

Stiven Maju

KAKO ČITATI: TUMAČENJE I KRITIKA ČITALAČKOG ODGOVORA

Poslednjih nekoliko godina znatno se povećalo interesovanje za kritiku čitalačkog odgovora, iako se ponekad čini da nisu dovoljno dobro shvaćene osnovne premise ovoga pristupa. Stoga ovaj esej ima dve namere: da razjasni pojedine zablude u vezi sa ovom granom kritike, pružajući detaljan opis pretpostavki i strategija; kao i da iznese metakritičku perspektivu koju primenjuje kritika čitalačkog odgovora kao primer kako pristupi književnosti generalno funkcionišu. Ova dvostruka namera iziskuje da naizmenično predstavljam kritiku čitalačkog odgovora kao takvu i sagledavam njene zahteve izvan njenih premisa. U eseju ću najpre izložiti osnovne crte moje metakritičke pozicije; potom ću u odeljcima I, II i III ponovo predstaviti osnovne interpretativne pretpostavke i kritičku praksu velikog dela kritike čitalačkog odgovora. Odeljak III počinje i završava se sa daljim razvojem moje metakritičke perspektive, a između tih teoretskih objašnjenja nalazi se detaljan pregled specifičnih deskriptivnih poteza koje čine kritičari čitalačkog odgovora.

Svaki kritičarski pristup obuhvata skup interpretativnih konvencija koje se primenjuju kako bi se razjasnili književni tekstovi. Takve interpretativne konvencije su zajedničke procedure za stvaranje značenja i sastoje se od interpretativnih pretpostavki, koje se manifestuju kroz specifične kritičke poteze.¹ Kritičar usvaja te konvencije (i biva usvojen od njih) u pokušaju da opiše, obrazloži i objasni bilo koji diskurs, bez obzira da li se radi o jednom stihu, celom romanu ili čitavoj književnoj tradiciji. Istorija književne kritike je hronika promena ovih zajedničkih interpretativnih strategija. Na primer, konvencije angloameričke nove kritike su dominirale u SAD pedesetih i šezdesetih godina; vrsta teksta koju je stvarao taj pravac kritike bio je prepoznatljiv po nivoima jedinstva, obrascima i slikovitosti izlaganja, ironičnim tenzijama i objektivnim značenjima. Šezdesetih i sedamdesetih godina, kritika književnog odgovora se pridružila mnogima odavde i iz inostranstva koji su problematizovali hegemoniju nove kritike i u drugim tekstovima pronalazila drugačija formalna svojstva i izmenjene književne efekte².

U ovom eseju, koncentrišem se na najčešće prikazivanu verziju kritike čitalačkog odgovora, koju su praktikovali Wolfgang Iser, Stiven But i Stenli Fiš.³ Poput nove kritike koja

¹ O ovoj kritičkoj teoriji, v. u: Steven Mailloux, *Interpretive Conventions: The Reader in the Study of American Fiction* (Ithaca: Cornell UP, 1982).

² Razradu teorije tumačenja v. u: Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge, Mass.: Harvard UP, 1980), str. 163-73. Fiš u knjizi razvija metakritičku poziciju koja dovodi u pitanje deskriptivne zahteve primenjene kritike čitalačkog odgovora.

³ Potonje reference u tekstu na dela ovih kritičara biće praćene sledećim skraćenicama: Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore: John Hopkins UP, 1974) [IR]; Stephen Booth, "On the value of Hamlet", *Reinterpretations of Elizabethan*

joj je prethodila, kritika čitalačkog odgovora nije samo puki skup interpretativnih konvencija – pre bi se reklo da se ona sastoji iz različitih skupova okupljenih pod jednim kritičkim terminom, pošto imaju zajednički fokus usmeren prema čitaocu. Delimično zahvaljujući sadašnjem trenutku u istoriji kritike (sa njenim reakcijama protiv intencionih i afektivnih grešaka), fokus okrenut čitaocu postao je naročito upadljiv, zaklanjajući mnoge interpretativne pretpostavke koje se ne smatraju zajedničkim za različite kritičare čitalačkog odgovora. Među tim različitim pretpostavkama je i ona koja određuje odnos između čitaoca i teksta – na primer, Džerald Prins i njegovi sledbenici se fokusiraju na čitaoca *u tekstu*; Dejvid Blajh i Norman Holand na potpunu dominaciju aktualnog čitaoca *nad tekstem*; Izer, But i Fiš na interakciju idealnog čitaoca *sa tekstem*. Ili da ponovimo: za Prinsa je čitalac kome je posvećen tekst („pripovedani” ili *narratee*) deo značenja same pripovesti; za Blejka i Holanda, značenje je kreacija koju stvara pojedinačni čitalac; za Izera, Buta i Fiša, značenje je proizvod interakcije čitaoca i teksta.⁴ U odeljku II predstavicu kritičarske poteze koji se čine prilikom opisivanja ove interakcije, a u odeljku III ću ih analizirati. No, najpre ću detaljnije ispitati interpretativne pretpostavke koje leže u osnovi ove verzije kritike čitalačkog odgovora, kakvu praktikuju Izer, But, Fiš i njihovi sledbenici. Nadam se da ću, opisujući te pretpostavke i kritičarske poteze koji iz njih proizilaze, razjasniti jednu uticajnu verziju kritike čitalačkog odgovora i istovremeno joj omogućiti da posluži kao primer teze da svi kritičarski pristupi funkcionišu kao skupovi interpretativnih konvencija.

I. Pretpostavka da čitaoci čitaju

Sve kritičarske strategije o kojima raspravljam u odeljku III pretpostavljaju da postoji takav čitalac koji je više aktivni učesnik, nego pasivni posmatrač u procesu čitanja. U svojoj praktičnoj kritici, Wolfgang Izer se fokusira na „pukotine” u tekstu koje stimulišu „kreativno učešće čitaoca” (IR, str. 275), dok Stiven But u analizi soneta ističe „čitalačka iskustva koja su rezultat višestrukosti organizacija [formalnih, logičkih, ideoloških, itd] u kojima učestvuje um čitaoca tokom čitanja četrnaest stihova” (ESS, str. IX). Stoga je tipičan čin učešća čitaoca (koji ima središnje mesto u ovom tekstu) onaj koji leži u čitalačkom doprinosu lekcijama koje mogu da se izvuku iz teksta – recimo, Izer opisuje mnoga čitalačka iskustva u kojima čitalac sam za sebe razjašnjava pojedine stvari, umesto da mu se one kažu (IR, str. 41-45, 154), dok Stenli Fiš često ispituje tekst koji „ne propoveda istinu, nego traži da čitaoci otkriju istinu za sebe” (SA, str. 1).

Drama: Selected Papers from the English Institute, ur. Norman Rabkin (New York: Columbia UP, 1969), str. 137-76 [VH]; Stephen Booth, *An Essay on Shakespeare's Sonnets* (New Haven: Yale UP, 1969) [ESS]; Stanley E. Fish, *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost*, 2nd ed. (Berkeley: U of California P, 1971) [SS]; Stanley E. Fish, *Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Literature* (Berkeley: U of California P, 1972) [SA].

⁴ Za detaljno poređenje različitih pristupa čitalačkog odgovora, v. Mailloux, *Interpretive Conventions*, str. 19-65; Susan R. Suleiman, "Introduction: Varieties of Audience-Oriented Criticism", *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, ur. Suleiman & Inge Crosman (Princeton: Princeton UP, 1980), str. 3-45. Takođe, v. *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, ur. Jane P. Tompkins (Baltimore: John Hopkins UP, 1980).

U takvoj praktičnoj kritici, pozornica delovanja premešta se sa književnog dela u um čitaoca. Ono što Fiš kaže za *Izgubljeni raj* važi za većinu tekstova o kojima raspravlja kritika čitalačkog odgovora – um čitaoca postaje „pozornica poeme“ (SS, str. 1). U svom najsnažnijem obliku, takva kritika i sâmno značenje vidi kao „događaj, nešto što se dešava, ali ne na stranici, gde smo navikli da ga tražimo, nego u interakciji između toka štampe (ili zvuka) i aktivno posredujuće svesti čitaoca-slušaoća“ (SS, str. X). Kritičari čitalačkog odgovora nude opise te interakcije, opise koji često poprimaju formu razgovora, ali ne o „onome što jedno delo govori ili pokazuje“, već o tome „šta ono čini“ (Booth, VI, str. 138).

Ključno pitanje za ove kritičare je identitet čitaoca čija iskustva portretišu ili, preciznije: čiji se čitalački odgovor opisuje? Izer se poziva na „podrazumevanog čitaoca“ iz naslova njegove knjige. To je termin koji, po njemu, obuhvata istovremeno „i prestrukturiranje potencijalnog značenja teksta i čitaočevu aktualizaciju ovog potencijala kroz proces čitanja“ (IR, str. XII). Takođe, Izer spominje i „obrazovanog čitaoca“ (str. 58), bliskog srodnika „idealnog“ ili „informisanog čitaoca“, koga Fiš opisuje kao osobu „koja je kao čitalac dovoljno iskusna da internalizuje svojstva različitih književnih diskursa, od onih lokalnih (kao što su stilske figure, itd) do čitavih žanrova“ (SA, str. 406). U aktualnoj književnoj praksi, svi ovi teoretski konstrukti postaju identični „nameravanom čitaocu“, osobi „sa obrazovanjem, stavovima, interesovanjima, jezičkom kompetencijom i sličnim, što je čini sposobnom da doživi iskustva koja je autor želeo da pruži“.⁵ U ovoj verziji kritike čitalačkog odgovora, autor postaje *manipulator* čitalaca, čije tehnike navode čitaoce prema nameravanom odgovoru.

Da bi se opisale ove reakcije, kritičari čitalačkog odgovora usvajaju vremenski model procesa čitanja. Od koristi je distinkcija koju je Fiš napravio između formalističke kritike i one koja se zasniva na čitalačkom odgovoru:

Razvijanje zapleta i argumenta, počeci, sredine i krajevi, mnoštvo slika – sva ta formalna svojstva, primetna kada se odmaknemo od čitalačkog iskustva, postaju tokom čitanja komponente odgovora, a strukture u koju su one upletene jesu strukture odgovora. Drugim rečima, ne postoji nužna povezanost između vidljive forme dela i forme čitalačkog iskustva – prvo predstavlja kompleks prostornih, a drugo vremenskih obrazaca – a pošto se značenje rađa u kontekstu ovog drugog, kritika koja se ograničava na pesmu kao 'objekat' neće biti dovoljna da zadovolji svoje pretenzije (SS, str. IX-X).

Izer i But, poput Fišera, prednost ukazuju vremenskom modelu čitalačkog iskustva nad prostornim. But opisuje „nizanje činova u razumevanju publike“ (VI, str. 139), dok se Izer koncentriše na „potencijalni vremenski niz koji čitalac neizbežno mora da uvidi“ (IR, str. 280).

Interpretativne pretpostavke bilo kojeg kritičarskog pristupa stvaraju verovanja na čijim temeljima kritičari ostvaruju svoj poduhvat. Tako je i sa kritikom čitalačkog odgovora: interpretativne pretpostavke o čitaocu i vremenskom procesu čitanja pružaju osnovu za strategije praktične kritike. U sledećem odeljku, usvojiću interpretativne konvencije kriti-

⁵ Fish, *Is There a Text in This Class?*, str. 160-61. Cf. Jonathan Culler, *Structuralist Poetics* (Ithaca: Cornell UP, 1975), v. stranice o „književnoj kompetentnosti“ 113-130; za „izvedenu nameru“ v. Mailloux, *Interpretive Conventions*, str. 94-113.

ke čitalačkog odgovora kako bih pružio jedan duži primer, u kojem ću se poslužiti kombinacijom nekih od kritičarskih poteza o kojima raspravljam u odeljku III.

II. Analiza uzorka – iskorišćeni pripovedač

Pitanje pripovedača koji nestaje iz romana *Mobi Dik* zbunjivalo je kritičare još od prvih prikaza te knjige. Kritičar londonskog *Spektejtor*a zvoju zabrinutost izražava sledećim rečima: „Neki kritičari su usvojili kanon da u roman ne bi trebalo uvesti ništa što bi za pisca bilo fizički nemoguće da sazna – prema tome, on ne bi smeo da opisuje razgovor između rudara u oknu u kojem će svi oni biti zatrpani. Gospodin Melvil skoro uvek izbegava ovo pravilo, i pritom ne prestano krši jedno drugo, počinjući roman u autobiografskoj formi i menjajući pripovedanje *ad libitum*“.⁶ Iako su prve kritike bile rezultat epiloga koji je nedostajao u britanskom uzdanju knjige (objavljene pod naslovom *Kit (The Whale)*), žalba na promenu forme iz autobiografske u pripovedačku nagoveštava kasnija pitanja o tome šta se u poslednjoj četvrtini romana desilo Ismailu kao pripovedaču. Kritičari najčešće dolaze do jednog od dva zaključka: jedna strana u ovoj raspravi tvrdi (poput kritičara iz *Spektejtor*a) da je Melvil stvorio umetnički problem menjajući pripovedače usred priče, dok druga strana zastupa gledište da je Ismail, zapravo, nestao. Moguće je još jedno tumačenje: Ismail zaista nestaje kao pripovedač, ali njegov nestanak služi estetskoj svrsi.⁷ Moje gledište sledi poslednje tumačenje. Pripovedača koji nestaje ja razumem kao posledicu Melvilovog brižljivog retoričkog plana – podučavanja čitaoca kako da čita.

Izvan stranica svoje proze, Melvil je omalovažavajuće govorio o „plemenu ‘široke čitalačke publike“, koji su najodgovorniji za činjenicu da je čitanje „deo genijalnosti koji privlači najmanje pažnje“. Melvil je u romanima upotrebljavao forme popularne među tom publikom (avanturu lova na kitove, senzacionalne gotske romanse, pikareskne putopisne priče) i koristio ih za vlastitu vrstu pričanja istine. Pisao je sa prikrivenom dvostrukom namerom: da zabavi i obmane široku publiku, da piše knjige koje se prodaju jer „površni preletač stranica“ ne može tačno da proceni šta su one. A iste te knjige otkrivaju istinu „čitaocu sa okom sokolovim“, „u potaji, deo po deo“.⁸ Melvil, tako, počinje *Pjera* sa namerom da napiše romansu kao za ženski časopis, namenjenu širokoj publici, istovremeno stvarajući za pronicljivijeg čitaoca duboko psihološko istraživanje.⁹

⁶ *The Whale*, London *Spectator*, 25 October 1851. Preštampano u knjizi: *Moby-Dick as Doubloon*, ur. Hershel Parker & Harrison Hayford (New York: Norton, 1970), str. 12.

⁷ Primere ovih tumačenja v. u: Leon Howard, *Herman Melville* (Berkeley: U of California P, 1851), str. 176; Walter E. Bezanson, „*Moby-Dick: Work of Art*“, *Moby-Dick Centennial Essays*, ur. Tyrus Hillway & Luther S. Mansfield (Dallas: Southern Methodist UP, 1953), str. 30-58; Glauco Cambon, „Ishmael and the Problem of Formal Discontinuities in *Moby-Dick*“, *MLN*, 76 (1961), 516-23; Paul Brodtkorb Jr., *Ishmael's White World* (New Haven: Yale UP, 1965), str. 1-10; William B. Dillingham, „The Narrator of *Moby-Dick*“, *English Studies*, 49 (1968), 20-29.

⁸ Prvi citat u ovom pasusu je iz Melvilovog pisma Natanijelu Hotornu od 01. (?) juna 1951. Ostali citati su iz knjige: Herman Melville, „Hawthorne and His Mosses“, *Literary World*, 17/24 August 1850. Oba dokumenta su preštampana u knjizi: Norton Critical Edition of *Moby-Dick*, ur. Harrison Hayford & Hershel Parker (New York: Norton, 1967), str. 535-60. Svi citati iz *Mobi Dika* su uzeti prema ovom izdanju.

⁹ Brian Higgins & Hershel Parker, „The Flawed Grandeur of Melville's *Pierre*“, *New Perspectives on Melville*, ur. Faith Pullin (Edinburgh: Edinburgh UP, 1978), str. 162.

Svoju retoričku pažnju u *Mobi Diku* Melvil fokusira upravo na ovom „čitaocu sa okom sokolovim“. Prva poglavlja romana pripremaju put za kasnija, ne samo otkrivanjem novih informacija, nego i navikavajući čitaoca na tumačenje, na specifični način čitanja. U prvim poglavljima, Ismail (nastavnik na kopnu) uči čitaoca da uvide bogatstvo značaja poslednjih poglavlja. Čitanje *Mobi Dika* tako postaje proces učenja čitanja.

Od prvog poglavlja *Loomings* (igra reči: „naziranje“ ili „tkanje“ – *Prim. prev.*), Ismail ohrabruje čitaoca da „zaroni“ u potrazi za dubljim značenjem priče. „On nas umoljava da se suočimo i, ako možemo, objasnimo značenje niza analognih situacija, navedenih kroz različite slike“. ¹⁰ Na misterije iz prvog poglavlja nastavljaju se ostale, pošto Ismail sve izlaže kao zagonetku, kao problem: pravi identitet „Crnog parlamenta“ (poglavlje 2); „blatnjavu, vlažnu, zaparloženu sliku“ iz krčme Spauter¹¹; „tajanstvene i zbudjujuće priče“ koje kazuje gostioničar; kako se koristi misteriozni „otirač za vrata“; „šta biste pomislili o ovom ljubičastom nitkovu koji trguje glavama“ po imenu Kvikveg (poglavlje 3); šta znače tetovaže na Kvikvegovom telu, koje podsećaju na „beskrajni kritski lavirint“; sećanje na jednu „misteriju“ iz detinjstva (poglavlje 4); kako otac Mejpl uspravlja merdevine kojima se penje na propovedaonicu, što je čin koji „mora simbolizovati nešto neviđeno“; izgled same propovedaonice, tako „pune značenja“ (poglavlje 8); mapu za Nantaket (poglavlje 15). Svoju lekciju Ismail na jednom mestu eksplicitno obrazlaže: „Sve ove stvari nisu bez značenja“ (poglavlje 7). Zapravo, sve ove rane zagonetke spremaju čitaoca za komplikovaniju zagonetku o Ahabu i kitu. Podučavanje čitaoca nastavlja se i kasnije, u „*Mobi Diku*“ i „*Belini kita*“, dok se Ismail bori da mu objasni „simbol“ Belog kita, najpre u združenosti značenja sa Ahabom, a potom i u njegovoj višestrukosti značenja.

Stigavši do poslednje četvrtine romana, čitalac je prošao kroz kompletan trening. Ako je dobro savladao lekciju, nije mu više potreban eksplicitni vodič kako bi ga ohrabrio da od svega što vidi stvara zagonetku. On sada uviđa značenje prirode svih stvari samih po sebi. Prema tome, Ismail nestaje kao pripovedač u kasnijim poglavljima jer čitaocu više nije potreban učitelj. Čitalac ga je iskoristio naučivši svoju lekciju – lekciju o tome kako se čita roman.

No, struktura čitalačkog odgovora može se dodatno razložiti. Posebna navika uma koju Ismail ohrabruje u čitaocu najbolje ilustruje (kao što je pokazao Harison Hejford) prvo poglavlje: gomila (u koju je uključen i čitalac) suočava se sa misterijom mora, a to što

¹⁰ Harison Hayfors, „'Loomings': Yarns and Figures in the Fabric“, *Artful Thunder*, ur. Robert J. DeMott & Sanford E. Morovitz (Kent, Ohio: Kent State UP, 1975), str. 123. Moje tumačenje *Mobi Dika* izvedeno je iz eseja i predavanja Harisona Hejforda; njegova tumačenja je, u razvijenijoj formi, na mene prenela Heršel Parker. Iako nijedan melvilovac ne bi trebalo da bude odgovoran zbog onoga što ja radim sa njihovim uvidima, dugujem zahvalnost i Hejfordu i Parkerovoj jer su me naučili kako da čitam Melvilovo remek-delo. Takođe bih dodao da je Hejford u jednom od poslednjih članaka, „Unnecessary Duplicates: a Key to the Writing of *Moby-Dick*“, objavljenom u Pulinovoj knjizi, str. 128-161, pružio i sasvim drugačije objašnjenje od onoga koje ja sugerišem za nestanak Ismaila kao pripovedača.

¹¹ U jednoj od poslednjih analiza čitalačkog odgovora, Keri H. Kirk povodom *Mobi Dika* primećuje da ta slika „pruža koristan model, ali i uznemirujuću inicijaciju za samozvane tumače *Mobi Dika*“, (Carey H. Kirk, „*Moby-Dick: The Challenge of Response*“, *Papers on Language and Literature*, 13, [1977], 384). Cf. Morton L. Ross, „*Moby-Dick as an Education*“, *Studies in the Novel*, 6 (1974), str. 71-73.

ovi stanovnici unutrašnjosti otkrivaju nije lako rešenje misterije, niti očigledno značenje simbola, već „neuhvatljivi fantom života“ (poglavlje 1). Čitalac se podučava da sledi primer Ismaila (i kasnije Ahaba) kako bi „svaki predmet, situaciju i osobu sa kojom se sreće pretvorio u problem, problem koji se može rešiti, misteriju čije potajno značenje nije moguće pratiti do svog krajnjeg razjašnjenja“ (Hayford, str. 121-122). Obrazac Ismailovih zagonetki koji opisuje Hejford takođe je i precizni opis čitalačkog iskustva: „suočavanje-istraživanje-nerešavanje problema“. Ovaj obrazac se ponavlja u kasnijim poglavljima, kako za Ismaila, tako i za čitaoca. Recimo, poglavlje „Mobi Dik“ počinje problemom šta beli kit predstavlja Ahabu. Ovo pitanje se istražuje i postavlja se teorija, ali se poglavlje završava Ismailovim priznanjem da ne razume zašto posada sledi Ahaba: „Da bi se sve to objasnilo, potrebno je zaroniti dublje nego što Ismail može da ode“ (poglavlje 41). Ismail i podučeni čitalac uvek iznova priznaju da „iako u svemu tome vreba izvesno značenje“ (poglavlje 99), ono se ne može uvek izraziti. Lekcija je jasna: „Pročitaj ako možeš“ (poglavlje 79).

Obrazovanje čitaoca i obrazac njegovog odgovora ukazuju na vremensko strukturisanje *Mobi Dika*, veliku pažljivost u Ismailovom „brižljivom neredu“ (poglavlje 82). Ovo tumačenje ne samo što rešava problem pripovedača koji nestaje, već i baca izvesnu perspektivu na još jednu kritičarsku kontroverzu: tokom pripovedanja se ne menja Ismail, nego čitalac u procesu čitanja.

III. Kritički potezi

Uspeh ili neuspeh prethodnog kritičarskog nastupa zavisi od ubedljivosti – ne od dokaza, nego od interpretativnih konvencija koje upotrebljavaju (i sačinjavaju) taj dokaz.¹² Te konvencije (kritike čitalačkog odgovora) sastoje se iz interpretativnih pretpostavki o kojima sam raspravljao u odeljku I i kritičarskih poteza koje ću ovde da klasifikujem i opišem. Neki od tih poteza u bliskoj su vezi jer potiču iz istih interpretativnih pretpostavki, kao što su, na primer, opis uzastopnih aktivnosti čitanja i analiza obrazaca odgovora, koji su izvedeni iz usvajanja vremenskog modela čitanja. Neke strategije imaju i dodatni odnos, koji predstavlja finiji oblik osnovnih poteza; kao primer nam ovde mogu poslužiti varijacije u ravni čitalac-protagonista. Svi kritičarski pristupi obelodanjuju sličnu mrežu strategija, strategija koje proističu iz unutrašnjeg jezgra premisa i koje su u međupovezanosti, bilo da su izvedene iz opštih pretpostavki ili kao varijacije drugih kritičarskih strategija i njihovi usavršeniji oblici.

Opis uzastopnih aktivnosti čitanja najčešći je potez koji čine kritičari čitalačkog odgovora o kojima ovde raspravljam. Ovi kritičari u fokus postavljaju „um tokom čina razjašnjavanja, a ne smisao (često pojednostavljen) do kojega se na kraju stiže“ (Fish, SA, str. XII). Njihovi opisi vremenskog čitalačkog iskustva često idu odeljak po odeljak, red po red, nekad i reč po reč. Sledeći jezgroviti primer te strategije preuzet je iz Fišove analize odlomka iz Sv. Avgustina: „Prvi deo rečenice – ‘Stigao je na mesto’ – ustanovljava svet nepromenljivih i zasebnih objekata, dok ga njen drugi deo – ‘u kojem je već bio’ – potire“ (SA, str. 41). Čitaocu se najpre nešto pruži, a potom se to oduzme. Za razliku od toga, tvrdio bi Fiš,

¹² Stanley Fish, *The Living Temple: George Herbert and Catechizing* (Berkeley: U of California P, 1978), str. 170-73; Fish, *Is There a Text in This Class?*, str. 365-69.

holističko tumačenje rečenice Sv. Avgustina zanemaruje ovo vremensko iskustvo i pruža samo osiromašeno značenje izvedeno iz tog iskustva. But, Lzer i drugi primenjuju istu strategiju na duže odlomke, baš kao i ja u analizi uzastopnih zagonetki iz *Mobi Dika*. Takav potez pokazuje da i „forma ima vremensku dimenziju, vidljivu u nizanju iskustava čitanja dela”.¹³

Srodna strategija se takođe zasniva na pretpostavci o vremenskom modelu čitanja: bilo kakav obrazac koji se nađe ne smešta se u tekst, nego u *strukturu čitalačkog odgovora*. Na primer, But piše da se „u *Hamletu* među publikom redovno javlja osećaj neočekivanog i blagog raskoraka”. Ovaj obrazac igra središnju ulogu u Butovoj tezi da je drama „podjednako i odlučno nekoherentna i odlučno koherentna” (VH, str. 140, 139). Slični vremenski obrasci postulirani su kroz čitavu Fišovu primenjenu kritiku. On je u skoro objavljenj knjizi pokazao kako pesme iz Herbertove zbirke *Hram* (*The Temple*) deluju tako što „pozivaju čitaoca na prerani interpretativni zaključak, koji se najpre dovodi u pitanje, a potom se iznova postavi, ali na takav način da se pretvori u sredstvo za dublje razumevanje” (*The Living Temple*, str. 35). Ovaj obrazac je složenija verzija od onog koji je opisao u prethodnoj knjizi: u „samokonsumirajućem artefaktu”, čitalac se „najpre ohrabruje da se pozabavi pretpostavkama koje verovatno već gaji, a zatim biva prinuđen da preispita i obezvredi te iste pretpostavke” (SA, str. 10). Još ranije, Fiš je našao jednostavniji obrazac u *Izgubljenom raju*: „greška, ispravka, uputstvo” (SS, str. 42). Slično tome, moja analiza *Mobi Dika* primenjuje „obrazac suočavanja-istraživanja-nerešavanja” koji Hejford primenjuje za Ismaila kao opis čitalačkog iskustva koje pruža roman.

Pokušaj da se opišu te uzastopne aktivnosti i vremenski obrasci zapravo je pokušaj da se premosti jaz između kritike i čitanja: „za čitalačko iskustvo teksta bilo bi istinitije da govori o nizanju trenutaka koji donose različite efekte”.¹⁴ Kritičari čitalačkog odgovora daju opis čitanja koji je identičan činu kritike i tvrde da u svojim analizama precizno predstavljaju vremenski proces čitanja. Da bi ubedili druge kako je njihova deskriptivna tvrdnja valjana, kritičari čitalačkog odgovora često pribegavaju sredstvu *navođenja reakcija drugih čitalaca*. Butov „Predgovor” najbolje ilustruje ovo sredstvo upotrebljavanja dokaza koji su izvan vlastitog čitalačkog iskustva:

Odgovori koje pripisujem mom hipotetičkom čitaocu soneta ne mogu, u krajnjoj liniji, biti univerzalniji od mojih vlastitih. Pokušao sam da demonstriram da su odgovori koje opisujem verovatni kod čitaoca sviknutog na elizabetanski idiom. Takođe sam opširno citirao odgovore kritičara i urednika koji su pre mene proučavali sonete; njihovi komentari, beleške i ispravke za sada najbolje dokazuju da odgovori koje opisujem nisu lični. (ESS, str. X)

But u raspravi o *Hamletu* koristi odgovore drugih kritičara kako bi prikazao zbrku za koju tvrdi da je vidi u čitalačkom iskustvu te drame. Prema tome, on tvrdi da su namerne

¹³ Carole Berger, “The Rake and the Reader in Jane Austen’s Novels”, *Studies in English Literature, 1500-1900*, 15 (1975), str. 544.

¹⁴ Robert W. Uphaus, *The Impossible Observer: Reason and the Reader in 18th-Century Prose* (Lexington: UP of Kentucky, 1979), str. 17-18.

nekoherentnosti u tekstu nagnale kritičare da predlože takve scenske izmene koje bi „objasnile Hamletov neshvatljivi bes prema Ofeliji u prvoj sceni trećeg čina“ (VH, str. 137).

Sličnu strategiju primenjujem i u analizi *Mobi Dika* kada navodim percepciju Melvilovih kritičara da Ismail nestaje kao pripovedač. Njihovo tumačenje je za mene potkrepljenje konačnog čina koji postuliram u obrazovanju čitaoca – savladavanje lekcije, iz čega kao rezultat sledi nestanak učitelja. Takav dokaz koristi i Fiš, ali s njime ide u drugačijim pravicima. Recimo, on uzima kritičarsku kontroverzu oko značenja odlomka i koristi je kako bi pokazao da su dva protivrečna značenja podjednako dostupna, uz njegov uobičajeni zaključak da čitalac treba da prepozna i iskusi dvosmislenost, a ne da je rešava. U stvari, prepoznavanje dvosmislenosti postaje značenje (*Is There a Text in This Class?* str. 150-151). Druga strateška primena čitanja drugih kritičara jeste u pokazivanju koliko je autor uspešan u hvatanju čitaoca u zamku. Odnosno, tumačenje kritičara ne uzima se kao „ispravan“ odgovor, već kao dokaz da je autor ohrabrivao „pogrešan“ odgovor kako bi kasnije mogao da ispravi svog čitaoca (na primer, SA, str. 219-21).

Prva grupa kritičarskih poteza izvodi se iz osnovne pretpostavke da bi kritika trebalo da analizira vremensko čitalačko iskustvo – kritičar čitalačkog odgovora pokušava da opiše uzastopne čitalačke aktivnosti i obrasce odgovora, a valjanost svojih opisa potkrepljuje dokazima u vidu reakcija drugih kritičara. Druga strategija – akumuliranje spoljašnjih dokaza kako bi se pokazalo da autor vodi računa o čitaocima – ne koristi se radi podržavanja pojedinačnih analiza, nego da bi se podržao čitav poduhvat koncentrisanja na čitaoca. Ova strategija je manje deo analize orijentisane prema čitaocu, a više argument u prilog njene kritičarske respektabilnosti. Tako otkrivamo Izera kako se poziva na pisma u kojima Ričardson izjavljuje da „priča mora ostaviti jedan deo posla i čitaocu“, kao i na druga pisma u kojima Tekeri tvrdi kako ne želi da „uzdiže svoje čitaoce, već da ih ostavi u bedi“ (IR, str. 31, 116). Sličan potez čini i Rodžer Ison u analizi čitalačkog odgovora pesme „Jerusalim“, koja počinje sledećom rečenicom: „Uvek iznova, u svojoj prepisci, marginalijama i pesmama, Viljem Blejk pokazuje dužno poštovanje prema čitaocima“.¹⁵ U sličnu retoričku svrhu, kao i kod ostalih kritičkih poteza, iskoristio sam Melvilovo pismo i njegov esej o Hotornu – kako bih pokazao da zajedno sa autorom analiziranog teksta delim isti naglasak na čitaocu.

Još jedna osnovna strategija jeste navođenje direktnih pozivanja na čitaoca u tekstu o kojem se raspravlja (Iser, IR, str. 29, 38). Takva procedura ne samo što opravdava fokus prema čitaocu, nego postaje i deo opisivanja čitalačkog iskustva. Sledeći niz poteza predstavlja zapravo usavršavanje ove osnovne strategije. Svi ti potezi ili na neki način smeštaju čitaoca unutar teksta ili prikazuju podudarnost između elemenata u tekstu i čitalačkog iskustva.

Prvi potez iz ove grupe pokazuje kako je *čitalački odgovor predmet priče*. Na primer, But izlaže da je „nelogična koherentnost – koherentno ludilo“ koje doživljava publika *Hamleta* zapravo „redovna tema različitih protagonista“ drame (VH, str. 172). Što se tiče Šekspirovih soneta, on tvrdi da autor „u svome čitaocu evocira nešto slično stanju o kojem govori“ (ESS, str. 59). U stvari, ova strategija prikazivanja odgovora kao teme ponekad prerasta u tvrdnju da je *čitalac subjekt u tekstu*. Po Butu, *Hamlet* postaje „tragedija publike koja ne ume da se odluči“ (VH, str. 152). Po Fišu, pesnik *Izgubljenog raja* u središtu obraćanja ima

¹⁵ Roger R. Easson, „William Blake and His Reader in *Jerusalem*“, *Blake's Sublime Allegory*, ur. Stuart Curran & Joseph A. Wittreich Jr. (Madison: U of Wisconsin P, 1973), str. 309.

„čitaoca, koji je takođe i subjekt speva“ (SS, str. 1). Potencijal autorefleksivnosti ove strategije vidljiv je i u Isonovom eseju o Blejkovom „Jerusalimu“ – to je „pesma o samoj sebi, o odnosu između autora i čitaoca... 'Jerusalim' se može čitati kao pesma o doživljaju čitanja 'Jerusalima'“ (Easson, str. 309).

Umesto da smesti čitaoca unutar teksta, srodan kritičarski potez prikazuje na koji način kontekst i događaji, koji su već u tekstu, korespondiraju sa čitaočevim iskustvom tog teksta. „'Jerusalim' je ogledalo stanja čitaoca“, tvrdi Ison (str. 314). Još konkretnije, Fiš pokazuje u *Izgubljenom raju* kako Majklovo učenje o Adamu iz Knjige XI podseća na Miltonovo obraćanje čitacu kroz čitav spev (SS, str. 22), dok u raspravi o Herbertovoj poeziji, Fiš tvrdi da „ono što se dešava u pesmi“ – „postupci“ govornika – podudara se sa „onim što se dešava u čitaocu i sa njim“ (SA, str. 165). But takođe navodi primer za ovu povratnu strategiju kada piše: „Pošto se kralju preti u prvoj sceni, tako je i razumevanju publike zaprećeno od strane prve scene“ (VH, str. 147).

Ovaj poslednji potez u finijem obliku ukazuje na specifični model u tekstu za čitavo iskustvo čitanja. Ovde se odeljak iz odgovora čitaoca uzima kao predstavnik celine. Raspravljajući o *Vašaru taštine*, Izer pronalazi „na jednom mestu u romanu alegoriju zadatka čitaoca“ – u kratkoj sceni koja sadrži „promenu gledišta tipičnu za način na koji su zapažanja čitaoca uslovljena u čitavom romanu“ (IR, str. 110-111). U Hamletovoj „pesmici o percepciji i istini“, But takođe otkriva „model iskustva čitave drame“ (VH, str. 173). A u mojoj analizi Melvilovog romana, navodim strategiju kritičara čitalačkog odgovora koji Ismailov pokušaj da protumači sliku iz krčme Spauter naziva „korisnim modelom... za nazovi-tumače *Mobi Dika*“ (v. fusnotu 11).

Sledeća grupa kritičarskih poteza koje ću opisati usmerava se na odnos čitaoca prema pripovedaču i protagonistima. Najjednostavnija iz ove grupe je strategija (tradicionalna u raspravama o satiri) koja ističe implicitna upućivanja na život čitaoca izvan sadašnjeg iskustva čitanja. Poglavlje Roberta Aphausa o *Guliverovim putovanjima* ilustruje ovaj potez, naglašavajući da se na „prenosu sa očigledne fikcije na [životno] iskustvo čitaoca... možda neugodno insistira“ (Uphaus, str. 18). Još jedan potez kritičara čitalačkog odgovora jeste beleženje na koji način pripovedač eksplicitno komentariše čitalačke aktivnosti koje kritičar pretpostavlja. Recimo, Izer ističe mesta iz *Džozefa Endrusa*, na kojima Filding „čini različita zapažanja o ulozi čitaoca kao stvaraoca“; po Izeru, to je upućivanje na čitaoca koji ispunjava prazan prostor, na njegovo imaginativno učestvovanje (IR, str. 39). Prefinjeniji oblik ove strategije jeste upotreba komentara protagonista kao čitalačkih odgovora. Na primer, But piše da Horacijevi komentari „opisuju mentalno stanje koje se evocira u gledaocima određenim dramskim predstavljanjem događaja, isto kao što niz događaja u prozi to čini u protagonistima“ (VH, str. 142).

Opšte je mesto u tradicionalnoj kritici identifikovanje čitaoca sa protagonistima. Ne iznenađuje što i kritičari čitalačkog odgovora primenjuju ovo sredstvo (Booth, VH, str. 150; Iser, IR, str. 117). Još interesantnije su varijacija koje se izvode na ravni čitalac-protagonista. Moraju se povlačiti razlike između, recimo, (1) kritičara koji imaju čitaoca koji je svoja životna iskustva identifikovao sa protagonistima; (2) kritičara kod kojih je čitalac svestan sličnosti između svog čitalačkog iskustva i postupaka protagonista; i (3) kritičara koji prosto obznanjuju da su postupci protagonista ogledalo čitalačkih aktivnosti tokom procesa

čitanja, pri čemu čitalac nije svestan te sličnosti. Recimo, Fiš primenjuje drugu strategiju kada tvrdi da se „veliki deo značenja pesme saopštava“ čitaocu preko njegove svesti o tome da je Adamovo iskustvo u pesmi „paralelno“ sa čitaočevim za vreme čitanja pesme (SS, str. 29). Ovde je sličnost između postupaka protagoniste i aktivnosti čitaoca učinjena delom iskustva čitanja. Treći potez koji sam gore spomenuo ne uzima u obzir svesnost čitaoca – kritičar prosto prikazuje podudarnost između postupaka protagoniste i odgovora čitaoca, kao u opisu *Gordosti i predrasude* koji je napisala Kerol Berger: „Umesto da nas vodi do preciznog prosuđivanja o Darsiju i Vikamu, Ostinova stvara iskustvo analogno Elizabetinom po svojoj zbunjujućoj složenosti i podložnosti iskrivljenom viđenju stvari“ (Berger, str. 539). Isti potez čini i Fiš u raspravi o Herbertovoj poeziji, u kojoj su i govornik i čitalac združeni u sličnim dezorijentisanim i poučnim iskustvima: „Poput pesme ‘Kuka’ (*Holdfast*), i ‘Istinska himna’ (*A True Hymne*) se odvija u stadijumima koji, kao u prvoj pesmi, reprezentuju istovremeno i nivoe čitaočevog razumevanja i faze u duhovnoj istoriji govornika“ (SA, str. 200).

Poslednji potez u kojem se primenjuje odnos čitalac-protagonista razdvaja međusobno tu dvojicu „glumaca“: „U *Fedru* postoje dva zapleta; Sokrat i Fedar vredno grade sliku o idealnom oratoru, dok čitalac iz istih reči i fraza izvlači radikalnu kritiku tog ideala“ (SA, str. 13). U ovom potezu, Fiš ne identifikuje čitaoca sa protagonistom, već ih suprotstavlja. U drugoj varijaciji ove strategije, Izer pokazuje kako *Vašar taštine* „odriče čitaocu osnovnu fokalnu tačku orijentacije. On ga sprečava da stekne simpatije prema junaku“ (IR, str. 107). Takvo razdvajanje od protagonista je nužno kako bi se oni prosudili, čak i kada je doneseni sud rezultat prethodne identifikacije ili sličnosti; na primer, Fiš opisuje verziju herbertovskog „dvostrukog kretanja“ u kojoj „govornik i čitalac dele društvo i ovaj drugi postaje kritičar i ispravljач reči i misli onog prvog“ (SA, str. 178).

Situacija u kojoj čitalac sudi o protagonistima je česta, čak i u tradicionalnoj kritici, što je samo korak od toga da čitalac sudi o sebi. No, u kritici čitalačkog odgovora, glavna briga postaje opis takvog samo-vrednovanja, što se razlikuje kroz raznolike kritičarske poteze. U jednom takvom potezu, kritičar pokazuje na koji način je čitalac prisiljen da sudi o vlastitim postupcima i stavovima, izvedenim izvan njegovog čina čitanja teksta. Aphaus, recimo, tvrdi da se u *Guliverovim putovanjima* pažnja čitalaca ne skreće na neke od „arbitrarnih fineza koje su u sferi kraljevskog“, već na izvesne „sumnjive distinkcije... koje čitalac podsvesno može da prihvati ili svesno da podupire“ (Uphaus, str. 17). Ovde čitalac sudi o protagonistima u tekstu i o sebi u svakodnevnom životu.

Srodan potez je opisivanje čitaoca koji ispravlja sebe, ali ne i protagoniste. Ovaj potez napušta ravan čitalac-protagonista i njenim opisom ovde započinje poslednja serija kritičarskih strategija o kojima ću raspravljati. U ovom potezu, čitalac postaje sudija vlastitim čitalačkim odgovorima. Kao što Fiš tvrdi za *Izgubljeni raj*, čitalac je „istovremeno i učesnik u akciji i kritičar vlastitog postupka“ (SS, str. XIII). Ovde predmet suda nije svakodnevni život čitaoca, već postupci koje on izvodi tokom procesa čitanja teksta koji je prouzrokovao te postupke. Izer, pak, pokazuje kako autor *Džozefa Endrusa* ohrabruje osećaj nadmoći na takav način da čitalac na kraju postaje postideń („uhvaćen u zamku“) tim osećanjem (IR, str. 44). Izer ne ukazuje precizno na trenutak upadanja u zamku, već sugeriše da u nekom neodređenom vremenu posle početnog osećaja nadmoći čitalac postaje njome postideń.

Za razliku od njega, Fiš i But neprestano opisuju tačno one trenutke kada se čitalac okreće prema sebi zbog specifičnog tekstualnog događaja ili izjave.

Pre opisa preciznijih specifikacija tog preokreta, moram objasniti kritičarski potez od kojega to zavisi – radi se o opisu čitalačkih očekivanja i njihovom izneveravanju. Huard Anderson pruža jedan od mnogobrojnih primera koje bih mogao da citiram: „Stern svaki put manipulise nama tako što namerno izneverava naša očekivanja od forme pripovesti, koja smo razvili ranijim čitanjem”.¹⁶ Uništena očekivanja rađaju razočaranje, dezorijentaciju, zbunjenost; ovi efekti se ponavljaju u primenjenoj kritici čitalačkog odgovora. Takva izneverena očekivanja naročito su bujna u čitalačkim iskustvima koja opisuje Fiš u *Iznenađenosti grehom* (*Surprised by Sin*). Tipičan je njegov opis Okrivljenog čitaoca: počinjući sa pretpostavkama iz epske tradicije i hrišćanskog mita, čitalac biva preneražen kada otkrije Satanu dostojnog divljenja. Prividnu logičnost njegovih argumenata čitalac će raskrinkati tek posle intervencije Miltonovog epskog glasa. Čitalac potom ukorava sebe zbog „slabosti koju svi ljudi odaju u susretu sa elokvencijom” (str. 4-9). Ovaj primer ne samo što ilustruje kako Fiš koristi izneverena očekivanja u svojim analizama, već i pokazuje kako on precizno otkriva trenutak u kojem čitalac postaje vlastiti kritičar.

U kritici čitalačkog odgovora, izneverena očekivanja čitaoca nikada se ne posmatraju kao cilj po sebi. Pre bi se reklo da je takva dezorijentacija uvek sredstvo autora da postigne neki značajniji cilj, kao što je moralno iskušavanje čitaoca. U analizama čitalačkog odgovora, nalazimo izjave koje opisuju takvu nameru autora: *Mensfild park* uključuje i „testiranje čitaočeve moralne pronicljivosti” (Berger, str. 535); u *Vašaru taštine*, „čitalac se neprestano poziva da stavi na proveru i odmeri [moralne] uvide do kojih stiže kao rezultat preobilja situacija koje mu se nude” (Iser, IR, str. 119); u *Izguljenom raju*, Milton stavlja čitaoca na iskušanje „prilagođavajući iskušanja našim sklonostima i potom nas neposredno suočavajući sa dokazima o našoj grešnosti” (Fish, SS, str. 41). Poslednja izjava u ovom nabravanju ukazuje na specifičnu primenu dezorijentisanja čitaoca od strane kritičara književnog odgovora: po njima tekst protivreči čitaočevim očekivanjima kako bi ispravio njegove postupke. Iskušavanje se tako pretvara u upadanje u zamku. Recimo, pošto se čitalac ohrabri da prosuđuje o svakoj reči i postupku demona iz Pakla, on ovu praksu nastavlja da primenjuje u *Izguljenom raju* u sasvim drugačijim i nepriličnim situacijama, kao što je ona sa čovekom iz Rajskog vrta koji još nije pao. Čitalac tako biva „prinuden da još jednom prizna da je zlo, koje vidi pod svakim krevetom, zapravo njegovo vlastito” (Fish, SS, str. 102). Stoga je samokritika rezultat neosnovanih pretpostavki, uništenih očekivanja, grešenja i ispravki iz teksta.

Međutim, prema kritičarima čitalačkog odgovora, čak ni čitaočevo samovrednovanje nije konačno odmorište. Poslednji potez u kojem ću raspravljati jeste kritičarevo prikazivanje da je suđenje o sebi sredstvo pomoću kojeg autor prosto *obrazuje čitaoca*. Ovo me vraća na poslednji par strategija koji se primenjuje u kritici čitalačkog odgovora – opis dva različita, ali srodna procesa: učenje čitanjem i učenje kako se čita. Oba procesa pretpostavljaju da čitalac uči više kao aktivni učesnik, nego kao pasivni posmatrač. Obrazovanje čitaoca stoga „nije toliko poduka, koliko uplitanje”.¹⁷ Dakle, čitalac biva upleten u „vlastito

¹⁶ Howard Anderson, “*Tristram Shandy and the Reader’s Imagination*”, PMLA, 86 (1971), str. 967.

¹⁷ Fiš navodi citat iz Milтона: *Complete Prose Works of John Milton*, II, ur. Ernest Sirluck (New Haven: Yale UP, 1959), str. 642 (SS, str. 21).

prospećivanje" (Fish, SS, str. 49). U iskustvima koja portretiše Izer, izneverena očekivanja guraju čitaoca prema otkriću, a uplitanje čitaoca u moralne sukobe tera ga da formuliše rešenja za vlastite sukobe (IR, str. 34-35). Ono što Izer ovde opisuje jesu lekcije teksta (učenje čitanjem), a ne lekcije o čitanju tog teksta.

Opis ovog drugog procesa (učenje kako se čita tekst) paradigmatički je potez za kritiku čitalačkog odgovora. Upravo njega koristim u analizi *Mobi Dika* kako bih razrešio srž problema u tumačenju: Ismail „nestaje“ jer je odslužio svrsi podučavanja čitaoca kako da čita knjigu. Ovaj kritičarski potez se ingeniozno umnožava u kritici čitalačkog odgovora. Eseje iz romana *Tom Džons* Izer opisuje kao „vodiče“ koji čitaocu pokazuju „kako treba da sagledava tekuće događaje“ (IR, str. 47). Raspravljajući o *Hamletu*, But zapaža da „osim činjenice, drama nam još saopštava kako je trebalo da reagujemo“ (VH, str. 160). Anderson tvrdi da „Stern koristi primer pogrešnog rasuđivanja sporednih protagonista kako bi upravljao čitaočevim sudom o glavnim protagonistima u budućnosti“ (Anderson, str. 970). I opet Izer: „Potencijalna iskustva prva dva monologa [u *Buci i besu*] služe da bi izoštrila čitaočevo kritičko oko, stvorila novu pozadinu naspram koje će on suditi o Džejsonovim očiglednim postupcima“ (IR, str. 149). U svim ovim primerima, kritičari opisuju kako prethodni odlomci iz teksta pripremaju čitaoca da sudi, tumači i čita kasnije delove teksta.

Opisivanje ovog kumulativnog treninga omogućile su sve grupe kritičarskih poteza o kojima sam raspravljao: opisi vremenskih čitalačkih odgovora, njihovi usavršeniji oblici u vidu uočavanja čitaoca u tekstu, varijacije na analizi ravni čitalac-protagonista i verzije o čitaocu koji sudi o samome sebi. Fiš primenjuje sve ove kritičarske strategije u analizi čitanja *Izgnubljenog raja*. Na jednom mestu, on prikazuje da je rezultat ispravki od strane epskog glasa „usvajanje novog načina čitanja“. Očaran retorikom Satane, čitalac „nastavlja započeto, rešen da ne bude više uhvaćen u istu mrežu; ali njemu se to neizostavno dešava“ (SS, str. 14). Ovde čitalac uči da čita, tako da mu se može pokazati koliko je teško ispravno čitati tekst (i svet). U ovom slučaju, učenje čitanja postaje učenje čitanjem.

Kritičarski potezi o kojima sam raspravljao najčešće su strategije u primenjenoj kritici čitalačkog odgovora. No (da se još jedanput vratim na svoj metakritički položaj), ove strategije nisu proste tehnike koje primenjuju kritičari kako bi opisali tekst i odgovor. One su, zapravo, manifestacije interpretativnih konvencija koje sačinjavaju taj tekst i njegove efekte (v. fusnote pod 1 i 2). Tačno je da kritika čitalačkog odgovora teži da što približnije iznese sadržaj čitalačkih iskustava, za koja se uvek pretpostavlja da prethode kritičarskom performansu. Ali ono što se odigrava je nešto sasvim suprotno: kritičarski performans ispunjava kategoriju „čitalačkih iskustava“ sadržajem vlastitih interpretativnih poteza. Kao i svi kritičarski pristupi, kritika čitalačkog odgovora je skup interpretativnih konvencija koje sačinjavaju ono što kritika teži da opiše.

Štaviše, tumačenja (predstavljena kao neutralni opisi) ne samo što funkcionišu kao ovlašćenje za specifično čitanje, nego i služe kao argument za čitav poduhvat čitalačkog odgovora. Vratimo se samo na jednu ilustraciju iz prethodne rasprave: kritičari čitalačkog odgovora često imaju tumačenje da je čitalac subjekt teksta. Ta strategija deluje opisivanjem odnosa čitaoca prema tekstu (on je njegov subjekt), a taj opis istovremeno pruža dokaz koji legitimizuje fokus usmeren prema čitaocu, čiji je on deo. Dakle, opis čitaoca kao subjekta teksta u isto vreme je i opravdanje za fokusiranost na čitaoca. Ovde tumačenje

rađa dokaz koji čini neospornim pokušaj da se takvo tumačenje učini na prvom mestu. Bila bi, međutim, greška kada bismo o ovom argumentu rasuđivali kao o začaranom krugu koji bi mogao da se izbegne. Ovo je, u stvari, poseban slučaj načina na koji funkcioniše svaka kritika: činjenice ne prouzrokuju tumačenja; tumačenja sačinjavaju činjenice. (Naravno, ovo važi kako za moj metakritički položaj, tako i za kritičke analize koje opisujem). Svaki čin kritike ubedio bi nas da usvojimo njene konvencije i „pišemo“ tekst koji ona „opisuje”.¹⁸ Ako nas je tumačenje ubedilo, onda je kritičar taj koji nas, u krajnjoj liniji, uči kako da čitamo.

(S engleskog preveo **Predrag Šaponja**)

Izvornik: *American Critics at Work: Examinations of Contemporary Literary Theories*, ur. Victor A. Cramer, (Troy, NY: The Whitston Publishing Company, 1984), str. 296-315.

¹⁸ Hermeneutika koja se ovde zastupa u krajnjoj liniji nije ni realistička, ni idealistička – ona je retorička. V. Steven Mailloux, "Convention and Context", *New Literary History*, 14 (1983), 399-407; "Truth or Consequences: On Being Against Theory", *Critical Inquiry*, 9 (1983), 760-766; oba ova eseja ispravljaju epistemološki idealizam kakav se otkriva u: Mailloux, *Interpretive Conventions*, str. 192-207.