитетом дела (Бут 1976: 142). Квалитативни интерес обухвата читаочеву жељу за успостављањем каузалности између приказаних догађаја и њихових последица, конвенционална (жанровска) очекивања, али и испуњење одређених квалитета „обећаних” у паратексту, предговору или формираних на основу дотадашњег пишевог опуса. Задовољење овог нивоа интереса у структури дела резултује задовољством у читању. Стога је, по Буту, интендирано коришћење овог интереса у књижевном делу блиско остварењу естетске функције, мада се овај

аутор (Бут 1976: 141) уједно и ограђује од овог става јер се може учитати да „književni oblik koji koristi ovo interesovanje nužno ima veću umetničku vrednost od onog zasnovanog na drugim interesovanjima.” Конвенционална жанровска очекивања односе се на стилистички и симболички квалитет дела, на илузију стварности, дубину и убедљиво сликање ликова, иронију, оригиналност и вишесмисленост. У најширем смислу, задовољење читаочевих квалитативних интереса обухвата успостављање равнотеже, симетрију, понављање, супротстављање, поређење или успостављање других схема изведених из нашег искуства;

3. практична интересовања која се односе на читаочеву емоционалну ангажованост са књижевним ликовима, те на скалу осећања која ментална, физичка или морална својства књижевних ликова изазивају у читаоцу. Иако се практични интереси у теорији Вејна Бута односе на читаочеву заинтересованост за књижевни лик као људско биће, детерминисану читаочевим диспозицијама у стварном животу, овај аутор истиче да се судови о књижевним ликовима разликују од судова које у стварном животу изричемо о људским бићима. Разлика је најпре у непристрасности јер фиктивни лик читаоцу не може да донесе корист или штету у стварном животу. Међутим, поменути суд о књижевном лику, гледано из угла етичких норми прихваћених у стварном свету може бити неодговоран: читаоца могу магнетски привући етички негативни ликови.<sup>114</sup> Задржавајући се на делима која, поред тога што као главне ликове имају носиоце највећих етичких квалитета или мана (Краља

---

<sup>114</sup> У нашој науци о књижевности, најзначајнију студију о поменутом проблему написао је Никола Милошевић (*Негативни јунак*, Београд: Beletra, 1990).

Лири, Раскољникова), својом стратегијом приповедања наводе читаоца не на пуку идентификацију са ликовима или отклон, већ на дубоку рефлексiju о њима, Вејн Бут се ограђује од разматрања читаоцеве „сентименталне заблуде”.

Заинтересован за процес реторичке размене између аутора, наратора и читаоца, Вејн Бут је из овог угла сагледао и ефикасност стратегија приповедања. Стављањем акцента на ефекат техника приповедања (ауторитативног казивања, безличне, поуздане и непоуздане наратије у књижевноисторијској дијахронији, те у конкретним књижевним делима) и шире – анализом стратегија усмеравања, контролисања и манипулација имплицитног аутора над читаоцевим реакцијама у процесу читања, истраживања Вејна Бута су формирала основу за оцртавање и афирмацију концепта реторичког читаоца<sup>115</sup>.

Бутова реторички усмерена разматрања наратива вишеструко су допринела разматрању концепта читаоца у науци о књижевности и савременим теоријама читања. Издвојићемо неке од теоријских поставки овог аутора које су значајно усмериле потоња истраживања процеса читања унутар реторичких теорија, и шире:

1. *Реторика прозе* (1961) означила је дефинитивни прелазак теорија читања на прагматична питања, нарочито на она о *деловању* књижевности на читаоца и његов интерес у наративу.

<sup>115</sup> Иако Вејн Бут, говорећи о квалификацијама које треба да поседује реципијент за једно реторичко читање романа, уз појам *читалац* не користи придев *реторички* (већ најчешће употребљава синтагму *прави читалац*), с обзиром на то да је до данашњих дана у оквиру реторичке теорије читања јасно дефинисан концепт реторичког читаоца, опредељујемо се за употребу синтагме *реторички читалац* и у контексту Бутове теорије.

2. Издвајање више нивоа наративне комуникације и интереса публике у наративу.
3. Сагледавши књижевни текст као ауторову конструкцију насталу са циљем да избором речи, наративним техникама, структуром, формом и интертекстуалним релацијама усмерава читање и постигне извештан ефекат код читалаца, Вејн Бут је указао на рекурзивни однос између аутора, текста и читаоца.
4. Оцртавање основа на којима се развила наративна етика као једна од оријентација унутар реторичке теорије наратива.
5. У односу на теорије које интерпретацију одређују као верно откривање смисла у књижевном тексту, отворивши текст за различита тумачења реторичка теорија Вејна Бута понудила је нове, „стваралачкије” начине читања.

## РЕЦЕПЦИОНИСТИЧКЕ ТЕОРИЈЕ О ЧИТАОЦУ: ТЕОРИЈА О ЧИТАОЦУ И ЧИТАЊУ ХАНСА РОБЕРТА ЈАУСА

Јаусова теорија читања полази од интеракције читаоца и текста као рецепционистичке позиције која је била далеко од видокруга формалиста, а на којој је застала Гадамерова херменеутика.<sup>116</sup> „Obe ove metode [formalistička

---

<sup>116</sup> Поред тога што смо је назвали корективом формализма, Јаусова теорија је и наставак пута који је заступао Гадамер делом *Истина и метода* (1960). Теорија Х. Р. Јауса у великој мери почива на принципима Гадамерове херменеутичке теорије који се тичу деловања дела на публику као услова историје разумевања дела, па ће, самим

i hermeneutička, prim. aut.] zapostavljaju čitaoca u njegovoj pravoj ulozi, podjednako neophodnoj kako za estetsko, tako i za istorijsko saznanje – kao adresata, kojemu je književno delo u prvom redu i namenjeno.”, istaћи ће Јаус (1978: 36) на почетку текста „Књижевна историја као изазов науци о књижевности” у којем, поред проблема наведеног у наслову, подробно анализира методе историчара књижевности као компетентног читаоца књижевног дела.

Одричући књижевном делу улогу „spomenika koji monološki otkriva svoji vanvremenu strukturu”, а коју му је приписао формализам, Јаус (1978: 40) је указао на отвореност текста за увек нову резонанцу читања. Ово је, уједно, опште место најзначајнијих Јаусових текстова о рецепцији књижевноуметничког текста.<sup>117</sup> Полазећи од оваквог виђења књижевног дела, Ханс Роберт Јаус истиче да рецепција књижевног текста има дијалошки карактер који се осветљава кроз питање (текста) и одговор (читаоца), или кроз проблем (текста) и (читаочево) решење. Стога можемо закључити да Јаусов концепт рецепције почива на читачевом активном разумевању дела. Међутим, дијалог који смо поменули у Јаусовом концепту има још једну димензију: он се не завршава на релацији текст – конкретан читалац једне епохе, већ се наставља континуираним дијалогом дела и читалаца у оквиру којег се свака нова

---

тим, и Јаусова концепција историје књижевности узети у обзир хоризонт рецепције. Међутим, док је Гадамер окренут историји деловања која пасивно укључује интерпретатора (интерпретација је „pomno slušanje prisutnjenog pesničkog govora koji poziva na razgovor”, рећи ће Гадамер, и то на „razgovor sa stihom. Ludost je tvrditi da prateće razumevanje, cilj svake interpretacije, može biti neka vrsta konstruisanja smisla...” (из дела Х. Г. Гадамера *Czy poeci umilkną*, нав. према Бужињска, Марковски 2009: 203)), Јаус модификује улогу рецепијената у наведеном процесу.

<sup>117</sup> Као аргумент навешћемо хрестоматију Јаусових текстова, *Естетика рецепције* (1978).

рецепција „bogati u jednom lancu ресерција, од генерације до генерације” (Јаус 1978: 38). Дело које доживи рецепцију низа генерација поприма историјски значај и добија свој естетски ранг.

Инсистирање на континуираном дијалогу и процесуалном примању књижевног текста од стране његових читалаца, постаће основни постулат једне нове историје књижевности за коју се залаже Х. Р. Јаус, која „mora izbaviti tekst iz materije речи i uvesti ga u aktuelni život где рећ тражи сговорника” (Јаус 1978: 41) и која ће почивати на естетици рецепције и деловања у модификованој, Јаусовој интерпретацији. Пре него што постане кадар да разуме и класификује једно дело, историчар књижевности такође мора постати „čitalac sa punom свећу о свом данашњем становишту и историјском низу читалаца.” (Јаус 1978: 40) У наведеној интеракцији читаоца и текста, прихватање и деловање једног дела описује се у „objektivizovanom referencijalnom систему очекивања” (Јаус 1978: 429) који за свако дело у историјском тренутку његовог појављивања происходи из претходног схватања књижевне врсте којој оно припада, те из форме и тематике дела која су му претходила. Такође, публику за одређен начин рецепције могу предиспонирати разна емпиријска средства – извесни наговештаји, отворени и скривени сигнали и упуту (књижевног текста, есејистичких бележака писца, интервјуа...). На основу наведеног можемо закључити да у Јаусовој теорији читања психички процес приликом прихватања једног текста није последица искључиво субјективних утисака, већ резултат подстицајних сигнала (жанровског хоризонта очекивања, хоризонта очекивања публике у односу на тематику или опус конкретног писца, хоризонта очекивања епохе). Нови текст евоцира за читаоца онај хоризонт очекивања и она правила игре која он познаје из ранијих текстова и који могу бити варијани, кориговани, измењени, или

само репродуковани. Идеалан случај објективизације рецепције, по Јаусу, јесте када дела која „horizont očekivanja svojih čitalaca, stvoren konvencijom jedne književne vrste, stilskom ili formalnom konvencijom, najpre evociraju, kako bi ga zatim korak po korak razorila, što proizvodi određeno poestko dejstvo.” (Јаус 1978: 45) Наведено Јаус појашњава на примеру Сервантесовог романа *Дон Кихот* или Дидроовог дела *Фаталиста Жак*. Примера ради, Дидро на почетку наведеног романа фиктивним питањима читаоца, упућеним приповедачу, евоцира хоризонт очекивања оне помодне схеме *романа као путовања*, заједно с конвенцијама њихове фабуле, да би затим том обећаном „роману као путовању” провокативно супротставио бизарну стварност. Објективизовањем рецепције, дакле, управљају иманентна поетика књижевне врсте, имплицитни односи према познатим делима у историји књижевности, супротност између фикције и стварности и низ других елемената дела ка којима је читалац експлицитно или имплицитно усмерен у самом процесу читања.

Следећа питања која се намећу читаоцу Јаусових књижевнотеоријских текстова тичу се значења и естетске вредности књижевног дела: да ли је значење у делу, у читаоцу, и/или у интеракцији дела и читаоца, те колики је значај читаоачеве компетенције за одређивање естетске вредности дела? Јаус је експлицитно против сумње да једна анализа заснована на естетици деловања допире до сфере значења уметничког дела.<sup>118</sup> Поменути теоретичар читања сматра да анализа дела заснована на рецепцији којом, како смо показали, управља само дело, свакако може допрети до значења дела, а не резултовати пуком социологијом укуса, како су јој приговарали други теоретичари. Значење је, читамо из контекста Јаусове теорије, у самом

<sup>118</sup> Наведена сумња присутна је у *Теорији књижевности* Р. Велека и О. Ворена (1956).

делу, док је читалац откривалац, али не и конституент значења јер је процес рецепције сведен на игру по правилима која прописује дело. Јаусова концепција ланца рецепција омогућује и да се према начину и степену деловања неког дела на једну претпостављену публику одреди његова естетска вредност: „Наћин на који једно књижевно дело у историјском тренутку свог појављивања испуњава, превазилази, изневерава или оповргава очекивања своје публике, очигледно моће послужићи као мерило при одређивању његове естетске вредности”, истаћи ће Јаус (1978: 47). Ако књижевно дело испуњава очекивања која прописује владајући правац уписа, и то тако што задовољава тежњу за репродукцијом уобичајеног појма лепог, и у рецепирајућој свести читоца не тражи да се пренесе у хоризонт неког непознатог искуства, оно се приближава подручју тривијалне књижевности.

У завршном делу разматрања Јаусове теорије још једном ћемо се осврнути на појмове *рецепција* и *читалац*. Рецепција дела изискује читаочеву активност, али је његова слобода ограничена, прописана делом, да не кажемо укинута. С друге стране, сама рецепција у Јаусовој концепцији представља једну непрекидну активност која изискује да се свако појединачно дело уврсти у свој књижевни низ, како би се сагледали његово историјско место, значење и естетска вредност; с друге стране, овакав концепт рецепције и аутора ставља у активан однос према свом делу и према читаоцима, те рецепција од стране читалаца постаје повратна спрега која аутора упућује на то да у свом следећем делу реши оне формалне и моралне проблеме које је претходно дело оставило отвореним, или да покрене нека нова питања. Тако ће, вртећи се у круг, дело стати у конфронтацију са читаоцем, односно у дијалошки однос са њим, како ће рећи Јаус (1978: 184) у тексту „Парцијалност рецепционистичке методе” и сада управљати његовом рецепцијом. Иако је Јаус недоследан у терминологији, па се

тако у његовој теорији може наћи и појам *интеракција* уз *дијалог* и *конфронтацију* дела и читаоца, он ипак остаје доследан у концепцији рецепције која се креће на релацији питање (дела) – одговор (читаоца), уз ограничење да је одговор дат у самом делу, те читаоцу као једина слобода остаје слеђење упутстава која ће га довести до одговора. Иако је његова улога добила на значају, читалац још увек није централна фигура у проналажењу значења и естетске вредности дела; аутор је сишао са трона, али књижевно дело је и даље стожер у теорији рецепције.

## ЧИТАЛАЦ КАО ЕСТЕТСКА И ИСТОРИЈСКА КАТЕГОРИЈА

С обзиром на то да је књижевном делу приступио не само као књижевноисторијском појму, одређеном књижевним конвенцијама доминантним у датом периоду, већ као друштвеноисторијском и културном феномену који је у интеракцији са системом норми и вредности општеприхваћених у датом тренутку, Ханс Роберт Јаус је читаоца сагледао у целокупном историјском простору у коме дела настају и у коме се реципирају.<sup>119</sup> Услед промена у поменутиим књижевним, друштвеноисторијским и културним системима, Ханс Роберт Јаус интеракцију као опште место рецепционистички усмерених теорија читања отвара ка трансактивној размени између ауторовог хоризонта

---

<sup>119</sup> Приликом описивања хоризонта очекивања као интерпретативног метода, његово разлагање на очекивања читаоца или аутора као друштвених субјеката, те као егзистената одређене историјске и књижевне епохе, Јаус сматра вишеструко оправданим; између осталог, значењски широко конципирање хоризонта очекивања Јаус (1978: 362) оправдава и позивањем на друге ауторе, као што су К. Трегер, Ј. Варнекен, те Р. Манделков који чак истиче интерпретативну важност родно условљених очекивања у односу на одређену епоху.

очекивања и очекивања читалаца у времену настанка дела и у времену његових рецепција. Пишући о читаоцу, Ханс Роберт Јаус има на уму стварног, емпиријског (експлицитног) читаоца<sup>120</sup> који чину читања приступа кроз хоризонт очекивања као скуп конвенција у вези са датим жанром, поетиком датог писца, књижевном традицијом, те кроз опште читалачке навике, преуверења, идеје и идеале као параметре времена и друштвеноисторијског контекста конкретног читаоца.

Унутар друштвеног контекста хоризонта очекивања, односно у делу овог интерпретативног метода који се односи на очекивања читалаца као друштвених субјеката, током истраживања рецепције одређеног књижевног дела естетички канон норми (кôд) треба разложити на равни очекивања различитих друштвених група, слојева, класа, те сходно историјској и економској ситуацији која условљава њихове потребе. Хоризонт очекивања као скуп поменутих књижевних, друштвених и културних вредности, те као интерпретативни метод за истраживање процеса рецепције књижевног дела, али и за типолошко сагледавање читалаца разних епоха, од кључне је важности и за историју књижевности и за одређење друштвентворне функције књижевности, што је један од циљева ка којима су усмерена естетичкорецепционистичка истраживања Ханса Роберта Јауса. Најважнију друштвену функцију књижевности Јаус налази у утицају уметничке фикције на

---

<sup>120</sup> Поред елемената Јаусове теорије рецепције у којима је евидентан утицај Гадамерових теоријских поставки, нарочито у вези са концептом хоризонта очекивања, полемички однос према Гадамеровој херменеутици очитује се управо у концепту читаоца. Док је Гадамеров појам *читалац* семантички сведен на „тумача” (привилегованог појединца – професионалног књижевног критичара или професора књижевности), Х. Р. Јаус разматра читаоца као репрезентативног представника заједнице у којој влада одређени систем читалачких конвенција, друштвених норми и вредности.

мотивисање друштвеног понашања, што је, заправо, наставак истраживања која је, пишући о дијахронијском стапању хоризоната, започео Гадамер. У домену оваквог истраживања којим чини искорак ка социологији уметности, Јаус се, за разлику од Гадамера, задржава на синхронијској равни хоризоната.

## ОБРАСЦИ ЧИТАОЧЕВЕ ИДЕНТИФИКАЦИЈЕ СА КЊИЖЕВНИМ ЛИКОМ

Иако је у теорији читања Ханса Роберта Јауса сразмерно мање простора посвећено проблему интеракције и идентификације читаоца и књижевног лика, Јаусови закључци значајно корелирају са оном што ће, свега пар деценија након публикавања Јаусовог текста о коме ћемо говорити, постати кључни проблеми теорије урањања као посткласичне методолошке оријентације у проучавању књижевности.

У настојању да опише читаочево естетичко искуство у сусрету са књижевним текстом, Ханс Роберт Јаус полази од појма катарзе и међуодноса избора трагичког јунака (бољег од нас, горег од нас или нама сличног) и овог ефекта на публику разматраног у Аристотеловој поетици. Ово није једина књижевнотеоријска традиција из које Јаус приступа анализи модалитета читаочево рецепције књижевног лика. У значајној мери Јаусове поставке алудирају на теорију модуса књижевног изражавања Нортропа Фраја, унутар које је, као средишњи критеријум разврставања, узет однос јунака према друштву и друштва према јунаку. На овој основи Фрај (1979: 45) предлаже следеће типове модуса књижевног изражавања у односу на књижевни лик: јунак као божанско биће у миту; јунак романсе надмоћан у односу на своју околину; јунак високомиметичког модуса, надмоћан у односу на друге људе, али не у

односу на своју природну околинду; јунак нискомиметичког модуса („један од нас”) и јунак иронијског модуса (својом моћи или интелигенцијом слабији од нас). Поред очигледне сличности са типологијом модуса деловања јунака у теорији Норттропа Фраја, сличан је и метод који користи Х. Р. Јаус (дијакхронијски, односно књижевноисторијски).

Модалитети естетичке интеракције читаоца са књижевним ликом, како закључује Јаус анализирајући грађу сачињену од више књижевних врста (епских и драмских) разних епоха (од усмене књижевности, до двадесетовековне писане књижевне продукције), крећу се од „суделовања у култу” (Јаус 1978: 432) до естетичке рефлексije. Прецизније, овај аутор издваја пет модалитета читаоачеве идентификације са књижевним ликом: асоцијативну која се односи на „iggu/utakmicu (slavlje)” (Јаус 1978: 434), а чија је диспозиција „prenos u ulogu svih ostalih učesnika” (Јаус 1978: 434) наративног света, што корелира са Аристотеловим виђењем гледаоачевог уживљавања у драму, Августиновим концептом завођења<sup>121</sup> гледаоца/учесника (нав. према Јаус 1978: 438), те са реторичким концептом идеалне наративне публике која у потпуности придаје поверење наратору и стога критичку рефлексiju приповеданог/приказаног анулира<sup>122</sup>; адмиративну идентификацију Јаус описује кроз дивљење савршеном јунаку чији су позитивни ефекти на читаоца слеђење и узорност, а негативни – имитација и ескапизам, односно синдром Дон Кихота; трећи модел читаоачеве идентификације са књижев-

<sup>121</sup> Завођење учесника/гледалаца Августин објашњава на следећи начин: окретањем игри свест се ослобађа присиле и навика свакодневице, те бива увучена у ритуалне радње које „njen, u prvi mah slobodan estetski stav, preobraćaju u neslobodu kolektivnog identiteta.” (Јаус 1978: 438)

<sup>122</sup> У односу на уживање у игри као вид слободног постојања, недостатак критичке рефлексije Јаус сматра негативним ефектом помену-те идентификације.

ним јунаком, симпатетички, укључује осећај читаочевог сажаљења према несавршеном јунаку, чији су позитивни ефекти морално интересовање (спремност на друштвено деловање) и солидарност, што се може повезати са ефектом емпатијско-етичког читања, о којем пишемо у одељку о когнитивним теоријама читања, а негативни – гануће („*zadovoljstvo u bolu*” (Jaus 1978: 434)). Попут првог, још један аристотеловски модел читаочеве интеракције са књижевним ликом у теорији Ханса Роберта Јауса односи се на катарзичку идентификацију са јунаком који трпи и уцвељеним јунаком, чији су позитивни ефекти у процесу читања/гледања слободна рефлексивност и слободан морални суд о јунаку, а негативни илузионисање<sup>123</sup> и исмевање. Унутар Јаусове схеме модела читаочеве идентификације са књижевним ликом, најкомплекснији је пети – ироничка идентификација до које долази/не долази услед самог обликовања јунака као ишчезлог или антијунака што, сходно његовој природи, у процесу читања/гледања резултује ефектом зачудности (провокацијом), који изазива читаву скалу читаочевих реакција – од креативног одговора и критичке рефлексивности, до солипсизма и култивисане досаде као супротних, негативних страна поменуте идентификације. Наведена Јаусова типологија модалитета читаочеве идентификације са књижевним ликом за теорије читања и типологију читалаца значајна је најмање из два разлога: указујући на модалитете читаочевог одношења према књижевном јунаку, Јаус је осветлио ефекте избора јунака на процес читања и имплицитно указао на међузависност обликовања и испољавања књижевног лика и степена чи-

<sup>123</sup> Као пример илузионисања као негативног ефекта интеракције са јунаком који трпи/уцвељеним јунаком Јаус (1978: 449) наводи трагедију *Федра*: „Ovde imamo psihoanalitičko objašnjenje Rusoovog argumenta da rastuće uvlačenje gledaoca u iluziju može njegovo početno gnušanje prema zlu преобразити у симпатију према Fedri.”

таочевог ураћања. Тако се виши степен ураћања, до синдрома зависности од литературе, дешава током читаачеве интеракције са несавршеним јунаком, док избор антијунака може резултовати читаачевим отклоном (неидентификацијом) и критичком рефлексijом. Наведени Јаусови модалитети идентификације имплицирају и неколико нивоа читања – од урођеног и реторичког до неприродног у сусрету са, примера ради, „јунаком без својстава”.

### ТЕОРИЈА ЧИТАЊА КАРЛХАЈНЦА ШТИРЛЕА: *НАИВНИ И УПУЋЕНИ ЧИТАЛАЦ*

У односу на Ханса Роберта Јауса, Карлхајнц Штирле, такође припадник школе теорије рецепције из Констанца, процес читања описује из иманентне (текстовне) позиције и занемарује контекст личног и општег искуства емпиријског читаоца, на којем инсистира Јаусова теорија. У свом опису процеса читања, Штирле читаачеву улогу своди на „реализацију уграђеног сценарија”. Оваква позиција за одређење процеса читања и концепта читаоца последица је Штирлеовог виђења статуса и природе књижевног дела. Пишући о статусу фикције, Штирле (1989: 61) најпре истиче њен нереференцијални карактер. Стога је у фикцијским текстовима, по мишљењу поменутог теоретичара, читаачев основни задатак разумевање намере<sup>124</sup> и перспективе из које је фикцијски свет приказан.

С обзиром на то да је књижевна фикција резултат текстуалних поступака који излазе из оквира нормалне и свакодневне комуникације, она имплицира центрипетално

---

<sup>124</sup> С обзиром на то да Штирле није прецизан у одређењу интенције за којом трага читалац, на основу његовог одређења статуса фикцијског текста можемо закључити да, у првом реду, има на уму интенцију текста.

читање, „необично, pažljivo i uvek velikih zahteva.” (Штирле 1989: 67). Штирле не одриче условљеност рецепције читаочевом способношћу опажања, просуђивања, те историјским околностима под којима се текст чита, али, нада све, процес рецепције описује у границама самог текста, односно кроз његове потенцијалне релације које је могуће открити само током поменутог процеса.

По Штирлеу, у основи процеса читања је *играње улоге*.<sup>125</sup> Стога елементарну форму рецепције фикцијских текстова Штирле (1989: 62) назива *наивним читањем*, односно читањем у границама миметичке илузије јер само захваљујући живости илузије читалац може да се идентификује са фикцијским улогама. Пишући о обрасцима читаочеве/слушаочеве идентификације са ликовима, теоретичари читања, како би појаснили илузијски карактер фикцијске комуникације, углавном полазе од дететовог доживљаја имагинарног света бајки као реално присутног. По Штирлеу, снажан утицај фикцијског света бајке на дете узрокован је миметичком илузијом током које, при дететовом суочавању са отелотвореним преконцептуалним формама искуства као што су страх, нада, срећа, несрећа, необично, ужасно, ишчезава вербално (или аудитивно) посредовање. Уз илузију, читање/слушање бајки у детету ствара осећај задовољства, а жеља за понављањем (догађаја, ситуација) открива дететову жељу за стицањем контроле над овим искуствима. Поред бајки, пример фикције која је створена са намером да изазове имагинарне стереотипе и емоције (односно, која је грађена на стереотипима перцепције, понашања и суђења) и у којој је вербална структура наратије застрта како би се што лакше прешло са фикције ка референцијалној илузији, јесте тривијална литература.

<sup>125</sup> Из угла теорије урањања Мери-Лор Рајан и С. М. Милић (2014: 21; 2016: 213), ово се односи на други степен апсорбције света приче у процесу читања.

Како запажа Штирле (1989: 63), тривијална литература интендира наивно читање, односно изградњу илузије стварности приказаних догађаја и ситуација. Стога се овакво читање у којем се читаочев удео исцрпљује у изградњи илузије стварности и које, услед тога што су сви важни елементи за конфигурисање заплета и значења датог наратива експлицирани, не захтева активности у виду виших облика свесне рецепције, граничи са нечитањем. Квалитет оваквог процеса рецепције није њен естетски домен, већ њена центрипетална снага. Примере читалаца код којих се фикција снажно мења у илузију, те замењује стварност, често налазимо у књижевности. У светској књижевности, најпознатији „уроњени” читаоци – ликови јесу Дон Кихот и Ема Бовари.

На основу оваквог одређења процеса читања можемо закључити да теорија Карлхајнца Штирлеа као примарни ефекат поменутог процеса налази подстицање емоционалне тензије у читаоцу. Емоционална тензија као један од ефеката читања реципијента води изван света текста и смешта га у стање перманентног очекивања условљеног страхом, надом, емоцијама, односно векторима илузивне тензије, како их означава Карлхајнц Штирле (1989: 64).<sup>126</sup> С обзиром на то да парадигматичне примере интендираног наивног читања Штирле налази у бајкама, тривијалној литератури и популарним романима, овај вид читања носи и негативну конотацију. Најпре, током оваквог читања читалац је ангажован само емоционално јер се његова активност исцрпљује у пуком доживљавању и проживљавању приповеданих догађаја и ситуација.<sup>127</sup>

---

<sup>126</sup> На закључцима Штирлеове тезе о наивном читању темељи се и Жан-Мари Шеферов (2001: 195) концепт лудичког момента фикције који читаочеву афективну реакцију у процесу читања сагледава као резултат „перцептивног преноса” у фикционални свет.

<sup>127</sup> Грађа која, по Штирлеу, интендира наивно читање углавном ра-

Виши облик рецепције фикције Штирле (1989: 64) назива *упућеним читањем*. Овај вид читања подстиче мноштво читаочевих активности које су такође инхерентне процесу читања, а на које рачунају одређене врсте фикцијских текстова. Овај вид читања почива на „фикцијском уговору”: фикцијски текст својом структуром намеће образац читања. Од свих нивоа структуре фикцијског текста, по Штирлеу (1989: 67), најважнији је значењски јер само у односу на овај хоризонт нивои фикцијске структуре добијају своју функцију. Док је појмовни ниво фикције само „прозрачна основа”, ниво значења објашњава емотивну напетост коју читалац доживљава приликом читања фикцијских текстова. Захваљујући процесу читања, линеарна структура фикцијског текста претвара се у вишеслојну, те фикцијски текст доживљавамо „kao kontinuum i hijerarhiju središavanja iskustva.” (Штирле 1989: 68). У односу на две димензије фикцијског текста, појмовну (линеарну) и семантичку, Карлхајнц Штирле процес читања описује на следећи начин: током линеарног развијања текста (иницијалне операције у процесу читања) детерминише се тумачење фикцијског текста и одређује се фокус (оријентација) појмовне структуре. Откривање структурног система и значења фикцијског текста могуће је тек при другом, поновљеном читању. Тек тада, по Штирлеу, читалац може да:

„smesti dati deo teksta, ne samo s obzirom na kontekst ulevo – tj. prema već pročitanoj delu teksta – već i na kontekst udesno – deo koji još nije pročitao. [...] Drugo čitanje tako vodi do kvazi-pragmatične recepcije, koja stvara iluziju, ka recepciji fikcije kao takve, jer tek tada stvoreni karakter fikcije podvrgnut je čitaočevom kritičkom sudu.” (Štirle 1989: 68–69)<sup>128</sup>

чуна на читаочеву предвидивост догађаја и празна места садржи у најмањој мери. Самим тим је степен читаочевог учешћа у конфигурирању смисла поменутих наратива низак.

<sup>128</sup> Уп. са филолошком уметношћу спорог читања у Ничеовој (1989:

Као теоретичар читања, Карлхајнц Штирле припада групи истраживача који описују процеса читања прилазе са извесном дозом скепсе. Штирле сматра да се теорија о рецепцији фикцијског текста не сме свести на дескрипцију доживљаја датог дела јер су појединачни прикази увек делимични и не рефлектују комплексност доживљаја рецепције. Супротно Јаусу, Штирле сматра да ни студија о историји рецепције не може досегнути комплексност значења која сам текст организује. Након изношења недостатака које уочава у два опречна приступа читању фикцијског текста – свом, фокусираном на теоријско осветљавање процеса читања и оном јаусовском, усмереном на историју рецепције дела кроз епохе, Штирле (1989: 64) закључује да је науци о књижевности „potrebna jedna komplementarna formalna teorija čitanja, koja izvodi svoje specifične kriterije fikcijskih tekstova iz samog pojma fiktivnosti.” Штирлеов закључак о процесу читања у оквирима је консензуса претходних истраживача: процес рецепције и улогу имплицитног читаоца предодређује текст својом структуром и схемама.

### ПРОБЛЕМ ОПХОЂЕЊА ТЕКСТА С ЧИТАОЦЕМ У ТЕОРИЈИ МАНФРЕДА НАУМАНА

Проблем опхођења текста с читаоцем кључан је у теоријском разматрању књижевности Манфреда Наумана. Заснивајући своју теорију на основним поставкама теорије рецепције, Науман (1978: 131) полази од тога да „književna recepcija – bez obzira na sve drugo što ona takođe jeste – predstavlja takav proces u kojem čitalac stupa u izvestan

---

13) интерпретацији у предговору *Освета*: „[Филологија] учи да се добро чита, што значи да се чита лагано, темељно, пажљиво, смотрено, с унутрашњим мислима, с одшкринутим менталним вратима, нежним прстима и очима.”

odnos prema jednom specifičnom predmetu (književnome delu), koji je autor stvorio u jednom specifičnom procesu (stvaralačkom procesu) i koji je prošao kroz sfere istorijsko-društvene cirkulacije pre no što je stigao u ruke čitalaca. Autor, delo i čitalac, proces pisanja, čitanja i cirkulacije književnosti uzajamno se određuju i čine jedan sistem odnosa.” У наставку текста „Књижевност и проблеми њене рецепције”, који сматрамо једним од значајнијих текстова М. Наумана (1978: 121–160), у наведеном комуникационом процесу најважнију улогу добиће читалац.

Да би избегао „izručenje književnosti nekontrolisanim potrebama, ciljevima i interesima recipijenata”, Науман (1978: 131) ће ограничити апсолутизовање рецепционе стране инсистирајући на узајамном дејству између писања и читања књижевности, односно између аутора, дела и читалаца. Дело не може само да оствари своје потенцијалне функције; оно није и стварно завршено оног тренутка када је произведено, већ се завршава тек процесом рецепције. Читалац, као завршна тачка књижевне комуникације, нужан је да би књижевна дела „живела”. Ово је први доказ да је читалац нужан, и то као актер књижевног процеса. Међутим, његова улога се ипак не завршава на овоме.

Следећи ставове својих претходника, Науман истиче да свако дело поседује особену структуру и низ обележја – упутстава – за начин његове рецепције, његовог деловања и вредновања. Дела, дакле, прописују начин своје рецепције. Читалац, као адресат, испуњава одређене функције у стваралачком процесу. Дело поседује „стратегије деловања” (Науман 1978: 142), а читаочева улога наставља се слеђењем датих стратегија и завршава се конституисањем значења дела. То значи да читаоци могу реализовати дело у границама оних могућности које им допушта оно само као предмет рецепције, те је слобода читаоца у опхођењу с делом одређена предметним особи-

нама самог дела.

У другом делу наведеног текста Науман се ипак удаљава од наведене концепције и, приближавајући се Изеровим ставовима, наставља да крчи пут једној новој теорији о читаоцу, у оквиру које ће он освојити већу слободу у процесу рецепције. Издвајамо следећи Науманов став који доказује његову недоследност теоријским поставкама изнетим у првом делу текста: „time što usvaja delo, čitalac ga transformiše za sebe; time što razvija 'potencije koje su uspravane' u delu (time što realizuje sam predmet recepcije), on njih stavlja pod 'svoju vlast'.” (Науман 1978: 148) Сада нам је јасно да се опхођење између дела и читаоца не дешава линеарно, него међу њима постоји узајамни однос: једна страна рецепције условљена је делом, а друга страна условљена је читаоцем који постепено стиче моћ над делом, реагујући на апел дела (у Изеровом значењу), остварујући његове функције и конституишући његово значење. Тако се дело постепено претвара у предмет естетског, емоционалног и интелектуалног уживања и путем њега читалац не задовољава само своја књижевна интересовања, него и своје животне потребе. Дело тако постаје средство самоостварења и самопотврђивања читаоца, трагања за идентитетом (што ће касније, као нову теорију развити Норман Холанд), али и његове забаве, игре, разоноде, образовања и утехе. У овом контексту дело бива подређено читаочевим потребама, те настаје опасност да у процесу конституисања значења читалац делу „дода” и нешто из свог животног искуства. Једино дела која се до те мере приближе читаоцу да учине да се он осети понетим и усхићеним, те не оставе могућност за читаочеву критичку дистанцу, чине да се субјективност у процесу рецепције до крајности редукује и успевају да у потпуности контролишу ток рецепције.

О делима у којима су „места неодређености”

фреквентнија, односно која имају своју стратегију деловања, Науман није даље теоретисао. Истичући у закључку да „ресерција књижевног дела svakako nije takvo sticanje znanja koje bi se moglo razlučiti od doživljavanja” (Науман 1978: 151), као и да је „konkretna, individualna ресерција дела uvek takav proces koji je posredovan mnogim članovima” (Науман 1978: 152), међу којима су читаочево животно искуство и тежње, наведени аутор сугерише нужност једне нове теорије која ће поћи од овог, редефинисаног појма рецепције, а прекидајући своје разматрање у тренутку када је искорачио са свога полазишта, овај аутор је оставио одшкринута врата новој теорији о читаоцу.

## ТИПОЛОГИЈА ЧИТАЛАЦА У ВАЈНРИХОВОЈ ТЕОРИЈИ РЕЦЕПЦИЈЕ

Међу теоретичарима рецепције, значајан прилог типологији читалаца дао је Харалд Вајнрих (1978: 83–93) текстом „Прилог једној историји књижевности за читаоца” (1971). У настојању да се приближи критеријуму за издавање врста читалаца, Вајнрих (1978: 83) полази од Монтења који у својим *Есејима* уводи појам „suffisant lecteur”, односно стварног читаоца коме се писац обраћа, а који је „довољно добар”, односно компетентан саговорник.<sup>129</sup> Међутим, Вајнриха пре свега занимају типична читалачка искуства једне групе читалаца. Метод којим се овај теоретичар, како сам наводи, служи приликом описивања читалачких искустава је емпиријски и у корелацији је са методама социологије. Попут Јауса, Вајнрих (1978: 83) заузима став да је улога читаоца садржана у самом делу и додаје да је неопходно да се читаоци једног књижевног дела проуче не само на емпиријски начин, већ и да се

<sup>129</sup> Описни превод аутора рада.

„metodama književne interpretacije opiše uloga čitaoca koja je sadržana u samom delu.” Да појаснимо: Вајнрих сматра да свако књижевно дело садржи у себи слику свог читаоца, да његову улогу преузима извантекстовни читалац, а уз то узима у обзир и могућност да је „čitalac, zapravo, jedan od likova dela.” (Вајнрих 1978: 84) Стога, у односу на наведене теоретичаре рецепције, Харалда Вајнриха можемо издвојити као јединог који је при типолошком разврставању читалаца узео у обзир све кључне аспекте овог појма.

Иако признаје да је његова типологија читалаца „gruba skica”, Вајнрих (1978: 87) додаје да ће она свакако бити добро полазиште за даље типологије које су, услед афирмације теорија које инсистирају на процесу рецепције књижевног дела, постале неопходне. Харалд Вајнрих (1978: 84) разликује следеће типове читалаца:

1. „slušaoca, koji zajedno sa ostalim slušaocima prati pevačevu pesmu”;
2. „виновника речи”, каквог интендира *Библија*;
3. пријатеља и симпатизера коме аутор чита тек написане странице;
4. ученика, који по задатку прелази канонски обавезне ауторе;
5. читаоца који у слободно време гута какав роман;
6. критичара „који прежива” (одређење типа читаоца које Вајнрих преузима од Фридриха Шлегела);
7. историчара књижевности који „сврстава текст”;
8. филолога који објашњава текст реч по реч.

Уз наведено, Вајнрих додаје да ова типологија остаје отворена за неке нове типове читалаца и нове предлоге. Вајнрихова типологија има историјску основу, те овај аутор наводи како филолог као читалац постоји још од александријског доба, а према епохама, појављује се у различитим видовима – као хеленистички граматичар, као црквени учитељ, као хуманист, као критички издавач, као

књижевни историчар или као интерпретатор. Слушалац усменог песништва има сродне црте са слушаоцем Хомерових епова, а, с друге стране, и сам има своје варијанте у зависности од историјског периода. Наведеној типологији читалаца треба прикључити и масу читалачке публике која се јавља од 19. века. Истовремено са наведеном појавом, многи аутори настојаће да освоје непознату публику или да пишу за, како наводи Вајнрих, један езотерични круг пријатеља, и тако утицати на настанак новог, префињеног или елитистичког читаоца.

Вајнрихова типологија читалаца је као основу имала претензије одређених књижевноисторијских епоха. Поред тога што је створила основ за будуће типологије читалаца, Вајнрихова теорија рецепције се, инсистирањем на томе да интерпретација узме у обзир све предуслове текста који, заправо, чине „хоризонт очекивања” читаоца (Вајнрих 1978: 87), још једном разрачунала са иманентном интерпретацијом. Међу поменутиим предусловима текста свакако је зависност конкретног дела од књижевног рода. Наведено условљава настанак категорије *начитаних читалаца* (Вајнрих 1978: 87) који ће дело пројектовати у изванредан хоризонт очекивања који се образовао кроз упознавање књижевног рода, али и осталих карактеристика дела. *Начитани* или *адекватни* читалац, каквог помиње Вајнрих, не мора нужно бити савременик датог дела, али важно је да припада групи у којој познавање аутора тог дела или дела сличне тематике спада у основне елементе образовања. Тек тада ће моћи да буде испуњена улога читаоца коју захтева дато дело.

Иако је Вајнрихова типологија читалаца међу првим синтезама овакве врсте у теорији рецепције, сама концепција читаоца код Вајнриха остаје на Јаусовом трагу. Вајнрих сматра да у процесу рецепције дела читалац следи упутства, тј сигнале који се налазе у тексту и који би

требало да му омогуће и олакшају оријентисање у тексту. Сигнали су смештени у синтакси текста и чине основ његове семантике. Највећа слобода коју читалац у овом контексту може да освоји јесте да преузме место које је приповедач напустио. Услов за реализацију наведеног јесте ишчезавање приповедача, а на плану нарације то се може остварити техником доживљеног говора. Тада читалац поново следи сигнале текста, али рецепција је отежана јер нема помоћи у виду приповедача-посредника. Као неке од сигнала у наведеној ситуацији Вајнрих наводи секундарна имена, нејасне наговештаје времена, релационе одреднице времена, сигнале који се односе на изглед и др. Читалац је и даље ангажован, обавезан на сарадњу са аутором. Али у процесу рецепције књижевног дела ни овде се, као ни код Јауса, читалац неће ослободити слеђења правила читања, односно „сигнала” дела.

Вајнрихова типологија читалаца полази и од стварне публике која се може проучавати емпиријским методама. Међутим, узимањем у обзир „сигнала” у тексту, односно упутстава за читање намењених стварном читаоцу, Вајнрих је до извесне границе успео да приближи стварног читаоца и фиктивног, имплицитног, те да ова два типа читалаца приближи појму интеракције у значењу које јој придаје Волфганг Изер. Међутим, Вајнрихова типологија читалаца је остала само на нивоу нацрта, без значајнијег утицаја на даље типологије читалаца у корпусу теорија читања.



## IV. КА ТЕОРИЈАМА ЧИТАЊА КАО МЕТОДОЛОШКОЈ ОРИЈЕНТАЦИЈИ

У методологији науке о књижевности, теорије читања спадају у дискутабилније методолошке оријентације јер до данашњих дана, међу проучаваоцима књижевних теорија, није успостављен консензус ни када је у питању корпус који оне обухватају, ни када су у питању временско одређење и методолошки оквир теорија читања. Стога се одређење границе између класичних и савремених теорија читања као проблем који смо истакли насловом чини још комплекснијим.

Један од узрока перманентне флексибилности корпуса теорија читања јесте приступање овој методолошкој оријентацији у најширем значењу речи, односно кроз успостављање синонимске релације између процеса читања и интерпретације, о чему, већ у контексту српске науке о књижевности, сведочи на стотине радова о „читању” традиције, поетике једног или више писаца, те „читању” одређеног проблема у контексту датог књижевног дела, а да не помињемо разна савремена „читања” дела ранијих епоха.<sup>130</sup> Стога ћемо на почетку истраживања истаћи да појам читања, односно теорије читања сагледавамо кроз уже значење ове речи – као методолошку оријентацију са прецизно одређеним тежиштем истраживања и „алатима”; дакле, као теорију у чијем је фокусу опис процеса читања са нагласком на интеракцији између читаоачеве улоге уписане у текст књижевног дела и активности емпиријског читаоца током поменутог процеса, од „оживљавања” света датог текста, до активног читања као превазилажења праз-

---

<sup>130</sup> С друге стране, на теорије читања као методолошку оријентацију својим насловима алудирају *Постструктуралистичка читанка: нова читања* (2003), аутора Зденка Лешића и *Фигуре читања* ауторке Снежане Милосављевић Милић (Београд: Службени гласник, 2013.).

нина у наративу и успостављања семантичких релација између актуелизованог и неактуелизованог дела „приче”. Током описа процеса читања узимамо у обзир његову прагматичку димензију, прецизније сазнајни и естетски ефекат/учинак наратива на читаоца у/током/након процеса читања. Сужавање, односно прецизирање семантике појма теорија читања нимало не решава остале проблеме, у првом реду временско одређење ове методолошке оријентације.

У најширем значењу, теорије читања као методолошка оријентација конституисане су у антици, прецизније унутар тадашње поетике и реторике као дисциплина проучавања књижевности и прозних нелитерарних форми (беседа). Разматрања вештина уверавања и наговора речима, што је био предмет Кораксове, Тисијине, Горгијине<sup>131</sup> реторике (5. век пре нове ере), Платонових дијалога (нарочито *Федра*), Аристотелове *Реторике*, Теофрастовог списка *О стилу*, те Квинтилијанове *Обуке беседника (Образовања говорника)*, самим тим што за предмет анализе имају говор и мисли – по Аристотелу (1982: 42) саставне делове заједничке беседништву и „песништву” – дале су значајан допринос разматрањима о читаоцу (у античко време – слушаоцу) и о начинима (стратегијама) читања у циљу успешнијег преношења ораторовог искуства на слушаоце, те убеђивања слушаоца у вероватност, уверљивост и сазнајни аспект онога о чему се беседи.

У историји теорије књижевности, процес читања и статус читаоца готово да није заобилажен у методолош-

<sup>131</sup> Први антички реторичари размотрили су готово све кључне проблеме ове дисциплине: дефиницију беседе, циљ беседе, беседничке жанрове, начин организовања текста беседе (садржај и форму), стилове беседа, звучну организацију беседе, делове ораторског говора, међузависност чинилаца садржаја (*ethos, logos, pathos*) и ефеката беседе (уверљивости и сазнања).

ким оријентацијама, што смо аргументовали делом монографије који разматра статус читаоца и проблем читања унутар методологија проучавања књижевности до 80-их година 20. века.<sup>132</sup> Дакле, теорије читања као методолошка оријентација „живе” од антике, а у данашње време (у другој деценији двадесет и првог века) виталније су него икада. Унутар руског формализма, кроз читање као продужену перцепцију и онеобичавање, и паралелно са руским формализмом – кроз феноменологију, теорије читања показују се незаобилазним проблемом чак и када је дата методолошка оријентација фокусирана на потпуно супротни пол (дело као затворену и довршену форму) у односу на читаоца као једног од видова контекстуализације дела; у случају руског формализма, то је иманентизам. Како свеколико омеђити нешто у чијој је бити семантичка лепе-

---

<sup>132</sup> Иако смо се определили за разматрање историје појма *читање* унутар методолошких оријентација науке о књижевности, напомињемо да се историјат овог проблема може сагледавати и из других аспеката – историјског, културолошког, социолошког и др. Једно од значајнијих истраживања историје читања из поменутих аспеката извршио је Алберто Мангел. Његова *Историја читања* (1996) разматра процес и начине читања разних врста писаних споменика у различитим временима, на различитим континентима и од стране читалаца другачијег социјалног статуса. Мангел се у *Историји читања* дотиче и видова и функција читања, додуше, у релацији са културом и друштвом којем конкретан читалац припада. Тако се у *Историји читања* могу наћи полемике у вези са читањем у кревету, за столом, јавним или читањем у себи, при чему се аргументација у вези са сваким од наведених положаја читаоца и начина читања изводи из културолошког угла. Сам чин читања Мангел одређује као симболичку везу посебне врсте између читаоца и књиге. У историји друштва и културе, Мангел као значајан ефекат процеса читања издваја чулно уживање, док најзначајнијим функцијама процеса читања, посматрано из социјалног аспекта, сматра стицање интелектуалног богатства, образовања, друштвеног статуса и др.

за<sup>133</sup> и које, поред тога што прожима остале методолошке оријентације у исто време, парадоксално корелира и паралелно егзистира са њима? Оваквих покушаја је било у књижевнотеоријским разматрањима. Тако структуралисти појам *читање* сагледавају у значењу интерпретације и/или описа; Вејн Бут, представник реторичке теорије читања – као разумевање и/или надразумевање; Умберто Еко читање сагледава кроз интерпретацију и коришћење текстова, Волфганг Изер као интеракцију између текста и читаоца, док посткласични теоретичари читање сагледавају са аспекта читаочевог *искуства* са текстом, урањања у текст, кроз етичку или емпатичку функцију наративних стратегија текста. С обзиром на то да у прва три дела монографије дајемо детаљан дијахронијски преглед заступљености теорија о читању унутар разних књижевнотеоријских праваца, у овом одељку даћемо општији коментар на разне покушаје систематизације и класификације теорија читања. Као прву научно и методолошки утемељену теорију читања издвајамо феноменолошку, што је, заправо, општи став свих аутора који су разматрали теорије читања. Међутим, феноменолошка теорија читања није само обележила почетак теоријски и методолошки освешћенијег инте-

<sup>133</sup> Уп. „**читати**, -ам несвр. 1. *распознавати слова у писаном или штампаном тексту (изговарајући или не изговарајући), прелазећи очима преко онога што је написано или наштампано разумевати садржину прочитаног текста; изговарати гласно оно што је написано или наштампано држећи текст у рукама или говорећи напамет, декламовати, рецитовати [...]* уметнички, с емоцијама, с патосом; 2. *Излагати, предавати, објашњавати [...]* а. *распознавати знакове и разумевати њихово значење. б. Фиг. Схватати и погађати нечије мисли, осећања, жеље, намере и сл. (по неким спољним знацима или кретањима); [...]* в. *погађати оно што ће се догодити на основу одређених појава или знакова: [...]* читати *домишљајући се ономе што писац није до краја рекао или што је хтео прикрити...*” (Вујановић и др. 2007: 1518).

ресовања за процес читања, концепт и улогу читаоца у том процесу, већ је у данашњем времену мисао водиља и заједничка нит комплексног система теорија читања до којег је довело отварање наратолошких истраживања ка постигнућима психологије, когнитивних теорија, неуробиологије<sup>134</sup>, метода студија културе и др. Као друга метода кључна за даљи (и дубљи) развој теорија читања издваја се теорија рецепције, афирмисана 60-их година 20. века у немачким и пољским универзитетским центрима. Допринос ове теорије у односу на феноменолошки (уопштенији, апстрактнији) опис процеса активног читања налази се у већем усмерењу ка интеракцији емпиријског читаоца са текстом и уграђеним стратегијама читања (касније обухваћених појмом имплицитног читаоца). Уједно, теорије рецепције су процес читања отвориле ка књижевној историји, те су настојале да осветле ланац рецепција одређеног књижевног дела и њихову међузависност од књижевноисторијских епоха и друштвених, културних и политичких услова тих времена. Такође, теорије рецепције отвориле су пут ка залихама читаоачевог искуства (књижевног, друштвеног, личног) као оквира (хоризонта) који предиспонира читање и самим тим значајно усмерава процес рецепције. Међутим, паралелно са развојем теорија рецепције, кључни концепт енкодираног читаоца (наратера) афирмише се у дијаметрално супротној методолошкој оријентацији – структурализму док, у односу на теорије рецепције, читаоачевом доживљају текста више бивају окренуте чикашке реторичке теорије читања од Р. С. Крејна преко Вејна Бута, па надаље.

Кључна методолошка оријентација у чијем су фо-

---

<sup>134</sup> У корелацији са неуробиолошким експериментима поједини теоретичари читања успели су да скенирају промене у читаоачевом мозгу током помног, индивидуалног читања у себи, неометаног спољашњим сензацијама; готово феноменолошког читања.

кусу процес читања (углавном емпиријски, лични, трансактивни), доживљај датог текста и опис читаачевих реакција (одговора, одзива) на текстуалне сигнале, јесте критика читалачког одговора, афирмисана у ери теорије рецепције, а паралелно са структуралистичким поставкама у проучавању књижевности. Заправо, критичари читалачког одговора, током проучавања процеса читања и концепта читаоца, и сами су пролазили кроз феноменолошку, формалистичку и рецепционистичку фазу. И таман да одахнемо, мислећи да ће две систематизације критике читалачког одговора из 1980. године<sup>135</sup> дати прецизан одговор на питања постављена на почетку овог одељка, наишли смо на нов проблем: Џејн Томпкинс свој зборник о критици читалачког одговора конципира хронолошким редом, од формалистичких теорија које разматрају природу и статус концепта читаоца, до постструктуралистичких, при чему ипак остаје усмеренија на радове критичара читалачког одговора, док Сузан Сулејман и Инге Кросман, настојећи да укажу на методолошки плурализам теорија читања, користе већ постојеће поделе ширег корпуса методолошких оријентација, те наводе социолошку, реторичку, структуралистичку и деконструктивистичку теорију читања. Џејн Томпкинс нас у предговору зборника који је уредила још једном враћа на античке теорије што је, уједно, и аргумент више у прилог нашем запажању о антици као изворишту теорија читања, али и додатни проблем при одређењу ужег временског оквира теорија читања јер, ако је једна од „савремених” теорија читања њена реторичка оријентација, шта је то што је, осим времена афирмације, разликује од

---

<sup>135</sup> Ово се односи на два зборника о критици читалачког одговора (*Reader-Response Criticism: From Formalism To Post-Structuralizam* и *The Reader In The Text: Essays on Audinece and Interpretation*) уреднице Џејн Томпкинс, односно Сузан Сулејман и Инге Кросман, оба из 1980. године.

античке реторике?

У настојању да укаже на границу класичних и савремених теорија читања, одређенији је Миодраг Радовић у темату „Савремене теорије читања” часописа *Књижевна критика* из 1989. године. Међутим, посматрајући садржај поменутог темата, закључујемо да је Радовић појам савремених књижевних теорија посматрао као синоним појму *критика читалачког одговора*. Ни аутор одреднице „теорије читалачких одговора” *Прегледног речника компаративистичке терминологије у књижевности и култури* (Попов 2012: 374–376) у сагледавању теорија читања не иде даље од корпуса означеног тематом са краја 80-их година 20. века, односно монографијом *Ослобођени читалац* (1993). Налазећи као тежиште савремених теорија о читању концепт ослобођеног читаоца, Јован Попов је 1993. године истоименом монографијом<sup>136</sup> донео преглед методолошких поставки теоретичара који су значајно допринели савременим теоријама читања, а као прве значајне издвојио је структуралисту – постструктуралисту Ролана Барта и семиотичара Умберта Ека, док се попис осталих значајних теоретичара исцрпљује навођењем имена теоретичара читалачког одговора.

Аутори *Ротлициове енциклопедије наративне теорије* (*Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, 2008) у вези са процесом читања издвајају следеће одреднице: критику читалачког одговора (*Reader-Response Theory*), реторичке приступе наративу (*Rhetorical Approaches to Narrative*), урањање (*Immersion*), социолингвистички приступ наративу (*Sociolinguistic Approaches to Narrative*), социолошки приступ књижевном наративу (*Sociological Approaches to*

---

<sup>136</sup> Монографија *Ослобођени читалац* Јована Попова настала је као плод истраживања обављених током 1990/91 у Нансију и Паризу током једногодишњих постдипломских студија поменутог аутора у Европском универзитетском центру у Нансију.

*Literary Narrative*), теорију говорних чинова (*Speech Act Theory*) и, спорадично, процеса читања дотичу се у одредницама посвећеним когнитивној наратологији, дигиталним наративима и интерактивности. Иако интенција аутора поменуте енциклопедије није оцртавање линије развоја теорија читања, издвајањем поменутих одредница имплицитно је указано на чворишта поменуте теорије – теорију рецепције, критику читалачког одговора као врхунца и, из данашње перспективе можемо рећи прекретнице у даљем развоју теорија читања, потом на теорију говорних чинова која је у основи потоње теорије читања Волфганга Изера, социоллингвистички и социолошки аспект теорија читања ка коме су били усмерени Дејвид Блич и Стенли Фиш, на реторички аспект наратива који, сходно својим методолошким поставкама, имплицира присуство читаоца као елемента неопходног за истраживање учинка наратива, те на когнитивне теорије наратива које, како ћемо показати у засебном одељку монографије, више него икада у односу на своју класичну, наратолошку фазу, бивају усмерене ка процесу читања, улози и статусу читаоца у овом процесу. Такође, дијахронијски анализирајући само схватање појма *наратив* које се, од класичне до посткласичне фазе, померало ка условима, својствима и степену наративности<sup>137</sup>,

<sup>137</sup> Између осталог, под наративношћу се подразумева степен у коме одређени текст (али и невербални материјал – слика, музика) поседује наративна својства. Унутар оваквог скаларног приступа наративу, наратолози различито одређују својства наративности; Мери-Лор Рајан своју скаларну концепцију наративности заснива на неколико димензија: просторној (наратив мора да говори о свету насељеном индивидуама), временској, менталној (неки од учесника у свету приче морају бити интелигентна бића и поседовати духовна својства), прагматичкој (прича мора имати неко значење за реципијента) (нав. према Милосављевић Милић 2016: 16), а степен наративности пропорционалан је присуству наведених параметара према њиховој важности. С друге стране, Моника Флудерник тежиште наратива ставља

Џејмс Фелан (2006: 31–33) је указао на постепену и поступну консолидацију двеју методолошких оријентација усмерених ка истраживању карактеристика наратива и ка његовој прагматичној страни, учинку и ефекту у/током/након процеса читања. Прецизније, у домену методолошке оријентације коју заступа Џејмс Фелан, реторичке теорије наратива, прекретница ка поменутој консолидацији, када су у питању наратолошке теорије, јесте указивање на вишеслојност наративне комуникације која је, идући даље од релације наратор – наратер, у себе инкорпорирала и релацију емпиријски аутор – имплицитни аутор – имплицитни читалац (ауторска публика) као концепт који укључује и у текст уписану улогу читаоца и начин њене реализације у процесу читања. Након 1980. године, теорије читалачких одговора нема као засебне методолошке оријентације, али се њене тековине итекако уочавају у разним постструктуралистичким оријентацијама; примера ради, тековине социолошки усмерених теорија читања евидентне су у деконструкцији, постколонијалним студијама, феминистичкој критици, квир теорији и др., док се психоаналитичка оријентација критике читалачког одговора даље развила кроз когнитивнонаратолошке теорије. Уливши се у посткласичну теорију наратива, теорије о читању су још једном потврдиле своју перманентну присутност у методологијама проучавања књижевности и подвукле да је прагматички аспект наратива и проблем читаоца незаобилазан при анализи наратива и ван књижевних оквира.

Посебан проблем у контексту теорија читања тиче се корпуса писаца коју су, било експлицитно (есејима, књижевнонаучним радовима, интервјуима), било имплицитно (инсистирањем на одређеним стратегијама читања

---

на искуственост, односно основну функцију наратива налази у размени људског искуства, те из овог угла степенује наративност текста.

својих романа) значајно допринели не само развоју теорија читања, већ и указивању на конкретне активности које се током процеса читања изискују бар од конкретне читалачке групе, на примеру одређеног дела.

Ако се, на послетку, вратимо питањима постављеним у уводном делу, можемо истаћи следеће закључке:

1. У ширем смислу, теорија читања је перманентно савремена свим осталим методолошким оријентацијама, почев од антике где бивствује унутар поетике и реторике, преко руског формализма коме опонира и феноменологијом, и оним делом формалистичке оријентације усмерене ка техникама и учинцима онеобичавања, па до посткласичних нараторолошких истраживања где је готово неодвојива од когнитивних, афективних, реторичких, социолошких и др. приступа наративу.
2. Временски, теорије читања конституисане су у антици, а врхунац у свом развоју као самосталне методолошке оријентације доживеле су у ери критике читалачког одговора, 70-их година 20. века.
3. Након критике читалачког одговора, прецизније – након 1980. године када јењавају истраживања усмерена ка опису читалачког одговора (одзива, реакције) као засебне методолошке оријентације, теорије читања не егзистирају засебно; иако бивају осавремењене методама посткласичних нараторолошких истраживања (нарочито оним која при експерименталној анализи користе најсавременија технолошка достигнућа), питања која су у њиховом тежишту иста су од антике, до данашњих дана: опис процеса читања и читалачке реакције (ефекта, учинка наратива). Стога, парадоксално, осавре-

мењеност метода истраживања (скенирање промена у читаочевом мозгу током процеса читања) не имплицира осавремењавање питања која теорије читања разматрају.

4. И, најзад, ни консолидација са методама посткласичних наратолошких истраживања није умањила парцијалност, емпиризам и, у значајној мери субјективност теорија читања као методолошке оријентације.

Перманентно савремене, перманентно осавремењаване, теорије читања ипак имају неколико значајних момената – прекретница: то су, свакако, феноменолошка теорија читања, теорија рецепције, реторичка теорија читања (наратива) и критика читалачког одговора где су питања у вези са процесом читања, статусом и улогом читаоца у том процесу средишња. Остале методолошке оријентације, како ћемо показати, ова питања третирају секундарно. Потом, сходно томе што је концепту енкодираног читаоца највећи допринос дао структурализам, односно наратологија као његова грана, можемо закључити да је, парадоксално, и овај иманентан метод у проучавању књижевности један од чворишта теорија читања. Оно што из данашње перспективе можемо констатовати, то је кружна линија развоја теорија читања од феноменологије 20-их година 20. века, до феноменолошки усмерених теорија двадесет и првог века. Међутим, тај круг је ништа друго до херменеутички јер истраживача непрестано позива на сагледавање теорија читања као целине кроз делове које баштине готово све методолошке оријентације, од антике до данас, а које, с друге стране, теорије читања само па-бирче.

## БАРТОВА АПОЛОГИЈА ЧИТАОЦУ<sup>138</sup>

У науци о књижевности често се истиче да је Ролан Барт, прогласивши „смрт” аутора у свом истоименом есеју, први пут читаоца експлицитно поставио на трон књижевнотеоријских истраживања. Уједно, година објављивања *Смрти аутора* Ролана Барта, 1968, узима се као почетак ере читаоца у теорији књижевности.

Есеј о смрти аутора Барт започиње реченицом из Балзакове новеле *Сарацен* која се односи на опис кастрата прерушеног у жену („Bila je to prava žena, s nenadanim strepnjama, iracionalnim hirovima, instinktivnim brigama, naglom smionošću, usplahirenošću i sa finom osjećajnošću.” (Барт 1986: 176)), након чега поставља питање кључно за теорију о смрти аутора: Ко у овој реченици говори – Балзак као појединац који на темељу сопственог искуства познаје филозофију жене, Балзак – аутор који износи књижевне појмове о женствености, свеопшта мудрост или некаква романтична психологија? Барт нас оставља без одговора, истичући да га не може дати јер је писање уништење индивидуалног гласа и сваког изборног стајалишта: „Pisanje je onaj neutralni, složeni, posredni /oblique/ prostor gdje naš subjekt nestaje, ono negativno gdje je sav identitet izgubljen, počevši od samog identiteta pisanja kao takva.” (Барт 1986: 178) У наведеном есеју Барт признаје да он није први који

<sup>138</sup> Иако је кључни Бартов текст који је значајно допринео ускрснућу теорија о читаоцу публикован 1968. године, ставове овог аутора изнете у поменутом тексту, али и шире – његову теорију читања и типологију читалаца у овом теоријском и систематичном делу монографије смештамо између рецепционистичких теорија као најзначајније капије ка читаоцу као књижевнотеоријском концепту и критике читалачког одговора као методолошке оријентације у потпуности усмерене ка теорији читања и концепту читалаца, која је изнедрила методе читања које су се до данас одржале.

је увидео да аутор није власник језика. Пре њега је то учинио Стефан Маларме за којег је, у оквиру теорије о чистој поезији и о њеном онтолошком статусу, језик онај што говори, не аутор. Разградњи и деградацији улоге аутора, како запажа Барт, допринео је и надреализам, поверивши задатак руци да пише што брже може о ономе чега субјекат писања још није свестан. Аутоматско писање је укинуло индивидуалност, односно аутора као појединца. Бартово виђење писања иде у том смеру: писати значи „kroz unaprijed pretpostavljenu impersonalnost [...] dostići onu točku, gdje samo jezik djeluje, 'izvodi', a ne 'ja'.” (Барт 1986: 177) Пошто је аутор потиснут, примат је добило писање, а текст је постао мултидимензионални простор на којем се разноврсност писања, од којих ниједно није изворно, меша и сукобљава, и постаје ткиво цитата изведених из разних области човековог стваралаштва.<sup>139</sup>

Проблем писања, као и проблеми читања и улоге читаоца који су са наведеним у вези, предмет су и других Бартових списа (поменућемо хрестоматију *Књижевност, Митологија, семиологија* која обухвата Бартове текстове у периоду 1957–1966. године, *S/Z* (1970), есеје *Варијације у писму* (1973), *Задовољство у тексту* (1977) и, наравно, *Нулти степен писања* који је устолочио бартовско схватање текста и писања). Бартов измењен концепт писања резултовао је променом у схватању појма *књижевност*: у Бартовом тумачењу књижевност више није сачињена из низа дела, већ је, како ће рећи приликом инаугуралног

<sup>139</sup> Сличне идеје о тексту и ишчезавању аутора као индивидуалног, оригиналног ствараоца, присутне су код Т. С. Елиота у тексту *Традиција и индивидуални таленат* (1921) и у Фукоовом есеју *Шта је аутор?* (1966). У наведеном тексту Фуко говори о писму као о простору у којем онај ко пише перманентно ишчезава и о делу које, за разлику од некадашње сврхе која се састојала у обезбеђивању бесмртности онога ко пише, сада „усмрћује” свог аутора поништавајући његова индивидуална обележја.

предавања одржаног 7. јануара 1977. на Колеж д'Франсу, „složeni graf tragova једне od пракси – праксе писанја” (Барт 2009: 18). Барт у књижевности види *текст*, а он настаје праксом упражњавања заната, протоколом понављаних чинова, преиначавањем или заобилажењем жанровских конвенција, испуњавањем нацрта, новим преписима – свим оним што, по мишљењу овог аутора, чини праксу писања. Писање није транскрипција оног што се изговара, већ делатност руке, вежба, занат, воља за урезивањем у неку подлогу; оно не одговара гласу и дистанцира се од мисли. У вези са праксом писања Барт разматра и проблем вредновања књижевног дела: процена вредности неког дела код Барта, како је уочио Јован Попов (1998: 31) анализирајући код нас непреведен Бартов есеј *S/Z*, није ствар науке или идеологије, већ искључиво ствар писма, односно праксе писања. Уз овог угла, Ролан Барт дели текстове на две групе: у једној су они текстови који пружају могућност поновног писања и који улазе у домен пишчеве праксе, док су у другој они који су из тог домена изашли, који се не „нуде” савременом читаоцу – писцу. Барт вредним сматра управо прву групу текстова јер такви текстови читаоца позивају на читање, а оно је схваћено као поновно писање. Вредни су, дакле, овакви *исписиви* текстови који су отворени ка читаоцу и који од њега не стварају потрошча, него произвођача текста – рећи ће Барт у есеју *S/Z*.

### УСКРСНУЋЕ ЧИТАОЦА

Анализирајући позицију читаоца, Барт критикује стање у теорији које је промовисало читање као пасиван акт, те читаоца као пасивног појединца препуштеног инерцији. Нова улога коју Барт додељује читаоцу у интерпетацији *писивих* текстова састоји се у процени од каквог мноштва је текст сачињен. Текст у Бартовом схватању

треба да „проговори” сходно читаочевом интересу, те је и сама рецепција сада подстакнута ставом читаоца и његовом заинтересованошћу за једну недвосмислену истину за коју има слободу у креирању. Материјал за трагање садржи само оно што је било књижевно коришћење писма. Читалац приступа отвореном тексту, а његово читање рађа поновно писање.

Наведену смену пратила је још једна промена која се тиче редефинисања појма *дело*. Иако смо о поменутом редефинисању писали на више места у монографији, чиме смо вишеструко подвукли значај ове измене, даћемо још један кратак осврт на опште место појма *текст* у Бартовом значењу те речи. Насловом есеја „Od djela do teksta” (1971) Ролан Барт указује на једну значајну линију која је пратила развој теорија о читању, а то је процес редефинисања структуралистичког појма *дело у текст* као „пролаз” (Барт 1986: 183) ка плуралитету значења, при чему се треба узети у обзир његово порекло, односно његов друштвени простор *текста*. Смештен у друштвени простор текст више не оставља сигурним ниједно значење. Теорија о тексту као експлозији, дисеминацији значења утицаће на афирмацију и развој теорије деконструкције.

## КОД КАО „ЈУНАК” ПРОЦЕСА ЧИТАЊА: БАРТОВ ИНДУКТИВНИ ПРИСТУП ЧИТАЊУ

У контексту теоретичара који разматрају процес читања, Ролан Барт је методолошки близак струји критичара читалачког одговора који се опредељују за индуктивни приступ описа процеса читања – Стенлију Фишу и Норману Холанду. Овакву методу читања по сегментима Барт је применио анализирајући Балзакову причу *Сарацен*. Већ у првој реченици Балзакове приче Барт је пронашао пет кодова који у контексту приповетке о којој је реч стварају

различите могућности за формирање њеног значења. Први код читања формира се већ насловом дела, а Барт га назива херменеутичким кодом. Функција овог кода у процесу читања је усмеравање читаоца кроз двосмислености приче, како би се дошло до откривања њеног значења. Инципит приче (односно било ког књижевноуметничког наративног дела) и, уже, неколико првих речи у процесу читања формира референцијални или културни код као когнитивни оквир (складиште) знања са којим приступамо тумачењу свакодневног искуства. Трећи по редоследу формирања у процесу читања (не по важности за значење приче) јесте код радње (проаиретички код) који се у процесу читања формира по принципу низа радњи, односно сегментира се. Последњи код читања који осветљава Бартова метода јесте симболички код. Треба напоменути да се, у контексту Бартовог индуктивног метода, кодови третирају на секвенцијалан начин, онако како се појављују током читања. Такође, кодови на које је указао Ролан Барт, а које употребљавамо при читању, „написани”<sup>140</sup> су у класичном наративу и „уписани” у нама као читаоцима. Њихова конвенционална природа за последицу има ограничавање приписивања могућих значења.

Трећи односно, у контексту Бартове теорије, први члан у ланцу наративне комуникације, читалац, дефинише се као скуп навика и конвенција које су кумулативни производ нашег искуства са књижевношћу, а које се покрећу у току читања:

„*ја* које прилази тексту већ је само по себи плуралност других текстова, кодова који су бескрајни или, тачније говорећи, изгубљени (чије је порекло изгубљено)... Значења која проналазим нисам утврдио ја нити други људи, већ њихова систематска ознака: не постоји други доказ за читање осим квалитета

<sup>140</sup> Ово се односи на разноликост схема које смо усвојили током свог читалачког искуства (нпр. на образце сукоба).

и трајања његове систематичности; другим речима, његовог функционисања.” (Барт 1970: 10–11)

Стога је улога читаоца у Бартовој теорији сведена на повезивање делова текста, односно на праћење и повезивање кодова, док само значење произилази из поменутих релација текста. Највећа замерка Бартовој теорији кодова (Кермонд 1983: 29) тиче се њихове статичне природе јер историја тумачења потврђује промене културних и интерпретативних конвенција. Потом, теоретичари књижевности указали су на Бартов пропуст у вези са градирањем кодова према одређеним жанровима јер, примера ради, током читања детективских романа читалац као примарне прати проаиретички и херменеутички код.

### ЧИТАЛАЦ ЗАДОВОЉСТВА И ЧИТАЛАЦ НАСЛАДЕ

У завршном делу разматрања Бартове теорије задржаћемо се на проблему *задовољства у тексту*, што је и наслов једног од Бартових есеја, на чијим основама је овај теоретичар направио још једну дихотомију на релацији текст – читање – читалац. Ролан Барт у поменутом есеју (*Задовољство у тексту*, 1973) описује два посебна режима читања: први је онај при чему читање тече линеарно, те читалац „гута” књигу гођен радозналешћу и не зауставља се ни над каквим празнинама у тексту; други режим читања је успоренији јер читалац не жели ништа да пропусти, пријања за сваку тачку текста и тражи чар у језику, а не у причи. Ово друго читање одговара поетици постмодернистичких отворених текстова. Први је режим читања *текстова за задовољство* (Барт 2010: 112) који испуњавају читаоца, подстичу еуфорију и подесни су за угодну праксу читања. Други је режим читања *текстова за насладу* који „изазивају nelaгоду током читања, уздрмавају историјске, културне, психолошке слојеве читаоца,

чврстину његових укуса, вредности и успомена, и доводе у кризу његов однос према језику.” (Барт 2010а: 106)<sup>141</sup> Задовољство и наслада у Бартовој теорији превасходно су виђени као ефекти у процесу читања. Међутим, пажљивим ишчитавањем Бартовог текста може се уочити да, у пренесеном значењу, и задовољство и наслада јесу елементи текста самим тим што су кодирани одређеним избором елемената и ауторовим дозирањем говорења и прећуткивања у тексту.

Текст за задовољство и текст за читаочеву насладу Барт најпре настоји да дефинише из угла интенција самог аутора. Књижевни текст који интендира (или којим се интендира, јер Барт у контексту расправе о текстовима за задовољство и за насладу не искључује интенцију аутора) задовољство у читању, у домену формалних стратегија треба да садржи непредвидивости, батајевске „неурозе неопходне за завођење својих читалаца” (Барт 2010а: 101); треба да „мами”. У равни књижевнотеоријске традиције о читању, текст за задовољство треба да:

1. буде најмање двоструко кодиран: испод површинског кода треба бити скривен субверзивни. Интензитет читаоачевог задовољства сразмеран је степену присутности и привилегованости субверзивног кода у књижевном тексту;
2. да садржи празно место, рез или друге дисконтинуитете који ће ангажовати читаоца („прекиде у конструкцији (анаколуте) и прекиде у субординацији (асиндете)” (Барт 2010а: 103)); да буде „разграђен”, али читљив, односно да кришом, у међупросторима,

<sup>141</sup> Граница између корпуса текстова за задовољство и текстова за насладу, односно између начина читања оваквих текстова флуидна је. И сам Барт (2010: 99) експлицира: „Терминолошки, ово је још неодлучно, спотичем се и заплићем. [...] парадигма ће шкрипати.”

садржи импликације за оно што је изостављено. У овом контексту, интересантно је још једно запажање Ролана Барта: кључна фигура задовољства „утканог у текст” је тмеза<sup>142</sup>, а читаочева активности „у задовољству” текстом који држи у руци обухватају не само лелујање између реченог и нереченог, већ и уживање у ономе што није у значајној мери важно за значење текста;

3. да буде саткан и фигуративним, и тривијалним језиком.

Стратегије читања текста за задовољство су у Бартовој теорији прилично дисперзивне јер се крећу од читаочевог партиципирања у тексту и повезивања изостављених нити, што Барт види као највиши степен урањања, до *нечитања* као такође легитимног чина општења са текстом. Барт не сматра хибрисом ако читалац задовољства, понет текстом, „подигне главу”; читање, дакле, може бити и „расејани чин”, „губљење” због књиге, а не губљење у књизи.

С друге стране, текстом за насладу Барт сматра онај који неће изазвати само задовољство у читаоцу, већ и „уживање до несвестице” (Барт 2010а: 110). Дакле, текст за насладу је, по интензитету задовољства које изазива, свакако на вишем степену. Значајно је запажање Ролана Барта (2010а: 112) у вези са читањем текстова за насладу: „о таквом тексту можете само да говорите ’у’ њему, *на његов начин*, ући у сулуди плагијат, хистеријично потврђивати празнину насладе”.

---

<sup>142</sup> Тмеза је фигура конструкције која настаје растављањем сложенице или устаљеног израза уметањем једне или више речи између његових саставних делова. Опширније в. Багић 2012: 310.

Да би се књижевним текстом, при сусрету са читаоцем, остварио ефекат насладе, пракса његовог писања треба да оде корак даље од онога што поседује текст за задовољство, односно за „угодну праксу читања” (Барт 2010а: 106): да уздрма историјске, културне, психолошке слојеве читаоачевог искуства, односно, како би рекао Јаус – да модификује читаоачев хоризонт очекивања, или речима Вернера Волфа – да прошири читаоачев когнитивни оквир.

Иако Барт није експлицитан када је у питању хијерархија између поменутих типова читања, на основу појединих ставова попут оног да читати значи проналазити, те да овакав читалац треба да поседује одређене компетенције (Барт га назива аристократским), налазимо имплицитне назнаке читаоца насладе као повлашћеног типа читаоца.

Са постмодернистичким писцем насладе и његовим читаоцем започела је, по Барту, ера неодрживог текста, увек отвореног за нова општења са читаоцем уз обећање да ће свако ново ткање текста од стране читаоца бити изнова подстицајно. „Текст значи Ткање. [...] Изгубљен у том ткању – тој текстури – субјекат се ослобађа у њему попут паука који се и сам раствара у градитељском излучивању своје мреже”, речи су Ролана Барта (2010а: 142) које можда најсликовитије описују постмодернистичку поетику отвореног дела и постмодернистичког јунака – читаоца.

## СЕМИОТИЧКО ЧИТАЊЕ<sup>143</sup> И КОНЦЕПТ УЗОРНОГ ЧИТАОЦА

*Književna dela nas pozivaju da ih slobodno interpretiramo, zato što nam nude diskurs koji se može čitati na više nivoa, i suočavaju nas sa dvosmislenostima, i u jeziku, i u životu.*

Umberto Eco, *O književnosti*

Почев од *Отвореног дела* (написаног између 1958. и 1962. године) у којем на опширан књижевнотеоријски начин расправља о присуству, улози и могућностима читаоца уписаног у текст, Умберто Еко ће се током свог целокупног бављења науком о књижевности (студијама публикованим у делима *Lector in fabula*, 1979, *Границе тумачења* (1990), *Интерпретација и претерана интерпретација* (1992))<sup>144</sup>, али и путем белетристичких радова, перманентно занимати за овај „glavni sastojak ne samo narativnog postupka nego i same priče.” (Еко 2003: 7).

У *Отвореном делу* (1962) Умберто Еко је највише усмерен ка опису цојсовског читаоца, односно ка страте-

---

<sup>143</sup> Одређење теорије читања Умберта Ека као семиотичке има утемељење у његовој кључној методолошкој позицији. Уже сагледано, Екова теорија читања на два нивоа – семантичком и семиотичком – настала је на тековинама науке која књижевност сагледава као знаковни систем у комуникативној функцији, а у корелацији са теоријом информације.

<sup>144</sup> С обзиром на то да Екову теорију читања сагледавамо кроз призму концепта (узорног) читаоца уписаног у текст, због свог периферног дотицања проблема читаоца у фокусу овог одељка није се нашла студија *Одсутна структура*. Допринос *Одсутне структуре* теоријама читања налази се у Ековом опису кода, поруке, денотативног и конотативног значења којима прилази из угла теорије информације; међутим, с обзиром на то да смо усвојили бартовско виђење кода, као и да је Еко своје теоријске ставове модификовао, ово изостављање сматрамо оправданим.

гијама текста које читаоца наводе да непрестано запиткује дело. У поменутој монографији Еко износи став да слобода тумачења зависи од формалне структуре дела. У овом контексту, Еко *Финеганово бдење* издваја као парадигматичан пример отвореног дела које је у подручју текстуалних стратегија (сопственом семиотичком стратегијом) предвидело слободног, *идеалног читаоца* (термин из *Отвореног дела*), односно *узорног читаоца* (термин који у Ековим студијама постаје фреквентнији након *Улоге читаоца* (*Lector in Fabula*, 1979) спремног да се упусти у игру откривања бесконачних могућности да се текст исправно протумачи. Такође, у односу на прво издање *Отвореног дела*, те у каснијим монографијама, Еко ће у анализу узорног читаоца укључити и разматрање менталних ставова структура којима прималац, по праву слободе избора, одабира поруку, а потом и контекст ситуације унутар које се порука (дело) преноси – психолошке, историјске, социјалне, антрополошке. (нав. према: Еко 2001: 21) Навешћемо и Екову дефиницију отвореног дела: „Отворени текст је врхунски пример синтаксичко-семантичко-прагматичког механизма чија је предвиђена интерпретација део његовог генеративног процеса.” („An open text is a paramount instance of a syntactic-semantic-pragmatic device whose foreseen interpretation is a part of its generative process.”) (Еко 1984: 3).

Иако је своје ставове (и саме појмове) модификовао током вишедеценијског истраживања процеса читања и описа читаоца уписаног у текст, оно што, сагледано из данашње перспективе, остаје константа Екових текстова о читању, јесте превасходно поштовање интенције текста (онога што текст казује „nezavisno od intencija svog autora”, а „u odnosu na vlastitu kontekstualnu koherenciju i situaciju sistema označavanja na koje se oslanja” (Еко 2001: 22)). Када је у питању сам процес читања, Умберто Еко га опи-

сује попут Волфганга Изера: читаочева улога у процесу читања има распон од непрестане селекције наративног материјала (елемената) („pod pretpostavkom da će nešto biti razložnije od drugoga” (Еко 2003: 15)) како би се прокрчила путања која води ка значењу текста, нагађања, антиципације, до „анатомског” читања – сецирања текста, какво је, примера ради, Еково читање *Силвије* аутора Жерара де Нервала у својој првој „шетњи по наративној шуми”, у истоименој књизи (Еко 2003: 19–23). Процес читања Умберто Еко описује аналогно шетњи кроз шуму као метафору књиге: током „шетње” кроз наративну „шуму” читалац бива подстакнут (да не кажемо принуђен) да промени ритам кретања, а каткад и да залута, на шта нас упућује Екова духовита дигресија о шетњи током које се застаје како би се посматрали живописни предели али која нипошто није „замајавање” и губљење времена (Еко 2003: 60), већ тренутак читаочевог предаха како би се добро размислило пре доношења следеће „одлуке” у вези са наративом. Оно што је заједничко свим „шетњама” кроз наратив, јесте то да је аутор „утабао” стазе, односно конструисао стратегију навођења читаоца.

У односу на остале теоретичаре читања до 70-их година, Умберто Еко издваја више нивоа овог процеса: *семантичко тумачење* као резултат процеса у којем се читалац суочава с линеарном манифестацијом текста и испуњава је значењем и *критичко (семиотичко) тумачење* током којег читалац настоји да објасни „iz kojih strukturnih razloga tekst može da proizvodi ta (ili neka druga, alternativna) semantička tumačenja.” (Еко 2001: 29). Међутим, оба нивоа читања предвиђају само поједини текстови.<sup>145</sup> При

---

<sup>145</sup> Списак оваквих текстова које наводи Умберто Еко је дугачак; стога ћемо ради илустрације издвојити само неколико наслова: *Уликс*, *Финеганово бдење* (Џејмс Џојс), *Чаробни брег* (Томан Ман), *Пјер Менар, аутор Дон Кихота* (Хорхе Луис Борхес), *Силвија* (Жерар де

опису читања Еко уводи још једну дихотомију, *читање/коришћење*. Уодносу на читање као *коришћење* које се, по Еку (2003: 17), удаљава од интерпретације, а приближава виду личног сањарења над текстом<sup>146</sup>, тумачење текста подразумева потврду читаочевог „нагађања”<sup>147</sup> на основу текстуалне кохеренције.

Пишући о концепту читаоца у тексту, Еко неретко цитира Изерове сегменте о имплицитном читаоцу као онемо ко, следећи низ текстуалних упутстава, успева да открије потенцијалну многострукост веза унутар наративног текста. У контексту Ековог термилошког корпуса, када је у питању опис активног читаоца, у последњим радовима овог аутора преовладава појам *узорни читалац*<sup>148</sup>, а под њиме се и даље одрадуева тип читаоца кога текст не само да предвиђа као сарадника, већ и покушава да створи; примера ради, целокупан белетристички опус Умберта Ека, Итала Калвина, Милорада Павића као једну од примарних интенција има изградњу читаоца – сарадника (коаутора). Међутим, поред тога што истиче да се профил узорног читаоца одређује текстом и унутар текста, Умберто Еко (2003: 16) каткад појам узорног читаоца изједначава са појмом идеалне публике која је, судећи по студијама реторичких теоретичара читања где је афирмиран овај концепт, укључује и емпиријску димензију – одређене компетенције извантекстовних читалаца неопход-

Нервал) и др.

<sup>146</sup> Слично „сањарење” Еко (2003: 126) је, према свом сведочанству, доживео над књигом *Три мускетара*: „’iskoristio’ sam *Tri musketara* da bih sebi omogućio uzbudljivu avanturu u svet istorije i erudicije. [...] radeći to nisam se ponašao kao uzoran čitalac, pa čak ni kao normalan empirijski čitalac.”

<sup>147</sup> Ово је Еков најфреквентнији термин у вези са читачевим активностима у процесу читања.

<sup>148</sup> Јован Попов (1993: 43) у прегледу Екове теорије читања задржава појам *модел-читалац*.

не за праћење и повезивање наративних елемената: „Ако текст почиње са 'Једном давно', он нам шаље сигнал који му одмах омогућује да одбере свог узорног читаоца, који мора да буде дете или barem неко ко је волжан да прихвати нешто што измиће здраворазумском и разложном.” Потом, с обзиром на то да узима у обзир *предвиђања* као читалачке активности, Умберто Еко, унутар концепта узорног читаоца, скреће пажњу на значај наде и страха, односно напетости и узбуђења при доношењу „одлука” у вези са наративом. У односу на нивое читања, узорног читаоца предвиђају текстови намењени семантичком и критичком читању као паралелним и комплементарним активностима. Стога се и појам узорног читаоца може раздвојити на две пододреднице, наивног узорног (семантичког) читаоца и критичког узорног (семиотичког) читаоца.

Узорни читалац је наративним уговором<sup>149</sup> обавезан да поштује правила игре која оцртава дато наративно дело било жанровским сигнаlima, паратекстуалним елементима, непосредним сигнаlima ироније, нараторовим инсистирањем на индивидуалној, приватној причи, било имплицитно – самом структуром наративног дела, док је, међу облицима приповедања, најнепосреднији позив читаоцу на интерпретацију (коју Еко изједначава са описом узорног читаоца конкретног текста), опет на Изеровом трагу, апелативни коментар. Да закључимо: током процеса читања емпиријски читалац „нагађа kakav tip uzornog čitaoca tekst postulira” (Еко 2001: 34), и који, уколико то открије, преузима улогу читаоца уписаног у текст. С друге стране, емпиријски читалац током сарадње са текстом не излази ван услова актуелизације које је текст предвидео

---

<sup>149</sup> Иако је за афирмацију синтагме „наративни уговор” значајан Џонатан Калер, она се појављује у низу студија пре Калерових; Умберто Еко ову синтагму користи у *Отвореном делу* из 1962, а Вејн Бут у *Реторици прозе* 1961.

својим генерисањем, односно кодирањем свог узорног читаоца.

## ТЕОРИЈА ЧИТАЊА ВОЛФГАНГА ИЗЕРА

Деценију након смрти Волфганга Изера и више од четрдесет година након објављивања једног од најутицајнијих текстова у корпусу теорија читања<sup>150</sup> можемо констатовати и велики допринос овог аутора теоријама о читаоцу, и значајан утицај радова овог аутора на развој савремених теорија читања. У теорији читања Волфганга Изера сусрело се више различитих теоријских поставки – од феноменолошких, наратолошких, рецепционистичких, до оних афирмисаних у крилу критике читалачког одговора, што је у дијахронијским прегледима често резултовало сврставањем Изерових истраживања у дивергентне теоријске оквири. Уједно, Изерово усмеравање ка одређеним теоријама повезано је са разним фазама његових истраживања процеса читања. Прву фазу Изерових истраживања процеса читања и кодификације концепта енкодираног читаоца карактерише корекција формалистичког иманентизма у смеру редефинисања *дела* као затворене и довршене целине у отворен, процесуалан и динамичан *текст*, а потом и дијалогска релација између поступака очућавања (*остранение*) и празних места (*gaps*) у структури књижевног текста на основу њихових позитивних ефеката у процесу перцепције и, шире, активног читања. Друга Изерова корекција формалистичке методе тиче се повратка контексту јер апелативна структура текстова у Изеровој интерпретацији, с обзиром на то да упућује читаоца на налажење

<sup>150</sup> Ово се односи на реферат са Изеровог инаугуралног предавања на Универзитету у Констанцу 1969. који је у проширеном виду публикован годину дана касније под насловом *Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*.

импликација у тексту како би повезао фабулу, довршио карактеризацију ликова, конфигурирао значење, неизбежно евоцира контекст читаоачевог животног искуства, као и његове емоционалне и психолошке сфере, о чему ће бити више речи у *Чину читања* (Изер 1976), те у последњој Изеровој књизи *The Range of Interpretation* (2000). Другу фазу Изерових истраживања карактерише спој феноменолошке и рецепционистичке оријентације, а у њој се поменути аутор фокусира на процес читања, читаочеву интеракцију са текстом, његове селекцијске одлуке, улогу лутајућег мотришта (*Wandering Viewpoint*), конкретизацију и, најзад, на концепт имплицитног читаоца. Трећу фазу истраживања поменутог теоретичара (*The Range of Interpretation*) карактерише приближавање антрополошким и посткласичним, когнитивно усмереним наратолошким студијама. Такође, Изерови текстови заступљени су у два кључна зборника о критици читалачког одговора (Томпкинс 1980; Сулејман и Кросман 1980). Сусрет дивергентних методолошких оријентација у Изеровој теорији је и мета критике. Једну од најексплицитнијих критика Изерове теорије изнео је Стенли Фиш у тексту *Why No One's Afraid of Wolfgang Iser* (1981), где је методолошки синкретизам овог аутора окарактерисао као свесно подилажење опречним теоријским поставкама са циљем да се и ономе ко опису процеса читања приступа из формалистичке, и ономе ко му приступа из деконструктивистичке позиције, омогући да унутар једне теорије читања пронађе „баш оно што му одговара” (Фиш 1981: 1–2). Фишове замерке Изеровој теорији највише се односе на пренаглашавање приоритетности и стабилности текста, те на његов усмеривачки и контролни карактер (уп. са потпуно супротним Фишовим тезама о читању као стварању текста у студији *Interpreting the Variorum*). Међутим, управо је методолошка интерференција – превазилажење формалистичке ригидности, али за-

државање значаја структуре текста и његове подстицајне улоге у процесу читања Изеровим концептима, насталим у оквиру његовог описа процеса читања, придаје статус трајне актуелности. Након Романа Ингардена, Волфганг Изер је први теоретичар читања који је теоријско-методолошки прецизно осветлио функцију празних места (*gaps*) у процесу читања као, с једне стране, усмеривачку и контролну, а с друге – кроз позив читаоцу на интеракцију, уз остављање довољно простора за његову саворачку улогу у конфигурацији значења. Потом, Волфганг Изер значајан је за афирмацију *имплицитног читаоца* као важног интерпретативног метода, насталог као пандан Бутовом (1961) имплицитном аутору, а унутар наративног комуникацијског канала подређеног стварном аутору и емпиријском читаоцу. У афирмацији имплицитног читаоца налазимо најзначајнији Изеров допринос теоријама читања, док универзалност и широк домен његове апликативности (о чему биће речи касније), бројни концепти<sup>151</sup> настали у настојању да се опише онај сегмент имплицитног читаоца који се односи на начине попуњавања празних места, нови проблеми изнедрени из поменутог интерпретативног метода као што је његова мултипликација унутар једног текста, потврђују виталност Изеровог имплицитног читаоца.

### ИМПЛИЦИТНИ ЧИТАЛАЦ

Полазећи од замерки концептима читалаца промовисаним у дотадашњим рецепционистичким теоријама и критици читалачког одговора – реалном и хипотетичком, а

---

<sup>151</sup> Ово се односи на одређене асимилације или модификације овог концепта у оквиру посткласичних наратолошких оријентација, о чему ће бити речи у наредним поглављима.

унутар њега савременом и идеалном<sup>152</sup>, а које се тичу њиховог усмерења ка резултатима (ефектима, реакцијама)<sup>153</sup> емпиријских читалаца, Изер своју теорију читања усмерава ка потенцијалу у тексту који изазива „ре-креативну дијалектику у читаоцу” (Изер 1978: 30). Тако је у теорији читања овог аутора узета у обзир читаочева улога која је, с једне стране, уписана у текст, те која се реализује и на историјском, и на појединачном плану јер опште околности и читаочева знања неминовно утичу на сам процес читања.

При одређењу фигуре читаоца уписаног у текст – имплицитног читаоца<sup>154</sup>, Изер, доследно својим теоријским поставкама у вези са процесом читања, полази од „места” са којег текст позива читаоца на интеракцију са њим. Текстуални минус-елемент (односно минус-релацију, минус-аспект) Изер назива *празним местом*. У овом сегменту Изерове теорије који се односи на функције ненаписаног дела текста налазимо не само разлику у односу на Ингарденову концепцију читања, већ и полемику са њом.

---

<sup>152</sup> Наведене типове читалаца Изер (1978: 27–38) издваја након дијахронијског прегледа њихових концепата у теоријама читања до 1976. године.

<sup>153</sup> Унутар критике читалачког одговора, превасходно психолошке и психоаналитичке оријентације, постоји низ студија усмерених ка истраживању *реалних* читалаца и њихових субјективних доживљаја конкретног књижевног текста. У овом контексту, карактеристичан је концепт трансактивног читаоца који афирмише Норман Холанд.

<sup>154</sup> Годину дана након Изеровог увођења *имплицитног читаоца* у корпус теорија читања, Џералд Принс (1973) у нешто измењеном значењу уводи термин „Lecteur Virtuel” (текстоцентрични концепт) којег постулира имплицитни аутор, а Волф Шмид, више усмерен ка пољским теоретичарима рецепције, уводи термин „Abstrakter Leser” који потом раздваја на две инстанце: „Presumed Addressee” и „Ideal Recipient”, при чему је овај други члан ближи Изеровом значењу.

За разлику од Романа Ингардена у чијој теорији читања места неодређености означавају само оно што књижевним уметничким делима *a priori* недостаје, а то је свестрана дефинисаност, и који сматра да места неодређености треба што више отклонити већ путем композиције књижевног уметничког дела, Изер празнине у тексту сматра пожељним јер стимулишу читаочево учешће – увлаче га у радњу, наводе га да конкретизује оно што је у тексту назначено и сугерисано, позивају га на „ukrcavaње u tekst” (Изер 2002: 144) и интеракцију са њим, али уз извесна ограничења која поставља написани део текста, што је опште место не само Ингарденове и Изерове теорије, већ и потоњих теорија читања.

Иако већ у првим радовима из области теорије читања истиче да су управо празнине у тексту оно што покреће (и, истовремено, контролише) читаочеву активност, Изер их опсежније одређује тек у *Чину читања*, насталом током рецепционистичке фазе његових теоријских разматрања процеса читања. Издвојићемо Изерову дефиницију празних места која обухвата њихову природу, улогу у процесу читања и начин њиховог превазилажења:

„Praznine upućuju na to da različiti segmenti i primerci teksta treba da budu povezani, iako sam tekst ne nalaže tako. One su nevidljivi spojevi teksta, koji jednovremeno razdeljuje sheme i tekstualne perspektive i podstiču stvaranje ideja kod čitalaca. Naravno, kada su sheme i perspektive opet povezane, praznine 'nestaju’.” (Изер 1989: 55)

Волфганг Изер имплицитног читаоца у истоименој књизи (*Implied Reader*)<sup>155</sup> одређује као „ulogu čitatelja upisanu u roman”, односно као стратегију текста и „uvjet mo-

<sup>155</sup> Прво издање Изерове монографије *Имплицитни читалац* било је на немачком језику (*Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, 1972). Цитате из ове Изерове књиге у раду наводимо према енглеском издању, из исте године.

gućeg djelovanja” (Изер 1989: 64). Међутим, Изер, уједно прагматички оријентисан, значење књижевног уметничког дела сагледава као нешто што се конституише тек у историјски конкретном односу између текста и читаоца: „А кад читаочева имажинација оживи те ’назнаке’, онe, са своје стране, рођинју дјеловати на написани дјелови текста. Тако отпочинје сјели један динамички процес.” (Изер 2002: 142–143) Овој читаочевој улози у изградњи виртуелне димензије текста посвећено је читаво поглавље Изеровог *Имплицитног читаоца*, а поменута „улога” – суделовање, уплетеност, за који год од ових синонима се определили, могућа је захваљујући иманентном својству књижевноуметничког текста – празнинама које читалац испуњава својим закључцима, пратећи текстуалне импликације. Грађу коју је Волфганг Изер истраживао, те на основу које је описао концепт имплицитног читаоца у својој првој, истоименој књизи (1972) чине дела Хенрија Филдинга<sup>156</sup>, Џејмса Џојса, Вилијама Текерија, Тобијаса Смолета, Самјуела Бекета, Вилијама Фокнера, Валтера Скота, Џона Бањана. Описујући концепт имплицитног читаоца и дајући примере његове апликативности, Изер се фокусира на следеће проблеме унутар процеса читања романа наведених аутора: наративну прогресију *Пилгрима* и њен ефекат у процесу читања, читаочеву улогу у *Џозефу Ендрјусу* и *Тому Џонсу*, читаоца као саставног елемента реалистичког романа, генерисање значења и естетички одговор у Смолетовим пикареским романима, на перцепцију, време и акцију

<sup>156</sup> Треба додати – нимало случајно, јер је сама структура Филдингових романа погодна за истраживање улоге читаоца уписаног у роман, или, боље рећи, читаочевих могућности за конфигурацију значења романа услед преузимања улоге уписане у роман: „*Fabula Tomae Jonesa* може се ипак најбоље разумети начином на који се чита. Нјезина структура је структура успешних одговора на роман. Она више постоји у читатељевој рањној неголи у писаним секвенцама.” (Ц. Престан (J. Preston), нав. према: Изер 1989: 54)

као модусе субјективности у *Буци и бесу*, комуникацијске схеме у *Уликсу*, те на феноменолошки приступ процесу читања. Унутар опуса поменутих писаца, Изер је највише усмерен ка романескном жанру.<sup>157</sup>

Позиција са које Изер (1992: 158) дефинише концепт имплицитног читаоца у првој фази својих истраживања („Апелативна структура текста”, *Имплицитни читалац*) је феноменолошка, ингарденовска јер „čitatelj izvodi smislenu konfiguraciju romana” уз „neophodne kontrole koje će spriječiti da se dopušteni prostor aktuelizacije po želji proširuje” (Изер 1989а: 53).<sup>158</sup> Иако у вези са одређењем природе и статуса места неодређености указујемо на Изерову модификацију одређених Ингарденових поставки у вези са овим појмом, до „дијалога” између ових аутора не долази када је у питању одређење природе и статуса књижевног дела. Оно, у Изеровој теорији, не излази из оквира Ингарденових запажања: „On [tekst, prim. aut.] je u neku ruku određen svojevrsnim stanjem lebdenja, koje u neku ruku oscilira između sveta realnih predmeta i iskustvenoga sveta čitaoca. Svaka lektira pretvara se otuda u akt vezivanja ovakve oscilirajuće tvorevine teksta za određena značenja, koja se po pravilu proizvode tek u samom procesu čitanja.” (Izer 1978: 99)

Међу текстуалним „контролама” које усмеравају читање, Изер као најефектнија експлицитна средства издваја коментаре. Поред приповедачевих коментара (у првом реду, апелативних), Изер (1989а: 53) средствима експлицитног управљања сматра и разне видове паратекста, у

<sup>157</sup> Иако се у *Имплицитном читаоцу* фокусира на интерпретацију романа, Изерове теоријске поставке нису ограничене само на романескни жанр. Концепт имплицитног читаоца, како пракса (било књижевнотеоријска, било емпиријска, читалачка) показује, апликативан је на шири спектар прозних наративних жанрова.

<sup>158</sup> Уп. са Ингарден 1971: 54.

првом реду аутопоетичке белешке, есеје о теорији жанра и сл.

Поред експлицитног управљања, концепт имплицитног читаоца као стратегија текста и читања обухвата и имплицитно управљање реакцијама емпиријског читаоца и његовом конфигурацијом значења романа. Након анализе читаоачеве „улоге уписане у текст” Филдингових романа<sup>159</sup>, Изер систематизује њихова средства имплицитног управљања процесом читања, те издваја:

1. скицирани контрастни принцип<sup>160</sup> као „primarno određenu strategiju [Fildingovih] romana” (Изер 1989а: 56) и садржитеља важних напомена за улогу намењену емпиријском читаоцу. Контраст као стратегија Филдингових романа постоји на више структурних нивоа, а, по Изеровом запажању, најопсежнији је на нивоу фабуле.<sup>161</sup> Према Изеровим запажањима, Филдингв имплицитни аутор<sup>162</sup> кључ романескне радње држи у контрастној релацији. Дакле, једна од стратегија Филдингових романа је интендирање читања путем скицираног контрастног принципа, са циљем

---

<sup>159</sup> Приликом описивања имплицитног читаоца Филдингових романа Изер анализира целокупни сигнални комплекс који било експлицитно, било имплицитно управља реакцијама емпиријског читаоца и његовом конфигурацијом значења.

<sup>160</sup> Издвајање овог принципа као примарног у оквиру стратегија читања уграђених у Филдингве романе, Изер аргументује епитекстом – Филдинговим есејима о роману у којима сам аутор поменути принцип издваја као најзначајнији.

<sup>161</sup> Подсећања ради, Филдингви романи приказују људску природу разапету између социјалних контраста, потом опозитну релацију град – село и др.

<sup>162</sup> Волфганг Изер фигуру Филдинговог имплицитног аутора описује на основу целокупног романескног опуса овог писца. Један од Изерових закључака о имплицитном аутору у Филдинговим романима јесте његова кохерентност.

да емпиријски читалац премости „razliku kontrastne relacije”, те да се „uključí u tvorbu predodžaba nužnih za shvaćanje intendiranog fenomena” (Изер 1989а: 55). Изер као информисан (компетентан) читалац Филдингових романа долази до закључка да је преузимање (једне од) улога уписаних у поменута дела неопходно за стављање у интеракцију опозитних елемената романа („идеја, норми, догађаја”) и спознају онога што „fenomen, odn. ideja” заиста садржи, „budući da konturira ono što je [...] isključeno” (Изер 1989а: 55). Преузимање улоге читаоца уписаног у Филдингов роман, дакле, резултује „рефлектованим читањем” и у том процесу позитивно утиче на изоштравање запажања емпиријског читаоца. Преструктурирана контрастна опозиција текста уједно је и средство контроле<sup>163</sup> у процесу читалачког конструисања виртуелне димензије текста, односно, естетског пола романа Хенрија Филдинга;

2. *празна места* текста као „misaone pauze ponuđene čitatelju” (Изер 1989а: 59).<sup>164</sup> Проблем празних места Изер најпре разматра у „Апелативној структури текстова”, објављеној две године пре књиге *Имплицитни читалац*. Емпиријски читалац испуњава празна места оним што није експлицитно задано, односно, текстовним импликацијама или наслућивањима.<sup>165</sup> Иако Изер то не експлицира,

<sup>163</sup> Изер стратегију опозиције квалификује и као „značajnu strategiju manipulacije čitatelja” (Изер 1989: 56).

<sup>164</sup> Једна од таквих „мисаоних пауза” у Филдинговим романима настаје услед ауторовог сажимања приче на значајне догађаје (Изер 1989: 59), док је већи део празних места последица контраста као композиционог принципа Филдингових романа.

<sup>165</sup> У *Чину читања* Изер (1978: 169) још једном истиче контролну функцију празних места и негација у процесу интеракције текста и читаоца, односно, током читања: празна места остављају отвореним конекције између перспектива у тексту, те подстичу и усмеравају читаочеву активност (операције) у тексту, док негације призивају позна-

јасно се уочава да су принципи које издваја у оквиру анализе улоге читаоца уписаног у Филдингов роман градирану према степену њихове динамике у процесу читања. Попуњавање празних места импликацијама из текста додатно динамизује процес читања као „стављања у интеракцију” опозиције уписане у сам књижевноуметнички текст. У процесу читања, „мисаоне паузе” стимулишу читаоца да се удуби у догађање у наративу, како би могао да конструише његов смисао. Подједнаку активност коју од емпиријског читаоца захтевају празна места, траже и *дискрепанације*, а у Филдинговом роману оне су често повезане са понашањем јунака које се не може подвести под норму.<sup>166</sup> Ефекат дискрепанација на процес читања је „лутање” читаоачеве свести између више нивоа приказане ситуације, односно активност тражења импликација у тексту за решење уочене нескладности;

3. *фингирани дијалог са читаоцем* као средишње начело структурирања Филдинговог романа (подржано и паратекстуалним елементима, те есејима поменутог аутора), где је фреквентна улога адвоката коју поменути аутор приписује својим читаоцима.<sup>167</sup> Примарну функцију ове, како је сам

---

те и одређене елементе текста како би их искључиле, односно, оне усмеравају читаоца да усвоји одређену позицију у односу на текст. О функцији негација у процесу читања, из угла когнитивне наратологије писала је Снежана Милосављевић Милић у раду „Негативни светови приче”, *Књижевна историја*, XLVII, бр. 155, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2015, стр. 57–82.

<sup>166</sup> Изер у овоме налази важну значењску раван Филдингових романа – супротстављање редукционизму и постварењу људске природе: „svagda utelovljena norma djeluje kao restrikcija koja istovremeno omogućava nastajanje cijele lepeze negiranih mogućnosti ljudske prirode.” (Изер 1989: 63)

<sup>167</sup> У једном од својих есеја Филдинг пише о публици коју прижељкује: „uvjeren sam da će većina mojih čitatelja biti bolji advokati

назива, „правне метафорике” Филдингових романа, Изер налази у „navođenju čitaoca na odmjerene sudove” (Изер 1989: 64);

4. *уметнуту причу*<sup>168</sup> као „појачало” које служи да се осигура читаочево „razumijevanje u smislu autorove namjere” (Изер 1989а: 56). Међутим, Изер, „kao što su to potvrdili mnogi čitatelji Filedinga” (Изер 1989а: 56), наведену стратегију Филдингових романа из угла њене ефикасности оцењује као „досадну”, те естетски мање вредну, а „razlog je u prevelikoj jasnoći čitatelju nametnutog zaključka” (Изер 1989а: 58), односно, одсуству поверења према извантекстовном читаоцу.<sup>169</sup> С обзиром на то да разматра већи део Филдинговог романескног опуса, Изер долази до закључка да стратегија уметнуте приче, у односу на остале стратегије читања уграђене у Филдингове романе, извантекстовном читаоцу указује најмање поверења, те да је мање заступљена у односу на контрастни принцип и празна места као уграђене стратегије које јамче непрестано проматрање и извођење закључака од стране емпиријског читаоца Филдингових романа.

Изеров закључак о уграђеним стратегијама читања Филдингових романа више иде у прилог средствима контроле читалачке реакције, него афирмацији читалачке слободe; међутим, његов општи став по питању евентуалне контроле читалачке реакције потиरे априорну ефикасност

---

јадном Jonesu” (Изер 1989: 63).

<sup>168</sup> Функцију уметнуте приче Изер експлицира и на следећи начин: „Umetnute priče izvrću intenciju glavne radnje u njezinu suprotnost, da bi na taj način čitateljev pogled bez nesporazuma usmjerile na središnju temu.” (Изер 1989: 58)

<sup>169</sup> На односу узајамног поверења аутора и ауторске публике изграђена је теорија наративне етике Џејмса Фелана. У оквиру ове теорије, Фелан је фокусиран на анализу наративних техника (у првом реду, непоуздане наратије) које указују веће поверење читаоцу.

чак и најдиректнијих стратегија, као што су апелативни коментари и уметнута прича. Иако је Филдинг као романописац велику пажњу посветио избору стратегија које ће у што већој мери осигурати читаоцу његових романа „razumevanje u smislu autorove intencije”, оне су пре „okvir sa selektivnim odlukama” (Изер 1989: 64) него скуп средстава за детерминисање реакција читалаца, ако ни због чега другог, онда због хетерогености саме читалачке публике међу којом ће се свакако наћи и онај скептични читалац који ће у минималној мери преузети улогу имплицитног читаоца Филдинговог романа, односно следити улогу читаоца описану у роман. Као што је истакао Јован Попов (1993: 62) пишући о Изеровој теорији читања, овај аутор не пренебрегава оно што је у самој бити читања – неисцрпивост: „Ако би читалац послушно и до краја обављао оно што текст од њега захтева, не би ли у том случају изгубио своју функцију?”

Поред доприноса који се огледа у оцртавању концепта имплицитног читаоца и примеру његове апликативности у контексту Филдингових романа, значајно је запажање Волфганга Изера у вези са оцртавањем Филдингове ауторске публике (иако терминолошки није уобличено кроз наведену синтагму): ауторска публика поменутог романописца (односно, његов жељени читалац од крви и меса) није класно диференцирана, али се рачуна на низ њених компетенција, међу којима су способност изоштреног запажања (оштроумље)<sup>170</sup> и умеће надилажења социјалне опозиције<sup>171</sup> у роману, те способност за спознају саме људ-

---

<sup>170</sup> Филдинг често апострофира ову читалачку особину у својим есејима о роману, али и у уводу својих романа.

<sup>171</sup> Примера ради, Филдинг на следећи начин оцртава своју жељену публику: „Ако се људска природа појављује на позадини сеоског живота, читатељ ће у нјој примјети низ аспеката који се при нјезином транспонирању у градски живот застиру или чак потпуно потискују.” (нав. према: Изер

ске природе. Дакле, иако није класно диференциран, Филдингов идеални читалац, односно Филдингова ауторска публика, како год назвали оног читаоца кога има на уму сам романописац док пише своје дело, јесте онај који ће у потпуности преузети улогу имплицитног читаоца романа овог писца: „Na taj način je čitatelj, koji je Fieldingu jedino važan utoliko koliko on jest čitatelj, definiran time što knjiga od njega traži.” (Изер 1989: 66)<sup>172</sup>

Иако текстуалним позиционирањем имплицитног читаоца Изер не доноси радикалну новину теоријама читања<sup>173</sup>, овај аутор је у односу на раније концепте енкодираних читалаца ипак отишао неколико корака даље. Теоретичари који су писали о Изеровом имплицитном читаоцу указали су на вишеструке доприносе овог концепта. Џејн Томпкинс (1980: 16) Изеровог имплицитног читаоца дефинише као спону између произвођача и конзумента чија је функција да, дајући смернице кроз текст, управља рецепцијском равни. Наглашавајући текстовну позицију

---

1989а: 57)

<sup>172</sup> Чак и социјално диференцирана апострофирана публика романа *Дозеф Ендријс*, односно *mere English reader* (обични енглески читалац) и *classical reader*, превазиђени су структуром романа чији идеални читалац поседује карактеристику заједничку обема апострофираним публикама: „njegov [Fieldingov] je roman htio otkriti ljudske dispozicije koje se više ne daju izvesti iz dotične staleške pripadnosti.” (Izer 1989: 289) Ово је, заправо, опште место Филдингове поетике.

<sup>173</sup> У контексту критике читалачког одговора, Изеров имплицитни читалац у великој мери корелира *лажном читаоцу (mock reader)* Воке-ра Гибсона, описаном у тексту „Authors, speakers, readers and mock reader” из 1950. године. Гибсонов концепт лажног читаоца је формалистички – он је власништво текста и улога коју је стварни читалац позван да игра да би „откључао благо у тексту” (Gibson, 1980: 3) и обухвата стратегије које аутор користи да би позиционирао стварног читаоца у односу на читав низ вредности и претпоставки за које жели да их читалац прихвати или одбаци.

имплицитног читаоца, Томпкинс закључује да се Изер у првим теоријским текстовима није много удаљио од формализма.<sup>174</sup> Јован Попов (1993: 62) Изеровог имплицитног читаоца одређује као „представу која обухвата збир унутрашњих оријентација уметничког текста да би овај могао да буде схваћен”, те као „стање напетости у којем стварни читалац живи када прихвати своју улогу”, чиме је имплицитно скренуо пажњу на амбивалентан (али, у контексту његових „полова”, комплементаран) карактер поменутог концепта: он је и стратегија текста, и улога коју преузима стварни читалац, а кључни ефекти који се у процесу читања остварују узимањем наведене улоге (и који подстичу даље читање текста) јесу напетност и неизвесност. Снежана Милосављевић-Милић (2006: 32) Изеров највећи допринос савременим теоријама читања налази у издвајању апелативног коментара као једне од димензија неодређености у тексту, прецизније – у указивању на његову рецепцијску димензију и адресата као његову саставницу, у оквиру које је Изер осветлио неке од функција непоузданог приповедача, а потом и у концепту и ефекту лакуна за време читања и након завршетка овог процеса.<sup>175</sup> На овај аспект Изерове теорије често ће се позивати реторички теоретичари читања при разматрању ефеката непоузданог приповедања у процесу читања.

---

<sup>174</sup> Као приређивач зборника о критици читалачког одговора, Џејн Томпкинс се определила за Изеров текст о феноменолошком приступу процесу читања, објављеном пре *Чина читања*. Сходно томе, у тумачењу Изеровог концепта читаоца, Томпкинс није сагледала његов аспект који се односи на улогу у процесу читања и интеракцију читаоца и текста.

<sup>175</sup> Опширније в. Милосављевић Милић, Снежана. „Бука у лакунама – методолошки аспекти односа текста и тишине”. У: Д. Бошковић, Ч. Николић (ур.). *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету 28–29. X 2016*, књ. 2: *Тишина*, Крагујевац: ФИЛУМ 2017, 15–24.

У Изеровој теорији, превасходно у радовима насталим пре *Чина читања*, читалац није слободан у избору тачке гледања јер је схема имплицитног читаоца у тексту унапред одредила могућности стварног читаоца. Функција имплицитног читаоца од првих Изерових књижевнотеоријских радова јесте читање текста у условима актуализације које сам поставља. Међутим, у другој фази својих теоријских разматрања (од *Чина читања* и у радовима насталим након ове монографије) Изер ће инсистирати на томе да су места неодређености у потпуности променила однос између текста и читаоца. Тако интеракција текста и читаоца сада не само да подразумева обострани утицај, већ у значајнијој мери бива усмеравана читаочевим диспозицијама. Како су закони који регулишу међуделовање текста и читаоца расути у тексту, читалац их „мора најпре сабрати или, у већини случајева, поново саставити да би се могао успоставити било какав референцијални оквир” (Изер, 1989: 53).

У *Чину читања* који представља даљу разраду поставки о читању као интеракцији текста и читања, те као динамичком процесу производње значења и естетског пола дела, Изер подробније описује елементарне активности (операције) на које текст подстиче читаоца. Тежиште ове Изерове студије је на ефектима, одговорима и својствима – али не ни текста, ни читаоца, већ њихове интеракције. Текст се и даље посматра као скуп инструкција, те Изер опет полази са овог поља јер у њему налази потенцијал значења текста, чије је описивање један од циљева поменутих Изерове студије. *Чин читања* обогаћује Изеров теоријски корпус<sup>176</sup> новим<sup>177</sup> појмовима и концептима као што су „лу-

<sup>176</sup> Кључне речи Изерове теорије читања до *Чина читања* јесу празнине (*gaps/blanks/vacancies*), *негација*, *кохеренција* и *осмишљавање*.

<sup>177</sup> Критичари Изеровог дела (Бич 1993: 23) сматрају да је допринос нових термина које Изер уводи једино у екстензији терминолошког

тајуће мотриште” (*wondering viewpoint*), тема као сегмент перспективе на којем се тачка гледишта зауставља у процесу читања, односно „важна информација” (Изер 1978: 96), те *хоризонт* као позадински план на који се пројектује сваки наредни сегмент наратива. Концепт имплицитног читаоца *Чином читања* продубљен је у смеру интеракције текста и читаоца те је, како се може закључити из поменуте Изерове књиге, модификација овог концепта у дијахронијском прегледу Изерових теорија замашно искорачила ка чину *осмишљавања* у процесу читања. Поменути концепт је проширен „лутајућим мотриштем” као модусом читаоачеве присутности у тексту. Текст, раслојен на „*unutarnje horizonte sjećanja i očekivanja*” (Izer 1992: 158), сам по себи, без делатности читања, не може да „стави у погон” перспективе текста, те да доведе до конфигурације његовог значења. Процес интеракције текста и читаоца јесте скициран, али без чина читања – нефункционалан. Основ схватања текста јесте присуство читаоца у тексту, при чему се мисли на ингарденовски активно читање где лутајуће мотриште разлаже текст на његове интеграцијске структуре, синтетише их, групише, сажима и непрестано модификује услед новоосветљених перспектива текста.

Тридесет и шест година након афирмације концепта имплицитног читаоца, аутори *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, унутар наведене одреднице констатују да се, у односу на остале концепте читалаца-конструкција, Изеров концепт показао најутицајнијим, бар када су у питању књижевнотеоријска разматрања процеса читања и типова енкодираних читалаца. Као највећу предност Изеровог имплицитног читаоца у односу на остале концепте читалаца-конструкција, аутор одреднице „*Implied Reader*” (Нининг 2008: 240) налази његову усредсређеност на текстуалне елементе при опису ефеката датог текста у

---

корпуса теорија читања.

процесу читања, те читаочевих реакција, што је још једна потврда исправности смера „from inside out” (Фелан 1996: II) приликом разматрања разних проблема унутар савремених теорија читања. Међутим, аутор ове одреднице читаоце упућује једино на критику читалачког одговора, чиме се поменути Изеров концепт сужава на његова текстоцентрична одређења, ка којима су усмерени први Изерови текстови о читаоцу-конструкту. И Џералд Принс (2011: 73–74) је у свој *Наратолошки речник* уврстио концепт имплицитног читаоца, дефинишући га као „publiku pretpostavljenu tekstem; drugo ja stvarnog čitaoca (oblikovano u skladu s vrednostima i kulturnim normama implicitnog autora)”. Принс је у оквиру поменуте одреднице указао на конкретне ситуације (нпр. у нарацији са максимално прикривеним приповедачем) када је проблематично направити дистинкцију између имплицитног читаоца и наратора.

## ЕМПИРИЈСКИ ЧИТАЛАЦ У УЛОЗИ ИМПЛИЦИТНОГ: АКТИВНОСТИ, МОГУЋНОСТИ И ОГРАНИЧЕЊА

Сам ток процеса читања, из угла активности емпиријског читаоца, почиње селекцијским одлукама које су назначене у тексту: „lepeza mogućnosti značenja [...] je strukturno unaprijed zadana svakoj subjektivno uvjetovanoj realizaciji.” (Изер 1992: 163–164) Дакле, у самом тексту постоје модалитети који врше директан утицај на читаочеве селекцијске одлуке и процес конфигурације значења. Иако је конфигурација значења и реализација естетског пола дела, по Изеру, условљена и одвија се само у домену могућности назначених у тексту, она је подједнако условљена читаоцем те, позивајући се на Сартра, Изер (1992: 164) такође заузима став да „čitatelj ipak mora napraviti baš sve iako je sve već napravljeno.”, при чему се, када је у питању

поменути емпиријски читалац, Изер не задржава на његовим компетенцијама, већ на „уделу илузије” у процесу читања, односно на степену његове уплетености у текст. Поменуте одлике чина читања Изер појашњава на следећи начин: најпре, предуслов читања као интеракције текста и читаоца подразумева остављање реалности и субјективног искуства за собом, те предано и помно, односно, како ће посткласичне теорије читања то артикулисати, уроњено (*immersed*) читање:

„Putem ustrojavanja mi participiramo u tekstu, a to znači da smo obuzeti onime što proizvodimo. Stoga često imamo dojam da za vrijeme čitanja živimo neki drugi život. [...] To sudelovanje u tekstu je iluzija utoliko što zbog ovakve obuzetosti ostavljamo za sobom ono što jesmo.” (Izer 1992: 168).

Иако је, по Изеру, у природи процеса читања „остављање за собом онога што јесмо”, овај аутор у оквиру разматрања интеракције текста и читаоца не занемарује „interakciju između sadašnjosti teksta i našeg iskustva potisnutog u prošlost.” (Изер 1992: 174) Наше субјективно искуство има великог удела у селекцијским одлукама током чина читања јер се, по Изеру (1992: 167), селекцијске одлуке најпре врше „prema onom delu stranog iskustva koji se još čini poznatim.” У одељку „Карактер догађања као корелат свести текста” *Чина читања*, Изер експлицира овакав вид интеракције читаочевог искуства са самим текстом у поменутом процесу:

„Kad u čitanju nekog fiktionalnog teksta nastane interakcija između njegove nazočnosti u meni i mogeg iskustva nastalog u prošlosti, koja se manifestira u izmeničnom djelovanju preslojavanja i oblikotvorenja, onda to znači da shvaćanje takvog teksta nije pasivni postupak usvajanja, već produktivni odgovor na doživljenu diferenciju.” (Iser 1992: 176)

Можемо закључити да, по Изеру, читаочево стечено искуство, поред тога што врши директан утицај на читаочево селекцијско одлуке, током интеракције са текстом не само да поново оживљава, већ се преслијава, преобликује, односно, рекреира.<sup>178</sup>

### ЧИТАОЧЕВ УДЕО У *GESTALT*-У

У Изеровој теорији читања, значење књижевног текста сагледава се као *gestalt*, односно као конфигурација коју, иако насталу сажимањем, односно читаочевом селекцијском одлуком између више могућности, те укидањем напетости услед неодређеног или неизреченог<sup>179</sup>, непрестано подривају латентне тензије јер ни читаочев „*udeo u Gestaltu*”, како би рекао Изер (1992: 160), ни само значење текста не исцрпљују се поменути активностима. „*Selekcijske odluke pri čitanju istovremeno proizvode izvesni višak mogućnosti.*” (Iser 1992: 167) Управо тај, у једном делу процеса читања занемарени вишак могућности, касније може

<sup>178</sup> Наведена промена је опште место посткласичних нараторских концепција усмерених ка когницији и процесу читања, те се она код Пола Рикера означава као *мимезис III*, односно као реструктурирање (рефигурисање) читаочево перцепције стварности путем наратива, а код Вернера Волфа (Werner Wolf, 2006) одређује као модификација когнитивног оквира. Проширење когнитивног оквира путем ангажовања са искуством отеловљеним путем наратива, овде обухвата физичке, друштвене и културне параметре.

<sup>179</sup> Поменуте активности које је могуће реализовати тек „присутвом у тексту”, односно модусом лутајућег мотришта, само су један корак кроз текст, односно један моменат у процесу читања. Свако тренутно формирање значења Изер назива перцептуалном поемом. С обзиром на то да се односи на повезивање и конкретизацију импликованих аспеката у тексту, те на нешто што се током читања непрестано модификује, перцептуална поема је увек корак ка формирању значења књижевноуметничког текста.

постати значајан за конфигурацију значења књижевноуметничког текста јер може изменити смер читаоачеве селекцијске одлуке и, самим тим, модификовати претходно конфигурисано значење. У овом значењу Изер употребљава и термин *дискрепанација*.

С обзиром на то да се у *Чину читања* налазе и сегменти посвећени улози читаоачевог индивидуалног искуства у процесу интеракције са текстом, Изер своје ставове о контроли интеракције ипак значајно модификује у односу на оне изнете у претходним текстовима. И, притом је експлицитан, па на (сада више не реторичко) питање: „Кошта врши контролу интеракције између текста и читаоца?“, Изер (1992: 176) даје јасан одговор: „Nijedan vladajući kod ne može izvršiti tu kontrolu, kao ni iskustva sedimentirana u čitatelju; jer, estetsko iskustvo transcendirа njih oboje.” Стога је и концепт лутајућег мотришта природно допунио Изеров ранији, у великој мери текстоцентрични концепт имплицитног читаоца, оним што је у самој природи процеса читања – непрестаним читаоачевим лебдењем између обузетости текстом и његовог проматрања, „покретањем” текста и уплитањем у његово *догађање* које само читаоци могу омогућити. Бити у интеракцији са текстом, по Изеру, значи бити присутан у тексту и, истовремено, доживети да је и текст за нас присутан.

Примарна функција имплицитног читаоца јесте пружање смерница за актуелизацију значења књижевног текста. Али, чињеница да актуелизација текста може бити извршена на различите начине у складу са историјским или индивидуалним околностима, а за које има импликација у тексту, уједно је и аргумент да је структура текста та која омогућава различите начине испуњавања. Процес актуелизације увек је селективан и било која актуелизација може се разматрати у контексту других, потенцијално

присутних у текстуалној структури.<sup>180</sup>

Када је у питању конфигурација смисла књижевног текста, што је једна од примарних функција узимања улоге имплицитног читаоца, можемо закључити да је Изер одбацио класична тумачења значења<sup>181</sup> и створио простор за успостављање нове, модерне концепције те теме. По Изеру, значење књижевног текста се конфигурише у читаочевој свести на различите начине у зависности од његовог дејства на читаоца, те у односу на читаочеве индивидуалне особине, социјално окружење, друштвеноисторијске норме које је усвојио одређени читалац али које, с друге стране, предодређују потенцијалног читаоца одређеног књижевног текста. Значење књижевног текста, дакле, није само резултат откривања његових смисаоних потенцијала, већ делом улази у домен деловања текста у читаоцу јер, као што смо већ истакли говорећи о Изеровој теорији читања, откривене многоструке везе у тексту продукт су читаочеве активности.

## ДОПРИНОС КОНЦЕПТА ИМПЛИЦИТНОГ ЧИТАОЦА ТЕОРИЈАМА ЧИТАЊА

Од 1972. године, када је афирмисан истоименом монографијом, концепт имплицитног читаоца значајно је

<sup>180</sup> Уп. „Each actualization therefore represents a selective realization of the implied reader, whose own structure provides a frame of reference within which individual responses to a text can be communicated to others. This is a vital function of the whole concept of the implied reader: it provides a link between all the historical and individual actualizations of the text and makes them accessible to analysis.”, истаћи ће Изер (1978: 37–38)

<sup>181</sup> Ово се односи на платоновско и касније, на његовом трагу, схватање књижевног дела као репрезентације одређеног значења које је унапред дато и садржано у њему, а које се открива („извлачи” из дела) у поступку читања и интерпретације.

модификован. Док је у првој фази Изерових истраживања имплицитни читалац био више текстоцентричан концепт, са Изеровим прихватањем одређених рецепционистичких ставова и увида критичара читалачког одговора у вези са процесом читања, преко *Чина читања*, па надаље, Изер постаје експлицитнији када је у питању други домен имплицитног читаоца који се односи на стање напетости у којем се емпиријски читалац налази када прихвати улогу уписану у текст. Стога ћемо и запажања о Изеровом концепту имплицитног читаоца систематизовати узимајући у обзир оба његова аспекта – и онај који се односи на уграђену стратегију читања, и онај који обухвата активности емпиријског читаоца. Имплицитни читалац, дакле:

1. „присутан” је у сваком књижевноуметничком тексту;
2. није стварни читалац, већ је текстуални елемент, односно ентитет изводљив из текста; уцртана условност актуелизације текста и улога коју у интеракцији са њим треба да преузме емпиријски читалац;
3. обухвата и сет менталних операција које су укључене у процес читања: селекције у избору и организовању информација, процесе отклањања празних места у тексту уз ограничења која поставља текст и др.;
4. не јамчи априорну потпуну реализацију; напротив, може да се реализује само селективно.

С друге стране, емпиријски читалац као онај ко у процесу рецепције реализује уграђену стратегију текста и открива његов семантички потенцијал, према Волфгангу Изеру:

1. има улогу сабирања перспектива које су назначене у књижевном тексту и конфигурирања значења онога што је репрезентовано тим перспективама;
2. реализује најмање једну од могућих уцртаних актуализација књижевног текста;

3. констатуише значење текста *вођен* и *условљен* текстом; текст не обухвата идеје стварног читаоца, али на њих делује.

Деценијама након афирмисања Изеровог концепта имплицитног читаоца, остале типове читалаца изнедрене у теоријама читања (теоријама рецепције, критици читалачког одговора, те у Бутовим истраживањима у контексту реторичке теорије читања), можемо сматрати или комплементарним Изеровом концепту, или пак интересантним интересубјективним концептима, описаним током психоаналитичког или трансактивног читања дела од стране одређеног аутора (примера ради, такав је концепт читаоца који афирмише Норман Холанд). Међутим, сви концепти читалаца афирмисани паралелно са Изеровим у свом времену били су на првој борбеној линији фронта на коме се, унутар граница науке о књижевности, војевала борба за опис читаоачеве интеракције са текстом и његове (често коауторске, сатворачке) улоге у конституисању значења књижевног дела, односно, у креацији текста.

## МУЛТИПЛИКАЦИЈА ИМПЛИЦИТНОГ АУТОРА И ИМПЛИЦИТНОГ ЧИТАОЦА

Дијахронијски посматрано, свест о категорији (неемпиријског) аутора уписаног у текст може се наћи још код руских формалиста – у разматрањима Јјурја Тињанова (1970а, 1970б) у вези са „књижевном личношћу”, односно са „унутрашњим апстрактним ентитетом дела”, или, пак у концепту *образ аутора* В. Виноградова којим је означена неемпиријска фигура аутора уписана у текст и одговорна за његову конструкцију, односно „фигура организације уметничке свести” (Виноградов 1971: 118).<sup>182</sup> Паралелно

<sup>182</sup> Значење поменутог концепта наводимо према тексту В. Виноградова публикованом у оквиру сабраних дела овог аутора. Међутим,

са поставкама русих формалиста, али независно од њих, о улози аутора у стварању, функционисању и перцепцији књижевног текста писао је Михаил Бахтин у есеју „Аутор и јунак у естетској активности” насталом између 1919. и 1924, а објављеном постхумно, 1979. По Бахтину (1991: 32), читалац се према аутору не односи као према лицу, већ као према начелу; стога читалац, „уживљен у [ауторово, прим. аут.] активно виђење” света који представља, аутора може само пратити кроз дело које чита. Разматрајући даље процес читања, Бахтин закључује да читалац аутора објективизира као лице тек „по завршетку активног осматрања”, односно ауторовог активног руковођења нашим виђењем или, још једноставније – по завршетку читања. Међутим, слика аутора коју читалац објективизује након читања опет се не може назвати лицем које је написало дато дело. Објективизовани аутор, о коме пише Бахтин, и даље остаје само читаочев ауторитативан водич кроз дело. Иако Бахтин не користи термин имплицитни аутор, јасно је да се његов концепт аутора као начела обликовања текста и усмеравања читања односи на поменутог „посредника”.

Од радова руских формалиста, па надаље, концепт имплицитног аутора искристалисаће своју „слику” (*образ*), али и значајно проширити своје семантичко поље. Иако је овај концепт вишеструко био предмет истраживања руских формалиста, за његову афирмацију најзначајнији је представник чикашких критичара оријентисаних ка реторици наратива, Вејн Бут. Унутар књижевнотеоријског корпуса, Вејн Бут (1976: 86) је поменути концепт афирмисао као пишчеву „podrazumevanu verziju 'sebe' koja se razlikuje od podrazumevanih autora koje srećemo u delima

---

прва разматрања концепта *образа аутора* налазе се у студијама В. Виноградова о Пушкиновој прози, насталим почетом 30-их година 20. века.

drugih ljudi.”<sup>183</sup> Иако га је афирмисао у нешто измењеном виду у односу на руске формалисте, интенције руских формалиста и овог реторичког теоретичара подударају се када је у питању увођење концепта имплицитног аутора: концепт је, без сумње, уведен ради отклона од схватања аутора као живе особе која се непосредно исказује у делу и са циљем да се пажња усмери ка аутору као једној од функција текста. Вејна Бута су за разматрање концепта имплицитног аутора мотивисали и поједини ставови који су се у књижевнокритичким текстовима његовог времена могли наћи у вези са „пишчевом искреношћу” или „озбиљношћу у делу”: „Jedino praveći razliku između pisca i njegove podrazumevane slike možemo izbeći besmisleno i nepoverljivo pričanje o [pomenutim] svojstvima.” (Бут 1976: 91) Иако се Бутово одређење имплицитног аутора углавном своди на „пишчево друго ја” (Бут 1976: 87), „различите званичне верзије” писца, „различите идеалне комбинације норми” (1976: 87), „збир [пишчевих] избора”, у *Реторици прозе* се подједнака пажња посвећује ефекту имплицитног аутора у процесу читања: „jasno je da je slika ovog prisutnog bića koju dobija čitalac jedan od autorovih najvažnijih efekata” (1975: 87) – истаћи ће Бут и уједно подвући важну (заправо, најважнију) улогу читаоца за конфигурисање „слике” имплицитног аутора. Процес конструисања слике о имплицитном аутору, према Вејну Буту (1976: 87), одвија се на релацији „комбинација

<sup>183</sup> Књижевнотеоријску традицију из које Бут даје одређење концепта имплицитног аутора чине Џесамин Вест (Jessamyn West) и његов појам „званичног писара одређеног за дато приповедање”, Кетлин Тилотсон (Kathleen Tillotson) и „пишчево друго ја” као слика коју читалац формира о аутору текста, те Дауден (Dowden) који у *Причи и приповедачу* (*The Tale and the Teller*), пишући о Џорџу Елиот истиче да је „drugo ja [...] suštastvenije od puke ljudske ličnosti” и да се „Iza njega krije veoma zadovoljno pravo istorijsko ja, bezbedno od bezobraznog posmatranja i kritike.” (нав. према Бут 1976: 87)

норми” у књижевноуметничком тексту – рецепијент<sup>184</sup>, а крајњи циљ трагања за сликом имплицитног аутора у тексту јесте налажење значења<sup>185</sup> поменуте комуникације. Уз коментаре као најочигледније смернице за оцртавање релације између имплицитног аутора и читаоца, Бут (1976: 88–89) разматра врсту приче коју је приповедач одабрао да исприча и укупни облик (спољашњу и унутрашњу форму) текста јер су њена природа и значење такође важни за формирање наше слике имплицитног аутора.

До „представе о имплицитном аутору”, односно до „књижевне верзије стварног човека”, писца, читалац, по Буту (1976: 90), долази посредним закључивањем. Трагање за сликом имплицитног аутора Бут сматра нужним, суштинским, а надасве природним елементом процеса читања јер је мотивисано читаочевом „*potrebom da zna gde stoji u svetu vrednosti – to jest da zna gde pisac želi da on stoji.*” (Бут 1976: 89) Поред тога што слика имплицитног аутора, по Буту, непосредно зависи од ефекта „система норми” текста на читаоца током процеса читања што, у зависности од књижевних компетенција и афинитета емпиријског читаоца, као резултат може имати различите имплицитне ауторе једног текста, ова слика се, када је у питању опус једног писца, може мењати од дела до дела. Међутим, и унутар тих, од дела, до дела различитих имплицитних аутора могу уочити сличности: примера ради, анализом Филдингових романа из реторичког аспекта

---

<sup>184</sup> Становиште у вези са процесом књижевне комуникације Бут (1976: 87) појашњава следећом паралелом: „*Baš kao što lična pisma podrazumevaju različite verzije našeg ja, u zavisnosti od različitih odnosa sa svakim dopisnikom i svrhom svakog pisma, tako pisac sebe oprema različitim izgledom u zavisnosti od potreba pojedinih dela.*”

<sup>185</sup> У Бутовом одређењу, значење дела се схвата широко, те обухвата и морални и емоционални ефекат књижевноуметничког текста, било у деловима или целини и, још шире, „*intuitivno poimanje dovršene umetničke celine.*” (But 1976: 89)

Вејн Бут је устврдио процес мењања Филдинговог имплицитног аутора из дела у дело, а као сличности његових имплицитних аутора издвојио је благонаклоност, великодушност, осуду саможивости и бруталности.

Међу разматрањима концепта имплицитног аутора насталим на Бутовом трагу, можемо издвојити његово одређење у наративној теорији Волфа Шмида које додатно скреће пажњу на субјективну (емпиријску, читаочеvu) страну овог концепта. Волф Шмид<sup>186</sup> (2013: 3) у оквиру анализе слике аутора коју дело евоцира захваљујући својим стилским, идеолошким и естетским својствима<sup>187</sup> као индексичким знацима у тексту, субјективни елемент поменутог концепта налази у процењивању поменутих индекса које директно зависи од сваког појединачног читаоца. Потом, Шмидов (2013: 3) концепт имплицитног аутора није ограничен на вербалне наративе.<sup>188</sup>

Паралелно са „бутовском” традицијом имплицитног аутора, овај концепт био је предмет анализе пољских теоретичара рецепције. Анализирајући нивое наративне комуникације, А. Окопјењ Славинска нарочиту пажњу

<sup>186</sup> Текст „Implied Author” Волфа Шмида (2013: 10–14) доноси једну од најисцрпнијих синтеза концепта истакнутог насловом. Поменути текст такође доноси значајне увиде у релацију концепта имплицитног аутора са теоријским поставкама руских формалиста и чешких структуралиста.

<sup>187</sup> Стил као „наш осећај за већину којим писач бира лик, епизоду, сцену и идеју”, потом тон, односно вредновање који подразумевани писац преноси својим приказом, као и техника (у најширем смислу, као ауторов свестан или несвестан одабир и процена онога што нам даје на читање) и у Бутовој (1976: 89–98) *Реторици прозе* издвојени су као индексички знаци имплицитног аутора.

<sup>188</sup> Заправо, Волф Шмид концепт имплицитног аутора проширује на све производе културе: „We have the implied author in mind when we say that each and every cultural product contains an image of its maker.” (Schmid 2013: 1)

посвећује оном полу који се односи на пошиљаоце нарративне информације. Сагледавајући медијаторе нарративне информације, Окопјењ Славинска (1974: 165) усмерава се ка анализи „субјекта целог дела” чија је свест супериорнија од приповедачеве, односно који услед своје одговорности за структурне принципе књижевног текста представља његову највишу предајну инстанцу. Индексичке знаке имплицитног аутора Окопјењ Славинска (1974: 166) налази у „*impliciranoj metajezičnoj informaciji o pravilima konstrukcije djela*”.<sup>189</sup> Наведени знаци упућују на онога ко их је одабрао из репертоара конструкцијских могућности и актуализовао конкретним књижевним делом. Док су позиција субјекта целог дела унутар нарративне комуникације и његови знаци у сагласју за Бутовим одређењем овог концепта, неемпиријски аутор, по А. Окопјен Славинској (1974: 167) искључиво је сагледан кроз функционално постојање и лишен је атрибута реалне људске егзистенције, што му придаје другачији статус у односу на Бутовог „*подразумеваног писца*” као „*[пишчеву] верзију себе*”.

Посткласичне наратолошке анализе концепт имплицитног аутора додатно су усмериле ка ефекту процеса читања. Једна од савремених методолошких оријентација која конструисање имплицитног аутора сматра значајном активношћу у процесу читања, јесте реторичка теорија наратива. У контексту ове теорије, имплицитни аутор се посматра и као свест одговорна за избор елемената датог текста, која текст прожима својим вредностима, али

---

<sup>189</sup> На основу овог одређења, знацима „субјекта целог дела” припадају језичка структура дела, композиција, књижевна врста, идејна структура, паратекстуални маркери, изглед штампане странице, издвајање појединих слова, графички знаци. књижевна врста, идејна структура, паратекстуални маркери, изглед штампане странице, издвајање појединих слова, графички знаци.

и као важна активност реторичког читања.<sup>190</sup> Међутим, за разлику од својих претходника у разматрању концепта имплицитног аутора, у првом реду Вејна Бута, Џејмс Фелан (2011: 63) у једној од својих студија новијег датума аргументовано износи став да имплицитни аутор комуницира не само путем избора елемената које ће уврстити у дато књижевно дело, са одређеним циљем, већ начином и гласом наратора. Наведено „комуницирање” имплицитног аутора са својом, ауторском публиком Џејмс Фелан налази у једној од нараторових функција – „обелодањивању” („disclosure”). Обелодањивање је, најпре, једна од функција редундантног приповедања (односно, приповедног „вишка” информација), мотивисана потребом имплицитног аутора да нама, публици, каже нешто о ликовима.<sup>191</sup> Редундантно приповедање крши оно што Х. П. Грајс (H. P. Grice) назива „Cooperative Principle of Conversation”, односно принцип разговора по коме нечији допринос треба да буде релевантан и да одговара ситуацији; тачније, редундантно приповедање крши „Maxim of Quantity” – пропис по коме се некоме не треба рећи оно што он/она већ зна. Овакве „повреде” имају потенцијал да обележе говорника не само као непажљивог или друштвено неспособног, него и егоцентричног. Приликом употребе редундантног

<sup>190</sup> Уп.Фелан 1996: 235: „One important activity of rhetorical reading is constructing a sense of the implied author.”

<sup>191</sup> Једно од најпрецизнијих одређења имплицитног аутора и ресурса путем којих комуницира са ауторском публиком и захваљујући којима јој омогућује да конструише његову слику, Фелан (2011: 68) даје у тексту „Rhetoric, Ethics, and Narrative Communications: Or, from Story and Discourse to Authors, Resources, and Audiences”. Поред *disclosure*-нарације, односно њене функције, осталим средствима којима имплицитни аутор, по Фелану (2011: 68) позициониран изван текста, комуницира, припадају паратекстуални елементи, наратори, ликови као казивачи и слушаоци, целокупна структура текста, празнине, наратор (наративна публика), ауторска публика.

приповедања, у оквиру прве стазе комуникације у наративу (наратор – наратер), наратор обавља неку од следећих функција: репортер, интерпретатор, евалуатор. Овај вид нарације позив је да се оде „иза” комуникације наратор – наратер, односно позив за „кретање” по стази аутор – ауторска публика.

Међу теоретичарима који фигуру имплицитног аутора укорееју унутар терминолошког корпуса теорија читања, јесте и Х. Портер Абот. Анализирајући читаоачеве активности у процесу рецепције и тумачења наратива Абот, без залажења у то да ли је дата активност резултат друштвеног обрасца или је реч о генетском наслеђу, једном од најприроднијих тежњи које мотивишу даље читање наратива налази у трагању за ауторовом интенцијом, односно за „*implicitnim autorovim stavovima koji se u narativu pojavljuju u skladu sa svim elementima narativnog diskursa.*” (Абот 2009: 143) С обзиром на то да је ауторову интенцију приказао у новом светлу у односу на традиционална тумачења овог појма, Абот сусрет конструкције коју аутор пројектује у своје дело и читаоачевог откривања (односно, читаоачеве актуелизације) дате стратегије налази у, како истиче, једним од најкориснијих концепата унутар теорија читаја – имплицитном аутору. Дакле, по Аботу, овај концепт, чак и ограничен на слику подразумеваног писца коју стварамо док читамо наратив, како је одређен у Бутовој *Реторици прозе*, јасно указује на свој (и те како користан) амбигвитетан карактер: текстуални, у смислу „*systema znakova u cilju konstruisanja priče*” (Абот 2009: 145) и онај који се односи на димензију рецепције – креирање слике имплицитног аутора, односно откривање релација између структуре текста, избора елемената и система вредности предочених датим наративом. Још један посткласични, когнитивни наратолог, Дејвид Херман (2012: 103), имплицитног аутора одређује као присуство или особу која се не

може изједначити са аутором нити са нараторима, али која има извесну контролу над садржајем. Истицањем контроле над садржајем, од стране имплицитног аутора, Херман је имплицитно указао на усмеравања читања као једну од функција имплицитног аутора (аранжера).<sup>192</sup>

Систематизације концепта имплицитног аутора новијег датума углавном узимају у обзир његов амбигвитетан (текстуални и извантекстовни, рецепцијски) карактер: тако Џералд Принс (2011: 73) имплицитног аутора дефинише кроз разлику између имплицитног и стварног аутора, те имплицитног аутора и приповедача, а потом и кроз значајну улогу читаоца јер имплицитни аутор није уписан у текст, већ се изводи из њега на основу начињеног избора елемената текста, њихове дистрибуције и комбиновања.

Од *Реторике прозе* (1961), па до данашњих дана, имплицитни аутор не само да је добијао разне варијације (чак и дискрепанције) у дефиницији, већ су разна питања која су покренута 20-их година 20. века – Шта је аутор?<sup>193</sup> Да ли је аутор део структуре текста, или само учесник у њеном стварању? Да ли је емпиријски аутор релевантан за наше разумевање фигуре аутора у тексту? – и данас предмет полемика међу теоретичарима књижевности.<sup>194</sup> На

<sup>192</sup> Уместо термина *implicitni autor*, Дејвид Херман се опредељује за аранжера. Међутим, Херманов *аранжер*, осим терминолошке иновативности, не нуди ништа ново унутар самог концепта имплицитног аутора.

<sup>193</sup> Уједно, ово је наслов текста Мишела Фукоа из 1969. године.

<sup>194</sup> Најпре, у самој традицији (текстовима Џ. Веста и Кетлин Тилотсон,) од које полази Вејн Бут приликом одређења концепта имплицитног аутора постоји неслагање када је у питању евентуална антропоморфизација имплицитног аутора. Сејмур Четмен и Ансангр Нининг у својим студијама истичу важност поменутог концепта, али доводе у питање адекватност саме синтагме „имплицитни аутор”, те сугеришу њену замену синтагмама текст-импликација, текст-намера,

поједина питања у вези са концептом имплицитног аутора као што су његово учешће у наративној комуникацији и систематизација његових индексичких знакова<sup>195</sup>, с обзиром на то да им се приступа или из различитих методолошких полазишта – кроз конкретна наративна дела различитих писаца, или из аспекта усмерености на поједина питања у вези са овим концептом, не могу се дати једнозначни одговори.

Међутим, иако је семантичко поље овог концепта, како смо показали, широко, у одређењу имплицитног аутора ипак се могу уочити два општа места:

1. концепт имплицитног аутора односи се на слику аутора (што конотира антропоморфизацију) коју евоцирају стилска, идеолошка и естетска својства дела, а чији се индексни сигнали могу наћи у тексту;
2. иако је заснован на индексима текста, они се, од стране сваког појединачног читаоца, различито сагледавају и процењују и стога се, приликом ма чијег дефинисања овог концепта, неизоставно осветљавају његова објективна и субјективна страна.

---

или, како гласи предлог А. Нининга, „укупношћу свих структурних и формалних елемената у тексту”. С друге стране, Римон Кенан овај концепт сматра сувишним. Проблем антропоморфизације имплицитног аутора и даље је предмет расправе, а последња такве врсте вођена је на релацији Римон Кенан – Нининг. Концепту имплицитног аутора и контроверзама које га прате од самог настанка, посвећен је тематски број часописа *Style* (vol. 45, No 1, spring 2011.), а у полемици су учествовали Брајан Ричардсон, Мери-Лаура Рајан, Питер Рабинович, Џејмс Фелан, Сузан Лансер и др.

<sup>195</sup> У књижевнотеоријском корпусу се на овом проблему углавном ради парцијално, у контексту појединачних књижевних дела. Примера ради, Џејмс Фелан (2005: 31–65) је прецизирао систем индексичких знакова имплицитног аутора Ишигуровог романа *Остаци дана*.

Питања у вези са концептом имплицитног аутора, од којих смо нека навели у претходном одељку, пре су била подстицајна за настанак нових, него за тражење одговора. Једно од питања новијег датума у вези са имплицитним аутором јесте његова мултипликација у оквиру једног књижевноуметничког дела. Међу ретким текстовима у којима се разматра овај проблем, као прва систематичнија студија издваја се „Multiple Implied Authors: How Many Can a Single Text Have?” Изабел Клајбер (Isabell Klaiber, 2011). Полазиште Изабел Клајбер у дефинисању и одређењу статуса имплицитног аутора на трагу је Вејна Бута: постојање имплицитног аутора подразумева се у сваком прозном и драмском књижевном делу. Међутим, у дијахронијском прегледу развоја идеје о умноженим имплицитним ауторима Клајбер полази од Бахтинових анализа романа *Браћа Карамазови*, где проналази најраније уочен и аргументовано описан феномен расцепа у имплицитном аутору. Други импулс за теоријско (и практично) разматрање идеје о мултиплицираним имплицитним ауторима Клајбер налази у радовима чикашких реторичких теоретичара (Фелан 1996) и немачких аутора који иступају кроз изеровску традицију (Tom Kindt, Hans-Harald Müller 1999), прецизније у њиховим разматрањима карактеристика непоздане наративе, односно аксиолошког искључења наратива из система вредности ка којима је текст усмерен, те функцијама непоздане наративе у процесу читања.

Паралелно са дијахронијским прегледом књижевнотеоријских текстова и указивањем на теоријске импулсе за афирмацију идеје о умноженим имплицитним ауторима у једном тексту, Клајбер анализира романе женских ауторки написане двоструким гласом (опус Џорџ Елиот), књижевна дела чији су аутори особе хомосексуалне оријентације и друге текстове у којима истицање конвенционалних вредности на површини текста парадоксално прикрива

субверзивне вредности на дубљем нивоу, а потом коауторску и *round robin* фикцију.<sup>196</sup> Не удаљавајући се од текстуалног нивоа, Клајбер, преиспитујући Феланов концепт наративне прогресије, налази да у *round robin* романима надовезивање ауторâ имплицира и обећање кохерентности јер је сваки наредни аутор уједно први читалац претходног текста и учествује у закључивању, а самим тим и у стварању кохеренције романа у целини. Закључак који изводи Клајбер након разматрања поменутог корпуса тиче се важности читаачеве улоге у доношењу суда о имплицитном аутору сваког претходног одељка у *round robin* роману. У контексту ове проблематике, Клајбер полемише са Жераром Женетом поводом његовог става изнетог у студији „Narrative Discourse” (1993, односно 1998 – ревидирано издање) да колективно ауторство не мора *a priori* да означава дуалност аутора као конструктора текста. Клајбер тврди да сама чињеница да се ради о коауторству читаоцима (уколико им је податак о коауторству познат) неизоставно бива инспиративна за трагање за неспојивим стиливима наратије, неконзистентношћу карактера или за налажење елемената различитих књижевних жанрова. Дакле, недостатак јединства (у домену компатибилности тематских путања, наративне прогресије, карактеризације ликова, промовисања одређених вредности; жанровског) у књижевном делу колективног аутора и естетска флуидност су, по Исабел Клајбер, примарни критеријуми за оцртавање имплицитних аутора датог дела. Разматрајући наведену грађу, Клајбер је закључила да ефекат мултиплицирања

---

<sup>196</sup> Појам *round robin* фикција односи се на књижевноуметничка наративна дела колективног аутора, настала писањем поглавља дела „у рундама”, односно међусобним надовезивањем аутора на заплет, наративну прогресију, уз усмерење ка судбини књижевних ликова. Међу првим романима овакве форме је *The Whole Family* из 1907/1908. године, дело дванаесторо аутора.

имплицитних аутора директно зависи од читаоца и да постоји само када и где га читаоци „изроде”. Навешћемо неколико, за наше даље истраживање најважнијих заључака Изабел Клајбер у вези са знацима и функцијом умножених имплицитних аутора:

1. Број имплицитних аутора не односи се на број стварних аутора, већ је, с једне стране, предмет својстава текста и његове кохеренције и доследности у наративној прогресији и у истицању норми и вредности у тексту, док је, с друге стране, ствар читаоца и зависи од његовог препознавања поменутих проблема. (Клајбер 2011: 147)

2. Самим тим што зависи од читаоца, препознавање умножених имплицитних аутора је условљено књижевном компетенцијом читаоца за концептуализацију кохерентности, потом историјском и културном променљивошћу вредности, те информисаношћу читаоца, паратекстуалним информацијама, познавањем аутопоетичких бележака у којима се објашњавају недоследност, дискрепанције и ремећење наративне кохеренције, те епитекста у којем се обелодањује нпр. колективно ауторство романа. Дакле, док је текст сам по себи прва основа за закључак читаоца о постојању више имплицитних аутора, паратекст може играти улогу приликом процене броја имплицитних аутора. (Клајбер 2011: 147)

3. Умножавање имплицитног аутора може да се јави у роману или приповеци које је написао један стварни аутор. Услов за осликавање фигура имплицитних аутора у овом корпусу је уочавање најмање два различита система вредности дела. Како наводи Клајбер, оваква дела су се у критици типично вредновала као уметнички мање успела<sup>197</sup>

<sup>197</sup> Ова теза Изабел Клајбер дијаметрално је супротна од Бахтинове тезе о високој естетској вредности полифонијских гласова у романи-

или „романи са дуплим гласовима” (ово се не односи на два нараторска гласа). Међутим, мултипликација имплицитних аутора у делу које је написао један стварни аутор не мора увек бити сигнал умањене естетске вредности дела.

Насупрот концепту имплицитног читаоца који је вишеструко истраживан у области теорије књижевности, проблем умножавања имплицитних читалаца у једном тексту ретко је заокупљао пажњу теоретичара оријентисаних ка читаоцу.<sup>198</sup> Међу првим студијама ове врсте је „Singular Text, Multiple Implied Readers” Брајана Ричардсона (2007).<sup>199</sup>

Освртом на дела књижевности за децу – Андерсенове бајке<sup>200</sup>, *Алису у земљи чуда*, те на цртани филм *Бети*

---

ма Ф. М. Достојевског.

<sup>198</sup> Као што смо истакли у претходним поглављима, бирајући Филдингове романи и уочавајући јединствену фигуру имплицитног аутора поменутих романа, Изер у овом контексту није ни имао материјала за истраживање питања умножавања имплицитних читалаца. Када је у питању његова прва студија посвећена овом проблему, у поглављима посвећеним модернистичким делима (*Уликсу*) и роману тока свести (*Буџи и бесу*), Изер се задржава само на појединим проблемима у вези са облицима приповедања и представљања – перцепцији и темпоралности као модусима субјективности у приповедању *Буке и Беса*, те на функцији Џојсовог експеримента у стилу у *Уликсу*.

<sup>199</sup> Док је у књижевнотеоријским радовима концепт имплицитног читаоца афирмисан као пандан Бутовом концепту имплицитног аутора, студије о умножавању имплицитних аутора настале су обрнутим смером, у дијалогу са студијама о умножавању имплицитних аутора. Афирматор обе врсте студија о мултипликацији поменутих концепата јесте Брајан Ричардсон.

<sup>200</sup> Ричардсон истиче да су највећи утицај на његов концепт умножених имплицитних читалаца у једном тексту имала истраживања која је П. Кроу Хенсен (Per Krogh Hansen) спровео у вези са двоструком и симултаном ауторском публиком Андерсенових бајки (децом и одраслима).

Бун<sup>201</sup>, Ричардсон уочава да управо оваква дела подривају општеприхваћено правило међу теоретичарима књижевности да текст има једног имплицитног читаоца. Поред дела књижевности за децу, корпусу (најмање) двоструко кодираних текстова, односно текстова са умноженим имплицитним аутором, по Ричардсону, припадају дела настала у окриљу или као реакција на разне видове цензуре – политичке (као што је нпр. прича о палом човеку у Милтоновом *Изгубљеном рају* или ирска поема *An Ode of Welcome* аутора Оливера Гогатија (Oliver St. John Gogarty)), родне, расне (дела постколонијалних писаца<sup>202</sup>), класне, сексуалне оријентације које уписију у текст опозитне читаоце. Овом корпусу Ричардсон прикључује и дела настала у периоду високог модернизма<sup>203</sup> (Набоковљева<sup>204</sup> дела, романи Вирџиније Вулф) у којима је равноправно енкодирано два или више типова читалаца.

Након потврде постојања умножених имплицитних читалаца у разним књижевним врстама, те, унутар њих, и у тематски различитим корпусима, Ричардсон истражује евентуалну хијерархију међу читаоцима преструктурира-

<sup>201</sup> Цртани филм *Бети Бун*, услед обиља сексуалних алузија, прави је пример дела које је симултано намењено двострукој ауторској публици – деци и одраслима.

<sup>202</sup> На основу стратегије двоструког кодирања постколонијалних текстова (у првом реду романа), Едвард Саид у *Култури и империјализму* (1993) развио је метод контрапунктног читања.

<sup>203</sup> Поједини критичари Џојсовог дела као што су К. Лоренс (Karen Lawrence) и Волфганг Изер уочавањем промене у естетској вредности *Уликса* након његове 9. епизоде имплицитно су указали на умножавање имплицитних читалаца овог романа.

<sup>204</sup> Б. Ричардсон уочава да Набоковљева *Лолита* има чак три имплицитна читаоца: једног који ће актуелног читаоца навести на осуду Лолите, другог чију ће стратегију моћи да прати само публика префињеног укуса и који интендира уживање у стилу и стратегијама приповедања, и као трећег – уживаоца у порнографији.

ним у тексту. Иако су имплицитни читаоци у подједнакој мери преструктурирани, одређени књижевни корпус, као што је књижевност за децу, свакако има привилеговану групу читалаца (децу), па самим тим и привилегованог имплицитног читаоца. Да би се евентуално одредио „привилеговани” имплицитни читалац у тексту, треба истражити да ли је аутор експлицирао своју циљану, ауторску публику. Међутим, питање хијерархије имплицитних читалаца у једном тексту је ирелевантно. Гледано из епистемолошког угла, критички, узорни (идеални, модел-читалац, како год га назвали у контексту Екове теорије), откриће све уграђене стратегије читања, што позитивно утиче на конфигурацију значења дела.

Проблем мултиплицирања имплицитних читалаца додатно се усложњава ако узмемо у обзир постмодернистичку прозу. Постмодернистичка нарација није *a priori* некохерентна и сачињена од умножених фигура имплицитних аутора. Укупна естетика постмодерног дела и јединствен скуп његових вредности који се састоји у прихватању хетерогености, разиграности, нестабилности, не ремете тенденцију стварања фигуре једног имплицитног аутора. Простор за умножавање фигуре имплицитног читаоца у контексту постмодернистичког књижевног дела треба тражити (у релацији са дискрепанацијама у фигури имплицитног аутора) у наглom заокрету и прекидању правца вредности и норми постмодерног дела, неповезаним тензијама и др.

Дакле, имплицитни читалац је данас присутан и као предмет теоријских разматрања, и као интерпретативни метод. Што је још важније, он и даље делује подстицајно за афирмацију нових типова читалаца, насталих у дијалогу са овом традицијом.<sup>205</sup>

---

<sup>205</sup> Иако указујемо на велики значај концепта имплицитног читаоца у теоријама читања и нараторолошким студијама, не одричемо постојање радова који поменути Изеров концепт сматрају сувишним. Упореди: Кенан 2007: 149.



## V. КРИТИКА ЧИТАЛАЧКОГ ОДГОВОРА

*Свако чита свог Хомера!*  
Гете

### ОД ПРАКСЕ, КА ТЕОРИЈИ: ПОСТМОДЕРНИЗАМ КАО КОЛЕВКА КРИТИКЕ ЧИТАЛАЧКОГ ОДГОВОРА

Упоредо са променом у самом статусу књижевног дела, односно са преласком са затворене структуре на осветљавање његове динамичке природе, дешавала и промена улоге читаоца, те је овај члан од пасивног конзумента књижевних дела постепено добијао већа овлашћења у конституисању значења књижевног дела, у сагледавању његове естетске вредности, па и у довршавању или креирању дела на основу скице и грађе коју му је понудио аутор. Постмодернистичко романескно стваралаштво, било у свету, било код нас, имплицира управо оваквог читаоца који ће ступити у интеракцију са делом или преузети власт над њим и постати коаутор или чак нови аутор дела. Како је мешање теоријског и књижевног дискурса такође једна од одлика постмодернизма, не можемо са сигурношћу рећи да ли је теорија пратила или иницирала промене у дискурсу романа. Оно што је непобитно то је чињеница да теоријски дискурс не заостаје за промењеном улогом читаоца у постмодернистичкој прози, те да паралелно са наведеним променама развија нове теорије које у свом средишту имају инстанцу читаоца. У крилу постмодернистичке хетерогене мешавине стилова, жанрова, поетика и дискурса издвојила се једна линија у теорији књижевности која у свом средишту има читаоца као активног чиниоца процеса књижевне комуникације и која у процесу тумачења књи-

жевних дела полази од његове улоге, одговора делу или реакције, а корпус аутора и радова који тематизују наведено обухваћени су називом *Reader Response Criticism*, у нашем преводу *критиком читалачког одговора*.

## ПОСТМОДЕРНИСТИЧКА „ОВЛАШЋЕЊА” ЧИТАОЦУ

Како дефинисати постмодернизам? Поставимо ли себи овај задатак, кренућемо у истраживање које готово да нема краја ни што се тиче смерница за дефинисање, ни што се тиче простора на папиру на коме се дата реч појављује. Ограничимо ли се на разматрање свега неколико најзначајнијих аутора који су се бавили постмодернизмом – Жана Ф. Лиотара, Линду Хачион, Терија Иглтона и Пола Рикера, опет нећемо себи олакшати посао: Лиотар настоји да опише постмодерно стање (у истоименој књизи), али се и сам суочава са немогућношћу свођења датог описа на једну, чак ни сложену дефиницију; Линда Хачион разматра оно што претходи постмодернизму, фрагментарно доноси читав низ његових поставки, а у тежњи да их систематизује одлучује се на ограничење на улогу историје и фикције у истом; Тери Иглтон који у *Илузији постмодернизма* полази од раздвајања термина *постмодернизам* и *постмодернитет*, ипак неће понудити конкретно решење нашем проблему, те ће се његова теорија претворити у критику постмодернизма и истицање свих његових негативних страна и илузија; Пол Рикер (1993) ће се окренути постмодернистичком редефинисању времена и приче и њиховом утицају на улоге које ће, као последица наведеног, припасти члановима који учествују у процесу књижевне комуникације, али ће тиме причу о постмодернизму наставити да грана, а нас ће упућивати на даља истраживања.

Оно у чему су нам теоријска разматрања наведених аутора од велике користи, јесте стицање увида у низ теоријских поставки и проблема које покреће постмодернизам, иако ниједан попис није коначан.

Термин *постмодернизам*, како истиче Лиотар (1988: 2) потиче од америчких социолога и критичара и означава „стање културе после преображаја који су утицали на правила игре у науци, литератури и уметности-ма, почев од краја деветнаестог века.”<sup>206</sup> У оквиру нашег разматрања задржаћемо се на постмодернизму као стању у књижевности на крају 20. и почетком 21 века и повећаним овлашћењима читаоцу као општем месту постмодернистичких књижевних дела и теорија о постмодернизму.

По речима Терија Иглтона (1997: 17), постмодернизам је појам који се односи на облик савремене културе. Једна од основних поставки постмодернистичког става о свету тиче се превасходно његовог сагледавања као *непредвидивог, дивергентног, нестабилног, неодређеног*, као скупа необједињених култура или интерпретација, што рађа скептицизам у односу на објективност и истину. У оквиру наведеног можемо истаћи пораст занимања за маргину у најширем могућем значењу, за пукотине у систему и изналажење нових линија пуцања јер је, по речима Терија Иглтона (1997: 23), поткопавање система један од основних задатака постмодернизма. „Свет је конструисан дискурсом, а не умом”, истиче овај аутор (Иглтон 1997: 24), „па и сам мора постати предмет тумачења.” Поткопавање се, у стилу Деридине деконструкције, врши изнутра,

---

<sup>206</sup> Како Лиотар не нуди појашњење за то шта конкретно претходи постмодернизму, послужићемо се појашњењем Т. Иглтона: „Из чега потиче постмодернизам? Из постиндустријског друштва, коначне дискредитације модернизма, разбуктавања авангарде, робног карактера културе, појаве нових политичких снага, колапса неких класичних идеологија друштва и субјекта.” (Иглтон 1997: 33)

кроз саме пукотине у систему.

У оквиру Иглтонових *Илузија постмодернизма* (1997: 18) појављује се и појам *постмодернитет* који представља „специфичан историјски период, стил мишљења за који је карактеристична сумња у класичне појмове, истине, разум, идентитет и објективност, у идеју универзалног процеса или еманципације, у јединствене оквиру, велике нарације и коначна објашњења.” Како други термин налазимо само код Иглтона, ми ћемо се ипак одредити за термин *постмодернизам* који ће обухватити плуралитет разних поетичких и херменеутичких ставова присутних у науци о књижевности. Настојаћемо да се задржимо на поставкама које постмодернизам доноси књижевности и науци о књижевности, а као неке од значајнијих које смо пронашли расуте у теоријском разматрању истог у књизи Линде Хачион (1996), навешћемо следеће:

- оперисање префиксима дис-, де-, анти-; рушење, градња и поновно рушење конвенција; дисконтинуитет (нарације), дислокација и антитотализација (значења); примера ради, Милорад Павић *Хазарским речником* и формално – организовањем речника кроз три књиге – подржава идеју децентрализације и негације једне истине;
- подривање вредности, значења, реда, идентитета (личног и културног);
- афирмација разлике, али такве која нема егзактну супротност на основу које се одређује; вишеструке и несталне постмодернистичке разлике;
- непостојање јединствене парадигме (писања и читања);
- оспоравање граница књижевних жанрова (при чему оне постају флуидне), као и граница теоријског дискурса и књижевности (што резултира настајањем паралитерарних радова који су простор дебате, цитирања); прекорачивање граница између фикције и нефикције, као и између уметности и живота; сложен узајамни однос између теорије и праксе;
- смрт аутора (Р. Барт) и наглашавање улоге читаоца, било енко-

- дираног, било извантекстовног;
- изазов традиционалној представи о приповедању;
- критичко преиспитивање, иронијски дијалог са прошлошћу уметности и друштва;
- установљавање и дестабилизовање конвенција на пародијски начин; пародијско двогласје у роману;
- указивање највећег поверења романескном жанру;
- постмодернистичко преиспитивање жанра романа – саморефлексивни романи;
- парадоксално употребљавање и злоупотреба конвенција популарне и елитистичке културе;
- дијалог са контекстом;
- историјска метафикција, откривање безграничних могућности за обнављање историјских форми;
- преиспитивање старих вредности у светлости других, из угла различитог, разнородног, хибридног, провизорног;
- фрагментарност;
- појам отвореног текста и читалац као ауторов сарадник; манипулативност аутора над читаоцем;
- свођење улоге писца на текстуалног скриптора (у Бартовом значењу), произвођача који постоји само у времену текста и његовог читања јер „diskurzivni kontekst zapisivanja teksta pripada mreži mnogobrojnih pisanja, izvedenih iz raznih kultura, te ulazi u međusobne odnose dijaloga, parodije i osporavanja” (Хачион 1996: 137);
- укључивање вантекстовног (стварног) читаоца у дело;
- читалац као покретач контекстуалне мреже, књижевноисторијске, али и искуствене;
- интерактивна фикција, или комп-романи где је процес све, где нема фиксног производа текста, те постоји само активност читаоца и као произвођача и као примаоца.

Сузимо ли наше разматрање на овлашћења која постмодернизам даје читаоцу, а која смо навели при крају претходног списка, можемо закључити да сарадња са читаоцем добија нова обележја у односу на оно што ју је описивало до теорије рецепције. Постмодернизам је на страни читалаца – њима препушта не само дешифровање романа,

већ им даје слободу да од текстуалних фрагмената творе нови, да отворено дело (и буквално) доврше, једном речју, читаоцима је најзад припала слобода да постану креатори дела и значења. Шта је пресудило у корист читалаца – теорија или поетика аутора који стварају у периоду о коме говоримо – не можемо са сигурношћу рећи, најпре из разлога што су и књижевна дела и теоријски списи, у складу са флуидношћу граница жанрова и тенденцијом ка рушењу класичних концепција, постали мешавина теоријског дискурса и књижевности. Многа постмодернистичка књижевна дела могу се назвати „паралитерарним радовима” (Хачион 1996: 29), јер су постала простор дебате. И када превагне књижевност над теоријом, писци ће опет наћи начин да се удаље од свега што се може наћи у књижевној традицији, те ће давати техничка упутства или упутства за „употребу” дела, структуру дела остављати отвореном да би се над њом могла вршити сложена математичко-техничка операција, дело правити од лавиринта симбола и знакова који ће захтевати стручног читаоца. Постмодернизам, нудећи читаоцу дело које се претворило у прави ребус, истом даје овлашћење да постављени ребус реши. Тако се, паралелно са поетиком отвореног дела, формирала и теорија о сувереном читаоцу. Разматрање улоге читаоца у процесу књижевне комуникације не само да није сишло са дневног реда, већ је, паралелно са поетичким ставовима писаца који промовишу постмодернистичке концепције, заснована и једна радикално нова теорија о читаоцу и његовој улози у наведеном процесу. Постмодернизам се, са ове позиције, може назвати ером *читалачког одговора* на изазове *текста*.

Пут ка савременим теоријама о читаоцу текао је преко реорганизације појма *дело* у концепт *текста* и увођења читаоца у средиште интерпретације. Улога читаоца коју текст имплицира повећана је са измењеним мето-

дама аутора у грађењу текста (које смо навели) и резултирала је променом погледа на свет уметничког дела. Наведену борбу водили су и писци, и теоретичари, и писци у улози теоретичара, као и теоретичари у улози писаца. И, наравно, читалац који је вековима стајао са стране и чекао прави тренутак да освоји слободу у читању, интерпретацији, па и у креацији самог дела. Настала у крилу постмодернизма, где се теоријски и књижевни дискурс преплићу, књижевна дела неретко су постала промотери нове, себи својствене теорије, и свако од датих дела тражиће, опет, себи својственог читаоца, спремног да прихвати, или уђе у полемику са прописаним правилима читања. Симултано са датом појавом, настаће и нова теорија која ће објединити сва новоосвојена овлашћења читалаца у тумачењу и креацији дела. Дати корпус поетичких и књижевнотеоријских, у првом реду херменеутичких разматрања о читаоцу у оквиру постмодернизма, обухваћени су термином *reader response criticism*, код нас преведеном као *критика читалачког одговора*, *реакције* (Радовић 1989, Попов 1993, Раичевић 1997) или *одзива* (М. Р. у *Прегледном речнику* из 2011).

## ТЕРИТОРИЈАЛНО, ТЕРМИНОЛОШКО И ВРЕМЕНСКО ОДРЕЂЕЊЕ КРИТИКЕ ЧИТАЛАЧКОГ ОДГОВОРА

За терминолошко и временско одређење, као и за систематизацију критике читалачког одговора као методолошке оријентације у проучавању књижевности усмерене ка процесу читања и читаочевој активној улози у њему, значајна су два зборника радова из 1980. године која окупљају текстове најзначајнијих аутора ове оријентације: *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, који су уредиле Сузан Сулејман и Инга Кросман и *Read-*

*er-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism* уреднице Џејн Томпкинс. Зборник *Читалац у тексту: есеји о публици и интерпретацији* први доноси систематизацију и типолошку класификацију корпуса наведене теорије, док се приређивач другог зборника, уз теоријски увод општијег типа, опредељује за распоред текстова по хронолошком реду. Поред тога што садрже значајне текстове из корпуса критике читалачког одговора, оба зборника указују на генезу теорија читања.

По речима Џејн Томпкинс (1980: 8), наведени приступ у тумачењу књижевности има неуједињену критичку позицију и обухвата читав корпус радова који се, током последњих деценија 20. века, усмеравају ка читаоцу, процесу читања, реакцији и читалачком одговору на позив за истраживање дела. Наведено прихватају и наши теоретичари књижевности, те Јован Попов у *Ослобођеном читаоцу* (1993: 23) критику читалачког одговора назива „глобалном методолошком стратегијом која на крају двадесетог века заузима доминантно место.”<sup>207</sup> Колевком наведене теорије Томпкинс (1980: 7) сматра Јужну Америку, те истиче да се она јавља као директна опозиција новој критици.<sup>208</sup>

<sup>207</sup> За разлику од одређења ове методолошке оријентације у *Ослобођеном читаоцу* који јој је у целини посвећен, дефиниција критике читалачког одговора је у истоименој одредници *Прегледног речника компаратистичке терминологије у књижевности и култури*, чији је аутор такође Јован Попов, сведена је на опште место књижевнотеоријских истраживања од 60-их година 20. века: теорије читалачког одговора представљају „приступ у тумачењу књижевних дела који се заснива на превазилажењу усредсређености на текст и усмеравању пажње ка читаоцу као трећем чиниоцу у ланцу књижевне комуникације.” (Попов 2011: 376).

<sup>208</sup> Критичари читалачког одговора кроз своје књижевнотеоријске и есејистичке текстове о читању воде спор са новокритичарским затварањем интерпретације у оквир књижевног дела као семантички аутономној категорији, те против тумачења текста њим самим. Опште

На први поглед, критика читалачког одговора не нуди ништа радикално у односу на теорију рецепције јер је и даље тежиште истраживања интеракција текста и читаоца, а сам процес читања се и даље одређује као активан. Такође, као и у теорији рецепције, расправља се о врстама читалаца које имплицира текст. Међутим, док је теорија рецепције успела тек да окрњи објективност текста, теорије о читалачком одговору, настале у крилу постмодернизма, успеле су да у потпуности измене статус дела као линеарне манифестације и дефинитивно укину објективност текста. У домаћој литератури<sup>209</sup> почетак критике читалачког одговора везује се за другу половину 70-их година 20. века. Зборник Џејн Томпкинс који је, уз *Читаоца у тексту* (*The Reader In The Text*) уредница Сузан Сулејман и Инге Кросман, један од најважнијих у оквиру критике читалачког одговора, отвара текст Вокера Гибсона о лажном читаоцу („*The Mock Reader*”) из 1950, који показује како је наведена теорија почела да се развија са променом концепта читаоца: он сада постаје „допуна” тексту и прати смернице за његово дешифровање. Гибсонов *mock reader* није реални читалац, већ опонент читаоцу од крви и меса, спона између произвођача и конзумента, односно смерница кроз текст (Гибсон 1988: 3).

Полазећи од закључака Џејн Томпкинс, Рин Сегерс (1984) почетке критике читалачког одговора такође везује за 20-е године 20. века, тачније за дело *Practical Criticism* (1929) И. А. Ричардса, са чијим су ставовима критичари читалачког одговора у дијалогској релацији. Елизабет

---

место оваквих текстова критички усмерених ка новој критици је полемика са Ричардсовим *Начелима књижевне критике* (1924), као и са две, за наведену теорију, кључне књиге – *Новом критиком* (1941) Џона Кроу Ренсома и *Језичком иконом* (1954) Вилијама Вимзета.

<sup>209</sup> В. *Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури*, Академска књига, Нови Сад 2011, стр. 374.

Фроинд (Elizabeth Freund) у књизи *The Return of Reader* (1987), говорећи о повратку читаоца у процес конституисања значења као кључном догађају у теорији књижевности 20. века, попут Џејн Томпкинс, полази од новокритичарског избегавања читаоца као велике погрешке против које ће се побунити критика читалачког одговора. У уводу своје књиге, Фроинд (1987: 10) истиче да избор њених текстова прати линију модификације традиционалне теорије рецепције, те поглавље о критици читалачког одговора започиње из крила структуралистичке поетике текстом Џонатана Калера о уписаном, компетентном читаоцу као теоријом која иницира промене у традиционалном приступу. Даља линија критике читалачког одговора, по Елизабет Фроинд, креће се преко текстова Стенлија Фиша, Нормана Холанда и Волфганга Изера. Највећа замерка упућена Елизабет Фроинд не тиче се свођења разматрања критике читалачког одговора на свега четири поменута аутора, већ пре на редослед којим је наводила њихове текстове и на тај начин одређивала њихову позицију унутар критике читалачког одговора. Изеров *лутајући читалац* и теорија о интеракцији дела и читаоца, настала на феноменолошким основама, никако не може да заузме место после Холандове трансактивне критике која, залазећи у субјективитет и психоанализу, читаоцу даје већа овлашћења.

Миодраг Радовић (1989: 8) је у тексту „Провиденцијална лакоћа читања” одређенији у односу на претходне теоретичаре, те почетак критике читалачког одговора везује за Терија Иглтона и његов текст „Побуна читаоца”<sup>210</sup> као манифест ове оријентације. У оквиру свог „манифе-

<sup>210</sup> Узимајући у обзир годину публикавања Иглтоновог текста „Побуна читаоца” (*New Literary History*, Vol. 13, No. 3, 1982) мишљења смо да поменути текст не треба одређивати као манифест оријентације критике читалачког одговора јер је Иглтонов чланак заправо публикован у тренутку дезинтеграције критике читалачког одговора.

ста”, како га је назвао Радовић, Иглтон (1989: 18) говори о читалачком ослободилачком покрету („Reader’s Liberation Movement”) и то са позиције читаоца, те истиче: „Mi smo potrebni autorima, autori nisu potrebni nama.” Захтев који Иглтон у име читалаца упућује ауторима тиче се шифри, планова, парадигми, техничких знања, свега онога што аутор љубоморно чува као тајни рецепт за настанак дела. Читаоцима, по Иглтону, треба дати све кључеве у руке, а самим тим и сву власт над делом. „Otvorite knjige”, захтева аутор наведеног текста (Иглтон 1989: 19) у име читаоца који је дуго био у сенци иза аутора и текста. Иглтонов захтев природно произилази из свих „права” која су читаоцу дата још у теорији рецепције (те се том приликом позива на Волфганга Изера и његове смернице ка ослобађању читаоца од власти аутора и текста), а као последицу, како Иглтон предвиђа, имаће прави пуч пред којим теорија неће моћи да устукне јер је пред њим сама пракса писања већ поклекла. Сведоци смо да до предвиђеног пуча није дошло на начин који је предвиђао Иглтон. Посткласично отварање ка читаоцу мотивисано је, пре свега, интердисциплинарним приступом тумачењу књижевности, у првом реду когнитивном психологијом и теоријом ума.

Јован Попов (1993: 16) заобилази питање временског оквира критике читалачког одговора, тачније њен почетак, и разматрање ове теорије започиње тренутком када је она афирмисана – 1980, годином када су у Сједињеним Америчким Државама штампана два зборника радова (*The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation* и *Reader Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*) намењена студентима, а чији је задатак био да пруже један општи преглед најзначајнијих теоријских разматрања из ове области.

Иако међу теоретичарима постоји извесно неслагање у вези са временским одређењем почетка критике

читалачког одговора, оно је мање при разматрању њеног изворишта. Томпкинс (1980: 215), Ј. Попов (1993: 18) и М. Радовић (1989: 10) сагласни су у томе да је критика читалачког одговора, послужићемо се речима Џејн Томпкинс, корекција формализма, јер је увидевши погрешку у формалистичком инсистирању на семантичкој аутономији књижевног текста истакла недовољност тумачења текста њим самим, те је пажњу усмерила на читаоца и феномен „рађања” дела је видела тек кроз његову реализацију у свести читаоца. Анализирање критике читалачког одговора у односу на став према формализму креће се двама путевима: или се, као што смо навели, критика читалачког одговора сматра корекцијом формализма (Томпкинс, Попов), или се пак сматра директном опозицијом формализму (Радовић, Иглтон). Аутори који прихватају овај други пут наведено образлажу тиме што формализам значење књижевног дела налази у тексту, а критика читалачког одговора у читаоцу. Међу овим ауторима је Тери Иглтон који истиче да се читалац побунио против формалистичке концепције, односно против формалистичког „читања без читаоца” где права власт остаје у рукама текста, док читалац може имати једино „фантазију учешћа” у тумачењу (Иглтон 1989: 19). Овлашћење да постане активни учесник стваралачког процеса читалац је добио у теорији рецепције, која је наредни ступањ ка критици читалачког одговора. Међутим, Радовић (1989: 10) и пре теорије рецепције уочава један подступањ ка читалачкој слободи, а њега налази у феноменологији Р. Ингардена, те можемо рећи да је овај теоретичар дао потпунији дијахронијски преглед теоријских основа критике читалачког одговора. Како смо у претходним поглављима, у оквиру дијахронијског прегледа статуса читаоца у књижевним теоријама, узели у обзир феноменологију и истакли њен утицај на теорију рецепције и, индиректно, на критику читалачког одговора,

осим што ћемо прихватити Радовићеве закључке, нећемо се упуштати у даљу анализу утицаја ранијих методолошких поставки на афирмацију критике читалачког одговора.

Наведени став да је критика читалачког одговора директна опозиција формализму, наишао је на једну корекцију у теорији Џејн Томпкинс. Према запажању Ј. Попова (1993: 19), бирајући текст Вокера Гибсона о лажном читаоцу из 1950. године, чија концепција почива на претпоставкама да је значење садржано већ у речима текста, док је концепт читаоца присутан само као начин да се „откључа неко будуће благо у тексту”, Томпкинс је желела да покаже како критика читалачког одговора почиње да се развија унутар граница формалистичке позиције, а лажни читалац уведен је као опозиција стварном читаоцу, аналогно формалистичкој дистинкцији између фиктивног приповедача и аутора од крви и меса. Лажни читалац је, закључујемо, у тексту, и он обликује читалачко искуство. Стварни читалац, приступивши акту читања, почиње да игра улогу лажног читаоца из текста. Ово је, заправо, експлицирала сама ауторка у тексту „Читалац у историји” (Томпкинс 1980: 201–232), истакавши да је критика читалачког одговора поставке формализма преобликовала у новом кључу, те да није донела ништа тако револуционарно на чему се инсистира, јер је све од чега је она пошла садржано већ у крилу формализма. Томпкинс истиче да су проблеми који су у средишту критике читалачког одговора – нарочито они везани за значење дела и читаоца – покренути још у формализму, а да је различит приступ наведеним проблемима. У формализму се проблему значења приступало уз вођење рачуна о аутономији и објективности дела, док се у другој теорији пошло од позиције читаоца.

Сузан Сулејман (1980: 3–5) се, за разлику од претходних теоретичара, определила за средњи пут. Критика читалачког одговора, по њој, јесте револуција у теорији

књижевности, али за разлику од става Терија Иглтона, револуција која се одвијала мирно. Готово неприметно се, паралелно са формалистичком и феноменолошком методом, рађала и теорија о читаоцу као компромис између две наведене оријентације. Њену експанзију је Сулејман констатовала током семинара „The Reader in Fiction”, организованог 1975. у оквиру „Modern Language Association Convention”. Како је и сама била учесник тог семинара, Сулејманова је у теоријском приступу учесника семинара уочила заокупљеност чином читања, улогом осећања и варијацијама индивидуалних реакција читалаца, трансакцијом и испитивањем интеракције између текста и читаоца. Њена идеја за објављивање зборника *The Reader in the Text* рођена је током учешћа на наведеном семинару. Требало је кодификовати нову теорију о читаоцу, сматрала је ова ауторка, те је са тим циљем објавила зборник кључних текстова за критику читалачког одговора, публикованих у Енглеској у периоду 1970–1980. године.

## СИСТЕМАТИЗАЦИЈА КОРПУСА КРИТИКЕ ЧИТАЛАЧКОГ ОДГОВОРА

Питање систематизације корпуса критике читалачког одговора из аспекта читаоца, њеног најважнијег члана, и поред неколико теоријских прегледа ове оријентације остало је отворено. Настојећи да решимо овај проблем, испитаћемо до које мере су њему приступили теоретичари које смо до сада помињали.

Кренемо ли од зборника Џејн Томпкинс, у његовој структури уочавамо низ текстова чији избор није појашњен, а за чији се редослед у зборнику, као једини критеријум, издваја хронолошки ред њиховог публикавања. Избор текстова за свој зборник, међу којима су „Authors, Speakers, Readers and Mock reader” В. Гибсона,

„Introduction to the Study of the Narratee” Џ. Принса, „The Reading Process: A Phenomenological Approach” В. Изера, „Literature in the Reader: Affective Stylistics” и „Interpreting the Variorum” С. Фиша, „Unity, Identity, Text, Self” Н. Холанда и др., образложен је њиховим значајем за демонстравање линије развоја критике читалачког одговора. На основу избора текстова у зборнику Џејн Томпкинс закључујемо да се дата линија кретала од формализма и читалаца уписаних у текст (о чему сведоче радови В. Гибсона и Џ. Принса), преко редефинисања процеса читања у тексту В. Изера, ка афективној стилистици С. Фиша, читању као личној трансакцији Н. Холанда до постструктурализма чију проблематику покреће рад Волтера Бен Мајклса „The Interpreter’s Self: Peirce on the Cartesian ’Subject’”. Оваквим избором Зборник је обухватио важне и занимљиве текстове, остварио првобитну замисао – повлачење линије од формализма до постструктурализма, али је, како је уочио Јован Попов (1993: 20), остао без детаљније класификације.

Други значајан зборник критике читалачког одговора – *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation* који су саставиле Сузан Сулејман и Инга Кросман, почива на идеји о низу различитих школа и праваца у оквиру критике читалачког одговора. Овакав приступ за последицу има хетерогеност зборника јер су ауторке текстове организовале у шест група, при чему свака представља по једну врсту приступа теорији читања. Како је истакла С. Р. Сулејман у уводу Зборника, намера његових уредница је доношење ширег прегледа теорија које се баве читаоцем, опет у најширој конотацији – од читаоца као књижевног лика, преко имплицитног, до стварног читаоца чији је приступ делу условљен сопственим укусом и намерама. Сместивши критику читалачког одговора у шири корпус теорија читања, Сулејман и Кросман су знатно

прошириле списак аутора, те су у њега уврстиле и радове теоретичара чији примарни интерес није читалачки одговор, већ ову теорију дотичу на њеном рубу. Међу њима су Пол Рикер, Жерар Женет, Жак Лакан, Јуриј Лотман, Ђерђ Лукач, Жан Пол Сартр, Жак Дерида, Пол де Ман и др.

У оквиру теорија читања, у наведеном зборнику издвајају се шест приступа: реторички, у који су сврстане студије које се баве комуникацијом, њеним процесом, значењем, идеолошком садржином и снагом убедљивости, као и теорија говорних чинова („speech-act theory”), а као главне представнике реторичке теорије читања ауторке наводе Вејна Бута, Стенлија Фиша, Жерара Женета, Пола де Мана и Питера Рабиновича, изостављајући Џејмса Фелана који је, заправо, један од најзначајнијих савремених представника реторичког приступа читању; други приступ – семиотички и структуралистички – усмерен је ка процесу читања и контекстима у којима читање производи значење, а као значајнији представници наведеног помињу се Михаил Бахтин, Ролан Барт, Џонатан Калер, Умберто Еко, Стенли Фиш, Жерар Женет, А. Гремас, Роман Јакобсон, Јуриј Лотман, Мајкл Рифатер, Цветан Тодоров и др.; у средишту трећег, феноменолошког приступа налазе се естетско опажање, улога имагинације и конституисање значења у свести читаоца, те се као главни представници сада наводе Роман Ингарден, Волфганг Изер, Жорж Пуле и Карлхајнц Штирле; у наредном, психоаналитичком и субјективном приступу, као главни проблем издваја се покушај да се објасни како личност читаоца обликује читање и/или интерпретацију, а представници овог приступа су Дејвид Блич, Норман Холанд, Жак Лакан и Ролан Барт; пети приступ је социолошки и историјски, а обухвата и теорију рецепције, те се, кроз радове Ескарпија, Голдмана, Јауса, Лукача, Сартра, Јана Вата и Барта, усредсређује на читалачку публику одређеног времена, унутар одређе-

ног историјског и културног контекста; последњи, шести приступ јесте херменеутички, а читајући радове Џефрија Хартмана, Жака Дериде, Е. Д. Хирша, Пола де Мана и Жоржа Стејнера, уочавамо да се херменеутичка линија протеже од интерпретативне ауторитативности текста, до релативизма у тумачењу. Ако се критички осврнемо на наведену систематизацију, признаћемо да нам она, унеколико, олакшава сналажење у зборнику који, како је истакао Јован Попов (1993: 20), представља „панорамску шетњу кроз материју”. Иако поседује систематизацију која је и теоријски образложена, овај зборник лако може збунити оне који трагају за линијом критике читалачког одговора јер исту не одваја од теорија читања у широком значењу те речи. У односу на зборник Џејн Томпкинс, зборник Сузан Сулејман и Инге Кросман нуди прегледнију развојну линију критике читалачког одговора, од граничне године и граничног текста до теорија које се приближавају субјективизму и релативизму у тумачењу. Поред критичког става Јована Попова поводом широког корпуса аутора у зборнику Сузан Сулејман и заступљености више њих у неколико поглавља истовремено, озбиљније замерке наведеном зборнику упутио је Рин Сегерс (1986). Примедбе Рина Сигерса односе се на успостављање поделе унутар једног новог теоријског приступа књижевности на основу раније постојећих категорија, потом на гранање теоријског разматрања ван основних поставки критике читалачког одговора које се тичу ефекта који текст постиже код својих читалаца.<sup>211</sup> Са наведеним замеркама сложио се и Јован

---

<sup>211</sup> Анализирајући теоријски корпус и критеријум за класификацију критике читалачког одговора, заступљен у зборнику Сузан Сулејман, Горана Раичевић иде корак даље од замерки које су други теоретичари изнели поводом поменутог зборника, те поставља питање оправданости издвајања феномена критике читалачког одговора као засебног: „По логици Сулејманове ова врста критике обухватала би све до сада постојеће приступе књижевности, што би онда значило да се сви они у једнакој мери баве проблемима читаоца и читања.” (Раичевић

Попов (1998: 22). Информативност и опширност остају највеће вредности овог зборника, а класификација у датом зборнику значајна је пре свега због систематизације приступа критици читалачког одговора којом се раније нико није озбиљније бавио, а потом и као пионирски подухват од кога можемо кренути ка даљој подели овог опсежног теоријског корпуса.

Елизабет Фројнд (Elizabeth Freund) делом *Return of Reader* (1987) настоји да читаоце упозна са основним поставкама критике читалачког одговора, али се не упушта у њену систематизацију. Чак се, како смо показали у претходном поглављу, у избору аутора може уочити несистематичност јер преглед критике читалачког одговора почиње делом са структуралистичком основом, а наредна поглавља аутор не организује нити кроз приступе теорији о којој говоримо, нити хронолошки.

Као један од значајнијих покушаја систематизације критике читалачког одговора, како уочава Миодраг Радовић (1989: 15), издваја се подухват Стивена Мајуа (Steven Mailloux) у књизи *Interpretive Conventions: The Reader in the Study of American Fiction* (1984). Иако као вредност наведене класификације Радовић (1989: 16) истиче то што у њој „сваки критичар има своје место од субјективне критике Д. Блајха, преко феноменолошког приступа В. Изера до трансактивне варијанте Н. Холанда”, он се даље не удубљује у њену анализу. Да бисмо потврдили или оповргли Радовићев вредносни суд о наведеној класификацији, упустићемо се у детаљнију анализу.

Док у прва два поглавља наведене књиге – „Literary theory and psychological reading models” и „Literary theory and social reading models” – Мају (1984: 19–66) разматра психолошке категорије друштвене групе људи у одређеној заједници, као и социјалне моделе читања који се заснивају на социолошким категоријама заједница и њиховим конвенцијама, а међу које убраја традиционалне конвен-

ције као што су наслеђе, регулација делања и мишљења и конституитивне конвенције које омогућују спровођење наследних, у оквиру четвртог поглавља овај аутор, уз друштвени темељ читања, испитује ауторову интенцију, комуникативне конвенције и проблем „ауторове крајње интенције” (Мају 1984: 23) у структури читалачког искуства. У овом контексту, Мају критику читалачког одговора види као најплодоноснију што се тиче анализе наведених проблема, а читав њен корпус класификује кроз следећу поделу коју ћемо представити табелом:

Табела бр. 1: Типологија критике читалачког одговора С. Мајуа (1984: 22)

КРИТИКА ЧИТАЛАЧКОГ ОДГОВОРА			
ПОЧЕТАК	СУБЈЕКТИВИЗАМ	ФЕНОМЕНОЛОГИЈА	СТРУКТУРАЛИЗАМ
ОД	Субјективна критика Дејвида Блича Примат субјективитета	Феноменолошка критика Волфганга Изера Интеракција између читаоца и текста	Структуралистичка поетика Џонатана Калера Читалачке конвенције
ДО	Трансактивна критика Нормана Холанда Трансакција између читаоца и текста унутар теме читаочевог идентитета	Афективна стилистика Стенлија Фиша Читаочево манипулисање текстом	Фишова теорија интерпретативних стратегија Ауторитет интерпретативне заједнице
ЗАВРШЕТАК	ПСИХОЛОШКИ МОДЕЛ	ИНТЕРСУБЈЕКТИВНИ МОДЕЛ	СОЦИЈАЛНИ МОДЕЛ

Анализирајући наведену поделу уочавамо да је Мају издвојио три главне линије којима се кретала критика читалачког одговора, као и шест најважнијих приступа који су уједно и оквири ове оријентације: прва линија креће од субјективизма у процесу тумачења у теорији Дејвида Блича, а завршава се Холандовом трансактивном критиком која инсистира на трансакционој размени текста и читалаца (психолошки приступ); друга линија креће од Изерове феноменолошке критике која инсистира на интеракцији између читалаца и текста, а завршава се Фишовом афективном стилистиком и манипулативношћу текста над читаоцем, што је у домену интересубјективног модела; трећа линија започиње Калеровом структуралистичком поетиком о читалачким конвенцијама, а завршава се Фишовим социјалним моделом – теоријом о интерпретативним стратегијама и интерпретативним заједницама.

Мајуова систематизација критике читалачког одговора, иако је ограничена на свега пет аутора, прецизнија је у односу на претходне јер се фокусира на три главне линије критике читалачког одговора, даје њихов теоријски оквир, те инсистира на главном проблему у оквиру исте – читалачкој реакцији и интеракцији са текстом. Ова подела, сужена на средишњу проблематику критике читалачког одговора – читаоца, процес читања и реакцију – добро је полазиште за свакога ко се упусти у истраживање ове теорије, а аутори и радови на које се ограничава најфреквентнији су у зборницима и другим теоријским разматрањима улоге читаоца у процесу тумачења и његове реакције.

Ричард Бич (Richard Beach, 1993), полазећи од закључака Сузан Сулејман, теорије читалачког одговора класификује на следећи начин: текстуално оријентисане теорије читалачког одговора (феноменолошке теорије Жоржа Пулеа, Романа Ингардена и Волфганга Изера, Јусова теорија рецепције и Рабиновичева теорија о нара-

тивним конвенцијама и врстама публика, изнета у књизи *Before Reading*), теорије оријентисане ка читалачком искуству, психолошке, социолошке и културолошке теорије читалачког одговора.

Ралф Шнајдер (Ralf Schneider) (2008: 484–486) у одредници „Reader-Response Theory” (*Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*) указује на ширину овог корпуса, што је последица више теоријских приступа (херменеутичког, стилистичког, семиотичког, психоаналитичког) који од 70-их година 20. века значајну пажњу посвећују анализи читаочевог учешћа у конфигурацији значења текста. Унутар широког опсега теорија читалачког одговора, Шнајдар препоручује њихову класификацију преко проблема на којима је тежиште истраживања: стратегије текста (текстуалног нивоа), интеракције текста и читаоца, те значаја културног контекста у процесу конфигурације значења текста. Међутим, аутор се, у наставку, ипак опредељује за укратко представљање теоријских поставки најзначајнијих аутора унутар поменуте оријентације – Барта, Фиша, Рифатера, Јауса, Изера, Ека, Калера, Холанда. Док се Ралфу Шнајдару може приговорити због избора аутора и њиховог једноставног набрајања без ближег критеријума којим би их груписао, или којим би појаснио њихов редослед у оквиру одреднице о теорији читалачких одговора, ова одредница, с друге стране, указује на тековине критике читалачког одговора у посткласичној, а превасходно когнитивној наратологији.<sup>212</sup>

<sup>212</sup> Као конкретне посткласичне наратолошке радове настале на тековинама критике читалачког одговора, Р. Шнајдер наводи *Experiencing Narrative Worlds: On the Psychological Activities of Reading* (1993) аутора Ричарда Герига (Richard Gerrig) и *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response* (2003), аутора Питера Диксона и Марисе Бартолуиси (Peter Dixon, Marisa Bartolucci). Међутим, списак посткласичних наратолошких радова насталих на тековинама критике читалачког одговора је дужи, што ће потврдити наредна по-

Међу домаћим истраживачима критике читалачког одговора, Јован Попов се усмерио на преглед два најзначајнија зборника, Миодраг Радовић је дао смерницу ка Мајуовој подели коју смо анализирали, док се Вучковић ограничио на поделу између стварних и фиктивних читалаца. У *Читању као креацији*, Горана Раичевић још једном подвлачи комплексност проблема систематизације критике читалачког одговора:

„Тачно је да се критичари за које сматрамо да припадају овој оријентацији [критици читалачког одговора, прим. аут.] по својим ставовима доста разликују, и да управо из ове чињенице произилазе многобројни покушаји да се они класификују и сврстају у неке категорије. Међутим, то би требало да постане предмет расправе неког другог рада.” (Раичевић 1997: 12)

У домаћој стручној литератури новијег датума, теорије читалачких одговора се у истоименој одредници *Прегледног речника компаратистичке терминологије у књижевности и култури* (2011) превасходно везују за америчке теоретичаре из друге половине 70-их година 20. века (С. Е. Фиша, Н. Холанда, Д. Блича), али су, како наводи аутор одреднице,

„теоријски оквири овог приступа знатно шири и обухватају идеје многих европских аутора из истог периода. Претечом теорије читалачког одговора сматра се Американка Л. Розенблат (L. Rosenblatt), а питањима читања и читаоца бавили су се и поједини њени савременици, попут новокритичара А. А. Ричардса (A. A. Richards), феноменолога Р. Ингардена (R. Ingarden), и Ж. Пулеа (G. Poulet), те херменеутичара Х. Г. Гадамера (H. G. Gadamer), и П. Рикера (P. Ricoeur).” (Попов 2011: 375).

Овакво временско одређење и оцртавање корпуса читалачког одговора на закључцима Сузан Сулејман, уз констатацију да је „замах интересовању за проблем читалачких реакција пружио, крајем шездесетих година, теорија рецепције школе из Констанца” (Попов 2011: 375),

није отишло корак даље у решавању два кључна проблема у оквиру критике читалачког одговора: њене систематизације и прецизнијег оцртавања њеног корпуса. У наставку, унутар наведене одреднице Речника, аутор укратко даје преглед осталих теоретичара читалачког одговора, а у њих убраја Барта, Рифатера, Ека, Изера, Фиша, Холанда, Блича. У односу на *Ослобођеног читаоца*, у одредници о теоријама читалачких одговора Јован Попов (2011: 376) наводи да се у другој половини 70-их година „проучавања читања шире у различитим правцима”, ка феминистичкој теорији (П. Швајкарт), етици читања (Ц. Хилис Милер), те нечитању као једном од феномена читалачке праксе (П. Бајар), чиме је успостављен континуитет са теоријама читања заступљеним на крају 20. и у првој деценији 21. века.

Уз систематизацију аутора и радова који се баве проблематком читалачког одговора, као нови проблем намеће се недостатак систематизације врста читалаца које афирмишу представници ове методолошке оријентације, а управо се систематизација кроз концепте читалаца може показати као боље решење од оних која су нудили досадашњи прегледни радови о критици читалачког одговора, преко приступа тумачењу текста или хронологије као критеријума. Оправданост за узимање читаоца као критеријума за класификацију налазимо најпре у томе што су он и његова улога у процесу конституисања значења тежиште критике читалачког одговора. На концепт читаоца надовезују се проблеми читаочеве интеракције са текстом и реакције (одговора). Потом, гледано из данашње перспективе, у тренутку писања ових редова – чак четири деценије након објављивања два кључна зборника о критици читалачког одговора, највећи допринос ове теорије јесте у издвајању типова читалаца, описивању њихове улоге у процесу читања и, у мањој мери, у њеној апликативности. Класификација преко овог проблема тежиште ставља на

улогу читаоца у процесу читања, док је, с друге стране, отворена и за сагледавање *читаоца* кроз различите приступе, од иманентних оријентација до спољашњих приступа.

Списак читалаца енкодираних у текст и оних који ступају у интеракцију са текстом дугачак је јер готово сваки аутор у оквиру своје теорије читалачког одговора промовише један тип читалаца: у теорији Волфганга Изера то је *имплицитни читалац*, код Фиша – *информисани читалац*, код М. Рифатера – *архичиталац*<sup>213</sup>, код Ека – *модел читалац*, док Вокер Гибсон промовише лажног читаоца итд. Типологија читалаца даље се проширује поетичким захтевима писаца, те тако Виктор Бромберт (Victor Brombert 1988) говори о скривеним читаоцима Стендала, Балзака, Флобера и др. писаца светске књижевности, а С. Мају у корпусу америчке прозе налази фиктивног читаоца, идеалног читаоца, суперчитаоца, интерпретативне заједнице и другу одабрану читалачку публику; Роберт Шоул (Robert Scholes), амерички прозни критичар, промовише лукавог читаоца у истоименој књизи (*The Crafty Reader*, 2001), а Кети Хелси (Katie Halsey) говори о типологији читалаца једног писца, те се одлучује за корпус читалаца Џејн Остин (*Jane Austen and Her Readers*, 2013). И сваки књижевни период има своје читаоце, о чему сведоче Јанет Колмен (Janet Coleman) делом *Medieval Readers and Writers*, 1345–1400 из 1981. и Мајкл Чахал (Michael Chahill) делом *Reader Response Criticism and the Allegorizing Reader (of the Bible)* из 2005; такође, сваки књижевни жанр има своје читаоце, те се Џорџ Дав (George N. Dove) определио

<sup>213</sup> Појам *архичиталац* односи се на функцију текста, односно на вид идеалног („свезнајућег“) читања текста које ниједан емпиријски читалац не би могао у потпуности актуелизовати. Сходно негирању наведеног начина читања у Изеровој теорији и разумевању архичитаоца као хипотетичког модела читања, Рифатеров концепт наводимо само у прегледу.

за типологију читалаца детективске приче (*The Reader and the Detective Story*, 1997.). Типологијом читалаца најбогатија је постмодернистичка поетика, те, у оквиру српске, своје типове читалаца имплицирају готово сви постмодернистички писци од Киша, преко Павића, Петровића, Матијевића, и других савремених аутора.

У корпусу наших теоријских радова, један од ретких теоретичара који је разматрао улогу и типологију читалаца у корпусу српске прозе јесте Снежана Милосављевић Милић. Истражујући српску прозу 20. века, Снежана Милосављевић Милић (2011: 303–311) је нарочиту пажњу посветила апелативним формама приповедања у приповеткама Боре Станковића, те је корпус српске теорије о читаоцима обогатила типологијом енкодираних рецепијената која произилази из модела апелативних форми присутних у прозним делима наведеног писца.

У одељку који следи задржићемо се на типовима читалаца који су се у домену апликативности одржали до данашњих дана.

## ОБАВЕШТЕНИ ЧИТАЛАЦ И ИНТЕРПРЕТАТИВНА ЗАЈЕДНИЦА СТЕНЛИЈА ФИША

*Критичар више није понизни слуга текстова [...];  
управо то што он ради унутар ограничења уграђених у ин-  
ституцију књижевности, подстиче текстове на постојање и  
омогућава да буду доступни за анализу и оцену.*

Стенли Фиш

Методолошко полазиште из којег један од теоретичара читања, Стенли Фиш, приступа одређењу овог процеса јесте афективна стилистика.<sup>214</sup> Оваква методолошка оријентација је поменутог аутора усмерила ка истраживању читаочевог доживљаја књижевног текста, односно његових ефеката. Међутим, доживљај<sup>215</sup> текста о којем говори Стенли Фиш унутар своје теорије читања није индивидуални, већ је у питању, како ћемо касније показати, „дживљај” текста заједнички једној интерпретативној заједници.

Од својих првих критичких коментара о Милтоновој поезији (*Surprised by Sin: The Reader in the Paradise Lost*<sup>216</sup>, 1967; *Interpreting the Variorum*, 1976), преко свог програмског текста о афективној стилистици као својој методолошкој оријентацији („Књижевност у читаоцу:

<sup>214</sup> Поједини критичари који су писали о теорији читања Стенлија Фиша (Лешић 2002: 53) истичу да је у самом избору овог термина имплицирана полемика са Вилијамом Вимзетом поводом текста о афективној заблуди. Поменута полемика са Вимзетом је опште место критичара читалачког одговора.

<sup>215</sup> Појам читаочевог доживљаја текста у теорији читања Стенлија Фиша односи се на опис читаочевих напора у разумевању књижевног текста током процеса читања.

<sup>216</sup> Предмет првог Фишовог рада из области теорија читања јесу позиција читаоца у Милтоновом *Изгубљеном рају* и текстуалне стратегије које управљају читаочевим доживљајем поменутог дела.

афективна стилистика”, 1970.), Стенли Фиш је у перманентном спору са формалистичким објективизмом<sup>217</sup> у погледу статуса књижевног текста (односно, дела као довршене, затворене и целовите форме), те са заговорницама теорије о значењу као објективном, стабилном и лоцираном у тексту. Како је уочио Јован Попов (1993: 70), Фиш се најпре спори са формалистичким обликом књижевног дела, те истицањем да је *облик* формалисте погрешно навео на криви закључак о статичкој природи књижевности и констатацијом да књижевност као кинетичка уметност не може бити сагледана на формалистички начин, побија модел статичке интерпретације промовисане у крилу формализма. Потом, формалистичке поставке о објективности текста Фиш сматра великом илизујом поменуте методолошке оријентације.<sup>218</sup> Након што у потпуности оспори и одбаци формалистичке поставке у вези са текстом и интерпретацијом, овај аутор кодификоваће једну оригиналну теорију о „истим” и „различитим” текстовима. Његов допринос критици читалачког одговора огледа се и у новој концепцији читаоца. Она је, опет, настала у спору са теоријама које су, анализирајући процес конфигурисања значења књижевног текста, занемариле и обезвредиле читалачку делатност.<sup>219</sup>

---

<sup>217</sup> Стенли Фиш готово у сваком књижевнотеоријском тексту о читању експлицира своју антиформалистичку позицију. Уп. са: Фиш 1989: 291.

<sup>218</sup> Уп.: „Objektivnost teksta je iluzija, štaviše opasna iluzija jer je tako fizički uverljiva. To je zapravo iluzija o samodovoljnosti i kompletnosti. Štampani red, ili strana, ili knjiga je tako očigledno tu – može se fotografisati i ukloniti, tako da izgleda kao spremište onoga sa čim povezuјemo vrednost i značenje.” (Фиш 1989: 42).

<sup>219</sup> Ово се односи на новокритичарске теорије које значење књижевног дела одређују као објективно и стабилно, а лоцирају га у тексту; с обзиром на овакво одређење значења књижевног дела, наведене теорије читалачку активност свде на „испоруку готових значења”

Фишова теорија читања усмерена је ка опису читалачких активности, а оне су сагледане не само као пут ка значењу, већ као нешто што само по себи има значење:

„све оне [активности, прим. аут.] садрже производњу и претпоставке, стварање и жаљење над судовима, стварање и напуштање закључака, давање и повлачење пристанка, спецификацију узрока, постављање питања, давање одговора, рјешавање загонетки. Једном ријечју – те су дјелатности интерпретативне.” (Фиш 1986: 289)

Дакле, у основи Фишове теорије читања је не само опис стратегија читања, већ и искуства интерпретације. Када је у питању читаочево искуство интерпретације, Фиш као активности које улазе у његову структуру наводи:

1. откривање асоцијација у тексту;
2. доношење одлука и *тврдњи*<sup>220</sup> у вези са елементима текста и намером са којом је дати елемент употребљен („запажачко затварање”);
3. провера донете одлуке кроз чин читања наредне реченице књижевног текста (провера „запажачког затварања”, односно производње смисла);
4. пренос својих етичких ставова на повезане текстуалне елементе;
5. радњу свести индивидуалног читаоца;
6. низ чинова које читалац изводи према текстуалним усмерењима (Фиш 1989: 291);
7. стварање *смисла* текста у целини, односно, *интерпретирање* (Фиш 1989: 291).

Први одељак свог програмског текста Фиш насловљава „Значење као догађај”, те се, анализирајући наведени проблем, попут формалиста, задржава на анали-

(Фиш 2002: 170).

<sup>220</sup> Ово се односи на доношење одлука у току процеса читања. Пре ових одлука, Фиш као примарне („претчитатељске”) интерпретативне одлуке наводи препознавање жанра, аутора одређеног дела и основних информација које се односе на његову поетику.

тичком методу који сматра плодноносним за кодификовање значења дела, али му прилази са различите позиције у односу на формалисте – са позиције читаоца. Први формалистички став против којег иступа Фиш тиче се лоцирања значења у израз, односно изједначавања израза са информацијом, без разматрања њеног односа према стању свести реципијента. Са тим циљем, питање које би се обично поставило при анализи неког књижевног дела – „Шта ова реченица значи?“, Фиш замењује другим: „Шта ова реченица чини?“ Ову замену теза Фиш образлаже тиме што реченица сама по себи ништа не говори и „не представља посуду из које читалац извлачи поруку“ (Фиш, 1989: 36). Одбијајући да посматра реченицу као декларативну тврдњу, Фиш се задржава на процењивању доживљаја те реченице од стране читаоца. Реченица је, како Фиш истиче, „događaj, nešto što se dešava čitaocu uz njegovo učešće“ (Фиш, 1989: 37, 41). Тек у сусрету са читаоцем она може задобити значење. Речи и њихово дејство су основни конституенти значења, а пут до њега води преко анализе развојних читачевих *реакција*, које Фиш (1989: 38) дефинише на следећи начин:

„Pod reakcijom podrazumevam nešto šire od osećanja (onog što su Vimzet i Birdžli nazvali „čisto afektivnim izveštajima“).<sup>221</sup> Kategorija reakcije uključuje jednu ili sve aktivnosti koje izaziva niz reči: projekciju sintaksičkih i/ili leksičkih verovatnosti, njihovo kasnije događanje ili nedogađanje; stavove prema osobama, stvarima ili idejama na koje se upućuje, poništenje i preispitivanje ovih stavova

---

<sup>221</sup> У једном одељку текста „Књижевност у читаоцу“ (Фиш, 1989: 42) дошло је до експлицитне полемике са наведеним ауторима која се односи на њихову, како је Фиш истакао, „заблуду афективне заблуде“ – теорију која под категоријом реакције подразумева „сузе, трнце и друге психолошке симптоме“. Фишова корекција ове теорије врши се преко проширивања појма реакције менталним операцијама садржаних у читању, извођењем чинова судова, праћењем и прављењем логичких низова, притисцима ранијег читалачког искуства и др.

и још много више. [...] Оно што реčenica чини jeste оно што она значи.”

У овој Фишовој тези уочавамо сличност са Изеровим појмом интеракције дела и читаоца. И код Фиша је читање темпорални ток, а читалац реагује у условима тога тока – корак по корак, а не на израз у целости. Током процеса читања, активирају се и утицаји и притисци ранијег читалачког искуства – жанра или историје књижевности. Све то чини да се читање дефинише као један комплексни процес који укључује психолошке особине читаоца, своја и искуства претходних читалаца. Појам *интеракција* у оквиру Фишове теорије читања обухвата непрестано повратно дејство текстуалних елемената на читаоца и читаоцевог доживљаја на поменуте компоненте.

Поред расправе о значењу књижевног дела, где износи радикалну тезу о конституисању значења у читаоцу, која ће значајно утицати на субјективистичку парадигму теорија читања<sup>222</sup>, Фишов допринос савременим теоријама читања налази се у концептима *информисаног (обавештеног) читаоца* и *интерпретативне заједнице*.

Информисани читалац Стенлија Фиша односи се на стварног читаоца компетентног да доживи оно што књижевни текст пружа. Као кључне компетенције које читаоца чине информисаним и способним за интерпретацију књижевног текста, Фиш (1989: 46) издваја језичку, семантичку и литерарну. Обавештени читалац је, поред књижевне, одређен и политичком и културном матрицом. Он је увек припадник одређене интерпретативне заједнице у којој владају одређена уверења при приступу књижевним текстовима. На основу профила информисаног читаоца у теорији Стенлија Фиша и на основу издвојених активности у процесу читања, аутор закључује да је читалац тај који

<sup>222</sup> Ово се односи на теорије читања Харолда Блума, Дејвида Блича и Пјера Бајара. Више о субјективистичкој парадигми међу теоријама читања в. у одељку „Нечиталац”.

производи<sup>223</sup> смисао текста. По овом аутору, „interpretacija stvara namjeru i njezinu formalnu realizaciju, stvarajući uvjete u kojima je moguće da ih izaberemo. [...] То јест, namjera nije више узидана ’у’ текст од формалних јединица; прије се ради о томе да је namjera, попут формалне јединице, створена када смо се одважили на запажачко или интерпретативно затварање.” (Фиш 1989: 292) Још једна консеквенца наведених теоријских поставки читања у текстовима Стенлија Фиша јесте констатација да су интерпретативне стратегије облик читања који производи облик читаних текстова.

Деловање књижевности неизбежно активира читаочеу свест, те се читањем непрестано доводе у интеракцију исказ и наша пројекција исказа. Датом интеракцијом значење се пројектује у текст и читалац постаје тај који производи смисао. „Књижевност је у читаоцу” – истакао је Фиш, означивши тиме повратак контексту, али и, како ће то уочити Јован Попов (1993: 78), субјективизму и елитизму у тумачењу. „Анализирајући неки текст ми видимо оно што нам допуштају наша интерпретативна начела, а онда то што смо видели приписујемо тексту и његовој намери”, основно је Фишово (1989: 48) полазиште у дефинисању чина интерпретације текста.<sup>224</sup> У Фишовој тези није намера та која ствара интерпретацију, већ је тумачење оно које ствара намеру. Фиш иде и даље од овога, истичући да ни формалне јединице нису у тексту, већ оне настају када се читалац одважи на интерпретацију. На основу оваквих ставова, Стенли Фиш, у односу на остале теоретичаре чи-

---

<sup>223</sup> У тексту о тумачењу *Вариорум*-а Фиш (1989: 291) инсистира на томе да се „производња” („make”) значења у његовој теорији читања прихвати са дословном семантичком снагом наведеног појма.

<sup>224</sup> Насловом *Читање као креација* Горана Раичевић, ауторка монографије о Стенлију Фишу, као средишње место теорије читања поменутог аутора истакла је улогу читаоца не само као креатора значења текста, већ као ствараоца читавог текста.

тања, најрадикалније приступа проблему места неодређености у наративу. Како је запазио Зденко Лешић (2002: 54), за Стенлија Фиша књижевни текст у целини представља место неодређености јер у потпуности зависи од начина на који га читалац разуме и на који конституише његова значења. Фишова теза о тексту као месту неодређености у целини је настала на основу емпиријске провере – експеримента са студентима током једног семинара. Након интерпретација песме *Гавран* Е. А. Поа која је студентима подељена без наслова и имена аутора, Фиш је извео закључак да оно што је објективно у поменутој песми јесу само недешифровани редови црних слова на папиру. Песма *Гавран* је, заправо, збир њених различитих варијанти, насталих током појединачних интерпретација. Стога је, како закључује Стенли Фиш, прави аутор књижевног дела читалац. Из угла Фишове теорије читања, узимајући у обзир различите интерпретације песме *Гавран*, можемо закључити да су испитаници припадали различитим интерпретативним заједницама.

Из ове позиције Стенли Фиш појашњава и стабилност, и разноликост интерпретације међу читаоцима (и у текстовима појединачног читаоца): постојаност и разноликост интерпретација условљене су оним што претходи интерпретативном чину – усвојеним интерпретативним стратегијама.

Аутори *Књижевних теорија 20. века*, А. Бужинска и П. Марковски, истичу значај теорије читања Стенлија Фиша за афирмацију прагматизма унутар књижевних теорија 20. века. Као аргумент наводе Фишове тезе заједничке осталим прагматистима у филозофији (Вилијаму Џејмсу, Чарлсу Пирсу, Џону Дјуију), али и теоретичарима књижевности (Ричарду Рортију) које се тичу сазнања као резултата усаглашавања принципа, потреба и жеља појединаца и друштвене групе, те спознавања стварности као

њеног стварања јер стварност не постоји независно од све-сти и језика.

Попут прагматиста, Стенли Фиш књижевност одређује кроз њену конвенционалну природу, увек условљену тренутним консензусом међу припадницима одређене интерпретативне заједнице (академске књижевне критике); самим тим и читање се у теорији поменутог аутора сматра конвенционалним чином. Категорију интерпретативне<sup>225</sup> заједнице поменути аутор уводи есејом „Има ли текста на овом курсу?“<sup>226</sup> и одређује је као систем норми и вредности којима се у одређеном историјском тренутку, од стране одређене институције указује поверење и које постају полазиште за интерпретацију књижевних текстова. Интерпретативна заједница је, по Стенлију Фишу, у својој основи одређена интерпретативним позиционирањем, односно приступањем одређеној групи људи (односно, одређеном академском кругу што је уједно слабо место

<sup>225</sup> У првом тексту о интерпретативној заједници, Стенли Фиш овај појам изједначава са контекстом или ситуацијом унутар граница једног система. Разумевање је могуће само у контексту једне ситуације, јер свака од њих понаособ регулише шта се у комуникацији (и уже, при интерпретацији) може узети као чињеница и аргумент.

<sup>226</sup> Наслов текста „Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretative Communities” (1980) је, заправо, питање које је студенткиња Универзитета „Џон Хопкинс”, мотивисана предавањима о интерпретацији, поставила својим предавачима, међу којима је био и Стенли Фиш. Текст је настао као реакција на предавање Мејера Ебрамса против *нових* читалаца, „апостола” неодређености и несигурности значења, Дериде, Фиша и Блума. Међутим, поменута критика мотивисала је Стенлија Фиша да настави са снажном одбраном свог става о неодређеном значењу и значењу у читаоцу. Услед афективности са којом на страницама овог текста Стенли Фиш брани своје ставове о читању, текст „Има ли текста на овом курсу?” теоретичари књижевности (Бужињска, Марковски 2009: 540) поменути Фишову расправу сматрају једним од најдискутабилнијих књижевно-теоријских текстова 90-их година 20. века.

Фишове теорије читања) и усвајањем њених уверења о књижевности и интерпретацији. У ширем смислу, улазак у интерпретативну заједницу значи усвајање оквира перцепције и језичких и комуникационих конвенција, те усвајање једног система односа и референци у вези са књижевним родовима, врстама и стратегијама читања књижевних текстова; односно, усвајање одређеног књижевног кода. Регулатори правила – интерпретативних стратегија, по Фишу, јесу „форме друштвено организоване делатности”, односно, институције (академија, институт). Стога уверења са којима се, унутар одређене интерпретативне заједнице, приступа анализи текстова нису идиосинкратска, већ општа и конвенционална. Тиме је Фиш (бар по свом уверењу) избегао замку солипсизма и релативизма у својој теорији читања. Свака интерпретативна заједница има своје интерпретативне стратегије које су научене, а које се могу заборављати, комбиновати, смењивати. „Интерпретативне стратегије су облик читања”, истаћи ће Фиш (1989: 75); не настају из текстова, већ оне обликују текстове. Ова Фишова поставка није само пољуљала објективност и стабилност текста, већ је довела у питање валидност појмова „истог” и „различитог” текста. Текстове, по Фишу, различитим чини наш избор интерпретативних стратегија јер су, као што смо рекли, оне те које производе различите формалне структуре.<sup>227</sup> Тако ће нека интерпретативна заједница тежити произвођењу различитих текстова, док ће друге, применом једне стратегије читања настојати да стално „исписују” један исти текст. Овом теоријом Фиш је извојевао победу над формалистичким поставкама и усмерио даљи ток теорија читања ка ширењу читачевих ов-

<sup>227</sup> Тврдњу да формалне јединице нису чињенице које објективно постоје и које је могуће независно од сваког суда описати, већ да су оне производ интерпретације Фиш први пут износи у есеју „Шта је стилистика и зашто се о њој тако лоше говори?” (1973).

лашћења у процесу конституисања значења. У контексту рецепционистичких теорија читања, Фишов концепт интерпретативне заједнице, с обзиром на то да узима у обзир друштво, сферу културе и институције образовања, те да је његова основна функција управљање читалачким очекивањима и интерпретацијом, у великој подсећа на Јаусов хоризонт очекивања.

Улазак у интерпретативну заједницу значи и свођење (чак укидање) опасности произвољности интерпретације: по Фишу, самим тим што прихватимо језик других теоретичара књижевности (и шире, проучавалаца књижевности), ми се дистанцирамо од „приватног” језика, а архаичне тежње су *a priori* укинуте институцијом као регулативом интерпретације. Теоретичарево и критичарево „ја”, уласком у интерпретативну заједницу, бива замагљено конвенцијама и конструкцијама општеприхваћеним у датој заједници. Заправо, теоретичарево и критичарево „ја” поприма институционалну природу јер се током интерпретације води општеприхваћеним процедурама. Стога је значење књижевног дела јасно и одређено у контексту дате интерпретативне заједнице. О неодређености и нејасноћи значења, што се често износи као аргумент против теорије читања Стенлија Фиша, може се говорити само из угла другачије интерпретативне заједнице од оне у којој је дато значење конфигурисано. Значење је, по Фишу, увек производ околности (контекстуално утемељено), али унутар заједнице у оквиру које је настало, оно је јасно, објективно, институционализовано. Значење постаје непостојано са променом ситуације (контекста, интерпретативне заједнице) унутар које се дати текст интерпретира.

Читање је, по Стенлију Фишу, трагање за дискурзивном интенцијом као модалним оквиром прихваћеним од стране интерпретативне заједнице. Али, с обзиром на то да је начин читања одређен конвенцијама које су на сна-

зи у појединим интерпретативним заједницама, Фиш констатује да у сваком тренутку постоје начини читања као тренутни резултати тренутних интерпретативних стратегија које су на снази у датој интерпретативној заједници.

Како показује књижевна историја, природа интерпретативне заједнице је динамичка јер су, најпре, саме интерпретативне стратегије у непрекидном развоју. Потом, сама интерпретативна заједница, током времена, расте или опада, а њени припадници се приклањају другим заједницама. Једино што је у овом концепту перманентно је тежња интерпретатора за припадништвом одређеној заједници и усвајање њених интерпретативних стратегија како би и сам могао да се кодификује као интерпретатор.

Док је Изерова теорија о читаоцу компромисна и окренута корекцији формалистичких поставки, Фишова теорија је полемички насторојена у првом реду према формализму, а потом и према Изеровој теорији која, како он сматра, није избегла замку објективистичке илузије, те је постала простор за разне полемике јер је оставила отвореним проблеме значења књижевног дела и читалачке слободе. У односу на теорију читања Волфганга Изера, Стенли Фиш се приликом разматрања читаачеве позиције у процесу конституисања значења књижевног дела није задовољио „партнерством” са аутором; напротив, у теорији овог аутора читалац је у потпуности преузео „власништво” над текстом. Истакавши да је значење дела у читаоцу, Фиш је, желећи да избегне замку објективизма упао у субјективизам, те се, свестан тога или не, зауставио на његовом прагу и избегао разматрање проблема вредности књижевног дела увидевши да би покретање те проблематике де(кон)струисало његову теорију. Иако је, услед превласти субјективизма, Фишова теорија на мети критике (Попов, 1993: 78), она је уједно на међи Изерове теорије која је великим делом остала у крилу формализ-

ма и постмодернистичких теорија које се крећу у смеру давања великих овлашћења читаоцу у креирању значења књижевних дела.

### ТРАНСАКТИВНИ ЧИТАЛАЦ НОРМАНА ХОЛАНДА

*Лоше је, читаоче, не ићи више трагом властитих корака.*

Жак Дерида, *Acts of Literature*

Норман Холанд припада критичарима читалачког одговора усмереним ка објашњењу разлика између појединачних реакција у процесу читања. Међутим, у односу на остале критичаре читалачког одговора (Фиша, Блича), Норман Холанд, како је приметила Сузан Сулејман (1980: 28), бира средњи пут, те настоји да помири објективистичке поставке формализма и нове критике са психоаналитичком теоријом развијеном на Фројдовим основама. Холанд књижевно дело сматра чисто формалним ентитетом, независним од пишчевих намера и културно-историјског контекста, али, у исти мах, у њему види средство за откривање индивидуално-психолошких реакција, што је у домену психоаналитичког учења. „Читање је лична трансакција”, истакао је Норман Холанд (1980: 350) у истоименом тексту и започео линију субјективистичке парадигме унутар критике читалачког одговора.<sup>228</sup>

„Почните од текста”, каже Норман Холанд (1989: 21) на почетку свога рада, те нас на тренутак заваарава да је његова концепција блиска формалистичкој. Следећи захтев који се односи на стављање читаоца у трансактивни однос према датој причи потврђује да је ипак реч о једној новој концепцији читања. Исцрпна анализа сопствених реакција приликом сваког поновног читања Поовог *Укра-*

---

<sup>228</sup> У ширем значењу, претечом оваквих концепција читања може се сматрати психоаналитички метод у науци о књижевности С. Фројда.

*деног писма* увод је у Холандову теорију читања у којој ће акценат бити на стању свести читаоца у процесу читања, те на комбинацију текста и личних асоцијација током читања. Овакву теорију читања Холанд (1989: 29) назива *трансактивном критиком* и појашњава је на следећи начин: „Под тим подразумевам критику у којој критичар изричито ради на својој трансакцији текста.” Уместо да се текст узме као непроменљива целина, о њему се треба мислити као о процесу који укључује и читаоца који му неизбежно доноси нешто спољашње, било податак из књижевне историје, биографије, или неку личну ствар. Неизбежно је током читања придружити тексту извантекстуалне, нелитерарне чињенице и, такође, неизбежно је да не дође до комбинације, односно трансакције текста и личних асоцијација читаоца. Поред текста, утемељење ове Холандове критике налази се у свести, телу, породици и образовању читаоца.

Претходницом своје теорије Холанд сматра Фишову *биактивну теорију* која је потврдила да читалац проналази у тексту више од оног што је у њему, као и да је његова реакција више од чисто лингвистичког реаговања. Недостатак Фишове теорије Холанд види у „стоп-кадар” читању реченица и подели реакција на два ступња, јер, како истиче овај психоаналитичар, „ne vidim prvo linije a onda odlučujem da ih interpretiram kao da su bile perspektive pravougaonika. Sve to radim u jednoj neprekidnoj transakciji. Nikada ne vidim linije a da ne vidim i shemu za njihovo gledanje.” (Холанд, 1989: 31) Холанд закључује да текст не може једносмртно да изазива или ограничава реакције јер читалац и текст условљавају један другог. У оквиру ове трансакције Холанд примат даје читаоцу који се „умешао” у интерпретацију и почео да поставља питања о тексту сопственим идиомом.

Полазећи од учења психоаналитичара да се у сло-

бодним асоцијацијама личности крију чињенице везане за идентитет, фантазије или њене одбрамбене механизме, Холанд је своју теорију читања повезао са рецепцијском равни књижевног дела, те је истакао да је литерарно искуство врло лично и да се може довести у везу са духовним богатством људског бића. Ово је резултовало новом концепцијом читања у којој се ова активност посматра из угла читаочевог конституисања идентитета. Концепцију читања у функцији откривања идентитета Холанд промовише 1975. године текстом „UNITY IDENTITY TEXT SELF” који је уврштен у зборник Џејн Томпкинс из 1980. Човеков ментални склоп, по Холанду, усмерава разумевање и тумачење књижевног дела. Свако од нас има сопствени начин перципирања уметничког дела јер разлике у годинама, полу, националности, класи и читалачком искуству доприносе разликама међу интерпретацијама. Током трансактивне размене дела и читаоца образују се фантазије, а како оне потичу од читалаца, те исте фантазије откривају читаочев властити психолошки процес. По Холанду, читаочева психа користи, прилагођава и преуређује све што узима из приче са циљем да читаоцу донесе задовољство.

Како сматра Норман Холанд, читалац креира значење текста у складу са својим емоционалним и интелектуалним склопом, откривајући на тај начин сопствени идентитет. Контекст из којег се приступа неком тексту мења дати текст и од елемената који се налазе у њему, следећи његове подстицаје, креира нови. Учествујући у датој креацији читалац од текста узима, тексту додаје, и током датог процеса га обликује у складу са својим фантазијама и сопственим менталним склопом.<sup>229</sup>

---

<sup>229</sup> О могућности примене трансактивне критике и концепта трансактивног читаоца у контексту постмодернистичких романа в. Бојанић Ћирковић, Мирјана, „Домети читалачке слободe у Павићевој поетици на примеру романа *Уникат*”, у: *Наука и слобода: зборник радова са*

Полазећи од читаоца и значења дела као средишњих проблема у критици читалачког одговора, уочавамо да се у оквиру формалистичког приступа, чији су представници В. Гибсон и (делом) В. Изер, читалац посматра као смерница за кодификацију значења присутна у самом тексту. Феноменолошки приступ Изера и Фиша извршио је корекцију формалистичког фиктивног читаоца кроз окретање ка стварном читаоцу који неретко постаје коаутор текста. Такође, читалац сада игра важну улогу у процесу конституисања значења које „лебди” између дела и читаоца. Психоаналитички приступ Нормана Холанда полази од феноменолошких поставки и прихвата стварног читаоца-коаутора, али прави корак напред у домену проблема значења дела, налазећи га у читаоцу.

Док је Изерова теорија о читаоцу компромисна и окренута корекцији формалистичких поставки, Фишова теорија је полемички насторојена у првом реду према формализму, а потом и према Изеровој теорији која, како он сматра, није избегла замку објективистичке илузије, те је постала простор за разне полемике јер је оставила отвореним проблеме значења књижевног дела и читалачке слободе.

Кодификацијом чина читања као личне трансакције, Холанд је читаоцу с пуним правом дао власништво над текстом. Његовом теоријом је најзад прекинут дијалог са формалистичким поставкама и, у односу на Изерову и Фишову критику, проширена су овлашћења читаоцу. Холандово читање у функцији креације идентитета стоји на самом прагу постмодернистичких теорија и усмерава их

---

*научног скупа* (Пале, 6 – 8. јуни 2014.), књига 9, том 1/2, уредник Милош Ковачевић, Филозофски факултет, Источно Сарајево 2015, стр. 547–562.

ка ширењу читалачке слободе у процесу тумачења и креирања значења дела.



## VI. ПОСТКЛАСИЧНЕ ТЕОРИЈЕ ЧИТАЊА

### ПОСТКЛАСИЧНА РЕТОРИЧКА ТЕОРИЈА НАРАТИВА

Представници треће генерације чикашких критичара Питер Рабинович и Џејмс Фелан подједнако су усмерени ка наративном тексту и правилима његове конфигурације, те ка кохеренцији текстуалних елемената и значења као једним од резултата у процесу читања. Међутим, поменути аутори су већ у својим првим студијама (у време када се још није говорило о такозваном наратолошком заокрету у хуманистичким наукама) били заинтересовани за питања која се тичу услова и степена наративности, једног од тежишних питања унутар посткласичних наратолошких истраживања. Присуство посткласичних наратолошких поставки у реторичкој теорији читања Питера Рабиновича и Џејмса Фелана очигледно је већ у њиховом основном, заједничком полазишту у дефинисању наратива и анализи процеса читања:

1. Већ на основу става да не постоји једна и најбоља дефиниција наратива те да свако одређење, настало унутар одређене методолошке оријентације, ставља нагласак на поједине карактеристике наратива, Џејмс Фелан и Питер Рабинович улазе у подручје посткласичне наратологије. Тако реторичка дефиниција наратива у студијама поменутих аутора наглашава њихов посебан интерес за мултидимензионални процес читања и слојевитост циљева наративне комуникације.
2. Реторичка теорија читања П. Рабиновича и Џ. Фелана разматра рекурзивни однос између аутора, текстуалног феномена и читалачког одговора. Иако је све време усмерена ка читаоцу и његовом искуству са наративом,

крајњи циљ реторичке анализе наратива је препознавање принципа и концепата који нам омогућавају да доживимо комплексност уметности приповедања, односно да спознамо моћ приповедања.

3. Појашњавајући фразу „narrative as rhetoric”, Џејмс Фелан истиче да се она односи на наратив као дешавање, односно на акцију која се одвија у процесу читања. Дакле, наратив је у теорији Џејмса Фелана сагледан кроз процесуалност, односно кроз наративност, што је један од кључних термина посткласичних наратолошких студија.
4. У опису процеса читања, Питер Рабинович и Џејмс Фелан акценат стављају на доживљај, односно на читаочево искуство са наративом, што њихове текстове приближава корпусу посткласичних наратолошких истраживања. Међутим, скала читачевих реакција – од уживања, узбуђења, задовољства, преко равнодушности, до гађења и ужаса, односно *искуство* читања (Фелан 1996: 34), у контексту реторичке теорије наратива укоренено је у текстуалним елементима и њихова је примарна функција. Ово запажање Феланову теорију повезује са Крејновом реторичком анализом наратива.
5. Поред важности технике (и шире, облика) приче, узимањем у обзир значаја читачевих уверења и очекивања, Рабинович и Фелан подједнако важним сматрају садржај приче која је предочена читаоцима. Ово се односи на условљеност избора одређене приче вером у снагу њене моћи да изазове јаке реакције очекиване (циљане) публике. Инструментална моћ наратива предмет је више постструктуралистичких методолошких оријентација, од Фукоових разматрања поретка дискурса и његове моћи, преко деконструкције, феминистичких и постколонијалних студија, до истраживања Х. П. Абота у вези са снагом *велике приче*.

6. За разлику од позиције класичних реторичких теоретичара наратива, посткласични реторички наратолози усвајају *a posteriori* став, те истражују шта наратив чини, и на који начин. Стога, супротно од Вејна Бута који превасходни значај у процесу наративне комуникације придаје аутору као конструктору текста и који сматра да избор елемената у великој мери контролише одговоре публике, Џејмс Фелан (1996: 37) ни ауторску интенцију, ни интенцију текста не сматра нечим што се у потпуности може исконтролисати, већ се помера ка рекурзивним односима између аутора, текста и читаоца. По Фелану, подједнаку важност за ефекат наратива, поред његових елемената и композиције, имају и читаочева уверења, идеолошка и етичка позиција и, шире, читав систем вредности које је читалац усвојио.
7. Најзначајнији принцип реторичке теорије наратива Питера Рабиновича и, у још већој, мери Џејмса Фелана, јесте сагледавање читања као искуства које се дели, које настаје у повратној спрези између аутора, текстуалног феномена и читаоца и које има више нивоа (когнитивни, афективни, етички, естетски).

Студије треће генерације чикашких реторичких теоретичара имале су различита тежишта. У односу на Џејмса Фелана, Питер Рабинович је више био заинтересован за проблеме које су разматрали Волфганг Изер и Џонатан Калер – конвенције које управљају процесом читања и конфигурацијом значења, а потом и за конкретне читаочева активности током интеракције са текстом. О процесу читања и (прећутним) конвенцијама које управљају интерпретацијом и евалуацијом наратива Рабинович је опширно писао у студији *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation* (1987), где је прецизно издвојио и описао четири главна сета ових конвенција које паралелно прате четири врсте читалачке активности: први

сет конвенција Рабинович је назвао „правилима објаве” („Rules of Notice”) који се у процесу читања односи на читаочево издвајање најважнијих текстуалних елемената; друго је „правило означавања” („Rules of Significance”) које се односи на придавање значења (смисла) издвојеним детаљима; треће је „правило конфигурације” („Rules of Configuration”) и оно обухвата опис наративне форме, њеног развоја и значења, док је четврто правило усмерено ка успостављању схеме конкретног наративног текста која ће потврдити његову јединственост и указати на његово значење („Rules of Coherence”).

Реторичкој теорији наратива посвећено је пет обимних студија Џејмса Фелана написаних у периоду од 1981. до 2007. године.<sup>230</sup> Феланов методолошки распон при разматрању реторичког аспекта наратива и стратегија реторичког читања креће од семиотике до деконструкције, те од психоанализе до когнитивних теорија наратива.<sup>231</sup>

Феланова реторичка теорија наратива у значајној мери представља даљу разраду одређених поставки Крејнове и Бутове теорије. При анализи наратива и процеса

<sup>230</sup> Навешћемо најзначајније монографије Џејмса Фелана из области реторичке теорије наратива и реторичког читања: *Worlds from Words*, 1981 (о стилу наратива), *Reading People, Reading Plots: Character, Progression, and the Interpretation of Narrative*, 1989 (монографија о књижевном лику и наративној прогресији), *Narrative as Rhetoric*, 1996, *Living to Tell About It*, 2005 (монографије о наративи књижевног лика и реторичкој етици), *Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*, 2007 (Феланова синтеза реторичко-етичких поставки теорије читања наратива).

<sup>231</sup> Најшире речено, положај Џејмса Фелана је антифундалистички. Фелан истиче важност начина посредовања чињеница, значај перспективе из којих се сагледавају и „непослушност” дискурса, док, с друге стране, прихвата тековине когнитивне наратологије, нарочито у вези са процесом читања и „оприродњавањем” књижевоуметничког текста (оквирима).

читања, Фелан полази од следећих поставки класичне реторичке теорије:

1. наратив има комуникативну сврху;
2. прича је ауторово моћно средство за преношење знања, осећања, вредности и уверења на публику.

Међутим, за разлику од класичне концепције наративне комуникације, у теорији Џејмса Фелана акценат је на читању и ефекту приче, а они су условљени комплексном, вишеслојном и рекурзивном трансакцијом између аутора, текста и читаоца. Усмерење ка слојевитости наративне комуникације у Фелановој теорији отворило је простор за анализу разноврсности читалачког искуства са наративом. Већ у Фелановој дефиницији која полази од комуникативног аспекта као општег места наратива („неко приповеда некеме”), тежиште се помера ка његовом ефекту и сврсисходности: „неко [...] са одређеним циљем/одређеним циљевима [...] приповеда да се некеме нешто догодило.”<sup>232</sup> (Фелан 1996: 9). Притом, Џејмс Фелан указује и на значај околности (*occasions*) у којима се приповеда. Овако разложена дефиниција наратива у теорији Џејмса Фелана отворила је нове могућности за рекурзивну анализу процеса наративне комуникације. Указивањем на симултано ангажовање интелекта, емоција, идеологије и етике<sup>233</sup> у процесу читања и вишеслојност ефеката наратива, теорија Џејмса Фелана разрадила је Бутове поставке о читаочевим „интересима” у наративу.

<sup>232</sup> С обзиром на то се задржавамо на појединим сегментима Феланове дефиниције реторичке теорије наратива, овде је наведено у целини: „Somebody telling somebody else on some occasion and for some purpose(s) that something happend.” (Phelan 1996: 9)

<sup>233</sup> Овај део реторичког одређења наратива у теорији Џејмса Фелана усмерен је ка динамици одговора/реакције публике до које настаје услед опсервације ситуација, догађаја, ликова, њихових избора, те доношења суда. Појединачни судови, по Фелану (2007: 3), интегрални су део нашег емотивног одговора и прижељкивања будућих догађаја.

Дакле, Феланова реторичка теорија наратива симултано и рекурзивно анализира два аспекта наратива: формални (облик и технику наратива: имплицитног аутора<sup>234</sup>, приповедача, технике приповедања) и рецептивни (наративну/ауторску публику, наше емоционално, интелектуално и етичко ангажовање са наративом и, најшире – ефекат приче у процесу читања).

Аналогно са формалним нивоом наратива, у домену његове рецептивне димензије Фелан (1996: 27) разликује више комуникативних релација (односно, реторичких размена): приповедач – наративна публика, имплицитни аутор – ауторска публика, стварни аутор – ауторска публика. Одговори читалаца, по Фелану (1996: 36; 2007: 9), такође су нијансирани, те се међу њима издвајају (али и међусобно преплићу) наративни, интелектуални, етички, естетички судови о наративу.

Слојевитост је опште место Феланове теорије наратива. У контексту формалне стране наратива и у зависности од конкретног текста, Џејмс Фелан (1996: 4) разликује највише три међусобно повезана нивоа: унутрашњи ниво (ниво унутрашњег наратора, наратора обликованог као књижевни лик), средњи ниво (ниво хетеродијегетичког или екстрадијегетичког приповедача) и спољашњи ниво (ниво који дизајнира имплицитни аутор). Као пример наратива који на формалном нивоу поседује сва три слоја, Фелан наводи приповетку *Magic*, ауторке Кетрин Ен Портер (Katherine Anne Porter). У домену унутрашње форме наратива, у делу који се односи на приповедачев ниво –

<sup>234</sup> Концепт имплицитног аутора у теорији Џејмса Фелана (1996: 217) најпре се односи на свест одговорну за избор елемената којима ће се креирати текст на одређени начин и са одређеним циљем. Међутим, Феланови ставови у вези са имплицитним аутором у значајној мери ће се модификовати у текстовима новијих датума, усмерених ка наративној етици.

„Неко приповеда [...] да се нешто догодило”, Џејмс Фелан скреће пажњу на то да су, услед перспективизације приказаних догађаја, наративу прирођене *компликације* – нестабилне ситуације (*instabilities*) у/између/око ликова. Резолуција поменутих нестабилности и динамика њиховог обелодањивања и решавања на нивоу дискурса, праћена је осећајем *тензије* у процесу читања. Тензије у процесу читања отклањају се активностима опсервације и доношењем судова о наративу. С обзиром на то да је прогресија нестабилности у наративу праћена наративним судовима они, за узврат, значајно утичу на наше емотивно, етичко и естетско ангажовање са наративом. Посматрајући наратив као догађање, а читање као искуство са наративом које укључује читаочево симултано играње више улога, разне читалачке активности и слојевите (когнитивне, афективне, емоционалне, етичке, естетске) одговоре на наратив, Џејмс Фелан (1989: 15) превасходни утицај на процес читања, доживљај и конфигурацију значења наратива налази у *наративној прогресији*.<sup>235</sup> Концепт наративне прогресије обухвата синтезу текстуалне и читалачке динамике, односно динамике приповедања и динамике заплета, на једној, и временске димензије искуства са наративом, односно путање одговора/реакција публике у односу на текстуалну динамику, на другој страни. На динамику заплета непосредно утичу нестабилности у односу између ликова и динамика приповедања, односно „прогресивно откривање” узрока нестабилности. Нестабилности у домену приче и нестабилности у дискурсуза последицу имају тензије (*tensions*) у процесу читања. Док у домену приповедања наратор обелодањује чињенице, на нивоу читања читалац (то-

---

<sup>235</sup> Термин *наративна прогресија* у књижевнотеоријски корпус уводи Џејмс Фелан у делу *Reading People, Reading Plots* (1989) и дефинише га као фузију интерне динамике текста и одговора ауторске публике на ту динамику.

ком играња улога интендираних текстом) доноси судове – интерпретативне, етичке, естетске. Судови које читалац доноси да би отклонио тензије утичу једни на друге и често читаоца позивају на реинтерпретацију претходних.

Овај аутор даје најпотпунију схему наративне комуникације од које полазе реторички теоретичари читања:

Табела бр. 2: Графикон варијабила у наративној комуникацији (Фелан 2011: 68)

Имплицитни аутор (Implied Author)	Средства (Resources)	Актуелна публика (Actual Audience)
(Изван текста; У историји; Околности/повод за писање) (outside the text; in history; occasion of writing)	Околности/поводи (occasion) Паратекст (Paratexts) Наратор(и) (Narrator(s)) Лик(ови) као казивач(и) и слушаоци (Character(s) as teller(s) & listener(s)) Структура/празнине (Structure/Gaps) Наратер/наративна публика (Narra-tee/Narrative Audience) Ауторска публика (Au-thorial Audience) Итд. (Etc.)	(Реторички читаоци; у историји; повод/околности за читање) (rhetorical readers; in history; occasion of read-ing)

### КОНЦЕПТ НАРАТИВНЕ И АУТОРСКЕ ПУБЛИКЕ

Студије треће генерације чикашких неоаристотеловаца (Питера Рабиновича и Џејмса Фелана) задржавају јак интерес за текстуалне сигнале који усмеравају читање,

али су, у односу на теоретичаре претходне две генерације, више заинтересоване за фигуру реторичког читаоца. У радовима Питера Рабиновича и Џејмса Фелана долази до раздвајања инстанце реторичког читаоца према прецизнијим критеријумима од оних који су имплицитно присутни у теорији Вејна Бута. Као што је експлицитно у претходном поглављу, реторичка теорија процес читања сагледава кроз читаочево искуство са наративом. *Искуство* читања (односно читачеве активности у процесу читања наративног фикционалног текста)<sup>236</sup>, у контексту реторичке теорије наратива П. Рабиновича и Џ. Фелана, укључује улазак у улогу наративне и ауторске публике. По Фелану, емпиријски читалац у процесу читања никада не губи свест/идентитет, те и један и други аспект реторичког читаоца подразумева играње улоге. У контексту наративне публике, то је играње улоге „као да” смо један од учесника наративног света пред чијим се очима одвија „прича” и који се креће кроз свет приче без учешћа или са минималним учешћем у њеним дешавањима, док улога ауторске публике подразумева већи степен читачевог партиципирања у наративу, превасходно у откривању његовог значења. За разлику од играња улоге наративне публике током које читалац дешавања приказана у наративу доживљава као „реалност”, из угла улоге ауторске публике наратив се превасходно посматра кроз артифицијелну компоненту. Дакле, полазиште реторичких теоретичара читања при анализи поменутог процеса, те конфигурацији значења наратива, јесте разлика између стварних читалаца и улога уписаних у наративни текст које се крећу од посматрачког и уроњеног присуства у свету наративног текста, до потпуног (идеалног) разумевања интенција имплицит-

---

<sup>236</sup> Од Рабиновичевих (1977) анализа фикцијских наративних текстова *искуство* и *активност* издвајају се као кључне речи реторичке теорије читања.

ног аутора датог текста.<sup>237</sup> С обзиром на то да узима у обзир рекурзивне релације између наративних стратегија (и шире – структуре текста) и активности читалаца, реторичка теорија читања се, у односу на класичне наратолошке и рецепционистичке теорије, те гледано из угла елемената и учесника књижевне комуникације, може назвати компромиснијом теоријом читања.

Попут својих претходника, реторичких теоретичара читања, Питер Рабинович приступа опису овог процеса кроз активности у које се упушта читалац под различитим околностима и у различите сврхе. Поменуће активности Рабинович групише у три улоге које стварни читаоци, у терминологији поменутог аутора – *стварна публика*, симултано играју током процеса читања. У односу на поменуте улоге, Рабинович разликује следеће начине читања:

1. *Ауторско читање*<sup>238</sup> чији је циљ спознати идеју имплицитног аутора, односно „*naći se na pravom mestu*” (Рабинович 1988: 276) у тексту и „*doživeti tekst kako je autor želio.*” (Рабинович 1988: 275), при чему се наведена ауторска интенција не односи на ауторову приватну психологију, већ на, служећи се Калеровим речима, прихватање наративног уговора (конвенција) и читање на начин који је аутор интендирао структуром свог дела и изабраним елементима.

<sup>237</sup> Концепт имплицитног аутора користимо у значењу које му дају Питер Рабинович и Џејмс Фелан; стога се употребљена синтагма „интенција имплицитног аутора” односи на циљеве које конкретан избор и распоред елемената у датом наративу треба да оствари код ауторске публике.

<sup>238</sup> Као што смо поменули на почетку овог поглавља, Питер Рабинович процес читања посматра као симултано играње улога уписаних у текст и експлицитно се ограђује од фаворизовања одређеног начина читања (уп. са Рабинович 1988: 278). У овим деловима Рабиновичеве теорије долази до полемике са моралним императивом да се књижевно дело чита онако како је аутор интендирао, што је и у основи Бутове реторичке теорије.

Овај модус читања може се реализовати само уласком у ауторску публику као хипотетичку публику за коју аутори реторички обликују своја књижевна дела. Ући у ауторску публику, по Рабиновичу, значи препознати и идеолошке нити текста, односно „vrstu *iskvarenog*<sup>239</sup> čitaoca за којег је појединачни аутор писао” (Рабинович 1988: 276), његове опште, социолошке, историјске норме, књижевну традицију на којој се формирао, пориве, уверења и предрасуде, а све са циљем да се текст протумачи.

Узимајући у обзир Рабиновичево евидентно прихватање изеровске идеје о непотпуности текста, можемо закључити да се, према поменутом аутору, стваралачка димензија читања налази управо у овом, ауторском модусу читања. Стога је, зарад успешног ауторског читања, неопходно да стварна публика са аутором дели исте интерпретативне конвенције и стратегије, али и да реализује она значења која је аутор интендирао да буду пронађена. Иако му Рабинович не придаје повлашћено место, ауторско читање у односу на остале модусе заузима средишње место и служи као оријентир у тексту у погледу норми и вредности имплицитног аутора.

2. Играње улоге *наративне публике*. Концепт наративне публике у корпус теорије књижевности увео је Питер Рабинович у тексту „Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences” (*Critical Inquiry*, No. 4, 1977). Како сам наслов

<sup>239</sup> Овај Рабиновичев став о ауторској публици близак је Калеровом (1981: 121) виђењу имплицитног читаоца изнетом у делу *Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*: „Импликација да је идеални читалац *tabula rasa* на коју текст себе уписује не само да чини бесмисленим читав процес књижевног образовања и да прикрива конвенције и норме које омогућавају производњу значења већ и осигурава банкрот књижевне теорије, чије спекулације о особинама књижевних текстова постају споредне и *ex post facto* генерализације у којима се изријеком усkraчује било каква улога у активности читања.” (нав. према: Рабинович 1988: 277)

сугерише, кључни предмет анализе Рабиновичевог текста јесте питање истинитости чињеница у фикцији, а овај проблем Рабиновича је довео до диференцирања различитих нивоа читања којима се чињеницама придаје, односно одузима статус истине. Већ у поменутом тексту Рабинович издваја четири нивоа читања који имају пандане у одређеним типовима читалаца и који на различите начине третирају чињенице у фикцији: први ниво читања односи се на стварне читаоце (актуелну публику) који наративу приступају са свим својим особеностима, уверењима и својим личним и друштвено изграђеним идентитетом. Дакле, први је ниво стварног читаоца и конкретног читања конкретног текста. Стварни читалац у процесу читања истовремено учествује у више нивоа читања: у улози наративне публике емпиријски читалац третира свет наратива као стварни, те чињеницама придаје статус истине. У контексту ове публике, Рабинович издваја *идеалну наративну публику* која сваку изјаву (чак и непоузданог) наратора прихвата као истиниту и поуздану. Насупрот овим улогама, у оквиру наративне комуникације Рабинович издваја и концепт ауторске публике која текст посматра као артефакт и која наративном свету приступа искључиво као фикцији и конструкту.

До данашњих дана, овај концепт није доживео значајне промене у односу на своје првобитне теоријске поставке, нити се његова позиција у односу на наратера значајније променила у каснијим Рабиновичевим и Фелановим текстовима. Иако разлика између наратера и наративне публике почива на чврстим аргументима – функцији посредовања између наратора и читалаца, када је у питању наратер, те узимању улоге коју текст прописује читаоцу (у контексту наративне публике), у појединим текстовима ове ресурсе није лако раздвојити. У зависности од форми приповедања и степена карактеризације наратера, однос

између наратера и наративне публике може бити комплементаран, јасно диференциран<sup>240</sup>, или се, пак, ова два елемента наративне комуникације, услед замагљивања граница двојне адресе у дискурсу, изједначавају.

У књизи *Narrative as Rhetoric* Џејмс Фелан ће се изнова вратити проблему разграничења наратера и наративне публике. Активност наративне публике, по Фелану, обухваћена је активностима ауторске, а одатле произилази да је наративна публика ближа стварној публици у већој мери него што је на то указано. Стога и њен подразумевани положај у контексту наративне комуникације није нулти степен јер је играње ове улоге значајно условљено нашим веровањима, нормама, очекивањима. Наратер, а нарочито профилисан, остаје неко кога читалац доживљава као посебну особу, посредника, који се налази „тамо негде” (Фелан 1996: 142). Наративна публика, с друге стране, нема само посматрачку улогу у оквиру фикције јер читалац у улози наративне публике верује у „реалност” догађаја у фикцији. Улазак у улогу наративне публике, по Фелану (1996: 4), од кључног је значаја за наше искуство у миметичкој<sup>241</sup> компоненти текста.<sup>242</sup> Стога је концепт наративне

---

<sup>240</sup> Анализирајући корпус српских реалистичких романа, Снежана Милосављевић Милић (2008: 184–207) је издвојила сигнале спољашњих наратера. У монографији посвећеној Борисаву Станковићу (*Отпори и преорачења*, 2013) поменута ауторка истражује реторички и комуникативни ефекат замагљивања релације наратер – наративна публика у процесу читања Станковићевих дела.

<sup>241</sup> Миметичка компонента текста односи се на читаочев интерес у књижевним ликовима као стварним људима (Фелан 2012: 111). Уп.: Бут 1976: 141.

<sup>242</sup> У појединим случајевима ово је релевантно и за тематску и синтетичку текстуалну компоненту. Тематска компонента наратива односи се на функцију књижевног лика унутар политичких, етичких, филозофских циљева наратива, а синтетичка на функцију ликова у наративној прогресији. (Фелан 2012: 111–112).

публике близак и феномену читаочевог урањања у свет фикције.

У оквиру анализе трансакције између наратора и наративне публике, Џејмс Фелан уочава јаз између имагинарне публике којој се наратор обраћа и идеалне наративне публике којој наратор жели да се обрати. Јаз између ова два концепта наративне публике Фелан аргументује степеном читаочевог „учешћа” у свету фикције. Из овог угла, улога наративне публике више се односи на посматрачку функцију и опсервирање наше позиције у свету дате фикције, док идеална наративна публика подразумева већи степен поверења (чак безусловно поверење) у нараторове исказе (наратор говори оно што ми мислимо, осећамо, у шта верујемо). Дакле, улога идеалне наративне публике односи се на већи степен урањања у свет фикције, али, донекле контрадикторно, и на безусловно поверење у нараторове исказе што се, нпр. у случају непоузданог наратора никако не поклапа. Висок степен урањања у свет фикције нипошто не имплицира потпуно поверење у нараторове исказе; напротив, већи степен читаочевог урањања у свет приче пружа могућност за њено конфигурисање и сазнавање њеног значења које је, у случају непоуздане нарације, различито од експлицираног, нараторовог. Увођење дихотомије наративна публика – идеална наративна публика, по Џејмсу Фелану (1996: 143) значајно је бар из два разлога: између наративне публике и идеалне наративне публике може, али и не мора да постоји сагласност у претпоставкама; потом, раздвајање поменутог концепта отвара више простора за анализу нијанси читаочевих емотивних одговора на наратив јер много наших емотивних одговора на наратив произилази из нашег учешћа у овој улози.

С друге стране, улазак у ауторску публику<sup>243</sup> кљу-

<sup>243</sup> Концепт ауторске публике Џејмс Фелан (1996: 215) изједначава са концептом имплицитног читаоца.

чан је за наше одговоре на све позиве текста и његових компонената. Играње улоге ауторске публике емпиријском читаоцу омогућава не само да препозна интелектуалне, емоционалне, етичке, идеолошке основе ауторских „позива” упућених укупном димензијом наратива, већ и да, кроз њихово упоређивање са својим етичким и идеолошким уверењима, критички промишља и процењује вредности које промовише дати наратив. Из овог угла, како закључује Џејмс Фелан након реторичке анализе појединих наратива, понекад у сусрету са фикцијским наративом наше вредности могу бити доведене у питање. У том тренутку, како је показао кроз искуство читања неколико наратива, Фелан указује на два алтернативна ефекта таквог наратива: први се тиче модификације читаочевих уверења, а други једноставног одупирања тексту и прекида читања.

## РЕТОРИЧКО-ЕТИЧКА ТЕОРИЈА ЧИТАЊА

У дијахронијским прегледима књижевних теорија износе се запажања да се наука о књижевности, у домену интерпретације, од 80-их година 20. века окреће ка неколико етичких релација – моралној психологији ликова и сагледавању наратива из овог угла, појачаној рефлексiji о утицају романа<sup>244</sup> на етички став појединца и друштва, те ка етичким циљевима наративне фикције, нарочито оне у којој се тематизују другост, самообликовање субјекта, вредности, одговорности и насиље (над појединцима,

---

<sup>244</sup> Етичка критика је нарочито заинтересована за овај жанр, а приступа му кроз уверење да роман својом формом, тематиком и материјалном репрезентацијом даје рефлексiju о човековој акцији, карактеру, конфликтима, жељама, одлукама, изборима, те да читаоца вишеструко ангажује и интендира га да о њему изнесе ставове из различитих перспектива – етичке, емоционалне, сазнајне, естетске. (Korthals Altes 2008: 142)

народима и расама).<sup>245</sup> Окретање ка етичким релацијама у књижевним делима, те у димензији књижевне комуникације, није новијег датума. Ово су били неки од кључних проблема у античким поетичким списима. Платон приступа сагледавању књижевности из позиције свог филозофског система у којем је идеја доброг међу највишим, те, нарочито у *Држави*, указује на снажно морално дејство књижевних дела на читаоце. Самим тим што је трагедију, између осталог, дефинисао у односу на њен емоционални утицај на публику, Аристотел је указао на важну улогу етике у поезици. Заправо, Аристотел иде и корак даље, те у ефекту катарзе, који је условљен начином на који је радња предочена, налази пример за преклапање естетике и етике. Две античке поетичке линије напосредно су утицале на две двадесетовековне линије у интерпретацији књижевности из етичког угла: на Платоновим поставкама кодификована је књижевна етика, док се Аристотеловом истицању значаја структуре књижевног дела, нарочито заплета као најважнијег елемента, враћају наративни етичари. До „етичког заокрета” (Korthals Altes 2008: 142; Фелан 2011: 55) у науци о књижевности долази захваљујући радовима Џозефа Хилиса Милера, Вејна Бута и Марте Нусбаум којима је, међутим, заједничко једино полазиште: међу овим ауторима консензус постоји у вези са ставом да етичка критика треба да укључи у себе „нешто више” од идентификације моралних поука књижевних дела, док се у трагању за недостајућом димензијом етичке критике поменути аутори усмеравају ка различитим аспектима интерпретације. Тако су радови Џ. Хилиса Милера оријенти-

<sup>245</sup> У књижевнокритичким текстовима о постколонијалним и феминистичким наративним делима често долази до повезивања етичких норми промовисаних наративом са етичким нормама писца, а наведено изједначавање неретко се у овој методолошкој оријентацији сматра легитимним интерпретативним поступком.

сани ка ширем етичком и културном контексту књижевног дела, те ка деконструкцији као методолошкој оријентацији, док се Марта Нусбаум усмерава ка ужем контексту етичких релација унутар грчке трагедије. С друге стране, Вејн Бут је етичке релације разматрао у контексту наративне комуникације, а у спреси са реторичком теоријом читања. Међутим, проблеми ка којима су усмерени проучаваоци књижевности 80-их година 20. века, гледано из данашње перспективе, више су припадали области која је данас позната под синтагмом *књижевна етика*.<sup>246</sup> Области књижевне етике великим делом припадају и оријентације заинтересоване за шири контекст књижевноуметничког текста – деконструктивистичке студије<sup>247</sup>, културолошке

---

<sup>246</sup> С обзиром на то да књижевна етика, услед удаљавања од удела формалних аспеката у књижевној комуникацији, није у фокусу нашег истраживања, даћемо кратак преглед њених методолошких поставки и указаћемо на њене најважније представнике: књижевни етичари процес читања наративне фикције сагледавају из угла моралне филозофије, те га сматрају врстом „експерименталног учења”, смерницама ка вођењу доброг живота (у етичком смислу, али и доброг у значењу „срећног”) и указују на значајан допринос наративне фикције читаочевом моралном освешћивању и флексибилности. Међу најзначајнијим представницима ове методолошке оријентације у проучавању књижевности је Марта Нусбаум, а у средишту њеног интересовања су драмски жанр и његови етички ефекти на публику, а потом и романи који комбинују скретање пажње на појединачно са „богатством осећањима” (Нусбаум 1990: 308–309), аутора Хенрија Џејмса, М. Пруста, С. Бекета. Методолошко полазиште Марте Нусбаум је психолошко, а етичка димензија у наративу сагледава се кроз морално деловање појединца зарад људског (општег) добра, што у значајној мери корелира са платоновском филозофском мисли.

<sup>247</sup> На ову повезаност указује Џозеф Хилис Милер монографијом *The Ethic of Reading* (1987) у чијем је средишту читање као рефлексија о другости и поштовање алтеритета, што су уједно кључни проблеми деконструкције као методолошке оријентације у проучавању књижевности.

студије, политички приступи етици у наративу и наративној комуникацији (Дерида, Фуко, Лиотар), теорије о наративном идентитету, траума – теорије, читања наратива о холокаусту и др.

У односу на сва ова разматрања књижевне етике и етике у наративу, наративна етика као методолошка оријентација израсла из реторичке теорије наратива, а у дијалошкој релацији са књижевном етиком, иде даље корак даље и усмерава се ка истраживању релације која је у класичним приступима остала по страни, а то је каузална веза између технике (сигнала из текста) и читалачког (когнитивног) разумевања, емотивног одговора и етичког позиционирања у наративу, односно етичког става према наративу. Наглашавајући комуникативни аспект наратива, реторички приступ је нарочиту пажњу посветио релацијама између приповедача, публикâ и догађаја у наративу. Самим тим што је у дефиницију реторичке теорије од *Реторике прозе* Вејна Бута укључена сврховитост приповедања, имплицирано је да реторичка теорија рачуна на вишеслојност комуникативног аспекта наратива, у оквиру којег приповедачи настоје да ангажују публику и утичу на њену когницију, емоције и вредносне судове. Наративна етика као једна од методолошких оријентација афирмисаних унутар посткласичне наратологије, али са кореном у античким поетикама и Бутовој реторици, моралне вредности сматра саставним делом приче и приповедања<sup>248</sup>, што је опште место интерпретативних метода, али тежиште за сагледавање етичке димензије наратива пребацује са деловања ликова (домена приче) на стратегије приповедања

<sup>248</sup> Уп.: „Књижевност у целини, наратив делом, кроз своје скретање пажње на конкретне специфичности људске ситуације и њихову способност да се ангажују емоционално, нарочито је богата арена за истраживање етичких питања.” (Фелан 2005: 21)

(домен дискурса); прецизније, „наративна етика<sup>249</sup> истражује преплитање између домена приче, приповедања и њихове етичке процене.” (Фелан 2013: 1)<sup>250</sup> Наративну етику са књижевном повезује усмерење ка прагматичној димензији наратива, те се указивање на значајну улогу наратива у моралном развоју читаоца, моделовање његових емоција, самообликовање и поглед на свет могу узети као заједнички закључци две поменуте методолошке оријентације.

Унутар наративне етика издвајају се две струје:

1. Текстурално оријентисана (*Text centered*), односно усмерена ка нивоу приче и њеној моралној процени која се често своди на етичке судове у вези поступцима и карактером књижевног лика, или која искорачује ка позитивизму, те се, услед тематизовања и обраде одређеног проблема, а потом и услед избора ликова и догађаја које ће приказати, говори о етици самог аутора.
2. Усмерена ка процесу наративне комуникације, али са јаким интересом за форму и елементе наратива који усмеравају и утичу на читаочеве вредносно-етичке судове. Представници овог типа наративноетичке теорије

---

<sup>249</sup> Сам назив „наративна етика” показује јасну диференцијацију у односу на књижевну етику која широко разматра однос између књижевности и моралних вредности. Наративна етика је ужа одредница, усмерена ка укрштању разних формалних аспеката наратива и моралних вредности. Али, с друге стране, наративна етика није усмерена само на књижевне наративе, већ обухвата и некњижевне наративне текстове. Једино њено искључење тиче се ненаративних текстова (који су, с друге стране, обухваћени књижевном етиком).

<sup>250</sup> „Narrative ethics explore the intersections between the domain of stories and storytelling and that of moral values.” (Felan 2013: 1)

су Вејн Бут и Џејмс Фелан. Ова струја наративних етичара је, дакле, подједнако заинтересована и за текстуалне сигнале који усмеравају етичко-естетску процену наратива, и ка самом процесу читања, формирања судова о наративу и конфигурисању његовог значења. У погледу текстуалних сигнала, Вејн Бут и Џејмс Фелан истражују утицај избора наратора и његове тачке гледишта, дистанце између наратора и наратера, поузданости приповедања, нараторовог гласа, нестабилности у наративу и тензија у дискурсу на процес читања и публику (али и рекурзивно, што је опште место Феланове реторичке теорије). Вејн Бут (1988: 70–75) је у својим радовима из области наративне етике промовисао термин *кодукција* (*co-duction*) који припада концепту ауторског читања и односи се на препознавање етичког позиционирања имплицитног аутора, прихватање, дељење његових норми или полемички однос према њима.

Теоријско-методолошко полазиште Џејмса Фелана<sup>251</sup> у дефинисању наративне етике је реторичко: подсећања ради, реторичка теорија књижевно дело сагледава као комуникативни чин који се са одређеним циљем одвија између аутора и публике. У контексту наративне етике сматра се да сваки елемент наратива (језик, лик, догађај, структура) може бити средство за постизање одређеног ауторовог циља. Оно што је у Фелановој теорији корелативно са закључцима књижевних етичара, јесте виђење књижевног текста као репрезентације човековог искуства; сто-

<sup>251</sup> Иако се проблема наративне етике дотицао готово у свакој својој књизи, почев од *Worlds from Words* (1981), Феланово прво опширније разматрање поменуте теорије налазимо у студији *Living to Tell About It: A Rhetoric and Ethic of Character Narration* (2005).

га је етика саставни део процеса његове репрезентације. У овоме лежи кључна разлика између књижевноетичког и наративноетичког приступа наративу: наративна етика је истраживања етичке димензије наратива преусмерила ка комуникацији која се одвија на релацији имплицитни аутор – наратор – наратер – публика. Потом, наративна етика је задржала интерес за текстуални ниво етике наратива, али му је приступила прецизније, што је резултовало издвајањем два нивоа етичке компоненте приповеданих догађаја. Док је први ниво – *ниво приповеданог* уочен у дотадашњим студијама, Џејмс Фелан је указао на неопходност разматрања начина и средстава путем којих имплицитни аутор комуницира са читаоцем, преноси етичке ставове и наводи читаоца да за њима трага. Овај ниво наративноетичке комуникације Фелан назива *етиком приповедања*. Наративноетичка теорија читања узима у обзир и рецепцијски аспект наратива, али га сагледава кроз текстуалне сигнале, односно „from inside out”, како Џејмс Фелан одређује своју методолошку позицију. Ради систематичности, издвојићемо и описати све етичке димензије наратива до којих је дошао поменути аутор узимањем у обзир свих релација у наративној комуникацији и њиховог укрштаја:

1. Први ниво етичке комуникације у наративу обухвата *етику приповеданог* (*the ethics of the told*) која се, најшире, односи на анализу ликова у оквиру света приче, на моралну димензију акција (поступака) књижевних ликова, њихове одлуке, сукобе са којима се суочавају и изборе које праве у вези са тим, као и на етичку димензију њихове интеракције са другим ликовима. У ову димензију наративне етике Џејмс Фелан укључује и наративни заплет који, по мишљењу овог теоретичара (и шире, чикашке реторичке традиције) сигнализира етички став (циљ) наратива поводом питања са којима

се суочавају ликови.

2. Други је ниво етике приповедања (*the ethics of the telling*) која обухвата релацију имплицитни аутор (имплицитни аутори) – приповедач(и) – публика. Полазиште Фелановог дефинисања ове димензије етичке комуникације јесте сагледавање етичких судова као интегралног дела наративне комуникације, а они се у овом контексту односе на међузависност избора елемената наратива, начина њиховог представљања и ауторове интенције коју у теорији Џејмса Фелана треба тумачити као циљ, односно као сврху наратива. Стога као кључно питање унутар димензије етике приповедања Џејмс Фелан (2013: 4) издваја следеће: Како употреба наративних техника преноси етичке и естетске вредности на којима почивају релације између приповедача (имплицитних аутора), њиховог материјала (догађаји, ликови) и њихових публика (наратора, имплицитних читалаца, наративне и актуелне публике)?<sup>252</sup> Овај ниво етике базиран је на реципроцитету и поверењу између аутора и публике којој је намењено дато књижевно дело. Пораст неповезаних елемената или празних места у наративу, непоуздана наратија, али и дозирано „обелодањивање”<sup>253</sup> информација од стране имплицитног аутора (мимо наратора) више ангажују читаоца. Самим тим, аутор му указује веће поверење.

<sup>252</sup> Нараторово третирање догађаја показује његову одговорност према својој публици. Ауторово третирање наратора – кроз приповедано, кроз приповедање – указује на његову етику према својој, ауторској публици.

<sup>253</sup> На другој стази наративне комуникације, наратор – ауторска публика, редундантним приповедањем наратор несвесно обелодањује информације и тиме остварује једну од приповедних функција, функцију обелодањивања. „Обелодањивање” је мотивисано потребом имплицитног аутора да нама, публици каже нешто о ликовима.

3. Џејмс Фелан је низом својих студија значајно допринео осликовању специфичности етичке позиције непоуздане нарације у односу на поуздано приповедање, те на разне њене видове, као што су рестрикована, редундантна, потиснута, серијска, маскирана. Техника *редундантног приповедања (redundant telling)*, односно „вишка” приповедања, дефинисана као „нараторов очигледно немотивисан извештај о информацијама које наратор већ поседује.” (Фелан 2007: 3). Техника се разликује од Женетове *repeating narration*, где се о једном догађају приповеда *n* пута. Редундантно приповедање крши оно што Пол Грајс (P. Grice) назива „Cooperative Principle of Conversation”, односно принцип разговора по коме нечији допринос треба да буде релевантан и да одговара ситуацији; тачније, редундантно приповедање крши „Maxim of Quantity” – пропис по коме се некоме не треба рећи оно што он/она већ зна. Овакве повреде имају потенцијал да обележе говорника не само као непажљивог или друштвено неспособног, него и егоцентричног. Мотивација за редундантно приповедање се, по Фелану, налази у ауторској потреби да пренесе ове информације публици, односно у потреби обелодањивања. Ова техника је од велике помоћи за осветљавање дистинктивности нарације ликовна. Приликом употребе редундантног приповедања, у оквиру прве стазе комуникације у наративу (наратор – наратор), наратор обавља неку од следећих нараторских функција: репортера, интерпретатора, евалуатора, или приповедања о другом лику, без улажења у његову свест. Рестрикована (ограничена) нарација, као вид непоуздане нарације, региструје догађаје, али их не интерпретира или процењује. Она је позив да се оде „иза” комуникације наратор – наратор, односно позив је за „кретање” по стази аутор – ауторска публика. Зајед-

ничка функција видова непоуздане нарације је компликовање односа између аутора и ауторске публике, што носи наративноетичке консеквенце.

4. Џејмс Фелан покреће и питање етичке одговорности аутора<sup>254</sup> (писаца, режисера, редитеља и др.) према материјалу који су изабрали за наративно (драмско, филмско и др.) обликовање, а она се сагледава из угла конвенција жанра, друштвеноисторијске ситуације у којој се објављује дато дело, игра одређена представа или нпр. врши филмска адаптација неког књижевног дела. Дакле, *етика писања/производње* односи се на шири друштвеноисторијски и културни контекст у којем настаје једно књижевно дело и у којем улази у процес рецепције. Овај проблем је нарочито релевантан у друштвеноисторијским (и књижевноисторијским) раздобљима која су обележена појачаном репресијом, цензуром, ратовима или другим важним историјским догађајима. Међу примерима које наводи Џејмс Фелан налазе се писци који се у периоду снажне репресије окрећу жанровима фантастике, а питања која овај аутор разматра у контексту наративне етике тичу се импликација таквог пишчевог избора у датом историјском тренутку.
5. Четврти ниво етичке димензије наратива тиче се *етике читања/рецепције* и консеквенци које већи или мањи улазак у улогу наративне публике (односно, више или мање успешно ауторско читање) има не само по значење наратива, већ и по његову даљу судбину у књижевноисторијском процесу.

Као што се имплицитно наводи, четири димензије

<sup>254</sup> Међу античким теоретичарима, ка овом проблему је нарочито био усмерен римски песник и поетичар Хорације у *Посланици Пизонима*.

наратива које разматра наративна етика паралелне су наративним нивоима – нивоу ликова и приказаних/приповеданих ситуација и догађаја, нивоу приповедача, односно имплицитног аутора према наратеру, вишој инстанци – ауторској публици, и, најзад, нивоу комуникације између стварног аутора, стварне публике и њихових релација са друштвеноисторијским и културним контекстом у којем се јављају.

Представници наративне етике ову методолошку оријентацију сматрају релевантном за доношење естетског суда о наративу и притом полазе од прожимања етике и естетике која је постојала је још у антици. Примера ради, у Аристотеловој поетици питања естетске вредности грчке трагедије чврсто су повезана са „етиком приповедања”, односно ауторовим избором начина на који ће бити конфигурисани заплет и расплет, те са избором трагичког јунака, при чему је експлицитно сугерисано да естетска вредност овог књижевноуметничког дела непосредно зависи од етичког карактера протагонисте. Фелан се такође фокусира на наратију књижевног лика као средства за посредовање између имплицитног аутора и његове публике.

### ДОЖИВЉАВАЊЕ ФИКЦИЈЕ: ЧИТАЛАЧКИ СУДОВИ О НАРАТИВУ

Студијом *Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative* (2007) Џејмс Фелан је унутар реторичке теорије наратива начинио још један корак ка читаоцу и проблему искуства читања књижевног дела, односно ка ономе за шта је, како открива у уводу поменути књиге, интересовање показивао још од студентских дана када је на часовима Шелдона Сакса (Scheldon Sacks) дискутовао о незаобилазном питању које је овај теоретичар постављао студентима на предавањима:

Да ли можемо да читамо (односно, да ли читамо) исте књиге? Захваљујући свом, али и одговорима осталих студента на ово питање и захваљујући различитим интерпретацијама дела које је било предмет анализе на часу Ш. Сакса, Фелан је још тада спознао да природа искуства читања има више нивоа – интелектуални, емоционални, етички и естетички, а након деценија промишљања овог питања и полемисања са владајућим поставкама наративне етике од Сакса и Бута, па надаље, Фелан врши својеврсну синтезу својих запажања о природи читања и доживљавања фикције. Тако његово полазиште постаје Саксово питање<sup>255</sup> које у Фелановој реторичкој обради гласи: Да ли, и због чега, исте књиге доживљавамо на сличне начине? (Фелан 2007: ix) У контексту одговора на ово питање, обликованог путем монографије, Џејмс Фелан указује на примарну интенцију свог наративноетичког метода читања, а он се односи на теоријски у великој мери запостављени аспект читања – задовољство и сатисфакцију емпиријског читаоца услед ауторовог указивања поверења путем наративне стратегије. Из овог угла, појединачни распоред елемената наратива, техника, избор приповедача и ликова у служби је изазивања одређених реакција читалаца. У фикционалним текстовима, како истиче Џејмс Фелан, овај циљ остварује се преко два комуникациона канала: наратора који приповеда својој публици и аутора који се преко приче и путем начина нараторовог приповедања обраћа својој, ауторској публици. Приступајући доживљавању наратива

---

<sup>255</sup> Из увода у књигу *Experiencing Fiction*, написаног књижевноуметничким стилем (не заборавимо да је Џејмс Фелан не само академски професор, већ и писац) сазнајемо да је Саксово питање више било дескриптивно, односно да је током дискусије коју је покренуло ово питање, на часу била дозвољена пуна слобода интерпретације (*Гордост и предрасуде*), макар уз аргументацију из угла субјективног осећаја и доживљаја студента.

и судовима о њему кроз текстуалну стратегију, Фелан је формирао чврст методолошки оквир за сагледавање овог комплексног питања које је, услед недовољне методолошке утемељености, често залазило у подручје читавања и слободних асоцијација. Стога, као једну од најзначајнијих одлика наративноетичке теорије читања можемо навести осветљавање извора читаочевих искустава са наративом, разумевања и вредновања у ауторској стратегији и текстуалном феномену.

Феланова монографија *Experiencing Fiction* фокусира се управо на читаочеве судове о наративу до којих се долази кроз интелектуално, интерпретативно, емоционално, етичко и естетско ангажовање са наративом у процесу читања, те на наративну прогресију<sup>256</sup> као примарне услове наративности и централне елементе наратива који управљају читаочевим искуством са њим и који омогућавају да се поменуто искуство дели.<sup>257</sup> Дакле, по Фелану, извори наших искустава са наративом, односно нашег доживљавања наратива налазе се у ауторској стратегији и текстуалном феномену. Они омогућавају читаоцу да разуме дату фикцију, да јој верује и да је вреднује. Доживљавање се у контексту наративноетичке теорије односи и на афекат, и на ефекат наратива.<sup>258</sup> Судови о наративу пандан

---

<sup>256</sup> Под наративном прогресијом подразумева се кретање наратива од почетка, кроз средину, ка крају. Она представља синтезу текстуалне и читалачке динамике, односно темпоралног процеса читања и читалачких одговора (реакција) на текстуалне елементе.

<sup>257</sup> Дељење искуства односи се на доношење истих закључака о наративу од стране више читалаца или више читалачких група. У контексту Феланових емпиријских истраживања наратива и процеса читања, читалачко искуство се углавном „дели” у тематској компоненти наратива која се, у Фелановој интерпретацији, односи на културне, етичке, филозофске и идеолошке поруке наратива.

<sup>258</sup> Читање као доживљавање фикције у Фелановој теорији подразу-

су интелектуалном емотивном, етичком, естетском одговору на наратив. Док доносе судове, читаоци потврђују (доказују) визију имплицитног аутора јер нас он својом вештином води ка доношењу датих судова. По Фелану, позитивна етичка ситуација је она када имплицитног аутора доживимо као искусног стручњака са којим желимо да сарађујемо. Полазећи од закључака Вејна Бута, Џејмс Фелан издваја три читаочева интереса у наративу који су уједно компоненте наратива и основа на којој се изграђују судови о њему: миметички који се односи на доживљавање књижевних ликова као стварних људи, те на процењујуће судове о њима, жеље, наде, очекивања, сатисфакцију, разочарења, потом тематски и, напослетку, синтетички, где се књижевни лик посматра као артифицијелни конструкт и са којим су повезани судови о етици приповедања.

Указивањем на међузависност наративних судова од наративне прогресије, Џејмс Фелан је њихово утемељење нашао и у динамици текста којој нарочито доприноси увођење нестабилности у домену ликова, приказаних догађаја и ситуација, односно тензија на нивоу дискурса и у динамици читања, односно читалачким реакцијама на динамику наративне прогресије. Прогресија нестабилности у наративу читаоца ангажује кроз опсервације и доношење судова о резонованом,<sup>259</sup> а донети судови, заузврат, утичу на читаочево емотивно, етичко и естетско ангажовање са наративом. Дакле, можемо закључити да су наративни судови тачка пресека интеракције наративне форме, наративне етике и наративне естетике. Повезаност одлука које читалац доноси у вези са наративом и естетским су-

---

мева одговорност према тексту као ауторовом конструкту који нас усмерава (води) да га доживимо на одређени начин.

<sup>259</sup> Опсервације о природи радње или других елемената наратива припадају интерпретативним судовима.

довима, односно судовима о уметничком квалитету наратива и његових елемената, Џејмс Фелан налази у томе што индивидуални наративи (експлицитно или, чешће, имплицитно) успостављају своје сопствене етичке стандарде са циљем да своју публику доведу до одређене етичке позиције; стога наративни судови излазе из текста, па су уско повезани са естетским. Тако се, по Џејмсу Фелану, темељни етички принцип наратива налази у домену приповедања – стилском избору, коришћењу наратора и његовом управљању прогресијом. У контексту избора наратора, модел који читаоца највише ангажује и који му указује највише поверења јесте ограничавање нараторове функције на извештавање. На тај начин аутор се ослања на публику и њене способности интерпретације и вредновања наратива кроз прогресију и стил. Ефекат нарације ограничене на познатога наратора извештача јесу читаочев осећај да стоји напоредо са наратором и задовољство у интерпретативној, етичкој и естетској димензији наратива.

Дакле, реторичка етика је обухватила реконструкцију наратива у смислу идентификовања његових темељних етичких принципа, технике приповедања и њене функције, евалуацију, односно етичку димензију укупне наративне сврхе и естетску процену, односно утврђивање естетских принципа на којима је конструисан појединачни рад. Етички судови које доносимо у вези са техником приповедања имају утицај на наше естетске судове, и обратно.

За анализу судова и прогресија од великог значаја су и класични концепти гласа, фокализације, форми приповедног темпа и темпоралности, а потом и посткласични концепти почетака, средина и завршавања наратива (нарочито на нивоу питања и очекивања).

Усмеравајући се на снагу и ефекат наративне прогресије, Џејмс Фелан нарочиту пажњу посвећује ефектима

одлагања информација које су од круцијалне важности за фабулу и значење наратива. У домену ефекта наративних стратегија у процесу читања, Џејмс Фелан је указао на њихову улогу у ојачавању, продужењу, изазивању, али и оспоравању или мењању начина на који мислимо и вреднујемо, те онога у шта верујемо.

## КОГНИТИВНЕ ТЕОРИЈЕ ЧИТАЊА

### УРОЊЕНИ ЧИТАЛАЦ (*IMMERSED READER*)

„Тako се може догодити да, када уђемо у врло занимљив и привлачан наративни свет, текстуална стратегија изазове нешто слично мистичном *ushīćenju* или halucinaciji, i једноставно заборавимо да смо ушли у свет који је тек могућ.”

Umberto Eko, *Ispovesti mladog romanopisca*

У објашњењу одреднице „immersion”, Жан-Мари Шефер (Jean-Marie Schaeffer) и Ајон Волтур (Ioana Vultur 2008: 237–238) полазе од употребе овог концепта у различитим контекстима – од миметичке уметности до мултимедијалног окружења. Урањање је, заправо, средиште менталне симулације.<sup>260</sup> У дијахронијском прегледу заступљености овог проблема у науци о књижевности, аутори *Ротлицове енциклопедије наративне теорије* полазе од Платонове ентузијастичке теорије стварања и рецепције уметности, а оба њена пола, по Платону, одвијају се у заносу. Док музе надахњују песника, он истовремено улази у улогу медијума (преносиоца) божанског заноса на реци-

<sup>260</sup> Ментална симулација односи се на процес и ефекат конструисања и репрезентација наратива у уму читаоца. Током процеса читања, ментална симулација омогућава читаоцу ментално мапирање света приче – „пренос” у њено време и простор, „кретање” истим стазама које прелазе књижевни ликови, интензивнији доживљај фокализоване наратије и др. (нав. према: Гавинс 2008: 300)

пијенте. Димензија фикције на коју је указао Платон и данас се сматра једним од њених општих обележја.<sup>261</sup>

Наративно *урањање* припада феноменима менталне симулације (Currie and Ravenscroft 2002 ) и односи се на специфично стање читаоачеве апсорбције света приче, које се активира одређеним окидачима у наративу (подупирачима, реквизитима) (Walton 1990) или миметичким примерима који могу бити вербални, визуелни, визуелно-акустички, или чак визуелно-акустичко-тактилни. Функционисање ових параметара је делом когнитивно недокучиво, или преатенционално (Dokic and Proust 2002: viii). Циљни домен наративног урањања је ментална пројекција света приче (Dokic and Proust 2002). С обзиром на то да усвајање становишта наративне теорије урањања подразумева да се апсорбовано у менталној репрезентацији садржаја у одређеној мери третира као да је у питању стварни (реални) предмет или ситуација, процес урањања је често повезан и са илузијом, о чему је писао Платон.<sup>262</sup> Аристотелов феномен катарзе један је од ефеката искуства урањања које омогућавају миметичка средства (тј. миметичке уметности, у Платоново време – сликарство и драмске врсте, док Аристотел целокупну уметност своди на подражавање).

Афирмацији теорије урањања као једне од посткласичних наратолошких оријентација значајно су допринели радови Мари-Лор Рајан, а код нас Снежане Милосављевић Милић која је уједно ауторка прве монографије о когнитивној наратологији и њеном апликативном домену у контексту српске књижевности и српске науке о књижевности. Примера ради, поменута ауторка је истражила на који

---

<sup>261</sup> Уп. Шефер 2001: 181: „mimetičko stapanje [je] u srcu fikcionalnog mehanizma.”

<sup>262</sup> Услед неприступачности аналитичком мишљењу, Платон је урањање сматрао опасним и епистемички невалидним феноменом.

начин су имплицитни аутори Лазаревићевих, Матавуљевих, Станковићевих и др. реалистичких, модернистичких, али и постмодернистичких дела настојали да активирају читаоца како би заронио у свет приче, конкретизовао њену виртуелну (неаутентизовану, неактуелну) димензију и указао на њено значење у контексту датог наратива, али и унутар поетике датих писаца. Уочавањем експлицитних знакова (оквирних приповедача и промена илокуторне границе, елипса, итерација) и имплицитних окидача (деиктика, промена фокализације, сцена) изостављених, виртуелних сегмената наратива, те анализирајући њихов ефекат у зависности од позиције у наративу (иницијалног, медијалног, финалног), Милосављевић Милић је показала не само начине читаоачевог активирања за урањање у свет приче, функцију читаоачевог ре-креирања претприче као стварног почетка Лазаревићевих приповедака, већ је указала и на интерпретативни потенцијал свих врста виртуелних наратива.<sup>263</sup>

Током активности читања, читаочево урањање у свет приче резултира „ситуирањем” у имагинарне ситуације, придавањем мисли књижевним ликовима, предвиђањем будућих доживљаја и догађаја, интензивнијим доживљајем „дешавања” у свету приче и креирањем богатог чулног поља наратива. Заправо, ово се односи на читаочеву конкретизацију просторне, временске и емоционалне<sup>264</sup> димензије света приче.

У свету приче, уроњени читалац узима улогу једног

<sup>263</sup> Снежана Милосављевић Милић (2016: 41–50) издваја следеће типове виртуелног наратива: контраприповести (негације и контрачињеничне наративе), хипотетичку фокализацију, симулиране наративе и поређења.

<sup>264</sup> Умберто Еко (2013: 97) наводи које услове читалац мора задовољити како би се емоционално повезао са становницима могућег света: 1. читалац мора да живи у фикционалном свету као да се налази у сталном сањарењу; 2. мора да се понаша као да је један од ликова.

од њених учесника.<sup>265</sup> Међутим, узимање улоге „као да” је један од учесника, само је један од начина урођеног читања. У студији Мери-Лор Рајан (2001: 98) наводе се још три начина читања као урањања, пропорционална степену апсорбције света приче: концентрација, занос, зависност.

Премештање читаоца у свет приче нужан је услов њеног доживљавања и разумевања и опште је место теорија читања. Сам наративни уговор (споразум) обавезује читаоца да оно што чита (односно, оно о чему се приповеда) узме за истинито, те „*da se pretvara da živi u mogućem svetu priče kao da je u pitanju njegov stvarni svet.*” (Еко 2013: 96) Међутим, посткласична наратолошка истраживања нашла су начин да искористе снагу урањања у свет приче као интерпретативног метода. Стога урањање у свет приче треба сагледавати и као услов за откривање њеног рецепцијског потенцијала – рукаваца претприча, скривених наратива и других видова неактуелизоване, али итекако значајне димензије наратива.

Поставке теорија урањања, нарочито њеног сегмента који се односи на читаочеву интеракцију са књижевним ликом, у великој мери прожимају се са теоријом читања ума, чији су најзначајнији представници Лиза Заншајн, Марк Тарнер, Сајмон Барон-Коен и др. Полазећи од тога да је „*sposobnost čitanja uma [...] poseban kognitivni dar, koji strukturira na sugestivan način našu svakodnevnu komunikaciju i kulturnu reprezentaciju*” (Заншајн 2003: 187), когнитивни наратолози настоје да укажу на потенцијал

---

<sup>265</sup> Овим не реферишемо на пасивно уживљавање у свет приче и *ефекат Дон Кихота* (чисто психолошко поистовећивање), већ на читаочево право учешће путем емоционалног и интелектуалног ангажовања, те на преузимање улоге интерпретатора приче јер трагање за недостајућим спонама (импликацијама) свакако улази у домен ове активности. Стога је урођени читалац семантички близак Фелановом концепту наративне публице.

овог читаочевог „дара” као интерпретативног метода. Потпуно границу између књижевног и некњижевног изражавања, когнитивни психолози објашњавају осећавају књижевних ликова (попут људи у стварном свету) путем њихових мисли, осећања, веровања и жеља сматрају природним аутоматским оквиром читања. У сусрету са књижевним ликом „iluzija je kompletna; poput Eriha Auerbaha, ubeđeni smo da se 'sa ličnostima o kojima priča zbiva mnogo više stvari nego što se on ikada može nadati da će ispričati.” (Заншајн 2003: 189)<sup>266</sup> Истражујући процес читања ума и читаоачеве менталне активности<sup>267</sup> углавном у сусрету са романима тока свести (Вирџиније Вулф), струја посткласичних наратора која из овог угла прилази читаоачевом урањању у свет приче указује на значајне аспекте овог интерпретативног метода у осветљавању нијанси осећања, што опет резултује позивом читаоцу да „dâ to parče informacije koje nedostaje” (Заншајн 2003: 194) како би се открио узрок доживљеног осећања. У овом контексту, најефектнији окидачи за урањање у ум књижевног лика су емоционално обојене речи (нпр. „пажљиво”, „чудесно” у роману *Госпођа Даловеј В. Вулф*) које у процесу читања функционишу као капије за пролаз ка душевном стању јунака у датом тренутку, али и ка догађајима/ситуацијама као уз-

<sup>266</sup> Цитирана ауторка као примарну читаоачеву интенцију читања књижевног дела види когнитивни тренинг (чак – експеримент!), те ово сматра најзначајнијим доприносом које искуство са књижевношћу може дати читаоцу. Овај допринос Заншајн је аргументовала на примеру експеримента са аутистичним читаоцима који су путем уочавања схема понашања и њима комплементарних осећања као мотивација у великој мери надоместили свој когнитивни недостатак – немогућност закључивања о нечијем менталном стању на основу понашања.

<sup>267</sup> Треба узети у обзир да се, по мишљењу когнитивних наратора, ментални модел наративног света у уму читаоца перманентно ажурира.

рочницима датог менталног стања. Теорији ума коју смо анализирали у овом одељку монографије комплементарна је теорија социјалног ума Алана Палмера, формирана на тековинама социјалне психологије. Сматрајући да приступима уму књижевног лика недостаје узимање у обзир акција као јавних, отворених манифестација ума, Палмер је низом монографија (*Fictional Minds*, University of Nebraska Press, 2004, *Social Minds in the Novel*, The Ohio State University Press, 2010) аргументовао да се у процесу читања о менталном стању књижевних ликова може закључивати на основу њихових акција јер се, овом приликом, неизбежно (или боље рећи природно) активира механизам који користимо у интеракцији са стварним људима, а то је налажење мотивације нечијег поступка. Примера ради, Палмер је указао на значајну функцију јавног мњења у роману *Мидлмарч* (ауторке Џорџ Елиот) у процесу читања и читаочевог закључивања о понашању јунака.

Теорија урањања, у спрези са теоријом ума (и обрнуто), значајно је допринела осветљавању оног аспекта процеса читања који се односи на читачево стварање, декодирање и „коришћење” приче. Поједини истраживачи унутар ове оријентације чак су отишли корак даље, те су експериментом у коме су применили и методе неуробиологије<sup>268</sup> успели да, скенирајући читаочев мозак, потврде креирање живописних менталних симулација наративних ситуација у уму.<sup>269</sup>

Студије о теорији урањања, нарочито о оном сегменту читачеве интеракције са књижевним ликом, којима је темељ поставио Ханс Роберт Јаус, значајно су утицале

---

<sup>268</sup> О поменутом експерименту опширније в. Рајан 2010: 469–495.

<sup>269</sup> Не треба изгубити из вида да међу теоретичарима урањања има и оних аутора који се опредељују за опис свог искуства урањања, односно „губљења у књизи”. Такав метод примењен је у студији индикативног наслова *Lost In a Book* Виктора Нела (Victor Nell).

на развој емпатичке теорије читања са којом се и данас у великој мери преплићу.<sup>270</sup> Под наративном емпатијом као интерпретативним методом читања који је афирмисала Сузан Кин (Suzanne Keen)<sup>271</sup> подразумева се дељење осећања и заузимање става изазвано гледањем, слушањем или замишљањем наратива у другачијим ситуацијама и условима. Емпатијски модел читања настоји да осветли утицај избора одређене формалне стратегије на емпатички ефекат наратива. Да појаснимо: на релацији аутор – читалац, ауторова емпатија према становницима света приче који ће приказати директно утиче на ауторов избор техника приповедања; с друге стране, избор техника приповедања условљен је ефектом који аутор жели да постигне код читалаца. Међутим, ауторова емпатија не кореспондира директно са читаочевом емпатијом која произилази из пријема или „ко-стварања” наратива (Кин 2013: 3); такође, читалац реагује на наратив и сходно сопственим разлозима, у сагласју са својим степеном емпатије. Чвршће интерпретативно упориште овог метода налазимо у сегменту који осветљава висок потенцијал слободног индиректног говора и приповедања у првом лицу за изазивање емпатије.

<sup>270</sup> Наративну емпатију не треба изједначавати са идентификацијом са књижевним ликовима, нити са читаочевим извештајем о датој идентификацији. С друге стране, спонтана емпатија према књижевном лику може да претходи читаочевој идентификацији са њим.

<sup>271</sup> Поменута теоретичарка наративне емпатије користи методе психолошког истраживања овог феномена у студијама Мартина Хофмана усмереним ка афективном (емоционалном) моменту, а потом и Марте Нусбаум која је своје тезе аргументовала на примеру грчке античке драме. У домену теорије књижевности, студије Сузан Кин утемељење имају у истраживањима Патрика Колма Хогана који емпатију према ликовима сматра неодвојивим искуством читања књижевног дела и Ричарда Геринга. Такође, наративна емпатија се значајно прожима са реторичком теоријом читања Џејмса Фелана која се такође занима за ефекте наратива на читаоца.

тичких реакција читалаца, те утицај фигуралне нарације, тачке гледишта и избора перспективе на емпатичко читање. С обзиром на то да је наративна емпатија отворена ка експерименту, поједини аутори (Кин 2007) показали су да читање романа јача способност уживљавања у туђи, индивидуализовани живот, али и да емпатијско читалачко искуство започиње ланчану реакцију која води ка зрелој емпатији и алтруистичком понашању.<sup>272</sup> До овог ефекта емпатичког читања у социјалној сфери, по мишљењу Сузан Кин, долази стога што фикционално сведочанство више доприноси ослобађању емоционалне реакције у односу на реално. Самим тим што се ослободи самозаштите кроз сумњу, услед заштите фикционалности читалац ће реаговати већом емпатијом на неку нестварну ситуацију и ликове. Кључне поставке наративне емпатије Сузан Кин (2007: 169–171) систематизовала је путем двадесет и шест теза, од којих се на улогу читаоца у емпатичком моделу читања односи више од половине; примера ради, Кин (2007: 170) појашњава да читаочева емпатија према књижевним ликовима и ситуацијама може варирати не само у току читања датог текста, већ и у зависности од историјских, економских и друштвених околности у којима живи емпиријски читалац. У овом контексту, интересантно је запажање Сузан Кин (2007: 170) да су емпатички читаоци бољи читаоци у односу на остале јер им виши степен емпатије омогућава бољи увид у шире околности радње и прецизнији закључак у вези са њеном каузалношћу, а, самим тим, и у вези са

---

<sup>272</sup> Користећи теорију Сузан Кин као свој интерпретативни метод, Бранка Војновић је показала да је једна од најзначајнијих улога књижевног лика у роману *Чувари мостова* савременог писца Јосипа Млакића из Бугојна (Босна и Херцеговина) саботажа националних стереотипа и генерализација које постоје на подручју у коме је публикован поменути роман. О методичким потенцијалима емпатијско-етичког модела читања в. Божић 2020.

њеним значењем.

### НЕПРИРОДНИ ЧИТАЛАЦ (*UNNATURAL READER*)

Једна струја посткласичних наратолога, такође прагматички и когнитивно оријентисана, усмерена је ка истраживању читања „неприродног” наратива, те ка опису овог процеса означеног као „неприродно”, ненатуралишуће читање (Нилсен 2015: 67). Термин *неприродна наратологија* конституисан је као семантички опонент природној наратологији Монике Флудерник (1996), те миметичком наративу као прототипу манифестације наратива. У односу на уже значење одреднице *антимиметички* (антиреалистички) наратив (односно начин наративне репрезентације) која се превасходно односи на игру са конвенцијама миметичке репрезентације (претеривање, пародију), неприродни наратив као шира одредница односи се на елементе наратива који су физички или логички немогући у реалном свету или на такве поступке организације света приче.

Истраживања неприродног у наративу, те неприродног наратива у контексту посткласичних наратолошких теорија постају актуелна почетком 21. века<sup>273</sup>, а пуну афирмацију добијају покретањем пројекта „Unnatural Narratology” на Универзитету у Аархусу у Данској чији је пројектни тим

<sup>273</sup> Овде мислимо на истраживања немиметичких наратива Брајана Ричардсона из 2002. године (Richardson, Brian: „Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction”, in: Brian Richardson (ed). *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Columbus: Ohio State UP, 2002.) која несумњиво чине темељ из којег се свега пар година касније гранају теоријски концепти *неприродне наратологије*. Ричардсон је неприродне наративе дефинисао као антимиметичке текстове који крше параметре традиционалног реализма или прекорачују конвенције природног наратива као облика спонтаног усменог приповедања.

публиковао више од стотину чланака<sup>274</sup> о проблемима које истражује неприродна наратологија и организовао више од десет научних конференција. Неприродност наратива мери се на фону „природних” елемената наратива, базираних на параметрима из реалног света:

„Неприродни наративи нарушавају физичке законе, логичке принципе или стандарде антропоморфног ограничења знања представљањем приповедних сценарија, приповедача, карактера, темпоралија или простора који не могу да постоје у стварном свету.” (Албер 2013: 1)<sup>275</sup>

Репрезентацију неприродности, како наводи Албер (2013: 2), неприродни наратолози налазе на нивоу приче<sup>276</sup> и дискурса, и то у два различита облика: као физичке, логичке, епистемичке немогућности које се налазе у пост-модернистичким наративима и које још увек нису конвенционализоване, односно претворене у базичне когнитивне оквири, те нам се и даље чине „очуђеним”<sup>277</sup>, или као физичке, логичке или епистемичке могућности које временом постају познати облици наративног представљања као што су говор животиња у баснама, традиционални

---

<sup>274</sup> Све публикације пројектног тима „неприродних наратолога” и информације о његовим активностима доступне су на сајту Орхушког универзитета: <http://projects.au.dk/narrativeresearchlab/publications/>. [09. 8. 2019.]

<sup>275</sup> „An unnatural narrative violates psysical laws, logical principles, or standard antropomorphic limitations of knowledge by representing storytelling scenarios, narrators, characters, temporalities, or spaces that could not exist in the actual world” (Alber 2013: 1)

<sup>276</sup> Албер (2013: 4) наводи следећи пример неприродности на нивоу приче: у делу *Time’s Arrow* (1991) Мартина Амиса интрадијегетичко време помера се уназад. Ретроградна темпоралност је спроведена у причи до те мере да чак наратор гута храну на горе.

<sup>277</sup> Термин Виктора Шкловског.

свезнајући приповедач<sup>278</sup>, време путовања у научној фантастици и др. Навешћемо још неке примере репрезентације неприродног на нивоу приче и дискурса из пописа који је сачинио пројектни тим неприродних наратолога:

Табела бр. 3: Неприродни елементи наратива

Неприродно на нивоу приче:	Неприродно на нивоу дискурса:
<p>ликови – лешеве који говоре;  ликови који се трансформишу у друге ентитете или имају бројне неспојиве варијанте суживота (Иверсен 2013);  ретроградна темпоралност (време уназад);  измешане временске линије („chrono-montages”);  контрадикторне темпоралности које се састоје од међусобно искључивих догађаја или догађајних секвенци;  диференцијалне временске линије у којима становници истог света приче старе различитом брзином;  географски простори који се не могу актуелизовати;  металептички скокови између одвојених зона.</p>	<p>неприродни наратори:  машина која говори , невероватно елоквентно дете, беба без мозга, женске груди, наратор који је умро или још није рођен;  телепатско приповедање у другом лицу ;  ми-наративи у којима се ово „ми” односи на умове људи који су живели у периоду око 1000. године (Ричардсон 2006; Албер 2012).</p>

<sup>278</sup> Још је Дорит Кон указала на неприродну снагу свезнајућег приповедача да сагледа унутрашњи живот ликова о којима приповеда. Међутим, ова неприродност на нивоу дискурса конвенционализована је још у 18. веку.

Иако неприродни нараторологи нису успоставили консензус у вези са питањем како приступити анализи неприродних наратива, оно у чему се њихови ставови уједињују јесте пресудна улога читаоца у уочавању и одређењу неприродног у причи или у дискурсу. Већ на основу наведене Алберове дефиниције неприродног наратива имплицитно се може закључити да је његова природност/неприродност условљена читаочевим когнитивним оквирима и скриптима, формираним на основу телесног постојања у свету. Дакле, примарни критеријум за идентификацију неприродног је могућност читаоачеве актуелизације датог елемента наратива (Албер 2013: 19).

Неприродни нараторологи указали су и на допринос *неприродног читања*, а он се огледа у реорганизацији и/или комбинацији постојећих оквира и скрипти, те стварању нових когнитивних параметара што имплицира закључак да неприродни наратив (односно неприродно читање) *a priori* ангажује читаоца, прецизније – подстиче његову креативност. У корпусу студија које разматрају ненатуралишуће (неприродне) стратегије читања и ефекте оваквог читања значајан је Нилсенов (2014: 239–260) прецизан опис неприродног читања Поове приповетке *Овални портрет*. У наративу поменуте Поове приче (у првом лицу), с обзиром на то да је наратор поменуте приповетке тешко рањен, неприродно читање преусмерава читаоца са повезивања приповедног „ја” са рањеним књижевним ликом, на усвајање претпоставке о неком неприродном првом лицу – гласу који не проистиче из лика, већ са свим ограничењима првог лица измишља причу *Овални портрет*. Дакле, ефекат неприродног читања Поове приповетке Нилсен налази у перципирању приче као измишљене и независне од стварног света. Из овог угла, нејасноћа у причи, нарочито у вези са тим ко је њен наратор, нема. Оно што је најзна-

чајније унутар ненатуралишућег читања јесте измењена улога читаоца: читалац више не приступа наративу са реалним когнитивним оквирима и параметрима, који наратив оприродњава и импликацијама у тексту превазилази његове нејасноће. Стога се неприродно читање удаљава од урањања у свет наративног текста, сагледавајући га као текстуални простор за истраживање нових могућности приповедања. Током овог процеса читалац ступа у активан однос са текстом, али он је више налик диспуту. За диспут овакве врсте неопходно је поседовање књижевнотеоријског знања. Стога можемо закључити да неприродно читање имплицира информисаног читаоца који поседује завидно теоријско знање (стручњака у области науке о књижевности, прецизније – теоретичара књижевности) и који је интелектуално способан за проматрање домена и ефеката „неприродног” у конкретном наративу и његовог доприноса наратологији.

### НЕЧИТАЛАЦ

Теорија Пјера Бајара је корпус савремених научних разматрања процеса читања обогатила *нечитаоцем* као типом учесника у процесу конфигурисања значења књижевног текста. Књижевнотеоријски рад Пјера Бајара преваходно је резултат његове читалачке праксе, а потом и ослањања на теоријска промишљања Пола Валерија, Мишела Монтења и Оскара Вајлда о сопственој читалачкој пракси. Међутим, типови читања у теорији Пјера Бајара значајно подсећају на начине читања о којима пише Итало Калвино на уводним страницама романа *Ако једне зимске ноћи неки путник*. Писцима и теоретичарима који анализи процеса читања приступају емпиријски, као читаоци, треба додати и Лава Николајевича Толстоја, нарочито због тога што нека од Бајарових и Калвинових стратегија чи-

тања корелирају са начином на који је Толстој дефинисао овај процес. Одговарајући на упитник једног руског издавача (1891. године), Лав Николајевич Толстој је сачинио списак „изузетних”, „великих” и „значајних” књига које треба прочитати у току пет раздобља човековог сазревања. Одреднице *изузетна*, *велика* и *значајна* књига јесу оцене њеног утицаја на човеково сазревање. Примера ради, до четрнаесте године детета изузетан утицај има библијска прича о Јосифу и његовој браћи, док у добу између педесете и шездесет треће године, по Толстојевом мишљењу, поред библијских текстова изузетан утицај имају дела Конфучија и Лао Цеа. Списку утицаја на конфигурисање теорије нечитања Пјера Бајара свакако треба додати и читаоце – ликове, нарочито из романа Умберта Ека. У *Како да говоримо о књигама које нисмо прочитали* читаво поглавље посвећено је лику библиотекара Музиловог романа *Човек без својстава*.

Нечиталац је, према теорији Пјера Бајара, тип емпиријског читаоца који је, упркос непоштовању неписаног правила да књигу треба прочитати до краја, способан (и компетентан!) да говори о књизи коју није прочитао. На први поглед оваква теорија може оставити утисак баналности. Међутим, улазак у теоријске основе<sup>279</sup> са којих Бајар легитимише тип нечитаоца, те на основу којих одређује његов статус, природу и компетенције, води нас двома поетикама као извориштима Бајарових поставки: док у постмодернистичком духу изриче став да читање може да изнедри крхку и краткотрајну спознају<sup>280</sup>, овај теоретичар,

---

<sup>279</sup> Преводилац Бајарових дела на српски језик и ауторка поговора књизи *Како да говоримо о књигама које нисмо прочитали*, Снежана Калинић (2008: 172) приступ Пјера Бајара проблему читања одређује као „релативистички, постструктуралистичко-психоаналитички”.

<sup>280</sup> Бајар изриче и упозорење да је читање је опасно, што образлаже служећи се Валеријевим разматрањима о писцу Анатољу Франсу:

на темељу когнитивних наратолошких истраживања *фрејмова* и *скрипти* као оквира читања, (не)читаоца упућује да се приклони идеји о „добром прегледу” и умећу оријентисања у књизи, без њеног читања у целости. Пре него што појаснимо поменути Бајаров став о читању, указаћемо на то како је овај аутор редефинисао појам *читање*.

По Бајару, свако читање је својеврсно нечитање јер чин узимања једне књиге истовремено је чин неузимања и неотварања других књига. Поред поменутог, читање има још једно наличје, а то је заборављање, односно *отчитавање* јер читаоци памте фрагменте истргнуте из непотпуних нечитања, измењене под утицајем сопствених уображења, те им напоследку преостају само патворене мрвице књига. Потом, читање је идиосинкратска активност која неретко прераста у употребу текста у сопствене сврхе: „Više nego o samim knjigama, mi sa sobom i drugima razgovaramo o približnim sećanjima, izmenjenim pod uticajem sadašnjih okolnosti.” (Бајар 2008: 56)

У односу на претходне, радикалније су Бајарове тезе у којима се износи став да читалац не мора ни да отвори књигу да би учествовао у стварању њеног значења јер се представа о садржају дела ствара на основу реакција или размене мишљења (писане или усмене). Као прву одбрану од могућег приговора поводом оваквог сагледавања читања, Бајар (2008: 49) истиче да дело има логику свог унутрашњег развоја, те да све књиге једног аутора имају уочљиве сличности у структури и истоветан начин представљања стварности. Поред овога, Бајар смело додаје да се наши дискурси о књигама углавном тичу туђих дискурса о књигама. Иако поменути аутор истиче да се овде не ради о нечиталачком хибрису, већ читалачком хедонизму,

---

његово прекомерно читање лишило га је сопственог гласа, односно идентитета. Опширније в. Бајар 2008: 37.

ипак нисмо убеђени у то да је циљ (не)читања отискивање у неистражене дубине књижевног дела. Можда је пре то истраживање дубина своје личности? Стога Бајарова теорија, иако појмовно одређена као негација читања, у потпуности, истински и без идеализације усмерена је ка овој делатности. Она узима у обзир (односно, подводи под појам „читање”) све начине на које се сусрећемо са књигом и, када их све компарира, закључује да је идеализовано читање (које имају на уму готово сви теоретичари читања) само један од (по Бајару – ређих) начина читања. Границе између читања и нечитања, како показује Пјер Бајар, флуидне су јер прелиставање или пак неотварање књиге<sup>281</sup>, као „начини” читања супротни идеалном, (нимало парадоксално!) омогућују читаоцу да стекне увид у књигу коју није ни отворио. Бајар, дакле, описује истинску делатност читања, а она подразумева „процепе, недостатке, неодређености – због чега у читању уочава изванредан вид неповезаности, насупрот уобичајеној идеализованој представи о њему.” (Бајар 2008: 14)<sup>282</sup>

С обзиром на то да његова теорија (не)читања није

---

<sup>281</sup> Овде имамо на уму задржавање читаоца на паратекстуалним маркерима књиге – наслову, имену писца, илустрацији, изводу из рецензије и др. Овај вид нечитања односи се на упознавање књига без читања, те на оријентисање и, путем овог метода налажење њеног положаја унутар домаће и светске књижевности. Прототип оваквог читаоца Бајар налази у литератури – лику библиотекара у Музиловом роману *Човек без особина*.

<sup>282</sup> С обзиром на то да је у питању „табу” тема, *нечитање*, потребно је дати додатна појашњења у вези са интенцијом теорије Пјера Бајара. Поменути аутор, заправо, жели да оспори лажну представу о читању као „непрекидном и једноличном процесу” каквим га теоретичари и књижевни критичари сматрају, те да нагласи креативни део овог процеса којим се ствара „необичан простор” виртуелне књиге која настаје у процесу читања, а о коме ће бити речи на наредним страницама.

усмерена ка тзв. идеализованом односно помном, линеарном читању појединачне књиге, „декодирању” дела, опису имплицитног читаоца и др., разне методе (не)читања ипак, по Бајару, могу бити плодноне за оријентисање унутар несагледивих граница културе. Стећи „добар преглед” (Бајар 2008: 23) литературе, у смислу овладавања умећем доброг оријентисања у вредносном систему књижевности једне културе, и шире, по мишљењу овог аутора резултат је истинског, свеобухватног образовања.<sup>283</sup> Надилажење индивидуалности одређене књиге, по Бајару (2008: 24), има важан циљ – истраживање односа једне књиге према другим књижевним делима. У овом контексту Бајар описује правог читаоца: парадоксално, иако у основи нечиталац, прави читалац познаје односе између књижевних дела, односно има добар увид књижевноисторијски преглед и развој једне књижевности.<sup>284</sup> Не бисмо се усудили да Бајаровог идеалног читаоца изједначимо са историчаром књижевности, те ћемо се, без улажења у анализу бајаровског метода спознаје веза и односа међу делима једне књижевности, задржати на констатацији да је спознаја „виши” ниво процеса читања и то у класичном значењу те речи, од антике и каталога Александријске библиотеке до данашњег времена. Дакле, (не)читање у први план не ставља садржај, већ положај књиге у односу на остале у колективној библиотеци, односно унутар корпуса књига значајних у једној културној заједници у датом тренутку. Издвојићемо једну од најобухватнијих Бајарових (2008: 27) дефи-

<sup>283</sup> Насупрот овоме, парцијално читање (у смислу избора једне књиге из „непрегледног мноштва” књижевних дела и задржавање на њој) резултира фрагментарном спознајом књижевности.

<sup>284</sup> Наведена одређења произашла су из Бајарових одређења културе као „превасходно ствари оријентације” (Бајар 2008: 25), те образовног човека као појединца који „уме да се снађе у целокупној књижевности” (Бајар 2008: 25).

ниција нечитања: „нећитање није пуко odsustvo читања. Оно је истинска делатност, која се састоји у заузimanju одређеног stava према бескрајном океану књижевности да се у њему не бисмо утопили.” Лоцирање конкретне књиге унутар колективне библиотеке увиђањем присне везе између њеног садржаја и положаја, по Бајару, јесте одавање признања самој књизи. Антиклиматичким градирањем, у Бајаровој теорији на друго место долази *прелиставање* као вид нечитања сврховит када је у питању сналажење у конкретной књизи, али без спознаје њене релације са осталим, што је, како смо истакли, виши облик (не)читања. Бајарово усмеравање ка опису метода којима се „оријентација” или „сналажење” унутар књижевног корпуса или, уже, унутар једне књиге да увежбати, наводи нас на закључак да овај аутор (не)читање посматра искључиво као вештину, занемарујући притом аспект уживљавања у свет књиге, задовољство услед „учешћа” у свету дате књиге односно, послужимо се термином реторичких теоретичара са знатно широм конотацијом – *доживљавање* књиге. Бајар је и експлицитно против задржавања на детаљима (који су, у контексту посткласичних теорија читања позитивно вредновани у процесу читања као уживљавања у свет књиге и доживљавања тог света), односно „губљења” у њима. С друге стране, иако теоријом читања као прелиставања одриче значајан квалитет инхерентан овом процесу, Пјер Бајар сматра да наведени начин „усвајања” књиге, поред тога што је најефикаснији (Бајар 2008: 29), одаје признање сложености и дубини књижевног дела.

Како један аспект Бајарове теорије нечитања дела легитимише изношење мишљења<sup>285</sup> у вези са непрочитаном књигом на основу онога што је читалац чуо о њој, можемо закључити да овај Бајар (2008: 16) сматра да читање

---

<sup>285</sup> „Изношење мишљења” имплицира доношење оцене о вредности датог дела.

књиге није нужни услов за доношење суда о њеној естетској вредности. Ово је, заправо, најдискутабилнија теза о читању у теорији Пјера Бајара.

У додиру са Бајаровом теоријом суочавамо се са још једном радикалном субјективистичком тезом: учесници дискурзивне ситуације могу да измене текст књиге. Књига се, по Бајару, изнова ствара не само у сваком читању, већ и у сваком разговору! Свакако треба имати на уму да се, истражујући домете (не)читања, Пјер Бајар фокусирао на књигу као *ready-made* предмет: „Књига није једном *zavagda* уобличена, *nego* представља променљив предео, те је њена променљивост својеврсна последица целокупне мреже односа моћи која се пlete око ње.” (Бајар 2008: 135) По Бајару, књиге су у целини реконструисани предмети, чији су оригинали толико дубоко заклоњени иза наших и туђих речи, да је узалудна свака нада да ћемо их икада дотаћи. (Бајар 2008: 55)

У овом контексту, на међи читања и нечитања, жеља за „добрим прегледом” резултује читаочевим конструисањем књиге покривалице, унутрашње и утварне књиге које он, опет, смешта у три „библиотеке” – колективну, унутрашњу, виртуелну, што је представљено у табели бр. 4:

Табела бр. 4: Бајарове „библиотеке” као начини читао-  
чевог оријентисања у књижевности

Тип „библиотеке”	„Инвентар”	Својства
Колективна: целина која обухвата све значајне књиге на којима у датом тренутку почива нека културна сцена.	<i>књига покривалица</i>	„замена створена за одређену прилику” / Фројд: успомена покривалица
Унутрашња: субјективни део колективне библиотеке, сачињен од књига које су на (не)читаоца оставиле дубок траг.	<i>унутрашња књига</i>	А) колективна (систем колективних или индивидуалних митских представа које се у међу између читаоца и сваког новог читања.) Б) индивидуална (личне маштарије, уображења
Виртуелна: простор у којем са другима расправљамо о књигама у усменој или писаној форми.	<i>Утварна књига:</i> неухватљиви и променљиви предмет који стварамо када год нешто говоримо или пишемо о некој књизи.	амбивалентност, пластичност, креативност

Одређивањем њеног положаја у колективној библиотеци, књизи се придаје извесно значење. Бајар предлаже да се зарад спознаје значења једне књиге, парадоксално, пренебрегне индивидуалност књиге и истражи њен однос према другим књижевним делима. Овај (екстремни) став Бајар брани тиме што је правом читаоцу стало до промишљања књижевности као целине, додајући да увиђањем присне везе између садржаја књиге и њеног положаја у ко-

лективној библиотеци, одајемо дубоко признање Књизи. Пример *правог* читаоца Бајар налази у лику библиотекара Баскервила из Ековог *Имена руже*. Уколико бисмо желели да успоставимо хијерархију између поменутих библиотека, а на основу импликација из Бајарових књижевнотеоријских студија, на прво место, сходно њеној функцији „призме” кроз коју сагледавамо себе, свет, те књижевност, на првом месту наша би се унутрашња књига. По утицају на сам процес читања, на другом месту налази се колективна библиотека.

### НАТУРАЛИЗАЦИЈЕ: ВИДОВИ ЧИТАОЧЕВОГ ОПШТЕЊА СА НАРАТИВОМ:

Да су *места неодређености* (Ингарден), *неизговорене информације* (Perelman and Olbrechts-Tyteca 1969: 8), *празна места* (Изер), *пукотине* (*rupture*, Rabinović 1987), како год термилошки одредили разне видове ускраћивања информација и перспектива у књижевном делу, саставни део његове структуре, запажање је које у домену теорије књижевности можемо пратити од Ингардена, преко критике читалачког одговора, до когнитивних наративних теорија, а у читалачкој пракси, готово увек, независно од књижевноисторијског периода коме припада дело које читамо.<sup>286</sup> Оно што је важније од констатације њиховог постојања у структури књижевног дела, јесте њихов ефекат у процесу читања који увек резултује читаочевом интеракцијом са текстом. Концепт могућих светова, афирмисан унутар модалне логике али и савремених когни-

<sup>286</sup> Иако постоје поједине студије (Изер 1978: 100–100) којима је устврђено смањење празних места у делима реализма, а пораст у модерничким и постмодерничким делима, општи је став писаца, теоретичара и читалаца да никада свет књижевног дела, односно његови поједини елементи не могу бити свестрано приказани.

тивнолингвистичких истраживања, значајно је утицао на сагледавање природе фикционалног текста. Основна теза теоретичара књижевности усмерених ка теорији могућих светова тиче се непотпуности фикционалних светова, што је последица њиховог конструисања (фикционални светови су људски конструкти). Међутим, у овом контексту, непотпуност фикционалног света његова је универзална позитивна одлика јер, најпре, доприноси његовој екстензивности и има важну улогу у процесу читања: „Varijabilna zasićenost fikcionalnih svetova predstavlja izazov za čitaoca; utoliko veći, ukoliko se zasićenost sveta smanjuje.” (Doležel 2008: 178) У односу на ову тезу чију традицију можемо пратити унутар других методолошких оријентација у проучавању књижевности (од феноменолошке, па до критике читалачког одговора), истраживање алтернативних, неактуелизованих (виртуелних) светова приче као последица непотпуности фикционалног текста и видова његове екстензивности, новијег је датума. У светској науци о књижевности екстензивност „света приче” предмет је анализе Лубомира Долежела и Мери-Лор Рајан, а у нашој науци о књижевности овај проблем дуги низ година истражује Снежана Милосављевић Милић. Поменута аторка је, указујући на поређења и симулиране наративе као видове виртуелних наратива и осветливши њихову улогу у процесу читања, дала значајан допринос посткласичним нараторским истраживањима и савременим теоријама читања.

Када је у питању превазилажење празних места у тексту, односно читаочева активност током попуњавања поменутих недоречености и ускраћивања, дијахронијским прегледом теорија читања уочавамо да су теоретичари оријентисани ка читаоцу били усмерени ка различитим аспектима овог процеса: у тежишту феноменолошке теорије читања Романа Ингардена, како смо показали, била је структура књижевноуметничког текста; Волфганг Изер је

међу првим теоретичарима дао типолошки преглед празних места, указао на интерактивни процес њиховог попуњавања импликацијама из текста, а начин тражења спона назвао је „модусом лутајућег мотришта” унутар којег је указао на конкретне читаочеве активности, од сажимања, до интерференције оквира у процесу читања. Изер је уједно први теоретичар читања који је указао на динамичку активност конфигурисања значења књижевног текста. Паралелно са Изером који при опису процеса читања полази од енкодиране стратегије текста, те у његовој структури налази узроке потоњих ефеката у поменутом процесу и у конфигурисању значења, поједини теоретичари читалачког одговора (Стенли Фиш, Норман Холанд) усмеравају се ка опису реакција стварних (емпиријских, извантекстовних) у процесу попуњавања празних места и, шире, током читања књижевног текста. Потом, једна струја теоретичара читања (Харолд Блум, Хејден Вајт, Стивен Гринблат, Елен Сполски и др.)<sup>287</sup> усмерава се ка анализи утицаја контекста (историјског, идеолошког, родног) на интерпретацију књижевног текста.

Године 1999. Дејвид Херман доноси генеалогiju истраживања која су значајно допринела еволуцији наратологије, односно искораку класичне наратологије ка мултидисциплинарности. Стога, желећи да истакне уочени плуралитет наратолошких анализа које су се показале плодноним не само за проширење метода и интересовања класичне наратологије, већ и за њено методолошко освежење, Дејвид Херман (1999) уводи термин *наратологије*. Овим се уједно имплицира интересовање овог метода за различите аспекте наратива; примера ради, наратолошка истраживања која преузимају проблеме и методе настале у окриљу феминистичких студија, истражују начин на који род/пол модулира продукцију и процесуалност прича, ре-

<sup>287</sup> Ово се односи на теоретичаре читања у најширем значењу те речи.

торички нараторологи истражују наратив као комплекс реторичких трансакција између аутора, наратора и различитих врста публике, или је пак у средишту нараторолошких истраживања артифицијелна интелигенција, хипертекст, свет приче (*story world*) – нарочито његов виртуелни домен, што је предмет истраживања когнитивне нараторологије. Као један од кључних доприноса когнитивне нараторологије као савремене методолошке дисциплине С. М. Милић (2014: 19) издваја премештање фокуса са текста и његових стратегија на читаоца и процес његовог менталног мапирања (као когнитивног аспекта рецепције) не више приповедног текста, већ „света приче”. Овај закључак изнет је у уводном поглављу монографије *Виртуелни наратив* ауторке Снежане Милосављевић Милић (2016: 7–19), те у раду „Крв је опет крвава – повратак емоцијама у когнитивној нараторологији” исте ауторке (Милосављевић Милић 2016б: 11–17).

У контексту теорије могућих светова (Долежел 2008: 177–181), празнине у текстури наратива сматрају се нужним и универзалним својством фикционалних светова, а као њихова примарна функција издваја се екстензивност, што природно проистиче из концепта света приче такође афирмисаног унутар поменуте теорије, а методолошки даље развијаног у посткласичној, когнитивној нараторологији. Окренути ка читаоцу, когнитивни нараторологи највећи изазов процесу читања налазе управо у варијабилности засићености (односно, интензивирању непотпуности) фикционалних светова. У домену процеса „попуњавања” празнина који, на Изеровом трагу, виде као интеракцију између текста и читаоца при чему одлуке емпиријских читалаца у вези са превазилажењем непотпуности резултују различитим реализацијама<sup>288</sup>, когнитивни теоретичари

---

<sup>288</sup> По Изеру, највећи степен читаоачеве слободе у конфигурисању значења наратива налази се у самосталности и субјективности његових

читања иду корак даље, те у процесу попуњавања празнина у наративу легитимишу „гимнастику имагинације” (Долежел 2008: 179), односно удео читаоачевог властитог животног искуства.<sup>289</sup> Когнитивни теоретичари читања заинтересовани су и за естетску функцију празнина, односно имплицитности у тексту. Међутим, први корак у вези са превазилажењем празнина и даље су импликације, односно контекстуални, реторички, конотативни или други видови имплицитности који се даље могу разложити на позитивне – различите маркере наговештаја присуства недостајаће информације у виду алузија, инсинуација и др. текстуалних, односно „ко-текстуалних” сигнала, и негативне (лакуне). Лубомир Долежел празнине у текстури наратива класификује према њиховом опсегу и функцијама које врше.<sup>290</sup>

На појединим Изеровим запажањима у вези са функцијама емпиријског читаоца, попут оног да читаочево искуство неизбежно „боји” свет књижевног дела јер га, приликом формирања менталних слика (на основу информација из текста), неминовно надграђују залихе личног искуства читаоца (Изер 1978: 140), изграђено је више концепата посткласичних когнитивних наратолошких истраживања, почев од оквира, преко разних видова натурализација наратива, ауторске публике и др. Од последње деценије 20. века, когнитивно усмерени теоретичари читања истражују утицај когнитивних оквира и скрипти (схема) током процеса читања, односно, интеракцију између чита-

---

одлука (закључивања).

<sup>289</sup> Ово је, заправо, пандан когнитивном оквиру В. Волфа (2016: 708).

<sup>290</sup> На сличан начин, Мери-Лор Рајан (1980: 303–422) наративе класификује на основу степена њихове непотпуности, односно степена „пражњења” идеалног модела потпуног света (стварног света). Тако највиши степен потпуности, како сматра поменута ауторка, поседује реалистичка фикција.

очевих когнитивних способности, усвојених лингвистичких, социјалних и културних информација и књижевног текста који је предмет рецепције. Стога можемо закључити да се најзначајнији допринос имплицитног читаоца савременим теоријама читања налази управо у сусрету текста и емпиријског читаоца унутар једног концепта, односно у амбигвитетном<sup>291</sup> карактеру имплицитног читаоца (као текстуалне стратегије и интерпретативног метода, односно као улоге коју узима емпиријски читалац). Готово сви поменути посткласични концепти који се односе на читачев удео у процесу конфигурирања значења текста имају амбигвитетни карактер.

Концепт имплицитног читаоца заступљен је и у посткласичној реторичкој теорији наратива Џејмса Фелана. Феланови глосарији готово увек садрже одредницу *имплицитни читалац*; међутим, Џејмс Фелан поменути Изеров концепт користи као синоном свом концепту ауторске (идеалне) публике.<sup>292</sup> Међу посткласичним нараторским истраживањима усмереним ка процесу читања и улози читаоца у том процесу, управо су реторичко и наративно-етички усмерене студије Џејмса Фелана указале на вишеструке могућности примене Изеровог концепта у тумачењу широког корпуса прозног (али и стиховног) стваралаштва. Имплицитни читалац, односно уграђена, интендирана стратегија читања и (идеална) ауторска публика која је треба осветлити и кроз њу доћи до значења датог дела, у Фелановој теорији анализирају се преко, по њему,

<sup>291</sup> Слично истиче и аутор одреднице „Implied Reader” у *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Нининг 2008: 240).

<sup>292</sup> Концепт ауторске публике Џејмса Фелана односи се на хипотетичку идеалну публику за коју аутор конструише текст и која ће га у потпуности разумети, односно која ће открити и функцију имплицитног аутора (у Фелановој теорији, спољашњу и унутрашњу форму – избор и распоред елемената) и уграђену стратегију читања, а, самим тим и значења датог наративног текста.

кључних проблема унутар интеракције текста и читаоца, те читаоачевог доживљаја текста: наративне прогресије и читалачких судова који директно усмеравају даље читање, стратегија и функције поуздане/непоуздане нарације у процесу читања, однос између нестабилности у тексту и тензија у дискурсу и процесу рецепције, и др.<sup>293</sup>

Посткласичне наратолошке концепције од којих су поједине, попут когнитивно усмерених или окренутих теорији урањања и теорији ума, више него икада ближе не само процесу читања, већ и читаоачевим менталним активностима током општења са наративом, даље развијају потенцијал Изеровог лутајућег мотришта и трагања за импликацијама зарад превазилажења места неодређености, те разне видове конкретизација. На читаоачевом откривању мреже поступака помоћу којих ће приповедано моћи да повеже са са познатим моделима перцепције стварности и тако натурализовати<sup>294</sup>, утемељено је више концепата посткласичне наратологије међу којима су најутицајнији оквири и скрипти, наративизација, утеловљење (искуственост), нормализација.

### ЧИТАЊЕ КРОЗ КОНВЕНЦИЈЕ

Као што смо назначили у поглављу о структуралистичком „читању” читаоца, афирисањем концепта *натурализације* Џонатан Калер значајно је усмерио теорије

<sup>293</sup> Док читалачки судови у вези са наративом и непоуздана нарација представљају даљу разраду теоријских поставки Вејна Бута, остали проблеми о којима расправља Џејмс Фелан извориште имају у Изеровој теорији читања.

<sup>294</sup> Натурализација је концепт Џонатана Калера афирмисан у *Структуралистичкој поезици* (1975). Односи се на мрежу поступака којима реципијент наративни текст повезује са одређеним моделима стварности, културом, или пак са жанровским конвенцијама.

читања након 70-е године 20. века ка разматрању и прецизирању стратегија читаоачевог општења са текстом.

Џонатан Калер разрађује, прецизира, чак и улази у полемику са одређеним Деридиним<sup>295</sup> поставкама о читању. По Калеру, а опет на Деридином трагу, књижевност

„није само обична комуникација; њена формална и маштом створена својства наговештавају необичност, снагу, организованост, постојаност која је страна свакодневном говору. [...] Жудња да упијемо ту снагу и постојаност или да се препустимо деловању формалног, захтева од нас да преточимо књижевност у комуникацију [...] и да се ослонимо на *допунске конвенције* (подв. М. Б. Ћ.) које јој омогућавају, како се то каже, да нам говори.” (Калер 1990: 210)<sup>296</sup>

Читалачке активности које, у сусрету са текстом као „мртвом речи”, омогућавају да она комуницира, Калер обухвата термином *натурализација*. Иако се опредељује за то да стратегије читања књижевноуметничког текста означи термином *натурализација*, Калер (1990: 206) у *Структуралистичкој поетици* набраја низ термина који се, поред поменутог, могу наћи у одређењу природе читања. Међу њима су *рекулперација* као последица читаоачеве жеље „да ништа не измакне процесу натурализације; она је дакле средишња компонента проучавања које утврђује органско јединство текста и доприноса свих делова његовим значењима и ефектима.”, те мотивација као поступак оправдања увођења сваког од елемената датог књижевног дела. Термин *натурализација* изворно се везује за

---

<sup>295</sup> Слично Дериди, Џонатан Калер књижевноуметничко дело посматра као „белег” и „нахоче, од рођења лишено очинске подршке” (нав. према: Калер 1990: 199).

<sup>296</sup> Овде се уочава латентна полемика са Деридом јер Калер запажа да су текстови, у зависности од тога да ли су одређени чврстим конвенцијама читања, више или мање „нахочад”, односно више или мање повезани са одређеним ауторитетом или независни од њега.

„оприродњавање” дискурса, а ово значење је задржано у Калеровој теорији читања Основ Калерове теорије о читању чине три елемента: конвенција<sup>297</sup> (односно „хиперзаштићени кооперативни принцип” комуникације, како ће је назвати у *Теорији књижевности* из 1997. године), „наративни уговор”<sup>298</sup> између аутора (или, боље рећи, текста) и читаоца<sup>299</sup>, те натурализација као процес који природно израња из „склапања” наративног уговора између чинилаца књижевне комуникације, односно из „операције читања”, како га Калер (1990: 205) синонимично одређује. „Разумети језик текста значи препознати свет на који се он односи.”, истиче Калер (1990: 202), а поменуто разумевање, као што смо истакли, вишеструко је условљено. Најпре, конвенције текста које директно утичу на читаочев одабир стратегија интерпретације, условљене су књижевно-историјском епохом, правцем, жанром.<sup>300</sup> Међу поменутиим оквирима читања Калер првенство даје жанру: управо реч стављена на корице књиге умањује „судар” са текстом и директно нас усмерава ка стратегијама читања садржаним у датом жанру.<sup>301</sup> Како у уводном делу поглавља „Конвен-

<sup>297</sup> Калер превасходно разматра жанровске конвенције књижевног текста.

<sup>298</sup> Појам „наративни уговор” одређен је у односу на конвенцију зајамне сарадње саговорника у књижевног комуникацији; стога се подразумева да је оно што једна особа саопшти, другој релевантно, односно, подразумева се сарадња између чланова ове комуникације.

<sup>299</sup> По Калеру, ово је као априорни услов да би се свет представљен у књижевноуметничком тексту могао доживети као заједнички аутору, тексту и читаоцу.

<sup>300</sup> Калер (1990: 197–227), заправо, издваја пет типова натурализације: стварност, моделе културе, жанр, конвенционално природно, пародију и иронију.

<sup>301</sup> Ово је, заправо, парафраза Плејнетових (Playnet) запажања о функцији и значају жанра за одабир стратегија читања, изнетих у тексту „La poesie doit avoir pur but”.

ција и натурализација” Калер истиче превасходни значај жанра за процес читања, стављање овог модела на треће место, иза стварности и културе као видова натурализације, није хијерархијско. Модели жанра у оквиру Калерове систематизације видова натурализације налазе се у средини, на прелазу између натурализације повезане са читаочевим ванкњижевним искуством, ка оним који су повезани са *индивидуалним искуством читања*. Заправо, читање кроз жанровски оквир је примарни начин натурализације књижевноуметничког текста:

„натурализовати текст значи довести га у везу са типом дискурса или моделом који је већ, у извесном смислу, природан и читак. [...] Дело се може читати једино у спрези с другим текстовима или наспрам других текстова, што пружа координантну мрежу кроз коју се оно чита и структурира побуђивањем очекивања која нам омогућавају да издвојимо упадљиве одлике и дамо им структуру.” (Калер 1990: 208)

Полазећи од рецепционистичких теорија, посткласични наратолози сматрају да разумевање конкретног наратива почива на садејству базичних људских искустава (оквира и скрипти које прича активира), и правила поступка обликовања наратива (жанровски оквир). Тако Дејвид Херман (2004: 16) издваја сет локалних и глобалних стратегија за изградњу и разумевање света приче: *микродизајн* као способност груписања информација из текста у стања, догађаје, акције, препознавање улога учесника у свету приче<sup>302</sup>, те његову конкретизацију кроз оквире и сценарија, а потом *макродизајн* као ширу контекстуализацију света приче не само у домену просторних и временских аспеката наратива, већ и у домену читаочевог искуственог (културног, друштвеног, психолошког) оквира. Окретање

---

<sup>302</sup> Синтагма свет приче односи се и на свет приче (експлицитно или имплицитно) евоциран различитим врстама наратива, и на оквире и сценарија евоциране наративом који су део когнитивних залиха писца и читалаца. Нав. према Милосављевић Милић 2016: 233.

наратологије ка читаоцу потврђено је и истраживањима усмереним ка наративном потенцијалу као могућности садржаних у тексту које значајно усмеравају активирање читаоцевих скрипти, „bez obzira na tip medijacije, ili (ne) postojanje autorske intencije.” (Милосављевић Милић 2016: 16). Према Волфу Шмиду (2016: 777), синтагма наративни (приповедни) потенцијал (*tellability*) подудара се са догађајношћу као својством наратива које подлеже градацији, а она се мери преко критеријума релевантности (промена стања треба да буде од значаја за наративни свет), непредвидивости (промена треба да буде неочекивана), узастопности (промена треба да остави последице у начину размишљања и понашања субјеката у наративном свету на које се односи), иреверзибилности и непоновљивости. Од наведених критеријума приповедног потенцијала, релевантност и непредвидивост у директној су зависности од реалних читалаца: „реални читаоци могу да имају сопствене представе о релевантности које не одговарају концепцијама фиктивних и подразумеваних инстанци, а да не говоримо о томе да оцене које се преносе путем реалног аутора, апстрактног аутора, ликова или реалних читалаца у одређеној епохи, могу у потпуности да се разликују од оцене коју дају реални читаоци каснијих епоха.” (Шмид 2016: 778) Такође, читаоци и протагонисти непредвидивост могу да перципирају на различите начине, те „оно што је за протагонисту неочекивана промена стања, за искусног читаоца може да представља у потпуности карактеристичну црту жанра или одређене књижевне традиције, то јест она може да одговара ’скрипти’ којим се руководи читалац.” (Шмид 2016: 779) Овим још једном потврђујемо да се посткласична нраратологија у потпуности окренула ка контексту – условљеношћу наратива социјалним и вредносним оквиром који одређује норме и очекивања, односно ка читаоцу као носиоцу (репрезенту) поменутих

оквира.<sup>303</sup>

## ИСКУСТВЕНОСТ (EXPERIENTIALITY) И НАРАТИВИЗАЦИЈА

Концепт натурализације као један од видова општења са текстом (и његовог „оприродњавања”), даљу разраду и модификацију добија унутар *наративизације*, афирмисне у *природној наратологији* Монике Флудерник, као једној од посткласичних когнитивних методолошких оријентација у анализи наратива. Природна наратологија Монике Флудерник конституисана је на темељу социолингвистичких истраживања Вилијама Лабова, усмерених ка универзалним когнитивним параметрима (оквирима) који управљају производњом и рецепцијом наративног дискурса у свакодневној комуникацији. Моника Флудерник полази од запажања да се исти когнитивни параметри који управљају наративом у свакодневој комуникацији налазе и у основи наративних техника које користе писци, али и техника читања које користе рецепијенти датог књижевног наратива. Искуственост стога подразумева и приповедачеву емотивну уплетеност у причу, афективност и емпатију, и исте читаочеве когнитивне параметре у процесу рецепције.

У контексту природне наратологије, Моника Флудерник као примарни услов наративности издваја *искуственост*. Концепт искуствености као један од видова на-

---

<sup>303</sup> Овоме треба додати и сагледавање наратива (односно наративности) у контексту општеприхваћених социјалних норми и вредности епохе у којој аутор живи, или коју приказује, а потом и концепцију догађаја у разлитим жанровима или књижевним правцима који имају своја карактеристична виђења „догађаја”. Нав. према: Шмид 2016: 779–780.

турализације наратива у корпус когнитивнонаратолошких стратегија читања уведен је 1996. године монографијом *Towards a 'Natural' Narratology* ауторке Монике Флудерник. Одређење наратива кроз искуственост као његову кључну одлику ставља тежиште на когнитивну релацију између људског искуства и семиотичке репрезентације тог искуства путем наратива. Поред тога што у *природној наратологији* у више наврата експлицира искуственост као примарни и нужни услов наративности, Моника Флудерник овај термин употребљава и као синоним са речи *наративност*. Поједини ставови Монике Флудерник у вези са „нечитљивошћу” текста у којем нема отеловљења људског искуства били су мета критике посткласичних когнитивних наратолога. Јан Албер (2002: 67) аргумент за оспоравање изједначавања наративности са искуственошћу налази у лирици, где је искуственост доминантна, али је наративност слаба. Дејвид Херман и Вернер Волф искуственост сматрају једним од базичних елемената наратива, али не примарним, нити га, с обзиром на то да наративности приступају скаларно, изједначавају са овим појмом.<sup>304</sup>

Док је, с једне стране, искуственост карактеристика наратива<sup>305</sup>, овај појам се односи и на процес читања, те обухвата и различите „природне” когнитивне параметре који се активирају у процесу читања, односно у процесу интеракције са текстом, како га синонимично одређује Моника Флудерник. Пишући о концепту искуствености у теорији Монике Флудерник, Марко Карачоло амбивалентан карактер искуствености (структуралистички и когнитивни, оријентисан ка читаоцу) истиче као нејасноћу у теорији поменуте ауторке, која узрокује различите ин-

<sup>304</sup> О још неким полемикама у вези са изједначавањем појмова искуствености и наративности в. Diengott (2010), Марчетић 2018.

<sup>305</sup> У овом контексту, Моника Флудерник (1996: 12) дефинише искуственост као „квази-миметичку евокацију стварног искуства”.

терпретације овог појма код осталих наратолога. Међутим, појам искуствености је подједнако релевантан и као карактеристика наратива, и као начин читања наратива, те се овакво одређење искуствености не треба сматрати недостатком и недореченошћу, већ, напротив, појмом који осветљава спону између текстуалних елемената и процеса читања.

Као карактеристика наратива, искуственост, у погледу одређења природног, оралног наратива, обухвата следеће параметре: приповедачево *утеловљење* (*embodiment*)<sup>306</sup> људског искуства<sup>307</sup>, интенционалност, временске параметре, емоционалну процену отеловљеног искуства, те евалуацију. Међу поменутиим когнитивним параметрима, Флудерник издваја утеловљење јер оно директно евоцира остале параметре: све што је утеловљено мора бити смештено у временски и просторни оквир, те мотивисано. Искуственост као начин општења са наративом има динамички карактер, најпре због тога што наратив, као преносилац људског искуства, *a priori* садржи елементе који то искуство чине незаборавним, забавним, узбудљивим, страшним итд., што ће се актуелизовати у процесу читања. Потом, искуственост укључује осећај кретања кроз време, што је проузроковано утеловљењем искуства кроз књижевни лик са својим акцијама, са својом свешћу и променама кроз које пролази током времена приче. Дакле, по мишљењу Монике Флудерник, наратив као „утеловљено искуство” не може постојати без књижевног лика, заплета, емоција и евалуација догађаја од стране датог књижевног лика или приповедача. С друге стране, ови елементи су

---

<sup>306</sup> М. Флудерник термин утеловљење (*embodiment*) преузима из студије В. Лабова *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular* (1972).

<sup>307</sup> Ово одређење наратива инхерентно је природним (оралним) наративима и усменој приповедној ситуацији.

најснажнији сигнали у процесу читања које се, у контексту теорије Монике Флудерник, може дефинисати као „читање утеловљеног искуства”, ураћање у свет дате приче, емоционално и интелектуално ангажовање са књижевним ликом путем кога је дато искуство отеловљено.<sup>308</sup> Стога се, као кључни темини природне наратологије и „природног читања” наратива М. Флудерник издвајају књижевни лик, искуство и читалац. Када је у питању фигурација искуства путем наратива, Флудерник му приступа широко, те обликовање искуства путем наратива обухвата готово све наративне нивое и облике приповедања. За разлику од Монике Флудерник, поједини наратолози (класични и когнитивни) уже одређују појам *искуственост*, те га своде на „фактор свести” (*consciousness factor*) (Херман 2009: 137), репрезентацију менталних активности (Марголин 2000), фиктивно ментално функционисање (Палмер 2004). У односу на поменуте теоретичаре који су ближи текстоцентричном концепту искуствености, поред Монике Флудерник која истиче амбивалентан карактер поменутог концепта, М. Карачоло је, указавши на напетост и интеракцију између наративног текста и претходних искустава читаоца поменути концепт највише приближио процесу читања и примаоцу искуства.

Искуственост, било као „погон” за стварање прича, било као „погон” за улазак у улогу наративне публике, један је од базичних својстава процеса приповедања и наративизације као читаоачеве активности.<sup>309</sup>

<sup>308</sup> У природној наратологији Монике Флудерник тежиште је на антропомирфизованом искуству, односно на обликовању искуства књижевног лика на било ком наративном нивоу.

<sup>309</sup> У кореспонденцији са наведеним видовима натурализација од калеровског, па да посткласичних, когнитивнонаратолошких јесте и базична прескриптивна *default* позиција чилвости, односно „принцип минималног одступања” (*minimal departure*) који уводи Мери-Лор Рајан (1991: 51). Усмерена превасходно ка виртуелним, неактуели-

Иако се на удару критике (Diengott 2010) нашао и термин *евокација* искуства, употребу овог термина у дефинисању искуствености унутар природне наратологије сматрамо и оправданим, и пожељним. Квази-миметичка евокација искуства, третирана као вештачка и илузорна пројекција коју читалац треба да оживи, превасходно ставља акценат на читаочево ангажовање са наративом. Појам миметичност се, дакле, у теорији Монике Флудерник не односи на имитирање, већ на стимуланс за пројекцију утеловљеног искуства кроз процес читања, а уз помоћ когнитивних параметара. Процесу „природног читања” инхерентна је интеракција између искуства репрезентованог текстом и искуства реципијента. Стога је допринос појма искуствености као модела читања неоспоран јер је он један од фактора који омогућавају разумевање, односно, речено термином М. Флудерник, оприродњавање наратива. Међутим, ово није једини и искључиви начин читања, а нарочито се показује недовољним у контексту неприродних наратива, о којима ће више речи бити у наредним поглављима.

Искуственост као динамичан процес, јер укључује размену искустава реципијента и књижевног лика, може резултовати променом на „искуственој позадини реципијента”.<sup>310</sup> Наведена промена је опште место посткласичних наратолошких концепција усмерених ка когницији и процесу читања. Пол Рикер (1993: 93) проблем искуствености

---

зованим световима наратива, Мери-Лор Рајан сматра да се поменути светови приче рекреирају у уму читаоца према различитим степенима подударња са стварним или актуелним светом. О функцијама „принципа минималног одступања” у процесу рецепције, те о његовој релацији са Калеровом категоријом „стварности” опширније в. Милосављевић Милић 2014: 19–20 и Милосављевић Милић 2017: 27–30.

<sup>310</sup> Наведена промена се у рецепционистичким теоријама често назива „наративно убеђивање” (Green & Brock 2000).

ности разматра у контексту *мимезиса III*, те га дефинише као реструктурирање (рефигурисање) читаочево перцепције стварности путем наратива. Вернер Волф наведени проблем разматра у контексту модификације когнитивног оквира. Проширење когнитивних оквира путем ангажовања са искуством отеловљеним путем наратива, овде обухвата физичке, друштвене и културне параметре.<sup>311</sup>

У контексту (гледано из угла оралних наратива) неприродних наративних форми, или пак неприродних хронотопа и др. „онеобичених” елемената наратива, процес натурализације, како показује Моника Флудерник кратким дијахронијским прегледом, може се вршити и путем поновљених перцепција. Прави пример за то је, како наводи ова ауторка, наративизација унутрашњег монолога који је особине природности стицао управо кроз понављање у књижевним делима модерне.

Искусвеност као модел (односно, у теорији Монике Флудерник, као примарни услов) читања трансмедиијални је феномен, апликативан не само на дела с фабулом (еп, роман, приповетку, новелу, драму, филм), већ и на лирску песму, плес, стрип, радио драму, видео клипове, перформансе. Међутим, с обзиром на то да је наративност изједначила са искуственошћу, те да ју је одредила као преносење и евоцирање аутентичног, појединачног људског искуства, Моника Флудерник је из корпуса наративних жанрова елиминисала онај који приказује опште људско искуство – историју.

<sup>311</sup> *Искусвеност* је предмет разматрања више научних дисциплина: филозофије ума која се фокусира на истраживање временских и емоционалних структура искустава структурираних путем прича (Gallagher, Zahavi 2008), потом когнитивне психологије у чијем је средишту осветљавање менталних (несвесних) процеса рецепијената у интеракцији са утеловљеним и наративизованим искуством (Gerrig 2011), те социологије и културолошких студија.

## НОРМАЛИЗАЦИЈА

Надовезујући се на разматрање начина читаоачевог „оприродњавања” наратива и општења са њим у процесу читања, низ поменутих поступака (натурализација, наративизација) Х. Портер Абот (2009: 362) допуњује термином *нормализација* под којим подразумева „snagu narativne forme da predstavi i dočara osećaj realnosti ili istine”, те се, попут натурализација, Аботов термин односи и на текстуалне датости, и на ефекат у процесу читања.

Х. П. Абот нормализацију дефинише из угла реторичких ефеката наратива и средстава којима се ти ефекти постижу. Његово полазиште у оваквим разматрањима је каузалност као читаочева најприроднија потреба, чија основа лежи у природној тежњи да грубе сензације претворимо у перцепцију, те која човека наводи на трагање за задовољењем ове тежње. У контексту теорија читања, осећај каузалности евидентан је кроз читаочеву тежњу ка перманентном тражењу узрока догађаја и поступака, те ка успостављању линеарности приче. Док успостављање каузалности сматра примарном активношћу у процесу читања, на текстуалном нивоу Абот каузалност не сматра кључном одредницом наратива јер, по мишљењу овог аутора, наратив чине догађаји између којих не мора да постоји узрочно-последична повезаност. Међутим, присуство каузалности, по мишљењу овог аутора, свакако појачава степен наративности.

Нормализација је, по Аботу (2009: 83), у самој основи жеље за читањем/слушањем/гледањем наратива: „Mogli bismo reći da je naša potreba za narativom tako snažna da mi zapravo ne verujemo u istinitost nečega sve dok to ne vidimo u obliku priče.” Иако у једном тренутку појам нормализације изједначава са појмом *натурализација*,<sup>312</sup>

---

<sup>312</sup> Уп. „Povezivanje niza događaja u skladnu narativnu celinu može se

Абот ипак задржава дистинкцију између ова два појма те наративизацију посматра уже, као један од видова натурализације. С друге стране, Абот (2009: 85) нормализацију као поступак „оприродњавања” наратива изједначава са читаочевим успостављањем каузалности, континуитета, односно наративне кохерентности. Управо због стављања тежишта на наративизацију као поступак унутар процеса читања, Абот примарну интенцију ка „оприродњавању” наратива налази у самој читаочевој (људској) природи. Стога је, по Аботу (2009: 85, 86), систематизација текстуалних датости које наратив *a priori* чине уверљивим крајње нефункционална јер „*iste osobine koje narativ čine uverljivim, drugi smatraju nečim što umanjuje vrednost narativa. [...] Retorički efekat velike priče zavisi od toga koliko su naše vrednosti i naša ličnost povezani sa tom pričom.*” Потом, Абот овде узима у обзир и културолошки аспект као нешто што, поред индивидуалних диспозиција, снажно утиче на процес нормализације, а он је у непосредној реалцији са системом религијских и моралних вредности дате културне заједнице.

Када су у питању текстуални елементи који значајно доприносе ефекту наративизације, као најзначајнији издваја се књижевни лик. Уколико аутор успе да одређеном карактеру (углавном типском и омиљеном одређеној културној заједници) „удахне живот”, ојачаће ефекат читаочеве нормализације датог текста. Уз књижевни лик, средство „ојачања” ефекта природности и уверљивости наратива, по Аботу (2009: 91), јесте жанр: „*Ponekad, ali ne uvek, žanrovi su tesno povezani sa pojedinim velikim pričama. Jedan od najstarijih i najtipičnijih primera koji ovo ilustruje jeste priča sa temom potrage. To je književni žanr, ali je istovremeno i posebna vrsta velike priče.*” Један од жанрова

---

opisati kao oblik normalizacije ili naturalizacije pomenutih događaja.” (Абот 2009: 83)

који, по Аботу, нарочито интендира успостављање каузалитета и нормализацију у процесу читања наратива јесте аутобиографија.<sup>313</sup> С обзиром на то да се аутобиографија дефинише као „*opis sopstvenog života od rođenja do trenutka pisanja ili samo određenih etapa*” (Бојовић 1985: 55), овај жанр интендира (рачуна на) успостављање каузалитета између приказаних догађаја и поступака јунака аутобиографије. Читаочево партиципирање у свету аутобиографије зависи од самог сижеа (што је опште место у теоријама читања); међутим, с обзиром на то да се интенција за писање аутобиографије често налази у жељи да се објасни и одбрани сопствени животни избор, читаочева активност током процеса нормализације је умањена, док поменути процес, с обзиром на ауторово поштовање хронологије и каузалитета у приказаним догађајима, тече природно.<sup>314</sup>

Међу реторичким средствима, Абот као најзначајније за процес нормализације издваја велику причу. Како су велике приче укорењене у схватање живота одређене друштвене и културне заједнице и имају снажну улогу у конструисању њеног идентитета, и с обзиром на то да су део нашег друштвеног и приватног система вредности, велике приче утичу на начин на који дата заједница, али и њени чланови усвајају наратив. Најпре, при сусрету са наративом велика прича као део нашег читалачког (слушачког, гледалачког) искуства, те као темељ нашег погледа на свет, система културних, друштвених и етичких вредности, (несвесно) управља процесом рецепције датог наратива и (несвесно) усмерава реципијента да предочене информације доведе у склад са великом причом. Тако велика прича и типски јунаци који су „заједнички” аутору и

---

<sup>313</sup> Насупрот поменутиим жанровима, значајан део прозе (у првом реду апсурда) заснован је на одсуству ефекта нормализације (у Аботовом значењу).

<sup>314</sup> Уп.: *Живот и прикљученија* Доситеја Обрадовића.

реципијенту<sup>315</sup>, може успоставити оквир у коме дати наратив може нормализовати са високим степеном уверљивости.

С обзиром на то да је у бити реципијента да повезује чињенице, налази импликације како би успоставио споне и каузалитет, нормализација према моделу (теми, фабули, заплету, сижеу) велике приче може бити од значаја за налажење релација за које, у датом наративу, недостају импликације. Међутим, наративизација кроз велику причу у случају процепа може довести до читавања (Абот 2009: 367). Стога се, при рецепцији наратива са процепима, велика прича уједно показује и као најкориснији, и као најопаснији вид нормализације. Стога и аутори наратива који *a priori* рачунају на ефекат уверљивости те у своју структуру или тематику уводе велику причу, да би подстакли ангажовање читаоца, великој причи којом се служе у наративном дискурсу треба да дају специфичан печат; у супротном, наратив ће због стереотипичности бити прочитан површно, на нивоу препознавања ликова, догађаја и теме, те неће бити реализована ниједна од три ековске интенције које управљају процесом читања.

---

<sup>315</sup> Ово се односи на заједништво у друштвеном, културном, религијском систему вредности и припадности, фишовски речено, истој интерпретативној заједници.

## VII. СИНТЕЗЕ

Теорије читања имају неколико значајних момената – прекретница, а то су: феноменолошка теорија читања, теорија рецепције, реторичка теорија читања и критика читалачког одговора, где су питања у вези са процесом читања, статусом и улогом читаоца у том процесу средишња. Остале методолошке оријентације ова питања третирају секундарно. Потом, сходно томе што је концепту енкодираног читаоца највећи допринос дао структурализам, односно наратологија као његова грана, можемо закључити да је, парадоксално, и овај иманентан метод у проучавању књижевности један од чворишта теорија читања.

У периоду експанзије теорија читалачког одговора (70-е године 20. века), наратологија је тек била конституисана као метод у проучавању књижевности. За разлику од иницијалног кретања наратологије и теорија читања одвојеним путевима – ка тексту и ка читаоцу, наратолошка истраживања се 80-их и 90-их година 20. века више него икада у историји овог метода приближавају интеракцији текста и читаоца. Стављајући нагласак на читаочев доживљај и *искуство наратива*, те из овог угла преосмишљавајући своје класичне концепте, савремена (посткласична) наратолошка истраживања у потпуности су прешла у поље теорија читања. Заправо, посткласична наратологија, односно наратологије, нарочито њихова реторичка и когнитивна оријентација, са пуним правом могу се синонимично одредити као теорије читања. Да се наратологија приближила теоријама читања потврђује и редефинисање самог појма наратив ка *наративности*, чиме је акценат стављен на својство наратива, а да би се о њему могло расправљати неопходан је емпиријски, читаочев угао гледања.

Компарирањем теорија читања с краја 20. и почет-

ка 21. века са критиком читалачког одговора као првом методолошком оријентацијом у потпуности усмереном ка читаоцу, учавамо њихову комплементарност: док је критика читалачког одговора процес читања истражила из књижевног и емпиријског угла, посткласичне наратолошке теорије окренуле су се ка научној страни процеса читања – психолошким и неуробиолошким експериментима. Подједнако усмерене ка читаочевом когнитивном (нарочито емотивном) ангажману у процесу читања и ка естетској димензији наратива као резултату читања, теорије о урођеном читаоцу, емпатичном читаоцу, неприродном читаоцу и нечитаоцу успеле су да осветле вишедимензионалност појма (односно активности) читања, утицај одређених формалних стратегија на (емпатички) ефекат наратива, пресудну улогу читаоца у откривању скривених (виртуелних, неактуелизованих) светова наратива, а, пре свега, спрегу између читања и алтруистичког понашања. Недостатак когнитивних студија о читању налазимо у парцијалности њихових решења. Ипак, когнитивне теорије читања су значајно прошириле и продубиле анализу интерфејса приче и читаочевог ума, те се у њиховом корпусу могу наћи прецизно оцртане стратегије интерпретативног метода урањања, ненатуралишућег читања као диспута са појмом „реалног” и природног у наративу (и животу), ревизије традиционалних метода књижевног историчара, а, надасве, оне су јасно указале и аргументовано потврдиле личну и колективну добит од читања.

Иако му приступају из различитих углова, подједнак интерес за читаочев емотивни ангажман и за естетску димензију наратива као резултат читања јесте оно што значајно приближава временски различите половине теорија о читању.

Уочавајући предности и недостатке ранијих систематизација, предлажемо синтезу концепата читалаца која

ће узети у обзир добре стране ранијих прегледа, али и кориговати недостатке. Од досад наведених приступа процесу читања, усмерили смо се на оне који се директно тичу читаачеве улоге у процесу конституисања значења. Из позиције читаачеве активности у процесу конституисања значења књижевног текста, теорије које смо узели у обзир сагледали смо кроз критеријуме лоцирања значења у контексту одређене теорије и степена читаачеве интеракције са текстом. Такође, предложена систематизација узима у обзир и тип читаоца афирмисаног у контексту сваке од теорија читања. Табелу која се односи на систематизацију корпуса критике читалачког одговора проширили смо класичним и савременим теоријама читања које разматрамо у оквиру ове монографије. Ради лакше оријентације кроз корпус теорија читања, корпус класичних теорија читања, критике читалачког одговора и савремених теорија читања освенчени су различитом бојом:

Табела бр. 5: Концепти читалаца у методологији науке о књижевности

Пристап	Теоретичар	Читалац у тексту (фиктивни)	Значење у тексту	Читалац у интеракцији са текстом: слеђење ауторових упутстава	Значење „између” дела и читалца	Читалац-ко аутор (могућност читаочеве корекције)	Вантекстовни (стварни) читалац	Значење учитаоцу	Тип читалца
Феноменолошки	Роман Ингарден		+,-	+	+,-	-	-	-	Активни читалац
Формелистички	Вокер Гибсон	+	+	-	-	-	-	-	Лажни читалац
	Дералд Принс	+	+	-	-	-	-	-	Нархатер
	Волф Шмид	+	+	-	-	-	-	-	Нархатор
	Волфганг Изер	+	+	-	-	-	-	-	Имплицитни читалац
Феноменолошки	Роман Ингарден	+	-	+	+	+	-	-	Активни читалац
	Волфганг Изер	-	-	-	+	+	+	-	Дубоке мотивите/имплицитни читалац
Рецептивноствички	Ханс Роберт Јаус	-	-	+	+	+	+	-/+	
	Карлхајнц Штирле	+	+	+	+	-	-	-	Наивни/упућени читалац
Социолошки	Стенли Фиш	-	-	-	+	-	+	-	Информисани читалац интерпретативна заједница
Структуралистички и семантички	Ролан Барт	-	-	-	-	+	+	+	Читалац наставе/задовољства
	Донатан Калер	+	+	+	-	-	-	-	Компетентни читалац
	Мајкл Рифатер	+	-	+	+	-	-	-	Архичиталац
	Умберто Еко	+	-	-	-	+	-	-	Узорни читалац
Психоналитички	Дејвид Ђлич	-	-	-	+	+	+	+	Субјективни читалац (критичар)
	Норман Холанд	-	+	-	-	+	+	+	Трансактивни читалац
Реторички/ловреторички	Вејн Бут	+	+	+	-	-	-	-	Реторички читалац
	Питер Рабинович	+	+	-	+	+	-	-	Реторички читалац (наративна публика, ауторска публика и издавна ауторска публика)
	Џејмс Фелан	+	+	-	+	+	+	+	Реторички читалац (наративна публика, издавна наративна публика и ауторска)

## VIII. АПЛИКАТИВНОСТ ПОСТКЛАСИЧНИХ КОНЦЕПАТА ЧИТАЛАЦА

### ТИПОЛОГИЈА ЧИТАЛАЦА У РОМАНИМА МИЛОРАДА ПАВИЋА У КОНТЕКСТУ САВРЕМЕНИХ ТЕОРИЈА ЧИТАЊА<sup>316</sup>

Издвајање типова читалаца у романима Милорада Павића, опис њихових карактеристика и функција у процесу читања комплексан је проблем преваходно због полисемичности термина *читалац* у контексту методологије науке о књижевности, потом због додатног усложњавања овог појма у поетикама стваралаца лепе књижевности, нарочито „двозанација” попут овог научника и писца и, најзад, због дисперзивног, несистематизованог и у великој мери дискутабилног методолошког оквира (савремених) теорија читања чије је стратегије и потенцијале Милорад Павић истраживао у својим литерарним и научним радовима. Прва научна монографија која је осветлила карактеристике и значај фигуре активног читаоца у поетици Милорада Павића јесте *Хазарска призма* (1991) Јована Делића. У оквиру разматрања статуса читаоца у Павиће-

<sup>316</sup> Овај оглед представља део ауторовог ширег истраживања карактеристика и функција фигуре читаоца у романима Милорада Павића у контексту методологије (савремених) теорија читања, која чини основ Павићеве експлицитне и имплицитне поетике. Испитивање наведене теме резултовало је систематизацијом у виду издвајања конкретних типова читалаца у Павићевим романима и нацртом за груписање према критеријумима утемељеним у (савременим) теоријама читања: нивоу наративне комуникације, степену читаочевог (активног) учешћа у креирању значења дела, „предмету” читања и карактеристикама емпиријског читаоца у улози енкодираног читаоца. Наведено истраживање публиковано је у *Зборнику Матице српске за књижевности и језик*, књизи бр. 66, свесци бр. 3, стр. 989–1007.

вој поетици, Делић (1991: 228) закључује да је Павићева проза намењена превасходно креативном читаоцу – „лукавом”, „срећном проналазачу”, који током процеса сазнавања књижевног дела активира осећајност и занос, који спремно прихвата правила игре која је поставио писац и који је, како овај аутор ишчитава између Павићевих редова, полихистор и ерудита. Пишући о статусу читаоца у павићевској *новој текстуалности*, Александар Јерков је указао на стваралачко (формотворно) читање као опште место Павићеве поетике. Опису карактеристика и функције енкодираног читаоца Павићевих романа, али и извантекстовног читаоца у улози имплицитног читаоца, значајно су допринели Михајло Пантић (1987), Никола Милошевић (1994), Ханс Роберт Јаус (1997), Франсоа Лефевр (1997) и Петар Пијановић (1998). У текстовима Миодрага Радовића, Јасмине Лукић, Саве Дамјанова и Јасмине Михајловић уочава се тенденција ка опису Павићеве поетике отвореног дела и издвајању спекуларног читаоца као типа енкодираног читаоца романа поменутог писца. Истраживања новијег датума (Живковић 2010, односно 2016, Татаренко 2013) усмерена су ка опису стратегија интертекстуалног и формотворног читања дела поменутог писца. Иако је неприродне елементе у Павићевим делима сагледавала као нефункционалне, Јасмина Ахметагић (2005) је поставила темељ за анализу неприродних стратегија читања дела овог писца.

Метод којим смо дошли до постављеног циља такође је комплексан јер се састоји из више подробних разматрања природе и статуса читаоца. У домену науке о књижевности истражен је дијахронијски развој теорија читања, а у погледу поетике Милорада Павића анализирани су њени укрштаји са савременим теоријама читања у књижевноуметничким и књижевнотеоријским делима

овог писца. Дакле, пут до постављеног циља имао је следеће етапе:

1. Одређивање методолошког оквира Павићеве теорије читања у међурелацији научних и књижевноуметничких радова, те у контексту (савремених) теорија читања где се осветљава присвајање, модификација одређених теоријских поставки и полемичка релација према њима. С обзиром на то да смо се у раду определили за представљање дела истраживања које се односи на типологију читалаца у романима Милорада Павића, укратко ћемо указати на увиде о Павићевој теорији читања. Концепција дела као штива за тренирање нових начина читања може се тумачити као компромис овог свеколиког познаваоца књижевности са незауостављивим отклизавањем смисла као непрестаним пратиоцем чина читања. Ка наведеној борби Павић је усмерио и кориснике и узорне (посвећене, хазарске) читаоце. Њихове функције су само наизглед одвојене јер ни Павић, као ни Умберто Еко (2001: 38), не елиминише могућност да „из неке игре започете као употреба на крају проистекне виспрено и стваралачко тумачење – и обратно.” Како свако ново читање не мења само „штиво”, већ и читаоца услед онога што мало-помало открива о књижи, две Павићеве групе читалаца нису јасно омеђене. Такође, уз употребу и тумачење, Павић не негира читање као мешавину ова два принципа. Поменута борба са отклизавањем смисла са којом се у коштац хватају корисници, тумачи или они који бирају средњи пут, иако се завршава победом овог првог, у Павићевој теорији не упућује на песимистичку визију читања. Читање као, бајаровски речено, изнедровање крхке и краткотрајне спознаје, Павић сагледава из крајње супротног аспекта – семантичког потенцијала који упућује позив на игру изналажења безброј начина читања. У овом контексту, читање се превасходно сагледава као креација, а бројни процепи, недостаци и не-

одређености упућују на то да се читање схвати као средство инвенције – изналажења сопственог пута кроз штиво и преузимања улоге сатворца дела. Оваква концепција читања показује сличност са Ековом (2001: 70) која, након констатације о несавладивом процесу семиозе, упућује на свођење функције читања на „економичну комбинаторику као елементарно и интуитивно правило корелације”. Од романа *Унутрашња страна ветра* уочава се Павићево имплицитно поигравање са посткласичним стратегијама читања. Преиспитивање поменутих поставки конкретизовано је кроз умножавање имплицитног аутора као ефекта читања *Унутрашње стране ветра*, преиспитивање поставки неприродне наратологије (концепта мртвог наратора у *Другом телу* и потенцијала неприродног читања из аспекта датог концепта), емпатијско-етички модел читања као повлашћену „стазу” *Вештачког младежа*, трансактивно читање као стратегију *Униката* и проблем наративне (не)кохеренције у *Позоришту од хартије*.

2. Прецизно методолошко појашњење синтагме „читалац у тексту”, указивање на њене карактеристике и функције у домену интеракције са текстом и стратегија активног читања и, потом, осветљавање нијанси и модификација овог појма у експлицитној и имплицитној поетици Милорада Павића.

3. Интерпретација романа Милорада Павића из аспекта енкодираних, интендираних и засенчених стаза читања.

4. Издвајање типова читалаца у романима Милорада Павића, опис њихових заједничких карактеристика и специфичности; испитивање њихове релације унутар једног романа, међурелације са осталим типовима енкодираних читалаца у другим Павићевим романима, специфичне мултипликације и прагматичког аспекта поменутих концепата; указивање на јединствен тип читаоца у романима Милорада Павића; налажење методолошки утемељеног

критеријума за могуће груписање читалаца у романима Милорада Павића.

### Типологија читалаца у романима Милорада Павића

И у научним и у књижевноуметничким текстовима Милорада Павића указује се на најмање двоструку кодираност белетристичких дела поменутог писца. Као два основна и најопштија читаоца у романима Милорада Павића издвајају се повлашћени читалац (појмовно разнолико одређиван, од хазарског, до упућеног) и корисник (опет појмовно разнолико одређиван). Да бисмо дошли до типологије читалаца у Павићевим романима, вишеструко смо истражили поменуте енкодиране читаоце.

#### Читаоци – ликови као *фигуре читања*<sup>317</sup> Павићевих романа

Читалац је, најпре, лик топос у романима Милорада Павића. Романескни опус овог аутора баштини читаву популацију читалаца – ликова најразличитијих особина и интенција, од нечиталаца, до посвећеника. Бројчано најмању, али семантички најзначајнију скупина читалаца – ликова у Павићевим романима сачињавају посвећени (упућени, александријски, хазарски) читаоци, оличени најпре у ловцима снова као колективном читаоцу – посвећенику

---

<sup>317</sup> Позивајући се на монографију проф. др Снежане Милосављевић Милић (*Фигуре читања*, Београд: Службени гласник 2013), синтагму „фигуре читања” користимо као синоним појму „стратегије читања”, те у дословном значењу при чему се оно, у контексту овог одељка рада, односи на фигуре које се могу уочити у карактеризацији ликова о којима говоримо и које имплицирају одређени начин „читања” Павићевих ликова, и шире – романа унутар којег се испољавају.

усмереном ка најдубљем слоју значења („дну хазарског ћупа”) – спознаји истине, једног, живота, Бога. Ловци снови усмерени су не толико ка садржају самих снова, колико ка савладавању једне мистичке вештине – опису процеса сневача, што семантички корелира са Павићевим поетичким ставом о посвећеном читању и налажењу сопствене читалачке стазе. Опште место у карактеризацији ловаца снова јесте надареност божанским или ђавољим својствима. Овим се алудира на неопходан „састојак” емпиријског читаоца компетентног да преузме улогу ауторске<sup>318</sup> (упућене) публике *Хазарског речника*: натпросечност у интелектуалном и креативном смислу. Посвећеним читаоцима, у контексту *Хазарског речника*, припадају Јусуф Масуди и његов двојник „по занату”, Мокадаса ал Сафер, потом Аврам Бранковић, Самуел Коен, Теоктист Никољски и Никон Севаст. Уједно, ови ликови – „теоретичари” и практичари стратегија читања поменути појам сагледавају вишеструко:

1. као трансмедијални феномен: читају се писмена, икона, музика, сан;
2. као демонску вештину;
3. као стварање јер сваки од ових читалаца свом „штиву” приступа као демијург: Аврам Бранковић рекреира историју и културу Хазара те ствара њихов речник; читајући снове, Мокадаса ал Сафер склапа влас Адама Руханија; Теоктист Никољски рекреира житија, а у интеракцији са демонском природом Никона Севаста спознаје

<sup>318</sup> Термин ауторска публика у методолошки корпус науке о књижевности уводи Питер Рабинович (1977) како би означио улогу емпиријског читаоца која имплицира већи степен у читаочевом партиципациону у наративу, превасходно у реализацији оних значења која је аутор интендирао да буду пронађена. Овај концепт се често изједначава са хипотетичком публиком за коју аутор реторички обликује своја дела.

себе; Никон Севаст ствара икону која гледаоца наводи да меша боје у свести како би доспео до њеног значења.

Носилац атрибута идеалног, хазарског читаоца је и Атанасије Разин који ишчитава своју причу из понуђеног шттива, а она уједно представља одговор на проблем ображаја овог јунака. Потом, Свилар – Разин демонстрира и стратегију изокренутог читања, промовисану збирком *Извртута рукавица* (у контексту романа реализовану током Атанасијевог приповедања о смрти мајке из перспективе смрти сина и мајчиног останка у животу). У Павиће-ве романескне читаоце са демонским својствима можемо убројати и Авксентија Папилу (*Последња љубав у Цариграду*). Папила је страствени читалац, али и креатор прича које чита. Функција Папилиног читања наводних одломака из *Илијаде*, а заправо сегмената разних античких, митских, народних и барокних прича јесте изазивање заноса у Растини и препуштања ђаволској страсти у демонском хронотопу, под зеленом месечинином.

У романима Милорада Павића, даром више сматра се и читање мириса. У *Пределу сликаним чајем* појављују се два читача мириса – Коста Свилар и стари монах „отшљеник”, чувар баште посвећене Атанасију. Башта у близини потока на Светој Гори, са биљем смешаним по називима, чија су почетна слова уједно слова Атанасијевог имена, заправо симболизује фукоовско друго место и указује на измештеност јунака Косте Свилара из Другог светског рата у срећније место (*locus amoenus*) које сам ствара како би из њега, не само као изврстан биљар, већ и као човек натприродних способности могао по врсти и интензитету мириса да ишчитава мисли, жеље, поступке и одлуке свог посинка Атанасија. Исту способност је поседовао и монах: „Ја сам тако увек по биљу знао шта радиш и како се осећаш...” (Павић 1989: 116). Способност „читања” мириса је на сличан начин искоришћена у обликовању ликова

Лили Т. из *Кутије за писање* и Александра (Сандре) Клозевиц из *Униката*. Читање мириса у *Кутији за писање* има композициону улогу: моменат почетка „потраге” Лили Т. за својим идентитетом праћен је мирисом магле, док је читава потрага обележена мирисом медитерана. Упркос томе што се на оглас који је дао Тимотеј јавља као тражена читатељка *Хазарског речника* (иако касније признаје да роман није ни отворила), Лили Т. на састанак са Тимотејем ипак одлази као читалац, али мириса: Лили је Тимотеја познала као сапутника на путу своје самоспознаје. Мирис медитерана ју је, у потрази за Сопством, довео до природе која је слична њеној и са којом има заједнички корен – медитерански и демонски. Ликови *Звезданог плашта* (2000) – Филипа Авранезовић и њене инкарнације (Теодора, Архондула Нехама, Дионисија), те двадесетшестогодишњи младић из поглавља „Лав”, Минотаур и остали мушки ликови (заправо различита отеловљења јунакиње романа), неретко су читаоци са формираним књижевним укусом, док „штиво” које читају (или не читају), у зависности од поглавља или инкарнације јунакиње, има различиту улогу у тематско-мотивском слоју и структури романа и упућује на неке од његових уграђених стратегија читања. Први у низу читалаца – ликова у *Звезданом плашту* открива једну од тајних кодираних стратегија читања књиге са корицама од оклопа беле корњаче – читање унакрст. Како јунак – приповедач „Лава” спознаје, да би се прочитала „тајна” треба подједнако обратити пажњу на текст, као и на паратекстуалне елементе. Читалац – лик у овом поглављу, услед непознавања језика којим је текст написан и црквене ћирилице, приступа читању/декодирању тајне управо преко паратекста (прецизније, епитекста) – три записа претходних читалаца на белинама. Купљени предмет, бајаровски речено постаје „књига за коју је јунак чуо” јер су у записима садржане две важне информације о књизи:

прва се тиче начина њеног читања, а друга њене читалачке публике. Сврставањем молерке у „посвећене” читаоце, имплицитни аутор охрабрује „новог власника књиге” да и сам постане „посвећени” читалац, а откривање стратегије читања ће му, наизглед парадоксално, омогућити да то постане и без познавања језика на којем је књига написана. Још један у низу читалаца – ликова у *Звезданом плашту* јесте читалац пистика. Он је комплементаран лику читача – ловаца на снове: док ловци на снове трагају за телом Адама Кадмона (Руханија), односно Сном Свих Снова, књижевни лик поглавља „Јарац” у манији куповања на коју су га, током бомбардовања, подстакле доколица и ниске цене, по моделу пистика купује књигу о манастиру Манасији која уједно постаје прва књига у јунаковој виртуелној библиотеци. Куповина књиге се и овде показује као сигнал усмерења даље судбине јунака. Упућеним читаоцима – ликовима припадају и ликови – „гатари” Захарија Орфелин, Гаврил Стефановић Венцловвић, наратор романа *Друго тело* и Лиза Свифт које уједно повезује и интенција читања сопствене судбине.

Група читалаца – корисника је ретка на нивоу ликова романа Милорада Павића. У роману *Звездани плашт* Минотај и Дионисија покрећу тему корисничког читања као терапије која се, у њиховом случају, показала безуспешном јер у одмеравању са јунацима љубавних прича које је Минотају читала, Дионисија спознаје тежину своје тужне приче у којој је један од актера заборавио име своје вољене. У наративном свету *Позоришта од хартије* егзистира неколико читалаца – ликова. Најважнији у овом корпусу је лик Милорада Павића као читаоца, или, боље рећи, „читаоца” зато што је он, заправо, аутор прича које наводно чита и критички високо вреднује (јер их смешта у своју *Антологију*). Павић се и у појединачним причама појављује као читалац – критичар. У причи „Сто педесет корака” аутора

Милорада Павића, написаној у првом лицу са очигледним аутобиографским елементима и препознатљивим сижеем и мотивима Павићеве прозе, приповедач, поред тога што је врсни познавалац вина, показује и своју књижевнокритичку свест: док, ради лепшег погледа са Дунава, уз „Ждрепчеву крв” наводно препоручује Костићеве стихове, он износи и оштру критику Костићевог песничког стила. Један у низу читалаца – ликова *Позоришта од хартије* јесте и аутодијегетички приповедач приче „Пут по фјордовима”. На путовању – *тражењу себе* и истине о снази своје љубави, приповедач готово по плану *Писама из Норвешке* Исидоре Секулић путује по фјордовима. Ова књига је прво што је приповедач украо на броду којим путује (по савету приповедачевог пријатеља, крађа књиге неопходан је поступак на путовању као иницијацији у тајне љубави). Мотиви путовања и читања се у приповеци преокрећу у супротност у односу на њихово значење на почетку: уместо нечега што треба да открије тајну и да одговор на питање, путовање и читање се показују као мотиви (само)завааравања и манипулације: давањем приповедачу „савета” да путује, други јунак је, заправо, себи прокрчио пут до реализације своје љубави са приповедачевом девојком, Бурмундом.

#### Енкодирани читаоци (стазе читања) романа Милорада Павића

Читалац у тексту, у значењу уписаног, енкодираног реципијента такође је једна од семантичких равни претходно поменути синтагме. Енкодирани читалац се анализира на две равни:

1. најпре, у погледу наративне комуникације на релацији наратор – наратер (уписани прималац приповедачеве приче);
2. на равни рецепције где наратер може имати ус-

меривачку функцију у процесу читања, али и улогу оцртавања ауторове жељене публике.

Опис читаоца уписаног у текст додатно се усложњава на релацији имплицитни аутор – имплицитни читалац јер, следећи мисао Волфганга Изера, а нарочито потоње реторичке теорије читања, при опису овако позиционираног читаоца (читаоца „у тексту”) треба узети у обзир не само експлицитине и имплицитне знаке присуства наратора, већ целокупни комплекс текстовних сигнала реципијента, односно сигнала упућених читаоцу – избор догађаја који су приказани и приповедани, а који су резултат одабира и интенције имплицитног аутора, потом структуру романа, његову спољашњу форму и паратекстуалне елементе, и, најзад, рецепцијску димензију свих поменутих елемената, односно њихову функцију у процесу читања.

Наратори уводних страница Павићевих романа себе називају „садашњим писцем” (Павић 1994: 11), односно „садашњим купцем” (Павић 2006: 9) и „садашњим власником” (Павић 2006: 9). У сагласју са интенцијом штива (реорганизацијом), наратор уводних и завршних страна обраћа се „садашњем” (тренутном) читаоцу, препоручујући му нека од могућих упутстава за читање (реорганизовање, рекреирање штива), уз експлицирање слободе читаоцевог „дописивања” романа. У Павићевом роману приповедачево обраћање читаоцу увек је посредовано. Коментари наратора Павићевих романа најпре су упозоравајући, те се односе на озбиљност садржаја (као што је случај са уводним странама *Хазарског речника*), а потом попримају функцију растерећења, било због свог уверавачког карактера да понуђено издање није отровно, као што је било Даубманусово, било због коментара – упутстава за начине читања којима се приступ Павићевом роману *a priori* (али само наизглед!) олакшава. Оно што је заједничко коментарима упућеним читаоцима Павићевих романа, јесте

импликација занимљивости штива; примера ради, наратор *Хазарског речника* је убеђен да ће ово дело сваком читаоцу „тражећи мало времена сваког дана узети много времена кроз године” (Павић 1994: 563), чиме се алудира не само на уграђену стратегију читања по одредницама, у прекидима, већ на хазарску тајну која читаоце изнова позива на трагање.

У типологији читалаца у романима Милорада Павића, додатно усложњеној појмовном разоликошћу енкодираног реципијента/адресата<sup>319</sup>, као јединствен тип издваја се *хазарски читалац* предодређен, односно уписан структуром *Хазарског речника* обликованом тако да се читање перманентно своди на трагање по хоризонталној равни (кроз пресеке временских и просторних димензија) и вертикалној равни, где свако ново читање (*тумачење*) потврђује безданост (висок семантички потенцијал) овог романа, али и варљивост сваког од евентуалних читалачких закључака у вези са заплетом *Речника* (преобраћањем и нестанком Хазара). Хипотетичност је, осим у фабулу и структуру *Хазарског речника*, уписана и у историјску равн ове тематике. Хазарски читалац је, заправо, уписана улога трагача за могућим одговорима (хипотезама) у вези са „хазарским питањем”. Њему је семантичком ширином најближи појам читаоца – хијене којим се, на уводним странацама романа, алудира на компетенције емпиријског читаоца – интелигенцију, перманентну будност над штивом и спремност на преосмишљавање метода којима се може осветлити вишеслојност дела. Поистовештавање читаоачеве мисли са хијеном у контексту поменуте метафоре указује на још једну димензију читања која ће од *Хазарског речника*, па надаље, у Павићевим романима бити вишеструко тематизована и неизоставно наглашавана – демонску

<sup>319</sup> Попис маски читалаца у романима Милорада Павића дат је у Прилогу бр.1.

јер се у културама појединих народа Африке хијена сматра ђавољим помоћником или реинкарнацијом вештичије душе. Међутим, семантика мисли – хијене не исцрпљује се ни осветљавањем њене „демонске” димензије, односно указивањем на посебан дар који треба да поседује семиотички читалац *Хазарског речника*, било да се односи на добро памћење (дар Теоктиста Никољског), способност креативног примања (односно стварања) уметничког дела (дар Никона Севаста). Раније су научници хијене сматрали хермафродитима, а до данашњих дана опстала су запажања научника у вези са сексуалном опседнутошћу која је примећена код поменуте животињске врсте. „Двополност”, стављена између наводника како бисмо је удаљили од повезивања са човековим биолошким карактеристикама, у контексту Павићеве поетике читања такође је пожељна карактеристика семиотичког читаоца, а односи се на способност поимања дела мушким и женским сензибилитетом који поседују посвећени читаоци. У контексту *Хазарског речника*, способност комплементарног читања, односно читања кроз мушки и женски сензибилитет поседује Дорота Шулиц. Мисао – хијена ојачава и Павићев поетички став о задовољству читања. Последња реченица из параболо о писцу и читаоцу унутар „Претходних напомена” *Хазарског речника*, „хијена не једе исто што и мајмун” (18) још једном градира категорију семиотичких читалаца којима је намењен Павићев роман. Семиотичких читалаца, према ауторском приповедачу *Хазарског речника*, може бити колико и корисника; међутим интелигенција, дар запажања важних детаља, натпросечно памћење, упорност, активно промишљање путева читања, креативност, урођен „двополни” сензибилитет поседују само повлашћени семиотички читаоци. Функције хазарског читаоца су реконструкција штива која подразумева истраживање и надграђивање информација које је предочио им-

плицитни аутор *Хазарског речника* из 1984. године. Самим тим што га назива сабратором, имплицитни аутор рачуна на то да ће емпиријски читалац преузети улогу хазарског и „наноно створити један [романескни, прим. аут.] свет”. Да би постао хазарски читалац, емпиријски читалац треба да буде информисан (превасходно књижевно компетентан, било у Фишовом или Калеровом значењу); од природних и стечених карактеристика требало би да поседује виши степен интелигенције, те да буде посвећен читалац који чита искључиво усамљено (изолирано од спољашњих сензација). Такође, компетентан за улогу хазарског читаоца је онај ко уз наведене карактеристике поседује и креативност, те који, захваљујући свим наведеним особинама, може да понуди једно стваралачкије, али текстом аргументовано читање *Хазарског речника*. Међутим, да би постао хазарски, емпиријски читалац треба да поседује и посебан дар – двојни сензибилитет како би могао комплементарно да чита („удвојеним погледом”, „удвојеним гласом”). Јер, како се уочава анализом стратегија читања *Хазарског речника*, појам истине у романима Милорада Павића додатно се усложњава углом гледања на истину, прецизније – природом онога ко гледа (избегавамо реч „пол” јер она у романима Милорада Павића семантички не корелира са полним обележјима, већ са осећајношћу). Иако прижељкивана, ова публика *Хазарског речника* ретка је ван академских кругова. У односу на цојсовског идеалног читаоца, хазарски читалац као уграђена стратегија читања Павићевог романа не исцрпљује се у осветљавању интертекстуалних релација<sup>320</sup> јер се игра води унутар елемената саме структуре, готово по Деридином провиђењу изнетом у тексту „Структура, знак и игра у дискурсу хуманистичких наука” (1966). Ефекат читања у улози хазарског

<sup>320</sup> О поетичким аспектима интертекстуалности у романима Милорада Павића опширније в. Живковић 2016.

читаоца пре свега је задовољство у реконструисању, стварању. Стога можемо закључити да је хазарски читалац тип упућеног, посвећеног и читаоца задовољства, семантички у домену Ековог критичког узорног читаоца, а изеровски речено – повлашћени имплицитни читалац, уједно – улога намењена информисаним и посвећеним емпиријским читаоцима. Упутство за „хазарско” читање *Речника* имплицитно је дато путем стратегија трагања троје хазарских читалаца – ликова (Аврама Бранковића, Јусуфа Масудија и Дороте Шулц) за „истином” о Хазарима. Хазарско читање је, дакле активно, двополно читање уз перманентно промишљање метода читања; упорно и готово ејдетски редуковано. Типу *хазарског читаоца*, али уз много мање захтева када су у питању компетенције емпиријског читаоца у овој улози, припадају „уредник” Споменнице Атанасија Свилара и „садашњи купац” кутије за писање. Ово су, такође повлашћени читаоци (односно повлашћене стратегије) унутар *Предела сликаног чајем* и *Кутије за писање*. Док *Предео сликан чајем* не поставља додатне захтеве емпиријским читаоцима који би желели да преузму улогу једног од састављача *Споменнице* (сем „љубави за укрштене речи” чиме се имплицира информисаност и интелигенција емпиријског читаоца), *Кутија за писање*, претпостављамо због љубавне тематике која је у првом плану, а потом и због дубље семантичке равни на коју упућује прича о души и телу у овом роману, (имплицитно) указује на две карактеристике којима се круг прижељкиване ауторске публике додатно сужава: младост и мудрост. Дакле, *Кутија за писање*, кроз уписану стратегију читања, прописује узраст емпиријског читаоца компетентног за преузимање улоге ауторске публике. У контексту *Предела сликаног чајем*, највише „посла” „састављачу”, односно посвећеном читаоцу омогућавају црна поља „укрштенице”. Услед тога што су саткана од већ публикованих Павићевих при-

ча, „црна поља” имплицирају читаочеву информисаност како би могао да успостави релације које се тичу порекла и карактеристика јунака, а које у значајној мери предодређују њихову судбину. Са хазарским читаоцем, додуше у много мањој мери него што је потенцијал овог читања искоришћен у *Хазарском речнику*, семантички корелира упућени читалац *Звезданог плашта*. Међутим, с обзиром на то да овај роман повлашћује неупућене читаоце (кориснике), упућени читалац није прижељкивана ауторска публика. На један од видова посвећеног читања упућује и спекуларна структура романа *Унутрашња страна ветра* и *Вештачки младеж*; иако „замаскирана” иза упутстава за одабир „одлуке” (у случају *Вештачког младежа*) она је повлашћена стратегија читања ових романа.

Корисник је такође један од енкодираних читалаца Павићевих романа, додуше, нимало оригиналан јер прелиставање и читање насумичним избором странице неписана су правила (не)читања. Оно што, додуше у мањој мери, разликује корисника *Хазарског речника* у односу на свеколике кориснике романа или каквог другог штива јесте најпре то што у *Хазарском речнику* корисник и насумичним избором стране романа, због фабуларног уланчавања, може да, бајаровски речено, стекне „добар преглед” Павићевог романа. У *Последњој љубави у Цариграду* и *Звезданом плашту*, кориснику се омогућава вид тривијалне забаве – гатање и читање дневног/месечног хороскопа. Када су у питању компетенције емпиријског читаоца за преузимање корисничке улоге, оне су сведене на спремност за онеобичавање (по сваку цену!) и пркос линеарном (традиционалном) начину читања. Стога можемо закључити да је и корисничко читање у извесном смислу активно, али да овде свакако изостаје „интелектуална гимнастика”, односно промишљање нових метода читања. Корисници су углавном непривилегована публика Павићевих романа,

али свакако жељена.

У пар наврата уочили смо искључења из ауторске публике: имплицитни аутор *Позоришта од хартије* полно привилегује мушкарце као емпиријске читаоце који могу да преузму уписану улогу – читање као промишљање форме романа – антологије или савремене светске приче. Имплицитно, овакво привилеговање читалаца мушког пола постоји и у *Невидљивом огледалу/Шареном хлебу* путем мотива кључа који у рукама држи дечак.

Иако је најмање вредновао линеарно читање, имплицитни аутор, водећи рачуна и о традиционалном начину читања те о емпиријском читаоцу неспремном (недозрелом) за промену својих читалачких навика, у романима даје додатне смернице ка наративним чвориштима и семантичком средишту романа, а оне су најчешће добијале облик уметнуте приче. Сама по себи, а тако је и у случају *Хазарског речника* и *Предела сликаног чајем* у којима смо испитивали функционалност ове стратегије читања, уметнута прича не указује поштовање читаочевом уму, већ осигурава разумевање значења средишње фабуле романа.

Читалац о којем Милорад Павић пише у есејима и књижевнотеоријским текстовима, те којем се наратор обраћа „напоменама” и „упутставима” за читање Павићевих романа, поред тога што се може третирати као текстуална, реторичка стратегија, неретко је емпиријски, извантекстовни (овде је присутна наративна металепа) јер се у свим поменутих текстовима указује на његове особине и вештине неопходне за улазак у ауторску публику овог писца (било семиотичку, било корисничку). Када су у питању компетенције емпиријских читалаца неопходне за улазак у ауторску публику романа Милорада Павића, уочава се њихова разноликост. Примера ради, да би се успоставила хронологија догађаја, те да би читалац/читатељка могао/могла да прати преображаје јунака *Кутије за писање*, по-

требно је знање о парфемима јер су управо мириси главни временски оријентир и семантичка чворишта наративне линије метаморфозе и удвајања јунака. Жанровска одредница *Другог тела*, „побожни роман”, гледано из угла емпиријских читалаца, може имати интерпретативно усмеривачки карактер, али исто тако, из аспекта реторичких теорија о имплицитном аутору може упућивати на религијску селективност у избору ауторских читалаца; тако би поменута селекција имала неколико смерова – укључивање хришћана и искључивање читалаца осталих вероисповести из круга адресаната, те укључивање побожних (у најширем значењу те речи) и искључивање атеиста из круга читалаца којима је намењено *Друго тело*.

С обзиром на то да анализа Павићевог имплицитног читаоца, услед карактеристика експлицитне и имплицитне поетике овог писца, истраживача води од Изеровских поставки, до мултипликација имплицитног читаоца на које је први указао Брајан Ричардсон (2007), самим тим намеће се још једно питање које је поменути аутор отворио својим текстом о имплицитним читаоцима – да ли међу њима, сада у контексту Павићевог стваралаштва, постоји стална хијерархија? И, ако постоји, ко је повлашћени читалац? Тиме што се као тип имплицитног читаоца Павићевих романа издваја „корисник”, постављено питање додатно се усложњава. У методологији теорија читања, повлашћеним читаоцем углавном се сматра (идеална) ауторска публика. Међутим, у контексту Павићеве поетике, подједнако „идеална” публика јесу и конзументи дела, спремни да промене навику стереотипног, линеарног начина читања и да „тренирају нове начине читања” без обавезе читања од корице до корице, што је једна од интенција Милорада Павића као писца.

У Павићевим романима није увек повлашћен исти

тип читалаца. Каткад су сви равноправни и свакоме је намењен одређени аспект романа: кориснику коришћење тарот карата за прорицање сопствене судбине, хазарском читаоцу – најдубљи слојеви значења, авам и анбија. Међутим, овакво формално „позиционирање” не одриче могућност читања кроз интеракцију поменутих типова енкодираних читалаца. Мултиплициране имплицитне читаоце – топос Павићевих романа када су у питању стратегије читања – додатно усложњава проблем „осталих” читалаца. Примера ради, у контексту *Невидљивог огледала/Шареног хлеба*, „остали” су емпиријски читаоци, одрасли и сувишни у роману за децу; они су искључени из ауторове жељене публике. С друге стране, из угла Павићевих књижевнотеоријских и књижевнокритичких списа, „остали” су *ретки*; то је она малобројна група хазарских читалаца, „хијена”, настављача, састављача, „власника” која стоји наспрам корисника и традиционалних, линеарних читалаца, али која још увек не успева да избалансира са „прекобројнима”.

Прилог: Попис маски читалаца у романима Милорада Павића

*Хазарски речник*

мртав читалац (нечиталац) (8, 520)<sup>321</sup>

„садашњи писац” као читалац (11)

непокорни (19)

неверници (19)

читалац – хијена (18)

нечиталац (Дорфмер) (20)

реконструктор (28, 300)

„данашњи читалац који навике читања не мења никад” (28)

писатељи (29)

настављачи (29)

дописивачи (29)

---

<sup>321</sup> Бројеви страна романа Милорада Павића дати су према издањима наведеним у одељку „Извори”.

корисник (30, 31, 32)  
ослобођени читалац (који сам склапа књигу у целину) (33)  
остали (33)  
посвећени читалац (34)  
интелигентан читалац (34)  
сабрат (35, 534)  
улагивач, додвораш (35)  
„преварени муж” (књижевни критичар) (36)  
читалац као пеливански коњ (36)  
читач снова (ловац снова) (108–109, 211, 256, 280, 286, 318, 347, 350)  
демијург (65)  
читач мириса (82)  
преводиолац (432, 440)  
здухач (526)  
казивач (547)  
трагач (565)

*Предео сликан чајем*

љубитељ укрштених речи (281)  
корисник (285)  
идиоритмик (особеножитељ, самац) (11–12)  
кенобит (општежитељ) (11–12)  
читалац – енигмата (љубитељ укрштених речи)  
уредништво (181)  
онај коме се отворе очи (230)  
критичари као студенти медицине који увек мисле да писац болује баш од оне болести коју управо проучавају (281)  
савременици (282)  
људи сутрашњице („синови и унуци ових данас”) (282)  
далека нека поколења (282)  
читалац као полицијски инспектор (282)  
читалац који не стаје у стопу свог претходника (282)  
читаоци у истом низу као јато гусака што лети на југ (282)  
читаоци као касачи на коњским тркама (282)  
даровити читаоци (283)  
недаровити читаоци (283)  
читалац као Кинез (усправно читање) (284)

читалац који је решио да отклизи до смрти најкраћим путем (линеарни читалац) (286)  
они који решавају укрштеницу на прескок (287)  
они који укрштеницу решавају редом (287)  
отшљеници (86)  
поштени налазач (293)  
читалац – ловац (293)  
измишљени читаоци (293)  
стрпљив/нестрпљив читалац (224)  
преводиолац (329)  
гледалац (337)  
полицијски стручњак за шифре (495)  
читалац који не верује да постоје романи са двоструким крајем (496)  
одгонетач (укрштенице) (496)  
читалац – проналазач (494)  
непознати (456)  
читаоци – аветиње (који о јунацима знају све, а јунаци о њима – ништа!) (461)  
суиграч (461)  
читалац у свету енциклопедија (472)  
читалац који спасава јунака приче, али убија причу (473)

*Унутрашња страна ветра*

читач снова (Хера, 10)  
читач времена (биолошког, календарског) (Хера, 9; 17–18)  
гледалац (Хера, 32)  
читач звука (Хера, 38)  
гатар (Леандер, 13)  
читач мириса (Леандер, 58)

*Последња љубав у Цариграду*

гатар (10)  
опсенар (26)  
читач мириса (72)  
режисер (118)  
гледалац (118)

*Кутија за писање*

садашњи купац (11)  
први власник (11)  
садашњи власник (11)  
„будући сопственик (подв. М. Б. Ћ) овог гломазног предмета”  
(11)  
проналазач (39)  
читач мириса (51, 117)  
путник (60)  
читач снова (60, 79, 111)  
гатар (63)  
играч (70)  
нечиталац (69)  
дописивач (89)  
писац (129)

*Звездани плашт*

неупућени (13)  
читач снова (11–12)  
купац књиге с тајном (19)  
читач звезданих имена (20)  
ретки (23)  
преписивач (32)  
неписмени читалац (41)  
„читалац који разуме шта ватра говори” (43)  
читач мириса (88)  
срећни налазач (106)  
посвећени читалац (110)  
врач (лекар) (141)  
читалац који се умешао у причу (160)  
декодер (110)  
помоћник (159–160)

*Невидљиво огледало/Шарени хлеб: роман за децу и остале*  
девојчица (*Невидљиво огледало*)  
Теодора (*Невидљиво огледало*)  
дечак (*Шарени хлеб*)  
играч (*Шарени хлеб*, 41–45)

*Уникат*

корисник (5, 124–195)  
задовољни читалац (5)  
андрогини читалац (11, 96)  
читач мириса (17)  
глумац (26)  
детектив (37)  
опсенар (39)  
читач снова (56–57, 73–88)  
дописивач (196)

*Друго тело*

побожни читалац (друго, допуњено издање романа)  
заљубљена читатељка (Liza Svift)  
одана читатељка (Liza Svift, 18)  
дарежљиви читалац (19)  
читач биља (биљар) (маестро Ђеремија)  
читалац као Буриданов магарац (39)  
читалац 21. века (40)  
једноплемени читалац (колективни читалац; Срби, 86)  
читалац – муштерија (86)  
читач снова (72, 153, 277)  
врачар (145, 254)

*Позориште од хартије*

читатељка (5)  
читатељ (5)  
писац као читалац (5)  
антологичар (5, 94)  
преводиолац (5, 207)  
пријатељи (6)  
коаутори (43)  
укрцани читалац (56)  
корисник (58)  
читач снова (60)  
активни читалац (читалац који има највише посла у овој причи)  
(62)  
*Round robin* писци (69–75)  
историчар књижевности (135)

плагијатор (141, 173)  
читалац љубавних и крими романа (173)  
побуњени читалац (224)

*Вештачки младеж*

спекуларни читалац

\*

Као што се може уочити из прилога, највећи проценат пописаних појмова односи се на упућеног читаоца. Међу романима Милорада Павића, највише *маски* упућеног читаоца налази се у *Пределу сликаним чајем* – чак двадесет и пет.

МУЛТИПЛИКАЦИЈА ИМПЛИЦИТНОГ АУТОРА  
КАО ЕФЕКАТ ЧИТАЊА РОМАНА *УНУТРАШЊА*  
*СТРАНА ВЕТРА* МИЛОРАДА ПАВИЋА<sup>322</sup>

Романи Милорада Павића су из више разлога инспиративни за истраживање проблема мултипликације имплицитних аутора. Заправо, не само инспиративни јер романескни опус Милорада Павића, због својих појединих карактеристика и истражен из поменутог угла, може дати допринос теоријским разматрањима умножених имплицитних аутора. Изузимајући из разматрања присуство елемената постмодернизма у Павићевим романима и њихово преобликовање у „павићевском” кључу, нелинеарност, форму текстуалног хипертекста као одлика Павићевог романескног опуса које су вишеструко истражене, задржаћемо се на једном Павићевом маниру, уједно једној од карактеристика његове прозе која је проучаваоце доводила до дивергентних закључака – на присуству „при-

<sup>322</sup> Опширнија верзија овог огледа публикована је у зборнику: Snežana Milosavljević Milić (ur.), *Od narativa do narativnosti / From Narrative to Narrativity*, Niš: Filozofski fakultet – Univerzitet u Nišu, 2018, str. 249–266.

ча ходилица” у Павићевом романескном опусу. Већ прва Павићева збирка приповедака, *Гвоздена завеса* (1973), садржи поетичку пролегомену његовим будућим делима – прерушавање песама у прозу и комбиновање „стarih” фрагмената. У поговору наредној збирци, *Коњима Светог Марка* (1976), експлицира се да су и њене поједине приче као „мали кријумчарски бродови”, „Преобучене и послате у прве борбене редове” да поново поведу једну битку за „луку читаоца, који иначе овакву робу не прима редовним линијама”, што, најпре, отвара полемику са читаоцима који, као љубитељи прозе, траже „деградирање” песама, а потом упућује на Павићеву опсесију идејом да се нови прозни рукопис може конституисати или репродуковати од наративних целина из раније објављених дела, што ће постати опште место поетике овог писца.

Истраживачи Павићевог стваралаштва су, појмовно разнолико, упућивали на приче-ходилице (Делић 1991, Пијановић 1998), приче-уљезе (Пијановић 1998), Павићеве „циглице” (Бабић 2010) и проточност Павићевих романа (Делић 1991, Пијановић 1998). Приче-ходилице су, како логично следи, покренуле разматрање њихове уклопљености у ново наративно штиво, односно, термилошки прецизније, питање функционалности оваквог Павићевог аутоцитатног поступка. Интересантни су не само приступи књижевних критичара и теоретичара причама ходилицама, већ и закључци о функцији и естетској вредности имплементирања овог поступка у Павићевим романима. Један део књижевних критичара је као функцију склапања (и уклапања) прозних елемената који већ постоје у рецептивној свести Павићевог читаоца видео „ново семантичко озрачење старих рукописа.” (Пијановић 1998: 259) Међутим, неретко је било и опречних мишљења где је Павићевом аутоцитатном поступку одрицана семантичка, функционална и естетска вредност (Марковић 1999, Ах-

метагић 2005).

Разматрање проблема имплицитних аутора усмеравамо ка роману *Унутрашња страна ветра* (1991). Изабрали смо хронолошки трећи Павићев роман, али први који је у књижевној критици покренуо експлицитна питања о функцији аутоцитатности<sup>323</sup> у Павићевим романима, односно први у вези са којим су експлицитно постављена питања: шта, заправо, спаја „трансплантоване” старе приче са новим ткивом.

### Некохерентности *Унутрашње стране ветра*

У корпусу књижевнокритичких текстова о *Унутрашњој страни ветра*, чак и оних афирмативних, често се осветљавају стилски и формални недостаци овог романа, а на један од њих (парадоксално) имплицитно је указала Јасмина Михајловић у тексту „*Унутрашња страна ветра* или роман о жудњи за целином” (1992). Констатацији у вези са интерполацијом Павићевих старих прича у нову текстуалну целину, чиме се ствара нова конструкција, ова ауторка додаје закључак да су прича о Леандру и прича о Хери „располућени делови с различитим ритмом” чиме нас, подржано насловом рада, провоцира на разматрање још једног питања у вези са овим романом, али у другој конотацији: Да ли је, услед „располућеног ритма”, *Унутрашња страна ветра* роман о жудњи за целовитошћу – формалном, стилском, семантичком?

Пишући о начину преображавања (саображавања) прича из претходних Павићевих збирки наравном ткиву *Унутрашње стране ветра*, Пијановић ове приче паралелно назива и причама-ходилицама и причама уљезима, без

<sup>323</sup> У *Унутрашњу страну ветра* „трансплантовано” је чак шест Павићевих приповедака: „Запис у знаку Девице”, „Борба петлова”, „Врт ужаса”, „Јаје”, „Варшавски угао”, „Смрт Еугена Фоса”.

појмовног прецизирања. Након Пијановићеве констатације да у *Унутрашњој страни ветра* постоје приче-уље-зи, постављамо питање: да ли се неке од „трансплантованих” прича у овом роману не осећају удобно? И због чега? Пишући о техници монтаже у *Унутрашњој страни ветра*, Пијановић констатује постојање овог поступка без залажења у његову сврху у овом роману. У домену садржаја *Унутрашње стране ветра*, Пијановић (1998: 258) је нарочито указао на некохерентност Леандровог дела: „Борба петлова”, унета као епизода *Унутрашње стране ветра*, „није сасвим добро увремењена у оквир приче, па се отуд запажају шавови и недовољна сраслост двају првих поглавља у фабули романа [...], нарочито епизода у којој се евоцира Леандерова несрећна љубав са Деспином, сећање на пут кроз Сест, учење песме о Хери и Леандеру и убацивање новчића са Хериним ликом као напојницом инцидентно излази из оквира *Борбе петлова* и бива као уљез-прича дописана маргини ове повести.”

У закључним разматрањима о естетској вредности *Унутрашње стране ветра* Пијановић (1998: 261) је још експлицитнији: „роман присваја поједине приче ради сопственог продужетка и непрестаног трајања” и „У спајању фрагмената запажају се пукотине.”

У корпусу афирмативних текстова о *Унутрашњој страни ветра* новијег датума, за проблем који истражујемо значајна су запажања Але Татаренко (2013: 227–228): пишући о форми клепсидре, Татаренко се задржава на њеном ефекту на нивоу сижеа, те на „пешчаном” карактеру текста романа који подржавају „пешчана зрнца” мотива, епизода и алузија које се „пресипају” из једног дела у други, додаје питање у вези са „случајношћу”, односно случајношћу комбинација елемената у причама о Хери и Леандру.

„Непавићевци” су били експлицитнији у истицању некохерентности наративне прогресије поменутог романа. Тако Миливоје Марковић (1999: 34, 35) истиче да се у *Унутрашњој страни ветра* „odasvud vidi konstrukcija”,

да је овај роман Павићев опробан рецепт и теоријска игра-рија јер „kojim god redom читали, то неће угрожити причу у којој и тако ништа није речено, у којој нема романеског језгра.” Запажања књижевних критичара о спекуларној структури делова о Хери и о Леандру Марковић (1999: 36) ревидира закључком да је у роману ипак „izostala она корча која је требало да буде egzistencijalna основа романа – izostala је и ни у чему се није ostvarila veza између Here i Leandra.” Марковићу се нарочито учинио проблематичан (односно, крајње немотивисан) Сабљашев поступак који не само да је ретардирао радњу („укочио расплет”), већ је након њега драмска тензија из прве трећине Леандрове приче потпуно попустила, те је овај „пропуст”, каквим га Марковић види, Павић могао надоместити једино испредањем старих прича, у контексту романа *Унутрашња страна ветра* немотивисаних и нефункционалних (каква је нпр. „Борба петлова” о којој смо писали у оквиру овог одељка рада). Чак и Пијановићево запажање о „инфаркту нарације” на последњој, Леандровој (унутрашњој) страни, показује да до расплета не долази природно, по законима вероватности и нужности, логиком саме приче већ вештачки, на брзину да би се пошто-пото остварило оно што је најављено на почетку Леандрове половине – да Леандер мора умрети од сабље у 12.05 часова.

Најоштрију критику Павићевом поступку аутоцитатности у *Унутрашњој страни ветра* упутила је Јасмина Ахметагић (2005: 53, 50) назвавши га „пуким преписивањем” и „нарастањем мотива” чија је једина функција изналажење вештачких спона у овој „на силу компонованој целини”. Међутим, упркос некохерентностима *Унутрашње стране ветра*, када се узме у обзир роман у целисти, поменута ауторка (Ахметагић 2005: 32) део о Леандровом градитељском подухвату сматра естетски вредним, те га смешта раме уз раме са *Хазарским речником* и

*Малим ноћним романом* који су, по њеном мишљењу, у самом врху Павићевог прозног стваралаштва.

Мит о Хери и Леандру, наговештен поднасловом и графички евоциран средишњом плавом страницом, како су закључили критичари који су писали о овом Павићевом роману, уместо темеља на којем би се успоставила веза двају делова романа ипак остаје слаба асоцијативна копча. Међутим, како Павићева упутства за читање његових романа читаоцу дају слободу избора редоследа одељака романа или, пак, подједнаку слободу да дело не прочита до краја, већ да се, по свом нахођењу, определи за неки од одељака, у наставку рада, користећи дату слободу „избора” и не желећи да понављамо запажања која су о Леандровом делу изнета у радовима о *Унутрашњој страни ветра*, усмерићемо се ка Херином делу. Одабир Хериног одељка за читалачку проверу наративне кохерентности мотивисан је најпре његовом недовољном истраженошћу, а потом и интерпретативним оквиром који формира мото романа: Хера (истовремено епоним) је целина, „не много снажна ни складна”, „али целина”.

Емпиријска<sup>324</sup> провера некохерентности: Херин део

*А она, она је била потпуна целина.*

*Мала, дезоријентисана, не много  
снажна ни складна целина, али целина.*

М. Павић, *Унутрашња страна ветра: Леандер*

У односу на Леандров, Херин део је, услед сегме-

---

<sup>324</sup> Синтагма „емпиријска провера” је у овом контексту употребљена у значењу које јој придају реторички теоретичари читања и упућује на индивидуално читалачко искуство са наративом једног од делова *Унутрашње стране ветра*; прецизније, „емпиријска провера” усмерава се ка анализи динамике конфигурисања заплета поменутог дела романа.

ната који се у великој мери удаљавају од приче о овој јунакињи, готово двоструко од Леандрове и који се, заправо, осамостаљују у контексту овог дела романа, инспиративнији и провокативнији за истраживање умножавања имплицитних аутора.

Након читања Леандровог дела, стижемо у Београд, прелазимо Дунав – плаву страницу по средини књиге, улазимо у 20. век, у Добрачину улицу 6/III и причу о Херонеји Букур. Наратив о Хери отвара се речју „жена”. Заправо, наратив се отвара Хериним директним унутрашњим монологом који подцртава и уједно усмерава наше читање ка, бар током првог сусрета са овим делом романа, неким од круцијалних питања одељка: прво је питање границе између првог и другог дела живота жене, друго – да ли се женски снови реинкарнирају у мушком телу, и обрнуто. Поменути мотиви су конкретизовани кроз Херину граматику снова у којој су два најчешћа елемента змија и дечак. У контексту обе „унутрашње стране” *Ветра*, мотив змије у Херином делу уведен је са циљем да оствари спону између Леандровог дела и текста посвећеног његовом митском парњаку:

1. ликови романа (Хера и Леандер, односно Миљко, Радача Чихорић, Иринеј Захумски) „преображавају” се у змије”: Хера се буди са осећајем да јој се језик раздвојио, а Леандру гата змијски пророк.
2. Леандрова животна путања у знаку је слова Θ, на грчком језику – првим словом речи „Богородица” које, с друге стране, графички одговара дводелном сазвежђу змије.
3. Према астечком хороскопу, аутор романа рођен је у знаку змије.<sup>325</sup>

<sup>325</sup> О семантици мотива змије, дрвета и птица опширно је писала Јелена Марићевић у докторској дисертацији *Барок у белетристичком опусу Милорада Павића*, одбрањеној 2016. године на Филозофском

У односу на ове „паралеле” између делова *Унутрашње стране ветра*, читање песме о Хери и Леандру на француском језику у Херином делу и Херин есеј о смрти у коме се људски живот сагледава као „чудна трака” где „циљ није на крају, него на средини стазе” (32) још су блеђе копче. Каткад приповедач покуша да „вештачки” повеже делове романа: „Баш о једној љубави говори ова прича!”, или пак: „постоје разне љубави. Има и тако чорбастих, да помаже само кашика.” (67) Једна од таквих је митска прича о Хери и Леандру у контексту *Унутрашње стране ветра*.

У самом Херином делу такође постоји низ немотивисаних поступака и немотивисано уведених ликова. Примера ради, лик Хериног брата уведен је изненада Херином (такође недовољно образложеном) одлуком да оде у Италију. И сам његов потоњи одлазак у Краков са приповедачем више има екстензивну, него сижејну функцију. Чак и бледа мотивација пута (доктор Алфред Вјежбицки има исте очи као Херине), услед потоње банализације (разговор кроз дијалог из књиге и рукописа Јана Потоцког где Манасија једну од реплика доживљава као Херино „проговарање” кроз уста Алфреда Вјежбицког) не води ка расплету Хериног дела. Манасија Букур одлази са поменутог ручка и умире спокојан јер је (наводно) добио одговор на питање у вези са Херином смрћу, односно њеном одлуком о самоубиству. Такође, ничим није мотивисано ни приповедачево чување тајне о Хериној смрти („Треба рећи да сам ја одавно знао да Хера уопште није извршила самоубиство него да је убијена. У наступу љубоморе, или неком другом наступу, убио ју је поручник Јан Кобала.” (51)).

У *Унутрашњој страни ветра* аутоцитатност није само поступак, већ и једна од тема романа јер Херонеја Букур, попут аутора романа, интерполира своје приче у

преводе других аутора. Интересантна је чињеница да су и у том контексту ове приче само „кукавичја јаја”, нефункционалне и немотивисане. Примера ради, таква је прича о капетану Петру од Витковича, у контексту ткива романа нефункционална дигресија јер ни тематизацијом „замене душе” није успела да оствари функцију наративног шава делова романа. Као примарну функцију Хериних „кукавичјих јаја”, приповедач истиче комуникативну – Хера је помоћу прича комуницирала са својим братом Манасијом. Међутим, овде се не остварује права, дијалoшка, већ једносмерна комуникација на релацији адресант – адресат, без одговора.

У претходном одељку указали смо на то да се као једна у низу нехокерентности романа *Унутрашња страна ветра* истиче непрогресивност заплета, те да се чак доводи у питање његово постојање у овом роману. Размотримо овај проблем у контексту Хериног дела. Узимајући у обзир општа места о заплету као етапи у развоју радње – по Аристотелу (2015: 52), оном сегменту наратива „од почетка па све до оног дела који чини границу од које се врши прелажење у срећу из несреће или у несрећу из среће”, односно момента увођења првог динамичког мотива у статичку ситуацију експозиције, те као окоснице ситуација и догађаја унутар приповедања са нагласком на каузалности, према Принсу (2011: 224), можемо констатовати да у Херином делу не постоји заплет у класичном значењу те речи. Први динамичан мотив у Херином делу је њен одлазак у Улицу Добрачину 6/III, у кућу породице Симоновића. Часови подучавања деце у овој породици праћени су низом фантастичних дешавања – разговором и обедовањем са невидљивим дететом, просипањем вина по одећи и чудесним нестајањем флека након изласка из дома Симоновића. Међутим, након више одласака у овај дом, Хера одлучује да прекине подучавање њихове деце,

па опет немотивисано прихвата да настави са радом, док одлуку да оде у Италију доноси – изненада. Херин одлазак у Италију није узрочно-последично повезан са претходним дешавањима. Ни Херина смрт се, у овом контексту, најмање из два разлога не може сматрати расплетом приче: најпре, Херина смрт, иако најављена за 12:05, ни на који други начин није обавијена велом тајне за којом Манасија, наводно, треба трагати, а потом део о Хери свега трећином текста обухвата време „за живота” ове јунакиње, док је у већој мери фокусиран на Леандра, а у највећој – на приповедача, бившег виолончелисту. С обзиром на то да квантитативно већи део Хериног одељка заузима наратив о Леандру, у вези са овом фабуларном нити не може се, у контексту поменутог дела, наћи заплет. Као што смо напоменули, Леандер је у део о Хери уведен изненада и представљен је као успешан музичар који свира четири инструмента, док се његове инцестуозне склоности откривају тек у завршном делу текста. Сходно непостојању заплета у вези са Леандровим ситуацијама и догађајима приказаним у одељку, не постоји ни расплет – Леандер умире мислећи да је додир (о коме се сазнаје тек на крају Хериног дела) могућ. Наративност Хериног дела подржана је приповедањем о низу неповезаних ситуација и догађаја, док је једино „заокруживање” у овом делу смрт оба његова јунака. Узимајући у обзир друге аспекте заплета и посматрајући га као скуп елемената „помоћу којих се ствара површинска, спољашња, механичка напетост између појединих догађаја” (Кољевић 1985: 885), на чему инсистира драма апсурда, или, пак, кроз утисак „одвијања” наратива (односно „кретања” у најширем значењу те речи) у контексту теорија читања, игру актуелних и виртуелних светова, односно напетости међу њима у контексту посткласичне, когнитивно-нараторолошке оријентације, те кроз резултат читаачеве менталне активности (Даненберг 2008: 437–438), гледано

из овог угла у *Унутрашњој страни ветра* постоји заплет: митски јунаци, љубавници, кренули су у потрагу за недостајућом целином, а траже се у временски различитим димензијама. Парадоксално, налазе се једино у тим виртуелним димензијама: Хера Леандра губи на јави, а налази у сну; Леандер Херу налази у, њему природној, димензији „брзог времена”, док је њихов сусрет онемогућен у „спорој стварности”. Још једна димензија где до сусрета двоје митских јунака може доћи, јесте смрт; међутим, узимајући у обзир Павићев топос старих и младих смрти, пар тренутака размака између Леандрове и Херине смрти (у контексту античког мита) доводи до заплета, уједно наставка митске приче. Хера и Леандер, и у смрти раздвојени, траже се кроз ововременост, кроз оновременост, а налазе се само у међувремену, како би Павић рекао, пренапрегнутом, палимпсестном времену где се, у заустављеном тренутку, опет на тренутак, спајају векови, живот и смрт и смрти саме. Међутим, тај тренутак је једино – сан.

У контексту Хериног дела, нит која је најнекохерентнија са осталим уситњеним наративима овог дела (наративом о Хери, њеним сновима и приватним часовима француског језика у породици Симоновић, наративом о Ленадру, епизодом о одласку у Краков, причом-уљезом о Капетану од Витковича) јесте приповедачева исповест. Свом пријатељу некадашњем виолончелисти, а сада писцу, Манасија оставља аманет да својом причом омогући Херин и Леандров додир. Након што се експлицитно обр-разложи увођење Манасијине исповести (приповедач је прихватио позив свога пријатеља да саслуша исповест о брату и сестри, те да по њој напише причу), обиље Павићевих биографских елемената у овом поглављу преокреће читање у смеру туђе, а не Манасијине исповести. Имплицитни аутор је, када је у питању наративизација Манасијине исповести, тежиште ставио на приповедаче-

ву исповест о свом животу, која, након ламентског, добија дитирампску ноту јер приповедач у њој успева да оствари оно што писац, као студент музичке академије, није – да на виолончелу одсвира оне остале три деонице свог квартета. Где је овде Хера? Изгубила се на пучини плаве, средишње странице. Имплицитни аутор није проговорио, а преко избора прича – материјала о којима, у Херином делу, приповедају најмање два наратора (Манасија и бивши виолончелиста), рекао је много. Као да циљ Хериног дела није била прича о Хери самој, нити о њеном брату, Манасији Букуру, нити о митској или пак емоционалној повезаности са Леандром, али јесте била прича о љубави – првој љубави, виолинчелу, његовом телу и души. О додиру музике и четири елемента, живота. Попут принцезе Атех, и Херина прича има неколико лица. Оно што остаје након што уклонимо све њене маске, јесте лице шездесет двогодишњег писца који приповеда о својој љубави, и својој жали. Да, лице. Да, његово.

Анализу проблема умножених имPLICITНИХ аутора *Унутрашње стране ветра* завршићемо питањем: у односу на критеријуме за уочавање мултиплицираних имPLICITНИХ аутора у једном тексту и узимајући у обзир издвојене некохерентности на више релација унутар романа *Унутрашња страна ветра* (између делова, те унутар самих делова), да ли имPLICITНИ аутор овог романа има атеховско лице? И потврдним одговором. Јер, колико год настојали да случајности у роману сагледамо као „случајности”, неке шавове не можемо наћи (више очију боље види – гласи једна пословица; и у овом случају је тако). Прича о Хери и прича о Леандру остају два засебна дела *Унутрашње стране ветра*. У контексту Хериног дела, током процеса читања и конфигурирања значења овог наратива евидентирамо (или боље рећи, доживљавамо):

1. различит ритам кретања кроз наратив: на првим страницама када се Хера изнова враћа на часове француског језика – статичност јер се, осим немотивисаних долазака и одлазака ништа не дешава, односно, наратив се не креће напред, ка заплету; потом, након Хериног наглог одласка у Италију наслућујемо заплет, али наше очекивање се изневерава. Највећа тензија током процеса читања јавља се на страницама посвећеним љубавном троуглу Хера – Јан Кобала – Леандер. Ту се налази једино празно место значајно за даљи развој радње, а оно је у вези са Кобалином изненадном заменом љубавника. Овде се отвара наративни ружавац који води ка Хериној смрти. У завршном делу приче о Хери (за коју смо устврдили да је, заправо, у најмањој мери посвећена животу ове јунакиње), наративна прогресија је лирска: приповедање се претаче у приповедачеву исповест о студентским данима и неоствареној љубави, виолончелу, те у реминисценције на поједине дирљиве тренутке када је овај виолончелиста корак по корак савладавао нотне записе.

2. Непостојање заплета у класичном значењу те речи, али постојање тензије током читања неповезаних догађаја у вези са Хериним и Леандровим животом.

3. Неколико неповезаних прича: о невидљивој девојци у кући Симоновића, о митској љубави Хере и Ленадра (кроз стихове које чита дечак на часовима француског језика), буђењу капетана Петра од Витковича у туђој души, пар прича – кукавичјих јаја унутар Хериних превода, причу о Леандру музичару и Леандру несрећном љубавнику, те приповедачеву исповест. С друге стране, иако без семантичких спона, ове приче су стилски уједначене. Чак и неинформисани читалац који ће изгубити из вида присуство прича-ходилица, неће занемарити њихову некохерентност са остатком наративног ткива.

4. У контексту Хериног дела – неуклопљеност „трансплантоване” приче о капетану Петру од Виткович (у Леандеровом – „Борбе петлова”), и, у односу на њу чвршћу (али опет не довољну) сраслост прича „Јаје” и „Варшавски угао” са наративним ткивом *Унутрашње стране ветра*.

На питање о броју имплицитних аутора у *Унутрашњој страни ветра* можемо одговорити констатацијом да имплицитни аутор овог романа има атеховско лице, а оно у контексту *Хазарског речника* броји до седам маски. Више је лица имплицитних аутора *Унутрашње стране ветра*. Међутим, ако се присетимо проблема антропоморфизације концепта имплицитног аутора, оцртаног на почетку рада, у контексту овог Павићевог романа имамо једнозначан одговор. Већ од првих „барокних” реченица романа<sup>326</sup> његов имплицитни аутор кристалише се као (у тренутку писања) шездесетдвогодишњак који са лулом (час у устима, час у руци) започиње причу о Хери и Леандру да би привукао нашу пажњу, док у тренутку нашег читалачког заноса прелази на приповедање о себи – опет „кријумчари” један наративни брод!

За закључак овог сегмента анализе Павићевих романа послужићемо се стиховима Раше Ливаде, писца и аутора првог афирмативног приказа *Хазарског речника*: „Ни празни, ни сити; враћамо се из тог загрљаја који је само увећао разлике.” Заиста, након читања *Унутрашње стране ветра* нисмо „ни празни ни сити”. Разлике јесу увећане, с једне стране: пуно је некохерентности у овом делу. Али, с друге стране, тај калеидоскоп на окупу држи једно „лице” (и без знакова навода!). Павићево, павићевско, атеховско.

---

<sup>326</sup> О барокној стилизацији реченица својих романа и њиховој усмерености ка живој речи Павић је говорио у интервјуу публикованом у књизи *Хазари или обнова византијског романа* (Шомло 1991), те писао у есејима касније обједињеним у књизи *Роман као држава и други огледи*.

## ОДНОС ИЗМЕЂУ АУТОРА, КЊИЖЕВНОГ ЛИКА И ЧИТАОЦА У ПАВИЋЕВОЈ ПОЗНОЈ ПРОЗИ<sup>327</sup>

Издавање позног круга Павићеве прозе започела је Ала Татаренко (2013: 253) на основу аутобиографске сижерне линије, усмерења ка ергодичком раду, али и одсуства упутстава за читање и метатекстуалних коментара. Ј. Драгојловић (2013: 501–502) последње Павићеве романе – *Друго тело*, *Позориште од хартије* и *Вештачки младеж* – повезује преко аутобиографизма као типа аутопројекције, односно *новог аутобиографизма*<sup>328</sup> као „својеврсног типа књижевне аутопројекције у којој преовладава фрагментарност и у којем долази до ревизије концепције личности као извесне целовитости”, чије функције поменута ауторка налази у *писању-себе* и васкрсавању субјекта. Разматрајући Павићев позни опус, Александар Јерков (2014) указује на „потресног књижевног јунака” којег обликују не само „Последња прича”, већ и романи *Вештачки младеж* и *Друго тело*. Аутори који су писали о Павићевој аутобиографској прози (Татаренко 2013; Јерков 2014) дотичу се пишчеве игре с читаоцем углавном са аспекта трагања за фрагментарним биографским подацима (односно, послужимо се речима Петра Пијановића, аутобиографским причама – ходилицама) и њиховим склапањем (Драгојловић 2013). Истраживање позне прозе поменутог писца настављамо

<sup>327</sup> Опширнија верзија огледа „*Ко резбари последњу причу: однос између аутора, књижевног лика и читаоца у Павићевој позној прози*” публикована је у зборнику: Бојана Димитријевић (ур.), *Савремена наука о језику и књижевности*, Ниш: Филозофски факултет 2016, стр. 143–156.

<sup>328</sup> Термин Марка Липовецког („Постмодернизам сегодня”, 2002, доступно на: <http://magazines.russ.ru/ znamia/2002/5/lipov.html>, [10. 12. 2015])

покретањем низа питања: Ко је Павићев читалац? Које је намењена његова позна проза? Каква је природа те игре? И, најзад: Ко *резбари* „последњу причу“?<sup>329</sup>

Павићеви биографски подаци, нарочито они у вези са два последњим деценијама његовог живота, као и интервјуи (са критичком жаоком) у вези са рецепцијом Павићевог дела у ширем друштвеном и светском контексту, бацају ново светло не само на Павићев позни опус, већ и на анализу аутобиографизама у Павићевом делу. У овој интерпретативној „игри“, „задовољство у тексту“<sup>330</sup> биће интензивирано задовољством у *оквирима*, подтексту и контексту.

### Оквир за читалачку ревизију: *Последња прича*

Почетак „Последње приче“ изнова тематизује древну човекову потребу за причом и причањем:

„Zalazio sam u osamdesetu godinu života, a to se navršavalo sa prvom decenijom XXI veka. [...] Tada se desila ta stvar. Ili bolje reći taj zvuk. Dremao sam, čini mi se, na divanu u radnoj sobi, kad se oglasio telefon. [...] Glas mi je bio odnekud poznat, ali rekao je ne predstavljajući se samo dve reči: Hoću priču! [...] Evo, dakle, priče. Desila se nekome ko više takođe nije među živima, pa će iščeznuti ako je [ja] ne ispričam.” (Павић 2014: 185, 188)

С обзиром на то да дневничка форма „Последње приче“ сигнализира контекст у којем је настала – у питању су последњи месеци пишчевог живота, тренуци самовања и раздвојености од Лексије, потреба за причом се овде до-

---

<sup>329</sup> Синтагма „последња прича“ односи се на аутобиографски круг Павићеве позне прозе. Из овог круга, у средишту овог поглавља налазе се „Последња прича“, *Вештачки младеж* и, делом, роман *Друго тело*.

<sup>330</sup> Синтагма Ролана Барта из истоимене књиге (*Задовољство у тексту & Варијације о писму*. Превод Јовице Аћина. Београд: Службени гласник, 2010.)

живљава као вапај. Живети, значи причати, писати – ово важи и у Павићевом случају. Међутим, силна потреба за још једном Павићевом причом долази и са друге стране. Након кратког покушаја да разазна чији је глас са друге стране жице, приповедач одустаје од трагања и почиње да пише причу како би испунио нечију (и своју последњу) жељу.

Два графички одвојена дела „Последње приче”, уз низ биографских момената међу којима су рат и кратак наратив о родитељима са маскираним именима, спаја и мотив белих рукавица. Беле рукавице из приповедачевог ормара најпре се повезују са покојним пријатељем, песником, а потом са оцем Исидором.<sup>331</sup> Аутобиографски нарратив се нагло прекида након очевог доласка из логора и мајчине опорукe, изнете у павићевском духу: „Znaš, sine, bilo bi dobro da tvoja nevesta zna da i za muškarce вреди da su ponekad zreli bez koštice, a ponekad zreli sa košticom.” (Павић 2014: 192) Уједно, ово је и алузија на кратку, уметнуту причу о неоствареној љубави Бате Ко и приповедачеве мајке, која такође почиње павићевски пословично: „[...] ljubavi, kao i pomogandže, mogu biti zrele i slatke i u tome лежи квака.” (Павић 2014: 188)

Више биографских елемената присутно је на крају приче где приповедач открива своју тајну – повратак стиховима, којима је започео свој књижевни пут. У једној од строфа, лирски субјекат даје кратак осврт на одраз своје љубавне приче у очима околине:

„Neki nas nepoјamno mrze  
 Drugi nas mnogo vole  
 Ja sam navikao na to, ti ne  
 Ja računam samo one druge  
 Ti samo one prve” (Павић 2014: 194)

<sup>331</sup> Павићев отац Зденко у „Последњој причи” носи име Исидор, док мајчин лик није номинализован.

Ко је прави адресат „Последње приче” и ових стихова? Фигура покојног песника као наручиоца, лажан је траг. „Последња прича” је, попут *Другог тела*, исприповедана гласом наратора са оног света, али са извесном разликом у погледу мотивације оваквог приповедног поступка. „Глас” приповедача „Последње приче” је тих, као да заиста долази са оног света, и стога је више налик последњој исповести, концизној, дневничкој која, сада и дословно, долази „са оног света”, из пишчеве закључане фиоке након шест година, у руке правих адресата – читалаца.

### Хетеромедијални оквир *Веишачког младежа*

Након „Последње приче”, усмерићемо се на другачији вид контекстуализације позног опуса Павићеве прозе – хетеромедијални<sup>332</sup> оквир *Веишачког младежа*, односно на диск, смештен на унутрашњој страни корице првог издања поменутог романа (Милорад Павић, *Веишачки младеж*, Нови Сад: Матица српска 2009). На диску се, поред текста романа, налази Павићев интервју дат грчкој телевизији. Теме интервјуа су пишево стваралаштво, рецепција, живот и однос друштва према уметнику.

У контексту Павићеве поетике, чији је темељ игра са читаоцем, хетеромедијални оквир *Веишачког младежа* показује се као део пишчеве стратегије, нарочито делотворне у групи Павићевих читалаца – љубитеља електронских верзија „штива”. Интервју (који се аутоматски емитује након убацивања диска) интерпретацију романа уз који се налази директно усмерава ка аутобиографском наративу. С друге стране, и роман својим садржајем „при-

---

<sup>332</sup> Термин Вернера Волфа (2006: 15) за одређење контекстуалног оквира који не припада истом медијуму као садржај који је њиме уквирен.

жива” интервју као релевантан интерпретативни оквир.<sup>333</sup> Међутим, уоквиравање се не завршава на овоме. Између оквира – интервјуа и текста романа *Веиштакчи младеж* успоставља се и интертекстуална релација јер су поједине Павићеве реплике цитиране у роману.

Хетеромедијални оквир романа *Веиштакчи младеж* снажан је маркер за интерпретацију већ од првог кадра – споменика „Победник” и снимка Павићеве канцеларије у Српској академији наука и уметности. Међутим, писац је у интервјуу уз *Веиштакчи младеж* другачији од оног којег смо читали у „Последњу причу”. Прве Павићеве речи су на француском. Потом се разговор наставља на грчком, енглеском, па тек на српском. Интервју је без превода. Са лулом у устима, Павић чита своје стихове, потом део из *Веиштакког младежа* о жени, мужу, критици, те о њиховим делима која се прећуткују као да не постоје.

У оквиру интервјуа, писац изговара реченицу инкорпорирану у роман *Веиштакчи младеж* који је тада био у рукопису: „Јасмина Михајловић ми је рекла: ’врло је тешко кад те неко, кога си сматрала за бога, пита за савет.’”, чиме је читање *Веиштакког младежа* додатно усмерено ка аутобиографском кључу. Текст романа потврђује поменути оквир. Наведени паратекстуални елеменат промовише један позитиван стереотип о Павићу. Овде, заправо, почиње игра са читаоцем у Павићевом позном опусу. Интервју уз *Веиштакчи младеж* није активирао само биографски оквир, већ и пишчеву полемику са књижевним неистомишљеницима. Од читаоца је, имплицитно, затражено да

<sup>333</sup> Снагу оквира као интерпретативног сигнала потврдио је низ истраживача, од Жерара Женета и дела *Paratexts, thresholds of interpretation* до Вернера Волфа у контексту когнитивне наратологије. На нашим просторима, проблемима уоквиравања књижевног дела посвећен је низ студија С. М. Милић (2001, 2011, 2013, 2014) и Ј. Вуловић (2011, 2015).

„заузме страну”.

Поводом објављивања *Вештачког младежа*, Павић (2009) је за *Вечерње новости* изјавио како је током последње деценије књижевног стварања његова преокупација „повест о два ствараоца чије се креације окрећу против њихове среће”. Садржај романа, између осталог, сачињава свакодневица брачног пара пуна путовања до Париза, Москве, и других престоница, посета галеријама, конзумирања разних јела и вођења разговора о успеху који се не прашта. Два средишња књижевна лика повезују друштвено ниподаштавање и необичне ситуације које се каткад косе са реалним. О прожимању ауторовог живота и литературе писала је Јасмина Михајловић (2004: 181): „Невероватна је чињеница да се М-у (и мени) у стварности често дешавају репризе одломака из његове прозе. Некад су комичне, понекад застрашујуће. Још је невероватније када то схватите *post festum*.”

Хетеромедијални оквир *Вештачког младежа* као *mise en cadre*<sup>334</sup> (Волф, 2010: 63) обгрљује причу о славном

<sup>334</sup> *Mise en cadre* као терминолошки парњак феномену *mise en abyme*, „минијатурној реплици текста која је у њега уметнута” (Принс 2011: 106), у корпус наратолошке терминологије уводи Вернер Волф 1999. текстом „Framing Fiction: Reflections on a Narratological Concept an Example: Bradbury, *Mensonge*” (*Narratology in Context*, 97–124). У оквиру феномена *mise en cadre* Волф (2010: 63–79) посматра други смер „реплике” текста и његову функцију на релацији споља – унутра, односно од оквирних (виших) нивоа текста ка унутрашњим (нижим) нивоима. Док Волф налази успешну примену овог концепта у домену трансмедијалне наратологије, С. М. Милић кроз концепт *mise en cadre* указује на нову могућност читања Лазаревићеве *Швабице* јер у пролошком делу ове приповетке и амбивалентном коментару о Помпеји проналази „минијатурни наративни резиме читавог заплета”, односно „когнитивни, оквирни метакоцепт читања приповетке, што јесте једна од функција *mise en cadre*.” (Милосављевић Милић 2014: 46, 47).

уметнику и његовој супрузи у раскораку са друштвеном средином. Приватна прича о Филипу Рубору и Ферети Су само је једна варијанта.

### Шири контекстуални оквир – „приватна колекција”

Р. Поповић у књизи *Први писац трећег миленија*, насталој на основу фактографске грађе – писама, чланака и интервјуа датих у различитим приликама и поводима, потом на основу оцена Павићевог дела, казивања савременика и биографских одломака из дела поменутог писца, пише о зависти академске (и шире) јавности према Павићу.

Током 1999. године, Павић је често на мети остварених и неостварених писаца, новинара и политиканата сваке врсте. Оспорава се све што је везано за Павићево дело које се чак назива „јаловим имитирањем науке”, док се писац одређује као „један од ретких књижевника који себе маркетира брзином светлости” и „ватрени следбеник лажне књижевности” (Поповић 2002: 223, 224). Како сведоче савременици, Павић издржава ударце стоички, а „то му, чини се, потхрањује нарцисоидност која, очито, иритира околину.” (Поповић 2002: 224) „Током 2000–2001, Павићев его не мирује.”, наставља Поповић (2002: 224).

Низ прича из *Приватне колекције* Јасмине Михајловић (2004) фокусиран је на исти проблем: „*Naš život je bio šizofren jer su se s jedne strane nizali književni uspesi, obostrani, a s druge strane smo živeli deset godina u okruženju poraza.*” (Михајловић 2004: 227) Реченицу из *Приватне колекције*: „*Ми смо били једно време неко трећи.*” (Михајловић 2004: 16), у *Вештачком младежу* изговара Ферета Су. Одредница позајмљена из наслова књиге Јасмине Михајловић, испрва алузивно употребљена, ипак упућује на значајну интертекстуалну релацију између *Вештачког*

младежа и *Приватне колекције* јер су наведени одломци из дела Јасмине Михајловић инкорпорирани у Павићев последњи роман. Стога уочена интертекстуалност додатно ојачава (и чини валиднијим) „приватну причу”, односно аутобиографски наратив као жанровски, али и реторички оквир *Вештачког младежа*.

Реторички аспект књижевних ликова у Павићевој позној прози

*Pisac, iako u izvesnoj meri može da izabere svoje preruhe, nikad ne može odabrati da iščezne.*

В. Бут

У оквиру реторичке теорије читања (Фелан 2011: 68–69) где се наратив посматра као реторички чин којим се аутор обраћа публици са неким циљем, уз нараторе, нараторе, наративну публику, празнине, паратекст, околности у којима аутор пише, као делотворно реторичко средство истиче се и књижевни лик. Заправо, у оквиру Феланове флексибилне реторичке теорије, сваки елеменат наратива се може посматрати као ауторово средство за неке циљеве. Ако књижевном лику приступимо из угла реторичке теорије, те кроз улогу ауторске публике, за нас ће од значаја бити више аспеката књижевног лика – од властитог имена, преко прототипа, до реплика, идеолошких ставова и улоге књижевног лика у тематској компоненти романа.

Од романа *Друго тело*, светом Павићеве прозе путовање започињу професор, историчар књижевности, писац „*чије су књиге некада биле лепше*”, али који за то не мари јер „*нешто слично рекли су и Вајрону*” (Павић 2006: 39), чије су књиге као шведски сто, али пред којима се „неки” читаоци од слободе збуне као Буриданов магараци. Уједно, главни лик је лулаш, а његова супруга, Лиза Свифт, лепотица,

успешни је археолог. Обоје одлично говоре француски језик.

У средишту наративног света *Веишачког младежа* су ликови са истим карактеристикама, само са другим именима, Филип Рубор и Ферета Су, познати сликарски пар, у раскораку са својом средином. Филип је, такође, лулаш. У „Последњој причи” то су стар и болестан осамдесетогодишњи писац, лулаш, и његова супруга Лексија. Главни мушки ликови *Другог тела* и „Последње приче” немају властито име као идентитетску ознаку, мада се, када је у питању *Друго тело*, на основу дела која се приписују наратору (*Унутрашња страна ветра*) може закључити да је прототип главног лика заправо Милорад Павић.

Наратор *Веишачког младежа* сугерише читаоцу да ликовима може да надене имена каква жели, чиме, у први мах, одриче значај властитог имена књижевног лика. Међутим, именовање на почетку књижевног дела има снажну комуникативну улогу, а Филип као избор, уз конотацију коју носи, има снажну реторичку функцију. Говорећи о значају ономастике у креирању карактера и утицају на рецепцију, Томас Дочерти (1985: 74) истиче да „Као орална формула, име служи као маркер за читаоца да идентификује тон приче брзо: [име] даје читаоцу тачку гледишта на фикцију у целини.” Ликовима *Веишачког младежа* не може се наденути било које име. Наратор нас заварава. Широка је распон приповедачеве игре са конотацијом имена главног јунака – од македонског краља Филипа, преко једног од дванаесторице апостола, Филипа Третјака који је у „Пари мачу” *Хазарски речник* назвао првом књигом трећег миленија до филипика којима се каткад приближава протестни говор наратора и ликовима *Веишачког младежа*. С друге стране, услед обиља биографских података и дискурса наратора, уместо имена Филип, намеће се – Милорад.

Иако се у погледу именовања књижевног лика *Вештачки младеж* разликује од осталих дела Павићеве позне прозе<sup>335</sup>, уочава се сличност на основу „личног у лику”. И у овом роману пар главних јунака одређен је најпре преко социјалног аспекта, потом биографског – Филип је пар деценија старији од супруге, такође уметнице, која често носи вештачки младеж, и, најзад, идеолошког аспекта – пар је опонент владајућој политичкој струји те, разочаран тренутном друштвеном ситуацијом, одлази из земље. С обзиром на то да представља центрипетуум Павићевог позног наративног света, поменути пар књижевних ликова је снажан сигнал за реторичко читање овог круга Павићевог стваралаштва.

У једном од интервјуа, Милорад Павић је дао кратак осврт на реторичку снагу реченица у својим романима и приповеткама: „Дакле, ја сам учио реченицу која је била намењена да буде гласно изговорена у цркви или негде другде јавно, а не да буде записана и прочитана оком. Она има тај реторички набој, ту реторичку подлогу...” (Поповић 2002: 54–55) Без обзира на то да ли су уједно приповедача, за сваки од ликова у оквиру поменутог пара везују се наглашено реторички искази, било декламаторски, било полемички. Навешћемо неке примере из *Другог тела* (Павић 2006: 39, 40) и *Вештачког младежа* (Павић 2009: 52, 12):

„Највише што можеш у књижевности у овом тренутку да постигнеш то је да ти роман лиči на препричавање неке од серија ‘reality show’ [...] Данас су у modi nedaroviti” (реплика наратора *Другог тела*); „Volim da u romanu dobijem polupansion od 15 dana po uterenoj ceni.” (Лиза Свифт); „Он има блог на највећем

<sup>335</sup> У односу на остала Павићева позна романескна дела (у *Другом телу* један од главних ликова је писац, М.) главни лик *Вештачког младежа* је номинализован. У „Последњој причи” такође изостаје номинализација приповедача, уједно њеног јунака.

руском интернет порталу (једини странац уз још два Руса)” и „Приватно, Филип Рубор је био човек којем је све било неудобно. Његов тренутни положај у друштву, све му је било недовољно начињено” (евалуације Филиповог лика из угла свезнајућег наратора).

Филип Рубор ретко говори у роману, али свака његова реплика има реторички набој: „Ликовна критика више не постоји”; „Успех је снага зла”; „Или су сви око мене луди кад не виде да је то изврсно, или сам ја луд”. (Павић 2009: 15, 13) Овом низу се могу прикључити и Феретини искази: „Када сам те упознала, ти си за мене и не само за мене био у сликарству бог. Замисли како се осећа неко када те бог пита за савет.” (Павић 2009: 23)

Наглашена реторика, критика друштва и прилика на политичкој и културној сцени је, уз интертекстуалну, додатна спона ликова Павићеве позне прозе. Сваком од ликова „лежи” било која од наведених реченица, док се наратор *Веиштакког младежа* неретко приближава парезијастички.

„Последња прича” позајмљује идентитет већ постојећих Павићевих књижевних ликова из *Веиштакког младежа*. Наратор позајмљује реченице другог наратора из Павићеве позне прозе. Ликови *Веиштакког младежа* такође позајмљују идентитет већ постојећих ликова *Другог тела*. Књижевни ликови *Другог тела*, како можемо закључити на основу неколико биографизама (између осталог, приповедач *Другог тела* аутор је *Унутрашње стране ветра*; по занимању је универзитетски професор, а у браку је са доста млађом, образованом Лизом, страственим читаоцем његове прозе) као прототипове имају Милорада Павића и (делом) Јасмину Михајловић. Самим тим што је изграђен према прототипу, пар књижевних јунака који се налази у средишту Павићеве позне прозе поседује интраперсоналну комплексност, те тумачење неосетно може прећи границу онога што текст каже о овим ликовима, нашег искуства

о стварном свету и сазнања о животу Милорада Павића и његове супруге. Стога се у процесу интерпретације неизбежно активирају, али и показују релевантним, оквири „приватне колекције” из претходних поглавља рада. У домену квалификативног аспекта поменутих ликова, можемо рећи да они поседују парадигматске физичке и духовне карактеристике; од света до света Павићевих приповедних текстова, током трансфикционалног путовања, мења се једино њихово лично име. Откривање модела моделâ не завршава се налажењем прототипа. Варирање древне приче о уметнику и друштву у Павићевој прози, о којем је до сада приступано углавном са аспекта „теорије узалудног труда” или преко *појетичког* одговора на Андрићеву *Проклету авлију* (Јерков 2014), наводи нас на једно ново трагање за сазнавањем функције (мега)прототипа – славног уметника у расколу са друштвом – у Павићевој позној прози.

Ако узмемо у обзир постојање (мега)прототипа, можемо закључити да обликовање пара главних јунака по овом моделу открива велике пишчеве претензије. С једне стране, модел јунака – савршеног узора, уз то у раскораку са средином, требало би да постигне најпре адмиративни ефекат<sup>336</sup> у процесу рецепције. Међутим, у контексту романа *Вештачки младеж* изостаје дивљење као један од видова делотворности употребе узора, најпре због појединих делова романа који стоје на самој граници са тривијалном литературом. У овом домену, делотворнија је етичка димензија ликова, нарочито међу оном скупином експлицитних Павићевих читалаца – уживалаца наративног света овог писца. С обзиром на то да је присуство (мега)прототипа нарочито наглашено у Павићевом позном опусу,

---

<sup>336</sup> Термин се односи на један од пет образаца читаоачеве идентификације са јунаком; по Јаусу: „Pod admirativnom identifikacijom treba razumevati estetički stav koji se obrazuje s obzirom na savršenstvo uzora.” (Jaus 1978: 438)

функцију обликовања јунака „по моделу” још једном треба размотрити у релацији са аутобиографским приповедањем и оквирима „приватне колекције”.

Пишући о жанру аутобиографије, Х. П. Абот у *Уводу у теорију прозе* експлицира нешто што је већини теоретичара аутобиографског жанра промакло – велику причу<sup>337</sup> која је неретко у основи једне аутобиографије јер „Veoma је teško napisati svoju biografiju a da pritom ne počnete da izmišljate, poistovećujući se sa likom koji је plemenitiji, роштенји, осећајнији и у свему бољи од вас.” (Абот 2009: 223) Портер Абот издваја и једну од предности писања (ауто) биографије по устаљеној схеми, а то је ефикасност, где се велика прича јавља као потврда аутентичности „приватне” приче. Уместо питања „шта је аутобиографија”, Абот (2009: 224) поставља питање „која је сврха приповедања о себи – каква је то истина, чему служи”, те се, у настојању да да одговоре на ова питања, усмерава ка „извођачкој функцији аутобиографије”, односно ка томе „kako narativ функционише у свету”: „Svi tekstualni pripovedački oblici predstavljaju neki вид radnje која се одвија у realности, те stoga možemo reći да имају извођачку функцију. Dok neke narativne forme nastaju smišljeno, druge су производ случајности. Autobiografija samo potvrđuje ovo pravilo.” (Абот 2009: 224)<sup>338</sup> Сам пишчев из-

<sup>337</sup> „Велике приче” Абот (2009: 367) дефинише као „osnovne приче које се stalno јављају у друштвеном и појединачном животу и које имају снажну улогу у дефинисању идентитета, вредности и shvatanja живота. Velike приче utiču на начин на који ми usvajamo nove информације и dovode до učitavanja или површног читања narativa zbog наше подсвесне želje да их dovedemo у склад са великом pričom. Јављају се у više различитих narativних verzija.”

<sup>338</sup> Ради илустрације, Абот (2009: 224) истиче да је свети Августин имао јасан циљ док је писао своје *Исповести*, чија структура савршено одговара тој сврси: Августинова прича о преобраћењу је прича о достизању божанске истине, онако како је поменути аутор замишља. Русо је настојао да убеди читаоце у своју јединственост и искреност,

бор шта ће причати, одаје га читаоцу, истакао је и Вејн Бут (1976: 35) говорећи о подразумеваном писцу. А Павићев читалац је, услед пишчевог избора, неретко у исто време збуњен, ошамућен, одушевљен.

Ниједан Павићев роман нема аутобиографију као жанровску одредницу, можда због тога што ниједан није репрезент традиционалних подврста романескног жанра. Стога се ни традиционални аутобиографски роман не уклапа у Павићев прозни опус. Уз есејистички запис у којем себе назива писцем са двестагодишњим стажом, дневнички запис „Последње приче” једини је у којем је живот поменутог писца огољен до те мере да су већ прве реченице снажни маркери за интерпретацију приповетке као лирске исповести „потресног књижевног лика”.

Међутим, иза неких живота постоје већи обрасци. Тако је и у Павићевом случају. Сходно томе, и наративни свет Павићевог позног опуса изграђен је по устаље-ном обрасцу *велике приче*. Писањем о свом животу мимо класичног жанра аутобиографије, али по схеми „тако то бива са великим, славним људима”, писац је ојачао реторички ефекат приватне приче о Филипу Рубору и Ферети Су у *Вештачком младежу*. Обиље биографских чињеница исприповеданих кроз причу о Филипу и Ферети, уз јасне алузије на позитивне и негативне ставове у домену рецепције Павићевог стваралаштва, отежава жанровско детерминисање овог романа и приближава га још увек недовољно истраженој међи између фикције и нефикције. На питање каква је функција аутобиографије по моделу велике приче, који смо уочили у кругу Павићеве позне прозе, не може се дати један, коначан одговор јер је поступак приповедања по овом моделу у основи амбивалентан: с једне

---

па је остајао веран чињеницама, без обзира на то да ли су битне или не. Међутим, Русоове *Исповести* нису наишле на такав пријем код савременика.

стране, мегапрототип славног јунака као главног лика аутобиографског круга открива претензију ка увођењу аутора у круг великих уметника, али, с друге стране, уколико се надградњом индивидуалних карактеристика не удаљи од стереотипа, овакав јунак лако остане на нивоу клишеа. *Вештачки младеж* се налази управо на међи клишеа, фикције и нефикције.

Ако интерпретацији Павићевог позног опуса приступимо преко „Последње приче”, хетеромедијалног оквира *Вештачког младежа* и оквира велике приче, потврдиће се наше запажање да Павићева „аутобиографија” није *писање себе*, јер је Павић себе и место себи одавно нашао. Као и место својим читаоцима. Павићева последња прича је, заправо, још једна полемика са друштвом, стварношћу и кругом (књижевних) критичара – неистомишљеника; са „непавићевцима”. Притајена, док су корице књига затворене, а громогласна када на сцену ступи читалац, ма ком кругу припадао. Ово није само једна од нових улога намењених Павићевим читаоцима, већ истински пишчев аманет.

Последњу Павићеву причу резбари читалац. И само резбари. Украшава је, додаје јој, изнова је прича, али по већ утврђеном калупу, Павићевом, који је, опет, по обрасцу велике приче о великом уметнику и животу, овом и сваком. Међутим, Павићева последња прича, по моделу велике приче, не може бити завршена, већ само наново приповедана, чиме се потврђује исправност сагледавања модела велике приче као поетичке стратегије Павићевог позног романескног опуса, мање функционалне у домену естетске вредности појединих Павићевих дела, али успешније у контексту реторичких стратегија и видова инструменталне употребе наратива у полемичке сврхе у последњим белетристичким текстовима овог аутора.

## НЕПРИРОДНИ ЧИТАЛАЦ РОМАНА *ДРУГО ТЕЛО* МИЛОРАДА ПАВИЋА<sup>339</sup>

Готово по једном од образаца неприродног наратива, *Друго тело* приповеда мртав наратор четрдесет дана након своје смрти. Проблем који покреће овакав избор приповедача далеко је комплекснији него што су то осветлила досадашња тумачења избора мртвог приповедача у контексту неприродне наратологије.

Приповедачев (ауто)биографски наратив, односно прича о свом и о суживоту са Лизом Свифт која у структури *Другог тела* функционише као унутрашња прича, уведен је кроз звук мобилног телефона: Лизу наводно позива муж који већ четрдесет дана почива на београдском градском гробљу у Рузвелтовој улици. Мотив звука једно је од семантичких језгара *Другог тела*, а уз то има и значајну композициону улогу. У композиционом смислу, мотив звука у *Другом телу* најављује наративна чворишта, заплет и расплет, односно, узимајући у обзир прстенасту композицију романа – заплете и расплете.<sup>340</sup> Мртав наратор, мотив звука и симболика броја четрдесет (у контексту романа, те из угла српске етнографско-антрополошке традиције и хришћанске религије – четрдесет дана након смрти) читање романа *Друго тело* усмеравају ка (посмртној)

<sup>339</sup> Оглед „Неестественный читатель романа *Другое тело*” прихваћен је 18. 8. 2018. године за публикавање у међународном интердисциплинарном наратолошком часопису *Нарраториум* (выпуск 13, 2020). Часопис уређују Волф Шмид и Валериј Тјупа (Валерий Игоревич Тюпа), а издају га Руски државни универзитет за хуманистичке науке (Российский государственный гуманитарный университет) и Институт за филологију и историју у Москви (Институт филологии и истории, Москва).

<sup>340</sup> Мотив звука у *Другом телу* најављује смрт Захарије Орфелина, смрт Гаврила Стефановића Венцловића, нараторову смрт и Лизину спознају постојања другог тела.

исповести преминулог трагача за другим телом. У ширем антрополошко-етнографском контексту, читање судбине, како можемо одредити потрагу за другим телом, не имплицира човеково пасивно, фаталистичко прихватање фатума, већ, како сведоче трагови о најстаријим временима, у односу према судбини постоји простора за човеково активно деловање (преусмерење, спознавање), а видови таквог деловања су магијски поступци гатања и врачања (Јовановић 1992: 29). Сви трагачи за другим телом врачају, те можемо закључити да их повезује деловање као вид активног односа према судбини. Магијски предмети који им служе у те сврхе јесу мантра, вода са Богородичиног извора и биоенергетски камени прстен. Међутим, ниједан трагач који у роману *Друго тело* прибегава магијским поступцима спознаје будућности не успева у својој интенцији – смрт га предухитри. Задржимо ли се на тргању главних ликова, Милорада Павића и Лизе Свифт, уочавамо да једино приповедачева „потрага” има карактер спознаје другог тела. Последњи стадијум приповедачеве потраге одиграва се током „вођења душе”, у четрдесетници<sup>341</sup> и међупростору два света: овоземаљске реалности и света мртвих. Сагледано из антрополошко-етнографског угла, душа је у периоду до четрдесет дана од смрти присутна у овоземаљској реалности, а своја индивидуална обележја чува у периоду до пола године након смрти. Даћа након четрдесет дана сматра се главним ритуалом у одвајању покојникове душе од овоземаљског живота. Такође, ови ритуали који прате прелаз душе у свет мртвих, како сведочи народна традиција, у функцији су комуникације са душом

<sup>341</sup> Четрдесетница једна је од фаза одвајања душе од овоземаљског живота. Овој фази претходе сахрана, прво јутро након сахране и седам дана од сахране, а следи шестомесечни помен. О значају временских периода током путовања душе опширније в. Јовановић 1992: 117–120.

умрлог. У *Другом телу* поменути вид комуникације, у овом контексту – са наратором, остварује се и на симболичкој, и на емпиријској равни. Наратор Лизи Свифт обзнањује своју спознају другог тела путем светлости, плаве боје, те пољупца у врат који је представљен кроз Лизин осећај и „дживљај” поменутог додира. Светлост на прстену при крају романа која симболички означава благослов „с оне стране” (покојног супруга) и светост чина љубавне сцене између Лизе и Теодора Чешљара (у бункер у селу Бабе испод Космаја), удружена са црвеном бојом<sup>342</sup> (у роману – симболом среће), у народној и хришћанској традицији, те у психоаналитичком кључу – симболом живота, метафорички означава прелазак нараторове душе на виши степен онеземаљског, али и потврду постојања другог тела (живота) у поменутом међупростору. Поменута сцена као да је одиграна на темељу народне традиције: након четрдесет дана од смрти члана породице долази до реорганизације чланова заједнице у профану реалност. У том контексту треба разумети и назначени блесак – благослов. Тренутак блеска светлости на прстену, промене његове боје и пољупца у врат тренутак је спознаје и јединства, односно спознаје у јединству ослобођене душе и њеног другог овоземаљског тела са којим се спаја чином пољупца, додиром и љубављу. Стога је срећа коју симболично означава црвена боја прстена заправо срећа душе и срећа другог тела; *shin*-а<sup>343</sup>, Једног, насталог у споју душе са другим телом:

„Тako је Liza препознала посматрача. То сам ја гледао Lizu како седи у оној наслонјачи од плетеног прућа. I Liza је могла не само да види шта сам ја видео (то јест нју) него i да мисли шта сам ја

<sup>342</sup> Присетимо се да прстен у роману *Друго тело* може променити боју само услед емитовања телесне енергије.

<sup>343</sup> *Shin* је претпоследње слово хебрејске азбуке, а почетно слово јеврејске назнаке за двојство (*shana'im*) (Павић 2006: 181).

mislio. Da oseća šta ja osećan u tom trenutku. Kao u onim snovima gde smo se Liza i ja pretvarali jedno u drugo.” (Павић 2006: 312)

Пред прелазак на трећи стадијум одвајања од овог света, нараторова душа је први и последњи пут спознала Једно, тачније, била у Једном, целом, недељивом; у другом телу. У контексту неприродности у наративу, таквим се може означити транскрипција тренутка нараторове смрти будући да је дата кроз његов доживљај, а да ју је наводно записала Лиза. У поетичком оквиру Павићевих романа транскрипција тренутка умирања постоји у *Хазарском речнику*; међутим, њу доноси ловац на снове, те је њен статус унутар поменутог романа другачији у односу на статус наратива о тренутку смрти у *Другом телу*. Лиза Свифт није ловац на снове, а овај минус-елемент наратива *Другог тела* отежава натурализовање сегмента наратива као доживљаја (и проживљавања) тренутка смрти. Стога можемо закључити да се у наизглед неприродном наративу – посмртној исповести налази још неприроднији сегмент описа тренутка смрти дат кроз фокус преминулог, а наводно записан Лизиним руком. Лизин лик у *Другом телу* не поседује природу ловаца на снове, читача чије технике, иако натприродне, захваљујући њиховој фреквентности у Павићевим романима, без потешкоћа натурализујемо у процесу читања.

Техника свезнајућег, а преминулог приповедача управо се у контексту „побожног романа”<sup>344</sup> са темом потраге за другим телом, односно за спознајом могућности његовог оваплоћења, може учинити природнијом него што га одређује наративна конвенција.<sup>345</sup> У контексту нараторолошких студија, свезнајући приповедач означава

<sup>344</sup> Поджанровска одредница другог, допуњеног издања *Другог тела* (2008).

<sup>345</sup> Неприродни нараторолози свезнајућег приповедача сматрају неприродном, али конвенционализованом наративном техником.

неког ко „зна (praktično) sve o predočenim situacijama i događajima”, те „sveznajuću tačku gledišta [sa koje se] kazuje više nego što znaju svi likovi zajedno.” (Принс 2011: 194). Ако, по дефиницији, свезнајући приповедач стоји изнад/изван приказаних ситуација и догађаја, те поседује способност уласка у свест других ликова, а притом није писац романа и не мора бити утеловљен, мртав наратор који се оглашава четрдесетог дана од смрти, са хришћанског становишта јесте ако не свезнајући, онда свакако неко ко „природније” има дубљи и шири увид у Смисао (Промисао) него иједан традиционалан свезнајући приповедач. Услед статуса покојника чија је душа путовала четрдесет дана и који се путем звука (а касније и промене боје на биоенергетском прстену) оглашава пред полазак са овог света, поседује једну више повластицу у односу на било ког, по дефиницији традиционалног свезнајућег наратора – увид у оно што се дешава током четрдесет дана од смрти. У контексту романа *Друго тело*, овакав избор наратора у функцији је „озакоњења” приче о постојању другог тела; оне последње, Лизине и М.-ове приче. Сагледано из угла „неприродне” наратологије, а у контексту наративног света романа Милорада Павића, „мртав наратор” својим приповедањем потпуно природно озакоњује (аутентизује) свет приче *Другог тела*; заправо, овакав избор наратора свету приче овог романа даје статус више истине. Задржимо се на дихотомији приповедни глас / приповедни начин и сагледајмо је у ширем контексту хришћанства<sup>346</sup> и мистицизма као средишњих тематских нити романа. Модус свезнајућег приповедача, парадоксално – мртвог, у

<sup>346</sup> Поджанровска одредница *Другог тела* – побожни роман потврђује релевантност хришћанског оквира као интерпретативног метода. О хришћанском оквиру романа у другачијем значењу (углавном тематско-мотивском) писали су Владета Јеротић (2009: 191–195), Ала Таренко (2013: 253–264) и Јелена Марићевић (2016: 121–130).

*Другом телу* показује се као избор који је у потпуности у сагласју са интенцијом имплицитног аутора и текста, а, између осталог, то је сагледавање могућности постојања (налажења) другог тела из више аспеката. С друге стране, у складу са наративним конвенцијама, мртав наратор *Другог тела* има само глас (звук) који се претвара у „месо” (реч) захваљујући Лизи, њеној руци<sup>347</sup>, али и њеној спознаји јер да би се исповест могла саслушати, неопходно је најпре чути звук а њега, у контексту романа *Друго тело*, могу чути само повлашћени (Захарија, Забета, Гаврил, Лиза).

Свезнајући наратор – покојник користи све повластице које му омогућава овакав статус (било у конвенционалном наратолошком, било у контексту хришћанског схватања „душе на путу”, односно „пута душе”). Наратор постаје ловац снова који предочава и транскрибује сан Лизине пријатељице Лидије (наводно кроз Лизин фокус): „... sanjala je Egejsko more puno neke hladne jučerašnje kiše, sanjala je zatim da pije vodu sa Bogorodičinog izvora, onu iz desne slavine.” (Павић 2006: 23–24); потом, наратор приповеда кроз Лидијин лик, осветљавајући притом њена размишљања подстакнута сном: „Kada se probudila pomislila je da će možda, ako u snu okusi vodu iz sva tri vrela, doznati koje od njih donosi sreću, koje ljubav, a koje zdravlje.” (Павић 2006: 24). „Рођење” у Лидијин сан мотивисано је приповедачевом преокупацијом, потрагом за другим телом. Стога је узимање Лизиног лика као опсерватора Лидијиног сна само једна од приповедачевих маски; у тренутку приповедања о Лидијином сну, наратор – покојник,

<sup>347</sup> Одређење Лизе Свифт као писца романа *Друго тело* заправо има дубљи смисао – Лиза је записивач онога што сазнаје, чује и спознаје захваљујући гласу покојног наратора, односно звуку, те приређивач његових списа и транскрибер његових прича о барокним и хришћанским трагачима за другим телом.

ловац на снове, крајње заинтересовано опсервира и сневача и наводног посматрача. О нараторовом интересовању за Лидијин сан сведочи и приповедачево „остајање” у њему наредне две ноћи (укупно три, што нас опет упућује на значај хришћанске симболике овог броја у семантичкој равни романа) како би пронашао још један могући одговор на питање о постојању другог тела. Простор Лидијиног сна приповедач напушта оног тренутка када она промени узглавље, симболично – одустане од потраге за другим телом.

Размотримо још једном функцију и семантику изабраног приповедног начина и гласа *Другог тела*. На питање чијим гласом се приповеда, одговор је недвосмислен. То је глас мртвог наратора. Парадоксално, „тело”, односно реч приче такође је приповедачева, а исписана је руком другог, али опет његовог тела, Лизе. Када је у питању тачка гледишта, она је наизменично приповедачева и Лизина, а у контексту уметнутих прича Захаријина и Анина, односно Гаврилова и Аксинијина. Овим запажањем још више смо осветлили природу наративног „гласа” *Другог тела*: он је, у сагласју са поетиком амбигвитета Милорада Павића, и овде удвојен. Статус удвојености, опет сагледавано из угла Павићеве поетике, нечему *a priori* даје статус посебности, издвојености, а „истини” спознатој удвојено (било погледом, осећајем или удвојеним гласом) придаје статус „више”, „праве”, „дубље”. Лизина наводна функција „писца”, сагледавана након свих наведених запажања, нимало није једноставна, нити је ова јунакиња – писац пуки транскрибор нечије исповести. Приповедач се оглашава путем звука, а звук могу чути само повлашћени, они са урођеним унутрашњим чулом за дубље, више; за онострано. Спознаја (звук „исповести”) дешава се у измештеном, безвременом тренутку, чије ја је граница опет звук. Поред моделативне улоге (увођења читаоца у безвремени

тренутак и извођења из њега у стварност, на последњој страници романа), мотив звука (гласа и „меса”, речи) има улогу центрипетуума свих наративних рукаваца *Другог тела*, односно свих прича – потрага за њим. Тиме се Лизи као „аутору” романа придаје статус демијурга који ће од приповедачевих бележака, монолога, дијалога и „исповести кроз звук” сложити једну од варијанти прича о другом телу. Самим тим што је постала „месо” тела, Лизи је омогућен додир са „душом” тела, звуком, Спознајом.

Каква је функција „неприродних” наративних поступака *Другог тела* у процесу читања? Одговор на питање опет је, у сагласју са Павићевом поетиком читања, амбивалентан. Улазак у експлицирану ауторску публику „побожног романа”, *Другог тела*, имплицира један „додатни” уговор са наратором у односу на онај у Калеровом значењу; улазак у ауторску публику овде имплицира уговор вере, не само у смислу поверења према наратору, већ вере у постојање „дубље” и „више” истине, у роману конкретизоване путем потраге за постојањем другог тела. Потом, улазак у ауторску публику могућ је само уз спремност на трагање за семантичким рукавцима мотива другог тела, те можда и за надградњу ове приче својом потрагом (у мери у којој роман својим укупним значењем на то позива), о чему је, примера ради, писала, а својом анализом овог романа показала Ала Татаренко.<sup>348</sup> С обзиром на то да нас у

<sup>348</sup> У односу на више стратегија читања *Другог тела* на које је указала Ала Татаренко, а које су вишеструко биле предмет анализе (читање кроз призму хришћанства, мистицизма; ергодишка стратегија *Другог тела*, интертекстуалност, аутобиграфски и постпостмодернистички кључ), карактер иновативности у домену рецепције овог романа има њена стратегија читања кроз окидаче који активирају уметнуте, послужимо се појмом Драгане Вукићевић, *скривене наративе* које Татаренко (2013: 260) назива „хипертекстуалним рецептивним експериментима”. Такви су, примера ради, наративи скривени у имену париског гробља Пер Лашес, а окидач за задржавање (александријског,

наратив о другом телу уводи звук, поставља се питање: Да ли ће га читалац препознати? Одуство вере (у најширем смислу) читаоца ће искључити из групе „жељених”. Стога на основу оваквог „читања” *Другог тела* можемо закључити да је ово једини Павићев роман који експлицира само једног читаоца јер одсуство хришћанског (и шире, верског) оквира, познавања књижевне традиције и Павићеве поетике (од *Хазарског речника*, па надаље) значајно урушава семантички и рецепцијски потенцијал *Другог тела* чија амплитуда има велик распон, а хришћанска, мистичка и барокна само су неке од линија његовог семантичког снопа.

С обзиром на то да смо се дотакли експлицитног жанровског оквира романа *Друго тело*, те да смо у роману као унутрашњу причу издвојили исповест нараторове душе четрдесетог дана од смрти, задржаћемо се на њему како бисмо указали не само на карактер ове исповести, већ и на њену функцију у ширем (романескном) жанровском контексту, те на релацији емпиријски аутор – читалачки доживљај. Пишући о аутобиографском роману Доситеја Обрадовића, Милорад Павић (1976: 238) изнео је следеће запажање: „уместо човека разума, уместо ’очију ума’ овде говори ’срце чувствително’, религија срца којој се неколико страна даље већ одаје пуна пошта у тексту који би се сасвим програмски могао назвати *похвала осећању*.” У наставку Павићевог разматрања следи цитат сегмента Доситејевог романа у којем се приповедач обраћа читаочевим осећањима и срцу. Роман *Друго тело* се, гледано кроз призму запажања Павића – научника у вези са Доситејевом поетиком, његовим поетским тежиштима, прећуткивањима

---

семиотичког) читаоца на овом месту у роману јесте погрешно написан изворни назив гробља. О осталим скривеним наративима *Другог тела* и погрешкама као окидачима за читаочево урањање в. Татаренко 2013: 260–263.

ма, те ретким сегментима „похвала чувствима”, може назвати креативним одговором на „рационалистичку” аутобиографију *Живот и прикљученија*, написану „очима ума” са спорадичним исијавањем сегмената виђених „срцем чувствителним”. „Аутобиографија”, односно унутрашња, нараторова прича о другом телу не само да је у целини исприповедана „срцем чувствителним”, већ се њему и обраћа.

У самом процесу читања, мртав аутор се, услед експлицитних окидача за активирање антрополошко-културолошких и верских матрица (уколико их читалац препозна, тј. уколико је припадник словенског и хришћанског културног и верског круга), парадоксално у односу на виђење овог концепта из угла неприродне наратологије, у потпуности оприродњује. Заправо, сама форма исповести у којој је роман *Друго тело* делимично писан „ојачана” је културолошким и верским оквиром у коме се лутање по којникове душе четрдесет дана након смрти узима као антрополошко-етнографски и религијски факат. У процесу читања, посмртна исповест преминулог наратора, у првом лицу једнине, интендира емпатичко-етички модел читања (наравно, под условом да читалац препозна претходно поменуте културолошке и религијске маркере). Избором мртвог јунака као приповедача у контексту романа *Друго тело* није искоришћен потенцијал неприродног читања<sup>349</sup>, већ је показано да се о статусу и функцији неприродних

<sup>349</sup> С обзиром на то да смо читању романа *Друго тело* приступили као припадници културне и верске заједнице коју експлицитно интендира поджанровска одредница романа, а имплицитно – сам садржај (потрага за *другим телом*, филозофско-религијска разматрања *другог тела* и загробног живота, избор јунака који су познати нашој историји, култури и религији), нећемо полемисати у вези са стратегијама и могућностима читања овог романа у другачијем културолошком и верском контексту, где би, хипостазирамо, могао бити искоришћен потенцијал неприродног читања *Другог тела*.

елемената у наративу не може расправљати мимо контекста – културног, верског, те читаочевог хоризонта очекивања и низа когнитивних (натуралишућих) оквира.

## НАРАТИВНА ЕТИКА ПРЕЋУТАНОГ У РОМАНУ *ВЕШТАЧКИ МЛАДЕЖ* МИЛОРАДА ПАВИЋА<sup>350</sup>

Читања *Вештачког младежа* – неке од 5040<sup>351</sup> могућих стаза

Иако методолошки различито оријентисани, готово сви књижевнокритички и књижевнотеоријски текстови о *Вештачком младежу* (2009) Милорада Павића било експлицитно, било имплицитно, скрећу пажњу на једну од средишњих тема романа – ћутање и доминантну обликотворну стратегију – ускраћивање информација важних за наративна чворишта романа (заплет и расплет – одлуку о правој „одлуци”). У домену тематско-мотивске равни последњег романа Милорада Павића, Миро Вуксановић (2009), Славко Гордић (2009), Душан Живковић (2010), Александар Јерков (2014) и Ала Татаренко (2014) осветлили су присуство аутобиографских елемената у обликовању ликова Филипа Рубора и Ферете Су, те на релацији друштво – успешни уметници, где се тематизују завист, прећуткивање светског успеха поменутих уметника у домаћој ликовној критици, а потом међуоднос уметности, љубави<sup>352</sup> и материнства унутар кога се, у Феретином слу-

<sup>350</sup> Оглед „Наративна етика прећутаног у роману *Вештачки младеж* Милорада Павића”, публикован је у зборнику *Језик, књижевност, уметност* (Крагујевац: ФИЛУМ, 2017, стр. 215–224).

<sup>351</sup> Резултат је добијен математичком комбинаториком понуђених одељака („штива”) романа, прецизније пермутацијом без понављања.

<sup>352</sup> Ала Татаренко (2014: 130) налази да је Павић, поред своје, у *Вештачки младеж* учитао још једну љубавну причу – Милоша Шобајића

чају, тешко успоставља баланс. Аутори који су се усмерили ка формалном и семантичком аспекту *Веишачког младежа* указали су на његову интертекстуалну, дијалогску релацију са *Унутрашњом страном ветра* (Живковић 2016: 61), на интендирану стратегију спекуларног<sup>353</sup> читања, или су дали подробнији опис ергодишког карактера *Веишачког младежа* који је аутор, кроз свега пар реченица, нагласио у поговору романа.

У домену поетике Милорада Павића, и то у оном делу који се односи на његово теоријско и практично разматрање стратегија читања, *Веишачки младеж* је последњи елеменат слагалице Павићевог пројекта „Читалац” и осликавања ауторске публике овог писца. Антифони карактер поглавља (тј. „одлука”) *Веишачког младежа*, организованих кроз две скупине међусобно недостајућих елемената једне слагалице, сваким новим читањем витализују загонетање<sup>354</sup> као један од топоса поетичких (семантичких и формалних и стратешких) начела Павићеве прозе. Свака од „одлука” *Веишачког младежа* има другачије тематско тежиште: у првој је доминантна тема успеха двају уметника, зависти околине, егзила, а она би се могла насловити *Политичком аутобиографијом* коју у Фили-

и Драгане дел Монако.

<sup>353</sup> Интралитерарна огледална структура приповедања и спекулум као модел читања Павићевих романа промовисани су *Унутрашњом страном ветра*. Ова наративна стратегија у контексту поменутог романа реализована је кроз поделу „штива” на две спекуларне приче (о Хери и о Леандру), од којих је друга спекуларна рефлексивна прича, а штампана је у обрнутом смеру. Однос између две приче *Унутрашње стране ветра* је реверзибилан јер су у основи обе фабуле „два спекуларна лика чије се судбине асимптотски огледају једна у другој преко понора времена” (Радовић 1992: 509). Ово је, уједно, карактеристика спекуларног наратива *Веишачког младежа*.

<sup>354</sup> О загонетки као поетичком начелу Павићеве прозе, те о техникама, типовима поенти и њиховој лирској и симболичкој димензији опширније је писао Јован Делић (2010: 21–39).

пово име пише Александар Муха као причом у „причи” *Веишачког младежа*. У другој „одлуци” тежиште је на брачној тематици, материнском дискурсу и односу уметности и стварности, док је биографија славног уметника Филипа Рубора имплицитно присутна. Свака од „одлука” *Веишачког младежа* пуна је празних места која резултују нестабилношћу на нивоу приче – у односу између Филипа Рубора и Ферете Су, те тензијама између имплицитног аутора, наратора који, на нивоу дискурса, „таји” информације и замагљује мотивацију поступака поменутих ликова, и читаоца којег оно што је *прећутано* ангажује за налажење импликација које недостају „слагалици” – причи о Филипу и Ферети. Игра присуства и одсуства читаоца наводи на разна трагања у наративу *Веишачког младежа*, од оних која се односе на критеријум за селекцију материјала у свакој од „одлука” до питања у вези са „истинитошћу” одлука: Која је прича права? Тачније, у којој причи је Ферета права? Која је њена одлука права? *Веишачки младеж* се већ на основу ових „прозирних” елемената показује као вишеструка загонетка, а мотив из његовог наслова само је једна од стаза ка могућим одгонеткама. Већ на основу ових проблема, *Веишачки младеж*, иако квантитативно мањег обима у односу на остале Павићеве романе, открива значајан рецепцијски потенцијал.

Која је функција Павићеве игре лакунама и наговештајима у „одлукама” *Веишачког младежа*? У жељи да избегнемо уопштени одговор у виду једне од најцитиранијих реченица Милорада Павића – „тренирање нових начина читања”, сума кодова *Веишачког младежа* – аутобиографског, емоционалног (било да је у питању *ethos*, било *pathos* који је итекако присутан у сликању одбачености славних уметника у својој средини), полемичког, спекуларног („одлуке” које засићеност информација траже једна у другој), наводе нас на закључак да је *Веишачки*

младеж итекако „вештачки”, артифицијелни. Из угла његове унутрашње форме, *Вештачки младеж* је вешто конструисан (иако на први поглед, односно на прво читање, послужимо се речима Николе Милошевића, оставља утисак „бистре и прозирне воде”) и као такав читаоца ангажује у много већој мери него што је то избор редоследа „одлука” и поглавља. Стога, уместо да одговоримо на претходно питање, додатно смо га проширили и продубили, те наше полазиште за читање *Вештачког младежа* постаје следеће питање: Колико се (не)сигурно читалац *Вештачког младежа* осећа у лакуни<sup>355</sup> и колики је степен наративне етике овог романа? Загазимо у „бистру и прозирну вода која је дубока” (Милошевић 1994) као емпиријски читалац и откријмо шта се крије иза прозирне комбинаторичке маске *Вештачког младежа*!

Стављање нагласка на доживљај наратива *Вештачког младежа* не значи удаљавање од текста – текст дизајнира и наше реакције „води” аутор. Усмереност на етику читања у овом поглављу не односи се на моралну процену приче, већ на анализу техника приповедања у *Вештачком младежу* и наше ангажовање са наративом, као њихову функцију. Стога се читалачки етички судови о наративу не односе само на оно што чинимо у вези са ликовима и њиховим акцијама, већ и етику имплицитног аутора у његовој релацији са наратором, ликовима и (хипотетичком) ауторском публиком.<sup>356</sup>

Ово поглавље једним делом представља емпириј-

<sup>355</sup> Овде се алудира на имплицитност као својство инхерентно лакунама, односно на градирање маркера имплицитности у лакуни. Уп. са: Долежел 2008: 180–181.

<sup>356</sup> Из угла наративне етике позитивно се вреднују пораст неповезаних елемената или празних места у наративу, непоуздана нарација, али и дозирано „обелодањивање” информација од стране имплицитног аутора (мимо наратора). Технике које више ангажују читаоца указују на степен ауторовог поверења према њему.

ску проверу нелинеарне стратегије читања назначене у поднаслову *Веиштакког младежа* и самом формалном организацијом романа на „две одлуке” од којих свака рађа „другачију врсту будућности” ликова романа, (односно, оног што читалац може начинити од понуђеног Павићевог „штива”, „тренирањем нових начина читања”), те не претендује на општеважеће закључке о Павићевој теорији читања, али свакако препознаје оно што је опште место у домену Павићеве наративне технике и уз то указује на специфичност ауторове стратегије у поменутом роману. Циљ огледа је, дакле, прецизирање једне од стратегија читања уграђених у Павићев позни наратив која има чврсто упориште у наративној техници и где је, с обзиром на материјал, приликом трагања за ауторском и интенцијом текста, из угла наративне етике, поред оног што је исприповедано, подједнако релевантно, ако не и релевантније оно што је *прећутано* – техника реза, празно место, процеп у наративу, шире – оно што, услед интенције аутора, није добило простора у тексту. Празно место је, заправо, место које чека управо нас, читаоце.

„Десно од себе”: искуство читања „друге одлуке”

Окренимо се, на тренутак, ка емпиријском делу рада и (сопственом) искуству читаоца који, након седам комбинација нелинеарног читања *Веиштакког младежа* сада, у сагласју са својим степеном емпатије и полом, одлучује да поглед скрене десно, ка другој „одлуци”, те да из ове позиције започне своје доживљавање и ангажовање са наративом последњег Павићевог романа. Обе „одлуке” *Веиштакког младежа* приповеда хетеродијегетички приповедач. Међутим, у другој „одлуци” његова нарација је паралиптична јер не предочава кључне информације у вези са заплетом (преокретом у брачној срећи Филипа Рубора и

Ферете Су).

Ако при сусрету са романом „погледамо” десно од себе, одређујемо се за један, у великој мери лирски<sup>357</sup> наратив у коме се прогресија слабо одвија, а сам наратив је фокусиран на статичну ситуацију – дијалоге двоје славних сликара о несрећи која је задесила њихов брак и славу, без изношења конкретних догађаја који су довели до преокрета из среће у несрећу. Други део романа избором материјала, а потом и коментарима приповедача (пре свега о материнству, моди) оцртава управо читатељке као жељену, ауторску публику.

Наратив о Ферети креће се од мелодрамског тона и стила (од клишеа, наглашене сентименталности, патетике, неочекиваних обрта као што је сцена похаре стана), до оног трагичног које се одмотава читањем кроз стазу мајчинског наратива. Усмеримо се најпре ка ономе што је приказано у „другој одлуци”: то су двоје супружника чији успех коментарише приповедач („он је веома познат”, а она „улази у моду”). Приповедач бира оно што сматра да *треба рећи* (коментари попут „треба рећи” фреквентни су у роману), а то су Филипов и Феретин успех у свету и прећуткивање вредности њихових дела у домаћој ликовној критици, а потом мржња околине коју је узроковала њихова срећа. Околности које доводе до наглог преокрета у брачној срећи – прећутане су. Овај начин вођења прогресије утиче на наше конфигурисање наратива као тривијалне љубавне приче у којој је акценат на перманентном стању патње успешне жене због њеног дискредитовања као уметнице и мајке. Пет од седам поглавља предочавају статичну ситуацију. Стога у већини одељака овог дела романа учествујемо контемплирајући. У другој „одлуци”

<sup>357</sup> Појам лирског наратива се у овом контексту односи на прозни наратив у коме је догађајност на нижем степену и чије је тежиште на рефлексији.

нема решавања нестабилности и тензија уведених у првом поглављу (мислимо на прво по редоследу у књизи, а не по читаочевом одабиру). Друга одлука јесте прича о преокрету, али прогресија овог наратива је лирска.

Којим год редоследом будемо читали „другу одлуку”, она ће се оваплотити превасходно кроз мајчински нарратив и „време дугих ћутања” на релацији мајка – ћерка, а ова тема, сама по себи, носи извесну тежину.<sup>358</sup> Међутим, техника којом је исприповедана „друга” одлука – позиција хетеродијегетичког приповедача који казује и коментарише Феретино остављање ћерке, те свођење одељка на клишетирану причу жене која бира између бојског живота сликара (односно каријере) и мајчинства – наводи нас на закључак да је нарација у овом делу романа рестриктивна, ограничена на очи мушкарца (иако приповедач ниједног тренутка није експлицитно полно диференциран) и на клишетирану нарратив о жени славног мужа. Управо у овом делу романа највише долази до парадокса тзв. свезнајућег приповедача: на први поглед, техника свезнајућег приповедања и експлицитно усмеравање кроз нарратив путем коментара откривају ауторово неповерење према публици.

---

<sup>358</sup> За интерпретацију *Вештачког младежа* значајан је сегмент Павићевог (2005: 47–49) теоријског текста о женском писму где указује на то да се разлика у семантици и интенцији Јефимијиног текста посвећеног кнезу Лазару и оног посвећеног сину очитује већ у избору материјала: док је *Похвала Кнезу Лазару* написана златним предивом, али на материјалу чији је век ограничен, песма у којој су предочена Јефимијина материнска осећања изливена је у металу, у позлаћеном сребру и окренута је вечности. Мајчински нарратив у *Вештачком младежу* дат је путем гласа и начина наратора – мушкарца са рестрицијама у домену важних информација, али снага мајчинског наратива тиме није умањена. Иако исприповедан гласом (и кроз перцепцију) мушкарца, мајчински нарратив *Вештачког младежа* утемељен је у универзалној културној матрици велике приче. А велика прича, сама по себи, носи значајан реторички потенцијал.

Све што треба да знамо, експлицирано је. Међутим, избор оног што нам је предочено није у сагласју са темом која је додатно „ојачана” (отежана) избором имена Феретине ћерке. Геа (име Феретине ћерке), било као земља или глина, у контексту Павићеве имплицитне поетике (од приповедака, преко *Хазарског речника*) важан је симбол.<sup>359</sup> У *Вештачком младежу* овај детаљ покреће тему другог тела, сада у контексту мајчинског дискурса.

Избор приказаног и прећутаног које каткад исијава путем детаља („слика је исцурила кроз пукотине”, наводи се на једном месту у роману) упућује нас на закључак да је нараторова интенција доношење негативног суда о етичкој димензији Феретиног лика. Међутим, приповедач је непоуздан, а потврду непоузданог приповедања налазимо на више равни: у коментарима који опсервирају Феретине поступке, а потом, шире гледано, у укупном начину наративизације озбиљне и тешке теме као што је мајчинство. Овде долази до процепа између тежине теме и начина њене обраде, а кроз поменути пукотину помаљају се нараторови иронични коментари.

Иако је фокусирањем на јунакињу, на брачну тематику и мајчински дискурс, те коришћењем наратора – коментатора који посвећује пажњу моди, магазинима, имплицитни аутор на први поглед пред собом имао читатељке (и то „романа са степеница за служавке”, како је Павић

<sup>359</sup> У контексту Павићевог романескног опуса, Геа (глина, земља) још од *Хазарског речника* носи снажну симболику – она стоји између речи и меса, те обратно, између меса и речи: „Слова и глина су такође веома блиски. Ћирило и Методије, очеви словенске азбуке, унесе словенски језик кроз решетке ћириличних слова у своја уста, лепе крхотине својом пљувачком и грчком глином испод својих табана.” (Татаренко 2014: 123) Када се у њу удахне душа, глина наступа као тело. У роману *Вештачки младеж*, тема другог тела оваплоћена је у биолошкој димензији.

говорио у интервјуима), један једини детаљ, као што су име Геа или кобалтна шоља коју не поседује Ферета из друге „одлуке”, те обрисани вештачки младеж окидач су за преокрет у читању – скретање погледа улево ка правој Ферети и, можда, правој одлуци?

У наративу о Ферети се осећамо несигурно. Али ангажовано. Иза привидне ауторске женске читалачке публике, скрива се тежња имплицитног аутора за комуникацијом са читаоцем, оним подозривим, павићевским који је „упао” у причу о Филипу и Ферети и након чијег уласка у наратив (од „овог тренутка”, тренутка отварања књиге) брак двоје славних уметника више није срећан. Читаочев „упад” у причу наратор артикулише као потенцијалну опасност. Стога све време, рачунајући на присуство слушаоца или, боље рећи, слушатељке, усмерава читање ка одлуци која је решење ситуације у којој се налазе ликови света приче. Читаочев „упад” у причу (улазак у улогу наративне публике) двоје славних људи, у срећном браку, потенцијална је опасност јер овде више није у питању који пут ће читалац изабрати, већ на чију страну ће стати: Филипову и Феретину, или на страну свих осталих који успех не праштају.

„Лево” од себе: између етоса и патоса

Читајући „другу” одлуку *Вештачког младежа*, закључили смо да се она, било тематиком, било путем Феретиног лика као средишњег, обраћа читаочевим емоцијама, док техника којом је исприповедана подстиче читаву скалу реакција – од емпатије, благих и нежних осећања, пригушених страсти, до неслагања са ствовима имплицитног аутора, нарочито у вези са Феретиним тзв. каријеризмом и запостављањем димензије мајчинске љубави. Ако се разнолико етичко позиционирање читаоца у другој

„одлуци” схвати као интенција имплицитног аутора, онда можемо закључити да је техника обликовања мајчинског дискурса перцепцијом и гласом мушкарца била делотворна.

За разлику од друге, „прва” одлука нас инципитом којим се најављује „потресни” књижевни лик Филипа Рубора позиционира унутар наратива са значајним примесамата патоса у приповедачевим коментарима о снажним љубавним емоцијама и јаким страстима које су проузроковале растанак Филипа и Ферете. Етичка димензија лика Филипа Рубора ојачана је патетичном амплификацијом – пренаглашавањем зависти и мржње околине због Филиповог и Феретиног срећног брака и уметничког успеха, и то већ на првој страни ове „одлуке”. Заправо, у начину на који се друштво односило према овим уметницима наратор налази разлог за Феретин и Филипov растанак. Филипov однос према друштвеној средини у првом делу „прве” одлуке крајње је потчињавалачки, чиме се у процесу читања постиже двоструки ефекат: или Филипови неистомишљеници читаоцу постају додатно омражени, или се, пак, у овом Филиповом поступку открива стратегија симулираног потчињавања, што читаоца наводи на трагање за контекстуалним (у првом реду аутобиографским) оквиром. Док се Филип као књижевни лик самокарактерише кроз свега пар реченица о приватном и уметничком аспектима свог живљења, нарација хетеродијегетичког приповедача каткад добија облик правих филипика којима се околина (академска јавност и ликовни критичари) експлицитно негативно карактеришу.

Иако се у „Упутству за читање” *Вештачког младежа* наглашава ирелевантност редоследа његовог штива у штампаном облику књиге, не треба занемарити љубитеље линеарног читања који су, такође, чланови Павићеве ауторске публике. Линеарно читање *Вештачког младежа*

осветљава још једну, антиклимактичну релацију међу „одлукама” која би се „скакутавим” читањем могла пренебрегнути. Крећући се од прве ка другој „одлуци”, узбуђење које је изазвао патос снижава се и тежиште се пребацује на оданост, блага и нежна, али постојана душевна стања јунака, на оно што још од античких реторичара припада области етоса.<sup>360</sup>

Због чега је за значење ове „одлуке” важније оно што је у сенци, уместо оног што је експлицирано? Заправо, због чега је за значење било које од одлука важна она друга? Један од одговора лежи у *Запису на коњском ћебету*, спони двеју „одлука”. У првој одлуци, поменути причу Филип чита Ферети током последње ноћи у Београду (али приповедач њен садржај прећуткује). У другој „одлуци” *Запис* је у целини доходао из збирке *Руски хрт*. Филип упорно чита причу *Запис*, иако Ферета увелико спава. Ко је, заправо, заступник Феретине тишине и слушалац ове приче? Пре него што дамо један од могућих одговора, задржаћемо се на анализи „стратешког дијалога” *Веиштакког младежа са Руским хртом*. Грубачева подозривост према „десној страни” и урођена способност да лево гледа добро и далеко, у основи је формалне организације *Веиштакког младежа* и, уједно, енкодирана стратегија читања – бирања леве или десне стране романа. Међутим, сетимо се и Павићевог поетичког става о читању, односно о „удвојеном погледу”, изнетог у поговору збирке *Руски хрт* одакле је „доходао” *Запис на коњском ћебету*. Једна прича (о међуодносу уметности, славе, љубави и материнства) уобличена је кроз два дискурса. Коју год „одлуку” донесемо, треба се окренути и оној на супротној страни јер свака од „одлука” прећутана је у другој. Оне су комплементарне, а свака је дата кроз перцепцију другог пола. Поред тога што је ергодички, *Веиштакки младеж* је и андрогини Павићев

---

<sup>360</sup> Уп. са: Квинтилијан 1967: 187–194.

роман. Зато не постоји одлука, већ „одлуке”. И зато у *Вештачком младежу* има више огледања прича и питања, него одговора.

Избор редоследа понуђеног штива и у случају романа који је заокружио Павићев опус прозирна је маска стратешки обликованог романа. У ком год смеру „гледали”, лево или десно од себе, осећај да се наративна нит прелама преусмериће наш поглед. Зато је читање *Вештачког младежа* огледавање, и то на више нивоа: у домену обликовања главних ликова, у погледу „оправдања” њихових поступака, у релацији између недостајућег и елемента вишка, залуталог у другој (односно, у свакој другој) „одлуци”. Трагање, или, боље рећи, трагања за недостајућим аспектима двају поглавља романа, њихово огледавање кроз призму наше, читалачке перцепције, наша перманентна будност, било током налажења прећутаних мотивација, било кроз реаговање читавом скалом емоција, потврђују да је *Вештачки младеж* читаоцу оставио прилично простора за учешће. Кад год аутор пренесе читаоцу једну неизговорену мисао, он ствара осећај дослуха против свих оних, у причи или ван ње, који ту мисао не схватају. Такав је случај са *Вештачким младежом*. Како год „одлучили”, опет ћемо стати на Филипову и Феретину страну; каткад и несвесно, јер је стратегија романа таква да нас „вуче” ка поменутом етичком позиционирању. Чешће – свесно и прећутно.

## IX. РЕГИСТАР ПОЈМОВА

- активно читање 48, 49, 52, 54, 153  
    стратегије активног читања 77, 131, 148, 175, 197,  
    207, 211, 212, 229, 236, 254, 259, 275, 290, 333, 359
- активни читалац 292
- афективна стилистика 195, 202, 203
- архичиталац 200, 292
- библиотека (Пјер Бајар) 261, 263, 268  
    колективна библиотека 267  
    унутрашња библиотека 267  
    виртуелна библиотека 267
- виртуелни наратив 269, 271, 283, 290, 325
- динамика читања 255
- наративна прогресија 246, 247, 255, 328, 360, 361  
    нестабилности 175, 225, 238, 246, 274, 361  
    тензије 103, 156, 225, 226, 328
- догађајност 360
- доживљавање фикције 243, 246
- реакција (одговор, одзив) 13, 16, 19, 20, 26, 71, 82, 90, 100,  
    122, 141, 145, 148, 149, 154, 174, 178, 183, 184, 190,  
    196, 205, 213, 214, 215, 220, 225, 244, 246, 255, 262,  
    270, 358, 363
- интерпретативни суд 30, 31, 41, 44, 52, 61, 71, 89,  
    100, 204, 223, 224, 225, 226, 236, 237, 240, 243, 245,  
    246, 247, 274
- естетски суд 30, 46, 49, 50, 52, 53, 54, 82, 89, 93, 95,  
    96, 107, 114, 146, 148, 154, 161, 169, 172, 173, 174,  
    177, 192, 221, 225, 228, 233, 238, 266, 246, 247, 272,  
    317, 319, 320, 344, 362
- етички суд 29, 32, 82, 84, 89, 90, 204, 221, 222, 224,

- 231, 233, 234, 235, 238, 239, 240, 243, 244, 245, 247,  
273, 287, 296, 354, 358
- емпатичко читање 116, 254, 255, 290, 354
- емпиријски читалац 4, 13, 14, 16, 17, 19, 20, 22, 23, 24, 65,  
78, 82, 85, 86, 93, 97, 101, 108, 111, 113, 117, 137, 141, 145,  
146, 147, 148, 154, 159, 160, 165, 200, 208, 227, 230, 233, 244,  
245, 255, 270, 272, 289, 290, 293, 298, 304, 306, 309, 321, 347,  
358, 359
- компетенције емпиријског читаоца 304, 307, 308, 309
- етички заокрет 81, 86, 175, 234
- естетски пол књижевног дела 47, 49, 93, 103, 164, 247
- идеални читалац (надчиталац) 20, 21, 80, 150, 175
- идентификација 100
- обрасци идентификације 49, 54, 78, 98, 102
- имплицитни аутор 21, 82, 85, 121, 141, 145, 161, 165, 166,  
168, 224, 226, 239, 240, 250, 301, 303, 306, 309, 327, 329
- мултипликација имплицитног аутора 140, 160, 170,  
173, 310, 316
- имплицитни читалац 25, 72, 121, 140, 142, 144, 146, 150,  
159, 175, 200, 273, 292, 303, 307
- мултипликација имплицитног читаоца 140, 160
- стратегије имплицитног усмеравања 77, 131, 148, 207, 210,  
211, 212, 229, 236, 244, 254, 259, 270, 273, 275, 290, 293, 297,  
301, 309, 333, 344, 359
- идентификација 100
- интенција 227
- ауторска интенција 227, 228, 287, 310, 364,  
интенција текста 87, 362  
интенција читаоца 79, 136, 301
- интеракција (интерактивност) 55, 96, 120, 152, 185, 195,  
206, 283

интерпретативна заједница 202, 209, 210, 211, 212, 292  
интерпретативне конвенције 15, 16, 58, 195, 221, 229, 247,  
256, 274, 275, 276  
интерференција 139, 270  
информисани (обавештени, компетентни) читалац 21,  
200, 206, 292, 307  
искуственост 121, 279, 280, 281, 282, 283, 284  
историчар књижевности 21, 92, 93, 109, 110, 264, 290, 315,  
337  
катарза 35, 37, 42, 43, 83, 98, 100, 234, 249  
књига (Пјер Бајар) 267, 268  
    књига покривалица 267  
    унутрашња књига 267, 268  
    утварна књига 267  
књижевна етика 234, 235, 237  
когнитивне теорије читања 3, 4, 15, 81, 100, 117, 120, 121,  
128, 132, 139, 147, 156, 167, 187, 197, 222, 225, 236, 248, 252,  
256, 259, 260, 262, 268, 272, 272, 274, 277, 279, 280, 281, 282,  
289, 290, 334, 235, 255  
кôд 69, 80, 127, 128, 129, 130, 133, 138  
конкретизација 274  
коришћење 116, 136, 253, 311, 362  
критика читалачког одговора (одзива, рекације) 17, 119,  
123, 177, 185, 186, 188, 189, 195, 289, 290  
критичар (књижевни) 292, 301, 312, 317, 320, 321, 344, 364  
лажни читалац 189, 292  
ментална симулација 248  
место неодређености (празно место, процеп) 22, 47, 50,  
51, 54, 108, 130, 142, 144, 151, 152, 208, 209, 212, 263, 268,  
274, 288, 295, 359, 362  
мимезис III (реструктурирање, рефигурисање

- перцепције) 156, 284  
модел-читалац 16, 21, 67, 86, 100, 136, 175, 195, 200  
модус лутајућег мотришта 139, 153, 156, 157, 270, 274, 292  
наивни читалац / упућени читалац 101, 102, 292, 301, 303, 308, 314  
наивно читање / упућено читање 101, 103, 104, 137, 292, 297, 298, 301, 303, 307, 308  
наратор 18, 25, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 117, 121, 154, 166, 167, 226, 230, 231, 238, 239, 240, 241, 243, 292, 302, 303  
    наратор 78, 79, 292  
наративна емпатија 15, 100, 254, 255, 256, 279, 296, 359, 363  
наративна етика 236, 237, 239, 243, 355  
    етика приповедања 239  
    етика приповеданог 239  
    етика читања/рецепције 240, 358  
наративизација 71, 274, 279, 284, 286, 288, 326  
наративни уговор 137, 251, 276  
наративноетичка теорија читања 237, 239, 242, 244, 245  
натурализација 65, 71, 268, 274, 275, 276, 277, 279, 282, 284, 285, 286, 348  
начитани (адекватни) читалац 110  
неприродна наратологија 59, 279  
    неприродни наратив 256, 257, 259, 345, 348  
    неприродно на нивоу приче 101, 256, 257, 258, 259, 260, 345, 348, 345, 348  
    неприродно на нивоу дискурса 101, 256, 257, 258, 259, 348  
неприродно читање (ненатуралишуће читање) 260, 296, 354, 256, 257, 258, 259, 260, 290, 296, 354  
неприродни читалац 256, 290

нечиталац 260, 261, 297, 311, 314  
нечитање 103, 262, 263  
нормализација 274, 285, 286, 287, 288  
оквир 4, 15, 24, 54, 117, 128, 132, 152, 156, 180, 184, 210, 212,  
222, 257, 259, 260, 270, 272, 274, 277, 278, 278, 279, 281, 284,  
293, 321, 331, 333, 334, 335, 336, 337, 339, 341, 342, 344, 349,  
353, 354, 355  
ослобођени читалац 119  
отворено дело 127, 132, 133, 134, 137, 181, 182, 294  
отчитавање 262  
очуђење (онеобичавање) 55, 115, 122, 284, 308  
пасивно читање 44, 45, 48, 92, 126, 117, 251  
помно читање 61, 62, 117, 155, 264  
прагматичност 16, 82, 90, 114, 120, 121, 134, 143, 237, 256,  
296  
прелиставање 263, 265  
принцип минималног одступања 283  
природна наратологија 59, 256, 257, 279  
    природни наратив 348, 349  
разумевање / надразумевање 65, 86, 116  
ре-креација 20, 141, 250  
реторичка теорија читања 17, 81, 91, 123, 165, 219, 222,  
224, 227, 236, 238, 289  
реторичка средства 56, 76, 144, 145, 226, 243  
посткласична реторичка теорија читања 219  
реторички читалац 3, 90, 101, 292  
    наративна публика 21, 166, 224, 226, 231, 232, 292  
    идеална наративна публика 232, 292  
    ауторска публика 82, 121, 149, 150, 166, 224, 226,  
    241, 273, 292, 298  
реторичко-етичка теорија читања 222, 233

рефлексија 90, 99, 100, 101, 233, 356, 260  
сазнавање (књижевног уметничког дела) 46, 46, 48, 49, 50, 52, 54, 58, 341  
савремене (посткласичне) теорије читања 4, 54, 59, 77, 78, 81, 98, 116, 120, 122, 139, 140, 155, 156, 165, 167, 197, 198, 219, 220, 221, 236, 247, 251, 252, 256, 265, 269, 271, 272, 273, 274, 278, 279, 280, 282, 289, 290, 293, 296, 325  
селекција 49, 135, 139, 154, 155, 156, 159, 310, 357  
семантички читалац / семиотички читалац 113, 133, 134, 135, 137, 192, 197, 280, 292, 305, 309, 353  
семантичко / семиотичко читање 113, 133, 134, 135, 137  
скрипт (сценарио) 101, 181, 257, 259, 262, 272, 274, 277, 278, 282  
слојевитост 46, 219, 223, 224  
    слојевитост наратива 46, 219, 223, 224, 225  
    слојевитост рецепције 46, 219, 223, 224, 225  
субјективни читалац 292  
текст за задовољство / текст за наладу 129, 130, 131, 132  
    читалац задовољства / читалац наладе 129, 131  
теорија могућих светова 268, 269, 271  
теорија рецепције 17, 42, 91, 110, 117, 123, 185, 197, 289  
теорија ума 187, 251, 252, 253, 274, 284, 290  
трансактивна теорија читања 195, 213, 292  
трансактивни читалац 213, 292  
уживљавање 37, 50, 55, 251  
узвишено 42, 43, 44  
утеловљење 274, 281  
урањање 119, 248, 249, 250, 251, 252, 282, 353  
    уроњени читалац 101, 103, 155, 227, 248, 251, 290  
учитавање 86  
феноменолошко читање 52, 61, 117, 151, 190, 192, 194

фиктивни адресат 79, 80

филолог 109, 371

хоризонт очекивања 93, 94, 97, 110, 132, 211, 371

читање и идентитет 180, 195, 215, 216, 217, 227, 230, 236,  
262, 287, 300, 338, 340, 371

читање као игра 53, 66, 75, 102, 150, 172, 189, 216, 225, 226,  
227, 228, 229, 231, 233, 242, 296, 306, 313, 314, 333, 334, 357,  
371

читалачки ослободилачки покрет 25, 178, 179, 180, 186,  
187, 188, 190



## Х. ЛИТЕРАТУРА

### ИЗВОРИ

- Mihajlović, Jasmina. *Privatna kolekcija*. Beograd: Dereta 2004.
- Павић, Милорад. *Предео сликан чајем*. Београд: Просвета 1989.
- Хазарски речник: роман лексикон у 100 000 речи*. Београд: Просвета 1994.
- Drugo telo: roman*. Beograd: Dereta 2006.
- Вештачки младеж: три кратка нелинеарна романа о љубави*. Нови Сад: Матица српска 2009.
- Drugo telo/Veštački mladež: Drugo telo: pobožni roman, drugo, dopunjeno izdanje*. Priredio Aleksandar Jerkov. Beograd: Vulkan 2014.
- Последња прича*. Приредио и поговор написао А. Јерков. Београд: Вулкан 2014.
- Unutrašnja strana vetra ili roman o Heri i Leandru: Hera*. Priredio Aleksandar Jerkov. Beograd: Vulkan 2014.
- Unutrašnja strana vetra ili roman o Heri i Leandru: Leander*. Priredio Aleksandar Jerkov. Beograd: Vulkan 2014.

### Општа литература

- Abot, H. Porter. *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik 2009.
- Аристотел. *О песничкој уметности*. Београд: Рад 1982.
- О песничкој уметности*. Prevod i objašnjenja Miloša N. Đurića. Beograd: Dereta 2015.
- Реторика*. Превод др Марка Вишића. Београд: Плато 2000.
- Аћин, Јовица. „Текст и његово тело”. Поговор уз *Задовољство у тексту & Варијације о писму*. Превод Јовице Аћина.

- Београд: Службени гласник 2010, 147–157.
- Bahtin, Mihail. *Autor i junak u estetskoj aktivnosti*. Prevod Aleksandra Badnjarevića. Novi Sad: Bratstvo – Jedinstvo 1991.
- Bajar, Pjer. *Kako da govorimo o knjigama koje nismo pročitali?*. Prevod Snežane Kalinić. Beograd: Službeni glasnik 2008.
- Anticipirani plagijat*. Prevod Mire Popović. Beograd: Službeni glasnik 2010.
- Барт, Ролан. „Увод у структуралну анализу прича”. Превод Петра Милосављевића. Нови Сад: *Летонис Матице српске*, 407, 1, 1971, 56–84.
- Bart, Rolan. *Književnost, mitologija, semiologija*. Preveo Ivan Čolović. Beograd: Nolit 1971.
- (a) „Smrt autora”. U: M. Beker (ur.). *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SNL 1986, 176–180.
- (b) „Od djela do teksta”. U: M. Beker (ur.). *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SNL 1986, 181–186.
- Lekcija: pristupno predavanje na Kolež de Fransu, održano 7. januara 1977. godine*. Prevod Anje Miletić. Loznica: Karpos 2009.
- Задовољство у тексту & Варијације о писму*. Превод Јовице Аћина. Београд: Службени гласник 2010.
- Bašlar, Gaston. *Poetika prostora*. Prevod Fride Filipović. Čačak: Gradac 2005.
- Beker, Miroslav. *Povijest književnih teorija (od antike do kraja devetnaestog stoljeća)*. Izbor tekstova i povijesni uvod M. Bekera. Zagreb: SNL 1979.
- Божић, Снежана. Емпатијско-етички модел читања у настави књижевности. У: *Књижевна историја, часопис за науку о књижевности*, бр. 170, год. LI (2020), Београд: Институт за књижевност и уметност (у штампи).

- Bojović, Zlata. „Autobiografija”. *Rečnik književnih termina*. Grupa autora. Beograd: NOLIT 1985, 55–56.
- Bužinjaska, Ana, Markovski Mihail P. *Književne teorije XX veka*. Prevod Ivane Đokić aunderson. Beograd: Službeni glasnik 2009.
- But, Vejn. *Retorika proze*. Prevod Branka Vučićevića. Beograd: Nolit 1976.
- Валери, Пол. *Предавања о поетици*. Превод Вељка Никитовића. Београд: NNK Internacional 2003.
- Vinogradov, Viktor. „Problema obraza avtora v chudoženstvennoj literature”. *O teorii chudoženstvennoj reči*. Moskva: Vysšaja škola 1971, 105–211.
- Volas, Martin. *Novije teorije pripovedanja*. Prevod Milene Vladić Jovanov. Beograd: Službeni glasnik 2016. Вујанић М. и др. „Речник”. *Речник српскога језика*. Нови Сад: Матица српска 2007, 1165.
- Вујанић, М. и др. „Споменица”. *Речник српскога језика*. Нови Сад: Матица српска 2007, 1257.
- Вукићевић, Драгана. „Пречестњејши, љубимејши и дражајши Доситејеви читаоци: прилог једној типологији читалаца”. У: Међународни научни скуп: *Доситеј у српској историји и култури*, Београд, 2013, 221–235.
- Вуловић, Јелена. „Гранична уоквиравања у *Мајчиној султанији* Светозара Ћоровића”. *Philologia Mediana*. Филозофски факултет: Ниш 2015, 193–208.
- Вучковић, Радован. *Писац, дело, читалац*. Београд: Службени гласник 2008.
- Wolf, Werner. „Framing Borders in Frame Stories”. У: *Framing Borders in Literature and Other Media*. Eds: W. Wolf and Walter Bernhart, Studies in Intermediality, 1. Amsterdam: Rodopi 2006, 1–40.

- Wolf, Werner. „*Mise en Cadre – A Neglected Counterpart to *Mise en Abyme*: A Frame – Theoretical and Intermedial Complement to Classical Narratology*”. In: *Postclassical Narratology: Approaches and Analyses*, edited by J. Alber and M. Fludernik. The Ohio State University Press 2010, 35–58.
- Volf, Verner. „Okviri, uokviravanja i okvirne granice u književnosti u drugim medijima”. Prevod Milene Kaličanin. *Philologia Mediana* VIII, br. 8, Niš: Filozofski fakultet 2016, 708–737.
- Walton, Kendall. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge – Mass: Harvard University Press 1990.
- Gallagher, Shaun & Dan Zahavi. *The Phenomenological Mind: An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*. Abingdon: Routledge 2008.
- Gerrig, Richard. „Conscious and Unconscious Processes in Reader’s Narrative Experiences”. G. Olson (ed.). *Current Trends In Narratology*. Berlin: de Gruyter 2011, 37–40.
- Gavins, Joanna, „Mental mapping of narrative”. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, edited by David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. London and New York: Routledge 2008, 300.
- Gibson, Wolker. „Authors, Speakers, Readers and Mock Readers. U: Tompkins, Jane (ed.) *Reader-Response Criticism: From Formalism to PostStructuralism*. Baltimore and London: John Hopkins University Press 1980, 1–6.
- Green, Melanie C. and Timothy C. Brock. „The Role of Transportation in the Persuasiveness of Public Narratives”. *Journal of Personality and Social Psychology*, Vol. 79, No5, 2000, 701–721.
- Dannenber, Hilary P. „Plot”. In: D. Herman et al. (eds.). *Routledge*

- Encyclopedia of Narrative Theory*. Routledge 2008, 435–438.
- Diengott, Nilli. „Fludernik’s Natural Narratological Model: A Reconsideration and Pedagogical Implications”. *Journal Of Literary Semantics* 39, 2010, 93–101.
- Dokić, Jerome and Joëlle Proust (eds). *Simulation and Knowledge of Action*. Amsterdam: John Benjamins 2002.
- Doležel, Lubomir. *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*. Beograd: Službeni glasnik 2008.
- Docherty, Tomas. *Reading (absent) character: towards a theory of characterization in fiction*. New York: Oxford UP 1985.
- Ejhenbaum, Boris. „Iluzija pripovedanja”. U: Aleksandar Petrov (ur.). *Poetika ruskog formalizma*. Beograd: Prosveta 1970, 241–244.
- (a) *Književnost*. Izabrao Aleksandar Petrov, prevela Marina Bojić. Beograd: Nolit 1972.
- (b) „О трагедији и трагичном”. Превела Марина Божић. *Књижевност*, Београд: Нолит 1972, 49–59.
- Eco, Umberto. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Text*. Bloomington: Indiana University Press 1984.
- Eko, Umberto. *Granice tumačenja*. Prevod Milane Piletić. Beograd: Paideia 2001.
- Eko, Umberto. *Šest šetnji kroz narativnu šumu*. Prevod Lazara Macure. Beograd: Narodna knjiga – Alfa 2003.
- Eko, Umberto. *Ime ruže*. Prevod Milane Piletić. Beograd: Biblioteka „Novosti” 2004.
- Eko, Umberto. *Ispovesti mladog romanopisca: predavanja o modernoj književnosti u čast Ričarda Elmana*. Prevod Lazara Macure. Beograd: Službeni glasnik 2013.
- Eko, Umberto. *O književnosti*. Prevod Milane Piletić. Beograd: Vulkan 2015.

- Zanšajn, Liza. „Teorija uma i eksperimentalna predstavljanja fikcionalne svesti”. *Treći program*, br. 137–138, 2008, 184–209.
- Iglton, Teri. *Književna teorija*. Prevela Mia Pervan-Plavec. Zagreb: Liber 1987.
- „Pobuna čitaoca”. *Književna kritika*, XX, 3, 1989, 18–20.
- Илузије постмодернизма*. Предео Владимир Тасић. Нови Сад: Светови 1997.
- Izer, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyann to Beckett*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press 1974.
- The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. London and Henley: Routledge & Kegan Paul 1978.
- „Interakcija između teksta i čitaoca”. *Književna kritika*, XX, 3, 1989, 51–60.
- „Lutajuće motrište i čitateljska svijest”. Biti, Vladimir (prir.), *Suvremena teorija pripovedanja*. Zagreb: Globus 1992, 158–177.
- „Proces čitanja: jedan fenomenološki pristup”. U: Lešić, Zdenko (ur.). *Poststrukturalistička čitanka: nova čitanja*. Sarajevo: Kaligraf 2002.
- Ингарден, Роман, *О сазнавању књижовног уметничког дела*. Београд: СКЗ 1971.
- Jane, Tompkins (editor). *Reader-Response Criticism: From Formalism To PostStructuralism*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press 1980.
- Jaus, Hans Robert. *Estetika recepcije*. prevod Drinke Gojković. Beograd: Nolit 1978.
- Jerkov, Aleksandar. *Nova tekstualnost: ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba*. Beograd: Prosveta 1992.
- Kaler, Džonatan. *Strukturalistička poetika*. Beograd: Srpska književna zadruga 1990.

- „Prolegomena za jednu teoriju čitanja”. *Književna kritika* XX, 3, 1989, 75–89.
- Književna teorija: vrlo kratak uvod*. Prevod Filipa i Marijane Hameršak. Beograd: Službeni glasnik 2001.
- Keen, Suzanne. *Empathy and the Novel*. New York: Oxford University Press 2007.
- „Narrative Empathy”. *The Living Handbook of Narratology* 2013. ([http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narrative\\_Empathy](http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Narrative_Empathy) pristupljeno 1. 4. 2017.)
- Kenan, Šlomit Rimon. *Narativna proza: savremena poetika*. Prevod Aleksandra Stevića. Beograd: Narodna knjiga – Alfa 2007.
- Currie, Georgy and Ian Ravenscroft. *Recreative Minds*. Oxford: Oxford University Press 2002.
- Kvintilijan, Marko Fabije. *Obrazovanje govornika: odabrane strane*. Sarajevo: Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša” 1967.
- Klaiber, Isabell. „Multiple Implied Authors: How Many Can a Single Text Have?”. *Style*, vol 45, No. 1, 2011, 138–152.
- Koljević, Nikola. *Teorijski osnovi nove kritike*. Beograd: Prosveta 1967.
- Koljević, Svetozar. „Zaplet”. *Rečnik književnih termina*. Grupa autora. Beograd: NOLIT 1985, 885.
- Компањон, Антоан. *Демон теорије*. Нови Сад: Светови 2001.
- Korthals Altes, Leisbeth. „Ethical Turn”. In: D. Herman et al. (eds.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge 2008, 142–146.
- Lešić, Zdenko. *Nova čitanja: poststrukturalistička čitanka*. Sarajevo: Buybooks 2002.
- Liotar, Žan Fransoa. *Postmoderno stanje*. Novi Sad: Bratstvo i jedinstvo 1988.
- Лешић, Зденко. *Теорија књижевности*. Београд: Службени

гласник 2010.

Mailloux, Steven J. *Interpretive Conventions: The Reader in the Study of American Fiction*. Ithaca and London: Cornell University Press 1984.

Мангел, Алберто. *Историја читања*. Превео Владимир Гвозден. Нови Сад: Светови 2005.

Marčetić, Adrijana. „Postklasična naratologija: koliko je prirodna prirodna naratologija?”. U: Milosavljević Milić Snežana, Jelena Jovanović i Mirjana Bojanić Ćirković (ur.). *Od narativa do narativnosti: zbornik radova*. Niš: Filozofski fakultet 2017 (u štampi).

Милосављевић Милић, Снежана, *Модели коментара у српском роману 19. века*. Ниш: Просвета 2006.

„Типови наратора у српском реалистичком роману”. *Прича и тумачење*. Београд: „Филип Вишњић” 2008.

„Име у књижевнотеоријском дискурсу”. У: *Име у култури Срба и Бугара*, зборник радова. Прир. проф. др Дубравка Поповић Срдановић. Ниш: Филозофски факултет 2011, 181–189.

(а) *Фигуре читања*. Београд: Службени гласник 2013.

(б) *Отпори и прекорачења (поетика приповедања Боре Станковића)*. Ниш: Филозофски факултет 2013.

(а) *Virtualni narativ: ogledi iz kognitivne naratologije*. Novi Sad – Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića 2016.

(б) „Крв је опет крвава – повратак емоцијама у когнитивној наратологији”. У: *Емоције у култури Срба и Бугара*, зборник радова. Филозофски факултет: Ниш 2016, 11–17.

„Бука у лакунама – методолошки аспекти односа текста и тишине”. У: Д. Бошковић, Ч. Николић (ур.). *Српски*

- језик, књижевност, уметност: зборник радова са научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету 28–29. X 2016, књ. 2: Тишина, Крагујевац: ФИЛУМ 2017, 15–24.
- Милосављевић Милић, Снежана и Драгана Вукићевић. *Огледавања – Лаза Лазаревић и Симо Матавуљ*. Филозофски факултет: Ниш 2014.
- Milosavljević, Petar (prir.). *Teorijska misao o književnosti*. Novi Sad: Svetovi 1991.
- Методологија проучавања књижевности*. Београд: Требник 2000.
- Nielsen, Henrik Skov. „Naturalizing and Unnaturalizing Reading Strategies: Focalization Revisited”. *A Poetics of Unnatural Narrative*, edited by J. Alber, H. S. Nielsen, B. Richardson, Ohio State: The Ohio State University Press 2013, 69–73.
- „The Unnatural in E. A. Poe’s The Oval Portrait”. *Beyond Classical Narration: Transmedial and Unnatural Challenges*. Edited by Jan Alber, Per Krogh Hansen. Berlin and Boston: De Gruyter, 2014, 239–260.
- Nünning, Ansgar. „Implicier Reader”. In: D. Herman et al. (eds.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Routledge: London and New York 2008, 240.
- Okorpenj Slavinska, Aleksandra. „Književna komunikacija u narativnim djelima”. *Umjetnost riječi*, br. 2–4. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo 1974.
- Павић, Милорад. *Рађање нове српске књижевности: историја српске књижевности барока, класицизма и предромантизма*. Београд: СКЗ 1983.
- Историја, стил и стил: језичко памћење и песнички облик II*. Нови Сад: Матица Српска, 1985.

- Историја српске књижевности 2: барок.* Београд: Досије – Научна књига 1991.
- Роман као држава и други огледи.* Београд: Плато 2005.
- Попов, Јован. *Ослобођени читалац.* Нови Сад: Матица српска 1993.
- Попов, Јован. „Теорије читалачких одговора”. *Прегледни речник компаративистичке терминологије у књижевности и култури*, група аутора. Нови Сад: Академска књига 2011, 374–376.
- Perelman, Chaim and Lucie Olbrechts-Tyteca. *The New Rhetoric: A Treatise on Argumentation*, trans. John Wilkinson and Purcell Weaver. Notre Dame: University of Notre Dame Press 1969.
- Petrov, Aleksandar (prir.). *Roman.* Београд: Nolit 1975.
- Prince, Gerald. „Reader”. *The Living Handbook of Narratology* 2011. (. 3. 1985.)
- Платон. *Протагора/Горгија.* Превод Мирјане Драшковић и Албина Вилхара, Београд: Култура 1968.
- (а) *Država.* Београд: BIGZ 2002.
- (б) *Dela (Ijon, Gozba, Fedar, Odbrana Sokratova, Kriton, Fedon).* Prevod, napomene i objašnjenja Miloša N. Đurića. Београд: Dereta 2002.
- Pseudo Longin. „О узвишеном”. U: *Теоријска misao o književnosti.* Priredio Petar Milosavljević. Novi Sad: Svetovi 1991.
- Phelan, James. *Narrative as Rhetoric.* Ohio State: Ohio State University Press 1996.
- „Narrative Theory 1996–2006. A Narrative.”. Robert Scholes, James Phelan, Robert Kellogg (eds.). *The Nature of Narrative. Fortieth Anniversary Edition*, Oxford University Press 2006, 2–33.
- „Rhetoric, Ethics and Narrative Communication: Or, from

- Story and Discourse to Authors, Resources and Audiences". *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 94, No.1/2 (Spring/Summer). USA: Penn State UP 2011, 55–75.
- Flaker, Aleksandar. „Roman”. *Rečnik književnih termina*, grupa autora. Beograd: Nolit 1985, 664–668.
- Rabinowitz, Peter J. *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Columbus: Ohio State UP 1987.
- Rabinowitz, Peter J. „Polazišta za jednu teoriju čitanja”. *Republika: mjesečnik za književnost, umjetnost i javni život*. Zagreb, God.44 (1988), 9/10, 1988, 268–291.
- Раичевић, Горана. *Читање као креација*. Нови Сад: Савез педагошких друштава Војводине 1997.
- Richards, I. A. *Practical Criticism: a Study of Literary Judgement*. London: Kegan Paul, 1929.
- Riker, Pol. *Vreme i priča, prvi tom*. Prevod Slavice Miletić i Ane Moralić, Novi Sad – Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića 1993.
- Rimon-Kenan, Šlomit. *Narativna proza: savremena poetika*. Prevod Aleksandra Stevića. Beograd: Narodna knjiga – Alfa 2007.
- Ruse, Žan. „Da li je potrebno govoriti o 'narateru'?”. U: *Kako ukrotiti tekst*. Prired. dr Slavica Perović. Podgorica: Institut za strane jezike – Oktoih 1999, 413–423.
- Ryan, Marie-Laure. „Fiction, Non-factuals, and Principle of Minimal Departure”. *Poetics*, No 9, 1980, 403–422.  
*Possible Worlds: Artificial Intelligence and Narrative Theory*. Bloomington: Indiana University Press 1991.  
„Narratology and Cognitive Science. A Problematic Relation”. *Style*, vol. 44. Issue 4, 2010, 469–495.
- Segers, Rien T. *Is There a Future for This Class: Literary Theory*

- and Criticism*. Bern 1984.
- Suleiman, Susan. „Introduction: Varieties of Audience – Oriented Criticism”. Suleiman, S. and I. Crosman (eds). *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Princeton – New Jersey: Princeton University Press 1980.
- Таргаља, Иво. *До праестетике*. Нови Сад – Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића 2007.
- Татаренко, Ала. *Поетика форме у прози српског постмодернизма*. Београд: Службени гласник 2013.
- Tinjanov, Jurij. (a) „Књижевна činjenica”. U: Aleksandar Petrov (ur.). *Poetika ruskog formalizma*. Beograd: Prosveta 1970, 267–286.
- (b) „O književnoj evoluciji”. U: Aleksandar Petrov (ur.). *Poetika ruskog formalizma*. Beograd: Prosveta 1970, 287–300.
- Fish, Stanley. „Why No One’s Afraid Of Wolfgang Iser”. *Diacritics*, Vol. 11, No. 1 (Spring, 1981), John Hopkins University Press 1981, 2–13.
- „Књижевност у читаоцу: афективна стилстика”. *Књижевна критика*, XX, br. 3, 1989, 35–50.
- „Интерпретативне стратегије и интерпретативне заједнице”. Lešić, Zdenko (ur.). *Poststrukturalistička čitanka: nova čitanja*. Sarajevo: Kaligraf 2002, 159–171.
- Flaker, Aleksandar. Pogovor u: Ambrosio, Ignjacio. *Formalizam i avangarda u Rusiji*. Zagreb: Stvarnost 1977.
- Fludernik, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*. London and New York: Routledge 1996.
- Freund, Elizabeth. *The Return of the Reader: Reader-Response Criticism*. London – New York: Methuen 1987.
- Hačion, Linda. *Poetika postmodernizma*. Novi Sad: Svetovi 1996.
- Herman, David, *Story Logic*, Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2004.

- *Basic Elements of Narrative*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.
- Herman, D., J. Phelan, P. Rabinowitz, B. Richardson, R. Warhol. *Narrative theory. Core Concepts and Critical Debates*. The Ohio State University Press 2012.
- Holland, Norman. „UNITY, IDENTITY, TEXT, SELF”. Tompkins, J. P. (ur.). *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore and London: The John Hopkins UP 1980, 118–133.
- „Ponovno otkrivanje *Ukradenog pisma*: čitanje kao lična transakcija”. *Književna kritika*, XX, 3, 1989, 21–34.
- Horacije, Kvint Flak. „Pesnička umetnost”. U: *Teorijska misao o književnosti*, priredio Petar Milosavljević. Novi Sad: Svetovi 1991.
- Шефер, Жан – Мари. *Зашто функција*. Нови Сад: Светови 2001.
- Šklovski, Viktor. „Umetnost kao postupak”. Aleksandar Petrov (prir.) *Poetika ruskog formalizma*. Beograd: Prosveta 1970.
- Schmid, Wolf. „Implied Author (revised version)”. *The Living Handbook of Narratology*. (<http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/implied-author-revised-version-uploaded-26-january-2013>, pristupljeno 21. 12. 2019.)
- Шмид, Волф. „Догађајност, субјект и контекст”. Превод Мирјане Бојанић Ћирковић. *Philologia Mediana*, год. VIII, бр. 8, 2016, 776–786.
- Štirle, Karlhajnc. „Čitanje fikcijskih tekstova”. *Književna kritika*, god. 20, br. 9, 1989, 61–74.

## Приручници

- Bagić, Krešimir. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga 2012.

- Prins, Džerald. *Naratološki rečnik*. Beograd: Službeni glasnik 2011.  
*Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури*, група аутора. Нови Сад: Ака/демска књига 2011.
- Jan Manfred and Marie-Laure Ryan (eds). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London and New York: Routledge 2008.
- Jovanov, Svetislav. *Rečnik postmoderne*. Beograd: Geopoetika 1999.
- The Living Handbook of Narratology* (<http://www.lhn.uni-hamburg.de/>, приступљено 5. 11. 2019.)
- Herman, David, James Phelan, Peter J. Rabinowitz, Brian Richardson and Robert Warhol. *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*. The Ohio State UP 2012.

### Литература О ДЕЛУ МИЛОРАДА ПАВИЋА

- Ahmetagić, Jasmina. *Unutrašnja strana postmodernizma: Pavić*. Beograd, Raška škola 2005.
- Bedov, Dragana. „Komunikacija, mediji, književnost (U susret digitalnoj književnosti na primeru proze Milorada Pavića)”. *Sveske: časopis za književnost, umetnost i kulturu*. God 19, br. 87, 2008, 91–98.
- Бојанић Ћирковић, Мирјана. „Домети читалачке слободe у Павићевој поезици на примеру романа *Уникат*”. У: Милош Ковачевић (ур.), *Наука и слобода: зборник радова са научног скупа* (Пале, 6 – 8. јуни 2014.), књига 9, том 1/2, Филозофски факултет, Источно Сарајево, 2015, 547–562.
- Бојанић Ћирковић, Мирјана. „Парезија као стратегија читања Павићевог малог романа

- о великој причи (*Вештачки младеж*)". У: *Летеће виоли не Милорада Павића*: зборник радова поводом тридесет година од штампања романа *Хазарски речник* Милорада Павића. Нови Сад: Студентска асоцијација Филозофског факултета 2015, 175–184.
- Вуковић, Ново. „О морфологији романа Милорада Павића”. *Књижевност*, год. 51, књига 102, св. 1/2, 1997, 143–149.
- Вуксановић, Миро. „Роман с правим младежом”. *Летопис Матице српске*, год. 185, књ. 484, св. 1/2, Нови Сад 2009, 86–89.
- Вуловић, Јелена. „Име као оквир разумевања књижевног текста (властито име у роману *Газда Младен* Борисава Станковића)”. У: *Име у култури Срба и Бугара*, зборник радова, прир. проф. др Дубравка Поповић Срдановић. Ниш: Филозофски факултет 2011, 227–236.
- Гордић, Славко. „Чудесно у закриљу стварног”. *Летопис Матице српске*, год. 185, књ. 484, св. 1/2, Нови Сад 2009, 90–92.
- Дамјанов, Сава. (а) „Милорад Павић: *Унутрашња страна ветра или роман о Хери и Леандру*”. *Књижевност*, 47, 3–4, 1992, 519–522.
- (б) „Постмодернизација фантастике код Павића”. *Књижевни портрет Милорада Павића*, зборник излагања са деветих књижевних сусрета „Савремена српска проза”, 6–7. 11. 1992. У Трстенику ([http://rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz\\_portret/09\\_pkp\\_damjanov.html](http://rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/09_pkp_damjanov.html), приступљено 12. 10. 2019.)
- Delić, Jovan. *Hazaraska prizma*. Beograd: Prosveta, 1991.
- „Милорад Павић – писац уникатних прозних модела”. *Летопис Матице српске*, год. 181, књ. 475, св. 4, Нови Сад 2005, 613–619.

- Драгојловић, Јулија. „Милорад Павић у стваралаштву Милорада Павића”. *Књижевна историја*, XLV, 150, Београд: Институт за књижевност и уметност 2013, 499–511.
- Живковић, Душан. *Отворени лавиринти: Еко и Павић*, Крагујевац: ФИЛУМ 2016.
- Јерков, Александар. „На крају самоће почиње смрт”. *Политика*, 2. 12. 2009.  
(<http://www.politika.rs/scc/clanak/114260/Na-kraju-samosce-rosinje-smrt>, приступљено 12. 11. 2019)
- (а) „Од себе се не да оздравити. Прилог теорији узалудног труда са освртом на Андрића Павића”. *Летопис Матице српске*, књига 494, свеске 1 и 2, јул – август 2014, 37–52.
- (б) „Павићев интегрални смисао”. Поговор у: А. Јерков (прир.). *Последња прича*. Београд: Вулкан 2014.
- Јеротић, Владета. „Милорад Павић – човек игре и човек који се игра с временом”. *Књижевност*, бр. 45, год. 11–12, 1990, 1875–1881.
- Јовановић, Бојан. *Српска књига мртвих*. Ниш: Градина 1992.
- Лефевр, Франсоа. „Читање Хазарског речника Милорада Павића”. *Књижевност*, год. 51, књ. 102, св. 1–2, 1997, 253–276.
- Лукић, Јасмина. „Наративне стратегије Павићеве прозе”. *Књижевност*, год. 47, бр. 3–4, 1992, 515– 518.
- Марићевић, Јелена. *Барок у белетристичком опусу Милорада Павића*. Докторска дисертација. Нови Сад: Филозофски факултет 2016.
- Marković, Milivoje. *Književna obmana: studija o prozi Milorada Pavića*. Београд: Slobodna knjiga 1999.
- Милошевић, Никола. „Павићево отворено дело”, 1994.  
([https://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz\\_portret/05\\_](https://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/05_)

- pkp\_milosevic.html, приступљено 21. 04. 2019.)
- Михајловић, Јасмина. (а) *Прича о души и телу. Слојеви и значења у прози Милорада Павића*. Београд: Просвета 1992.
- (б) „Унутрашња страна ветра или роман о жудњи за целином”. *Књижевност* год. 47, бр. 3–4, Београд 1992, 523–527.
- „Опроштај песмама”. *Вечерње новости*, 7. децембар 2009. (<http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html>:259103-Оprostaj-pesmaма, приступљено 12. 10. 2019)
- Nenin, Milivoj. *Stari lisac*. Požarevac: Edicija Braničevo 2003.
- Олах, Кристијан. *Књига – Бог. (Постмодерна) духовност у Хазарском речнику Милорада Павића*. Београд: Институт за књижевност и уметност 2012.
- Павић, Иван. „Поздравни говор господина Ивана Павића”. У: *Летеће виолине Милорада Павића*: зборник радова поводом тридесет година од штампања романа *Хазарски речник* Милорада Павића. Нови Сад: Студентска асоцијација Филозофског факултета 2015.
- Павић, Милорад. „Писати у име оца, у име сина, или у име духа братства?”. *Књижевност*, Београд 1990, 11–12. ([http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/pavic-trojstvo\\_c.html](http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/pavic-trojstvo_c.html) приступљено 11. 10. 2019)
- „Два свемира”. *Књижевност*, год. 48, књ. 96, св. 1-3, Београд 2003, 314–315.
- Пантић, Михајло. *Александријски синдром: есеји и критике из савремене српске и хрватске прозе*. Београд: Просвета 1987.
- Perišić, Igor. *Gola priča: autopoetika i istorija u Grobnici za Borisa Davidoviča Danila Kiša, Novom Jerusalimu Borislava Pekića, Fami o biciklistima Svetislava Basare*. Beograd:

Plato 2007.

- Пијановић, Петар. *Павић*. Београд: Филип Вишњић 1998.
- Поповић, Радован. *Први писац трећег миленија: животопис Милорада Павића*. Београд: Дерета 2002.
- Радовић, Миодраг. „Спекуларни роман Милорада Павића”. *Књижевост*, год. 47, бр. 3–4, 1992, 505–510.
- Sartr, Žan Pol. „Za koga se piše”. *Teorijska misao o književnosti*, priredio Petar Milosavljević. Novi Sad: Svetovi 1991.
- Станојевић, Добривоје. *Форма или не о љубави*. Београд: Књижевна омладина Србије 1985.
- Стојичић, Миленко. „Милоштар за Милорада Павића”. *Књижевност: часопис за књижевност, умјетност и културу*, IV (15–16). Бања Лука: Удружење књижевника Српске, 2007, 13–17.
- Татаренко, Ала. „Венчање речи са телом у пределима (не)могућег: у кругу Павићевог троугла”. *Летопис Матице српске*, књига 494, свеске 1 и 2, јул–август 2014, 116–146.
- Šomlo, Ana. *Nazari ili obnova vizantijskog romana*. Београд: Bigz 1991.
- Шоп, Љиљана. (а) „Милорад Павић: Последња љубав у Цариграду, Београд, 1994”. *Недељне информативне новине*, Београд, 21. 10. 1994, 45–46.
- (б) „Хермафродитизам а la Павић”. *Фемина: часопис за женску књижевност и културу*, Београд: Радио Б92, бр. 1 1994, 154–158.

## О АУТОРУ

Мирјана Бојанић Ђирковић је рођена 5. 3. 1985. године у Прокупљу. Запослена је на Филозофском факултету у Нишу у звању доцента. Докторску дисертацију под називом *Типологија читалаца у романима Милорада Павића у контексту савремених теорија читања* одбранила је 2018. године. Аутор је више од седамдесет научних радова из области српске и компаративне књижевности, објављених у домаћим и међународним часописима и зборницима радова, и монографија *Љиљана пред лицем Мајке Божје: лик Богородице у делима Љиљане Хабјановић Ђуровић* (2019) и *Читалац у науци о књижевности* (2020). Коаутор је Читанке за пети разред основне школе (*Похвала*), Читанке за шести разред основне школе (*Изазов*), Читанке за седми разред основне школе (*Одсјај*) издавачке куће „Герундијум” и коуредник је више међународних и домаћих зборника радова. Члан је Центра за наратолошке студије Универзитета у Нишу и секретар је српско-румунског часописа *Исходишта*. Учесник је међународног истраживачког пројекта „Андрићеве иницијативе – Иво Андрић у Европском контексту” Универзитета у Грацу и следећих научноистраживачких пројеката у Србији: „Истраживање књижевне прошлости и садашњости на простору југоисточне Србије и у блиским заграничним областима” (интерног пројекта Филозофског факултета Универзитета у Нишу) и „Књижевна прошлост и садашњост на простору југоисточне Србије” (Огранка САНУ у Нишу). Добитница је Светосавске похвалнице Топличког управног округа за 2018. годину и повеље „Драинац” за допринос развоју културе Топлице.



Мирјана Бојанић Ћирковић  
*ЧИТАЛАЦ У НАУЦИ О КЊИЖЕВНОСТИ*  
*од антике до савремених теорија читања*

*Издавач*

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ УНИВЕРЗИТЕТА У НИШУ

*За издавача*

проф. др Наталија Јовановић, декан Филозофског факул-  
тета у Нишу

*Лектура и коректура*

Др Јелена Стошић

*Корице*

Марија Ћинђић

Бранислав Гапић

*Прелом*

Бранислав Гапић

*Формат*

14,5 x 20,5 cm

*Штампа*

SCERO PRINT, Ниш

*Тираж*

150

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

028.02

82.09:801.73

БОЈАНИЋ Ђирковић, Мирјана, 1985-

Читалац у науци о књижевности : од антике до савремених теорија читања /  
Мирјана Бојанић Ђирковић. - Ниш : Филозофски факултет Универзитета,  
2020 (Niš : Scero print). - 390 str. ; 21 cm

«Монографија 'Читалац у науци о књижевности: од антике до савремених теорија читања' резултат је ауторкиног вишегодишњег истраживања ове дисперзивне методолошке оријентације и подједнако комплексног концепта читаоца, заступљеног у методологијама науке о књижевности те у имплицитној и експлицитној поезици светских и националних писаца» -->предговр. - Тираж 150. - О аутору: стр. [393]. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија: стр. 375-[392]. - Регистар.

ISBN 978-86-7379-547-8

а) Читање књига б) Читаоци в) Наука о књижевности

COBISS.SR-ID 26054921