



УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ  
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ



**Мирјана Д. Бојанић Ћирковић**

**ТИПОЛОГИЈА ЧИТАЛАЦА У РОМАНИМА  
МИЛОРАДА ПАВИЋА У КОНТЕКСТУ  
САВРЕМЕНИХ ТЕОРИЈА ЧИТАЊА**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ниш, 2017.



UNIVERSITY OF NIŠ  
FACULTY OF PHILOSOPHY



**Mirjana D. Bojanić Ćirković**

**TYOLOGY OF READERS IN THE NOVELS BY  
MILORAD PAVIĆ IN THE CONTEXT OF  
MODERN THEORIES OF READING**

DOCTORAL DISSERTATION

Niš, 2017.

## Подаци о докторској дисертацији

Ментор:

Др Снежана Милосављевић Милић, редовни професор,  
Универзитет у Нишу, Филозофски факултет

Наслов:

Типологија читалаца у романима Милорада Павића у контексту  
савремених теорија читања

Резиме:

Иако је фигура активног читаоца вишеструко истицана као темељ романескне поетике Милорада Павића, преглед научних радова о књижевном стваралаштву овог писца указује на изостанак монографије која сагледава целокупан Павићев романескни опус из угла савремених теорија читања. Сходно томе, у научним студијама о Павићевим романима недовољно пажње је посвећено издвајању типова читалаца његових романа и одабиру критеријума њиховог могућег груписања.

Циљ ове дисертације је издвајање типова читалаца у Павићевим романима, прецизан опис њихових карактеристика, функције као и њихова систематизација у контексту савремених теорија читања. Сходно комплексној природи самог проблема, описа читалаца у романима Милорада Павића, било је неопходно узети у обзир књижевнотеоријска разматрања енкодираних читалаца у дијахронији, а потом их сагледати кроз модификације унутар поетике Милорада Павића, „двозанације“, писца и научног радника. Поред контекстуализације у оквиру савремених теорија читања, од њених објективистичких, феноменолошких, семиотичких, рецепционистичких, до психоаналитичких, реторичких и когнитивних оријентација, истраживање има за циљ и издвајање јединствених концепата читалаца промовисаних

у Павићевим романима.

У домену теорије књижевности, истраживање има за циљ преглед и ревизију досадашњих закључака о књижевним теоријама оријентисаним ка читаоцу и његовој активној улози у конституисању значења књижевног дела, проширење овог корпуса теоретичарима с краја 20. и почетка 21. века који се баве проблемом читања и улогом читаоца у датом процесу, те класификацију која ће узети у обзир теоретичаре чији радови у свом средишту имају феномен читалачке реакције и која ће као критеријуме узети место читаоца (у тексту или изван текста), проблем конституисања значења и тип читаоца парадигматичног за дати приступ или за теоретичара читања. Сходно изабраној грађи и методолошком оквиру, у дисертацији су примењене методе читања оријентисане ка феноменологији, семиотици, психоанализи, деконструкцији, новој реторици и когнитивном аспекту.

Проналажењем аналогича између Павићеве поетике и савремених теорија читања, али и модификацијом појединих теоријских поставки у Павићевом кључу, истраживање је формирало чврсту теоријску основу за сагледавање Милорада Павића као значајног теоретичара читања. Прецизан опис концепата читалаца у Павићевим романима и њихових улога резултовао је издвајањем типологије која почива на критеријумима класификације читалаца у контексту савремених теорија читања, и оним својственим Павићевој теорији читања.

Постизањем наведених резултата, ово истраживање ће превасходно дати допринос научном проучавању романескног стваралаштва Милорада Павића, али ће, вршећи ревизију класификација савремених теорија читања и проширујући овај корпус савременим теоретичарима, међу које се убраја и Павић, допринети икњижевнотеоријским истраживањима процеса

	читања те постати један од чврстих методолошких оквира за сагледавање романескног опуса српског постмодернизма.
Научна област:	Филолошке науке
Научна дисциплина:	Теорија књижевности Српска књижевност 20. века
Кључне речи:	теорије читања, енкодирани читалац, имплицитни читалац, ауторска публика, интеракција, емпиријски читалац, значење, форма, посткласична наратологија
УДК:	821.163.41.09 Павић М.
CERIF класификација:	Н 390 Општа и компаративна књижевност, књижевна критика, теорија књижевности
Тип лиценце Креативне заједнице:	Ауторство – некомерцијално – без прераде (CC BY-NC-ND)

### Data on Doctoral Dissertation

Doctoral Supervisor: PhD, Snežana Milosavljević Milić, full professor, University of Niš, Faculty of Philosophy

Title: Tipology of Readers in the Novels by Milorad Pavić in the Context of Modern Theories of Reading

Abstract:

Even though the figure of the active reader has been repeatedly emphasized as the foundation of romanesque poetics of Milorad Pavić, the review of scientific works on the literary creation of this writer points to the absence of a monograph which encompasses Pavić's entire romanesque work from the point of view of contemporary reading theories. Consequently, scientific studies on Pavić's works have paid insufficient attention to determining the types of readers of his novels and selecting criteria for their possible grouping.

The aim of this dissertation is to determine the types of readers in Pavić's novels, precisely describe their characteristics, functions as well as their systematization in the context of contemporary reading theories. Due to the complex nature of the problem itself and the description of readers in the novels of Milorad Pavić, it was necessary to take into account the literary-theoretical considerations of encoded readers in the diachrony, and then to see them through the modifications within the poetics of Milorad Pavić, both a writer and a scientist. Apart from the contextualization within contemporary literary theories, from its objectivistic, phenomenological, semiotic, receptionist, to psychoanalytical, rhetoric and cognitive orientations, the research also aims at determining unique concepts of readers promoted in Pavić's novels.

Considering the domain of the theory of literature, the research aims at the review and revision of existing conclusions on literary

theories oriented towards the reader and their active role in constituting the meaning of a literary work. Furthermore, its aim is to expand this corpus with theoreticians from the end of the 20<sup>th</sup> and the beginning of the 21<sup>st</sup> century who deal with the problem of reading and the role of the reader in a given process, as well as to classify them, which would include theoreticians whose works deal with the phenomenon of the reader's reaction, using criteria such as the reader's position (in or outside the text), the problem of constitution the meaning and the type of the reader paradigmatic for a given approach or a reading theoretician. According to the selected material and methodological frame, reading methods oriented towards phenomenology, semiotics, psychoanalysis, deconstruction, new rhetoric and cognitive aspect have been applied in the dissertation.

By finding analogues between Pavić's poetry and contemporary reading theories, as well as by modifying some theoretical settings in Pavić's key, the research has formed a strong theoretical basis for considering Milorad Pavić a significant reading theoretician. A precise description of both the concepts of readers in Pavić's novels and their roles has resulted in highlighting the typology based on the criteria for the classification of readers in the context of contemporary reading theories, and those characteristic of Pavić's reading theory.

By reaching the mentioned results, this research will primarily contribute to the scientific study of the romanesque work of Milorad Pavić. Moreover, by revising the classifications of contemporary reading theories and expanding this corpus with contemporary theoreticians, including Pavić, it will contribute to literary-theoretical studies of the reading process and thereby become a strong methodological frame for considering romanesque range of Serbian postmodernism.

---

Scientific Field:	Philological sciences
Scientific Discipline:	Literary theory Serbian literature of the 20th century
Key Words:	theories of reading, encoded reader, implied reader, author's audience, interaction, empirical reader, meaning, form, post-classical narratology
UDC:	821.163.41.09 Pavić M.
CERIF Classification:	H 390 General and comparative literature, literary criticism, literary theory
Creative Commons License Type:	Attribution-Noncommercial-NoDerivs (CC BY-NC-ND)



## САДРЖАЈ:

### I УВОДНА РАЗМАТРАЊА

1. Теоријско-методолошки оквир и опсег грађе ..... 14
2. Ка савременим теоријама читања ..... 18
3. Концепт читаоца у књижевнотеоријској дијахронији ..... 25

### II ПРОЦЕС ЧИТАЊА И КОНЦЕПТ ЧИТАОЦА У КЊИЖЕВНИМ ТЕОРИЈАМА

#### ДО 1980. ГОДИНЕ ..... 36

1. Аспекти рецепције и статус читаоца у античким поетичким списима ..... 36
  - 1.1. Сазнање као привилеговани аспект рецепције у Платоновој теорији ..... 37
  - 1.2. Између сазнања, уживања и инвенције: проблем рецепције код Аристотела ..... 41
  - 1.3. Разум и образовање као услови ваљане рецепције у Хорацијевој *Посланици* ..... 44
  - 1.4. Проблем активности реципијената у Лонгиновој расправи ..... 46
2. Феноменолошки концепт активног читаоца ..... 48
3. Руски формализам: читање као *продужена перцепција* и процес *очуђења* ..... 56
4. Новокритичарски концепт помног читања (*close reading*) ..... 59
5. Структуралистичко „читање“ читаоца ..... 61
  - 5.1. Наратер ..... 63
  - 5.2. Нарататор ..... 70
6. Реторичка теорија читања и оцртавање реторичког читаоца ..... 72
7. Рецепционистичке теорије читања ..... 79
  - 7.1. Теорија читања Ханса Роберта Јауса ..... 79
  - 7.2. Читалац као естетска и историјска категорија ..... 82
  - 7.3. Јаусови обрасци читаоачеве интеракције и идентификације са књижевним ликом ... 84
  - 7.4. Теорија читања Карлхајнца Штирлеа: *наивни* и *упућени* читалац ..... 86
  - 7.5. Проблем *опхођења* текста с читаоцем у теорији читања Манфреда Наумана ..... 89
  - 7.6. Типологија читалаца у Вајнриховој теорији рецепције ..... 91
8. Бартова апологија читаоцу ..... 94
  - 8.1. Ускрснуће читаоца ..... 96
  - 8.2. *Код* као „јунак“ процеса читања: индуктивни приступ Ролана Барта ..... 96
  - 8.3. Читалац задовољства и читалац насладе ..... 98

9. Семиотичко читање и концепт узорног читаоца .....	100
10. Теорија читања Волфганга Изера .....	103
10.1. Теоријско-методолошки оквир Изерових истраживања процеса читања .....	103
10.2. Имплицитни читалац .....	105
10.3. Емпиријски читалац у улози имплицитног: активности, могућности и ограничења у конфигурисању значења књижевног дела .....	114
10.4. Читаочев удео у <i>Gestalt</i> -у .....	115
10.5. Допринос концепта имплицитног читаоца савременим теоријама читања .....	117
11. Након Изера: <i>празно место</i> и начини његовог превазилажења .....	118
11.1. Видови читаоцевог општења са наративом: „натурализације“ .....	122
11.1.1. Читање кроз конвенције .....	122
11.1.2. Искусственост ( <i>Experientiality</i> ) и наративизација.....	124
11.1.3. Нормализација .....	127
11.2. Мултипликација имплицитних читалаца .....	130
12. Критика читалачког одговора .....	132
12.1. Од праксе, ка теорији: постмодернизам као колевка критике читалачког одговора .....	132
12.2. Књижевнотеоријски контекст критике читалачког одговора: постмодернистичка „овлашћења“ читаоца.....	133
12.3. Територијално, терминолошко и временско одређење критике читалачког одговора .....	137
12.4. Систематизација корпуса критике читалачког одговора .....	142
12.5. Обавештени читалац и интерпретативна заједница Стенлија Фиша .....	152
12.6. Трансактивни читалац Нормана Холанда .....	160
III ТЕОРИЈЕ ЧИТАЊА НАКОН 1980. ГОДИНЕ .....	164
1. (Пост)класична реторичка теорија наратива .....	167
1.1. Реторички читалац: концепт наративне и ауторске публике .....	172
2. Реторичко-етичка теорија читања .....	177
2.1. Доживљавање фикције: читалачки судови о наративу .....	183
3. Когнитивне теорије читања .....	187
3.1. Уроњени читалац ( <i>immersed reader</i> ): интерфејс приче и читаоцевог ума .....	187

3.2. Неприродни читалац ( <i>unnatural reader</i> ) .....	192
3.3. <i>Нечиталац</i> .....	196
IV РОМАНИ МИЛОРАДА ПАВИЋА У КОНТЕКСТУ САВРЕМЕНИХ ТЕОРИЈА	
ЧИТАЊА .....	201
1. Статус читаоца у поезици Милорада Павића: преглед досадашњих истраживања .....	201
1.1. Читалац као градитељ „хазарске призме“ .....	202
1.2. Статус читаоца у павићевској <i>новој текстуалности</i> .....	204
1.3. Павићево отворено дело и његов читалац .....	207
1.4. Могућности и ограничења извантекстовног читаоца .....	210
1.5. Спекуларни читалац .....	211
1.6. Читалац у интертекстуалној мрежи .....	212
1.7. Читалац као формотвор .....	214
1.8. Нацрт за типологију читалаца у романима Милорада Павића .....	216
V ПАВИЋЕВА ТЕОРИЈА ЧИТАЊА .....	219
1. Теоријско утемељење .....	220
2. Читање vs. <i>коришћење</i> .....	224
3. „Леп“ начин читања .....	229
4. Читање и пол .....	230
5. Између неограничене семиозе, нечитања и задовољства у тексту .....	231
VI ТИПОЛОГИЈА ЧИТАЛАЦА У РОМАНИМА МИЛОРАДА ПАВИЋА .....	
1. У троуглу постмодернистичких романсијера оријентисаних ка активној улози читаоца: Калвино – Павић – Еко .....	238
2. Функција приређивача („садашњег писца“) у <i>Пределу сликаном чајем</i> .....	244
3. Корисник .....	244
4. <i>Хазарски читалац</i> .....	247
5. Енигмате (идиоритмици, кенобити и „отшљеници“) .....	251
6. Гатар и <i>Звездознанац</i> .....	258
7. „Садашњи“ купац (власник) као реорганизатор, дописивач и/или креатор штива .....	258
8. Деца и <i>остали</i> .....	263
9. У аутобиографском кључу: емпатични читалац .....	270
10. Читалац vs. читатељка .....	271

11. Емпиријски читаоци Павићевих романа у улози ауторске публике или <i>осталих</i> .....	275
12. Читаоци – ликови као фигуре читања Павићевих романа .....	284
12.1. Посвећени читаоци .....	284
12.1.1. Ловци снова .....	284
12.1.2. Аврам Бранковић као прототип александријског читаоца .....	285
12.1.3. Читалац – посвећеник и стваралац – демијург: Теоктист Никољски и Никон Севаст .....	286
12.2. Виртуелна библиотека и књига – покривалица Атанасија Свилара .....	290
12.3. Мецена, режисер, гледалац и остали „читаоци“ у роману <i>Последња љубав у         Цариграду</i> .....	296
12.4. Читач мириса .....	298
12.5. Од нечиталаца до читалаца посвећеника: типологија читалаца – ликова <i>Звезданог         плашта</i> .....	302
12.6. Заљубљена читатељка .....	310
12.7. Антологичар и плагијатор .....	314
13. „Истина је само један трик“: Природа и функција празног места у романима <i>Хазарски     речник</i> и <i>Предео сликан чајем</i> .....	315
13.1. Рецепцијски потенцијал <i>Речника</i> као <i>празног места</i> .....	317
13.2. „Бела поља“ као непоуздани наративи .....	322
13.3. Црно поље и поље „вишка“ .....	323
13.4. Атанасијеве столице као празно <i>празно</i> место .....	326
13.5. Утекла прича .....	327
13.6. Остале уграђене стратегије читања Павићевих романа .....	328
13.6.1. Уметнуте приче као оквир читања Павићевих романа .....	328
13.6.2. Парабола о путу као метафора читања .....	331
13.6.3. Прича о бољки као „појачало“ .....	334
14. Пракса читања <i>Хазарског речника</i> .....	336
14.1. Наставна пракса „читања“ <i>Хазарског речника</i> .....	336
14.2. Пракса читања <i>Хазарског речника</i> ван академских кругова .....	338
 VII ЧИТАЊЕ РОМАНА МИЛОРАДА ПАВИЋА КРОЗ ПРИЗМУ ПОСТКЛАСИЧНИХ ТЕОРИЈА ЧИТАЊА .....	 341

1. Мултипликација имплицитног аутора као ефекат читања романа <i>Унутрашња страна ветра</i> .....	341
2. Псеудо <i>round robin</i> форма и проблем наративне кохеренције у <i>Позоришту од хартије</i> .....	360
3. Детективско и трансактивно читање романа <i>Уникат</i> : проблем домета читалачке слободе .....	366
4. (Не)природно читање Павићевих романа .....	382
4.1. Смрт наратора <i>Другог тела</i> као изазов неприродној наратологији .....	382
4.2. Природа и статус осталих неприродних елемената наративног света Павићевих романа .....	389
5. Реторичко читање Павићевог позног романескног опуса .....	394
5.1. Наративна етика <i>прећутаног</i> у роману <i>Вештачки младеж</i> Милорада Павића .....	394
5.2. Однос између аутора, књижевног лика и читаоца у Павићевој позној прози .....	402
VIII ЗАКЉУЧАК .....	417
IX ЛИТЕРАТУРА .....	422
1. Извори .....	422
2. Цитирана литература .....	423
2.1. Општа .....	423
2.2. Приручници .....	430
2.3. Посебна .....	431
ПРИЛОГ 1 .....	435
ПРИЛОГ 2 .....	443
ПРИЛОГ 3 .....	450
Биографија аутора .....	452

# I УВОДНА РАЗМАТРАЊА

## 1. ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР И ОПСЕГ ГРАЂЕ

Разматрање статуса читаоца у романима Милорада Павића, опис карактеристика енкодираног читаоца, али и емпиријског који у процесу читања преузима уписану улогу, те извођење типологије читалаца у романима поменутог аутора проблем је на који упућује сама форма дела поменутог писца, отворена за преобликовање унетог штива те за дописивање. Међутим, иако је појам (*активни*) *читалац* незаобилазан у студијама о романескном опусу овог писца, његове карактеристике и улога у процесу читања романа Милорада Павића нису биле предмет подробније анализе. Могућа типологија читалаца у романима Милорада Павића, како смо устврдили прегледом досадашњих истраживања изнетих у одељку дисертације о статусу читаоца у романима Милорада Павића, дата је само у назнакама. С друге стране, овакво истраживање имплицира трагање за извориштем статуса активног читаоца у Павићевим романима и књижевнонаучним радовима овог писца. Међутим, проблем истраживања читалаца у романима Милорада Павића *a priori* је комплексан јер сам избор теорија читања као методолошке оријентације најпре захтева систематизацију ове дисперзивне методологије. Имајући у виду да су њени корени у античким поетикама и реторичким списима, те да она све време не само да коегзистира паралелно са методолошким оријентацијама иманентног приступа (што је аргументовано у одељку дисертације „Теорије читања до 1980. године“), већ егзистира и унутар поменутих методологија, као што је дисперзивни корпус теорија читања, било је неопходно наћи чврст дистинктивни критеријум у односу на остале методолошке оријентације. Аргументовано смо се определили за дијахронијски преглед метода науке о књижевности кроз проблеме деловања књижевности (присутног још од антике), читаочеву интеракцију са текстом као темељ процеса активног читања и (енкодирану) реакцију (одговор, одзив) на текстуалне елементе као ефекат дате интеракције. Стога се у поглављима дисертације у којима се врши систематизација теорија читања поменути проблеми разматрају у античким поетичким списима, те руском формализму, новој критици, структурализму и класичној наратологији као иманентним приступима у проучавању књижевног дела унутар којих се ипак уочава виталитет питања у вези са читаоцем и процесом читања. Као прву савремену методолошку оријентацију значајну за

развој теорија читања издвојили смо феноменологију. Сходно њеном значају, подробно смо се задржали на теорији читања Романа Ингардена и концепту активног читања. Док се до 1980. године, коју смо издвојили као врхунац у развоју теорија читања јер су те године први пут систематизована<sup>1</sup> истраживања која су спроводили теоретичари оријентисани ка читаоцу, односно ка читалачком одговору (одзиву, реакцији), могло говорити о гранању теорија читања ка разним истраживачким пољима – феноменолошком, структуралистичком, наратолошком, реторичком, рецепционистичком, те ка психоаналитичком, социолошком, након 1980. године може се уочити постепена консолидација поменутих истраживања, а она нарочито долази до изражаја у посткласичној наратологији у којој се истовремено узимају у обзир више аспеката процеса читања: когнитивни и психоаналитички, феноменолошки, реторички и емоционални. У прегледу теорија читања до 1980. године подробније смо анализирали најпре реторичку теорију читања, на чијим тековинама се развила посткласична наративноетичка теорија, потом теорију рецепције, нарочито немачку, док преглед ставова пољских теоретичара разматрамо у одељцима о вишеслојности наративне комуникације и мултипликацији имплицитног аутора и имплицитног читаоца. Као најзначајнији концепт читаоца афирмисан унутар теорија читања издваја се *имплицитни читалац* Волфганга Изера. Сам концепт је комплексан јер је током вишедеценијског истраживања процеса читања које је вршио Волфганг Изер у више наврата био модификован. На његов значај указује пре свега виталност овог концепта (незаобилазан је у глосаријима и студијама о читаоцу), али и његова апликативност: концепт имплицитног читаоца узима у обзир и текстуалне сигнале, и читаочеву активност у енкодираној улози, те се процес читавања овде своди на минимум. Потом, концепт имплицитног читаоца сагледали смо у односу на традицију енкодираних читалаца (наратера, односно наратора и (идеалне) наративне публике), али и кроз његово семантичко нијансирање у теоријама читања након Изерове. Поред концепта имплицитног читаоца, за истраживање типологије читалаца у романима Милорада Павића значајни интерпретативни методи били су ауторска публика (уз наративну публику обухваћена појмом реторичког читаоца), неприродни читалац и емпатични читалац. Значајан сегмент дисертације посвећен је месту читаоца у тексту –

---

<sup>1</sup> Ово се односи на зборнике о критици читалачког одговора уреднице Џејн Томпкинс, односно Сузан Сулејман и Инге Кросман. О њима опширније пишемо у одељку „Критика читалачког одговора“.

празном месту, његовој природи и функцији у процесу читања, где узимамо у обзир не само Ингарденову и Изерову теорију читања, већ и видове посткласичних „натурализација“ наратива и превазилажења празног места у студијама Монике Флудерник и Х. Портера Абота. Део посвећен дијахронијском прегледу теорија читања завршава се увидима у посткласична нараторолошка усмерења (превасходно когнитивних теорија) ка процесу читања – неприродну нараторологију, теорију урањања и нараторивну емпатију које су, као што смо показали у дисертацији, енкодиране стратегије читања појединих романа Милорада Павића.

Пре приступа истраживању карактеристика читалаца у романима Милорада Павића, те издвајања њихове типологије, самог писца сагледали смо као теоретичара читања. У делу дисертације који је посвећен овој теми, Павићева поетичка разматрања о читању сагледана су у релацији и интеракцији са теоријама читања осталих писаца „двозанација“ (Умберта Ека, Итала Калвина), али и са уже теоријским поставкама (Бартовим, Калеровим, Бајаровим) које, како смо показали, не да нису биле стране Милораду Павићу, већ је овај писац – теоретичар и у својим есејима, и у самим романима преиспитивао поставке поменутих теорија. Читаоца у романима Милорада Павића описали смо на основу целокупног сигналног комплекса – књижевнонаучних радова Милорада Павића, поетичких списа, те на основу структурирања романа овог аутора, превасходно заплета и функционализације празног места у процесу читања. С које год стране пришли овом аутору – кроз његов научни или књижевноуметнички рад, учача се најмање двострука кодираност његових романа, те се као два основна и најопштија читаоца у романима овог писца издвајају повлашћени читалац (појмовно разнолико одређиван<sup>2</sup>, 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: у њиховој релацији унутар једног романа, кроз њихове међурелације са осталим типовима енкодираних читалаца у другим Павићевим романима, те путем њихове специфичне мултипликације (овим проблемима посвећени су одељци „Мултипликација имплицитног аутора као ефекат процеса читања романа *Унутрашња страна ветра*“ и „Псеудо *round robin* форма и проблем нараторивне

---

<sup>2</sup> Попис појмова – маски читалаца у Павићевим романима, као и метафора начина читања које се могу пронаћи у романима овог писца налазе се у Прилогу 1 и Прилогу 2.



кохеренције у *Позоришту од хартије*“). С обзиром на то да, на трагу описаних концепата енкодираних читалаца, треба узети у обзир прагматичан аспект овог концепта, неколико одељака дисертације садржи овакве емпиријске провере уграђених стратегија читања; примера ради, такве природе су одељци дисертације о реторичком и наративноетичком читању позне прозе Милорада Павића, емпиријско истраживање начина читања *Хазарског речника* у (наставној) пракси које је више илустративног карактера, али и одељци о емпиријским читаоцима (књижевним критичарима и теоретичарима) у улози повлашћених читалаца, корисника или „осталих“. Четири одељка дисертације посвећена су истраживању Павићевих поигравања са посткласичним теоријама читања („Проблем мултипликације имплицитних аутора као ефекат читања *Унутрашње стране ветра*“, „Псеудо *round robin* форма и проблем наративне кохеренције у *Позоришту од хартије*“, „(Не)природно читање Павићевих романа“, „Реторичко читање Павићевог позног романескног опуса“). Проблем описа читаоца, односно читалаца у Павићевим романима није заобишао ни читаоце – ликове поменутих дела; међутим, они су у дисертацији сагледани као фигуре читања, односно као експлицитне или имплицитне енкодираних стратегије читања.

Овако конципирано истраживање и опредељење за поменуте концепте и стратегије афирмисане унутар теорија читања резултовало је класификацијом типова читалаца у романима Милорада Павића која почива на следећим критеријумима: прижељкивана/жељена ауторска публика, искључење из ауторске публике, позиција читаоца у односу на текст (*homo, hetero* позиционирање), стратегија читања интендирана у односу на тип енкодираних читаоца, компетенције емпиријског читаоца у улози имплицитног читаоца. Типови енкодираних читалаца Павићевих романа сагледани су и у релацији са читаоцима – ликовима као фигурама читања романа овог писца.

С обзиром на то да је сама природа теорија читања као методолошке оријентације амбивалентна јер се унутар ње воде „борбе“ између текстуално и прагматички оријентисаних приступа, те између крајности минималног учитавања и његовог легитимисања, ауторка дисертације је свесна да је методологија за коју се определила само један од начина читања романа Милорада Павића; међутим, сам избор критеријума за сагледавање читалаца у њима, те за оцртавање њихове типологије ипак је чврст методолошки оквир за приступ једној оваквој теми посве релативишућег карактера. Стога,

иако почива на методолошком упоришту које каткад уме да прибегне субјективизму, ово истраживање би, надајмо се, требало да буде бар корак напред у домену истраживања активног читаоца као елемента постмодернистичке поетике Милорада Павића.

## 2. КА САВРЕМЕНИМ ТЕОРИЈАМА ЧИТАЊА

У методологији науке о књижевности, теорије читања спадају међу 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 разлога/узрока перманентне флексибилности када је у питању корпус теорија читања јесте приступање овој методолошкој оријентацији у најширем значењу речи – 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>3</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 читаоцеве улоге уписане у текст књижевног дела и активности емпиријског читаоца током поменутог процеса, од

---

<sup>3</sup> Уп. Бојан Чолак, „Ка поетици Владислава Петковића Диса: ново читање *Разумљиве песме*“ (*Летопис Матице српске*, год. 180, књ. 474, св. 5, 2004, стр. 717–724), Сава Дамјанов, *Апокрифна историја српске (пост)модерне: ново читање традиције 2* (Београд: Службени гласник, 2008), Горан Максимовић, „Поновно читање Сундечићевог дјела“, приказ Зборника *Јован Сундечић, свештеник, пјесник дипломата (Philologia Mediana)*, бр. 4, 2012, Ниш: Филозофски факултет, стр. 349–352), Бојана Стојановић Пантовић, *Распони модернизма: упоредна читања српске књижевности* (Нови Сад: Академска књига, 2011), Оливера Жижовић, „Филигранско стваралаштво Драгана Стојановића: једно читање романа *Уредник од искуства*“ (*Свеске*, год. 25, бр. 11, 2014), Marina Šimáková Speváková, „Ако је време већно присутно: паралелно читање приповедака Милорада Павића и Vičazoslava Хронјеса“ (*Polja*, год. 50, бр. 431, 2005, стр. 128–144.). 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.).

„оживљавања“ света датог текста, до активног читања као превазилажења празнина 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<sup>4</sup> 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>5</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 методолошким оријентацијама, што ћемо аргументовати делом дисертације који разматра статус читаоца и проблем читања унутар методологија проучавања књижевности до 1980. године.<sup>6</sup> Дакле, теорије читања као методолошка оријентација

---

<sup>4</sup> Проблему читања и статусу читаоца у античким поетикама посвећен је одељак „Аспекти рецепције и статус читаоца у античким поетичким списима“.

<sup>5</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).

<sup>6</sup> Иако смо се у уводном одељку дисертације 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 поменутој *Историји* 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

„живе“ од антике, а у данашње време (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 лепеза<sup>7</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 читаоцевог *искуства* са текстом, урањања у текст, кроз етичку или емпатичку функцију наративних стратегија текста. С обзиром на то да у трећем поглављу дисертације дајемо детаљан дијахронијски преглед заступљености теорија о читању унутар разних књижевнотеоријских праваца, у овом делу 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 интересовања 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

---

начина читања изводи из културолошког угла. Сам чин читања Мангел одређује као симболичку везу посебне врсте између читалаца 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.

<sup>7</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).

наратолошких истраживања ка постигнућима психологије, когнитивних теорија, неуробиологије<sup>8</sup>, метода студија културе и др. о чему опширније пишемо у одељку „Теорије читања након 1980. године“. 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 датих времена. Такође, теорије рецепције отвориле су пут ка залихама читаоцевог 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, читаоцем доживљају текста више бивају окренуте чикашке реторичке теорије читања од Р. С. Крејна (Ronald Salmon Crane), преко Вејна Бута, па надаље.

Кључна методолошка оријентација у чијем је фокусу процес читања (углавном емпиријски, лични, трансактивни), доживљај датог текста и опис читаоцевих 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.<sup>9</sup> И таман да одахнемо, мислећи да ће две систематизације критике читалачког одговора из 1980. године<sup>10</sup> дати прецизан одговор на питања постављена на почетку овог одељка, наишли смо на нов проблем: Џејн Томпкинс свој

---

<sup>8</sup> У корелацији са неуробиолошким експериментима поједини теоретичари читања успели су да скенирају промене у читаоцевом мозгу током помног, индивидуалног читања у себи, неометаног спољашњим сензацијама; готово феноменолошког читања.

<sup>9</sup> Уп. „Теорија читања Волфганга Изера“, стр. 103.

<sup>10</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.

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, 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 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 компаратистичке 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, односно својом монографијом *Ослобођени читалац* (1993). Налазећи као тежиште савремених теорија о читању концепт ослобођеног читаоца, Јован Попов је 1993. године истоименом монографијом<sup>11</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 *Ротлицове 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*

---

<sup>11</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.

*Approaches to Narrative*), урањање (*Immersion*), социолингвистички приступ наративу (*Sociolinguistic Approaches to Narrative*), социолошки приступ књижевном наративу (*Sociological Approaches to 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, социолингвистички 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 дисертације, 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, 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 – наратар, 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. Дакле, 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 когнитивноратолошке 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, књижевнанаучним радовима, интервјуима), било имплицитно (инсистирањем на одређеним стратегијама читања 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. Писац чије је романескно стваралаштво предмет нашег истраживања, и експлицитно и имплицитно, поетиком својих романа, дао је значајан допринос теорији читања и читаочевој улози у датом процесу. Стога сагледавање Милорада Павића као теоретичара читања није илустративног карактера, већ је мотивисано самим концептом новог, нелинеарног, активног читања које се не исцрпљује само читачевим слеђењем „упутстава“, односно стратегија читања уграђеним у његове романе, већ избор и облик романескног штива овог аутора емпиријске читаоце непрестано позива на његово преосмишљавање. Стога ће теорија читања Милорада Павића бити двоструко контекстуализована у дисертацији: унутар теорија читања, те у контексту писаца – теоретичара читања где су, што ћемо касније аргументовати, Павићу романописцу најближи Умберто Еко и Итало Калвино.

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

1. Шире гледано, 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 ратолошких 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 наратолошких истраживања (нарочито оних 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, осавремењеност метода истраживања (скенирање промена у читаоачевом 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 пабирче.

### 3. КОНЦЕПТ ЧИТАОЦА У КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКОЈ ДИЈАХРОНИЈИ

„Искуство 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. П.] одбојан је за праве теоретичаре књижевности.“

Антоан Компањон, *Демон теорије*

Дијахронијски посматрано, теорија књижевности неретко је настојала да процес читања опише путем објективних метода, научно и саобразно са очекивањима самог текста. Међутим, чак и током лабораторијског сецирања текста<sup>12</sup> као једним од индуктивних метода описа процеса читања, заговорници објективног и научног читања неизоставно су се, у сусрету са опет неизоставним емпиријским аспектом, саплитали. Поједини теоретичари читања усмеравали су се ка лингвистичком методу<sup>13</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

---

<sup>12</sup> *Практична критика* (1929) А. А. Ричардса садржи описе оваквих експеримената које је вршио аутор, уједно професор на Кембриџу, са својим студентима. Примера ради, 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. А. Компањон Ричардсове експерименте сматра нефункционалним јер услед незрелости, неразумевања, ароганције студената, те предрасуда, клишеа и недостатка опште информисаности, одговори студената нису осветлили ефекат песама које су биле предмет Ричардсових експеримената. Међутим, Ричардс је био чврсто уверен у то да се проблем неразумевања, површног и погрешног тумачења може решити подучавањем читаоца пажљивом читању, превазилажењем индивидуалних, културолошких и социјалних ограничења, те радом на побољшању његове информисаности када је у питању наука о књижевности.

<sup>13</sup> Примера ради, Ролан Барт је наративне нивое (функција, акција и приповедања) издвојио управо по лингвистичком моделу нивоа реченице (фонетском, морфолошком, граматичком) који имају своја правила комбинације и који једино путем интеграције (операција које врши појединац) могу указати на значење реченице.

есејистичких бележака, интервјуа или других текстова у којима романописци, сваки из свог угла, дају своје дефиниције читалаца.<sup>14</sup>

У вези са читањем постављају се многа питања, али се, сходно природи овог процеса током којег у интеракцију ступају текст, жанровске или конвенције књижевног рода, оквири (жанровски, когнитивни, културолошки), читаочева емпатија и карактер, не могу дати једнозначни одговори, што ће потврдити дијахронијски преглед теорија читања и концепата читаоца од антике до двадесет и првог века, који доносимо у првој половини докторске дисертације. 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:

-Шта читалац чини са текстом током читања?

-Шта текст чини са читаоцем (односно, читаоцу)?

-Да ли је читање активан или пасиван процес?

-Колики је удео читаоачеве слободе у процесу читања, а колики принуде текста?

И, на послетку, нама најзначајније – 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

---

<sup>14</sup> С обзиром на то да у докторској дисертацији ово питање разматрамо у контексту романеског стваралаштва Милорада Павића, а у релацији са Калвиновим и Ековим одређењем читаоца, овим разматрањима додаћемо кратак осврт на романописце који су својим текстовима о читаоцу значајно утицали на развој теорија читања. 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.“. Понајвише, ова држава живи од читалаца. Поред поменутих романописаца који у свој белегистички 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“: „Према томе, читалач коме се обраћам није ни Микромегас, ни Невини, а ни Бог отац. Он није незнатлица попут доброг дивљака коме треба све објаснити полazeћи од принципа, он није ни неки дух, ни нека табла рачуна. Али није ни сvezнајући као неки anđeo или вечни отац; ја му otkrivam izvesne aspekte sveta, ја се користим оним што он зна да биh покушао да га научим onome што не зна.“ 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 готово неисцрпљив. Обимнија синтеза аутопоетичких ставова светски познатих романописаца о ауторској публици публикована је под насловом *Roman*, у издању Нолита (Београд 1975). Приређивач ове синтезе је Александар Петров.

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) 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>15</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 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 читалаца разматраних у књижевнотеоријским текстовима често се систематизују без наведених критеријума. Примера ради, Стефан Сантер – Саркани (2001: 50–85)<sup>16</sup> предлаже следећу типологију читалаца присутних у теоријама књижевности 20. века: први је тип *видљивог читаоца* и он одговара инстанци имплицитног читаоца у Изеровом<sup>17</sup> значењу тог појма, нарочито оном из прве фазе Изерових истраживања процеса читања где је поменути концепт углавном текстоцентричан; други је тип *правог читаоца* којег прижељкује писац, што одговара каснијем Рабиновичевом и Фелановом типу (идеалне) ауторске публике; трећи је тип историјског, анонимног, док је четврти *виртуелни читалац* као вантекстовна, културна инстанца која одређује читљивост текста, што се може упоредити са хоризонтом

---

<sup>15</sup> Нпр. оваквог читаоца Изер назива имплицитним, а Еко узорним, те модел-читаоцем; о нијансама у значењу ових појмова више речи биће у наредним поглављима.

<sup>16</sup> С обзиром на то да користимо превод Сарканијеве *Теорије књижевности* напомињемо да је њено прво издање из 1993. године.

<sup>17</sup> Концепту имплицитног читаоца Волфганга Изера, сходно његовом значају за теорије читања, посвећено је засебно поглавље дисертације.

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 осветлела 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 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>18</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>19</sup> Полазиште из којег се Волфганг Изер усмерава ка детаљном опису читаоца *уписано*<sup>20</sup> у текст јесте схема типова читалаца насталих у

---

<sup>18</sup> Поменуто поделу наводимо у одељку дисертације посвећеном наратеру као типу енкодираног читаоца.

<sup>19</sup> Најдетаљнија 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.

<sup>20</sup> С обзиром на то да ће у Изеровој теорији одређене поставке концепта уписаног читаоца у неколико наврата бивати модификоване, у уводном делу задржаћемо се на Изеровом иницијалном одређењу

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>21</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>22</sup> читаоца: први је прави и историјски, изведен из постојећих докумената, а друга два су хипотетичка: онај који се може реконструисати на основу друштвеног и историјског знања времена<sup>23</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>24</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>25</sup>, уместо ка

---

имплицитног читаоца као стратегије читања уграђене у текст, док ће Изеров искорак ка интеракцији између текста и читаоца, те ка читаоачевој улози у процесу читања бити обрађен у завршним одељцима о Изеровој теорији читања.

<sup>21</sup> Примера ради, навешћемо неке од поменутих студија које су значајно допринеле истраживањима 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>22</sup> Овде се мисли на читаоца као ауторовог савременика.

<sup>23</sup> Уп. са хоризонтом очекивања у теорији рецепције Х. Р. Јауса.

<sup>24</sup> Ово није једино место у *Чину читања* у којем 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. Концепт идеалног читаоца, по Изеру, прихватљив је једино уколико се односи на чисто фиктивно биће јер само као такав он може затворити празнине које стално се појављују у било којој анализи књижевних реакција и одговора.

<sup>25</sup> Унутар критике читалачког одговора, превасходно психолошке и психоаналитичке оријентације Симон Лесер (Simon Lesser) и Нормана Холанда, постоји низ студија усмерених ка истраживању *реалних* читалаца

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 нараторолошких истраживања у вези са нивоом приче и нивоом дискурса. Тако Мартин Волас (1986) ову дихотомију примењује на читаоца, те разликује оног који није у причи, већ само у коментару, од читаоца који је путем коментара и сам у причи као драматизовани лик. Извантекстовни читалац, било конкретни, било виртуелни, иако није у књижевном делу, може бити апострофиран или се на њега може упућивати неким знацима у делу. Део комуникативног 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 poseduju*“ и коме, као синониме, у зависности од способности на којој се инсистира, налази појмове „идеални“, „надчиталац“ или „информисани“ читалац. Фигуру имплицитног читаоца, у зависности од постојања више адресаната, Волас (2016: 142) систематизује на модел-читаоца<sup>26</sup> (чији су синоними Принсов *виртуелни читалац*, Рабиновичева *наротивна публика* и *јавни наратор* Сузан Лансер) као „*kvazifikcijsku ulogu koja se očekuje od čitaoca da je 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 синониме овом појму, Волас наводи Гибсоновог лажног читаоца.<sup>27</sup>

У књижевнотеоријским разматрањима жанрова, као један од критеријума за типолошко разврставање узиман је емпиријски читалац. Овакво „мерило“<sup>28</sup> примењује се

---

и њихових субјективних доживљаја конкретног књижевног текста. Примера ради, Норман Холанд из угла психоаналитичке, трансактивне теорије анализира ефекте који су на њега као емпиријског читаоца оставила читања Поовог *Украденог писма*. Рифатеров суперчиталац такође је дефинисан према особинама реалног читаоца, на основу групе информаната која увек долази до заједничких чворишта у тексту. Основу њихове заједничке реакције Рифатер је нашао у стилу текста.

<sup>26</sup> О модел-читаоцу, односно узорном читаоцу опширније пишемо у одељку „Семиотичка теорија читања и концепт узорног читаоца“.

<sup>27</sup> О појму лажног читаоца Вокера Гибсона детаљније пишемо у одељку дисертације о критици читалачког одговора.

<sup>28</sup> Наведени критеријум примењиван је још у антици, приликом класификације „песничких врста“ (Аристотел 1982: 29–30).

приликом класификације<sup>29</sup> романескног жанра.<sup>30</sup> „Оправдање“ за узимање емпиријског читаоца као критеријума за класификацију романа налазимо у самој природи овог жанра: у односу на друге књижевне врсте (лирску песму, епску песму, еп, трагедију, комедију), роман је од почетка везан за књигу и намењен је индивидуалном читању (читању у себи), за разлику од слушања и колективног рецепијента као видова усвајања и преношења 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>31</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>32</sup> Роман у наставцима неодређености<sup>33</sup> користи на

---

<sup>29</sup> Напомињемо да је разврставање романескног жанра према мерилу намене само једна од његових могућих типологија.

<sup>30</sup> Овоме треба додати да је успеху романа као књижевне врсте, временски лоцираном у осамнаестом веку, значајно допринела женска читалачка публика. Историчар књижевности Милорад Павић (2005: 44) наводи да је у поменутом периоду женској читалачкој публици био намењен „роман са степеништа за служавке“, тип сентименталног, често тривијалног романа.

<sup>31</sup> Наведена класификација не имплицира разврставање романескних врста на више и ниже 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 строго је чувано је у средњем веку.

<sup>32</sup> Један од таквих романописаца заинтересованих за жеље и размишљања својих читалаца био је Чарлс Дикенс. Овакво Дикенсово интересовање резултовало је брижљивим компоновањем романа са циљем да своју публику држи у перманентној неизвесности, али и повременим „награђивањем“ 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).



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. Овоме треба додати и размене 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 емпиријском читаоцу. Истраживања емпиријских читалаца углавном се усмеравају ка моралном, социјалном, политичком, идеолошком, интелектуалном, естетском дејству или ефекту текста на реалну публику. Према Принсу (2013: 4), недостатак оваквих истраживања је у сагледавању читалаца као пасивних објеката, уместо као активних субјеката у процесу формирања значења текста. У Вучковићевој (2008: 105–106) синтези типова емпиријских читалаца у текстовима савремених теоретичара читања, као најфреквентнији се издвајају обичан (савремени), преводилац (и сам писац), критичар (научни радник, наставник) и читалац прошлости.<sup>34</sup> У зависности од типа емпиријског читаоца, 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>35</sup> или духовни ужитак током усамљеног читања литературе одабране према личним афинитетима.<sup>36</sup>

---

<sup>33</sup> О начинима коришћења неодређености и њиховим функцијама опширније пишемо у одељку „Теорија читања Волфганга Изера“.

<sup>34</sup> Слична типологија емпиријских читалаца налази се у *Историји читања* Алберта Мангела (2005: 259–275). Наведени аутор засебна поглавља посвећује аутору и преводиоцу као типовима емпиријских читалаца, док се у самом „попису“ значајних читаоца појма *читање*, његових начина и видова налазе антички филозофи, императори, писци...

<sup>35</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>36</sup> Наведена разврставања емпиријских читалаца само су неке од могућих класификација ове категорије.

Аутори *Ротлицове енциклопедије наративне теорије* (2008) разматраће појма читалац сужавају на читаоце – конструкције. У оквиру истоимене одреднице *Енциклопедије*, Ралф Шнајдер (Ralf Schneider) се, на трагу теорија оријентисаних ка читаоцу, а у којима се значење посматра као нешто што се формира само у интеракцији текста и читаоца, опредељује 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 Гибсоновог „лажног читаоца“, Рифатеровог архичитаоца, Изеровог имплицитног читаоца, Ековог модел-читаоца, Рабиновичев и Феланов концепт наративне публике као најзначајније концепте апстрактних читалаца<sup>37</sup>, Шнајдер (Schneider 2008: 482) налази да су, упркос некада експлицитном инсистирању појединих аутора на томе да 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 рецепијента 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>38</sup> Међу апстрактним читаоцима уграђеним у структуру наративног текста, унутар теоријско-методолошког аспекта науке о књижевности најшире су прихваћени Принсов и Женетов „текстуално уписан“ наратер (Принс 1971; 1972) и Изеров имплицитни читалац (Изер 1971).

Након указивања на критеријуме типолошког разврставања концепта читаоца унутар књижевнотеоријских поставки, уочавамо 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

---

<sup>37</sup> Поменути концепти апстрактних читалаца биће посебно разматрани у наставку рада.

<sup>38</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)

најпознатији „побуњени читалац“<sup>39</sup> међу теоретичарима књижевности 70-их година 20. века. Мишљења смо, а то ћемо аргументовати наредним поглављима дисертације, 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 спреси са теоријама о значењу књижевног текста<sup>40</sup> које су значајно подупирале теоријско-методолошко „освешћење“ о читаоцу као суштинском обележју нарративне 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 у књижевнотеоријском делу дотиче ова дисертација тиче се корпуса теорија читања, односно границе између класичних и савремених теорија о читању.

---

<sup>39</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)

<sup>40</sup> Опредељењем за појам „текст“ уместо „дело“ алудирамо на још један аспект значајан за развој савремених теорија читања – померање од дела као затворене, довршене форме ка отвореном и недовршеном тексту, односно на прелазак са сагледавања значења у делу на указивање на његову конфигурацију у процесу читања, интеракцијом између текста и читаоца. Између два поменута „померања“ не само да се може уочити паралелно кретање кроз књижевнотеоријски корпус, већ и међусобна интеракција и рекурзивни утицај, о чему ће више речи бити у одељку „Теорија читања Волфганга Изера“.

## II ПРОЦЕС ЧИТАЊА И КОНЦЕПТ ЧИТАОЦА У КЊИЖЕВНИМ ТЕОРИЈАМА ДО 1980.<sup>41</sup> ГОДИНЕ

### 1. АСПЕКТИ РЕЦЕПЦИЈЕ<sup>42</sup> 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, унутар поменутог књижевнотеоријског аспекта, првенство припадало његовом првом члану, аутору. Аутор је у антици сматран творцем<sup>43</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>44</sup> дела. У вези са аспектима књижевног дела, у античким поетикама<sup>45</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>46</sup> 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>47</sup> Термин *дочаравање* који смо поменули може нас

---

<sup>41</sup> Годину 1980. издвајамо као граничну јер су тада објављена два најзначајнија зборника теорија читања, уредница Џејн Томпкинс, односно Сузан Сулејман и Инге Кросман.

<sup>42</sup> У поглављу дисертације које разматра античке теорије уметности (и, уже, књижевности), сходно начинима примања књижевног дела у датом периоду који су превасходно били усмени, јавни, опредељење за појам *рецепција* мотивисан је његовом семантичком ширином.

<sup>43</sup> Како Платон и Аристотел у својим теоријама о схватању уметности истичу да она потиче из божанског 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>44</sup> За наведени термин се опредељујемо следећи Ива Тартаљу који, разматрајући античке естетичке списе, истиче да је „уметников посао дочаравати, што је настало од израза чарање, чаролија, чаробњак.“ (Тартаља 2007: 23) Наведени термин је подесан зато што обухвата и чин стварања и учинак који дело има на рецепијенте.

<sup>45</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 који су предмет разматрања данашње науке о књижевности – теорије и историје књижевности, књижевне критике и метанауке о књижевности.

<sup>46</sup> Уз ова питања, издвојена због предмета нашег рада, 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. У том контексту, уметност је у античким поетичким списима била и осуђивана, што је последица истицања 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>47</sup> Приликом набрајања појмова рецепијената, у обзир је узет начин стварања и преношења књижевности у антици, а он је углавном био усмени.

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 реципијенту уметничког дела. Штавише, у корпусу античких теорија присутни су ставови о рецепцији који су и данас на снази, али, такође, у њима су остала отвореним 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 дисертације, уочићемо да је реципијент 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 реципијента у најзначајнијим античким поетичким списима.

## 1. 1. 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 Платоновии ставови у вези са рецепцијом књижевног дела последица су тога што овај аутор уметност посматра у корелацији са осталим значајним питањима своје филозофије – светом *идеја по себи*, појмом идеалне државе, етиком, истином, подражавањем.<sup>48</sup> Међутим, иако је показивао сумњу у оправданост постојања уметности, Платон је у својим теоријским списима дао дефиниције процеса рецепције и улоге трећег члана у ланцу књижевне комуникације које су и данас на снази.

У једном од 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

---

<sup>48</sup> Подсећања ради, Платонова теорија уметности поништавала је и ствараочеву субјективност.

прототипом Хомерових рецепијената. Ијон себе сматра најбољим тумачем<sup>49</sup> Хомерових дела, спремним за расправу увек када се говори о овом аутору. Међутим, у случају расправе о осталим песмицима, 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 дао делу доносимо аргументоване вредносне судове.<sup>50</sup> На основу наведеног можемо закључити да у Платоновој теорији постоје две шире групе рецепијената: уживаоци дела и тумачи који о њима, поред аспекта уживања, доносе аргументоване вредносне судове.<sup>51</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 – 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,

---

<sup>49</sup> У Платоновим списима (*Ијону*, *Федру*, *Држави*) указује се на тумачење књижевног дела као на важан аспект рапсодике. Наиме, током античких такмичења у рапсодици, тумачење дела било је саставни део рапсодовог излагања. С друге стране, путем Сократовог лика као гласноговорника својих идеја, Платон истиче да ефекат рецитације (и беседништва) зависи и од тога колико је успешно распод (или беседник) протумачио дело које представља публици.

<sup>50</sup> Између осталог, своје опредељење да тумачи само Хомерова дела Ијон оправдава (субјективном) негативном оценом естетске вредности дела других песника.

<sup>51</sup> У оба случаја мисли се на стварне, извантекстовне рецепијенте.

приповедањем, стилем и фигурама, дотиче се и проблема њеног дејства на слушаоце. Заправо, наведени проблем ће до краја дијалога избити 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 реципијената (коју смо поменули анализирајући *Ијона*), Сократ истиче да је потребно да писац исказе 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 реципијенте 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 реципијената 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 књижевности свог и прошлог времена, а све у корелацији са филозофским, религијским, етичким и другим разматрањима.

Поред тога што анализира увод и средишњи део беседе, Платон нарочиту пажњу посвећује њеном крају који, уз ретроспективан карактер, има функцију подсећања слушалаца на поједине главне тачке о којима се говорило.<sup>52</sup> За крај беседе најподеснији је концизан стил, који ће олакшати реципијентима 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

---

<sup>52</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.

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 реципијената треба да буде заштићена од могућности погрешне рецепције дела. Како је теже управљати над једном групом, Платону је било лакше да захтева контролу<sup>53</sup> дела и да забрани управо она која би имала штетан утицај на омладину. Још једном је потврђено да је рецепција вредних 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 песништво 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, и да таквим делима постигне да буде слављен. 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 имати власт над свим члановима у датом комуникативном процесу. Платонова теорија, преиспитујући

---

<sup>53</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.“ (Платон 2002а: 66); „Zamolićemo, dakle, Homera i druge pesnike da se ne ljute što ta i slična mesta brišemo...“ (Платон 2002а: 67).



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 моралног, а потом и са ирационалног аспекта који у основи има појам *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.

## 1. 2. ИЗМЕЂУ САЗНАЊА, УЖИВАЊА И ИНВЕНЦИЈЕ: ПРОБЛЕМ РЕЦЕПЦИЈЕ КОД АРИСТОТЕЛА

Аристотелово теоријско разматрање концепције рецепције у великој мери блиско је Платоновом, али, такође, и полемичко према њему. Док теоретише о радњи, техникама приповедања и књижевним жанровима, Аристотел, дефинишући један од тих жанрова, доноси и један помак у 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 рецепијената, у сличном значењу у којем Платон у својим дијалозима говори о врлинама и моралу рецепијената. Да би се дата функција постигла, непоходно је да драма активира рецепијенте да се они живе у њену радњу, поистовете са њеним ликовима, осете време

њихове судбине, да се због ње уплаше или сажале, али свакако да, све време, просуђују о поступцима ликова са моралног 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, морално просуђивање, већ и нешто што пружа уживање, што увлачи читаоца у свет дела и активира у њему не само разум, већ читаву скалу осећања, 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 најјучљивије 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 глумца у покретима; међутим, сагледана из угла процеса рецепције, (лоша) глума може ометати/потирати потенцијални ефекат катарзе код читалаца, а овим се уједно

релативизује статус „сценског апарата“ и музичке композиције као „украса“ драме. У поменутом сементу Аристотел нас још једном враћа на органску целовитост саме (епске и драмске) радње као примарни и једини услов за читаочево потпуно уживљавање у свет уметничког дела, те за његово морално прочишћење као неке од 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 три 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 реципијената 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.

Проблемом рецепције Аристотел наставља да се бави у својој *Реторици* (Аристотел 2000). Поред неизоставних наратолошких 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 познавању нечијег стваралаштва, нити на свеколиком образовању рапсода као првог у ланцу рецепције беседе, нити на тумачењу беседе, како је то било код Платона, него на одржавању реципијената будним, што ће бити могуће добрим стилем и вештом техником бесеђења. Реципијентима 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 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 реципијента.<sup>54</sup> Остало што, према Аристотелу, следи у процесу рецепције јесу уживање, креативност и уочавање поруке (сазнајни аспект), што се остварује у споју онога што је код Платона било критиковано и величано, маште и разума.

### 1. 3. РАЗУМ И ОБРАЗОВАЊЕ КАО УСЛОВИ ВАЉАНЕ РЕЦЕПЦИЈЕ У ХОРАЦИЈЕВОЈ *ПОСЛАНИЦИ*

Док се код Аристотела 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 јер се признаје удео маште и читаве емоционалне скале реципијента, 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

---

<sup>54</sup> Наше опредељење за разматрање проблема статуса реципијента у антици унутар поетичких списа не имплицира непостојање његових теоријских разматрања у античкој реторичкој традицији. Опредељење за поетичке списе мотивисано је самим њиховим предметом – разматрањем „песничке уметности“ (Аристотел 1982) превасходно из књижевнотеоријског угла. Међутим, античка реторичка традиција, усмерена ка делима у прози (углавном ка беседама), итекако је разматрала статус и компетенције реципијента. У овом домену 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.

као функција књижевног дела. Стил Хорацијевог дела у складу је са његовим упутствима: *Епистола*<sup>55</sup> треба да забави, али и поучи. Хорацијево дело има првенствено педагошку, а затим нормативну функцију. Овај римски песник даје бројне савете песницима везане за настанак 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 реципијента 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, реципијенти га морају уврстити у књижевни низ истих или сличних. Оно 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>56</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,

---

<sup>55</sup> Наведено Хорацијево дело, осим поменутог наслова, познато је као *Песничка уметност* и *Посланица Пизонима*.

<sup>56</sup> Ова категорија рецепијената јавља се у Платоновом дијалогу *Федар или О лепоти*, а уведена је у контексту расправљања о ваљаном начину говорења и бесеђења (о) државницима. Уп. Платон 2002а: 258.

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 као двојица 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.

#### 1. 4. ПРОБЛЕМ АКТИВНОСТИ РЕЦИПИЈЕНАТА У ЛОНГИНОВОЈ РАСПРАВИ

Поједини аутори који узимају у разматрање теорије читања и статус читаоца у дијахронији истичу значај Псеудо-Лонгиновог списка *О узвишеном*. Желећи да да дијахронијски 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 реципијента у антици Томпкинс започиње цитатом из наведене расправе који се односи на активност слушалаца – „Ако будете опрезни са речима које упућујете адресатима, учинићете да ваши слушаоци буду узбуђенији и пажљивији.“ (нав. према: Томпкинс 1980: 202) Активност слушалаца се, по Лонгину, обезбеђује избором речи, односно стилем којим се саопштава. Ефекат који се постиже код реципијената, како тумачи Томпкинс (1980: 203), првенствено се односи на „уношење реципијената 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, преиспитивање поступака ликова и коментара приповедача, ка чему је прокрчила пут тек теорија рецепције у 20. веку.

У контексту Лонгинове расправе, *деловање* је у нераскидивој вези са појмом *узвишено* као најзначајнијим ефектом деловања књижевности на реципијента. „Дјеловањем истините узвишености наша се душа на неки начин природно уздиже обухваћена неким племенитим заносом и радошћу, као да је она сама створила то што је чула“, истаћи ће Лонгин (1991: 66). За процес књижевне комуникације и за постизање ефекта *узвишеног* као најзначајнијег, по Лонгину, потребно је да пошиљалац (аутор) овлада техником и стилем како би се реципијент „уживео“ у дело и како би се осетио делом приказане сцене. Снага језика, по 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 даље 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 ispitaо jedrinu odlomka. Znači da u njemu nema истинито узвишенога, јер је оно трајало само за време слушања. *Zaista, оно је велико и узвишено кад о томе обилно медитирамо.*“ (Лонгин 1991: 66) Да би се остварио дати ефекат неопходна су два предуслова – да говорници умеју узбудити нашу осећајност и да реципијенти поседују прирођену способност за велике замисли и дубоко и надахнуто осећање. Тек иза ових услова долази посебна обрада фигура, племенитост израза, композиција и поредак речи (Лонгин 1991: 66). Међутим, улога реципијената састоји се и у томе да критички приступе ономе шта слушају, гледају или читају, а суд већине је меродаван да нечему припише или да му одрекне квалитет узвишеног: „Kad se ljudi различитих званја, животних навика, увјерења, старости и језика заједнички слажу у истој ствари и имају исто мишљење, онда тај једнодушан суд судача који су независни један од другог пружа ономе чему се дивимо непокOLEBLЈиво и непобитно поуздање.“ (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 све могуће ефекте које дело изазива код реципијената. Уочила 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 Лонгина укључује и критичко промишљање. *Античка поетика рецепције*, усмерена ка категорији емпиријских читалаца, али и текстовних, уписаних у жанр, свакако је антиципација нових које ће или поћи од њених домета, као што је учинила феноменолошка теорија читања, или у ново рухо заоденути њене главне проблеме – деловање, рецепцију и реципијента, као што ће учинити теорија рецепције у 20. веку али и оне теорије читања настале на њеним тековинама.

## 2. 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>57</sup> на које читалац сазнаје<sup>58</sup> књижевно уметничко дело<sup>59</sup>, свакако је феноменолог Роман Ингарден.<sup>60</sup>

---

<sup>57</sup> Уп.: „Упознавање и сазнавање могу се одвијати на много различитих начина и доводити до различито модификованих резултата.” (Ингарден 1971: 4)

<sup>58</sup> Ово је кључни предмет Ингарденових феноменолошких истраживања. Крајњи циљ ових Ингарденових разматрања јесте опис опште структуре сазнајног чина.



У оквиру разматрања процеса читања као општења са делом, Роман Ингарден начине читаочевих „опхођења“ са књижевним уметничким делом обухвата појмом *сазнавање*<sup>61</sup>, истакнутим у наслову најутицајније студије овог аутора. Теорија читања Романа Ингардена, афирмисана у крилу феноменологије са фокусом на оном суштинском у самом процесу субјективног доживљавања, неометаном спољашњим околностима, осветлеће унутар овог процеса и оно опште, и оно специфично<sup>62</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 читачевом улогом:

А) 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;

Б) 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

---

<sup>59</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>60</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>61</sup> Иако термин „сазнавање“ у оквиру Ингарденове теорије има широку лепезу значења, те се односи на наизглед супротне начине пасивног, рецептивног доживљавања (односно, „склапања познанства“ и читачеву 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 контексту активног читања текста. Ингарденова интенција сагледавања *општег* у процесу читања, наводи теоретичаре књижевности (Марковски 2009: 103) да појам сазнавање књижевног дела разликују од појма интерпретације: „Saznavanje se, dakle, razlikuje od interpretacije, isto kao što se svako pojedinačno delo podvrgnuto interpretaciji razlikuje od njegove apriorne ideje koja se otkriva prilikom fenomenološkog čitanja.“ Ингарден је, дакле, усмерен не ка интерпретацији конкретног књижевног дела, већ ка ономе што је омогућава на онтолошком и епистемолошком плану.

<sup>62</sup> Пре него што издвоји спецификум сазнавања књижевног уметничког дела, Ингарден указује на то да, у наведеном 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)

уметничког дела у материјалном 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>63</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*;

В) 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>64</sup> места неодређености до којег долази у процесу читања, мање је схематска у односу на само књижевно уметничко дело.<sup>65</sup>

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

---

<sup>63</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>64</sup> Задржавање овог термина образложено је у сегменту дисертације који се односи на разлику у сагледавању неодређености у Изеровој и Ингарденовој теорији.

<sup>65</sup> Овде се мисли на то да испуњавање места неодређености (односно, по Ингардену, ближе или шире одређење датог предмета које ступа на место неодређености), с обзиром на то да није довољно одређено импликацијама у тексту, у различитим конкретизацијама и само може бити различито.

актуелизовање и конкретизовање аспеката.<sup>66</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 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>67</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>68</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>69</sup> у које се он преноси захваљујући датом тексту (Ингарден 1971: 41), те сугестијама које потичу из текста. Као најзначајније читаочеве функције у процесу сазнавања књижевног уметничког дела, Ингарден издваја „синтетишуће објективисање“<sup>70</sup>, тј. сакупљање и повезивање различитих појединости текста у целину, а потом конкретизацију коју, у односу на објективисање

---

<sup>66</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.

<sup>67</sup> Ово се не односи на тзв., фишеровски речено, 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>68</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>69</sup> Овај Ингарденов став близак је потоњим Јаусовим обрасцима читаочеве естетске идентификације са књижевним ликом, теорији наративне публице Питера Рабиновича и Џејмса Фелана, као и теорији урањања.

<sup>70</sup> Прецизније, поменути Ингарденова синтагма односи се на различите начине и степене општења са књижевним уметничким делом: „сређивање“ његовог света, обухватање у целину, изналагање главне струје збивања, читаочево уживљавање у атмосферу приказаног света.

дела, Ингарден посматра као степеницу више ка сазнавању књижевног уметничког дела, односно као фазу 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<sup>71</sup>, 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.“<sup>72</sup> Неодређености 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>72</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) су места читаочево појачане активности.<sup>73</sup> Испуњавање места неодређености један је од видова

---

<sup>71</sup> Упореди са одељком о информисаном читаоцу Стенлија Фиша.

<sup>72</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>73</sup> Оваква места неодређености могуће је отклонити само у процесу активног читања. За њихово испуњавање није довољна само 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.

допунског одређења књижевног уметничког дела, за које Ингарден употребљава термин *конкретизација*. По Ингардену (1971: 49), конкретизација је операција унутар процеса активног читања која подразумева читаочеву састваралачку активност у процесу изградње света књижевног дела. Она је условљена степеном читаочевог 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<sup>74</sup>; стога се конкретизовање књижевног уметничког дела не исцрпљује у избору 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>75</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>76</sup> По Ингардену (1971: 53), актуелизовањем аспеката дело се „заодева у ’рухо’ очигледних, квалитативних својстава.“ Доживљени аспекти непосредно утичу на

---

Неодређености које је ради конфигурације значења дела неопходно превазићи захтевају читаочево трагање за сугестијама (наговештајима, импликацијама) у самом тексту.

<sup>74</sup> Уп. са Јаусовим одређењем хоризонта очекивања на странама 81–82.

<sup>75</sup> У процесу сазнавања књижевног уметничког дела који се одвија кроз активно читање, Ингарден издваја више операција: објективизацију, актуелизацију и, на послетку, конкретизацију као читаочеву активност која обухвата све претходно поменуте. Најопштија дефиниција конкретизације у Ингарденовој феноменолошкој теорији читања односи се на читаочеву активност попуњавања (упризорена) схематизоване структуре књижевног уметничког дела, што резултује конфигурисањем естетског пола дела и сагледавањем идеје.

<sup>76</sup> У даљем тексту *Књижевног уметничког дела* Ингарден у више наврата експлицира ово ограничење: „А функција читаоца се састоји у томе да се поковава сугестијама и директивама што потичу из дела, и да не актуелизује било које аспекте, него оне које сугерише дело.“ (Ингарден 1971: 53)

даљи ток читања и, шире, 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 на то да и у свету књижевног уметничког дела актуелизује управо онај аспект из којег посматра сам живот.<sup>77</sup> 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.<sup>78</sup>

Највећи подстицај за конкретизацију аспеката долази не од (претеране) прецизности и детаљисања у делу, већ од ауторовог одабира правог детаља (или црте предмета)<sup>79</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>80</sup> и креће се од чулних опажања (читалац види ствари и чује звуке у делу), до уласка у подручје психичке структуре 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

---

<sup>77</sup> Појам конкретизација, услед операција у процесу читања које обухвата, представља читаоачево откривање *уграђеног сценарија рецепције* (термин А. Бужињске и М. П. Марковског, 2009: 103). Иако се при опису оквира и сценарија, као једних од кључних концепата процеса читања у контексту посткласичне наратологије, подстицај у домену књижевнотеоријских истраживања углавном налази код Џонатана Калера и Ханса Роберта Јауса, након улажења у дубљу анализу процеса конкретизације осветљава се њен непосредан утицај на посткласичне наратолошке описе процеса читања. Неке од дефиниција оквира В. Волфа парафразе су Ингарденових одређења конкретизације. Примера ради, конкретизација обухвата „извесне схеме које се при разним променама опажања одржавају као константне структуре.“ (Ингарден 1971: 54); читалац „Опште схеме аспеката испуњава појединостима које одговарају његовој утанчаности, навикама његовог опажања...“ (Ингарден 1971: 54)

<sup>78</sup> О могућностима конкретизације неприродних или немогућих сценарија опширније пишемо у одељку „Неприродни читалац“.

<sup>79</sup> У теорији Мери-Лор Рајан, приликом разматрања квалитета урањања, такође се истиче важност вешто изабраног детаља.

<sup>80</sup> Ово је пропорционално степену читаоачевог урањања у свет књижевног дела, односно, игрању улоге наративне публике.

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 промена у књижевном лику.

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>81</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 оквире<sup>82</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, 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 читаочевог 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.

---

<sup>81</sup> У већини теоријских радова о читању, Ингарденова теорија читања углавном се сагледава као естетичка. Уп. Вучковић 2008: 113–125.

<sup>82</sup> Конкретизовање дела путем жанровских, културолошких оквира и оквира читалачког искуства општа су места посткласичних нараторолошких студија. Уп. Волф 2016: 708–732.

### 3. 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 вреднију 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 продужавање трајања перцепције. Продужена перцепција, почев од Виктора Шкловског (1914., односно 1917)<sup>83</sup>, означавања је појмом *виђење*. Руски формалисти своје теоријске поставке дефинишу у опозицији према општим местима у поетици симболизма<sup>84</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<sup>85</sup> 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)

Иако се као основно полазиште руског формализма као методолошке оријентације у проучавању књижевности најчешће издваја његово преусмеравање пажње са аутора на

---

<sup>83</sup> Наведене године односе се на први и други манифест руског формализма (Марковски 2009: 128) – текстове *Ускрснуће речи* (1914) и *Уметност као поступак* (1917).

<sup>84</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.

<sup>85</sup> У контексту „аутоматизацијских“ теорија о уметности, као и песничке праксе која је била и узрок и последица ових поставки (превасходно симболизма), издвојићемо конкретне експликации против којих се усмерава Виктор Шкловски у програмском тексту руског формализма, *Уметност као поступак* (1919): „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. према: Шкловски 1970: 81), те је естетско осећање последица те економичности.



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 књижевности 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 (означену 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 на најпре на формални ниво текста, где се сматра естетичким принципом „претварања“ материјала у уметничко дело<sup>86</sup>, а потом и на ниво 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>87</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

---

<sup>86</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.

<sup>87</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.“

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>88</sup>

У домену читања прозе, руски формалисти су допринос теоријама читања дали и кроз мотивацију као процес откривања конструктивног принципа књижевног дела којим се успоставља однос између материјала и поступака. У опису појма мотивације руски формалисти су имплицитно указали на важну улогу читаоца у откривању поменуто „мреже“ књижевног дела. Полазећи од руских формалиста, структуралисти ће мотивацију као мрежу – процес додатно усмерити ка читаочевом освајању текста (Марковски 2009: 132).<sup>89</sup> Још један од значајних доприноса руских формалиста – дефинисање технике сказа<sup>90</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 наративе (односно, на илузију директног усменог импровизованог приповедања, илузију „живе речи“) и субјективну ингеренцију наратора, те његово непосредно усмеравање процеса рецепције као ефекта технике сказа.<sup>91</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 – позоришних суза као најниже категорије суза. 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 сцени види

---

<sup>88</sup> Управо путем овог аспекта проблема 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).

<sup>89</sup> О овоме ће више речи бити у одељцима о натурализацији и оквирима као процесима „верификације“ књижевноуметничког текста.

<sup>90</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 ове 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 свакодневнице која је у највећој мери дефинисана у крилу руског формализма.

<sup>91</sup> Техника сказа се, по Борису Ејхенбауму (1970: 241–244), манифестује у синтакси, лексици, композицији текста и субјективном тону аутора.

(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>92</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.

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

Стављањем тежишта истраживања на објективна правила читања, нова критика<sup>93</sup> је значајно утицала на развој теорија читања између 1940.<sup>94</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, Брукс, 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.<sup>95</sup>

Велики допринос теорији читања новокритичари су дали путем описа/дефинисања верног, помног читања (*close reading*). Помно читање афирмисао је А. А. Ричардс у књизи

---

<sup>92</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.

<sup>93</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>94</sup> И раније, 20-их година 20. века, када су у Енглеској афирмисане неке од њених теоријских поставки.

<sup>95</sup> 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) који 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 новокритичарским радовима најчешће дефинише као „ритам наметнут спољашњем свету“ (Бужинска, Марковски 2009: 149).

*Практична критика* (1929) и одредио га као процес рецепције књижевног дела заснован на ослобађању од спољашњих контекста (историјских, политичких, идеолошких) и пажљивој анализи његових реторичких механизма. Ричардсов опис верног читања<sup>96</sup>, између осталих, обухвата следеће операције („protocols of reading“): одбацивање асоцијација које нису утемељене у тексту, превазилажење субјективног гледишта<sup>97</sup> и осталих приватних искустава читалаца, одбацивање парафразе јер она редукује реторички квалитет дела и усмереност на објективну анализу „аутономног вербалног артефакта“.<sup>98</sup> Дакле, читање књижевног дела, по новокритичарима, треба да буде непристрасно, али контемплативно.

Уз наведено, треба додати да су новокритичари указали на двоструку погрешку до које долази током читања, а то је свођење дела на ауторску<sup>99</sup> и читаочеву интенцију.<sup>100</sup> Читаочеву улогу новокритичари, почев од А. А. Ричардса, налазе у откривању значења целине дела.<sup>101</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.

---

<sup>96</sup> Верно читање у новој критици одређује се у контексту природе тумачења књижевног дела.

<sup>97</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, треба тражити у начину на који се уметник служи одређеним поступком, а не у самим осећањима и идејама.

<sup>98</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 превасходно усмерени на помна читања дела у стиху, њихови општи закони односе се и на књижевна дела писана у прози.

<sup>99</sup> Овде имамо у виду Ричардсову тезу о имперсоналности поезије, изнету у *Начелима књижевне критике* (1924).

<sup>100</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>101</sup> Новокритичари на Аристотеловом трагу упоређују елементе књижевног дела са елементима живог организма.

## 5. СТРУКТУРАЛИСТИЧКО „ЧИТАЊЕ“ ЧИТАОЦА

У првим структуралистичким истраживањима (период од 1916.<sup>102</sup> године), процес читања и улога читаоца у том процесу нису проблем разматрања готово ниједног 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. Гледано 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>103</sup>, највећи допринос теоријама читања усмерених ка опису процеса читања и читаоцеве улоге у њему, дао је Џонатан Калер.<sup>104</sup> Дефинишићи књижевно 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

---

<sup>102</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.

<sup>103</sup> У одељку дисертације посвећеном апологији читаоцу и читаоцу задовољства/насладе указујемо на допринос Бартовог „Увода у структуралну анализу прича“ усмеравању развоја теорија читања.

<sup>104</sup> Упоредивши Калерову *Структуралистичку поетику* са значајним радовима осталих структуралиста, с правом можемо рећи да је Калер у свом структуралистичком тексту много више био „с оне стране“ структурализма“ (овако гласи наслов последњег поглавља Калерове *Структуралистичке поетике*) – на подручју рецепције књижевног дела.

усмерило начин његове анализе: књижевноуметнички текст се, по 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 његовим значењем<sup>105</sup>, те стога, по Калеру, књижевни текст пружа ужитак у читању.<sup>106</sup> Паралелно са овим видовима деловања књижевног текста на читаоца, Џонатан Калер издваја следеће начине читања: разумевање, језичкостилску анализу, надразумевачење 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<sup>107</sup> 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.<sup>108</sup>

Калерова размишљања о структурализму и допуна његових основних теоријских поставки улогом читаоца „у игри структуре“<sup>109</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:

---

<sup>105</sup> У овом одељку се задржавамо на Калеровом структуралистичком периоду.

<sup>106</sup> Исто запажање подробније развија Ролан Барт у теорији о читању задовољства/насладе.

<sup>107</sup> Џонатан Калер тенденциозно читавом половином своје књиге о структурализму искорачује из ове методолошке оријентације у њеном класичном одређењу. У последњем поглављу Калер 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. Ђ.): 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.“ (Калер 1990: 355) 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.

<sup>108</sup> О овим поступцима читања биће више речи у одељку „Видови читаачевог општења са текстом: натурализације“.

<sup>109</sup> Термин Жака Дериде из текста „Структура, знак и игра у дискурсу хуманистичких наука“ (1966).

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 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 приповеци, потврдила је „непоновљивост конкретног текста“ (Бужињска, Марковски 2009: 345) и утицала на „отварање“ структуралистичких истраживања ка ономе што је изван текста – читаоачевим активностима и *стваралачким*<sup>110</sup> делатностима. Док је Барт књигом *S/Z* показао како књижевни теоретичар треба да постане читалац текста, Калер се усмерио ка опису читаоачевих 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>111</sup> затвореног у себе ка читаоцу и процесу читања.

## 5.1. НАРАТЕР

У периоду „високог структурализма“<sup>112</sup> долази до још већег искорака из иманентизма и отварања интерпретације текста ка „релационом читању“<sup>113</sup>, превасходно

---

<sup>110</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>111</sup> Бартова дефиниција књижевности за последицу је имала и термиолошку модификацију – појам дела замењен је појмом текста као динамичке и процесуалне концепције.

<sup>112</sup> Термин А. Бужињске (Бужињска, Марковски 2009: 307).

<sup>113</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*,

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>114</sup> *наратера* као означитеља поменутог типа читаоца, јесте „Увод у проучавање наратера“ Џералда Принса (1973). Уводећи концепт наратера, Принс на самом почетку поменутог текста указује на три значајне карактеристике поменутог читаоца: он је фиктивно 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>115</sup>; међутим, већ у наставку текста уочавамо апорије у Принсовом концепту наратера нултог нивоа као основе за даље типолошко и функционално разврставање наратера.<sup>116</sup> Џералд Принс даје

---

1966. година) термин интертекстуалност није био општеприхваћен. Термин *интертекстуалност* у корпус науке о књижевности уводи Јулија Кристева 1968. године.

<sup>114</sup> Енкодирани знаци пријема (рецепције) нарације 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*.

<sup>115</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.

<sup>116</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



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 конкретной наративној ситуацији, у односу на наратора, ликове и саму наратију.<sup>117</sup> Ова класификација наратера је од највеће важности за процес читања. Када су у питању функције наратера у процесу читања, Принс издваја следеће:

1. Примарна функција наратера 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 читаоцевих судова и контролу његове реакције.
2. Из угла читаоца, експлицитни знаци наратера позитивно утичу на читаочево партиципирање у развоју приче или, једноставно, задовољавају читаочево тежњу за „реализмом“<sup>118</sup> наратива. (Принс 2010: 93)<sup>119</sup>
3. Иако Принс то не експлицира, већ 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).

---

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 наратор и одредити његова функција, или и наратив без наратера. Анализирајући наратив који наизглед нема наратера (*Сентиментално васпитање, Уликса, Странаца* и др.) Принс побија тезу о постојању наратије без знакова наратера.

<sup>117</sup> Поред ове класификације наратера Принс наводи и њихово разврставање према темпераменту, друштвеном статусу, полу, уверењима и др.

<sup>118</sup> Задржали смо термин који се наводи у преводу Принсовог текста на српски језик. Појашњења ради, 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>119</sup> Као остале важне функције наратера Принс наводи карактеризацију приповедача, одређивање оквира наратије, истицање теме и моралне поруке дела.

4. Истраживање наратера, 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 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 публице, а који поседују одређене квалитете, могућности и књижевни укус.<sup>120</sup> У односу на првобитна одређења наратера, Принс у *Наратолошком речнику* потпуности 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<sup>121</sup> и наративне публице.

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 своју интенцију наводи „privremeno smeštanje jednog ili dva pojma“ који ће корпус наратолошке терминологије употпунити концептом који се односи на примаоца књижевног 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 „наратер“ у дијахронији, Русе

---

<sup>120</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“. Међутим, слика жељеног читаоца неретко је и слика идеалног читаоца, те се у овом поглављу рада нећемо задржавати на поменутој дистинкцији. О њој ће више речи бити у поглављу посвећеном реторичкој теорији читања.

<sup>121</sup> Једино разликовање наратера од имплицитног читаоца Принс налази у пореклу концепта (имплицитни читалац представља публику имплицитног аутора), те у ширини 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.

истиче допринос Ролана Барта<sup>122</sup> за увођење овог појма у француску науку о књижевности, али исто тако указује на ограничење овога појма у Бартовој теорији јер „и 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 Годорова („La lecture comme construction“ у: *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:

„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) наратори јер се, очигледно на Бартовом трагу, посматрају

---

<sup>122</sup> Р. Барт (1966) је први користио дихотомију *narrateur – narrataire*.

као знаци посредног читања. Такође, функција Русеових спољашњих наратора је блиска ономе што Јакобсон означава као конативну функцију комуникације.<sup>123</sup> Спољашње нараторе 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 („нараторе без лица“, по Русеу), те 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 уписаног 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 читаоачеве 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

---

<sup>123</sup> Подсећања ради, Роман Јакобсон конативну функцију одређује као фактор комуникације усмерен на примаоца (граматичко „друго лице“).

тренутак назвао саиграчем, Русе одступа од даљег разматрања читаоачевог уласка у текст можда због тога што је (бар у примерима које наводи) читаоачев „улазак“ ипак илузија: „poslušajmo za trenutak; ove male enklave koje ocrtavaju lik čitaoca koji se uvlači 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>124</sup> (Русе 1999: 420).

Иако експлицира да питања у вези са тим да ли текстови који садрже „јасне или прикривене позиве“<sup>125</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 читаоачевим „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 конструкта на приповедачевом дијегетичком нивоу (наратера), 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 појединачан текст (попут „студија случаја“, нарочито популарних у посткласичним наратолошким текстовима), или пак на опус једног писца (наша дисертација је једна од ретких методолошки усмерених ка романескном опусу 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

---

<sup>124</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>125</sup> Претпостављамо да се Русеова питања односе на екстрадијегетичке наратере.

најисцрпније видове истраживања енкодиране улоге читаоца на ширем корпусу наративних остварења.<sup>126</sup>

Русеовој анализи наратера може се упутити још један приговор поводом унутрашњих наратера јер је пажња усмерена на њихову типологију и на разматрање сталног – несталног односа наратора и наратера, под којим се подразумева мењање улога (наратер 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 наратера у процесу читања. Оправдање за Русеово ограђивање када се у питању унутрашњи наратери (занимају га само у мери у којој се понашају као слушаоци и саговорници, односно у дијалогу са наратором који је и сам актер приче), 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>127</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.<sup>128</sup>

## 5.2. 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

---

<sup>126</sup> У нашој науци о књижевности овакав допринос дале су Снежана 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.

<sup>127</sup> Унутрашњи наратер обликован је као књижевни лик.

<sup>128</sup> У последњем одељку теоријског дела о типологији читалаца, полазећи од теоријске основе наративне емпатије, проширићемо типологију унутрашњих наратера и подробније указати на њихове функције у процесу читања.

од инстанце фиктивног читаоца (наратора)<sup>129</sup> коју, у односу на примарни и секундарни ниво наратије, даље раздваја на инстанцу фиктивног адресата и фиктивног реципијента.<sup>130</sup> 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 Шмид (2006: 881). На другом, вишем нивоу комуникације у Шмидовој теорији налази се апстрактни читалац<sup>131</sup> као претпостављени адресат или идеални реципијент 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

---

<sup>129</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.

<sup>130</sup> Шмид (2006: 880) појашњава да је назив фиктивни читалац „крајње услован, пошто ова инстанца замишљеног сабеседника неретко фигурира као 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 поклопи са реципијентом (ликом примарне историје) само материјално. Функционално поклапање је немогуће услед различитих интенција наведених инстанци унутар текста и у процесу читања.

<sup>131</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) се прави дистинкција између „реалног читаоца“ (*szytelnik realny*) који одговара Шмидовом апстрактном, и „епског читаоца“ (*szytelnik epicki*) чији је пандан Шмидов фиктивни читалац. А Окопињ Славинска (1971: 125) даје петостратусну схему улога у књижевној комуникацији: аутору супротставља конкретног читаоца, адресанту дела – реципијента дела, који је поистовећен са идеалним читаоцем, субјекту дела – адресата дела и наратору – адресата наратије.

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 реципијента<sup>132</sup>, врши директан утицај на нараторово излагање. Шмид парадигматичан пример нараторове „оријентације на туђу реч“, на Бахтиновом трагу, налази у нарацији *Записа из подземља*. У измењеном и допуњеном издању *Наратологије* (2008) Волф Шмид даје табеларни приказ 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 „*onog 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.<sup>133</sup>

## 6. РЕТОРИЧКА ТЕОРИЈА ЧИТАЊА И ОЦРТАВАЊЕ 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>134</sup> текста, његовог језика и елемената<sup>135</sup>, са одређеним циљем одвија између аутора и публике. У најширем смислу, реторичка теорија читања највише пажње посвећује трећем члану у процесу књижевне комуникације –

<sup>132</sup> Фиктивни адресат може бити замишљен као пасивни слушалац, послушни извршилац директива или активни сабеседник. Сличну типологију у контексту разматрања спољашњих наратера износи С. Милосављевић Милић (2008: 184–207).

<sup>133</sup> О овоме ће више речи бити у одељку о реторичкој теорији читања.

<sup>134</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.

<sup>135</sup> У наставку поглавља биће појашњен поменути аспект наративне комуникације ка коме је усмерена реторичка теорија читања.



читаоцу и његовом уделу у производњи значења 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. ауторској 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>136</sup> Роналда С. Крејна (R. S. Crane) и Вејна Бута, а за њено конституисање важна је њихова дијалошка релација са античким реторичким теоријама<sup>137</sup>, унутар којих се и налази извориште реторичке теорије

---

<sup>136</sup> Група чикашких универзитетских професора, на челу са Роналдом С. Крејном, 1952. године објављује зборник књижевнотеоријских и 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>137</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 (*Дијалошке имажинације* и *Проблема поетике Достојевског*) у Америци јављају тек 1980, исправније је говорити о

читања. Двадесетовековни „дијалог“ чикашких теоретичара књижевности са античким реторичким теоријама, односно њихово критичко проматрање очитује 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>138</sup> У 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), на трагу традиционалног поимања књижевне комуникације, 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 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 Филдинговог заплета који непосредно утичу на емоције код публике, односно који остварују „ефекат комичног задовољства“. У

---

Бахтиновом угицају на трећу генерацију чикашких реторичких теоретичара (П. Рабиновича и Ц. Фелана), него на афирматоре реторичке теорије читања.

<sup>138</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 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.

Крејновом фокусу је анализа специфичног избора секвенци догађаја у романима Хенрија Филдинга и начин њиховог „обелодањивања“<sup>139</sup> од стране онога ко у наративном свету овог романа поседује праве информације о Томовом пореклу.<sup>140</sup> У избору имплицитног аутора романа *Том Џонс* Крејн најпре налази потврду да је начин конструкције заплета<sup>141</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 емотивни ефекат и побуђивање задовољства код публике.<sup>142</sup>

На трагу свог професора Крејна, Вејн Бут<sup>143</sup> *Реториком прозе* (1961) наставља разраду поставки реторичке теорије и интерпретације наратива.<sup>144</sup> Темелј Бутове 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>145</sup> књижевноуметничког текста. Док

---

<sup>139</sup> О проблему обелодањивања информација од стране имплицитног аутора биће више речи у одељку о реторичко-етичкој теорији читања.

<sup>140</sup> Напоменућемо да та инстанца није приповедач, већ имплицитни аутор (иако се овај термин не јавља у Крејновом раду).

<sup>141</sup> Р. С. Крејн (1952: 68) наративни заплет дефинише као синтезу ликова, акције и мисли.

<sup>142</sup> У основи *Тома Џонса*, тематски одређеног као билдунгсроман 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 сатиричком 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.

<sup>143</sup> Прегледи реторичке теорије читања (уп. са: Фелан 2008: 501) најчешће се дају кроз генерације чикашких професора. Тако је најзначајнији представник прве генерације реторичких теоретичара Р. С. Крејн, а друге Вејн Бут.

<sup>144</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 палиномију романескног жанра од приговора и негативних квалификација као што су нечистота, реторичност, кужност и др.

<sup>145</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. Примера ради, на трагу Бутовог надразумевања, као крајност поставки овог вида интерпретације дефинисана је теорија нечитања Пјера Бајара. У теорији прозе Х. П. Абота задржана је Бутова дихотомија, али је појмовно модификована у *интерпретација/површно читање и читавање*, при чему се други члан појмовног пара сматра неизбежним пратиоцем интерпретације, али се, приликом интенционалног тумачења саветује свођење читавања на минимум.

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>146</sup> Овај аспект интерпретације односи се на питања која више немају за циљ откривање интенција текста, већ припадају димензији нашег искуства са датим текстом и доживљаја тог текста. Међу таквим читаочевим реакцијама 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, 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, покушава да читаоцу наметне свој фиктивни свет.*“ (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>147</sup> Из угла реторичке теорије, Вејн Бут (1976: 139) је књижевно дело дефинисао као „*složen sistem kontrola читаоцевог ангаџовања и 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 интереса које су романописци од Хенрија Џејмса, преко Л. Стерна, Џ. Остин, Г. Флобера, Џ. Џојса до А. Камија и Ж. П. Сартра подстицали у читаоцу теоријски и практично, путем стратегија којима су усмеравали и контролисали читање

---

<sup>146</sup> Дихотомију *разумевање/надразумевање* као операције читања Вејн Бут објашњава на примеру бајке о три прасета. Операцијама разумевања тако припадају питања о развоју приче, хронологији догађаја 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 поменуте бајке.

<sup>147</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“.

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 пишчевог 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 судава 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>148</sup> Задржавајући се на делима која, поред тога што као главне ликове имају носиоце највећих етичких квалитета или мана (Краља Лира, Раскољника), својом стратегијом приповедања наводе читаоца не на пуку идентификацију са ликовима или отклон, већ на дубоку рефлексију о њима, Вејн Бут се ограђује од разматрања читаочеве „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 дијакронији, те у конкретним књижевним делима) и шире – анализом стратегија усмеравања, контролисања и манипулација имплицитног аутора над читаочевим реакцијама у процесу читања, истраживања Вејна Бута су формирала основу за оцртавање и афирмацију концепта реторичког читаоца<sup>149</sup>.

Бутова реторички усмерена разматрања наратива вишеструко су допринела теоријама читања. Издвојићемо неке од теоријских поставки овог аутора које су значајно усмериле потоња истраживања процеса читања унутар реторичких теорија, и шире:

- *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.
- Издвајање више нивоа наративне комуникације и интереса публике у наративу.

---

<sup>148</sup> У нашој науци о књижевности, најзначајнију монографију о поменутом проблему написао је Никола Милошевић (*Негативни јунак*, Београд: Beletra, 1990).

<sup>149</sup> Иако Вејн Бут, говорећи о квалификацијама које треба да поседује читалац 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 овог термина и у контексту Бутове теорије.

- Сагледавши књижевни текст као ауторову конструкцију насталу са циљем да избором речи, наративним техникама, структуром, формом и интертекстуалним релацијама усмерава читање и оствари извешан ефекат код читалаца, Вејн Бут је указао на рекурзивни однос између аутора, текста и читаоца;
- оцртавање основа на којима се развила наративна етика као једна од оријентација унутар реторичке теорије наратива.
- У односу на теорије које интерпретацију одређују као верно откривање смисла који је депонован у књижевном тексту, отворивши текст за различита тумачења реторичка теорија Вејна Бута понудила је нове, „стваралачкије“ начине читања.

## 7. РЕЦЕПЦИОНИСТИЧКЕ ТЕОРИЈЕ ЧИТАЊА<sup>150</sup>

### 7.1. ТЕОРИЈА ЧИТАЊА 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>151</sup> „Обе ове методе [формалистичка и херменеутичка, прим. аут.] запостављају читаоца и његовој правој улози, подједнако неопходној како за естетско, тако и за историјско saznanje – као адресата, којему је књижевно дело у првом реду и намењено.“, истаћи 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.

<sup>150</sup> Овај одељак дисертације усмерен је ка истраживању статуса читаоца у теорији рецепције, те не претендује ка систематизацији естетичко-рецепционистичких истраживања и не указује на допринос немачке филозофије (Ц. Г. Хамана (Johann Georg Hamann), Фридриха Ничеа и др.) овој методолошкој оријентацији у науци о књижевности. О поменутој систематизацији опширније в. Grubačić, Slobodan, *Aleksandrijski svetionik: tumačenja književnosti od Aleksandrijske škole do postmoderne*, Novi Sad – Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića 2012. С обзиром на то да су представници пољске теорије рецепције више били окренути ка релацијама унутар наративне комуникације, услед чега су дали значајан допринос концептима умноженог имплицитног аутора и умноженог имплицитног читаоца, о њима опширније пишемо у одељку „Проблем мултипликације имплицитних аутора у роману *Унутрашња страна ветра*“.

<sup>151</sup> Поред тога што смо је назвали корективом формализма, Јаусова теорија је и наставак пута који је прокрчио 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 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 *Сзу поеси умилкна*, нав. према Бужињска, Марковски 2009: 203)), Јаус модификује улогу реципијената у наведеном процесу.

Одричући књижевном делу улогу „spomenika koji monološki otkriva svoju 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.<sup>152</sup> Полазећи од оваквог виђења књижевног дела, 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. Из овога можемо извући јасан закључак да оваква концепција рецепције почива на читачевом активном разумевању дела. Међутим, дијалог који смо поменули у Јаусовој концепцији 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 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 gde reč traži sagovornika“ (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 svešću o svom današnjem stanovištu u istorijskom nizu čitalaca.“ (Јаус 1978: 40) У наведеној интеракцији читаоца и текста, прихватање и деловање једног дела описује у „objektivizovanom referencijalnom sistemu оčekivanja“ (1978: 429) који за свако дело у историјском тренутку његовог појављивања производи 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, интервјуи...). 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

---

<sup>152</sup> Као аргумент навешћемо хрестоматију Јаусових текстова, *Естетика рецепције* (1978).



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 варирани, 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 *Дон Кихота* или Дидроовог *Фаталисте Жака*. 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 читаочеве 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>153</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 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: „Način na koji jedno književno delo u istorijskom trenutku svog pojavljivanja ispunjava, prevazilazi, izneverava ili opovrgava očekivanja svoje publike, očigledno može poslužiti kao merilo pri određivanju njegove estetske vrednosti“, истаћи ће Јаус (1978: 47). Ако књижевно

---

<sup>153</sup> Наведена сумња присутна је у *Теорији књижевности* Р. Велека и О. Ворена (1974).

дело испуњава очекивања која прописује владајући правац укуса, и то тако што задовољава тежњу за репродукцијом уобичајеног појма лепог, и у рецепирајућој свести читаоца не тражи да се пренесе у хоризонт неког непознатог искуства, оно се приближава подручју „кулинарскога“ или забавној уметности.

У завршном делу разматрања Јаусове теорије још једном ћемо се осврнути на појмове рецепције и читаоца. Како смо показали, 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, оваква концепција рецепције и самог 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.

## 7.2.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>154</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 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>155</sup> који чину читања приступа кроз хоризонт очекивања као скуп конвенција у вези са датим жанром, поетике датог писца, књижевне традиције, те општих читалачких навика, предуберења, идеја и идеала као параметара 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 (код) треба разложити на равни очекивања различитих друштвених група, слојева, класа, те са историјском и економском ситуацијом 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 естетичкорепционистичка истраживања Ханса Роберта Јауса. Најважнију друштвену функцију књижевности Јаус налази у утицају уметничке фикције на предобликовање и мотивисање друштвеног понашања, што је, заправо, наставак истраживања која је, пишући о дијакхронијском 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.

---

<sup>154</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, овако 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.

<sup>155</sup> Поред елемената Јаусове теорије рецепције у којима је евидентан утицај Гадамерових теоријских поставки, нарочито у вези са концептом хоризонта очекивања, полемички релација према Гадамеровој херменеутици очитује се управо у концепту читаоца. Док је Гадамеров појам читалац семантички редукован 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.

### 7.3. ЈАУСОВИ ОБРАСЦИ ЧИТАОЧЕВЕ ИНТЕРАКЦИЈЕ И ИДЕНТИФИКАЦИЈЕ СА КЊИЖЕВНИМ ЛИКОМ

У односу на теорију о хоризонту очекивања и експлицитном читаоцу, 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 публиковања 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 пошао је од појма катарзе и међуодноса избора трагичког јунака (бољег од нас, горег или нама сличног) и овог ефекта на публику разматраног у Аристотеловој поетици.<sup>156</sup> 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 читаочевог идентификације са књижевним ликом: асоцијативну која се односи на „igru/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 гледаочевог уживљавања у драму, Августиновим концептом завођења<sup>157</sup> гледаоца/учесника (нав. према Јаус 1978: 438), те са реторичким концептом идеалне наративне публике која у потпуности придаје поверење

---

<sup>156</sup> Ово није једина књижевнотеоријска традиција из које Јаус приступа анализи модалитета читаочевог рецепције књижевног лика. У значајној мери Јаусове поставке алудирају на Фрајову теорију модуса књижевног изражавања, унутар које је као средишњи критеријум разврставања узет однос јунака према друштву и друштва према јунаку. На овој основи Нортроп 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 околину; јунак нискомиметичког модуса („један од нас“) и јунак иронијског модуса (својом моћи или интелигенцијом слабији од нас). Поред очигледне сличности са Фрајевом типологијом модуса деловања јунака, сличан је и метод који користи Х. Р. Јаус (дијахронијски, односно књижевноисторијски).

<sup>157</sup> Завођење учесника/гледалаца Августин објашњава на примеру игре гладијатора: Окретањем игри свест се ослобађа присиле и навика свакодневице, те против своје воље бива увучена у ритуалне радње које „пјен, и први мах слободан естетски став, преобраћају у неслободу колективног идентитета.“ (Јаус 1978: 438)

наратору и стога критичку рефлексију приповеданог/приказаног анулира<sup>158</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 књижевним јунаком, симпатетички, укључује осећај читаоачевог сажаљења према несавршеном (свакодневном) јунаку, чији су позитивни ефекти морално интересовање (спремност на друштвено деловање) и солидарност, што се може повезати са ефектом емпатичко-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 читаоачеве 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 рефлексија и слободан морални суд о јунаку, а негативни илузионисање<sup>159</sup> и исмевање. Унутар Јаусове схеме модела читаоачеве 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), а који изазива читаву скалу читаоачевих реакција – од креативног одговора и критичке рефлексије, до солипсизма и култивисане досаде као супротних, негативних страна поменуте идентификације. Наведена Јаусова типологија модалитета читаоачеве идентификације са књижевним ликом за теорије читања и типологију читалаца значајна је најмање из два разлога: указујући на модалитете читаоачевог 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 читаоачевог урањања. Тако се виши степен урањања, до синдрома зависности од литературе, дешава током читаоачеве интеракције са несавршеним јунаком, док избор антијунака може резултовати читаоачевим отклоном (неидентификацијом) и критичком рефлексијом. Наведени Јаусови модалитети

---

<sup>158</sup> У односу на уживање у игри као вид слободног постојања, недостатак критичке рефлексије Јаус сматра негативним ефектом поменуте идентификације.

<sup>159</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 preobraziti u simpatiju prema Fedri.*“

идентификације имплицирају и неколико нивоа читања – од уроњеног и реторичког, до неприродног у сусрету са, примера ради, „јунаком без својстава“.

#### 7.4. 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 читаочеву улогу своди на „реализацију уграђеног сценарија“. Оваква позиција за одређење процеса читања и концепта читаоца последица су Штирлеовог виђења статуса и природе књижевног дела. Пишући о статусу фикције, Штирле (1989: 61) најпре истиче њен нереференцијални карактер. Стога је у фикцијски текстовима, по мишљењу поменутог теоретичара, читаочев основни задатак разумевање намере<sup>160</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 читање, „неobiчно, разлјиво 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, надам се, 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>161</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

---

<sup>160</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.

<sup>161</sup> Гледано из угла теорије урањања Мари-Лор Рајан и С. М. Милић (2014: 21; 2016: 213), ово се односи на други степен апсорбције света приче у процесу читања. Дијахронијски преглед теорија читања, нарочито оних афирмисаних 60-их и 70-их година, осветљава нам бројне импликације теорије урањања унутар рецепционистичких радова из наведеног периода. У претходном одељку указали смо на импликације теорије урањања у Јаусовим књижевнотеоријским радовима.

читаоачеве/слушаоачеве 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 прекоцептуалним 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 нарације застрта како би се што лакше прешло са фикције ка референцијалној илузији, јесте тривијална литература. 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 читаоачев 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 „урођени“ 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>162</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

---

<sup>162</sup> На трагу Штирлеове тезе о наивном читању налази се Жан-Мари Шеферов (2001: 195) концепт лудичког момента фикције који читаоачеву афективну реакцију у процесу читања сагледава као резултат „перцептивног преноса“ у фикционални свет.

оваквог читања читалац је ангажован само емоционално јер се његова активност исцрпљује у пуком доживљавању и проживљавању приповеданих догађаја и ситуација.<sup>163</sup>

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 „као continuum i hijerarhiju sređivanja 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>164</sup>

Као теоретичар читања, Карлхајнц Штирле припада групи истраживача који опису 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

<sup>163</sup> Грађа која, по Штирлеу, интендира наивно читање углавном рачуна на читаочеву предвидивост догађаја и празна места садржи у најмањој мери. Самим тим је степен читаоачевог учешћа у конфигурисању смисла поменутих наратива редукован.

<sup>164</sup> Уп. са Ничеовом (1989: 13) филолошком уметношћу спорог читања, из предговора за *Освит*. „[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.“



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.“ Оно што унутар Штирлеове теорије остаје као закључак о процесу читања, на трагу је претходних истраживача, односно, у домену је њиховог консензуса: процес рецепције и улогу имплицитног читаоца предодређује текст својом структуром и схемама.

#### 7.5. ПРОБЛЕМ ОПХОЂЕЊА ТЕКСТА С ЧИТАОЦЕМ У ТЕОРИЈИ ЧИТАЊА 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 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 смо узели као један 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 recipijentata“, 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, нужен је да би књижевна дела „живела“. Ово је први доказ да је читалац нужен, 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 особинама 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. Први Науманов став који доказује његову недоследност теоријским поставкама изнетим у првом делу текста, евидентирамо у следећем: „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

„рецепција književnog dela svakako nije takvo sticanje znanja koje bi se moglo razlučiti od doživljavanja“ (Науман 1978: 151), као и да је „konkretna, individualna рецепција dela 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, као и Изер, оставио одшкринута врата новој теорији о читаоцу.

## 7.6. 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 издвајање 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>165</sup> Међутим, Вајнриха пре свега занимају типична читалачка искуства једне групе читалаца. Метод којим се овај теоретичар, како сам наводи, служи приликом описивања њихових искустава је емпиријски и у корелацији је са методама социологије и књижевности. Попут Јауса, Вајнрих (1978: 83) заузима став да је улога читаоца садржана у самоме делу и додаје да је неопходно да се читаоци једног књижевног дела проуче не само на емпиријски начин, већ и да се „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 извантекстивни 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:

---

<sup>165</sup> Описни превод аутора рада.

1. „слушаоца, који заједно са осталим слушаоцима прати певачеву песму“;
2. „виновника речи“, каквог интендира *Библија*;
3. пријатеља и симпатизера коме аутор чита тек написане странице;
4. ученика, који по задатку прелази своје 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 га реч по реч објашњава.

Уз наведено, Вајнрих додаје да ова типологија остаје отвореном 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.<sup>166</sup> Ово се не односи на пораст броја читалаца, већ на оне, како их можемо назвати, просечне читаоце. Истовремено са наведеном појавом, многи аутори ове епохе неће се мирити са описаним просечним читаоцем, већ ће настојати да продру до непознате публике или да пишу за, како наводи Вајнрих, један езотерични круг пријатеља, и тако утицати на настанак новог, префињеног или елитистичког читаоца.

Наведена подела је, да закључимо, 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

---

<sup>166</sup> О њој смо укратко писали у сегменту уводног поглавља дисертације, те у одељцима о Павићевој теорији читања и имплицитном читаоцу Павићевих романа.

пројектовати у извештан 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 донео типологију читалаца као новину 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. Наведеном приповедном техником читаоцу је омогућено да доспе у непосредну близину лика и да се зближи са њим. Када се успостави та присност, читалац поново следи сигнале, али сада му је рецепција мало 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 изеровском значењу. Међутим, Вајнрихова типологија читалаца је остала само на нивоу нацрта, без значајнијег утицаја на даље типологије читалаца у корпусу теорија читања.

## 8. БАРТОВА АПОЛОГИЈА ЧИТАОЦУ<sup>167</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 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

---

<sup>167</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 докторске дисертације 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.

изворно, меша и сукобљава, и постаје ткиво цитата изведених из разних области човековог стваралаштва.<sup>168</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 од 1957–1966. године, *S/Z* (1970), есеје *Варијације у писму* (1973), *Задовољство у тексту* (1977) и, наравно, *Нулти степен писања* који је устоличио 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 предавања одржаног 7. јануара 1977. у Колеж д' Франсу, „složeni graf tragova jedne od praksi – prakse pisanja“ (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, 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*.

---

<sup>168</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.

## 8.1. 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 унутар ове дисертације, 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. 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.

## 8.2. КОД КАО „ЈУНАК“ ПРОЦЕСА ЧИТАЊА: БАРТОВ ИНДУКТИВНИ ПРИСТУП ОПИСУ ЧИТАЊА

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>169</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 и трајања његове систематичности; другим речима, његовог функционисања.“ (Барт 1970: 10–11)

Стога је улога читаоца унутар Бартове теорије 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.

---

<sup>169</sup> Ово се односи на разноликост схема које смо усвојили током свог читалачког искуства (нпр. на обрасце сукоба).

### 8.3.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 гоњен радозналости 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 нелагоду 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>170</sup> Задовољство и наслада у Бартовој теорији преваходно 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 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:

---

<sup>170</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: „Терминологија, ово је још неодлучно, спотичем се и заплићем. [...] парадигма ће скрипати.“

1. буде најмање двоструко кодиран: испод површинског кода треба бити скривен субверзивни. Интензитет читаочевог 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, 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>171</sup>, а читаочеве 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<sup>172</sup> 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, хистерично потврђивати празнину насладе“.

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,

<sup>171</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.

<sup>172</sup> О теорији нечитања као методолошкој оријентацији промовисаној унутар савремених теорија читања опширније пишемо у одељку „Нечиталац“.

културне, психолошке слојеве читаачевог искуства, односно, како би рекао Јаус – да модификује читаачев хоризонт очекивања, или речима Вернера Волфа – да прошири читаачев когнитивни оквир.

Иако Барт није експлицитан када је у питању хијерархија између поменутих типова читања, на основу појединих ставова попут оног да читати значи проналезити, 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.

## 9. СЕМИОТИЧКО ЧИТАЊЕ<sup>173</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.) у којем на опширан књижевнотеоријски начин расправља о присуству, улози и могућностима читаоца уписаног у текст<sup>174</sup>, Умберто Еко ће се током свог целокупног бављења науком о

<sup>173</sup> Одређење теорије читања Умберта Ека као семиотичке најпре има утемељење у семиотици као његовој кључној методолошкој позицији. Уже сагледано, Екова теорија читања на два нивоа – семантичком и семиотичком такође је настала на тековинама науке која књижевност сагледава као знаковни систем у комуникативној функцији, а у корелацији са теоријом информације.

<sup>174</sup> У *Отвореном делу* (1962) Умберто Еко је највише усмерен ка опису цојсовског читаоца, односно ка стратегијама 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“ (термин из *Отвореног дела*), односно узорног (термин који у Ековим студијама постаје фреквентнији након *Улоге читаоца (Lector in Fabula, 1979)* читаоца 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

књижевношћу (студијама публикованим у делима *Lector in fabula*, 1979, *Границе тумачења* (1990), *Интерпретација и претерана интерпретација* (1992))<sup>175</sup>, али и путем белетристичких радова, перманентно занимати за овај „glavni sastojak ne samo narativnog postupka nego i same priče.“ (Еко 2003: 7).

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 описује на Изеровом трагу: 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 и путем шетње кроз шуму као метафоре: 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.

---

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).

<sup>175</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 наша 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.

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>176</sup> При опису читања Еко уводи још једну дихотомију, *читање/коришћење*. У односу на читање као *коришћење* које се, по Еку (2003: 17), удаљава од интерпретације, а приближава виду личног сањарења над текстом<sup>177</sup>, тумачење текста подразумева потврду читаоцевог „нагађања“<sup>178</sup> на основу текстуалне кохеренције.

Пишући о концепту читаоца у тексту, Еко неретко цитира Изерове сегменте о имплицитном читаоцу као онеме ко, следећи низ текстуалних упутстава, успева да открије потенцијалну многострукост веза унутар наративног текста. У контексту Ековог терминолошког корпуса, када је у питању опис активног читаоца, у последњим радовима овог аутора преовладава појам *узорни читалац*<sup>179</sup>, а под њиме се и даље одрадујева 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 унутар којих је аформисан овај концепт, укључује и емпиријску димензију – одређене компетенције извантекстовних читалаца неопходне 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 voljan да прихвати нешто што izмиће здраворазумском i razložном.“ Потом, с обзиром на то да узима у обзир

---

<sup>176</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 Нервал) и др.

<sup>177</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>178</sup> Ово је Еков најфреквентнији термин у вези са читаоцевим активностима у процесу читања.

<sup>179</sup> Јован Попов (1993: 43) у прегледу Екове теорије читања задржава појам *модел-читалац*.

*предвиђања* као читалачке активности, Умберто Еко, унутар концепта узорног читаоца, скреће пажњу на значај игре 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 два паралелним и комплементарним активностима. Стога се и појам узорног читаоца може раздвојити на две пододреднице, наивног узорног (семантичког) и критичког узорног (семиотичког).

Узорни читалац је наративним уговором<sup>180</sup> обавезан да поштује правила игре која оцртава дато наративно дело било жанровским сигналимa, паратекстуалним елементима, непосредним сигналимa 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 „*nagađa 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 својим генерисањем, односно кодирањем свог узорног читаоца.

## 10. ТЕОРИЈА ЧИТАЊА ВОЛФГАНГА ИЗЕРА

### 10.1. ТЕОРИЈСКО-МЕТОДОЛОШКИ ОКВИР ИЗЕРОВИХ ИСТРАЖИВАЊА ПРОЦЕСА ЧИТАЊА

Деценију након његове смрти и више од четрдесет година након објављивања једног од најутицајнијих текстова у корпусу теорија читања<sup>181</sup> можемо констатовати велики допринос Волфганга Изера овој методолошкој оријентацији, али и утицај радова овог аутора на развој савремених теорија читања. У теорији читања Волфганга Изера

---

<sup>180</sup> Иако је за афирмацију синтагме „наративни уговор“ значајан Џонатан Калер, она се појављује у низу студија пре Калерових; примера ради, Еко је наводи већ у *Отвореном делу* из 1962, а Вејн Бут у *Реторици прозе* 1961.

<sup>181</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*.

сурсело се више различитих теоријских поставки<sup>182</sup> – 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.<sup>183</sup> Међутим, управо је методолошка интерференција – превазилажење формалистичке ригидности, али задржавање 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 Инрагдена, 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 сатворачку улогу у конфигурацији значења. Потом, Волфганг Изер значајан је за афирмацију имплицитног читаоца<sup>184</sup> као важног интерпретативног

---

<sup>182</sup> 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 очујавања (*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 апелатива структура текстова у Изеровој интерпретацији, с обзиром на то да упућује читаоца на налажење импликација у тексту како би повезао фабулу, довршио карактеризацију ликова, конфигурисао 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).

<sup>183</sup> 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 деконструкционистичке 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 устудији *Interpreting the Variorum*).

<sup>184</sup> Тридесет и шест година након афирмације концепта имплицитног читаоца, аутори *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* унутар истоимене 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 у односу на остале концепте читалаца-конструкција, аутор одреднице „Implied Reader“ (Нининг 2008: 240) налази његову усредсређеност на текстуалне елементе при опису домета ефеката датог текста у процесу читања, те читаочевих реакција, што је још једна потврда исправности смера „from inside out“ (Фелан 1996: II)



метода, насталог као пандан Бутовом (1961) имплицитном аутору, а, унутар наративног комуникацијског канала, подређеног стварном аутору и емпиријском читаоцу. Уједно, 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>185</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.

## 10.2. ИМПЛИЦИТНИ ЧИТАЛАЦ

Полазећи од замерки концептима читалаца промовисаним у дотадашњим рецепционистичким теоријама и критици читалачког одговора – реалном и хипотетичком, а унутар њега савременом и идеалном<sup>186</sup>, а које се тичу њиховог усмерења ка резултатима (ефектима, реакцијама)<sup>187</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.

---

приликом разматрања 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 на Изеровом трагу 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 наративи са максимално прикривеним приповедачем) када је проблематично направити дистинкцију између имплицитног читалаца и наратера.

<sup>185</sup> Ово се односи на одређене асимилације или модификације овог концепта унутар посткласичних наратолошких оријентација, о чему ће бити речи у наредним поглављима.

<sup>186</sup> Наведене типове читалаца Изер (1978: 27–38) издваја након дијахроничког прегледа њихових концепата у теоријама читања до 1976.

<sup>187</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.

При одређењу фигуре читаоца уписаног у текст – имплицитног читаоца<sup>188</sup>, Изер, доследно својим теоријским поставкама у вези са процесом читања, полази од „места“ са којег текст читаоца позива на интеракцију са њим. На Ингарденовом трагу, овај 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. 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 и 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, 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'.“ (Izer 1989: 55)

---

<sup>188</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 „Abstrakter Leser“ који потом раздваја на две инстанце: „Presumed Addressee“ и „Ideal Recipient“, при чему је овај други члан ближи Изеровом значењу.

Волфганг Изер имплицитног читаоца у истоименој књизи (*Implied Reader*)<sup>189</sup> одређује као „ulogu čitatelja upisanu u roman“, односно као стратегију текста и „uvjet mogućeg 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 kad čitaočeva imaginacija oživi te 'naznake', one, sa svoje strane, počinju djelovati na napisani dio teksta. Tako otpočinje cijeli jedan dinamički proces.“ (Изер 2002: 142–143) Овој читаоцевој 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>190</sup>, Џејмса Џојса, Вилијема Текерија, Тобијаса Смолета, Самјуела Бекета, Вилијама Фокнера, Валтера Скота, Џона Бањана.<sup>191</sup> Унутар опуса поменутих писаца, Изер је највише усмерен ка романескном жанру.<sup>192</sup>

Позиција са које Изер (1989: 53) дефинише концепт имплицитног читаоца у првој фази својих истраживања („Апелативна структура текста“, *Имплицитни читалац*) је

---

<sup>189</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.

<sup>190</sup> Треба додати – нимало случајно, јер је сама структура Филдингових романа погодна за истраживање улоге читаоца уписаног у роман, или, боље рећи, читаоцевих могућности за конфигурацију значења романа услед преузимања улоге уписане у роман: „Fabula Toma Jonesa može se ipak najbolje razumeti načinom na koji se čita. Njezina struktura je struktura sukcesivnih odgovora na roman. Ona više postoji u čitateljevoj pažnji negoli u pisanim sekvencama.“ (Ц. Престан (J. Preston), нав. према: Изер 1989: 54)

<sup>191</sup> 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, читаоцеву улогу у *Дозефу Ендрјусу* и *Тому Џонсу*, читаоца као саставног елемента реалистичког романа, генерисање значења и естетички одговор у Смолетовим пикареским романима, на перцепцију, време и акцију као модусе субјективности у *Буџи и бесу*, комуникацијске схеме у *Уликсу*, те на феноменолошки приступ процесу читања.

<sup>192</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. О апликативности Изеровог концепта имплицитног читаоца биће више речи на крају овог поглавља дисертације.

феноменолошка, ингарденовска<sup>193</sup> јер „čitatelj izvodi smislenu konfiguraciju romana“ уз „neophodne kontrole koje će spriječiti da se dopušteni prostor aktuelizacije po želji proširuje“ (Изер 1989а: 53).<sup>194</sup> 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 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>195</sup>, Изер систематизује њихова средства имплицитног управљања процесом читања, те издваја:

а) скицирани контрастни принцип<sup>196</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>197</sup> Према Изеровим запажањима, Филдингов имплицитни аутор<sup>198</sup> кључ романескне радње држи у контрастној релацији. Дакле, једна од стратегија Филдингових романа је интендирање читања путем скицираног контрастног принципа, са циљем да емпиријски читалац премости „razliku kontrastne

---

<sup>193</sup> Иако у вези са одређењем природе и статуса места неодређености указујемо на Изерву 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 је, у Изеровој теорији, у потпуности на Ингарденовом трагу: „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)

<sup>194</sup> Уп. са Ингарден 1971: 54.

<sup>195</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>196</sup> Издвајање овог принципа као примарног у оквиру стратегија читања уграђених у Филдингове романе, Изер аргументује епитекстом – Филдинговим есејима о роману у којима сам аутор поменути принцип издваја као најзначајнији.

<sup>197</sup> Подсећања ради, Филдингови романи приказују људску природу разапету између социјалних контраста, потом опозитну релацију град – село и др.

<sup>198</sup> Волфганг Изер фигуру Филдинговог имплицитног аутора описује на основу целокупног романескног опуса овог писца. Један од Изерових закључака о имплицитном аутору Филдинговим романима јесте његова кохерентност.

relacije“, те да се „uključī 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 је [...] isključeno“ (Изер 1989а: 55). Преузимање улоге читаоца уписаног у Филдингов роман, дакле, резултује „рефлектованим читањем“ и у том процесу позитивно утиче на на изоштравање запажања емпиријског читаоца. Преструктурирана контрастна опозиција текста уједно је и средство контроле<sup>199</sup> у процесу читалачког конструисања виртуелне димензије текста, односно, естетског пола романа Хенрија Филдинга.

б) *празна места* текста као „misaone pauze ponuđene čitatelju“ (Изер 1989а: 59).<sup>200</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>201</sup> Иако Изер то не експлицира, јасно се уочава да су принципи које издваја у оквиру анализе улоге читаоца уписаног у Филдингов роман градирани 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

---

<sup>199</sup> Изер стратегију опозиције квалификује и као „значајну стратегију манипулације читатеља“ (Изер 1989: 56).

<sup>200</sup> Нпр., 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>201</sup> У *Чину читања* Изер (1978: 169) још једном истиче контролну функцију празних места и негација у процесу интеракције између 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 познате 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.

подвести под норму.<sup>202</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.

в) *фингирани дијалог са читаоцем* као средишње начело структурирања Филдиновог романа (подржано и паратекстуалним елементима, те есејима поменутог аутора), у оквиру којег је фреквентна улога адвоката коју поменути аутор приписује својим читаоцима.<sup>203</sup> Примарну функцију ове, како је сам назива, „правне метафорике“ Филдингових романа, Изер налази у „navođenju čitaoca na odmjerene sudove“ (Изер 1989: 64).

г) *уметнуту причу*<sup>204</sup> као „појачало“ које служи да се осигура читаоачево „razumiјеvanje u smislu autorove namjere“ (Изер 1989а: 56). Међутим, Изер, „kao što su to potvrdili mnogi čitatelji Fiedinga“ (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>205</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 слободе; међутим, његов општи став по питању евентуалне контроле читалачке реакције потире априорну ефикасност чак и најдиректније стратегије, као што су апелативни коментари и

---

<sup>202</sup> Изер у овоме налази важну значењску раван Филдингових романа – супротстављање редуccionизму и постварењу људске природе: „svagda utelovljena norma djeluje kao restrikcija koja istovremeno omogućava nastajanje sijeće lepeze negiranih mogućnosti ljudske prirode.“ (Изер 1989: 63)

<sup>203</sup> Примера ради, у једном од есеја Филдинг пише о публици коју прижељкује: „uvjeren sam da će većina mojih čitatelja biti bolji advokati jadnom Jonesu“ (Изер 1989: 63).

<sup>204</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 nesporeduma usmjerile na središnju temu.“ (Изер 1989: 58)

<sup>205</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 наративне) које указују веће поверење читаоцу.

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 уписану 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, интересантно 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>206</sup> и умеће надилажења социјалне опозиције<sup>207</sup> у роману, те способност за спознају саме људске 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>208</sup>

---

<sup>206</sup> Филдинг често апострофира ову читалачку особину у својим есејима о роману, али и у уводу својих романа.

<sup>207</sup> Примера ради, Филдинг на следећи начин оцртава своју жељену публику: „Ako se ljudska priroda pojavljuje na pozadini seoskog života, čitatelj će u njoj primijeti niz aspekata koji se pri njezinom transponiranju u gradski život zastiru ili čak potpuno potiskuju.“ (нав. према: Изер 1989а: 57)

<sup>208</sup> На истом трагу су и остали Филдингови романи. Чак и социјално диференцирана апострофирана публика романа *Џозеф Ендријус*, односно *mere English reader* (обични енглески читалац) и *classical reader*, превазиђени су структуром романа чији идеални читалац поседује карактеристику заједничку обема апострофираним публикама: „njegov [Fildingov] 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.

Иако текстуалним позиционирањем имплицитног читаоца Изер не доноси радикалну новину теоријама читања<sup>209</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 имплицитног читаоца, Томпкинсова закључује да се Изер у првим теоријским текстовима није много удаљио од формализма.<sup>210</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 „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 напетости 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>211</sup> На овај аспект Изерове теорије

---

<sup>209</sup> У контексту критике читалачког одговора, Изеров имплицитни читалац је у великој мери афирмисан на трагу *лажног читаоца (mock reader)* Вокера Гибсона, описаном у тексту *Authors, speakers, readers and mock reader* из 1950. 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, и за које жели да их читалац прихвати или одбаци.

<sup>210</sup> Као приређивач зборника о критици читалачког одговора, Томпкинсова се определила за Изеров текст о феноменолошком приступу процесу читања, објављеном пре *Чина читања*. Сходно томе, у тумачењу Изеровог концепта читаоца, Томпкинсова није сагледала његов аспект који се односи на улогу у процесу читања и интеракцију читаоца и текста.

<sup>211</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.



често ће се позивати реторички теоретичари читања при разматрању ефеката непоузданог приповедања у процесу читања.

У Изеровој теорији, бар 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 између 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 између 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 поменуте Изерове студије. *Чин читања* обогаћује Изеров теоријски корпус<sup>212</sup> новим<sup>213</sup> појмовима и концептима као што су „лутајуће 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 између текста и читаоца те је, како се може закључити из поменуте Изерове књиге, модификација овог концепта у дијахронијском прегледу Изерових теорија замашно

---

<sup>212</sup> Кључне речи Изерове теорије читања до *Чина читања* јесу празнине (*gaps/blanks/vacancies*), *негација*, *кохеренција* и *осмишљавање*.

<sup>213</sup> Критичари Изеровог дела (Бич 1993: 23) сматрају да је допринос нових термина које Изер уводи једино у екстензији терминолошког корпуса теорија читања.

искорачила ka 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.

### 10.3. ЕМПИРИЈСКИ ЧИТАЛАЦ У УЛОЗИ ИМПЛИЦИТНОГ: АКТИВНОСТИ, МОГУЋНОСТИ И ОГРАНИЧЕЊА У КОНФИГУРИСАЊУ ЗНАЧЕЊА КЊИЖЕВНОГ ДЕЛА

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 читаоачеве 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 између 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.“ (Изер 1992: 168).

Иако је, по Изеру, у природи процеса читања „остављање за собом онога што јесмо“, овај аутор у оквиру разматрања интеракције између 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 читаоачевог искуства са самим текстом у поменутом процесу:

„Kad u čitanju nekog fikcionalnog teksta nastane interakcija između njegove nazočnosti u meni i mojeg 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, читаоачево стечено искуство, поред тога што врши директан утицај на читаоачеве селекцијске одлуке, током интеракције са текстом не само да поново оживљава, већ се преслијава, преобликује, односно, рекреира.<sup>214</sup>

#### 10.4. ЧИТАОЧЕВ УДЕО У *GESTALT*-У

Унутар Изерове теорије читања, значење књижевног текста сагледава се као *Gestalt*, односно као конфигурација коју, иако насталу сажимањем, односно читаоачевом селекцијском одлуком између више могућности, те укидањем напетости услед неодређеног или неизреченог<sup>215</sup>, непрестано подривају латентне тензије јер ни читаоачев

---

<sup>214</sup> Наведена промена је опште место посткласичних наратолошких концепција усмерених ка когницији и процесу читања, те се она, примера ради, код Пола Рикера означава као *мимезис III*, односно као реструктурирање (рефигурисање) читаоачеве перцепције стварности путем наратива, а код Вернера Волфа (Werner Wolf, 2006) одређује као модификација когнитивног оквира. Проширење когнитивних оквира путем ангажовања са искуством отеловљеним путем наратива, овде обухвата физичке, друштвене и културне параметре.

<sup>215</sup> Поменуте активности које је могуће реализовати тек „присуством 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.

„ideo u Gestaltu“, како би рекао Изер (1992: 160), ни само значење текста не исцрпљују се поменути активностима.<sup>216</sup>

С обзиром на то да се у *Чину читања* налазе и сегменти посвећени улози читаочевог 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: „Ко/шта 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 обоје.“ 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 читачевим 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 актуализацију 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 актуализација може се разматрати у контексту других, потенцијално присутних у текстуалној структури.<sup>217</sup>

Када је у питању конфигурација смисла књижевног текста, што је једна од примарних функција узимања улоге имплицитног читаоца, можемо закључити да је Изер

---

<sup>216</sup> „Selekcijske odluke pri čitanju istovremeno proizvode izvesni višак могућности.“ (Iser 1992: 167) Управо тај, у једном делу процеса читања занемарени вишак могућности, у каснијем може постати значајан за конфигурацију значења књижевноуметничког текста јер може изменити смер читачеве селекцијске одлуке и, самим тим, модификовати претходно конфигурирано значење. У овом значењу Изер употребљава и термин *дискрепанација*.

<sup>217</sup> Уп. „Each actualization therefore represents a selective realization of the implied reader, whose own structure provides a frame of reference within which individual re-sponses 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 (Изер 1978: 37–38)

одбацио класична тумачења значења<sup>218</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.

#### 10.5. ДОПРИНОС КОНЦЕПТА ИМПЛИЦИТНОГ ЧИТАОЦА САВРЕМЕНИМ ТЕОРИЈАМА ЧИТАЊА

Од 1972. године, када је афирмисан истоименом монографијом, концепт имплицитног читаоца значајно је модификован. Док је, примера ради, у првој фази Изерових истраживања имплицитни читалац био више текстоцентричан концепт, са Изеровим прихватањем одређених рецепционистичких и ставова критичара читалачког одговора у вези са процесом читања (о чему смо писали у првом поглављу), преко *Чина читања*, па надаље, Изер постаје експлицитнији када је у питању други домен имплицитног читаоца који се односи на стање напрегнутости 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;

---

<sup>218</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.

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 конфигурисања значења онога што је репрезентовано тим перспективама;
2. реализује најмање једну од могућих учртаних актуализација књижевног текста;
3. конституише 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 који су се у теоријама читања (теоријама рецепције, критици читалачког одговора, те првих Бутових истраживања у контексту реторичке теорије читања), можемо сматрати или комплементарним Изеровом концепту, или пак интересантним интерсубјективним 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.

## 11. НАКОН ИЗЕРА: ПРАЗНО МЕСТО И НАЧИНИ ЊЕГОВОГ ПРЕВАЗИЛАЖЕЊА

Да су *места неодређености* (Ингарден), *неизговорене информације* (Perelman and Olbrechts-Tyteca 1969: 8), *празна места* (Изер), *пукотине* (*rupture*, Рабинович 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>219</sup> Оно што је важније од констатације њиховог постојања у структури књижевног дела<sup>220</sup>, јесте њихов ефекат у процесу читања који увек резултује читаочевом интеракцијом са текстом.

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 су 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 читаочева 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,

---

<sup>219</sup> Иако постоје поједине студије (Изер 1978: 100–100) којима је устврђено смањење празних места у делима реализма, а пораст у модернистичким и постмодернистичким делима, општи је став писаца, теоретичара и читалаца да никада свет књижевног дела, односно његови поједини елементи не могу бити свестрано приказани.

<sup>220</sup> Концепт могућих светова, афирмисан унутар модалне логике али и савремених когнитивнолингвистичких 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 дуго низ година истражује Снежана Милосављевић Милић. Поменута аторка је, указујући на поређења и симулиране наративе као видове виртуелних наратива и осветлевши њихову улогу у процесу читања, дала значајан допринос посткласичним наратолошким истраживањима и савременим теоријама читања.

током читања књижевног текста. Потом, једна струја теоретичара читања (Харолд Блум, Хејден Вајт, Стивен Гринблат, Елен Сполски и др.)<sup>221</sup> усмерава се ка анализи утицаја контекста (историјског, идеолошког, родног) на интерпретацију књижевног текста.

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 наратологији. Окренути ка читаоцу, когнитивни наратолози 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>222</sup>, когнитивни теоретичари читања иду корак даље, те у процесу попуњавања празнина у наративу легитимишу „гимнастику имагинације“ (Долежел 2008: 179), односно удео читаочевог властитог животног искуства.<sup>223</sup> Такође, на Изеровом трагу, когнитивни теоретичари читања заинтересовани су 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>224</sup>

На појединим Изеровим запажањима у вези са функцијама емпиријског читаоца, попут оног да читачево искуство неизбежно „боји“ свет књижевног дела јер га, приликом формирања менталних слика (на основу информација из текста), неминовно надграђују

---

<sup>221</sup> Ово се односи на теоретичаре читања у најширем значењу те речи, који излазе из књижевнотеоријског корпуса који смо означили на почетку рада.

<sup>222</sup> По Изеру, највећи степен читаочево слободе у конфигурисању значења наратива налази се у самосталности и субјективности његових одлука (закључивања).

<sup>223</sup> Ово је, заправо, пандан когнитивном оквиру В. Волфа (2016: 708).

<sup>224</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.



залихе личног искуства читаоца (Изер 1978: 140), изграђено је више концепата посткласичних когнитивних нараторолошких 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 читаочевих когнитивних способности, усвојених лингвистичких, социјалних и културних информација и књижевног текста који је предмет рецепције. Стога можемо закључити да најзначајнији допринос имплицитног читаоца савременим теоријама читања, као што смо назначили у уводу рада, лежи управо у сусрету текста и емпиријског читаоца унутар једног концепта, односно у амбигвитетном<sup>225</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 читаочев удео у процесу конфигурисања значења текста имају амбигвитетни карактер.<sup>226</sup>

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>227</sup> Међу посткласичним нараторолошким 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, кључних проблема унутар интеракције текста и читаоца, те његовог доживљаја текста: наративне прогресије и читалачких судова који директно усмеравају даље читање, стратегија и функције

---

<sup>225</sup> Слично истиче и аутор одреднице „Implied Reader“ у *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Нининг 2008: 240).

<sup>226</sup> Концепти читалаца настали унутар теоријског корпуса посткласичних нараторолошких истраживања биће разматрани понаособ у поглављима која следе.

<sup>227</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.

поуздане/непоуздане нарације у процесу читања, однос између нестабилности у тексту и тензија у дискурсу и процесу рецепције, и др.<sup>228</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 читаочевим 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 читачевом откривању мреже поступака помоћу којих ће приповедано моћи да повеже са са познатим моделима перцепције стварности и тако натурализовати<sup>229</sup>, утемељено је више концепата посткласичне наратологије међу којима су најутицајнији оквири и скрипти, наративизација, утеловљење (искуственост), нормализација.

## 11.1. ВИДОВИ ЧИТАОЧЕВОГ ОПШТЕЊА СА НАРАТИВОМ:

### „НАТУРАЛИЗАЦИЈЕ“

#### 11.1.1. ЧИТАЊЕ КРОЗ КОНВЕНЦИЈЕ

Као што смо назначили у поглављу о структуралистичком „читању“ читаоца, афирисањем концепта натурализације Џонатан Калер значајно је усмерио теорије читања након 70-е године 20. века ка разматрању и прецизирању стратегија читачевог општења са текстом.

Џонатан Калер разрађује, прецизира, чак и улази у полемику са одређеним Деридиним<sup>230</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

---

<sup>228</sup> Док читалачки судови у вези са наративом и непоуздана нарација представљају даљу разраду теоријских поставки Вејна Буга, остали проблеми о којима расправља Џејмс Фелан извориште имају у Изеровој теорији читања.

<sup>229</sup> Натурализација је концепт Џонатана Калера афирмисан у *Структуралистичкој поетици* (1975). Односи се на мрежу поступака којима реципијент наративни текст повезује са одређеним моделима стварности, културом, или пак жанровским конвенцијама.

<sup>230</sup> На Деридином трагу, Калер књижевноуметничко дело посматра као „белег“ и „нахоче, од рођења лишено очинске подршке“ (нав. према: Калер 1990: 199).

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>231</sup>

Читалачке активности које, у сусрету са текстом као „мртвом речи“, омогућавају да она комуницира, Калер обухвата термином *натурализација*.<sup>232</sup> Основ Калерове теорије о читању чине три елемента: конвенција<sup>233</sup> (односно „хиперзаштићени кооперативни принцип“ комуникације, како ће је назвати у *Теорији књижевности* из 1997.), „наративни уговор“<sup>234</sup> између аутора (или, боље рећи, текста) и читаоца<sup>235</sup>, те натурализација као процес који природно израђа 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 књижевноисторијском епохом, правцем, жанром.<sup>236</sup> Међу поменутиим Калер првенство даје жанру<sup>237</sup>: управо реч стављена на корице књиге умањује „судар“ са текстом и директно нас усмерава ка стратегијама читања

---

<sup>231</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 „наочад“, односно више или мање повезани са одређеним ауторитетом или независни од њега.

<sup>232</sup> Иако се одређује 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 као одређење саме природе читања. Међу њима су *рекулпација* 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 „оприродњавање“ дискурса, а ово значење је задржано у Калеровој теорији читања.

<sup>233</sup> Калер превасходно разматра жанровске конвенције књижевног текста.

<sup>234</sup> Појам „наративни уговор“ одређен је у односу на конвенцију међусобне 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>235</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>236</sup> Калер (1990: 197–227), заправо, издваја пет типова натурализације: стварност, моделе културе, жанр, конвенционално природно, пародију и иронију.

<sup>237</sup> Како у уводном делу поглавља „Конвенција 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 читаоачевим ванкњижевним искуством, ка оним који су повезани са *искуством читања*.

садржаним у датом жанру.<sup>238</sup> 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)

### 11.1.2. ИСКУСТВЕНОСТ (*EXPERIENTIALITY*) И НАРАТИВИЗАЦИЈА

Концепт натурализације као једног од видова општења са текстом (и његовог „оприродњавања“), даљу разраду и модификацију добија унутар *наративизације*, афирмисне у *природној наратологији*<sup>239</sup> Монике Флудерник, као једној од посткласичних когнитивних методолошких оријентација у анализи наратива.

У контексту природне наратологије, Моника Флудерник као примарни услов наративности издваја *искуственост*.<sup>240</sup> Док је, с једне стране, искуственост карактеристика наратива<sup>241</sup>, овај појам се односи и на процес читања, те обухвата и различите „природне“ когнитивне параметре који се активирају у процесу читања,

---

<sup>238</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“.

<sup>239</sup> 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 свакодневној комуникацији налазе и у основи наративних техника које користе писци, али и техника читања које користе реципијенти датог књижевног наративног дела. Искуственост стога подразумева и приповедачеву емотивну уплетеност у причу, афективност и емпатију, и исте читаочеве когнитивне параметре у процесу рецепције.

<sup>240</sup> Концепт искуствености као један од видова натурализације 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 наилазили су на осуду посткласичних когнитивних наратолога. Примера ради, 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. О још неким полемикама у вези са изједначавањем појмова искуственост и наративност в. Diengott (2010), Марчетић 2017 (у штампи).

<sup>241</sup> У овом контексту, Моника Флудерник (1996: 12) дефинише искуственост као „квази-миметичку евокацију стварног искуства“.

односно у процесу интеракције са текстом, како га синонимично одређује Моника Флудерник.<sup>242</sup>

Као карактеристика наратива, искуственост, на трагу одређења природног, оралног наратива, обухвата следеће параметре: приповедачево утеловљење (*embodiment*)<sup>243</sup> људског искуства<sup>244</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 лика или приповедача. С друге стране, ови елементи су најснажнији сигнали у процесу читања које се, у контексту теорије Монике Флудерник, може дефинисати као „читање утеловљеног искуства“, урањање у свет дате приче, емоционално и интелектуално ангажовање са књижевним ликом путем кога је дато искуство отеловљено.<sup>245</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, Флудерникова

---

<sup>242</sup> 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 интерпретације 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.

<sup>243</sup> М. Флудерник термин утеловљење (*embodiment*) преузима из студије В. Лабова *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular* (1972).

<sup>244</sup> Ово одређење наратива инхерентно је природним (оралним) наративима и усменој приповедној ситуацији.

<sup>245</sup> У природној наратологији Монике Флудерник тежиште је на антропоморфизованом искуству, односно на обликовању искуства књижевног лика на било ком наративном нивоу.

му приступа широко, те обликовање искуства путем наратива обухвата готово све нарративне нивое и облике приповедања.<sup>246</sup>

Искусственост, било као „погон“ за стварање прича, било као „погон“ за улазак у улогу нарративне публике, један је од базичних својстава процеса приповедања и нарративизације као читаочево активности.<sup>247</sup>

Иако се на удару критике (Diengott 2010) нашао и термин *евокација* искуства, употребу овог термина у дефинисању искусствености 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 теловљеног 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 искусствености 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.

Искусственост као динамичан процес, јер укључује размену икустава реципијента и књижевног лика, може резултовати променом на „искусвеној позадини реципијента“.<sup>248</sup> Наведена промена је опште место посткласичних наратолошких концепција усмерених ка

---

<sup>246</sup> За разлику од Монике Флудерник, поједини наратолози (класични и когнитивни) уже одређују појам искусственост, те га свде 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 искусствености, 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.

<sup>247</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, неактуелизованим 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>248</sup> Наведена промена се у рецепционистичким теоријама често назива „нарративно убеђивање“ (Green & Brock 2000).

когницији и процесу читања, те се она, примера ради, код Пола Рикера (1993: 93) означава као *мимезис III*, односно као реструктурирање (рефигурисање) читаочево перцепције стварности путем наратива, а код Вернера Волфа одређује као модификација когнитивног оквира. Проширење когнитивних оквира путем ангажовања са искуством отеловљеним путем наратива, овде обухвата физичке, друштвене и културне параметре.<sup>249</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, примарни услов) читања трансмедиајални 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 искусвеношћу, те да ју је одредила као преношење и евоцирање аутентичног, појединачног људског искуства, Моника Флудерник је из корпуса наративних жанрова елиминисала онај који приказује опште људско искуство – историју.

### 11.1.3 НОРМАЛИЗАЦИЈА

Надовезујући се на разматрање начина читаочевог „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

---

<sup>249</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 реципијената у интеракцији са утеловљеним и наративизованим искуством (Gerrig 2011), те социологије и културолошких студија.

каузалност као читаочева најприроднија потреба, чија основа лежи у природној тежњи да грубе сензације претворимо у перцепцију, те која човека наводи на трагање за њеним задовољењем. У контексту теорија читања, осећај каузалности очитује се 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>250</sup> 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<sup>251</sup> 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

---

<sup>250</sup>Уп. „Povezivanje niza događaja u skladnu narativnu celinu može se opisati kao oblik normalizacije ili naturalizacije pomenutih događaja.“ (Абот 2009: 83)

<sup>251</sup> Ово се односи на убедљивост наратива. О великој причи биће више речи у одељку о Павићевој позној романескној прози.



одређеном карактеру (углавном типском и омиљеном одређеној културној заједници) „удахне живот“, ојачаће ефекат читаоачеве 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 који, по Аботу, нарочито интендира успостављање каузалитета и нормализацију у процесу читања наратива јесте аутобиографија.<sup>252</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. Читаоачево 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, читаоачева активност током процеса нормализације је умањена, док поменути процес, с обзиром на ауторово поштовање хронологије и каузалитета у приказаним догађајима, тече природно.<sup>253</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 (слушалачког, 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 реципијенту<sup>254</sup>,

---

<sup>252</sup> Насупрот поменутиим жанровима, значајан део прозе (у првом реду апсурда) заснован је на одсуству ефекта нормализације (у Аботовом значењу). О начинима читања наратива који се опирају нормализацији биће више речи у одељцима о неприродном читању.

<sup>253</sup> Уп.: *Живот и прикљученија* Доситеја Обрадовића.

<sup>254</sup> Ово се односи на заједништво у друштвеном, културном, религијском систему вредности и припадности, фишовски речено, истој интерпретативној заједници.

може успоставити оквир у коме дати наратив може нормализовати са високим степеном уверљивости.

С обзиром на то да је, не само на трагу Аботових теоријских поставки о читању, 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<sup>255</sup> 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.

## 11.2. МУЛТИПЛИКАЦИЈА ИМПЛИЦИТНИХ ЧИТАЛАЦА

Насупрот концепту имплицитног читаоца који је вишеструко истраживан у области теорије књижевности, проблем умножавања имплицитних читалаца у једном тексту ретко је заокупљало пажњу теоретичара оријентисаних ка читаоцу.<sup>256</sup> Међу првим студијама ове врсте је „Singular Text, Multiple Implied Readers“ Брајана Ричардсона (2007).<sup>257</sup>

---

<sup>255</sup> Иако користимо термин преводиоца Аботовог *Увода у теорију прозе*, Милене Владић, указаћемо на то да је опредељење за термин *процепи* додатно закомпликовало теоријски корпус превода енглеског термина *gaps*. Сматрамо да је или било потребно узети у обзир концензус који је успостављен међу преводиоцима, у првом реду Изерових текстова, и одредити се за термин *празно место*, или образложити увођење новог термина.

<sup>256</sup> Као што смо истакли у претходним поглављима, бирајући Филдингове романе 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 функцији Џојсовог експеримента у стилу у *Уликсу*.

<sup>257</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

Освртом на дела књижевности за децу – Андерсенове бајке<sup>258</sup>, *Алису у земљи чуда*, те на цртани филм *Бети Бун*<sup>259</sup>, Ричардсон учача 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>260</sup>), класне, сексуалне оријентације које готово уписију у текст опозитне читаоце. Овом корпусу Ричардсон прикључује и дела настала у периоду високог модернизма<sup>261</sup> (Набоковљева<sup>262</sup>, дела 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 овим, на Изеровом трагу, читаоцима пререструктурираним у тексту. Иако су имплицитни читаоци у подједнакој мери пререструктурирани, одређени књижевни корпус, као што је књижевност за децу, свакако имају 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

---

дијалогу са студијама о умножавању имплицитних аутора. Афирматор обе врсте студија о мултипликацији поменутих концепата јесте Брајан Ричардсон.

<sup>258</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).

<sup>259</sup> Цртани филм *Бети Бун*, услед обиља сексуалних алузија, прави је пример дела које је симултано намењено двострукој ауторској публици – деци и одраслима.

<sup>260</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>261</sup> Поједини критичари Џојсовог дела као што су К. Лоренс (Karen Lawrence)<sup>261</sup> и Волфанг Изер учачавањем промене у естетској вредности *Уликса* након његове 9. епизоде имплицитно су указали на умножавање имплицитних читалаца овог романа.

<sup>262</sup> Примера ради, Ричардсон учача 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.

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>263</sup>

## 12. КРИТИКА ЧИТАЛАЧКОГ ОДГОВОРА

*Свако чита свог Хомера!*

Гете

### 12.1. 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 наведени 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

---

<sup>263</sup> Иако унутар нашег истраживања 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.

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 књижевних 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.

## 12.2. КЊИЖЕВНОТЕОРИЈСКИ КОНТЕКСТ КРИТИКЕ ЧИТАЛАЧКОГ ОДГОВОРА: ПОСТМОДЕРНИСТИЧКА „ОВЛАШЋЕЊА“ ЧИТАОЦА

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 ниједна од њих не нуди коначан списак.

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 уметностима, почев од краја деветнаестог века.“<sup>264</sup> У оквиру нашег разматрања постмодернизма свакако нећемо моћи да се отргнемо културној иницијативи чија је он последица, али ћемо се задржати 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, 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 оквире, 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

---

<sup>264</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)

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 енкодираног, 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 методама аутора у грађењу текста (које смо навели у претходном сегменту одељка) 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 *readerresponsecriticism*, код нас преведеном као *критика читалачког одговора, реакције* (Радовић 1989, Попов 1993, Раичевић 1997) или *одзива* (М. Р. у *Прегледном речнику* из 2011).

### 12.3. ТЕРИТОРИЈАЛНО, ТЕРМИНОЛОШКО И ВРЕМЕНСКО ОДРЕЂЕЊЕ КРИТИКЕ ЧИТАЛАЧКОГ ОДГОВОРА

За термилошко, временско одређење, те 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 *Reader-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 приређивачица другог зборника, уз теоријски увод општијег типа, одређује 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>265</sup> Колевком наведене теорије Томпкинсова (1980: 7) сматра Јужну Америку, те истиче да се она јавља као директна опозиција новој критици.<sup>266</sup>

На први поглед, критика читалачког одговора не нуди ништа радикално у односу на теорију рецепције – и даље је тежиште на интеракцији између 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>267</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 опозиција читаоцу од крви и меса, спона између произвођача и конзумента, односно смерница кроз текст (Гибсон 1988: 3).

На трагу 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.

---

<sup>265</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>266</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 место оваквих текстова критички усмерених ка новој критици јесу полемика са Ричардсовим *Начелима књижевне критике* (1924), као и на две, за наведену теорију, кључне књиге – *Нова критика* (1941) Џона Кроу Ренсома и *Лезичка икона* (1954) Вилијама Вимзета.

<sup>267</sup> В. *Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури*, Академска књига, Нови Сад 2011, стр. 374.

Ричардса, са чијим су ставовима критичари читалачког одговора у дијалошкој релацији.<sup>268</sup> Елизабет 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 Томпкинсове, 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 Фроиндовој 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>269</sup> као њен манифест. У оквиру свог „манифеста“, 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

---

<sup>268</sup> О новокритичарској теорији читања било је речи у одељку „Новокритичарски концепт помног читања (*close reading*)“.

<sup>269</sup> Узимајући у обзир годину публикавања Иглтоновог текста „Побуна читаоца“ (*New Literary History*, Vol. 13, No. 3, 1982) не можемо се сложити са ставом Миодрага Радовића те поменути текст назвати манифестом оријентације унутар које, у тренутку публикавања Иглтоновог чланка, почиње дезинтеграција.

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 тога 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 *ReaderResponse 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. Томпкинсова (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 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 се сложити са Радовићем, нећемо се додатно упуштати у додатну анализу.

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“, Томпкинсова 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. Томпкинсова мисли пре свега на то како 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, рађала и теорија о читаоцу као компромис између две наведене. Њену експанзију је Сулејманова 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, која се узима за почетак ове савремене теорије читања.

#### 12.4. 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 демонстрирање 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, Сулејманова и Кросманова 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 П. Рабиновича, изостављајући Ц. Фелана који је, заправо, један од најзначајнијих 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 одређеног 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, сам по себи, 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 овај, зборник Џејн Томпкинс, иако хронолошки организован, нуди прегледнију развојну линију критике читалачког одговора, од граничне године и граничног текста, до теорија које се приближавају субјективизму и релативизму у тумачењу, какве су заступљене у последња два поглавља зборника Сузан Сулејман. 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 изазива у својим читаоцима.<sup>270</sup> Са наведеним замеркама сложио се и Јован Попов (1998: 22). Информативност и опширност остају највеће вредности овог зборника, а класификација у

---

<sup>270</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 1997: 11)



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 Фроинд 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 започиње делом са структуралистичком основом, а наредна поглавља 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 конвенције као што су наслеђе, регулација делања и мишљења и конституитивне конвенције које омогућују спровођење наследних, у оквиру четвртог поглавља овај аутор (Мају 1984: 23), уз друштвени темељ читања, испитује ауторову интенцију, комуникативне конвенције и проблем „ауторове крајње интенције“ 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 Донатана 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: 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), на трагу Сузан Сулејман, теорије читалачког одговора класификује на следећи начин: текстуално оријентисане теорије читалачког одговора (феноменолошке теорије Жоржа Пулеа, Романа Ингардена и Волфганга Изера, Јаусова теорија рецепције и Рабиновичева теорија о наративним конвенцијама и врстама публика, изнетим у књизи *Before Reading*), теорије оријентисане ка читалачком искуству, психолошке, социолошке и културолошке теорије читалачког одговора.

Ралф Шнајдар (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 читаоачевог 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>271</sup>

---

<sup>271</sup> Као конкретне посткласичне наратолошке радове настале на тековинама критике читалачког одговора, Р. Шнајдар 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 поглавља рада.

Теоретичари са наших простора који су се бавили критиком читалачког одговора – Јован Попов, Миодраг Радовић, Горана Раичевић и, у мањој мери Радован Вучковић, иако су давали преглед постојећих подела и тражили њихове добре и лоше стране, нису посезали за њеном новом систематизацијом којом ће отклонити недостатке постојећих. Попов се ограничио на преглед два зборника, Радовић нам 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 остаје на констатацији о комплексности проблема систематизације критике читалачког одговора, те се не упушта у његово даље разматрање:

„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 трагу 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, 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, бар у назнакама, 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 интеракције са текстом и реакције (одговора). Потом, гледано из данашње перспективе, у тренутку писања ових редова – чак тридесет и седам година 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. Стога ћемо се у овом раду одредити управо за овакву систематизацију, свесни ризика због њене непотпуности (јер се, као и претходни теоретичари, услед комплексности проблема ограђујемо од строгог повлачења граница почетка и краја критике читалачког одговора), али уједно и свесни доприноса теоријама читања услед прецизног издвајања типова читалаца насталих у окриљу, и на тековинама критике читалачког одговора.

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, 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 Џанет 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 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) ће нарочиту пажњу посветити апелативним формама приповедања у приповеткама Боре Станковића, те ће корпус српске теорије о читаоцима обогатити типологијом Станковићевих читалаца која произилази из модела апелативних форми присутних у Станковићевим прозним делима.

Уочавајући предности и недостатке ранијих систематизација, предложићемо једну поделу критике читалачког одговора која ће узети у обзир њихове добре стране ранијих прегледа, али и кориговати недостатке. Од досад наведених приступа процесу читања ограничићемо се на оне који се директно тичу читаоачеве улоге у процесу конституисања значења. Из позиције читаоачеве активности у процесу конституисања значења књижевног текста, теорије које будемо узели у обзир сагледаћемо кроз критеријуме лоцирања значења у контексту одређене теорије и степена читаоачеве интеракције са текстом. Такође, наша систематизација узима у обзир и тип читаоца афирмисан у контексту сваке

од теорија читања. Табелу која се односи на систематизацију корпуса критике читалачког одговора проширили смо класичним и осталим савременим теоријама читања које разматрамо у оквиру ове дисертације. Ради лакше оријентације кроз корпус теорија читања, корпус класичних теорија читања, критике читалачког одговора и савремених теорија читања осенчени су различитом бојом:

Табела бр. 2: Теорије читања до 1980. године

ТЕОРИЈЕ ЧИТАЊА ДО 1980. ГОДИНЕ									
Приступ	Теоретичар	Читалац у тексту (фиктивни)	Значење у тексту	Читалац у интеракцији са текстом: слеђење ауторових упутстава	Значење „између“ дела и читаоца	Читалац-коаутор (могућност читаоачеве корекције)	Вантекстовни (стварни) читалац	Значење у читаоцу	Тип читаоца
Феноменолошки	Роман Ингарден	+	+, -	+	+, -	-	-	-	Активни читалац
Формалистички	Вокер Гибсон	+	+	-	-	-	-	-	Лажни читалац
	Цералд Принс	+	+	-	-	-	-	-	Наратер
	Волф Шмид	+	+	-	-	-	-	-	Нарататор
	Волфганг Изер	+	+	-	-	-	-	-	Имплицитни читалац
Феноменолошки	Роман Ингарден	+	-	+	+	+	-	-	Активни читалац
	Волфганг Изер	-	-	-	+	+	+	-	Лутајуће мотриште/имплицитни читалац
Рецепционистички	Ханс Роберт Јаус	-	-	+	+	+	+	-/+	
	Карлхајнц Штирле	+	+	+	+	-	-	-	Наивни/упућени читалац
Социолошки	Стенли Фиш	-	-	-	+	-	+	-	Информисан и читалац; интерпретативна заједница
Структуралистички и семиотички	Ролан Барт	-	-	-	-	+	+	+	Читалац насладе/задовољства
	Донатан Калер	+	+	+	-	-	-	-	Компетентни читалац
	Мајкл Рифатер	+	-	+	+	-	-	-	Архичиталац

	Умберто Еко	+	-	-	-	+	-		Узорни читалац
Психоаналитички	Дејвид Блич	-	-	-	+	+	+	+	Субјективни читалац (критичар)
	Норман Холанд	-	+	-	-	+	+	+	Трансактивни читалац
Реторички /новореторички	Вејн Бут	+	+	+	-	-	-	-	Реторички читалац
	Питер Рабинович	+	-	-	+	+	-	-	Реторички читалац (наративна публика, ауторска публика и идеална ауторска публика)
	Џејмс Фелан								Реторички читалац (наративна публика, идеална наративна публика и ауторска)

У одељку који следи задржићемо се на типовима читалаца који су се у домену апликативности одржали до данашњих дана, а чији су елементи предмет постичких разматрања Милорада Павића као романописца.

#### 12.5. ОБАВЕШТЕНИ ЧИТАЛАЦ И ИНТЕРПРЕТАТИВНА ЗАЈЕДНИЦА СТЕНЛИЈА ФИША

*Критичар више није понизни слуга текстова [...]; управо то што он ради унутар ограничења уграђених у институцију 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>272</sup> Оваква методолошка оријентација је поменутог аутора усмерила ка истраживању читаочевог доживљаја књижевног текста, односно његових ефеката. Међутим, доживљај<sup>273</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>274</sup>, 1967; *Interpreting the Variorum*, 1976), преко свог програмског текста о афективној стилистици као својој методолошкој оријентацији („Књижевност у читаоцу: афективна стилистика“, 1970.), Стенли Фиш је у перманентном спору са формалистичким објективизмом<sup>275</sup> у погледу статуса књижевног текста (односно, дела као довршене, затворене и целовите форме), те са заговорницима теорије о значењу као објективном, стабилном и лоцираном у тексту. Како је учео 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>276</sup> Након што у потпуности оспори и одбаци формалистичке поставке у вези са текстом и интерпретацијом, овај аутор кодификоваше једну оригиналну теорију о „истим“ и „различитим“ текстовима. Његов допринос критици читалачког одговора огледа се и у новој концепцији читаоца. Она је,

---

<sup>272</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, заправо, опште место критичара читалачког одговора.

<sup>273</sup> Појам читаочевог доживљаја текста у теорији читања Стенлија Фиша односи се на опис читачевих напора у разумевању књижевног текста током процеса читања.

<sup>274</sup> Предмет првог Фишовог рада из области теорија читања јесу позиција читаоца у Милтоновом *Изгубљеном рају* и текстуалне стратегије које управљају читачевим доживљајем поменутог дела.

<sup>275</sup> Стенли Фиш готово у сваком књижевнотеоријском тексту о читању експлицира своју антиформалистичку позицију. Уп. са: Фиш 1989: 291.

<sup>276</sup> Уп.: „Објективност текста је илузија, штавише опасна илузија јер је тако физички уверљива. То је заправо илузија о самодовољности и комплетности. Štampani red, ili strana, ili knjiga је тако очигледно ту – може се фотографисати и ukloniti, тако да izgleda као spremište onoga sa čim povezuјemo vrednost i značenje.“ (Фиш 1989: 42).

опет, настала у спору са теоријама које су, анализирајући процес конфигурисања значења књижевног текста, занемариле и обезвредиле читалачку делатност.<sup>277</sup>

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:

- откривање асоцијација у тексту
- доношење *одлука* и *тврдњи*<sup>278</sup> у вези са елементима текста и намером са којом је дати елемент употребљен („запажачко затварање“)
- провера донете одлуке кроз чин читања наредне реченице књижевног текста (провера „запажачког затварања“, односно производње смисла)
- пренос својих етичких ставова на повезане текстуалне елементе
- радњу свести индивидуалног читаоца
- низ чинова које читалац изводи према текстуалним усмерењима (Фиш 1989: 291)
- 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 аналитичком методу који сматра плодноним за кодификовање значења дела, али му прилази са различите позиције у односу на формалисте – 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

---

<sup>277</sup> Ово се односи на новокритичарске и њима следбеничке 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 своде на „испоруку готових значења“ (Фиш 2002: 170).

<sup>278</sup> Овде се мисли 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.

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, „*dogadaj, 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 читаочевих *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>279</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 i još mnogo više. [...] Оно што реченица чини jeste оно што она значи.“

У овој Фишовој тези уочавамо сличност са Изеровим појмом интеракције између 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 читаочевог 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>280</sup>, Фишов допринос савременим теоријама читањаналази се у концептима *информисаног (обавештеног) читаоца* и *интерпретативне заједнице*.

---

<sup>279</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.

<sup>280</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“.

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 производи<sup>281</sup> смисао текста. По овом аутору, „интерпретација ствара намјеру и њезину формалну реализацију, стварајући увјете у којима је могуће да их изаберемо. [...] То јест, намјера није више узидана 'у' текст од формалних јединица; прије се ради о томе да је намјера, 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 читаочеву 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>282</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 читања, најрадикалније приступа проблему места неодређености у наративу. Како је запазио Зденко Лешић (2002: 54), за Стенлија Фиша књижевни текст у целини

---

<sup>281</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>282</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.

представља место неодређености јер у потпуности зависи од начина на који га читалац разуме и на који конституише његова значења.<sup>283</sup> 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. Бужињска 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 свести и језика.

На трагу 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>284</sup> заједнице поменути аутор уводи есејом „Има ли текста на овом курсу?“<sup>285</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

---

<sup>283</sup> Фишова теза о тексту као месту неодређености у целини настала је и на основу емпиријске провере – експеримента са студентима током једног семинара. Након интерпретација песме *Гавран* Е. А. Поа која је студентима подељена без наслоа 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.

<sup>284</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>285</sup> Наслов текста „Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretative Communities“ (1980) је, заправо, питање које је студенткиња Универзитета „Дон 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 књижевнотеоријских текстова 90-их година 20. века.

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 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>286</sup> Тако ће нека интерпретативна заједница тежити произвођењу различитих текстова, док ће друге, применом једне насупрот дијапазону стратегија настојати да стално исписују један исти текст. Овом теоријом је Фиш извојевао победу над формалистичким поставкама, усмерио њен даљи ток ка ширењу читаочевих овлашћења у процесу конституисања значења текста, али је, попут Изера, остао на њеном прагу. У контексту рецепционистичких теорија читања, Фишов концепт интерпретативне заједнице, с обзиром на то да узима у обзир друштвену, културну сферу и институције образовања, те да је његова основна функција управљање читалачким очекивањима и интерпретацијом, у великој мери је на трагу Јаусовог хоризонта очекивања.

---

<sup>286</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).

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 а priori укинута 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 снази 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 читаоачеве 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 деконструисало 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 формализма и постмодернистичких које се крећу у смеру давања великих овлашћења читаоцу у креирању значења књижевних дела.

## 12.6. ТРАНСАКТИВНИ ЧИТАЛАЦ НОРМАНА ХОЛАНДА

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 на трагу 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>287</sup>

„Почните од текста“, каже Норман Холанд (1989: 21) на почетку свога рада, те нас само на тренутак завањава 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 *Украденог писма* увод је у Холандову

---

<sup>287</sup> У ширем значењу, претечом оваквих концепција читања може се сматрати психоаналитички метод у науци о књижевности С. Фројда.



теорију читања у којој ће акценат бити стављен на стање свести читаоца приликом процеса 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 једносмарно 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 је се у слободним 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. Учествојући у датој креацији читалац од текста узима, тексту додаје, и током датог процеса га обликује у складу са својим фантазијама и сопственим менталним склопом. На могућности примене трансактивне критике и трансактивног читаоца у контексту романа Милорада Павића указаћемо у одељку који је посвећен читању романа *Уникат*.

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 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. 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 деконструисало његову теорију. Иако је услед превласти субјективизма

Фишова теорија на мети критике (Попов, 1993: 78), она је уједно на међи између Изерове теорије која је великим делом остала у крилу формализма и постмодернистичких које се крећу у смеру давања великих овлашћења читаоцу у креирању значења књижевних дела. 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, а читаоцу су проширена овлашћења у односу на Изерову и Фишову критику. Холандово читање у функцији креације идентитета стоји на самом прагу постмодернистичких теорија и усмерава их ка ширењу читалачке слободе у процесу тумачења и креирања значења дела.

### III ТЕОРИЈЕ ЧИТАЊА НАКОН 1980. ГОДИНЕ

У периоду експанзије теорија о читалачком одговору (70-е године 20. века), наратологија<sup>288</sup> 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. Наратолошки заокрет<sup>289</sup>, данас општеусвојена ситагма, поред тога што семантички покрива интересовање наратологије за нефикцијске и ненаративне текстове, те за шире поље друштвенохуманистичких и природних наука одакле обогаћује свој методолошки корпус<sup>290</sup>, такође имплицира заокрет ка читаоцу и теоријама читања. 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<sup>291</sup>, нарочито њихова реторичка и когнитивна оријентација, са пуним правом могу се синонимично одредити као теорије читања.<sup>292</sup>

---

<sup>288</sup> Манифестом наратолошког метода у проучавању књижевности сматра се текст Ролана Барта „Увод у структуралну анализу прича“ (1966).

<sup>289</sup> О наратолошком заокрету и посткласичној фази наратолошких истраживања опширно су писали Џејмс Фелан 2006: 1–32, Милосављевић Милић (2013: 11–19; 2015: 483–504, 2016), Дејан Милугиновић (2014: 358–369 и 2015: 321–532), Јелена В. Вуловић (2015: 533–552).

<sup>290</sup> Ово се односи на преузимање метода студија културе, феминистичких студија, новог историзма, али и метода когнитивне психологије, когнитивне лингвистике, неуробиологије и др.

<sup>291</sup> Године 1999. Дејвид Херман доноси генеалогiju истраживања која су значајно допринела еволуцији наратологије, односно искорак класичне наратологије ка мултидисциплинарности. Стога, желећи да истакне уочени плуралитет наратолошких анализа које су се показале плодоносним 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, реторички наратолози истражују наратив као комплекс реторичких трансакција између аутора, наратора и различитих врста публике, или је пак у средишту наратолошких истраживања артифицијелна интелигенција, хипертекст, свет приче (*story world*) – нарочито његов виртуелни домен, што је предмет истраживања когнитивне наратологије.

<sup>292</sup> Један од кључних искорак когнитивне наратологије као савремене дисциплине која представља даљи развој класичне наратологије С. М. Милић (2014: 19) види у премештању фокуса са текста и његових стратегија на читаоца и процес његовог менталног мапирања (као когнитивног аспекта рецепције), не више приповедног текста, већ „света приче“. Овакав закључак имплицира се и у уводном поглављу монографије *Виртуелни наратив* ауторке Снежане Милосављевић Милић (2016: 7–19), те у раду „Крв је опет крвава – повратак емоцијама у когнитивној наратологији“ исте ауторке (Милосављевић Милић 2016б: 11–17).

Да се наратологија приближила теоријама читања потврђује и редефинисање самог појма наратив у *наративност*<sup>293</sup>, чиме је акценат стављен на својство наратива, а да би се о њему могло расправљати неопходан је емпиријски, читаочев угао гледања; заправо, неопходно је преусмерење ка интеракцији са текстом. Преусмерење ка читаоцу у контексту посткласичних наратолошких студија имплицира „релацију између приче коју читаоци тумаче и контекста унутар ког се прича тумачи“ (Херман 2004: 211). На трагу рецепционистичких теорија, посткласични наратолози сматрају да разумевање конкретног наратива почива на узајамном садејству базичних људских искустава (оквира и скрипти које прича активира), и правила поступка обликовања наратива који се више не односе само на поступак конкретног наратива, већ и на жанровски оквир.<sup>294</sup> Тако 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>295</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 наратологије ка читаоцу потврђено је и истраживањима усмереним ка наративном потенцијалу као могућности садржаних у тексту које значајно усмеравају активирање читачевих 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*) подудар 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), узастоности

---

<sup>293</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; примера ради, Мари-Лор Рајан своју скаларну концепцију наративности заснива на неколико димензија: просторну (наратив мора да говори о свету насељеном индивидуама), временску, менталну (неки од учесника у свету приче морају бити интелигентна бића и поседовати духовна својства), прагматичку (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 на искуственост, односно основну функцију наратива налази у размени људског искуства, те из овог угла степенује наративност текста.

<sup>294</sup> Уп. Јаус 1978: 64–65.

<sup>295</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.

(промена треба да остави последице у начину размишљања и понашања субјеката у наративном свету на које се односи), иреверзибилност и непоновљивост. 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 и 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 наратологија 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>296</sup>

Компарирањем теорија читања с краја 20. и почетком 21. века са критиком читалачког одговора као првом методолошком оријентацијом у потпуности усмереном ка читаоцу, уочавамо 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. С друге стране, оно што и даље значајно приближава временски различите половине теорија о читању јесте њихов подједнак интерес за читаочев емотивни ангажман и естетску димензију наратива као резултат читања. Недостатак и једних, и других студија о читању и даље остаје парцијалност њихових решења, те субјективност јер се већина поменутих студија ослања на лична искуства истраживача са наративним текстовима.

---

<sup>296</sup> Наравно, 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.

## 1. (ПОСТ)КЛАСИЧНА РЕТОРИЧКА ТЕОРИЈА НАРАТИВА

На трагу Р. С. Крејна и В. Бута, 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 нараторолошком заокрету у хуманистичким наукама) били заинтересовани за питања која се тичу услова и степена наративности, једног од тежишних питања унутар посткласичних нараторолошких истраживања. Присуство посткласичних нараторолошких 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 нараторологије. 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 као 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 нараторолошких 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 нараторолошких 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 Крејнвом реторичком анализом наратива.

5. Поред важности технике (и шире, облика) приче, што је на трагу класичних реторичких поставки наратива, узимањем у обзир значаја читаочевих 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 спреси 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>297</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>298</sup>

Феланова реторичка теорија наратива у значајној мери представља даљу разраду одређених поставки Крејнове и Бутове теорије. На трагу поменутих аутора, и Џејмс Фелан при анализи наратива и процеса читања полази од следећих поставки класичне реторичке теорије:

- наратив има комуникативну сврху;
- 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,

---

<sup>297</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 наративу 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>298</sup> Најшире речено, положај Џејмса Фелана је антифундалистички. На трагу деконструктивиста, те Фукоовог *Поретка дискурса* 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).

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 некоме“), тежиште се помера ка његовом ефекту и сврсисходности: „неко [...] са одређеним циљем/одређеним циљевима [...] приповеда да се некоме нешто догодило.“<sup>299</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>300</sup> у процесу читања и вишеслојност ефеката наратива, теорија Џејмса Фелана разрадила је Бутове поставке о читаочевим „интересима“ у наративу.

Дакле, Феланова реторичка теорија наратива симултано и рекурзивно анализира два аспекта наратива: формални (облик и технику наратива: имплицитног аутора<sup>301</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.

---

<sup>299</sup> С обзиром на то се у раду задржавамо на појединим сегментима Феланове дефиниције реторичке теорије наратива, овде је наводимо у целини: „Somebody telling somebody else on some occasion and for some purpose(s) that something happend.“ (Phelan 1996: 9)

<sup>300</sup> Овај део реторичког одређења наратива у теорији Џејмса Фелана усмерен је ка динамичи 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.

<sup>301</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. О поменутих модификацијама концепта имплицитног аутора биће више речи у поглављу о реторичко-етичкој теорији читања.

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 – „Неко приповеда [...] да се нешто догодило“, Џејмс Фелан скреће пажњу на то да су, услед перспективизације приказаних догађаја, наративу природене *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>302</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 (током играња улога интендираних текстом) доноси судове – интерпретативне, етичке, естетске. Судови

---

<sup>302</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 одговораауторске публике на ту динамику.

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. 3: 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 (Narratee/Narrative Audience) Ауторска публика (Authorial Audience) Итд. (Etc.)	(Реторички читаоци; у историји; повод/околности за читање) (rhetorical readers; in history; occasion of reading)

### 1.1.РЕТОРИЧКИ ЧИТАЛАЦ: 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 експлицирано у претходном поглављу, реторичка теорија процес читања сагледава кроз читаочево искуство са наративом. *Искуство* читања (односно читаочево активности у процесу читања

наративног фикционалног текста)<sup>303</sup>, у контексту реторичке теорије наратива П. Рабиновича и Ц. Фелана, укључује улазак у улогу<sup>304</sup> наративне и ауторске публике. 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 имплицитног аутора датог текста.<sup>305</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. Поменуте 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>306</sup> чији је циљ спознати идеју имплицитног аутора, односно „*paći 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

---

<sup>303</sup> Од Рабиновичевих (1977) анализа фикцијских наративних текстова *искуство* и *активност* издвајају се као кључне речи реторичке теорије читања.

<sup>304</sup> 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 читаоцевог партиципирања у наративу, превасходно у откривању његовог значења. Такође, 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.

<sup>305</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>306</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.

ауторову приватну психологију, већ на, речено Калеровим речима, прихватање наративног уговора (конвенција) и читање на начин који је аутор интендирао структуром свог дела и изабраним елементима. 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>307</sup> čitaoca за којег је *rojedinačni autor pisao*“ (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.

На овом трагу, и узимајући у обзир Рабиновичево 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 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

---

<sup>307</sup> Овај Рабиновичев став о ауторској публици близак је Калеровом (1981: 121) виђењу имплицитног читаоца изнетог 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 особеностима књижевних текстова постају споредне и *ex post facto* генерализације у којима се изријектом усkraчује било каква улога у активности читања.“ (нав. према: Рабинович 1988: 277)

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>308</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

---

<sup>308</sup> Примера ради, Снежана Милосављевић Милић (2008: 184–207) анализирајући корпус српских реалистичких романа прецизно издваја сигнале спољашњих наратера. У монографији посвећеној Борисаву Станковићу (*Отпори и преорачења*, 2013) поменути ауторка истражује реторички и комуникативни ефекат замагљивања релације наратер – наративна публика у процесу читања Станковићевих дела.

кључног је значаја за наше искуство у миметичкој<sup>309</sup> компоненти текста.<sup>310</sup> Стога је концепт наративне публике близак и феномену читаочевог урањања<sup>311</sup> у свет фикције.

У оквиру анализе трансакције између наратора и наративне публике, Џејмс Фелан, на трагу Питера Рабиновича, 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 Џејмс Фелан аргументује степеном читаочевог „учешћа“ у свету фикције. Из овог угла, улога наративне публике више се односи на посматрачку функцију и опсервирање<sup>312</sup> 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 читачевих 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>313</sup> кључан 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

---

<sup>309</sup> Миметичка компонента текста односи се на читаочев интерес у књижевним ликовима као стварним људима (2012: 111). Уп.: Бут 1976: 141.

<sup>310</sup> У појединим случајевима 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).

<sup>311</sup> О феномену урањања више речи биће у одељку „Когнитивне теорије читања“.

<sup>312</sup> Опсервација се односи на оно што увидимо о нараторовим претпоставкама о нашем знању и веровањима у овој улози.

<sup>313</sup> Концепт ауторске публике Џејмс Фелан (1996: 215) изједначава са концептом имплицитног читаоца.



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.

## 2. 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<sup>314</sup> – моралној психологији ликова и сагледавању наратива из овог угла, појачаној рефлексији о утицају романа<sup>315</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, народима и расама).<sup>316</sup> 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

---

<sup>314</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. Подсећања ради, 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 поезији. 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.

<sup>315</sup> Етичка критика је нарочито заинтересована за овај жанр, а приступа му кроз уверење да роман својом формом, тематиком и материјалном репрезентацијом даје рефлексију 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)

<sup>316</sup> У књижевнокритичким текстовима о постколонијалним и феминистичким наративним делима често долази до повезивања етичких норми промовисаним наративом са етичким нормама писца, а наведено изједначавање неретко се у овој методолошкој оријентацији сматра легитимним интерпретативним поступком.

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 оријентисани 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 спрези 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>317</sup> Области књижевне етике великим делом припадају и оријентације заинтересоване за шири контекст књижевноуметничког текста – деконструктивистичке студије<sup>318</sup>, културолошке 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

---

<sup>317</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. Једна од најзначајнијих представника 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 је у значајној мери на трагу античке, платоновске филозофске мисли.

<sup>318</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.

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>319</sup>, што је опште место интерпретативних метода, али тежиште за сагледавање етичке димензије наратива пребацује са деловања ликовâ (домена приче) на стратегије приповедања (домен дискурса); прецизније, „наративна етика<sup>320</sup> истражује преплитање између домена приче, приповедања и њихове етичке процене.“ (Фелан 2013: 1)<sup>321</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 пак искорачује ка позитивизму, те се говори о етици самог аутора услед тематизовања и обраде одређеног проблема, а потом и услед избора ликовâ и догађаја које ће приказати.
2. Усмерена ка процесу наративне комуникације, али са јаким интересом за форму и елементе наратива који усмеравају и утичу на читаочеве вредносно-етичке судове.

---

<sup>319</sup> Уп. са: „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)

<sup>320</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>321</sup> „Narrative ethics explore the intersections between the domain of stories and storytelling and that of moral values.“ (Felan 2013: 1)

Представници овог типа наративноетичке теорије 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>322</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. Стога се и у контексту наративне етике сматра да сваки елемент наратива (језик, лик, догађај, структура) може бити средство за постизање одређеног ауторовог циља. Оно што је у Фелановој теорији на трагу књижевних етичара, јесте виђење књижевног текста као репрезентације човековог искуства; стога 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 са 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

---

<sup>322</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).

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 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>323</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,

---

<sup>323</sup> Појашњења ради, нараторово третирање догађаја показује његову одговорност према својој публици. Ауторово третирање наратора – кроз приповедано, кроз приповедање – указује на његову етику према својој, ауторској публици.

непоуздана наративна<sup>324</sup>, али и дозирано „обелодањивање“<sup>325</sup> информација од стране имплицитног аутора (мимо наратора) више ангажују читаоца. Самим тим, аутор му указује веће поверење.

3. Унутар етике приповедања, Џејмс Фелан покреће и питање етичке одговорности аутора<sup>326</sup> (писаца, режисера, редитеља и др.) према материјалу који су изабрали за наративно (драмско, филмско, сценско 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

---

<sup>324</sup> Џејмс Фелан је низом својих студија значајно допринео осликовању специфичности етичке позиције непоуздане наративне у односу на поуздано приповедање, те на разне њене видове, као што су рестрикована, редувантна, потиснута, серијска, маскирана. Техника редувантног 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. Редувантно 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, редувантно 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 редувантно 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 наративне ликовне. Приликом употребе редувантног приповедања, у оквиру прве стаје 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) наративна, као вид непоуздане наративне, региструје догађаје, али их не интерпретира или процењује. Она је позив да се оде „иза“ комуникације наратор – наратор, односно позив за „кретање“ по стази аутор – ауторска публика. Заједничка функција видова непоуздане наративне је компликовање односа између аутора и ауторске публике, што носи етичке консеквенце.

<sup>325</sup> На другој стази наративне комуникације, наратор – ауторска публика, редувантним 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.

<sup>326</sup> Међу античким теоретичарима, ка овом проблему је нарочито био усмерен римски песник и поетичар Хорације у *Посланици Пизонија*.

која овај аутор разматра у контексту наративне етике тичу се импликација таквог пишевог избора у датом историјском тренутку.

4. 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 наратива које разматра наративна етика паралелне су наративним нивоима – нивоу ликова и приказаних/приповеданих ситуација и догађаја, нивоу приповедача, односно имплицитног аутора према наратору, 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, као што смо већ поменули, полазе од међупрожетости 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 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, али као средства за посредовање између имплицитног аутора и његове публике. Техника лика-наратора функционише према двома публикама: нараторовој и ауторовој.

## 2.1. 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 поменуте 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 студената на ово питање и, шире, 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>327</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 у виду читаве монографије, Џејмс Фелан указује на примарну интенцију свог наративноетичког метода читања, а он се односи на онај, 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 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

---

<sup>327</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.



прогресију<sup>328</sup> као примарне услове наративности и централне елементе наратива који управљају читаочевим искуством са њим и који омогућају да се поменуто искуство дели.<sup>329</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>330</sup> Судови о наративу пандан су интелектуалном емотивном, етичком, естетском одговору на наратив. Док доносимо судове, ми, као читаоци, потврђујемо (доказујемо) 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. На трагу 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, на послетку, 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 читалачких реакција на динамику наративне прогресије. Прогресија нестабилности у наративу читаоца ангажује кроз опсервације и доношење судова о резонованом,<sup>331</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

---

<sup>328</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>329</sup> Делење 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>330</sup> Читање као доживљавање фикције у Фелановој теорији подразумева одговорност према тексту као ауторовом конструкту који нас усмерава (води) да га доживимо на одређени начин.

<sup>331</sup> Опсервације о природи радње или других елемената наратива припадају интерпретативним судовима.

етике и наративне естетике. Повезаност одлука које читалац доноси у вези са наративом и естетским судовима, 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<sup>332</sup> и његовом управљању прогресијом. 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 естетеских 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 шире, 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.

---

<sup>332</sup> 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 наратије ограничене на поузданог наратора извештача јесу читаочев осећај да стоји напоредо са наратором и задовољство у интерпретативној, етичкој и естетској димензији наратива.

### 3. КОГНИТИВНЕ ТЕОРИЈЕ ЧИТАЊА

#### 3.1. УРОЊЕНИ ЧИТАЛАЦ (*IMMERSED READER*): ИНТЕРФЕЈС ПРИЧЕ И ЧИТАОЧЕВОГ УМА

„Tako se može dogoditi da, kada uđemo u vrlo zanimljiv i privlačan narativni svet, tekstualna strategija izazove nešto slično mističnom *ushićenju* ili halucinaciji, i jednostavno zaboravimo da smo ušli u svet koji je tek moguć.“  
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>333</sup> У дијахронијском прегледу заступљености овог проблема у науци о књижевности, аутори *Ромлицове енциклопедије наративне теорије* полазе од Платонове ентузијастичке теорије стварања и рецепције уметности, а оба њена пола, по Платону, одвијају се у заносу. Док музе надањују песника, он истовремено улази у улогу медијума (преносиоца) божанског заноса на реципијенте. Димензија фикције на коју је указао Платон и данас се сматра једним од њених општих обележја.<sup>334</sup>

У најширем смислу, појам *урањање* односи се на било које стање апсорбције у некој акцији, стању или интересу. У теорији наратива, урањање се обично користи у ужем смислу где се задржава идеја апсорбције, али се наводе њена природа, средство и циљни домен. Тако се наративно урањање посматра као симулативни процес, прецизније – као специфична форма у оквиру феномена менталне симулације (Currie and Ravenscroft 2002), која се у контексту наратива активира окидачима (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

---

<sup>333</sup> Ментална симулација један је од термина афирмисаних унутар процеса читања у ери когнитивне наратологије и односи се на процес и ефекат конструисања репрезентација наратива у уму читаоца. Током процеса читања, ментална симулација омогућава читаоцу ммееентално 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)

<sup>334</sup> Уп. Шефер 2001: 181: „mimetičko stapanje [je] u srcu fikcionalnog mehanizma.“

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>335</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 једног од метода посткласичних наратолошких истраживања 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 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 (оквирних приповедача и промена илокуторне границе, елипса, итерација) и имплицитних знакова – 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 читаоцевог активирања за урањање у свет приче, функцију читаоцевог ре-креирања претприче као стварног почетка Лазаревићевих приповедака, већ је и указала на интерпретативни потенцијал свих врста виртуелних наратива.<sup>336</sup>

У току саме активности читања, читаочево урањање у свет приче резултира креирањем богатог чулног поља наратива, „ситуирањем“ у имагинарне ситуације, придавањем мисли књижевним ликовима, предвиђањем будућих доживљаја и догађаја,

---

<sup>335</sup> Услед неприступачности аналитичком мишљењу, Платон је урањање сматрао опасним и епистемички невалидним феноменом.

<sup>336</sup> Снежана Милосављевић Милић (2016: 41–50) издваја следеће типове виртуелног наратива: контраприповести (негације и контрачињеничне наративе), хипотетичку фокализацију, симулиране наративе и поређења.

интензивнијим доживљајем „дешавања“ у свету приче. Заправо, ово се односи на читаочеву конкретизацију просторне, временске и емоционалне<sup>337</sup> димензије света приче.

У свету приче, урођени читалац узима улогу једног од њених учесника.<sup>338</sup> Међутим, узимање улоге „као да“ је један од учесника, само је један од начина урођеног читања. Поред поменутог, у студији Мари-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 услов њеног доживљавања и разумевања опште је место теорија читања. Сам наративни уговор (споразум)<sup>339</sup> 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 за сазнавање виртуелне (неактуелизоване) приче као 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 svekodnevnu komunikaciju i kulturnu reprezentaciju*“ (Заншајн 2003: 187), когнитивни наратолози настоје да укажу на потенцијал овог читаоцевог „дара“ као интерпретативног метода. Потпуно границу између књижевног и некњижевног изражавања, когнитивни психолози објашњавају књижевних ликова (попут људи у стварном свету) путем њихових мисли, осећања, веровања и жеља сматрају природним

---

<sup>337</sup> Умберто Еко (2013: 97) наводи два кључна услова које 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.

<sup>338</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.

<sup>339</sup> Термин Ц. Калера о коме смо опширније писали на 122. и 123. страни.

аутоматским оквиром читања. У сусрету са књижевним ликом „илузија је комплетна; попут Ериха Аурбаха, убеђени смо да се 'са личностима о којима прича zbiva много више ствари него што се он ikada може надати да ће испричати.“ (Заншајн 2003: 189)<sup>340</sup> Истражујући процес читања ума и читаочеве менталне активности<sup>341</sup> углавном у сусрету са романима тока свести (Вирциније Вулф), струја посткласичних наратолога која из овог угла прилази читаочевом урањању у свет приче указује на значајне аспекте овог интерпретативног метода у осветљавању нијанси осећања, што опет резултује позивом читаоцу да „dâ to рађе информације које недостаје“ (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 узрочницима датог менталног стања.<sup>342</sup>

Теорија урањања, у спрези са теоријом ума (и обрнуто), значајно је допринела осветљавању оног аспекта процеса читања који се односи на читаочево 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>343</sup>

---

<sup>340</sup> Цитирана ауторка као примарну читаочеву 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>341</sup> Треба узети у обзир да се, по мишљењу когнитивних наратолога, ментални модел наративног света у уму читаоца перманентно ажурира.

<sup>342</sup> Теорији читања ума коју смо описали у овом сегменту рада 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.

<sup>343</sup> О поменутом експерименту опширније в. Рајан 2010: 469–495.

успели да, скенирајући читаочев мозак, потврде креирање живописних менталних симулација наративних ситуација у уму.<sup>344</sup>

Студије о теорији урањања, нарочито о оном сегменту читаочеве интеракције са књижевним ликом, којима је темељ поставио Ханс Роберт Јаус, значајно су утицале на развој емпатичке теорије читања са којом се и данас у великој мери преплићу.<sup>345</sup> Под наративном емпатијом као интерпретативним методом читања који је афирмисала Сузан Кин<sup>346</sup> подразумева се дељење осећања и заузимање става изазвано гледањем, слушањем или замишљањем наратива у другачијим ситуацијама и условима. Емпатички 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 емпатичких реакција читалаца, те значајан утицај фигуралне наратије, 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

---

<sup>344</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).

<sup>345</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>346</sup> Поменути 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.

алтруистичком понашању.<sup>347</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 њеним значењем

### 3.2. НЕПРИРОДНИ ЧИТАЛАЦ (*UNNATURAL READER*)

Једна струја посткласичних наратолога, такође прагматички и когнитивно оријентисана, усмерена је ка истраживању читања „неприродног“<sup>348</sup> наратива, те ка опису овог процеса означеног као „неприродно“, ненатуралишуће читање (Нилсен 2015: 67). Истраживања неприродног у наративу, те неприродног наратива у контексту посткласичних наратолошких теорија постају актуелна почетком 21. века<sup>349</sup>, а пуну

---

<sup>347</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.

<sup>348</sup> 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.

<sup>349</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 антимиетичке текстове који крше



афирмацију добијају покретањем пројекта „Unnatural Narratology“ на Универзитету у Аархусу у Данској чији је пројектни тим публиковао више од стотину чланака<sup>350</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>351</sup>;

Репрезентацију неприродности, како наводи Албер (2013: 2), неприродни наратолози налазе на нивоу приче<sup>352</sup> и дискурса, и то у два различита облика: као физичке, логичке, епистемичке немогућности које се налазе у постмодернистичким наративима и које још увек нису конвенционализоване, односно претворене у базичне когнитивне оквире, те нам се и даље чине „очуђеним“<sup>353</sup>, или као физичке, логичке или епистемичке могућности које временом постају познати облици наративног представљања као што су говор животиња у баснама, традиционални свезнајући приповедача<sup>354</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:

---

параметре традиционалног реализма или прекорачују конвенције природног наратива као облика спонтаног усменог приповедања.

<sup>350</sup> Све публикације пројектног тима „неприродних наратолога“ и информације о његовим активностима у домену истраживања неприродних наратива су доступне на сајту Аархуског универзитета: <http://projects.au.dk/narrativeresearchlab/publications/>. [09. 8. 2016.]

<sup>351</sup> „An unnatural narrative violates physical laws, logical principles, or standard anthropomorphic limitations of knowledge by representing storytelling scenarios, narrators, characters, temporalities, or spaces that could not exist in the actual world“ (Alber 2013: 1)

<sup>352</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>353</sup> Термин Виктора Шкловског.

<sup>354</sup> Још је Дорит Кон указала на неприродну снагу свезнајућег приповедача да сагледа унутрашњи живот ликова о којима приповеда. Међутим, ова наприродност на нивоу дискурса конвенционализована је још у 18. веку.

Табела бр. 4: Неприродни елементи наратива

Неприродно на нивоу приче:	Неприродно на нивоу дискурса:
<p>ликови – лешеве који говоре;</p> <p>ликови који се трансформишу у друге ентитете или имају бројне неспојиве варијанте суживота (Иверсен 2013);</p> <p>ретроградна темпоралност (време уназад);</p> <p>измешане временске линије („chronomontages“);</p> <p>контрадикторне темпоралности које се састоје од међусобно искључивих догађаја или догађајних секвенци;</p> <p>диференцијалне временске линије у којима становници истог света приче старе различитом брзином;</p> <p>географски простори који се не могу актуализовати;</p> <p>металептички скокови између одвојених зона.</p>	<p>неприродни наратори:</p> <p>машина која говори<sup>355</sup>, невероватно елоквентно дете, беба без мозга, женске груди, наратор који је умро или још није рођен;</p> <p>телепатско приповедање у другом лицу<sup>356</sup>;</p> <p>ми-наративи у којима се ово „ми“ односи на умове људи који су живели у периоду око 1000. године (Ричардсон 2006; Албер 2012).</p>

Иако неприродни нараторологи нису успоставили консензус у вези са питањем како приступити анализи неприродних наратива, оно у чему се њихови ставови подударају 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 скриптурама, формираним на основу телесног

<sup>355</sup> Ово се односи на дело *The Cyberiad* Станислава Лелија.

<sup>356</sup> Као пример неприродности на нивоу дискурса Албер (2013: 7, 8) најчешће наводи ти-нарацију при којој се неутрални и телепатски глас обраћа главном јунаку и, као да зна његове најдубље мисли и осећања, казује му његову сопствену причу. Ово је приповедна ситуација романа *Bright Light, Big City* (Jay McInerney). Навешћемо пример који издава Албер: „Ти ниси тип [човека] који ће бити на оваквом месту у ово доба јутра. Али ти си овде и не можеш рећи да ти је терен нејасан, иако детаљи јесу. Ти у ноћном клубу разговараш са девојком обријане главе.“ („You are not the kind of guy who would be at a place like this at this time of the morning. But here you are, and you cannot say that the terrain is entirely unfamiliar, although the details are fuzzy. You are at a nightclub talking to a girl with a shaved head.“ (Албер 2013: 8). Цитат је пример неприродног наратива стога што у стварном свету нашим реципијентима не можемо рећи детаљне и свеобухватне верзије прича које су се десиле њима; пре бисмо им могли рећи своје. У овом контексту Хенрик Сков Нилсен истиче допринос Жерара Женета који је у својој теорији наративног начина и гласа узимао у обзир неприродне наративне репрезентације – ти-нарацију са унутрашњом фокализацијом и ми-нарацију са спољашњом фокализацијом.

постојања у свету. Дакле, примарни критеријум за идентификацију неприродног је могућност читаоачеве актуализације датог елемента наратива (Албер 2013: 19).

Оно ка чему су, изузев „пописа“ неприродних елемената, нарочито усмерени поменути наратолози јесте указивање на допринос *неприродног читања*, а оно 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. Међутим, студије које разматрају ненатуралишуће (неприродне) стратегије читања и ефектом оваквог читања ретке су међу неприродним наратолозима. У овом корпусу, значајан је Нилсенов (2014: 239–260) прецизан опис неприродног читања Поове приповетке *Овални портрет*. Примера ради, у контексту наратива у првом лицу, какав наратив поменути Поове приче, с обзиром на то да је наратор поменути приповетке тешко рађен, неприродно читање преусмерава читаоца са повезивања приповедног „ја“ са рађеним 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 најзначајније 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.

### 3.3. НЕЧИТАЛАЦ

Теорија Пјера Бајара<sup>357</sup> је корпус савремених научних разматрања процеса читања обогатила *нечитаоцем* као типом учесника у процесу конфигурирања значења књижевног текста. Нечиталац је, према теорији Пјера Бајара, тип емпиријског читаоца, 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>358</sup> са којих Бајар легитимише нечитаоца као тип читалаца, те на основу којих одређује његов статус, природу и компетенције, води нас двојема поетикама као извориштима Бајарових поставки: док у постмодернистичком духу изриче став да читање може да изнедри крхку и краткотрајну спознају<sup>359</sup>, овај теоретичар, 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 је читање понајпре својеврсно нечитање јер чин узимања једне књиге истовремено је чин неузимања и неотварања других књига. Поред поменутог,

---

<sup>357</sup> Књижевнотеоријски рад Пјера Бајара превасходно 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 читања 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 Конфуција и Лао Цеа. Списку утицаја на конфигурирање 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*.

<sup>358</sup> За разлику нашег књижевнотеоријског позиционирања студија Пјера Бајара, 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>359</sup> Међутим, ово није једини разлог Бајаровог промовисања концепције нечитања. Бајар изриче упозорење да је читање је опасно, што појашњава на примеру Анатола Франса, а на трагу Валеријевих разматрања о овом писцу: Франсово прекомерно читање лишило га је сопственог гласа, односно идентитета. Опширније в. Бајар 2008: 37.

читање има још једно наличје, а то је заборављење, 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 се тичу туђих дискурса о књигама. Иако поменути аутор истиче да се овде не ради о нечиталачком хибрису, већ читалачком хедонизму, 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 књигама и, када их све компарира, закључује да је идеализовано читање (које имају на уму готово сви теоретичари читања) само један од (заправо, по Бајару – најређи) начин читања. Границе између читања и нечитања, како показује Пјер Бајар, флуидне су јер, примера ради, прелиставање или пак неотварање књиге<sup>360</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 извешан

---

<sup>360</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*.

вид неповезаности, насупрот уобичајеној идеализованој представи о њему.“ (Бајар 2008: 14)<sup>361</sup>

С обзиром на то да његова теорија (не)читања није усмерена ка тзв. идеализованом или, сведеније, 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>362</sup> Надилажење индивидуалности одређене књиге, дакле, 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>363</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. Дакле, (не)читање у први план не ставља садржај, већ положај књиге у односу на остале у колективној библиотеци, односно унутар корпуса књига у одређеном тренутку значајних у једној културној заједници. Издвојићемо једну од најобухватнијих Бајарових (2008: 27) дефиниција нечитања: „nečitanje nije puko odsustvo čitanja. Ono je istinska delatnost, koja se sastoji u zauzimanju određenog stava prema beskrajnom okeanu književnosti da se u njemu ne bismo utopili.“ Лоцирање конкретне књиге унутар колективне библиотеке увиђањем присне везе између њеног садржаја и положаја, по Бајару, јесте одавање признања самој књизи. Антиклиматичким градирањем, у

---

<sup>361</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 рада.

<sup>362</sup> Насупрот овоме, парцијално читање (у смислу избора једне књиге из „непрегледног мноштва“ књижевних дела и задржавање на њој) резултира фрагментарном спознајом књижевности.

<sup>363</sup> Наведена одређења произашла су из Бајарових одређења културе као „превасходно ствари оријентације“ (Бајар 2008: 25), те образованог човека као појединца који „уме да се снађе у целокупној књижевности“ (Бајар 2008: 25).

Бајаровој теорији на друго место долази прелиставање као вид нечитања сврховит када је у питању сналажење у конкретној 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)<sup>364</sup>, 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 усмерен ка тумачењу дела легализује изношење мишљења<sup>365</sup> у вези са непрожитом књигом, а на основу онога што је читалац чуо о њој, можемо закључити да овај аутор (Бајар 2008: 16) сматра да читање 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: „Knjiga nije jednom zasvagda uoblicena, nego predstavlja promenljiv predeo, te je njena promenljivost svojevrsna posledica celokupne mreže odnosa moći koja se plete oko nje.“ (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)

---

<sup>364</sup> О теорији урањања писали смо у одељку „Уроњени читалац (*Immersed Reader*)“.

<sup>365</sup> „Изношење мишљења“ имплицира доношење оцене о вредности датог дела.

У овом контексту, а на трагу бројних видова нашег сусретања са књигом 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. 5:

Табела бр. 5: Бајарове „библиотеке“ као начини читаочевог оријентисања у књижевности

Тип „библиотеке“	„Инвентар“	Својства
Колективна: целина која обухвата све значајне књиге на којима у датом тренутку почива нека културна сцена.	Књига покривалица	„замена створена за одређену прилику” II Фројд: успомена покривалица
Унутрашња: субјективни део колективне библиотеке, сачињен од књига које су на (не)читаоца оставиле дубок траг.	Унутрашња књига	А) колективна (систем колективних или индивидуалних митских представа које се умеђу 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.	Утварна књига: 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 колективној 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.



#### IV РОМАНИ МИЛОРАДА ПАВИЋА У КОНТЕКСТУ САВРЕМЕНИХ ТЕОРИЈА ЧИТАЊА

##### 1. СТАТУС ЧИТАОЦА У ПОЕТИЦИ МИЛОРАДА ПАВИЋА: ПРЕГЛЕД ДОСАДАШЊИХ ИСТРАЖИВАЊА

У стручним монографијама, научним студијама и бројним књижевнотеоријским и књижевнокритичким текстовима домаћих истраживача Павићевог романескног стваралаштва преовладава читање романа Милорада Павића кроз постмодернистички кључ<sup>366</sup>, са акцентом на постмодернистичким наративним и формотворним стратегијама (Делић 1991, Јерков 1990, Глушчевић 1992, Дамјанов 1992, Милошевић 1994, Михајловић 1993. и 1994, Пијановић 1998, Татаренко 2013), постмодерној фантастици (Делић 1991, Дамјанов 1992), цитатности, аутоцитатности и пародијском и иронијском односу према њима (Делић 1991, Пијановић 1998), потом кроз типологију романа и поетичке и семантичке аспекте интертекстуалности (Пијановић 1998, Живковић 2010. и 2016, Татаренко 2013), хипертекст и хипертекстуалност (Татаренко 2013), паратекстуалне елементе (Татаренко 2013) и интерактивност (Бедов 2014).<sup>367</sup>

У досадашњим истраживањима Павићевог дела истакнут је значај фигуре читаоца у Павићевој прози, делимично је појашњен његов статус, а могућа типологија Павићевих читалаца дата је само у назнакама. Статусу читаоца су посвећивани поједини одељци стручних монографија или фрагменти текстова објављиваних у периодици, те ћемо, због потреба даљег истраживања статуса, типологије, улоге и значаја читалаца у Павићевој прози најпре указати на допринос досадашњих истраживања овог проблема. Критеријуми

---

<sup>366</sup> У овом контексту треба указати на један пропуст у домену наше науке о књижевности, прецизније, у оном делу који обухвата студије уџбеничког и речничког карактера. Упркос консензусу међу теоретичарим књижевности у вези са истицањем Милорада Павића као једног од главних представника постмодернизма у свету, било у нашој, било у страниј литератури (Јаус 1997: 245–252, Лефевр 1997: 253–276), у *Речнику постмодерне* (1999) Светислава Јованова међу одредницама које су често у виду властитих имена постмодернистичких писаца (Хорхе Луис Борхес, Итало Калвино, Хулио Кортасар, Томас Пинчон, Данило Киш, Борислав Пекић, Светислав Басара и др.), не налази се име Милорада Павића.

<sup>367</sup> Интерес за Павићево дело у теоријским и књижевнокритичким истраживањима не јењава, те ни овај списак није коначан. Међу најновијим истраживањима Павићевог романескног стваралаштва, као значајна за нашу анализу Павићевих романа издвојићемо зборник радова *Летеће виолине Милорада Павића* (Филозофски факултет у Новом Саду – Часопис *Међутим*, Нови Сад, 2015), приређен поводом тридесет година од првог издања *Хазарског речника*, као и докторску дисертацију Јелене Марићевић (*Барок у белетристичком опусу Милорада Павића*), одбрањену 2016. године на Филозофском факултету у Новом Саду, под менторством проф. др Слободана Владушића.

избора аутора и студија у наставку нашег истраживања јесу заступљеност проблема читања и статуса читаоца, научна релевантност и цитатност.

### 1.1. ЧИТАЛАЦ КАО ГРАДИТЕЉ „ХАЗАРСКЕ ПРИЗМЕ“

Прва научна монографија у којој значајно место припада аспекту читаоца, јесте *Хазарска призма* (1991) Јована Делића. Овом монографијом Делић је кодификовао херменеутички кључ који ће бити применљив на целокупни књижевни опус Милорада Павића.<sup>368</sup> Заметак *Хазарске призме* налази се у стручном чланку „Павићева научна дјела као извор за проучавање пишчеве поетике“, у којем је Делић (1990) представио метод тумачења дела Милорада Павића заснован на анализи палимпсеста, односно слојева значења који су поетичка константа целокупног Павићевог стваралаштва.<sup>369</sup> У оквиру Делићеве монографије у фрагментима се може наћи разматрање проблема статуса читаоца у Павићевој експлицитној и имплицитној поезици, док су односу између аутора, књижевног јунака и читаоца у Павићевој прози посвећена два одељка – „Књижевни јунак као писац, писац као књижевни јунак“ и „Читалац као аутор романа, аутор као читалац“.

Пишући о односу између аутора и читаоца у Павићевим романима, Делић нарочиту пажњу посвећује топосу релативизације ауторства. Како је уочио Делић (1991: 307), релативизација ауторства у Павићевој прози за последицу има проширење временског распона фабуле, офантастичење градње романескног света, отвореност дела и повећање читаочеве одговорности за завршетак дела и судбину књижевних ликова. У оквиру даљег разматрања статуса читаоца у Павићевој поезици, Делић уочава низ особина извантекстовног читаоца коме је намењена Павићева проза. Анализирајући Павићеве есеје и смернице за читање иза наслова или на крају збирки приповедака и романа *Хазарски*

---

<sup>368</sup> Истраживање Јована Делића обухвата Павићева песничка, приповедачка и романсијерска дела објављена до 1991. године – *Палимпсесте* (1967), збирку приповедака *Руски хрт* (1979), *Хазарски речник* (1984) и *Предео сликан чајем* (1988). Иако ће до године своје смрти низом нових збирки приповедака, романа и интерактивних драма Павић готово утростручити свој књижевни опус, Делићев метод читања Павићевог дела кроз „хазарску призму“, односно кроз принцип броја три на којем почива слојевитост Павићевих дела и кроз однос између аутора, читаоца и књижевног јунака, на којем почива Павићева књижевна игра, остаје применљив на целокупни опус овог писца.

<sup>369</sup> Делићев интерпретативни метод, назван „хазарска призма“, настао је из поређења *Хазарског речника* са скулптуром (на шта је често упућивао Павић као путу ка превођењу књижевности у реверзибилну уметност), приликом којег је овај истраживач уочио да се у основи творбеног принципа *Хазарског речника* (на композиционој и тематско-мотивској равни) налази равнострана тространа призма пресечена трима равнима (средњовековном, седамнаестовековном и двадесетовековном). Ликови и читаоци *Хазарског речника*, захваљујући динамичним односима који владају међу датим равнима, могу да се крећу кроз слојеве *Речника* по свом (односно читаочевом) нахођењу.

*речник и Предео сликан чајем*, 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<sup>370</sup>, који спремно прихвата правила игре која је поставио писац и који је, како ишчитава Делић између Павићевих редова, полихистор и ерудита.

Разматрајући позицију читаоца у контексту Павићеве имплицитне поетике у романима *Хазарски речник и Предео сликан чајем*, Делић (1991: 231) уочава да је читалац „i онај који *knjigu čita*, ali i онај који *priču sklapa*, који *preuzima dio piščeve uloge*; он је у роману као један од његових унутрашњих чинилаца, као коаутор, али и као књижевни јунак, који има сасвим активну улогу према другим књижевним јунацима“.

У оквиру своје монографије Делић (1991: 234) издваја првог типизираниог читаоца – лика Павићеве прозе – (хазарског) читача/читаоца снова.<sup>371</sup> Хазарски читач снова решава „jednačinu sa više nepoznatih“ (Делић 1991: 232) која се у равни дијегезе *Хазарског речника* односи на нестанак Хазара и Даумбанусовог речника. Корпусу ликова читача снова припадају принцеза Атех, Мокадаса Ал Сафер, Аврам Бранковић, Јусуф Масуди и Самуел Коен. Читачи снова су често у функцији ликова – помагача и коаутора романа.

Тумачећи романе *Хазарски речник и Предео сликан чајем*, Јован Делић (1991: 247) посвећује пажњу извантекстовном читаоцу који није само адресат пишчевог позива за сарадњу и коауторство, већ постаје један од ликова фиктивног света књиге.<sup>372</sup> Мушки и

---

<sup>370</sup> Ово се нарочито односи на имплицитног читаоца *Предела сликаног чајем*. Заљубљивање Витаче Милут у извантекстовног читаоца брише границу реалности и романескне фикције и читаоца претвара у једног од ликова *Предела сликаног чајем*. Анализирајући наведени роман, Владета Јеротић (1990: 1875–1887) мотив читаоцевог урањања у фиктивни свет услед заљубљивања књижевног лика и директног позива на партиципацију у његовој романескној судбини сагледава из психолошког аспекта, те закључује да „*Предео сликан чајем* у себи негује, а и нама, читаоцима, пружа исту прилику да однегујемо све наше психичке функције: интуицију и машту, мишљење и когницију, осећања и осећања, као и да постанемо перцептивнији.“ У наставку текста „Милорад Павић – човек игре и човек који се игра с временом“, Јеротић (1990: 1877) *Предео сликан чајем* назива „романом дечје спонтаности и необавезности“ у којем се читалац „осећа слободан, као Алиса у земљи чуда“. Наведена запажања носе импликације теорије урањања као поетичке стратегије Павићевог романескног стваралаштва, те читања поменутог корпуса.

<sup>371</sup> Лик хазарског читача снова најпре издваја Милорад Павић (1985: 271–272) у одредници „Хазарски ћуп“ у контексту параболо о тајни овога ћупа. Ловац на снова припада дијегези и члан је истоимене секте коју предводи принцеза Атех. Делићева термилошка недоследност у одређењу овог лика упућује на то да овај истраживач није имао претензију ка издвајању типологије Павићевих читалаца. У прилог нашој тврдњи је и чињеница да Делић не експлицира ни схему могуће типологије Павићевих читалаца. Међутим, Делићево разматрање извантекстовних читалаца и читалаца – ликова у Павићевој прози значајно је за наше даље истраживање ове проблематике.

<sup>372</sup> У овим сегментима Делићевог текста налазимо имплицитну релацију са посткласичним теоријским поставкама урањања као стратегије читања.

женски примерак *Хазарског речника* и препорука за „читање у четири руке“ (Павић 1994: 565) имплицирају пар загрљених читалаца који ће, након текстуалног завршетка романа, „остати у причи“ да би решили загонетку „пола“ књиге и тиме постали не само сарадници и коаутори, него и јунаци који ће у романескни свет учитати своју љубавну причу. Сличану наративну стратегију Павић користи у *Пределу сликаном чајем*: у зависности од пола читаоца, Павић препоручује различите стратегије читања романа и истовремено извантекстовном читаоцу додељује слободу да према сензибилитету своје личности одреди судбину Витаче Разин.

У закључним разматрањима статуса читаоца у поезици Милорада Павића, Делић (1991: 236) још једном истиче значај искорака овог писца ка читалачкој слободи, али, такође, подвлачи да је дата слобода заправо читаочев „ироничан усуд“ јер, прихватајући се читања Павићевих романа, читалац пристаје да буде „играчка у рукама писца и његових јунака“. Иако читаочеву слободу види као илузорну јер је он „у позицији виртуозне, креативне, али дресиране животиње, чије узде у рукама држи писац“, Делић (1991: 237) је истакао да је читалац ипак значајан чинилац Павићевог поетичког програма. Међутим Павић „рачуна с [читаочевим] емоцијама, асоцијацијама, имагинацијом, интелигенцијом и образовањем“ (Делић 1991: 254), те у лукавој игри рокаде односа и функција аутора, књижевног јунака и читаоца, трећег члана подстиче да надмудри аутора и изађе из оквира предвиђеног плана. Места за слободу ипак има, али изналажење начина за њено достизање остављено је читаоцу.

Анализирајући особине Павићевих читалаца – ликова, као и извантекстовних читалаца, Јован Делић је истакао значај фигуре читаоца у Павићевом прозном стваралаштву и начинио темељ даљим истраживањима Павићеве експлицитне и имплицитне поетике из аспекта трећег члана у ланцу књижевне комуникације, његове слободе и типолошких ознака.

## 1.2. СТАТУС ЧИТАОЦА У ПАВИЋЕВСКОЈ НОВОЈ ТЕКСТУАЛНОСТИ

Александар Јерков у књизи *Нова текстуалност: огледи о српској прози постмодерног доба*<sup>373</sup> (1992) посвећује пажњу тексту, читаоцу и процесу читања као

---

<sup>373</sup> Заметак Јерковљеве књиге налази се у истоименом тексту, објављеном као поговор *Сабраним делима Милорада Павића*, у књизи *Анахорет у Њујорку* (Београд: Просвета, 1990, стр. 175–227).

најзначајнијим елементима Павићеве поетике. Тумачењу Павићевих дела (*Хазарског речника* и *Предела сликаног чајем*), Јерков (1992: 167) прилази из аспекта Павићевих (ауто)поетичких текстова, метанарације, али и са становишта историје и филозофије књижевности<sup>374</sup> јер налази да Павићев „поетички захтев мења основну слику уметничког дела“: унутрашња организација Павићевих романа преузима формалне принципе из репертоара извантекстовних појмова, односно спољашњи принципи постају унутрашња начела жанра. Жанровска одредница Павићевог романа постаје упутство за читање, а овакав „пројекат новог читања“ Јерков (1992: 178) тумачи као „парадокс у коме се производи текст читања уместо да се чита текст“.

Текст(уалност) у Павићевој поезици Јерков сагледава најпре кроз технику аутентичних и апокрифних цитата, приређивања и тумачења рукописа, манипулације знањем у похрањеним документима и извештајима као постмодернистичким наративним и обликотворним стратегијама, а потом и кроз коментаре о употреби текста (у виду „Претходних напомена“, „Упутства за употребу“ и др.). Први начин Павићеве „употребе“ текста увлачи читаоца у мрежу интертекстуалности, те га подстиче на проверу заснованости приче и легитимитета њеног извођења. Међутим, Павићеве напомене (које су исприповедане и саставни су део приче) у функцији позива читаоцу на још (најмање) један осврт на причу, усложњавају обликовне процесе и семантику Павићевих дела. Неразрешена тајна и слобода за другачију комбинацију редоследа поглавља (односно одредница, ако говоримо о *Хазарском речнику*), дисконтинуитети у тексту (за које, као пример, Јерков наводи апозиопезу у *Пределу сликаном чајем*) и конекторска улога читаоца омогућили су графички непромењеном тексту проточност смисла. Овако (павићевски) схваћен текст који као једину идентификацију „трпи“ ознаку издања, а отвореношћу за разна комбиновања негира ограниченост спољашњим омотом, удаљава се од традиционалног текста и приближава се поезици новог текста. Како учовава Александар Јерков (1992: 76), Павићева дела „ulaze u vrtlog nove tekstualnosti, tekstualne entropije u

---

<sup>374</sup> Александар Јерков (1992: 27, 42) књижевно стваралаштво Милорада Павића сврстава у корпус постмодернизма, те, настојећи да одреди његово место у историји српске књижевности, сврстава га у корпус прозе која полази од Борхесовог приповедног модела, а која као првог значајног представника има Данила Киша. Као потврду борхесовског приповедног модела у Павићевој прози, Јерков издваја наративну стратегију приређивања и интерпретације туђих (или фикцијских) текстова, као и меандричну наратију. Анализирајући Павићеву филозофију књижевности, Јерков налази сличност са Бартовим задовољством у тексту (које се код Павића модификује у поетичко задовољство у читању), као и са Ековим отвореним делом, што су учили претходни истраживачи.

kojoj su moguća najraznovrsnija povezivanja“. Павићев наративни текст, како уочава Јерков, често елиминише приповедача као посредника интертекстуалних веза и омогућава да само приповедање одише интертекстуалним знањем, те овакво интертекстуално стање „doprišta da se razvije nova istraživačka strategija: pripovedanje je intertekstualno istraživanje u kome se ispituju razni drugi tekstovi, navode i komentarišu, a da se time ne ukida njihova autonomnost.“ (Јерков 1992: 76) Нову текстуалност Павић актуелизује поетиком *новог читања*.

Александар Јерков уочава развојну линију Павићеве нове текстуалности и поетике укрштеног жанра: она се од *Палимпсеста* (1967) који садрже Павићеве напомене<sup>375</sup> – тумачења, коментарисања стихова и упућивања на везе са делима Теодора Спана и Гаврила Стефановића Венцловића, креће преко *Месечевог камена* (1971) као *укрштеног облика* књиге поезије и прозе, *Гвоздене завесе* (1973) и *Коња Светога Марка* (1989) које садрже „песме прерушене у прозу“, до модела речничке текстуалности романа и техника новог читања по принципу укрштених речи промовисаних *Хазарским речником* (1984) и *Пределом сликаним чајем* (1988).

Динамичан и интерактиван текст Павићевог романа постао је поље истовремене херменеутичке и стваралачке делатности. Међутим, променљива форма Павићевих текстова (роман-лексикон, роман-укрштеница и др.) и њено укрштање са ванлитерарним жанровима (укрштеницом, астролошким водичем) изнова врши преобликовање поетике новог читања. Поред различитих сугестија у упутствима, сва Павићева *нова читања*, по Јеркову, почивају на нелинеарности и читалачкој слободи. Анализирајући Павићеву поетику читања, Јерков (1992: 214) се задржава на *Пределу сликаним чајем* код којег, испод површине укрштених речи, уочава поетику романа која тражи читање способно да произведе романескну форму. Читање као узрок романескне форме, а не као њена последица, остаје стално место у Павићевој поетици (као потврду навешћемо *Унутрашњу страна ветра* и „три нелинеарна романа о љубави“ обједињена насловом *Вештачки младеж*).

---

<sup>375</sup> А. Јерков (1992: 179) истиче да су напомене на крају *Палимпсеста* знак рађања једне нове форме, а не прагматички путоказ читаоцима и тумачима. Прихватањем одреднице *ергодичка књижевност* у поговору *Вештачког младежа* (2009), Павић је делимично побио став Александра Јеркова. Напомене јесу знак рађања нове форме, али се не сме пренебрегнути упутство за „тренирање новог начина читања“ као опште место Павићевих напомена. Најновија истраживања Павићевих дела крећу се управо ка ергодичкој књижевности и иманентним интерпретативним моделима Павићевих романа, обликовним стратегијама читања садржаним у напоменама или у паратекстуалним маркерима. Опширније в. Татаренко 2013.

Настојећи да ослика читаоца којег имплицира Павићева поетика читања, Јерков (1992: 202) се задржава на *Пределу сликаном чајем* и проблему читалачке функције у њему. Имплицитну поетику *Предела сликаног чајем* Јерков (1992: 203) анализира из аспекта теорије књижевне комуникације, те функцију имплицитног читаоца овог романа посматра у кључу Изерове теорије о апелативној структури текстова. Како је уочио Јерков (1992: 205), *Предео сликан чајем* дисконтинуираном нарацијом упућује апел читаоцу да постане конектор делова текста. Обраћање лика Витаче Разин извантекстовном читаоцу и позив на учешће у креирању њене романескне судбине такође је један од начина активирања читаоца за коауторску улогу.

Стваралачко – формотворно читање, које је у основи Павићеве поетике, имплицира читаоца спремног да се упусти у игру понуђену од стране аутора и да током процеса читања уложи већи духовни напор како би разрешио тајну и шифроване поруке романа. Павићев имплицитни читалац прихвата понуђену могућност комбиновања као средство обликовања свог читања, али и као циљ, јер игра читања као непрестаног преобликовања текста доноси радост и задовољство. У *Пределу сликаном чајем*, ново читање на које Павић позива своје читаоце добија још једну функцију: „нов начин читања књиге који иде насупрот матици времена што нас вуче ка смрти, јесте један узалудан, али частан напор човека да се одупре тој неумитности своје судбине бар у књижевности, ако не и у збиљи.“ (Павић 1989)

### 1.3. ПАВИЋЕВО ОТВОРЕНО ДЕЛО И ЊЕГОВ ЧИТАЛАЦ

Тумачећи романескно стваралаштво Милорада Павића, Михајло Пантић (1987: 67–75) се усмерава ка проблему отворености Павићевог дела и сагледава га у контексту његовог значења. Одредивши *Хазарски речник* као „једну од најслојевитијих књига савремене српске прозе“, композицијски чврсту, а значењем „отворену“ и проточну, и стављајући током тумачења Павићевог дела акценат на специфично сагледавање времена и простора који се више не може видети на еуклидовски начин, те на релативизацију историје, фантастично и реално као паралелно егзистирајуће половине света у којем се крећемо и на ликове – огледала, Пантић (1987: 67) још једном потврђује интерпретативну неухватљивост овог Павићевог романа.

Александријски увид у литературу, преокупираност бароком, Поом и Борхесом, интертекстуалност и метапоетички слој Павићеве нарације усложњавају мозаик значења његове прозе и представљају изазов чак и апсолутно упућеном читаоцу. Услед ових карактеристика и чињенице да је Павићево дело израсло из „књиге“, што је опште место постмодернистичке поетике, те да овај писац, попут Борхеса, свој занат ставља у службу „непрестаног конструисања фонда Александријске библиотеке“, Пантић овог писца сврстава у круг писаца са александријским синдромом. Пронашавши нову „матрицу“ романа (у споју са изванкњижевним жанровима – лексиконом, алмнахом, календаром, сановником), Павић је формирао засебну, властиту струју савремене српске прозе.

Стављајући акценат на техничку страну Павићевог књижевног дела, Никола Милошевић романе овог писца ставља у корпус отворених дела. Појашњавајући синтагму „отворено дело“, Милошевић нас упућује и на формалну отвореност – недовршеност дела која неретко тражи дописивање, и на семантичку отвореност, односно постојање два или више равноправних значења. Отворено дело имплицира више равноправних читања и већи духовни напор јер писци оваквих дела „nastoje da potencijalni ključ značenja, ako ga uopšte ima, bace negde duboko u more“ (Милошевић 1994: 35).

Износећи запажање да Умберто Еко – творац теорије отворених дела, приликом књижевног обликовања, парадоксално, користи технику затвореног дела, Милошевић истиче да је Павићева обликотворна игра са читаоцем далеко сложенија него што је Екова у *Фукоовом клатну*, те да је Павић прави промотер Екове теорије отвореног дела:

„Milorad Pavić je, međutim, uobličio takvo jedno delo koje u potpunosti odgovara onim teorijskim pretpostavkama što ih je naznačio Umberto Eco. Paviću je pošlo za rukom da na način koji, barem meni u svetskoj književnosti novijeg doba nije poznat a ranije ga nije ni bilo, uobličio književne tvorevine koje su stvorena dela po svom strukturalnom status ali ujedno dela koja imaju vrednosni status prvoga reda.“ (Милошевић 1994: 37)

Указујући на специфичну црту уметничке вештине Милорада Павића коју назива „привидном прозирношћу књижевног казивања“, Никола Милошевић (1994: 37) овог писца декларише као највећег мајстора у дисциплини отвореног дела који препушта читаоцу стварање полифоније значења.

Испитујући однос између писца, читаоца и дела у Павићевој прози, Никола Милошевић изводи закључак да отвореност Павићевог дела не подржава само његова



техничка страна, већ тематска варијација метафизичких питања која подстичу читаоца на непрестану потребу за решавањем њихове загонетности. Павићева игра са „вечним и проклетим питањима“ и читање као бескрајна пловидба, како је уочио још Јован Делић (1991: 64), води порекло из Венцловићеве теорије „двоструког ответа“ која свој обликотворни принцип налази у двострукости човекове природе: дословно значење текста одговара телу, а пренесено души и духу. Као ни Венцловић, ни Павић се не задовољава прилогом „двоструко“, већ говори о књигама које „двоструко и многоструко ликују“ и где алегорија није сведена на опозицију буквално – пренесено значење, већ оно пренесено може бити многоструко (Делић 1991: 65).

У домену проблема отворености Павићевог дела, од великог значаја је студија Ханса Роберта Јауса (1997: 245–252) јер дотадашња истраживања употпуњује анализом *Хазарског речника* из аспекта фигура краја, где се, насупрот крају хазарског света и изворном, Даубманусовом издању у форми затворене књиге са фабулом уобличеном линеарно и са почетком, средином и крајем, јавља *Хазарски речник* као књига измењене форме у односу на прототекст, обликована лексикографски у виду три речника и отворена за будуће дописиваче. Потврду за став да је речничка, отворена форма историје Хазара искорак из реконструкције и Павићево оригинално решење, Јаус налази у томе што Даубманус није тражио идеалног читаоца који ће читањем једне књиге правим редом наново створити свет (Даубманусово издање је било алфabetски уређено, није упућивало читаоца на тражење „правог реда“ читања, а нема доказа за то да је Даубманусов алфabetски редослед тајна поретка ствари). Иако Хазаре посматра као народ који је „пожурио ка свом крају“ (Јаус 1997: 247), Павић је, мистификујући тај крај (најмање) трима различитим тумачењима од којих ниједно не доноси довољну аргументацију да бисмо га прихватили као једино релевантно, иронизовао појам историјске истине. У контексту теме нестанка Хазара још једном се потвђује отвореност *Хазарског речника*: читалац остаје у непрестаној полемици у вези са „истинама“ на које упућују извори.

Франсоа Лефевр (Lefebvre, François) (1997: 253–276) отвореност *Хазарског речника* сагледава у контексту жанровског синкретизма, те закључује да је овај роман отворен за најмање онолико начина читања колико је жанрова у себе инкорпорирао. Потом, ако се ови начини читања умноже са пишчевим препорукама, те ако се њима дода и сопствени пут читања сваког појединачног читаоца, *Хазарски речник* се указује као роман отворен за

неограничен број читања која интендира сам текст, те се сва узимају као релевантна. „Историје“ које су се нашле у *Хазарском речнику* (хазарска, средњовековна, двадесетовековна, њени стварни и измишљени елементи и верзије), уз низ тема чији је распон од мита, преко средњовековља и оријента до криминалистичког романа, учиниле су *Хазарски речник* „романом за играње“ у којем читалац може да играњем одређене улоге постане активни учесник романескних збивања.<sup>376</sup>

Међу истраживачима Павићевих романа, Лефевр први издваја четири конкретне улоге читалаца његових романа (а то су уједно и четири имплицитна читаоца *Хазарског речника*): историчара, полицајца, филолога и мислиоца. Историчар ће, како уочава Лефевр (1997: 254) проћи најгоре јер је историја предтекст за причање прича, а њен однос према стварности је у *Хазарском речнику* непрекидна игра између истинитог, вероватног и невероватног. Полицајац и филолог су прави играчи, те у игри трагања за убицама др Сука и др Муавије, идентификације ликова „шетача“ кроз књиге *Речника* и снове, нису у обавези да поштују никакву реалност сем реалности текста у којој велики удео има фантастика. Мислилац ће се зауставити на појму времена и његових аспеката у домену Павићеве метафизике у којој опозиција прошлост – садашњост – будућност није на снази јер се прошлост и будућност спајају у садашњем времену, а ову проблематику додатно усложњавају мотиви брзих огледала, реинкарнације, метаморфозе и снова. Читалац који у исто време или сукцесивно пристане на све понуђене улоге приближава се појму идеалног читаоца и на трагу је да демантује писца који је изјавио да је „такав читалац одавно мртав“. Ово је једна од најинтригантнијих теза у вези са типологијом читалаца Павићевих романа.

#### 1.4. МОГУЋНОСТИ И ОГРАНИЧЕЊА ИЗВАНТЕКСТОВНОГ ЧИТАОЦА

Предмет истраживања Петра Пијановића обједињених у књизи *Павић* (1998) јесте (ауто)поетика писца Милорада Павића, а као њени елементи издвојени су обликовни поступак, децентрирани наративни корпус, полифона нарација и разглобљена фабула, формотворна дестабилизација и семантизација форме, отворено дело, интертекстуални и унутартекстуални ход текста путем „речи-ходилица“, „прича-уљеза“ и „текстова-близанаца“, хипертекст и читалац као неко коме је поверен задатак „да укршта наративне

---

<sup>376</sup> Ово је, уједно, импликација теорије урањања, промовисане у контексту посткласичних наратолошких теорија, као и оних усмерених ка читаоцу и процесу читања.

путеве и склапа децентрирану и изломљену причу“ (Пијановић 1998: 13). Истакавши да је читалац део Павићеве вишеструке игре – од спора са конвенцијама до конструктивног начела приче, Пијановић испитује могућности извантекстовног читаоца у оквиру дате игре.

Пијановић (1998: 173) истиче да се Павићев имплицитни аутор, било избором елемената, било „Претходним напоменама“ и упутствима за читање, обраћа превасходно читаоцу који је „озрачен хазарском тајном и узлетом у Немогуће“, спремном да се одрекне читања *in continuo*, да пронађе „начин како ће склопити у целину све речено и прећутано у књизи“ (Пијановић 1998: 393) и постане пишчев коаутор. Остала Пијановићева (1998: 200–203) запажања о могућностима Павићевог извантекстовног читаоца да преусмерава, умногостручује и мења поредак књижевних факата, да из расположивих елемената обликује свет књижевног дела према својим сазнајним моћима и да читањем дописује дело – варијација су онога што су већ подвукли Павић и истраживачи његових дела. На трагу претходних истраживача, Пијановић (1998: 230, 203, 296) увиђа условљеност „судбине прочитаног квалитетом рецептивне свести онога ко чита“, као и ограниченост читаоачеве слободе јер је „изворна стваралачка промисао једино у моћи писца“. Улога извантекстовног читаоца се стога своди на декодирање текста и успостављање реда у „свету-тексту у којем су оспорени каузалност и логика“.

Поред систематизације улога извантекстовног читаоца Павићеве прозе и утемељења Павићеве поетике читања, Пијановић је својом књигом о Павићу дао значајан допринос теорији о проточним причама као аутопоетичком путу текста, која исходиште има у монографији Јована Делића.

## 1.5. СПЕКУЛАРНИ ЧИТАЛАЦ

У темату *Књижевности* (1992, 3–4) посвећеном *Унутрашњој страни ветра*, у текстовима Миодрага Радовића, Јасмине Лукић, Саве Дамјанова, Јасмине Михајловић и Никше Стипчевића, уочава се тенденција ка издвајању спекуларног наратива, граматике снова и спекуларног читања као иманентних наративних и херменеутичких стратегија наведеног Павићевог романа. У тексту „Спекуларни роман Милорада Павића“, Миодраг Радовић (1992: 505–509) анализира феномен огледала од предметног и феноменолошког,

до текстуалног нивоа *Унутрашње стране ветра*, те као нов наративни вид Павићевих романа издваја интралитерарну огледалну структуру приповедања. Ова наративна стратегија је реализована поделом романа на две спекуларне приче (о Хери и о Леандру) од којих је друга спекуларна рефлексивна првој и штампана је у обрнутом смеру. Међутим, однос између две приче 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). Огледало је и конструктивни мотив снова (као у *Хазарском речнику*) јер се снови двоје главних ликова огледају један у другоме. Радовић из система огледала и мноштва огледања у *Унутрашњој страни ветра* издваја и мотив аквиричних огледала (Охридског језера, Саве, Дунава) чије природне ефекте Павић користи у нарацији. У контексту спекуларне анализе Леандер је Павићев спекуларни читалац који рашчитава унутрашњу страну бакрописа, из тепсије (као симулакрума за огледало) чита судбину Београда, а у њој – своју властиту. Јасмина Лукић (1992: 517) у Херином лексикону речи употребљених за време спавања уочава још једну стратегију читања *Унутрашње стране ветра*: „Чини ми се да је ово за Павића заправо био начин да своје читаоце и тумаче на примарно експлицитан начин додатно упутује на снове као један од важних кључева за тумачење његове прозе, прижељкујући вероватно једну могућу 'граматику снова' за своје књиге.“ На читање *Унутрашње стране ветра* у кључу ониричке фантастике (засноване на профетском карактеру снова) и лингвистике снова читаоце упућују Сава Дамјанов (1992: 519–522) у тексту „Нова кутија тајни Милорада Павића“ и Никша Стипчевић (1992: 662–665) у тексту „Прилог времена сањаног“.

## 1.6. ЧИТАЛАЦ У ИНТЕРТЕКСТУАЛНОЈ МРЕЖИ

Следећи Делићеве, Милошевићеве и Пијановићеве смернице за истраживање Павићевог отвореног дела, Душан Живковић у својој дисертацији *Типолошко поређење романа Милорада Павића и Умберта Ека и поетички и семантички аспекти интертекстуалности у романима Име руже и Хазарски речник* (2010)<sup>377</sup> приступа

---

<sup>377</sup> Измењен и допуњен текст докторске дисертације Душана Живковића публикован је 2016. године под насловом *Отворени лавиринти: Еко и Павић*. У прегледу статуса читаоца у досадашњим истраживањима Павићевих романа полазимо од изворног текста Живковићеве дисертације из више разлога: овим најпре желимо да укажемо на генезу истраживања појединих проблема Павићеве поетике као што су интертекстуалност, хипертекст и формални аспекти Павићевих романа; потом, у тексту Живковићеве

детаљнијој анализи утицаја Екове теорије отвореног дела на Павићев књижевни рад, статуса и улоге читаоца у Павићевој поезици, те функцији наративних модела и интертекстуалности у прози овог писца. Сумирајући досадашња истраживања поезике Милорада Павића, Живковић као њихов недостатак наводи детаљнију анализу интертекстуалности у прозном опусу овог писца, детаљније компаративно сагледавање две поезике отвореног дела – Екову експлицитну и Павићеву имплицитну, типолошку анализу Павићевих романа, као и улогу читаоца у мрежи интертекстуалности као квалитативној одредници Павићевих романа.

Значај Живковићеве дисертације, поред систематизације досадашњих истраживања и детаљније анализе проблема који су раније били дати у назнакама или су занемарени, налази се у модификовању појединих уврежених ставова о Павићевим поетичким начелима. Делићев закључак о декодирању Павићевог текста у пишчевом кључу, односно игри по пишчевим правилима Живковић модификује у смеру повећања овлашћења која има читалац, а њих налази у безграничној игри откривања интертекстуалних и екстратекстуалних веза на коју Павић упућује свог читаоца.

У контексту Павићеве интертекстуалне и екстратекстуалне игре, Живковић улогу извантекстовног читаоца види у препознавању прототекста, откривању функције значења цитираног одломка, до коауторства (уколико га дело интендира својом недореченошћу, фрагментарношћу или семантичком отвореношћу). По Живковићу (2010: 107), управо Павићева интертекстуална и екстратекстуална игра читаоцу омогућава слободу стварања контекста, односно стваралачку улогу. Павићев идеални читалац заправо је реализатор полифоничности интертекстуалних и екстратекстуалних веза, односно поезике апсолутне интертекстуалности која је иманентна делима овог писца.

Компарирајући Екову и Павићеву поезику отвореног дела, Живковић изводи закључак да

„Еко онеобичава језичке структуре у новом нелинеарном коду симболичког система романа, а Павић, с друге стране, додатно усложњава Еково тумачење односа симбола и контекста тезом да читалац, не само што врши селекцију, него и мења и ствара контекст значења.“ (Живковић 2016: 54)

---

докторске дисертације дато је више простора *Унутрашњој страни ветра* и *Уникату*, него што је учињено у *Отвореним лавиринтима*.

Аргумент за наведену тврдњу Живковић налази у цикличности као једном од композиционих принципа отворености Екових и Павићевих романа који физичком крају романа супротставља неограниченост начина његовог читања. Карактеристичан пример овакве композиције је *Хазарски речник*: форма речника отвара могућност нелинеарног читања, а избором редоследа читања одредница по свом нахођењу читалац мења унутрашњи контекст.

У контексту анализе читаоца Павићевих романа, Живковић указује и на карактеристике емпиријског читаоца Павићеве прозе: од њега се захтева свестрано енциклопедијско образовање јер писац пред њега ставља озбиљан задатак реализације принципа полифоничности значења дела. Емпиријски читалац<sup>378</sup> тако постаје коаутор романа.

### 1.7. ЧИТАЛАЦ КАО ФОРМОТВОР

У односу на претходна истраживања, *Поетика форме у прози српског постмодернизма* (2013) Але Татаренко, поред систематизације и подробније анализе проблема Павићеве поетике (као што су еволуција форме и стратегије хипертекстуалности) доноси низ новина у проучавању поетике Милорада Павића, од којих издвајамо контекстуализацију у оквиру развојних фаза српског постмодернизма, поетику поднасловљавања и улогу паратекстуалних маркера, семантизацију форме (о којој су у назнакама писали Добривоје Станојевић у *Форми или не о љубави* и Миливој Сребро у *Роману као поступку*) и концепт ергодичке књижевности. У односу на досадашња истраживања, Татаренко анализира шири романексни корпус Милорада Павића (*Хазарски речник*, *Предео сликан чајем*, *Унутрашњу страну ветра*, *Последњу љубав у Цариграду*, *Кутију за писање*, *Звездани плашт*, *Уникат*, *Позориште од хартије* и *Друго тело*).

У контексту периодизације српске књижевности, Ала Татаренко (2013: 33) Милорада Павића назива „писцем без генерације“, а његово стваралаштво смешта на почетак фазе „високог постмодернизма“, чије су одлике укидање традиционалног жанровског система и промовисање ауторског жанра, прелазак са Дела ка Тексту и

---

<sup>378</sup> Душан Живковић Павићевог емпиријског читаоца означава термином *scri-lectore* који промовише Симона Ликандро у студији „Од недовршеног до коначног текста“. Поменути термин означава читаоца који је истовремено интерпретатор и сатворац текста.

хипертекстуални експерименти.<sup>379</sup> Међутим, захваљујући романима којим је наставио трансжанровско експериментисање и промовисао концепт ергодичке књижевности (*Другим телом, Уникатом, Веишачким младежом*), Павић је постао и први представник post-постмодернистичке фазе (Татаренко 2013: 34).<sup>380</sup>

Полазећи од запажања Михајла Пантића (1999: 22) да је у поднаслову, односно „презиму дела“, „дат основни творачки принцип и природа приповедног тона одређеног наративног текста, као што је у његовом наслову обично кондензован метафорички смисао приповедањем обликоване слике света“, Татаренко се упушта у анализу овог поетичког сигнала Милорада Павића (и других постмодернистичких писаца) и његовог значењског потенцијала чија скала креће од ревалоризације и новог вредновања поднасловне жанровске одреднице до специфичне ауторске интерпретације датог појма и изласка из оквира књижевне терминологије, као новог корака постмодерне стратегије поднасловљавања.

Револуционарност Павићевог поднасловљавања, полазећи од *Хазарског речника* – романа-лексикона у 100 000 речи, поред проширења репертоара жанровских могућности ван границе књижевности, Татаренко (2013: 209) налази у остваривању Кишовог идеала енциклопедије стварањем књиге-библиотеке која „својом стереоскопском вишедимензионалношћу тежи свеобухватности, остајући при томе фрагментарна и дисперзивна“. Жанровска одредница је у Павићевој поезици у нераскидивој вези са поетиком писања и поетиком читања, а Павићево комбиновање облика романа и фингираних образаца Татаренко (2013: 122) тумачи као неспремност овог писца да пристане на жанр и постмодернистичко занемаривање традиционалних облика у корист других, ванкњижевних приповедних модела. Последица коју по текст има Павићево жанровско одређење је „укидање идеје краја у корист текста који попут тарот карата и хороскопа има моћ прорицања будућности“ (Татаренко 2013: 122).

Анализирајући хипертекст и хипертекстуалност у Павићевим романима, Татаренко (2013: 157) долази до закључка да Павић хипертекст користи као модел читања (пре свега

---

<sup>379</sup> Уз име Милорада Павића, као представнике ове фазе постмодернизма Ала Татаренко наводи Светислава Басару, Радослава Петковића, Саву Дамјанова, Немању Митровића, Михајла Пантића, Милету Продановића и др.

<sup>380</sup> Поред Павића, Ала Татаренко као представнике пост-постмодернистичке фазе српске књижевности наводи Горана Петровића, Владимира Тасића, и делом свог опуса Дамјанова, Басару и Продановића.

у *Хазарском речнику*) и да у класичном тексту примењује принципе функционисања интернета (нпр. у *Дамаскину*). Након разграничења појмова хипертекст и нелинеарни роман који су од стране истраживача, али и Павића, употребљавани синонимски, Татаренко појашњава да се Павићева дела могу третирати као потенцијални, латентни хипертекстови у које може да их претвори накнадна компјутерска обрада, те се у том случају функција аутора штампаног нелинеарног романа своди на стварање прототекста, односно на коауторство приликом виртуелне презентације. Међутим, паралелно постојање појединачних Павићевих романа у виртуелном простору (на мрежи [www.khazars.com](http://www.khazars.com)) или на електронским носачима не утиче на функционисање „каноничног“ штампаног облика. Чак и када поједине делове романа Павић учини доступним само на интернету, он наглашава њихов алтернативни, допунски карактер. Дакле, Павићево дело не можемо одредити као „хипертекст“ у уском значењу овог термина, али, прихватајући аргументацију Але Татаренко (2013: 158), можемо да говоримо о хипертекстуализацији као стратегији писања и читања, јер су његова дела имплицирају хиперрецептивна тумачења.

## 1.8. НАЦРТ ЗА ТИПОЛОГИЈУ ЧИТАЛАЦА У РОМАНИМА МИЛОРАДА ПАВИЋА

На трагу претходних истраживања, основу типологије Павићевих читалаца приказујемо у табели бр. 6:

Табела бр. 6: Нацрт за типологију читалаца у романима Милорада Павића (систематизација досадашњих истраживања)

Тип читаоца	Припадност тексту	Предмет „читања“	Корелација	Начин „читања“ <sup>381</sup>	Функција	Особине/одлике
Семиотички, повлашћени, „хазарски читач снова“, читалац – писац, коаутор, дописивач; хипертекстуалн	Не	текст (штиво), Реинкарнације, метаморфозе, снови	-Венцловић -Барок -Еко -интернет	Читање – декодирање -успостављање интертекстуалних и екстратекустуалних веза (Живковић, Татаренко) -игра	-Откривање дубљих слојева значења, „узлет у Немогуће“ (Делић) -ауторство,	-прихвата правила игре -„лукави и срећни проналазач“, ерудита“ (Делић) -александријски читалац (Пантић) -идеални

<sup>381</sup> У поглављу „Павићева теорија читања“ систематизујемо видове читања која имплицирају Павићеве романи. Полазиште Павићеве теорије налазимо у разликовању читања и коришћења.



и читалац (Живковић, Татаренко)					коауторство (конекторска улога) - формотворно ст (Јерков, Татаренко), реализација хипертексту алног модела читања; стваралачка улога (слобода стварања контекста)	
Семантички; корисник	Не	Дело, дословни слој, приручник	Тривијални жанр	Коришћење (употреба)	Разонода	писменост
Читалац – књижевни јунак	Да	Текст, штиво	Теорија урањања	Урањање у свет књижевног текста	- Партиципира ње у романескној судбини ликова -коауторство	*382
-Читач снова -ловац на снове	Да	Снови	Психоанализ а опсенарство -онирика	Прорицање судбине ликова	Лик-помагач, коаутор романа	Атех, Мокадаса Ал Сафер, Аврам Бранковић, Јусуф Масуди, Самуел Косен
Спекуларни читалац (Радовић)	Да	Судбина	топос спекулума	Читање судбине	Лик-помагач	Леандер
Историчар	Не	Историја као предтекст	Наука	Провера историјских чињеница	Склапање историје Хазара	-
Полицајац (Лефевр)	Не	Истрага	Детективика	Дедукција	-Откривање злочина -пародија детективског романа	-
Филолог (Лефевр)	Не	Стил	Наука	стилистичка анализа	Стилистичка анализа	-
Мислилац	Не	Аспект времена	Наука	Интертекстуално и	Откривање	-

<sup>382</sup> Читаоцима – ликовима посвећен је засебан одељак дисертације.

(Лефевр)		(„пренапрегнут о време“) -тема „брзих огледала“		хипертекстуално читање	метафизичке равни Павићевих романа	
----------	--	--	--	------------------------	---------------------------------------	--

Даље истраживање типологије читалаца Павићевих романа биће усмерено ка анализи целокупног романеског опуса овог писца, његовој корелацији са савременим теоријама читања и издвојеном типологијом читалаца у овом кључу, те ка систематизацији Павићевих читалаца преко елемената представљених табелама бр. 2 и бр. 6.

## V ПАВИЋЕВА ТЕОРИЈА ЧИТАЊА

О Павићевим теоријским и практичним разматрањима стратегија читања, уједно једним од најзначајнијих елемената поезике овог писца, писао је низ истраживача почев од Јована Делића (1991) чији се интерпретативни метод Павићевих дела темељи на стратегијама читања промовисаним Павићевим романима и оцртавању њиховог имплицитног читаоца, али и на портретисању Павића као научника – историчара и теоретичара књижевности где је поменути аутор (Делић 1991: 68) указао на концепт читаоца и промене на том полу књижевне комуникације као стожерним упориштима Павићеве књижевноисторијске методологије, преко Александра Јеркова (1992: 76) који поезику нове текстуалности, чији је један од заговорника (и промотера) Милорад Павић, посматра у корелацији са поезиком *новог читања*, Петра Пијановића (1998: 355) који одредницу *ново читање*<sup>383</sup> смешта у Павићево „поетичко складиште“, па до Николе Милошевића (1994) који Павићево дело сагледава у контексту поезике отвореног дела, те уочава да Павићев текст, формално и семантички отворен, имплицира више равноправних читања. Новија истраживања Павићевог стваралаштва (Живковић 2010, односно 2016, Татаренко 2013) усмерена су ка функцији хипертекстуалних елемената и ергодичких стратегија у Павићевим делима, те обогаћују корпус истраживања дела овог писца хипертекстуалним моделом читања као начином реализације хиперрецептивности. У домену компаративне анализе Павићевог и Ековог романеског стваралаштва и научног рада уочава се настојање појединих истраживача да озбиљније приступе анализи утицаја Екове теорије читања на Павићеву књижевну праксу, те се као закључци овакве анализе наводе Павићево подр(а)жавање Екове поезике отвореног дела у теорији и књижевној пракси (Милошевић 1994), али и њено преобликовање у павићевском кључу у домену теоријског и књижевноуметничког дискурса (Живковић 2010). Како је у наведеним истраживањима указано на Павићево бављење проблемом читања на теоријском нивоу, и како је компаративном анализом са Ековом теоријом делимично извршена контекстуализација Павићеве теорије читања у корпусу савремених књижевних теорија, она нам пружају основу за даље, озбиљније сагледавање Павићевог дела из овог угла.

---

<sup>383</sup> У контексту Пијановићеве монографије о стваралаштву Милорада Павића, синтагма *ново читање* семантички корелира са принципом *ars combinatoria* као Павићевог техничко-поетичког поступка, али и „умствено-имагинативним“ потенцијалом текста који своју пуноћу („дубину“) остварује тек у процесу рецепције. Опширније в. Пијановић 1998: 283.

Узимајући у обзир запажање готово свих истраживача Павићевог дела да је теорија читања коју промовише овај писац пуну афирмацију добила његовим романескним стваралаштвом (Петар Пијановић (1998: 141) наводи да је Павић *Хазарским речником* отворио прву страницу нове поетике читања у српској књижевности), у фокусу овог рада наћи ће се и експлицитна и имплицитна поетика читања Павићевих романа.

Полазећи од наведених истраживања, наша анализа Павићеве теорије читања усмерава се ка три проблема:

1. теоријској заснованости;
2. систематизацији: на темељу претходних истраживања, анализа Павићеве теорије читања обухватиће „све оно што стоји у вези са стварањем и компоновањем дела којима је језик истовремено и супстанца и средство“ (Валери 2003: 16), односно Павићеву теоријску поетику кодификовану у екстрафикционалним текстовима, потом ону инхерентну делу, на нивоу наративних и обликотворних стратегија, метатекстуалних порука о књижевном делу, упутстава за коришћење дела и паратекстуалних маркера, као и интервјуе, говоре и изјаве у периодичним публикацијама у којима Павић појашњава филозофију свог стваралачког чина;
3. контекстуализацији: Павићева теорија читања сагледава се у контексту савремених теорија читања.

## 1. ТЕОРИЈСКО УТЕМЕЉЕЊЕ

Генезу Павићевог теоријског бављења проблемом читања можемо пратити од његових првих научних радова. Да се у Павићевим научним делима налази извор поетике овог писца, најпре је указао Јован Делић (1991: 56) издвојивши поетичка начела која Павић преузима од Јована Илића, чије је песништво предмет анализе Павићеве дисертације, а међу којима су тежња ка разликовању од осталих писаца, плодно ослањање на лектуру, комуницирање с токовима велике породице европских књижевности<sup>384</sup> и, у

---

<sup>384</sup> У сличном, али ширем контексту интеграције српске културе у европско добро, Милорад Павић сагледава и дело Вука Стефановића Караџића. О утицају Павићеве заокупљености европски оријентисаним националним ствараоцима опширније в. Делић 1991: 58–61. стр.

контексту времена у коме је живео и стварао Јован Илић, песников методолошки нов<sup>385</sup> однос према читаоцу.<sup>386</sup>

У радовима посвећеним барокним темама (*Гаврил Стефановић Венцловић, Рађање нове српске књижевности и Историја, стил и стил*), анализирајући поетику барокних писаца, Павић нарочиту пажњу посвећује дубљим слојевима значења барокних дела која имплицирају повлашћеног читаоца оличног у „високом“ или „потписаном“ читаоцу, ерудити или мецени. На везу између Павићевих палимпсеста (који нису само наслов прве Павићеве песничке збирке, већ и стална одредница његове поетике) и поетике барока указали су Ј. Делић (1991), Петар Пијановић (1998) и Никола Милошевић који Павићеву нарацију и однос према читаоцу упоређује са

„бистром и прозирном водом која је дубока. Онај ко у ту прозирну бистру воду загази мислећи да је плитка лако се може у њој удавити. Прозирност Павићеве литературе заправо скрива једну дубину која је смишљено тако уобличена да читалац, опредељујући се између различитих верзија које му писац нуди, може помислити да је његов посао једноставан и лак. [...] Није, међутим, тако.“ (Милошевић 1994)

Слојевитост<sup>387</sup> Павићевог дела инспирисала је Јована Делића (1991) за кодификовање „хазарске призме“<sup>388</sup> као модела читања иманентног Павићевом *Хазарском речнику*, али применљивог и на остале романе овог писца.

---

<sup>385</sup> Ово се односи на новину коју Илићево песништво доноси српској поезији. Павић сматра да је Илићев однос према читаоцу, у контексту европске поезије оног времена, модеран.

<sup>386</sup> Ово су, уједно, начела путем којих Павић вреднује поезију Јована Илића и указује на њену новину у односу на дотадашњу, српску поезију. Интересантно је запажање Јована Делића (1991: 58) у вези са Павићевим откривањем новина у домену аспекта читаоца у корпусу Илићеве поезије: „Тај аспект теško да би уочио, тако и у тој мери, неко ко сам није био заокружен тим питањем – питањем читаоца – и ко ће то питање ставити у само средиште своје поетике.“

<sup>387</sup> О поетичком извору слојевитости Павићевих дела и стратегијама њиховог откривања (односно „читања“) такође је опширно писао Јован Делић (1991: 63–66). Најзначајнији допринос Делићевих разматрања слојевитости Павићевих дела односи се на осветљавање утицаја Венцловићевих слојева и функција значења *Светог писма* (дословног, односно „простог“ значења на површини текста, намењеног сваком, „покривеног“ намењеног досетљивима и мудрима који могу извући закључке о алегоричном значењу *Светог писма*, елемента поуке и елемента застрашивања, односно „прећње“) који се, пак, у Павићевој белетристици додатно усложњавају многострукошћу пренесеног значења. Заправо, Јован Делић (1991: 64) је указао, а потом у интерпретативном делу своје монографије аргументовао „polivalenciju smislaonog potencijala [Pavićevog] teksta koji zahteva višestruko razumevanje.“

<sup>388</sup> Метод читања кроз хазарску призму почива на принципу броја три који је у основи композиционе (три књиге) и тематско – мотивске равни (средњовековни, седамнаестовековни и двадесетовековни слој) *Хазарског речника*. Овим тријадама Делић (1991: 255) додаје и троугао писаца – читалац – књижевни јунак, међу чијим чиниоцима неретко долази до „рокаде функција“.

Павићева (1985: 271) позната парабола о хазарском ћупу без дна у функцији је увођења читаоца у тајне његовог стваралачког процеса, али и у читање као епистемолошки проблем:

„Могао бих да ти објасним шта значи твој ћуп, али размисли да ли ти се то исплати. Чим ти кажем шта је, ћуп ће за тебе и за друге неминовно вредети мање него до сада. Јер, маколико вредео, не може вредети више но све, а чим кажем шта је, он више неће бити све остало, што није, а што сада јесте.“

Хазарски читач снова из наведене параболе прототип је читаоца којег Павић има на уму (односно, прототип његове ауторске публице) – изненађен, спреман да машта јер, како запажа овај писац (Павић 1985: 277), „исувише смо навикли читаоца да је машта само у надлежности писца. И да се њега, читаоца та ствар уопште не тиче.“ Читалац којег имплицирају Павићеве романи треба бити одважан да се упусти у игру откривања „тајне хазарског ћупа“, односно у авантуру читања Павићеве књиге „која неће изгледати као све друге књиге“ (Павић 1985: 276). Хазарском читачу снова је намењено „читање смисла“, приписивање значења систему знакова и одгонетање (Мангел 2005: 17), односно реализација епистемолошке функције процеса читања; његова концепција изграђена је по моделу Ековог (2001: 29) семиотичког (узорног, односно критичког узорног) читаоца који рачуна на тајни код дела. У Павићевој концепцији читања указује се на његову демијуршку функцију: у „Напоменама“ уз *Хазарски речник* Павић (1994: 28) пише о читаоцу који читањем правим редом може наново створити свет. Његови романи неуморно трагају за оваквим читаоцем.

У одељку „Хазарски ћуп и друга лажна сећања“ *Историје,сталежи и стила* налазимо и једну препоруку која је, заправо, премиса Павићевог (1985: 275) стваралаштва: „Било би можда пожељно начинити синтезу [...] поетског, документарног и научног текста са приповедном прозом.“<sup>389</sup> Ову синтезу уочавамо у Павићевом романескном стваралаштву (*Хазарски речник* је пример споја документарног, научног текста и

---

<sup>389</sup> У интервјуу са Аном Шомло (1990: 51) Павић ће изнети контрадикторан став да треба раздвојити науку од књижевности. Парадоксално, овој изјави претходи она о синкретизму књижевности и науке: „Једина бих о себи могао да кажем нешто: дуго нисам знао да ли да се понашам као да су историчар и теоретичар књижевности, научник – једна личност, а приповедач, романијер и песник – друга личност или је то иста личност? Дуго сам мислио да се то може раздвојити и да то треба раздвојити. Сада мислим да је раздвајање узалудан посао. То се не може и не треба раздвајати. Ако сте ви онај који сте, онда сте тај са свим оним што носите у свом ковчегу.“ (Шомло 1990: 49) За разлику од недоследности у Павићевим интервјуима по питању евентуалног раздвајања научног радника од писца на примеру своје личности, Павић у свом целокупном стваралаштву доследно меша теоријски и књижевноуметнички дискурс.

приповедне прозе), и у теоријском дискурсу који је најчешће у *ich*-форми са инкорпорираном анегдотом или параболом (каква је већина текстова из *Романа као државе и других огледа*). Стога и Павићева теорија читања мигрира кроз различите нивое дискурса овог писца.

У домену Павићевог теоријског дискурса, озбиљнију намеру за кодификовање нове теорије читања налазимо у његовим текстовима „Почетак и крај читања – почетак и крај романа“, „Гатање као компјутерска игра“, „Кратка историја читања“, „Књига у новом миленијуму“ и „Има ли оловка будућност“.

Текст „Почетак и крај читања – почетак и крај романа“ усмерава нас ка томе да извор Павићеве теорије читања потражимо у тежњи овог писца ка прескрипцији механизма снова и мисаоног тока у књижевно дело:

„Људски снови и мисли нису линеарни, они се роје и бокоре на све стране, имају симултаност која захвата у живот и из живота знатно више него било какав језички исказ. [...] Ако хоћемо да у једном књижевном делу следимо своје мисли и своје снове [...] начинимо нелинеарни феномен.“ (Павић 2005: 15)

Нелинеарно приповедање је, према Павићевом (2005: 20) мишљењу, спас књижевног дела од линеарности језика, а његово исходиште јесте ново, интерактивно организовање читања.

Павићева теоријска поставка читања иницира промену гледишта на природу уметничког дела. Овај писац се експлицитно залаже за превођење књижевности у реверзибилну уметност, а нелинеарно писање ту може остварити своју примарну функцију. Концепција нелинеарног писања коју заговара Павић почива на моделима нелинеарног механизма црквених литургијских текстова (који се за сваки дан и за сваку нову службу другачије комбинују), усмене епике (на шта је указала Јасмина Михајловић 1994.) и интернета: „Начин читања на Интернету данас је као читање са безброј бележака испод текста, фуснота. Скакутаво.“ (Павић 2005: 57) Принцип функционисања интернета Павић у свом стваралаштву примењује у овом кључу, и то на два начина (Татаренко 2013: 145): као хипертекст у ужем смислу у електронском тексту намењеном читању на интернету, са произвољном тачком уласка у текст, и као хипертекстуалну стратегију читања уграђену у нелинеарна, штампана дела.

Павићева теорија читања (и писања), како су то учили истраживачи његовог дела (Делић 1991, Јерков 1992), променила је природу књижевног дела. Неке од собина и могућности читања Павићевог књижевног дела представљамо табелом бр. 7:

Табела бр. 7: Павићева концепција књижевног дела

КЊИЖЕВНО ДЕЛО	
Особине	Могућности
-дело као штиво	-нелинеарно („скакутаво“)
-нелинеарно писање	читање
-предвиђање разних	-интерактивност
токова читања	-креирање сопствених мапа
(реверзибилни карактер)	читања и промена смисла штива
-паралелна егзистенција	-учитавање
(у графичком виду и у	-коауторство (дописивање дела)
виртуелном простору, на	-„коришћење“
сајту <a href="http://www.khazars.com">www.khazars.com</a> )	
-приручнички карактер	

Павићева концепција књижевности као реверзибилне уметности која почива на измењеној, нелинеарној концепцији писања и нелинеарном читању као њеном пандану, оформила је нову „државу“ романа која је лишена „институционалне владавине“ писца и чији је владар читалац, а која почива на законима маште, креативности и слободе кретања кроз њене „области“.

## 2. ЧИТАЊЕ VS. КОРИШЋЕЊЕ

Међу разним дефиницијама читања може се пронаћи и Иглтонова (1987) која га сагледава као „и свима доступан и повлашћен култ“. Тери Иглтон је аутор текста „Побуна читаоца“ (1986), те не чуди што процес читања сагледава са читалачког трона, кроз жељу за његовом потпуном влашћу над делом. И пре него што је Иглтон (1986: 19) упутио писцима захтев да отворе књиге, Милорад Павић је, ослушкујући потребе читаоца (али и



пратећи савремене теорије рецепције и критике читалачког одговора које су се од 70-их година 20. века све више усмеравале ка читаоцу), одлучио да му препусти власт над делом. Уочивши да „данашњи читалац [...] хоће да добије на једном месту [...] морал у приручницима попут оних 'Како да постанем и останем срећна', медицинске савете у виду приручника 'уради сам', езотерију у књизи под назнаком 'Јога за почетнике' итд.“, Павић (2005: 43) отвара врата Књиге овој групи читалаца, али, с друге стране, не занемарује ни семиотичког читаоца. Рачунајући на „читање доступно сваком“ и на читање као култ, Павић спаја књижевне са некњижевним жанровима, те своје романи двоструко кодира као Дело намењено коришћењу и као Текст намењен „тренирању нових начина читања“ (Павић 2009: 158) и откривању стратегија за реализацију семантичког потенцијала који текст нуди.

У жанровским одредницама Павићевих романа у којима се налазе ванкњижевне форме лексикона, укрштених речи, приручника за гатање и „астролошког водича за неупућене“ имплицирана је теорија читања као коришћења. Ову теорију подржавају и „Претходне напомене“, „Завршна напомена“ у *Хазарском речнику*, упутства „за оне који желе да овај роман [*Предео сликан чајем*] или ове укрштене речи читају водоравно или усправно“, читање према начинима отварања у Тароту (магичном крсту, великој тријади или келтском крсту) у *Последњој љубави у Цариграду*, „уради сам“ хороскоп као модел читања *Звезданог плашта* и остале аутопоетичке уводне или завршне странице као стална места Павићевих романа.

У „Претходним напоменама уз друго, реконструисано и допуњено издање“ *Хазарског речника* Павић (1994: 29–33) инсистира на терминима *корисник* и *коришћење*: „читалац може користити књигу како сам нађе да је најзгодније“, „редом који се кориснику прохте“. На завршној страници „Напомена“ Павић (1994: 33) истиче да ће „коришћењем лексикона“ сваки читалац „сам склопити своју књигу у целину као у партији домина или карата и од овог речника добити као од огледала онолико, колико у њега буде уложио“. Читаоцу – кориснику понуђени су разни начини коришћења којима се остварују различите функције, о чему опширније пишемо у одељку „Типологија читалаца у романима Милорада Павића“.

Док се термин коришћење преваходно везује за ону групу читалаца који присвајају књигу на кориснички начин гатања или састављања хороскопа, Павић у

*Хазарском речнику* потврђује да рачуна и на оне читаоце који читањем задовољавају „неку врсту интелектуалне авитаминозе“ (Павић 2005: 42), те који брижљиво истражују текст како би разумели његово заплетено значење. У том случају, како сликовито појашњава Милорад Павић (2005: 42), *Хазарски речник* је нека врста „интелектуалног витамина Е“, духовна храна читаоца и карта за бесмртност писца. Овом читаоцу намењена су упутства за нелинеарна читања, од којих издвајамо дијагонално – одабиром одредница присутних у све три књиге *Речника*, чија је функција пресек кроз историјат хазарског питања или кроз временске слојеве *Речника*, премештање одредница на безброј начина попут „мађарске коцке“, „крчење сопствене стазе“ или, како је учила Ала Татаренко (2013: 208), читања кроз кључ постмодернистичких топоса лавиринта и клепсидре, уграђених у структуру овог романа. Функција читања у кључу лавиринта (односно „ходника који се рачвају као стазе Борхесовог лавиринта“ како га описује Татаренкова (2013: 209)) јесте оваплоћење Павићеве идеје књижевности као реверзибилне уметности којој се прилази, или из које се излази кроз више излаза, док читање по моделу клепсидре, засновано на периодичном мењању начина читања (слева надесно и сдесна налево), метафорички упућује на потребу читања *Речника* у кључу различитих традиција које су често контрадикторне, али и на полемичко читање усмерено ка Кишовом *Пешчанику* и Борхесовој „Пешчаној књизи“ из угла епистемолошке функције књижевности (Татаренко 2013: 209).<sup>390</sup> Живковић (2010: 42) и Татаренко (2013: 12) у *Хазарском речнику* уочавају уграђену ергодиичку стратегију хипертекстуалног читања чији су принципи или артикулисани у метафоричкој форми, или се имплицитно садрже у моделу речника. Као неке од стратегија хипертекстуалног читања *Хазарског речника*, Татаренко (2013: 212) издваја спајање одредница према „гнездастом принципу“ хипертекста, према светоназорно-религијским векторима (звезди, месецу или крсту), као и поменути принцип „мађарске коцке“. Узимајући у обзир све начине читања *Хазарског речника*, Павић (2005: 19), позивајући се на истраживаче овог романа али и на правила математичке комбинаторике, истиче да је уочено чак два и по милиона начина читања овог романа.

---

<sup>390</sup> На трагу Борхеса и Киша, Павић (2005: 47) Књигу сматра „кутијом организованог знања“. Међутим, говорећи о „епохи Водолије“ у књижевности која има одлике масовног убрзања (јер компјутери рачунају брже од људског мозга), али и масовног умањења (потискивања језика), Павић остварење Борхесовог идеала књиге – библиотеке види у електронској, интерактивној књизи.

Роман-укрштеница *Предео сликан чајем* (1988) својом жанровском одредницом упућује на схему читања по моделу укрштених речи (водоравно, „на класичан начин“, чиме се не губе класични заплет и расплет романа или усправно, окомито, којим у први план излазе портрети јунака). Док је *Хазарски речник* штампан по обрасцу биолошких полова у мушком и женском издању, у *Пределу сликаном чајем* читање према полу доводи до различитих завршетака књиге. *Последња љубав у Цариграду* (1994) може се користити уз карте, кроз учитавање значења карата у поглавља романа која носе исте називе и бројеве као поједине карте, кроз учитавање смисла поглавља романа у значење карата приликом гатања, те у функцији прорицања сопствене судбине бацањем карата на сто и читањем поглавља по редоследу тарот-карата.

*Унутрашња страна ветра* (1991) обогаћује Павићеву теорију моделом спекуларног читања. Спекулум (огледало)<sup>391</sup> је, уз поменути лавиринт и клепсидру, још један у низу постмодернистичких топоса које Павић користи као модел читања. На спекуларност као нов наративни вид и нов модел читања Павићевог романа указао је најпре Миодраг Радовић (1992: 507) тумачећи *Унутрашњу страну ветра* кроз присуство огледала као мотива и поступка, од предметног до текстуалног слоја Павићевог романа. Спекуларно читање се у *Унутрашњој страни ветра* остварује кроз реверзибилно учитавање судбина двају јунака, Хере и Леандра. Радовић издваја и лик спекуларног читаоца – Леандра који из тепсије (симулакрума за огледало) ишчитава властиту судбину. Поред читања по моделу клепсидре на који упућује жанровска одредница *Унутрашње стране ветра* (а које смо појаснили на примеру *Хазарског речника*), Јасмина Лукић скреће пажњу на Херин лексикон снова, те издваја још један модел читања који промовише Павић:

„Чини ми се да је ово за Павића заправо био начин да своје читаоце и тумаче на примарно експлицитан начин додатно упутује на снова као један од важних кључева за тумачење његове прозе, прижељкујући вероватно једну могућу 'граматику снова' за своје књиге“. (Лукић 1992: 517)

Услед незаобилазног ониричког слоја у Павићевој романескној прози, читање по моделу граматике снова може бити примењено на целокупни романескни опус овог писца.

---

<sup>391</sup> Огледало у стратегије постмодерног прозног стварања уводи Борхес, а као мотив и прозни поступак га користе и Итало Калвино, Владимир Набоков, Данило Киш и др. Светислав Јованов (1999: 106) у *Речнику постмодерне* упућује на двоструку артикулацију огледала као поступка: „S jedne strane, ogledalo je prived Istog, identiteta; ali, krhost slaganja koje ova figura obezbeđuje samo pojačava rascep pripovedne iluzije – proizvedeći učinke uznemirenosti, apsurdna, ironije i parodije, kao i raslojenost Autora/Subjekta.“

У жанровској одредници *Звезданог плашта* (2000) – „астролошки водич за неупућене“ – имплициран је кориснички, приручнички карактер овог Павићевог романа. „Неупућенима“ је намењено корисничко читање по пишевом упутству, кроз избор женске и мушке мапе читања звезда, као и сопствено „удешавање“<sup>392</sup> краја романа. У оквиру овог нивоа читања кориснику је постављен задатак проналажења и обзнањивања имена Минотајеве љубави. Да би кориснику (коме је дато упутство решавања задатка – избацивање Минотајвог имена из његовог сна) додатно олакшао овај задатак, Павић га упућује на интернет адресу [www.rastko.org.yu/knjizevnost/pavic](http://www.rastko.org.yu/knjizevnost/pavic), где уз свега неколико потеза и притискања тастера може обавити задатак. Међутим, *Звездани плашт* је и књига за упућене (Татаренко 2013: 246), који ће на страницама овог романа уочити цитате из Венцловићевог дела, из песме „Слово љубве“, потом прерађену Венцловићеву причу „О трговцу“, као и низ варијација мотива и алузија на дела Пушкина, Шекспира, Борхеса и других писаца, док сам наслов упућује на *Звездани плашт цара Хенриха Другог*, објављен 1892. Према запажању Але Татаренко (2013: 248), упућенима је намењен најдубљи ниво декодирања *Звезданог плашта* – ишчитавање „звездане“ историје књижевности коју писац овога пута излаже кроз књижевноуметнички дискурс. *Звездани плашт* се може посматрати и као полемика (започета *Хазарским речником*) о „читању правим редом“ које ће „наново створити свет“. За разлику од *Хазарског речника* који негира могућност оваквог читања јер „читалац који би из редоследа одредница могао да ишчита скривени смисао књиге одавно је ишчезао са земље“ (Павић 1994: 28), у поглављу *Звезданог плашта* – „Лав“, Павић (2006: 21) изнова покреће проблем епистемолошке функције читања, али овога пута са већом дозом ироније. Стављајући акценат на „рашчитавање“, читање „унакрст“ или „на сроке“, Павић скреће пажњу на могућност још једног нивоа декодирања – ишчитавања тајне поруке дела чак и у „астролошком водичу за неупућене“. Купљена као нешто што ће му променити судбину, књига у корњачином оклопу мења и начин читања који је упражњавао главни јунак, те га са коришћења упућује на читање унакрст. Наводећи као неке од успешних читалаца унакрст молерку и потпоручника, Павић с једне стране охрабрује кориснике да постану читаоци, док с друге стране, у свом маниру, духовиту опаску са дозом ироније о читаоцима унакрст упућује свом

---

<sup>392</sup> Термин „удешавање“ имплицира љубитеља „романа са степеништа за служавке“ (Павић 2005: 44). *Звездани плашт* се, без сумње, може користити и на овај начин, као тривијални љубавни роман.

семиотичком читаоцу. Макар и у руху пародије, *Звездани плашт* у односу на *Хазарски речник* свакако олакшава читаоцу ишчитавање тајне бар једне од загонетки овог романа – имена Минотајеве љубави.

Читање у функцији уживања у звуковима и у знаковима звукова (нав. према Мангел 2005: 55) у Павићевој концепцији има пандан у коришћењу и читању. Први начин рачуна на забаву кроз гатање, решавање укрштенице или склапање хороскопа, а други је намењен ономе ко овај процес схвата „као и дисање, нашом суштинском функцијом“ (Мангел 2005: 17), коме је „књига храна“ (Павић 2005: 42) и који је спреман на збуњујући, лавиринтски процес читања као поновног стварања значења.

### 3. „ЛЕП“ НАЧИН ЧИТАЊА

У аутопоетичком одељку романа *Предео сликан чајем* „Усправно 1“, имплицитни аутор, уз упутства за читање, тематизује и „леп начин читања, који, за сада, на жалост не постоји, али ће, надајмо се, настати с временом...“ (Павић 1989: 283). Међутим, имплицитни аутор *Предела* не указује на то како би могао да изгледа „леп начин читања“ јер, након што и графички укаже на прекид ове теме, наставља са писањем о даровитим и недаровитим читаоцима. У настојању да одгонетнемо смисао „лепог начина читања“, у овом одељку једино можемо наћи импликације за његово повезивање са лепом и добром причом, каква је, мо мишљењу имплицитног аутора, она између корица *Предела сликаног чајем*. Иако се на почетку као окомита, циљна публика имплицитног аутора издвајају читаоци – љубитељи укрштених речи, односно информисани читаоци и интелектуални елитисти, *Предео сликан чајем* је, доследно Павићевим поетичким одредницама о двоструко кодираном читању, подједнако намењен и љубитељу укрштених речи, и ономе ко ће занемарити упутство за нелинеарно читање, даровитом и недаровитом, идеалном, али и оном чији недостаци „иду и у ширину и у висину“ (Павић 1989: 284), неспособан за маштање и узлет. Леп начин читања је, дакле, посвећен (окомити) начин читања. У предговору романа *Предео сликан чајем* указује се на вишеструку предност оваквог начина читања у односу на водоравно, линеарно. Примера ради, читајући окомито, читалац у одељку „Усправно 3“ стиче потпун увид у садржај бележница Атанаса Разина.

#### 4. ЧИТАЊЕ И ПОЛ

Већ од збирке *Руски хрт*, Павићева поетика читања усмерава се ка „удвојеном погледу“.<sup>393</sup> Од *Хазарског речника*, па надаље, читање удвојеним погледом добило је значајну семантичку нијансу, те се почело третирати као читање двојним сензибилитетом својственим половима, али, парадоксално, нелимитираних експлицитним полним обележјима. Да у Павићевој романескној поетици експлицитна полна обележја нису релевантна за одређивање полног сензибилитета, имплицитно је сугерисано одузимањем пола принцези Атех, једној од писаца *Хазарског речника* и састављача тела Адама Кадмона од људских снова снова. С обзиром на то да су читаоцима – ликовима двојног сензибилитета посвећени засебни одељци дисертације, овде ћемо се задржати на полу као структурном принципу Павићевих романа и читању као полно/сензибилно условљеном процесу.

Док је читатељка „романа са степеника за служавке“, иако њене компетенције нису ишле даље од „скромних интелектуалних наклоности“ (Павић 2005; 44), допринела афирмисању ове књижевне врсте, читатељка двадесет и првог века која, како је Павић (2005: 46) види – чита „женским оком, приватно, онако како [га] не види око медија...“, те обавештена и образована, са политичком трезвеношћу „која у ’женском кључу’ често превазилази политичку визију нашег тренутка у ’мушком писму’“ (Павић 2005: 46), способна да види неку другу истину, постаје повлашћена категорија ауторске публике Павићевих романа. На овај начин Павић пише о савременим списатељицама међу којима, преко претходно поменутих критеријума, нарочито истиче Сању Домазет, Јасмину Михајловић, Џоану Роулинг, Исидору Бјелицу и друге. Чак се и у избору наведених списатељица уочава црта Павића – књижевног историчара: једна линија савремених

---

<sup>393</sup> У Поговору *Руског хрта*, приповедач упућује срећног проналазача (читаоца) да потражи двадесет и прву причу, „аутобиографију писца у женском лицу“. Једно од питања – смерница за налажење поменутих приче као споја двеју које су у „тајној вези“ јесте: „Да ли неко преузима сада моје сећање од мене и наслеђује га?“ (Павић 2008: 297) Наратово сећање наслеђује јунакиња, чиме се сугерише не само трансфикционални карактер душе, већ, можемо рећи на трагу психоаналитичког Јунговог учења, двојност која јој је инхерентна и која се оваплоћује по принципу тренутне преваге архетипа Анимуса или Аниме, чиме се други „пол“ не анулира, већ задржава као комплементарно својство „пола“ душе.

списатељица по чисто женском сензибилитету<sup>394</sup> и поетичности израза духовне су наследнице Јефимије, прве српске песникиње, док су друге модерне Ларе Крофт.

## 5. ИЗМЕЂУ НЕОГРАНИЧЕНЕ СЕМИОЗЕ, НЕЧИТАЊА И ЗАДОВОЉСТВА У ТЕКСТУ

Павићева концепција дела као штива и терена за тренирање нових начина читања може се тумачити као компромис овог свеколиког познаваоца књижевности са незаустављивим отклизавањем смисла као непрестаним пратиоцем чина читања. Ка наведеној борби Павић је усмерио и кориснике и узорне 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 књизи, 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 као откривања најдубље, тајне поруке/кода књижевног дела.

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 неодређености 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“. Овако конципирано читање наилази на опасност читавања слободних

---

<sup>394</sup> Како истиче Милорад Павић, женски сензибилитет се у поетском изразу монахиње Јефимије разлаже или, боље рећи разлеже на мушку (у *Похвали Кнезу Лазару*) и женску осећајност (у песми у којој су извезена мајчинска осећања). Ово Павићево (2005: 49) запажање подржано је и Јефимијиним избором материјала на којима ће исписати своје песме. Мајчинска осећања изливена су у металу и окренута ка вечности, а „мушки“ наратив (*Похвала*) извезен на тканини која нас, као материјал ограниченог трајања, упућује на пролазност живота и смрт.

асоцијација у текст. Код ове тачке се уочава разлика између Екове и Павићеве теорије читања: док Еко (2001: 117) подвлачи да се „између недоступне интенције аутора и сумњиве интенције читаоца налази прозирна интенција текста која оповргава неодржива тумачења“, те се опредељује за интерпретативну кооперацију између носилаца ових интенција, у Павићевом опусу се може наћи дело које својом формом подржава „пловидбу насумице“ од које се Еко ограђује. На крају романа *Уникат* Павић оставља читаоцу празне стране да, и поред сто могућих завршетака који се налазе у *Плавој свесци* (односно у дневнику детектива Еугена Строса), допише свој. Ако Строс као читалац – лик (уједно и тип детектива као имплицитног читаоца) не поштује основну интенцију аутора (изналажење кривца јер је *Уникат* жанровски одређен као детективски роман), те су његове белешке пре рефлекс интуиције него што су индиције, зашто то не би чинио и читалац, нарочито онај који припада корисничкој групи? Говорећи о компјутерском роману као роману будућности, Павић још једном модификује Екову теорију отвореног дела:

„У тим компјутерским романима можете да бирате различите стазе читања и да увек добијете нове токове у делу које је отворено на један начин који се не поклапа сасвим са оним на шта Умберто Еко мисли под ’отвореним делом’. Компјутерски роман је интерактиван. Читалац учествује у његовом обликовању намећући свој избор путање читања, намећући чак и где ће почети и где завршити читање романа, дакле обликујући почетак и крај.“ (Павић 2005: 61)

Интерактивном читању су на сајту [www.khazars.com](http://www.khazars.com) доступна Павићева дела *Дамаскин*, *Стаклени пуж*, као и поглавља *Звезданог плашта* и *Кутије за писање* – „Бик и вага“ и „Вишња са златном коштицом“. У оквиру ових дела, кликом на означене речи директно се мења путања читања текста, међутим, као што ћемо аргументовати у наредном поглављу рада, без значајних измена у садржају, рецепцији, значењу књижевног дела као и у самој (интелектуалној) активности емпиријског читања.

Павићев *Хазарски речник* у којем ниједно тумачење о крају Хазара не доноси довољну аргументацију (Пантић 1987: 67) упућује нас ка још једном рукавцу Павићеве теорије читања упитаношћу: није ли свако нелинеарно читање, па чак и дописивање историје Хазара, један вид *нечитања*? Између Екове теорије неограничене семиозе (али без „пловидбе насумице“) и *нечитања* („које ослобађа бремена туђих речи и у себи pronalazi snagu za izmišljanje sopstvenog teksta“) (Бајар 2008: 162) и за сопствену, читаочеву истину),



можемо закључити да је Павићева концепција читања ближа овој другој. Промовисањем нелинеарног читања (у теорији и у пракси), Павић је читаоца ослободио принуде да књигу, и буквално и метафорички, прочита у целости. Поред брисања граница књиге у графичком виду (претварајући је у речник одредница или остављајући је недовршену, са неколико празних страна које читалац може и не мора да попуни), поједина поглавља својих романа Павић објављује само на сајту [www.khazars.com](http://www.khazars.com), али опет без обавезе да буду прочитана. Павићева концепција читања као коришћења блиска је (а може се тумачити и као антиципација) Бајарове (2008: 41) концепције прелиставања као једног од видова *нечитања*.<sup>395</sup>

Кориснички (приручнички) карактер појединих Павићевих романа отвара врата читалачком хедонизму јер омогућује маштовитије читање него што је оно банализовано, окоштало у стереотипе и општа места против којег је имплицитно усмерена Павићева (а у мањој мери и Бајарова критика): „за таквог читаоца није потребна ни клепсидра у књизи која упозорава кад треба променити начин читања, јер данашњи читалац читање не мења никад“ – критика је коју је банализованом читању и његовом поборнику изрекао Павић (1994: 28) на једној од уводних страна *Хазарског речника*. Онирички слој, присутан у свим Павићевим романима, такође је у функцији подстицања маштовитог читања. Механичка репродукција сна у роману оставља простора за властиту интерпретацију. Оваквом концепцијом читања Павић је указао поштовање ономе што је у самој природи овог процеса, ма колико он био описиван као „интелигибилан процес општења човека у семиосфери“ (Радовић 2011: 452), копча између чула и ума (Милић 2000: 40) или као „*umetnost posebnih konvencija koje čitaoci prizivaju u svest*“ (Калер 1989: 70): идиосинкразији коју нису могли да превиде ни највећи противници корелација између асоцијација током читања и личности читалаца (међу којима је и Џонатан Калер који је током изношења критике на рачун Холандове трансактивне теорије читања признао неминовност активације субјективних асоцијација у процесу читања).

Александар Јерков је, бавећи се Павићевом поетиком новог читања, уочио још једну корелацију са савременим књижевним теоријама читања. Полазећи од спољашњих

---

<sup>395</sup> Овај закључак не одриче разлике између поменутих теорија. Док Милорад Павић као теоретичар читања (али и као писац) више рачуна на формалне аспекте књижевног дела, Пјер Бајар се усмерава ка контекстуалној кохеренцији дела у процесу (не)читања и након овог „процеса“.

принципа Павићевих романа (жанровског поднаслова), Јерков (1992: 178) истиче да овај пројекат „новог читања“, у којем жанровска одредница романа постаје упутство за читање, мења основну слику уметничког дела, те да доводи до парадокса у коме се читаоцу нуди модел читања, уместо могућност стварања света нове приче. Пишући о Павићевом делу Александар Јерков (1992: 178) закључује, а то су потврдили и остали истраживачи Павићевих дела из аспекта поетике читања (Пијановић 1998, Татаренко 2013), да Павић промовише концепцију задовољства у читању.<sup>396</sup> Павићево трагање за новом теоријом читања почива на новој теорији писања, а у овом домену јасно се уочава веза са теоријом Ролана Барта: преобликовање дела у штиво које унапред предвиђа различите токове читања романа Милорада Павића, налик је Бартовој поставци „читања дела као текстова“ (Барт 2010: 140). Читати са задовољством значи читати пре свега и једино текст изнутра и споља отворен, „искомадан“, чије бездане пукотине изазивају да се урони у њих. Бартово „Задовољство у тексту“, како је уочио Јовица Аћин (2010: 156), својеврстан је „претекст, епитаф, стабло, натпис, потенцијално бескрајан код читаве крошње текстова“, те је прави пример остварене нелинеарности (најмање на нивоу техничких решења) на релацији писање – читање и плуралитета уживања у читању, било да се одредимо за полако читање, комплетно читање, брзо и у деловима, као неким од Бартових (2010: 105) препорука. „На позорници текста нема рампе. Иза текста не постоји неко активан (писац), а испред њега неко пасиван (читалац)“ (Барт 2010: 108), а његову функцију Барт (2010: 100) види у игри: преобликовање дела у текст дешава се из разлога „да игре не би биле завршене, да би игре било“. Павићева концепција читања, како се уочава из претходних одељака, у великој мери почива на Бартовој. Међутим, Павићева теорија читања узима у обзир и књигу у новом миленијуму, а у њој ће, како уочава овај аутор (Павић 2005: 56), идеал читања као игре бити апсолутно остварив. Пример читања као компјутерске игре можемо наћи у Павићевим упутствима за читање *Последње љубави у Цариграду* кроз компјутерско гатање (Павић 2005: 25–27). Потпуна идентификација читања као игре, по Павићу (2005: 62), може се реализовати кроз роман без речи, грађен по моделу дечјих компјутерских игрица. У том случају уврежени термин „читалац“ би био

---

<sup>396</sup> Између осталог, Павићева концепција задовољства у читању текста рачуна на исти ефекат читања као и истоимена концепција Ролана Барта. Међутим, Бартова концепција задовољства у читању, као што смо показали у одељку о поменутом аутору, има посве другачије (књижевнотеоријске) корене.

модификован у термин „љубитељ“, јер се романи без речи не читају, него играју. Међутим, ова Павићева замисао је (бар за сада) остала без реализације.

Ослушкивање потреба савременог читаоца и комуникација са токовима светске књижевности и савременим књижевним теоријама усмериле су Павићев књижевни и научни рад ка новом миленијуму књиге и читања.

Настала на темељу барокне традиције „привидне прозирности књижевног казивања“ (Милошевић 1994), Павићева пракса писања настоји да омогући слојевитост и на нивоу рецепције, те је, у барокном маниру, намењује два врста читалаца. Павићев имплицитни читалац задржао је црте повлашћеног барокног, а употпуњен је одликама семиотичког, односно, павићевски речено, хазарског читача снова који „узлеће у Немогуће“. Иза корисника, као другог типа Павићевог читаоца, крије се „грађанство“ као барокни колективни читалац коме су намењени дело-приручник и дословни слој значења. Павићева модификација теорије читања наслеђене из традиције одвија се на неколико нивоа. Уочивши да нов начин читања треба да проистекне из измењене праксе писања, Павић је усклађује са нелинеарношћу човековог мисаоног тока, те настоји да писањем подражава овај процес. Нелинеарно писање је резултовало нелинеарним читањем – приласком делу са различитих страна, те променом његове природе, јер оно у Павићевом стваралаштву добија одлике реверзибилних уметности. Павић своју концепцију писања и читања усклађује и са тековинама новог миленијума – Интернетом и електронском књигом, те начине њиховог функционисања вишеструко примењује у свом књижевном стваралаштву, што резултира модификацијом у смеру хипертекстуалности, хиперрецептивности и интерактивности. Не обавезујући читаоца да пристане на нов начин читања, Павић успешно спаја књижевне са ванкњижевним жанровима, савремене теорије читања са сопственим препорукама, концепцију Дела са концепцијом Текста и оставља читаоцу да се, приликом приступа његовом роману, определи за коришћење или читање. Кориснику су остављене разне могућности употребе дела, од гатања до састављања свог хороскопа, док читаоцу Павић нуди штиво својих романа као позорницу за бескрајну игру откривања семантичког потенцијала текста, облика, тренирања нових начина читања по упутствима писца или крчењем сопствених стаза, учитавања и коауторства, чиме потврђује да своју теорију заснива на читању као средству инвенције.

У контексту савремених књижевних теорија, Павићева концепција читања испуњава простор између Екове неограничене семиозе, Бајаровог нечитања и Бартовог задовољства у тексту, као компромис између три рукавца једног изворишта – теорије о читалачкој слободи. У Павићевој концепцији читања налазимо присуство елемената Екове и Бартове теорије у домену његовог имплицитног читаоца, писања и рецепције, али и модификацију појединих решења ових савремених теоретичара читања у Павићевом кључу, што смо аргументовали на примеру модела комп-романа и интерактивног организовања читања и у текстуалном, и у електронском виду књиге.

У односу на Екову теорију, семантичка отвореност Павићевих романа некада сеже до границе нечитања (у Бајаровом значењу) услед могућности прихватања бескрајног низа значења као подједнако релевантних, што је истраживаче Павићевог дела навело на закључак да овај аутор промовише концепцију задовољства у читању.

Коришћењем постмодернистичких топоса клепсидре, лавиринта и спекулума као имплицитних начина (односно једног од начина) читања својих романа, промовисањем хипертекстуалног модела читања, спајањем романа са тривијалним жанровима за разоноду чиме им је омогућио кориснички статус, отварањем дела за интерактивност са читаоцем и конвертовањем појединих романа у електронски, интерактивни текст, Павић је савремене књижевне теорије обогатио новим начинима читања који, у сагласју са новом читалачком ером, обезбеђују велику слободу *читања*, а себе је, поред признатог историчара књижевности, потврдио и као савременог теоретичара.

## VI ТИПОЛОГИЈА ЧИТАЛАЦА У РОМАНИМА МИЛОРАДА ПАВИЋА

Синтагма „читалац у роману“ сама по себи носи комплексну семантику. Најпре, у роману читалац може бити један од ликова. Романескни опус Милорада Павића баштини читаву популацију читалаца – ликова, најразличитијих особина и интенција, од нечиталаца, до посвећеника. С обзиром на то да је читалац као лик незаобилазан у романима Милорада Павића, овој семантичкој равни читаоца у тексту посвећен је засебан одељак ове дисертације. Потом, читалац у тексту, у значењу уписаног, енкодираног реципијента такође је једна од семантичких равни претходно поменуте синтагме. Као што се може закључити на основу теоријског увода, енкодирани читалац се посматра на две равни:

1. најпре, на равни наративне комуникације на релацији наратор – наратор као уписани прималац приповедачеве приче;
2. на равни рецепције где наратор може имати усмеривачку функцију, када је у питању процес читања, али и улогу оцртавања ауторове жељене публике.

Опис читаоца уписаног у текст додатно се усложњава на релацији имплицитни аутор – имплицитни читалац јер, следећи Изерову, а нарочито потоње реторичке теорије читања, при опису овако позиционираног читаоца („читаоца у тексту“) треба узети у обзир не само експлицитне и имплицитне знаке присуства наратора, већ целокупни комплекс текстовних сигнала реципијента, односно, сигнала упућених читаоцу – сам избор догађаја који су приказани и приповедани, а који су резултат одабира, селекције 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. За наше истраживање типова читалаца у Павићевим романима итекако је користан „улазак“ („упад“) емпиријског читаоца у роман. Иако се овим наизглед алудира на урођено читање (речима Форда Медокса Форда, истраживача романа Хенрија Џејмса и Џозефа Конарда – „Био сам присутан, присутан!“), урођено читање, како смо показали у сегменту дисертације посвећеном овој теорији, имплицира димензију (успешног) читања током којег читалац, уклапајући све што имплицитни аутор приказује (сцену, гест, коментар итд.), учествује тако што од приказаног формира једну

једину синтезу. У Павићевом делу, уроњено читање носи и трећу димензију – читаочев дословни улазак у роман и преобликовање редоследа понуђеног штива.

Типолошко сагледавање читалаца у романима Милорада Павића истраживача обавезује да сагледа и појединачна читања романа овог писца у „уцртаним“ улогама. Стога ћемо у једном делу дисертације књижевнотеоријски размотрити емпиријске аспекте читања Павићевих романа.

## 1. У ТРОУГЛУ ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИХ РОМАНСИЈЕРА ОРИЈЕНТИСАНИХ КА АКТИВНОЈ УЛОЗИ ЧИТАОЦА: КАЛВИНО – ПАВИЋ – ЕКО

Попут Итала Калвина, аутора који своје прекретничко романескно остварење (*Ако једне зимске ноћи неки путник*) публикује свега пет година пре Павићевог *Хазарског речника*, те који је својим романима значајно експериментисао нелинеарним стратегијама читања, и романописац Милорад Павић упутству за читање свог романа посвећује уводне странице. Међутим, примера ради, за разлику од уводних страна<sup>397</sup> романа *Ако једне зимске ноћи неки путник* (1979), у којима приповедач Калвиновог романа непосредним обраћањем („Рођинјеш читати нови роман Itala Calvina Ako jedne zimske noći neki putnik.“ (Калвино 1981: 7))<sup>398</sup> припрема читаоца за уроњено (*immersed*) читање, али донкихотско, ескапистичко („Odbaci od sebe svaku drugu misao. Pusti neka svijet koji te okružuje iščezne u neodređenosti. (7)), у најудобнијем положају („Zauzmi najudobniji položaj: sjedni, opruzi se, skutri se, lezi. Lezi na leđa, na bok, na trbuh. U naslonjač, na divan, na stolicu za ljuljanje, na ležaljku, na tabure.“ (7)), у Павићевом роману приповедачево обраћање читаоцу увек је посредовано. У односу на Калвинове апелативне коментаре који су, претпостављамо, у сагласју са нараторовом интенцијом – позивом на урањање у свет Калвиновог романа<sup>399</sup>,

---

<sup>397</sup> У односу на претходне Калвинове романе, уводне, аутопоетичке стране дела *Ако једне зимске ноћи неки путник* пре су изузетак, него правило у поезици овог писца. Уп. са трилогијом *Наши преци*, сачињеном из романа („философских бајки“) *Преполовљени виконт*, *Барон на дрвету* и *Непостојећи витез*, писаним између 1950. и 1960. године и *Облацима велеграда* (1958).

<sup>398</sup> У наставку одељка биће навођени само бројеви страна издања Калвиновог романа које се налази на списку литературе.

<sup>399</sup> Савети Калвиновог наратора за уроњено читање звуче као парафраза феноменолошке ејдетске редуције, додуше, поједностављена. За уроњено читање неопходно је предухитрити и спречити сва могућа спољашња ометања читања (пре читања неопходно је задовољити физиолошке потребе, угасити телевизор, замолити укућане за поштовање приватности, завршити пушење цигарете и др.). Треба додати да је ово превасходно савет за уроњено читање Калвиновог романа, чиме је имплицирана његова посебност: само такав роман, као

коментари наратора Павићевих романа најпре су упозоравајући, те се односе на озбиљност садржаја романа (нарочито *Хазарског речника*), а потом попримају функцију растерећења, било због свог уверавачког карактера да понуђено издање *Хазарског речника* 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 обеју поменутих романа, јесте импликација занимљивости штива: Калвинов наратор не сумња да ће се читалац „задубити“ у штиво, а Павићев наратор убеђен је да ће сваком читаоцу *Хазарски речник* „тражећи мало времена сваког дана узети много времена кроз године“ (Павић 1994: 563)<sup>400</sup>, чиме се алудира не само на уграђену стратегију читања по одредницама, у прекидима, већ на хазарску тајну која читаоце изнова позива на трагање.

Компарирањем уводних страница романа *Ако једне зимске ноћи неки путник са „Претходним напоменама уз друго, реконструисано и допуњено издање“ Хазарског речника* уочава се једна интертекстуална релација – алузија на сегмент Калвиновог романа који тематизује релацију писац – читалац. Коментаришући читаочеву куповину Калвиновог романа, што је уједно читаочева одлука да не купи неку од чете књига на полицама књижаре, приповедач даје један коментар кроз фокус некупљених и непровитаних књига: „knjige su tebe gledale izgubljenim pogledom pasa što iz kaveza u gradskoj živodernici gledaju svojega bivšeg druga kako se udaljava, dok ga na uzici void gospodar koji je došao da ga iskupe.“ (10). Наведени коментар имплицира високу вредност Калвиновог романа, а самог аутора експлицитно означава као „спасиоца“ читалаца у ери квантитета књиге, малих очекивања и неповерења када је у питању њена вредност.<sup>401</sup> Куповина Калвинове књиге у контексту уводних страница романа о којем говоримо јамчи

---

што је *Ако једне зимске ноћи неки путник* достојан је посвећивања читаоцеве пуне (потпуне) пажње. Такође, Калвинов роман, самим тим што га је, како наводи наратор, читалац запазио међу новинским огласима, те купио у књижари, има другачији статус у односу на низ књига које читалац никада неће прочитати; примера ради, неке од таквих су *Књиге Које Су Скупе*, *Књиге Које Ти Недостају Да Би Их Ставио На Полицу До Других Књига*, *Новитети Којима Су Аутори Или Теме Потпуно Непознати* итд. *Ако једне зимске ноћи неки путник* је, из овог угла *Књига Која Се Тренутно Чита*.

<sup>400</sup> У наставку дисертације наводимо само бројеве страна Просветиног издања *Хазарског речника* из 1994. године.

<sup>401</sup> Уп.: „Ne može se reći da očekuješ nešto posebno upravo od ove knjige. Iz principa više ni od čega ništa ne očekuješ. Ima ih mnogo mlađih od tebe, ili starijih, koji žive u iščekivanju izvanrednih doživljaja, od knjiga, od ljudi, od putovanja, od događaja, od onoga što krije sutrašnjica. Ti ne. Ti znaš da je najviše što čovjek može očekivati da izbjegne najgore. To je zaključak do kojega si došao u osobnome životu, a i u vezi s općim, pa čak i svjetskim pitanjima.“ (Калвино 1981: 8)

„pravu novost, koja će zauvijek ostati novost“ (11). Кратка парабола о логици пишчевих и читаочевих мисли на уводним страницама *Хазарског речника* (17–18), уједно – парафраза сегмента из увода романа *Ако једне зимске ноћи неки путник* – додатно наглашава значај читаочеве креативности на коју се алудира већ „уговором“ са наратором, односно читањем по упутствима (наглашавамо да је читаоцу Павићевих романа увек понуђено/предложено више начина читања), уз остављање могућности за читачево изнајажење новог „реда“ или „укрштаја“. Према параболу, писац увек рачуна и на „хијену“. Метафорички, хијена као животиња из реда звери грабљивица коју, на основу метода лова свог плена, научници сврставају у ред животиња по степену интелигенције равних мајмунама<sup>402</sup>, свакако упућује на семиотичког читаоца Павићевог романа – интелигентног, активног, односно читаоца који ће у сусрету са понуђеним штивом нарочиту пажњу посветити промишљању метода којима се може осветлети вишеслојност дела. Међутим, поистовећивање читаочеве 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. У културама појединих народа Африке хијена се сматра ђавољим помоћником<sup>403</sup>, те реинкарнацијом вештичије душе или чаробњака. Ако се сетимо ликова састављача *Хазарског речника*, уједно читалаца хазарске историје, културе, полемике, те снова који су код Хазара, како сведочи Павићев роман, имали статус једине реалности, једна од њихових заједничких карактеристика је поседовање особина које их приближавају демонској природи: Теокист Никољски поседује натпросечно (чак можемо рећи надљудско) памћење, а уз то у роману *Хазарски речник* јавља се као лик – парњак Сатане (Никона Севаста) који, као најталентованији зограф и калиграф, још један је у низу ликова *Хазарског речника* који потврђује да је креативност, као посебан и редак дар, демонске природе.<sup>404</sup> Међутим, семантика мисли – хијене не исцрпљује се 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

---

<sup>402</sup> Подаци су преузети са сајта

<https://sr.wikipedia.org/sr/%D0%A5%D0%B8%D1%98%D0%B5%D0%BD%D0%B0>. (приступљено 5. 5. 2017.)

<sup>403</sup> <https://sr.wikipedia.org/sr/%D0%A5%D0%B8%D1%98%D0%B5%D0%BD%D0%B0> (приступљено 5. 5. 2017.)

<sup>404</sup> О демонској природи читања и читаоца *Хазарског речника* опширније пишемо у одељку „Читаоци – ликови Павићевих романа“.



Теоктиста Никољског), способност креативног примања (односно стварања) уметничког дела (дар Никона Севаста). Раније су научници хијене сматрали хермафродитима<sup>405</sup>, 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 оградили 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 се, опет, не везује за пол и који поседују само ретки, изузетни читаоци. У контексту *Хазарског речника*, способност комплементарног читања, односно читања кроз мушки и женски сензибилитет поседује Дорота Шулц. Мисао – хијена ојачава и Павићев поетички став о читању као задовољству, односно о задовољству читања, о чему ће бити више речи у одељку о стратегијама читања *Хазарског речника*. Последња реченица из параболе 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.

Када су у питању остале препоруке начина читања, и Калвино, и Павић имају на уму аспект задовољства у читању. Док Калвино препоручује „*čitanje naokolo prije nego što se роčne čitati iznutra*“ (13), односно „предигру“ са књигом – „опипавање“ њених корица, упознавање са њеним паратекстуалним елементима што је увод у потпунији ужитак који пружа чин читања садржаја књиге, Павићев наратор такође препоручује вид „предигре“ – упознавања за историјатом хазарске полемике и *Хазарског речника*, али он је намењен преваходно семиотичком читању, где ће се задовољство у тексту оваплотити кроз задовољство у (ре)конструисању, односно стварању.

С обзиром на то да романи *Ако једне зимске ноћи неки путник* и *Хазарски речник* представљају камене – међаше у поетикама њихових аутора, треба се задржати на

---

<sup>405</sup> <https://sr.wikipedia.org/sr/%D0%A5%D0%B8%D1%98%D0%B5%D0%BD%D0%B0> (приступљено 5. 5. 2017.)

спецификуму ових романа у односу на претходна Калвинова и Павићева дела. Наратор уводних страница романа *Ако једне зимске ноћи неки путник* читаоцу коме се обраћа обећава промене у стилу и „лику“ аутора. У уводу поменутог романа, истицањем да лице овог аутора нема заједничких црта са лицем Итала Калвина, аутора *Непостојећег витеза* и *Замка укритених судбина* (овде се мисли на имплицитног аутора поменутих дела) наратор, заправо, жели да придобије и оног читаоца који није љубитељ Калвинове прозе. Другачији стил и новост (књига за коју „не знаш шта је“ (9)) треба да привуку Калвиновог (не)читаоца. Стога можемо закључити да је повлашћена ауторска публика романа *Ако једне зимске ноћи неки путник* она која писцу романа даје „другу шансу“ да га освоји. Потом следи било који читалац који је савладао вештину уроњеног читања.

„Садашњи писац“, односно приповедач као наводни реконструктор пронађеног, али оштећеног рукописа (прецизније хипотетички постојећег рукописа), какав је Даубманусово издање *Хазарског речника*, елемент је који већ на први поглед повезује Еков роман *Име руже* (1980) са поменутиим Павићевим романом.<sup>406</sup> „Садашњи писац“ у оба романа оглашава се већ на уводним странама<sup>407</sup> – у напоменама, односно у уводном одељку *Имена руже* („Наравно, рукопис“); такође, ови оквирни приповедачи обеју романа трећи су у низу читалаца поменутог рукописа. Међутим, техника пронађеног рукописа у *Имену руже* и *Хазарском речнику* функционише на различите начине: док „садашњи писац“ уводних напомена вишеструким позивањем на историјске изворе и сведочанства настоји да одржи документарни статус штива које ће представити читаоцу, наратор уводних страница Ековог романа не крије да је пронађени рукопис превео „безмало у једном даху“ (Еко 2004: 5)<sup>408</sup>, „У атмосфери великог душевног узбуђења [...] сав очаран“ (5), што већ током уводних реченица наговештава непоузданост приповедачевог превода текста који је записао опат Вале. Након што је тежиште наратива о пронађеном рукопису

<sup>406</sup> О односу формалних и семантичких аспеката Екових и Павићевих романа опширно је писао Душан Живковић у монографији *Отворени лавиринти: Еко и Павић* (2016: 57–122). Поред проблема имплицитног аутора као „садашњег писца“ (ре-конструктора) на коме се задржавамо ради илустрације проблема имплицитних читалаца Павићевих романа, у монографији Душана Живковића осветљене су и релација *Ars Combinatoria* – укрштене речи и вишеструки односи писца, приповедача, читаоца и јунака у Ековим и Павићевим романима.

<sup>407</sup> Већ у следећем Ековом роману (*Фукоово клатно*, 1988) уводне аутопоетичке странице, односно напомене за читање изостају, али функцију оцртавања ауторске публике и усмеравања читања романа задржавају два мота у којима се, као жељена публика, издвајају „синови науке“, мудри и читаоци који нису приклоњени празноверју. Њима се у оквиру поменутог паратекста (Фуко 2015: 7) сугерише проучавање романа *Фукоово клатно*, обједињавање његовог смисла и превазилажење пређутог (празног места).

<sup>408</sup> У наставку наводимо само бројеве страна истог издања *Имена руже*.

пребацио на свој доживљај прочитаног и преведеног текста, приповедач Ековог романа посредним обраћањем разоткрива читаоцу да у манастирској библиотеци у Мелку, где је наводно живео Адсо, нема ни трага рукопису поменутог опата. „Садашњи писац“ – истраживач аутентичности Адсових успомена долази до закључка да су оне „обавијене [...] многим и неразјашњеним тајнама, почев од самог аутора, па све до попришта, опатије.“ (7). Места неодређености и низ неизвесности у вези са аутентичношћу Адсових успомена, те са самим њиховим садржајем, приповедача су позвале на потрагу за „истином“ али, с обзиром на то да је она унапред осуђена на позицију (послужимо се Павићевим речима) „између два да“, романескну истину као резултат истраживачког, али и доживљајног и креативног читања Адсових успомена (и то на основу сопственог претходно записаног превода – доживљаја). Тако је представљање рукописа опата Валеа, односно Адсове успомене једна „као да“ игра урођеног, заинтересованог, а може се рећи и компетентног читаоца, „уживаоца у приповедању“ (Еко 2004: 9)

Павићеви романи – „реконструкције“<sup>409</sup> наводног Даубманусовог издања дела *Lexicon Cosri* (*Хазарски речник*, 1984), односно приче на основу пронађених рукописа и предмета, похрањених у капетанској кутији (*Кутија за писање*, 1999) не само да су структурирани путем овог поступка већ, захваљујући уграђеној стратегији (ре)конструкције, позивају читаоца на преосмишљавање понуђеног штива. Таква интенција романа, односно текста, ако узмемо у обзир статус Павићевог дела као штива за тренирање нових начина читања, реорганизацију и преосмишљавање, експлицира се на уводним страницама („Претходним напоменама“ у *Хазарском речнику*, односно у описима кутије за писање у истоименом роману), те у „Завршној напомени од користи [овог] речника“ и „Post Scriptum“-у *Кутије за писање*. Наратори уводних страница наведених 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 читаочевог „дописивања“

---

<sup>409</sup> На основу класичног значења овог појма као романа чији је садржај мотивисан техником пронађеног рукописа, те чија структура наводно подражава предложак, два Павићева романа могу се назвати „реконструкцијама“ – *Хазарски речник* и *Кутија за писање*.

романа. Задржаћемо се на сваком од поменутих романа како бисмо подробније указали на функције оваквих поступака, уједно општих места<sup>410</sup> Павићеве теорије о читаоцу.

## 2. ФУНКЦИЈА ПРИРЕЂИВАЧА („САДАШЊЕГ ПИСЦА“) У ПРЕДЕЛУ СЛИКАНОМ ЧАЈЕМ

По својој природи и функцији, „садашњем писцу“ *Хазарског речника* можемо придружити састављаче *Споменице* Атанасију Свилару, уједно једне у низу читалаца штива о животу поменутог архитекте, главног лика *Предела сликаног чајем*. Иако се састављачи *Споменице* јављају као колективни читалац (Атанасијеви школски другови), у њихово име говори приповедач и приређивач Миша. Изостанак мотивације за увођење појединих докумената у *Споменицу* као што су приче које је Свилар наводно причао својим саговорницима, записане трећом руком, имплицитни су позив информисаном читаоцу (односно читаоцу упознатим са поетиком писца Милорада Павића) на трагање за спонама оваквих наратива са биографијом Атанасија Свилара. Посматрајући Атанасијеве наративе кроз призму чувеног сегмента о функцији имплицитног аутора изнетог у *Реторици прозе* Вејна Бута, Атанасијеве приче чак и без непосредне тематско-мотивске и семантичке релације са главним фабуларним током *Предела сликаног чајем* у функцији су карактеризације онога ко је начинио избор њихових елемената; заправо, оног кога је интенција навела да их исприча.<sup>411</sup>

## 3. КОРИСНИК

Узимајући у обзир целокупни сигнални комплекс значајан за оцртавање читаоца Павићевих романа (књижевнотеоријске списе овог аутора, есеје и интервјуе који су бројни у опусу овог писца и теоретичара читања, паратекстуалне маркере, упутства за читање и „коришћење“ дела као општа места његових Павићевих романа, те њихове наративне и обликотворне стратегије), у претходном одељку о Павићевој теорији читања закључили смо да су они најмање двоструко кодирани – као дела за читање, те као текстови за

<sup>410</sup> Иако је о читаоцу Павићевих романа писано у више наврата, закључци истраживача Павићевих дела су углавном семантички корелативни и осветљавају општа места његове поетике.

<sup>411</sup> У својој монографији *Павић*, Петар Пијановић (1998: 228–229), на Делићевом трагу, као уграђене стратегије читања *Предела сликаног чајем* анализира себе-читање и дијагностиковање своје (не само читалачке) личности на основу „психолошко-поетичког“ упутства за употребу овог романа.

„коришћење“ и „тренирање нових начина читања“ без обавезе да се, бајаровски речено, текст и буквално прочита до краја. На основу експлицитне поетике читања Милорада Павића издвојили смо два имплицитна читаоца<sup>412</sup> његових романа: оног у значењу ековског семиотичког који рачуна на „тајни код дела“, који брижљиво истражује текст и настоји да открије и реализује семантички потенцијал дела, а потом и корисника као другу циљну групу читалаца, љубитеља „тренирања“ нових начина читања. Како Милорад Павић (2005: 43) истиче у својим аутопоетичким белешкама, корисник, као један од имплицитних читалаца Павићевих романа, настао је услед „ослушкивања“ потреба „савременог“ читаоца, о чему смо такође писали у поглављу „Павићева теорија читања“. Међутим, појам „корисник“ у контексту Павићеве поетике каткад означава и љубитеље тривијалних романа, што је случај са *Позориштем од хартије*. Ради илустрације, навешћемо неке од начина и функција „корисничког“ читања *Хазарског речника*:

Табела бр. 8: Кориснички начини читања *Хазарског речника*

Упутство за коришћење	Функција
Тражење речи или имена које је предмет тренутног интересовања	Речничко информисање о датом појму
Линеарно коришћење	Уживање у бестселеру
Перспектива насумице отворене странице	Превладавање доколице
Читати „као птица тресигаћа која лети само четвртком“	

Прво питање које се логично намеће након издвајања имплицитних читалаца Павићевих романа јесте питање њихове хијерархије: да ли је нека од ових категорија повлашћена? Одговор на ово питање може се дати тек након анализе сваког романа понаособ.

Ванлитерарни жанр (лексикон, приручник, хороскоп, итинирер) од којег Павић често „позајмљује“ форму за своје романе, углавном је функционализован у контексту „коришћења“ текста. Експлицитна, али концизнија упутства за читање дата су и уз романе *Последња љубав у Цариграду* (1994) и *Уникат* (2004). Роман *Последња љубав у Цариграду*

<sup>412</sup> Постмодернистичка нарација није *a priori* некохерентна, те ни мултипликација имплицитног читаоца није њена општа карактеристика. У контексту Павићевих (постмодернистичких) романа, фигура умноженог имплицитног читаоца (прецизније: семиотичког читаоца и корисника) изостаје у *Кутији за писање*.

у први план ставља корисника<sup>413</sup>, док се, како открива „Упутство за читање“ *Униката*, овај роман намењује пре свега креативним читаоцима који ће или дописати сопствени крај или, у недостатку инспирације (или мотивације) изабрати један од понуђених стотину рукаваца – завршетака овог романа – делте. Линеарно читање („задовољење сопственим крајем“) опет је на другом месту иза маштовитог, креативног или пак читања према насумице одабраном завршетку. У књижевној критици о роману *Последња љубав у Цариграду*, често је истицана (и негативно вреднована) Павићева игра са темом сензуалности, ероса, блуда и инцеста, а као интенција увођења овакве проблематике углавном је навођена пишчева жеља да придобије масу читалаца.<sup>414</sup>

Типологију имплицитних читалаца Павићевих романа додатно усложњава њихово паралелно постојање у графичком и електронском виду, организовано за интерактивно читање, на сајту [www.khazars.com](http://www.khazars.com). На овај начин могу се читати интерактивна дела *Стаклени пуж* и *Дамаскин*, док су у електронском облику доступна и два поглавља Павићевих романа: „Бик и вага“ (*Звездани плашт*) и „Вишња са златном коштицом“ (*Кутија за писање*).<sup>415</sup> Међутим, с обзиром на то да је интерактивност поменутих дела остала у домену читаоачеве слободе избора редоследа поглавља, што је случај и са њиховим папирним издањем (Милорад Павић хипертекстуалну стратегију читања уграђује и у романе у штампаном облику<sup>416</sup>), овај проблем обрадићемо фокусирајући се на публикације у штампаном облику.

---

<sup>413</sup> Унутар *Последње љубави у Цариграду* дају се упутства за читање романа према начинима отварања Тарота, што се, у контексту Павићеве поетике, може приписати корисничком аспекту читања.

<sup>414</sup> Књижевнокритички текстови настали у првим годинама након објављивања *Последње љубави у Цариграду*, овај Павићев роман из 1994. године одређују као „својеврсни еротикон“ (Вуковић 1997: 148). Због велике заступљености еротских мотива и залажења у поље инцеста и перверзије у *Последњој љубави у Цариграду*, Александар Гаталица (1996) се на овај роман осврће у негативном контексту. У тексту „Царево ново одело“, Гаталица, из угла естетске функције, дела *Шешир од рибље коже* и *Последњу љубав у Цариграду* оцењује као мање вредне у односу на претходна Павићева дела, а потом се не устручава да у њима нађе потврду за Павићеву опседнутост сексом (овде се повезују стваралац и дело!), разним, бесмисленим јелима и направама, те да закључи да „овакав маниризам и еклетицизам води у праву аксиолошку збрку“. Сличне замерке – да „Павићу као писцу понестаје таленат, па га надокнађује еротским сценама у роману да би придобио читаоца“, упутила је и Светлана Слапшек поводом романа *Унутрашња страна ветра* у тексту „С друге стране књижевне археологије“.

<sup>415</sup> Пре више од деценије, тачније 2001. године у продају је пуштено прво мултимедијално издање *Хазарског речника*.

<sup>416</sup> *Хазарски речник* – роман лексикон и *Unique Item – delta novel* романи су са празним страницама остављеним за дописивање сопственог (читаоачевог) краја романа.

#### 4. ХАЗАРСКИ ЧИТАЛАЦ

Иако својим коментарима и уметнутим параболома готово подједнако настоји да придобије семиотичку и корисничку читалачку публику, ауторски приповедач уводних страна *Хазарског речника* открива своју приоритетну групу читалаца. Осврт на навике „данашње“ читалачке публике, међу којима су мета критике линеарно и немаштовито читање (односно пасивно, без промишљања метода читања и налажења његових нових стаза)<sup>417</sup>, осветљава семиотичког читаоца као повлашћену категорију. За улазак у прижељкивану<sup>418</sup> ауторску публику довољна је маштовитост избора стазе читања. У прилог нашем ставу је савет „садашњег писца“ читаоцима са почетка четвртог одељка „Претходних напомена“ којим се нарочито препоручује читање *Хазарског речника* оних дана „када [читалац, прим. аут.] осети да му памет и опрез дубље досежу него обично“ (34), чиме се још једном подвлаче и загонетни карактер ове књиге, и неопходност усамљеног и посвећеног читања овог штива. Одређени аутопоетички искази унутар „Завршних напомена“ такође подвлаче семиотичког читаоца као приоритетну, прижељкивану ауторску публику. Исказ ауторског приповедача<sup>419</sup> „читати овако дебелу књигу значи дуго бити сам“ (Павић 1994: 564) открива да „садашњи писац“ рачуна на целовито, креативно, посвећено читање *Хазарског речника*. Читаоца на стваралачко читање охрабрује и сам „приређивач“ називајући га *сабратом*. Да би се упустио у „игру“ са својим сабратом, читалац свакако треба да поседује неке од особина „приређивача“, а најзначајнија од њих, посматрано из овог угла, јесте креативност јер захваљујући њој „садашњи писац“ успева да „реконструира“ непостојећи *Lexicon Cosri*, односно да га (ре)креира.

На крају трећег одељка „Претходних напомена“, након експлицитног навођења/препоручивања разних начина читања *Хазарског речника* које поједини

---

<sup>417</sup> Уп.: „За таквог читаоца није потребна ни клепсида у књизи која упозорава кад треба променити начин читања, јер данашњи читалац начин читања не мења никад.“ (Павић 1994: 28)

<sup>418</sup> Синтагму „прижељкивана“ публика употребљавамо са циљем издвајања повлашћене категорије Павићевих читалаца. Док су жељени Павићеве читаоци сви, почев од корисника, па до семиотичких читалаца, повлашћена је друга категорија. Једина нежељена категорија, у контексту Павићевих романа, јесу нечитаоци. С обиром на то да је проблем нечитања у контексту Павићеве поезике проблематизован у релацији са читањем као витализовањем и стварањем овом комплексном проблему биће посвећен посебан одељак поглавља о читаоцима – ликовима у Павићевим романима.

<sup>419</sup> Иницијална позиција поменутих упутстава у односу на друге текстуалне елементе романа имплицира повлашћеност поменутих нараторових исказа.

истраживачи Павићевог дела (уп.: Делић 1991: 232; 236; 240) сматрају разноврсним и креативним, али до те мере нормативним и исцрпним да пре наводе читаоца да их испроба, него што га провоцирају да изнађе (осмисли) нов начин читања, ауторски приповедач додаје: „Остало је за остале.“ (33) И на први, и на други поглед, појам осталих остаје амбигвитетан. На основу пододељка бр. 3 унутар „Претходних напомена“, осталима се могу сматрати они ретки, повлашћени (и у смислу поседовања нарочитог дара, и у смислу ауторовог издвајања своје прижељкиване групе читалаца) семиотички. Међутим, с обзиром на то да су сви набројени начини читања унутар „Претходних напомена“ нелинеарни, посматрано из овог угла, *остали* су читаоци приклоњени традиционалном, класичном (линеарном) начину читања. Овим се још једном потврђује да је лепеза ауторске публике Милорада Павића као романописца широка и разнолика.<sup>420</sup> На уводним страницама *Хазарског речника* ауторски приповедач ипак врши искључивање једне групе читалаца из своје жељене публике. То су „преварени мужевци“ – књижевни критичари, а разлог њиховог искључивања налази се превасходно у њиховој немаштовитости (недостатку креативности).

На једној од уводних страна *Хазарског речника*, приповедач – приређивач (односно „садашњи писац“, како себе одређује) критички се усмерава ка нечитаоцу: „На овом месту лежи онај читалац који никада неће отворити ову књигу. Он је овде заувек мртав.“ (8). У контексту романа *Хазарски речник*, прича о смрти читаоца утемељена је у историјату *Хазарског речника*, прецизније у вези са издањем из 1691. године. Међутим, у оквиру приче о Даубманусовом издању *Хазарског речника*, наратор говори о смрти „корисника“, што отвара ново питање: кога, заправо, наратор охрабрује у уводним страницама? Корисника<sup>421</sup> да постане семиотички читалац, или овог другог да никада не одустане од трагања, ма колико му се „пут“ чинио дугачак (и узалудан)? Могућ одговор налазимо у приповедачевој „нагодби“ са читаоцем, такође унутар „Претходних напомена“, где се

---

<sup>420</sup> У студијама о романима Милорада Павића налазе се и негативно конотирана виђења ауторске публике романа Милорада Павића (нарочито њене корисничке групе): „Pavićeva proza ne traži čitaoca, već konzumenta. Ona bi najrađe, kada bi to bilo moguće, da zameni televiziju ili kompjuterske igrice i da se nametne kao narkotik.“ (Ahmetagić 2005: 27)

<sup>421</sup> Иако писац термин „корисник“, услед инкорпорирања небелетристичких форми (лексикона, итинирера, хороскопа) каткад тривијализује, мишљења смо да је поменута група читалаца подједнако жељена колико и семиотичка. У контексту *Хазарског речника*, за ову групу читалаца не везује се ниједна негативна конотација. Чак и „мењање“, „гојење“, „силовање“ (563) књиге и преусмерење њеног тока, до чега може доћи услед њене „употребе“, мање су погубни од нечитања.



адресату саветује читање поменутих напомена искључиво након обеда, како му не би изгледале превише дуге. Јасно је да се приповедач обраћа „кориснику“, са намером да и њега придобије, односно приволи на читање. Одељак „Начин коришћења речника“ указује на стратегије читања намењене превасходно спремнима за изазов који нуде начини читања другачији од класичног, линеарног, а „нови“ начини читања читаоцу додељују и нову функцију, те од пасивног реципјента он може постати списатељ, настављач, дописивач (29) јер му се даје простор да „сам склопи своју књигу у целину као у партији домина или карата“ (33). Навешћемо „начине коришћења“, односно упутства за неке начине нелинеарног<sup>422</sup> читања *Хазарског речника* на које упућује приповедач:

- читање преко одредница, без обавезе да се *Речник* прочита у целости;
- линеарно и целовито читање (одједном) које је, парадоксално, услед синонимичне употребе са „класичним“, „увреженим“ и начином читања „окошталом у стереотипе“ често на мети Павићеве критике, у контексту *Хазарског речника* оно се препоручује уколико читалац жели да добије целовиту слику о хазарском питању, ликовима и свим околностима у вези са нестанком Хазара као једном од средишњих тема романа;
- читање редом који се кориснику прохте;
- читање по принципу насумице отворене странице приликом расклапања *Речника*;
- дијагонално, а најцелосходније – по „тројкама“, односно према одредницама за које су заинтересоване све три књиге *Речника*. Овакав начин читања даје добар пресек кроз све три књиге;
- прескакање уводних напомена и „крчење сопствене стазе“.

Једна од уметнутих прича *Хазарског речника* (о Авраму Бранковићу) готово на бајаровски начин тематизује читаочево трагање за својом унутрашњом књигом. Стојећи пред Бранковићевом библиотеком – лавиринтом, Теоктист Никољски, попут Музиловог библиотекара<sup>423</sup> из романа *Човек без својстава*, констатује

„да су куће најсличније књигама: толике око тебе, а свега неколико их је у које ћеш завирити и још мање таквих којима ћеш начинити посету или се настанити за дуже време.

---

<sup>422</sup> У контексту Павићеве поетике, нелинеарно (реверзибилно) и креативно читање често се узимају као синоними.

<sup>423</sup> Музиловог библиотекара и Теоктиста Никољског повезују једино рефлексije пред бескрајем књига, док се као типови читалаца њих двојица дијаметрално разликују: Музилов библиотекар прави је пример нечитаоца, али успешног проналазача метода оријентације („доброг прегледа“) у мору књига, односно метода спознаје књижевних веза и спојева, док је Никољски прави пример „упућеног“ читаоца.

Најчешће за тебе је одређена понека крчма, понеко свратиште, изнајмљени шатор за једну ноћ или подрум. А ретко, најређе, догоди ти се да случајно невременом занесен поново уђеш у исту, некада давно коришћену зграду и преноћиш поново сећајући се где си и када лежао и како је све, мада је исто, било другачије, и у којем су прозору свитала пролећа и на која се врата у јесен излазило...“ (527–528)

Ова уметнута прича о књизи, сагледана кроз оквир уводних напомена, не само да подстиче читаоца да трага за својом књигом, већ претендује на то да *Хазарски речник*, захваљујући могућности изналажења сопствене (читаочеве) стазе постане баш такво *свратиште*.

Иако се на уводним страницама *Хазарског речника* често инсистира на читаочевој слободи, аутор „Напомена“ унутар овог романа подједнако провоцира истраживача статуса Павићевог читаоца да ову слободу преиспита. Међу првима овом задатку приступио је Јован Делић, а његово запажање да је тврдња да се *Хазарски речник* може читати на безброј начина само делимично тачна<sup>424</sup> јер различити начини читања нису ништа друго до различити начини прераспореда елемената унутар једног кохерентног система, какав је поменути роман, општеприхваћена је међу проучаваоцима Павићевог романа, било да његово стваралаштво вреднују позитивно или негативно.<sup>425</sup>

Павић је ауторску публику *Хазарског речника* карактерисао и имплицитно, путем структурирања заплета до којег, и од којег увек води више путева, а ниједан не нуди довољно аргументације за закључак<sup>426</sup>, а потом и палимпсестношћу<sup>427</sup> дела, што додатно

---

<sup>424</sup> Уп.: „Bez čitaoca, dakle, nema priče, ali čitaočevu maštu bitno ograničava sam pisac, svodeći je, u najboljem slučaju, na dječju igru slagalice, čiji su elementi i konačna cjelina unaprijed zadati, a što čitalac mora riješiti.“ (Делић 1991: 232)

<sup>425</sup> У поглављу о емпиријским читаоцима *Хазарског речника* навели смо слично запажање Јасмине Ахметагић. Ала Татаренко (2013: 213, 211), након издвајања и разматрања експлицитних, имплицитних и латентних стратегија хипертекстуалног писања и читања *Хазарског речника* такође долази до закључка да читање овог романа усмерава структурирана мрежа интертекста, те да се читаочева активност исцрпљује у „попуњавању квадратића значења које је писац оставио празним, према ауторским оријентирима“.

<sup>426</sup> У основи заплета *Хазарског речника* су разлог и начин нестанка Хазара. Три књиге *Речника* (зелена, црвена и жута) које представљају три различита извора (исламски, хришћански и јеврејски) нуде различите одговоре, али су пуне празнина, услед чега се не може изрећи аргументован закључак о преобраћању Хазара у једну од три поменуте вере.

<sup>427</sup> Милорад Павић је као научни радник истраживао барокну поетику, а она је несумњиво утицала на његову романескну поетику. О поменутој теми опширно је писала Јелена Марићевић у докторској дисертацији *Барок у белетристичком опусу Милорада Павића*, (2016). Дубљи слојеви српских барокних књижевноуметничких дела имплицирају повлашћеног читаоца, оличеног у ерудити. О слојевитости Књиге Павић пише у одредници „Ал Бекри, Спанјард“: „Први слој значења [...] је онај дословни, који се зове *авам* и доступан је сваком човеку без обзира на веру. Други слој – слој алузија, пренесених значења, који се зове

наглашава њихову отвореност, односно више равноправних читања. Најдубљи слојеви значења имплицирају *идеалног* читаоца. Он је, најпре, како Павић експлицира у предговору *Хазарског речника*, имплициран структуром која омогућава читање на више од два и по милиона начина, што је резултат комбинаторичке операције међу одредницама у поменутом роману. Међутим, ово се не односи на читаоца који ће да „исцрпи“ сва могућа значења романа, нити на оног који ће књигу прочитати на све препоручене начине јер се *Хазарски речник* ни тако не може расплести. На основу тога што се у контексту значења овог романа ни за једно тумачење разлога нестанка Хазара не може наћи довољна аргументација, можемо закључити да Павић ипак има на уму дојсовске идеалне читаоце – оне који, ако већ не могу наново створити свет, бар „болују од идеалне несанице“. За оваквог читаоца Павић користи појам „хазарски читалац“. Ради откривања значења слојева *Хазарског речника* (средњовековног, седамнаестовековног, нововековног) имплицитни аутор препоручује метод читања кроз „хазарску призму“. Он почива на принципу броја три који је у основи композиционе (три књиге) и тематско – мотивске равни. Овим тријадама додаје се и троугао писац – читалац – књижевни јунак, међу чијим чиниоцима неретко долази до „рокаде функција“ јер читањем нпр. по гнездастом принципу хипертекста (спајањем истих одредница из различитих књига *Речника*) читалац мења редослед штива и преосмишљава га.

## 5. ЕНИГМАТЕ (ИДИОРИТМИЦИ, КЕНОБИТИ И „ОТШЉЕНИЦИ“)

*Укрштене речи! Па и није неки изум – рећи ћете. Наравно да није.*

*Али, за почетак и то је доста. Док се не привикнете.*

Милорад Павић, *Предео сликан чајем*

Самим уласком у поджанровску одредницу *Предела сликаног чајем*, нелитерарни жанр укрштенице као интелектуалне гимнастике ауторску публику овог романа усмерава да постану енигмате. Наравно, у сусрету са овим жанром (било енигматским, било

---

*кавас* и који разуме елита, [...] покрива садашњи тренутак и звук (глас) књиге. Трећи слој назван *авлија* који обухвата окултна значења представља [...] слој мистичке дубине и бројева. А четврти, *анбија*, – слој пророчких значења и суграшњице, представља [...] дух Књиге, или седму дубину дубине.“ (227–228) О слојевима значења у књижевнотеоријској мисли пишемо и у одељку „Трансактивно и детективно читање романа *Уникат*“.

романескним), не изостаје обећање добре забаве: приповедач је укрштеницу представио и графички, према изворном енигматском моделу. Међутим, након навођења упутстава за усправно и водоравно читање *Предела сликаног чајем*, наратор читаоце романа, без обзира на начин читања за који ће се определити, назива корисницима, чиме се још једном потврђује непостојаност чврстог семантичког упоришта овог појма у Павићевој романескној поезици. У *Пределу сликаном чајем*, сходно његовој структури и жанровској одредници споменице („књиге или каквог документа издатог у знак сећања на некога или нешто“, односно „ордена или каквог другог симболичног знака за успомену на знамените догађаје“ (Вујанић и др. 2007: 1257), појмом *корисник* алудира се на пуког посматрача чина поклањања *Споменице* (књиге – ордена) Атанасију Свилару. Ово је подржано документарним карактером штива *Споменице*. Међутим, с обзиром на то да се *Споменица*, парадоксално, додељује власнику фабрика за производњу бојног отрова, жанровска одредница уједно позива кориснике на активно читање *Споменице* у кључу пародије и сатире. Награда за активно читање је споменица (орден) читаоцу који спозна поменућу интенцију имплицитног аутора и текста. Унутар једног наративног сегмента одељка „Водоравно 2 (Усправно 1)“ може се наћи експлицитнији сигнал за читаочево преиспитивање статуса жанра *Споменице* у контексту *Предела сликаног чајем*:

„Можда ће се кориснику ове *Споменице* учинити непримерено и неумесно све ово. Откуда се зборник текстова посвећен угледном пословном човеку, 'господину од два посто' (истакла М. Б. Ћ.), како арх. Разина називају с правом, гради на овако неприкладан начин, у облику укрштених речи?“ (Павић 1989: 285)<sup>428</sup>

Наглашавање Атанасијеве љубави ка укрштеницама у наставку и олако прелажење преко констатације да је Свилар „човек од два посто“ лукава је нараторова игра са читаоцем. Спорна је не форма, већ сама интенција писања споменице Атанасију Свилару. Стога се упутство за усправно читање *Предела сликаног чајем* може назвати стратегијом *ab ovo*, односно игром завођења читаоца и преусмеравања ка споредним наративним токовима (као што су Атанасијева приватна интересовања), где у сенци остаје оно најважније – заплет романа (преображај Атанасија Свилара).

---

<sup>428</sup> У наставку рада наводимо само бројеве страна наведеног издања *Предела сликаног чајем*.

Нудећи читаоцима – љубитељима усправног читања поглавља напрескок, омогућује им се да имају „свак своју трпезицу, свој домазлук и лог, свак свој огањ и со, своју баштицу и у њој свој завичај с воћем и водом.“ (287), тј. да сходно својој идиоритмичкој природи тихују свако за себе, задовољни предложеним редоследом. Други, љубитељи водоравног читања – практичари, општежитељи, такође моћи ће да и током читања *Предела сликаног чајем* остану доследни својој природи: да најпре уреде књигу (устроје свет), осмотре „своје и туђе трупе, своје и туђе раскрснице“ (289); да „воде“ пут.<sup>429</sup>

Међутим, технички додатак („Како решавати ову књигу усправно“ (284–286)) самим тим што открива ауторски план и осветљава свих шест тематско-сижејних вертикала романа функционише као својеврсно сажимање обимног романа на средишње фабуларне нити које је, уместо читаоца, извршио имплицитни аутор оваквим редоследом поглавља. Стога ће у *Пределу сликаном чајем*, парадоксално, највише „посла“ имати читалац који се определи за линеарно читање романа – укрштенице.

Древна подела хришћанских монаха на идиоритмике (самце) и кенобите (општежитеље) из првог века нове ере прожима не само тематско-мотивску већ и композициону раван *Предела сликаног чајем*. У овом роману – укрштеници древни мит баца своју сенку и на ауторску публику, што је истакао још Јован Делић (1991: 153). Из овог угла, идиоритмици и кенобити су две врсте љубитеља укрштених речи – они који у укрштеним речима воле и лове саме речи, те „троше време за које није потребно много времена“ (287) и они који у укрштеници воле и лове само лепо сређена укрштања и „троше време за које је потребно Време“ (287). И, што је још важније, идиоритмици и кенобити подједнако су прижељкивани читаоци *Предела сликаног чајем*. „Зато је и ова књига према таквима подешена.“ (287), односно подједнако тематизује идиоритмику и општежиће, али, како ћемо касније показати, и онај међупериод преласка и преображаја као још једне теме Павићевог романа. Парафразирајући наслов Павићевог текста<sup>430</sup>

---

<sup>429</sup> Супротно кенобитима (општежитељима), идиоритмике пут води. Пишући о путу на који Атанасије Свилар, идиоритмик, креће са сином Николом, приповедач истиче: „Тај пут, као сви путеви, мислио је уместо њих још док је био празан.“ (38). О путу као метафори читања биће више речи у одељку о стратегији и функцији уметнуте приче у Павићевом роману.

<sup>430</sup> Наслов поменутог Павићевог текста гласи „Писати у име оца, у име сина, или у име духа братства?“ (Београд: *Књижевност*, 1990, стр. 11–12.). Исти текст доступан је у електронском облику на адреси [http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/pavic-trojstvo\\_c.html](http://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/pavic-trojstvo_c.html). (приступљено 21. 12. 2016.)

објављеног 1990. године у часопису *Књижевност*, *Предео сликан чајем* може се назвати романом о читању у име оца, у име сина и у име духа братства.<sup>431</sup>

Међутим, наратор одељка „Водоравно 2 (Усправно 1)“ истиче да „није свеједно ко попуњава“ (286) укрштеницу, чиме се сугерише постојање хијерархије међу „корисницима“ *Предела сликаног чајем*. Независно од поделе на идиоритмике и кенобите као типове читалаца, повлашћени читалац *Предела сликаног чајем* је управо онај који пристаје на „зашто да не“ игру.<sup>432</sup> Дакле, повлашћени читалац је онај који пристаје да покуша да се одупре матици времена која вуче ка смрти, пренето на план читања – линеарности. Повлашћени читалац је и онај ко не жели да „стаје у сваку стопу свог претходника“ (282), односно онај ко је спреман да искористи простор који му имплицитни аутор оставља како би могао да „врдне“ (282) – да се чак „измигољи“ из свих упутстава и пронађе свој „расковник“;<sup>433</sup> да прокрчи сопствену стазу читања. Сагласно са поетиком читања промовисаном *Хазарским речником*, и у *Пределу сликаном чајем* алудира се на даровитост као „састојак“ повлашћених читалаца.<sup>434</sup> Међутим, питање повлашћених читалаца додатно се релативизује када се мит о идиоритмичима и кенобитима пренесе на књижевну раван, *Предео сликан чајем*. „Положај писца у својој средини дакле, умногоме зависи у којем часу се он јавља и још више од тога, којем поколењу, ’идиоритмика’ или ’кенобита’ припада.“ (Павић 1990: 2), што нас упућује на то да, иако се везује за општежиће, списатељски позив није увек повлашћено занимање. Потом, поменути обрасци живљења на Светој Гори, сходно својој универзалности, преносе се и на сваког појединца (у контексту теме коју разматрамо – читаоца), те у времену преваге општежитеља, писаца и књига, читалац идиоритмик свакако неће бити повлашћени.

---

<sup>431</sup> Исту поделу Павић наводи говорећи о писцима: једни пишу у духу братства (примера ради, Сервантес и Толстој могли су се остварити не мењајући „ред“ коме природно припадају), други (Аристотел) који су се морали изборити за књижевно стваралаштво (односно, „измолити од моћних очева“ (Павић 1990: 3) којима је списатељски позив припадао по традицији); трећи (попут Шекспира) пишу у име сина („чувају своју књижевну самобитност“ (Павић 1990: 4), обраћају се искључиво будућим поколењима знајући да разумевање и прихватање од стране публике неће доћи брзо, те да ће можда и изостати. Милорад Павић себе сврстава у идиоритмике – писце који пишу будућим поколењима.

<sup>432</sup> Фреквентност упитне заменице (на 282. страни употребљена је чак четири пута), уједно деиктичког знака реципијента, несумњиво је позив на игру новог начина читања укрштањем речи.

<sup>433</sup> У народној традицији, расковник се сматра магичном свемогућом биљком. У контексту стратегија читања *Предела сликаног чајем*, налажење расковника у пренесеном значењу упућује на налажење своје праве (магичне) стазе читања, али и на комплементарно читање кроз мушки и женски сензибилитет јер расковник припада биљкама које имају и мушку и женски стабљик.

<sup>434</sup> Уп. „Јер као што постоје талентовани и неталентовани писци, постоје исто тако даровити и недаровити читаоци...“ (Павић 1989: 283).

Подели на идиоритмике и кенобите треба додати и „отшљенике“. У контексту теме о монашким редовима на Светој Гори, отшљеници су монаси који, услед избора занимања несвојственог монашком реду којем припадају, а што резултира расколом у самој личности монаха, следе интерес изабраног позива те напуштају свој манастир, заборављају матерњи језик и прелазе у други монашки ред.<sup>435</sup> Иако се отшљеници експлицитно не одређују као повлашћена категорија читалаца *Предела сликаног чајем*, у роману се указује на способности и вештине читалаца ове категорије. Најпре, један од ликова отшљеника *Предела сликаног чајем* јесте некадашњи идиоритмик, а у садашњем времену романескне приче лутајући монах. Монах отшљеник задржао је поједине навике идиоритмика, на које нас упућује његово пркошење матици времена (обућу обува натрашке те се увек стиче утисак да долази, уместо да одлази, и обратно; такође, и ризу изврће на поставу, па потом облачи), док вештина биљарства (узгаја Атанасијеву башту и боји дрво у боју јовове коре) упућује на „међашки“ положај бившег настојника и усвајање занимања општежитеља. За контекст теорије о читању важнији је податак да је поменути монах у потпуности био привржен манастиру, али да је манастиром сматрао зидине, а не братство у њему. Након отшљеништва, монах и даље остаје веран релативизацији „истине“: нагло прекидајући причу о Кости Свилару и издаји бегунаца, монах додаје да „остатак може рећи сваки монах који је у то време боравио у манастиру...“ (120), а сходно поделама на монашке редове, и сама истина ће се разликовати. Стога прича о судбини Косте Свилара може имати само овакав, отворени крај. Читалац, у складу са својом природом самца или општежитеља увек може изабрати свој „крај“ ове приче. Да закључимо: отшљеник, без обзира на повлашћеност или не ове категорије читалаца, свакако има способност<sup>436</sup> више; у контексту лика монаха – отшљеника, то је спознање о релативности истине. Као још један отшљеник, односно лик у процепу, Атанасије Свилар постаје носилац једне стечене способности читања (ишчитавања): из прича *Споменице* Атанасије је, укрштајући њене речи, ишчитао своју причу. Откривање скривених

---

<sup>435</sup> Иако није реч о монаху, неуспех Атанасија Свилара у архитектури корене има у причи о идиоритмичима и кенобитима. „Идиоритмик“ Атанасије приклонио се уметности општежитеља. Овим је, такође, условљен његов каснији преображај.

<sup>436</sup> Када је реч о преласку појединца из једног монашког реда у други, с обзиром на то да се карактеристике другог монашког реда накнадно стичу, исправније је говорити о способностима, него о дару.

могућности текста способност је општежитеља.<sup>437</sup> „Свако посвећивање у врхунску тајну обавља се удвоје“ – један је од закона хебрејске херметичке мисли и уједно често цитирана реченица у Павићевим књижевнотеоријским и књижевноисторијским радовима. Тиме се читаоцу – отшљенику, припаднику обеју страна, имплицитно даје повлашћени статус у *Пределу сликаном чајем*.

Након *Хазарског речника* и *Предела сликаног чајем*, опозиција<sup>438</sup> корисник (семантички читалац) : семиотички читалац (хазарски читач) експлицитно је тематизована једино на уводној страни *Звезданог плашта*. „Корисник“ је на уводним страницама поменутог романа појмовно замењен „неупућеним“ читаоцем. Међутим, појам „неупућени“ није иконички знак читаоца, већ се пре може тумачити у контексту поетичког места *Хазарског речника* које се односи на ефекат посвећеног, семиотичког, хазарског читања: наиме, неупућени читалац је онај ко још увек није отворио прву страницу романа *Звездани плашт*, односно који се још увек није отиснуо у откривање инкарнационог путовања ликова романа и који је позван да применом универзалног метода читања кроз хороскоп (комплементарност планета и хороскопских знакова) открије тајне своје природе, живота и своје љубави. Пишући о роману *Звездани плашт* Ала Татаренко (2013: 246) налази да је истицање „неупућених“ читалаца као интендиране публике заправо Павићева поетичка игра, те да је поменути роман, услед обиља интертекстуалних релација са књижевним делима из српске и светске<sup>439</sup> књижевности и шире, уметности, превасходно намењен информисаном, упућеном читаоцу. Поменута ауторка (Татаренко 2013: 244–278) је, осветлевши семантичку и естетску функцију интертекстуалности у *Звезданом плашту* дала пример „упућеног“, александријског читања овог Павићевог романа.

Иако естетски мање вредан<sup>440</sup> у односу на остале Павићеве романе, у контексту оцртавања имплицитног читаоца Павићевог романа *Звездани плашт* итекако има значајно

---

<sup>437</sup> Уп. „Окренути традицији, есенцијом свог позива [општежитељи, прим. аут.] сматрали су откривање скривених могућности.“ (Павић 1989: 130).

<sup>438</sup> Појам опозиције овде треба схватити условно јер у контексту Павићеве поетике ова опозиција није права.

<sup>439</sup> Примера ради, у контексту српске књижевности *Звездани плашт* преузима мотиве, цитате или користи друге видове интертекстуалних релација са *Словом љубве* Деспота Стефана Лазаревића, користи прераде и алузije на дела Гаврила Стефановића Венцловића, док се у контексту светске књижевности уочавају интертекстуалне релације *Звезданог плашта* са Јонесковом *Ђелавом певачицом*.

<sup>440</sup> Наш суд о естетској вредности *Звезданог плашта* у сагласју је са имплицитним ставом књижевних критичара о овом роману (ретки су прикази овог романа, а у контексту монографија и студија о Павићевом делу, налазимо свега две – Але Татаренко (2013: 244–248) и Јелене Марићевић (2016: 140–143).



место: најпре, с обзиром на померање упутства за читање са рубних позиција у сам текст романа, стављен је акценат на његов заплет – реинкарнацију јунака и брисање сећања услед рата. У овом контексту, сан као топос Павићевих романа, било као тема, мотив или обликовни поступак, добио је значајну сижејну функцију, а уједно и значај међу стратегијама читања. Полазећи од жанровског поднасловљавања овог романа где се као једна од његових одредница наводи пистик<sup>441</sup> који, за разлику од традиционалних сановника сан посматра као последицу збивања на јави, чиме му придаје значај веродостојног, реалног, и повезујући га са темом снова као једном од средишњих у *Звезданом плашћу*, на добром смо путу да релативизујемо питање аутентизације наративног света овог романа. Сагледан кроз пистик као интендирани метод читања, аутентизован свет наратива *Звезданог плашће* је свет снова<sup>442</sup>, док је стварност његов рефлекс, односно његово искривљено огледало. Самим тим што нема упутстава за нелинеарно читање овог романа, стратегија читања обрнутим редом (уграђена“ у његово прво поглавље“) – од снова ка „реалности“ света приче, те укрштање хороскопских знакова издвајају се као повлашћене стратегије читања *Звезданог плашће*. Тек на почетку последње трећине романа, а потом и на самом његовом крају налази се упутство намењено корисницима. Самим тим што је реч о прилично баналном упутству<sup>443</sup> које нимало не активира читаочеву имагинацију, одредница „корисници“ као такође интендирана ауторска публика *Звезданог плашће* овде се односи на групу (површних) читалаца

---

<sup>441</sup> Као у случају поджанровских одредница *Хазарског речника*, о чему пишемо у поглављу о стратегијама читања овог романа, и у *Звезданом плашћу* поджанровске одреднице само наизглед су синоними. Овакав поступак „синонимичног“ навођења вечитог календара, сановника и пистика стратешки је потез имплицитног аутора и у функцији је интендирања (заправо, привилеговања) одређеног начина читања. О различитој конотацији наведених „синонима“ опширније је писала Јулија Билоног у тексту „Ониричке стратегије у постмодерном тексту: Јуриј Андрухович – Милорад Павић“ (*Славистика*, XVI, Београд: Славистичко друштво Србије – Филолошки факултет, 2012, 338–339). Додаћемо, приповедач *Звезданог плашће* (Павић 1994: 63) наводи да су пистици имали своје упутство за употребу; уз наводне одломке из пистика који је инкорпориран у текст романа, наводи се упутство за читање у обрнутом смеру.

<sup>442</sup> На сличан начин, али у религијском контексту, Кристијан Олах (2012: 12) сагледава наративни свет *Хазарског речника*: „*Хазарски речник* Милорада Павића, објављен 1984. године, тако давно да више није истина – као да је сан, јесте роман у коме неко стално сања нечију јаву, тако да у њему и нема јаве, већ само снова.“

<sup>443</sup> Упутство намењено корисницима сведено је на савет за избор редоследа читања „Минотај мрзи будућност“ и „Глава на тањиру или шетац у кабаници од козје длаке“ у зависности од пола емпиријског читаоца (чиме се ништа не мења јер је главни лик оба одељка Минотај, а њихова форма – исповедна). Потом, на завршној страни романа, корисници се позивају да прихвате улогу Минотајевог помоћника, те да, из низа фрагмената избаце оне који почињу словима његовог имена.

љубитеља онеобичавања форме Павићевих романа, чак онеобичавања по сваку цену, какав је случај са поменутиим поступком у роману *Звездани плашт*.

## 6. ГАТАР И ЗВЕЗДОЗНАНАЦ<sup>444</sup>

У једном од епитекстуалних упутстава за читање, датом у предговору андрогином издању *Хазарског речника*, Милорад Павић (2005: 23) још једном легитимише прелиставање као вид читања јер као потпуно легитиман начин читања својих романа наводи читање поглавља извученог из шпила карата уз *Последњу љубав у Цариграду* и избор одељка *Звезданог плашта* који у наслову има хороскопски знак читаоца (или пак хороскопски знак оних до којих је читаоцу стало, „или пак оних других“ (Павић 2005: 23)), додајући да овај начин, ако се не покаже довољним за стицање увида у фабулу ових романа, свакако остаје отворен за учитавање читаочевог живота у књигу. Јасно је да су ова упутства намењена емпиријском читаоцу, прецизније кориснику. Иако гатање, односно погађање онога што ће се догодити на основу одређених појава или знакова (будућности из звезда, судбине са длана), као што смо навели у уводном одељку о савременим теоријама читања, припада дубљем нивоу читања као декодирања, ишчитавања тајних порука, мишљења смо да овај потенцијал није искоришћен у контексту *Последње љубави у Цариграду* и *Звезданог плашта*. Иако свођењем одељака – карата или одељака – хороскопских знакова на средишње теме (сусрет са вољеном особом, растанак, прељубу, мржњу и др.) уочавамо извесну корелацију са клишетираним формама дневног или месечног хороскопа, с обзиром на то да више верује распореду звезда и магичном бацању карата него случајности изабраних поглавља, емпиријски читалац слеђењем поменутих упутстава ни на који додатни начин није ангажован током читања двају Павићевих романа.

## 7. „САДАШЊИ“ КУПАЦ (ВЛАСНИК) КАО РЕОРГАНИЗАТОР, ДОПИСИВАЧ И/ИЛИ КРЕАТОР ШТИВА

Наратор *Кутије за писање* себе назива „садашњим власником“ који је кутију „*nabavio [...] pretposlednje godine dvadesetog veka za 1000 nemačkih maraka.*“ (Павић 2006:

---

<sup>444</sup> За појмовно одређење читаоца *Звезданог плашта* позајмили смо кованицу *Звездознанац* Васка Попе из песме „Звездознанчева смрт“, циклуса *Небески прстен* (збирка песама *Споредно небо*, 1968).

9).<sup>445</sup> Навођење тачног износа плаћене цене није само у функцији аутентизације нараторове приче о пронађеном рукопису. Висока цена кутије и одредница „садашњи“ власник имају исту функцију као у уводним странама *Хазарског речника*: садашњи власник један је у низу читалаца – организатора штива, односно писаца приче *Кутије за писање* на основу редоследа који је сам изабрао отварањем фиока и узимањем докумената из капетанске кутије као скупине штива.<sup>446</sup> Приповедачева одлука да за кутију плати високу цену упућује на читаочева (купчева, „пишчева“) висока очекивања у вези са понуђеним штивом. На вредност штива које се налази у кутији упућује и постојани и скупочени материјал од којег је начињена (месинг и махагони). Конобарова реплика да кутија „vredi i za mere којима се некад мерила količina душе i ljubavi“ (10) заправо је најавна двоструког кодирања штива: кроз љубавну причу која ће бити смештена на површински слој романа, те кроз причу о души и телу, у контексту Павићевих романа увек смештену у неком од његових наративних и семантичких језгара. Уводно поглавље *Кутије за писање*, у мањој мери поетички експлицитно у односу на „Претходне напомене“ *Хазарског речника*, у функцији је оцртавања ауторске публике поменутог романа, а у овом контексту рачуна се на њену веру у вредност штива и спремност на његову реорганизацију. С обзиром на то да је „садашњем власнику“ кутија најпре била понуђена у уторак, дана ког, према народним веровањима не треба започињати било какав посао јер ће исход бити несрећан, не успоставља се само семантичка корелација са једном од прича *Кутије за писање*, већ се пре имплицира да ће сваки нови „купац“ кутије, поред уложеног труда, увек изнова бити враћан на почетак „задатка“ – налажење правог начина за организовање штива романа. Потом, куповина књиге увече, у време време вечере, сугерише призивак демонске атмосфере као општег места у вези са загонетним пронађеним рукописима као штивом будућих романа. Дакле, реорганизација „штива“ у нову наративну целину (роман) може се читати као пример једног „тренинга“ новог начина читања „господина М.“ (Милорада Павића), купца, писца и једног од читалаца штива.<sup>447</sup> Стога се правим

---

<sup>445</sup> У наставку рада наводимо само бројеве страна поменутог издања *Кутије за писање*.

<sup>446</sup> У овом роману, поред текстовног штива, документарној грађи похрањеној у капетанској кутији припадају и предмети (прстен, лула, разгледнице).

<sup>447</sup> Пронађени рукопис као мотивациони поступак наратору придаје функцију адресата и (ре)конструктора рукописа. У контексту Павићеве поетике у којој проточност прича и њихово слагање у ново штиво има посебно место, отвара се простор за сагледавање имплицитног аутора као „образа аутора“ (слике писца) Милорада Павића који се сада јавља као читалац – реорганизатор понуђеног штива (претходно публикованих приповедака), али и креатор.

власником ковчежића који купује приповедач, а у којем се налазе већ публиковане Павићеве приче, те лула (неизоставан детаљ Павићевог портрета и чест мотив у његовим делима) и прстен (такође чест мотив Павићевог стваралаштва) може назвати Милорад Павић, писац и научник, лулаш.

Крај романа изнова проблематизује статус штива обликованог у *Кутију за писање* што је, како смо назначили, само један од начина читања штива капетанске кутије. Да писац М. постане један од „садашњих“ купаца кутије желела је Лили Т., јунакиња романа. Њено име Лили Т., односно Лилит, у процесу читања активира оквир апокрифног јеврејског предлошка о Адамовој првој жени. С обзиром на то да трансфикционално путовање лика Лили Т. почиње из апокрифног текста, а да му је последње одредиште Павићев роман, оно нас, спајајући два „штива“, усмерава ка томе да питање „аутентичности“ приче коју је осмислио писац М. сагледамо на потпуно нов начин. С обзиром на то да је јунакиња чији трансфикционални идентитет има демонску природу, а она се делом потврђује и у *Кутији за писање* путем преображаја ове јунакиње у Анастасију и Катену, одабрала писца са иницијалом М., она му је придала не само статус читаоца повлашћеног у односу на остале, већ и статус упућеног (хазарског) читаоца који може да откључа једну од тајни. „Садашњи купац“ (М.) и буквално одбрављује неке од тајних фиока капетанске кутије. Сетимо се сведочења Миливоја Ненина (2003: 8) о Павићевој хвалисавости – ова особина писца *Кутије за писање* помаља се и кроз „пукотине“ наратива о избору биографа Лили Т. „Садашњи писац“, свестан својих компетенција (и постигнутог успеха – „одбрављивања“), рачуна управо на такве читаоце, трагаче за преосталим тајнама. Они су повлашћени читаоци *Кутије за писање*. Док изостанак напомена о стазама читања паралелно изоставља кориснике из ауторове жељене публике, позив да се једном склопљена прича реорганизује без експлицитних сигнала прихватиће или љубитељи линеарног, или љубитељи упућеног читања. Овде нема читалачке „средине“. Овакав позив упућују и празна места *Кутије за писање*. Штиво романа има најмање два таква места, а то су, превасходно, две изгубљене разгледнице. „Ако се поштанске разгледнице поређају на прави начин видеће се да недостају једна или две, *али се ипак добија целина поруке* (подв. М. Б. Ћ.) коју је непозната Парижанка htела да pošалје својој пријатељици у Rouge.“ (16) Једна или две изостављене разгледнице алудирају на најмање једну или две нове приче сличног карактера као што су оне настале решавањем загонетке

у збирци *Гвоздена завеса* (1973), или пак „трећа прича“<sup>448</sup> настала спајањем две засебне из збирке *Руски хрт* (1979): то је прича (или, боље речено, то су приче) намењена (намењене) срећном проналазачу. Овим се још једном подвлачи да је *Кутија за писање* намењена *хазарском читаоцу*.

У тренутку откривања садржаја *Кутије за писање* емпиријским читаоцима, од инципита, штиво је већ обликовано као роман, а на овај начин га је организовао купац – читалац – писац „господин М“. Упркос томе што се у роману инсистира на поступном откривању слојева кутије редоследом самих њених „преграда“, она се након читаоачеве интервенције и реорганизације на слојеве, те кроз избор редоследа отварања фиока представља као један могући редослед и један начин читања. Две продаје кутије за писање, две куповине од стране једног купца (писца) и двострука цена семантички корелирају са нашим запажањем о стратегији *Кутије за писање* као једном од начина њеног читања; стога другачија „цена“ алудира на другачије значење („вредност“) сваког новог читања. Овоме иде у прилог и приповедачево запажање: „Moglo bi se reći da je kutija za pisanje skotna“ (11) – у пренесеном значењу, свако ново читање кутије (тј. свака нова реорганизација њеног штива) може бити плодносна. Стога је, нимало случајно, површина за писање два пута дужа од саме кутије; у пренесеном значењу, начини читања *Кутије за писање* су у најмању руку дуплирани у односу на оне које предлаже наратор.<sup>449</sup>

Вратимо се још једном на ауторску публику *Кутије за писање*. Приповедач, чини нам се олако, непромишљено прихвата да погледа капетанску кутију: „– Donesi – rekao sam misleći kako neko mlađima vremena da bude mudar, a ja više nemam vremena za to.“ (9) С обзиром на то да је и конобар који приповедачу нуди кутију за писање такође један од њених тренутних власника<sup>450</sup>, потврђује се да је интендирана стратегија читања *Кутије за*

---

<sup>448</sup> Овакав метод читања примењује један од ликова *Предела сликаног чајем*, Атанасије Разин. Из текста *Споменице* Разин је ишчитао нову (своју) причу.

<sup>449</sup> Једно од понуђених (претходних) јесте читање *Кутије* од приче кроз причу *Веивудов прибор за чај* о којем сведочи запис неког од претходних „власника“ (читалаца) на италијанском језику, пронађен одмах испод поклопца капетанске кутије, на избледелој чоји: „Kad god se Evropa razboli, ona traži lek za Balkan.“ (Павић 2006: 15)

<sup>450</sup> У уводном делу романа *Кутија за писање* наводи се још један од њених претходних власника (читалаца) – некомпетентан за штиво са тајном, каква је кутија, те читалац који се није упустио у „допуњавање“ капетанске кутије, нити у преобликовање штива („Nije hteo da govori...“ (Павић 2006: 10)). Овим се оправдава појам претходног власника као мртвог читаоца (тачније, нечитаоца, какав је онај који почива на „гробљу“ друге, празне стране *Хазарског речника*) – није открио тајну и није постао део ње; у пренесеном значењу, није ушао у улогу ауторске публике *Кутије за писање*. Зато је капетанска кутија (штиво) на

*писање* перманентна предаја новом власнику (читаоцу), или, пак, перманентно преобликовање штива јер се садржај кутије не мора увек „узимати“ (читати) истим редоследом. Називајући тренутног (и сваког тренутног, сем себе) власника кутије млађим и мудријим, приповедач алудира на компетенције нових читалаца, уједно се ограђујући од евентуалних негативних оцена његовог реконструисања. Оно јесте њему вредно (испуњен је очекивани оквир, штиво јесте било загонетно и вредно – „кутија за писање била је већа по што сам mislio“ (9)), али уједно има карактер једне у низу стаза читања, нипошто једине и најбоље. Такође, читаоцу се у „Opisu kutije za pisanje“ скреће пажња да је она током времена допуњавана („... potom se našla u jednoj staroj kotorskoj palati gde su u njoj pohranjivane i razne druge stvari iz novijeg vremena.“ (9)), што упућује на топос Павићеве теорије читања: књига (прецизније, Павићев роман) се може не само преобликовати, него и дописивати.

Иако је унето „штиво“ претрпело незнатне измене, његова организација, односно реорганизација у нову прозну целину потврђује да јој је писац, готово по упутству за читање *Хазарског речника*, приступио као упућени читалац<sup>451</sup> који ће штиво унутар нове целине најмање двоструко кодирати: по слојевима (роман се отвара љубавном причом која се, опет, раслојава на наратив о рату и о губитку идентитета), те путем контраста као композиционог принципа (прошлост – будућност, душа – тело, мушки пол – женски пол, пол – род, наратив о Лили Т. и наратив о њеној сестри Еви) и принципа дуалности (двојако супарништво – Катена и Анастасија, Ева и Лили, две Ставрове улоге – продавац кутије и војник који жели да убије Тимотеја) који у Павићевој поетици често има композициону улогу, а готово увек је у вези са тематиком најдубљег слоја кодирања; у роману *Кутија за писање* то је тема идентитета (етничког, родног и полног). У контексту проблема који анализирамо у овом одељку, наратив „Како брзо и лако заборавити српски у 7 лекција“ представљао би читаочеву причу („своју причу“) инспирисану проблемом идентитета као средиштем романа.<sup>452</sup> „Дописивање“ приче о рату у Босни у функцији је

---

продају (односно, у потрази за новим читаоцем). Поменути „власник“ (читалац) у роману *Кутија за писање* мртав је и физички.

<sup>451</sup> Навешћемо сегмент у коме приповедач (садашњи читалац – садашњи писац) експлицира метод свог откривања штива, његовог организовања (односно, читања), те утиске након завршетка овог „посла“: „Meni je kutija donela više truda nego koristi, jer je valjalo otkriti i odbraviti sve tajne pregrade u njoj. Otključati sve one pomenute brave. Pri tome najbolje mi je poslužio njuh.“ (Павић 2006: 11)

<sup>452</sup> Исти статус дописане приче има и „Вишња са златном кошпицом“, доступна на сајту [www.khazars.com/visnjasazlatnomkosticom](http://www.khazars.com/visnjasazlatnomkosticom) (приступљено 25. 3. 2017.). Иако је њено издавање из *Кутије за*

мотивације губитка идентитета, односно једног од могућих креативних одговора на поменуто питање.

Један начин реорганизације штива *Кутије за писање* понудио је Александар Јерков, приређивач *Изабраних дела Милорада Павића* (Београд: Вулкан, 2014). Нов редослед прича у новој збирци коју овога пута није приредио аутор, већ његов емпиријски читалац и проучавалац његовог стваралаштва, условило је читаочево усмерење ка наративној нити о медитерану (ово је подржано насловом *Медитеранске приче*). У наново организованом (медитеранском) штиву *Кутије за писање*, морфолошки оквир *Медитеранских прича* сачињавају „Вецвудов прибор за чај“ и „Стезник“.

## 8. ДЕЦА И ОСТАЛИ

*КАКО НАЋИ НЕВИДЉИВО ОГЛЕДАЛО КАД ОНО НЕ МОЖЕ ДА СЕ ВИДИ,  
А АКО СЕ ВИДИ, НИЈЕ НЕВИДЉИВО.*  
Милорад Павић

*Невидљиво огледало/Шарени хлеб* (2003) једини је роман за децу у опусу Милорада Павића. Спој поменуте врсте романа настале према намени, односно публици којој је упућен и клепсидре<sup>453</sup> као Павићевог формалног решења познатог још од *Хазарског речника* и *Унутрашње стране ветра*, резултовао је специфичним начином третирања ауторске публике овог романа. Најпре, у Павићевом романескном опусу *Невидљиво огледало/Шарени хлеб* јединствен је по томе што првим чланом синтагме надналова („роман за децу и остале“) експлицира повлашћену категорију читалаца.<sup>454</sup> Опет, у односу на остале Павићеве романе, ово је прво његово дело чији су привилеговани читаоци деца.

---

*писање* у штампаном облику експлицитно мотивисано њеним неналагањем међу штивом које нуди кутија, сматрамо да је интенција имплицитног аутора другачија. „Вишња са златном коштицом“ један је од мноштва крајева које може имати поменути роман.

<sup>453</sup> Структура романа *Невидљиво огледало/Шарени хлеб* је клепсидрична, што га, на основу поменутог критеријума повезује са *Унутрашњом страном ветра* и, делом, са *Хазарским речником*. Међутим, клепсидра као принцип структурирања у „роману за децу и остале“ поприма специфичну функцију, те ћемо се на овом питању посебно задржати при крају овог одељка.

<sup>454</sup> У контексту књижевности за децу, дечја читалачка публика увек се сматра повлашћеном категоријом, осим ако паратекстуалним елементима, те пишчевим есејима и интервјуима није другачије назначено. С друге стране, књижевна дела намењена деци готово увек су двоструко кодирана, односно садрже најмање два имплицитна читаоца (нав. према: Ричардсон 2012: 259–271). О умноженим имплицитним читаоцима у контексту Павићеве поетике пишемо и у одељку „Проблем мултипликације имплицитних аутора као ефекат читања романа *Унутрашња страна ветра*“.

Дечју публику као привилеговану категорију<sup>455</sup> подвлаче и паратекстуални елементи сваког од делова романа – поднаслови („прича за девојчице“ и „прича за дечаке“), као и посвета Павићевој унуки Теодори.<sup>456</sup> Инципит „приче за девојчице“ формално и садржински корелира са формулативним почетком усмене бајке: „Била једном једна мала Каћунчица, па имала навику да се свако јутро пробуди у неком другом граду.“ (Павић 2003: 7).<sup>457</sup> Формулативни израз усмене бајке изабран је у складу са интенцијом имплицитног аутора – дело је намењено деци (прецизније, девојчицама), а њих је најлакше приволети снажним окидачем за урањање у свет приче као што је бајковна формула која сама по себи имплицира усмену комуникацију, а рецепијента иницијално позиционира у улогу слушаоца „живе речи“. Међутим, за разлику од неодређених локалитета усмене бајке („тамо“, „негде“, „иза седам гора“, „у далекој земљи“), локалитети који добијају функцију хронотопа у *Невидљивом огледалу* не само да су прецизно одређени и реално постојећи, већ и информативни: Каћунчица се буди у Ширасу, завичају ружа. Већ на основу овог примера можемо закључити да је жанровски предложак бајке искоришћен не само у педагошке (Трчећа Ружа објашњава Каћунчици значење појма *завичај*) и дидактичке сврхе (путем исповести Трчеће Руже деца сазнају за бонтон поклањања цвећа у посебним приликама), што је опште место функције жанра бајке у контексту дечје књижевности, те у наставном процесу, већ (превасходно) у сазнајној функцији: ирански град Ширас заиста се назива Градом Ружа. Помињање Шираса уместо „далеког града“ окидач је за активирање рецепијентове менталне активности; заправо, можемо рећи да је имплицитни аутор избором баш овог града<sup>458</sup> рачунао на радозналост, инхерентну дечјој

---

<sup>455</sup> Унугар дечје публике, у сагласју са Павићевом поетиком писања и читања, полови су квантитетом текста подједнако привилеговани (девојчице и дечаки имају своје приче). „Причи за девојчице“ само наизглед припада више страна; изузимање илустрација из овог дела романа и смањење верзалних слова на стандардну величину осветљава исти квантитет његових делова.

<sup>456</sup> Пишући о интермедијалном експерименту у роману *Невидљиво огледало/Шарени хлеб* Јелена С. Панић Мараш (2014: 74) додаје да је избор верзала за фонт писама Трчеће Руже такође интендиран избором деце као читалачке публике: „Слова у разгледницама су сва у верзалу, сем молитве, чиме се, евентуално подилази рецепијентовим потребама и укусу. Очита је наглашена потреба аутора, како текста, тако и слика да образовно делују на читаоца.“

<sup>457</sup> У наставку наводимо само бројеве страна наведеног издања *Невидљивог огледала/Шареног хлеба*.

<sup>458</sup> Идентичну функцију имају разгледница са мирисом реке Нила и сликом пирамида из Египта, разгледница из Грчке са сликом Акропоља, као и поклончићи – сувенири из „посећених“ места (уље од лотоса, мрежа за косу са острва Крита, тамјан, два крстића и бројаница са Свете Горе). Међутим, у роману постоје и детаљи иза којих дете можда неће уочити скривени наратив. Примера ради, такав је детаљ грчког дугмета са дуплим дном за скривање дуката. Необавештеном читаоцу овде промиче нараторкина алузија на Цинцаре.



природи.<sup>459</sup> Дакле, локалитети овде функционишу као окидачи за уметнуте приче<sup>460</sup> о највећим знаменитостима градова и држава што, уједно, доприноси усвајању информација из области опште културе. Локалитет као окидач, односно као скривена уметнута прича, релацији наратор – наратор (девојчица) додаје „остале“, читаоце – помоћнике и тумаче уметнутих прича (*одрасле*). Међутим, ово увођење је условно јер имплицитни аутор рачуна и на помоћ информационих технологија којима деца у данашње време итекако владају (у роману Каћунчица користи мобилни телефон, а дечак Тома живи у покретној кући у којој је све програмирано и доступно притиском на дугме рачунара). Дакле, *Невидљиво огледало/Шарени хлеб* је роман за децу; „остали“ су заиста остали, ни потребни, ни сувишни. Потом, остали су, у контексту романа, „линкови“, односно приповедачи уметнутих прича.<sup>461</sup>

*Невидљиво огледало* има епистоларну форму, а адресат свих разгледница Трчеће Руже је Каћунчица. Избор Каћунчице<sup>462</sup> као повлашћеног читаоца у домену света романескне приче није нимало случајан. Сви повлашћени ликови – читаоци у Павићевим романима имају „дар више“ у односу на обичне и просечне људе. Трчећа Ружа је у Каћунчици препознала дар читања мириса, такође једне од низа способности „повлашћених“ Павићевих читалаца – ликова. Када је у питању функција избора Каћунчице за јунакињу *Невидљивог огледала*, на трагу смо *Унутрашње стране ветра*.

---

<sup>459</sup> Претпостављамо да је аутор поменутог романа узео у обзир дељу радозналост, те да је стога додао „остале“ – одрасле, родитеље, баке, деке и друге као читаоце – помоћнике, тумаче уметнутих прича.

<sup>460</sup> У контексту проучавања српске књижевности, прва студија посвећена скривеним наративима настала на тековинама посткласичних когнитивнонаратолошких студија, публикована је 2014. године у часопису *Philologia Mediana* (год. VI, бр. 6, 2014: 17–39), а њен аутор је проф. др Снежана Милосављевић Милић. Пишући о претприповести као облику виртуелног наратива, уједно честог наративног поступка у стваралаштву Лазе Лазаревића, Милосављевић Милић је указала на допринос овог писца модернизацији српске приповетке, те на функцију виртуелне претприповести у свету Лазаревићевих прича и у процесу читања. На истом теоријском полазишту Драгана Вукићевић (2015: 505–519) указала је на семантику и функцију скривених наратива у прози српског реализма, али и у контексту светске књижевности (на примеру кратких прича Данила Хармса).

<sup>461</sup> На самом крају *Невидљивог огледала* експлицира се присуство „осталих“, односно одраслих и још једном се, сходно избору жанра усмене бајке, указује на усмену комуникативну ситуацију на релацији имплицитни аутор (аутор *Невидљивог огледала*) – читач (*одрасли*) – наратор Трчећа Ружа – наратор Каћунчица – адресат – слушалац (девојчица): „Тако Каћунчица није добила ниједну од ових дивних разгледница али си их зато све добила ти, драга девојчице, која сада држиш у рукама ову књигу, или слушаш причу о Каћунчици, невидљивом огледалу и ружи...“ (Павић 2003: 66–67).

<sup>462</sup> Овај лик има трансфикционални идентитет. Његов предложак налази се у роману *Унутрашња страна ветра* где је карактерисан као Херина невидљива ученица. Међутим, на тематско-мотивској и композиционој равни *Унутрашње стране ветра* лик Каћунчице има значајну улогу: Херина „прихватање“ Каћунчице јесте прихватање игре „као да“ је један од учесника приче о породици Симоновић из Добрачине улице, пуне фантастичних елемената. На ширем романескном плану, прихватање Каћунчице је почетак Херине иницијације на путу спознаје себе – свог полног идентитета, али и своје будућности.

Мала Каћунчица која има „навику да се свако јутро пробуди у неком другом граду.“ (7), својом типично дечјом природом маштара читаоцу – детету олакшава улазак у свет бајковитог, потрагу за невидљивим огледалом и, услед сопствене дечје природе, читаоца наводи на идентификацију са њом. Стога је избор Каћунчице (односно детета) за дариваног, гледано из угла интенције имплицитног аутора, у потпуности оправдан. Какво уздарје очекује приповедач? У најмању руку, то је учешће у авантури. Стога је улога сапутника Трчеће Руже само једна од оних које су понуђене детету. Значајније уздарје било би одважност читаоца да се услед неизвесности упусти у даљу потрагу за невидљивим огледалом без Трчеће Руже као сапутника, читањем „романа за дечаке“. Најдубљи слој откривања уметнутих прича ипак је намењен „осталима“.

Међутим, *остали* у једном тренутку бивају искључени из ауторске публике романа: „Ви људи сте чудни, одувек започети, а никад докрајчени. Једни бране снове од јаве, други јаву од сна. А ја лепо миришем и то је довољно.“ (26) Ово је можда једино место у Павићевом романескном опусу где је сну, лајтмотиву стваралаштва овог писца, дато плиће значење, те је повезано са маштом као „састојком“ дечје игре и, шире, дечјег света. Стога се степеновању публике по привилегованости у контексту *Невидљивог огледала/Шареног хлеба* може додати балзаковско искључење из интендиране публике, овога пута дато кроз фокус приповедача – радозналост, маштовитост и упорног детета, каква је Трчећа Ружа. Ко не сања и не машта, нека се не лађа овог романа – рекао би и „садашњи писац“ *Хазарског речника*.

*Невидљиво огледало* као главни мотив и семантичко језгро дѐла Павићевог романа своје разрешење не добија у поглављу које ову синтагму носи у наслову. И устоицином поглављу невидљиво огледало је опредмећено већ на насловној страни, али се потрага за њим показује безуспешном. На дубљем нивоу кодирања романа, открива се да је Трчећа Ружа Каћунчицино друго ја<sup>463</sup>, односно, сагласно са дечјом природом млађег узраста, имагинарни пријатељ девојчице Каћунчице, „суперхерој“, неустрашиви измишљени лик спреман и способан да девојчицу води кроз свет маште. Посматрано кроз оквир лика Трчеће Руже, оно што се не уклапа у њен *фрејм* свакако је фактографија, мада није искључено да дете основношколског узраста, нарочито у ери интернета каква је наша,

---

<sup>463</sup> Трчећа Ружа разгледнице потписује са „Љуби те и цвета за тебе твоја ја“ и „Воли те твоја ја.“ (Павић 2003: 16, 26).

може знати да ситуира локалитете који се помињу у *Невидљивом огледалу*, те да приповеда о верским, културолошким или географским знаменитостима Египта, Грчке, Аустрије, Енглеске и др., да подсети слушаоца на чувено Хамлетово питање „Бити или не бити?“ или пак на љубомору као једну од Шекспирових честих тема.<sup>464</sup> Сагледан из другог угла, проблем фактографског садржаја у наративу Трчеће Руже учиниће се мање „неприродним“. Трчећа Ружа готово подједнако аргументовано може бити неко од „одраслих“ који не „брани снове од јаве“, већ поседује способност уживљавања у књижевни лик као што је дете Трчећа Ружа услед чега успева да верно и стилски обојено дечјом лексиком прикаже једно путовање на крилима маште кроз светове, за разлику од романа *Мали принц* који слично тематизује путовање „одраслог“. Међутим, наративна нит путовања кроз „светове“ у Павићевом роману за децу и остале у функцији је осветљавања једне далеко озбиљније теме него што је путовање на крилима маште. Пишући о роману *Невидљиво огледало/Шарени хлеб* Јелена Марићевић (2016: 177) запажа да

„Опредељујући се за метафору 'шарени хлеб', Павић је на уметнички начин укинуо могућност статусних и иних подела, указујући на лепоту укрштања, мешања и разноврсности које би се прожимале. У том смислу, могуће је сагледати причу за девојчице 'Невидљиво огледало', где се у 10 разгледница упућених Каћунчици говори о различитим врстама хлебава, тј. колача са свих страна света: Египат (хлеб ејш), Грчка (лепиња сомун), Беч (моцарт кугле), Лондон (пита од јабуке), Јерусалим (мацес), Париз (кроасан), Венеција (пица), Москва (руски пирог), Индија (чапати лепиња).“

Наведеним закључком Марићевић је осветлела космополитску димензију романа за децу, али и естетски позитивно вредновала начин на који је озбиљна тема каква је укидање негативног вредновања васколиких разлика приближена деци као ауторској публици *Невидљивог огледала/Шареног хлеба*. И сам мотив невидљивог огледала, као што смо навели на почетку рада, има комплексну семантику. У сагласју са Павићевим „триком“ као поступком изградње наративног света романа, невидљиво огледало у исти мах може бити све (сенка наших мисли, молитва, икона, позориште, вечност и време, патње и сузе, река Јанг Це Кјанг, компјутер) и, у исти мах, ништа од наведеног. Прави пут

---

<sup>464</sup> У последњих неколико година Шекспирова драма *Ромео и Јулија* обрађује се у осмом разреду основне школе, па није искључено да ученици најкасније након завршеног седмог разреда буду информисани о Шекспировом стваралаштву.

потраге за невидљивим огледалом је пут ка себи. Пут просветљења и увида у себе, симболички садржаног у мотиву огледала, у контексту романа за децу конкретизован је најпре кроз своју прву, димензију објективности: по Фројду и Јунгу огледало је симбол неутралности и објективности, чиме се алудира на то да просветљење делом долази из стварности која нас окружује, те се и у роману *Невидљиво огледало/Шарени хлеб* најпре креће на пут спознаје света – географије, историје, религије, културе. Потом, приближавајући се унутрашњости овог клепсидричног романа, пут просвећености прераста у пут самоспознаје<sup>465</sup> јер се интензивира закључак Трчеће Руже да се невидљиво огледало налази у нама самима.<sup>466</sup> Узимајући у обзир жанровски образац бајке, читав пут Трчеће Руже као Каћунчициног другог ја („твоја ја“ (31)) која у имену садржи симбол женског обележја (Требјешанин 2008: 356) може се посматрати у психоаналитичком кључу. Сложен семантички лук симбола руже упућује нас и на Сопство, „objedinjujući simbol koji sjedinjuje suprotnosti, ego i ne-ego, subjektivno i objektivno, individualno i kolektivno“ (Требјешанин 2008: 385) усмеривача и циља процеса индивидуализације. У самој унутрашњости „клепсидре“ романа уводи се лик дечака као још једног саговорника Трчеће Руже на свом путовању. За разлику од осталих саговорника у разгледницама као одељцима, дечак је једини саговорник Трчеће Руже који, поред савета за налажење невидљивог огледала, започиње разговор о селидби душе и смрти после смрти као озбиљним религијским (у контексту датог поглавља – будистичким) темама.

Иако има привилеговану читалачку публику, роман *Невидљиво огледало/Шарени хлеб* не излази из оквира Павићеве теорије о комплементарном читању, односно читању „у два гласа“, двама сензибилитетима, „удвојеним погледом“. Стратегија комплементарног („мушког“ и „женског“) читања подржана је наставком приче о трагању за невидљивим огледалом у делу намењеном дечацима. На крају другог одељка *Невидљивог огледала* открива се прави адресат Трчеће Руже – девојчица која у рукама држи Павићев роман или слуша причу о Каћунцици. Међутим, иако се пробудила у неком другом граду, те није срела Трчећу Ружу након њеног повратка у Ширас, лик Каћунцице није нестао из романа; заправо, њему је дата функција уоквиравања *Невидљивог огледала* и усмеривача адресата

---

<sup>465</sup> На крају *Невидљивог огледала* Каћунцица експлицитно повезује потрагу за невидљивим огледалом са самоспознајом: „... заједно ћемо откључати невидљиво огледало тим кључем да видимо каква се будућност тамо крије и шта ће се с нама десити у невидљивом огледалу моје чукунбабе.“ (Павић 2003: 70).

<sup>466</sup> Уп. „Ali ogleдалo u snu nas i podseća ko smo zaista i poziva na put samospoznaје.“ (Требјешанин 2008: 299)

– девојчице у даљу потрагу за невидљивим огледалом, у Улицу Сибињанин Јанка бр. 3 где станује дечак Евгеније код кога се налази кључ капије невидљивог огледала. Тако се крај приче о невидљивом огледалу рачва на две нове које ће се узајамно преплитати: причу о потрази за сребрним кључем браве невидљивог огледала и причу о одрастању.

Кључ је један од значајних психоаналитичких симбола и упућује на скривање и откривање тајне. У митологији кључ је атрибут Јануса, грчког бога заштитника врата и улаза, односно божанства иницијације. Кључ није само везивни мотив двеју поглавља романа, већ и јанусовско друго лице исте приче о потрази, сада дате кроз други пол – причу дечака. *Шарени хлеб* избором приче „Дванаест сребрних војника“ као иницијалне подвлачи да су ауторска публика овог дела Павићева романа дечаки. Одуставши од жанровског оквира бајке у првој причи *Шареног хлеба*, имплицитни аутор се усмерио ка варијацији приче о Тому Сојеру, на шта нас упућује већ почетак поглавља: „Не зна се тачно и никад се неће знати да ли је тетка Емилија волела свог малог сестрића Евгенија или је он волео њу. По свој прилици она га је волела донекле, а он њу однекле.“ (5). Наставак приче као да следи твеновску фабулу: дечак је због свог нестрпљења и несташлука изгубио своје сребрне војнике, те је кренуо у потрагу за њима по читавом граду, у пратњи своје млађе сестре Теодоре, без одраслих. Да је Евгеније сојеровски тип потврђује његова немарност према школи, али и снага креативности и маште јер овај „војсковођа“ упорно тражи сребрне војнике по најразличитијим градским местима да би остварио своје „војничке“ планове. У *Шареном хлебу* циљ потраге је исти – треба одбавити невидљиво огледало, али смер је супротан – од кључа, ка брави. Моменат проналаска сребрног кључа је тренутак када треба окренути роман – клепсидру и вратити се на претходну причу, *Невидљиво огледало*. Од тренутка проналаска сребрног кључа, у наратив *Шареног хлеба* уводи се Евгенијев тајни пријатељ Тома, чиме не само да се наглашава интертекстуална релација са романом Том Сојер, већ се успоставља паралелизам на нивоу ликова између два дела романа. У *Невидљивом огледалу* у средишту потраге су Каћунчица и њено друго ја, док се у *Шареном хлебу* паралелизам успоставља између Евгенија и Томе као „другог ја“ које сада долази из будућности. Такође, избором имена Евгенијевог пријатеља имплицитно су потврђене Евгенијеве „сојеровске“ особине. Евгенију – Сојеру супротстављен је Тома, дечак 23. века, гејмер који живи у кући будућности. У контексту приче, Тома функционише најпре као Евгенијев помоћник,

нудећи му три опције за налажење невидљивог огледала: сајт, број телефона писца или га упућује на девојчицу из друге приче романа. Потом, кроз Тому проговара критичар технолошке ере у којој су, због свођења на роботе, дугме, столицу испред монитора и „клик“ изгубљени детињство и праве животне вредности. Међутим, крај наратива о будућности не носи песимистички призив: иако је тврдио да никада не може да се врати у превазиђени 21. век, те да чита само електронске књиге, занимљива прича о невидљивом огледалу привукла је дечака Тому и навела га да постане Евгенијев сапутник у авантури читања папирне књиге о *Невидљивом огледалу*. Стога је крај *Шареног хлеба* управо у знаку књиге као правог кључа спознаје, а сам *Шарени хлеб уз Невидљиво огледало* постао је апологија читању. Опредељење Евгенија и Томе да уместо клика на сајт изабере књигу, односно, да уместо гејмера постану прави читаоци, аманет је имплицитног аутора који додатну тежину носи упућивањем деци као читаоцима. Уоквиравање анализе *Невидљивог огледала/Шареног хлеба* причом о читаоцу враћа нас још једном на питање на које смо одговор дали само наизглед – питање повлашћеног имплицитног читаоца. На релацији деца – одрасли, нема дилеме да је повлашћена публика први члан. Међутим, на релацији дечака – девојчица одговор се компликује јер између огледала и кључа као симбола потраге (иницијације) и спознаје, пронаћи кључ значи открити тајни код. Ово је у Павићевом роману омогућено дечаку. Чак и у тренутку када у руци држи сребрни кључ, Теодора га не препознаје (назвала га је чешљем и њиме размрсала своју косу).

## 9. У АУТОБИОГРАФСКОМ КЉУЧУ: ЕМПАТИЧНИ ЧИТАЛАЦ

Уводна страница *Другог тела*, иако без експлицитног упутства, открива повлашћену стратегију читања овог романа, а то је, како су уочили и остали проучаваоци овог дела (Татаренко 2013: 253–263, Драгојловић 2013: 501), читање кроз аутобиографски кључ. Иако се, за разлику од претходних Павићевих романа, овде не експлицирају жељене компетенције читалаца, имплицитно се рачуна на неке од њих, а у првом реду то је информисаност (познавање Павићевог научног<sup>467</sup> и белетристичког опуса, али и биографских података самог аутора). Инципит „Post Scriptum“-а романа само наизглед

---

<sup>467</sup> С обзиром на то да су једне од тема романа животи барокних писаца Гаврила Стефановића Венцловића и Захарије Орфелина уједно истраживачка преокупација Павића – научника, непознавање појединости везаних за барокну поезију и тумачење које јој даје Милорад Павић значајно ће осиромашити димензију рецепције *Другог тела*. Такође, сходно хришћанској тематици, као једној од средишњих у овом роману, имплицитни аутор рачуна на читаочево познавање основа поменутих вере.

провоцира читаоца да полемише са приповедачем о правом аутору *Другог тела* (што се документује имагинарним, али, у случају када би дошло до сусрета писца и читаоца претпостављеним дијалогом). Још једном подвлачећи да „književnost vode u budućnost čitaoci“ (Павић 2006: 314)<sup>468</sup>, и додајући да је „čitalac uvek u pravu“ (Павић 2006: 314) ауторски приповедач, на овај начин подсећајући читаоца колико му поверење указује, заправо подстиче своју ауторску публику (нарочито ону прижељкивану) да, поред кретања стазом аутобиографског читања, а у одсуству експлицитних упутства за читање, крене у потрагу за функцијом и значењем овог минус-поступка у односу на остале Павићеве романе. Загонетка је, овог пута, задата у самом наслову романа.

С друге стране, *Веишачки младеж* као нелинеарни аутобиографски роман интендира не само читање кроз одабир „одлуке“<sup>469</sup>, већ, услед љубавне и брачне тематике, те приповедања о друштвеној неправди нанетој талентованим и успешним уметницима, са приповедачевом наглашеном реториком у виду коментара и дигресија које каткад прерастају у парезијски говор, у односу на остале Павићеве романе превасходно интендира реторичко и емпатијско читање, те читаоца који, уз информисаност која се и овде ограничава на познавање Павићевих биографских и библиографских података, поседује поменути способност уживљавања у туђе душевно стање (у контексту романа – у Филип и Феретин књижевни лик). С обзиром на то да је реторичкој стратегији читања позне прозе Милорада Павића посвећено засебно поглавље докторске дисертације, у овом, прегледном делу имплицитних читалаца Павићевих романа задржавамо се на општим информацијама у вези са *Веишачким младежом*.

## 10. ЧИТАЛАЦ VS. ЧИТАТЕЉКА

Као и претходни Павићеви романи, *Позориште од хартије* (2007) почиње дијалогским предговором и такође се завршава обраћањем читаоцу – наратеру последње приче „Слике“. Међутим, читалац као оквир у овом роману третиран је другачије у односу на претходне Павићеве романе. У предговору *Позоришта од хартије*, читалац је најпре полно (родно) диференциран. Попут Стеријиног *Романа без романа*, где се женска читалачка публика сагледава у критичко-ироничном и пародијском контексту, и групу

---

<sup>468</sup> У наставку рада наводимо само бројеве страна поменутог издања *Другог тела*.

<sup>469</sup> Ово је наслов оба дела романа *Веишачки младеж*.

емпиријских читатељки *Позоришта од хартије* одликује површношћу: „Њу не занима шта је то [књига, прим. аут.], него од кога је.“ (Павић 2007: 5) Унутар корпуса читатељки, аутор *Предговора*, Милорад Павић, разликује две категорије: прву чини она којој је Павић омиљени писац и којој је, како се види из претходно цитиране реченице из аутопоетичког предговора, једини критеријум за куповину књиге – име писца. Из пасуса *Предговора* посвећеног читатељкама произилази следећи закључак: Павићев роман читају само оне читатељке којима је он омиљени писац, али то неизоставно чине површно и не могу да дођу до суштине (значења) романа, између осталог, садржаног и у питању „Је ли то роман или антологија?“ (Павић 2007: 5). Заправо, све читатељке, по аутору *Предговора*, читају површно: „Друге читатељке, којима није омиљен дотични писац, сада држе у руци нешто друго.“ (Павић 2007: 5)<sup>470</sup>, опет – по истом критеријуму одабира шта чита. С друге стране, правом читаоцу, како сматра наратор уводних страна *Позоришта од хартије*, „није важно од кога је то, него шта је унутра. Је ли то роман или антологија.“ (5) Тако ову групу читалаца не одређује анимозитет према писцу, него посвећеност читању која је тематизована још од Павићеве прве збирке приповедака, односно, од првог романа. Међутим, из предговора *Позоришта од хартије* сазнајемо да је посвећени читалац низоставно мушког рода (пола)! Да ли је у питању варијација шовинистичког става, пропуст аутора, или још једна од игара са читаоцем? Рекли бисмо, у Павићевом стилу, и све и ништа. Задржимо ли се на равни рецепције романа *Позориште од хартије*, можемо закључити да уводне странице, без обзира на њихову негативну или позитивну конотацију, свакако увлаче емпиријског читаоца у полемику са њиховим имплицитним аутором, односно, гледано из угла савремених теорија читања (иако у значајној мери парадоксално, нарочито када су у питању редови о женској читалачкој публици), појачавају степен читаоцевог урањања у роман.

На основу дијалога са читаоцем, скривеног иза трећег лица („Шта читатељка држи у рукама?“, „Шта читатељ држи у рукама?“, (5)), закључујемо да је избор једне од компонената подналова („роман антологија или савремена светска прича“) намењен читаоцу, а не читатељки. Њој је, као што је истакнуто, важно да је то дело њеног омиљеног писца.

---

<sup>470</sup> У наставку наводимо само бројеве страна поменутог издања *Позоришта од хартије*.



Жанр код читатељки не игра важну улогу. Жанровско третирање *Позоришта од хартије* у ауторском Предговору Ала Татаренко (2013: 250) тумачи на следећи начин: „Дакле, писац свестан равнодушности читатељки према жанровској одредници и интересовања читаоца за јасну дефиницију жанра, нуди им нови интержанровски образац који, парадоксално, одговара жељама читалаца оба пола.“ Да ли ће, стога, ауторка дисертације починити хибрис ако као читатељка буде жанровски третирила *Позориште од хартије* као роман антологију, тј. ако јој је за жанровско одређење овог дела као романа довољна заједничка тема – савремена светска прича и личност писца, што Павић у предговору истиче као „у XXI веку довољно за роман“? Заправо, да ли је хибрис само жанровско третирање овог дела, ако га у рукама држи читатељка?

\*

Читалац о којем Милорад Павић пише у есејима и књижевнотеоријским текстовима, те којем се обраћа наратор „напомена“ и „упутстава“ за читање Павићевих романа, поред тога што се може третирати као текстуална, реторичка стратегија, неретко је емпиријски, извантекстовни (овде је присутна наративна металеписа) јер се у свим поменутих текстовима указује се 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 *Кутује за писање*, потребно 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“<sup>471</sup>, гледано из угла емпиријских читалаца, може имати интерпретативно – усмеривачки карактер, али исто тако, из аспекта реторичких теорија о имплицитном аутору<sup>472</sup> може упућивати на религијску селективност у избору ауторских читалаца; тако би поменута селекција имала неколико смерова – укључивање хришћана и искључивање читалаца осталих

---

<sup>471</sup> Ова одредница јавља се у другом, допуњеном издању *Другог тела* (Београд: Euro Giunti, 2008).

<sup>472</sup> Уп. са Бутовим ставом о томе да сам избор теме и елемената које ће аутор унети у књижевно дело и начин на који ће их обрадити одаје вредносне ставове и уверења имплицитног аутора.

вероисповести из круга адресаната, те укључивање побожних<sup>473</sup> (у најширем значењу те речи) и искључивање атеиста из круга читалаца којима је намењено *Друго тело*.

С обзиром на то да истраживање Павићевог имплицитног читаоца, услед карактеристика експлицитне и имплицитне поетике овог писца, истраживача води од Изеровских поставки, до Ричардсонових мултипликација имплицитног читаоца, 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? Тиме што се као тип имплицитног читаоца Павићевих романа издваја „корисник“, постављено питање додатно се усложњава. У теоријским радовима, повлашћеним читаоцем углавном се сматра (идеална) ауторска публика. Међутим, у контексту Павићеве поетике, подједнако „идеална“ публика јесу и конзументи дела, спремни да промене навик у 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.

Шире посматрано, 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. Ако смо, пак, љубитељи традиционалног, линеарног начина читања и уживаоци у сликовитости стила, онда је управо овај, последњи ред рада право место да се окренемо за себи и Изеровој теорији, те да покажемо да и без силних додатака и упутстава за нас, читаоце, интендиране или не, итекако има простора у Павићевом роману.

Појмовну разноликост читалаца у романима Милорада Павића потврђују и нараторова разнолика третирања овог концепта/личности. Ради аргументације, у Прилогу бр. 2 наводимо појмовну разноликост<sup>474</sup> читалаца у Павићевим романима.

---

<sup>473</sup> У контексту Павићеве романескне поетике, увек треба имати на уму ауторово различито третирање појмова и значења религије и вере, што се може закључити већ на основу *Хазарског речника*. О проблему суодноса религије и вере у *Хазарском речнику* писао је Кристијан Олах у монографији *Књига – Бог: (Постмодерна) духовност у Хазарском речнику Милорада Павића* (2012).

<sup>474</sup> Напомињемо да појмовна разноликост свакако није комплементарна функционалној разноликости или рецепцијским стратегијама. Она је сегмент „поетике читања“ Павићевих дела али не и дословно рецепцијских избора. Стога, у складу са одређењем А. Јеркова, наведени „појмовник“ пре можемо назвати

## 11. ЕМПИРИЈСКИ ЧИТАОЦИ ПАВИЋЕВИХ РОМАНА У УЛОЗИ АУТОРСКЕ ПУБЛИКЕ ИЛИ *ОСТАЛИХ*

За наше истраживање типологије читалаца у романима Милорада Павића значајне су и студије усмерене ка читалачком доживљају Павићевих дела, било афирмативне, било оне које сведоче читаочево незадовољство услед изневереног очекивања. Један од емпиријских читалаца који је експлицирао и, додуше, мимо личног искуства читања у мањој мери аргументовао своја запажања о компетенцијама читалачке публике којој се обраћају Павићеве романи, јесте Миливој Ненин.<sup>475</sup> Павићевим делима Ненин у потпуности приступа као емпиријски (чак субјективни!) читалац, што књизи *Стари лисац* даје статус транскрибованог читалачког доживљаја.<sup>476</sup> Из читалачког угла, Ненин уочава две (у смислу компетенција, квалификација и књижевног укуса) различите публике Павићевих дела: прву, где Ненин себе сврстава, сачињавају заинтересовани читаоци; овакву публику оцртава (односно, уцртана је у) штиво које истински ангажује читаоца, а таквим Ненин превасходно види Павићеве приповетке.<sup>477</sup> По мишљењу Миливоја Ненина као читаоца (књижевног критичара), *Хазарски речник* је прво Павићево дело намењено хетерогеној читалачкој публици. Хетерогеност коју помиње Ненин у пренесеном значењу односи се на „контаминирање“ Павићеве читалачке публике масом која га чита из помодности.<sup>478</sup> Наравно, овде се мисли на Павићеву интенцију придобијања шире

---

пописом маски, односно фигура читаоца у Павићевим романима него систематизацијом релевантном за типолошко сагледавање читалаца у романима Милорада Павића.

<sup>475</sup> Ненин је био Павићев студент. За наше истраживање Павићевих читалаца значајна су сведочанства поменутог аутора о Павићевој заинтересованости за књижевни укус својих студената: „Једино нас је Равић питао шта тренутно читамо. (Ћитао сам тада Борислава Пекића. Знам само да је кратко прокоментарисао сваки читалачки избор. Мени је скренуо ражњу на Пекићеве књиге које нисам читао.“ (Ненин 2003: 6), те Павићеве дигресије о опсежним припремама које претходе писању наведене према сећању Павићевог некадашњег студента.

<sup>476</sup> Аутор књиге ће више пута истицати усхићење због осећаја уплетености у текст Павићевих приповедака, те перманентну жељу за њиховим помним, поновним, истраживачким читањем. Такође, Ненин говори и о сопственом читалачком хедонизму који му омогућавају Павићеве приповетке остављањем простора за учешће у њиховом креирању.

<sup>477</sup> У овом контексту, интересантна је Ненинова читалачка импресија поводом *Вечудовог прибора за чај*: „Kada sam роћео читање – нисам могао да прекинем“. (Ненин 2003: 5)

<sup>478</sup> „Na тој већери сам говорио како не volim што се појавио *Hazarски речник*. Naиме, имао сам осећај да сам до тада познавао све Равићеве читаоце; i да су ми његове приповетке припадале.“ (Ненин 2003: 25) „Присвајање“ о којем пише Ненин односи се на имплицитне могућности за читаочеву креативност, у многоме подстицајније од експлицитних „упутстава“ за читање *Хазарског речника*.

читалачке масе „корисничким“ статусом својих књига, „упутствима“ за читање, по Нениновом мишљењу – очигледним триковима. Као, сада побуњени читалац, Миливој Ненин негативно коментарише Павићево „подилажење“ читалачкој маси:

„(I tu bih sada mogao početi rukavac teksta u kojem bih ja pisao o tome kako više volim tog jednog, pravog, možda i malo idealizovanog čitaoca, od tiraža, publike, pomodne čitalačke rulje...)“.(Ненин 2003: 31)

Милорад Павић као књижевни историчар, али и писац заинтересован за питање важности читаоачеве улоге, као прву епоху у којој читалачка публика добија важнију улогу издваја барок. Барокна књига често је чувала и ликове својих читалаца на грбовима и медаљонима гравираним на посветним страницама. Читалачка публика барокног доба, „навикнута на помпу, церемонијал и блесак јавног живота, тако карактеристичан за барокно доба, држала је до тога да се појави на насловним страницама српских књига, и када то није могло бити остварено редовним путем, онда је та и таква публика стављала накнадно свој потпис на књижевно дело, бележећи као празник дан када је спис прочитан.“, бележи Милорад Павић (1991: 39).

Иако празна (читаоачева) страна, топос Павићевих романа, није барокна<sup>479</sup>, ова белина такође сведочи о пишчевом указивању поштовања свом читаоцу, те о љубави према читању јер су такве белине у Павићевим романима намењене дописивању читаоачевог сопственог краја, што је опет један вид читања, „нов“.

Павићева фасцинација поводом моћи барокног читаоца рефлектовала се на његову поетику; заправо, постала је мисао водиља његовог стваралачког процеса. Поступак релативизације ауторства у Павићевим романима није само постмодернистичка тековина, већ извориште има у фасцинацији Павића – научника барокном књигом на којој

---

<sup>479</sup> У периоду барока мецена, као финансијер трошкова писања и објављивања књижевног (и шире, уметничког) дела, у тексту књиге графички је позициониран изнад личности писца. Овом „једином повлашћеном и устоличеном читаоцу“ (Павић 1985: 222) посвећена су заглавља књига и на њима су не само исписивана имена мецена, већ су се на овим странама често налазили и портрети финансијера дела. Ексклузива читања у барокном добу смењена је појавом пренумераната у периоду класицизма и предромантизма. Услед ове „смене“, читаоачева барокна страна графички је нестала из књижевног дела. Поред промене у графичком виду књижевног дела, појава новог читаоца – колектива, грађанског сталежа, условила је и у промену у тематици књижевног дела јер су се она сада прилагођавала захтевима нове публике, масе, у односу на барокно доба које се обраћало индивидуалном читаоцу. На основу поменутог међуодноса књижевности и друштвених и економских околности у поменути периодима, Милорад Павић као историчар књижевности закључује да се *конзумент* као тип читаоца јавља у 18. веку.

калиграфски исписано у заглављу стоји име Читаоца<sup>480</sup>, док се име писца повлачи иза покровитеља и наручиоца књиге, а каткад се и не сачува. У романима Милорада Павића име писца се понекад своди на иницијале (сетимо се чувеног Павићевог потписа „М(есто) П(ечата)“). Сагледамо из угла поменутог изворишта Павићеве поетике писања, а повезано са његовим погледном на „масу“ као своју ауторску публику, појам масе читалаца не носи негативну конотоцију, бар док јој не придружимо конзумеризам као новомиленијумски вид општења са књигом. Барокна књижевност имала је привилегованог читаоца – мецену, покровитеља и поклоника књиге. Међутим, и најшири слојеви српског народа такође су били поклонници књижевне речи „када она погоди њене интересе“ (Павић 1991: 40); додуше термин *читалац* у овом контексту требало би смењивати термином *слушалац* јер је већи део ове публике био полуписмен или неписмен. Када је у питању социјални статус и професија, ову публику сачињавао је средњи и нижи слој српског становништва, углавном тежаци или војници – граничари. Појмовно, књижевни историчар Милорад Павић ову публику одређује као „читаоца просјака“, док се у делима барокних писаца срећу појмови „браћа Дрињани“, „некњижевни“ (Венцловић). Узимајући у обзир друштвеноисторијске околности у којима се формирала поменута читалачка публика (сеобе) не чуди што је вештину слушања она уздигнула до култа. Упоређујући све читалачке публике барокног доба, Павић је већу читаочеву слободу и већи степен креативности нашао у другој, формираној у усменој средини. Разматрају о маси као читалачкој публици у бароку треба додати још једно запажање Милорада Павића: управо писци афирмисани унутар „маса“ тежака, војника, неписмених, те који су међу овом публиком стекли углед, и дан данас важе за наше најзначајније барокне писце. Као таква потврда о непогрешивом слуху читалачке масе за вредност и трајност издвајају се Гаврил Стефановић Венцловић и Захарија Орфелин. Пренесемо ли дихотомију читалачких публика барокног доба – колективног читаоца средњих и нижих слојева и мецену (такође колективног читаоца, али у односу на другу барокну публику, мање бројнију) – на нашу, синхрону, савремену раван, однос (сразмера) међу читалачким публикама готово да се није променила. И даље је шира прва. Међутим, укрштање две поменуте равни имплицитно покреће питање које, током трагања за његовим одговором, може бацити

---

<sup>480</sup> Почетно велико слово овог појма сугерише угледног и моћног читаоца барокног доба – мецену, покровитеља и наручиоца књиге (владара, црквеног великодостојника и др. истакнуте личности поменутог доба).

потпуно ново светло на појам масе читалаца у Павићевој поезици: Није ли непогрешив слух колективног читаоца једина права потврда постојања писца и његовог дела?

Да бисмо потпуније разумели Ненинове „побуњеничке“ ставове поводом Павићевог подједнаког окретања читалачкој маси као и идеалном читаоцу, потребно је заронити у књижевно-културни контекст времена уочи публикавања *Хазарског речника*. Као професор књижевности старијих епоха, Милорад Павић је у раду са студентима нарочито инсистирао на помном, истраживачком читању, а колико је у наставничкој пракси био обузет овим питањем сведоче његови часови на којима је студенте учио овој вештини. Студенте је нарочито усмеравао на паратекстуалне елементе, те на прећуткивања (метод читања текста кроз лакуне<sup>481</sup> Павић је демонстрирао на примеру Доситејејевих дела, а таква студија публикована је у *Језичком памћењу и песничком облику*). Потом, Павићеви студенти сведоче да је међу њима, посматрајући их као читаоце (не своје, већ као туђу ауторску публику), увек разликовао оне који су истински студирали књижевност у односу на остале (нав. према: Ненин 2003: 7). Иако ова дигресија о личном доживљају једног од читалаца Павићевих дела има карактер ширег оквира у односу на текстом имплициране читаоце, чему је посвећено претходно поглавље, она је значајна за успостављање споне између Павићевих имплицитних аутора и оног од крви и меса који о читању пише, о читању говори, те који о читању мисли и расправља. Ту се, заправо налази извор, или боље рећи узрок Павићеве тежње за хетерогеном, свеколиком публиком. Окретање ка „маси“ заправо је последњи стадијум генезе Павићевих размишљања о читању и практичних „вежби“ са његовим новим начинима.

Низу емпиријских читалаца Павићевих романа (и шире, целокупног Павићевог белетристичког опуса) свакако треба додати и ауторе низа студија које негативно вреднују Павићев романескни опус или поједина дела унутар поменуте целине.<sup>482</sup> Један од

---

<sup>481</sup> Примера ради, Милорад Павић је из овог угла сагледао ликове у Доситејевим делима, те је запазио да је овај писац за своје јунаке бирао исте људе које је одабрао у животу за пријатеље и, у ширем значењу, сапутнике, док је у делима прећутао оне нарави које је у стварности избегавао. Такође, Павић из угла филозофије рационализма, али и русоовског негативног става према наслеђу, детаљније анализира Доситејево прећуткивање веселих, ведрих, односно фриволних страна живота (нпр. изостанак описа карнелава у Венецији у аутобиографском роману иако постоји податак да је Доситеј био један од посетилаца, или пак Доситејево путовање у Болоњу бродом пуном музиканата, комедијаната, жена и др.).

<sup>482</sup> Појашњења ради, послужићемо се речима Јасмине Ахметагић (2005: 6): студије које ћемо разматрати у овом одељку нису студије против Павића (мада се у књизи Миливоја Марковића спорадично могу наћи такви ставови), већ студије које износе негативан став о одређеним карактеристикама романа поменутог писца. Такође, овакво појмовно груписање аутора студија које естетски негативно вреднују Павићево

средишњих проблема студија из поменутог корпуса тиче се уграђених стратегија читања Павићевих романа, шире – ауторских упутстава за читање, а потом и, по мишљењу аутора о чијим студијама ће бити речи, наводно активне и несвакидашње улоге коју романи Милорада Павића омогућавају читаоцу. Хронолошки посматрано, овај корпус, односно овај круг читалаца сачињавају Љиљана Шоп (1994а, 1994б), Миливоје Марковић (*Књижевна обмана: студија о прози Милорада Павића*, Београд, 1999<sup>483</sup>), Јасмина Ахметагић (*Унутрашња страна постмодернизма: Павић*, Београд: Рашка школа, 2005) и Сава Бабић (*Милорад Павић мора причати приче*, Београд: Тардис, 2010).<sup>484</sup>

Пишући о читаоцу Павићевих романа, прецизније – о његовом доживљају у току и стању након читања романа Милорада Павића, Миливоје Марковић (претпостављамо, сопственом емпиријском провером, читањем) истиче његову збуњеност (негативно конотирану) коју види као последицу бизарних појмова, неуспелих формалних средстава и опсенарства чија је функција једино стварање привида чуда јер, по мишљењу поменутог аутора (Марковић 1999: 10), до правог чуда (у значењу новог, несвакидашњег у књижевности) не долази.<sup>485</sup> Миливоје Марковић (1999: 16–17), у односу на остале критичаре који пишу о прози Милорада Павића, најдиректније улази у полемику са његовим емпиријским читаоцима<sup>486</sup> (уједно, књижевним критичарима и теоретичарима књижевности) – Николом Милошевићем, Зораном Глушчевићем, Александром Јерковим<sup>487</sup>, називајући их удворичким критичарима, неодговорним и непоштеним. Расправа коју је у вези са Павићевим стваралаштвом покренуо овај „побуњени читалац“ студији *Књижевна обмана* даје карактер студије о опису процеса читања Павићевих дела, читалачког доживљаја за време и након читања, те расправе са утисцима осталих читалаца

---

стваралаштво не имплицира одређење аутора, чије смо монографије и студије разматрали у претходном одељку, као „павићеваца“.

<sup>483</sup> Студија Миливоја Марковића написана је 1996. године.

<sup>484</sup> Списку треба додати и пар чланака Љиљане Шоп и Светлане Слапшек којима се Павићево белетристичко стваралаштво негативно оцењује.

<sup>485</sup> Поред статуса активног и креативног читаоца, на мети Марковићеве критике нашли су се и други елементи Павићеве поетике – асоцијативност, слојевитост, вишезначност, интелектуалност, металитерарност, полифоничност текста, по мишљењу поменутог аутора пуке постмодернистичке „етикете“ које су додаване делима Милорада Павића без анализе њиховог функционисања у конкретним делима поменутог писца.

<sup>486</sup> Марковић води диспут и са својим ранијим читалачким „ја“ које је у приказу „Слово о Хазарима“ делило мишљење са већином истраживача Павићевог романа. У једном сегменту своје студије Марковић открива (и оправдава) узроке своје пређашње читалачке заблуде по питању вредности *Хазарског речника*; један од њих налази у атрактивности саме теме *Хазарског речника*.

<sup>487</sup> Цитате из критика о Павићевим делима из пера поменутих аутора, ка којима се усмерава Марковићева критичарска жаока, не наводимо јер су њихови ставови истакнути у одељку „Павићева теорија читања“.

чиме је парадоксално, послужимо се речима Пјера Бајара, Павићево дело заузело више простора наше *колективне библиотеке*.

Јасмина Ахметагић популарност Павићевог белетристичког опуса једним делом посматра као социолошки феномен<sup>488</sup>, те се њене негативне квалификације у вези са успехом поменутог писца углавном односе на некритичко прилажење тумача Павићевих дела<sup>489</sup> романима овог писца објављеним након *Хазарског речника* (који, уз поједине приповетке, поменута ауторка сматра естетски највреднијим Павићевим делом), априорно подразумевање вредности у вези са било којим Павићевим делом, те на низ „етикета“ којима се, како сматра поменута ауторка, парадоксално истичу спорна својства Павићеве прозе. Ауторка *Унутрашње стране постмодернизма: Павић* једним од најспорнијих „својстава“ Павићеве прозе сматра укључивање читаоца у књижевну игру јер, по њеном мишљењу, могућност одабира једне од понуђених стаза читања<sup>490</sup> не активира на посебан начин ниједно суштинско својство читаоца („jer možemo da čitamo odrednice, ili delove romana redosledom kojim želimo, ali se time suštinski ne menja baš ništa, čak – ukoliko smo različiti čitaoci – ni za naš utisak o romanu.“ (Ахметагић 2005: 11); потом, понуђени „избори“ („читање“ и „коришћење“), како сматра ауторка студије, читаочево је (додуше, до Павића неписано) право. Игру са читаоцем као базични елемент Павићеве поетике Ахметагић (2005: 12) сматра занимљивом, али недовољно иновативном и релевантном да би се, већ на основу ње, делима Милорада Павића придао висок статус у српској књижевности, односно да би се на основу ње градило уверење о књижевноуметничкој вредности Павићеве прозе, а читаоцу уграђеном у структуру романа поменутог писца придао статус сатворца, односно новог творца дела.<sup>491</sup> Најшире посматрано, ауторка Јасмина Ахметагић спорним сматра ранг на који је, када је у питању естетска вредност, уздигнут целокупан Павићев опус. Парадоксално, у контексту тумача Павићевих романа који високо вреднују

---

<sup>488</sup> Из истог аспекта је Миливоје Марковић шест година пре студије Јасмине Ахметагић приступио сагледавању Павићеве прозе у контексту српске културне сцене. Уп. са: „Kada se ovoj prozi pride bez uobičajene reklame i medijske rompe kojom je obasuta, vidi se da ona u načinu pripovedanja nije napravila nikakve naročite prevrate koji joj se nekritički pripisuju...“ (Марковић 1999: 11).

<sup>489</sup> У овом контексту, Јасмина Ахметагић нарочито негативно вреднује *Унутрашњу страну ветра*, *Последњу љубав у Цариграду* и *Седам смртних грехова*.

<sup>490</sup> Каузалитет између избора стаза читања и токова заплета и расплета, уједно једном од својстава Павићеве прозе које Јасмина Ахметагић (2005: 12), сматрајући да се том приликом „razlikuju [se] samo putevi saznanja“, негативно вреднује, предмет је емпиријске провере у поглављу „Наративна етика прећутаног у роману *Вештачки младеж*“.

<sup>491</sup> Уп. са: „čitalac je taj koji delo konačno sklapa, ali po nacrtu sadržanom u samom delu“. (Ахметагић 2005: 13)



стваралаштво овог писца и који појединим његовим романима одричу естетску вредност, проблемом оцртавања имплицитног читаоца романа овог писца највише је била заокупљена ауторка која припада другој струји тумача, Јасмина Ахметагић. Прилазећи концепту Павићевог читаоца кроз изеровски кључ, и у настојању да опише читаоца којег захтева Павићев роман, Ахметагић долази до следећег закључка: изузев *Хазарског речника* и *Предела сликаног чајем* где активној улози читаоца доприноси остављање простора за трагање за оним што је делимично одсутно из наратива, у контексту осталих романа Милорада Павића поменута активност своди се на одабир опције читања (тачније, одабир редоследа поглавља), а од компетенција које би требало да поседује емпиријски читалац како би могао у потпуности да преузме поменути улогу, ауторка налази једино – писменост. Дакле, Ахметагић (и на основу сопствене емпиријске провере)<sup>492</sup> у сусрету са Павићевим романескним штивом констатује ирелевантност читаоачеве пажње, помности, препуштања књизи, одговора на оно што је имплицитни аутор склопио. Одабир опције без подстицаја садржајем саме приче, читаоца чини пасивним посматрачем „kako će se pisac u datom slučaju izboriti sa postavljenom zavrzlamom, u šta prerastaju mnoge fabule Pavićevih priča.“ (Ахметагић 2005: 21). У завршним разматрањима ауторске публике романа Милорада Павића, Ахметагић (2005: 23) иронично констатује да, како је „za svakog pisca idealan čitalac [...] onaj koji liči na njega samog, onaj sa kojim deli sistem vrednosti“, изборима које прави у својој прози Павић је, услед жеље да се свиди свима<sup>493</sup> и да задовољи све укусе, овај романописац ишао на уштрб естетског квалитета својих дела. Резултат тога јесте придобијање широке читалачке публике у којој се подједнако жељеном сматрају и семиотички читаоци, и љубитељи тривијалних романа.

Без намере да на половини текста докторске дисертације улазимо у полемику са ставовима поменутих аутора јер ћемо свој закључак о статусу и типологији читалаца Павићевих романа дати тек након анализе целокупног романескног опуса овог писца, свакако можемо констатовати значајан допринос истраживања која су вршили наведени аутори, а он се, када је у питању проблем који је предмет нашег интересовања, огледа пре

---

<sup>492</sup> Предмет такве провере коју је вршила Ахметагић били су сви Павићеве романи публиковани до 2005. године.

<sup>493</sup> Уп. са: „Pavić želi mnogo čitalaca; mnogo, pa kakvi god oni bili.“ и: „Izuzetno razučena, Pavićeva proza izaziva u čitaocu utisak da se nalazi na bazaru robe široke potrošnje.“ (Ахметагић 2005: 26)

свега у емпиријској „провери“ уграђених стратегија читања Павићевих романа.<sup>494</sup> Полемике између емпиријских читалаца (у најширем значењу) Павићевих романа виталне су и данас. Један од (хронолошки) последњих „полемичких“ је глас Александра Јеркова (2014: 213) у тексту „Павићев интегрални смисао“, уједно поговору Павићевој *Последњој причи* (прир. А. Јерков, Београд: Вулкан 2014), а усмерен је ка „dve priglupе knjige napisane sa voljom да mi [Paviću, prim. aut.] se samo prigovara“. Питање на које књиге је мислио професор Јерков остављамо отвореним, а полемници у вези са вредношћу Павићевих романа вратићемо се у одељку о реторичком читању романа поменутог писца.

Истраживачи *Хазарског речника* неретко су, као емпиријски читаоци, износили своје препоруке за читање Павићевог романа. Примера ради, Јован Делић (1991) као најзанимљивији (и за осветљавање дубљих слојева значења – најкориснији) начин читања *Хазарског речника* види комбинацију хоризонталног и вертикалног читања. Јасно је да Делић, као емпиријски читалац, поменути роман чита кроз улогу хазарског читача снова, односно семиотичког читаоца.

Начин структурирања *Хазарског речника* послужио је Јасмини Тешановић као модел композиције (у ширем смислу – модел „читања“) епитекста о овом Павићевом роману. Приређивачица *Кратке историје једне књиге: избора написа о Хазарском речнику Милорада Павића* (1991) и преводилац појединих текстова унутар ове књиге, текстове о *Хазарском речнику* структурира фрагментарно, кроз „одреднице“, те се ова књига о *Хазарском речнику* и сама може читати линеарно или „користити“ на више начина; може се пратити скуп написа из одређене земље (или говорног подручја), може се читати према приступима роману, према ауторима и њиховим професијама – књижевним критичарима, књижевним историчарима, теоретичарима књижевности, новинарима и др., те према полној разлици текстова, жанровском регистру и др. што је, заправо, опште место хрестоматија или хетерогених синтетичких зборника.<sup>495</sup> За проблем који је у фокусу нашег истраживања интересантно је запажање Јасмине Михајловић (1992: 132) да је *Кратка историја једне књиге*, услед обиља текстова у којима се износи опис читалачког доживљаја речника, задобила карактер *Књиге утисака* Павићевих читалаца. Примера

---

<sup>494</sup> Када су у питању стратегије читања *Хазарског речника*, међу књижевним критичарима, чак и оним који у први план стављају иновативност начина читања промовисаног романом, постоји (прећутни) консензус у вези са хазарском полемиком као средиштем романа.

<sup>495</sup> О начинима „коришћења“ *Кратке историје једне књиге* писала је Јасмина Михајловић (1992: 128–133) у тексту „Књига о књизи“.

ради, у *Краткој историји једне књиге* могу се наћи лични, интимни описи осећања везаних за први сусрет са романом *Хазарски речник*, за процес читања, читалачки преображај после заклопљене књиге, скала чулних доживљаја (узнемиреност, страх, ошамућеност, вртоглавица, срећа, задовољство, заљубљеност). Навешћемо неколико оваквих примера<sup>496</sup> описа читалачког доживљаја у сусрету са *Хазарским речником*, у току и након читања овог романа:

„Ne znam da li će ova knjiga potući rekorde prodaje, sve što znamo to je da *odavno nisam bio tako uzbuđen, zatečen, osvojen, fasciniran čitanjem knjige, kao što mi se upravo desilo sa Hazarskim rečnikom Milorada Pavića* (подв. М. Б. Ђ.), једним romanom – leksikonom који је upravo objavio Pjer Belfon.“ (Jean Contrucci, 1988)

„Što se intelektualnog potencijala tiče, tu smo na gozbi od početka do kraja čitanja...“ (Francis Matthus, 1988)

„Takođe, to je ingeniozna opsena (veličanstveno sročena) koja na kraju ostavlja čitaoca u nedoumici i sreći.“ (У. А. 1988)

„Istorijska istina i srećna invencija se mešaju stalno dezorijentišući čitaoca s kojim Pavić ipak sve vreme održava kontakt, čas ubedljiv, čas otuđujući, ali u svakom slučaju veseo, čuvajući za svaku stranu po jedno iznenađenje.“ (Cristina Misischia, 1988)

И мимо наведених примера, заједничко свим „сведочанствима“ о ефекту *Хазарског речника* на читаоце наведеним у *Краткој историји једне књиге* јесте осећај телесне и духовне „измештености“ из параметара реалног простора и времена и подстицање њихове дубље рефлексивности. Оно што је значајније од навођења својих читалачких утисака, јесте да наведени описи процеса читања, те ефекта *Хазарског речника* на читаоце потврђују истовремени улазак у оба имплицитна читаоца овог романа, хазарског који имплицира „наоружаност“ енциклопедијским знањем, кадрог да открије алузије и семантичке релације које су, можда, промакле самом емпиријском аутору, и корисника који, послужимо се Ековим речима, замишљен над овим романом сањари своју приватну причу. Овоме треба додати и могућност „ерудите који сањари“, односно одабир улоге хазарског читаоца као привилеговане, али без занемаривања благодети корисничког – каткад сањалачког начина читања *Хазарског речника*.

---

<sup>496</sup> Сви примери наведени су према издању *Kratke istorije jedne knjige: izboru napisa o Hazarskom rečniku Milorada Pavića* (priredila Jasmina Tešanović, Vršac 1991).

## 12. ЧИТАОЦИ – ЛИКОВИ КАО ФИГУРЕ ЧИТАЊА<sup>497</sup> ПАВИЋЕВИХ РОМАНА

### 12.1. ПОСВЕЋЕНИ ЧИТАОЦИ

#### 12.1.1. ЛОВЦИ СНОВА

Ловци снова<sup>498</sup> као секта хазарских свештеника у контексту проблема који разматрамо представљају колективног читаоца – посвећеника усмереног ка најдубљем слоју значења живота („дну хазарског ћупа“) – спознаји: „... јер се осећамо добро само у дубинама. [...] Све до Бога, јер на дну сваког сна лежи Бог.“ (Павић 1994: 108–109). Ловци снова усмерени су не толико ка садржају самих снова, колико ка савладавању једне мистичке вештине – опису процеса сневања, што семантички корелира са Павићевим поетичким ставом о посвећеном читању, али и налажењу сопствене читалачке стазе. Ова теза подржана је садржајем романа: „Ономе који дође до краја пута пут више и није потребан, па му се и не даје.“ (одредница „Ловци снова“, Павић 1994: 109) Такође, ловци на снове, као прототип *упућених* читалаца су „постали ретки, ређи него раније“. (Павић 1994: 251).

Један од ловаца на снове – занатлија јесте Јусуф Масуди. Као што ћемо показати у наставку одељка о читаоцима *Хазарског речника*, опште место у њиховој карактеризацији јесте надареност, било божанским или ђавољим својствима. Масуди поседује урођени дар, те овладаност вештином свирања у леут.<sup>499</sup> Након што му се у сну указала жена шарених очију (након чега је престао да сања), Јусуф Масуди оставља леутарство и креће на пут спознавања значења сна који му је онемогућио даље сневање. Мотив жене шарених очију из сна, како открива старац, члан секте „ловаца“, сигуран је знак да је Масуди рођени ловац на снове. Да би неко постао ловац на снове, није довољно да располаже упутствима,

---

<sup>497</sup> За наслов одељка инспирисала нас је монографија *Фигуре читања* проф. др Снежане Милосављевић Милић (Београд: Службени гласник, 2013); такође, синтагму „фигуре читања“ користимо у сличном значењу у којем она фигурира у књизи поменуте ауторке – као синоним појму „стратегије читања“, те у дословном значењу при чему се оно, у контексту нашег одељка, 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.

<sup>498</sup> „Лов на снове“ Петар Пијановић (1998: 166) види као хоризонталну линију средњег, барокног слоја *Хазарског речника* и средишњу наративну нит романа прочитаногследећим редоследом: црвена, жута, зелена Књига.

<sup>499</sup> Ово је уједно ознака демонске природе Јусуфа Масудија јер у Павићевим романима демони увек поседују уметнички (музички или сликарски) таленат.

добрим усменим и писаним изворима, већ успех у овом „послу“<sup>500</sup> „може имати само онај ко је рођен за то, коме сам Бог помогне да достигне небеско просветљење – хал.“ (Павић 1994: 253). Јусуф Масуди је успео да достигне оно за чим трагају ловци на снове – да спозна смрт пре смрти.<sup>501</sup> Масудијев „двојник по занату“ је Мокадаса ал Сафер. За разлику од Масудија који се, након сусрета са шејтаном Акшанијем, преусмерио ка спознаји смрти без интенције да је уобличи у влас Адамове косе (Масуди је одустао од свог *Хазарског речника* и никада му се није вратио), Акшани је спознао смрт пре смрти.

### 12.1.2. АВРАМ БРАНКОВИЋ КАО ПРОТОТИП АЛЕКСАНДРИЈСКОГ ЧИТАОЦА

У контексту романа *Хазарски речник*, ликови – коаутори „садашњег писца“ – Аврам Бранковић, Јусуф Масуди и Самуел Коен уједно су носиоци компетенција иделаног читаоца у значењу које овај појам има у поетици Милорада Павића. Аврам Бранковић је дипломата, војсковођа, полихистор, ерудита, а поред ових карактеристика које би, према античким мислиоцима Платону и Аристотелу припадале домену *tehne*, односно вештинама, у обликовању лика Аврама Бранковића подједнак удео имају божанска (Бранковићев лик обдарен је божанским, демијуршким својствима – од блата ствара посинка Петкутина, а душу му удахњује читањем 40. псалма) и демонска<sup>502</sup> природа (једна нога му је краћа, а уз то је ноћник и здухач<sup>503</sup>; Никољски наводи да је Бранковић био видовит). Још једна у низу Бранковићевих особина која корелира са оним на које се алудира унутар сегмената „Претходних напомена“ о идеалном читаоцу, повезана је са

<sup>500</sup> Лов на снове се у *Хазарском речнику*, упркос инсистирању на томе да је за ово потребан урођени дар, често одређује као „посао“, односно занат. Тиме се, по нашем мишљењу, сугерише виши циљ лова на снове – спознаја тела Адамовог, а не спознаја значења својих снова. Ловци на снове, попут структуралиста, трагали су за општим схемама снова. Дакле, њихов крајњи циљ био је узглобљавање схема снова, односно „слагање“ тела Адама Руханија (Адама претече, небеског анђела) од речи и утолико савршенијег од Адама сачињеног од глине јер реч, чак и претворена у месо, јесте приметак („месо постаде реч од које се опет може родити месо“ (Павић 2006: 228)), а основни метод био је налажење реципрочних сневача (у роману то су Аврам Бранковић и Самуел Коен) „јер такве две особе увек представљају делиће Адамовог тела из различитих фаза“ (Павић 1994: 260). Међутим, лов на снове тражио је највећу жртву, људску јер се „зглоб“ или схема сна могао открити само у тренутку смрти једног од реципрочних двојника и падања у вечни сан другог („двовлашћу између јаве и сна“ (Павић 1994: 254)). Тај тренутак спознаје ловац на снове плаћао је физичком смрћу, као што је случај са Јусуфом Масудијем.

<sup>501</sup> Масуди Јусуф је ово остварио („прочитао“) у интеракцији Бранковићеве смртии Коеновог сна те смрти.

<sup>502</sup> Присетимо се и речи Теоктиста Никољског о Авраму Бранковићу: „За Бранковића се у народу мисли да ’није сам‘“. (Павић 1994: 526) Демонска природа Аврама Бранковића преноси се и на потомке – за другог Аврамовог сина причало се да га је ђаво запишао, те да га сиса Мора.

<sup>503</sup> Бранковићеви војнички атрибути такође носе хтонску природу: Овај војсковођа имао је враног коња – у народној традицији хтонско биће које је такође било здухач.

креативношћу и замахом духа: Бранковић је „срећне руке“<sup>504</sup>; „могао је далеко да скочи телом а још даље духом који му је, док тело спава, летео као јато голубица.“ (Павић 1994: 526). Управо ове особине издвојиле су Аврама Бранковића у односу на остале „коауторе“ *Хазарског речника*: он је најнеумољивији трагач<sup>505</sup> за материјалним сведочанствима о Хазарима, о чему сведочи Теоктист Никољски као Бранковићев писар и, услед своје природе (замаха духа) и ерудиције, најупућенији читалац хазарске културе и историје. Заправо, Аврам Бранковић је, у односу на остале „коауторе“, једини који чита на хазарском језику (у песмама папагаја препознаје хазарске речи). Друго презиме Бранковића, Коренићи, у контексту романа алудира не само на старину ове породице, већ и на опсесивни, покретачки мотив њених чланова: готово сви припадници лозе Бранковића су чувари своје вере и порекла – заштитници манастира, ктитори, а Аврам Бранковић је, у односу на остале чланове своје лозе, заинтересован за „корен света“, Адамово тело, те за онај народ који се, вођен истом интенцијом, том „телу“ највише приближио. У духу павићевске игре речима, можемо закључити да је Аврамово занимање за Хазаре укоренењено у саму природу овог јунака, те да, сагледавајући његову интенцију – спознавање и састављање Адамовог „тела“, у односу на остале „коауторе“ *Хазарског речника* „најкоренитије“ приступа истраживању хазарског питања. Стога има повлашћено место у контексту ликова читаоца, а његов метод „читања“ свакако је препорука за помно, упућено читање Павићевог романа.

### 12.1.3. ЧИТАЛАЦ – ПОСВЕЋЕНИК И СТВАРАЛАЦ – ДЕМИЈУРГ:

#### ТЕОКТИСТ НИКОЉСКИ И НИКОН СЕВАСТ

У низу ликова – читалаца *Хазарског речника*, Теоктисту Никољском припада посебно место најмање из два разлога: најпре, овај читалац – преписивач обдарен је демонском моћи доброг памћења (али без поимања и тумачења написаног). Унутар сижеа романа, Теоктист Никољски је лик „парњак“ Севасту Никону, такође натпросечно обдареном калиграфском вештином. У контексту поетике читања као једне од тема *Хазарског речника*, „пар“ Теоктист и Севаст функционишу као читалац – посвећеник и

<sup>504</sup> Уп. са читаоцем – „срећним проналазачем“ (Павић 1993: 32)

<sup>505</sup> Уп. „И ми се изгубисмо међу књигама као у некој улици пуној слепих сокака и завојитих степеништа. По бечким пијацама куповали смо за кир-Аврама рукописе на арапском, хебрејском и грчком и ја опазих, гледајући по Бечу куће, да су и оне као у Бранковићевој књијници поређане једна уз другу као на полицама.“ (Павић 1994: 527)

стваралац – демијург: Севаст слика иконе, а Теоктист чита са икона; потом Теоктист „чита“ (открива) саму природу Никона Севаста. Нашавши одговор на немогућност памћења и у сећању призивања Севастовог лика, Теоктист схвата да је Никон сотона („оно што није од овога света не може се упамтити, не држи се у сећању ни колико прогутан чиков у патки.“ (Павић 1994: 518)). Потом, Теоктист Никољски се у роману *Хазарски речник* испољава и као читалац – коаутор јер у штиво које преписује уноси уметке свог текста од неколико речи, до више страна. Иако је у питању дописивање житија и црквених књига, Теоктист успева да путем својих „уметака“ у штиво придобије све више читалаца. У овом контексту имплицитно се покреће питање читалачке масе као ауторске публике: монаси, уместо да разоткрију непочинство преписивача Никона, све више бивају заинтересовани за његове преписе са уметцима. Рачунајући на читалачко искуство монаха и њихово образовање, можемо закључити да увођењем монаха као читалачке публике (масе) комерцијализованог штива имплицитни аутор романа интендира читање одреднице „Теоктист Никољски“ кроз иронијски кључ, те жели да предочи снагу комерцијалног штива (какво је и само Павићево романескно штиво) у придобијању читалачке масе<sup>506</sup>, али исто тако да укаже и на ону другу страну поступка комерцијализације – кроз комерцијално штиво читаоцима се може подметнути озбиљна прича. Теоктист Никољски, пак, има на уму сасвим трећу намеру – испитати у пракси своје запажање о снази штива: „Сваки списатељ може без по муке да убије свог јунака у цигло два реда. Да би се, пак, убио читалац, дакле чељаде од крви и меса, довољно је претворити га за тренутак у лик из књиге, у јунака житија. После је лако...“ (Павић 1994: 520). Тематизација и практична провера донкихотског синдрома на делу свакако није новост; међутим, поменута тема (и наративизација поступка) идентификације у одредници „Теоктист Никољски“ у спрези је са житијиним жанром. Да ли је жанр житија изабран с обзиром на то што је Теоктист преписивач житија и црквених књига, или је имплицитни аутор овим желео да преиспита снагу једне наративне форме и жанра житија, односно биографије? Основно обележје овог жанра је узимање грађе из историјских и легендарних извора док, када је у питању његова функција, житије има поучну функцију и унутар монашке заједнице, и за самог појединца. Задржавајући се на романескној одредници „Теоктист Никољски“, житије имплицира

---

<sup>506</sup> Уп. „Мало-помало осетих страховиту моћ коју држим у мастионици и пуштам у свет по вољи.“ („Теоктист Никољски“ (Павић 1994: 520)).

монашку читалачку публику; узимајући у обзир њен начин живота и њено образовање, закључујемо да је у питању посвећена читалачка публика, а јунак житијине књижевности, из угла поменуте читалачке публике (и самог аутора житија), сматра се идеалом, те *a priori* омогућује висок степен читаоцеве адмиративне интеракције са њим. Поменута публика се у контексту ове одреднице раслојава, те уочавамо читалачку „масу“ заинтересовану за фикционалне авантуре које Теоктист имплементира у штиво које преписује, али и оне ретке, помне читаоце, као што је монах Лонгин. Сматрамо да Лонгин нимало случајно није окарактерисан као „млад испосник“, већ да је ова „квалификација“ тенденциозно употребљена како би отворила још један рукавац у вези са темом читалаца – посвећеника и урођених читалаца. „Млад испосник“, монах чији је идеал био Петар Коришки, услед заноса у читању омиљеног житија не препознаје „кукавичје јаје“ – реченице које је самовољно унео Теоктист Никољски. У потпуности идентификован са ликом Петра Коришког који, наводно, пости педесет дана, монах Лонгин губи свој живот лажно узнесен. Овај рукавац приче о помном читању критички је осврт на оне читаоце који не умеју да искористе дати дар (Лонгин је у овом контексту читалац идеалних компетенција јер има урођену способност „удвојеног погледа“ односно, комплементарног допуњавања) на којем се, када је у питању помно, посвећено читање, инсистира још од збирке *Руски хрт*: „Једно мушко, друго женско око, а свако са по жаоком. Устремљен на добро као кобац на пиле.“ (Павић 1994: 520) Лонгин је у бити читалац посвећеник али, парадоксално, није успео да искористи свој урођени читалачки дар да спозна „дубину хазарског ћупа“. За разлику од запажања Ј. Делића (1991: 242) у вези са Лонгином као активним читаоцем чија се креативност види у његовој идентификацији са књижевним ликом, на основу аргумената које смо изнели закључујемо да је Лонгин пре прототип урођеног читаоца, али пасивног, препуштајућег штиву; заправо, Лонгин као да је саткан према дефиницији идеалне наративне публике из неких од првих радова Питера Рабиновича и Џејмса Фелана и њеном „као да“ учешћу у свету наративне фикције без дистанце, што и доводи до појаве синдрома Дон Кихота. У контексту теме реконструкције првобитног *Хазарског речника*, Теоктист Никољски наизглед има значајну улогу: он се јавља као читалац Бранковићевог и Масудијевог хазарског речника, и писац – приређивач Даубманусовог издања. Међутим, Теоктистова приписивачка непоузданост додатно релативизује појам ауторства претходних „издања“ хазарског речника. Гледано из другог



угла, придавање „ауторства“ непоузданом преписивачу осветљава још један значајан аспект теорије читања: читање је у бити идиосинкратско, релативно.

За даљу карактеризацију Теоктиста Никољског важно је његово прелажење из манастира Сретења у Никољу, где постаје помоћник протокалиграфа Никона Севаста. Приповедач одреднице о Теоктисту овај поступак мотивише жељом јунака да окаје грех – индиректно убиство читаоца, монаха Лонгина. Међутим, Теоктист је већ „прочитао“ демонску природу Никона Севаста, а то је уједно био једини треутак његовог губитка памћења. Стога се одлазак код Никона може се тумачити Теоктистовим преласком ка „читању“ себе, односно као Теоктистова потрага за спознајом сопствене природе. На ову Теоктистову интенцију указује и мирис кадуље као прву сензацију коју чуло овог књижевног лика региструје при уласку у манастир. Латински назив ове биљке упућује на спасење и излечење, а такво значење јој придаје и народна традиција. Уједно, овај прелазак је још један преокрет – Теоктист престаје да буде писац – креативни читалац дописивач, те се његова функција своди улогу медијума у преношењу текста црквених књига: он памти текст књига, а записивач постаје Никон Севаст. Манастирски суживот са Никоном Севастом Теоктист описује на следећи начин: „Силазили смо тако у свој живот (подв. М. Б. Ћ.) полагамо, ноћ по ноћ, годинама.“ (Павић 1994: 523), што је уједно аргумент за нашу тезу о Теоктистовом „читању“ себе. Пар преписивача – Никон и Теоктист, својим удвојеним гласом наново постају носиоци једне од уграђених стратегија читања *Хазарског речника*, а коју је заступао и писац овог романа: „Осим за људе, почесмо преписивати и књиге за жене, јер мушке и женске приче не могу имати исти завршетак.“ (Павић 1994: 524). Такав је и крај *Хазарског речника* – у знаку две осећајности.

На основу својих метода читања и шире, читалачких интенција, сви ликови – читаоци о којима смо писали у овом одељку припадају типу упућених читалаца, а као њихове заједничке особености издвајају се демонска природа и савладавање демонске вештине – читања.<sup>507</sup> Читање се, у контексту одредница *Хазарског речника* о поменутих ликовима сагледава:

---

<sup>507</sup> Ово је, заправо, топос Павићеве романескне поетике. У романима након *Хазарског речника*, на демонску природу ликова упућиваће боје (зелена), снови, или пак њихова необична интересовања. Оно што такође остаје опште место Павићеве романескне поетике, јесте неопходност поседовања демонске природе да би се

1. као трансмедијални феномен: читају се писмена и поимају се гласови; чита се икона, музика, сан;
2. као демонска вештина, нарочито када јој приступају ови „упућени“ ствараоци и читаоци;
3. као пут до дна хазарског ћупа, односно до Бога;
4. као стварање јер сваки од ових читалаца свом „штиву“ приступа као демијург: Аврам Бранковић чита изворе о Хазарима, ре-креира њихову историју, културу и ствара њихов речник; Мокадаса ал Сафер читајући снове склапа влас Адама Руханија; Теоктист Никољски ре-креира житија, у интеракцији са демонском природом Никона Севаста спознаје себе; Никон Севаст ствара икону која гледаоца наводи да меша боје у свести како би доспео до њеног значења.

За разлику од Петра Пијановића који је савез читалаца – ликова са нечастивим силама сагледао кроз јеретичку призму<sup>508</sup>, мишљења смо да елемент демонског на којем се инсистира при карактеризацији поменутих ликова, сагледан у свом значењском луку, алудира на неопходан „састојак“ емпиријског читаоца који жели да преузме улогу ауторске (упућене) публике *Хазарског речника*: натпросечност у интелектуалном, креативном и интуитивном смислу.

## 12.2. ВИРТУЕЛНА БИБЛИОТЕКА И КЊИГА – ПОКРИВАЛИЦА АТАНАСИЈА СВИЛАРА

Хронолошки, од „Малог ноћног романа“<sup>509</sup> као првог дела<sup>510</sup> *Предела сликаног чајем*, као први лик – читалац појављује се Атанасије (тада још увек) Свилар. Директна

---

дошло до спознаје. Примера ради, у *Другом телу* ликови – трагачи за спознајом будућности (Бепето, Ана Поце, Захарија Орфелин) живе у зеленој кући, а зелена боја (Пастуро 2015) атрибут је ђавола.

<sup>508</sup> Уп. „Дакле, Павићеве јунаци су заточници оне воље која би хтела да се уроти против задате човекове моћи, па отуд стреми несазнајним, божанским узлетима. Таква прегнућа, разуме се, нису увек богоугодна, већ су и јеретична због намере да се овлада Немогућим, чак и по цену савеза са нечастивим силама.“ (Пијановић 1998: 176–177)

<sup>509</sup> „Мали ноћни роман“ је први пут објављен у оквиру Павићеве збирке приповедака *Нове београдске приче* (Београд: Нолит, 1981). Године 1989. појављује се као први део романа *Предео сликан чајем* (Београд: Просвета, 1989). По трећи пут, „Мали ноћни роман“ биће штампан у оквиру *Вештачког младежа: три кратка нелинеарна романа о љубави* (Нови Сад: Матица српска, 2009).

<sup>510</sup> Временски и паралелизам сижејних линија „Малог ноћног романа“ и „Романа за љубитеље укрштених речи“ готово по Павићевом кључу, у потпуности је осветлио Јован Делић у *Хазарској призми* (1991: 151–162).

карактеризација Свилара од стране једне од девојака са којом је у младости посећивао „слатка места“ Београда: „Ти волиш да причаш, а не да читаш. И умеш да ћутиш. А не умеш да певаш.“ (Павић 1989: 24), читање романа усмерава ка преиспитивању статуса Свилара као „нечитаоца“, те ка семантици чина читања у домену откривања тајне преображаја Атанасија Свилара и композиционој улози мотива (не)читања. Композициону улогу констатације једне од епизодних јунакиња романа расветлио Јован Делић (1991: 158) наставши решење Атанасијеве „тајне с кључем“ и пре самог Атанасија и другог дела романа (одговора) и указавши на разне нивое Атанасијевог читања које у првом делу романа углавном остаје нереализовано, односно погрешно. Од важности за карактеризацију Свиларевог лика као читаоца у првом делу романа јесте запажање Василије Филактос, у чијој се гостионици задржао Свилар на коначишту, а која у овом лику види „човека новог времена“ (1989: 80) јер се не крсти пред обед. На Светој гори, на вечери код оца Луке, у разговору са Енглецом, конзулом, Свилар ће експлицитно свој атеизам. Говорећи о манастирском правилу<sup>511</sup> да јело доливају и вино сипају два пута, отац Лука доноси дигресију о читању која је уједно део имплицитне поетике читања аутора *Хазарског речника*:

„И књигу, ако се од ње очекује чудо, треба читати два пута. Једном је треба прочитати у младости док сте млађи од њених јунака; други пут када сте зашли у године и када јунаци књиге постану млађи од вас. Тако ћете их видети са обе стране њихових година, а и они ће моћи вас да ставе на испит са оне стране сата, где време стоји. То значи, уосталом, да је понекад заувек касно да се прочитају неке књиге, као што је понекад заувек касно да се оде на починак...“ (Павић 1989: 101)

Удвостручено читање са значајним временским размаком постаће једна од средишњих тема „Романа за љубитеље укрштених речи“ као другог дела *Предела сликаног чајем*. Прототип таковог читаоца је Атанасије Свилар који два пута чита Гогољеве *Мртве душе*, али и самог себе као идиоритмика, односно, као кенобита.

Атанасије Свилар из романа *Предео сликан чајем* један је од Павићевих ликова које читање одређене књиге наводи на одлуку која ће, како се обично касније испостави, бити преломна у животу датог јунака, али и која ће значајно преусмерити даљи ток романескне радње. У роману *Предео сликан чајем* Свилар два пута чита Гогољеве *Мртве душе*: једном

---

<sup>511</sup> Као синоним може се узети правило: „Никада једном и никада трипут.“ (Павић 1989: 101)

као петнаестогодишњи дечак, 1944, у време када су Руси стигли надомак Београда. По други пут, Атанасије узима Гогољев роман у руке друге, „рачије“ седмице јуна, „када се снови не обистињују“ (Павић 1989: 136). Календарско време као оквир читања у функцији је скретања читаоачеве пажње ка наводно важнијим (а испоставиће се споредним) рукавцима приче. Атанасијев повратак *Мртвим душама* са тродуплим животним искуством (као четрдесетпетогодишњак) потврђује изузетну важност ове књиге у обликовању Атанасијевог лика. Поновно узимање *Мртвих душа* у руке мотивисано је доласком Атанасија Свилара у родитељску кућу у Матарушкој бањи и немогућношћу да утоне у сан услед своје болести, цветне грознице. Први Свиларев утисак при поновљеном узимању *Мртвих душа* у руке откривао је само препознавање штива. Међутим, током другог, поновљеног читања интензивираће се Свиларево урањање у роман („Задубио се у читање и потонуо у књигу тако да је ноћ готово протекла и жижак на кандилу почео венути.“ (Павић 1989: 136)). Урањање овога пута иде у обрнутом смеру: роман урања у стварност Атанасија Свилара. У исто време киша пљушти у роману и напољу, у мраку; блато из романа окружило је Атанасијеву родитељску кућу и улицу. Уз редове књиге који израњају са страница, израњају Атанасијева младост и догађаји из 15. октобра 1944. године.<sup>512</sup> Датум је, заправо везан за долазак *очева*, ослободилаца, родитеља Атанасијевих другова, општежитеља, међу којима није било Косте Свилара. Најзад, из *Мртвих душа* израњају Атанасијеве дечачке очи које су пре тридесет и пет година исто гледале у ову књигу, „али нису препознавале никог.“ (Павић 1989: 144). Свилар сада има Чичковљеве романескне године. Једино што приповедач у овом сегменту открива јесу Свиларев „сухи зној“ и „скореле сузе“, као и да то да је „између оног Свилара [...], и овог испијеног и мирисима биља испраног и балзамованог човека, било тако поразно да се то поређење једва могло поднети.“ (Павић 1989: 144). Наративна нит о релацији некадашњи Свилар – садашњи Свилар – Чичков, као и о могућем трансфикционалном идентитету овог књижевног лика прекида се услед пребацивања тежишта на причу о Атанасијевој љубави према сину, а патос овој причи даје Атанасијево спознање да је син нашао пут до деде, али и његово самосазнање да је одговор на његова питања, заправо, све време пред њим, „јасан, прастар и неумитан“ (Павић 1989: 147). У том тренутку се стишава Атанасијева цветна грозница, он проговара на немачком језику, а одговор на питање и мотивација

---

<sup>512</sup> 15. октобар 1944. године је датум ослобођења Крушевца од окупатора.

Атанасијевог преображаја који је наговештен на крају „Малог ноћног романа“, налази се у другом делу *Предела сликаног чајем*, насловљеном: „Роман за љубитеље укрштених речи“. Читајући *Мртве душе* у преломном животном добу, Атанасије Свилар је спознао смер једног могућег пута. *Мртве душе* тако постају, бајаровски речено, унутрашња књига кроз чију призму Свилар сагледава свет што га, као и Гогољевог јунака, доводи до успеха путем ђавоље трговине, сада обратно од Чичковљеве – трговине белим пчелама, потомцима. Избор текстова и паратекстуалних елемената који ће сачињавати садржај *Споменице* Атанасију Разину открива намеру имплицитног аутора да успостави дубљу интертекстуалну релацију са романом *Мртве душе* која у првом делу *Предела* није отишла даље од алузије, те да укаже на трансфикционални идентитет Тасе Свилара, односно Атанасија Разина (Свилара). Смештање *Мртвих душа* и *Споменице* Атанасију Свилару у раван виртуелне библиотеке овог јунака сугерише и модел читања Павићевог романа кроз жанровски и тематско-мотивски оквир *Мртвих душа*.

Анализирајући причу о три сестре, једну од прича-уљеза у роману *Предео сликан чајем*, Јован Делић ће, поред налажења њеног изворишта у барокој традицији и осветљавања сижејних аналогичности између ње и остатка романа, сагледати и лик „модерног Чичкова“ у којег се, током постепеног задобијања сатанистичких особина, све више претварао Свилар (Односно, Разин). Заправо, Делић (1991: 169) Атанасијев преображај не посматра као претварање у Сатану, већ као самообелодањивање оног што је „чучало замаскирано у Атанасијевом имену“, Сатане. У причи о трима сестрама, чији је главни актер Атанасије Разин као модерни Чичков, Делић осветљава њен социјални контекст и указује на присуство Павићеве сатиричне жаоке у њој:

„Реактуализација и иновација Чичкова у наше време изведена је ненаметљиво и ефектно, уз карактеристичан павићевски парадоксални обрт: уместо мртвих, купују се још нерођене душе. У том парадоксалном и на изглед апсурдном обрту налази се, међутим, уверљив и актуелан социјални контекст.“ (Делић 1991: 183)

Разинову виртуелну библиотеку, поред Гогољевих, сачињавају и дела Достојевског, Пушкина, те Вјаземског, Сатиков-Шчедрина и других аутора чији се списак овде зауставља. Дела поменутих аутора у Разиновој виртуелној библиотеци на окупу држи мотив чаја јер у једну од својих бележница Разин уноси наводе из дела ових писаца о самовару, а све са циљем да докучи „језик“ самовара о којем говоре поменути писци у

својим делима. Да у карактеризацији Атанасијевог лика има елемената чичковштине, открива најпре његова мајка током нарације о Атанасијевом пословном успеху: Аатанасије је „господин ’два посто’ од светског дохотка у мирнодопској примени нуклеарне енергије.“ (Павић 1999: 320). Поглавље романа, или боље рећи одељак споменице који доноси сведочанство Атанасијеве мајке, открива да је превара пословних партнера учињена Атанасију парадоксално његов највећи финансијски успех. Атанасијева компанија је платила одштету жртвама за трајна телесна оштећења, али бивши војници се нису сетили да траже одштету и за поколења својих потомака. Стога се куповина белих пчела може тумачити као Атанасијево предупређење свог финансијског колапса.

Атанасије Разин у роману *Предео сликан чајем* јесте и носилац атрибута Павићевог идеалног, извантекстовног читаоца. Готово по упутству са паратекста Павићевих романа, или из уводних страница, Атанасије Разин од реченица истргнутих из разних поглавља *Споменице* саставља причу „Четрнаести апостол“ и издваја је као ону која му се највише допала. Да ли је у питању једна од прича – уљеза, или је „Четрнаести апостол“ Разинова прича – одговор? И ко је творац ове приче? „Ко чита налази у књигама оно што не може наћи на другом месту, а не оно што је писац турио у роман“ (Павић 1989: 494) јер све је „ствар читања а не писања, ствар ока, а не пера“ (Павић 1989: 493), изговара Атанасије Разин једном од аутора *Споменице*, Миши, уједно откривајући Павићев имплицитни поетички став о читању. „Четрнаести апостол“, парабола о ученику који долази код Христа да учи како се умире, одговор је на питање у вези са Атанасијевим преображајем. Током пута „који је носио њега“, наизглед празном времену између Атанасијеве самоспознаје са краја *Малог ноћног романа* и времена наратора Мише као једног од уредника фрагментарне *Споменице*, главни јунак романа „учио“ је начин умирања Атанасија Свилара и рађања Атанасија Разина, успешног архитекте, али сада – општежитеља. Пут је имао цену – преговарање са ђаволом. Међутим, у контексту романа, ово је једини начин за поновно „рађање“. Атанасије Разин, као један од ликова романа, демонстрира метод долажења до једног од његових значења, до *своје* истине.<sup>513</sup>

Ради уверљивости, Миша исту *Споменицу* носи пријатељу, полицијском стручњаку за шифре који успева да, осим Разинове, склопи још једну причу идући од речи до речи

---

<sup>513</sup> Атанасије Свилар као читалац – лик демонстрира и стратегију изокренутог читања, промовисану Павићевом збирком *Извртута рукавица*. Овај метод Свилар примењује током приповедања приче о смрти своје мајке из обрнуте перспективе – смрти сина и мајчиног остатка у „животу“.

ове *Споменице*. Уз то, наратор Миша наводи да ни „оно није био усамљен случај. Таквих случаја у овој књизи има још.“ (Павић 1989: 495). Лик „полицијски“ прецизног читаоца један је од видова идеалних читалаца-ликова у Павићевој прози, у романескном опусу познат од *Хазарског речника*. У контексту романа *Предео сликан чајем* његова функција се исцрпљује у документарности. Али, његова улога и даље остаје потенцијална, те је може, као и у осталим Павићевим романима, преузети извантекстовни читалац како би се могао снаћи у полифонији гласова, фрагмената, тематско-мотивским и наративним вертикалама и хоризонталама романа. Потенцијал лика полицијског читаоца биће више искоришћен у композицији романа *Уникат*.

Атанасије Разин<sup>514</sup> је и читалац коме из *Споменице* стално ишчезавају приче. Управо из овог разлога, Разин јесте један од павићевских идеалних читалаца јер је и ова читалачка згода уграђена у стазу читања Павићевог романа. Стога можемо закључити је главни лик *Предела сликаног чајем*, Атанасије Свилар (Разин) вишеструки читалац: у првом делу романа он настоји да ишчита сопствену судбину<sup>515</sup>, а у другом делу и буквално чита свој живот – *Споменицу*. Оно што је заједничко Атанасијевим „читањима“ јесте успешност. По запажању Јасмине Ахметагић (2005: 102), управо прича „Четрнаести апостол“ потврђује да је Атанасије успешно и тачно прочитао свој живот и своју судбину.<sup>516</sup>

Као један у низу ликова – читалаца у *Пределу сликаном чајем* појављује се Вида Милут, Витачина сестра, преводилац дела светске књижевности на немачки језик. Иако њен несумњив преводилачки успех потврђују непрестане понуде светских писаца за преводе њихових књига, њен књижевни укус води ка једном дубљем значењском слоју романа *Предео сликан чајем*. Као критеријум за избор писца чије ће дело преводити, Вида издваја „посољену истину“: „Али и истину ваља посолити, иначе је неукусна. Ја преводим

---

<sup>514</sup> Супротно од Атанасија, Витача Милут тражи „Оног ко ће ми [јој] уместо мене [ње] прочитати и протумачити књигу моје [њене] судбине.“ (Павић 1989: 457) С друге стране, оно што је повезује са Атанасијем јесте чињеница да читаоца – избављача тражи у паклу.

<sup>515</sup> Разин није само јунак овог романа, главни јунак *Споменице*, већ један од личности монографије фирме *ABC Engineering & Pharmaceuticals* (Ohio, 1981) и главни лик у једночасовном документарном филму *Боје у светлу црно-беле технике*, снимљеном 1980. у Калифорнији. Међутим, ова (наводна) грађа није инкорпорирана у роман *Предео сликан чајем*.

<sup>516</sup> Уп.: „onda je jasno da je i priča 'Četnaesti apostol' nastala upravo rukovođena onim što se nalazi u svesti Atanasija Razina, te da je Četnaesti učenik pali anđeo, Satana, odnosno njegov potomak u liku don Azareda.“ (Ахметагић 2005: 102).

само писце које тако чине.“ (Павић 1989: 329). Приликом интерпретације Видиног књижевног укуса, треба трагати испод „кулинарске артикулације“ „с нешто ироније и комике“ (Делић 1991: 176). У овом сегменту романа заправо налазимо „улазак писца у дело“, односно елементе на основу којих можемо усмерити интерпретацију ка аутобиографизму, те ка трансфикционалном идентитету пишевог лика у овом одељку. Вида се након реченице једне књиге из свог завичаја (СФРЈ): „Наше мисли су као наше глади – увек су исте.“ (Павић 1989: 331) трајно заинтересовала за дела овог писца; са њим се, потом, упознала у Београду. На Видин позив поменути писац изводи своју представу „Звезда или вертеп“, што нас упућује на барок као његову омиљену тему и књижевни поступак. Видина констатација: „Овог би требало преводити целог живота – говори она себи – и то седам језика научити и на седам језика га преводити, ако што се седморим путањама бежи од непријатеља којима те је Господ предао“ (Павић 1989: 337) потврђује вредност дела поменутог писца. Међутим, услед његове скромности, дела овог писца остају непреведена. Сви наведени подаци корелирају са Павићевим био-библиографским опусом: барок као предмет истраживања, тема и књижевни поступак, те алузије на вредност и наводну скромност овог писца.

### 12.3. МЕЦЕНА, РЕЖИСЕР, ГЛЕДАЛАЦ И ОСТАЛИ „ЧИТАОЦИ“ У РОМАНУ

#### *ПОСЛЕДЊА ЉУБАВ У ЦАРИГРАДУ*

Роман *Последња љубав у Цариграду* обогаћује корпус ликова – читалаца најпре породицом мецена, Опујића. Један од њених изданака, Харалампије, финансијер је позоришне трупе која га прати током ратова и изводи представу *Последња љубав у Цариграду* која говори о његовим трима смртима. Иако у роману нема импликација на основу којих се непосредно може извести закључак о томе да је Харалампије Опујић режисер представе о својим смртима, он је посредно имао удела у режирању представе, односно у усмеравању „читања“ његовог живота као средишње теме представе. Иако се у карактеризацији Харалампијевог лика може издвојити неколико стереотипа – од епских, где Харалампија видимо као ратника који „пије ракију од 24 траве, али никада није пијан“ (Павић 2014: 49), пуши „лулу дувана“ пред мегдан, до еротских где се наглашавају Харалампијева страст и љубавне авантуре („нагледао се женске косе“), он је у извесној мери индивидуализован: поседује таленат за музику и књижевно образовање, те ће се у



једном делу романа накратко повући из војске како би уживао у уметности. У поглављу „Звезда“ Софронију стиже писмо од оца Харалампија у којем, између осталог, пише како чита Хорација и свира у кларинет. Међутим, мотив читања не игра значајнију улогу у карактеризацији Харалапијевог лика сем искорака из стереотипа епског јунака, по чијем моделу је у великој мери грађен и Софронијев лик.

Још један лик из корпуса ратника – Пахомије Тенецки обдарен је талентом за музику, те ће једно време провести у Будиму где ће учити да свира кларинет. Међутим, радост и задовољство којим га испуњава музика пробудили су му глад за другим видовима задовољстава, те ће се Пахомије окренути задовољствима тела. Мотив читања нота је у композицији романа функционалан само у једном сегменту романа, и то еротској сцени са Растином. Током сексуалног чина са Растином, Пахомије, запажајући да она током оваквих сцена изводи Хајдна, заправо осветљава њен музички таленат који ће се у другом делу романа потврдити на још један начин: у кутији коју носи њен вереник Јеремија док је ослобађа из Пахомијевог заробљеништва налази се управо Растинин кларинет.

Један у низу епизодних читалаца – ликована је млади Авксентије Папила, Растинин љубавник и пријатељ њеног сина Арсенија. Папилино омиљено штиво су прича о Еладију који је продао душу ђаволу, од Викентија Ракића и књига *Доктор Фаустус*, обе из 1808. Наведено штиво је у сагласју са Папилиним ђаволским атрибутима на које се указује у неколико сегмената романа: најпре, Папилин омиљени напиток је чај од коприве с медом, а ова биљка, по народном веровању, има снажна магијска својства.<sup>517</sup> Папила од рођења на слепоочници има ожиљак љубичасте боје, који не само што му даје тајанствени изглед, већ, с обзиром на то да у Павићевим романима сваки вид асиметрије упућује на ђаволу природу књижевног лика, и Папилу можемо убројати међу Павићеве романескне демоне. У тренутку када Растина сазна за Папилину моћ да пророкује тачан датум и време нечије смрти, више нема сумње да је Папилин лик једна од инкарнација нежита у роману *Последња љубав у Цариграду*. Папила је, такође, страствени читалац, али и креатор прича које чита. Током часова реторике, Папила Растини наводно чита одломке из *Илијаде*, а

---

<sup>517</sup> Између осталог, Веселин Чајкановић наводи да коприва има апотропајску моћ, али и да се „К. покатад употребљује [...] као биљка са магичном силом. У околини Кључа (Босна) на Ђурђевдан њоме шибају малу децу (ГЗМ, б, 1894, 375), или се одрасли међусобно шибају (Беговић, 116). Метлом од к., у суботу ноћу, »помазује« (посвећује) стара вештица нову вештицу, и када то учини, онда новој вештици »проникну крила слијепога миша, обрадак јој се продуљи, косе се расплету, одјећа постане црна, и тад са осталијем полети као лептир« (Караџић, 3, 1901, 189).“ (Чајкановић : 66)

заправо је текст који изговара сачињен из сегмената разних античких, митских, народних и барокних прича, међу којима је и једна Венцловићева (о инорогу). Функција Папилиног читања је изазивање заноса у Растини, њеног израћања из садашњости и ураћања у виртуелну стварност где ће заборавити положај мајке и супруге и где ће се препустити ђаволској страсти. До сједињења Папиле и Растине долази у ђавољем хронотопу – под зеленом<sup>518</sup> месечином.

#### 12.4. ЧИТАЧ МИРИСА

Читање мириса незаобилазан је поступак обликовања ликова Павићевих романа, односно њихова је честа способност. У *Пределу сликаном 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 – измештеност јунака Косте Свилара из Другог светског рата и раздвојености од породице у срећније место, врт (*locus amoenus*) који сам ствара како би из њега, не само као изврстан биљар, већ и као човек натприродних способности, уз то очински везан за Атанасија, могао по врсти и интензитету мириса да ишчитава мисли, жеље, поступке и одлуке свог посинка. Исту способност је поседовао и монах: „Ја сам тако увек по биљу знао шта радиш и како се осећаш...“ (Павић 1989: 116). Тиме је у композиционом смислу оправдано монахово „читање“ тачног временског тренутка Атанасијевог доласка на Свету Гору и његове намере, док је, с друге стране, мотив цветне баште одиграо и значајну улогу у домену значења првог дела романа – улогу погрешног трага јер, како ће се испоставити у „Роману за љубитеље укрштених речи“, официр и творац баште, Коста Свилар, није Атанасијев отац. Немогућност ишчитавања поруке из мириса биља, с друге стране, није оправдано само Атанасијевом цветном грозницом<sup>519</sup>, већ и поменути, накнадним податком: Атанасије не може да ишчита поруку из мириса биља зато што она, сама по

<sup>518</sup> О зеленој боји као боји ђавољег бестијаријума опширно је писао Мишел Пастуро у *Зеленој: историји једне боје* (превод Олгице Стефановић, Београд: Службени гласник 2015).

<sup>519</sup> Свилару је услед болести – цветне грознице која је кулминирала оног тренутка када је решио да одгонетне тајну свог пословног неуспеха и свог идентитета, у првом делу *Предела* ускраћена способност читања мириса: „Опседан свакога маја цветном грозницом, Свилар је заборавио мирис цвећа, али мириси биља и цвеће из његовог зноја избијали су у свет ноћу са таквом жестином да су будили укућане.“ (Павић 1989: 15–16) Способност Атанасијевог читања мириса је, дакле, била инхибирана, а не у потпуности поништена јер томе иду у прилог „мириси у његовом зноју“.

себи, не би имала значаја за разрешење загонетке за којим трага. Мотив баште је остварио своју функцију пре Атанасијевог доласка на Свету Гору. Након Костине смрти, башта егзистира као слепи мотив. Мотив меда који су сакупиле пчеле у Атанасијевој башти такође је слепи мотив. Да је Атанасијева башта слепи рукавац приче, потврђује и нагли прекид монаховог приповедања о улози биља и његових мириса у Костином и монаховом животу и прелазак на причу о општежитељима и идиоритмицима. Још један у низу слепих мотива у домену сегмента о поимању значења мириса јесте мотив меда. Иако му га монах даје са следећом намером: „Можда ће ти рећи нешто о томе шта си радио и шта треба да радиш.“ (Павић 1989: 120–121), Свилар неће пробати мед, што је, са композиционог аспекта романа *Предео сликан чајем* у потпуности оправдано. Ни мед Атанасију Свилару не може рећи тајну. Свилар одлази са Свете Горе трећег дана – по веровању монаха, дана истине, не сазнавши одговор на питање о судбини свога оца и разлоге својих градитељских неуспеха, у јеку своје цветне грознице, на пут<sup>520</sup> који ће сада он да „води“.

Кроз једно од (наизглед) црних поља, причу-уљеза, односно причу-ходилицу, чија је тема изградња Цркве над црквама, Плаве џамије, корпус читалаца-ликова *Предела сликаног чајем* проширује се типом читача снова, овога пута оваплоћеног у лику неимара Плаве џамије. У овом контексту су прецизно оцртане карактеристике читача снова, једног од видова идеалних читалаца ликова у Павићевој прози: језик снова је универзалан, те је стога овај читач снова неписмен, али даровит. Он успева да ишчита султанове снове и да на основу њих оваплоти султанову сневану грађевину. Неимару је, дакле, дата способност читања Сна нас сновима, древног сна који путем древне, велике приче путује кроз векове, али који се обелодани само одабранима.

У односу на поменуте читаче мириса, ова способност „читања“ на другачији начин искоришћена је у обликовању ликова Лили Т. из *Кутије за писање* и Александра (Сандре) Клозевиц из *Униката*. Задржимо се на лику Лили Т. у роману *Кутија за писање*. У сагласју са својом демонском природом, Лили Т. има изоштено чуло мириса што јој даје могућност антиципације било чијег доласка или осећаја његовог присуства у својој близини. Међутим, читање мириса у овом роману је „осавремењено“, те Лили Т. не чита мирис биља, већ парфема познатих брендова. Да је ипак задржано основно значење

---

<sup>520</sup> О путу као метафори читања опширније пишемо у одељку „Истина је само један трик: природа и функција празних места у Павићевим романима“.

читања мириса у Павићевој поетици – спознаја своје или туђе душе, осведочено је способношћу Лили Т. да непогрешиво процени који мирис најбоље пристаје нечијој природи, или, пак тренутном душевном расположењу. Тако наизглед модни савет упућен Снглфу: „I ne stoji ti najbolje 'Armani' After shave. Uzmi nešto reskije. Možda neki miris iz prestižne kolekcije za gospodu 'Lancôme'“ (Павић 2006: 20) имплицира спознају анђеоске природе овог продавца бунди. Свега неколико сегмената након овог „савета“ Лили Т. ће продавца назвати анђелом. Читање мириса у *Кутуји за писање* има и композициону улогу: једна од унутрашњих прича, прича о Лилином напуштању мужа и упознавању Тимотеја, уоквирена је готово митском формулом. У причу о љубави између Лили и Тимотеја урања се кроз пејзаж испуњен горком маглом, димом и белим чемпресима под којима, на обали воде, људи скупљају росу и пробушено камење, док недалеко од њих други пале ватре како би спалили сопствене сенке.<sup>521</sup> Мотив паљења сенке упућује нас на *Хазарски речник*. Сегменат о постојању сенке хазарских кућа дуго након њиховог спаљивања семантички корелира са Лилиним „уласком“ у нову димензију „реалности“: поменути оквир имплицира Лилину потрагу за својим идентитетом а он, како ће се показати у роману, носи трагове претходних „постојања“ (преображаја) ове јунакиње; трагове Анастасије, Катене, односно апокрифне Лилит. Сам моменат почетка „потраге“ праћен је мирисом магле, док је читава потрага обележена мирисом медитерана. Да је медитеран прави пут Лилине потраге потврђује њена способност читања мириса: неки нови мирис који је осетила на Тимотеју био је, заправо мирис који је користила његова тетка Катена, Которанка. Стога можемо закључити да, 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 ју је довео до природе која је слична њеној (у потрази је за Сопством), али и до природе са којом има заједнички корен – медитерански и демонски. Тимотејева спознаја демонске природе Лили Т. („Kada sam je video odmah sam znao po položaju zenica da joj je levo oko prošlo kroz više reinkarnacija nego desno. Bilo je starije od desnog bar 1500 godina. I nije treptalo.“ (Павић 2006: 46), уједно је и Тимотејева самоспознаја. За разлику од Лили Т. која пут ове потраге

---

<sup>521</sup> Исти оквир нас изводи из прве етапе приче о потраги Лили Т. – потраге за сродном душом (Тимотејем) која ће јој већ у следећем поглављу постати комплементарни трагач за својим идентитетом.

креће вођена мирисима, Тимотеј у потрагу за својим идентитетом користи метод отчитавања. Парадоксално, он најпре отчитава (заборавља) свој матерњи језик – српски. Потом отчитава сећања на љубав са Лили Т. (што је делимично мотивисано учешћем у рату у Босни). Једино што Тимотеј не отчитава јесте мирис медитерана, уједно „мирисни пут“ Лилине самоспознаје.

Током сваке од седам лекција отчитавања српског језика, Тимотеј је за корак ближи спознаји природе своје душе. На сам ток спознаје и њено кретање ка дубљим слојевима „читања“ упућује нас свака последња реченица Тимотејевог монолога сачуваног на телефонској траци (Павић 2006: 79–86)

„Ne znam da li znaš da se šume sele?“ (1. трака)

„Ne znam da li znaš da se šume sele? Kad krenu, one polako i dugo putuju...“ (2. трака)

„Ne znam da li znaš da se šume sele? Kad krenu, one polako i dugo putuju tražeći sebi bolje mesto...“ (3. трака)

„Ne znam da li znaš da se šume sele? Kad krenu, one polako i dugo putuju tražeći sebi bolje mesto. Najradije s jeseni put. Kao ptice...“ (4. трака)

„Ne znam da li znaš da se šume sele? Kad krenu, one polako i dugo putuju tražeći sebi bolje mesto. Najradije s jeseni put. Kao ptice. Ili kao čovek...“ (5. трака)

Нимало случајно, у *Кутији за писање* питање о спознаји душе покренуто је преко наратива о шуми, датог у наставцима. У антрополошко-етнолошким студијама, те из угла психоанализе, шума представља свето место и простор слободе од свега што је овоземаљско и материјално, односно простор душе. Тимотејев одлазак у шуму током рата у Босни само наизглед је дезертерство. На дубљој семантичкој равни, то је корак даље ка самоспознаји – ка несвесном, архетипском.<sup>522</sup> Уједно, одлазак у шуму симболички представља Тимотејев пролазак кроз капију прошлости јер, противно ономе у шта је веровао, свој идентитет може изградити једино поновним проласком кроз „отчитано“, своју и прошлост своје породице. Томе иде у прилог и последња реченица шесте траке која представља Тимотејев повратак на почетак потраге: „Ne znam da li znaš da se šume

---

<sup>522</sup> Код примитивних заједница одлазак у шуму симболички је представљао почетак процеса иницијације. Опширније в. Требјешанин 2008: 406–407.

sele?“ (Pavić 2006: 87). Знак питања на крају шесте траке упућује нас на Тимотејеву спознају неплодноности метода отчитавања (заборава). Потреба за саговорником која се није изгубила ни на крају шесте траке, такође указује на још једну Тимотејеву спознају: на путу (ре)конструисања свог идентитета неопходан му је комплементаран пратилац, онај који, ако већ не зна „зашто се шуме [односно душа, прим. аут.] селе“, бар зна да следи њене мирисе. То је, несумњиво, Лили Т. Тако се у роману *Кутуја за писање* Тимотеј и Лили Т. откривају као два „хазарска“ читаоца, упуштена у потрагу за својим идентитетом и, што се назире у семантичким дубинама овог романа, за спознајом своје душе.

У роману *Кутуја за писање* постоји још један пар „читалаца“ – Лили Т. као аутор и пошиљалац писама („Педесет и три странице исцепљене из неке књиге“) и Ева као адресат. Чести коментари попут: „Sigurno ti je bilo jasno da nisam bila u Parizu.“ (Павић 2006: 90), односно „Ali, ti znaš, Evo, da se meni kosa ukovrdža kad god sam откачена ili zaljubljena, a da se ispravi i opusti kad pišam na koprive.“ (Павић 2006: 93), уз податак да је Ева Лилина сестра, иако су у питању две потпуно супротне природе и начина живота, алудирају на њихово међусобно разумевање. Међутим, у односу на Еву која је у роману један од споредних ликова, Лили Т., Праева, демон, постаје јунакиња романа и трагач за спознајом душе, што је у сагласју са поетиком осталих Павићевих романа: трагач, *хазарски читач* може бити само неко ко поседује демонско својство у најширем значењу те речи.

## 12.5. ОД НЕЧИТАЛАЦА, ДО ЧИТАЛАЦА ПОСВЕЋЕНИКА: ТИПОЛОГИЈА

### ЧИТАЛАЦА – ЛИКОВА *ЗВЕЗДАНОГ ПЛАШТА*

Ликови *Звезданог плашта*<sup>523</sup> (2000) – Филипа Авранезовић и њене инкарнације (Теодора, Архондула Нехама, Дионисија), те двадесетшестогодишњи младић из поглавља „Лав“, Минотаур и остали мушки ликови у роману као отеловљење мушког принципа

---

<sup>523</sup> У студији о прози Милорада Павића, *Књижевна обмана*, пишући о, по његовом мишљењу неуспелом Павићевом роману *Унутрашња страна ветра* и континуираном паду у погледу вредности Павићевих романа, Миливоје Марковић, готово револтирано, износи следећу констатацију: „Још [Павић] није стигао до сановника, до хороскопа или до рецепата из бакине кухиње, али не треба бити нестрпљив, како је кренуо и то ће доћи на ред.“ (Марковић 1999: 39) Хороскоп је као форма Павићевог романа дошао на ред 2000. године *Звезданим плаштом*.

јунакиње романа<sup>524</sup>, 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* је двадесетшестогодишњи мушкарац – инкарнација јунакиње која се испољава у хронотопу рата у Србији 1999. године. Тема читања се у овом поглављу, насловљеном по зодијачком знаку Лава, отвара признањем „врло лепог младића“ (што је, услед изостављања номинализације, једина ознака овог лика) да је престао да чита књиге (такође, уз изостављање мотивације овог поступка) и да је једина књига коју и даље чита *Звездани плашт цара Хајнриха Другог*. С обзиром на то да није реч о књизи, већ о плашту на којем су извезена сазвежђа и други елементи са астролошким значењем (Павић 2006: 72), сазнајемо да је преокупација јунака рођеног у Лаву, заправо, састављење и читање хороскопа.

Куповина „мајушне књиге“<sup>525</sup> чије су корице начињене од оклопа беле корњаче<sup>526</sup> (Павић 2006: 19), односно старог црквеног рукописа украшеног црвеним словима, мотивише преобраћање младића – нечитаоца у *звездознанца* који ће се током одгонетања тајне уписане у књигу постепено приближавати корпусу Павићевих посвећених читалаца – ликова. 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“ сазнаје<sup>527</sup>, да би се прочитала

---

<sup>524</sup> Ово се односи на Павићев поетички поступак спајања мушког и женског принципа, присутан од *Хазарског речника*, односно на полну амбивалентност (амбигвитетност) Павићевих јунака. О овом проблему опширније в. Делић 1991: 135 – 138, Татаренко 2013: 246.

<sup>525</sup> Куповина забрављене касе с тајном је, у контексту Павићевих романа, поступак познат још од *Кутује за писање* (1999). С обзиром на то да је у Павићевим романима је овај поступак увек у функцији мотивисања приче, можемо рећи да је у питању Павићев књижевни топос.

<sup>526</sup> Оклоп беле корњаче у контексту Павићевих романа сигуран је знак ђавољег порекла предмета или ђавола као његовог власника. У *Хазарском речнику* шејтан Јабир Ибн Акшани свира леут начињен од оклопа беле корњаче, а моћ овог ђавољег инструмента огледа се у поновном преобраћању Јусуфа Масудија у свирача. И сам предмет од оклопа беле корњаче склон је преображају: у *Хазарском речнику* леут начињен од поменуте грађе након смрти демона преображава се у корњачу која одлази у воду и наставља свој живот док се демон опет не пробуди. У *Звезданом плашту* куповина књиге са корицама од оклопа беле корњаче симболички представља младићев сусрет са ђаволом, те почетак процеса искушења и иницијације. Такође, долазак овакве књиге у руке младића сигуран је знак његове посебности која се најпре огледа у његовој демонској природи. У контексту Павићевих романа аутибут „демонско“ ознака је посебног дара *посвећених* (читалаца, калиграфа, музичара, ловаца на снове).

<sup>527</sup> Топос Павићевих романа – увођење читаоца – лика у тајни код испоштован је и у контексту *Звезданог плашта*: док емпиријског читаоца у тајне посвећеног читања на првим страницама *Хазарског речника* уводи приповедач („садашњи писац“), Аврама Бранковића – ловци снова, јунака *Звезданог плашта* рођеног у

„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. Упознавши се са садржајем записа на белинама („Pročitaо unakrst Milivoje Ilić fevruarija prvog 1892.“; „Krsno čitala 28. avgusta 862. Evangelina Isid, molerka“; „Iščitaо dvared krsno i zapadno i iznašao sve krstove podporučnik Aleksa Vujić na Vogoјavljenje 67“ (Павић 2006: 21)), 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 поручника и молерку у „посвећене“ читаоце, имплицитни аутор охрабрује „новог<sup>528</sup> власника књиге“ да и сам постане „посвећени“, а откривање стратегије читања ће му, наизглед парадоксално, омогућити да то постане и без познавања језика на којем је књига написана. Даље трагање за тајном поруком књиге у овом поглављу наставља се кроз још један од Бајарових начина *нечитања*, али уједно упознавања са књигом – разговором о књизи који јунак води са пријатељем, архивским радником. Сазнање да је књига хибрид раног преписа списка Деспота Стефана Лазаревића (*Слова љубве*), те законика и некаквог превода са грчког језика није од пресудног значаја за откривање њене тајне поруке јер се она, заправо, може открити прелиставањем као једним од видова нечитања:

„Knjiga koja izgleda kao sve druge knjige, ponekad krije tajnu poruku koja se odgoneta krstastim raščitavanjem. То значи да треба прочитати средњу рећ при врху и при дну стране, па прву и последњу у средњем реду исте стране. Тако се добије крст. Увежбани могу на тај начин веома брзо да пролете кроз целу књигу.“ (Павић 2006: 21–22)

Да је „рашчитавањем“, односно „читањем унакрст“, или „на сроке“ (Павић 2006: 21) открио тајну књиге, потврђује низ необичних догађаја у јунаковом животу након рашчитавања. Прво питање које се овде може поставити у вези са стратегијом читања тиче се парадокса „унакрсног“ читања: ако је унакрсно читање, како смо показали, један од

---

знаку Лава у тајну посвећеног читања уводи пријатељ архивар. У односу на претходе романе, поменуто „упутство“ померено је са иницијалне позиције и инкорпорирано у текст романа у виду уметнуте приче.

<sup>528</sup> У контексту Павићеве поетике, сваки емпиријски читалац, захваљујући уграђеним стратегијама читања, увек је *нови* читалац (у значењу читаоца који је „прокрчио“ своју стазу читања), а појам власника књиге не односи се на купца, већ на ре-креатора штива.



видова нечитања, шта је овде остало од „посвећености“ као једне од читаочевих особина на којој је инсистирао Павић у својој експлицитној и имплицитној поетици? Одговор је јасан: нечитање није посвећено читање. У овом контексту се може закључити да је јунак у овом одељку *a priori* посвећени читалац јер управо у његове руке доспева књига са тајном поруком. Тежиште приче се након рашчитавања помера са тајне књиге на судбину јунака, па стога имплицитни аутор осветљава накнадну „посвећеност“ свог читаоца – јунака: иако је нечитањем дошао до тајне поруке, посвећеност је потребна да би се дешифровало значење необичних догађаја – причињавања или истинске промене места/града након конзумирања одређене хране, што је опет један од Павићевих препознатљивих уметничких поступака.<sup>529</sup> Судбину јунака у поглављу „Лав“, дакле, предодређују три мотива/поступка: куповина забрављене касе (и у њој – књиге са тајном поруком), откривање тајне поруке у чијем је средишту наратив о Пра-сну, „Осмом мосту“, Сну свих снова који се открива само реткима након што им се да знак, те конзумирање пасуља са сланином за ручак. Ово је уједно аргументација за претходно запажање о *a priori* посвећеном јунаку. Стога је и оправдано што тежиште није на посвећеном рашчитавању књиге, јер је књига, у овом контексту, један од знакова – смерница за трагањем ка Пра-сну, односно ка другом нивоу „рашчитавања“, чије је штиво – судбина.

Јунак *Звезданог плашта* рашчитава судбину тако што следи сигнале након конзумирања пасуља за ручак: из Београда иде у Шабац, потом у Хајделберг, па у Париз где, након разговора са Госпођицом и, посредно, са Старијим господином, у одломку у којем се налази прикривена интертекстуална релација са Булгаковљевим *Мајстором и Маргаритом*, бива увучен у свет нове приче у којој ће му бити украден сан. Сцени разговора између троје поменутих ликова која се одвија у париском парку Монцеау претходи сцена у Хајделбергу која је важна за откривање значења првог поглавља романа *Звездани плашт*:

---

<sup>529</sup> Иако поступак конзумирања хране у Павићевој прози увек прати прецизно одређење врсте јела, укуса, мириса, топлоте, па и тренутка конзумирања, он није увек у функцији мотивисања догађаја у наративу. Док у романима *Хазарски речник*, *Унутрашња страна ветра*, *Кутија за писање* и *Звездани плашт* конзумирање хране има важну улогу у заплету, у позној Павићевој прози (*Вештачком младежу*) овај поступак се банализује и приближава пуком набрајању јела.

„Seo sam uz onaj čuveni prozor kroz koji je ne znam koji znameniti profesor sa Hajdelberškog univerziteta, čini mi se neki Rus, Čiževski, video đavola. Uvek ga je video kroz taj isti prozor i pokazivao kolegama koji su s njime sedeli, ali oni đavola u prozoru nisu nikada videli.“ (Павић 2006: 25)

До сусрета са ђаволом долази у маскираној, наизглед баналној сцени разговора прожетог еротским алузијама који воде Врло Леп Младић, Старији Господин и Госпођица која је његов посредник. Да је посреди ђаво, потврдиће се на крају поглавља, када јунаку буде украден сан. Ђаво је у овом одељку узео обличје старијег господина који, тобоже због непознавања француског језика, посредно разговара са младићем. Међутим, у карактеризацији Старијег Господина уочавамо аутобиографске елементе: Старији Господин је писац из иностранства и „šариće se da on prepisuje tuđe romane“ (Павић 2006: 32). Једина која му верује је – Госпођица. Ако се ова дигресија повеже са претходном сценом у Хајделбергу и алузијом на Чижевског чијег „ђавола“ остали професори нису могли да виде, уочиће се наставак Павићеве имплицитне полемике са књижевним критичарима који негативно вреднују његово стваралаштво. Оно што је такође важно за откривање значења овог поглавља, јесте уочавање алузије на ђавола у карактеризацији лика Старијег Господина: он је писац који је ђаволским планом, преко своје изасланице, „увукао“ другог јунака у своју причу и украо му Пра-сан. Након љубавне сцене, пророчки сан је уснила Госпођица. Поновни осврт на семантику сигнала које јунак поглавља добија куповином забрављене касе, а међу којима је, поред књиге, и метална плочица у коју је урезан део неба са констелацијама Лава и Рака, баца ново светло на карактеризацију јунака-читаоца из поглавља „Лав“: он је, ипак, лажни „посвећени“ читалац јер, иако је предодређен да сазна тајну књиге, уједно и предодређен да му ту исту тајну преузме Госпођица рођена у знаку Рака. Стога се може закључити да се овај одељак *Звезданог плашта* поиграва са јунаком који хоће да открије судбину своје „приче“; међутим, „игра“ се уједно уводи као мотивационо средство даљих инкарнација јунака и наставка „рашчитавања“ судбине у овом роману. Као у пророчком тексту, Госпођица је „podigla ruku u snu, zahvatila od te vode iz potoka, sa njegovog dna i napila se...“ (Павић 2006: 36) чиме је добила могућност за своју даљу инкарнацију.

Док је у поглављу „Лав“ јунак прешао пут од нечитаоца, преко читаоца унакрст, до посвећеника који трага за рашчитавањем Пра-сна који, несмотрено (или промишљено?), након вођења љубави препушта Госпођици, у поглављима „Шкорпија“ и „Водолија“

путовање наставља управо она, овога пута као јунакиња приче из петнаестог века, под именом Филипа Авранезовић. У овом поглављу романа тема читања конкретизована је путем дара који Света Петка доноси неписменој Филипи како би научила одломак из Светог писма о Адаму и Еви, те да би могла усмено да га пренесе свом вољеном, такође неписменом, Прохору Гомацу. Ова јунакиња – читалац, осим тога што у једном тренутку, услед својих молитви, бива обдарена божанским даром читања, постаје и део плана свога брата, војника Прелуба Мрса Авранезовића, за убиство господина Јеремије у Голупцу. Пре него што буде закључао сестру у кулу на неколико дана и ноћи, како би јој плувачка постала отровна, брат ће Филипи дати да понесе са собом „мајушну књигу рупи крупних ризмена и различитим бојама“ (Павић 2006: 46) са корицама од оклопа беле корњаче. Филипино читање не открива само још један у низу текстова који садржи ова тајна књига, први пут поменути у поглављу „Лав“, већ указује на једну важну особину ове читатељке: Филипа чита посвећено, „као зачарана“ (Павић 2006: 46), без прекида, до последње реченице; њено читање је праћено страхом који допире из тела и из душе, док је „zvuk svake reči pranjao uz nju u obliku ušne školjke.“ (Павић 2006: 46). Међутим, Филипиним изласком из куле прекида се наратив о посвећеној читатељки и тежиште се пребације на мисију коју Филипа треба да оствари у вези са Јеремијиним убиством у току које, непланирано, отровном плувачком убија свог бившег љубавника.

Још један у низу читалаца – ликова у *Звезданом плашту* јесте читалац пистика, још једна од инкарнација главне јунакиње романа. У корпусу Павићевих ликова, читалац пистика 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“ услед бомбардовања Београда, места свог становања, постаје онемогућен да сања јер, како истиче аутор, „tokom rata se ne sanja“ (Павић 2006: 70). У манији куповања на коју су га, током бомбардовања, подстакле доколица и ниске цене, јунак приче по моделу пистика купује књигу о манастиру Манасији. Она постаје прва књига у јунаковој виртуелној библиотеци јер он, откако је почео рат, није могао да се сети ниједне књиге, нити позоришне представе коју је погледао пре рата. Иако не успева да отвори књигу због ваздушнoг удара, и у овом поглављу књига се показује као сигнал усмерења даље судбине

јунака. Вођен „необјашњивом потребом да оде у неки manastir“<sup>530</sup> (Павић 2006: 78), јунак креће управо у Манасију, где га чека сопствено венчање са женом зеленог погледа, Далоном, које се завршава двама „ruskim polјurcima s ugrizom“ (Павић 2006: 80). Атрибутом – *зеленом* бојом очију алудира се на Дионина демонска својства (у Павићевом романескном опусу зелена је увек боја ђавола). Стога се може закључити да чак и *несвесно* (јер је јавна јунака замењена сновима по пистику) трагање за упориштем у времену рата и општег бесмисла не одводи јунака до Бога већ, парадоксално, до ђавола који се према избору имплицитног аутора више уклапа у контекст бесмисла бомбардовања Србије него нада коју би донело упориште. Овде је књига као водич или изгубила своју снагу, или је јунака навела на погрешан траг.

У одељку „Стрелац“, уједно преради Венцловићеве приче о трговцу, појављују се два епизодна, услед оскудне карактеризације више кроки лика читача мириса: бивши слепац који је прогледао и, у времену приче садашњи слепац, а бивши трговац. Иако га је молитвом извидао неко други, трговац који је прогледао је рад да, као ударје које не може отићи на праву адресу јер је његов видар непознат, научи кир Спиридона да чита мирисе:

„slepima je njih najoštriji, pa ćeš mi pomagati i čitaćeš mirise, tumačićeš mi šta poručuju i šta traže mirisna ulja i masti. Milomirisne smole i soli, blagouhanije trava i dah cvetova su obećanja koja uvek i od nas nešto traže. Svaki miris je nepročitano pismo ako ne shvatiš na vreme šta on traži u tvom životu.“ (Павић 2006: 88)

Док је у роману *Уникат* читање мириса било значајан елемент у композицији романа, у *Звезданом плашту* је његово значење банализовано: кир Спиридон је потребан трговцу мирисима како би долазио до што боље робе. Са разговора о мирисима, на крају поглавља се тежиште приче пребацује на молитву коју шапуће трговац Спиридону како би сваког дана постајао млађи за три дана. Спиридону су, дакле, као ударје понуђени

---

<sup>530</sup> Јунакова потреба да оде у манастир може да се објасни помоћу одреднице пистика – „spiska reči-ključeva kojima se mogu predvideti snovi“, који „na osnovu jave proriče šta ćete sanjati“ (Павић 2006: 63) и одреднице „рат“: „Ako vam se u životu desi rat i to izvečeri, imaćete posle rata u snu posetu. [...] Najaviće je dve boje: plavo i zlatno. Na san će vam doći Sveti ratnici naslikani u manastiru Manasiji (XV vek).“ (Павић 2006: 70). Јунаку се десио рат извечери (овде одредница рат има и уже значење и односи се на сваки појединачни напад на Београд током 1999.); пошто не може да сања, сан се претвара у јаву. Отуда „необјашњива сила“ која га наводи да оде у манастир. Плаво и златно остају само алузија на Попину „Манасију“, без икакве функције у домену сижеа.

изоштрено чуло мириса и подмлађивање, али се услед прекида приче и изостанка импликација, ова два мотива не могу довести у везу са остатком приче о трговцу и слепом. Поглавље које следи, „Рибe“, написано у епистоларној форми где су адресат и адресант наизменично професор (у чијем лику се уочавају Павићеви биографски елементи јер је, између осталих, једна од професорових фраза „Књижевност води у будућност читалац, а не писац“) и студенткиња, налази се решење загонетке која је готово немотивисано убачена пред крај поглавља „Стрелац“: Кир Спиридон краде дане студенткињи Теодори, рођеној у знаку Рибe. Њене дане је, у претходном поглављу, слепом доделио Јупитер – али од крви и меса, јер је то име трговца са којим је Спиридон разговарао. Осим констатације да Теодорини дани теку брже и покушаја да се пронађе крадљивац њеног времена, ово поглавље доноси и кратку занимљиву преписку о „брзању и кашњењу“, теми вишеструко обрађеној у Павићевом романескном опусу.

У последњем одељку „Бик и Вага“, састављеном од неколико поглавља чија је тема љубав између Минотаја и Дионисије, покреће се и тема читања као терапије. „Минотај мрзи будућност“ – ово није само наслов једног поглавља, већ и последица рата из 1999, садашњег времена овог одељка романа. Ово је и разлог што је Минотај заборавио име своје вољене и што његова љубав „оболела“. Минотај је у потпуности уронио у стварност, опседнут је вестима и новинским чланцима о свакодневном бомбардовању Србије. Услед овога, свакодневно је расла његова мржња на будућност, те у њој више није било места за планове, машту, а, како се приповеда и љубав „umire kada јој presahne mašta i kad izgubi svoj osobeni miris...“ (Павић 2006: 139–140). Дионисија започиње „лечење“ Минотаја од мржње на будућност његовим окретањем од стварности и покушајем да урони у књижевност која, у времену у којем живе, једина може понудити другачију стварност и светлију будућност. Стога је Дионисија током сваке вечере играла сцену из Шекспировог *Магбета*. Иако је Минотај несвесно учествовао у њој, ова сцена није била довољан окидач за израњање из стварности. Као други метод лечења Минотаја Дионисија је користила метод читања. Док је Минотај спавао, Дионисија му је ноћима читала чувене приче о Путифару и његовој жени, о Абелару и Хелоизи, о Давиду и Голијату, Гогену и Ван Гогу, о Вуку и Мини Карацић, Цару Лазару и Царици Милици, Тесли и његовој мачки; потом, читала му је дела Јована Златоустог, Кортасара, Калвина, Достојевског, Борхеса, Доситеја... али штива нису у Минотају пробудила љубав и он и даље није могао да се сети

Дионисијиног имена. Ни књиге се нису показале као повољан окидач за бег из стварности. И оно што је успело да продре у Минотајеве снове – а нимало случајно је то једно Борхесово дело – Минотај је на јави интерпретирао крајње површно. Минотајева интерпретација Борхесове *Пешчане књиге* открива једино познавање имена аутора; Минотај је, заправо, истргао Борхеса из његовог света и увео га у свој, тако да је у сну са Борхесом летео авионом. Јава је опет надмашила сан и потврдила једну од приповедачевих констатација да се у рату не може ни сањати. Као трећи метод Дионисија користи лечење огласима из новина које, опет, не даје успеха. Као могући спасилац љубави у којој су сада оба виновника приче заборавила имена вољеног, појављује се Дионисије Ареопагит (Псеудоареопагит), а његово увођење у причу мотивисано је истоветношћу његовог имена са именом главне јунакиње овог одељка романа: „dozvala je baš mene zato što se zove isto kao ja.“ (Павић 2006: 152) Иако Ареопагит доноси праву „дијагнозу“ болести: „Ljubav u stvari strada zato što se imena ljubavnika uzajamno bore za prevlast.“ (Павић 2006: 153), он оставља емпиријском читаоцу да из помешаних слова избаци Минотајево име, да му обзнани име његове љубави, или да љубавнике остави у рату и једној тужној причи. Међутим, поред компјутерског или ручног прецртавања слова Минотајевог имена, извантекстовни читалац нема других могућности у вези са овим Павићевим романом осим да га домашта што, у ствари, може да учини са сваким делом. „Osloviti po imenu, znači probuditi.“ (Павић 2006: 154), а то није пошло за руком ни Дионисији, ни Шекспиру, ни низу дела из светске књижевности. Чак се може закључити да је читање у овом поглављу *Звезданог плашта* остварило контраефекат у односу на намеру са којом му је приступљено: у одмеравању са јунацима љубавних прича које је Минотају читала, Дионисија је спознала тежину своје тужне приче у којој је један од актера заборавио име своје вољене. У тренутку када у причу ступа Ареопагит, тешко да се ишта више може поправити јер готово да нема импликација које би читање усмериле ка срећном крају Минотајеве и Дионисијине љубавне приче.

## 12.6. ЗАЉУБЉЕНА ЧИТАТЕЉКА

Лик заљубљене читатељке у контексту Павићевих романа најпре се јавља у роману *Предео сликан чајем*, и то у контексту наративне металепсе овог романа: читатељка се заљубљује у извантекстовног читаоца, а њена љубав уједно је молба за спас њеног живота.

На крају Предела сликаног чајем, у „међупростору“ и „међувремену“ сусреле су се три стварности: фикционална – Витачина стварност, стварност демонског света и стварност онога ко у датом тренутку чита *Предео сликан чајем*. Витачино заљубљивање у читаоца, као што смо поменули, у значајној мери интендирано је њеним предосећајем сопствене судбине, али и снажном жељом да се од књижевног лика оваплоти у стварну личност. С обзиром на то да води порекло од Жевувских, ликова Павићеве приповетке „Блато“, Витача условно речено већ поседује трансфикционални идентитет. Међутим, путем овог књижевног лика имплицитни аутор предела сликаног чајем на један потпуно другачији начин у односу на остале постмодернисте тематизује проблем често означаван као плач над судбином Ане Карењине (Еко 2013: 65). Заправо, имплицитни аутор овог романа путем вапаја Витаче Милут врши емпиријску проверу степена читаоачеве емпатије; уколико је степен виши, у читаоцу ће преовладати алтруизам, а Витача биће спасена. Међутим, ове могућности у последњем сегменту приповедања о Витачином животу драстично бивају сужене јер се емпатија приписује једино читатељкама; у супротном, ако Предео сликан чајем у рукама држи мушкарац, Витача умире. Ово није једини пример да Милорад Павић полно диференцира извантекстовне читаоце према њиховим способностима. За разлику од површних читатељки *Позоришта од хартије*, љубитељки тривијалних, сентименталних романа, *Предео сликан чајем*, нарочито у последњем сегменту приповедања о Витачиној судбини, управо због вишег степена емпатије интендира читатељке као жељену публику.

Јунакиња<sup>531</sup> *Другог тела*, односно, како се наводи у „Post criptum“-у – писац овог романа, Лиза Свифт, пре свега је читатељка заљубљена у писца Милорада Павића (једног од ликова романа), а потом у археологију као свој изабрани позив. У домену карактеризације ове читатељке издвајају се упорност и спретност: након имејла послатог писцу, убрзо постаје његова супруга. Међутим, испод ове, површинске равни Лизиног лика учовамо да она ипак није једна од „čitateljki којој се svidela [...] ljubav opisana u некој ргичи“ (Павић 2006: 19), Павићевој, већ да њена виртуелна библиотека има карактер александријске. Међутим, упркос својој ерудицији, Лиза Свифт својствено својој природи, као читалац акценат ставља на доживљај текста. Свој читалачки укус открива током

---

<sup>531</sup> Наше издвајање Лизе као јунакиње, односно главног лика романа *Друго тело* подржано је и морфолошким оквиром романа: нараторова „исповест“ уоквирена је наративом о Лизи Свифт – заљубљеној читатељки, супруги и „аутору“ романа *Друго тело*.

једног кратког диспута о књижевности 21. века у кући Теодора Илића Чешљара: „Ja ipak volim da knjigu ponem u krevet, ili na odmor, volim da u romanu dobijem polupansion od 15 dana po umerenoj ceni“ (Павић 2006: 40). Да у приступу књижевности превасходно тражи њену естетску функцију, Лиза Свифт имплицитно потврђује током вишеструких разговора о другом телу, односно током вишеструких „читања“ *Библије* и дела барокне књижевности, каквим се могу назвати дигресије Милорада Павића на тему постојања другог тела и његових „трагача“ у поменутом роману. Доживљај и осећај за лепо, као аспекти читања значајни Лизи Свифт, а уз то и податак са краја романа којим се управо она наводи као аутор, покрећу два питања кључна за сам заплет романа (или, боље рећи, главни фабуларни ток – потрагу за другим телом). Присетимо се на тренутак *Хазарског речника* и питања спознања. Оно се, како сугерише поменути роман (прецизније одредница „Дорота др Шулц“) може постићи само путем додира – споја две осећајности. До такве спознаје долази Дорота Шулц при додиру палцем са доктором Муавијом. Међутим, између два палца налази се текст – делови из изгубљених Тирилових *Хазарских беседа*. На сличан начин до спознаје (овога пута – будућности) дошло се и у *Другом телу*. Иако све време, супротно од Милорада Павића који проблему постојања другог тела приступа кроз призму хришћанства, мистике, алхемије, те барокних текстова, Лиза овај проблем сагледава рационално; заправо, као археолог, Лиза је један од „шумова“ који поруци (у контексту романа – поруци кинеског цара) не дозвољава да оде до адресата. Из Лизиног угла, комуникација кроз земљу и глинено тело није исправан пут поруке. Остајући до краја романа верна емпиризму, Лиза се могла „преобратити“ једино емпиријском потврдом – променом боје биоенергетског прстена до које долази четрдесет дана након нараторове смрти. Тек онда је уследио осећај пољупца у врат, а потом и осећај присуства „другог тела“ у свом и око себе. Путем вишеструког номинализовања јунакиње *Другог тела* (на крају романа открива се свих њених седам имена – Елизабета Амава Арзуага Еулохија Ихар Свифт, са надимком Имола), уз све што смо навели у вези са психолошким аспектом њеног лика, те професијом археолога која у значајној мери одређује Лизин емпиријски поглед на свет, у контексту наративног света *Другог тела* у потпуности је „оправдано“ навођење Лизе као „аутора“ романа. Док је Милорад Павић поседовао књишко и религијско знање о аспектима другог тела, те је о њему диспутовао из угла филозофије (метафизике), религије и мистике, Лиза је, иако иницијално у



неверици поводом овог питања, повлашћена. Лиза је, дакле, повлашћени читалац другог тела (и *Другог тела*, судећи по посвети овог романа и узимајући у обзир аутобиографске елементе у овом делу). Од заљубљене, до упућене читатељке, Лиза се могла „преобратити“ најпре захваљујући томе што је изабрана, повлашћена (у контексту Павићевих романа, ознака оваквих ликова су или демонска природа, или наглашена осећајност). Потом, статус Лизе као упућеног читаоца потврђује и оно архетипско, похрањено у души принцезе Атех – могућност сневања и препознавања праслика, каква је она у сну о беличастој сабласти (звери) у којој се Лиза и Милорад инстинктивно повлаче како би сабласти ослободили приступ до младунчета. Сагледавање слике поменутог сна из угла Јунгове психоаналитичке теорије, откриће нам њен амбивалентан статус: бела сабласт јесте архетипска слика смрти, али и мајке. По Јунгу (Требјешанин 2008: 51) архетип мајке, између осталог, испољава се у слици врта, поља или њиве; у контексту Лизиног сна, то је двориште. С обзиром на то да унутар архетипске слике Лизиног сна мајка жели да дође до свог младунчета које је на другом крају ливаде, осветљава се позитиван аспект архетипа мајке, а он се у овом контексту односи на плодотворност. „Мало здање“ као варијанта „куће“ (заштићености, тоpline, љубави) пред којим се одиграва архетипска слика додатно интензивира сневачев (Лизин) нуминозни доживљај преображаја. Дакле, архетипска слика дворишта, „малог здања“, сабласти – мајке и младунчета (за коју ћемо убрзо сазнати да је сањана уочи смрти Милорада Павића – књижевног лика) не само да најављује преображај, већ и иницира промене у Лизиним осећањима и понашању: „Posle ovoga sna Liza je počela da me se boji. Ipak, svake večeri u mislima povlačila je krug oko naše postelje u nadi da će nas to zaštititi.“ (Павић 2006: 293) Лизин страх о коме се приповеда не носи негативну конотацију (страх од/због предстојеће нараторове смрти), већ се може протумачити као страх – узбуђење, односно „страх“ од спознаје која је најављена сном са архетипском сликом. Круг који Лиза повлачи у мислима (симболично заштита и пожртвовање) потврђује њену (не)свесну иницијацију у процес спознаје, у контексту романа – тајне постојања/непостојања другог тела. Слика љуте сабласти која упорно креће ка вратима „малог здања“ упућује и на архетип енергије. Упорност сабласти у контексту сна симболизује енергетски климакс, а на семантичкој равни романа читаоца усмерава ка биоенергетском прстену који поседују Милорад и Лиза; заправо, овим се прстен још једном потврђује као наративно и семантичко средиште

*Другог тела*. До „експлозије“ енергије доћи ће у транутку Лизине спознаје, а она је у роману одређена променом боје на Павићевом биоенергетском прстену (прстен је постао плав).

## 12. 7. АНТОЛОГИЧАР И ПЛАГИЈАТОР

У наративном свету *Позоришта од хартије* егзистира неколико читалаца – ликова. Први, и 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 сижеом 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. Његови стихови су „нешто као мађарска коцка у поезији јер се римују како год их преузглобили:

Зар се тако кућа тече

Поред смуђа свако вече?

Зар се тако тече кућа

Свако вече поред смуђа?

Зар се кућа тече тако

Поред смуђа вече свако?“ (Павић 2007: 50)

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 норвешким фјордовима. Ова књига је прво што је приповедач украо на броду којим путује (овде се не мисли на пасионираност овог читаоца јер крађа не настаје из тог разлога, већ зато што је она, по савету приповедачевог пријатеља, неопходан поступак на путовању које треба да открије истину о љубави). Приповедач није само читалац *Писама из Норвешке*, већ и плагијатор: услед наводне способности да „расцепи ток свести“ и чита

и пише истовремено, он текст који чита паралелно укуцава у телефон и у облику СМС поруке шаље својој девојци. Мотиви путовања и читања се у приповеци преокрећу у супротност у односу на њихово значење на почетку: уместо нечег што треба да открије тајну и да одговор на питање, путовање и читање се показују као мотиви (само)заваравања и манипулације: давањем приповедачу „савета“ да путује, други јунак је, заправо, себи прокрчио пут до реализације своје љубави са приповедачевом девојком, Бурмундом. О још једном лику – плагијатору, овога пута Милораду Павићу, више речи биће у одељку „Трансактивно и детективно читање романа *Уникат*“.

### 13. „ИСТИНА ЈЕ САМО ЈЕДАН ТРИК“: ПРИРОДА И ФУНКЦИЈА ПРАЗНОГ МЕСТА У РОМАНИМА *ХАЗАРСКИ РЕЧНИК* И *ПРЕДЕО СЛИКАН ЧАЈЕМ*

*Ибн-Кора је запис превео на арапски мислећи како је истина само један трик.*  
Милорад Павић, *Хазарски речник*

Иако је фраза „истина је само један трик“ коју изговарају Павићеви приповедачи и/или ликови његових дела постала опште место када је у питању поступак изградње наративног света романа овог писца, ретке су студије у којима су осветљене специфичне карактеристике поменутог „трика“ у Павићевој прози и његова функција у процесу читања. Највећи допринос проблему природе и функције Павићевог „трика“ дао је Јован Делић. У контексту разматрања о *Хазарском речнику*, Делић (1991: 305) значење поменуте Павићеве фразе налази у хазарској теми која сама по себи питање истине о нестанку *Хазара* чини увек актуелним, док се свака од могућих интерпретација романа сматра једним „триком“.<sup>532</sup> У контексту разматрања Павићевих књижевних поступака, општи став истраживача романа овог писца јесте сагледавање „истине као трика“ у функцији офантастичења света приче, о чему је подробније писао Сава Дамјанов у тексту „Постмодернизација фантастике код Павића“ (1992). „Трик“, дакле, упућује и на поступак занатске обраде штива. Сагледана из угла Павићеве поетике писања и читања, фраза „истина је само један трик“ осветљава поигравање овог романописца са читаоцем којег, каткад попут правог мађионичара, приповедач „претвори“, преобрази у књижевног лика

---

<sup>532</sup> Заправо, Делић (1991: 305) у фрази „истина је само један трик“ налази призив песимизма када је у питању могућност интерпретације истине о Хазарима.

или писца.<sup>533</sup> Насупрот поменутиим истраживачима, Кристијан Олах (2012: 21) је проблему истине као трика у *Хазарском речнику* приступио кроз њену метафизичку („истину вере“) и текстуалну страну („истину разума“).

Сами Хазари – народ или племе, њихова вера, култура, друштвено уређење, њихов „двојник“ истог назива, преобраћање, нестанак, како су показали разни истраживачи хазарске историје чије је студије Павић користио као историјске изворе за свој роман – Ал Иштаркхи, Јехуда Халеви, Артамонов, Данлоп, Дворник, *Житија Ђирила и Методија* – показују да су научна сазнања о наведеним проблемима заправо хипотезе јер

„писани историјски извори о Хазарима, који су ионако релативно оскудни, до те мере су фрагментарни, противуречни и тенденциозни, пошто су преломљени кроз призму хришћанских, исламских или јеврејских полазишта својих аутора, да пре замагљују већ замагљено него што пружају јасан податак.“ (Михајловић 1992: 60).

Такође, загонетност историје овог „народа“ и њиховог нестанка повећава одсуство писаних споменика и археолошких налаза. Аутори који су писали о историјским изворима у *Хазарском речнику* (Питер Голден, Јасмина Михајловић) претпостављају да су управо те „саћасте шупљине“, односно историјске празнине и недоречености, те рашомонска истраживања мотивисала<sup>534</sup> Милорада Павића да за изабере баш ову тему за свој роман или, обрнуто, да оваквој теми пронађе најадекватнију (не)научну форму, а то је управо роман – лексикон који је, како оцењују истраживачи *Хазарског речника*, „формално успео одраз и елиптичних докумената о Хазарима и разноликости модерних објашњења“ (Михајловић 1992: 62) чија је експанзија нарочито била у 17. веку.

Перманентно празно место *Хазарског речника*, нестанак Хазара, подупрето је умножавањем перспектива из којих се сагледава проблем, асоцијативним везама, алогичним наративним спрегама, а понајвише самом формом романа у којем свака белина између прича – одредница „брише“ евентуални читаочев закључак о нестанку Хазара. Дакле, сама форма романа интендира „стоп-кадар“ читање док оно, по принципу повратне спреге, сваким новим „сажимањем“ продубљује празнину теме – заплета, нестанка Хазара.

---

<sup>533</sup> Јован Делић (1991: 312) поменуте преображаје назива рокадом функција аутора, приповедача и читаоца.

<sup>534</sup> У једном од интервјуа, Милорад Павић открива своју преокупацију жељом да напише студију из историје упоредних религија на тему хазарске полемике. Међутим, малобројност сачуваних података о Хазарима обесхрабрила је Павића као научника, али је мотивисала Павића – писца: „Онда ми је синило: минус за научнике, плус је за романописце.“ (*Став*, Нови Сад, 22. 1. 1988, стр. 36–37).

С обзиром на то да у контексту *Хазарског речника* форма корелира са средишњом темом (односно, заплетом) преко празног места као структурно-семантичког језгра, задржаћемо се на детаљнијој анализи уочене релације.

### 13.1. РЕЦЕПЦИЈСКИ ПОТЕНЦИЈАЛ *РЕЧНИКА* КАО ПРАЗНОГ МЕСТА

Паратекстуална жанровска одредница одредница Павићевог романа – речник, односно лексикон, сама по себи има комплексну семантику. У *Речнику српског језика* Матице српске, одредница „речник“ односи се на: „1. књигу у којој су речи једног језика обично поређане по алфabetу, са тумачењем њихових значења или с преводом на страни језик; 2. Фонд речи којима се служи један човек или нека друштвена скупина.“ (Вујанић М. и др. 2007: 1165) *Речник књижевних термина* допуњује *Матичино* тумачење врстама речника; тако се по броју језика које обрађују разликују једнојезични и двојезични, по намени – школски, приручни, академијски, по временској пројекцији – етимолошки, историјски и савремени, по обухвату општи и специјализовани, а по избору и начину тумачења – језички и енциклопедијски. Гледано из овог угла, *Хазарски речник* требало би да обухвати фонд речи хазарског језика. Међутим, овај фонд је у Павићевом *Речнику* сведен на реч „ку“, једину коју је шејтан оставио у сећању хазарске принцезе Атех након заборављања свог језика. С друге стране, *Хазарски речник* једном од паратекстуалних информација („Речник речника о хазарском питању“), односно тематизовањем историје културе, вере и језика једног народа и његовог нестанка претендује на етимолошки карактер небелетристичког жанра о којем говоримо. Међутим „Реконструисано првобитно Даубманусово издање из 1691. (уништено 1692.) са допунама до најновијих времена“, односно Павићев *Хазарски речник* својом црвеном књигом сведочи да хазарски језик, иако је имао статус службеног, у држави Хазара није био цењен, те да су се и добри познаваоци језика трудили да га изговарају са што више грешака.<sup>535</sup> Такође, овде се наводи да су Хазари користили грчке, јеврејске или арапске графеме. Након ових запажања, поменута етимолошка „речничка“ интенција Павићевог романа мора прећи у други план јер намера прављења речника хазарског језика није подржана од стране оних о чијем се језику наводно пише, а који су и сами свој језик сматрали мање вредним у односу на грчки,

---

<sup>535</sup> За разлику од говора дечака у којем су се осећале примесе и нагласци из других језика, говор хазарских девојчица био је чист. Овим се једним делом објашњава зашто је последњи „чувар“ хазарских речи жена, принцеза Атех.

хебрејски и арапски.<sup>536</sup> Да ли је, самим тим, релевантна чињеница коју наводи „садашњи писац“ *Хазарског речника* да су Хазари имали своју енциклопедију са опширним обавештењима о својој историји, вери и читачима снова? Према наводима „реконструктора“, првобитни *Хазарски речник* чији су аутори били принцеза Атех и Мокадаса Ал Сафер, био је сачињен од циклуса песама организованих азбучним редом и подељен на мушки и женски примерак. На основу претходно изнетих „чињеница“ у вези за односом Хазара према свом језику, „хазарско“ у значењу појмова везаних за хазарску веру, историју и ловљење снова као најпопуларнијег „заната“ у хазарској држави, требало би да буде похрањено у Атехином делу *Речника*. Међутим, након Даубманусове и реконструкције појединих Атехиних песама које је извршио „садашњи писац“, закључујемо да је, тематско-мотивски гледано, садржај Атехиног дела љубавно-мисаони. Први хазарски речник „вероватно“ није био речник хазарског језика, нити хазарске историје, већ само речник (граматика) снова. Стога у контексту романа *Хазарски речник* поджанровску одредницу „речник“, односно „лексикон“ нипошто не треба свести на ново романескно рухо<sup>537</sup>, већ се, на трагу који је прокрчила Ала Татаренко (2013: 180–208) анализом семантизације форме речника, треба упустити корак даље у истраживање могућности које је аутор поменутог романа искористио како би проширио и учинио комплекснијим рецепцијски потенцијал не само свог дела, већ романа као „жанра у настајању“.<sup>538</sup>

Када је у питању контекстуализација *Хазарског речника* унутар српске књижевности, већ на први поглед јасно се уочава најмање двоструко поетичко извориште Павићевог романа: с једне стране, то је Вукова „кентаурска књига“, како Александар Јерков (1992: 164) одређује хибридну форму Вуковог *Српског рјечника*<sup>539</sup>, а потом, позивајући се на речи поменутог аутора који је први истакао ову везу – поетика Данила

---

<sup>536</sup> Јелена Ристовић (2014: 918–919) је у раду „Хазари и *Хазарски речник* кроз призму глобализације“ аргументовано скренула пажњу на још неке узроке (својевољног) нестанка Хазара – чвршћу и значајнију релацију Хазара са Другим (већим народима) у конституисању националног идентитета него са сопственом историјом и традицијом.

<sup>537</sup> Уп. „*Hazaraki rečnik* – то је књига у којој је роман магично преобућен у форму реџника.“ (Јерков 1992: 165)

<sup>538</sup> Смиљка Васић (1998: 30) утврдила је десет најфреквентнијих именица *Хазарског речника*, а то су, редом од најфреквентније *сан, година, Хазар, књига, време, каган, речник, име, реч, човек*. Самим то што је међу најфреквентнијим речима, додатно је наглашен значај жанровске одреднице речника.

<sup>539</sup> Оба Вукова *Рјечника* сачињена су од одредница – прича у малом, анегдота, песама, а оваквим садржајем једно у бити небелетристичко дело достигло је високу уметничку вредност.

Киша, делом она промовисана књижевноуметничким радом<sup>540</sup>, а у много већој мери поетика промовисана есејистичким белешкама<sup>541</sup> какав је текст интервјуа „Сви гени мојих лектира“ (1973) који открива Кишову замисао књиге – идеала. Књига – идеал о којој машта Данило Киш, а коју Павић готово по Кишовом рецепту реализује десет година након поменутог интервјуа, двоструко је кодирана: као роман и као енциклопедија, чиме су интендирана њена (најмање два) начина читања: линеарно, те енциклопедијско (одабир одредница). Потом, када је у питању садржај такве, идеалне књиге, Киш га замишља као спој биографија (живота славних људи – песника, истраживача, политичара, револуционара, лекара, астронома) и имена биља, богова, пустиња, градова, распоређених по аналогiji.<sup>542</sup> Препоручени поредак за идеалну Књигу, по Кишу, јесте азбучни или поредак закона случаја. Павићев *Хазарски речник* је спој обе наведене „препоруче“.

С друге стране, Павићев роман је својим садржајем у значајној мери задобио карактеристике историјског и специјализованог речника јер се историја Хазара заиста може пратити чак и насумичним читањем (перспективом насумице отворене стране и слободним избором одредница). Термин „лексикон“ према *Речнику српског језика* означава и „књигу у којој су алфаветским редом поређани и протумачени појмови, личности, догађаји и сл. из разних области људских делатности, уметности, науке и др.“, односно „врсту енциклопедије обично мање специјализоване“ (Вујанић М. и др. 2007: 1165). „Енциклопедија“, пак, представља „дело које садржи сажет, синтетизовани, систематски приказ целокупног знања из свих области или одређене гране науке, односно уметности“. Форма изношења одредница у *Хазарском речнику* у једној мери јесте „речничка“: примера ради, уз одреднице „Ку (*Driopteria filix chazarica*)“ или „Масуди Јусуф (средина XVII века – 25. IX 1689)“ наводе се латински назив, односно биолошки оквир времена живота једног од „писаца“ *Речника*, а уз то и извори из којих су наводно преузети (парафразирани) његови биографски и библиографски подаци.<sup>543</sup>

---

<sup>540</sup> Ово се односи на романе *Башта, пепео* (енциклопедију Едуарда Сама), *Пеишаник* (спој документарности, истражног поступка и приповедања) и збирке прича *Гробница за Бориса Давидовича* и *Енциклопедија мртвих*.

<sup>541</sup> Најопсежније истраживање есејистике Данила Киша спровела је Мирјана Бечејски у докторској дисертацији *Есејистика Данила Киша*, одбрањеној на Филозофском факултету Универзитета у Нишу 2016. године.

<sup>542</sup> Књиге *Хазарског речника* конструисане су по принципу аналогije (закон подударности).

<sup>543</sup> Исти речнички карактер имају и одредница „Хазари“ у *Зеленој књизи*: „арапски Khazar, кинески K'osa, име народа турског порекла. Назив долази од турског *qaztak* (лутати, селити се) или од *qiz* (страна планине

Постмодернистичка поетика додатно усложњава семантику паратекстуалне одреднице *Хазарског речника* о којој говоримо. Речник је један од тематских, жанровских топоса постмодернистичке поетике, као и честих поступака (односно фигура) структурирања књижевноуметничких дела поменути књижевноисторијске епохе, а у датом контексту најближи је значењу које носи појам *енциклопедија*. Као најчешћа мотивација и циљ позивања на ауторитет енциклопедије јесте успостављање односа између стварних, измишљених и „апокрифних“ (у ширем значењу „искривљених“) извора – докумената, биографских података, фрагмената, цитата. Опште место, када је у питању енциклопедија као постмодернистички поступак, јесте уобличавање мреже текстова и значења који неретко постају средство за другачије тумачење света (такав је случај и са енциклопедијом као поступком примењеним у писању *Хазарског речника*). У контексту постмодернистичке поетике, напоре са термином енциклопедија, као његов синоним употребљава се појам библиотека.<sup>544</sup> Компарирајући значења поменутих појмова (фигура – метафора, симбола, поступака, симулакрума стварности, тема, сугестија ерудитске склоности писаца постмодерниста и исте прижељкиване особине њихових читалаца) једина њихова разлика у контексту постмодернистичке поетике јесте у материјализацији симбола библиотеке, те је она чест хронотоп постмодернистичких прозних дела (низа Борхесових прича, *Имена руже* У. Ека, *Енциклопедије мртвих* Д. Киша и др.).

Иако поджанровска одредница (роман – лексикон) било читањем кроз насумични избор одредница, било трагањем за још жанровских подврсти лексикона – романа свакако увећава рецепцијски потенцијал Павићевог овог дела, мишљења смо да поменути потенцијал у већој мери лежи у празном месту унутар заплета романа.<sup>545</sup> Упоредимо

---

окренута северу, осој) Срета се и назив Aq-Khazar, што значи бели Хазари. Они су очигледно добили име да би се разликовали од црних Хазара (Qara-Khazar) које помиње Иштакхри.“ (Павић 1994: 321)

<sup>544</sup> Уп.: „ЕНЦИКЛОПЕДИЈА (види: БИБЛИОТЕКА)“ (*Речник постмодерне* Светислава Јованова, Београд: Геопоетика, 1999, стр. 45–46)

<sup>545</sup> Указаћемо укратко на наративну прогресију заплета (семантичког језгра) *Хазарског речника*, а за ове потребе определићемо се за линеарно читање романа. На заплет романа упућује нас „садашњи писац“ „Претходним напоменама“. Прва одредница црвене књиге, „Атех“, читаоца поступком *in medias res* уводи у роман. Међутим, осим подвлачења пресудне важности Атехине улоге у преобањању Хазара, читалац бива ускраћен за објашњење те пресудне улоге. Одредница „Бранковић, Аврам“ својим уметнутим причама инхибира вођење наративне прогресије. „Методије Солунски“, давањем једног од могућих тумачења нестанка Хазара, убрзава ритам прогресије заплета. Две последње одреднице *Црвене књиге* – „Хазарска полемика“ и „Челарево“ прву трећину романа уоквирују темом нестанка Хазара, а читаоца враћају на почетак трагања: сада је он тај који на основу понуђеног штива треба да изврши сажимања и да донесе тренутни закључак у вези са празним местом романа (нестанком Хазара). Међутим, већ прва одредница



*Хазарски речник са Лексиконом – романом* Андреаса Окопенка објављеног 1970. и трокњијем Мира Вуксановића (*Семољ гора. Азбучни роман у 878 прича о ријечима* (2000), *Семољ земља. Азбучни роман у 909 прича планинских назива* (2005), *Семољ људи. Азбучни роман у 919 прича о надимцима* (2008)): у односу на наведене романе – лексиконе (лексиконе – романе) у којима нема класичне радње, нити хронологије, већ њихов садржај сачињавају алфабетско/азбучно поређани појмови<sup>546</sup>, све одреднице *Хазарског речника* у непосредној или посредној су вези са заплетом – средиштем романа, нестанком Хазара. У контексту *Хазарског речника*, структурирање романа кроз заплет као место перманентне неодређености ојачано је формом лексикона (нимало није занемарљиво што је у Павићевом роману одредница „лексикон“ други члан жанровске синтагме). Стога можемо закључити да рецепцијски потенцијал *Хазарског речника*, те више од два и по милиона формално обележених начина читања, нису резултат пуког насумичног одабира стране (одреднице) као стратегије читања, већ су најмање двоструко кодирани: заплетом<sup>547</sup> – празним местом за које се никада не може наћи довољно аргументације како би се извео јасан закључак, а потом романом сачињеном из низа заплетом уланчаних одредница које стоп-кадар читање перманентно потиरे као релевантне. И, најзад, рецепцијски потенцијал *Хазарског речника* увећавају и уметнуте одредничке приче као још једне од скривених стратегија читања романа. Стога можемо закључити да је избор лексикона као жанровске одреднице овог Павићевог романа, заправо, резултат споја комуникативне интенције пошиљаоца (имплицитног аутора) и културног оквира нестанка Хазара који је итекако ближи фикцији, него истини. Резултат (ефекат) овог споја у процесу читања јесте неопходност истовременог активирања више оквира интерпретације (фикционалног, културолошког, речничког, романескног) и сажимање кроз њихове пресеке.<sup>548</sup>

---

*Зелене књиге* потиरे читаочеву хипотезу. Тако се читалац изнова упушта у трагање за превазилажењем празног места – нов закључак о нестанку Хазара.

<sup>546</sup> Примера ради, одреднице Окопенковог *Лексикона – романа* су чешће праве речничке, него што добијају облик кратке приче. С друге стране одреднице азбучних романа Мира Вуксановића имају облик кратке приче „на народну“. Ни један, ни други лексикон – роман приче не уланчавају заплетом.

<sup>547</sup> Уп. „У овом роману садржај одређује форму.“ (Татаренко 2013: 214) Навешћемо и супротна мишљења: „Заплет је, међутим, спољашњи а не унутрашњи изазов [*Хазарског речника*, прим. аут.]“ (Станојевић 1985: 52)

<sup>548</sup> Због комплексности, овај проблем може бити предмет засебне студије; међутим оне су, такође због комплексности, ретке у нашој науци о књижевности. Један од таквих ретких, а драгоцених примера истраживања ефеката жанровских преплитања у процесу читања, у контексту савремене српске прозе јесте студија „Жанровска преплитања у савременој српској књижевности – когнитивноратолошки угао“ Снежане Милосављевић Милић (*Научни састанак слависта у Вукове дане, одржан 15–18. IX 2016: Есеј*,

Од наведених романа – лексикона, два су добила своја мултимедијална издања. Окопенков *Лексикон – речник* дигитализован је 1991. године, а у продаји се могао наћи од 1998. У његовој мултимедијалној галерији нашли су се текст, графика, фотографија, музика. На сличан начин је дигитализован и *Хазарски речник* Милорада Павића. Међутим, у дигиталном окружењу *Хазарски речник* није отишао корак даље од уграђене хипертекстуалне стратегије.<sup>549</sup>

### 13.2. „БЕЛА ПОЉА“ КАО НЕПОУЗДАНИ НАРАТИВИ

Иако међу белим пољима романа – укрштенице *Предео сликан чајем* постоји висок степен наративне кохеренције, састављачи *Споменице Атанасију Свилару* (штива романа) статус документарне грађе ове књиге коментаришу следећим речима: „Уредништво је имало на уму да пуну истину о његовом [Атанасијевом, прим. аут] животу нећемо сазнати никада.“ (Павић 1989: 181) Тиме, иако наративно кохерентна, бела поља „укрштенице“ остају само „причина деца“ (186) јер „Прича остаје недокучива.“ (186) Унутар белих поља, једино су поуздане фактографске белешке у вези са местима грађевина у власништву Јосипа Броза Тита, те планови њихове конструкције. Мимо фактографских бележака, „уредништво“ експлицира да су нека од сведочанстава лажна (примера ради, такав је загонетни запис о три сестре као наводно Атанасијева анегдота), али да је интенција њиховог уношења у *Споменицу* попуњавање празнина у вези са Атанасијевим животом. Тиме се читаоцу имплицитно сугерише да је читав наратив о Атанасију Свилару укрштеница сачињена од непоузданих сведочанстава и, као и у контексту *Хазарског речника*, упућује му се позив на реконструкцију приче о Атанасијевом паду – успеху – поновном паду. Тако бело поље *Предела сликаног чајем* открива свој статус „штива“ намењеног за поновно (ре)конструисање, што уједно, као иницијални маркер интерпретације, читаоца позива да преузме уписану улогу. Није занемарљива ни чињеница да је Атанасијева бележница писана „скврченим прстима“ (186). Да бисмо одгонетнули значење синтагме *скврчени прсти* у роману *Предео сликан чајем*, потребно је узети у обзир два значајна податка: 1. (условно речено) уводне и завршне странице

---

*есејисти и есејизација у српској књижевности. Форме приповедања у српској књижевности*, 46/2, Београд: МСЦ 2017, 304–320.)

<sup>549</sup> О хипертекстуалној стратегији кодирања и читања *Хазарског речника* опширно је писала Ала Татаренко (2013: 208–2013).

*Споменице* приповеда ми-наратор; 2. У односу на наратора Мишу и неколицину поменутих ликова – Атанасијевих школских другова, подробније смо упознати једино са Обреном Опсеницом. Заједничка нит двају података јесте припадност поменутих ликова идиоритмичима. Идиоритмици, особеножитељи, ако би постали писци – никада се међу собом нису читали. Потом, један припадник поменуте генерације идиоритмика – Опсеница, носилац је метафизичке мржње. Стога скврчени прсти упућују на завист и мржњу уредника *Споменице* према Атанасију Разину. Међутим, сам статус евентуалне мржње је амбивалентан: или је у питању метафизичка, „наслеђена“ мржња према успешном архитекти, или, пак, стечена мржња према човеку „од два посто“, произвођачу бојног отрова. А можда је и ова друга мржња предодређена – сетимо се монаха отшљеника, бившег надзорника и браниоца манастира Свете Горе: модулирано према друштвено-политичкој и културној ситуацији 20. века, у романескној „садашњости“ (двадесетовековни) идиоритмици такође су „бранитељи“.

### 13.3. ЦРНО ПОЉЕ И ПОЉЕ „ВИШКА“

Црна боја поља<sup>550</sup> романа – укрштенице, као и у енигматици где има функцију раздвајања појмова, у *Пределу сликаном чајем* остварује функцију ретардације и екстензије – ширења романескне приче ка рукавцима који наизглед немају непосреду везу са главним фабуларним нитима – митском причом о идиоритмичима и кенобитима, те „обновљеном“ двадесетовековном причом о Атанасу Свилару Разину и његовом оцу. Међутим, управо због изостанка експлицитног сигнала унутар саме уметнуте приче, али узимајући у обзир ергодицки моменат романа – уводне стране на којима се открива његова техника и предлажу стратегије читања, *црна поља* (уметнуте приче) постају простори појачане читаочеве активности. Као најзначајнију функцију уметнутих прича *Предела сликаног чајем* у процесу читања Ала Татаренко (2013: 217) издвојила је њихово отварање ка виртуелној димензији наратива поменутог романа где оне углавном функционишу као својеврсне претприче у којима се открива наслеђено несвесно, односно у којима се откривају „књижевни гени“ јунака *Предела сликаног чајем*. Примера ради, уронимо ли у

---

<sup>550</sup> *Предео сликан чајем* има три усправна црна поља (причу о Амалији Ризнић, приповест о потомцима породице Жевувских, дијалог о Плавој џамији и приповетку „Плакида“).

црна поља романа можемо сазнати да је Витача Милут наследила црте жена из рода Ризнића и Женувских (из приповетке „Блато“ објављене у збирци *Коњи Светога Марка*).

Увођење црних поља вишеструко је мотивисано. Наратор – приређивач *Споменице* једно од таквих поља као што је прича о три сестре (Олги, Азри и Цецилији; Евелини, Каролини и Паулини) као лажна Атанасијева исповест, њено уношење у *Споменицу* образлаже попуњавањем празнине<sup>551</sup> јер, као што се вишеструко експлицира у роману, прича о Атанасију Свилару у *Споменици* само је „причино дете“ јер „Прича остаје недокучива“ (186).<sup>552</sup> Међутим, наратор црно поље – причу о три сестре назива и *загонетним текстом*, чиме имплицира његов другачији статус у односу на функцију пуког попуњавања празнине. Црна поља заправо су намењена читаоцу – срећном проналазачу (једној од маски хазарског читаоца).

У контексту Павићевог романа – укрштенице, црна поља имају специфичну функцију која се најбоље може објаснити речима Атанасија Свилара. Ишчекујући Цецилију, а имајући на уму необичност онога што ће јој понудити – куповину белих пчела (потوماка), Свилар унутрашњим монологом открива свој „трговачки“ метод:

„Ја сам у таквим приликама увек доскакао сабеседнику на тај начин, што сам причао сам себи причу посебно одабрану према околностима. Тако ме је увек то немо причање приче држало на истој тачки кључања, да тако кажем...“ (396)

Посебне околности приповедања Свиларових прича односе се, као што смо поменули, на његову необичну спекулацију. Поред околности у којима се приповедају у *Пределу сликаном чајем*, приче – црна поља повезују њихова лепота (естетски моменат) и снага (ефекат). Атанасије пре понуде за куповину Азриних белих пчела овој јунакињи приповеда причу – ходилицу *Плаву џамију*, у књижевној критици о Павићевом стваралаштву вредновану као једну од његових најбољих приповедака. Ван контекста *Предела сликаног чајем*, „Плава џамија“ једна је од великих прича<sup>553</sup> о уметнику и стваралаштву. Снагу ове велике приче у *Пределу сликаном чајем* видимо и на конкретном

---

<sup>551</sup> Заправо, наратор више пута експлицира да намена оваквих текстова из Свилареве бележнице „није сасвим јасна“ (199).

<sup>552</sup> Попут поступка обликовања приче *Хазарског речника*, постоје документа (породичне фотографије) на основу којих се може прозрети део загонетке о Атанасијевом преображају, те успеху. Наравно, оне су изостављене из *Споменице* по изричитој жељи Атанасија Свилара. Стога је решење дела загонетке о Атанасијевом пореклу и преображају остављено читаоцу.

<sup>553</sup> О снази велике приче и њеном ефекту у процесу читања Павићевог романа опширније пишемо у одељку „Реторичко читање позног романеског опуса Милорада Павића“.

примеру: урањајући у причу о Плавој цамији, Азра од слушаоца постаје приповедач који наизменично, поштујући наративну прогресију и стил иницијалног приповедача Атанаса, учествује у креирању велике приче, истовремено проживљавајући сву њену снагу. Након приче испричане у два гласа, док је њен ефекат још био интензиван, Атанасије открива Азри мотив свог доласка и успева у намери куповине белих пчела. Заправо, Азра ће Разину чак продати туђе беле пчеле! Стога можемо закључити да ове приче романа – укрштенице најпре поседују снагу попут магнетних поља јер успевају да слушаоца увуку у своју матрицу, да га изместе из реалности, готово платоновски занесу и учине подобним за манипулацију приповедача, у овом случају Разина. Сличну функцију има и прича о Плакиди као још један наратив изабран према околностима, односно претприча Атанасијеве понуде Цецилији за куповину белих пчела. Изаберемо ли улогу читаоца – срећног проналазача, моћи ћемо да уочимо релације између главног фабуларног тока и црног поља на тематско-мотивској и семантичкој равни. *Плава цамија* је прича о градитељу (архитекти) преобраћенику. Атанас Свилар такође је архитекта и преобраћеник на више релација: од Атанаса Свилара постао је Атанас Разин, од идиоритмика – општежитељ.

Уз црна поља као приче – улезе, како их је означио приповедач, односно уз места читаоцеве појачане активности и центрипеталне снаге приче, у *Пределу сликаном чајем* налази се и неколико поетичких прича које тематизују статус књижевности, начине читања, те које имплицитно расправљају о природи читалаца. Једна од таквих јесте прича Атанасијеве мајке, једне од ауторки *Споменице*.<sup>554</sup> Приповедајући о свом боравку у Панчеву и периоду девојаштва, Атанасијева мајка наводно узгред прави дигресију о Русу, тобоже Толстојевом јунаку, који је дошао да од ње откупи икону Светог Николе. Прича не би била нимало онеобичена да купац није био уверен да је на икони портрет његовог деде, Лава Николајевича Толстоја. Након кратког диспута са купцем и продаје слике, мајка закључује да „није у праву онај ко зна истину, него онај који за своју лаж верује да је истина.“ (304) Питање истине, односно „истине“ јер статус овог појма у контексту Павићевих романа најисправније је писати између наводника, тематизован је већ *Хазарским речником*. Мајчина прича о Свилару њена је истина о свом сину, непоуздана

---

<sup>554</sup> У *Споменицу* су унета сећања Атанасијеве мајке наводно испричана неком новинару, али никада публикована.

самим тим што јој се настоји придати статус истине. Навођењем да је сазнање о истини постала мисао водила Атанасијеве мајке, још једном се потврђује наше виђење мајчине исповести као једне од „истина“ о Свилару. Инципит мајчине исповести: „Неки од тих давних дана нису ми ништа јаснији од мог ноћашњег сна. Па ипак, да покушам.“ (301) још једном подвлачи непоузданост овог сведочанства. Међутим, у мајчиној исповести можемо наћи отварање ка Атанасијевој истини: у једном тренутку, истицањем да је од свих које је познавала Атанасије имао највећу моћ заборављања, мајка га имплицитно сврстава међу идиоритмике чија је једна од карактеристика била отчитавање. Након кратког сегмента о Атанасијевој способности заборављања, мајка наводи да је пред једном особом ова Атанасијева способност била немоћна. Та особа је Витача Милут. Долазећи до самог заплета – најаве Атанасијевог преображаја (од онога који заборавља приклониће се онима који памте), мајчина исповест се прекида остављајући овај рукавац приче отвореним. Овим се уједно потврђује мајчина самосвест о статусу свог наратива: она свесно бира да приповеда о својој „истини“ о Атанасију. И сам Атанасије такође бира своју „истину“. Сетимо се епизоде *Малог ноћног романа* о Атанасијевом боравку на Светој Гори, те о одласку са ње трећег дана, дана истине.<sup>555</sup>

Ако се присетимо приповедачевих речи са уводних страна другог дела *Предела сликаног чајем* – „Сваку причу треба оставити да мало одлежи. Ако преко ноћи нарасте као тесто за хлеб, добра је.“ (167), *Споменица* непоузданих сведочанстава и непроверених података оставља простор читаоцу за налажење изостављених спона. Сваком новом споном наратив о Свилару нараста, а *Споменица* добија још једну причу више. Ако не Атанасијеву, онда свакако читаочеву.

#### 13.4. АТАНАСИЈЕВЕ СТОЛОЦЕ КАО ПРАЗНО ПРАЗНО МЕСТО

Једно од дословно празних места *Предела сликаног чајем* јесте мотив куповине столица. Атанасије Разин купује столице у позоришту, музеју, парку; у разним институцијама, на разним приватним и јавним поседима. Међутим, овај мотив остаје само на нивоу пуког набрајања куповина, те не остварује сужејну функцију. Велик број празних столица – празних места не може се повезати ни са куповином белих пчела јер је, у том

---

<sup>555</sup> Уп. „Сматра се да је у Хиландару трећи дан увек дан истине. И да ствари и људи тамо добијају своја права лица и шала долази до збиље тек трећег дана боравка...“ (Павић 1989: 80).

контексту, реч о трговини потомцима, односно о шпекулацији. Једино са чиме би мотив куповине празних столица могао да корелира унутар *Предела сликаног чајем*, јесте Атанасијева намера уништења свеколиког људског рода. Тако се мотив празне столице јавља као баланс, или боље рећи „опредмећење“ сваког новонесталог живота услед коришћења бојног отрова. Међутим, ако се узме у обзир Атанасијев усвојени аристократски манир, претходно тумачење интенције куповине столица, те и само значење мотива празне столице, постаје неодрживо. Можда се у овом поступку налази надоместак за неостварени аспект лика Тасе Свилара, синонима неуспеха у архитектури.<sup>556</sup>

### 13.5. УТЕКЛА ПРИЧА

Утекла прича такође је једно од општих места Павићеве романескне поетике. Синтагма „утекла прича“ експлицитно се јавља у *Пределу сликаном чајем*. Као први читалац *Споменице* састављене њему у част, Атанасије (сада Разин) описује свој читалачки доживљај и констатује да је након сваког поновног читања *Споменице* из ње бежало све више прича, те се овај читалац пита да ли се, сходно оваквом доживљају, за њега уопште може рећи да је прочитао књигу која му је послата. Синтагмом „утекла прича“ у *Пределу сликаном чајем* алудира се на неколико празних места у роману (која смо поменули у одељку о уметнутим причама), те на његов отворени крај. Најпре, у роману *Предео сликан чајем* судбина Витаче Милут перманентно остаје неразрешена јер је „удешена“ према полу извантекстовног читаоца: у зависности од тога да ли *Предео* чита читалац или читатељка, Витача биће спасена или убијена. Уједно, овакав „отворени крај“, како наводи приповедач, омогућава читаоцу да добије „свој сопствени, засебни и лични крај приче, као неки племић наследно добро.“ (497) Потом, остало је отвореним више питања у вези са Атанасијевим животним путем, о чему пишемо у одељку који следи. С друге стране, док неке приче „беже“ из *Предела сликаног чајем*, у њему се могу „пабирчити“ (494) нове. „Ко чита налази у књигама оно што не може наћи на другом месту, а не оно што је писац турио у роман.“ (494) – поетичка је мисао која упућује читаоца да, попут Атанасија, или пак попут полицијског стручњака за шифре, ишчита бар

---

<sup>556</sup> С обзиром на то да, када је у питању функција празних места у потоњим Павићевим романима, делимо исту критичку и методолошку позицију са Јасмином Ахметагић (уп. Ахметагић 2005: 33), задржаћемо се на наведеном примеру мање функционалног празног места (мотива куповине столица).

још једну причу. Напабирчена прича није „утеха“ за одбеглу причу; она је добит читаоцу спремном на нов начин читања. Налажење „утекле приче“ је „ствар читања а не писања, ствар ока а не пера“ (493). Овим се још једном подвлачи романописчева жељена публика: његов читалац је посвећени, оштроумни, Аргусовог ока, трагач. Међутим, приповедач наводи да „с таквим трагањем не треба претеривати“ (495) чиме се имплицитно сугерише најпре потрага за крајем (крајевима, расплетима) наратива о Атанасију Свилару и Витачи Милут, па тек онда читање као забава. Заправо, читалац *Предела сликаног чајем* и не мора да употреби плајваз; решење загонетке романа (ређања кључних речи сваког поглавља правим редом) дато је на последњој страници романа.

### 13. 6. ОСТАЛЕ УГРАЂЕНЕ СТРАТЕГИЈЕ ЧИТАЊА ПАВИЋЕВОГ РОМАНА

#### 13.6.1. УМЕТНУТЕ ПРИЧЕ КАО ОКВИР ЧИТАЊА ПАВИЋЕВИХ РОМАНА

Међу Павићевим поетичким уметнутим причама, посебно место припада исповести Витаче Милут, односно одељку „Усправно 4“ *Предела сликаном чајем*. Витачина исповест оријентише се ка Павићевој романескној поетици, али се, за разлику од већине уметнутих прича овог типа, не окреће упутствима за тренирање нових начина читања, већ темама које су у основи саме дефиниције читања, али и природе и статуса књижевног лика. То су, свакако, теме уживљавања у свет приче и проблем интеракције са књижевним ликом. Имплицитни аутор путем Витачине исповести реактуелизује оно што је још од Платона и Аристотела истицано као својство књижевности и саме рецепције – уживљавање, те сам књижевни лик; овога пута, теорија о читању и књижевном лику даје се на књижевноуметнички начин.

Кроз фокус јунакиње романа, Витаче Милут, стварност је од света приче одељена стакленим, прозирним вратима. Као што ће се касније показати – и порозним. Сходно форми исповести, дискурс Витаче Милут пун је лирских тонова, те она и свој живот, називајући га непочитаном књигом, поетизује. Њен живот (књига) приповеда<sup>557</sup> се у

---

<sup>557</sup> Витачина исповест изворно је имала облик песме: текст исповести имао је пратећу мелодију, док је сама песма била певана „доњом страном одјека“, односно тамном страном Витачиног гласа, оном чији се прототип налази у подземљу. Како наводи ова јунакиња, „и сама ја, Витача, имам тамну страну своје природе и свога гласа“ (458). Тамни глас Витачине песме, дакле, упућује на релацију са паклом као местом „где се мери шта смо ми другима нажао учинили“ и „подземим одјеком душе“ (Павић 1989: 458), односно једним од путева спознања (спознаје смрти). Витачина песма је у *Споменици* добила облик приче и записана је туђом руком.



другом лицу, а као одресат наводи се Непознати. Иза овог псеудонима крије се читалац с друге стране стаклених врата и с друге стране времена (Витачино време протиче брже), али који ипак може да осети сигнале које му упућује јунак књиге коју тренутно чита. Стављајући акценат на читаочев осећај, Витача нас полако уводи не само у свој свет, већ и у теорију о типовима читаочеве интеракција са књижевним ликом; прецизније, њен вапај за спасом у процесу читања може резултовати симпатетичком идентификацијом. Али, како смо истакли у одељку о Јаусовим типовима читаочеве идентификације са књижевним ликовима, симпатетичка идентификација са књижевним ликом носи и опасност – читачево сажалење уз одсуство деловања које, у случају читања сегмента о животу Витаче Милут, може бити погубно (неће битиспасена). Сагледавајући себе као јунака књиге, Витача свој статус у тренутку завршетка писања књиге, а пре отварања њених корица види као „делимичну особу“ (464) која жуди за стапањем са неком другом личношћу, целом, с оне стране сна; са читаоцем. Сам чин стапања са јунакињом приче, односно чин читања, одвија се такође у „међувремену“, измештеном тренутку садашњости, чиме се алудира на ескапистичку природу читања. Иако се током више од половине Витачине исповести не експлицира коју књигу чита Непознати, на основу одређених импликација можемо доћи до одговора: самим тим што је, након отварања књиге, чувши звук куцања чаша Витача пренута из сна, постаје јасније да је отварање корица *Предела сликаног чајем* стаклена врата као границу два света (реалног и фикцијског, књижевног) учинило порозним. Испрва читалац (лик у роману) не види Витачу и не може да реципира сигнале које му она упућује, што је оправдано његовом тренутном непотпуном посвећености чину читања (паралелно са листањем страница *Предела* читалац игра партију домина и испија вино). Међутим, жеља „делимичне особе“ за целовитошћу јача је од околности, те читалац, захваљујући Витачиним сигнаlima које и даље не опажа свесно, почиње да добија партију домина. Нимало случајно судар двају светова – реалног и света приче означен је звуком. У контексту Павићевих романа, звук је увек знак оностраног.<sup>558</sup> Из угла теорије о читању и књижевном лику што је, како смо поменули, тема Витачине исповести, овде се још једном скреће пажња на демонску димензију читања: урањајући у читаочев сан, али и у загрљај, те називајући себе

---

<sup>558</sup> О семантици звука у Павићевим романима опширније смо писали у одељку „Смрт наратора *Другог тела* као изазов неприродној наратологији“.

вампирицом, Витача скреће пажњу на опсесивно дејство читања. Фиктивна стварност овде је преплављена обе човекове димензије: виртуелну (сан) и физичку (загрљај). Иако је у радовима о *Пределу сликаном чајем* вишеструко обрађивана тема јунакиње заљубљене у читаоца, гледано из нашег угла она је подређена широј теми судара светова, процеса читања и интеракције са књижевним ликом. Витача се обраћа читаоцу – извантекстовном, емпиријском, оном ко у датом тренутку држи у рукама *Предео сликан чајем*, називајући га „здрављем и вечитом младошћу“. Овде се уједно алудира на Витачину накарадну склоност – љубав са дечацама која се у још неколико наврата наглашава у овом сегменту романа.<sup>559</sup>

У роману *Предео сликан чајем*, кроз Атанасијеве договорштине у Цецилијином дому, датим „из друге руке“ – кроз сведочанство наратора, прича се појављује и као средство за одбрану од ђаволске обмане. Метод доскакивања сабеседнику помоћу немог причања приче, сваки пут одабране према околностима, имао је за циљ „безбедност подухвата“, односно „одржање на истој тачки кључања“ (396). Током Атанасијевог сусрета са Цецилијом, ову функцију је вршила прича о Плакиди чије је умируће дејство садржано у томе што управо ова прича „тимари и оне душе које воле да се ритну...“ (397) У игри ђавола, или – са ђаволима који се и физички појављују у Цецилијином дому (у обличју дон Азерета), Цецилија примењује исти метод као и Атанасије: она наглас чита песму о погребу, а дон Азеретови одговори на позиве које упућује лирски субјекат у песми одају утисак двогласја, односно два ђавоља гласа који читају исту песму о погребу. Након дон Азеретових придодатих стихова „Колико се разумем у ствар ову / реч је о гробу, а није о рову!“ (404), Цецилија затвара књигу и у разговор о песми укључује Атанаса питањем: „О чему је реч Атанасе? [...] Како иде твоје зидање?“ (404) Да је Атанасије постао један од непосредних учесника у игри ђавола (или, са ђаволима) потврдиће и његово шуцање, које је уз Цецилијин кашаљ, кијање или звиждук један од начина општења ђавола међу собом. Овим се у потпуности осветљавају ђавољи елементи у карактеризацији Атанасијевог лика који су на крају *Малог ноћног романа* остали на нивоу наговештаја. Такође, овде се Атанасије јавља и као ђаволима равноправан, те му је дата могућност читања ђавољих порука која је, с друге стране, ускраћена Витачи Милут

---

<sup>559</sup> Уп. „Учинио си ми се млађи него први пут и помислих можда да ћеш ти и даље бивати све млађи и млађи и то ме неодољиво привуче теби и знала сам, једнога дана премамиће ме то сасвим на твоју страну, јер сам одувек волела дечачиће.“ (462)

јер ће је, како сазнајемо, ђавољи изасланих увребати управо у дугоочекиваном тренутку слабости.

### 13.6.2. ПАРАБОЛА О ПУТУ КАО МЕТАФОРА ЧИТАЊА

Прича о путу/путовању/путнику једна је у низу уметнутих поетичких прича Павићевих романа. Једна од првих уметнутих прича са овом темом у контексту Павићевих романа јесте „Запис о путници и школи“ (Павић 1994: 243–247). Смештена унутар одреднице „Кора, Фараби Ибн (VIII–IX век)“ у Зеленој књизи *Хазарског речника*, прича о путници и школи покреће проблем циља пута, односно пута као циља. Послушавши савет, путница уместо до школе, стиже до мочваре. Међутим, и поред приповедачевог инсистирања на узалудности пута (јер се никада не може доћи до циља), путница спознаје да је сврха пута у тражењу:

„она почиње да обраћа пажњу на нове појединости, у успоменама једва забележене. Између тих појединости она тражи оне најважније стално се опредељујући за све мањи и мањи број, док немилосрдним свођењем и све строжим избором не долази до једног јединог призора из сећања...“ (Павић 1984: 247)

Пренета на поетичку раван *Хазарског речника*, прича о путу до школе јесте прича о читању *Хазарског речника* и покушај долажења до значења романа. Циљ читања, како сугерише ова уметнута прича, а готово по дефиницији читања Волфганга Изера, јесте обраћање пажње на детаље, сажимање сходно фреквенцији и (чак аналошкој) релацији мотива и детаља, али и сходно читаочевој природи и афинитетима. До „школе“ (расплета, значења) се, бар у контексту *Хазарског речника* и већине потоњих Павићевих романа (нарочито *Предела сликаног чајем* и *Униката*), не може доћи „једносмерном улицом“. Сваки нови пут јесте ново тражење. То је, заправо, интенција имплицитног аутора Павићевих романа, али и читаоца којег овај аутор има на уму: читање је трагање за путевима ка циљу, а не само долажење до њега. У контексту поменуте одреднице *Речника*, иако се наводе сведочења о успешности Фарабија Ибн Коре у мисији на кагановом двору, подједнако су релевантна и сведочења да Ибн Кора није ни стигао до кагановог двора, већ да се изгубио у самом путу. Тако овај лик *Хазарског речника* постаје носилац прототипичних одлика ауторске публике овог романа – посвећеног читаоца „изгубљеног“

у романескном лавиринту, или, боље рећи, уроњеног у трагање за везом и значењем детаља, те у налажење нових пролаза кроз лавиринт.

Значајно запажање о семантици пута који „мисли уместо“ путника изнео је Петар Пијановић (1998: 212):

„Пут који мисли на оне што путују није само иманентан поетички став, већ израз недовољно јасног сазнања да се унапред знају путање и путници. Судбински детерминизам усмерава путника сасвим одређеним путевима, па отуд 'још док је био празан', пут мисли уместо путника и сваког часа чека да они упишу своје слово у давно припремљеној књизи живота. Тако се путује не само кроз простор, него и кроз време.“

Пијановићева мисао о путу односи се на Атанасијево саморазумевање и самопознање, зарад којих је било потребно отиснути се до митолошког извора разлика у човековој природи, архетипа двојства. Реч „отиснути се“ тачно осликава прву половину Атанасијевог путовања где путника „води пут“. Запажања Јасмине Ахметагић у вези са Атанасијевим трагањем за „слатким местима“ (21) града у покушају „*da nađe zajednički imenitelj tuđih misli o sebi*“ (Ахметагић 2005: 96), односно „*iskaze koje je od različitih žena čuo o sebi [...] prethodi junakovo uverenje da smo najpre ono što jesmo za druge, posebno u intimnim odnosima.*“ (Ахметагић 2005: 96) наводи нас на то да се детаљније задржимо на Атанасијевом наративном обликовању идентитета као прве, а показаће се, и последње (оквирне) етапе на путу спознаје и самоспознаје.<sup>560</sup> Искази некадашњих Атанасијевих љубавница:

„Ти не волиш да читаш!“, „Ти волиш да причаш, а не да читаш. И умеш да ћутиш. А не умеш да певаш.“ (24); „Не волиш вино, а мучиш воду. Бојиш се свитања.“ (25); „Ти код куће држиш одвојено свој прибор за јело, и своје судове сам переш, сам пржиш и једеш, јер твоји не воле исту храну као ти.“ (26)

упућују нас на то да су, пре самог Атанасија, други спознали трептаје древног идиоритмичког реда у Атанасијевој природи. Из очију других, „виђен“ уместо да сам види, Атанасије полази на пут који ће добрим делом њега да води. За разлику од ове уводне приче у Атанасијево самопознање, завршна прича о њему самом прича је коју је сам ишчитао из *Споменице* у његову част. То је „Четрнаести апостол“ – прича о Сатани.

---

<sup>560</sup> Пут Свиларове самоспознаје приповедач назива „једначином сопствене личности“ (22).

У односу на први ниво спознаје (самоспознају своје идиоритмичке, самачке природе), други ниво Атанасијеве спознаје „једначине“ сопственог живота одвија се на путу који сам „води“. Стога прича „Четрнаести апостол“ сведочи о Атанасијевом свесном прихватању, те експлицирању своје ђаволје природе. Проблем „прихватања“ или свесног бирања ђаволје природе додатно усложњава Атанасијева реплика: „Треба се само навићи на себе. После је све лако.“ (97) Изречена у контексту разговора о последицама бојних отрова које производи његова фабрика, ова реплика нас наводи на трагање за евентуалном метафизичком предодређеношћу Атанасијеве мржње (иако се ниједног тренутка не експлицира његова мржња према људском роду, произвођење бојног отрова и трговина потомцима указује на постојаност овог осећања у Атанасијевој природи). До сличног запажања дошла је и Јасмина Ахметагић (1989: 97):

„Ostaje otvoreno pitanje, međutim, zašto Svilar nije ostao veran idioritmicima, promenivši zanimanje (jer ga i ovako menja), ili zašto kada je pristupio opštežiteljima nije nastavio da se bavi arhitekturom, jer se njegov kasniji povratak arhitekturi ispoljava kroz megalomanska podražavanja Titovih građevina i znači više izživljavanje novostečene moći do arhitektonska strast.“

Одговор можда лежи у Атанасијевом приклањању сасвим трећој митској „подели“. С обзиром на то да Атанасије постаје произвођач бојних отрова (поседује предодређену мржњу), а ово „занимање“, с обзиром на то да за последицу има уништење живота, није (и никако не може бити) у надлежности према новом времену модулираних идиоритмика или кенобита, већ једино у надлежности Сатане. Међутим, од тренутка склапања приче о четрнаестом апостолу као Атанасијевог својеврсног „признања“, пут опет почиње њега да „води“, што се у сижеу романа манифестује тајним планом ђавола у вези са животом Витаче Милут и самог Атанасија Свилара. У том поновном препуштању путу примећује се свега један „трзај“, односно покушај да се поново избегне пут који чека Атанасија да се у њега „укрца“. Након што нас приповедач упозна са тим да Атанасије „нешто ново смера. Нико не зна када је донео одлуку.“ (502), присуствујемо чину када овај јунак баца своје луле, пали „хавану“, отвара боцу „Chiwas Regal“-а и после више година исправу потписује са „Атанасије Свилар“. Ова сцена наводи нас на закључак да, након лутања по „таласима“ своје природе, Атанасије најзад жели да споји крајности своје природе, те да у ђавољим послом стеченом иметку сада ужива као идиоритмик Гаса Свилар. Наравно, иза оваквих поступака открива се и интенција бега од Сатаниних изасланика, односно „сарадника“

Донина Азарета. Док је пут предодређен, бег са тог пута није. На крају романа обистињује се Сатанино упозорење: Свилар „покорно пружи руку да заљуља колевку. Тада од његове руке на камен пред колевком уместо једне падоше три сенке.“ (519) Заправо, Атанасије је до спознања дошао тек љуљајући ђавола у колевци. Ретки су они које пут води. Атанасије ипак није један од њих.

### 13.6.3. ПРИЧА О БОЉКИ КАО „ПОЈАЧАЛО“

За разлику од уметнутих прича функционалнијих када је у питању читаочева активност, а какве смо, подсећања ради, нашли унутар црних поља *Предела сликаног чајем*, поједине уметнуте приче Павићевих романа као примарну (и једину!) функцију имају усмеравање га главном мотиву, покретачу заплета. Међу таквим је гусларева песма преоденута у причу „Карамустафини синови“. Поступак „преодевања“, односно навлачења новог руха (форме) „старом“ тексту манир је писца Милорада Павића и уједно знак да се на датој причи – ходилици свакако треба задржати. У контексту романа *Предео сликан чајем*, прича „Карамустафини синови“ осигурава читаочево оријентисање кроз заплет. Најпре, уметнута у *Мали ноћни роман* (први део *Предела сликаног чајем*), уз сигурну навигацију ка њој линеарним читањем (у *Малом ноћном роману* нема упутстава за другачији начин читања), прича „Карамустафини синови“ подвлачи значај мотива болести („бољке“) за заплет романа *Предео сликан чајем*. Карамустафиним синовима ускраћена је благодет бола. Наследни моменат и ускраћење благодети (у Атанасијевом случају, услед цветне грознице, благодети доживљаја пролећа и мириса) чврсто повезују две приче о болести. Атанасијевој физичкој болести треба придодати још једну „бољку“ – овај архитекта хронично је „боловао“ од несупеха у својој струци; никада није успео да подигне грађевину иако је њен план на папиру био савршено устројен. Уметнута прича о Карамустафиним синовима читаоца упућује и на болест као предодређење. Значај приче о Карамустафиним синовима у *Малом ноћном роману*, и шире – за значење *Предела сликаног чајем*, подцртава њена форма: причу „Карамустафини синови“ преноси гуслар у форми усмене епске песме. Епска песма, односно прича о Карамустафиним синовима, самим тим што је сачувана и што се даље преноси, себи прибавља статус велике приче као културне баштине једног народа. Из овог угла, „Карамустафини синови“ баштине велику причу о човековој судбинској предодређености, што ће се потврдити и у причи о

Атанасију Свилару: „Одговор на питање зашто је Свиларов живот прошао у јаловим напорима да гради нешто што му није било дато да сагради лежао је најзад пред њим, или тачније за њиме, јасан, *прастар* и *неумитан* (подв. М. Б. Ћ.)“ (147). На исти начин може се тумачити и Атанасијева „бољка“ – предодређен је на неуспех зато што је изабрао позив који не припада идиоритмцима, у које се овај јунак убраја. Тако прича о Карамустафиним синовима и Атанасију Свилару подцртава „вечито враћање истог“ (Пијановић 1998: 214), у контексту поменутог романа – приче о два монашка реда, две људске природе.

Неуспех је мотив који покреће заплет романа *Предео сликан чајем*: на прекретници своје животне доби (око 45. године) Свилар доноси одлуку да преокрене свој неуспех у корист. Атанасијева болест<sup>561</sup> његов је водич, чиме се још једном потврђује идиоритмичка природа овог јунака: њега води пут – болест, судбина, бар до тренутка када својевољно одлучи да са Свете Горе оде баш у недељу, трећег дана – дана истине. Тада почиње један нови пут Атанасија Свилара, пут преображаја у кенобита. И сам пут буквално добија другачији статус: овога пута стаза „слуша путника“ (Павић 1989: 94). „Карамустафини синови“ једна су од прича *Предела сликаног чајем* са отвореним крајем. За разлику од гусларевог краја песме/приче, отац Лука причи дописује сасвим другачији, нејуначки крај: Карамустафини синови нису подносили манастирску климу, сметали су им плесан и прашина, те су полумртви враћени свом дому „с напоменом да их неће бог“ (102). У *Пределу сликаном чајем*, отворен је и крај приче о Атанасију Свилару.

Делом сличну функцију у процесу читања има једно од црних поља *Предела сликаног чајем*, прича о Амалији Ризнић. Ова јунакиња, попут Софонија Опујића из каснијег Павићевог романа, „носи своју болест под срцем“ (224). Бол Амалије Ризнић, иако једним делом физички („болови су се јављали у хору“ (226)), уједно је и метафора њеног пута: вођена болом она одлази што даље од Пфистера, чак до „Мачјег блата“. С друге стране, као „ствар најсличнија мислима“, бол се у контексту приче о Амалији Ризнић може тумачити као утеловљена метафора осећања туге, а још више страха.

---

<sup>561</sup> Болест се у Павићевим романима сматра поруком – водичем. Током разговора са Атанасијем, отац Лука овом јунаку, али с обзиром на то да је изречен у апелативу, и то у множини – и читаоцима, оставља аманет: „Зато пазите на своје болести и у сновима, а немоли на јави. Оне увек имају нешто да вам поруче...“ (103). С обзиром на то да је аманет изречен непосредно након разговора о причи „Карамустафини синови“, његова функција јесте да читаоца подсети на важност мотива болести за значење романа *Предео сликан чајем*, те на важност овог појма као метафоре пута. И у овом случају болест (пут) води јунака: након што му је лекар због цветне грознице препоручио одлазак на море, Атанасије Свилар креће на пут који је њега изабрао.

Још једна гусларева прича *Предела сликаног чајем* која је доходила у овај роман, овога пута из збирке *Коњи Светога Марка*, има функцију наглашавања преображаја (прецизније, промене идентитета) као једне од главних тема овог романа. Пут од Јоана Сиропулоса, Грка, до Јована Сиропулова, Бугарина, мотивисан је материјалном коришћу. На исти начин мотивисана је промена духовног идентитета Атанасија (Сатане) Свилара Разина.<sup>562</sup>

„Предосећање је руда од које тек треба исковати новац.“ (501) – изговара приповедач *Предела сликаног чајем* откривајући нам своју поетичку стратегију грађења приче о Атанасију Свилару – Разину – Свилару. Са оваквом функцијом усмереног хоризонта очекивања у роман је уведена већина поменутих уметнутих прича. Међутим, имплицитни аутор Павићевих романа, поред тога што подстиче читаочева очекивања у вези са обликовањем сижеа, не занемарује аспект неизвесности. Примера ради, у *Пределу сликаном чајем*, роману са више уметнутих прича – антиципација, неизвесност је интензивирана самим (отвореним) крајем. Исти поступак Павић примењује и у другим романима (*Унутрашња страна ветра*, *Звездани Плашт*, *Уникат*).

#### 14. ПРАКСА ЧИТАЊА ХАЗАРСКОГ РЕЧНИКА

##### 14.1. НАСТАВНА ПРАКСА „ЧИТАЊА“ ХАЗАРСКОГ РЕЧНИКА

Роман *Хазарски речник* обавезна је наставна јединица плана и програма за четврти разред средњих школа (односно једна од изборних јединица трећег разреда трогодишњих стручних школа). Судећи по уџбеницима (читанкама) одобреним од стране Завода за вредновање квалитета образовања и васпитања, превасходно по уџбеницима тренутно најзаступљенијим у школама (издавача Klett, Нови Логос)<sup>563</sup>, аутори у први план стављају аспект нелинеарног читања *Хазарског речника*. Аутори Љиљана Бајић, Миодраг Павловић и Зона Мркаљ (2016: 348–350) при анализи *Хазарског речника* у настави својим уџбеником (читанком) препоручују обраду Павићевог романа преко неколико кључних проблема:

---

<sup>562</sup> О проблему идентитета Атанасија Свилара писао је Кристијан Олах у раду „Драма идентитета у *Малом ноћном роману* Милорада Павића“ (*Српска теологија данас 2013*: зборник радова петог годишњег симпозиона одржаног на Православном богословском факултету 14. децембра 2013, прир. Радомир В. Поповић, Београд: Православни богословски факултет – Институт за теолошка истраживања, 2014, стр. 581–601.)

<sup>563</sup> Одломци *Хазарског речника* нису унети у *Читанку са књижевнотеоријским појмовима за IV разред средње школе* аутора мр Љиљане Николић и Босилке Милић (Београд: ЗУНС 2006).



избора жанровске одреднице *роман – речник*, хазарске полемике, писаца и демона *Хазарског речника*, истраживача хазарске полемике, постмодернистичких елемената дела, док у завршном сегменту анализе упућују читаоца на креативне начине читања, овога пута – од краја (Апендикса 1 и 2) уз сугестију за проналажење функције и уметничке улоге апендикса, а потом и заспекуларно читање ликова Теоктиста Никољског и Аврама Бранковића. Пренето на раван имплицитних читалаца *Хазарског речника*, аутори поменуте читанке определили су се за кориснички начин читања/обrade *Хазарског речника* у наставној пракси, док су дубље слојеве значења *Хазарског речника*, намењене повлашћеном, упућеном, хазарском читаоцу експлицирали у завршном сегменту обраде ове наставне јединице (Бајић, Павловић, Мркаљ 2016: 350). Стога можемо закључити да се аутори поменуте читанке, претпостављамо због исхода и циљева наставног плана и програма, опредељују за упућивање читаоца (ученика) на читање по ауторским упутствима. Стваралачкији начин читања, такође промовисан „Претходним напоменама“ *Хазарског речника*, ипак остаје недостатак овог уџбеника. С друге стране, сам избор одломака уврштених у *Читанку за четврти разред гимназија и средњих стручних школа* аутора Предрага Петровића, Бошка Сувајџића, Наташе Станковић Шошо и Мине Ђурић (Београд: Нови Логос 2016) представља једно „читање“ *Хазарског речника*, и то пресеком кроз све три књиге овог Павићевог романа. Такође, поменути аутори значајан сегмент наставне обраде *Хазарског речника* посвећују могућностима његовог читања где се ученици (читаоци), по препоруци приповедача уводних страна романа, позивају на трагање за правим редом читања и на активно промишљање читања као осмишљавања и стварања света. Аутори читанке у издању Новог Логоса раздвајају појмове упућеног и корисничког читања чиме су, у односу на претходно анализирани уџбеник, значајније ближи Павићевој поетици читања. У односу на претходни уџбеник, овде је, при наставној обради *Хазарског речника*, акценат на активном читаоцу.

Током вишегодишњег рада у средњој стручној школи, аутор дисертације је ученике упућивао на тренирање нових начина читања *Хазарског речника*, поштујући пуну слободу читаоца у избору редоследа и количине штива. Закључци разноликих начина читања и прелиставања *Хазарског речника* до којих су долазили ученици у пракси потврдили су једно од наших запажања изнетих у одељку о природи и функцији празног места у *Хазарском речнику*: чак и насумичним избором две одреднице *Речника* ученик је стекао

увид у неколико кључних ствари у вези са заплетом *Хазарског речника* (полемиком), његовим узроцима, последицима, учесницима, или је, пак, добио важне информације о самим Хазарима. Овим се чак и у средњошколској пракси читања потврђује општи став истраживача *Хазарског речника* у области науке о књижевности да је заплет романа брижљиво структуриран као наративна матица и „матрица“ која истовремено у потпуности осветљава и максимално потенцира значај главног догађаја предоченог заплетом, док, истовремено, замагљује његове узроке, учинке и последице.

#### 14.2. ПРАКСА ЧИТАЊА ХАЗАРСКОГ РЕЧНИКА ВАН АКАДЕМСКИХ КРУГОВА<sup>564</sup>

Од тридесет троје испитаника, потенцијалних читалаца, двадесет троје је одабрано насумично – у питању су били испитаници различитог животног доба и професија, од трговаца, до економиста, правника, лекара, професора друштвених наука, спортиста и пензионера, док је десет испитаника бирано циљно – у питању су испитаници који су године 2017, 2016. или 2015. завршили средњу школу. Сви испитаници попуњавали су исти упитник сачињен према ауторским упутствима у вези са начинима читања *Хазарског речника*, али и у релацији са једном од средишњих метода примењених у самој дисертацији – методом реторичке и реторичко-етичке теорије читања. Упитник наводимо у Прилогу 3. Оно у чему се уочава консензус међу испитаницима, то је да је *Хазарски речник* књига за коју су чули (100% испитаника је одговорило на овај начин) и то углавном са својих 17 година (оквирно – у средњој школи). Изузетак представља одговор једне испитанице која је за *Хазарски речник* чула са својих десет година, те која га је већ тада листала; од читања је у том узрасту одустала због неразумевања садржаја романа („тежак стил за дечју публику“ – одговор је испитанице). Међутим, иако је група од десет испитаника – матураната изабрана циљано, уз претпоставку да су релативно скоро

---

<sup>564</sup> У односу на предмет истраживања ове дисертације, емпиријска провера начина читања *Хазарског речника* илустративног је карактера. Стога је ово истраживање ограничено на тридесет и три испитаника, симболично на исти број година од публикавања првог издања *Хазарског речника* (1984). Такође, напомињемо да интенција овог истраживања није била доношење објективних и валидних закључака према параметрима и стандардима емпиријских метода истраживања, већ пре један од видова дијалога са (не)читаоцима *Хазарског речника* и њиховим читалачким доживљајем поменутог романа.

*Хазарски речник* обрађивали у школи, упитник је показао неочекиване одговоре: *Хазарски речник* је у школи обрађивало свега троје испитаника. Међутим, информацију о *Хазарском речнику* као „значајном роману“ готово сви испитаници из ове категорије добили су на часу српског језика и књижевности. Испитаници који су роман обрађивали на часу, наводили су да је начин обраде био „класичан“, „читање и разговор о делу“, док је свега један испитаник одговорио да су ученици добили истраживачке задатке, те да су роман читали по групама, по књигама (црвеној, зеленој, жутој). Атрибут „значајан“ нисмо издвојили случајно; 90% ове групе испитаника је одговорило да *Хазарски речник* сматра „значајним романом“ (в. питање бр. 11). Уз овај став, испитаници су ређе наводили атрибуте „јединствен“, „иновативан“; најређе – „занимљив“. За питања бр. 3–10. више материјала за анализу било је међу испитаницима матурантима, док су остали испитаници ова питања углавном прескакали уз спорадичне коментаре на маргинама („не сећам се“); изузетак је тридесетогодишњи испитаник, дипломирани богослов и теолог који је подробније описао своје искуство читања додајући да *Хазарски речник* од читаоца захтева извесно предзнање (и у вези са историјом Хазара, и у вези са структуром дела), те себе, сходно томе што је роман прелиставао у средњој школи, сврстава у мање компетентне (мање информисане читаоце). Да *Хазарски речник* захтева информисаног, компетентног, упућеног и активног читаоца имплицитно је потврдила већина испитаника наводећи потешкоће у разумевању овог романа, а њих су имали сви испитаници – матуранти. Навешћемо неке од фреквентнијих одговора: од дванаесторо (колико их је одговорило на ово питање), седморо испитаника навело је да је од читања романа *Хазарски речник* одустало због општег неразумевања, конфузности информација од самог почетка романа или због потешкоћа у разумевању редоследа смењивања прелазака из једног у други историјски период романескне радње.

Сви испитаници имали су јединствен одговор када је у питању њихова стратегија читања романа: искрено су одговарали да роман нису прочитали у целости. Међутим, када је у питању део штива који је био предмет читања, код 65% испитаника то је почетак романа. Читано штиво усвајано је линеарно.

Свој читалачки доживљај *Хазарског речника* испитаници су описивали на следећи начин: током читања често речима „конфузно“, „неразумљиво“, „напорно“, а у опису доживљаја *Хазарског речника* након читања могао се наћи и одговор „излагали су ме“

(додуше, свега један испитаник је ово написао). Претпостављамо да због парцијалног читања или нечитања, а и с обзиром на животно доба у којем су испитаници (не)читали *Хазарски речник*, свега двоје је одговорило на питање о томе на који начин их је *Хазарски речник* ангажовао као читаоца: одговори су „емоционално“ и „интелектуално“. На основу укупног увида у одговоре тридесет троје испитаника закључујемо да:

1. за *Хазарски речник* сви су чули, али да га нико од испитаних није прочитао у целости. Дакле, *Хазарски речник* у ванакадемској (али и академској јер су поједини испитаници управо из поменутог круга) пракси има више корисника и нечиталаца, него посвећених читалаца.
2. Иако га нису прочитали целовито, сви испитаници имају став о естетској вредности овог романа; упркос навођењу потешкоћа при читању, незанимљивости (једна испитаница је навела: „Није било занимљиво да читам како је принцеза лепа и нико није смео да види њено лице.“), став свих испитаника је позитиван, те *Хазарски речник* сматрају „значајним“, „јединственим“, „иновативним“ романом.
3. Став испитаника у вези са *Хазарским речником* превасходно се темељи на запажању оних од којих су чули за овај роман; то су углавном наставници српског језика и књижевности. Стога можемо закључити да је став о естетској вредности романа код (не)читалаца усвојен пре самог читања романа, те да, услед нечитања (листања) романа није био предмет индивидуалног читалачког промишљања.
4. На питање о начину на који их је као (не)читаоце ангажовао *Хазарски речник*, испитаници су углавном остајали збуњени, а ово питање остављали без одговора (сем два поменута изузетка).
5. На основу обе стране читалачке праксе, ванакадемске и академске (које се перманентно дотичемо у дисертацији), закључујемо да је *Хазарски речник* ипак намењен информисаном читаоцу. Остали читаоци га, управо због неинформисаности и неразумевања (непознавања читалачких конвенција) остављају по страни и не читају целовито.

Упитник који су попуњавали испитаници налази се у Прилогу 3.

## VII ЧИТАЊЕ РОМАНА МИЛОРАДА ПАВИЋА КРОЗ ПРИЗМУ ПОСТКЛАСИЧНИХ ТЕОРИЈА ЧИТАЊА

### 1. МУЛТИПЛИКАЦИЈА ИМПЛИЦИТНОГ АУТОРА КАО ЕФЕКАТ ЧИТАЊА РОМАНА *УНУТРАШЊА СТРАНА ВЕТРА*

Поред бројних студија о имплицитном читаоцу, о којима смо писали у више одељака дисертације, те које смо користили као интерпретативни метод анализе Павићевих романа, теорије читања подједнаку пажњу посвећивале су и концепту имплицитног аутора. Због природе самог концепта, те плуралних методолошких позиција са којих му се приступало у историји теорије књижевности, у првом делу овог одељка дајемо дијахронијски преглед концепта имплицитног аутора и указујемо на методолошке аспекте који су значајни за разматрање проблема његове рецепције, те умножавања унутар једног књижевног дела. Током прегледа студија у којима се имплицитно или експлицитно покрећу питања мултипликације имплицитних аутора издвојићемо критеријуме за одређење потенцијалног мноштва имплицитних аутора у једном књижевном делу. Узимајући у обзир више аспеката поменутог концепта који су до сада осветљени у књижевнотеоријским радовима, број имплицитних аутора подједнако сматрамо својставом датог текста, његове кохеренције, доследности у наративној прогресији и истицању његових норми и вредности, као и ефектом у процесу рецепције јер, с друге стране, број имплицитних аутора директно зависи од читаоца и његове компетенције за концептуализацију кохерентности, његовог познавања паратекстуалних информација и др. Назначени проблем потом истражићемо у роману *Унутрашња страна ветра* који, услед проблема постојања заплета, присуства прича – ходилица и низа некохерентности које је критика често истицала, сматрамо вишеструко инспиративним за истраживање мултипликације имплицитних аутора и осветљавање нових рукаваца овог концепта.

#### **Концепт имплицитног аутора као ефекат процеса читања**

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 „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>565</sup> Паралелно са поставкама руских 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 drugih ljudi.“<sup>566</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

---

<sup>565</sup> Значење поменутог концепта наводимо према тексту В. Виноградова публикованом у оквиру сабраних дела овог аутора. Међутим, прва разматрања концепта *образа аутора* налазе се у студијама В. Виноградова о Пушкиновој прози, насталим почетом 30-их година 20. века.

<sup>566</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 Џорџ Елиот истиче да је „друго ја [...] суштаственије од пуне људске личности“ и да се „Iza njega krije veoma zadovoljno pravo istorijsko ja, bezbedno od bezobraznog posmatranja i kritike.“ (нав. према Бут 1976: 87)

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, по Буту (1976: 87), одвија се на релацији „комбинација норми“ у књижевноуметничком тексту – рецепијент<sup>567</sup>, а крајњи циљ трагања за сликом имплицитног аутора у тексту јесте налажење значења<sup>568</sup> поменуте комуникације.<sup>569</sup> 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

---

<sup>567</sup> Појашњавајући своје становиште у вези са процесом књижевне комуникације, Бут (1976: 87) даје следећу паралелу: „Ваš као што 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>568</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“. (Бут 1976: 89)

<sup>569</sup> У оквиру аспекта комуникације, поред коментара као најочигледнијих смерница 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.

уочити сличности: примера ради, анализом Филдингових романа из реторичког аспекта 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, читаочеву) страну овог концепта. Волф Шмид<sup>570</sup> (2013: 3) у оквиру анализе слике аутора коју дело евоцира захваљујући својим стилским, идеолошким и естетским својствима<sup>571</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>572</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 посвећује оном полу који се односи на пошиљаоце наративне информације. Анализирајући медијаторе наративне 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 „*implicitanoj metajezičnoj informaciji o pravilima konstrukcije djela*“.<sup>573</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

---

<sup>570</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>571</sup> Стил као „*naš osećaj za veštinu kojim pisac bira lik, epizodu, scenu i ideju*“, потом тон, односно вредновање који подразумева писач 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) *Реториципрозе* издвојени су као индексички знаци имплицитног аутора.

<sup>572</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)

<sup>573</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.



наративне 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 нараторолошке 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 и као важна активност реторичког читања.<sup>574</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 редувантног приповедања<sup>575</sup> (односно, приповедног „вишка“ информација), мотивисана потребом имплицитног аутора да нама, публици, каже нешто о ликовима.<sup>576</sup>

---

<sup>574</sup> Уп.Фелан 1996: 235: „One important activity of rhetorical reading is constructing a sense of the implied author.“

<sup>575</sup> Редувантно приповедање крши оно што Х. П. Грајс (Н. Р. Grice) назива „Cooperative Principle of Convergence“, односно принцип разговора по коме нечији допринос треба да буде релевантан и да одговара ситуацији; тачније, редувантно 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 редувантног приповедања, у оквиру прве стаје комуникације у наративу (наратор – наратор), наратор обавља неку од следећих функција: репортер, интерпретатор, евалуатор. Овај вид наратије позив је да се оде „иза“ комуникације наратор – наратор, односно позив за „кретање“ по стази аутор – ауторска публика.

<sup>576</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*-наратије, односно њене функције, међу осталим средствима којима имплицитни аутор, по Фелану (2011: 68) позициониран изван текста, комуницира, јесу паратекстуални елементи, наратори, ликови као казивачи и слушаоци, целокупна структура текста, празнине, наратор (наративна публика), ауторска публика.

Међу теоретичарима који фигуру имплицитног аутора укоренењу унутар термилошког 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 „*sistema 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>577</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.

---

<sup>577</sup> Уместо термина *implicitni autor*, Дејвид Херман се опредељује за аранжера. Међутим, Херманов *аранжер*, осим термилошке иновативности, не нуди ништа ново унутар самог концепта имплицитног аутора.

Од *Реторике прозе* (1961), па до данашњих дана, имплицитни аутор не само да је добијао разне варијације (чак и дискрепанације) у дефиницији, већ су разна питања која су покренута 20-их година 20. века – Шта је аутор?<sup>578</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>579</sup> На поједина питања у вези са концептом имплицитног аутора као што су његово учешће у наративној комуникацији и систематизација његових индексичких знакова<sup>580</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.

---

<sup>578</sup> Уједно, ово је наслов текста Мишела Фукоа из 1969. године.

<sup>579</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, 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>580</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*.

## Ка мултипликацији имплицитних аутора

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 наратије, односно аксиолошког искључења наратора из система вредности ка којима је текст усмерен, те функцијама непоздане наратије 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 геј особе 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>581</sup> Не удаљавајући се од текстуалног нивоа, Клајбер, преиспитујући Феланов концепт наративне прогресије, налази да у *round robin* романима надовезивање аутора имплицира и обећање кохерентности јер је сваки наредни аутор уједно први

---

<sup>581</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.

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 читаочеве улоге у доношењу суда о имплицитном аутору сваког претходног одељка у *round robin* роману. У контексту ове проблематике, Клајбер полемисе 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 стиловима 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 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. Умножаваће 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>582</sup> 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.

С обзиром на то да ће у наставку бити речи о постмодернистичком писцу, Милораду Павићу, треба истаћи да, по Исабел Клајбер, постмодерна наратија 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 умножаваће ове фигуре у контексту постмодернистичке прозе Клајбер налази у наглном заокрету и прекидању правца вредности и норми постмодерног дела неповезаним тензијама.

### **Проблем мултипликације имплицитних аутора у контексту Павићеве романескне поетике**

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

---

<sup>582</sup> Ова теза Исабел Клајбер дијаметрално је супротна од Бахтинове тезе о високој естетској вредности полифонијских гласова у романима Ф. М. Достојевског.

„прича 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, Ахметагић 2005).

Разматрање проблема имплицитних аутора у овом одељку 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>583</sup> у Павићевим романима, односно први у вези са којим су експлицитно постављена питања: шта, заправо, спаја „трансплантоване“ старе приче са новим ткивом.

---

<sup>583</sup> У *Унутрашњу страну ветра* „трансплантовано“ је чак шест Павићевих приповедака: „Запис у знаку Девике“, „Борба петлова“, „Врт ужаса“, „Јаје“, „Варшавски угао“, „Смрт Еугена Фоса“.

### Некохерентности *Унутрашње стране ветра*

У корпусу књижевнокритичких текстова о *Унутрашњој страни ветра*, чак и оних афирмативних, често се (парадоксално) осветљавају стилски и формални недостаци овог романа, а на један од њих (опет 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 другачијој 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 појмовног прецизирања. Не можемо да, након Пијановићеве констатације да у *Унутрашњој страни ветра* постоје приче-уљези, не поставимо питање, сада у Делићевом духу: да ли се неке од „трансплантованих“ прича, у овом роману не осећају удобно? И због чега? Или, пак, пишући о техници монтаже у *Унутрашњој страни ветра*, Пијановић само 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 Леандру 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 „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 види конструкција“, да је овај роман Павићев опробан рецепт и теоријска играрија јер „kojim god redom читали, то неће угрозити причу у којој и тако ништа није речено, у којој нема романескног 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 и 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 наратије“ 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.

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>584</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 сегмената 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

---

<sup>584</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.

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>585</sup>

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 дијалоге 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

---

<sup>585</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 факултету у Универзитета у Новом Саду.

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, дијалошка, 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 динамички 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 одлазака 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 повезаних 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 „ротоуи 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, когнитивнонараторолошке оријентације, те кроз резултат читаоачеве 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 смри 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 образложи 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 приповедачеву 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.

\*

„Ни празни, ни сити  
Враћамо се из тог загрљаја,  
Који је само увећао разлике“  
Раша Ливада

Анализу проблема умножених имплицитних аутора *Унутрашње стране ветра* завршићемо питањем: у односу на критеријуме за уочавање мултиплицираних

имплицитних 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 имплицитни аутор овог романа има атеховско лице? И потврђивим 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 конфигурисања 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 рукавац 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 девојчици 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>586</sup> његов имплицитни аутор кристалише се као (у тренутку писања) шездесетдогодишњак 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 можемо искористити стихове 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.

## 2. ПСЕУДО *ROUND ROBIN* ФОРМА И ПРОБЛЕМ НАРАТИВНЕ КОХЕРЕНЦИЈЕ У *ПОЗОРИШТУ ОД ХАРТИЈЕ*

Први књижевнокритички текстови о *Позоришту од хартије* Милорада Павића стављају акценат на жанровско поигравање (без улажења у његово тумачење) и игру са читаоцем као једним од сталних елемената предговора, поговора Павићевих романа, и шире – Павићеве поетике. Сава Бабић као један од првих приказивача *Позоришта од хартије*, уз поменуте елементе Павићеве поетике, као најзагонетнији моменат у овом

---

<sup>586</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*.



Павићевом делу види редослед којим су приче поређане, те и сам налази досетку како да одгонетне поменути принцип:

„Павић не каже нигде зашто су приче у књизи објављене у овом редоследу. С обзиром на његов обичај да све повезује још нека досетљива нит, све је игра и поигравање, расписујем свој конкурс: по којем принципу су овако распоређене приче у збирци. Одговори ће бити упоређени с мојом претпостављеном одгонетком, а награда додељена уз консултацију са самим аутором.“ (Бабић 2008: 1127)

Остављајући на тренутак по страни критичко преиспитивање Бабићевог става поводом *Позориште од хартије* у коме он налази једино „увећавање разлика“<sup>587</sup> у формалним обележјима Павићевих дела, у овом одељку ћемо усмерити пажњу на жанровску одредницу и форму овог дела, а потом и на његов допринос теоријским разматрањима о читању.

Роман антологија или савремена светска прича, *Позориште од хартије*, на специфичан начин (и то не само у оквиру Павићеве поезике) третира проблем мултипликације имплицитних аутора. Иако сам предговор, а потом концепција и садржај овог Павићевог дела подцртавају проблем умножавања маски аутора, у теоријским разматрањима Павићевих романа на овај проблем, као и на могуће литерарне утицаје приликом његове обраде, међу првима је скренула пажњу Ала Татаренко (2013: 251):

„Павић 'ставља' различите 'маске' и као резултат понавља се ситуација из Борхесове приче 'Everything and Nothing', када Шекспир, створивши свој свет и одглумивши у њему различите ликове, тражи своју суштину испод слојева маски. У *Позоришту од хартије* Павић ствара праву галерију маски аутора, које наизменично ставља, преображавајући се у писце из властите *Антологије*.“

На трагу запажања теоретичара књижевности поводом овог Павићевог романа, проблем умножавања имплицитних аутора у *Позоришту од хартије* разматраћемо кроз следећа питања која су уједно критеријуми за осликавање умножених имплицитних аутора у једном делу: у ком смеру се врши „навлачење маски“ аутора? Да ли Павић као аутор своју маску навлачи на лица фиктивних аутора, или, пак, њихове на своје? У ком

---

<sup>587</sup> Сличан став поводом формалних карактеристика *Позоришта од хартије* изнела је Снежана Божић у тексту „Бомбоне у омоту од чоколаде или: лажно паковање (Милорад Павић, *Позориште од хартије*, Београд 2007)“, Београд: *Књижевни лист*, бр. 67, стр. 8.

степену је остварена кохерентност у погледу изношења идеје и одређеног система вредности у *Позоришту од хартије*? И, на крају, у којој мери је уједначен павићевски стил и естетски квалитет „савремених светских прича“?

*Роман антологија или савремена светска прича* састављен је од 38 прича 38 различитих аутора, из 38 земаља, а творац свих прича и њихових аутора је Милорад Павић. Међутим, сваки одељак, а у њему – било биографија и библиографија аутора, било текст приче, садрже податке из Павићеве биобиблиографије, или се, било тематско-мотивски, било стилски ослањају на Павићеву поетику. Заправо, наративни свет већине приповедака је идентичан наративном свету осталих Павићевих романа. С друге стране, у сваком одељку се уочава тежња аутора Милорада Павића да се приближи типском или индивидуализованом лику писца сваке земље, па чак и да се тематско-мотивски уклопи у књижевни канон одређене земље.

Проблем колективног ауторства и умножавања имплицитних аутора тематизован је и у оквирима појединих прича. „По предању које је прешло и у XXI век“, идентитет цариградског писца приче „Можда су били заљубљени као ми...“, Мехмеда Бена Илдимрија, усложњен је чињеницом о постојању његовог брата близанца, Алија Бена Илдимрија, наводно, његовог коаутора. Проблем ауторства приче коју уноси у своју антологију аутор Милорад Павић (2007: 43) појашњава на следећи начин: „Прича која се овде доноси настала је после смрти Алија Илдимрија, 1999. године. Не зна се да ли ју је Али написао заједно са братом, што је највероватније, јер се сматра да је Мехмед Бен Илдимри престао да пише после смрти Алија Бен Илдимрија.“

„Можда“ из биобиблиографске одреднице може се отклонити анализом саме приповетке. Дубље улажење у тематско-мотивски слој приповетке, стил и систем вредности који се њом предочава може дати аргументованији одговор на питање о евентуалном „коауторству“. Ова анализа ће уједно осветлети да ли је и у којој мери Милорад Павић успео да „уможавањем“ ауторског гласа подражава коауторско дело. Потврдан одговор рађа ново питање: да ли су имплицитни аутори ове приче успешно/ неуспешно умножени, или су стопљени у једну фигуру?

Приповетка „Можда су били заљубљени као ми...“ исприповедана је у трећем и у првом лицу, а наратија се прекида дијалогом између приповедача и његове веренице. Почетак приповетке читаоца уводи у наративни заплет – промену излагачке политике

цариградског музеја „Топкаписараја“ у освит 21. века и излагање доњег рубља турских султана на увид посетиоцима. У оквирну причу о везу на султановом рубљу – стиховима, сурама Курана, формулама, клетвама, те семантици боја конца, умеће се љубавна прича султана Селима Трећег коју приповеда нараторова вереница. Настанак ове љубавне приче мотивисан је запажањем мрље од женске крви на пеленгирима султана Селима Трећег, детаља који се ни након рестаурације није могао отклонити. Иако листићем музејског каталога јамчи истинитост ове љубавне приче „исписане мушком и женском крвљу“ (Павић 2007: 48), нараторка је ову причу измислила, што ће утврдити приповедач на изласку из музеја када буде сазнао да се уз улазницу посетиоцима не даје никакав папирић. Приповедање у два гласа у овој приповеци је кохерентно: иако је мотивисано на први поглед баналним детаљем – султановим доњим вешом, оно је у служби осветљавања раскошног, љубавног и војничког живота турских султана. У домену љубавне тематике, у основи ове приповетке су две приче: султанова, коју приповеда нараторка и љубавна прича између приповедача и веренице која је посредована причом о султану Селиму и обостраном раздевичавању. У овој приповеци се чак и поред приповедања мотивисаног наизглед баналним и безначајним детаљем не запажа ни ироничан призвук јер се пажња усмерава на другачију функцију мотива доњег рубља – на магијску и симболичку функцију веза. „Можда су били заљубљени као ми...“ једна је од варијација на тему чувених прича о љубавима турских султана и из ње се, упркос загонетању у биобиблиографској одредници издваја само један имплицитни аутор. Међутим, ова приповетка је интересантнија за анализу ликова-читалаца, јер су оба наратора уједно читаоци и то „по родном моделу“ назначеном у ауторском предговору. Наратор у приповеци ишчитава вез и трага за значењем формула и клетви, док нараторка, попут читатељке из Предговора романа *Позориште од хартијене* залази у значење извезеног текста нити у разматрање симболике боја, већ се задржава на ишчитавању – маштању једне тривијалне љубавне приче, топосу бестселера. Читаоци – ликови су на сличан начин карактерисани у приповеци „Трака“, наводно аутора Мијакеа Тошироа. Тема „Траке“ је сама прича и њен настанак. Вагајући између жеља два типа читалаца, мушког и женског пола, приповедач је већ од наслова приче у дилеми да ли да се повинује оном који жури у 21. век и који га лишава дугачке наратије и каузалности, или Марти, читатељки која се опире новим тенденцијама у приповедању и „не жели брзу вожњу.“ (57) Како су се оба

читаоца „укрцала“ у приповедачеву мисао, она се нашла пред дилемом, на раскрсници: којој се страни своје личности повиновати и ка ком путу усмерити приповедање? „Трака“ сугерише да су два пута – два виђења приче, читаочев чији је поглед усмерен ка 21. веку и читатељкин чији је поглед окренут уназад, у потпуности одељени и да приповедача стављају пред одлуку „или – или“, без компромиса. Како приповедач није могао да донесе одлуку о избору, „волан“ преузима читалац и прича добија страховито убрзање које резултира погибијом списатељице.

Прича „Хор птица из Париза“ је колективно дело у псеудо *round robin* форми, аутора у фикцији Жана Трестурнела и његових сарадника на мрежи (Габријеле Мод, Антоана Харасовица и Пола Ансија). Редослед аутора је управо овакав као што га Павић наводи у биобиблиографској одредници: Жан Трестурнел је започео причу и дао јој наслов, поставио је на мрежу, а остали аутори су је довршили. У оквирима ове приче у којој је експлицирано постојање више аутора, а самим тим евентуално (најмање) четири имплицитна аутора, важно је истражити у којој мери и на који начин је Милорад Павић у овој причи успео да подражава (псеудо) *round-robin* форму.

Приповетка је написана у првом лицу, у форми сећања на догађај из париског парка чији је средишњи мотив име *Saintecroix* из птичје песме обавијено вишевековним велом тајне. У приповеци нема чак ни скривених знакова који би сигнализирани где се аутори наводно надовезују, а трагање за носиоцем и значењем загонетног имена и организовање приповетке око овог мотива као средишњег показује да су наводни коаутори следили оцртану стазу заплета и наративну динамику приповетке о тајни париског врта. Чак је и детективско трагање наратора – лулаша и преиспитивање доказа који су изнети против Марије Мадлене, оптужене као највеће тровачице свог времена вешто уклопљено у приповетку, а приповедачеве сумње су потврђене на крају приповетке записом књижевнице Мадам де Севиње која је, попут приповедача, наслутила да птице у париском парку знају праву истину о убици чију је казну поднела Мадлена. У наративно ткиво приповетке су уткане и француске хронике из 17. века, те је истина о имену о коме певају птице из париског парка добила документарну подлогу и дозу веродостојности. Како је до самог краја у наративном средишту мотив имена *Saintecroix*, на који се, логиком приче и узрочно-последично надовезују мотиви убиства, невинно оптуженог и истине коју је похранила птичја песма, може се закључити да је Павићево симулирање *round-robin*

форме приче, из угла кохерентности и каузалности наративног света успео пројекат који, упркос паратекстуалним информацијама о коауторству, осветљава маску једног имплицитног аутора.

На могуће умножавање имплицитних аутора у причи „Дугме на ногавици“ упућује белешка о биографији аутора у фикцији Едмунда Портиља Круза, Аргентинца који је једно време провео у Шпанији: „Портиљо Круз се разболео, вратио у Аргентину и повремено је сматрао и писао да је неко други(Франциско Мор). Не зна се да ли је његове књиге прича писао тај Франциско Мор, или он сам. Не зна се ни да ли су они иста личност.“ (151). Проблем губитка (односно замене) идентитета аутора се, како су теоретичари показали, може и свесно и несвесно пројективати на књижевно дело које, у том случају, резултира не постојањем два ауторска гласа, већ два или више (контрадикторна, или само за нијансу различита) система вредности или стила. Приповетка „Дугме на ногавици“ је наратив о времену и његовим видовима – тренутку, „живом времену“ (времену које се мери сваким појединачним животом) и вечности која приповедачу, приликом помисли на њу, буди асоцијацију на досаду и рађа страх од ње. Оквирни мотив пса у приповеци има огледалну функцију: након поређења свог живота са животом пса превасходно у домену поимања времена, приповедач долази до закључка да у овом контексту између њих двојице нема разлике. Мотив дугмета на ногавици, из наслова и са краја приповетке, има симболичку функцију и потврђује приповедачев закључак о ништавности сваког појединачног живота пред вечношћу. Стога се може закључити да је „Дугме на ногавици“ параболо на тему човековог поимања времена и закључка након „одмеравања снага“; мотиви пса, мрља и дугмета имају важну композициону улогу јер чине три „зглоба“ од којих се сваки завршава поентом, а на семантичком плану градацијски воде до приповедачевог закључка о неумитности силе о којој су исприповедане четири странице приповетке Едмунда Портиља Круза. Наводна болест Портиља Круза која у паратексту усмерава читаоца ка расцепу у пищевој личности није имала одраза на фигуру имплицитног аутора ове приповетке. Имплицитни аутор се није мултиплицирао, али је у приповеци оставио снажне обресе своје личности, те се, већ на основу ове приповетке као његове опсесивне теме могу издвојити вечне – живот и смрт. Дубљим залажењем у анализу приповедачевог поимања времена

извантекстовни читалац препознаје идентитет приповедача и његовог дискурса: он је, несумњиво, типични припадник наративног света Павићевих романа.

### 3. ДЕТЕКТИВСКО И ТРАНСАКТИВНО ЧИТАЊЕ РОМАНА *УНИКАТ*: ПРОБЛЕМ ДОМЕТА ЧИТАЛАЧКЕ СЛОБОДЕ

Након разматрања експлицитне и имплицитне поетике Милорада Павића, као и књижевнотеоријских текстова који дела наведеног писца посматрају кроз постмодернистички кључ, као једно од кључних места Павићеве романескне поетике издвојили смо фигуру „ослобођеног читаоца“. Било да је реч о Павићевом класичном или роману у електронској форми, читалац је његов нужни коаутор, или пак прави репродуктивни уметник коме је поверена слобода у обликовању форме или семантике дела. Међутим, домети његове слободе нису увек исти јер зависе како од понуђеног штива, тако и од читаоачеве сопствене креативности. Преко типова читалаца које имплицира и интендира роман *Уникат*, у првом реду детективног и трансактивног, испитаћемо могућности за слободно, иновативно и стваралачко читање овог романа.

#### Стратегије читања *Униката*

*Уникатом*, објављеним 2004. године, Павић наставља традицију стварања „уникатних прозних модела“ (Делић 2005), те корпус жанровских одредница својих романа обогаћује романом-делтом. Док је „Упутство за читање“ опште место Павићеве поетике још од *Хазарског речника*, различито нумерисање сваког појединачног примерка романа-делте чини га уникатним не само у Павићевом романескном стваралаштву.

„Упутство за читање“, метанаратив на крају сваког појединачног примерка *Униката*, паратекстуални маркери<sup>588</sup>, *Плава свеска*, празне странице на крају сваког примерка и сиже романа имплицирају различите начине читања. Први начин читања је линеарни, по принципу „шта вам западне. Као и у животу“ (Павић 2004а: 7) и на основу

---

<sup>588</sup> Павић је *Уникат* је већ на корицама жанровски одредио као роман-делту, његовог купца упутио у уникатност сваког примерка, а себе још једном потврдио као мајстора „нове, невиђене књижевне игре“. О паратекстуалним маркерима Павићевих романа опширније в. Татаренко 2013: 119–122 и 248–249.

којег читалац прихвата свој примерак *Униката* као једини егзистирајући. Следећи начин читања рађа се из незадовољства сопственим крајем. У том случају, (емпиријски) читалац, према сугестији из упутства за читање *Униката*, може разменити свој примерак романа са особом са којом радо размењује књиге које воли, па ће тако добити другу верзију завршетка. Овај начин упућује на (не дословно) „читање удвоје“ промовисано *Хазарским речником* и *Унутрашњом страном ветра*. Како се фабула *Униката* грана у стотину завршетака, објављених у *Плавој свесци*, читалац, по сопственом нахођењу, може изабрати један од њих. Услед незадовољства понуђеним завршетком, читалац може преузети улогу коаутора са великим степеном слободе и дописати сопствени завршетак, који би уједно постао стотину први могући завршетак *Униката*. „Конац дело краси и губи га“, истакао је Павић (2004а: 7) у „Упутству за читање“ и тиме сугерисао читаоцу да прихвати свих стотину завршетака као равноправних и подржи поетику отвореног дела коју је овај писац следио. Међутим, овакво формално решење, са страницама остављеним читаоцу за дописивање сопственог краја, традицији „отвореног дела“ не нуде ништа ново.

Поред тога што наставља традицију романа отвореног за коауторство са читаоцем, *Уникат* је још један у низу Павићевих романа чија фабула садржи ликовне-читаоце.<sup>589</sup> Сиже начињен по образцу детективног романа, са елементима фантастике, снова, али и љубавном интригом по калупу тривијалне литературе, интендира читања у кључу детективике, фантастике или пародије, а у авантуру детектовања и пародирања упуштају се Еуген Строс, ловац на снова – Александар Клозевиц и писац Милорад Павић као један од ликова. Имплицитни аутор романа *Уникат* рачуна на паралелно укључивање извантекстовних читалаца као помагача читаоцима – ликовима када они не успеју да попуне места неодређености у заплету, а помоћ се очитује у избору стаза читања. Читања из угла стварних и ликова – читалаца су комплементарна и повезана су функцијом разрешења низа мистерија романа – од значења снова до убистава.

### Читаоци – детективи

---

<sup>589</sup> Проучавање Павићевих романа из аспекта читалаца – ликова започиње Јован Делић (1991) анализирајући *Хазарски речник* и *Предео сликан чајем*, а настављају Пијановић (1998), Дамјанов (2008), Живковић (2010) и Татаренко (2013).

Формалну организацију *Униката* чине четири поглавља, додатак – „Извештај о сновима“, епilog и пет празних страница. На почетку романа наративно тежиште је на планирању убистава од стране сер-Винстона, док извршилац, услед уцене због неплаћеног дуга, треба да буде андрогин Александар Клозевиц, по занимању астролог. По добијању фотографија Исаије Круза, управника кладионице „Градски хиподром“ и Ливије Хехт, управнице банке, Клозевиц истражује ко су будуће жртве и прави план убистава. Методом слагања мириса парфема који се могу осетити на будућим жртвама, Клозевиц прави „математички тачан резултат“ (Павић 2004а: 37) и повезује чиниоце два љубавна троугла, што ће му олакшати прављење плана за убиства. Међутим, уместо извршиоца убиства, Клозевиц постаје посредник и налогодавац другог реда тако што ће искористити Дистелија и Лемпићку, који са Морицом Ерлангеном, односно Ливијом Хехт, представљају актере два љубавна троугла.

Како детективска прича о злочинима почињеним иза маске окултизма представља основну причу и дословни слој значења<sup>590</sup> *Униката*, и како њен сиже садржи читаоца-детектива Еугена Строса, прво читање *Униката* започињемо из угла карактеризације и функције овог лика у обликовању сижеа романа.

Еуген Строс се појављује у трећем поглављу романа где води дијалог са Лемпицком у вези са њеним сумњама у природну смрт свог љубавника Дистелија. Потом заједно са Лемпицком која, по обрасцу детективске приче, има функцију помагача, Строс иде у „Symptomhouse“ на разговор са Клозевицом, продавцем снова, као особом коју Лемпицка сумњичи за Дистелијеву смрт. Међутим, заведена мишљу о куповини сна у којем се крије тајна њене смрти, лик-помагач, Лемпицка, убрзо постаје још једна Клозевицева марионета и „продужена рука“ у извршењу убиства које је наручио сер-

---

<sup>590</sup> Дистинкцију дословно/скривено (алегоријско) значење књижевног дела налазимо у алегорези, као једној од најстаријих метода у тумачењу књижевног дела. У средњем веку долази до афирмације алегорије, на којој почива симболички слој значења дела. Алегорију ће као принцип поезике применити Данте Алигијери у *Божанственој комедији*, а значење дела, поред издвојеног дословног и алегоријског, овај писац обогаћује моралним и анагошким. Разматрајући вишеслојност *Библије*, барокни писац Гаврил Стефановић Венцловић уочава дословно и покривено – поучно и застрашујуће значење. На проучавању књижевног дела преко слојева значења базирају се теорије Романа Ингардена, Николаја Хартмана и Ивана Фохта. Тумачење *Униката* кроз слојеве значења има основу у слојевитости промовисаној *Хазарским речником*, а парадигматичној у домену значењске равни Павићевих дела. О слојевитости Књиге Павић пише у одредници „Ал Бекри, Спанјард“: „Први слој значења [...] је онај дословни, који се зове *авам* и доступан је сваком човеку без обзира на веру. Други слој – слој алузија, пренесених значења, који се зове *кавас* и који разуме елита, [...] покрива садашњи тренутак и звук (глас) књиге. Трећи слој назван *авлија* који обухвата окултна значења представља [...] слој мистичке дубине и бројева. А четврти, *анбија*, - слој пророчких значења и сутрашњице, представља [...] дух Књиге, или седму дубину дубине.“ (Павић 1994: 227–228)



Винстон. Након њене смрти, Еуген Строс остаје сам у устрази низа убистава која су уследила.

Проучаваоци Павићевог прозног стваралаштва (Станојевић 1985, Пијановић 1998, Живковић 2010, односно 2016) су у његовим делима са елементима детективике (*Хазарском речнику* и *Уникату*), у карактеризацији ликова и обликовању сижеа уочили коришћење традиционалних детективских метода Шерлока Холмса – разумско и интуитивно прикупљање и разматрање материјалних доказа о злочинима, али и пародирање жанра детективног романа и омогућавања читаочевог активног партиципирања у конфигурацији значења, па и писању текста. Детектив Еуген Строс из *Униката* нимало није холмовски тип. Иако се упустио у детектовање (о чему сведоче његови дневнички записи у *Плавој свесци*), он не успева да доказима оправда сумњу о Клозевицовой уплетености у злочине, нити да открије повезаност жртава и потенцијалног убице. У Стросовом дневнику, који је уједно и каталог сто могућих завршетака романа, има сведочанстава о спровођењу истраге – одлазак у кућу Исаије Круза, провера да ли је био осигуран у банци чија је управница Ливија Хехт, одлазак код Дистелијеве рођаке Селине и покушај открића лопова који је украо Дистелијево златно јаје за бурмут, али сва Стросова детектовања остају без успостављања каузалитета. Са краја већег дела његових бележака, где констатује да је „истрага доведена до зида ћутања“ и да је „тешко да ће то моћи да се утврди“ (Павић 2004б: 72, 81), може се уочити губитак оптимизма у разрешење загонетних убистава. Иако је уочио три мотива од круцијалне важности за истрагу, а по њима су насловљена прва три поглавља романа – „Осмех од педесет долара“, „Златно јаје за бурмут“ и „Седми метак“, Строс није успео да дешифрира њихову загонетну природу.

Еуген Строс је као детектив двоструко поражен јер, поред немогућности да реши загонетку вишеструких убистава и неизналажења доказа против Клозевица, бива заведен мишљу о куповини снова, што и сам признаје у белешци под бројем 60:

„У закључку могу рећи да Клозевиц као астролог може мене да прочита кад год хоће, али ја њега не. Бар за сада. Нимало ласкаво за једног иследника. Ма колико да сматрам Клозевица шарлатаном, злочинцем и варалицом, очигледно ме је заразио.“ (Павић 2004б: 76)

Ако нам као читаоцу доспе у руке примерак *Униката* бр. 00040, дознаћемо да Строс напоследку одлази у „Symptom House“ као муштерија и открива намеру куповине

неодсањаних снова. Тада чини још један преступ који по схеми детективске приче није дозвољен јер нарушава дистанцу детектива према истрази и осумњченима – открива податке о свом хороскопском знаку и тиме се у потпуности предаје правилима игре коју води Клозевиц.

Читајући роман *Уникат* кроз призму детективике закључујемо да лик детектива Еугена Строса није плаузибилан, те остаје да читалац преузме улогу детектива, сложи доказе и расветли злочине. Лик детектива-читаоца у *Уникату* у функцији је пародирања „полицијског читања” (Делић 1991: 238), обрнутог од сваког пожељног и креативног читања које промовише Павић у својој експлицитној и имплицитној поетици.

Оставивши Стросову истрагу без налажења мотива и извршилаца убистава, аутор романа је извантекстовном читаоцу упутио позив да партиципира у откривању унутрашњих веза између жртава и потенцијалног убице и постане идеални детектив. Помоћ у детектовању ће му пружити *Плава свеска* као каталог најразличитијих комбинација ликова и догађаја. На овај начин је традиционални троугао детективских прича злочинац – жртва – детектив разбијен увођењем извантекстовног читаоца као коаутора, што је уједно топос овог жанра.<sup>591</sup>

Фокусирајући се на тражење извршилаца злочина за живота детектива Еугена Строса, за (извантекстовним) читаоцем-детективом, ако следи наративни кормилар аутора (Перишић 2007: 74) – мотиве истакнуте у насловима одељака, као и метод слагања парфема Александра Клозевица, неће остати места неодређености у тексту. Заправо, из ове перспективе, таквих места готово да нема. Чак и (за Строса) најмистериозније убиство Исаије Круза није никаква загонетка – јасно је да је извршилац убиства Дистели, налогодавац сер Винстон, а посредник Клозевиц. Међутим, овај наизглед конвенционални роман ће епилогом оправдати жанровску одредницу романа-делте јер ће „завршена“ детективска прича почети да се грана у низ рукаваца – нових злочина. Истовремено са смрћу Еугена Строса, о којој дознајемо у епилогу, нестаје и наративно кормиларење, те извантекстовни читалац у потпуности преузима улогу детектива. Њему остаје да реши убиства Еугена Строса и сер-Винстона, за која сазнајемо у епилогу, да пронађе обијача Лемпићкиног сефа и покуша да осуди Клозевица који је након Стросовог истражног

---

<sup>591</sup> О статусу и функцијама читаоца у жанру детективске приче опширније в. у докторској дисертацији: Милутиновић, Дејан, *Историјска поетика детективске приче*, Ниш: Филозофски факултет 2012.

поступка био кажњен само новчано због неиспоручивања тражене робе, док је његова повезаност са серијом убистава остала недоказана.

За разрешење убиства Еугена Строса извантекстовном читаоцу – детективу је на располагању довољно трагова: Строс је убијен ножем оштреним за леворуке, а у првом поглављу се налази информација да „искључиво левом руком баца нож“ (Павић 2004а: 17) сер-Винстонов помоћник Асур. На сер-Винстоновом врату је било дванаест модрица од прстију који су га давили, а читаоцу – детективу је лако да убицу повеже са Клозевицем који има дванаест прстију. Намеру да изврши ово убиство Клозевиц раније открива Стросу, говорећи му да је због разговора са њим пропустио прилику да се обрачуна са непријатељем, те да ће то учинити кроз 666 дана, августа 2005. Истог датума је убијен сер-Винстон. Читалац – детектив може да открије и један од мотива наручивања убиства Исаије Круза: током посете Исаијиној кући Строс запажа две сребрне шаке са правим ноктима на комоди испред огледала госпође Оре, а сер-Винстон је једини лик у роману који има прсте без ноктију. Размишљајући о овоме, Строс никако није успевао да се сети да је човек без ноктију којег је упознао управо сер-Винстон. Читаоцу – детективу од велике помоћи у разоткривању убица и њихових мотива може бити и метод слагања мириса који је користио Клозевиц током планирања убистава.

Највећа загонетка у детектовању од стране извантекстовног читаоца јесте лик Александра Клозевица, андрогина, астролога, креатора плана убистава и посредника. Он је уједно и највећа опасност по читаоца – детектива и фабулу: постане ли заведен опсенарством, читалац ће изаћи из улоге детектива, те може напустити кормилар приче који му је поверен као коаутору и унети у дело произвољна тумачења. Пре него што читаоцу понуди могућност дописивања сопственог краја романа, уколико није задовољан оним у свом примерку *Униката*, аутор позива читаоца да се подробније обавести о осталим белешкама вишег иследника Еугена Строса из *Плаве свеске*, из других примерака овог романа или на мрежи <http://www.khazars.com>.

Иако *Уникат* садржи празне странице на којима читалац може дописати свој завршетак, Павић у овом роману само делимично остаје доследан отворености у начину обликовања фабуле од стране читаоца. Из угла извантекстовног читаоца – детектива као коаутора романа, фабула *Униката* треба бити текстуално завршена успостављањем унутрашње смисаоне везе између трагова, жртава и убица, те не може бити сведена на

„логику избора“ завршетка која је, према запажању Јасмине Михајловић (1993), једна од специфичности читања Павићевих романа. Ово нас упућује на закључак да читалац-детектив не осваја апсолутну слободу у креирању фабуле *Униката*.

### **Читач снова vs. трансактивни читалац**

Слој окултних значења у Павићевој прози, како је закључио Јован Делић (1991: 94), гради се око мотива сна и ликова ђавола и сневача. Ђаво у Павићевој романескној прози најчешће узима обличје продавца снова или ловца на снове, а сневач је купац сна, вођен жељом за сазнавањем будућности, или за расветљењем загонетке која је у природи овог лика, а која се најчешће тиче његовог идентитета. Међутим, како су ликови продавца снова и сневача често у функцији непоузданих наратора, у Павићевој игри реалности и привида, прошлости, садашњости и будућности, као и свести и подвести које се прожимају кроз призму сна, учешће мора узети читалац који се, обучен у рухо читача снова, упушта у игру конституисања идентитета ликова-сневача.

Према запажању Јасмине Михајловић (1992: 527), окултни слој Павићевих романа често је у функцији откривања личног, сексуалног, колективног, националног, космичког и других врста идентитета ликова који се у дату потрагу упуштају. Ловац на снове, као типизиран Павићев лик, доживљава разне метаморфозе, дуплирања и амбиваленције, што отежава његову потрагу. Павићева игра стварношћу и сновима, историјским и психолошким временом и „умножавање лица једне приче“ (Пијановић 1998: 72) омогућавају полисемичност формално довршеног текста. Према запажању Јована Делића (1991: 313), игра сна и јаве, као и игра идентитетом, у Павићевој прози почива на игри огледалима:

„У природи огледала је деформација, извртање и смањивање ликова (зависно од врсте огледала), у сваком случају – преображај. Јер, из огледала нас гледа онај који би требало да је наш одраз; он гледа у супротном смјеру. Наш лик из огледала има супротан поглед на свијет од нас. Огледало преображава лијеву страну у десну, а десну у лијеву, те има у себи елементе демонског.“

Павић у *Уникату* спроводи игру огледалима онако како ју је Делић описао, те се у овом роману појављује андрогин чију природу открива одраз у огледалу, а који поседује елементе демона. Андрогин Клозевиц је продавац снова, његове муштерије су сневачи

Дистели, Лемпицка и, на крају 40. примерка *Униката* – Еуген Строс, а купљени снови су материјал помоћу којег ће читалац решити загонетке идентитета и смрти ових ликова.

У средишту Стросове истраге налазе се Дистелијеви и Лемпићкини снови, купљени у предузећу „SYMPTOM HOUSE“ са циљем сазнавања сопствене будућности. Како су снови купљени непосредно пред убиства ово двоје ликова, власник предузећа у којем је извршена куповина постаје један од осумњичених у процесу истраге. Клозевиц, трговац – астролог, у првом реду је осумњичен за манипулативност сновима, те се над њим одвијао судски процес поводом ове оптужбе. Први ниво манипулативности односи се на навођење Дистелија и Лемпићке на злочине. Након што је навео Дистелија на посету предузећу „SYMPTOM HOUSE“ и након што му је продао седамдесет један секунд сна из будућности, Клозевиц је, као један од услова куповине сна, поред новца, од Дистелија тражио да почини убиство Исаије Круза. Исти услов је постојао и приликом Лемпићкине куповине сна, а жртва је овог пута био Ерланген.

Други ниво Клозевицеве манипулативности односи се на ђавољу игру са својим муштеријама. Како је у роману у више наврата експлицирана ђавоља природа Александра Клозевица – дванаест прстију и „Бивоља крв“ уместо урина – куповина снова је Дистелијево и Лемпићкино склапање пакта са ђаволом, чија је цена сопствени живот. Жеља ових ликова да сазнају на који начин ће завршити живот одвела их је у прерану смрт. Међутим, Клозевиц успева да се извуче из ђавоље игре продаје и куповине снова: подnoseћи извештај о купљеним сновима, он истиче да је домет његових моћи механички посао препричавања снова, али не и „стварна интерпретација“ која претпоставља „психолошко уживљавање, способност комбиновања, интуицију, познавање света и људи и првенствено специфична знања, [...] извесна интелигенција срца“ (Павић 2004а: 92). На овај начин је Клозевиц оставио простора извантекстовном читаоцу за интерпретацију Дистелијевог и Лемпићкиног сна.

Дистелијев сан открива проблем преплитања уметничког, социјалног и психолошког идентитета овог оперског певача. У равни сна, Дистелијева аутобиографија се укршта са Пушкиновом на уметничкој и психолошкој равни. Као оперски певач, Дистели је највећу одговорност осећао пред извођење опере по мотивима Пушкиновог *Бориса Годунова*, а ова опера је уједно и последња Дистелијева изведба. Лик Бориса Годунова је један од најмање драгих Дистелијевих ликова, те се, након завршетка

истоимене опере Дистели, сумњајући у то да су гледаоци приметили његову одбојност према овој улози, не поклања пред публиком, а у гардероби ужурбано скида костим и навлачи своју свакодневну одећу. Дистелијева незаинтересованост одзивом одигране улоге код публике открива антиклимактичну путању његовог животног позива: овај оперски певач је већ извесно време на врхунцу славе (о чему сведочи Лемпичкино опажање зависти и мржње према Дистелију од стране његових колега), те у њему почиње да се рађа засићење својим животним позивом. Дистелијево засићење улогама које игра транспоновано је кроз сан о прогањању Пушкина од стране својих ликова.

Из аспекта проблема идентитета, комплекснији је сан који снева Лемпицка. Сагласно са поетиком романа-делте, Лемпићкин сан се грана у три рукавца – сан који је сањала као андрогино биће и снове које је сањала као женска и као мушка особа. Тема сексуалног идентитета покренута је већ на почетку романа, увођењем у фабулу андрогиног лика Александра Клозевица, у одразу у огледалу – Сандре Клозевиц. Међутим, док је Клозевиц свестан своје андрогиности, Лемпићка свој прави идентитет открива тек кроз „Сан о корацима“.

Сан госпође Лемпицке Клозевиц „васпоставља и описује“ реченицом: „Ми не поседујемо куће, оне поседују нас“ (Павић 2004а: 123). Након ове реченице, Лемпицка се у сну претвара у дечака који из ормара своје собе чује кораке и песму непознате жене. Ослањајући се на Башларову *Поетику простора* (2005: 38), кућа као „збир слика које човеку дају основе или илузије стабилности“ у Лемпићкином случају открива заробљеност душе у обличју тела. Спацијална метафора куће пандан има у ормару у којем се налази жена, такође заробљена у обличју свог тела. Мотив заробљености, који повезује сва три рукавца Лемпицкиног сна, симболичку пројекцију има и у мотиву хаљине „која носи ону која је носи“ (Павић 2004а: 145). Било да снева у обличју мушке или женске особе, Лемпићкин лик поседује удвојен идентитет чији су полови у непрестаном антагонизму: Лемпићка као дечак посматра орман у којем чује женске кораке, а потом, као женска особа у орману седи под дрветом које је у Павићевој прози симбол мушког принципа<sup>592</sup>; као Виктор Цикинђалић, у којег се претвара у трећем рукавцу сна, Лемпицка

---

<sup>592</sup> Пишући о *Хазарском речнику*, Јован Делић (1991: 136) семантику дрвета као једног од симбола у Павићевој поезији одређује на следећи начин: „Дрво које расте горе, да би утолико дубље понирало према доле јесте мушки симбол. Доле су земља, подземне воде, блато и влага, па и пакао, што се такође лако укључује у психоаналитичку схему симбола, овога пута подређених, мушких.“ Да је хазарско дрво „мушки

пише имагинарној ћерки која никада није упознала свога оца, што опет поврђује борбу између жеље за рађањем и жеље за улогом оца. Како је Лемпићкој сном пророковано да ће умрети два пута – једном као мушка, а други пут као женска особа, можемо закључити да се њена „прва смрт“ десила онога тренутка када је победила мушки принцип и почела да следи своју женску природу, те да се упушта у љубавне авантуре са Дистелијем и Ерлангеном. „Друга смрт“ затиче Лемпицку у женском обличју.

Како су путање читања и тумачења Дистелијевог и Лемпицкиног сна унапред „васпостављене и описане“ од стране Александра Клозевица, читаоцу, наизглед, сем делимичног коауторства омогућеног комбинацијом мотива или мењањем редоследа рукаваца снова, није остављена загонетка за решавање. Међутим, Павићево романескно стваралаштво усмерено је ка извантекстовном читаоцу који не сазнаје текст пасивним примањем редака, већ својом осећајношћу, заносом, једном речју – читалачким доживљајем. „Психологија књижевности нас је већ више пута упозоравала да су и писац и читалац дубоко заронили у свијет фикције: феномени уживљавања и идентификације заправо су својеврстан излет у свијет фиктивног, тренутно напуштање сопствене реалности, па чак и сопственог идентитета“ – истакао је Јован Делић (1991: 252) тумачећи роман *Предео сликанчајем* и указао на могућност читања Павићевих дела трансактивном методом, промовисаном у корпусу критике читалачког одговора.<sup>593</sup> Павићева тема снова имплицира субјективистичку парадигму читања која има упориште у теоријама Дејвида Блича и Нормана Холанда, заснованим на психоанализи читалачке реакције. Трансактивно читање које промовише Норман Холанд почива на тези да човеков ментални склоп усмерава разумевање и тумачење књижевног дела. „Читање је лична трансакција“, истакао је Холанд (1980: 350), док је књижевно дело средство за откривање индивидуално-психолошких реакција. Током трансактивне размене дела и читаоца образују се асоцијације и фантазије које откривају читаочев психолошки процес, а он је, поред импулса који долази из дела, одређен и полом, националношћу, годинама, класом, емоционалним и интелектуалним склопом читаоца, као и његовим читалачким искуством.

---

орган књиге“, потврдио је и сам писац у предговору „Мушки примерак *Хазарског речника*“ за француску издавачку кућу „Меморис ду ливрес“ (Павић 2002).

<sup>593</sup> Делићево тумачење дела Милорада Павића у *Хазарској призми* превасходно се темељи на Павићевој експлицитној и имплицитној поетици, док се, у контексту савремених књижевних теорија, дело овог писца повезује са новом критиком и теоријом рецепције, без контекстуализације у критици читалачког одговора која у свом средишту има фигуру активног читаоца, повлашћеног у Павићевој поетици.

Током трансактивног читања, читалац обликује текст у складу са својим менталним склопом, те конституише његово значење кроз субјективну призму. Истовремено, асоцијације које настају током процеса читања откривају чињенице везане за идентитет читаоца. По Холанду (1989: 32), циљ оваквог начина читања је двојак: осећање задовољства услед слободe у креацији значења и конституисање читаоачевог идентитета јер и „читалачки доживљај [...] мијења читаоца самог тако да онај читалац који се с пучине својих осећања враћа, није више онај који се малочао остиснуо на ту пучину.“ (Делић 1991: 136)

Током трансактивног читања и игре трагања за значењем окултног слоја Павићевог романа, велика овлашћења припадају извантекстовном читаоцу који у процесу интерпретације неизбежно активира сопствене асоцијације и фантазије, што као последицу има присвајање текста. Овим се примарна функција откривања идентитета ликова ловаца на снове и сањача проширује на процес откривања идентитета читаоца, те се, читањем романа, активира самоиспитивање и „археолошко ископавање људског психичког подземља“ (Делић 1991: 282). Подстицај за трансактивно читање *Униката* долази од Еугена Строса који је једини лик коме се Клозевиц указује истовремено у оба пола. Настojeћи да реши загонетку таквог приказивања Клозевица, Строс се упутио астрологу Илеани Шимоковић. Међутим, дијалог који воде Шимоковићева и Строс поводом наведене способности збуњује овог детектива и наводи га на преиспитивање сопственог сексуалног идентитета:

„– Није то никаква опсена! Да ли ћете видети андрогино биће у оба вида, женском и мушком, дакле, уживо у једном, а у огледалу у другом виду, не зависи од андрогина, него од вас.

– Како то? – запрепастих се ја.

– Андрогине у двојном виду не могу да виде сви. За те „све“ они су било да се огледају у води, било да су у огледалу или ван огледала, увек исти лик. Андрогине могу да разликују и уоче који је њихов мушки, а ко је њихов женски вид само они, који према андрогином бићу имају зле намере... Такви, злонамерни, стичу 'Каинов поглед'.“ (Павић 2004а: 159)

Писац *Униката* је овим дијалогом на тренутак отворио могућност деконструисања идентитета Еугена Строса, али је ту застао, остављајући простора читаоцу да се, на трагу психоаналитичких учења, кроз трансакцију личних асоцијација и текста, упусти у даљу



деконструкцију. Стросов одлазак Клозевицу са намером куповине сна потврђује да је лик Еугена Строса више од лика детектива, како смо га одредили у претходном одељку, те да је и он, попут осталих ликова *Униката*, у домену теме идентитета загонетка остављена читаоцу да је реши. У овом контексту, мотив огледала је стимулум за улажење у реконструисање идентитета Еугена Строса. Поштујући текстуалне импликације, лик Еугена Строса се кроз дијалог који води са Клозевицом може обогатити новом димензијом идентитета. Еуген Строс, попут Лемпицке, Клозевица види у оба лика, те се потврђује као неко ко према андрогином бићу има зле намере. Док је Лемпицкина намера према Клозевицу експлицирана (и у функцији је откривања њеног сексуалног идентитета), синтагма „зле намере“ представља загонетку. Ако бисмо ову синтагму схватили дословно, наишли бисмо на контрадикторност: Лемпицка према Клозевицу није имала зле намере, а опет јој је било допуштено да га види и као Александра, и као Сандру. Значење ове синтагме можемо одгонетнути у демонској равни текста: како смо раније истакли, Клозевиц је представник демонског света, те се „зле намере“ могу тумачити као жеља за упуштањем у игру са ђаволом. Поводи за игру су различити: Лемпицка јој се препушта у жељи да сазна сопствену судбину, а Строс у жељи да разреши мистерију убиства.

Упоређујући могућности креирања семантичке равни *Униката* од стране текстовног читача снова и извантекстовног трансактивног читача, закључујемо да је читач снова, чији је прототип у роману Клозевиц, ограничен на „механички посао, који има само припремно значење“ (Павић 2004а: 91), односно на препричавање сна, те да трансактивни читалац остварује већу слободу у датој креацији услед могућности проширивања значења романа личним трансактивним чињеницама избором фокуса: да ли ће Клозевиц у књизи – огледалу и сада бити виђен у оба пола? Међутим, у рукама читача снова – Клозевица, сан и сневач постају део комбинаторичке игре која има директан утицај на ток фабуле, чиме се остварује највећи степен читалачке слободе у равни текста романа.

### **Релативизација ауторства и проблем плагијата: Строс vs. Павић**

Од појаве *Хазарског речника*, релативизација ауторства остаје поетичко начело којег ће се Павић доследно придржавати у даљем романескном стваралаштву. Као видови релативизације ауторства у Павићевим романима, како је уочио Јован Делић (1991: 312),

издвајају се скривање писца иза маске приређивача, претварање књижевног јунака у писца, претварање писца у књижевног јунака и колективно ауторство.

Павићева игра релативизације ауторства се романом *Уникат* обогаћује видом плагирања које се дешава на релацији Милорад Павић – детектив Еуген Строс. Наиме, у белешци из *Плаве свеске* под бројем 73 Еуген Строс наводи да је пролазећи крај једног излога у њему видео нову књигу аутора Милорада Павића, насловљену *Уникат*. Овај податак можда не би био од велике важности Еугену Стросу да на корицама *Униката* није била слика револвера „CombatMagnum“, и то оног ретког и скупоценог модела 586 са плавим метализованим челиком и рукохватом од резаног дрвета, којим су убијени Исаија Круз, Леди Хехт и Лемпицка.

Слика револвера на корицама *Униката*, сиже инспирисан истрагом коју спроводи Строс и њени актери у улози ликова романа изнова покрећу проблем ауторства и плагирања. Поверавајући Еугену Стросу задатак откривања убица, аутор Милорад Павић му је доделио улогу првог коаутора романа. Међутим, писање бележака о детектовању које неретко нису низање факата, већ су проткане есејистичким дискурсом о љубави, животу, жени и смрти, као и књижевноуметничким дискурсом, што потврђује песма о Лемпицкој, откривају тенденцију Еугена Строса ка писању сопственог романа са темом случаја „Лемпицка & Со“.<sup>594</sup> Ко је, заправо, плагијатор *Униката* и о каквој врсти плагирања је реч?

Угледавши у излогу примерак *Униката*, Стросу постаје јасно да је Павић написао роман о случају „Лемпицка & Со.“ пре него што је Строс успео да га реши. Посматрајући хронолошки редослед, роман који Строс пише био би плагијат већ објављеног романа *Уникат*. Међутим, Стросова идеја о писању романа са темом истраге коју води не јавља се након читања *Униката*, већ синхроно са Павићевом идејом, што нас наводи у потрагу за другачијом врстом плагијата од класичног, хронолошког. Пишући о врстама плагијата, Пјер Бајар (2010: 34) уводи појам *антиципирани плагијат* и дефинише га на следећи начин: „Док класичан плагијат значи да се писац инспирише једним од својих претходника, антиципирани плагијат подразумева да писац налази инспирацију у неком

---

<sup>594</sup> Аргумент за наведену тврдњу налазимо у унутрашњем монологу Еугена Строса: „Да ли је неко већ написао роман о случају госпође Лемпицке и њеног љубавника Морица Ерлангена пре него што сам ја стигао да решим тај случај? Која брзина! Време у нашем веку брзо стари. Осванеш у понедељак, а омркнеш у суботу, можеш да се пробудиш славан, а увече да заспиш заборављен, а јуче ти је неко украо док си трепнуо.“ (Павић 2004: 87)

од својих наследника.“ Критеријуми за раздвајање класичног и антиципираног плагијата, по Бајару (2010: 35–36), јесу сличност, непостојање намере плагирања, временска инверзија и дисонанца, односно утисак да плагирани одељци не налазе своје место у књизи датог аутора. Компарирајући Павићев *Уникат* и *Плаву свеску* Еугена Строса, уочавамо да Стросов дневник, писан са тенденцијом да прерасте у роман, испуњава све услове антиципираног плагијата у односу на *Уникат*, те показује сличност на тематско-мотивском плану, док се за завршетак сваког примерка Павићевог романа узима по једна белешка из Стросовог дневника која се наративном техником у првом лицу издваја у односу на доминантну наративну форму трећег лица *Униката*. О свесној намери плагирања *Униката* од стране Строса нема речи ни у овом роману, нити у *Плавој свесци*.

Да бисмо појаснили функцију поигравања са појмом плагијата у *Уникату*, подсетићемо се Павићевих аутопоетичких бележака у вези са појмом и статусом писца. „Схвативши тако да је писац управо основна сметња потрудио сам се да писца у својој прози доведем у питање што је више могућно, да своје иницијале М. П. схватим као уобичајену административну форму под документима м(есто) п(ечата)“ – једна је од најцитиранијих Павићевих (1985: 275) аутопоетичких изјава која појашњава низ поступака релативизације ауторства у његовим романима, почев од *Хазарског речника*. Међутим, м(есто) п(ечата), аутор *Униката* се у *Плавој свесци* појављује именом и презименом, и то као први аутор. На романескној равни, овакав поступак је у функцији иронизације и пародирања лика детектива Еугена Строса који не успева да реши (како смо показали у првом одељку, прилично очигледан) случај. Како је *Уникат* настао у позном периоду Павићевог стваралаштва, и како је његово дело до 2004. године вишеструко сагледавано кроз постмодернистички кључ и у позитивном, и у негативном контексту (нпр. Марковић 1999), поступак плагирања Еугена Строса може се тумачити као Павићев ироничан одговор на сумњу појединих критичара у његову оригиналност. Било да се одредимо за прво или друго тумачење, наведени Павићев поступак провоцира читаоца за још једну ревизију проблема ауторства у Павићевим романима, а Павићево „гостовање у пољу текста“ (Барт 1986) још једна је потврда оригиналности *Униката* у стваралаштву овог писца. Промена смера „плагирања“, односно релативизација ауторства из бајаровског, когнитивног угла, поменути топос постмодернистичких писаца тематски је осветлела из новог угла. Међутим, мотив антиципираног плагијата у процесу читања остварује

превасходно усмеривачку функцију: поред тога што је још једна у низу потврда Стросове неуспешности у решавању злочина (уместо Строса, аутор Милорад Павић је решио злочин, али ово остаје на нивоу Стросове констатације јер се садржај Павићеве публикације не предочава читаоцу), уједно је још један апел читаоцу да преузме Стросову улогу у роману. Ова, како би рекао Никола Милошевић „прозирна вода“, ипак је само прозирна и без дубине, бар у контексту садржаја *Униката*.

Романом *Уникат* Павић наставља да следи поетику читалаца – ликова детектива и читача снова. Читалац – детектив Еуген Строс и читач снова Клозевиц припадају дијегези, а предмет њиховог „читања“ јесу мистериозни злочин и снови. Међутим, док детектив Еуген Строс не успева да разреши злочин, Клозевиц успешно манипулише сновима, те у његову игру лукаво бива увучен и сам детектив. Клозевиц представља велику опасност и по извантекстовног детектива којег лако може завести опсенарством, нагнати да се препусти чарима окултизма и напусти коауторску улогу коју му је писац доделио омогућивши му партиципирање у разрешењу злочина.

Док детективски сиже и онирички слој *Униката* упућују једнак позив читаоцу на сарадњу, могућности које они пружају у оквиру коауторске улоге су различите. Домет читалачке слободе је услед постојања индиција за разрешење злочина, али и услед обавезе да се чак и приликом дописивања сопственог краја поштује интенција имплицитног аутора детективног романа, најмањи приликом читања из угла читаоца – детектива. Приликом трансактивног читања се ниво читалачке слободе повећава услед окидача за трансакцију са текстом који смо уочили у одељку о Стросу. Читаоцу је такође пружена и могућност асумпције свих стотину завршетака као релевантних, али и избор једног или више по сопственом нахођењу. Срачунат на три нивоа читања – дословни, у кључу детективике, трансактивни, као парадигму субјективистичког читања у кључу онирике и идеални који рачуна на упуштање у игру разоткривања плагијатора и тумачење намере плагирања на релацији Павић – Строс, *Уникат* носи особине *дела* намењеног разоноди и *текста* не толико намењеног тренирању нових начина читања, колико отвореног за партиципирање у откривању починилаца злочина, загонетних идентитета ликова и симболике снова. Објављен у стотину различитих примерака са придодатом *Плавом свеском* као каталогом стотину могућих завршетака, са празним страницама за дописивање новог краја и Павићем као ликом-плагијатором, *Уникат* још по нечему

оправдава свој наслов: у корпусу његових текстовних читалаца највећу слободу, парадоксално, остварује лик читача снова Александар Клозевиц јер је једино њему омогућено да манипулацијом снова директно утиче на ток фабуле, као и да завођењем читаоца интенцију детективског романа остави нереализованом.

Иако је првобитна намера аутора била да остављањем празних страна на крају *Униката* и немогућношћу Стросовог разрешења злочина подстакне читаоца да доврши роман, објављивањем *Плаве свеске* Павић је сузио читаочеве могућности: пуно је читалаца који услед стотину понуђених завршетака неће настојати са смисле свој. Још један податак упућује на Павићево ограничење домета читалачке слободе у *Уникату*: по позиву мексичког издавача „Sexto Piso“ Павић пристаје да изабере најлепши завршетак *Униката* који су смислили читаоци. А можда су наведена ограничења заправо лукава провокација писца усмерена идеалном читаоцу да најзад демантује његову констатацију на једној од уводних страна *Хазарског речника* да је читалац-демијург одавно нестао са земље.

На основу ових разматрања, табеларни приказ Павићевих читалаца можемо употпунити следећим типовима читалаца *Униката*:

Табела бр. 9: Типологија читалаца *Униката*

Тип читаоца	Припадност тексту	Предмет „читања“	Корелација	Начин „читања“	Функција	Особине/лик
Читалац-детектив	Да	Злочин иза маске окултизма	Детективика	Детектовање	Решење мистериозних убиства; наративно кормиларење	Еуген Строс
Лик-помагач	Да	Злочин иза маске окултизма	Детективика	Детектовање	-парадоксална: помоћ у детектовању и у завођењу детектива опсенарством	Лемпицка
Читалац-детектив	Не	Злочин иза маске окултизма	Детективика	Детектовање	-Коауторство -помоћ Еугену Стросу	Идеални детектив
Читач снова	Да	Снови	Детективика	Откривање 71 секунда неодсањаног сна	Манипулација и посредовање у убиству	Клозевиц
Трансактивни читалац	Не	Грамматика снова	-Психоанализа -трансактивна теорија читања (Холанд)	Учитавање	Тумачење снова и присвајање текста	-
Идеални читалац	Не	<i>Уникат</i>	-Теорија о антиципираном плагијату (Бајар); постмодернистички поступак релативизације ауторства	-доказивање ауторства	-Откривање плагијата -разоткривање ироније и пародије	-„лукави и срећни проналазач“

#### 4.(НЕ)ПРИРОДНО ЧИТАЊЕ ПАВИЋЕВИХ РОМАНА<sup>595</sup>

##### 4.1.СМРТ НАРАТОРА *ДРУГОГ ТЕЛА* КАО ИЗАЗОВ НЕПРИРОДНОЈ НАРАТОЛОГИЈИ

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 осветлела досадашња тумачења избора мртваг 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>596</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) 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

---

<sup>595</sup> У студијама о романима Милорада Павића у више наврата истицан је антимиетизам као наративни поступак поменутог корпуса овог писца (Делић 1991, Пијановић 1998, Татаренко 2013). Међутим, одредницом *антимиметизам* углавном је указивано на наглашену артифицијелну компоненту Павићевих романа (што је, уједно, једно од општих места постмодернистичке књижевности) – неконвенционализам и разбијање онтолошких граница које миметички романи брижно чувају, док се неприродним елементима наратива и неприродним поступцима (сем фантастике и демонског света романа) истраживачи нису подробније бавили.

<sup>596</sup> Мотив звука у *Другом телу* најављује смрт Захарије Орфелина, смрт Гаврила Стефановића Венцловића, нараторову смрт и Лизину спознају постојања другог тела.

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>597</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 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 „доживљај“ 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>598</sup> (у роману – симболом среће), у народној и хришћанској традицији, те у психоаналитичком кључу – симболом живота, метафорички означава прелазак нараторове душе на виши степен овоземаљског, 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

---

<sup>597</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.

<sup>598</sup> Присетимо се да прстен у роману *Друго тело* може променити боју само услед емитовања телесне енергије.

пољупца, додиром и љубављу. Стога је срећа коју симболично означава црвена боја прстена заправо срећа душе и срећа другог тела; *shin-a*<sup>599</sup>, Једног, насталог у споју душе са другим телом:

„Тako је Liza prepoznala posmatrača. To sam ja gledao Lizu kako sedi u onoj naslonjači od pletenog pruća. I Liza je mogla ne samo da vidi šta sam ja video (to jest nju) nego i da misli šta sam ja 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 Лизином 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>600</sup> са темом потраге за другим телом, односно за спознајом могућности његовог оваплоћења, може учинити природнијом него што га одређује наративна конвенција.<sup>601</sup> У контексту наратолошких студија, свезнајући приповедач означава неког ко „зна (практично) све о predočenim situacijama i događajima“, те „sveznajuću tačku gledišta [sa koje se] казује више него што знају сви likovi zajedno.“ (Принс 2011: 194). Ако, по дефиницији, свезнајући приповедач стоји изнад/изван приказаних ситуација и догађаја, те поседује способност

<sup>599</sup> *Shin* је претпоследње слово хебрејске азбуке, а почетно слово јеврејске назнаке за двојство (*shanim*) (Павић 2006: 181).

<sup>600</sup> Поджанровска одредница другог, допуњеног издања *Другог тела* (2008).

<sup>601</sup> Неприродни наратолози свезнајућег приповедача сматрају неприродном, али конвенционализованом наративном техником.



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>602</sup> и мистицизма као средишњих тематских нити романа. Модус свезнајућег приповедача, парадоксално – мртвог, у *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>603</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 нараторолошком, 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 је

---

<sup>602</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 Татаренко (2013: 253–264) и Јелена Марићевић (2016: 121–130).

<sup>603</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.

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, 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 мртног 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 сагледано 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“, сагледана 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 измештену, безвремену тренутку, чије ја је граница опет звук. Поред моделативне улоге (увођења читаоца у безвремену 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>604</sup> С обзиром на то да нас у 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

---

<sup>604</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, 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.

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, 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 покојникове душе четрдесет дана након смрти узима ако антрополошко-етнографски и религијски факат. У процесу читања, посмртна исповест преминулог наратора, у првом лицу једине, интендира емпатичко-етички модел читања<sup>605</sup> (наравно, под условом да читалац препозна претходно поменуте културолошке и религијске маркере). Избором мртваг јунака као приповедача у контексту романа *Друго тело* није искоришћен потенцијал неприродног читања<sup>606</sup>, већ је показано да се о статусу и функцији

---

<sup>605</sup> О овој стратегији читања Павићевих романа опширније пишемо у одељцима о Павићевој позној романескној прози.

<sup>606</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

неприродних елемената у наративу не може расправљати мимо контекста – културног, верског, те читаочевог хоризонта очекивања и низа когнитивних (натуралишућих) оквира.

#### 4.2. ПРИРОДА И СТАТУС ОСТАЛИХ НЕПРИРОДНИХ ЕЛЕМЕНАТА НАРАТИВНОГ СВЕТА ПАВИЋЕВИХ РОМАНА

Време је једна од „опсесивних тема“ (Ахметагић 2005: 55) романа Милорада Павића. Стога је овај романописац у више наврата називан човеком „који се игра с временом“ (Јеротић 1990: 1875). Досадашње студије о времену у Павићевим романима осветеле су више аспеката овог проблема: календарско, митско, искуствено време, вечност (Божје време) и ограничено (Сатанино) време, недељиво време изван човека и кретање против струје времена као покушај одупирања смрти (Бербел Шулте, нав. према: Пијановић 1998: 327).<sup>607</sup>

Препоручени поступак извођења Павићеве драме *За увек и дан више* одабиром једног од три „предјела“ пролога, „главног јела“ и једне од три „посластице“ (епилога) који директно утичу на избор сцена које ће ући у драму, искоришћен је и као наративни поступак романа овог писца. Конзумирање одређене хране (пасуља са сланином и салате зачињене чајем) у одређено време (око поднева) у роману *Звездани плашт* један је од поступака офантастичења наративног света овог романа јер током обедовања јунак готово неприметно бива пребачен у други град, а до те спознаје долази погледом кроз прозорско окно:

„Naručio sam pasulj sa slaninom i salatu začinjenu čajem. I sve sam se i nehotice obazirao kroz prozor krčme. Odnekud, osetio sam se kao da nisam u Beogradu, nego da taj pasulj jedem negde u Šarpcu. Virim kroz prozor i zakleo bih se da kroz zavesicu vidim trg kod šabačke crkve. [...] – E, ovde nekog đavola ima – pomislih ujutru – moraću stvar da uzmem u svoje ruke.“ (Павић 2006: 24).

Сам мотив конзумирања одређене хране, што резултује измештањем из оквира „садашњег“ простора и времена, те задобијање натприродних особина, натурализован је путем жанра бајке и цртаних филмова, те га, позивајући се на Јана Албера (2013: 2)

---

могућностима читања овог романа у другачијем културолошком и верском контексту, где би, хипостазирамо, могао бити искоришћен потенцијал неприродног читања *Другог тела*.

<sup>607</sup> С обзиром на то да се у овом сегменту рада усмеравамо само ка једном аспекту времена, комплексне теме романескног стваралаштва Милорада Павића, навешћемо студије у којима се овај проблем разматра шире: „Хазарски речник као роман: историјски, аисторијски, фантастички“, „Предео сликан чајем“, „Унутрашња страна ветра као роман клепсидра“ (Татаренко 2013: 170–180, 214–226, 227–229).

можемо сврстати у конвенционализоване неприродности. У контексту Павићевог романа, конзумирање хране директно утиче на даљи развој догађаја јер, следећи пут на који му се указује овим јелима, јунак *Звезданог плашта* долази до Париза где упознаје Госпођицу која ће уснити његов Пра-сан, односно спознати будућност. Јунакова потрага за пра сном, услед слеђења ђавоље<sup>608</sup> трага – ритма „времена у јелима“ (Павић 2006: 27), нема срећан крај. Оно за чим је сам трагао, уснио је неко други. На овај закључак наводи нас још један поступак поменутог књижевног лика: док је куповином књиге са корицама од оклопа беле корњаче пошао пут иницијације, спознаје, а улазак у натприродну димензију потврдио се и догађајима након конзумирања хране, он је овај посебан дар изгубио током сексуалног чина са Госпођицом. Стога се јунаковој потрази за спознајом будућности у овом Павићевом роману приписује и борба са демонским светом као ометачем дате спознаје. У контексту овог романа ђаво придаје повластицу (повлашћеност) јунаку, али му је, непосредно пред тренутак спознаје будућности, одузима. Овим се још једном потврђује да Милорад Павић у игри са временом (односно, у игри времена), од *Хазарског речника*, па надаље, увек супротставља два света: реални и демонски. Ова „борба“ двају света резултује релативизацијом времена: у зависности од тренутне преваге „противника“ у борби, време је у наративном свету Павићевих романа „природно“, ретроградно или убрзано.

На проблем тематизације времена у Павићевим романима надовезује се различит ритам живљења његових јунака у истим параметрима наративног света. Синтагма *различит ритам живљења* у Павићевим романима има дословно значење и буквално се везује за различито субјективно протицање времена, а оно се опредмећује на лицу или телу<sup>609</sup> Павићевих романескних ликова. Примера ради, Атанас Свилар био је невероватно брз – „најпре је точио па онда потурао чашу, али није разливао“ (Павић 1989: 160), „постао [је] велики рачунополагач *чија ноћ носи десет дана* (подв. М. Б. Ћ)“ (181). Исти је ритам времена Витаче Милут (309). У часу када је већ био успео, Свилар је и даље доживљавао инерцију судбине или „прегоревање времена“ (185); и даље није старио

---

<sup>608</sup> Приповедач наводи сличну анегдоту о Чижевском који је током обедовања кроз прозор „Крчме код моста“ у Хајделбергу видео ђавола. Поменута крчма није случајно изабрана као хронотоп романа *Звездани плашт*; уз наведено, мост као други члан синтагме у њеном називу симболизује међупростор судара два света, овоземаљског и оностраног.

<sup>609</sup> Примера ради, приповедач *Предела сликаног чајем* наводи да је Атанасије Свилар (Разин) имао „мишићаве ноге од којих је једна била старија“ (160).

равномерно уз часовнике, него понекад „за три дана више но за годину“ (185). Атанасијев „измештен“ доживљај времена и другачији ритам његовог биолошког времена од почетка *Предела сликаног чајем* ознака је његове повлашћености у односу на остале јунаке која ће се потврдити већ његовом одлуком да он буде тај који ће да води пут, односно одлуком о преображају у општежитеља. Преображај у општежитеља, па поново у идиоритмика, о чему смо писали у одељку „Читач мириса“, пут је Атанасијеве самоспознаје (конституисања свог идентитета са више аспеката). На исти начин различит ритам живљења обележава још једног Павићевог јунака на истом „путу“ – Леандера (Радаче, Миљка Чихорића). За разлику од Разина који је од ђавола покушао утећи променом језика, имена (вратио је презиме Свилар), односно поновним преображајем у идиоритмика, Чихорић је савладао вештину успоравања свог убрзаног ритма:

„А Леандер је стварно оздравио. Одједном му се усред ноћи отворио нос и после дугих седмица изненада допреше до њега мириси сопственог тела, туђи и рески као да му је било пред главу. Осећао је да је за све то време кроз њега прошао сијасет снова...“ (Павић 2014: 46).

Међутим, Леандерова кула ипак је показивала неко друго време. Леандер умире готово по предвиђању гатара, од сабље, у 12:05, чиме се потврђује да ни овај јунак коме је ђаво дато могућност дубљег увида, спознања, пред таквим тренутком од ђавола ипак није утекао.

У контексту теме времена, статус неконвенционално неприродног елемента у Павићевим романима има и феномен смрти: „Smrt ljudska traje tačno onoliko godina koliko i život ljudski, a možda i mnogo duže [подв. М. Б. Ћ.], jer smrt je složena ekonomija, posao i napor teži i duži od života čovečijeg... *Tvoja smrt može da živi dvaput duže od tebe...* [подв. М. Б. Ћ.]“ (Павић 2014: 46). Сличне констатације о времену смрти јављају се већ у *Хазарском речнику*, у опису смрти Аврама Бранковића који је умирао животима своје деце, те у опису смрти Харалампиија Опујића у роману *Последња љубав у Цариграду*.

На јунаке без својстава, додуше, као на недостатак у домену обликовања ликова Павићеве романескне прозе, скренула је пажњу Јасмина Ахметагић (2005: 75). Књижевни критичари који су као једну од заједничких карактеристика јунака Павићевих дела видели њихову неприродност, истакли су да ова минус-карактеристика у процесу читања резултује поништењем могућности читаоачеве идентификације са њима. Закључком да

„Pavićevom prozom šetaju ljudi bez svojstava, najčešće u besmislenoj akciji, ne baveći se ničim, a retko nečemu zaista i stremeći.“ Јасмина Ахметагић (2005: 75) је указивањем на проблем постојања идентитета Павићевих јунака отворила пут не само ка разматрању комплексног неприроднонатуролошког проблема, већ, парадоксално, ка преиспитивању евентуалног доприноса Милорада Павића стратегијама неприродног читања какво би, примера ради, било сагледавање Павићевих књижевних ликова у њима инхерентним, неприродним оквирима неприродног романескног света. Најпре, ликови Павићевих романа, без обзира на недостатке у димензији осећајности (примера ради, у вези са Хериним ликом приповедач даје информације о њеним омиљеним јелима, док изостаје транскрипција њеног доживљаја приповеданих ситуација), поседују интензивнију способност перцепције, а она се углавном конкретизује преко чула мириса. Како смо у више наврата истакли да је наглашено чуло мириса ознака посвећених читалаца – ликова, можемо закључити да је интенција њиховог обликовања у неприродном кључу (уместо стављања тежишта на њиховој осећајности и особинама) пре позив читаоцу на усвајање њихове стратегије читања. Стога можемо закључити и да имплицитни аутор више од видова адмиративне и симпатетичке идентификације читаоца са књижевним ликом вреднује осећај дистанце у односу на лик, што, истицањем артифицијелне компоненте лика, имплицира позив читаоцу на сагледавање лика као фигуре читања романа. Ово смо такође аргументовали у истоименом одељку докторске дисертације.

Примера ради, Александар Пфистер, становник света приче *Предео сликан чајем*, један је од Павићевих неприродних јунака. Плод љубави Амалије Ризнић и инжињера Пфистера, Александар, дошао је на свет након три године боравка у мајчином стомаку. Долазак Пфистера млађег на свет делимично је мотивисан Амалијиним и Пфистеровим различитим мерењем времена: Пфистер је увек са собом носио оба сата како би знао своје и Амалијино време. Онеобичен од самог рођења, цео живот Александра Пфистера протекао је у знаку неприродности: родио се зубат, проговорио је три недеље након крштења; са четири године већ је имао седе власи у коси, а са пет је изгледао као младић и редовно се бријао. И, што је најзначајније, прерано је полно сазрео, те је са својом дојилом добио сина. Међутим, „скарадна прича о детињој несвакидашњој и превременој полној зрелости“ (Павић 1989: 217), парадоксално, из угла самих учесника ове уметнуте приче – чланова породице Ризнић, нимало не делује неприродно. Напротив, накарадне



склоности и различит ритам протицања времена обележја су готово сваког женског члана поменуте породице. Након смрти седмогодишњег Александра Пфистера (седмогодишњег старца, парадоксално – или не?) Амалија постаје мајка свога мужа, опет парадоксално, млађег од свог биолошког сина. Играње улоге мајке мужу – сину отвара врата ка теми Едиповог комплекса; међутим, нагло „препознавање“ и разилажење супружника поменути проблем у контексту *Предела сликаног чајем* оставља отвореним.

У истом роману јавља се један од честих постмодернистичких поступака – наративна металепа јунака – приповедача Витаче Милут. Специфичност овог поступка јесте његов обрнути смер у односу на онај који је доминантан у постмодернистичкој прози – овде јунакиња искорачује у читаочеву реалност и полно општи са њим.

За разлику од ликова – демона *Хазарског речника* или осталих Павићевих романа, чије су трансформације углавном мотивисане и/или њиховом самом природом и/или сижеом, у романима овог писца могу се наћи прави примери неприродних и немотивисаних удвајања. У овом контексту најупечатљивији је пример транссветовног путовања јунакиње *Звезданог плашта* (Архондуле – Госпођице – Дионисије). У односу на ово „удвајање“, гротескна Атанасијева метаморфоза у лик умрле Виде Кнопф, а потом и Кнопфов улазак у лик Витаче Милут, постају значајан симбол у *Пределу сликаном чајем*. Ове метаморфозе су, пре свега, мотивисаније, а њихов примарни узрок је подсвест. Потом, поменуте метаморфозе мотивисане су и спољашњим деловањем – планом и дејством ђавола на путу остваривања обећања да ће уништити Атанасија ако се својим убојитим намерама буде усмерио на свеколики људски род.

С обзиром на то да наведени неприродни елементи у Павићевим романима („време у јелима“, различит ритам садашњег времена јунака, књижевни ликови без својстава, амбивалентна неприродност ликова и њихова неприродна удвајања) имају статус општих места поменутих дела, истраживање њихове функције у процесу читања, као комплексан проблем, захтева готово подједнаку посвећеност као при анализи природе и функције читалаца у Павићевим романима.

## 5. РЕТОРИЧКО ЧИТАЊЕ ПАВИЋЕВОГ ПОЗНОГ РОМАНЕСКНОГ ОПУСА

### 5.1. НАРАТИВНА ЕТИКА *ПРЕЋУТАНОГ* У РОМАНУ *ВЕШТАЧКИ МЛАДЕЖ* МИЛОРАДА ПАВИЋА

#### Читања *Вештачког младежа* – неке од 5040<sup>610</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>611</sup> и материнства унутар кога се, у Феретином случају, тешко успоставља баланс. Аутори који су се усмерили ка формалном и семантичком аспекту *Вештачког младежа* указали су на његову интертекстуалну, дијалошку релацију са *Унутрашњом страном ветра* (Живковић 2016: 61), на интендирану стратегију спекуларног<sup>612</sup> читања, или су дали подробнији опис ергодичког карактера *Вештачког младежа* који је аутор, кроз свега пар реченица, нагласио у поговору романа.

---

<sup>610</sup> Резултат је добијен математичком комбинаториком понуђених одељака („штива“) романа, прецизније пермутацијом без понављања.

<sup>611</sup> Ала Татаренко (2014: 130) налази да је Павић, поред своје, у *Вештачки младеж* читао још једну љубавну причу – Милоша Шобајића и Драгане дел Монако.

<sup>612</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 првој, 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 *Вештачког младежа*.

У домену поезике Милорада Павића, и то у оном делу који се односи на његово теоријско и практично разматрање стратегија читања, *Вештачки младеж* је последњи елемент слагалице Павићевог пројекта „Читалац“ и осликовања ауторске публике овог писца. Антифони карактер поглавља (тј. „одлука“) *Вештачког младежа*, организованих кроз две скупине међусобно недостајућих елемената једне слагалице, сваким новим читањем витализују загонетање<sup>613</sup> као један од топоса поетичких (семантичких и формалних и стратешких) начела Павићеве прозе. Свака од „одлука“ *Вештачког 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 Филипово име пише Александар Муха као причом у „причи“ *Вештачког 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“ *Вештачког 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“ – приче о Филипу и Ферети. Игра присуства и одсуства читаоца наводи на разна трагања у наративу *Вештачког младежа*, од оних која се односе на критеријум за селекцију материјала у свакој од „одлука“, до питања у вези са „истинитошћу“ *одлука*: Која прича је права? Тачније, у којој причи је Ферета права? Која њена одлука је права? *Вештачки младеж* се већ на основу ових „прозрачних“ елемената показује као вишеструка загонетка, а мотив из његовог наслова само је једна од стаза ка могућим одгонеткама. Већ на основу ових проблема, *Вештачки 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“ *Вештачког младежа*? У жељи да избегнемо уопштени одговор у виду једне од најцитиранијих реченица Милорада Павића – „тренирање нових начина читања“, сума кодова *Вештачког младежа* – аутобиографског, емоционалног (било да је у питању *ethos*,

---

<sup>613</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).

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 *Вештачки 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 „брстре 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>614</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*!

Тежиште овог одељка дисертације је на доживљају наратива, односно на читалачком искуству са Павићевим *Вештачким младежом*, а у домену наративноетичке теорије читања и њеним моделима интерпретације. 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>615</sup>

Ово поглавље једним делом представља емпиријску проверу нелинеарне стратегије читања назначене у поднаслову *Вештачког 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“,

---

<sup>614</sup> Овде се алудира на имплицитност као својство инхерентно лакунама, односно на градирање маркера имплицитности у лакуни. Уп. са: Долежел 2008: 180–181.

<sup>615</sup> Из угла наративне етике позитивно се вреднују пораст неповезаних елемената или празних места у наративу, непоздана нарација, али и дозирање „обелодањивање“ информација од стране имплицитног аутора (мимо наратора). Технике које више ангажују читаоца указују на степен ауторовог поверења према њему.

„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 одељка 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 *Веишачког 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“ *Веишачког младежа* приповеда хетеродијегетички приповедач. Међутим, у другој „одлуци“ његова наратија 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, опредељујемо се за један, у великој мери лирски<sup>616</sup> наратив у коме се прогресија<sup>617</sup> 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.

---

<sup>616</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.

<sup>617</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.

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“ 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 преваходно кроз мајчински наратив и „време дугих ћутања“ на релацији мајка – ћерка, а ова тема, сама по себи, носи извесну тежину.<sup>618</sup> Међутим, техника којом је исприповедана „друга“ одлука – позиција хетеродијегетичког приповедача који казује и коментарише<sup>619</sup> Феретино остављање ћерке, те свођење одељка на клишетирану причу жене која бира

---

<sup>618</sup> За интерпретацију *Веишачког младежа* значајан је сегмент Павићевог (2005: 47–49) теоријског текста о женском писму који се односи на релацију између адресата и материјализације текста. Подсећања ради, овај аутор 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 наратив у *Веишачком младежу* дат је путем гласа и начина наратора – мушкарца са рестрикцијама у домену важних информација, али снага мајчинског наратива тиме није умањена. Иако исприповедан гласом (и кроз перцепцију) мушкарца, мајчински наратив *Веишачког младежа* утемељен је у универзалној културној матрици велике приче. А велика прича, сама по себи, носи значајан реторички потенцијал.

<sup>619</sup> Ради илустрације, навешћемо неке од нараторових опсервација и коментара у вези са Феретиним остављањем детета: „Остало је нејасно да ли је закључила да више нема снаге да се посвети детету онако сама (а мужу је хтела да се врати), или је одједном искрснуо неки трећи узрок, рецимо да је за дете боље да буде с оцем него са мајком, не знамо. Да ли је то била нека болест па се Ферета плашила да је не пренесе на дете? Свакако је уз све то стајала чињеница да је Ферета некако у то време срела Филипа Рубора и због њега учинила оно за шта грчка песникиња Сапфо каже певајући о лепој Јелени Тројанској. Ради љубави, каже Сапфо, она је оставила родитеље своје и дете своје.“ (Павић 2005: 54)

између боемског 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 клишетирани наротив 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 наротив путем коментара откривају ауторово неповерење према публици. Све што треба да знамо, експлицитно 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 приповедача, преко *Хазарског речника*) важан је симбол.<sup>620</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 исцурела 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 наротивизације озбиљне и тешке теме као што је мајчинство. Овде, заправо, налазимо дискрепанацију између тежине теме и начина њене обраде, а кроз поменуте пукотине помаљају се нараторови иронични коментари.

Иако је фокусирањем на јунакињу, на брачну тематику и мајчински дискурс, те коришћењем наратора – коментатора који посвећује пажњу моди, магацима, имплицитни аутор на први поглед пред собом имао читатељке (и то „романа са степеница за служавке“, како је Павић 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?

---

<sup>620</sup> У контексту Павићевог романеског 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, уносе 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.

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 која је у њеном предњем плану, 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 примесима патоса у приповедачевим коментарима о снажним љубавним емоцијама и јаким страстима које су проузроковале расанак 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 Филипов расанак. Филипов однос према друштвеној средини у првом делу „прве“ одлуке крајње је потчињавалачки, што у процесу читања остварује



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, о чему смо писали на почетку рада. Док се Филип као књижевни лик самокарактерише кроз свега пар реченица о приватном и уметничком аспекту свог живљења, нарација хетеродијегетичког приповедача каткад добија облик правих филипика којима се околина (академска јавност и ликовни критичари) експлицитно негативно карактеришу.<sup>621</sup>

Иако се у „Упутству за читање“ *Веишачког 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 *Веишачког 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>622</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 њебету*, спони двеју „одлука“. У првој одлуци, поменуто 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“ *Веишачког младежа*

---

<sup>621</sup> Навешћемо неколико нараторових тврдњи у вези са Филиповим успехом: „На огромно чуђење многих, он је у свету имао око сто изложби у разним градовима само за седам година од почетка XXI века“ (Павић 2009: 13); на овом је трагу и апотеоза Филиповог уметничког успеха путем информација у вези са његовим изложбеним поставкама од Њујорка до Сибира и Кине. У следећим опсервацијама друштвена средина се директно негативно карактерише: „Током година Филип је почео да улази у све већи раскорак са својом средином. Не може се, на пример, у средини у којој се кретао, разумети један срећан брак, какав је он имао, или опростити успех, опростити нешто као што је његова светска слава. Утолико пре што та нечувена ствар прети да се удвостручи, чак утростручи. Претња мирној средини био је он са својим успехом, а још горе он и она са удвојеним успехом који би се могао десити. У том би случају имали њега и њу на квадрат, а накуб обоје.“ (Павић 2009: 13)

<sup>622</sup> Уп. са: Квинтилијан 1967: 187–194.

са *Руским хртом*. Грубачева подозривост према „десној страни“ и урођена способност да лево гледа добро и далеко, у основи је формалне организације *Веишачког 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“ пређутана је у другој. Оне су комплементарне, а свака је дата кроз перцепцију другог пола. Поред тога што је ергодички, *Веишачки младеж* је и андрогини Павићев роман. Зато не постоји одлука, већ „одлуке“. И зато у *Веишачком 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 *Веишачког 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 пређутаних мотивација, било кроз реаговање читавом скалом емоција, потврђују да је *Веишачки 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 *Веишачким 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 пређутно.

## 5.2. ОДНОС ИЗМЕЂУ АУТОРА, КЊИЖЕВНОГ ЛИКА И ЧИТАОЦА У ПАВИЋЕВОЈ ПОЗНОЈ ПРОЗИ

„Већ сам вам више пута рекао да ови *Мемоари* нису успомене и да је за мене све оно што је измишљено исто тако важно и достојно МЕНЕ као све оно што је било, и у шта ја сумњам.“

### „Последња прича“ и витална полемика

Да Павићев књижевни опус није заокружен романом *Вештачки младеж* (2009), потврђено је већ неколико дана након његове смрти када је у *Новостима*, у оквиру текста „Опроштај песмама“ из 7. децембра 2009, ексклузивно објављен последњи рукопис Милорада Павића – „После свега“, стихови писани током октобра и новембра 2009. У оквиру поменутог интервјуа датог *Вечерњим новостима*, Јасмина Михајловић (2009) скреће пажњу на однос друштвене средине према покојном уметнику и понавља да је Павић „често говорио да се у Србији успех не прашта. Сада, после свега, рекла бих да се у Србији ни смрт успешног не прашта.“ Неколико дана пре објављивања Павићеве последње песме, Александар Јерков је у тексту „На крају самоће почиње смрт“, објављеном у *Политици*, подсетио на заблуде академика:

„Павић је знао своју величину и није скривао то знање, што је потресало и иритирало све који су такође знали своју размеру, али им је главна брига била да је други не сазнају. Чеда Попов, председник Матице српске, из чиста мира или пакости осујетио је међународни скуп о Павићевом делу који смо замислили и предложили као прилог Павићевој осамдесетогодишњици. Павић се није ни наљутио, иако је то умео, смешио се као неко коме је све јасно. Био је господин.“ (Јерков, 2009)

Полемика је нит која повезује текстове објављене у току Павићевог живота и непосредно након његове смрти. Узимајући у обзир чињеницу да су поменути аутори припадали Павићевом најближем кругу, њихова потреба за освртом на однос јавности према Милораду Павићу није само личне природе, већ је и резултат жеље да се још једном проговори у име писца.

„После свега“, Павићевом књижевном опусу прикључује се и „Последња прича“<sup>623</sup> – дневнички рукопис настао пред пишчеву смрт, а представљен на Сајму у оквиру промоције *Изабраних дела Милорада Павића у десет књига* које је објавила издавачка кућа „Вулкан“, а приредио Александар Јерков. У тексту који овим поводом објављује *Блиц* 30. 10. 2014, Јасмина Михајловић још једном подсећа јавност на неприхватање Павића у академским круговима и на утицај политике 90-их година у обликовању односа јавности

---

<sup>623</sup> „Последња прича“ је штампана у истоменој књизи уз дела *Дамаскин*, *Шешир од рибље коже*, *Стаклени пуж*, *Прича која је убила Емилију Кнор*, *Седам смртних грехова*, „Чекајући такси који нико није позвао“, „Метузалема“ и аутобиографски запис „Мој портрет у XXI веку“.

према поменутом писцу, те на НИН-ову награду за *Хазарски речник* где је кључни био глас Велимира Висковића из Хрватске. Супруга покојног писца у поменутом тексту упућује критику српској културној сцени зато што пет година након Павићеве смрти у Србији нема нових издања његових књига, а у свету их је око шездесет. Михајловић скреће пажњу јавности и на чињеницу да је Павићев споменик у Београду подигла држава Азербејџан, не Србија. Овај текст је био окидач за читаву полемику на интернет страници на којој је објављен, а међу коментарима на сајту нашли су се и они о српском инату – „Срби никад нису нешто волели своје великане“, као и иронични – „Азербејџан је ближи и сроднији Павићу у неком ширем контексту...“<sup>624</sup>

У поздравном говору на скупу организованом поводом тридесет година од објављивања *Хазарског речника* Павићеве најближи још једном подсећају на неправде нанете писцу, овога пута постхумно: један од сведока свих фаза пишчевог рада, Иван Павић, истиче да „у последњих пет година има и настојања да се Милорад Павић потисне у заборав или да се значај свега што је створио релативизује.“ (Павић, 2015: I). Сетимо се и речи Александра Јеркова (2009) из текста „На крају самоће почиње смрт“: „Заправо, Павић је давно боловао од књижевности, духа и самог себе, и зато је умео да нас зарази свим тим, па и собом.“ Додаћемо – и буквално, о чему сведочи витална полемика у вези са Павићевим делом. Извор полемике је и даље првенствено сама Павићева личност, а потом и његово стваралаштво. Међутим, Павићева прича проговара у његово име, брани се и провоцира. То је наслутио и Миленко Стојичић (2007: 17) када је кроз причу „Милоштар за Милорада Павића“ дао духовиту ревизију проблема у вези са доделом „Кочићеве награде“ писцу *Хазарског речника*, завршивши је Павићевом репликом: „Спор тек почиње у мојој причи!“ Зато још једном треба обићи позни круг Павићеве прозе, и то најмање из аспекта два читаоца: критичког, а потом и наивног (Еко, 2001: 29–30). Место њиховог полазишта биће извориште Павићеве *последње приче*.

### Аутобиографска сижејна линија

Издавања позног круга Павићеве прозе започела је Ала Татаренко (2013: 253) на основу аутобиографске сижејне линије, усмерења ка ергодичком раду, али и одсуства упутстава за читање и метатекстуалних коментара. На трагу Але Татаренко, Ј.

---

<sup>624</sup> Опширније в. <http://www.blic.rs/kultura/vesti/secanje-na-velikog-pisca-poslednja-prica-milorada-pavica/ntb9c04>. [15. 10. 2016.]

Драгојловић (2013: 501–502) последње Павићеве романе – *Друго тело*, *Позориште од хартије* и *Веишачки младеж* – повезује преко аутобиографизма као типа аутопројекције, односно *новог аутобиографизма*<sup>625</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 *Веишачки 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). На овом трагу, истраживање позне прозе поменутог писца настављамо 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>626</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>627</sup> биће интензивирано задовољством у *оквирима*, подтексту и контексту.

### Оквири 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

<sup>625</sup> Термин Марка Липовецког. („Постмодернизам сегадња“, 2002, доступно на: <http://magazines.russ.ru/znamia/2002/5/lipov.html>, [10. 12. 2015])

<sup>626</sup> Синтагма „последња прича“ односи се на аутобиографски круг Павићеве позне прозе. Из овог круга, у средишту овог поглавља налазе се „Последња прича“, *Веишачки младеж* и, делом, роман *Друго тело*.

<sup>627</sup> Синтагма Ролана Барта из истоимене књиге (*Задовољство у тексту & Варијације о писму*. Превод Јовице Аћина. Београд: Службени гласник, 2010.)

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 доживљава 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>628</sup> Аутобиографски наратив се нагло прекида након очевог доласка из логора и мајчине опоруче, изнете у павићевском духу: „Znaš, sine, bilo bi dobro da tvoja nevesta zna da i za muškarce vredi 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: „[...]љубави, kao i pomorandže, mogu biti zrele i slatke i u tome leži kvaka.“ (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>628</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 буквално, 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>629</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 пишчево 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 „призива“ интервју као релевантан интерпретативни оквир.<sup>630</sup> Међутим, уоквиравање се не завршава на овоме. Између оквира – интервјуа и текста романа *Веишачки младеж* успоставља се и интертекстуална релација јер су поједине Павићеве реплике цитиране у роману.

Хетеромедијални оквир романа *Веишачки 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

<sup>629</sup> Термин Вернера Волфа (2006: 15) за одређење контекстуалног оквира који не припада истом медијуму као садржај који је њиме уоквирен.

<sup>630</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).

*Веиштакчи младеж* другачији од оног којег смо учили 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 елемент 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 „заузме страну“.

Поводом објављивања *Веиштакког 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 *Веиштакког младежа* као *mise en cadre*<sup>631</sup> (Волф, 2010: 63) обгрљује причу о славном уметнику и његовој супрузи у раскораку са друштвеном средином. Приватна прича о Филипу Рубору и Ферети Су само је једна варијанта.

---

<sup>631</sup>*Mise en cadre* као термилошки парњак феномену *mise en abyme*, „miniјатурној replicи 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“



## 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*: „*Mi smo bili jedno vreme neko treći.*“ (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 цитатност додатно ојачава (и чини валиднијим) „приватну причу“,

---

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 прошлом делу ове приповетке и амбивалентном коментару о Помпеји проналази „минијатурни наративни резиме читавог заплета“, односно „когнитивни, оквирни метаконцепт читања приповетке, што јесте једна од функција *mise en cadre*.“ (Милосављевић Милић, 2014: 46, 47). За прецизније одређење поменутих термина из домена (когнитивних) оквира наратива в. Вуловић, 2015: 193–208. Поменута студија В. Волфа о оквирима у преводу на српски језик публикована је у часопису *Philologia Mediana* (VIII, 8, 2016, 705–737) који издаје Филозофски факултет Универзитета у Нишу. Предговор овом преводу написала је проф. др Снежана Милосављевић Милић („*Okvir književnog teksta: od morfološkog pristupa do kognitivnog metakoncepta*“, *Philologia Mediana*, VIII, 8, 2016, 705–707.).

односно аутобиографски наратив као жанровски, али и реторички оквир *Веишачког 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, наратере, 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 елемент 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 магарац. 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 *Вештачког младежа* не може се наденути било које име. Наратор нас заваљава. Широко 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 ликова *Вештачког 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 која сагледавамо у контексту Павићеве позне прозе<sup>632</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 приповедачи, 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):

---

<sup>632</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.

„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 недаровити“ (реплика наратора *Другог тела*); „Volim да у роману добијем полупansion од 15 дана по умереној цени.“ (Лиза Свифт); „Он има блог на највећем 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 *Веишачког младежа* неретко приближава парезијастички.<sup>633</sup>

„Последња прича“ позајмљује идентитет већ постојећих Павићевих књижевних ликова из *Веишачког младежа*. Наратор позајмљује реченице другог наратора из Павићеве позне прозе. Ликови *Веишачког 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

---

<sup>633</sup> О парезији као стратегији читања романа *Веишачки младеж* опширније в. Бојанић Ђирковић, 2015а.

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 оствари најпре адмиративну функцију<sup>634</sup> у процесу рецепције. Међутим, у контексту романа *Вештачки младеж*, овде 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)прототипова нарочито наглашено у Павићевом позном опусу, функцију обликовања јунака „по моделу“ још једном треба размотрити у релацији са аутобиографским приповедањем и оквирима „приватне колекције“.

### Извођачка функција аутобиографије

„Живот је увек старији од литературе, бољи од литературе, али је расут, морате га тек  
уобличити“

М. Павић

„Смрт се бира.“

М. Павић

Пишући о жанру аутобиографије, Х. П. Абот у *Уводу у теорију прозе* експлицира нешто што је већини теоретичара аутобиографског жанра промакло – *велику причу*<sup>635</sup> која

---

<sup>634</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)

<sup>635</sup> „Велике приче“ Абот (2009: 367) дефинише као „osnovne priče koje se stalno javljaju u društvenom i pojedinačnom životu i koje imaju snažnu ulogu u definisanju identiteta, vrednosti i shvatanja života. Velike priče

је неретко у основи једне аутобиографије јер „Veoma je teško napisati svoju biografiju a da pritom ne počnete da izmišljate, poistovećujući se sa likom koji je plemenitiji, pošteniji, osećajniји i u svemu bolji od vas.“ (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 „izvođačkoј функцији autobiografije“, односно ка томе „kako narativ функционише u свету“: „Svi tekstualni pripovedački oblici predstavljaju neki вид радње која се одвија у realности, те stoga možemo reći da imaju izvođačku функцију. Dok neke narativne forme nastaju smišljeno, druge su proizvod slučajnosti. Autobiografija samo potvrđuje ovo pravilo.“ (Абот, 2009: 224)<sup>636</sup> Сам пишчев избор 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 најпре због тога што ниједан није репрезент традиционалних подврста романеског 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 устаљеном образцу *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*. Обиле биографских чињеница исприповеданих кроз причу о Филипу и Ферети, уз јасне алузије

---

утичу на начин на који ми усвајамо нове информације и доводе до уčitавања или површног читања narativa zbog наше подсвесне жеље да их доведемо у склад са великом причом. Јављају се у више различитих narativних verzija.“

<sup>636</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, 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.

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 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. *Веишачки младеж* се налази управо на међи клишеа, фикције и нефикције.

Нимало случајно, као епиграф овог поглавља дисертације нашао се цитат из Валеријевог дела о Фаусту: последњи Фауст, остарео, забављен је делатношћу диктирања мемоара. Међутим, Фаустови мемоари су у функцији иронизовања погрешне претензије да се приповедањем о прошлости дође до сазнавања себе самог. Ако интерпретацији Павићевог позног опуса приступимо преко „Последње приче“, хетеромедијалног оквира *Веишачког 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. Ако смо склопили овакав пакт са писцем трећег миленија, као

ауторска публика која на овај начин разуме прерухе и интенције писца, онда као његови заступници можемо да истакнемо да клишетирани *ин мемориам* у Павићевом случају не важи, те да је, док год варирамо Павићеву причу, и док год су полемике у вези са његовим делом виталне, њега достојнији овакав поздрав, где се смеши и са лулом у устима поручује читаоцима: „Лулелуја!“<sup>637</sup>



Фотографија бр. 1: Милорад Павић

([https://www.google.rs/search?q=milorad+pavic&rlz=1C1CHFX\\_enRS656RS656&source](https://www.google.rs/search?q=milorad+pavic&rlz=1C1CHFX_enRS656RS656&source), 5. 3. 2017.)

---

<sup>637</sup> Инспирација за поздрав „Лулелуја!“ потиче из приповетке Миленка Стојчића („Павић резбари последњу причу на нокту кажипрста којим набија лулу маштарије“, *Летопис Матице српске*, 2012, стр. 570–575.).



## VIII ЗАКЉУЧАК

У типологији читалаца у романима Милорада Павића, додатно усложњеној појмовном разоликошћу енкодираног реципијента/адресата, као јединствен тип издваја се *хазарски читалац* предодређен, односно уписан структуром *Хазарског речника* обликованом тако да се читање перманентно своди на трагање по хоризонталној (кроз пресеке временских и просторних равни) и вертикалној равни, и где свако ново читање (у значењу: *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). Као што смо експлицирали, хипотетичност је, осим у фабулу и структуру романа, уписана и у историјску раван 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. Функције хазарског читаоца, односно читаоца – хијене јесу реконструкција штива која подразумева истраживање и надграђивање информација које је предочио имплицитни 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 „наново 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 појма компетенције и информисаности); од природњених, али и стечених карактеристика требало би да поседује виши степен интелигенције, те да буде посвећен читалац који чита искључиво усамљено (изоловано од спољашњих сензација). Такође, компетентан за улогу хазарског читаоца је онај ко уз наведене карактеристике поседује и креативност, те који, захваљујући свим наведеним карактеристикама, 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, као што смо показали 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, изузев

тога, 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 (о којима је најподробније писао Душан Живковић 2016.) 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 читаоца пре свега је задовољство у реконструисању, стварању. Стога можемо закључити да је хазарски читалац тип упућеног, посвећеног и читаоца задовољства, семантички на трагу 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 Шулиц) за „истином“ о Хазарима. Хазарско читање је, дакле активно, двополно читање уз перманентно промишљање метода читања; упорно и готово ејдетски редуковано. На трагу хазарског читаоца, али уз много мање захтева када су у питању компетенције емпиријског читаоца у овој улози, јесу „уредник“ *Споменице* 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 *Споменице* (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) упућује 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 поменуте улоге. У контексту *Предела сликаног чајем*, највише „посла“ „састављачу“, односно посвећеном читаоцу омогућују црна поља „укрштенице“. Услед тога што су саткана од већ публикованих Павићевих прича, „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, 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 одосу 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.<sup>638</sup> 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 према линеарном (традиционалном) начину читања. Стога можемо закључити да је и корисничко читање у извесном смислу активно (ако се пркос и инат могу сматрати активним односом према некоме/нечему), али да овде свакако изостаје „интелектуална гимнастика“, односно промишљање нових метода читања. Корисници су углавном непривилегована публика Павићевих романа, али свакако жељена.

Парадоксално, једина нежељена публика Павићевих романа јесу управо они емпиријски читаоци који, како смо навели у првом сегменту закључка (делу о имплицитном читаоцу *Хазарског речника*), припадају најкомпетентнијима – књижевни критичари. У још пар наврата учили 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

---

<sup>638</sup> Напомињемо да овај ефекат подједнако зависи и од саме читаоачеве вештине.

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; таутолошки, можда имплицитни аутор „линеарне“ читаоце сматра мање интелигентним те, знајући да их овако изабрани читалачки пут мора навести на уметнуту причу, настоји да осигура њихово разумевање значења наратива.

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; дакле, искључени из 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“.

И као теоретичар књижевности, Милорад Павић био је активни читалац: истраживањем стратегија читања његових романа, претходно поменутом општем месту када је у питању поетика овог писца додали смо смернице за даље истраживање Павићевих промишљања неприродних, реторичких и емпатичких стратегија читања, односно „уписивања“ ових читалаца у роман. Поменуто поигравање истраживали смо у контексту фигуре (тачније, лика) имплицитног аутора у *Унутрашњој страни ветра*, те мртвог наратора и читалаца – заступника којима се оваква улога приписује разним нивоима реторичке игре, те играњем на карту емпатије кроз књижевни поступак (избором несавршеног јунака и велике приче као реторички и пропагандно ефектног средства). Тако смо као најзначајније ефекте неприродног читаоца у *Другом телу* нашли Павићево имплицитно промишљање самог статуса неприродности у наративу и начина његове натурализације (прецизније, неприродни наратор *Другог тела* који се „оглашава“

четрдесетог дана након смрти, гледано из оквира хришћанске религије потиरे неприродност Алберовог гледања на овај вид приповедања), док је реторичко читање *Унутрашње стране ветра* указало на потпуно нов ефекат слике (лика!) имплицитног аутора; Павићев имплицитни аутор буквално има лице свог писца! У истом контексту, али у другачијој функцији истраживали смо Павићево поигравање са *round robin* формом романа, проблемом наративне кохеренције те успешност/неуспешност остварења ефекта јединственог имплицитног аутора у псеудо *round robin* формату појединих прича *Позоришта од хартије*. Такође, реторичка читања позног опуса Павићевих романа, нарочито када је у питању *Вештачки младеж*, осветлила су естетску вредност романа; примера ради, *Вештачки младеж* је само наизглед нелинеарни роман организован кроз две „одлуке“. Заправо, овај роман је дубље спекуларно кодиран, а спој спекуларних наратива, матрице велике приче и избор јунака у сукобу са околином указује на Павићево промишљање домета лирског наратива, тензија и етичког позиционирања читаоца као ефеката активног наративноетичког и емпатичког читања.

Као емпиријски читаоци Павићевих романа највише смо ангажовани када истражујемо она скривена поигравања Павића – теоретичара књижевности са савременим теоријама читања. Тада нам се учини да су разна упутства за читање која доносе приповедачи Павићевих романа заправо *ab ovo*, завођење и одвлачење од праве вредности ових романа, а она, како смо показали, не лежи у само у експлицитном промишљању стратегија читања изнетом у упутствима, предговорима и поговорима Павићевих романа, већ у перманентном и свеколиком имплицитном, па чак и алузивном промишљању начина читања од стране имплицитног аутора поменутих дела. Када се као читаоци нађемо на овом скривеном, али једином правом путу Павићевих романа, скренимо лево или десно од онога ко стоји наспрам нас; управо ти путеви крију више рукаваца. Али, потребно је „наоружати“ се методологијом – теоријским знањем о стратегијама читања. Само на тај начин пут (читање) неће остати откривање, него осмишљавање.

## IX ЛИТЕРАТУРА

### 1. ИЗВОРИ

- Вуксановић, Миро. *Семољ земља*. Београд: Филип Вишњић 2006.
- Kalvino, Italo. *Ako jedne zimske noći neki putnik*. Preveo Pavao Pavličić, Zagreb: Znanje 1981.
- Mihajlović, Jasmina. *Privatna kolekcija*. Beograd: Dereta 2004.
- Окопенко, Андреас. *Лексикон роман*. Превод Мирјане Д. Стефановић. Београд: Службени гласник 2012.
- Павић, Милорад. *Предео сликан чајем*. Београд: Просвета 1989.<sup>639</sup>
- *Хазарски речник: роман лексикон у 100 000 речи*. Београд: Просвета 1994.
  - *Невидљиво огледало/Шарени хлеб*. Београд: Дерета 2003.
  - (а) *Кутија за писање*. Београд: Дерета 2006.
  - (а) *Уникат*. Београд: Дерета 2004.
  - (б) *Плава свеска: каталог сто завршетака романа-делте Уникат*. Београд: Дерета.
  - (б) *Zvezdani plašt: astrološki vodič za neupućene*. Beograd: Dereta 2006.
  - (в) *Drugo telo: roman*. Beograd: Dereta 2006.
  - *Све приче*. Ур. Петар Пијановић, Драган Хамовић. Београд: Завод за уџбенике 2008.
  - *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.
  - *Poslednja ljubav u Carigradu/Unikat*. 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.

---

<sup>639</sup> С обзиром на то да до 2017. године није објављено издање сабраних дела Милорада Павића које обухвата све романе овог писца, при избору издања романа Милорада Павића руководили смо се следећим принципом: 1. настојали смо да користимо прва издања романа; 2. романе публиковане унутар сабраних/изабраних романа користили смо према хронологији публиковања поменутих избора („Просвета“ – „Дерета“ – „Вулкан“).

## 2. ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

### 2.1. Општа:

Abot, H. Porter. *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik 2009.

Bužinjska, Ana, Markovski Mihail P. *Književne teorije XX veka*. Prevod Ivane Đokić Saunderson. Beograd: Službeni glasnik 2009.

Аристотел. *О песничкој уметности*. Београд: Рад 1982.

- *О песничкој уметности*. Prevod i objašnjenja Miloša N. Đurića. Beograd: Dereta 2015.

Аристотел. *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: *Летопис 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.

Bojović, Zlata. „Autobiografija“. *Rečnik književnih termina*. Grupa autora. Beograd: NOLIT 1985, 55–56.

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“. *О теорії чудиженственој речи*. 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.
- Вуловић, Јелена. „Гранична уоквиравања у Мајчиној султанији Светозара Ђоровића“. *Philologia Mediana*. Филозофски факултет: Ниш 2015, 193–208.
- Вучковић, Радован. *Писац, дело, читалац*. Београд: Службени гласник 2008.
- Wolf, Werner. „Framing Borders in Frame Stories“. U: *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.
- Dove, George N. *The Reader and the detective Story*. Bowling Green State: University Popular Press 1997.



- Делић, Јован. „Прича и поента. О поенти у причама Милорада Павића“. У: С. Рогић (ур.) и Сава Дамјанов (прир.). *Павићеви палимпсести: зборник радова*. Бајина Башта: Фондација „Рачанска баштина“ 2010, 21–39.
- Diengott, Nilli. „Fludernik’s Natural Naratological 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. „Илузија приповедања“. У: Александар Петров (ур.). *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 Бојић. *Књижевност*, Београд: Нолит 1972, стр. 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. *O književnosti*. Prevod Milane Piletić. Beograd: Vulkan 2015.
- Живковић, Душан. *Типолошко поређење романа Милорада Павића и Умберта Ека и поетички и семантички аспекти интертекстуалности у романима Име руже и Хазарски речник*, докторска дисертација. Београд: Филолошки факултет 2010.
- Zanšajn, Liza. „Теорија ума и експериментална представљања фикционалне свести“. *Treći program*, br. 137–138, 2008, 184–209.
- Iglton, Teri. *Književna teorija*. Prevela Mia Pervan-Plavec. Zagreb: Liber 1987.
- „Робуна читаоца“. *Književna kritika*, XX, 3, 1989, 18–20.
  - *Илузије постмодернизма*. Превео 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*. Zagre: Globus 1992, 158–177.
  - „Proces čitanja: jedan fenomenološki pristup“. U: Lešić, Zdenko (ur.). *Poststrukturalistička čitanka: nova čitanja*. Sarajevo: Kaligraf 2002.
- 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*. Предео 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.
  - *Фигуре читања*. Београд: Службени гласник 2013.
  - (a) *Virtuelni narativ: ogledi iz kognitivne naratologije*. Novi Sad – Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića 2016.
  - (b) „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.
- 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.
- Okopjenj 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. (<http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Reader> pristupljeno 5. 3. 1985.)
- Платон. *Протагора/Горгија*. Превод Мирјане Драшковић и Албина Вилхара, Београд: Култура 1968.
- (a) *Država*. Београд: BIGZ 2002.
  - (б) *Dela (Ijon, Gozba, Fedar, Odbrana Sokratova, Kriton, Fedon)*. Превод, напомене и објашњења Милоша Н. Ђурића. Београд: Dereta 2002.
- Pseudo Longin. „O uzvišenom“. U: *Teorijska 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*, група аутора. Београд: 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*. Prir. 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.
- Тартаља, 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) „Književna 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.
- „Književnost u čitaocu: afektivna stilistika“. *Književna kritika*, XX, br. 3, 1989, 35–50.
  - „Interpretativne strategije i interpretativne zajednice“. 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 фикција*. 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. 2016.)
- 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.

## 2.2. Приручници

- Bagić, Krešimir. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga 2012.
- Васић, Смиљка. *Хазарски речник Милорада Павића: фреквенцијски речник*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Институт за педагошка истраживања 1998.
- Prins, Džerald. *Naratološki rečnik*. Beograd: Službeni glasnik 2011.
- Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури*, група аутора. Нови Сад: Академска 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.
- Trebješanin, Žarko. *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*. Beograd: HESPERIAedu, 2008.

*The Living Handbook of Narratology* (<http://www.lhn.uni-hamburg.de/>, pristupljeno 5. 11. 2016.)

Herman, David, James Phelan, Peter J. Rabinowitz, Brian Richardson and Robert Warhol. *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*. The Ohio State UP 2012.

### 2.3. Посебна

Бабић, Сава. „Роман? Антологија? Савремена светска прича?“. *Летопис Матице српске*, год. 184, књ. 481, св. 6, јун, Нови Сад: Матица српска 2008, 1125–1127.

- *Милорад Павић мора причати приче*. Београд: Тардис 2010.

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 Ђирковић, Мирјана. „Парезија као стратегија читања Павићевог *малог романа о великој причи (Веишачки младеж)*“. У: *Летеће виолине 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), pristupljeno 12. 10. 2015.)

Delić, Jovan. *Hazarska prizma*. Београд: 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.
- Еко, Umberto. *Ispovesti mladog romanopisca: predavanja o modernoj književnosti u čast Ričarda Elmana*. Prevod Lazara Macure. Београд: Službeni glasnik 2013.
- 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-samoce-pocinje-smrt>, приступљено 12. 11. 2015)
- (а) „Од себе се не да оздравити. Прилог теорији узалудног труда са освртом на Андрића и 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, стр. 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.
- Милосављевић Милић, Снежана. *Отпори и прекорачења (поетика приповедања Боре Станковића)*. Ниш: Филозофски факултет 2013.
- Милосављевић Милић, Снежана и Драгана Вукићевић, *Огледавања – Лаза Лазаревић и Симо Матавуљ*. Филозофски факултет: Ниш 2014.
- Милошевић, Никола. „Павићево отворено дело“, 1994.  
([https://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz\\_portret/05\\_pkr\\_milosevic.html](https://www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz_portret/05_pkr_milosevic.html), приступљено 21. 04. 2014.)
- 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-Oprostaj-pesmama>, приступљено 12. 10. 2015.)
- 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. 2016.)
- „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.
- Петровић, Предраг, Бошко Сувајцић, Наташа Станковић Шошо, Мина Ђурић. *Читанка за четврти разред гимназија и средњих стручних школа*. Београд: Нови Логос 2016.
- Perišić, Igor. *Gola priča: autopoeitika i istorija u Grobnici za Borisa Davidovića 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“. *Књижевност*, 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. *Hazari ili obnova vizantijskog romana*. Beograd: 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.

## ПРИЛОГ 1: ПАВИЋЕВ ПОЈМОВНИК СТРАТЕГИЈА ЧИТАЊА<sup>640</sup>

Разноликост при одређењу упућеног и корисничког начина читања у Павићевим романима аргуменујемо пописом појмовних одређења наведеног проблема, насталог на основу целокупног романескног стваралаштва овог писца.

### *Хазарски речник*

читање као нагодба (11)

читање у смеру клепсидре (22)

читање тајног смисла (22, 123, 151, 227–228)

забрана читања (22)

читање као реконструкција (26, 300)

читање правим редом (28)

коришћење (29)

дописивање (29)

слева удесно, здесна улево (30, 244)

листање (30)

дијагонално (31)

редом који се кориснику прохте (31)

читати по тројкама (31)

„читати као кад се једе: читајући, десним оком [читалац] може да се служи као виљушком, левим оком као ножем, а кости да баца за леђа.“ (32)

читање као лутање у туђим сновима (32)

„читати као птица тресигаћа, која лети само четвртком“ (33)

---

<sup>640</sup> Напомињемо да услед тога што каткад поприма карактер метафоричког низа одређења начина читања са честим преклапањима, наведени попис нема карактер типолошких таксиномија.

читање као крчење сопствене стазе (32)

читање као премећање елемената (штива) (принцип мађарске коцке) (33)

читање себе (перформативно читање, читање као креирање свог идентитета) (42)

читање као стварање (света, живота) (65)

читати редом (линеарно) (71)

читање мириса (82)

читање кроз пол (112)

читање боја (130)

читање као неразликовање важних информација од споредних (221)<sup>641</sup>

читање као тражење (246)

читање као буђење, ослобађање из сна (256)

читање као дар (289)

отчитавање (348)

читање као натприродан, божански посао (385)

читање као састављање тела Адама Кадмона на земљи (394)

читање уназад (410)

читање као гађање баченог камена другим каменом (415)

читање као превођење (432, 440)

читање као самоспознаја (499)

читање уназад (читати „као птица сојка што лети унатраг) (529)

читање као сумњива работа (563)

читање као лечење (563)

читање као убијање (563)

читање као силовање књиге (653)

---

<sup>641</sup> Уп. са контрапунктним читањем Е. Саида.

читање као гојење књиге (563)  
читање као преусмеравање тока (563)  
усамљено читање (564)  
читање у четири руке (564)  
читање као проналажење сродне душе (565)

*Предео сликан чајем*

рано и касно читање  
читање сина у оцу (144)  
изокренуто читање (162)  
читање као превођење на посебан смисао (163)  
читање као рачунополагање (181)  
недокучивост приче (186)  
читање себе (самоспознаја) (189–190)  
читање као сликање предела чајем (200)  
нов начин читања (282)  
усправно/окомито читање (283)  
леп начин читања (283)  
читање као опклада са јунацима (283)  
читање по реду и правилу (286, 289)  
читање на прескок (287)  
читање као превођење (329)  
читање као навођење приче на своју воденицу (355)  
читање као трагање за утеклом причом (491)  
читање као непрестано измицање (прича) (491)  
читање као настањивање приче (493)

читање као ствар ока (493)

читање као пабирчење речи (494)

читање као антиципирање (501)

читати = предосећати (501)

#### *Унутрашња страна ветра*

читање као самоспознаја (Хера, Леандер)

читање као „чудна трка“ (Хера, 25)

читање као додир „sa osnovnim elementima u vodi, vazduhu, ognju ili pod zemljom i sa njihovim tajnama“ (Хера, 38)

читање/писање као занатска услуга (Хера, 40)

читање као сазнавање нечег вишег (Хера, 51)

читање као потрага за недостајућом половином (читање као потрага за целовитошћу) (Хера, Леандер)

читање у знаку грчког слова Θ (кружно; читање као самоспознаја; читање као спознаја човековог пута, предодређености; читање у знаку Богородице; Леандер)

читање кроз сан (Леандер, 21)

читање водописа река (Леандер, 29)

#### *Последња љубав у Цариграду*

читање тајног смисла (10)

читање правим редом (10)

читање обрнутим редом (10)

читање симбола (10)

читање кроз оба „пола“ (33)

женско читање (35)

читање као трагање за остварењем жеље („мале глади“, „неутољене жеље“) (45)

читање као самоспознаја (45)

читање као преображај сопствене личности (60)

читање мириса (72)

читање кроз начине отварања тарота:

- читање кроз магични крст (135)
- читање кроз велику тријаду (136)
- читање кроз келтски крст (137)

### *Кутија за писање*

читање као „одбрављивање“ тајне кутије (11)

читање кроз лакуне (52)

читање снова (60, 111)

читање кроз тарот карте (63)

слојевито читање (65)

отчитавање (68, 79)

електронско читање (69)

прескакање (69)

читање кроз разлике (80)

дописивање (89)

читање белина (121)

### *Звездани плашт*

читање унакрст (21)

читање као укрштање (21)

крсно рашчитавање (21)

„dvared krsno raščítavanje“ (21)

тајни начин читања (21)

одгонетање крстастим рашчитавањем (21)

читање кроз хороскопске знакове (35)

читање у сну (44)

читати као зачаран (46, 66)

читање као прорицање (63)

читање по упутству за употребу (63)

читање мириса (88)

читање међувремена (садашњости) (95)

читање међузначења (95)

читање будућности (98)

читање као решавање загонетке (104)

читање као налажење заједничке стазе (читаоачеве и стазе књижевног лика) (106)

откривање кода (110)

читање лествице љубавних уздаха (122)

удешавање краја приче (избор редоследа поглавља) (127)

читање наглас (132)

читање обрнутим редом (132)

читање као лечење (141)

читање као вежба (142)

читање као познање (157)

*Невидљиво огледало/Шарени хлеб: роман за децу и остале*

читање као потрага (за невидљивим огледалом, односно сребрним кључем)

читање као (само)спознаја

читање као путовање (*Невидљиво огледало*)

читање као путовање кроз виртуелну реалност (*Шарени хлеб*, 41)

читање као „тајно пријатељство“ (*Шарени хлеб*, 39)



опционо читање (*Шарени хлеб*, 46)

*Уникат*

одабир свог краја приче (5)

андрогино читање (11, 96)

читање као спознаја будућности (48–51)

дописивање (свог краја приче) (196)

*Друго тело*

удвојено, комплементарно читање (читање кроз оба сензибилитета) (21, 264)

читање кроз пољубац (25, 313)

читање као спознаја „другог тела“ (308–309)

читање као самоспознаја (243)

читање као избор из понуђеног штива (39)

читање као врачање (106)

читање као трагање за путевима скривеним у стварима (143)

*Позориште од хартије*

читати као читатељка – површно (5)

читати као читалац – посвећено (5)

читање као састављање антологије (5)

читање као превођење (5, 208)

читање у четири руке (15)

читање као трагање за идентитетом (39, 151)

хигијенско читање (електронским путем) (183)

читање као аманет (236)

*Вештачки младеж*

нелинеарно читање (9)

одлука која рађа једну/другачију будућност (9, 51)

с лева удесно, здесна улево (38)

\*

Од укупног корпуса Павићевих појмовних одређења стратегија читања, на упућено читање односи се чак 65%. У односу на романе понаособ, највише појмова упућеног читања баштини *Хазарски речник* (чак 28). Линеарно читање као једна од стратегија читања експлицирана је једино у *Хазарском речнику* и *Пределу сликаном чајем*. Такође, стратегија нечитања једино се помиње у *Хазарском речнику*, док се отчитавање као вид (не)читања легитимише у *Хазарском речнику* и *Кутији за писање*. У контексту наведених Павићевих романа, једини који привилегује само кориснички начин читања јесте *Вештачки младеж*.

ПРИЛОГ 2: ПОЈМОВНИК ЧИТАЛАЦА У РОМАНИМА МИЛОРАДА  
ПАВИЋА

*Хазарски речник*

- мртав читалац (нечиталац) (8, 520)  
„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)  
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)

преводиалац (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 укршених 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)

преводиалац (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<sup>642</sup> (472)

читалац који спасава јунака приче, али убија причу (473)

*Унутрашња страна ветра*

читаач снова (*Хера*, 10)

читаач времена (биолошког, календарског) (*Хера*, 9; 17–18)

гледалац (*Хера*, 32)

читаач звука (*Хера*, 38)

---

<sup>642</sup> Појам Петра Пијановића (1998: 394).

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)

„*budući sopstvenik*(подв. М. Б. Ћ) *ovog glomaznog predmeta*“ (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 „мајушне књиге чије су корице биле нацињене од оклопа беле корњаке“ (купац књиге с тајном) (19)

читач звезданих имена (20)

ретки (23)

преписивач (32)

неписмени читалац (41)

„čitalac koji razume šta vatra govori“ (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*<sup>643</sup>

побожни читалац (друго, допуњено издање романа)

заљубљена читатељка (Liza Swift)

одана читатељка (Liza Swift, 18)

дарежљиви читалац (19)

читач биља (биљар) (маестро Ђеремија)

читалац као Буриданов магарац („Ponudio sam ti slobodu izbora, a ti si se zbunio od obilja i od slobode kao Buridanov magarac što je skapao između dva plasta sena ne mogući da se odluči koji će najpre pojesti.“, 39)

читалац 21. века (40)

једноплемени читалац (колективни читалац; Срби, 86. стр.)

читалац – муштерија (86)

читач снова (72, 153, 277)

врачар (145, 254)<sup>644</sup>

*Позориште од хартије*

читатељка (5)

читатељ (5)

писац као читалац (5)

антологичар (5, 94)

---

<sup>643</sup> Бројеви страна наведени су према издању: Павић, Милорад, *Друго тело*: роман, Београд: Дерета, 2006.

<sup>644</sup> Списак се може проширивати и другим типовима који се не именују експлицитно, нпр. читач (нечујног) звука, читач талога у чаши, читач телесних кретњи, читалац маски итд., што опет указује на фигуративну и стилогену улогу ових маски.



преводиалац (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

\*

За разлику од појмова стратегија читања, где највећу семантичку лепезу видова упућеног читања можемо наћи у *Хазарском речнику*, највише појмовних одређења упућеног читаоца налази се у *Пределу сликаном чајем* – чак двадесет и пет. Међутим, као и у случају појмова стратегија упућеног читања, и упућеном читаоцу припада највећи проценат појмова (72%). Нечиталац је под овим појмовним одређењем заступљен свега три пута, и то у *Хазарском речнику* и *Кутији за писање*. Поред појмова упућених читалаца, корисника и нечиталаца, у романима Милорада Павића три појма односе се на „остале“ као четврту или категорију читалаца искључених из Павићеве ауторске публике, о чему смо опширније писали у претходном одељку.

ПРИЛОГ 3: УПИТНИК ЗА ТРИДЕСЕТ ТРОЈЕ (НЕ)ЧИТАЛАЦА  
*ХАЗАРСКОГ РЕЧНИКА*

1. *Хазарски речник* је књига:
  - А) коју сам прочитао/прочитала (настави редом: 3, 5; остало редом)
  - Б) коју сам читао/читала, али не у целини (иди на број 4, па на број 5; остало редом)
  - В) књига за коју сам чуо. (иди на број 5; остало редом)
  
2. Читао/читала сам је, листао/листала сам је, или сам за њу чуо/чула са својих \_\_\_\_\_ година.
  
3. Ако је испитаник заокружио одговор под а):

\**Хазарски речник* сам прочитао/прочитала:

  - А) линеарно
  - Б) према једном од упутстава за читање из „Претходних напомена уз друго, реконструисано издање *Хазарског речника*“: према одредницама (гнездасто), према књигама (црвена, зелена, жута) (заокружи изабрани начин читања)
  - В) према сопственом редоследу (наведи свој начин читања):

---
  
4. Ако је испитаник заокружио одговор под 1. б), потребно је описати свој метод читања/нечитања:

---

---

(у три реченице: прва – који део штива је прочитан; друга – која је интенција (намера) оваквог читања; трећа – резултат/ефекат изабраног начина читања)
  
5. Ако је испитаник заокружио одговор под 1. в), потребно је навести шта је испитаник чуо/које ставове књижевних критичара, теоретичара, есејиста, свог наставника (професорка) и др. је усвојио (НАПОМЕНА: ОВО ПИТАЊЕ УПУЋЕНО ЈЕ СВИМ ИСПИТАНИЦИМА.):

---

---

(навести највише три реченице; цитате или парафразе)

---

(навести три кључне речи којима су горе поменути истраживачи или наставници одређивали естетску вредност *Хазарског речника* или, шире, епитете које су наводили уз овај роман)

6. Током читања/прелиставања *Хазарског речника*, имао/имала сам потешкоће у разумевању \_\_\_\_\_ (навести; нпр. историјска раван, барокни слој...).
7. Опиши свој читалачки доживљај *Хазарског речника*:  
А) током читања (три речи): \_\_\_\_\_  
Б) након читања (три речи): \_\_\_\_\_  
В) са дуже временске дистанце од тренутка читања: \_\_\_\_\_
8. (за испитанике који су прочитали/читали *Хазарски речник*): *Хазарски речник* ме је ангажовао:  
А) интелектуално  
Б) сазнајно  
В) емоционално  
Г) етички  
Д) на другачији начин од наведеног \_\_\_\_\_ (навести начин)  
Ђ) као читаоца није ме ангажовао ни на који начин
9. У средњој школи *Хазарски речник* обрађивали смо на једном, два, три часа/путем домаћег задатка (заокружи) на следећи начин (нагласити ако је приступ био иновативан \_\_\_\_\_ и \_\_\_\_\_ креативан):  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_
10. Наведи субјективни читалачки став у вези са *Хазарским речником* из угла ефекта речничке форме на процес (у процесу) читања; или, шире, из угла нелинеарног начина читања које овај роман омогућава.  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_
11. *Хазарски речник* сматрам:  
А) изузетним романом  
Б) великим романом  
В) значајним романом  
Г) \_\_\_\_\_ (остало)  
јер \_\_\_\_\_ (образложи свој избор у једној реченици).

## БИОГРАФИЈА АУТОРА

Мирјана Бојанић Ђирковић рођена је 1985. године у Прокупљу. Основне и докторске академске студије завршила је на Филозофском факултету Универзитета у Нишу. Током трајања докторских студија филологије стручно се усавршавала у Наратолошкој школи Универзитета у Аархусу, у Данској. Шест година је радила као наставник српског језика и књижевности у ОШ „Стојан Новаковић“ у Блацу, Средњој школи у Блацу, ОШ „Милоје Закић“ у Куршумлији (у издвојеном одељењу у Лукову) и у Медицинској школи „Др Алекса Савић“ у Прокупљу. 2016. године изабрана је у звање асистента на теоријско-методолошким предметима студијског програма *Србистика* Филозофског факултета у Нишу. Аутор је више од двадесет научних радова из области српске и светске књижевности. Објављује у домаћим и међународним часописима и зборницима радова. Са супругом и ћерком живи у Блацу.

**ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ШТАМПАНОГ И ЕЛЕКТРОНСКОГ ОБЛИКА  
ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

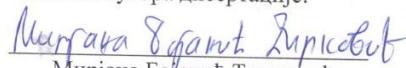
Наслов дисертације:

**ТИПОЛОГИЈА ЧИТАЛАЦА У РОМАНИМА МИЛОРАДА ПАВИЋА У  
КОНТЕКСТУ САВРЕМЕНИХ ТЕОРИЈА ЧИТАЊА**

Изјављујем да је електронски облик моје докторске дисертације, коју сам предала за уношење у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу**, истоветан штампаном облику.

У Нишу, 26. 10. 2017.

Потпис аутора дисертације:

  
Мирјана Бојанић Ђирковић

## ИЗВЕШТАЈ О ОЦЕНИ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

### ПОДАЦИ О КАНДИДАТУ

Презиме, име јединог родитеља и име	Бојанић Ђирковић Драгољуб Мирјана
Датум и место рођења	05. 03. 1985. Прокупље
<b>Основне студије</b>	
Универзитет	Универзитет у Нишу
Факултет	Филозофски факултет
Студијски програм	Српска и компаративна књижевност
Звање	Дипломирани филолог за књижевност и српски језик
Година уписа	2004.
Година завршетка	2010.
Просечна оцена	8,82

### Мастер студије, магистарске студије

Универзитет	
Факултет	
Студијски програм	
Звање	
Година уписа	
Година завршетка	
Просечна оцена	
Научна област	
Наслов завршног рада	

### Докторске студије

Универзитет	Универзитет у Нишу
Факултет	Филозофски факултет
Студијски програм	Докторске академске студије филологије
Година уписа	2011.
Остварен број ЕСПБ бодова	140
Просечна оцена	10,00

### НАСЛОВ ТЕМЕ ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Наслов теме докторске дисертације	<i>ТИПОЛОГИЈА ЧИТАЛАЦА У РОМАНИМА МИЛОРАДА ПАВИЋА У КОНТЕКСТУ САВРЕМЕНИХ ТЕОРИЈА ЧИТАЊА</i>
Име и презиме ментора, звање	Проф. др Снежана Милосављевић Милић, редовни професор
Број и датум добијања сагласности за тему докторске дисертације	НСВ број 8/18-01-004/15-022 У Нишу, 03. 06. 2015. године

### ПРЕГЛЕД ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Број страна	452
Број поглавља	9
Број слика (шема, графикона)	1
Број табела	9
Број прилога	3: Павићев појмовник стратегија читања (прилог 1); Појмовник читалаца у романима Милорада Павића (прилог 2); Упитник за тридесет троје (не)читалаца <i>Хазарског речника</i>

**ПРИКАЗ НАУЧНИХ И СТРУЧНИХ РАДОВА КАНДИДАТА  
који садрже резултате истраживања у оквиру докторске дисертације**

Р. бр.	Аутор-и, наслов, часопис, година, број волумена, странице	Категорија
1	<p>Бојанић Ђирковић, Мирјана. „Домети читалачке слободе у Павићевој поезици на примеру романа <i>Уникат</i>“. У: Ковачевић, Милош (ур.). <i>Наука и слобода: зборник радова са научног скупа</i> (Пале, 6–8. јуни 2014.), књига 9, том 1/2. Источно Сарајево: Филозофски факултет, 2015, 547–562. [DOI 10.7251/ZRNDSEFF09152547B / ISBN 978-99938-47-70-0]</p> <p>Полазећи од књижевнотеоријских и књижевнокритичких текстова о статусу читаоца у романима Милорада Павића, ауторка покреће проблем домета слободе имплицитног читаоца <i>Униката</i> (романа-делте), а њега анализира фокусирајући се на стратегије читања и типологију читалаца поменутог романа. Путем детективског и трансактивног модела читања <i>Униката</i> методолошки утемељеним у теорији Џорџа Дава, односно Нормана Холанда, ауторка наилази да приповедачко вишеструко одрицање плаузибилности лику читаоца-детектива Еугена Строса, а потом и преузимање стратегије читања Александра Клозевица (читање снова и трансактивно читање) читаоца доводе до аргументованијег закључка у вези са убицом романа него што то нуде наводне белешке Еугена Строса (<i>Павић књига</i>). Као једна од значајних имплицираних стаза читања романа, у раду се издваја откривање антиципираног плагијата, чије је теоријско-методолошке основе оцртао посткласични когнитивни теоретичар читања Пјер Бајар. Ауторка закључује да, упркос томе што детективски саже и описнички слој <i>Униката</i> упућују једнак позив читаоцу на сарадњу, могућности које они пружају у оквиру коауторске улоге су различите. Домет читалачке слободе је највиша приликом читања из угла читаоца – детектива, услед постојања индиција за разрешење злочина, али и услед обавезе да чак и приликом дописивања сопственог краја читалац поштује интенцију имплицитног аутора детективског романа. Приликом трансактивног читања се ниво читалачке слободе повећава услед околности за трансакцију са текстом који се уочавају у одељку романа о Еугену Стросу. Срачунао три нивоа читања – дословни, у кључу детективске, трансактивни, у кључу описнички, и идеални, који рачуна на упуштање у игру разоткривања плагијатора и тумачење намере плагијара на релацији Павић – Строс, <i>Уникат</i> носи особине Дела намењеног разоноди и Текста не толико намењеног тренирању нових начина читања, колико озвученог за партиципацију и откривању починилаца злочина; затонетих идентитета ликова и симболичке снова. Фокусирајући се на статус имплицитног читаоца као средишњи феномен Павићеве поезике, ауторка је на примеру <i>Униката</i> разјаснила његову природу, историјат и апликативну вредност.</p>	M14
2	<p>Бојанић Ђирковић, Мирјана. „Проблем европеизације у романима <i>Свет који нестаје</i> Чиније Ачебеа и <i>Прича мог сина</i> Надин Гордимер“, <i>Philologia Mediana</i>, год. VII, бр. 7. Ниш: Филозофски факултет, 2015, 293–309. [УДК 821.111(669).0931:316.722 821.111(680).09-31:316.722 316.323.83:327.2/ISSN 1821-3332]</p> <p>Полазећи од метода постколонијалних студија, ауторка анализира однос између књижевности, културе и европеизације у романима <i>Свет који нестаје</i> Ч. Ачебеа и <i>Прича мог сина</i> Н. Гордимер, са фокусом на истраживању идеолошких аспеката дела и оних дискурзивних стратегија које омогућавају различите облике нивоног конструктивизма. Средишњи проблем рада, европеизација теоријски је сагледан као један од стајању глобализације, док се његова генеза у поменутим романима прати кроз процес колонизације, преко распада заједнице, до рађања нације и побуне. Као доминантне методе европеизације у <i>Свету који нестаје</i> и <i>Причи мога сина</i> ауторка издваја креирање идеологија, покровитељство, патронажу, пропаганду и оружану силу које су из аспекта романа амбивалентно третиране кроз своје позитивне и негативне тековине. У закључку рада истиче се тема парадокса европеизације као спона између поменутих романа и указује се на њене узроке у контексту света приче оних дела, а у релацији са друштвеним, политичким и културним оквиром унутар којег стварају Ч. Ачебе и Н. Гордимер. Утемељен на савременим имаголошким и методолошким приступима студија културе, овај рад представља допринос савременим читањима актуелне књижевне продукције.</p>	M51
3	<p>Бојанић Ђирковић, Мирјана. „Аспекти времена и третирање стварности у роману <i>Р. Ц. Неминовно</i> Владана Матијевића“. У: Лопичић, Весна и Биљана Мишић Илић (ур.). <i>Језик, књижевност, време: књижевна истраживања</i>. Ниш: Филозофски факултет, 2017, 225–239. [УДК 821.163.41.09-31 / ISBN 978-86-7379-445-7]</p> <p>Предмет овог рада је нарративна перцепција времена у роману <i>Р. Ц. Неминовно</i> Владана Матијевића, са фокусом на издвајању заједничког фонда доживљаја времена који налазимо у контексту ликова романа. Типолошко сагледавање времена у раду врши се кроз календарски и биолошки аспект, социјални аспект, митско време, до његовог обликовања као књижевног јунака (Радно Време). Паралелно са аналогом аспеката времена у роману овог савременог српског писца, ауторка рада покреће проблем „третирања“ стварности у поменутом делу, које се креће од огледања, преко конструкције контрастности, до фикционализације. Значајан сегмент рада посвећен је једном од кључних проблема постмодернистичке наратологије – догађајности у наративу, где је указано на значења и функције нарративне проленсе садржане у надику главног јунака (Неминовног), а потом и проблему фикционалности ка коме се усмерава једна струја посткласичних теоретичара читања (Ц. Фелан, Х. С. Нилсен). Теоријско-методолошки оквир рада чине студије о постмодернистичком хронотопу (Paul Smeythurst), психоаналитичка студија <i>Појам језе у науци о књижевности</i> Сигмунда Фрејда и наратолошки проблем догађајности у наративу коме је у раду приступљено кроз теорију Волфа Шмидла. Неки од закључака до којих долази ауторка јесу да упркос томе што нарративни свет романа <i>Р. Ц. Неминовно</i> покрећу полуге савремене стварности, ликови који настањују овај свет ипак у потпуности интегрисани у њега, већ сваки носи себи иманентну димензију времена. У поменутом роману не постоји дешавање који би задовољило минималне услове догађајности, а главни јунак романа, захваљујући свом трансфикционалном идентитету у раду бива означен као парадигматичан јунак матијевићевског свевремена, времена апсурда. Оваква концепција рада и његов интерпретативни модел дају значајан допринос не само истраживањима прозе Владана Матијевића, већ и</p>	M14

**НАПОМЕНА:** уколико је кандидат објавио више од 3 рада, додати нове редове у овај део документа

### ИСПУЊЕНОСТ УСЛОВА ЗА ОДБРАНУ ДОКТОРСKE ДИСЕРТАЦИЈЕ

Кандидат испуњава услове за оцену и одбрану докторске дисертације који су предвиђени Законом о високом образовању, Статутом Универзитета и Статутом Факултета.

ДА	НЕ
----	----

Према правилнику о изменама и допунама Правилника о поступку припреме и условима за одбрану докторске дисертације, Члану 20.: „3. доказ да као првопотписани аутор има: 2. за поље друштвено-хуманистичких наука - најмање један научни рад објављен или прихваћен за објављивање у домаћем часопису са листе министарства надлежног за науку;“, кандидаткиња испуњава услове за одбрану докторске дисертације.

### ВРЕДНОВАЊЕ ПОЈЕДИНИХ ДЕЛОВА ДОКТОРСKE ДИСЕРТАЦИЈЕ

Кратак опис појединих делова дисертације (до 500 речи)

Предмет докторске дисертације Мирјане Бојанић Ђирковић „Типологија читалаца у романима Милорада Павића у контексту савремених теорија читања“ јесте разматрање статуса читаоца у романима Милорада Павића, опис карактеристика енкодираног читаоца, као и емпиријског читаоца који у процесу читања преузима уписану улогу, те извођење типологије читалаца у романима поменутог аутора. Примарни теоријско-методолошки контекст чини књижевнонаучни дискурс савремених теорија читања. С обзиром на истраживачко тежиште, рукопис дисертације има два основна дела: први је прегледни типолошко-теоријски а други апликативни, аналитичко-синтетички део о поетици једног од најзначајнијих писаца савремене српске књижевности. У поглављима која обухватају дијахронички преглед теорија читања разматрана је сложена поетичка динамичка вертикала која се односи на проблеме деловања књижевности (присутних још од антике), читаочеву интеракцију са текстом као темеља процеса активног читања и (енкодирану) реакцију (одговор, одзив) на текстуалне елементе као ефекта дате интеракције. Основи истраживачки корпус у овом делу чине антички поетички списи (Платонова теорија сазнања, Аристотелова теорија катарзе, Хорацијева синтеза разума и образовања и Псеудолонгинов концепт реципијента), руски формализам, нова критика, структурализам и класична наратологија, потом, феноменологија, реторичка теорија читања, теорија рецепције, критика читалачког одговора и најновије, посткласичнонаратолошке оријентације у приступу феномену читања и концепту читаоца, са посебним нагласком на когнитивне теорије урањања, нечитаоца и наративне емпатије. Посебни одељци посвећени су читаоцу наслале у теорији Р. Барта, Изеровом концепту имплицитног читаоца, Принсовом појму наратора и Шмидовом појму наратора. Део дисертације који се непосредно односи на стваралаштво Милорада Павића фокусира се најпре на преглед релевантних књижевнокритичких радова о писцу, Јована Делића, Петра Пијановића, Але Тататренко, Александра Јеркова, Јасмине Ахметагић, Душана Живковића. Резултати ових истраживања обједињени су унутар синтетичког типолошког описа читаоца а према следећим параметрима: припадност тексту, предмет читања, корелација, начин читања, функција, одлике.

Павићеве теоријски радови сагледани су примарно из перспективе експлицитне поетике и доминантне опозиције између *читања* и *коришћења*, а у релацији и интеракцији са теоријама читања Умберта Ека, Итала Калвина, те са Бартовим, Калеровим и Бајаровим теоријским поставкама са којима је Павић успостављао полемички дијалог. Прилог бр. 1 представља Павићев појмовник стратегија читања. Типолошки приступ читаоцу у Павићевим романима за основу има целокупни сигнални комплекс – књижевнонаучних радова Милорада Павића, поетичких списа, као и поступке грађења заплета и функционализације празног места у процесу читања. Полазећи од Павићеве двоструко кодираних стратегија читања, тј, од повлашћеног читаоца и читаоца корисника, приликом типолошког описа читаоца у обзир су узети следећи критеријуми: прижељкивана/жељена ауторска публика, искључење из ауторске публике, позиција читаоца у односу на текст (*homo, hetero* позиционирање), стратегија читања интендирана у односу на тип енкодираног читаоца, компетенције емпиријског читаоца. ликови читаоца у свету приче. Прилог бр. 2 садржи појмовник читалаца у Павићевим романима. Као и у случају доминантне стратегије упућеног читања, и упућеном читаоцу припада највећи проценат појмова (72%). У завршним деловима дисертације представљене су стратегије читања у Павићевим романима са аспекта савремених теоријских концепата мултипликације ауторског гласа, неприродног наратива, наративне етике и трансмедјалних читања. У закључку су још једном сумирани истраживачки резултати са посебним освртом на естетске учинке анализираних стратегија читања у Павићевим романима.

### ВРЕДНОВАЊЕ РЕЗУЛТАТА ДОКТОРСKE ДИСЕРТАЦИЈЕ

Ниво остваривања постављених циљева из пријаве докторске дисертације (до 200 речи)

Ауторка је рукописом докторске дисертације у потпуности остварила постављене циљеве истраживања: представити генезу и тежишта теорија читања у контексту историјске поетике и актуелних



методолошких оријентација, истражити аспекте имплицитне и експлицитне поетика Милорада Павића као романописца, теоретичара, књижевног историчара и читаоца, те дати исцрпну синтезу типологије читалаца у његовом делу.

Вредновање значаја и научног доприноса резултата дисертације (до 200 речи)

Докторска дисертација Мирјане Бојанић Ђирковић прва је обимнија студија која је у српској науци о књижевности посвећена типолошком истраживању феномена читаоца и читања у контексту ауторске поетике једног писца. На њен значај указује обим и релевантност истраживачке грађе, посебно у домену дијахронијске поетике рецепције, као и исцрпно критичко читање теоријске мисли 20. и 21. века, где је концепт читања и рецептивног одговора један од исходних. Као посебан научни допринос резултата дисертације издвајамо нове увиде у стваралачку поетику једног од најчитанијих, најпревођенијих, али, у исто време, и најконтроверзнијих савремених српских писаца, Милорада Павића. Вишеструке синтезе рецептивних одговора, проистекле из различитих методолошких приступа Павићевом делу, представљене и у форми појмовника, указују на високе интерпретативне домете рукописа дисертације, као и на поузданост истраживачких и научних компетенција кандидаткиње. Обиман избор секундарне литературе додатно сведочи о високо постављеним критеријумима истраживања, о научној актуелности и релевантности предочених истраживачких резултата.

Оцена самосталности научног рада кандидата (до 100 речи)

Истраживање је у потпуности обављено на самосталан и научно релевантан начин, а оригинални и иновативни научни приступ потврђен је у компаративном контексту унутар кога је ауторка укрестила различите параметре (књижевнотеоријска традиција, историја читања Павићевог дела, имплицитна и експлицитна ауторска поетика, савремени методолошки приступи), како би их критички реинтерпретирала и дошла до нових увида и синтеза.



#### ЗАКЉУЧАК (до 100 речи)

На основу укупне позитивне оцене текста докторске дисертације „Типологија читалаца у романима Милорада Павића у контексту савремених теорија читања“ комисија предлаже ННВ Филозофског факултета Универзитета у Нишу, као и Научно-стручном већу за друштвене и хуманистичке науке Универзитета у Нишу, да извештај о оцени урађене докторске дисертације прихвати а кандидаткињу Мирјану Бојанић Ђирковић одобри јавну одбрану.

#### КОМИСИЈА

Број одлуке НСВ о именовању Комисије 8/18-01-008/17-039

Датум именовања Комисије 25.12.2017. године

Р. бр.	Име и презиме, звање	Потпис
1.	Јован Делић, редовни професор Српска књижевност (Научна област)	председник 
	Филолошки факултет у Београду (Установа у којој је запослен)	
2.	Снежана Милосављевић Милић, редовни професор Српска и компаративна књижевност (Научна област)	ментор, члан 
	Филозофски факултет у Нишу (Установа у којој је запослен)	
3.	Душан Живковић, ванредни професор Теоријске књижевне дисциплине и општа књижевност (Научна област)	Члан 
	Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу (Установа у којој је запослен)	

Датум и место:

...8. 1. 2018. Ниш.....

**Изјава 1.**

**ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ**

Изјављујем да је докторска дисертација, под насловом

**ТИПОЛОГИЈА ЧИТАЛАЦА У РОМАНИМА МИЛОРАДА ПАВИЋА У  
КОНТЕКСТУ САВРЕМЕНИХ ТЕОРИЈА ЧИТАЊА**

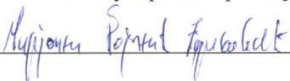
која је одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Нишу:

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да ову дисертацију, ни у целини, нити у деловима, нисам пријављивао/ла на другим факултетима, нити универзитетима;
- да нисам повредио/ла ауторска права, нити злоупотребио/ла интелектуалну својину других лица.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци, који су у вези са ауторством и добијањем академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада, и то у каталогу Библиотеке, Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Нишу, као и у публикацијама Универзитета у Нишу.

У Нишу, 14. 5. 2018.

Потпис аутора дисертације:



Др Мирјана Д. Бојанић Тирковић

**Изјава 2.**

**ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ЕЛЕКТРОНСКОГ И ШТАМПАНОГ ОБЛИКА  
ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Наслов дисертације: ТИПОЛОГИЈА ЧИТАЛАЦА У РОМАНИМА МИЛОРАДА ПАВИЋА  
У КОНТЕКСТУ САВРЕМЕНИХ ТЕОРИЈА ЧИТАЊА

Изјављујем да је електронски облик моје докторске дисертације, коју сам предао/ла за  
уношење у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу, истоветан штампаном  
облику.

У Нишу, 14. 5. 2018.

Потпис аутора дисертације:



(Мирјана Д. Бојанић Ћирковић)

**Изјава 3:**

**ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ**

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Никола Тесла“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу унесе моју докторску дисертацију, под насловом: ТИПОЛОГИЈА ЧИТАЛАЦА У РОМАНИМА МИЛОРАДА ПАВИЋА У КОНТЕКСТУ САВРЕМЕНИХ ТЕОРИЈА ЧИТАЊА.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском облику, погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију, унету у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу, могу користити сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons), за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)

2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде (CC BY-NC-ND)

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)

5. Ауторство – без прераде (CC BY-ND)

6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

У Нишу, 14. 5. 2018.

Потпис аутора дисертације:



(Мирјана Д. Бојанић Тирковић)