

ALOJZIJA ZUPAN SOSIČ

NEŠTO U MAGLI NAD RIJEKOM
ILI KNJIŽEVNA INTERPRETACIJA TEKSTOVA

I.

Naslov izvornika

Alojzija Zupan Sosič – Nekaj v megli nad reko
ali literarna interpretacija (maturitetnih) besedil
Založba Litera, 2022.

Copyright © Alojzija Zupan Sosič

Nakladnici

Vlastita naklada, Ksenija Premur, Zagreb, Hrvatska

Založba Univerze v Ljubljani:

Znanstvena založba Filozofske fakultete

(za izdavača: Gregor Majdič, rektor

Univerze v Ljubljani;

Mojca Schlamberger Brezar, dekanica

Filozofske fakultete), Ljubljana, Slovenija



Recenzenti:

red. prof. dr. sc. Jožica Čeh Steger

doc. dr. sc. Blaž Lukan

Urednik: Teo Čavar

Lektura: Franci Krstić

Dizajn korica, prijelom i priprema teksta: Ivan Mišak

Tisak: Digitalni tisak Glasila, Petrinja

ISBN: 978-953-8455-21-6

CIP zapis je dostupan u računalnome katalogu Nacionalne
i sveučilišne knjižnice u Zagrebu pod brojem 001220359.

Tisak završen u ožujku 2024.

Knjiga je objavljena zahvaljujući potpori
Javne agencije za istraživačku i
inovacijsku djelatnost Republike Slovenije.



ALOJZIJA ZUPAN SOSIČ

**NEŠTO U MAGLI NAD RIJEKOM
ILI KNJIŽEVNA INTERPRETACIJA TEKSTOVA**

I.

Prijevod

Ksenija Premur
Štefaniya Kožić

Zagreb, 2024.

KAZALO

UVOD U PRIJEVOD	7
VODIČ ZA ČITANJE	9
UVOD ILI PRILOG OČUVANJU UGROŽENE LJUDSKE VRSTE	17
I. KNJIŽEVNA INTERPRETACIJA: VRATA U SVIJET KNJIGA	31
ISTRAŽIVAČKE SVJETILJKE	31
KNJIŽEVNA INTERPRETACIJA, KNJIŽEVNO ČITANJE I ANALIZA KNJIŽEVNIH TEKSTOVA.....	35
KNJIŽEVNA INTERPRETACIJA U 20. STOLJEĆU	67
KNJIŽEVNA INTERPRETACIJA U 21. STOLJEĆU.....	105
RAZINE, PROCESI I ČLANOVI KNJIŽEVNE INTERPRETACIJE	149
NELAGODA U KNJIŽEVNOJ INTERPRETACIJI	169
KNJIŽEVNA INTERPRETACIJA PJESAMA.....	181
II. LITERATURA	213
III. KAZALO IMENA	237
III. SAŽETAK.....	245
IV. ZAPISI O KNJIZI	251

UVOD U PRIJEVOD

Znanstvena monografija *Nešto u magli nad rijekom ili književna interpretacija tekstova (za maturu)* na slovenskom je objavljena 2022. godine u nakladi Litera u Mariboru. Budući da je knjiga opsežna (383 stranica), Vlastita naklada Ksenija Premur iz Zagreba i Znanstvena naklada Filozofskog fakulteta iz Ljubljane odlučili su objaviti prijevod u dva dijela, tj. *Nešto u magli nad rijekom ili književna interpretacija tekstova I.* i *Nešto u magli nad rijekom ili književna interpretacija tekstova II.*

Prva knjiga *Nešto u magli nad rijekom ili književna interpretacija tekstova I.* koja je pred vama sadrži približno polovicu cjelovite knjige, odnosno sedam poglavlja te se posvećuje teorijskoj pozadini književne interpretacije i književnog čitanja, a sljedeća će knjiga, koja još čeka na prijevod, uključiti sve što je ispustila prva knjiga. Sljedeći će prijevod, dakle, sadržavati opet sedam poglavlja koja su zapravo produbljene interpretacije, odnosno promišljene projekcije značajnih teorijskih čvorišta na izbrane tekstove, na primjer *Došljake* i *Francusku oporuku*, *Kralj Betajнове* i *Sluge*. Za cjeloviti pregled knjige u izvorniku i u prijevodu ostavljamo izvorni vodič za čitanje kako bi čitatelji i čitateljice lakše razumjeli dualnost knjige. Nadamo se i želimo da će obje knjige zajedno, upravo tako kao i svaka pojedinačno, ponuditi cjeloviti pogled u suvremenu teoriju interpretacije i čitanja.

VODIČ ZA ČITANJE

Zamislimo da se ujutro probudimo veseli. Umijemo se, počestljamo i sjednemo za stol. Znamo da bi bilo dobro nešto pojesti, ali vremena nema dovoljno, dakle samo čaj. Prije nego što uđemo u auto, na brzinu provjerimo poruke na mobitelu i... Prijatelj je opet poslalo neki čudan SMS. Umjesto da se koncentriramo na vožnju ili slušanje glazbe, sve vrijeme razmišljamo. Što je htio reći tom porukom? Da ga odmah nazovem, iako je još rano? Da sve to nije posljedica njegovih osobnih problema? Trebam li o tome obavijestiti njegove najbliže? Čak i ako nam se nešto slično još nije dogodilo, zamislimo kako bismo već ujutro duboko razmišljali, zapravo interpretirali informacije koje imamo o tom prijatelju. Obično nam se događa kad god: u svakodnevnom životu neprestano interpretiramo. Termin interpretacija, naime, uključuje tri značenja, tj. objašnjenje, značenje i prijevod (Živković 1992: 289–290). Problematici SMS, koji nas je gurnuo iz veselog raspoloženja u zabrinjavajuće interpretiranje, premjestio nas je u ulogu posrednika, a ujedno i »prevoditelja« s jednog jezika, medija ili koda na drugi tako da nam dosad nedostupan tekst (u našem slučaju, prijateljev SMS) postane razumljiviji.

Budući da je interpretacija sastavni dio našeg života i pomaže nam u razumijevanju, vrednovanju i odabiranju, s njom se susrećemo vrlo rano. I s posebnom vrstom interpretacije – književnom interpretacijom – susrećemo se već u ranom djetinjstvu kada počinjemo čitati beletrističke tekstove i osvještavati ih na različite načine. Da su interpretacija i književna interpretacija neposredno povezane pokušava dokazati monografija *Nešto u magli nad rijekom ili književna interpretacija tekstova (za maturu)* koja želi osnažiti poziciju i vrijednost književne interpretacije, a ujedno i rasvijetliti njezinu povezanost s čitanjem i s time u

vezi ojačati radost prema književnom čitanju koje je u najvećoj mjeri ugroženo čitanje u današnje vrijeme. Iako se književnost u našem tisućljeću pretvara u emotikon i simulakrum kada u postmodernoj poetici dominira pogled na svijet kao skup slučajnosti bez značenja, ne smijemo književnosti unutar medikaliziranog i digitaliziranog kozmosa uskratiti neku vrstu utjehe. Upravo suprotno: za »obranu« sebe i društva od besmisla i totalitarnih ideja ne preostaje nam ništa drugo nego njegovati književnu interpretaciju i književno čitanje. I koji je način za to najprikladniji? Jedan od njih je upoznavanje književne interpretacije, njezinih bitnih obilježja tako da polako odastiremo njezine koprene, imenujemo ih, tumačimo i pounutrismo, što nastoji i ova monografija.

Što se to skriva u magli nad rijekom? Vjerojatno ste si postavili ovo pitanje kada ste pročitali naslov ove knjige.¹ Znali ste vrlo dobro zamisliti maglu nad rijekom i time u svoje dlanove mašte uhvatiti nagovještaj tajanstvenosti koju u književnom sustavu magla obično doziva. Ona, naime, zastire jasan pogled, pa se rijeci moramo posve približiti kako bismo utvrdili krije li se nešto u njoj uopće ili je riječ samo o prirodnoj pojavi kada se nad vodom raskriju magle. Naslov bi mogao biti kraći (npr. Nešto u magli) i svejedno bi ukazivao na to što knjiga sadrži: bit književne interpretacije koja nikada nije pronalazak jednoznačnih i konačnih odgovora, već uvijek traženje novih putova u misterioznosti magle. No, kraći naslov ne bi bio tako estetski, ne bi nam otvorio toliko interpretacijskih ventila, a ujedno ne bi uključio rijeku kao bitni simbol europske civilizacije. Svi vi koje zanima iz kojeg sam književnog djela

¹ Studija je nastala u sklopu istraživačkog programa br. P6-0265 koji je iz državnog proračuna sufinancirala Javna agencija za znanstvenu djelatnost Republike Slovenije.

to posudila, već ste blizu pravog odgovora. Preuzela sam ga iz romana *Kad smo krali konje* koji je bio odabran kao tekst za maturu i glasi ovako: [...] nešto u magli nad rijekom i koprenama nad brijegom možda, nešto u bijelom svjetlu na nebu, nešto u načinu na koji je Jon rekao,« [...] (Petterson 2012: 18).

Citat se, dakle, nalazi u drugom dijelu knjige (preciznije, u poglavlju u *Kad smo konje krali i Figa*), koji sam nazvala *Tekstovi za maturu*. Monografija *Nešto u magli nad rijekom ili književna interpretacija tekstova (za maturu)* podijeljena je na dva dijela. Prvi dio je teorijski, drugi je interpretativno-analitički, a oba zajedno čine četrnaest poglavlja. Prvi, teorijski dio, obuhvaća sedam poglavlja. U prvom poglavlju (Istraživačke svjetiljke) predstavljena je književna interpretacija, povijesno i sociološki utemeljena, a u drugom poglavlju (Književna interpretacija, književno čitanje i analiza književnih tekstova) razlažu se sličnosti i razlike između pojmova interpretacija, čitanje i analiza. Treće i četvrto poglavlje rasvjetljava književnu interpretaciju u 20. i 21. stoljeću – u vrstama književne interpretacije u našem je stoljeću knjiga najinovativnija zato što predstavlja gotovo u potpunosti nepoznata područja naše znanosti o književnosti, na primjer, afektivnu hermeneutiku, kognocijski način i *queer* teoriju. Studija je svjesna da je vođenje književne interpretacije odgovoran i uzbudljiv zadatak, stoga u poglavlju *Razine*, procesi i članovi književne interpretacije predlaže sustavan način čitanja i interpretacije tako da objašnjava procese po razinama i članovima književne interpretacije, pri čemu se na prvoj razini najviše posvećuje doživljaju, a na drugoj vrednovanju. Od četiri člana – tekst, kontekst, čitatelj i autor – sistematično se bavi prvenstveno tekstom, što je zapravo nadovezivanje na europsku tradiciju književne

interpretacije. Knjiga u tumačenju ne zaobilazi zamke književne interpretacije, pa u poglavlju *Nelagoda* u književnoj interpretaciji skida koprene s pojava koje nazivamo teškoćom i nerazrješivošću u književnoj interpretaciji.

Prvi dio knjige završava poglavljem *Književna interpretacija pjesama*. Zašto je upravo poeziji namijenjeno samostalno poglavlje? Iz posve jednostavnog i demokratskog razloga. U drugom dijelu knjige predstavljeni su tekstovi za maturu među kojima je jedanaest romana i dvije drame; ali nema poezije. Iako dosad još nije odabrana kao tekst za maturu, a vrlo je važno da se knjiga posveti svim trima književnim rodovima, stavila sam je u prvi dio knjige (u naslovu knjige u zagrade je postavljeno »za maturu« zato što nisu svi obrađeni tekstovi bili odabrani za maturu). Zaključno poglavlje prvoga dijela čini mi se smisleno postavljeno i zato što je književna interpretacija poezije značajna za interpretaciju, čitanje i analizu ostalih rodova, dakle epike i drame, pa i esejistike. Poznata je tvrdnja da u posljednje vrijeme poezija² ima najmanje privrženika. To, dakako, ne znači da ćemo je u književnoj interpretaciji izbjegavati kako bismo zadovoljili opći čitateljski ukus: upravo zbog blage ugroženosti pokušat ćemo joj posvetiti još više pozornost, i to inovativno.

U posljednjem poglavlju prve knjige ukratko ću pojasniti temeljne karakteristike ovog najsažetijeg i višeznačnog roda koje će služiti kao svjetionici u nepreglednom moru slika, značenja i zvukova, a ujedno upozoriti na razliku u interpretaciji tradicionalne i suvremene poezije. Pjesma je u najvećoj mjeri sažeta i višeznačna književna

² Drama se također ne čita tako često kao roman, ali je ipak to rod koji možemo vidjeti i na pozornici, a upravo predstave još uvijek imaju dovoljno gledatelja.

vrsta te je u tom smislu kamen kušnje za književnu interpretaciju, a ujedno je zbog svoje kratkoće primjerena i za kraće analize i razgovore o njoj – poglavlje Književna interpretacija pjesama ukazat će na neke načine pristupa poeziji. U književnoj interpretaciji poezije još je lakše (kao u slučaju romana i drame) shvatiti da procesi uključuju naše intelektualne, emocionalne, čuvstvene, etičke, estetske, ali i posve apstraktne (teže imenovane) radnje koje pak sežu izvan svjesnih stanja zato što poezija dotiče i naše (pred)svjesne misaone procese koji djeluju na području nesvjesnog. O našem doživljaju poezije već je pisalo nekoliko stručnjaka; Freud je, na primjer, naglašavao težnju za sažimanjem, motivom za stvaranjem novih cjelina iz elemenata koje u (svakodnevnom) mišljenju zasigurno ne bismo povezali na takav način. Prema njemu, poezija lako povezuje pravila logike i nelogičnosti, svjesnog i nesvjesnog, sličnosti i suprotnosti te nam tako ukazuje na mogućnosti novih, odnosno aktualiziranih starijih veza.

Nakon teorijskog prvog dijela slijedi drugi dio knjige – interpretativno-analički – koji isto tako obuhvaća sedam poglavlja i obrađuje tekstove za maturu; posvećuje se i izboru tekstova za 2022. godinu, tj. *Čudesnom Feliksu i Velikom Gatsbyju*. Šest poglavlja posvećuje se jedanaest odabranih romana: *Došljaci*, *Francuska oporuka* (dvaput razmatran, ali u drugačijoj povezanosti), *Dječje stvari*, *Djetinjstvo*, *Pimlico*, *Nepodnošljiva lakoća postojanja*, *Anđeo zaborava*, *Kad smo krali konje*, *Smokva*, *Čudesni Felix* i *Veliki Gatsby*. Drugi dio knjige zaključuje poglavlje Kralj Betajнове i Sluge prikazom dvije najbolje Cankarove drame. Naslovi poglavlja u drugom dijelu su dvodijelni zato što slijede praksu odabira za maturu kada se za esej odabiru dva romana, a mogu biti i dramska djela koja su na više nivoa usporediva. Prvi dio knjige proizašao je iz nekih teorijskih polazišta, od kojih sam neke već u prošlosti

predstavila u pojedinačnim studijama, a drugi dio knjige je prerada, sažimanje i osuvremenjivanje objavljenih studija tako da nisu samo prikladan materijal za srednjoškolce i njihove profesore nego i za sve studentice i studente književnosti, kao i za različite čitatelje i čitateljice koji žele oplemeniti svoje čitanje i interpretaciju. Razlika u odnosu na moj prethodni rad je u tome što je prvi dio općenito-informativan, i to zato što sam u njemu razložila posve nove pojave i procese, posebno u poglavlju Književna interpretacija u 21. stoljeću, već spomenutu afektivnu hermeneutiku, kognocijski način i *queer* teoriju. Ni drugi dio se ne odriče inovativnosti: u književnim interpretacijama laća se novih načina, na primjer, u poglavlju Čudesni Felix i Veliki Gatsby posvećuje se trivijalnosti, a posljednje poglavlje Kralj Betajnovne i Sluge uspoređuje obje drame na temelju početka i kraja obiju drama.

I prvi i drugi dio knjige rezultat su mog dugogodišnjeg rada na području književne interpretacije – kao povjesničarka književnosti i teoretičarka književnosti od početka svoje znanstvene i pedagoške karijere koristila sam književnu interpretaciju u različitim studijama i predavanjima, dakako, uključenu u metodološki pluralizam. Iako sam do interpretativnog obrata³ u devedesetim godinama prošlog stoljeća više puta doživjela podrugljiv odnos prema književnoj interpretaciji čak i na području znanosti o književnosti, u ovom se tisućljeću situacija smirila jer se značaj interpretacije potvrdio i izvan humanistike. Ne samo ja, nego i mnogi drugi osjećali su nesrazmjer između života i interpretacije u znanosti: interpretacije u životu ima mnogo,

³ Na ovom mjestu samo da spomenem da je interpretativni obrat utjecao i na izbor predmeta na bolonjskom studiju na ljubljanskoj slovenistici Filozofskog fakulteta: 2009. godine prvi je put uveden predmet *Književna interpretacija* koji vodim od početka i koji se može upisati kao izborni predmet.

ponajviše u odabiru predmeta, pojava i ljudi – u najvećoj mjeri sažeto javlja se u poučavanju književnosti, kritikama umjetničkih djela i uredništvu – a u znanosti su se dugo pretvarali da interpretaciju ne koriste. Činjenica je da je književna interpretacija od triju područja znanosti o književnosti – teorije književnosti, povijesti književnosti i književne interpretacije – uvijek bila najviše podcijenjena jer se smatralo da je u najvećoj mjeri subjektivna i u tom smislu premalo znanstvena. Prigovor o njezinoj subjektivnosti kao temelju neznanstvenosti možemo zanijekati iz dva razloga. Prvi je sama struktura književne interpretacije, a drugi je temeljni status književnosti. Ako je sama struktura književne interpretacije neposredno povezana s teorijom književnosti i poviješću književnosti (dakle, nije samo subjektivna), te s drugim disciplinama izvan znanosti o književnosti, prigovori o nedostatku objektivnosti za osnovu znanosti o književnosti tim su još neopravdaniji jer je sam predmet istraživanja znanosti o književnosti – književnost kao dio umjetnosti – već u svojoj biti pretežito subjektivan i zapravo po svojem esencijalnom statusu zahtijeva pristupe koji su upravo tako barem djelomično subjektivni.

Naposljetku, dopustite mi da rasvijetlim još jednu predrasudu: od sva tri područja znanosti o književnosti, navodno je najlakše naučiti upravo interpretaciju. Sama tvrdim upravo suprotno: razlika između književne teorije (apstraktni pojmovi) i povijesti književnosti (zbir podataka) je u tome što obje lakše naučimo, dok se vrednovanje u književnoj interpretaciji mora učiti postupno i ne samo pomoću književne teorije i povijesti književnosti, već uz neprestano čitanje kvalitetne beletristike (Kozin 2020: 93), koje od nas zahtijeva svakodnevnu pažnju i stalno nadopunjavanje jer je gotovo nemoguće naučiti književnu interpretaciju bez čitateljske kilometraže primjera. Dakako, obični čovjek ima pravo opredijeliti se prema književnoj interpretaciji

kao nepotrebnom području, pristupu ili metodi. Pokušavam na to odgovoriti cijelom knjigom čiju ću svrhu pojasniti u sljedećem poglavlju. Budući da su često određena tumačenja učinkovitija kada su ispričana riječima umjetnika, kraj ovog poglavlja prepustit ću romanu koji je nadahnuo i naslov ove knjige. Pripovjedač romana *Kad smo konje krali*, naime, na nekoliko mjesta spominje da smo kao misleća bića prisiljeni razmišljati svaki dan i da bismo često željeli pobjeći od napornog analiziranja ili izražavanja svojih misli i osjećaja. Upravo su tumačenje, analiziranje, uspoređivanje i vrednovanje osnovni procesi interpretacije: » – Ali takav je život. Tako se učiš – kad se nešto dogodi. Pogotovo u tvojoj starosti. Samo moraš prihvatiti stvari onakvima kakve jesu, i kasnije razmišljati o njima, i njih ne smiješ zaboraviti, i nikada ne smiješ biti ogorčen. Možeš razmišljati. Razumiješ?« (Petterson 2012: 97–99).

UVOD ILI PRILOG OČUVANJU UGROŽENE LJUDSKE VRSTE

Iako sam u prošlosti već na više mjesta pokazala da je književna interpretacija važno područje, činilo mi se smislenim upozoriti na njezinu važnost i vrijednost još u obliku samostalne monografije. Unatoč optimističnom stanju nakon interpretativnog obrata na prijelomu stoljeća, interpretacija se danas ipak još uvijek mora pitati kakvu ulogu ima u književnosti i znanosti o književnosti te koje metode u svojim procesima upotrebljava jer time utvrđuje svoj položaj, a istovremeno je usmjerava prema suvremenom pristupu. Još je toliko značajnije da to čini sustavno i produbljeno upravo u današnje vrijeme kada se nižu dokazi o padu zanimanja za čitanje beletristike. Moja knjiga, dakle, ne želi samo utvrditi položaj i vrijednost književne interpretacije već i rasvijetliti njezinu povezanost s čitanjem i s tim u vezi osnažiti radost književnog čitanja. Tek su rijetki pojedinci, naime, takvi da mogu čitati posve individualno i neovisno o književnoj interpretaciji (drugih) jer ih čak nespretna, suhoparna ili pogrešna književna interpretacija ne odvraća od daljnjeg čitanja. Većina čitatelja od književne interpretacije očekuje potvrdu određenih čitalačkih teza, osvježenje čitalačkih i interpretativnih perspektiva te jačanje vlastitog zanimanja za čitanje, jer zanimljiva, svježja ili kreativna interpretacija povećava interes za čitanje i književnost općenito.

U monografiji *Nešto u magli nad rijekom ili književna interpretacija tekstova (za maturu)* bavim se književnom interpretacijom i s njom povezanim književnim čitanjem koje je u ovom trenutku najugroženija vrsta čitanja. Pročitali smo već podosta tekstova o tome da čitanje više nije toliko omiljena aktivnost, ali vrlo je malo onih koji bi izumiruću aktivnost precizno imenovali i jasno definirali tu

žalosnu činjenicu. Postoji nekoliko vrsta čitanja: u poglavlju Književna interpretacija, književno čitanje i analiza književnih tekstova u prvom dijelu knjige podijelila sam ga na šest vrsta čitanja. Dok glasnost čitanja dijeli čitanje na čitanje naglas i čitanje u sebi, a intenzitet i koncentracija na površno i dubinsko čitanje, brojnost ga dijeli na prvo i drugo (ili svako sljedeće) čitanje, a dubina i usmjerenost na detaljno i udaljeno čitanje. S obzirom na način čitanja, odnosno medij čitanja, čitanje dijelimo na klasično, većinom vezano uz tiskani medij, i elektroničko čitanje, koje se dijeli na čitanje na internetu i čitanje elektroničkih knjiga, nazvano i digitalno čitanje. Inače, znanost o književnosti najviše zanima podjela na književno i neknjiževno čitanje, ali upravo poznavanje navedenih čitanja može objasniti kategoriju književnog čitanja koje je danas najdeficitarnija vrsta čitanja. Brojne studije, naime, pokazuju da se povećao udio površnog, prvog, udaljenog i elektroničkog čitanja, što je karakteristično za neknjiževno čitanje. Nažalost, smanjio se udio dubinskog, drugog, odnosno svakog sljedećeg čitanja, detaljnog i klasičnog čitanja te udio usklađenosti čitanja naglas i u sebi koji temeljno određuju književno čitanje.

U 21. stoljeću, dakle, ne treba jadikovati nad izumiranjem čitanja općenito, jer neki čak tvrde da se u biti čita više nego u prošlom stoljeću, samo treba postojati svijest o tome da je krivulja čitanja rasla samo na grafikonu elektronskog čitanja koje je zasad još uvijek površno i fragmentirano. Za produbljivanje i koncentraciju svake vrste čitanja, pa i elektroničkog, razni stručnjaci predlažu obnavljanje zanimanja za književno čitanje ili barem za neke odrednice književnog čitanja, a to su već spomenuto dubinsko, drugo, odnosno svako sljedeće čitanje, te detaljno i klasično čitanje. Dok svakodnevno čitamo o izumiranju životinjskih i biljnih vrsta te se priključujemo u razne ekološke pokrete za spašavanje kitova, drveća u Amazoni i nadzor ispušnih

plinova, gotovo da smo zaboravili na jednu ljudsku vrstu koja iz dana u dan sve više propada i potišteno izumire. To je književni čitatelj, odnosno književna čitateljica, na kojeg, odnosno na koju je ekologija, koja se bavi razdjeljivanjem, i bogatstvom živih organizama, zaboravila. Pred našim očima ne umire čitatelj, njega u ekosustavu još ima dovoljno, nego posebna vrsta čitatelja koju nazivamo književnim čitateljem. N. Katherine Hayles (2014: 259) smatra da bi u ovom trenutku krize čitanja nastavnici na književnim studijima trebali uskočiti nakon kraja i obećati da će pomagati naučiti studente čitati, ali istovremeno tvrdi da postoji vrlo malo dokaza o njihovim postupcima takve vrste.

Što je uopće ova ugrožena ljudska vrsta i zašto bismo se trebali boriti za njezin opstanak? Književnog čitatelja ili čitateljicu (Zupan Sosič 2017: 345) prepoznamo po načinu na čitanja, čita li predano, znalčki, dubinski, kreativno, interpretativno-analitički, intenzivno, uzima li u obzir čitanje druge razine i interpretaciju. Budući da je knjiga za njih znači poseban doživljaj, usmjeravaju pažnju i na formu i na poruku; k nekim (kvalitetnim) knjigama uvijek se iznova vraćaju, a u čitanju mogu uživati čak i kada čitaju o »neugodnim« temama, »spornim« književnim osobama ili ih tijekom čitanja iznenađuju i djelomično sputavaju različite (formalne) novosti. Bavljenje tekstem, dakle, na više im razina donosi izvor zadovoljstva, ugone i kreativnosti. Kako bismo bolje razumjeli izumiranje književnog čitatelja, najprije ću ukratko objasniti položaj književnosti u 20. i 21. stoljeću koji je usko povezan s položajem čitanja, a time i s ulogom suvremenog čitatelja ili čitateljice. Budući da je ovo uvodno poglavlje nazvano prilog očuvanju ugrožene ljudske vrste, ono će naznačiti i smjer rješavanja ovog izumiranja, što je zapravo smjer cijele knjige. Iako ova knjiga nije ekološki strukturirana, vodi je »ekološka nit«

spašavanja jedne ljudske vrste (književnog čitatelja), što je istovremeno i odgovor na gornji poziv ugledne znanstvenice Hayles, da nastavnici na književnim studijima pomažu pri učenju čitanja i interpretiranja – želim da ova knjiga u tome barem malo pomogne jer očuvanje književnog čitanja razumijem kao osnovni uvjet književne interpretacije, i obrnuto: obnovljenom književnom interpretacijom možemo pospješiti književno čitanje.

Činjenica da o književnosti imamo tako različita mišljenja ne ovisi samo o našoj sklonosti beletristici, već i o njezinom položaju koji se kroz 20. stoljeće mijenjao, a prije svega se mijenjala njezina uloga u svijetu. Na početku prošlog stoljeća, kada se pojavio modernizam, upravo su povijest, filozofija, psihologija, ali i egzaktne znanosti počele gubiti nadležnost nad ontološkim, etičkim, antropološkim i znanstvenim spoznajama – zato što se pokazalo da znanstvena svijest, kao posljednji oslonac 20. stoljeća, ne posjeduje ni aksiologiju, ni čovjeka, ni sama sebe – tu je ulogu tada barem djelomično preuzela književnost. Oslobođena spekulativnih i znanstvenih determinanti i posežući u niz religioznog i tajanstvenog, književnost je poetski oblikovala ono što joj je samosvijest znanosti oduzela. Budući da racionalna logika u fikciji ne može podlijegati znanstvenom fiksiranju, sebe može prepoznati kao nešto više od puke iluzije zato što fikcija nosi neegzaktno-imaginarnu spoznaju o društvenom i povijesnom biću. U tom smislu Lyotard (Bošković 2015: 149) sažima njezinu bit na sljedeći način: »... jedinstvo iskustva (etičkog, epistemološkog, normativnog i egzistencijalnog) ostvaruje se kroz umjetnost kao posrednika.« Taj njezin poseban položaj na početku stoljeća još je uvijek podržavao tradicionalnu ideju koja nas je tjerala da smo utopijski i prosvjetiteljski govorili o književnosti kao utočištu cjelovitosti čovjeka.

Iako se danas čini da je mjesto pisca zauzeo ideolog, korektan građanin ili biogenetski shvaćen mutant, možda čak hologram, i ako je upravo književnost u posljednje vrijeme ljudski glas koji zamire, još je uvijek to ljudski glas. Ili ako to kažemo riječima Danila Kiša (Bošković 2015: 148): »Književnost je slaba utjeha za ljudsku smrtnost. Ali je ipak utjeha.« Čini se da piscima unutar medikaliziranog i digitaliziranog kozmosa zapravo ne preostaje ništa drugo: ili će odgovorno sebe i društvo »iskupiti« od besmislica i totalizirajućih ideja u praksi ili će ih progutati tablete, strojevi, operacijske dvorane i suvremena civilizacija bez humaniteta. Slažem se s Boškovićem (2015: 184) da književnost danas često ne uspijeva reći svoje NE, a upravo tako ni svoje DA. Budući da više ne može režati, pretvara se u emotikon, smajlic i simulakrum na koji nas je još davno upozorio Baudrillard, blagonakloni smajlic demona, književnost koja je smajlic političke volje, čitatelja koji je potrošač, ali ne i čitatelja koji bi ga iz potrošača mogao preobraziti u suradnika. Književni nas emotikoni opominju da moramo biti simpatični, nasmijani, zadovoljni, da digitalne sličice žive i osjećaju umjesto čovjeka, kao da je žanr u kojem živimo virtualna komedija, a mi žute loptice s osmijehom.

Kada se pitamo zašto se krajem 20. stoljeća dogodio zaokret od odlučnog ne-ja do emotikona, ne možemo zanemariti spoznaje o promjenjivoj ulozi inovativnosti u književnosti. U postmodernizmu ili šire, u postmoderni, inovativnost se ne shvaća isto kao u modernizmu. Preostaje nam još, kako predlaže Jameson (1988 u Radonjić 2016: 273), da se govori »kroz maske i glasove pohranjene u imaginarnom muzeju sadašnje globalne kulture«. Možemo reći da postmodernizam ima drugačiji senzibilitet koji je suprotan modernizmu – u modernizmu iza svih eksperimenata, kombinacija stilova, kolaža i parodija dolazi ideja da količina

tih postupaka sugerira kompleksnost svijeta. Postmoderni tekstovi pak dokazuju upravo suprotno: da su prvenstveno uvjetovani jezičnim strukturama, načinima pisanja, a ako se ti stilovi i strukture ne mogu odbaciti, onda se upotrebljava barem svijest koja omogućuje govoriti na novi način, dakle s humorom, ironijom, satikom ili parodijom. Tako postmodernistički tekstovi, koje možemo nazvati i širom oznakom postmoderni tekstovi, još više naglašavaju tekstualnost i ističu artifičijelnost. Dakle, naglašavaju da je ono što se govori o (pripovijedanom) svijetu samo neka konstrukcija (Radonjić 2016: 274), samo jedna od mogućnosti mogućih svjetova, postojećih ili samo pretpostavljenih konstrukcija o postojećem i mogućem svijetu. Promjenom uloge inovativnosti, a time i same književnosti, promijenio se i način primanja književnih tekstova. Dok je prijašnja kritika, bez obzira na svoju orijentaciju, stremila k tome da razjasni tekst, da otkrije njegov »pravi smisao«, sada novija kritika (Radonjić 2016: 276) taj naglasak prebacuje na uvjete koji omogućuju razumijevanje, zapravo na elemente koji omogućuju čitatelju da konstruira smisao.

Pogled na svijet kao splet slučajnosti bez značenja tako se ne izražava u opuštenom prepuštanju sudbini, već u sve više frenetičnom investiranju u tehnologije nadzora koje »bezinteresno« i nadljudskom brzinom kalkuliraju kaos čimbenika i tako u kaosu spoznaju obrasce rizika koji čovjeku ostaju nespoznati. Prema toj logici, pogled u »pravu stvarnost« imaju samo oni koji posjeduju tehnologiju, pa je stoga perpetuiranje bezinteresnog univerzuma, koji nas žene pooštravanjem nadzora tjera u težnju za kontrolom, sve više nalikuje kočiji koja juri u ponor bez vozača (Vrećar 2021: 9). Slažem se s Vrećar (2021: 11) da najučinkovitiji otpor pred takvim ponorom ne izlazi iz toga da prepoznamo manipulaciju i potom se benigno na nju ljutimo, već da se obvezemo na proizvodnju značenja za

koju možemo biti osobno odgovorni, odgovorni prema sebi, drugim ljudima, drugim bićima i okolišu. Osojnik (2005: 313) proizvodnju značenja tumači više sociološki, kao raskorak između kulture i kapitala. Iako i kultura u današnje vrijeme postaje važna tržišna roba (čini približno 20% svjetskog tržišnog udjela), ona zaista sama po sebi ne izrasta iz izvora kojima vlada kapital, već se oblikuje izvan njihovog polja. Prema njemu, danas upravo kulturna raznolikost predstavlja alternativu globalizacijskom unificiranju Imperija, tj. globalnom društvu nadzora. Kultura je ono što izmiče kontroli jer je kreativnost po definiciji nešto što nadilazi, dakle izvanjsko. Globalno društvo kontrole zahtijeva jedan jezik (engleski), a kultura se spomenutoj agresiji postavlja nasuprot s mnoštvom jezika, pisama i označiteljskih praksi koje dovodi globalni kapitalizam. Ali iz prakse se vidi da se unatoč iznimnoj moći i prodornosti velekapitala svjetski problemi ne mogu i neće se moći rješavati bez dijaloga.

Pri dijalogu i odgovornosti proizvođenja značenja svakako pomažu književno čitanje⁴ i književna interpretacija koji već prema svojem osnovnom statusu određuju sljedeće aktivnosti: razmišljanje, traženje više putova,

⁴ Mislim da bismo književno čitanje trebali uvesti kao predmet na različitim fakultetima. Ne samo na humanističkim za čitanje književnosti, nego posvuda. Književno čitanje od nas zahtijeva da sažmemo čitavo svoje biće i usmjerimo ga prema jednom cilju ili nekim izloženim tendencijama, a pritom zahtijeva uključivanje cjelokupne osobnosti. Pri pretraživanju na internetu, u raspršenom elektroničkom čitanju koje danas prevladava to, dakako, nije potrebno. S tim u vezi znanstvenici već upozoravaju da se sastav naših mozgova zbog pretjerano raspršenog čitanja promijenio u tzv. mrežu s raznim nedostacima: nemogućnost koncentracije na jedan problem i sporije sažimanje misli, neuspješnost u sažimanju (suštine), raspršenost emocionalnog i intelektualnog iskustva itd.

prepoznavanje različitih uzoraka i obrazaca te uspostavljanje distance od njih, usmjeravanje pozornosti na tijek asocijacija, osjećaja, emocija, odnosa i ideja, pomoć u prijelazu neizrecivog u svijest i izrecivo, širenje područja perceptivnog i emocionalnog iskustva, jačanje emocionalne i estetske inteligencije te propitivanje intelektualnih i etičkih dimenzija teksta i života općenito. Na navedenoj točki rop-ske ovisnosti o različitim strojevima i pooštravanja nadzora u ime naše sigurnosti potrebno je ponovno postaviti pitanje kojim se Nietzsche bavio cijeli život kada je razmišljao o tome je li važnija znanost ili umjetnost. Riječ je, dakako, o raspravi koja se otvorila još prije ovog značajnog filozofa i koja nam ne može dati jednoznačan odgovor, ali može usmjeriti naše razmišljanje u relativizaciju određenih samorazumljivih tehnoloških zahtjeva. Smjer kojim trenutno idemo šapće nam sljedeće: znanost nam olakšava život, ali umjetnost je ona (Kozin 2020: 90) koja ga produbljuje, otvara i internalizira. Bez produbljivanja, otvaranja i internalizacije nikakva nam tehnička pomagala neće pomoći.

Bošković (2015: 149) pri privilegiranju umjetnosti, preciznije književnosti, naglašava njezinu simboličnost i poetičnost: književnost je rasterećena spekulativnih i znanstvenih determinanti, pa simbolički kazuje i poetski oblikuje ono što je samosvijest oduzela znanosti. Unatoč ideji o književnosti kao središtu proizvodnje moći (Bošković 2015: 156), iskustvo te iste književnosti naznačava nam da ne odstupamo od nečeg boljeg, drugačijeg u njoj i potiče nas da utopijski i prosvjetiteljski o njoj govorimo kao o utočištu cjelovitosti čovjeka, iako se danas čini da je mjesto pisca zauzeo netko drugi, možda čak hologram. O bliskoj povezanosti umjetnosti i znanosti, ali drugim riječima o utjecaju tehničkog razvoja na nas razmišljao je i Sábato. Iako je kritizirao negativne utjecaje televizije, njegove

vizije možemo projicirati i na druge ekrane, ne samo televizijske.

Prema njemu, protuslovno je da nam se čini kao da nas ekran povezuje s cijelim svijetom, iako nam u stvarnosti oduzima mogućnost da čovjeka zajedno koegzistirali, a uz to u nama pobuđuje i apatiju. Sábato (2011: 12) je u brojnim intervjuima ironično parafrazirao znamenitu Marxovu misao, rekavši da je »televizija opijum za narod«. Bio je, naime, uvjeren da je čovjek ispred ekrana uistinu omamljen, i iako ne nalazi ništa od onoga što traži, ipak još uvijek ostaje pred njime, nesposoban da ustane i učini nešto dobro. Zašto je tako pasivan, letargičan ili čak tjeskoban? Ekran mu, naime, oduzima volju da se lati rukodjelstva, čita knjigu, radi nešto kod kuće dok sluša glazbu i pije mate. Ili bi išao u bar s nekim prijateljem, zapleo se u razgovor sa svojim bližnjima. Vlada neka bezvoljnost, neka dosada na koju se u »nedostatku nečeg boljeg« navikavamo. Ako zaključim različite misli Sábata: monotono sjedenje pred ekranom umrtvljuje senzibilitet i slabi um, šteti duhu. Dakako, svi oni koji sumnjaju u humanistiku i zagovaraju samo prirodoslovne znanosti ovdje mogu slegnuti ramenima jer smatraju da im čitanje ništa ne znači niti im ne koristi. Njima pokušavam odgovoriti Einsteinovom oštroumnosću. Kada je nekad neka majka pitala Einsteina kako bi trebala odgajati dijete da se razvije u znanstvenika, on joj je odgovorio da mu čita bajke. Na dodatno pitanje što bi joj još savjetovao, odgovorio je: »Još više bajki.« (Šifrer 2019: 4)

Izuzev ove pragmatične kategorije – književno čitanje otvara intelekt stvaralaštvu – postoji još više karakteristika književnog čitanja, kao što su razložene u cijeloj monografiji. Tako je, na primjer, švicarski znanstvenik Yves Citton u knjizi *Lire, interpréter, actualiser. Pourquoi les études littéraires?* (Čitaj, interpretiraj, aktualiziraj:

zašto proučavati književnost – Vernay 2016: x) napisao da je proučavanje književnosti sredstvo za kultiviranje pojedinog ukusa, oblikovanje osjetljivosti i vođenje pojedinčeve ljubavi, kao i prevrednovanje pojedinih prioriteta. Iako njegova teza može djelovati tradicionalno zato što je suvremena umjetnost (iako ne sva) nadišla ovu poziciju spašavanja čovječanstva, što tuđicom nazivamo eshatološkom ulogom (Kreft 2020), dobro je biti svjestan da je stari pristup još uvijek živ i prisutan, dakle lijepo, odnosno estetsko u umjetnosti ipak još uvijek može spasiti čovjeka. Na ovom mjestu ne mislim samo na biblioterapiju, već na opće učinke umjetnosti na ljudska bića koje, primjerice, Johnson izjednačava s lakšim odlučivanjem. Johnson (Štaudohar 2019: 32), naime, u svojoj knjizi *Farsighted* postavlja odvažnu tezu da oni koji čitaju obično donose pravilnije odluke jer pomoću čitanja vježbaju kako pravilno odabrati putove života, odnosno spoznaju kako završavaju oni koji previše riskiraju. Prema njemu, čitanje razvija našu maštu koja je dobra za proučavanje različitih mogućnosti; čitanje o životu drugih može se usporediti sa simulacijom leta. Ta njegova teza, dakako, nije ništa novo: i Eco (1999: 128) naglašava značaj igre i opravdava je, posebice u pripovijesti, navodi je kao najčešći razlog čitanja. Čini mu se da upravo u pripovijesti bez ograničenja možemo vježbati onu sposobnost kojom percipiramo svijet ili rekonstruiramo prošlost i zato je najradije čitamo od svih žanrova. Ovu tvrdnju izvodi usporedbom djeteta i odrasle osobe: dijete kroz igru uči živjeti jer simulira situacije u kakvima će se naći u raznim prilikama ili kad će odrasti, a odrasla osoba uz pomoć snage pripovjedne fikcije trenira svoju sposobnost organiziranja sadašnjih ili prethodnih iskustava.

Kako eshatološka uloga umjetnosti ne bi djelovala previše konvencionalno, osuvremenjivanje pogleda na nju nudi više pristupa; jedan od njih je naglašavanje užitaka i

ugode pri čitanju. Rita Felski, zagovarateljica postkritičkog pristupa i afektivne hermeneutike (oboje tumačim u poglavlju Književna interpretacija u 21. stoljeću), pripovijeda kako ju je jedan od njezinih profesora na poslijediplomskom studiju upozorio da nakon što bude naučila čitati kritičkim okom neće više moći uroniti i izgubiti se u pripovjednom djelu. Znanstvenica (Felski 2009/10: 406) tvrdi da se njegovo predviđanje nije ostvarilo. Štoviše: ne samo da uživa⁵ u čitanju i interpretaciji nego je uvjerena da emocionalnu predanost i unutarnje užitke pri čitanju treba istraživati i prenositi na različite načine. Prema njoj, formalisti i politički aktivni kritičari često su združeni u nepovjerenju prema nepredvidivim lutanjima emocija zbog čega sama na više mjesta piše o opipljivom, osjećajnom i duboko emotivnom iskustvu uronjenosti u knjigu. Njezino pozitivno iskustvo unesenosti u knjigu Peter Sloterdijk (Stošić 2014: xvi) shvatio je kao prijateljstvo zato što knjige naziva debelim pismima prijateljima. Slično iskustvo umjetnički je uvjerljivo opisala Nathalie Sarraute (1992: 209) u odličnom romanu *Djetinjstvo*: »Napokon je došao dugo očekivani trenutak kada na svom krevetu otvaram knjigu na stranici

⁵ Felski brani užitak i veselje u čitanju, ali ne smatra da je potrebno samo uživati, nego je potrebno i analizirati. U tom smislu Jonathan Culler (2014: 145–147) kritizira Richarda Rortyja koji je Ecu predlagao da odustane od traganja za »svrhom teksta« i stoga se prepusti užitku u čitanju bez analiziranja. Ono što nedostaje u ovom odgovoru Rortyja je spoznaja da se proučavanje književnosti može sastojati od više elemenata, a ne samo od ljubavi i reakcija na likove i teme u književnom djelu. Culleru se čini etički upitno da se ljudi koji su zauzeli neke profesionalne pozicije, čak eminentne pozicije u znanosti (u ovom slučaju Rorty), odjednom »obrate« i odbace ideju sustava i znanja, dakle, mjesta gdje je moguća rasprava. Na ovaj način, tj. zagovaranjem samo užitka (ali ne i refleksije), odbacuju mjesto koje su sami uspostavili teoretiziranjem i smjelim debatama – tako nastoje sustavno uništiti strukturu koja im je omogućila zauzimanje određenog položaja u znanosti (o književnosti).

na kojoj sam morala stati... vraćam se tamo, padam... riječi sa svojim značenjem, izgledom, odvijanjem rečenica ne mogu me zaustaviti, zadržati, jer me nevidljiva struja vuče tim riječima za koje je vezano cijelo moje nepotpuno, ali za potpunosti stremeće biće, onima koje su sama dobrota, ljepota, milina, plemenitost, čistoća, hrabrost... zajedno s njima moram se suočiti sa strašnim nesrećama, beznadnim opasnostima [...]«

Nema sumnje da je pripovjedačica romana *Djetinjstvo* književna čitateljica, dakle, predstavница ljudske vrste koja je danas već ugrožena. Također nema sumnje ni da bi se mnogi željeli osjećati tako ekstatično kada strastveno otvore knjigu na mjestu gdje su morali prestati čitati. Mnogi bi htjeli postati književni čitatelji, ali... Upravo tom čitatelju ili čitateljici monografija *Nešto u magli nad rijekom ili književna interpretacija tekstova (za maturu)* želi pomoći tumačenjem književne interpretacije i njezine povezanosti s književnom čitanjem. Neka za zaključak poglavlja tu povezanost ispriča priča o Diegu koji nikada nije vidio more, iz knjige *Knjiga zagrljaja* (H. Galeano 2010: 9):

Diego još nikada nije vidio more. Njegov otac Santiago Kovadloff ga je stoga odveo tamo.

Putovali su na jug.

More je ležalo onkraj visokih sipina i čekalo.

Kad su dječak i njegov otac nakon dugog hoda konačno stigli do pješćanih vrhova, more se rasprostrlo pred njihovim očima. Bilo je toliko beskrajno i blistavo da je dječak zanijemio od njegove ljepote.

Kad je napokon mogao progovoriti, drhtavo je mucajući upitao oca:

»Pomozi mi gledati!«

Kvalitetna književna interpretacija ne može uništiti zadovoljstvo i užitak čitanja, kako napominje Felski, ali

može pomoći gledati, kako tvrdi Galeano u navedenom odlomku. Ne usmjerava naš pogled na silu, već obuhvaća ljepotu i iz jednog je koda prelijeva u drugi tako da pritom ne oteče bitna tekućina kojoj se pogled divi i koju treba. Čitanje beletristike je, naime, kao vožnja vlakom. Sjediš na sjedalu, sigurno u kupeu, a krajolik juri kroz prozor. Brzo ili sporo, ovisno o vlaku i načinu vožnje. Ljudi, životinje, biljke. Čini ti se da si dio njihovih priča, ali u isto vrijeme si svjestan da si samo putnik u vlaku. U svakom trenutku možeš zatvoriti oči i ništa više ne postoji, ni krajolik, ni ljudi, ni životinje, ni biljke. Dvostruka uloga, uloga putnika i sudionika u stranim svjetovima koji jure pokraj tebe, obožavaju te, može te i povrijediti, izmoriti ili potpuno izbaciti iz tračnica, baš kao i vlak u kojem sjediš. Ponekad vlak kasni, ili neočekivano koči, ili se u njega ukrcaju neugodni putnici, što čini vožnju neprijatnom. Ali uvijek ti donosi mnogo užitka i ugone, promjena i iskustava i onda kada ne vozi istom prugom i kada se prepustiš vožnji u nepoznato. Istina je da svi znamo čitati, ali samo su rijetki koji čitaju i književna djela, i to na književni način. To su književni čitatelji koji su uz pomoć vođene književne interpretacije naučili književno čitanje i poput putnika su u vlaku koji ne žele putovati vlakom samo na posao ili u grad u kupovinu, već žele njime putovati u nove avanture i pritom se razvijati u kompleksnije i dublje osobe. Mogli bismo ih uspoređivati i s violinistima i violinistkinjama kada stoje na pozornici i vidno »muziciraju«. A ako ih zamislimo kao putnike u vlaku ili violiniste na pozornici, vjerojatno nam je još više žao da bi u ovom tisućljeću morali izumrijeti.

I. KNJIŽEVNA INTERPRETACIJA: VRATA U SVIJET KNJIGA

ISTRAŽIVAČKE SVJETILJKE

Ingeborg Bachman u *Frankfurtskim predavanjima* (Krušič 2009/10: 107) razmišljala je o književnosti na sljedeći način: »Književnost (kao cjelina pisanih proizvoda duha) nešto je slučajno i nedovršeno, a duh u njoj nije dan samo u zapisu. Kad ugasimo istraživačke svjetiljke i ugasimo svako osvjetljenje, književnost u mraku i u miru ponovno daje vlastitu svjetlost, a njezini istinski proizvodi imaju sijanje koje je aktualno i koje uznemiruje. To su proizvodi s mjestima koja svijetle i mjestima koja su mrtva, to su fragmenti realizirane nade u cjeloviti jezik, u cjeloviti izraz za čovjeka koji se mijenja i za svijet koji se mijenja. To što u umjetnosti nazivamo savršenim samo nanovo dovodi u tijek sve nesavršeno.«

Spisateljica i pjesnikinja Ingeborg Bachman, koja je studirala filozofiju, psihologiju, germanistiku i pravo, smatra se jednom od najvažnijih pjesnikinja i spisateljica njemačkog govornog područja 20. stoljeća. Njezin gornji zapis samo je jedan od mnogih razmišljanja o književnosti koja se u refleksiji djelovanja i utjecaja književnosti pokušava približiti umjetničkom govoru. Za početak ovog poglavlja odabrala sam ga zato što sažeto i metaforički opisuje pisani proizvod koji ne prebiva samo u zapisu, dakle ne samo u slučajnosti i nedovršenosti pisanih proizvoda duha, kako piše autorica, već nas uznemirava prije svega svojim sisanjem. Što je to sijanje? Je li to vlastito svjetlo književnosti koje svijetli i kada ugasimo istraživačke svjetiljke? Koja su to mjesta koja svijetle, a koja su ona koja su mrtva? Koji je cjelovit izraz za čovjeka koji se mijenja i za svijet koji se mijenja? Možemo li lakše razlikovati savršeno od

nesavršenog u mraku ili na svjetlosti? Kako spoznajemo procese koji nanovo dovode u tijek sve nesavršeno? Možemo li spoznati književnost i bez rada istraživačkih svjetiljki? Bismo li sijanje uopće razaznali da te svjetiljke nikada ne upalimo?

Ovo su samo neka od pitanja koja postavlja navedeni citat s estetskim slikama svjetleće i sjajne književnosti te istraživačkih svjetiljki. Nije slučajno što s njima započinjem prvi dio knjige: postavljanje pravih pitanja, naime, bitna je strategija književne interpretacije. Dakako, uvijek možemo reći da su pitanja istraživačke svjetiljke i da ih prilikom čitanja književnosti uvijek možemo ugasiti... Ako ih ne koristimo prilikom čitanja, možemo li ih izbjeći i prilikom interpretacije? Možemo li ući u knjigu, a da ne otvorimo vrata u njezin poseban svijet? Odgovor je potpuno jednostavan: možemo. U tišinu knjige možemo se ušuljati kroz slučajno otvorena vrata ili u nju provalimo posebnim provalničkim alatom. Međutim, u ovom slučaju nećemo moći dugo i mirno uživati u tom prostoru jer ćemo se morati brzo i neprimijećeno iskrasti van. Možda zbog brzine i napetosti nećemo uopće ništa vidjeti ni osjetiti, samo ćemo brzo zgrabiti najbliži predmet i ponijeti ga sa sobom, iako ga kasnije nećemo uopće trebati ni znati otkuda je došao ili zašto se pojavio kod nas.

Ako svoju prispodobu prevedem u uobičajeno pitanje – Što si u zadnje vrijeme pročitao_la? – mogu dobiti više odgovora koje u nastavku dijelim na dva odgovora; slučajni, odnosno provalnički posjet te posjetiteljski posjet. Slučajni prolaznik ili provalnik koji su u svijet knjige stupili kao nepozvani gosti za nekoliko tjedana neće moći ni reći točan naslov pročitane knjige ni imenovati njezina autora, a jednako će s teškoćom opisati ključne značajke pročitane knjige ili njezine srodnosti s ostalim djelima. Za razliku od

njih, posjetitelj koji je u knjigu ušao kroz vrata interpretacije još će dugo proživljavati bitne književne značajke, prisjećati se mjesta koja su ga posebno dotaknula, uspoređivati svoje čitalačke dojmove s učincima ostalih knjiga i o posebnoj svijetu knjige s veseljem razgovarati s drugim čitateljima. Iako neće dobiti odgovore na sva pitanja – interpretacija nije toliko prikupljanje pravilnih odgovora koliko je postavljanje pravih pitanja – s veseljem će ponovno ući u svijet knjiga. Neće ga smetati to što nije dobio odgovore na sva pitanja, kao ni činjenica da prilikom otvaranja vrata ne zna precizno koja je interpretacija najprikladnija.

Kako bismo lakše razumjeli ulogu istraživačkih svjetiljki književne interpretacije, u sljedećem poglavlju Književna interpretacija, književno čitanje i analiza književnih tekstova objasnit ću što uopće znači pojam književne interpretacije. Odgovor na ovo bitno pitanje povezat ću s tumačenjem književnog čitanja; prije svega će me zanimati kako su interpretacija i čitanje povezani s analizom tekstova. Dilemama o značenju i ulozi književne interpretacije, koje se tiču biti interpretacije, posvetit ću se u poglavlju Književna interpretacija u 20. stoljeću, u pregledu najznačajnijih interpretativnih praksi koje bile najutjecajnije u suvremenim školama književnosti 20. stoljeća. Neću se posvetiti njihovom historijatu, već ću pratiti razvoj književne interpretacije od približno 1930. godine nadalje, dakle od nove kritike do kraja 20. stoljeća.

Značajnim vrstama književne interpretacije posvetit ću se i u poglavlju Književna interpretacija u 21. stoljeću, u kojem ću analizirati sadašnje stanje; predviđanjima za budućnost posebno ću se posvetiti u poglavlju Protiv suhoparne književne interpretacije. U posljednjem teorijskom

poglavlju – Razine, procesi i članovi književne interpretacije – sintetizirat ću najznačajnije tvrdnje različitih usmjerenja književne interpretacije i predstaviti uporabni model sastavljen od dvije faze i više procesa književne interpretacije. Budući da u analitičkom drugom dijelu predstavljam književne interpretacije tekstova za maturu, preciznije trinaest romana i dvije drame, u prvom (teorijskom) dijelu ilustrirat ću i »testirati« sintetički model interpretacije na primjerima pjesama, uzimajući tako u cijeloj knjizi u obzir sva tri književna roda, dakle, liriku, epiku i dramu.

KNJIŽEVNA INTERPRETACIJA, KNJIŽEVNO ČITANJE I ANALIZA KNJIŽEVNIH TEKSTOVA

Termin interpretacija potječe od latinskog izraza *interpretatio* i obuhvaća tri značenja, objašnjenje, značenje i prijevod (Živković 1992: 289–290). Kada interpret tekst objašnjava i tumači, omogućava razumijevanje tog teksta. Interpret se, dakle, postavlja između teksta i čitatelja, on je posrednik i ujedno »prevoditelj« s jednog jezika, medija ili koda na drugi tako da dotad nedostupan tekst postaje (više) razumljiv, implicitno postaje (više) eksplicitan, postiže se razumijevanje teksta, dostupnost njegova smisla. Već rječnička definicija pojma jasno upozorava i na drugu dimenziju interpretacije – njegovu subjektivnost ili individualnost. Kada se interpret postavi između teksta i čitatelja, on taj tekst eksplicira na temeljno subjektivan način. Kao što je moguće beskonačno mnogo interpretacija jedne te iste uloge, tako se rađaju nove interpretacije tekstova; pritom nijedna nije potpuna i konačna. Ako upravo dano tumačenje interpretacije, povezano s etimološkim tumačenjem, raščlanim na osnovne djelatnosti toga procesa, to su opažanje, doživljavanje, pojašnjavanje, tumačenje, analiziranje, uspoređivanje, sintetiziranje, vrednovanje i davanje smisla. Svi ti procesi pojavljuju se i u književnom čitanju (više o njemu u mojem članku »Književno čitanje«). Književno čitanje i književna interpretacija, naime, kompleksni su procesi davanja smisla književnom tekstu koje kroz različite načine i vrste čitanja ili interpretacije vrši književni čitatelj ili tumač. Traženje smisla, podijeljeno na primarno (na prvoj razini interpretacije) i sekundarno podsjećanje (na drugoj razini interpretacije), primjerice, Iser je tumačio kao proces u tekstu i čitatelju. Iser je (Vernay 2016: 64), naime, smatrao da značenje nije konstruirano samo iz onoga što tekst nudi, već i iz onoga što čitatelj (ne)svjesno želi poimati. Prema Iseru, pri procesu davanja smisla, dakle,

čitatelj ne može ostati »nedužan«: proizvodnja značenja književnih tekstova ne znači samo otkrivanje neoblikovana koje se potom oblikuje aktivnom maštom čitatelja nego znači i mogućnost uz pomoć koje oblikujemo sami sebe i tako otkrivamo ono što se prije činilo kao da izmiče našoj svijesti.

Budući da su i književno čitanje i interpretacija u davanju smisla usmjereni prema sadržaju i obliku, prilikom čitanja nastaju dojmovi, produbljeni poznavanjem teorije književnosti i povijesti književnosti te svih pomoćnih znanosti o književnosti, te projekcija neknjiževnog ponašanja na sam književni tekst. Povezanost znanosti o književnosti s interpretacijom, čak i ovisnost znanosti o književnosti o njoj, utemeljuje Newton u svojoj knjizi *Interpreting the text* (1990), koja će u nastavku biti nekoliko puta korištena za objašnjenje nekih interpretativnih usmjerenja. Newton (1990: 174–180), naime, smatra da se cjelokupna književna kritika i znanost o književnosti može shvatiti kao interpretacija u širem smislu – interpretacija je kao čitanje pojedinog teksta, usmjeravajući pritom pozornost na tematske, retoričke i jezične strukture i njihove veze, značajna pojava 20. stoljeća. Sa stajališta suvremene znanosti o književnosti (Newton 1990: vi), očito je da je interpretacija još uvijek središnja djelatnost iako su utjecajni stručnjaci prošlog stoljeća izvodili interpretacije koje su se međusobno uvelike razlikovale. Unatoč tome da je interpretacija u 20. stoljeću doživjela i brojne napade u smislu optužbi da već ima previše čitanja, preživjela je sve napade. I premda će interpretacija i dalje biti živuće prisutna, još uvijek ne postoji jedinstveni konsenzus o tome kako bi se tekstovi trebali interpretirati. Neki komentatori tu činjenicu tumače kao recept za relativizam ili anarhiju u znanosti o književnosti; prodorni istraživači smatraju da je bolji pozitivan odgovor na ovo stanje, što znači više različitih pristupa i pluralizam

suvremene književne interpretacije.

Newton (1990: 1) tvrdi da se, u širem smislu, cjelokupna znanost o književnosti bavi interpretacijom zato što stručnjaci stalno moraju donositi odluke o određenim stvarima, što logično uključuje u njihovo razmišljanje interpretaciju, odnosno sljedeća pitanja: Kojem žanru ili obliku pripada određen tekst? Kakvu ulogu ima stil? Je li stil uspješno predstavio ono što si je zadao? Koji su kriteriji primjereni za određivanje umjetničkog uspjeha ili neuspjeha određenog teksta? Kako tekst možemo postaviti u odnos s vanjskim čimbenicima, kao što su biografska, povijesna, politička ili vjerska razmatranja?

Čak su i stručnjaci koji su bili neprijateljski raspoloženi prema interpretaciji s vremenom priznali da je ona temeljno područje u književnoj kritici, ako ne i u cijeloj znanosti o književnosti. S druge strane, svaka selekcija činjenica koje su uključene u objašnjenje zapravo je čin interpretacije zato što sadrži deskriptivne kategorije i organizira ih u teorije. Ovaj širi smisao interpretacije u 20. stoljeću vodio je u sljedeću definiciju: »Interpretacija je hipoteza o općoj organizaciji i koherentnosti svih elemenata koji oblikuju književni tekst.« (Ellis u Newton 1990: 1)

Iako književna interpretacija nije posve identična s književnim čitanjem, mnogi je istraživači tumače kao srodno područje. Milivoj Solar (2010: 40), primjerice, čitanje u širem smislu shvaća kao interpretaciju – barem u smislu u kojem je interpretacija postala žanr. Prema njemu, temelj književne interpretacije nikada nije bio u nekom svjetonazoru ili nekoj teoriji, već u pokušaju da se potvrdi svojevrsna evidencija ukusa. Izjednačavanje čitanja i interpretacije karakteristično je i za djela Hillisa Millera (Newton 1990: 174), zato što taj ugledni stručnjak odbacuje opće mišljenje

da je čitanje jedno, a interpretacija njegov dodatak koji nije toliko značajan. Smatra, naime, da je upravo interpretacija integralni proces čitanja. Rimmon-Kenan slično izjednačava obje pojave, samo što svoje tvrdnje odabire na drugi – naratološki – način kada u temeljnoj knjizi klasične naratologije, tj. *Narrative fiction: Contemporary poetics* (1988) koristi izraz čitanje teksta, čak jedno poglavlje naslovljava s Tekst i njegovo čitanje. Književnu interpretaciju ne spominje eksplicitno, ali je značenjski povezuje s čitanjem kada se posvećuje dinamici čitanja u smislu zadržavanja informacija i praznina. Jean-Jacques Lecercle (2005: 187) u oba procesa, dakle, čitanju i interpretiranju ne razlikuje između postupka i rezultata: čitanje teksta u kojem se nadamo izvući književnu interpretaciju, dakle, ne razlikuje između rezultata i procesa.

Još je važnija njegova misao (Lecercle 2005: 212) da je interpretacija kao prijevod čovjekova jedina nada da se popne na velikoj ljestvici jezika. Pa čak i kad je jednostavna i neposredna, nikada se ne ograničava na tumačenje i nagađanje jer nije toliko otkrivanje istine koliko je stremljenje k njoj. Kod nas upozoravaju na tijesnu isprepletenost čitanja i interpretacije teorije čitanja, među kojima je i još uvijek aktualno ishodište Mete Grosman (1989: 63–64), koja sa stajališta književnog čitanja interpretaciju shvaća kao treću fazu čitanja, a kroz objektiv književne interpretacije čitanje kao preduvjet i paralelu interpretacije. U suvremenoj didaktici⁶ književnosti upozorava na isprepletenost

⁶ Značajni hrvatski didaktičar Dragutin Rosandić (1991: 60) u svom je metodičkom sustavu školske interpretacije književnog djela različite razine interpretacije rasporedio na sljedeći način: doživljajno-spoznajna interpretacija, najava teksta i njegovo lokaliziranje, **interpretativno čitanje** (naglasila AZS), predah nakon čitanja, izražavanje doživljaja i ispravci, analiza, sinteza i vrednovanje te na kraju novi zadaci za samostalan rad učenika. Slovenska didaktika slijedila je taj model samo

čitanja i interpretacije *još izraz* interpretativno čitanje – to se čini na nastavi književnosti kao dio školske interpretacije književnog teksta.

Već sam spomenula da književna interpretacija nije samo čvrsto povezana samo s književnim čitanjem nego i s (književnom) analizom⁷ tekstova. Monika Fludernik, jedna od najetabliranijih teoretičarki pripovijesti, u svojoj temeljnoj knjizi *Uvod An Introduction to Narratology* (2009) ne piše o književnoj interpretaciji, već o analizi pripovijesti za koju predlaže sljedeće elemente: tekst i autora, pripovijest i plot,⁸ pripovjedač i osoba, vrijeme, načini predstavljanja, fokalizacija, perspektiva, gledište, prostor/vrijeme, fikcijski lik, priča, epizodna struktura, kreativna uporaba zamjenica u tekstu, prezentacija govora, jezik i stil, stilističke varijante, metafora i metonimija, misli, emocije i nesvjesno. Čak ni ugledna naratologinja Suzanne Keene ne koristi izraz interpretacija jer ga značenjski implicira termin analitička strategija. U svojoj knjizi *Narrative Form* (2015) na kraju svakog odjeljka dodaje poglavlje s naslovom Analitičke strategije (engl. *Analytical strategies*) u kojem predlaže kako bi se u analizi trebali uzimati u obzir pojedini razmatrani pripovjedni element i na što bi istraživač književnosti

uz neznatne modifikacije, što je vidljivo i u temeljnoj knjizi Bože Krakar Vogel *Skice za književnu didaktiku* (1991).

⁷ Čak se i u rječnicima ili glosarima često za pojam interpretacije koristi izraz analiza (engl. *anaysis*), npr. *The Routledge Dictionary of Literary Terms* (Childs, Fowler 2009: 7) upućuje korisnike pri riječi interpretacija na riječ analiza (engl. *analysis*), što zatim objašnjava na sljedeći način: »Svrha analize je pokazati načine koji proizvode poetski učinak.«

⁸ Plot je cjelina događanja i uređenje događaja. Koncept plota u Sloveniji se nije uvriježio zato što ne razlikujemo priču i plot, već samo između priče i pripovijesti (diskurzom). Od suvremenih definicija često se navodi generalizacija o plotu kao dogovoru i organizaciji pripovijesti te logično strukturiranoj priči ili kao o fikcijskom uređenju, odnosno kompozicijskoj cjelini (Zupan Sosič 2017: 354).

trebao općenito trebao usmjeriti pažnju. Čak ni MacKay (2011) ne piše konkretno o književnoj interpretaciji, već umjesto toga nabroja pripovjedne elemente koje u analizi, odnosno tumačenju uzima u obzir.

Na sličan način interpretaciju u analizi impliciraju Jeremy Hawthorn u knjizi *Studying the Novel. An Introduction* (1997), Maša Grdešić u knjizi *Uvod u naratologiju*⁹ (2015) i Gajo Peleš knjigom *Tumačenje romana* (1999), kada polaze od klasične naratologije. Poljska znanstvenica Bozena Tokarz inače nije naratologinja, ali ipak na nekoliko mjesta povezuje interpretaciju i analizu kada polazi od širih stajališta književne komunikacije. U članku *Interpretacija kao podloga književne komunikacije* (Tokarz 2008: 41), npr. objašnjava da književno-znanstvena interpretacija argumentacijom i dokumentacijom utemeljuje analizu strukture teksta koja je temelj za razumijevanje djela zato što istraživač književnosti opisom pojedinih elemenata teksta i odnosa između njih oblikuje smisao cjeline. Tvrdi da je interpretacija pokušaj književne organizacija, pri čemu se ne smije eliminirati višeznačnost, nego otkrivati i organizirati. I u slovenskoj su se znanosti o književnosti oba pojma često ispreplitala, što je najočitije u sinkretičkim izrazima kao što su analitičko-interpretativni pristup, način ili metoda, iako se termin (književna) interpretacija sveudilj upotrebljavao i samostalno, a najsustavnije od šezdesetih godina¹⁰ prošlog stoljeća nadalje. Različite hijerarhične

⁹ Ta sažeta i znanstveno produbljena knjiga iznosi veličinu naratološkog znanja, a istovremeno znanja interpretacije, što je vjerojatno i posljedica »hrvatske interpretativne škole« – revija koja je u vrijeme Jugoslavije objavljivala najviše interpretacija domaćih književnih djela upravo je hrvatska revija *Umjetnost riječi* (od 1957 – Živković 1992: 290).

¹⁰ Interpretacijom u znanosti o književnosti bavio se Igor Zabel u svom magistarskom radu s naslovom *Interpretacija u slovenskoj znanosti o književnosti (1960–1970)*, 1989. Zbog prostorne ograničenosti moje

povezanosti koje sam do ovoga trenutka osvjetljavala – nekima predstavlja hiperonim za čitanje, drugima interpretacija – u nastavku me neće zanimati jer termin književna interpretacija i književno čitanje razmatram više-manje sinonimno, a analizu ubrojavam u proces obje djelatnosti.

Kratak pregled odnosa između termina interpretacija, čitanje i analiza pokazuje da se na području književne interpretacije najčešće pojavljuju izrazi interpretacija i čitanje, a analiza u smislu konkretnih uputa za književnu interpretaciju. Dakle, kakav je odnos između interpretacije i čitanja? Već sam spomenula da neki teoretičari tumače čitanje kao prvu razinu književne interpretacije, čak kao ulazni kod za nju, a većina smatra da su to potpuno isprepleteni procesi, pa ih ne možemo odvojiti ni vremenski (čitanje nije samo prva razina interpretacije). Sama polazim od teze da je riječ o sličnim pojavama, toliko isprepletenim da su ponekad čak sinonimne, što nam dokazuju već definicije čitanja i interpretacije koje su vrlo slične. Pogledajmo kao primjer definiciju čitanja slovenske istraživačice Mete Grosman (2006: 119–120), koja je čitanje opisala kao zatvoren proces oblikovanja čitateljskih pretpostavki i očekivanja, njihovog ispravljanja i mijenjanja sve do konačnog razumijevanja koje se gradi na prethodnom sastavljanju podataka. Slično bismo, dakako, mogli opisati i književnu interpretaciju. Umjesto cjepidlačkog traženja razlike između čitanja i interpretacije, dobro je znati da su oba procesa višeslojna, ponekad čak i isprepletena. Kako bismo lakše razumjeli višeslojnost interpretacije, u nastavku ću se posvetiti nekim tezama uglednih umjetnika i teoretičara, a zatim različitim vrstama čitanja: čitanje naglas i u sebi, površno i dubinsko čitanje, prvo i drugo čitanje, klasično i

studije neću moći navoditi historijat književne interpretacije u nas ili u svijetu, što sam već spomenula u uvodu.

elektroničko čitanje te književno i neknjiževno čitanje.

Olga Tokarczuk (2020: 147), dobitnica Nobelove nagrade za književnost, upozorava da je za čitanje nužna određena intelektualna kompetencija, ali prije svega pozornost i koncentracija, vještine koje su u današnjem svijetu sve rjeđe jer se u najvećoj mjeri neuhvatljiv sadržaj konceptualizira i verbalizira, mijenja u znakove i simbole, nakon čega slijedi njezino ponovno »dekodiranje« iz jezika u iskustvo. Njezina koncepcija čitanja slična je široj definiciji čitanja Petera Russella: »Čitati, dakle, ne znači samo to da si znamo tumačiti samo znakove na papiru i da znamo riječi koje su od njih sastavljene nego i sposobnost da naučimo značenje i smisao onoga što vidimo« (Aberšek, Saksida 1991/92: 75). Maurice Blanchot (2014: 1) smatra da čitanje ne zahtijeva toliki dar kao za glazbenu i slikarsku prijemčivost. Čini mu se da u glazbu i slikarstvo može stupiti samo onaj tko ima »ključ«. Taj ključ bi trebao biti dar, ali taj dar su začaranost i razumijevanje određenog ukusa. Ljubitelja glazbe i ljubitelja slikarstva prepoznamo kao osobu koja svoju naklonost ne skriva i s ponosom je pokazuje kao neku slatku bol koja je izdvaja od ostalih. Općenito (Blanchot 2014: 2–3) je tako da onaj tko ne voli glazbu istovremeno je ne prenosi; upravo tako kao čovjek koji odbije Picassovu sliku, od nje se odvraća s mržnjom, kao da osjeća neku neposrednu prijetnju. Prema njemu, u suprotnosti s glazbom i slikarstvom, čitanje ne zahtijeva nikakav dar, a to odstupanje od prethodno opisanih umjetnosti Blanchot opravdava kao prirodnu privilegiju; međutim, knjiga u određenom smislu treba čitatelja da postane skulptura, treba čitatelja da postane stvar bez autora i upravo tako i bez čitatelja.

O čitanju je mnogo razmišljao i **Roland Barthes** (2014: 46), predstavnik triju središnjih znanstvenih struja

20. stoljeća, tj. strukturalizma, poststrukturalizma i semiotike, kada ga je okarakterizirao dvjema tezama: potpuna isključenost i uznemirenost. Prema njemu, prvo stanje nastaje kada se zatvoriš da bi čitao, dakle kada si urediš neko stanje potpune isključenosti, skrivenosti, čime se cijeli svijet »briše«, a čitatelj se poistovjećuje s drugim ljudima ili pojavama. Druga karakteristika je sljedeća: pri čitanju su prisutna sva tjelesna uzbuđenja koja su pomiješana, isprepletana. To su fascinacija, ispražnjenost, bol, uгода... Barthes (2014: 47–48) smatra da to posebno stanje nudi tri vrste užitaka, dakako, ovisno o vrsti čitatelja. Prvi tip čitatelja uspostavlja s pročitanim tekstom fetišistički odnos i uživa u riječima, prije svega u određenim riječima i njihovim rasporedima, uživa i u samom tekstu u koji uranja. Njegovo čitanje Barthes naziva metaforičkim ili poetskim čitanjem. Za razliku od prvog tipa, drugi je tip čitatelja drugačiji jer se nekako povlači pred tekstom; označuje ga metonimijsko zadovoljstvo svakog pripovijedanja kada se užitek povezuje s onime što se događa ili otkriva ono što je skriveno. Takav tekst vezan je za prvobitnu scenu »želim iznenaditi« koju odgađa čekanje. Međutim, pri metonimijskom čitanju možemo pitati postoje li univerzalni mehanizmi privlačnosti i postoji li neka erotska logika pripovijedanja. Treću avanturu čitanja teoretičar naziva avanturom pisanja, u kojoj je čitanje okidač želje za pisanjem, što u biti znači da nije nužno okidač želje za samim aktom pisanja. Ono što u ovom položaju – avanturi pisanja – želimo jest želja za stvaranjem, za nastavkom nekog teksta u našoj mašti. Čitanje u tom smislu nije samo konzumacija ili potrošnja nego je nešto produktivno, sama je produkcija. Na taj se način iskorišten proizvod vraća u produkciju kada se počne odvijati lanac želja, a značajna je želja između ostalih želja za aktivnošću, za produkcijom.

Upravo su zadovoljstvo, užitek i uгода pri čitanju

temeljna područja koja je Barthes proučavao u svojim spisima, ali nije toliko pažnje posvećivao različitim tehnikama ili strategijama čitanja. Njima se više bavila **Peggy Kamuf**, prije svega u svojoj studiji *Kraj čitanja* (Kamuf 2014: 207), u kojoj se nadovezuje na Roberta Darntona koji tvrdi da o osnovama čitanja već znamo mnogo, prije svega poznajemo odgovore na pitanja koja počinju s tko, što, gdje i kada. Međutim, pitanjima koja počinju sa zašto i kako odgovori još uvijek izmiču. Poput Darntona, i Kamuf smatra da još uvijek nismo osmislili strategije za razumijevanje unutarnjeg procesa na osnovu čega čitatelji oblikuju smisao u riječima koje pročitaju. Prema njoj, unatoč naporima psihologa i neurologa koji prate pokrete očiju i mapiraju moždanu sferu, još uvijek ne razumijemo naše načine čitanja. Kada se Kamuf u članku zauzima za to da se znanost dublje bavi čitanjem, približava se Levinasovoj misli (Hartman 2014: 240): »Priznati da književnost utječe na čovječanstvo vjerojatno je najveća mudrost Zapada, u kojoj se prepoznaje biblijski narod.« Kao i spomenuta znanstvenica, i sama sada tvrdim da je najviše pozornosti namjenjeno zabrinutosti zbog pada zanimanja za čitanje. Umjesto pitanja – Čitamo li uopće i koliko čitamo? – koje obično izaziva jeremijadu o nečitanju, predlažem pitanje: Kako se odvijaju različita čitanja i koliko su učinkovita? Postoji više vrsta čitanja, pa je dobro znati za koje se čitanje interesiramo kada mislimo na književnu interpretaciju. Čitanje tako dijelimo na više vrsta čitanja; sama u ovoj knjizi naglašavam čitanje u sebi i naglas, površno i dubinsko čitanje, prvo i drugo čitanje, klasično i elektroničko čitanje te književno i neknjiževno čitanje.

Čitanje naglas i u sebi, površno i dubinsko čitanje, prvo i drugo čitanje, klasično i elektroničko čitanje te detaljno i udaljeno čitanje

Jedna od najstarijih podjela čitanja upravo je podjela na čitanje naglas i u sebi, pri čemu je odlučujući čimbenik čitatelj i njegova glasnoća čitanja. I jedno i drugo, glasno i tiho čitanje, u svim je društvima bilo vrlo značajno jer je čitatelj uz pomoć knjige ulazio u svijet zajednice. U srednjovjekovnom židovskom društvu, na primjer, slavili su učenje čitanja posebnim obredom (Sutherland 2012: 89). Na praznik Šavuot dječaka su, koji je trebao biti uveden u obred, umotali u molitveni šal i odvedeli k učitelju. Učitelj je čitao od riječi do riječi, a dijete je ponavljalo za njim, zatim su tablicu premazali medom koji je dijete polizalo te tako tjelesno upio svete riječi. **Čitanje naglas** nije bilo samo obrednog karaktera, već je u dalekoj prošlosti bio jedini oblik čitanja. Prvog »čitatelja u sebi« Ambrozija, začetnika **čitanja u sebi**, opisao je Augustin u svojim *Ispovijestima* (5. st.): »Kad je čitao, samo su mu oči sakupljale redove, a glas i jezik su mirovali.« (Sutherland 2012: 58). U početku je dominiralo čitanje naglas, a danas je odnos obrnut u korist čitanja u sebi, dok je čitanje naglas rezervirano za posebne prigode javnog čitanja, na primjer, književne, umjetničke, informativne ili promidžbene nastupe. Dakako, za književnu interpretaciju značajne su obje vrste; za prvo čitanje preporučljivo je čitanje teksta naglas da bi bilo posebno doživljajno.

U školskoj obradi književnosti obično se podrazumijeva da učitelj ica čita tekst naglas, što znači tečno i doživljajno. I u daljnjoj je obradi preporučljivo da se beletristika čita više puta naglas jer se samo tako može osjetiti ritam teksta, posebna gustoća i ljepota jezika, odnosno stila te učinkovitost emotivnih i intelektualnih odlomaka. Kod

čitanja naglas preporučljivo je i to da slušatelji i slušateljice ne gledaju u prijedloge, već da se što više usredotoče na glas čitateljice ili čitatelja. Učinaka čitanja naglas na publiku ima mnogo; veoma ih je bio svjestan i Charles Dickens (Sutherland 2012: 302–304). Čitao je u skladištima, knjižarama, uredima, dvoranama, hotelima i toplinama. Raščlanjivanju teksta i vlastitim kretanjama posvetio je barem dva mjeseca priprema. Napisao je scenarij odaziva (čitateljski scenarij) na marginama svojih knjiga za čitanje koje prilagodio za turneje: prijedloge za ton čitanja, strogost, patos, tajanstvenost, brzinu... Zapisao je i kretanja: daj mig nadolje, pokaži prstom, zadrhti, osvrni se užasnuto. Kako piše jedan od njegovih biografa, odlomke nije glumio, nego ih je sugerirao, dočaravao, ukazivao; dakle, ostao je čitatelj, a ne glumac. Upravo je zato i imao toliku publiku koja je željela vidjeti nastup pisca, slušati glas koji je imao u mislima kada je stvarao ovaj ili onaj lik; publika je željela povezati piščev glas s pisanjem.

Čitanje naglas značajno je za interpretaciju i zato što omogućuje dubinsko čitanje. Po intenzitetu i učinku čitanje se također dijeli na **površno i dubinsko čitanje**. Kod čitanja beletristike uključena su oba čitanja, površno i dubinsko. Na početku čitanja, kada još nismo dovoljno koncentrirani na sam tekst, možda još nismo u potpunosti prihvatili poseban književni kod, obično čitamo površno. Tako smo, na primjer, na početku romana Marka Sosića *Balerina*, *Balerina* iznenađeni kako Balerina govori. Budući da nismo naviknuti na kratke, vrlo jednostavne rečenice, najprije se zaplećemo u razumijevanju (iako su rečenice namjerno jednostavne), a zatim »upadnemo« u poseban stil nepouzdana pripovjedačice. Ako želimo saznati zašto je toliko ovisna o majci i odakle izvire njezina posebnost, naše čitanje postaje dubinsko, puno pitanja, osjetilnih percepcija i emocionalnih šokova, što bismo drugim riječima opisali

kao dubinsko čitanje. Frank Kermode (1983: 138) definira površno čitanje kao nešto uobičajeno jer ne možemo primiti sve informacije ni zapamtiti sve pojedinosti teksta: redovito se događa da nešto propustimo. Kod čitanja, dakle, površno čitanje u pravilu nadograđujemo dubinskim čitanjem. To je moguće učiniti samo onda kada prvom čitanju pridružimo i drugo čitanje.

Podjela čitanja na **prvo i drugo čitanje** prati vremensku učestalost čitanja. Za samo informativno čitanje obično je dovoljno prvo, ali nije za sva ostala (književna interpretacija, seminarski rad, esej, govorni nastup, kritika, vrednovanje pri nagrađivanju). Pod drugim čitanjem mislim na sva sljedeća čitanja jer pojedini tekst može zahtijevati treće, četvrto ili čak i sedmo čitanje... Odabir prvog ili drugog čitanja ne ovisi samo o iskustvu i čitateljskoj kilometraži čitatelja nego i o tekstu. Trivijalni tekst (više o njemu u knjizi *Teorija pripovijesti*), naime, zbog svoje estetike istovjetnosti, što drugim riječima znači klišeizaciju, stereotipizaciju, shematizaciju, simplifikaciju i monosemantičnost, predviđa površno čitanje. Trivijalna knjiga tako predstavlja pojednostavljen i jednoznačan pogled na svijet i organizaciju teksta (Zupan Sosič 2017: 268), koji može doživjeti i razumjeti čak neknjiževni čitatelj (u nastavku ga nazivam i površan, naivan i neprofesionalan čitatelj) već u prvom čitanju. Upravo zato što literarno kvalitetna knjiga zahtijeva i drugo čitanje (koje može biti i samo prelistavanje knjige), tijekom književnog čitanja jačaju se intelektualna i emocionalna kompetencija, prije svega pozornost i sabranost, koje su za današnju neurotično i metežno čitateljstvo vrlo poželjne karakteristike. Za razliku od prvog čitanja u kojem prevladava površno čitanje, drugo (odnosno sva sljedeća čitanja) obično je dubinsko čitanje. Na to hoćemo li čitati tekst jednom ili više puta u budućnosti će utjecati elektroničko čitanje.

Uz umrežavanje i različite online pristupe u budućnosti će na dubinu čitanja, možda čak na cjelokupno književno čitanje, utjecati i odnos **klasično-elektroničko čitanje**. Posljedice elektroničke knjige ili elektroničkog čitanja Steven Johnson (Carr 2011: 102) opisuje kao manje-više negativne. Pisци ili izdavači počet će razmišljati o tome koliko se visoko pojedinačne stranice ili poglavlja mogu pojaviti u Googleovim rezultatima pretraživanja te će posebno pisati dijelove teksta u nadi da će privući stalan tok posjetitelja. Pojedinačne odlomke će pratiti oznake koje će voditi potencijalne tražitelje; naslove poglavlja će testirati da utvrdu koliko visoko mogu biti ispisani. Mnogi stručnjaci smatraju da je samo pitanje vremena kada će u digitalne čitače ugraditi funkcije društvenih mreža, čime će čitanje postati poput timskog sporta. Dok ćemo letimično pregledavati elektronički tekst, pokraj ćemo brbljati i slati si virtualne bilješke.

Elektroničko čitanje, nazvano i digitalno čitanje, dakle čitanje na internetu i čitanje elektroničkih knjiga u budućnosti će prevladavati i utjecati na nestanak dubokog čitanja: dramatičar Richard Foreman (Carr 2011: 178) povezo ga je s nestankom dubine i jedinstvenosti identiteta, pri čemu nastaje novi identitet razvijajući se pod pritiskom informacijske preopterećenosti i tehnologije koja omogućuje trenutni pristup. Dramatičar nam nagovještava da se razvijamo u »ljude palačinke«, široko raširene i tanke, povezane tom velikom mrežom informacija koja nam je dostupna jednim pritiskom na gumb. Suprotno pesimizmu Johnsona i Foremana, pretjerani defetizam o budućnosti dubinskog čitanja ne čini mi se umjesna sve dok ne znamo hoće li »elektroničko čitanje« razviti oba načina čitanja, površno i dubinsko, odnosno kvalitetno i nekvalitetno, pa čak i književno i neknjiževno te kako će to utjecati na druge vrste čitanja.

Mnogi dokazi potvrđuju činjenicu da mladi mnogo više nego u prošlosti čitaju digitalne materijale s ekrana. Istovremeno čitanje tiskanih knjiga i književnih žanrova (romana, drama i poezije) posljednjih je godina u padu. Što je još gore: vještine čitanja (mjerene s obzirom na sposobnost određivanja pojedine teme, izvođenja zaključaka...) u osnovnoj školi opadaju, kao i na fakultetima ili posebnim studijima. Različite rezultate mogli bismo spojiti u tvrdnju da ljudi manje čitaju tiskani materijal i da ga sve manje čitaju, što dovodi do sljedeće povezanosti: manje književnog čitanja znači slabije čitateljske sposobnosti. Tu pesimističnu situaciju Katherine Hayles (2014: 258) pokušava rasteretiti dobrim vijestima kada izvještava o novom istraživanju NEA (National Endowment for the Arts) pod naslovom Čitanje u usponu. Ono, naime, novom tisućljeću pokazuje blagi porast, po prvi puta u posljednja dva desetljeća, čitanja romana (ali ne drame ili poezije), čak i među digitalnom skupinom mladih punoljetnih ljudi (od 18. do 24. godine). Blagi porast čitanja mogao bi biti rezultat inicijative s nazivom *Big Read* koju su na angloameričkom području provodili različiti programi. Čini se da je kritična uzročna povezanost upravo susret digitalnog čitanja i čitanja tiskanih knjiga. Ne samo da nema transfera između vještina koje razvija digitalno čitanje i čitanja tiskanog materijala nego digitalno čitanje ne dovodi do razvoja snažnih digitalnih čitateljskih sposobnosti.

Katherine Hayles (2014: 259–282) u nastavku svog promišljanja pod naslovom *Kako čitamo: pomno, hiper, strojno?* predlaže iskorištavanje mogućnosti obrata k digitalnom čitanju. Prema njoj, dva kolosijeka, tiskani i digitalni materijal, teku paralelno, ali poruke ne prelaze s jednog na drugi kolosijek i obrnuto, stoga znanstvenica predlaže sinergiju između pomnog (engl. *close reading*) i strojnog, odnosno hiperčitanja. Kao ogledni primjer takvog

preplitanja navodi primjere profesora Alana Liua koji je u SAD-u izvodio za studente diplomskih i poslijediplomskih studija predavanje s naslovom Književnost+ (engl. *Literature+*). Ovaj je profesor studentima ponudio da odaberu jedno književno djelo i obrade ga na jednoj ili više istraživačkih paradigmi koje su karakteristične i za druga polja istraživanja. Pri toj se obradi misli na: vizualizaciju, pripremu knjige scenarija, simulaciju i dizajn računalnih igara. Studentice i studenti, dakle, započeli su s detaljnim čitanjem, a zatim ih je profesor ohrabrio da koriste i metodologiju drugih područja, uključujući i prirodoslovne znanosti. U tu je svrhu na svojoj internetskoj stranici sastavio »komplet oruđa« koji uključuje i oruđa za analizu teksta, vizualizaciju, mapiranje i izradu društvenih mreža.

Hayles (2014: 282) posebice naglašava profesorov projekt *Romeo i Julija; Facebook tragedija* u kojem su studenti koristili mape na društvenim mrežama, npr. aplikaciju »Friend Wheel« (naravno, Montaguei su svi međusobno prijatelji, kao i Capuletti), ispunjavali su profile za svakog od likova (Romeo je interpretiran kao depresivna osobnost s opsesivnom vezanošću za ljubavni objekt, koji pokazuje određene preferencije kada su u središtu glazba, filmovi i drugi artefakti), upravo su tako studenti inscenirali svađu na forumu i pritom koristili grupu pod nazivom »Ulice Verone«. Kako bi postavili dijaloge likova, koristili su zid (engl. *wall*), a dio komentara omogućili su fotografijama kako bi uz pomoć njih komentirali atribut drugoga. Ova je vježba od studenata zahtijevala da interpretativno izvedu stajalište o tome koje su karakteristike drame najznačajnije. Povezujući tradicionalne književne vještine čitanja s digitalnim kodiranjem i analizom, pristup Književnost+ jača sposobnost razumijevanja kompleksne književnosti, a istovremeno motivira studente da refleksijski razmišljaju o digitalnim mogućnostima. U takvom se slučaju

digitalna i tiskana pismenost uzajamno jačaju i šire.

Hayles (2014: 276) odnos između tiskane i digitalne pismenosti tumači razlikom između duboke pažnje i hiperpažnje, pri čemu upozorava da obje imaju svoje prednosti. Duboka pažnja vrlo je značajna za bavljenje s kompleksnim pojavama kao što su metafizički teoremi, zahtjevna književna djela ili kompleksne glazbene kompozicije, a hiperpažnja je korisna zbog svoje fleksibilnosti premještanja između različitih tokova informacija, brzog shvaćanja bitnog nekog materijala i sposobnosti brzog kretanja kroz različite tekstove. Budući da su suvremena okruženja glede informativnosti sve više intenzivna, ne iznenađuje da hiperpažnja (i s njom povezana strategija čitanja – hiperčitanje) raste, ali duboka pažnja (i njoj pripadajuće »close reading«) opada, posebice među mladim ljudima ili tinejdžerima. Prema njezinom mišljenju, problem nije u hiperpažnji, odnosno hiperčitanju samom po sebi, nego u teškoćama koje ova situacija donosi roditeljima i učiteljima u njihovom nastojanju da očuvaju duboku pažnju i pažljivo čitanje kao aktivne komponente naše kulture čitanja i da se omogućiti njihova sinergijska interakcija između tiskane i digitalne pismenosti.

Ako se uistinu jedno poglavlje dubokog čitanja tiskanih tekstova doista bliži kraju, koje su, dakle, nove mogućnosti? S obzirom na to da se elektroničko (digitalno) čitanje razvija, točke za nove tehnike čitanja, pedagoške strategije i inicijative postaju svojevrsne točke interakcije između elektroničke i tiskane pismenosti. Kao što je primijetio David Laurence (Hayles 2014: 263), dobri se učitelji svjesno usmjeravaju na ono što učenik može učiniti, osiguravaju da i učitelj i učenik to mogu prepoznati i potvrditi, a zatim to koriste kao platformu za uspjeh na kojoj će moći dalje graditi svoj proces. Taj je princip već kodificirao

bjeloruski psiholog Vigotski na početku 20. stoljeća i naziva se »područje približnog razvoja«, tj. udaljenost između stvarnog nivoa razvoja, potvrđenog samostalnim rješavanjem problema, i nivoa mogućeg razvoja, koji potvrđuje učitelj u suradnji s uspješnim učenicima.

Kad čitamo slična istraživanja o dubokom čitanju, dakako, pitamo se što taj izraz znači. U slovenskoj znanosti o književnosti to može biti antonim terminu površno čitanje (u tom smislu sam ga i sama upotrijebila u spomenutoj usporedbi duboko-površno čitanje), ali se često veže uz ustaljeni termin (engl. *close reading*) nove kritike. Engleska fraza »close reading«, pojavljuje se, naime, na slovenskom u nekoliko¹¹ inačica; detaljno čitanje (Pezdirc Bartol), precizno čitanje (Virk) i blisko čitanje (Krakar Vogel); posljednja inačica u najvećoj se mjeri usidrila u školskoj didaktici. S obzirom na prijevode u slavenskom svijetu (pomno čitanje) moglo bi se ovo čitanje nazvati i pažljivim čitanjem; upravo se tako čini prikladan širi, već spomenuti termin duboko čitanje, iako on zbog svoje općenitosti može zamagliti konotacije nove kritike. Od sva tri predložena prijevoda najprikladniji čini mi se prijevod **detaljno čitanje** zato što uključuje bit ovog čitanja kako ga je zacrtala nova kritika. Precizno čitanje, naime, karakteristično je i za

¹¹ U zadnje vrijeme pojavljuje se i izraz blisko čitanje (Juvan, Šorli, Žejn 2021: 57), koji pokušava sugerirati da je ova vrsta čitanja dijagonalno suprotna udaljenom čitanju (engl. *distant reading*) tako da blisko čitanje naziva mikroanaliza, a udaljeno čitanje makroanaliza. Pritom se zaboravlja da prava književna interpretacija nije samo bavljenje tekстом, odnosno precizno seciranje njegove strukture, već povezivanje tekstualne analize s ostalim članovima interpretacije, tj. s autorom i čitateljem te s kontekstom. Budući da blisko i udaljeno čitanje ne djeluju na istoj razini da bismo ih razumjeli kao suprotnosti dajem prednost ustaljenim izrazima detaljno čitanje (umjesto blisko čitanje) i udaljeno čitanje.

ostale, neknjiževne tekstove, prije svega pri čitanju zahtjevnih znanstvenih, pravnih ili političkih tekstova koje bismo zbog velike količine pažnje namijenjene zahtjevnim tekstovima mogli nazvati i pažljivim čitanjem. U usporedbi s izrazima precizno i pažljivo čitanje, detaljno čitanje uključuje i našu usmjerenost na pojedinosti, na sustavno bavljenje pojedinim odlomcima, na temelju kojih se potom izvodi tumačenje cijeloga teksta.¹²

Ali što detaljno (precizno, odnosno pažljivo čitanje) uopće znači? Ono je naziv za metodu čitanja (književnog) teksta koja uključuje detaljno čitanje kraćih odlomaka, čak pojedinačnih riječi, kada se analiziraju tako da se mikroelementi usklađeno uključuju u makrostrukturu. Jane Gallop (Hayles 2014: 260) povezuje detaljno čitanje sa satovima književnosti kada tvrdi: »Detaljno čitanje – naučeno čitanjem književnih tekstova, naučeno na satovima književnosti – široko je prihvaćena vještina realne vrijednosti i za studente i za stručnjake drugih disciplina.« U svom poznatom eseju *Teaching Deconstructively* (Hayles 2014: 260) Barbara Johnson u svojim tvrdnjama ide još korak dalje: »Detaljno čitanje jedini je način poučavanja koji pravilno možemo nazvati književnim; sve ostalo je povijest ideja, biografija, etika ili zahrđala filozofija.« Iako stručnjaci smatraju da znaju što detaljno čitanje znači, ipak se pri analizi pokazuje da nije tako lako definirati ili objasniti ovaj termin. Culler, kada citira Petera Middletona (Hayles 2014: 261), primjećuje da je detaljno čitanje naš suvremeni termin

¹² Naziv za pravilo koje određuje da pri razumijevanju i tumačenju nekog teksta moramo pojedini dio razumjeti iz cjeline i obrnuto, cjelinu iz dijelova, jest hermeneutički krug. Drugim riječima, metoda hermeneutičkog kruga približava se cjelini s nekom unaprijed stvorenom pretpostavkom o njezinu značaju, da bi se potom pristupilo analizi njezinih dijelova. Više o hermeneutičkom krugu u poglavlju Književna interpretacija u 20. stoljeću, u dijelu Hermeneutika.

za heterogeni i uglavnom neorganizirani sastavni dio praksi i pretpostavki, a John Guillory smatra da je to moderna akademska praksa s uvodnim trenutkom, s nekim razdobljem razvoja, ali sada moguće već opada.

U književnoj didaktici u Sloveniji detaljno čitanje često se naziva tijesnim čitanjem. Boža Krakar Vogel (2014: 117) tijesno čitanje objašnjava kao istraživanje kraćeg ulomka iz teksta uz potporu višestrukog čitanja u više nastavnih sati, pri čemu se učenike vodi u dublje raščlanjivanje i vrednovanje teksta pomoću pitanja i diskusije, tako da se bave rječničkim fondom i značenjima koja izvlače iz konteksta. Pritom obraćaju pažnju na oblik, ton, slike, stilska sredstva, značenje izbora riječi i sintaksu, kao i na otkrivanje različitih značenjskih razina koje se otkrivaju pri ponovljenom čitanju. Uz tri inačice prijevoda (detaljno, precizno i pažljivo čitanje), u posljednje se vrijeme u književnom polju pojavljuje i izraz **udaljeno čitanje** (engl. *distant reading*), koji nije shvaćen samo kao antonim detaljnom čitanju. Udaljeno čitanje je, naime, pristup u znanosti o književnosti koji upotrebljava računalne metode za analizu književnih tekstova, prije svega kada se radi o velikoj količini podataka; u tom smislu postoje sljedeći slični termini: mjerljivo čitanje (engl. *scalable reading*), makroanalize, kulturalne analitike, računalni formalizam, računalni studiji književnosti i algoritamska znanost o književnosti.

Termin udaljeno čitanje vežemo uz članak *Conjectures on World Literature* Franca Morettija (2000) u kojem predlaže način čitanja izvan ustaljenih književnih kanona, primjeren za analize sekundarne literature koje bi posredno dovele do boljeg poznavanja primarne literature. Tek je kasnije pojam udaljenog čitanja postao povezan prvenstveno s računalnim analizama samih beletrističkih tekstova –

različnost definicija i ciljeva udaljenog čitanja karakteristična je za razvoj od prijelaza tisućljeća nadalje zato što uključuje različite metode i pristupe te, dakle, nije jedinstvena metoda znanosti o književnosti. Udaljenim računalnim pogledom moguće je iz velike količine podataka oblikovati generalizacije koje su vrlo slične nekim prirodoslovnim zakonima. Oni teoretičari i teoretičarke koji udaljeno čitanje shvaćaju kao suprotnost detaljnom čitanju tvrde da je jedno od temeljnih načela udaljenog čitanja to da se povijest književnosti i teorija književnosti mogu pisati bez brižljivog, ustrajnog produblivanja u pojedinačne tekstove, dakle, bez detaljnog čitanja. Zagovornici udaljenog čitanja čak predlažu da je potrebno promijeniti čitateljsku strategiju, što provokativno spajaju u sljedeći prijedlog: za razumijevanje književnosti moramo prestati čitati knjige.

Prema njima, udaljeno čitanje u budućnosti bi trebalo istisnuti detaljno čitanje, a ne ga dopunjavati. Ovu ekstremnu tezu empirijskog pristupa znanosti o književnosti, koju često prati oslanjanje na kvantitativne metode, problematizirao je već sam Moretti kada je na kraju istraživanja priznao da stvari nisu išle kako ih je zamislio jer je u tom procesu prešao s kvantitativne na kvalitativnu analizu. Ne samo problem prijelaza s kvantitativne na kvalitativnu analizu i monopol engleskog jezika u takvim istraživanjima, Stanley Fish (2012) udaljenom čitanju zamjera i to da metoda ovisi o mogućnostima oruđa, a u isto vrijeme računalne analize često samo odgovaraju određenoj interpretativnoj hipotezi. Spomenutim kritikama za favoriziranje udaljenog čitanja pridružujem još svoja razmišljanja. S obzirom na to da nas brzina života, medijsko oglašavanje i različiti računalni pritisci prisiljavaju na korištenje sve više različitih (često potpuno nepotrebnih) tehnoloških sredstava, kada neki već s tim u vezi spominju tehnološki feudalizam (npr. Varoufakis u Štok 2021), pretjerano udaljeno

čitanje samo je označitelj gubitka književnog čitanja. Već sam na početku zapisala da je moto moje knjige »ekološki«: sačuvati književnog čitatelja koji će i u budućnosti moći izvoditi književnu interpretaciju. Budući da je ova knjiga ujedno odgovor na poziv znanstvenice Hayles da mi predavači na književnim studijima pomožemo pri učenju čitanja i interpretiranja, u nastavku ću predstaviti književno čitanje, a u okviru njega i književnog i neknjiževnog čitatelja.

Proizvodnja značenja o kojem sam na početku pisala kao o odgovornosti prema sebi, drugim ljudima, drugim bićima i okolišu, naime, već je tradicionalno vezana uz književno čitanje koje temeljno određuju sljedeća, upravo spomenuta čitanja: naglas, drugo, dubinsko, klasično i detaljno čitanje. Sintetiziram navedena čitanja na primjeru priče Ivanke Hergold *Prazna kuća* (slov. *Prazna hiša*): za učinkovito književno čitanje ove pripovijesti na početku je najvažnije čitanje naglas. Dakako, možemo započeti i s čitanjem u sebi, ali ako želimo (i drugima) dočarati posebnu atmosferu tog teksta, preporučljivo je čitanje naglas. Kod čitanja naglas lakše se raspoznaje ritam teksta koji je vrlo promišljen, upravo tako učinkovitije vizualiziramo dolazak pripovjedačice u zavičajnu kuću. Čitanje naglas sugerira nam da je podjela iskaza na kratke i duge sustavno motivirana, kao i ponavljanje određenih riječi (npr. kucam), što utječe na naš doživljaj; dublje doživljavamo i monologe i dijaloge koji vješto dočaravaju atmosferu očekivanja zavičajnosti: »Kucam. Jakec, gdje si? Kucam. Zašumi s tavana. Bučno siđe dolje. Tko je? Ja! Vrištim. Ja sam, ja! Kako to da me ne prepoznaje po glasu? Upali svjetlo. Znatiželjno je gledam, kao da je dijete, i zanima me koliko je narasla.« (Hergold 2020: 101)

Čitanje navedenog odlomka naglas brže u nama pobuđuje sumnju, možda čak tjeskobu, u iščekivanju slike

majke. Pripovjedačica, naime, na početku priče spominje kako može u »zavičajno dvorište ući čovjek kao kralj, ali na njega odavno nema nikakvo pravo«, čime uspostavlja naše očekivanje osjećaja zavičajnosti, što se prvi put jasno koleba u upitnom iskazu: »Kako, da me ne prepozna je po glasu?« Još je uvijek ta rečenica dvosmisljena jer je možemo tumačiti starošću majke, rastresenošću zbog kasnog noćnog sata ili strahom od noćnog posjetitelja. Posebnu pozornost nam kod čitanja naglas privlače iskazi koji najprije opisuju određeni događaj ili uspostavljaju određeno stanje, a zatim ih negiraju: »Već mi prži jaje koje zatim ne jedem i donosi mi mošt iz posebne bačve, koji zatim ne pijem. Upali radio koji zatim ne sluša, uhvati se pranja suđa te ga ne opere.« (Hergold 2020: 101–102) Čitanje naglas, dakle, nije značajno samo zbog bržeg razumijevanja teksta i njegovih višeznačnosti, već nam podastire posebnu sažetost i ljepotu jezika, odnosno stila te učinkovitost emotivnih i intelektualnih odlomaka. Drugim riječima: uz pomoć čitanja naglas učinkovitije se približavamo dubinskom čitanju koje obično postizemo tek drugim čitanjem.

Drugo čitanje kratke priče *Prazna kuća* upućuje nas na usporedbu prve i druge slike majke. U prvoj slici nije samo nestrpljiva i neusredotočena, već je i pomalo odsutna, što u nama budi različita pitanja: Je li majka već dementna? Veseli li se uopće kćeri? Ukazuje li njezina odsutnost na otuđenost odnosa majka-kći? Želi li majka brzinom svog rada probuditi lošu vijest ili čak ukazati na određenu zamjerku? Je li uvijek bila ovako »čudna«? Osjećaj neobičnosti majčine slike potvrđuje se i u drugom opisu majke, u kojemu se majka u pripovijedanju produžava do zida, na njega se prilijepi poput pauka i visi tamo, »isušena i mršava u svojem majčinstvu.« (Hergold 2020: 102) Drugo čitanje nas osupne slikom majke koja otvorenih usta, glavom nagnutom unazad i izbočenim vratom pliva te maše rukama

poistovjećenim s bijelim krilima iz kojih je potekla krv. I upravo nas je drugo čitanje postupno uvelo u **dubinsko čitanje** koje tijekom drugog čitanja prevladava nad površnim čitanjem i počinje se baviti simboličkim kodovima, metaforičnošću, ekspresivnošću, ukratko, različitim razinama višeznačnosti. Tako nadrealistična slika majke svojim užasom (usporediva s paukom i isušenim, mršavim i beskrvnim majčinstvom) čitatelju postavlja razna pitanja: Je li majka još živa? Ako je mrtva, zašto se upisala u tako tjeskobno sjećanje? Što znači slika u kojoj joj oči bježe kao proždrljivoj ptici?

Dubinsko čitanje je prevladavajuća karakteristika **klasičnog** čitanja, dakle čitanja tiskane knjige, iako neki čitatelji beletristiku čitaju i »elektronički« te su pritom jednako sabrani i produbljeni. U našem primjeru ne čini se toliko važnim jesmo li kratku priču *Prazna kuća* pročitali kao dio tiskane ili elektroničke knjige (dakako, to ovisi o čitatelju: neki se još uvijek zaklinju na u posebnu koncentraciju pri dodiru s tiskanom knjigom), važnije je jesmo li u književno čitanje uključili i **detaljno čitanje**. To nas sustavnije i usmjerenije vodi kroz kratku priču, upozorava nas na brojne detalje koji bismo previdjeli pri brzom, samo prvom i površnom čitanju. Ovdje mislim na postupnu izgradnju raspoloženja koja se temelji na suprotnostima i sugestivnim slikama. Suprotnosti dočaravaju dinamiku ili čak dramatičnost, a sugestije na različite načine nagovaraju našu emocionalnu inteligenciju. Čak i detaljno čitanje može odraziti promjene raspoloženja – od zavičajnosti do tjeskobe – i povezati estetski učinkovite slike: ulazak u zavičajno dvorište u kasni noćni sat, majčino neprepoznavanje kćeri, prijelaz klasične slike majke u nadrealističnu. Detaljno čitanje nas i podsjeća na to da se često vraćamo na početak i kraj pripovijesti te pokušamo davanjem smisla utjecati na doživljaj i razumijevanje pročitane priče.

Budući da je riječ o koherentnom tekstu, početak i kraj su međusobno povezani, o čemu je opširno pisala Armine Kotin Mortimer (Richardson 2008: 213–221). Prema njoj, u koherentnom književnom sustavu počeci vode do kraja, a krajevi određuju kako trebamo razumjeti početke. U toj se povezanosti smještanje noćnog dolaska pripovjedačice u zavičajnu kuću čini još motiviranijim: noću, naime, pripovjedačica ne vidi jasno, drugačije razmišlja, a ujedno je noć prikladnije vrijeme radnje za opisivanje potisnutog, mučnog, nepoznatog i tjeskobnog raspoloženja. Posljednji odlomak nam potvrđuje nejasne osjećaje o kući i majci: »Majke uopće nema, nikako je nema. U kutevima i sa stropa visi prašnjava paučina, velika poput ribarske mreže.« Majka, dakle, više nije živa, ali kćerka bi ipak htjela proživjeti majčinu ljubav, oživjeti svoje sjećanje na nju kao majku i ženu, barem malo osjetiti zavičajnost obiteljske kuće. Da je njezina želja za »pravim« dodirom s majkom samo želja, upozorava nas već naslov (*Prazna kuća*). Inače, na početku još ne znamo što zapravo znači, ali već znamo da je kuća klasičan simbol obitelji, domačnosti ognjišta i ženskog principa. Detaljno čitanje nam nudi i mogućnost propitivanja stereotipa o ženi-kućnom anđelu i rodnim ulogama uloge te odnosu tradicionalno-suvremeno.

Književno i neknjiževno čitanje

Proizvodnja značenja, o kojoj sam u uvodu pisala kao odgovornosti prema sebi, drugim ljudima, drugim bićima i okolišu, već se tradicionalno veže uz književno čitanje koje temeljno određuju sljedeća, već spomenuta, čitanja: naglas, dubinsko, drugo, klasično i detaljno čitanje. S obzirom na neka predviđanja da će u budućnosti biti sve manje drugih, dubinskih, klasičnih i detaljnih čitanja, to jest čitanja koja predstavljaju temelj književnog čitanja, bilo bi

korisno posvetiti veću istraživačku pozornost upravo književnom čitanju – to bi svojim postupcima i metodama produbilo i druge vrste čitanja, npr. ranije spomenuto elektroničko čitanje. Književno je čitanje, naime, u najvećoj mjeri kompleksno čitanje s najvećim mogućnostima oblikovanja svestranog čitatelja. Podjela¹³ na **književno i neknjiževno čitanje** već uzima u obzir različite podjele čitanja sa sviješću da je dio umjetničkog čitanja, koje je Louise M. Rosenblatt (Grosman 2004: 124) definirala kao usmjeravanje pozornosti na tijek asocijacija, osjećaja, odnosa i ideja, paralelno s praćenjem svojeg doživljaja pročitaneog teksta. Pri ovako složenom ustroju korisno je zapitati se od čega se književno čitanje uopće sastoji. Možemo li ga precizno definirati? Mirjana Stošić (2014: xv) tvrdi da ne možemo zato što nije moguće napisati klasičan priručnik za čitanje. Čak i kad bi razumijevanje čitanja bilo reducirano na napor da se poima ono što su drugi napisali za nas, nikada nam ne bi dalo jasan i nedvosmislen odgovor. Svaki priručnik za čitanje istovremeno može postati nemoguć zato što čitanje nikada nije samo jedno čitanje knjiga, tekstova, riječi i znakova drugih: iskustvo čitanja je zapravo iskustvo događanja drugoga, nečitljivog, smrti, događanja koje seže izvan korica, iskustvo napuštanja lista papira koji nam je htio nešto reći.

Iskustvo drugoga, kao i iskustvo izvan teksta, iskustva su koja nisu povezana samo s tekstom nego više s čitateljem, odnosno čitateljicom. Oba su, naime, sukreatori smisla teksta zato što književno djelo nije samo jednoznačna tvorevina i ne iznosi istinu u obliku teze. Budući da

¹³ Podjela čitanja na književno i neknjiževno čitanje čini se logičnom, iako u slovenskom prostoru još nije posve ustaljena. Književno se čitanje u Sloveniji često naziva poznavalačkim, stručnim, dubinskim i književno-estetskim, a neknjiževno se naziva naivnim, nestručnim i površnim čitanjem.

nešto u tekstu uvijek ostaje manje dostupno ili strano, čitatelj sam popunjava praznine i tekst je ponovno preispisan prilikom svakog čitanja pojedinih čitatelja, a ne samo prilikom procesa (stručne) analize. Dok se autorov nadzor nad tekstovima gubi nakon njihova objavljivanja, čitateljski položaji ovise o kulturnom smještaju kroz povijest: tekst postaje produkt tih razlika. Popunjavanje praznina ili davanje smisla književnom tekstu znatno je kompliciranije od davanja smisla neknjiževnom djelu zato što značenje nije ono što je autor u nekom trenutku imao na umu, niti je jednostavno karakteristika teksta ili iskustvo čitatelja – ujedno je iskustvo subjekta i karakteristika teksta. Ono je što razumijemo i ono što u tekstu pokušavamo razumjeti.

Walter Kintsch (1998: 205) upozorava na veliku razliku između književnog i neknjiževnog čitanja već na razini jezika: jezik književnog teksta ima mnoga ograničenja koja obični ili prirodni jezik nema. Književni je jezik, naime, jezik druge razine, pri čemu promatrani jezični znak postaje označitelj sekundarnog književnog znaka, što ukazuje na to da je književni izraz već na sintaktičkoj razini ograničen drugim vrstama izjavljivanja. To znači da je čitatelj pri percipiranju književnog izraza upozoren samim označiteljem, dakle na razini izraza, da prihvati diskurs u kojem svijet nije označen na prvotan, referencijalan način, kao što se to događa u prirodnom jeziku. Oblikovanjem književnog znaka posebne književne diskurzivne cjeline semantički potencijal prirodnoga jezika ulazi ne samo u nove sintaktičke nego i u nove semantičke odnose.

Iako se književni tekst razlikuje od neknjiževnoga teksta već po jeziku, književni tekst čak možemo čitati na neknjiževni, samo spoznajni način, kada u njemu tražimo samo gramatičke strukture ili različite podatke. Književno čitanje može imati sve karakteristike neknjiževnog čitanja i

na osnovnoj razini kada čitatelj tek razabire grafički zapis i pretvara ga u mentalnu predodžbu o tekstu. Pri čitanju beletrističkih tekstova važno je kako čitatelj uspijeva ustrojiti značenje djela kao umjetničke cjeline, što nazivamo realizacijom ili konkretizacijom umjetničkoga djela (prema Ingardenu i Iseru) te možemo nazvati i aktualizacijom teksta, a sama sam taj složeni proces nazvala davanjem smisla. Iako je današnja estetika recepcije unaprijedila svoj metodološki instrumentarij, u biti ostaje privržena Ingardenovoј koncepciji književnog djela kao višeslojne, shematizirane tvorevine, posredno dostupne čitatelju zato što predstavlja mnoštvo¹⁴ značenjskih mogućnosti koje se aktualiziraju u čitateljevoj svijesti tijekom čitanja ovisno o njegovim subjektivnim pretpostavkama. Razlikujemo, dakle, književno djelo kao shemu i čitanje toga djela kao konkretizaciju, odnosno popunjavanje »neodređenih mjesta« prisutnih u shemi. Uz pomoć brojnih kognitivnih operacija neki aspekti književnog predmeta oživljavaju, a ostali ostaju neizrečeni – upravo konkretizacija tih neodređenih mjesta, prema Ingardenu, dovodi do stvaranja (metafizičkih) kvaliteta umjetničkog djela ili davanja smisla.

S obzirom na to da i književni tekst možemo čitati na neknjiževni način, smisljeno je razlikovati književnog i neknjiževnog čitatelja. Uz književno čitanje obično je

¹⁴ Mnoštvo značenjskih mogućnosti ili višeznačnost ujedno je i uvjet književnog čitanja, što nalaže temeljna karakteristika književnog teksta – literarnost – različita čitanja kroz vrijeme samo potvrđuju književnu vrijednost ili kvalitetu pojedinog beletrističkog djela. Kafkina *Preobrazba* tako je tumačena na više načina, što još ne znači da budućnost neće donijeti nova tumačenja: djeci se čini zanimljiva i duhovita, Kafkin prijatelj Janouch čitao ju je kao religioznu i etičku parabolu, Brecht kao djelo boljševičkog pisca, Lukács kao karakterističan proizvod dekadentnog buržuja, Borges kao novo pretakanje u riječi Zenonova paradoksa, Nabokov kao alegoriju anksioznosti mladosti (Sutherland 2012: 114).

vezan književni čitatelj kojem knjiga (i u elektroničkom mediju) znači poseban doživljaj jer je za književnost snažno prijemčiv, pa obraća pažnju i na oblik i na poruku književnog djela; otvorenost prema književnim oblicima kod njega stapa se u harmoničan doživljaj. Zanimljivo je to da **književni čitatelj** može uživati u čitanju čak i kada čita pripovijest o osobama koje su smještene u neugodne okolnosti, npr. u smrt, prijevaru, rastanak ili konflikt. Dakako, to ne znači da se prilikom čitanja nikad ne javljaju osjećaji tjeskobe ili zasićenosti, ali te zablude književni čitatelj može prevladati ili sublimirati u refleksije i dugoročne dojmove. Peleš (1999: 5–7) smatra da, za razliku od neknjiževnog čitatelja, književni čitatelj mora znati objasniti zašto je neki tekst vrijedan i učinkovit, zašto privlači i druge čitatelje, a ne samo njega. Mora znati kako je neki tekst sastavljen i zašto je umjetnički, odnosno literarni, kakav je njegov svijet i koja su nova značenja u tom tekstualnom svijetu dobivena.

O problemima koje književnost otvara književni čitatelj razmišlja i obogaćuje se iznutra. Poznavanje teorije književnosti, povijesti književnosti i književne interpretacije te svih pomoćnih (književnih) znanosti osjetno povećava sposobnost književnog čitanja, čemu pomaže i projekcija izvantekstualnog ili neknjiževnog znanja i ponašanja na sam književni tekst. Kako bi čitatelj razumio književno djelo, mora znati prenositi predodžbe i razlike iz običnog života u književna djela. Tako književni čitatelj zna prepoznati stil pročitano, otkriti njegovu svrhu ili poruku te postaviti tekst u kontekst, tj. povijesno i kulturno okruženje te autorovu poetiku. Razumijevanje djela, odnosno interpretaciju svojeg čitanja neprestano nadzire, vrednuje tekst i ocjenjuje ga te na njega različito emocionalno i intelektualno odgovara, upravo tako dobro zna da različite

tekstove čitamo na različite načine. Razmišljanje o pročitanom odvija se i tijekom čitateljskih odmora te nakon kraja čitanja; bavljenje tekstem na svim razinama tome čitatelju donosi izvor zadovoljstva i kreativnosti.

Upravo suprotno **neknjiževni čitatelj** ne razmišlja o tome što je pročitao i ne pazi na oblik; čak i ako (obično) u književna djela zna projicirati svoja sociološka, politička i filozofska uvjerenja, nije spreman otvoriti se književnosti. Nespremnost da se otvori književnom djelu ugrubo znači i nepriznavanje autorova pogleda na svijet zato što naivno čitanje najčešće dovodi do cenzure i u tom smislu do sputavanja pojedinih problemskih tema ili stilova književnog smjera (npr. odbacivanje modernizma zato što je previše nerazumljiv i traumatičan). Budući da književno čitanje znači usmjerenost na sadržaj i oblik, prilikom čitanja nastaju produbljeni dojmovi kojima se književni čitatelj uvijek iznova vraća, što neknjiževnog čitatelja ne zanima. Pročitani tekst za njega je obično tek »završeno djelo«, zato se samo rijetko vraća pročitanim djelima te ih ponovno čita ili vrednuje. U suprotnosti s književnim čitateljem neknjiževni čitatelj ne vrednuje književno čitanje kao značajni dio svojeg života zato što se obično zauzima za trivijalno ili hedonističko čitanje, tj. čitanje za zabavu ili kratkotrajno smirenje. Prije svega, neknjiževni čitatelj razlikuje se od književnog u vrednovanju: neknjiževni ne zna ili neće stvoriti vlastito mišljenje o knjizi, pa zato radije slijedi različite (internetske) forume iz kojih preuzima neko mnijenje bez provjeravanja, upravo se tako odlučuje prije svega za knjige koje su medijski oglašavane i koje su obično trivijalni hitovi. Neknjiževni čitatelj već prije čitanja govori da traži knjigu za opuštanje i da sve ostale knjige nisu vrijedne njegovog truda: taj se čitatelj, dakle, zauzima samo za

sekrecijsku¹⁵ umjetnost.

S obzirom na neka predviđanja da će u budućnosti biti manje drugog, dubinskog, klasičnog i detaljnog čitanja, to jest čitanja koja predstavljaju temelj književnog čitanja, bilo bi korisno više istraživačke pozornosti posvetiti upravo književnom čitanju – to bi svojim postupcima i načinima moglo produbiti i druge vrste čitanja, npr. već prije spomenuto elektroničko čitanje. Književno je čitanje, naime, najkompleksnije čitanje s najvećim mogućnostima oblikovanja svestranog čitatelja. Podjela na književno i neknjiževno čitanje već uzima u obzir različite podjele čitanja znajući da je ono dio umjetničkog čitanja koje je Louise M. Rosenblatt (Grosman 2004: 124) definirala kao usmjeravanje pozornosti na tijek asocijacija, osjećaja, odnosa i ideja, a usporedno s praćenjem svojeg doživljaja pročitano­g teksta. Uz tako kompleksan ustroj, kada je književno čitanje određeno s čak pet različitih čitanja, korisno je razlikovati književnog i neknjiževnog čitatelja i po kategoriji (ne)književnog načina čitanja, a ne samo po vrstama čitanja.

¹⁵ Sekrecijska umjetnost je naziv za umjetnost koja nastoji zadovoljiti prikazivanjem izlučivanja raznih žlijezda ili djelovanjem na žlijezde potrošača umjetnosti, preciznije riječ je o suzama, krvi i spermiji, što znači da se privilegiraju sapunice (engl. *soap opera*), lagane komedije (uključujući romantične komedije), sentimentalni romani, kriminalistički, triler i horor žanr te različiti pornografski materijali.

KNJIŽEVNA INTERPRETACIJA U 20. STOLJEĆU

Za lakše razumijevanje odnosa između interpretacije, čitanja i analize, u ovom ću poglavlju rasvijetliti mjesto interpretacije u 20. stoljeću. Iako je interpretacija kao metoda postupanja/bavljenja s tekstom poznata još od antike, tek je u suvremenoj znanosti o književnosti dobila specifično značenje. Kada su se helenistički predstavnici aleksandrijske škole bavili klasičnim tekstovima grčke književnosti, npr. Homerovim, uz pomoć hermeneutike pokušali su razumjeti tekst daleke prošlosti. Za srednjovjekovne pisce koji su se trudili pravilno tumačiti svete tekstove hermeneutika¹⁶ je bila jedna od najznačajnijih znanosti i stoga izjednačena s interpretacijom. Današnje značenje interpretacije rodilo se tek u romantizmu, iako tada taj dio povijesti književnosti još nisu nazivali interpretacijom. Da bi ona postala svjestan proces književnog stručnjaka, trebalo je stvoriti još jedan uvjet: uvjerenje da je pravi predmet proučavanja književnosti i znanosti o književnosti upravo književno djelo u svojoj umjetničkoj posebnosti, a ne njegov pisac ili njegove ideje. To se uvjerenje oblikovalo u krugu ruskih formalista, a potom nastavilo na raznim područjima, npr. u novoj kritici i teorijama recepcije.

Povećava se broj rasprava i monografskih studija na temu povezanosti interpretacije, čitanja i analize, iako su često »skriven« u širim oznakama kao što su: teorija književnosti, znanost o književnosti, književna kritika, kritički pristupi književnosti, interpretacija književnosti, interpretacija književnog značenja, tumačenje književnosti, čitanje književnih tekstova, analiza i analitički pristupi, teorija

¹⁶ Za suvremenu književnu hermeneutiku važni su, između ostalih, Szondi, Jauss, Gadamer i Schleiermacher, od kojih je posljednji utjecao s ključnim pojmom psihološke interpretacije, s uživljavanjem.

interpretacije¹⁷ itd. Utemeljivanje kreće se i u raznim rječnicima, priručnicima i monografijama: od zanosnog zagovaranja ovog područja znanosti o književnosti u usporedbi s drugim dvama područjima (uz književnu interpretaciju znanost o književnosti čine još povijest književnosti i teorija književnosti), do (još uvijek) pomalo skeptičnog vjerovanja u književnu interpretaciju, također zbog fleksibilnosti tog pojma. Fleksibilnost termina književna interpretacija bila je karakteristična već za prošlo stoljeće, a u ovom se tisućljeću zbog povezivanja i preplitanja različitih područja, metoda i načina istraživanja samo još povećala. Upravo fleksibilnošću ovoga termina, bolje rečeno, otvorenošću književne interpretacije, mogu potvrditi svoju tezu: područja interpretacije, čitanja i analize međusobno su tijesno povezana, a često i sinkretična. Na njihovu sinkretičnost utjecala je i teorija pripovijesti koja danas djeluje kao korisno teorijsko sučelje između (pripovjednih) struktura i interpretativnih pristupa, a pomagala je i u oblikovanju definicije suvremene književne interpretacije. Budući da je definicija književne interpretacije moguća tek uvidom u najvažnije interpretativne prakse u 20. i 21. stoljeću, zapisat ću je u sljedećem poglavlju.

Nova kritika

Uvid u književnu interpretaciju prošlog i sadašnjeg stoljeća neće biti potpun zato što sam se zbog brojnih pojava usredotočila samo na najznačajnije ili najistaknutije pravce, škole, usmjerenja ili metode. Tako sam pregled

¹⁷ Miješanje termina interpretacija i teorija na području anglo-američke znanosti o književnosti češće je nego drugdje; u Americi postoji čak i časopis pod nazivom *Teorija interpretacija književnosti* (engl. *Literature Interpretation Theory*), koji kao internetski časopis s međunarodnom uredništvom izdaje Taylor&Francis Online od 1989. godine nadalje, četiri broja svake godine.

književne interpretacije u 20. stoljeću ograničila na sljedeće pojave: nova kritika, hermeneutika, imanentna interpretacija, poststrukturalizam, dekonstrukcija, marksistička kritika, kulturalni materijalizam, novi historizam, recepcijska estetika, teorija čitateljskog odgovora, feminizam i postfeminizam. Svoj pregled započinem novom kritikom (također, novi kriticizam – engl. *new criticism*), iako je po općem uvjerenju pravi začetnik, odnosno zagovornik interpretacije već Friedrich Nietzsche. On, naime, u svojim raspravama tvrdi da ne postoje činjenice, već postoji samo interpretacija. Budući da je ova Nietzscheova izjava utjecala na više područja, između ostalog, i na nastanak dekonstrukcije, možemo je ubrojati kao prijelomnicu, ali dakako sama po sebi nije dovoljna za pravi interpretativni pravac, kao što je to shvaćena začetnica različitih interpretativnih pravaca, dakle nova kritika.

Naime, nova je kritika književna metoda koja je dominirala engleskom i američkom književnom kritikom u sredini 20. stoljeća (Popović 2010: 473), a njezini počeci sežu u Englesku, u dvadesete godine prošlog stoljeća. Prvi značajni utemeljitelj nove kritike je Eliot, s tekstom koji je snažno utjecao na kasnija književna istraživanja vezana za interpretaciju: *Tradition and the Individual Talent* (*Tradicija i individualni talent*). Druga značajna osoba nove kritike je Ivor A. Richards (Burzyńska, Markowski 2009: 149), a ostali predstavnici su: J. C. Ransom, R. Wellek, R. P. Warren i W. K. Wimsatt. Navedene predstavnike (Pezdirč Bartol 1999/2000: 197) nije zanimao povijesni kontekst, ni vrednovanje, ni utjecaj autorova života na stvaralaštvo, što je ranije bilo karakteristično za tradicionalnu znanost o književnosti. Nova kritika imala je snažan utjecaj upravo u vrijeme kada su u »kontinentalnoj« europskoj znanosti o književnosti prevladavali ruski formalizam,

praška škola i francuski strukturalizam; s obzirom na sličnost s prvim mnogi je nazivaju američkim formalizmom.

Usporedba ključnih djela nove kritike i ruskog formalizma dokazuje da su unatoč kulturološkim razlikama teorijski blizanci zato što oboje odbacuju subjektivno-impresionističke i biografske obrasce te se usmjeravaju na autonomnu vrijednost književnog djela. Središnja doktrina nove kritike, naime, postala je neodvojivost, odnosno povezanost oblika i sadržaja, a upravo u toj bitnoj karakteristici možemo vidjeti i sličnost s ruskim formalizmom (Newton 1990: 15–19), koji je za predmet proučavanja odabrao književni tekst, a ne autorovu intenciju ili psihologiju čitatelja. Pri razumijevanju razlike između ruskog formalizma i nove kritike značajna je Jakobsonova izjava da predmet zanimanja u znanosti o književnosti nije književnost, nego literarnost koja omogućuje da određeno djelo bude književno djelo. Metodologija nove kritike slijedi pretpostavku da je smisao djela objektivan i svakome dostupan jer je zapisan u samom jeziku književnog djela. Interpretacija se, dakle, zasniva na objektivnoj znanstvenoj analizi književnog djela, a omogućava je struktura pjesme zato što su pjesme građene po načelu integracije i koherentnosti. Nova se kritika, dakle, zauzima za povezivanje semantičke i formalne analize, ali je, nažalost, pritom isključila književnu produkciju i recepciju, što je njezina slabost. Richards (Burzyńska, Markowski 2009: 152) također je značajan zato što je uveo kategoriju detaljnog čitanja (engl. *close reading*: kod nas se naziva i preciznim, bliskim i dubinskim čitanjem): prema njemu, detaljno čitanje oslobađa se povijesnih, političkih i ideoloških konteksta u pažljivoj analizi retoričkih mehanizama.

Iako se novoj kritici opravdano zamjera da je poeziju reducirala na formulu (npr. paradoks, struktura i tekstura) i da je zbog želje za znanstvenošću i statusom akademske discipline (Pezdirc Bartol 1999/2000: 197) samo strogo analitički opisivala pojedina djela i tako ignorirala odnos književnosti prema životu i bilo kakvom povijesnom proučavanju, pa je detaljnim čitanjem navodila čitatelje na pažljivo čitanje samih književnih tekstova, a ne više samo na učenje književnosti iz sažetaka i povijesnih pregleda. U tom smislu značajne su i dvije zablude o kojima je pisala nova kritika: intencionalna i afektivna zabluda. U interpretaciji i vrednovanju pojedinog djela valja odbaciti biografiju i psihologiju pisca (namjerna zabluda) i društvenopovijesne okolnosti u kojima djelo nastaje kao psihološko i moralno iskustvo čitatelja (emocionalna zabluda). Najznačajnije polazište nove kritike je poznavanje razlike između pjesničkog i svakodnevnog jezika, pa se analize trebaju temeljiti na značenju riječi te analizi jezika i stilskih figura, pri čemu se naglašava višeznačnost teksta (Popović 2010: 474).

Hermeneutika

Hermeneutika ili znanost, odnosno teorija interpretacije, dolazi iz klasičnih i židovskih izvora zapadne civilizacije, iako moderna djela počinju s Friedrichom Schleiermacherom (Newton 1990: 40–41), vodećim njemačkim romantičarom. Iako se bavio interpretacijom Biblije, što je bila glavna tema tradicionalne hermeneutike, uspio ju je proširiti izvan granica religije. Njegov najveći doprinos je postavljanje razumijevanja u središte hermeneutičke teorije s tvrdnjom da razumijevanje ima dva esencijalna aspekta: gramatički i psihološki. Izraz hermeneutika izveden je iz imena boga Hermesa (Popović 2010: 259), kojemu se već

tradicionalno pripisuje uloga tumača božanske volje ljudima, pa je hermeneutika već u prošlosti značila vještinu i teoriju interpretacije, preciznije tumačenja i razumijevanja. Pitanja interpretacije javljala su se već u antici, a posebno su značenje dobila u kršćanstvu srednjeg vijeka kada je hermeneutika obuhvaćala skup načela i postupaka pomoću kojih se tumači *Biblija*. Za hermeneutiku 19. stoljeća, izuzev spomenutog Schleiermachera, značajan je i Dilthey, a hermeneutiku 20. stoljeća obilježavaju sljedeći teoretičari: Heidegger, Gadamer, Ricoeur i Habermas. Za prihvaćanje hermeneutike u okviru znanosti o književnosti najzaslužniji je Gadamer; prije svega, utjecajna je njegova izjava kako se u procesu tumačenja mijenja i naš horizont, pa se značenje pojavljuje tek kroz dijalog između čitatelja i djela.

Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski (2009: 204–205) tvrde da sustavna i povijesna perspektiva hermeneutike proizlazi iz tri osnovna značenja termina: hermeneutika kao vještina interpretacije tekstova, refleksija hermeneutike u teoriji interpretacije i egzistencijalna dimenzija hermeneutike. U prvom značenju – hermeneutika kao vještina interpretacije tekstova – najznačajniji je problem značenje teksta, pitanje o tome kako tekstove uopće tumačiti (uz pretpostavku da se značenje nalazi već u tekstu) ili kako ih konstruirati (s obzirom na pretpostavku da je interpretacija stvaranje značenja). Vještina se ugrubo dijeli na dvije škole: reproduktivnu i kreativnu. Prva smatra da je potrebno izgraditi posebne egzegetske tehnike koje bi omogućile reprodukciju prvobitnog značenja, a druga zaključuje da značenje nastaje u svakom sljedećem činu interpretacije. Reprodaktivna – više esencijalistička – temelji se na uvjerenju da postoji pravo tumačenje teksta koje se podudara s izvornom intencijom smještenom u autora (*intentio auctoris*) ili u sam tekst (*intentio operis*). Druga – više pragmatična – zauzima stajalište o tome da ne postoji konačna istina

teksta koju treba utvrditi, tako da interpretator izvodi značenje teksta u skladu s vlastitim stajalištem i situaciji. Svojevrsno posredno rješenje te dvojnosti jest Gadamerova hermeneutika: interpretacija ovisi o položaju interpretatora koji ovisi o svom predmetu.

Drugo značenje hermeneutike – prva je situacija stalno podvrgnuta refleksiji u teoriji interpretacije – postavlja pitanje kako je uopće moguća interpretacija (kao i kako je uopće moguće razumijevanje) kao posebna vrsta spoznaje i koja su najopćenitija pravila prema kojima rezultati interpretacije mogu biti »pravomoćni«. Treće značenje hermeneutike još je više višeznačno, obuhvaćeno u egzistencijalnoj dimenziji hermeneutike koja prethodni sukob prenosi u život. Ovaj sukob, prenesen u život, pokazuje da postoji egzistencijalna dimenzija hermeneutike u kojoj interpretacija nije oblik znanja, već samog života. Dakle, tako postoje tri osnovne dimenzije hermeneutike: egzegetska, epistemološka i egzistencijalna. Burzyńska i Markowski (2009: 205) sažimaju spomenuta tri značenja hermeneutike sljedećim riječima: vještina, teorija i egzistencijalna dimenzija interpretacije. Vještina interpretacije proizlazi iz činjenice da tekstovi koji doprinose kulturi zahtijevaju interpretaciju koja ih rekonstruira ili konstruira njihova značenja. Nasuprot vještini proizlazi teorija interpretacije iz činjenice da je interpretacija poseban način spoznaje svijeta, a egzistencijalna hermeneutika temelji se na ideji da je interpretacija pak način bivanja u svijetu.

Bez obzira na to cijenimo li u interpretaciji hermeneutiku kao vještinu, teoriju ili egzistencijalnu dimenziju, obično uzimamo u obzir njen hermeneutički krug zato što je »zlatno« pravilo hermeneutičkog kruga staro koliko i sama hermeneutika. To pravilo (Širca 2012: 103–108) definira tako da pri razumijevanju i tumačenju teksta dio moramo

razumjeti iz cjeline te obrnuto, cjelinu iz dijelova. Drugim riječima, metoda hermeneutičkog kruga približava se cjelini s nekom unaprijed napravljenom pretpostavkom o njezinom značenju, da bi se zatim pristupilo analizi njezinih dijelova. Nakon toga slijedi povratak cjelini, čije je razumijevanje istodobno izvedeno analizom pojedinih dijelova. Na poseban je način hermeneutički krug proširio Gadamer kada je tvrdio da postoji krug i između interpretatora i teksta, a osnovni metodološki princip nastao je u imanentnoj interpretaciji (Zupan Sosič 2017: 329), čiji je najvjerniji zagovaratelj Emil Staiger.

Imanentna interpretacija

Imanentna interpretacija naziv je za više različitih teorijskih škola (Popović 2010: 282) u znanosti 20. stoljeća, kojima je zajednička pretpostavka da je jedini pravi predmet proučavanja sam književni tekst i da mu se mora približiti iznutra. Stoga imanentna interpretacija iz analize isključuje piščevu biografiju i psihologiju, društvene okolnosti i druge vanjske elemente te usmjerava svoju pozornost na strukturu ili semantičke mehanizme djela. Ako imanentnu interpretaciju razumijemo kao metodu, shvaćamo da je zagovaraju ruski formalizam, američka nova kritika te praški i francuski strukturalizam. Kada proizlazi iz ideje o književnosti kao samostalnoj pojavi, obuhvaća različite pristupe; njezina bitna načela definirana su u knjizi *Teorija književnosti* R. Welleka i O. Warrena, u kojoj se tekst shvaća kao sustav ili struktura znakova koji ima određenu estetsku svrhu. Najvažniji predstavnici imanentne interpretacije su Wolfgang Kayser i Emil Staiger. Kao pomoć u interpretaciji obojica su predložili književno-povijesna saznanja o autoru i razdoblju, a razlikovali su se samo u metodama (Zupan Sosič 2017: 330). Dok ju je Staiger temeljio na hermeneutičkom krugu, kod Kaysera osnovni

metodološki principi su analiza i sinteza.

Svoje poglede Staiger je najsažetije predstavio u knjizi pod naslovom *Umijeće interpretacije*. U njoj se – kao ruski formalisti i Eliot (Virk 1999: 52) – suprotstavlja biografskoj, pozitivističkoj i duhovno-povijesnoj metodi zato što u središte zanimanja postavlja interpretaciju samog teksta kao jezične činjenice. Staiger se zauzima za tumačenje prema hermeneutičkom krugu: kada čitamo, pojedine dijelove pjesme tumačimo u odnosu na cjelinu. Kad je prvi put čitamo, još ne uočavamo njezin puni sadržaj ni sve posebnosti, nego duh koji prožima cjelinu, a prilikom detaljnijih čitanja uočavamo još više karakteristika pjesme i uočavamo najrazličitije razine. Pri čitanju, odnosno interpretaciji Staiger zagovara subjektivni osjećaj uz pomoć čega je moguće »uhvatiti« bitno, ono što izmiče tehničkom razumu. Prema njemu, interpretacija je umijeće, dakle posebna vještina koja se temelji na osjećaju, pa svatko ne može biti književni znanstvenik jer nema svatko tu posebnu nadarenost.

Poststrukturalizam i dekonstrukcija

Temeljni odnos između poststrukturalizma i dekonstrukcije je bliska isprepletenost, odnosno (među)ovisnost obaju smjerova koju stručnjaci tumače na tri načina (Burzyńska i Markowski 2009: 343). Prvi smatraju da je Derridaova rana dekonstrukcija najznačajnija kritička snaga poststrukturalizma, drugi dekonstrukciju nazivaju »primijenjenim poststrukturalizmom«, a treći poststrukturalizam čak poistovjećuju s dekonstrukcijom. Upravo zbog potonjeg uvjerenja neki teoretičari (Popović 2010: 559) pojam poststrukturalizma tumače kao skupni naziv za više teorijskih i filozofskih pravaca, škola, kritika i interpretacija,

među kojima su, na primjer, semiotika, teorijska psihoanaliza i dekonstrukcija. Danas je uobičajeno da se upravo deridaovsko rušenje temelja zapadne metafizike (kao temeljnog narativa koji istovremeno utemeljuje suvremenu misao kao i strukturalizam) i dekonstrukcijsko čitanje značajnih tekstova De Saussurea i Lévi-Straussa predstavljaju intelektualnu podlogu za cijeli poststrukturalistički pokret.

Da bismo razumjeli oba smjera, poststrukturalizam i dekonstrukciju, potrebno je još pogledati unazad i ukratko osvjetliti strukturalizam. Naime, prijelaz iz strukturalizma u poststrukturalizam obilježen je prijelazom od shvaćanja književnog teksta kao zatvorene cjeline s precizno definiranim značenjem koje kritičar dešifrira do otvorenog djela koje sadrži mnoštvo značenja koja nikada ne možemo do kraja razložiti (Pezdiric Bartol 1999/2000: 249). Otvorenost je konkretno značila uvjerenje da su književna djela beskrajna igra označitelja zato što je svaki znak u lancu značenja na neki način isprepleten s ostalim znakovima. Ako je strukturalizam koristio kao primjerni model analize jezik kao sustav, nasuprot njemu **poststrukturalizam** predlaže da se jezik kao sustav tajne inkarnacije moći mora razbiti – jezik može nadmašiti upravo književnost. Time se bitno pomiče shvaćanje književnosti: književnost više nije *langue* ili struktura analogna jeziku, nego izlaz iz te strukture te time i iz jezika jer ukazuje na nesistemsku prirodu jezika. Ovome poststrukturalističkom ishodištu najviše pridonosi dekonstrukcija: svaki pojam, znak ili značenje može se ponovno razgraditi (otud izraz dekonstrukcija), svaki označitelj nas upućuje na sljedeći, pa postoji samo neprestana igra jezika koja je neuhvatljiva.

Kako se misaonost strukturalističko polako prenosi u poststrukturalizam vidljivo je u istraživanju značajnog

stručnjaka koji je vidljivo obilježio 20. stoljeće, tj. Rolanda Barthesa, strukturalista, semiotičara i poststrukturalista. U knjizi *S/Z* piše o razlici između čitljivog i spisivog teksta. Prema njemu, čitljiv tekst (Zupan Sosič 2017: 312) vrsta je teksta (fr. *le texte lisible*, engl. *readable text*) koju lako možemo dekodirati prema različitim konvencijama i kodovima jer je prilagođena više-manje ustaljenim čitateljskim navikama i užitku prepoznavanja poznatoga. Budući da prihvaća postojeće književne i kulturne kodove, dovodi do pasivnijeg čitanja i ograničava raznovrsnost interpretacija. U čitljiv tekst pripada i trivijalni tekst, drugačiji od spisivog teksta. Spisiv je tekst (fr. *le texte scriptible*, engl. *writable text*), naime, višeznačan, pluralan i otvoren te nudi užitak prepoznavanja nepoznatoga. Svojom otvorenošću (Zupan Sosič 2017: 354) dopušta mnogo interpretacija i od čitatelja zahtijeva aktivnost, odnosno sudjelovanje u stvaranju značenja tako da postaje čak i »suradnik« autora. Stručnjak (Newton 1990: 91) koji je najdalje razvio ideju o slobodi interpretacije je svakako Derrida. Prema njemu, tradicionalno čitanje nastoji pojasniti značenje i etičke vrijednosti teksta, a dekonstrukcijsko čitanje istražuje kontradikcije i neodređenosti.

Uzimajući u obzir prijašnje tvrdnje o spojenosti poststrukturalizma i dekonstrukcije, Popović (2010: 127) tumači **dekonstrukciju** kao poststrukturalistički filozofski i teorijski pristup raspravi, kritici, analizi prikazivanja i simulaciji uvjeta, granica, paradoksa i prirode diskursa raznovrsnih tekstova. Dekonstrukciju je u šezdesetim godinama 20. stoljeća utemeljio Jacques Derrida, a u sljedećem desetljeću razvijala se kao kritička teorija književnosti sa sljedećim predstavnicima: Paul de Man, Harold Bloom, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller, a najistaknutiji od njih su bili psihoanalitičar Jacques Lacan i filozof Jacques Derrida. Dekonstrukcija nije utjecala samo na proučavanje

filozofije i književnosti, već i na istraživanje arhitekture, filma, likovne umjetnosti, kazališta, kulturalne studije, feminističku kritiku, postkolonijalne studije, teoriju ideologije i *queer* teoriju. Derrida (Popović 2010: 129) u svojim ranijim djelima kritizira metafiziku prisutnosti kao logocentrizam i fonocentrizam: zauzima se za govor koji je, prema njemu, prvobitan i potpun oblik izražavanja. Ono što nije rečeno konstituira ja, rascjep, hijat ili aporiju. Dekonstrukcija tako rastavlja tekst uz pomoć propitivanja i analize, što Derrida naziva diseminacijom ili raspršenošću.

Iako dekonstruktivisti inzistiraju na tome da dekonstrukcija nije jedinstvena teorija, ni filozofija, ni interpretacija ili kritika, možemo nabrojati neke opće i specifične karakteristike dekonstrukcije. Prva je svakako detaljno čitanje (engl. *close reading*), krajnje pažljivo čitanje teksta koji se podvrgava analizi – upravo zbog toga mnogi dekonstrukciju smatraju ekstremnim oblikom imanentne kritike. Druga zajednička karakteristika dekonstrukcijskih pristupa jest neodvajanje tekstova: tekstovi se ne odvajaju ni s obzirom na žanr, pa se svi tekstovi istražuju jednako, npr. filozofski spisi jednako kao i beletristički tekstovi. Derrida (Virk 1999: 179) u filozofskom diskursu oponaša roman, prema njegovim riječima, čak i menipsku satiru. Tako njegov književni način utječe na filozofske teze, a književne tekstove čita na filozofski način. Prilikom čitanja različitih tekstova još je posebno važan njegov odnos prema pojmu Drugoga. Drugost je, prema Derridau (Burzyńska, Markowski 2009: 397), ugrađena u strukturu identiteta kao temeljni uvjet njegove mogućnosti (ako se ne mogu razlikovati od drugih, onda to nisam ja), istovremeno je to i uvjet njegove nemogućnosti (zato što pozivam druge da govore o sebi, sam gubim autonomiju). Uvjet mogućnosti Drugoga (to da je ugrađen u moj horizont) istovremeno je i uvjet njegove nemogućnosti (zato što na taj način ne može

biti Drugi). Zato Derrida neprestano naglašava da Drugi, apsolutno individualno događanje Drugosti, ne pripada pod nijedan pojam, ne može ugraditi ni u horizont očekivanja, pa stoga izmiče filozofiji.

Značajna karakteristika dekonstrukcije je i inven-
cija (Burzyńska, Markowski 2009: 419). Ona izmišlja nove
načine govora o svijetu (i književnosti), koji omogućuju
pojavljivanje nečega drugog, nečega neočekivanog. U pra-
ksi to izgleda ovako: svaki inovativni tekst mora destabili-
zirati instituciju književnosti i u tom slučaju otkriti nova
pravila. Kada je dekonstrukcija naglašavala novinu, barem
je djelomično oponašala formalističku ideju o destruktivnoj
konstrukciji ili konstruktivnoj destrukciji. Naglašavanje
inovativnosti kao književne oznake dovelo je do spoznaje
kako je književni tekst istovremeno izniman i jedinstven,
ali istovremeno pripada konvencionalnoj instituciji knjiže-
vnosti: »Bit književnosti, ako se složimo da ova riječ uis-
tinu posjeduje neku bit, stvorena je kao skup objektivnih
pravila u posebnoj povijesti pisanja i čitanja.« (Burzyńska,
Markowski 2009: 412) Nije čudno da ta dvojnost – izvor-
nost i institucionalnost – gradi čitanje kao neponovljivo
iskustvo. Čitanje je afirmativno jer ono govori »da« proči-
tanom tekstu i na taj način supotpisuje potpis koji je pisac
ugradio u sam tekst. Dekonstruktivska zapovijed čitanja je
sljedeća: »Čitat ćeš me tako da će čitatelj tvog teksta spoz-
nati tvoje poštovanje prema meni.« (Burzyńska, Mar-
kowski 2009: 413)

Marksistička kritika, kulturni materijalizam i novi historizam

Marksistička kritika ili marksistička teorija, širi je
izraz i marksistička znanost o književnosti, proučavanje je,
istraživanje i razumijevanje književnih djela, pojava i

procesa sa stajališta marksizma. Marksistička kritika naziv je za različite pristupe (Popović 2010: 416) u književnosti koji su zasnovani na filozofiji Karla Marxa i Friedricha Engelsa. Marksizam (dijalektički materijalizam, teorija političke ekonomije, filozofija povijesti) je jedan od značajnih pravaca 20. stoljeća, nastao pod utjecajem Hegela. On je povijest shvaćao kao razvoj ideja i svijesti, a Marx je smatrao da je ljudska svijest determinirana materijalnim i društvenim životnim uvjetima. Marksistička kritika, dakle, proizlazi iz Marxove ideje o determiniranoj nadgradnji (društvene institucije: kultura, filozofija, umjetnost) i objašnjava da u svakom razdoblju postoje dvije klase, vladajuća i podređena klasa, koje se bore u gospodarskom, političkom i društvenom području. Promjena sredstava za proizvodnju dovodi i do promjene klasne strukture društva. Ideologija vladajuće klase služi za legitimaciju njezine moći i vlasti, kao i za održavanje postojećeg društveno-ekonomskog sustava.

Najznačajniji predstavnik marksističke kritike u 20. stoljeću je Georg Lukács (Popović 2010: 417), koji je tumačio da književno djelo stvara vlastiti svijet koji se jasno razlikuje od svakodnevnog svijeta. Lukácsa su ubrzo zamjerali to da je ostao u 19. stoljeću: hvalio je realizam tog stoljeća, a umjetnost avangarde i modernizma osudio je kao dekadentnu umjetnost, odnosno kao proizvod otuđenih pojedinaca posljednje faze kapitalizma. U usporedbi s Lukácsom, Adorno i Horkheimer, predstavnici frankfurtske škole, hvalili su moderne pisce da su njihovi proizvodi formalni eksperimenti i tako odraz »dehumaniziranog kapitalističkog društva«. Za marksističku kritiku značajni su još Brecht i Benjamin; prvi prije svega zbog teorije epskog kazališta, u skladu s kojim je odbacio aristotelovsku teoriju katarze, uživanja i mimeze, te uveo postupak otuđenja (njem. *Verfremdungseffekt*) – potonji, dakako, iz

ruskog formalizma. Taj bi postupak, prema njemu, publici trebao omogućiti zauzimanje kritičkog odnosa prema onome što vide na pozornici, dakle i prema vladajućem društvenom poretku.

Značajni predstavnici marksističke teorije u drugoj polovici 20. stoljeća (Popović 2010: 418) su: Eagleton,¹⁸ Jameson, Althusser i Said – posljednji je začetnik postkolonijalne kritike. Upravo u drugoj polovici 20. stoljeća marksistička kritika ponovno oživljava zato što se miješa se s drugim, nemarksističkim pristupima književnosti i umjetnosti, pa počinje obraćati pozornost, izuzev ideologije koja je za nju bitan pojam, i na estetske determinante te književne strukture. Veliku promjenu u marksističkoj teoriji izazvao je francuski marksistički mislilac Louis Althusser (Newton 1990: 103), prije svega je izazvao obrat od stajališta da književno djelo odražava društveno-ekonomsku realnost. U smislu obrata posebno su važne dvije njegove teze: prva književnim djelima daje relativnu autonomiju zato što nisu toliko uzročno determinirana socio-ekonomskim silama koliko su previše determinirana (engl. *overdetermined*), dakle ovisna su o tome da su produkt kompleksne mreže različitih faktora koje ne možemo tako jednostavno interpretirati. Njegova druga teza jednako je važna:

¹⁸ Eagleton pod utjecajem dekonstrukcije i Lacanova razumijevanja Freudove psihoanalize književno djelo shvaća kao specifičan proizvod u kojem se ideološki diskurs transformira u poseban, književni diskurs. Eklektik Fredric Jameson glavni je predstavnik američke marksističke kritike, koji je u svojoj knjizi *Političko nesvjesno* objedinio tzv. nespojive pristupe, kao što su to, npr. srednjovjekovna alegorijska interpretacija Biblije, arhetipska kritika Freya, Lacanova psihoanaliza te semiotika i dekonstrukcija. Prema njemu, politička interpretacija otkriva skrivenu ulogu političko nesvjesnog koje zapravo predstavlja adaptaciju Freudova koncepta nesvjesnog kao spremišta potisnutih želja.

kako bismo mogli razumjeti odnos između artefakta i društva, potrebno je obratiti pozornost na formalna ili tehnička razmišljanja, što ranija marksistička teorija nije činila.

Iz marksizma i Foucaultove strukturalističke historiografije u sedamdesetim godinama 20. stoljeća proizlazi obrat u povijesnost u dva smjera (Virk 1999: 234): u Velikoj Britaniji u **kulturni materijalizam**, a u SAD-u u općenito etabliran **novi historizam**. Već na prvi pogled spaja ih mnogo sličnosti zato što se oba pravca bave renesansnim tekstovima, ali su istodobno uvjereni da je književni tekst proizvod društva i politike te da sudjeluje u konstrukciji osjećaja neke kulture. Kulturni materijalizam (Popović 2010: 389) shvaća književnost kao dio općih društvenih i političkih odnosa te se, poput novog historizma, zauzima za ukidanje tradicionalne opreke između teksta i konteksta. Proces književne interpretacije u tom se smislu tumači kao nametanje ideologije liberalnog humanizma koji je, na primjer, cijelu renesansu, a posebno Shakespearea, »koristio« u svoje propagandne svrhe.

Novi historizam (ponegdje zapisan i kao historicism) također se bavi renesansom i elizabetinskom dramom; povijest promatra samo kao jedan od diskursa zato što ne može postojati bilo kakav stabilan povijesni kontekst koji bi se mogao opisati. Ova izrazito lijevo orijentirana škola (Popović 2010: 477) zastupa stajalište da je kritička metoda tumačenja kulture u kapitalizmu samo dio ekonomskih uvjeta koje opisuje. Novi historizam, prije svega u Americi, zauzima se za analizu književnog teksta koja je, s jedne strane, bliska dekonstrukciji, a s druge strane nastavlja tradiciju američke nove kritike. Najznačajniji predstavnik, Stephen Greenblatt, za novi historizam radije je koristio oznaku kulturna poetika. Greenblatt (Newton 1990: 125) često je koristio riječ pregovaranje (engl. *negotiation*) da bi

opisao proces u kojem je umjetničko djelo proizvedeno: prema njemu, umjetničko djelo je produkt pregovaranja između stvaratelja ili klase stvaratelja, opremljenih kompleksnim zajedničkim repertoarom konvencija, institucija i društvenih praksi. Novi historičari u okviru intertekstualnosti odbacuju, na primjer, vulgarni materijalizam zbog ekonomizma, ali prihvaćaju Marxovu tvrdnju da čovjeka i njegov proizvod oblikuju društvene i povijesne silnice.

Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski (2009: 547) razmišljaju šire jer smatraju da se izraz historizmi odnosi na dvije pojave; na djelovanje američkog povjesničara i metodologa Haydna Whitea, a kao drugu pojavu ističu akademski smjer novi historizam. Prvi je u svojoj knjizi *Metahistory* (1973) izveo pravi preobrat u promišljanju o povijesti i historiografiji, a drugi se ponekad definira i kao kulturni materijalizam. Obje se pojave odnose na različite kontekste metodološkog nacrtu. Whitea prvenstveno zanima povijesni tekst kao retorička mašinerija za proizvodnju efekata realnosti, a novi historizam bavi se ideološkom relacijom između teksta i povijesne stvarnosti. Zašto je White toliko značajan u redefiniranju klasične historiografije? Pretpostavke klasične historiografije (Burzyńska, Markowski 2009: 548) proizlaze, naime, iz postromantičarskog uvjerenja o sudbonosnom utjecaju povijesti na pojedinca. U tom smislu, povjesničar je dužan dokopati se povijesnih događaja i predstaviti ih onakvima kakvi su bili, ali je istovremeno vezan na neutralnost, dakle, u svojem djelu mora ih predstaviti neutralno.

Djelo povjesničara bilo je tako određeno dvostru-
kom objektivnošću: samim predmetom proučavanja i njegovim diskursom. White (Burzyńska, Markowski 2009: 554–555) tako obrće tradicionalni realistički odnos između povijesne stvarnosti i pripovijesti: dokazuje da naracija nije

sekundarna u odnosu na svijet, već primarna, te zato određuje (prefigurira) njegov smisao. Prema Whiteu, povijesni je tekst – kao i pripovjedni – artefakt¹⁹ koji oblikuje istraživanu stvarnost uz pomoć naracije i tropa. Naracija je tako postala jedan od osnovnih postupaka historiografije. S antropološke točke, naracija je postupak koji organizira percepciju stvarnosti i omogućuje objedinjavanje iskustva. Prema mišljenju naratologa, ništa se ne može spoznati, niti se može oblikovati vlastiti identitet ako se ne pripovijeda, odnosno uz pripovijest možemo spoznavati sebe i svijet te oblikovati vlastiti identitet. Novi historizam kao akademska disciplina zagovara stajalište da književnost nije skup bezvremenskih djela, već nestabilno antagonističko polje verbalnih i društvenih aktivnosti. S obzirom na ishodište, pisanje i čitanje su povijesno i društveno uvjetovani događaji koji se događaju u svijetu i koji također utječu na svijet zahvaljujući djelovanju determiniranih pojedinaca ili skupina. Upravo zato književnost nije samo proizvod danog doba, već i sama proizvodi kulturne učinke te se opredjeljuje za određenu stranu u konfliktu između različitih institucija.

Teorija recepcije: estetika recepcije i teorija čitateljskog odgovora

Teorija recepcije je hiperonim za dva fenomena, estetiku recepcije i teoriju čitateljskog odgovora. Pojavili su se gotovo istovremeno: prvi je europska pojava, a drugi američki. Za recepcijsku estetiku karakteristično je što je svoje središte imala na Sveučilištu u Konstanzu (Pezdiric Bartol 1999/2000: 246), što su njezini predstavnici svake

¹⁹ »Umjetničko pisanje« povijesti ne proizlazi samo od Whitea, već ima korijene u Nietzscheovoj filozofiji koja je pretpostavljala da jezik nije jasno sredstvo kojim posređujemo naše znanje o svijetu, već složena retorička struktura maskirana našom težnjom za objektivnom istinom.

godine priređivali simpozij i objavljivali znameniti zbornik *Hermeneutika i poetika*, a teorija čitateljskog odgovora ne povezuje autore neke škole ili pravca zato što su njezini predstavnici raštrkani po cijelom svijetu. Teorija recepcije kao cjelovita pojava temelji se na pretpostavci (Popović 2010: 602) da značenje književnog djela ne postoji izvan recepcije, dakle nesvjesno od učinaka koji se oblikuju u svijesti čitatelja. Stoga su pitanja koja si teorija recepcije postavlja sljedeća: različiti načini čitanja, značenje trenutne uloge čitatelja u oblikovanju književnog smisla, odnos između konvencionalnog čitanja i interpretacije teksta, pozicija samog čitatelja itd. U tom je smislu reakcija na novu kritiku i strukturalizam koji su pokušali proučavati tekst kao posebnu cjelinu bez uzimanja u obzir recepciju. Čitatelj tako postaje aktivni sudionik u gradnji smisla, pa ga se ne shvaća samo kao »tumača«, već i kao stvaratelja. Književno djelo, naime, nastaje kroz zajednički sporazum između književnih konvencija i zahtjeva književne interpretacije.

Temelj **estetike recepcije** predstavlja predavanje Hansa Roberta Jaussa pod naslovom *Povijest književnosti kao izazov znanosti o književnosti* (Pezdirč Bartol 1999/2000: 201–203), u kojem je tvrdio da je novi zadatak povijesti književnosti povijest čitatelja. Drugi je značajan temelj predavanje Wolfganga Isera *Apelativna struktura teksta* u kojem je naglasio dijaloški odnos čitatelja i teksta koji je osnova za tvorbu značenja. Estetika recepcije nastala je iz otpora prema pozitivizmu i duhovnoj povijesti koje značenje djela tumače iz autorovih namjera, kao i iz otpora prema onim teorijama koje uzimaju u obzir samo tekst. Na oblikovanje stajališta estetike recepcije utjecala su hermeneutička polazišta Hansa Georga Gadamera i fenomenologija Romana Ingardena, od kojih su Jauss i Iser preuzeli svoje središnje teorijske kategorije. Značajno Gadamerovo

stajalište o interpretaciji je sljedeće: što će nam djelo reći ovisi i o tome kako ga pitamo. Budući da je književni tekst uvijek dijalog s vlastitom poviješću, interpret mora znati rekonstruirati pitanja tako da se povijesni horizont stopi s horizontom čitateljevih mnijenja i pretpostavki, stoga je, prema Gadameru, zadatak hermeneutike premostiti udaljenost između djela i čitatelja.

U spomenutom odlučujućem predavanju Jaus je istaknuo sedam teza koje možemo sažeti u značenje dijaloškog čitanja, horizonta očekivanja i sinkronijsko-dijakronijskog proučavanja u povijesti književnosti. Između ta tri središta Jaus je veliku pozornost posvetio horizontu očekivanja koji utječe na dijaloško čitanje, tj. odnosu između čitatelja i djela koji je sličan partitudi. Prema Jausu, horizont očekivanja oblikuje se s obzirom na prethodno razumijevanje književnih rodova, oblika i tematika već poznatih djela te u suprotnosti između praktičnog, svakodnevnog jezika i poetičnog jezika djela. Između horizonta očekivanja, koji je čitateljeva rekonstrukcija, i novoga djela uspostavlja se estetska distanca, a ona svojim kreativnim pristupima može zahtijevati promjenu prvotnog horizonta očekivanja. Jaus piše o trodjelnoj interpretaciji (Newton 1990:134) koja se sastoji od razumijevanja (*intellegere*), interpretacije ili tumačenja (*interpretare*) i aplikacije (*applicare*). Književni se tekst, prema njemu, treba razumjeti na semantičkoj i estetskoj razini, tumačiti ga ili interpretirati, a zatim aplicirati to čitanje u poseban kontekst. Ove su tri aktivnosti međusobno povezane zato što aplikacija determinira oblik tumačenja, a istovremeno razumijevanje nije moguće u potpunosti odvojiti od tumačenja.

S obzirom na horizont očekivanja Jaus definira razliku između umjetničkog i trivijalnog djela (Zupan Sosić

2017: 330): ako djelo u potpunosti odgovara horizontu očekivanja i ne zahtijeva nikakvu promjenu u načinu recepcije, ono je trivijalno, a kad ga nadilazi, tada je umjetničko ili nositelj karakteristika literarnosti.²⁰ Mjerilo za određivanje umjetničke (odnosno literarne) naravi nekog djela je, dakle, razlika između danog horizonta očekivanja i njegovog nadilaženja estetikom suprotnosti ili jednostavno inovativnošću. Promjena horizonta očekivanja javlja se, dakle, kao vrijednosni sud i kao značajan čimbenik književne evolucije. Slovenski je primjer za to Cankarov roman *Kuća Marije pomoćnice* (1904), koji je nakon objavljivanja dobio samo jednu pozitivnu kritiku, i to anonimnu, a ostale su bile negativne: Izidor Cankar tek je kroz dvadeset godina negativno vrednovanje tog odličnog romana pretvorio u pozitivno. Da se promijeni horizont očekivanja, morali su pričekati i u Francuskoj,²¹ u poznatom slučaju vrednovanja dva

²⁰ Literarnost je značajna kategorija i u prevođenju. Vevar (2013: 124) smatra da je princip očuvanja literarnosti u uskoj povezanosti s principom obligatornog očuvanja stilsko-estetske kategorije u prijevodu. Princip se temelji na kategoriji literarnosti kao središnjoj i prisutnoj kategoriji književnosti.

²¹ Da se horizont očekivanja promijeni, morali su čekati i u Rusiji: ovdje navodim slavnu praiizvedbu baleta *Posvećenje proljeća* (1913) Igora Stravinskog (koreografija baleta Vaclav Nižinski), koju čak i sam skladatelj navodi u svojoj biografiji kao skandal. Zbog očitih inovacija i promjena predstava je djelovala sasvim novom, odnosno modernom i šokantnom: drugačija tehnika plesa, nasilno uplitanje u ritam, inovativno umetanje ruskih narodnih pjesama i uvođenje dva ili više harmonijskih centara simultano. Publika se tijekom gledanja podijelila na dva dijela: većina je bila razočarana ili čak ogorčena, a manjina je najprije bila iznenađena te zatim oduševljena. Budući da je između dva tabora došlo do nesuglasica, pa čak i tučnjava, u predstavu je u drugom dijelu morala intervenirati policija. Kasnije je predstava postala revolucionarna, a Stravinski je uvršten među 100 najutjecajnijih ljudi 20. stoljeća. Iako danas ljudi općenito misle da umjetnost više ne djeluje tako snažno na nas, mogu navesti sličan kazališni primjer u istoj zemlji sto godina kasnije. Mladinsko gledalište iz Ljubljane 2013. godine

romana koja su objavljena istovremeno, preciznije 1857. godine: Flaubertova *Gospođa Bovary* i Feydeauova *Fanny*. Prvi je dobio negativne kritike, a drugi odobravanja i svjetsku slavu. No, ubrzo se situacija promijenila jer su čitatelji *Gospođu Bovary* uzdigli u remek-djelo, a manje kvalitetan roman *Fanny* na kraju je doživio točnu kritiku svojih slabosti.

Jaussa prvenstveno zanima prijem djela kod čitatelja, a Iser (Pezdiric Bartol 1999/2000: 243–244) se usmjerava na njihove učinke i tako nadopunjuje Jaussovu teoriju. Iser naglašava posebnost književnih djela u tome da sama konstituiraju svoju stvarnost kao reakciju na postojeću stvarnost. Budući da se stvarnost beletristike ne preklapa ni s objektivnom stvarnošću ni s čitateljevim iskustvom, u djelu se pojavljuju prazna mjesta. Prema njemu, ona nisu nedostatak jer omogućuju čitatelju sudjelovanje, u njima se iskazuje apelativna struktura teksta – naime, određeni elementi ostaju neizrečeni i izvode se u mašti čitatelja te mu time omogućuju da njegovo iskustvo postane individualno. Moderni, odnosno suvremeni tekstovi svojim tehnikama na sve načine zavode čitatelja, potkopavaju njegova očekivanja, ali unatoč svemu pretpostavljaju da je čitatelj sposoban dešifrirati poruku; pravi je trijumf mjesta neodređenosti roman *Uliks* Jamesa Joycea. Iser se svojom tezom o praznim mjestima približava Ingardenu, njegovoj ideji o mjestima neodređenosti.

gostovalo je s predstavom *Proklet budi izdajica svoje domovine*, u kojoj je redatelj Oliver Frljić, koji je tu predstavu prilagodio okruženju izvedbe, istaknuo suodgovornost gradonačelnika Omska za ekološke katastrofe i porast raka u Sibiru. Trećina gledatelja zgroženo je napustila sjedala, a nekoliko gledateljica gotovo se onesvijestilo kad su tik pred sobom ugledale četvero golih glumaca. Marina Dmitrevska, članica festivala i urednica kazališnog časopisa, zanosno je izjavila da su gledatelji doživjeli pravu bombu jer takvog političkog kazališta u Rusiji nema.

Usporedno s razvojem recepcijske estetike, u SAD-u se pojavila teorija čitateljskog odgovora, novi pravac kao udruženje teoretičara najrazličitijih usmjerenja, od nove kritike, strukturalizma, fenomenologije do psihoanalize i dekonstrukcije (Pezdirc Bartol 1999/2000: 246). Iako su obje teorije djelovale istovremeno, među njima nije bilo dodira, osim nekih s Iserom. Ta je teorija djelatnost interpretatora opisivala kao komunikaciju, a zato što je do neke mjere izbrisala razlikovanje između čitatelja i teksta, čitanje i pisanje postali su dvije oznake za iste djelatnosti: naglasak je, dakle, na tekstu i čitatelju (dok estetika recepcije naglašava prije svega čitatelja). Unatoč različitim predstavnicima teorije čitateljskog odgovora, u najvećoj mjeri uvriježeni postali su: S. Fish, J. Culler, N. Holland, D. Bleich i W. Iser. Među njima bih istaknula Stanleyja Fisha i njegovu poznatu kategoriju informiranog čitatelja i interpretativne zajednice. Prvi je jezično i književno sposoban čitatelj koji se već na početku čitanja, odnosno interpretiranja odlučuje za interpretativne pristupe; s obzirom na informiranost, dakle, već na početku, prije svega tijekom cjelokupne interpretacije, ponaša se drugačije od ostalih čitatelja. Koje interpretativne tehnike, načine i pristupe pojedini čitatelj odabire određuje interpretacijska zajednica,²²

²² Načelno se slažem s Fishom da nas u interpretaciji definiraju interpretativne zajednice, ali istodobno smatram da zajednice nisu uvijek odlučujuće zato što u okviru iste zajednice mogu nastati vrlo različite interpretacije. I obratno: interpretacije u različitim zajednicama mogu se dodirivati, što potvrđuje tezu o univerzalnosti književnosti. Tako sam u svom radu sa studentima često doživjela šarolike interpretacije; kao primjer navodim Književni magistarski seminar 2019. godine koji su pohađale samo studentice, dakle, bijele, Slovenke, čak i iz slične društvene (srednje) klase, sa sličnom ili istom razinom obrazovanja (neposredno prije magisterija), možda čak i sličnom emocionalnom inteligencijom. U debati su se pak za iste romane razvile potpuno različite, čak dijametralno suprotne interpretacije. Nasuprot tome, navodim interpretacije na Kubi i u SAD-u, gdje sam predavala u

tj. zajednica u kojoj živi i u kojoj stječe vlastite interpretativne kompetencije zato što, prema Fishovu uvjerenju, značenja ne tražimo u tekstu, već ih proizvodimo prema izabranim interpretativnim pristupima određene zajednice.

Feminizam i postfeminizam²³

Feminizam je vrlo složena i razgranata pojava koja se sastoji od više oblika, metoda i usmjerenja. Počeo je kao društveno-politički pokret za ženska prava u 19. stoljeću, s korijenima u 18. stoljeću, ali mu se tek u 20. stoljeću pridružuje tzv. akademski feminizam, odnosno feministička istraživanja i feministička kritika; sve zajedno naziva i feminističkom znanost o književnosti u kojoj danas prevladavaju teorija društvenog roda, odnosno rodnog identiteta i *queer* teorija (engl. *gender* i *queer* studije). Feministička znanost o književnosti povezana je s više teorija ili pravaca – (post)strukturalizam, dekonstrukcija, marksizam, antropologija, kulturologija, postkolonijalna kritika – i temelji se, kao i znanost o književnosti općenito, na metodološkom

potpuno drugačijoj interpretativnoj zajednici, dakle u drugačijoj okolini i kulturi. U razgovoru tijekom i nakon predavanja utvrdila sam da je moja interpretacija odabranih slovenskih pisaca i pjesnika sličnija interpretaciji nekih kubanskih i američkih slušatelja nego slovenskih interpreta u Sloveniji.

²³ U ovom ću se poglavlju dublje posvetiti feminizmu nego ostalim pravcima zato što je u novom tisućljeću u okviru postfeminizma postao značajna istraživačka metoda i poticaj drugim područjima, npr. u teoriji pripovijesti feministička naratologija (Herman, Jahn, Ryan, 2008: 161) sustavno proučava priču i pripovijest kroz perspektivu spola (engl. *sex*) i rodnog identiteta (engl. *gender*). S obzirom na različite pristupe, fokusira se na: rodni identitet autora, čitatelja, likova, pripovjedača i naslovljenika pripovijedanja. Tako su feministička naratologija i naratologija rodnog identiteta popularne upravo zbog povezanosti teorije i prakse, posredovanja rodno neutralnih modela pripovijesti, kao i rodnog identitetski osvijestjenih čitanja pojedinačnih pripovjednih tekstova.

pluralizmu.²⁴ Također uzima u obzir različite načine sistematiziranja feminizma (Burzyńska, Markowski 2009: 427); kronologiju, način angažiranosti te rasnu, etničku i rodnu pripadnost. S obzirom na kronologiju, feminizam i postfeminizam preciznije se može podijeliti na tri vala: prvi se val podudara s krajem 19. stoljeća i početkom 20. stoljeća kada se politički program žena (Popović 2010: 215) zauzimaju socijalisti, komunisti i sufražetkinje, drugi val obuhvaća 60-e, 70-e i 80-e godine prošlog stoljeća, a treći val, tj. postfeminizam odvija se od 90-ih godina do danas. S obzirom na način angažmana, feminizam možemo podijeliti na društveno-politički i akademski, a glede razine i oblika angažmana na radikalni i liberalni feminizam. Kada uzimamo u obzir rasnu, etničku i rodnu pripadnost, feminizam se dijeli na feminizam nebijelih («obojanih») žena, feminizam žena Trećeg svijeta i lezbijski feminizam koji je znatno radikalniji od drugih feminizama.

Koliko je u prvom valu rodna razlika bila u određenom smislu potisnuta – prevladavala je pretpostavka o ravnopravnosti žena i muškaraca – toliko se u drugom valu ta razlika postavila u prvi plan. Feministkinje su u to vrijeme proizlazile iz različitih osnova, a posebno su bile značajne knjige *Vlastita soba* (1929) i *Drugi spol* (1949) Virginije Woolf i Simone de Beauvoir (Popović 2010: 215–

²⁴ Virk (1999: 239) zagovara suprotno stajalište od uglednih europskih istraživača feminizma i feminističke znanosti o književnosti zato što smatra da ženski studiji ili ženska feministička znanost o književnosti u većini humanističkih disciplina ne predstavljaju teoretsko, nego prvenstveno tematsko proširenje znanstvenog interesa. Inače, ispravno tvrdi da feministička znanost o književnosti koristi metodološki pluralizam, ali ga ne opravdava kao sastavni dio cjelokupne znanosti (o književnosti), već ga nastoji problematizirati kao »manjkavost feminističke« definicije, a prije svega ne uviđa teorijske inovacije koje (post)feminizam donosi.

216). Prva se bavila neugodnim kulturnim i ekonomskim položajem žene (spisateljice) u patrijarhalnom društvu zbog čega žene nisu mogle sloвити kao umjetnice, a druga je u svojoj knjizi upozoravala na opće mnijenje koje ženu definira kao negativan objekt, tj. kao Drugu, za razliku od muškarca koji se smatra univerzalnim i dominantnim subjektom. Feminizam ovog vala pokazao je da je kanon svjetske književnosti uspostavljen kroz patrijarhalno društvo, stoga su kanonizirana djela ona koja su muškarci pisali za muškarce – nužno je stvoriti novi kanon koji uključuje tekstove koje su napisale žene, kao i one koje prikazuju stajalište žene, njezine probleme i vrijednosne sustave.

Žena u drugoj polovici 20. stoljeća, dakle, u drugom valu (Burzyńska, Markowski 2009: 434), više se ne definira u odnosu na muškarca kao univerzalnu kategoriju, već u odnosu na svoje vrijednosti, karakteristike i mogućnosti razvoja. Upravo je drugi val uvelike pridonio prepoznavanju diskriminacije i poboljšanju samovrednovanja žena. U tom su smislu žene izvršile i temeljitu kritiku tradicionalnih obrazovnih procesa, kao što su npr. odgajanje za ulogu žene te istovremeno zatvaranje unutar rodnog getoa i prihvaćanje društvene inferiornosti. Potkopavale su stereotipne uloge u sferi razgradnje rodnih uloga. Iznimno značajan doprinos drugog vala²⁵ je zahtjev za oslobođenjem od

²⁵ Drugi val promovirao je i sintagme žensko pisanje i ženska književnost. Još uvijek (kao već u raspravi *Obilježavanje književnosti žena*, 2001) smatram da je sintagma ženska književnost ili književnost za žene opravdana samo u slučaju trivijalne književnosti koja književnost tradicionalno dijeli na žensku i mušku te u toj podjeli uzima u obzir rodne stereotipe i u odabiru teksta. Kao karakterističnu žensku književnost već su u 18. stoljeću, kada se ovaj termin etablirao (Zupan Sosić 2001: 137), označavali razne sveščiće šablonskog sadržaja (doktorskog, ljubavnog), a Bortenschlager (Borovnik 1995: 13) ironično primjećuje da kada bi ti sveščići bili »Frauenliteratur«, onda usporedno s njima već dugo postoji »Männerliteratur«, tj. muška književnost, čiji su

muške dominacije koje uključuje pravo žene da »upravlja« svojim, tj. ženskim tijelom (Andrieu, Boetsch 2010: 144), što je konkretno značilo pravo na kontracepciju i pobačaj, a kasnije i pravo na otimanje ženske seksualnosti od dominacije muškaraca u smislu (ženskog) prava na seksualno zadovoljstvo i odbacivanje mitova kao što je to, na primjer, mit o vaginalnom orgazmu ili ženskoj frigidnosti (Picq 1993 u Andrieu, Boetsch 2010: 146). Prijenos tih zahtjeva na znanost o književnosti uzrokovao je da se feminizam u to vrijeme bavi položajem književne stvarateljice, čitateljice i ženskog lika. U vremenu drugog vala javlja se akademski feminizam (Burzyńska, Markowski 2009: 465–466), koji je postojao usporedno sa društveno-političkim feminizmom, iako je jasno da ni akademski feminizam nije izbjegavao politički angažman.

Slazem se s Newtonom (1994: 89) da feminističku interpretaciju, kao i marksističke pristupe, treba shvatiti u širem, a ne samo književno-teorijskom smislu zato što je glavna zadaća feminizma promicanje društvenih i političkih promjena. Neke su kritike upućene na račun određenih uzoraka feminističke teorije neznačajne kada ih promatramo u ovom širem kontekstu. Stoga se čini da će feminizam još neko vrijeme igrati značajnu ulogu na pozornici književne interpretacije, iako neprestano izražava napetost između estetskih i moralnih ili političkih dimenzija teksta, na što su naj snažnije utjecale »studije slika žena«. Jedna od vodećih predstavnica ove škole, Josephine Donovan,²⁶ tvrdi

predstavnicu kaubojskog, indijanskog žanra i sl. Ako feminizam prema oznaci ženska književnost nije homogen jer ne može procijeniti koji su termini prikladniji u određenim kontekstima (ženski jezik, ženski govor, ženski glas ili žensko pismo?), postfeminizam je nadilazi proširenjem svojeg područja roda na područje rodnog identiteta.

²⁶ Donovan se neposredno suočava s problemom odnosa prema umjetničkoj vrijednosti u analizi *Svjetlosti u kolozovu*. Ovako piše (Newton

da prva zadaća feminističke teorije mora biti promjena svijeta – to podsjeća na poznatu Marxovu tezu da su prije njega filozofi svijet samo različito tumačili, a radi se o tome da ga se izmijeni.

Postfeminizam je nastavak feminizma, dakle prvog i drugog vala, te predstavlja treći val feministkinja (Burzyńska, Markowski 2009: 435–436), znatno radikalniji od prethodnih, koji djeluju od kraja stoljeća i u novom tisućljeću. One počinju uzimati u obzir mnogostrukost i raznolikost ženskih svjetova, rasnih, etničkih, homoseksualnu manjinu ili, na primjer, zemlje Trećeg svijeta zato što smatraju da se raniji feminizam bavio perspektivama bijelih, heteroseksualnih američkih i zapadnoeuropskih žena koje su većinom predstavljale bogati srednji sloj. Upravo na temelju tog feminizma kasnije se proširila teorija rodnog identiteta²⁷ i *queer* teorija (engl. *gender* i *queer*),²⁸ koje razmatram u sljedećem poglavlju. Postfeminizam kritizira više etabliranih koncepta iz postmodern-

1994: 89): »Formalne elemente romana možemo pozitivno vrednovati bez poteškoća. Struktura je briljantna, a stil veličanstven. Sa strane forme, djelo je čudesno. To je estetski sud. S druge strane, očita mizoginija i rasizam koji prožimaju moralni podton teksta, kao feministkinji i humanistkinji, onemogućuju mi da potisnem sumnju i prihvatim datost Faulknerova pripovjednog svijeta.« Svoju misao zaključuje na sljedeći način: »Kada je etička dimenzija teksta neprihvatljiva, nije moguće prihvatiti ni estetsku.«

²⁷ Izraz rodni identitet u slovensku književnost o književnost uvela sam u svojoj studiji *Rodni identitet i suvremeni slovenski roman* (2005). Taj sam termin odabrala kako bih primjereno izrazila razliku između spola (engl. *sex*) i roda (engl. *gender*), koja se prije uglavnom izražavala parom biološki-društveni spol. Pronalaženje odgovarajućeg izraza na početku novog tisućljeća bilo je nužno zato što je rodni identitet postajao jezgra problematike identiteta.

²⁸ U Sloveniji se koristi izraz »kvir«, kao modificirani izraz (engleske) riječi *queer*, koji još nije dosljedno etabliran, a drugdje u slavenskom

(ističk)e perspektive: ne samo Aristotelovu, već i Freudovu ideju (Burzyńska, Markowski 2009: 458) žene kao nesavršenog bića i njezinu ljubomoru zbog penisa kao značajnog čimbenika u procesu sazrijevanja žene. Freud je u svojoj knjizi *Tumačenje snova* ženi (izuzev ostalih karakteristika) pripisao i iskvarenost karaktera na području narcizma, taštine i srama, koja proizlazi iz traženja načina kompenzacije tog osnovnog nedostatka, odnosno nedostatka penisa.

Tako danas feminističke kritičarke u književnim djelima ne vide samo odraz vlastitih života, želja i iskustava jer čin čitanja ne shvaćaju samo kao čin solidarnosti s drugim članicama potlačene zajednice, niti pišu samo o podmuklom pisanju muškog kanona. Schweickart (Felski 2009/10: 389) čak smatra da je žensko povezivanje pomoću teksta previše idealizirano zato što projekcija psiholoških stereotipa na književnost pretpostavlja da su muški tekstovi nasilni i predatorski, a ženski tekstovi puni brige i prijaznosti. Najizazovnije pitanje ovom uvjerenju postavile su tamnopute feministkinje: zašto bi činjenica da smo žene bila najsnažniji čimbenik u tome kako čitamo kada je rasna pripadnost jednako značajna? Kako su tamnopute čitateljice odbacile brojne priče o ženskoj osobnosti koje su

svijetu (npr. u Srbiji i BiH) raste slobodnije. Zapravo smo tek na početku bilježenja slovenske istoznačnice, pri čemu možemo tvrditi da je slovenizirano zapisuju upravo predstavnici LGBT i *queer* zajednica, kao i oni koji izvještavaju o njihovim aktivnostima. Sama sam se iz razvojnih i praktičnih razloga odlučila za slovensku inačicu (»kvir«) već 2018. godine, u studiji *Pripovijesti seksualnih manjina u Sloveniji nakon 2000. godine* zato što sam slijedila praksu zbornika prve međunarodne konferencije u Sloveniji na temu LGBTQ+, pod nazivom *Na Vzhod!* (25. i 26. 10. 2018., Filozofski fakultet u Ljubljani): ne samo da se termin udomačuje i sve većom uporabom zahtijeva i više domaći zapis nego bi izraz »kvir« omogućio i sve druge izvedenice, primjerice »pokviriti« (kanon), koje su dosad mogle biti prevedene samo opisno i stoga manje razumljivo.

gradile bijele žene, tako su lezbijke uvjerljivo dovodile u pitanje opću i nepromišljenu pretpostavku da su sve čitateljice heteroseksualne. Ranije kritike hvalile su, naime, lezbijstvo kao ultimativni simbol ženske solidarnosti i pritom ga odriješile seksualnosti. Dakle, je li rješenje dijeljenje koncepta žene i ženstvenosti na uvijek manje segmente?

Rita Felski (2009/10: 390–392), zagovornica postkritičkog pristupa i afektivne hermeneutike, ključnim pitanjem – gdje se konačno završava proces definiranja identiteta čitateljice – predlaže veću otvorenost prema tim pitanjima. Tvrdi da kada iscrpnije opisujemo društvene utjecaje (spol, rasu, klasu, dob, nacionalnost, religiju, tijelo bez ograničenja), to ih je teže koristiti kao pouzdanu osnovu za predviđanja o književnom ukusu. Prema njezinom mišljenju (Felski 2009/10: 393), većina bi se autorica složila da su njihove osobne povijesti utjecale na to kako čitaju, ali nijedna ne bi tvrdila da djela koja proizlaze iz drugačijih okolnosti moraju biti nešto strano, nedostupno ili nešto što je izvan okvira jer bi to značilo reduciranje estetskog užitka na vrlo ograničenu ulogu (samoprepoznavanje) koju određuje društveni identitet. Felski (2009/10: 397) na ovom osjetljivom mjestu postavlja ključno pitanje: kako možemo dva pogleda povežemo, odnosno uvedemo rod, a da pritom brezbrzo ne zaključimo kako žene čitaju i kako bi trebale čitati? Njezin je odgovor (Felski 2009/10: 397) sljedeći: **priznati činjenicu da rod ima utjecaja na to kako ljudi čitaju još ne znači zagovarati rodno odvojenu teoriju čitanja.** Ako su u prošlosti (Felski 2009/10: 398) teorije kao univerzalnog čitatelja predstavljale muškog čitatelja, a čitanje iz ženske perspektive shvaćalo kao prislušivanje privatnog razgovora, danas je jasno da žena može reagirati drugačije od muškarca kada je tekst poziva na suosjećanje

s autorovim jadikovanjem o neurazumljenosti, nepouzdanosti i varljivosti ženskog roda. Danas, naime, znamo da žena koja se identificira²⁹ s muškim junakom to ne čini jednako kao muškarac koji se identificira s istim junakom. Bez toga da oko roda gradimo zidove, možemo iznijeti skromnu tezu da i muškarci i žene ponekad čitaju s različitim prioritetima i interesima, a isto tako potvrđujemo činjenicu koju je davno istaknula Virginia Woolf: u prošlosti su priče o borbi i junaštvu sjale univerzalnošću, a priče o dnevnim sobama i životu kod kuće nisu imale tu auru.

Slazem se s Jeanette Winterson (Felski 2009/10: 399): »Ne želim čitati samo djela koja su napisale žene, samo djela koja su napisali gejevi i lezbijke, želim sve što postoji i što je istinsko, čini mi se da je odabir čitalačkog materijala na temelju roda i/ili seksualne orijentacije autora jalov način čitanja.« Nakon nedavnog britanskog istraživanja (Felski 2009/10: 399), dodajem tvrdnju da su žene

²⁹ Politički orijentirani kritičari (Felski 2009/10: 395) ponekad zagovaraju pogrešnu tezu da je svaka identifikacija opasna: čitatelj mora uništiti drugost tako da je asimilira u ono što je on sam. U nastavku je često samorazumljivo shvaćeno da onaj koga roman ili film obuzme ne može imati kritičku perspektivu, što je također pogrešna pretpostavka zato što uplitanje i distanciranje nisu nužno suprotni procesi, već mogu čak ispreplitati. Zapravo, najsnažnija čitateljska iskustva upravo su ona koja uključuju neprestano kretanje između različitih registara misli i osjećaja. Također je važno shvatiti da je pisanje o identifikaciji čitatelja većinom spekulativno – temelji se na malo više od vlastitih iskustava kritičara, a istovremeno često ne razlikuje identifikaciju i empatiju. One studije koje zapravo uspoređuju reakcije muškaraca i žena na slične tekstove pokazuju da odnos između načina na koji čitatelji čitaju i njihova roda nije jednostavan. Iako je rod važna os oko koje muškarci i žene »postavljaju« svoj način čitanja, on nije uvijek prevladavajuć. Felski (2009/10: 403) polazi od vlastite pedagoške prakse kada dokazuje da čak i u maloj i sličnoj skupini feministkinja rod može biti manje važan od načina na koji je čitatelj, odnosno čitateljica naučio_la razmišljati ili govoriti o rodnim razlikama.

spremnije čitati romane koje su napisali su muškarci, a muškarci su manje spremni čitati romane koje su napisale žene. Tako su žene vjerojatno više »bi-tekstualne« od muškaraca, a također su više navikle čitati kroz oči muških i ženskih likova: identifikacija sa suprotnim spolom u postfeminizmu često znači element transgresije. O bitekstualnosti žena razmišlja i Adrienne Rich³⁰ (2003: 31), iako tu pojavu ne imenuje ovim izrazom, već je samo opisuje: nijedan pisac nije pisao prvenstveno ili uglavnom za žene, niti se prilikom izbora građe, teme ili jezika obazirao na žensku kritiku. Za razliku od spisatelja, prema njoj, svaka je spisateljica više ili manje pisala (i) za muškarce, čak i onda kada se, poput Virginije Woolf, trebala obraćati ženama. Ako smo došli tako daleko da bi se ta neravnoteža mogla početi mijenjati i žene više neće proganjati »konvencija i primjerenost« ili pounutreni strahovi pred time da bi bile ili govorile same, onda je za spisateljicu – i čitateljicu – nastupio izniman trenutak.

Široko polje čitateljskog zanimanja, ne samo feministička ishodišta, zagovara i Anna Quindlen (Felski 2009/10: 405) u eseju *How Reading Changed My Life* (hrv. *Kako je čitanje promijenilo moj život*), u kojem piše o intelektualnom snobizmu i osiromašenom razumijevanju toga

³⁰ Rasprava o rodovima u knjizi *O lažima, tajnama i šutnji* (Rich 2003: 28) temelji se na osnovnom pitanju je li opresivni ekonomski klasni sustav odgovoran za opresivnu prirodu odnosa između muškaraca i žena ili je to zapravo patrijarhat – muška dominacija – izvorni opresivni model na kojem se temelji svaka druga opresija. Levi-Strauss je također napisao u *Elementarnim strukturama srodstva* da su čak i prije ropstva ili klasne dominacije muškarci oblikovali pristup prema ženama koji je jednog dana uveo razlike među svima nama. Rich (2003) nastavlja ovu misao na sljedeći način: novi pogled i otpor seksualnosti, obiteljskoj strukturi i politici koji su se razvili iz »patrijarhalnog pristupa« nisu nužni samo za feministkinje, već za opstanak općenito.

kako bi ljudi trebali čitati, kada zagovara strastvenu, odnosno emocionalnu uključenost u čitanje i interpretaciju: »Čitanje ima toliko funkcija koliko i ljudsko tijelo, a nisu sve od njih moždane.« Za osuvremenjivanje (post)feminističke znanosti o književnosti zaslužno je ne samo prividno napuštanje odvojene teorije čitanja, već i činjenica da je nadišla svoj strah od emocija i ujedno zadržala snažnu vezanost za kritičku analizu; u tom je pogledu daleko ispred brojnih oblika suvremene kritike.

Promjena paradigme u postfeminizmu – ispreplitanje hermeneutike sumnje s afektivnom hermeneutikom (tumačenje ove pojave je u sljedećem poglavlju, tj. Književna interpretacija u 21. stoljeću) – odmak je od feminističke vizije čitanja kao otpora (Felski 2009/10: 384); bit te tradicije sažeta je u terminu Paula Ricoeura »hermeneutika sumnje«. Ona određuje da književna i filozofska djela čitamo sa skepsom, što znači da propitujemo njihove skrivene pretpostavke. Uzimanje u obzir samo hermeneutike sumnje u smislu feminizma, prema meni, čitateljicu zaključava u negativan pristup jer od nje zahtijeva da više puta reagira u suprotnosti s onime što čita. Budući da ne želi istupiti iz tog položaja, ne dopušta si da je susret s knjigom dotakne, nadahne, promijeni. Takva feministička čitateljica čita samo zato da bi potvrdila svoja osnovna stajališta, da bi ponovno otkrila svoje pravo. Umjesto dijaloga između čitatelja i djela, postoji monolog u kojem čitateljica upozorava, prekora i popravljajući tekst, ali ne može iz njega učiti ili ga dubinski doživjeti. Kada čitateljica unaprijed zna da je svaki tekst samo truba patrijarhalne ideologije, interpretacija više nije potrebna: postane samo tautološki izgovor koji iznova i iznova dokazuje isto.

Čak i ako ne zagovaramo rodno odvojenu teoriju čitanja i interpretacije, vjerojatno smo svjesni da rod (još

uvijek) može utjecati na književno interpretaciju. U prošlosti su za to dokaz bila najslavniji čitatelj i najslavnija čitateljica europske književnosti: Don Quijote i Emma Bovary. Iako su slični po predanosti i strasti čitanja te prenošenju fiksijskih modela u stvarnost, ipak se razlikuju zbog svog rodnog statusa. Neki stručnjaci (Felski 2009/10: 372) koji su se bavili rodnim razlikama okarakterizirali su Emmu kao ženskog Don Quijotea. Emmin rod u ovom slučaju nije samo varijacija univerzalne teme, ne, njezin položaj žene srednje klase utječe na ono što čita, kako čita i kakvo spasenje očekuje od fiksijskog svijeta. Don Quijote ostaje simbol neuništivog idealizma, komično-tragičnog junaka poznatog i ljudima koji nisu pročitali ni riječ romana ili koji uopće ne čitaju, a Emma je jedna od najznamenitijih tragičnih žena u 19. st., baš kao i njezina slavna dvojnica Ana Karenjina. Kao kompleksan lik drskosti i banalnosti te dosade i erotike izaziva oprečne reakcije, čak su i feminističke istraživačice obično podijeljene. Neki je omalovažavaju kao stereotip koji je stvorilo muško pero, a drugi je veličaju kao kompleksnu, slojevitu, čak subverzivnu junakinju.

Iako su rodni obrasci više ili manje preslikani u oba ljubavna romana, Emmina mašta i postupci ograničeni su činjenicom da je žena. Čitanje u navedenim romanima ima u potpunosti drugačiju ulogu. Za Don Quijotea (Felski 2009/10: 376) ono je okidač akcije: njegova ljubav prema knjigama lansira ga u svijet, u potragu za pustolovinama i uzbudljivim doživljajima. Povezuje ga s veličanstvenom tradicijom junaštva i moralnom vizijom koju pokušava, koliko već komično, postići u djelu. Suprotno tome, za Emmu je čitanje nadomjestak akcije, privremeno utočište, omogućuje joj unutarnji bijeg. Istovremeno potvrđuje tezu da posebno snažna privrženost čitanju kod žene izvire iz

prepreka³¹ i postavlja ih: varanje muža u nekom smislu događa se na polju književnosti, preljub se događa zbog sentimentalnih i patetičnih romana. Upravo zbog tih romana Emma ne miješa vjetrenjače s divovima, već čini banalniju pogrešku (Felski 2009/10: 377) – dosadnog i indiferentnog ljubavnika mijenja za strastvenog. Iz razlika između svjetski poznatih čitatelja razabiremo da se muške i ženske romantične čežnje razlikuju. Potreba muškarca da ženu postavi na pijedestal povezana je s viteškim kodeksima i čistim, neokaljanim srcem dvorskog junaka. Suprotno tome, žena koja idealizira svog muškog ljubavnika često djeluje sentimentalno i smiješno, čime se pokušava dokazati ženska lakovjernost³² i sklonost samozavaravanju.

Iako danas ženski likovi više nisu tako pasivni i njihova mašta nije tako ograničena kao kod Emme zato što kvalitetna književna djela odražavaju suvremenije rodne sheme nego u romanima 19. stoljeća, ulogu roda još uvijek treba brižljivo reflektirati, prije svega kod pasivnim ženskim likovima treba biti svjestan odakle proizlazi njihova niska slika o samoj sebi. Adrienne Rich (2003: 111–112) u eseju o Anne Sexton navodi četiri načina na koje se žene u književnosti (dakle, kao književne osobe) i u životu zatiru: samoobezvređivanje, omalovažavanje ili

³¹ O preprekama roman govori na sljedeći način: »Muškarac ima barem slobodu; može upoznati zemlje i strasti, svladati prepreke, okusiti najudaljenija blaženstva. A pred ženom su same prepreke. Bez moći je i ujedno voljna, a protiv nje su i slabost tijela i podređenost u braku. Volja joj je kao s uzicom privezan veo na šeširu, drhti na svakom vjetru, uvijek se nađe neka zabrana da je sputa.« (Flaubert 2005:115–116)

³² Engleski pisac (Felski 2009/10: 379) iz 19. stoljeća omalovažavajuće je zapisao: »Većina čitatelja romana je ženskog roda i za njih su dojmovi posebice pogubni: prvo, žene su po prirodi osjetljivije, prijemčivije od suprotnog roda, a drugo, njihove su odgovornosti manje opsežne – pa imaju više vremena i više sklonosti da se prepuste sanjarijama pripovijedništva.«

nepovjerenje prema njima, suosjećanje na pogrešnom mjestu te ovisnost o ljubavi. Prvi način – samoobezvrednivanje – vjerovanje je u laž da žene nisu sposobne za velika djela. Budući da sebe i svoja djela ne shvaćaju ozbiljno, potrebe drugih uvijek im se čine važnijima od svojih. Te su žene zadovoljne ako rađaju intelektualna ili umjetnička djela u kojima oponašaju muškarce, u kojima lažu sebi ili jedna drugoj. Drugi način je samo posljedica prvog: omalovažavanje žena ili strah i nepovjerenje prema drugim ženama zato što druge žene su ja sama. Iz tog neprijateljstva i obezvrednivanja proizlazi uvjerenje da žene neće učiniti ništa i da su sve »prave revolucije« muške, te uvjerenje da su naši najgori neprijatelji zapravo žene. Treća vrsta zatiranja je suosjećanje na pogrešnome mjestu: kao takav primjer Rich³³ navodi ženu koja je bila silovana i čiji je odgovor bio suosjećanje prema silovatelju. Rich dodaje da će žene promijeniti sliku o sebi samo kada budu imale suosjećanja prema sebi i jedna prema drugoj, a ne prema svojim silovateljima. Četvrta vrsta zatiranja je ovisnost o »Ljubavi«, o predodžbi o nesebičnoj, požrtvovnoj ljubavi kao spasu i kao karijeri žene, ovisnost o seksu koja je kao narkomanski trip, način samouništavanja i samožrtvovanja. Ovisnost je i ovisnost o depresiji koju žene biraju kao najprihvatljiviji način bivanja, za što depresivna osoba ne može biti odgovorna. Liječnici u tom slučaju propisuju lijekove, a alkohol ženama nudi svoj pokrivač praznine.

³³ Rich (2003: 290) s obzirom na ove četiri vrste zatiranja i ostalih činjenica na kraju knjige svoje razmišljanje sažima na sljedeći način: »Što dublje ulazim u vrtlog strujanja povijesti, noćne more i odgovornosti, to sam više ljuta na tijek i u usporedbi s njegovom površinom vidim ga sve raznolikije: sada vidim raširenost i užas, a također i moć, moć koja se ne može imati bez užasa i razjarenosti. Moramo posegnuti onkraj retorike i izbjegavanja, posegnuti u sebe i osjetiti silu svega onoga što smo uzalud pokušale brzo preletjeti.«

Još je jedna ovisnost tipična, ovisnost o muškom odobravanju: dokle te neki muškarac intelektualno ili seksualno potvrđuje, nekako si dobro i egzistencija ti je osigurana, bez obzira na cijenu koju za to plaćaš. Ako sva četiri načina definiraju i ženu kao čitateljicu, logično je da će ženske likove prosuđivati na »pristran« način kada ih bude procjenjivala kroz naočale neprijateljstva i obezvjeđivanja te će, dakle, znatno prijatnije slušati muške likove od ženskih, a također za čitanje radije će odabrati muške autore. Ne samo književna interpretacija u 20. stoljeću, i interpretacija književnosti u 21. stoljeću svjesna da je rodno odvojena teorija čitanja više nije toliko aktualna, ali je još uvijek nužno reflektirati ulogu roda u književnoj interpretaciji. U sljedećem poglavlju to ću rasvijetliti prije svega u okviru rodnog identiteta i queer teorije, čime ću pokušati objasniti zašto je u ovom tisućljeću tako značajna nova osjetljivost, odnosno senzibilnost, zašto bismo trebali obratiti pozornost na rodne i spolne razlike, dakle rodni i seksualni³⁴ identitet.

³⁴ U knjizi koristim izraz rod i seksualnost ponekad sinonimno, najčešće kao dvije srodne, ali ne posve iste pojave, što odražava i stanje slovenske znanosti. Naime, razlika između roda i seksualnosti rijetko je precizno objašnjena; u nastavku je objašnjavam kao ispreplitanje više pojava. Rodni identitet (Rahne – Otorepec, Zajc 2016: 5–6) odnosi se na pojedinčevo duboko doživljeno subjektivno, odnosno individualno iskustvo koje uključuje i osjećaj tijela te druge izraze roda (odijevanje, govor, posebnosti). U prošlosti su muški i ženski rodni identiteti bili najčešći i stoga su vrijedili kao »prirodni« i »normalni«, iako danas znamo da predstavljaju samo dva ekstremna kraja na spektru. S rodnim identitetom usko je povezana seksualna orijentacija koja tumači seksualnu privlačnost i ponašanje, ali ne i rod; upravo seksualna orijentacija u seksualnom razvoju definira seksualni identitet. Poznajemo sljedeće vrste seksualne orijentacije: heteroseksualna (prema suprotnom spolu), homoseksualna (prema istom spolu), biseksualna (prema oba spola), panseksualna (prema osobama bilo kojeg spola i/ili svim spolovima), aseksualna (bez iskustva rodne privlačnosti prema drugim ljudima).

KNJIŽEVNA INTERPRETACIJA U 21. STOLJEĆU

U novom tisućljeću više ne treba dokazivati da je književna interpretacija značajna za postojanje znanosti o književnosti jer se krajem 20. stoljeća dogodio tzv. interpretativni obrat koji nije utjecao samo na utvrđivanje značaja književne interpretacije nego i pospješio interes za interpretacijom i izvan humanistike. Konstitutivne pretpostavke onoga što prepoznajemo kao stvarnost više se ne pripisuju uvjetima znanja (što je vrijedilo od Kanta nadalje) ni jezičnoj strukturi, već društvenoj praksi (Biti 1997: 151) koja uspostavlja interpretativne obrasce. Nije suvišno dodati da je interpretativni obrat samo paralela ili nastavak tzv. pripovjednog obrata u humanistici koji je pripovijest postavio kao opći koncept oslobođen tradicionalne vezanosti za prozne žanrove, te je povezoao s ponašanjem (Zupan Sosič 2013: 495–498). Istraživači teorija književnosti u 20. stoljeću opažaju da je u njegovoj prvoj polovici prevladava analitičko-znanstvena tendencija, a u drugoj polovici pojavom poststrukturalizma počinje jačati utjecaj interpretativno-hermeneutičkih tendencija. Neki (Burzynska, Markowski 2009: 34–35) čak predviđaju da će, ako je 20. stoljeće bilo vrijeme u kojem je prevladavala teorija, 21. stoljeće postati doba interpretacije. To se predviđanje ne čini previše utopističkim jer je interpretacija antropološki nužna. U sadašnjem stanju interpretacija se još uvijek mora pitati kakvu ulogu ima u književnosti i znanosti o književnosti te koje metode u svojim procesima upotrebljava zato što to jača njezin položaj, a ujedno je usmjerava prema suvremenom pristupu.

U prethodnom smo poglavlju uvidjeli da je književna interpretacija u 20. stoljeću, posebice u posljednjim desetljećima, doživjela velike promjene, što nas može

dovesti do logičnih predviđanja da će i u 21. stoljeću doživjeti značajne preobrate. To logično predviđanje glede interpretacije sažima Newton (1990: 175) u spoznaju da će se interpretacija još razvijati. Čini mu se da je razlog za to, kako je književna u posljednje vrijeme imala velik utjecaj, upravo preusmjerenje iz užeg zanimanja u širi kulturni kontekst (što sam ranije sažela kao interpretativni obrat). Prema njemu, širenje književnih studija dovelo je do vrlo zanimljivog razvoja u znanosti o književnosti: aplikaciju interpretativnih tehnika povezanih sa znanošću o književnosti na neknjiževne pojave, na primjer, filozofske i psihoanalitičke tekstove, povijesno pisanje, film i popularnu kulturu. Newton (1990: 178) upravo tako ne vidi problem u povećanju politizacije nekih pravaca ili metoda (npr. neki (post)feminizmu zamjeraju političnost): ovdje ne uzima u obzir samo opće mnijenje da uopće ne može postojati književna interpretacija koja nije politička, već i uvjerenje da je problematična samo dogmatična interpretacija koja ne nudi produktivne debate te se stoga zatvara samo u uže interpretativne zajednice. Ono što je Newton nazvao aplikacijom književnih interpretativnih tehnika na neknjiževne fenomene ostali istraživači interpretacije obuhvaćaju i izrazom pluralizam zato što nije riječ samo o ispreplitanju različitih interpretativnih metoda, načina, pravaca ili usmjerenja na području znanosti o književnosti, već i izvan nje. Pritom je značajno to da se pluralizam književne interpretacije etablirao već u 20. stoljeću kada su često ispreplitale vrlo različite, i stare i nove pojave, čak u interpretaciji samo jednog teksta.

Ako znamo da je metodološki pluralizam tako i tako prevladavajuća konstanta u znanosti o književnosti 21. stoljeća, čini se da je i interpretativni pluralizam nešto posve samorazumljivo. Izlaz iz prevelikog izbora različitih

interpretacija sama vidim u umjerenom pluralizmu i svrhovitosti postupaka, o čemu piše i Igor Žunković (2015: 221–226). U predgovoru Armstrongove knjige *Kako se književnost igra s mozgom* primjećuje da je najvažnija teškoća fMRI-tehnologije u tome što nam omogućuje pristup velikoj količini podataka o moždanoj aktivnosti tijekom književne recepcije, ali interpretacija tih podataka, koja ovisi o poznavanju aktivnosti mozga općenito, uistinu je vrlo neprecizna i ograničena u onome što može reći. Armstrong stoga značaj neuroznanstvenih spoznaja za znanost o književnosti sve vrijeme razumije i interpretira u usporedbi s fenomenološkim teorijama književne recepcije, a istovremeno smatra da neuroznanost može pomoći znanosti o književnosti i obrnuto, ali smisao svojih postupaka svaka znanost mora pronaći sama.

Velik izbor različitih interpretacija u 21. stoljeću, dakle, navode interprete na promišljanje svojih postupaka, a istodobno im čak predlaže da na početku književne interpretacije barem naznače svoje metode, pravce ili usmjerenja. Za lakše prepoznavanje najnovijih metoda, pravaca ili usmjerenja književne interpretacije u 21. stoljeću u nastavku ću neke od njih osvijetliti, ali ću – za razliku od pregleda književne interpretacije u 20. stoljeću – biti vezana za fragmentarnost. Ako sam se pri tumačenju književne interpretacije prošlog stoljeća zbog opsežnosti različitih pojava ograničila samo na one u najvećoj mjeri prijelomne ili najvećim odjekom, za cjelovit pregled u 21. stoljeću nedostaje mi vremenska distanca zato što posljednja dva desetljeća još uvijek nisu precizno znanstveno reflektirana. Također, neki su pravci – na primjer, postfeminizam i *queer* teorija – niknuli već u 20. stoljeću, a u 21. stoljeću samo se još razvijaju dalje. S obzirom na sve napisano, u nastavku ću predstaviti samo četiri metode, pravca, usmjerenja ili pristupa: teoriju rodnog identiteta, *queer*

teoriju, postklasičnu teoriju pripovijesti i afektivnu hermeneutiku.

Teorija rodnog identiteta i *queer* teorija

Dva strana termina, *gender* i *queer*, krajem stoljeća i početkom 21. stoljeća postala su popularna kao prije dekonstrukcija i postmodernizam. Oba područja, koja nisu toliko slična kao što na prvi pogled djeluje i koja možemo uvrstiti u postfeminizam, dotiču se novog senzibiliteta koji Burzyńska (Burzyńska, Markowski 2009: 483) tumači kao novi senzibilitet, osjetljivost za drugost. U prvom slučaju (*gender*) to je osjetljivost na rodne razlike i njihove uloge u društvu, a u drugom je slučaju (*queer*) više povezana sa seksualnošću, dakle seksualnom različitošću. *Gender* (rodni identitet, također i društveni spol) konstruirani je skup karakteristika, modela ponašanja, predodžbi i društvenih očekivanja, kao i normi povezanih s biološkim spolom (Burzyńska, Markowski 2009: 486). Ovaj konstrukt pokazuje uloge koje određeni pojedinac ima u društvu i kulturi, kao i njegov status i prava koja iz tog statusa proizlaze. Tako se **teorija rodnog identiteta** počela baviti različitim oblicima nejednakosti i diskriminacije na temelju spola, ženskog, muškog ili drugog. Među različitim zadaćama istaknula je ponovno čitanje književnih tekstova (prije svega kanona) kroz perspektivu rodnih razlika. U tom se smislu istražuju sljedeći problemi: nametanje ili potiskivanje roda zbog kulturnih konvencija, načina dodjeljivanja roda uz pomoć jezika i diskursa, mehanizmi definiranja roda, oblikovanje semantičkih polja na temelju ženskih i muških rodnih uloga, na koji način autor_ica koje je društvo usmjerilo na određeni biološki spol, rodno obilježava svoje tekstove i ostvaruje stereotipe (Burzyńska, Markowski 2009: 508) vezane uz određeni spol.

Za teoriju rodnog identiteta vrlo je značajna koncepcija roda Judith Butler, i to koncept roda kao kameleon-ske kategorije. Ako je identitet pojedinca put do nečega, pri čemu cilj zapravo ne znamo, pri čemu nam »skrivenu želju« reproduciraju različiti ideološki programi, možemo se složiti s njezinom postfeminističkom idejom (Zupan Sosič 2005: 96–97) o spolu kao promjenjivom konstruktumu. Ovako utemeljen rod treba shvatiti kao učinak i produkt; ponekad više od identiteta, ponekad manje od njega. Butler je u tom kontekstu kritizirala pretpostavku (Burzyńska, Markowski 2009: 498) da je biološki spol (*sex*) prirodno dan i nešto primarno, a da je društveni spol (*gender*) nešto sekundarno, nadgrađeno na spol i konstruirano uz pomoć društvenih i kulturnih norma, predodžbi i očekivanja. Ova vrsta hijerarhije proizlazi iz uzročno-posljedične veze: spol je biološki uzrok, a društveni spol njegova posljedica. U svojoj knjizi *Nevolje s rodom*, koja se smatra temeljnom knjigom teorije rodnog identiteta (*gender*), Butler zagovara posve radikalno stajalište da i biološki spol uz pomoć društvenog spola postaje određena unutarnja fikcija. Kako, dakle, pronaći izlaz iz rodne zbrke? Ovdje odgovaram paradoksalno: izlaz ne treba tražiti zato što nevolje s rodom ne možemo izbjeći. Ili, kako predlaže Judith Butler, preostaje nam samo da mobilizacijom, zbunjivanjem i proliferacijom rodova prouzročimo čim više teškoća na najbolji način. Upravo Butler, koja djeluje na oba područja, i dokazuje da teorija rodnog identiteta i *queer* teorija imaju mnogo dodirnih točaka, što će pokazati i moje promišljanje o ove dvije pojave.

Jedan od glavnih prethodnika *queer* teorije je Foucault (Burzyńska, Markowski: 505), od istraživača najreprezentativnija je Butler, a značajna je i Eve Kosofsky Sedgwick. Na početku je *queer* teorija tražila pojave homoseksualnosti, skrivene ili javno manifestirane u

književnosti; u novim inačicama zapravo je tražila elemente koji dekonstruiraju sve normativne identitete (rodne i seksualne) te istražuju pojave »promjenjivih« i »nestabilnih« identiteta. Kako bih lakše objasnila *queer* teoriju, najprije ću skicirati dodirne točke između gej i lezbijskih studija, čija su nadgradnja *queer* studije. Termin *gay studies/criticism* uključuje široko polje istraživanja (Childers, Hentzi 1995: 120), uključujući i feministička istraživanja o povijesnoj konstrukciji roda i antihomofobne teorije o povijesnoj produkciji i reprodukciji seksualnosti. Poput lezbijskih studija, i gej studije su političke u smislu uzimanja u obzir marginaliziranih i manjinskih diskursa koji se najčešće sažimaju u kratici LGBTQ+, te u reflektiranju oblikovanja kanona i propitivanju oblika i učinaka opresije. Suprotno gej studijima, lezbijski studiji su čak i u doba uspona gej studija bili manje razvijeni, ali su u zavidnom vremenu stvorili i vlastitu (ne samo zajedničku) povijest za koju se ponekad moraju boriti čak i u okvirima »straight« feminizma ili gej pokreta kako bi se uspostavili kao nešto isto u okviru već etabliranih ili kao neka inačica u okviru drugih pokreta (Childers, Hentzi 1995: 167–168).

Dok tradicionalna gej/lezbijska znanost o književnost pokušava utvrditi »istinu« o rodnoj orijentaciji pojedinog autora/književnog lika/ teksta, *queer* teorija radije analizira zašto se određeni pogledi čine samorazumljivima i koji mehanizmi djeluju u pozadini heteronormativnosti (Zavrl 2007: 105). Drugim riječima, *queer* pristup uključuje kritiku jedinstvenog identiteta kada naglašava rodnu nenormativnost umjesto rodnog identiteta. *Queer* pokret i *queer* teorija smješteni su upravo ondje (Andrieu, Boetsch 2010: 239–242) gdje se spajaju analiza produkcije modernog tijela i dolazak postmodernih tijela na scenu. Unatoč nekim prigovorima (npr. neodređenost, višak transgresivnosti), *queer* teorija je suvremena disciplina koja je

znanosti i običnom životu donijela mnoge pozitivne tekovine,³⁵ npr. terminološko obogaćivanje rasprave, pitanje biopolitike i povezanost s teorijom pripovijesti. Upravo je treća tekovina, spoj *queera* i naratologije, značajno obogaćenje znanosti o književnosti. Budući da su mnogi pioniri *queer* teorije pridonijeli teoriji pripovijesti (npr. de Lauretis, Miller, Sedgwick) i bavili se pripovjednim tekstovima, ta se teorija preklapa s teorijom pripovijesti od samoga početka. Na nekoliko se mjesta preklapa i s postkolonijalnom teorijom koja se isto tako pita može li bijeli zapadni heteroseksualni pokret – dakle prevladavajući feminizam – uopće predstavljati cijeli ženski pokret i predlaže da se uzimaju u obzir i sljedeći aspekti identiteta: klasa, odnosno društveni sloj, etnička pripadnost, seksualnost i čak dob (Childs, Fowler 2009: 87).

Pri istraživanju (post)feminističkih, lezbijskih, gej i *queer* tema treba biti svjestan u kakvoj povezanosti djeluju istost i razlika – djelovanje ovih osnovnih principa dotiče mnoge rasprave o rodnoj različitosti. Kada zagovaramo razliku, uvijek postoji i simultani poticaj, odnosno izazov za razotkrivanjem principa istosti (Bristow 1997: 228) koji sve povezuje zajedno, posebice ako »borci« u političkoj kampanji traže platforme uz pomoć kojih se bore za osnovna ljudska prava. Upravo ta napetost između istosti i

³⁵ Subverzivnost i njezine ublažavajuće učinke u nastavku ne spominjem zato što su temeljna osnova za cjelokupno *queer* djelovanje, a istovremeno ne naglašavam neke od uradnih prednosti koje navodi *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (Herman, Jahn, Ryan 2008: 477): izražavanje novih diskontinuiteta unutar sustava rod-rodni identitet-seksualnost (Sedgwick), propitivanje naizgled čvrstih termina identiteta (Butler), predviđanje nepotpune i nerazvijene perverzne budućnosti (Berlant, Warner).

drugosti³⁶ predstavlja najveći izazov za istraživanje seksualnih manjina u današnje vrijeme, a ujedno je i zajedničko polazište za već spomenuta različita područja. U postfeminizmu, kao ranije i u feminizmu, postavljaju se slična pitanja, samo što sada postoji više ponuđenih odgovora: Kako trebam čitati beletristiku? Trebam li čitati samo ženske tekstove i iz ženske perspektive ako sam žena? Trebam li stalno biti na oprezu da mi ne promaknu ideološke zamke koje su upisane u tekstove muškaraca? Je li čitanje kroz skeptične naočale karakteristično samo za post/feminizam, kako mu često zamjeraju?

Najprije odgovaram na posljednje pitanje: čitanje sa skepsom, dakako, nije karakteristično samo za post/feminizam. U viziji čitanja kao otpora (engl. *resistance*) možemo prepoznati feminističku preradu poznate tradicije interpretacije. Bit ove tradicije dobro je sažeta u terminu Paula Ricoeura »hermeneutika sumnje« (Felski 2009/10: 384–385). Ova hermeneutika pretpostavlja čitanje književnog, filozofskog ili umjetničkog djela sa skepsom. Ne možemo prihvatiti tekst onakvim kakvim se na prvi pogled čini, već moramo propitivati njegove skrivene pretpostavke. Slažem se s Ritom Felski (2009/10: 388) koja smatra da čin čitanja nije nužno uvijek i čin solidarnosti s drugim članovima

³⁶ U Sloveniji se često umjesto riječi pojam drugost često koristi riječ »drugačnost«, posebice ako je shvaćena u širem i općenitijem značenju. »Drugačnost«, kako je upotrebljavamo u nereflektiranoj praksi kao i u analizama dječje i omladinske književnosti, načelno se gradi u više ili manje eksplicitnoj opoziciji s »nedruagačnim«, dakle s nečim što smatramo normom, iako većinom ostaje neizrečena, riječ je pritom često o distribuciji moći i vrijednosnom sudu. U tom se smislu u znanstvenom području, a prije svega u kontekstu LGBTQ+, već započela debata o nadomještanju ovog spornog termina neutralnijim, kao što je raznolikost ili (u hrvatskom prijevodu) raznovrsnost (u ovoj sam knjizi već nekoliko puta spomenula raznolikost kao sinonim i kao samostalan termin).

opresirane zajednice – ovdje misli na feministkinje koje su pisale o podmuklom pisanju muškog kanona i koje su u djelima drugih žena vidjele odraz vlastitih života, želja i iskustava. Čini se besmislenim odbacivati književne tekstove samo zato što (naizgled) ne podupiru naša mnijenja. Žensko povezivanje kroz tekst, o kojem piše Schweickart (Felski 2009/10: 389), i meni se čini prilično idealizirano jer projekcija psiholoških stereotipa na književna djela pretpostavlja da su muški tekstovi nasilniji, a ženski prijazniji.

Jedan od najsnažnijih izazova ovom uvjerenju došao je od tamnopusnih feministkinja. Zašto bi činjenica da smo žene trebala biti najjači čimbenik u tome kako čitamo? Možda rasna pripadnost jednako snažno i uvjerljivo utječe na to kako ljudi čitaju? Dakako, istina jest da je ono što ljudi čitaju i kako čitaju oblikovano na temelju njihovih životnih iskustava, ali je istodobno teško predvidjeti da čitatelji cijene samo djela koja ta iskustva odražavaju kao u ogledalu jer to znači reducirati estetski užitak na vrlo ograničenu ulogu koju određuje društveni identitet. To znači reducirati brojne funkcije na samo jednu činjenicu – samopoznavanje. Slažem se s Felski (2009/10: 395–396) da su najsnažnija čitalačka iskustva upravo ona koja uključuju neprestano kretanje između različitih registara misli i osjećaja. Čitateljice i čitatelji pritom imaju osjećaj da ih je u djelo uvukla zavodljiva snagom svijeta knjige, ne gubeći pritom pogled na njegovu neobičnost i različitost od vlastitog svijeta. Unutar kulturoloških studija, naime, zbnjujuća i nepredvidiva interakcija između čitatelja i nekog djela naziva se pregovaranje (engl. *negotiation*).

Ovom sam tezom i odgovorila na pitanje »ženskog čitanja« koje sam si gore postavila: književna djela za žene i od žena nisu zanimljiva samo čitateljicama jer je to ograničavanje, a ne povećavanje sposobnosti žena; drugim

riječima, to je zatvaranje u odvojenu sferu i definiranje njihovog pristupa k umjetnosti na temelju roda. Postfeministkinje koje prelaženje rodnih granica shvaćaju kao nešto pozitivno, identifikaciju sa suprotnim spolom tumače kao element transgresije. Na ovoj se točki teorija Rite Felski, koju ću predstaviti u nastavku kao dio afektivne hermeneutike, dotiče s teorijama afektivnog³⁷ obrata, posebice s područjima književne identifikacije i empatije. Na kraju stoljeća, naime, dogodio se ne samo interpretativni i pripovjedni obrat, o čemu sam već pisala, već i emocionalni obrat. Najsustavnije se emocijama posvetila postklasična teorija pripovijesti (više u Zupan Sosič 2017: 296–309), koja je uzimala u obzir spoznaje ostalih znanosti, posebice na području emocionalne inteligencije.³⁸ Martha Nussbaum,

³⁷ Afektivni obrat (engl. *affective turn*) u knjizi nazivam i emocionalnim obratom iako oba termina nisu u potpunosti sinonimi. U Sloveniji je razlikovanje između triju koncepata emocionalnosti, afekta, osjećaja i emocije koji se u anglo-američkoj znanosti nazivaju *affect*, *feeling* i *emotion* slično: afekt je izrazito snažno i kratkotrajno emocionalno stanje, u suprotnosti s raspoloženjem, dugotrajnim i slabim emocionalnim stanjem; npr. afekt ljutnje, afekt radosti kao euforija itd. Osjećaj ili osjećajnost javlja se kada primimo podražaj iz okoline ili tijela te može biti ugodan ili neugodan, povezan s našim osjetilima; npr. osjećaj boli kad se udarimo... **Emocija** je povezana s osjećajima; uključuje još i definiran odnos prema događajima, ljudima ili sebi. Ako afekt (*affect*) brojni ne shvaćaju kao nešto osobno, već kao predosobni (čak nesvjesni) osjećaj, najapstraktniji od sva tri, zato što se ne može jasno i artikulirano izraziti u jeziku, osjećaj (*feeling*) je osobniji i iskreniji, a emocija (*emotion*) je vrsta društvene projekcije osjećaja jer se često na određen način emocionalno izražavamo kako bismo bili u skladu s društvenim normama, odnosno očekivanjima.

³⁸ Izraz emocionalna inteligencija nastao je u devedesetim godinama prošlog stoljeća (Zupan Sosič 2017: 300) i označava sposobnost osvještavanja vlastitih emocija i odgovarajuće vladanje njima u smislu poticanja emocionalne i intelektualne razine. Taj termin je konačno povezo dva područja, kogniciju i emocije, koja su tradicionalno bila odvojena i također namjerno razmatrana kao nešto potpuno različito:

jedna od najznačajnijih filozofkinja ovog stoljeća, s tim u vezi tvrdi da čitanjem o iskustvima različitih društvenih skupina i suosjećanjem s njima dobivamo inspiraciju za put ka pravednijem društvu jer kada gledamo kroz oči drugih koji su drugačiji od nas samih u osjećaju njihove boli i radosti spoznajemo našu zajedničku čovječnost. Upravo je na području emocionalne inteligencije post/feministička teorija nadišla strah od emocija i ujedno zadržala snažnu povezanost s kritičkom analizom, pa je u tom pogledu daleko ispred brojnih oblika suvremene teorije.

Postklasična teorija pripovijesti: emocije, empatija, identifikacija

Posvećenost emocionalnoj inteligenciji, a u okviru nje književnoj identifikaciji i empatiji, značajno je postignuće naratologije koja se od devedesetih godina prošlog stoljeća naziva postklasičnom teorijom pripovijesti. U njoj se dogodio i već spomenuti spoj *queera* i naratologije (Zupan Sosič 2018: 103), o čemu se u Sloveniji još nije dovoljno pisalo. Upravo u razvoju strategija narativnih analiza (Herman, Jahn, Ryan 2008: 478) *queer* teorija traži inovativne načine propitivanja zato što ne želi samo jednostavno identificirati određene autore ili tekstove kao *queer*, već nastoji uvesti u *queer* čitanje kanonske ili heteroseksualne tekstove, što se naziva *queering*. Propitivanje odnosa između narativne strukture i seksualnosti također ima veliki značaj za teorije pripovijesti. Ako pogledamo, na primjer, karakterizaciju, uočavamo da *queer* čitanje ne smješta samo homoseksualne likove u neki kontekst, odnosno određuje njihovo ponašanje, već pokazuje i kako očekivanja u

konačno se pokazalo da su međusobno vrlo povezana i međuovisna. U novom znanstvenom polju zvanom kognitivni pristupi u znanosti o književnosti emocije se činjenično razmatraju pod zajedničkim pojmom kognitivno (engl. *cognitive*).

pogledu rodnog identiteta te likove frustriraju. Naratološke analize obogaćene *queer* teorijom istražuju i načine na koje pripovjedna struktura može odmicati od tradicionalnih principa koherentnosti priče i kraja pripovijesti. Tako *queer* analize pripovijesti ponekad pokazuju da manje predvidljive nenormativne seksualne prakse ne prikazuju samo »drugačije« vrste seksualnosti koje se oblikuju na tematskoj razini, odnosno razini priče (npr. narcizam, fetišizam, analna erotika), već i na pripovjednoj razini zato što je značajno kako su te ekspresije želje izražene, odnosno kako izražavanje riječima alegorizira tijek pripovijesti. Na nekim se mjestima *queer* teorija dotiče i s emocionalnim pristupima, što mi se čini još posebno perspektivnim načinom razmatranja književnosti.

U današnjoj znanosti nije bilo dovoljno da je društvo počelo biti svjesno da briga za dobrobit svih ljudi, ne samo za ekonomsku i političku elitu, snažno ovisi o razini empatije pojedinaca i zajednica – za duboko bavljenje empatijom najprije je trebalo promijeniti tradicionalno vrednovanje emocija. U europskoj civilizaciji to je proizlazilo iz Platonova tumačenja **emocije** kao suprotnosti razumu, koja može postati čak i prijatna društvenom razvoju; ovo je tumačenje dugo prevladavalo u europskoj filozofiji i znanosti te je, izuzev drugih razloga, uzrokovalo deficit u proučavanju emocija. Tek se u 20. stoljeću razlikovanje između racionalnosti i emocionalnosti promijenilo; psihologija, psihoanaliza i sociologija počele su planski istraživati ljudsku nutrinu i baviti se problematikom emocija. Suvremena sociologija (Fernandez u Andrieu, Boetsch 2010: 117), na primjer, naglašavala je različitu dimenziju emocija: u izraženim emocijama razabiru se moralne vrijednosti nekog pojedinca, a posredno i cijelog društva, pa emocije, uz komunikacijsku i kognitivnu, imaju i pragmatičnu funkciju. Stručnjaci su, naime, utvrdili da su razmišljanje i

osjećanje (engl. *thinking and feeling*) zapravo u istom »paketu«, neki neuroznanstvenici su čak skovali novi termin, kogmocija (*cogmotion* – Keen 2007: 27), kako bi naglasili amalgam kognicije i emocije, a drugi su spominjali Rumijevu metaforu »oko srca« koje vidi znatno dublje od »oka intelekta«. U širem kontekstu emocija, različite su znanosti počele istraživati i empatiju; na području znanosti o književnosti posvećuje joj se postklasična teorija pripovijesti.

Nije slučajno da se u najvećoj mjeri sistematično emocijama posvetila upravo postklasična teorija pripovijesti zato što je pripovjedni obrat³⁹ zanimanje za pripovijest i priču povezo i s emocijama. Pojavila se čak i »empirijska strast« prema emocijama, npr. empirijska istraživanja (Keen 2015: 160) u laboratorijima diljem svijeta ispituju pripovjedni učinak, estetske osjećaje, emocionalnost pripovijesti, pripovjednu empatiju i druge pojave u kombinaciji s dubinskim čitanjem. Patrick Colm Hogan u svojoj knjizi *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories*, 2011. (*Afektivna naratologija: emocionalna struktura priča*) piše da su emocije usko povezane s pripovijedanjem priča, univerzalnim načinom razumijevanja i reflektiranja našeg svijeta i života. Struktura priča čini mu se sustavnim produktom ljudskog emocionalnog sustava koji je apsolutno najznačajniji za razumijevanje priča. Čak je uvjeren da su gotovo svi aspekti emocija povezani s pričama te da su, dakle, priče nužan dio razvoja našeg emocionalnog života. Još prije spomenute knjige potaknuo je naratologe na pisanje studija o emocijama koje će otvoriti brojne mogućnosti

³⁹ Pripovjedni obrat naziva se i procvatom naratologije (Zupan Sosič 2013: 495); tj. proces u drugoj polovici 20. stoljeća u kojemu je središnja književna vrsta postala pripovijest, a njezine tehnike i oblici čak su prešli granice znanosti o književnosti.

za istraživanje priča i pripovijesti. Velik utjecaj na naratologe i filozofe imaju i knjige Marte Nussbaum, prije svega njezini naglasci na etici; tako, npr. u djelu *Upheavals of Thought, the Intelligence of Emotions*, 2001. (*Izdizanje misli, inteligencija emocija*) tvrdi upravo suprotno od klasične filozofije koja je emocije tumačila samo kao primarne impulse te zagovara ideju da su emocije središte filozofije etike, stoga svaka teorija etike treba sadržavati suvremeno razumijevanje emocija. Za naratologiju je prije svega zanimljiva misao Nussbaum o pripovjednoj umjetnosti koja može preobraziti našu psihoemocionalnu konstituciju jer nam emocionalna inteligencija pomaže navigirati između hridi tuge, ljubavi, ljutnje i straha.

Empatija, dakle, nije povezana samo s emocijama, već i s etikom, a prije svega je njezino daljnje istraživanje značajan »izum« emocionalne inteligencije. To je izraz koji je nastao u devedesetim godinama prošlog stoljeća i označava sposobnost osvještavanja svojih emocija i odgovarajuće vladanje njima u smislu poticanja emocionalnog i intelektualnog rasta; koristi ga već Nussbaum u ranije spomenutoj knjizi. Priznata stručnjakinja Suzanne Keen emocije povezane s pripovješću naziva pripovjednim emocijama (*narrative emotions* – više o njima u mojoj knjizi *Teorija pripovijesti*), a među njima najviše pozornosti posvećuje empatiji, sastavnom dijelu emocionalne i društvene inteligencije. I sama ću se u nastavku baviti pretežito njome jer upravo ta pojava uključuje oba područja djelovanja, tj. osjećanje i razmišljanje, a obuhvaća sva tri elementa književne komunikacije, autora, tekst i čitatelja.

Empatija, kao noviji pojam, gotovo je u potpunosti nadomjestila raniji termin identifikacije, sličnog područja emocionalno-intelektualne aktivnosti u kojoj je ključni pojam bilo poistovjećenje. Iako je slična identifikaciji, ipak

se od nje razlikuje: ona je psihička kognitivna sposobnost uz pomoć koje se čovjek stavlja na mjesto neke druge osobe, događaja ili pripovjednog elementa kako bi razumio emocije i namjere (Andrieu, Boëtsch 2010: 118–119), iako nije nužno da pritom osjeća simpatiju, naklonost ili sažaljenje. Budući da je dokazano da je empatija povezana s pričom i pripovijesti, na području znanosti o književnosti trenutno je najviše istražena upravo pripovjedna empatija; njome se, npr. vrlo dubinski bavi već spomenuta Suzanne Keen. Prema njezinu mišljenju, pripovjedne su emocije usko povezane s književnim osobama zato što ti elementi igraju važnu ulogu u priči, a pripadaju i čitateljima koji na pripovjedne tehnike reagiraju znatiželjom, napetošću i iznenađeno: istodobno se dijele preko pripovjedne »izvedbe« autora koji nastoji kod čitatelja izazvati, odnosno probuditi osjećaje (engl. *feelings*). U knjizi *Narrative Form (Pripovjedni oblik)* Keen (2015: 155) je sažela (već u svojim prethodnim priložima) ustaljenu definiciju na sljedeći način: *pripovjedna empatija je dijeljenje afekata, osjećaja, emocija i perspektiva koje pruža čitanje, gledanje, slušanje ili (za/ iz)mišljenje pripovijesti.*

Tek se krajem prošlog stoljeća naglasila razlika između identifikacije i empatije koje su kao procesi uživljavanja u književnost značajni u književnoj interpretaciji. Stariji pojam **književna identifikacija** označava poistovjećivanje ili rezultat oponašanja nekog drugog bića i (ne)svjesnu težnju da smo nekome slični (Zupan Sosič 2017: 337). U procesu identifikacije središnja je simpatija, dakle, izrazit emocionalni odnos; za razliku od književne empatije u kojoj djeluje spoj emocionalnog i racionalnog odgovora. Ako je identifikaciju karakteristično uživljavanje samo u određene književne osobe, događaja, stanja, oblike ili stilove, dakle u one koji se čitatelju sviđaju i s kojima se lako poistovjećuje zbog sličnosti kulturnog okruženja ili

društvenih (ideoloških) uvjerenja, što nazivamo i emocionalnom zabludom,⁴⁰ za empatiju je karakteristično da, izuzev emocionalne naklonjenosti, djeluje i racionalna refleksija. Književna empatija, naime, omogućuje razumijevanje tuđeg iskustva i mogućnost razotkrivanja različitosti, raznolikosti i otvorenosti prema drugome, što je povezuje s etičkom dimenzijom. Budući da se pri čitanju i interpretaciji događa mnogo više od samog poistovjećivanja ili oponašanja određene pojave u smislu književne identifikacije, koja je zbog nekritičkog oponašanja književne osobe dobila i blagi pogrdni⁴¹ prizvuk, često se nadomješta s neutralnijim, širim i suvremenijim izrazom empatija. Kao i većina teoretičara, Rolot (Andrieu, Boëtsch 2010: 118–

⁴⁰ Emocionalna zabluda je prosuđivanje književnog djela na temelju emocionalnog utjecaja. O tome su u istoimenom eseju (*Affective fallacy*) pisali Wimsatt i Beardsley, predstavnici nove kritike u SAD-u. Smatrali su da je pogrešno ocjenjivati djelo samo na temelju njegova emocionalnog dojma, odnosno utjecaja na čitatelja ili čitateljicu. Teza o emocionalnoj zabludi odgovor je na tzv. impresionističku kritiku koja je tvrdila da je čitateljev odgovor na pjesmu ultimativni pokazatelj njezine vrijednosti. Kasnije se pokazalo da na osnovi emocionalne zablude mnogi čitatelji i čitateljice neko djelo odbija samo zato što im se ne dopada te tako postavlja kriterij dopadanja kao vrijednosni kriterij. To što nam se neki tekst ne dopada ne znači da nije kvalitetan i da o njemu ne bismo mogli dubinski raspravljati ili ga sustavno reflektirati – ponekad negativna reakcija (koja je često posljedice nadilaženja čitalačkog horizonta) uzrokuje više promjena u čitateljevoj osobnosti kao puko potvrđivanje teksta radi potvrđivanja njegova čitalačkog horizonta.

⁴¹ Potpuna, možemo je nazvati i naivnom, književna identifikacija karakteristična je naivnim, nestručnim ili neknjiževnim čitateljima koji čitaju bez refleksije i emocionalne distance; nekritičko poistovjećivanje s elementima teksta, najčešće je to književna osoba, čak je znak patološke (shizofrene) osobnosti. U naivnoj čitateljskoj identifikaciji (Zupan Sosič 2017: 338) prevladavaju emocije u smislu simpatije, što je dovelo do pogrešnih čitalačkih pretpostavki ili uputa (njih nazivamo i emocionalna zabluda), prema kojima bismo trebali čitati ili interpretirati samo priče (i likove u njima) koje nam se dopadaju.

119) *pojam empatija razlikuje od emocionalnog podudaranja sadržanog u identifikaciji, pri čemu su Ja i Drugi pomiješani te se nalaze u istom emocionalnom stanju.* Prema njemu, empatija je mehanizam koji vodi razumijevanje emocionalnog doživljaja druge osobe, dok emocionalno podudaranje u identifikaciji omogućuje isti doživljaj kao druga osoba, ali obično bez razumijevanja. Empatija, dakle, nije isto što i identifikacija zato što se u njoj čitatelj i čitateljica ne poistovjećuje (iako se može neprestano uživljavati u određenu karakteristiku i uspoređivati se s njom) s likom, događajem ili pripovjednim elementom kada prije svega pokušava razumjeti i prihvatiti, ali ne samo (su)doživjeti.

Kako bismo lakše razumjeli kako danas znanstvena naklonjenost empatiji oscilira od ekstatične apologije do skeptične relativizacije, navodim dvije poznate tvrdnje trenutno najpriznatijih stručnjakinja za (pripovjednu) empatiju, Marthe Nussbaum i Suzanne Keen. Prva (Nussbaum 1997: 90) smatra »da nas naša emocionalna uključenost u romane Henryja Jamesa ili Charlesa Dickensa uključuje u procese empatije i razmišljanja koji nas čine boljim građanima u stvarnom svijetu. Zanimanje za književne likove, njihove okoline i potrebe u nama budi moralne i političke interese koji će nas voditi do donošenja ispravnih odluka u korist nepoznatih drugih«. Tvrdnja Suzanne Keen (2006 u Zupan Sosić 2020: 225) na prvi pogled djeluje sasvim suprotnom kada tvrdi: »Moja djela pokušavaju objasniti zašto je veza između pripovjedne empatije i altruizma tako labava.« Svoju misao nastavlja sumnjom: od čitatelja romana koji doživljava ili empatiju ili osobnu nevolju ne očekuje se da će se odazvati recipročnim estetskim odgovorom. Navedena tvrdnja Suzanne Keen nije u potpunosti suprotna tvrdnji Nussbaum zato što ne niječe povezanost empatije i književnosti, odnosno čitanja i empatije općenito

– samo želi biti skeptična prema određenim poznatim tvrdnjama, prije svega prema onima koje ne možemo precizno dokazati.

Teorija pripovijesti u 21. stoljeću nije značajna samo za afektivni obrat, *queer* teoriju ili posebnu povezanost s postfeminizmom, već za povezivanje različitih interpretativnih metoda i pristupa općenito. Već na kraju prošlog stoljeća ispostavilo se da je istinita Sommerova tvrdnja (Koron 2014: 13) kako naratologija može djelovati kao korisna teorijska poveznica između pripovjednih struktura i interpretativnih pristupa. S obzirom na to da je teorija pripovijesti u analizama književnih tekstova oblikovala koncepte značajne za interpretaciju književnih djela, neki je shvaćaju samo kao teorijsku disciplinu, drugi kao pomoćnu disciplinu interpretacije, a treći naglašavaju njezinu heurističku vrijednost i korisnost njezinih koncepcija i modela u raznim interpretativnim pristupima (Fludernik u Koron 2014: 125). Kad je riječ o korisnosti i aplikativnosti naratoloških metoda, pristupa i analiza, ne smijemo zaboraviti na razliku između klasične i postklasične⁴² teorije pripovijesti; u 21. stoljeću, naime, postoje češće pravci postklasične naratologije, na primjer, kulturna, kognitivna, retorička i feministička naratologija te naratologija rodnog identiteta.

Unatoč brojnim razlikama između naratologija,

⁴² S obzirom na metodološke temelje i naratološke modele, teoriju pripovijesti mogli bismo podijeliti na predstrukturalističku (do 1960.), strukturalističku (1960–1980) i poststrukturalističko razdoblje, koje uz poststrukturalizam i dekonstrukciju uzima u obzir još niz drugih naratologija. U novije se vrijeme za strukturalističku fazu kao sinonim etablirao izraz »klasična naratologija«, a za zadnje razdoblje »postklasična naratologija« (Herman 1999, Nünning 2002, Sommer 2004, Koron 2009); podjelu na klasičnu i postklasičnu naratologiju u Sloveniji je uvela Alenka Koron (2009).

Ansgar Nünning⁴³ (2003: 243) objavio je tablicu sličnosti i razlika između klasične i postklasične naratologije koju sažimam u smislu navođenja razlikovnih obilježja između njih. Kao središnju razliku između njih Nünning navodi ahistoričnost, sinkroniju i tekstocentričnost klasične te povijesnost, dijakroničnost i kontekstualnu usmjerenost postklasične naratologije, što posebno određuje njihov fokus. Prva u fokus postavlja zatvorene sustave i statične proizvode s binarizmom i hijerarhijskom gradacijom, a druga otvorene i dinamične procese s holističkom kulturnom interpretacijom i sažetim opisima. Ako prva izbjegava etička pitanja i produkciju značenja, druga je prijemčiva za etička pitanja i dijaloško posredovanje značenja. Formalističkom i deskriptivnom paradigmatom klasična je naratologija zasnovala pripovjednu gramatiku i poetiku fikcije kada je nastojala spoznati univerzalne elemente svih pripovijesti, a interpretativnom i vrijednosnom paradigmatom postklasična naratologija usmjerila se na interpretativno korištenje analitičkog instrumentarija za istraživanje posebnih oblika i učinaka pojedinih pripovijesti. Koron (2014: 123) njihovu razliku plastično sažima na sljedeći način: klasična naratologija nastoji napraviti instrumentarij kojim bi prije svega bilo moguće objasniti produkcijsku stranu pripovijesti, njihovo »stvarno« značenje, pa time i predviđeni čitateljski odgovor, a moderna se više posvećuje čitanju priče i pitanju kako je ona bila primljena.

U 21. stoljeću nije se etablirala samo teza da je postklasična naratologija korisno sučelje između pripovjednih struktura i interpretativnih pristupa nego se i naglašavala mogućnost interpretacije poezije uz pomoć pripovijesti,

⁴³ U nastavku sažimam razlikovna obilježja obiju naratologija u Nünningovoj tablici prema nacrtu općih karakteristika u Koron (2014: 114–116).

što se naziva narativizacija poezije. O tumačenju poezije uz pomoć proze razmišljalo se još ranije, ne samo u devedesetim godinama prošlog stoljeća koje su vrijeme rođenja postklasične teorije pripovijesti. Tako je Spender (Knickerbocker, Reninger 1979: 688) u knjizi *Interpreting Literature* tvrdio da postoji više pristupa poeziji. Čak i ako se ne želimo odmaknuti od stiha i prevoditi ih u prozu, i dalje će ostati potreba za tumačenjem i komentarima. Unatoč tome što se moderni puristi boje da bi pjesma pri »prijevodu u prozu« izgubila svoju bit pjesme, poezija izražava složene ideje i stajališta koja najlakše povezujemo s principom priče. Narativnim aspektom lirike posebice se bave Peter Hühn (Pavlič 2014: 229) i njegove kolege iz istraživačke skupine na Sveučilištu u Hamburgu koji su uvjereni da naratologija može pomoći poboljšati i poticati proučavanje lirske poezije.

Olga Tokarczuk (2020: 149) također smatra da priča uvijek kruži oko smisla. Čak i ako to ne izražava otkriveno, čak i ako se programski odriče potrage za značenjem i usredotočuje na oblik, na eksperiment, čak i kada vodi formalnu pobunu i traži nova izražajna sredstva. Prema njoj, priča je uređivanje beskonačne količine informacija u vremenu, utvrđivanje njihovih povezanosti s prošlošću, sadašnjošću i budućnošću, otkrivanje njihove ponovljivosti i njihovo razvrstavanje u kategoriju uzroka i posljedica, pri čemu sudjeluju i razum i emocije. Prema uvjerenju kognitivnih naratologa, čitatelj bi trebao konstruirati priču na temelju događaja, čak i ako su oni lirskog karaktera ili ako su ti događaji smješteni na razinu diskursa ili na razinu čitanja. Darja Pavlič (2014: 234), koja sažima misli različitih zagovornika narativizacije, smatra da se narativizacija dakako može izvesti, samo je pitanje kako vrednovati takvu interpretaciju. S tim u vezi podupire njezinu misao da čitatelj pri tumačenju pjesme uz pomoć

narativizacije može osvijestiti na kakvoj se (književnoj, kulturnoj, povijesnoj) pozadini odvija njegova interpretacija; loša je karakteristika narativizacije što izglađuje⁴⁴ sva teška mjesta, pa je treba kombinirati s analizom različitih pjesničkih postupaka, a ne samo s pripovijesti kao univerzalnom semiotičkom djelatnosti.

Protiv suhoparne književne interpretacije: afektivna hermeneutika i psihoknjiževni pristup

Narativizacija poezije jedan je od pristupa kako čitateljima približiti suvremenu poeziju na inovativan način. Ne samo zato da bismo mogli evidentirati novost na području interpretacije nego prije svega zato da bismo suvremenim pristupima raslojili čitanje i interpretaciju, a ponekad je i olakšali ili čak umilili većoj skupini čitatelja. Pritom nije riječ o osvrtnu na neknjiževne, odnosno nestručne čitatelje kojima je bila naklonjena već postmodernistička teorija čitanja. Ona je stalno upozoravala na to da ne postoji granica između visoke i niske umjetnosti, da se, dakle, beletristika ne dijeli na trivijalnu i umjetničku, što je više izražavalo potrebe tržišta te oglašavanje i prodaju best-selera nego opće stanje vrednovanja književnosti. Ono što

⁴⁴ Priča kao pomoćna struktura za interpretaciju epike, lirike i drame mora biti individualni konstrukt, a ne već zapisana struktura koju potom interpreti samo ponavljaju i pritom propuštaju proces vlastite kronološke i kauzalne povezanosti i (narativnog) davanja smisla tekstu. U tom smislu, zapisana priča epskog ili lirskog teksta može olakšati čitateljevu recepciju, kao što predlaže npr. Božič (2008: 369), koji tijekom prvog čitanja *Krštenja na Savici* (slov. *Krst pri Savici*) učenicima nudi osim pjesme i predstavljanje stihova u prozi, ali znatno je važnije da time istim učenicima šteti. Oduzima im neponovljivu mogućnost višeznačnosti tog remek-djela i užitak Prešerenova pjesničkog genija kada im umjesto izvornog teksta nudi zapis priče, makar samo prilikom prvog čitanja (ali upravo je prvo čitanje vrlo značajno u smislu mjerodavnosti cjelokupnog čitanja).

je novo na području promocije književnosti u ovom tisućljeću su upozorenja na posebnu otuđenost studenata od studija književnosti u kojima se propituje i (ne)korisnost akademskih programa i nastavi u posljednja dva desetljeća. Jérôme David (Vernay 2016: viii) navodi sljedeća tri razloga: prvi je rigidni formalizam, drugi je izoliranost književnosti, a treći pasivno čitanje. Rigidni formalizam koji se uveo u nastavi od učenika je očekivao da budu »tehnički čitatelji«, a ne strastveni interpretatori fikcije. Drugi razlog – izolacija – u nastavi književnosti znači razmatranje književnosti kao nešto što je nastalo u izolaciji od ostalog diskursa. Pasivno čitanje je treći razlog koji je na području teorije čitateljskog odgovora potvrdio Yves Citton: učenici su bili prisiljeni u položaj pasivnog čitanja umjesto da su bili ohrabljani na znatizelju o tekstovima.

Ovo sam poglavlje nasloвила Protiv suhoparne književne interpretacije jer sam se pri imenovanju poglavlja oslanjala na poznati esej Susan Sontag *Protiv interpretacije* koji je spisateljica i predavačica objavila još 1964. godine. Na taj su se esej nadovezivali protivnici interpretacije još dugo nakon njegova objavljivanja kada su prije svega ponavljali njezinu misao »interpretirati znači osiromašiti, iscrpiti svijet zato da bismo uspostavili sjenoviti svijet značenja« (Sontag 2000: 242). Njezin prijekor interpretaciji prije svega je prijekor uskogrudnosti interpretacije, a time i skrnavljenja umjetničkog djela zbog »osvete intelekta«. Kada su protivnici interpretacije ponavljali neka njezina polazišta, često izvučena iz konteksta, »zaboravili« su na bit ovog članka koji se opire generalizaciji ovog procesa u smislu pretjerane intelektualizacije, ali ni na koji način ne niječe valjanost interpretacije. Prednost ovog članka je, naime, navođenje tumača na analizu oblika teksta (Sontag 2000: 246–247) i na slabljenje izrazito »intelektualnih«

metoda za interpretaciju djela: »Naša zadaća nije u umjetničkom djelu tražiti maksimalnu količinu sadržaja, a još manje iz njega iscrpiti više sadržaja nego što se već u njemu nalazi. Naša je zadaća ponoviti sadržaj tako da ćemo stvar uopće moći vidjeti. Cilj svih komentara o umjetnosti trebao bi biti učiniti umjetnička djela – i po analogiji naš doživljaj – stvarnijima, a ne manje stvarnima. Funkcija kritike mora biti da pokaže što jest, pa čak i što uopće jest, a da ne pokaže što znači što. Umjesto hermeneutike trebamo erotiku umjetnosti.«

Sontag u članku nije upotrijebila riječ suhoparna (interpretacija), iako je terminom pretjerana intelektualizacija ocrtala upravo jalovost i beživotnost interpretacije. U novom tisućljeću opet su se pojavili različiti zahtjevi za opuštanjem previše formalne intelektualizacije u korist »erotizacije«, ako ovdje upotrijebim prijedlog Sontag. Čini se kao da je »osveta intelekta«, danas bismo rekli nasilno razdvajanje emocija i razuma, čega se istraživanja odriču tek nakon 1990. godine, uzrokovala poprilične promjene u književnoj interpretaciji koje je pokazala već Sontag, a posebice je značajan njezin apel: protiv suhoparnosti. Iako se različiti istraživači ne pozivaju toliko na njezin poznati esej koliko na druge izvore, za viziju budućnosti čini mi se značajnom upravo ideja o tome kako moramo znati interpretacijom učiniti naš doživljaj »stvarnijim«; u nastavku ću upravo u okolnostima doživljaja razložiti afektivnu hermeneutiku i psihoknjiževni pristupi. Prvim inovativnim pristupom bavi se više znanstvenika, među kojima sam u postklasičnoj naratologiji istaknula Nussbaum i Keen; zbog sažetosti mojeg pregleda u nastavku ću se posvetiti samo doprinosima dvaju već spomenutih istraživača, Rite Felski i Jean-Françoisa Vernayja. Ono što spaja sve spomenute znanstvenike jest uvjerenje da razumijevanje kako književni tekst djeluje ne znači rekonstruirati njegove glavne

elemente s faktografskom preciznošću, dakle ne znači samo objektivizaciju interpretacije.

Rita Felski i postkritički pristup

Rita Felski predstavnica je tzv. postkritičkog pristupa, odnosno postkritičkog čitanja koje traži nove oblike čitanja i interpretacije – naime, postkritika je pravac koji nastoji nadići metode kritike, kritičke teorije i ideološke kritike. U mojoj monografiji već sam je spomenula kao zagovornicu postfeminističkog čitanja, ali djeluje i na području estetike, moderne i postmoderne te kulturalnih studija. Felski je u više studija, a posebice u knjigama *Uses of Literature*, *the Limits of Critique* i *Critique and Postcritique* (*Upotreba književnosti*, *granice kritike* i *Kritika i postkritika*) dala ishodište i osnovne postavke postkritike koje je moguće shvatiti kao prijedlog kako pronaći izlaz iz beznaadne situacije u kojoj se, prema njoj, našla suvremena znanost o književnosti. Kao i Vernay, Felski također smatra da u različitim pristupima u književnoj interpretaciji nestaju nekadašnji znanstveni postulati normativnosti i univerzalnosti, a književnost gubi status privilegiranog predmeta proučavanja. Kao pomoć znanosti o književnosti u obnavljanju zanimanja za književnost predlaže emocionalni pristup, što svjedoči o tome da je zagovornica **afektivne hermeneutike**.

Naime, Felski analizira čitanje protiv struje tzv. »sumnjičave interpretacije« i ujedno se zauzima za alternativne mogućnosti u znanosti o književnosti. Čini joj se da hermeneutika sumnje omogućuje razumijevanje kritičkog čitanja kao jedne od mogućnosti, a ne kao neizbježnu sudbinu studija književnosti zato što ona nema teškoće zbog same interpretacije, već zbog procvjeta »hiperkritičnog analitičkog stila koji guši sve druge oblike interpretacije

života.« (Felski 2019 u Latković 2020: 619) Felski izlaže da se pri određivanju današnje sumnjičave senzibilnosti treba odmaknuti od bogate povijesti sumnje, nazvana hermeneutika sumnje, iz koje istupa filozofska sumnja koja je, dakako, postojala i prije Ricoeurove trojice (Freud, Marx, Nietzsche), te književna sumnja koja postaje sve važnija od 19. stoljeća. Pritom ističe dva aktualna, osobito utjecajna i raširena tipa sumnjičanog čitanja: prvi tip proizlazi iz tradicije frojdovske i marksističke misli te tekst smatra svojevrsnom zagonetkom koju treba riješiti, a drugi tip, koji povezuje se s poststrukturalističkom tendencijom, ima glavni cilj »denaturalizirati« tekst i otkriti njegovu društvenu konstruiranost.

Prema njoj, hermeneutika sumnje određuje i sličnost znanosti o književnosti i detekcije (Latković 2020: 620): sumnjičava znanost o književnosti i detektivski roman prvenstveno su povezani s paradigmom nagađanja, i to od posljedica do rekonstrukcije uzroka uz pomoć proučavanja slijedi. Felski se upravo zbog detektivskih metoda⁴⁵ interpretacije zauzima za alternativna načela, posebice ona koja uključuju afektivnu dimenziju čitanja, odnosno pretpostavku da tekst nije samo pasivni čimbenik čitanja. Njezina načela najlakše razabiremo iz sljedećeg citata (Felski 2019 u Latković 2020: 621–622):

Umjetničko djelo nije samo objekt znanja, već i njegov

⁴⁵ Felski je, za razliku od Vernayja, čija će stajališta biti objašnjena kasnije, skeptična prema detektivskim metodama u književnosti. Dok Vernay zagovara ideju čitatelja-detektiva, naslijeđenoj iz Freudovih istraživanja i utvrđenoj u psihoanalitičkim raspravama (npr. Lacan, Žižek), Felski tu ideju previše generalizira na analitički aparat u detektivskom žanru: pritom zaboravlja da upravo uspješan detektiv mora kombinirati induktivno-deduktivne metode s intuicijom i emocionalnom kompetencijom.

potencijalni izvor – njegov kognitivni učinak i implikacije povezani su s njegovim afektivnim dosegom. Tekstovima smo povezani i umreženi na načine koje treba detaljnije proučiti. Tim tekstovima pristupamo s određenim očekivanjima, gajimo pojedina raspoloženja i stajališta, projiciramo svoje opsesije i dajemo prednost popularnim temama. Međutim, ti su tekstovi više nego samo zbroj naših projekcija: mogu nas iznenaditi ili osupnuti, gurnuti u neočekivana raspoloženja i stanja uma, potiču nas da učinimo nešto što nismo predvidjeli. U tom smislu, čitanje nije proces potkopavanja čvrstog tla, ni umireno istraživanje tekstualnih površina. Upravo suprotno, čitanje je suoblikovanje različitih aktera u kojem nijedna strana ne ostaje nepromijenjena.

Njezina teorija mreže aktera proizlazi iz teze da tekstovi uvijek djeluju u povezanosti s različitim skupinama aktera, pri čemu je važno napustiti uobičajena shvaćanja odnosa između teksta i konteksta. Prema njoj, čitatelj »nije središte značenja, ali nije ni olupina, prepuštena plimi društvenih i jezičnih sila« (Felski 2019 u Latković 2020: 622); čitateljski je prostor, dakle, nešto posebno. Stoga pozdravlja aktualni hermeneutički preporod⁴⁶ u Francuskoj,

⁴⁶ Vernay (2016: xxii) navodi da uspon »nove antropologije«, koja zbog važnosti emocija priznaje da smo najdublje u sebi više *homo sentiens* nego *homo sapiens*, još uvijek ne utječe na znanost o književnosti. Ona je ostala zarobljenica stare bipolarnosti emocija-kognicija, jednako tako išta nije razriješila ni poznata podjela na lijevu i desnu hemisferu mozga. Dok lijeva hemisfera, poput znanosti, stremlje k razmišljanju o našem svijetu na što analitičniji i objektivniji način, desna je – poput umjetnosti – posvećena sintetičkoj perspektivi koja se temelji na intuiciji i emociji. Dakle, izazov je riješiti taj paradoks s ciljem priznanja i ponovnog uspostavljanja subjektivnosti u čitateljski proces, uzimajući u obzir prijemčivost interpretacije i njezine emocionalne aspekte u sekundarnom i tercijarnom obrazovanju. Velik dio europskih sveučilišta već je organizirao centre i istraživačke skupine koje su prihvatile emocionalni obrat (engl. *affective turn*) i iskoristile interdisciplinarnost

o kojem ću pisati u nastavku, koji tekst više ne shvaća kao »spomenik mrtve misli« (fr. *histoire*), ni kao autorefleksivne mreže jezičnih znakova (fr. *écriture*). Pritom otvara prostor afektivnom i kognitivnom tijekom čitanja (Latković 2020: 623) te tako više ne razdvaja razum i emocije, ni ne odbacuje laičko iskustvo. Da je živi susret s književnošću, a ne dijagnostička vježba, pravi put istraživačica dokazuje i svojim pedagoškim primjerima. I sama je svjesna da predložena interpretacija ima i zamku: antiintelektualizam⁴⁷ koji ga namjerava izbjeći ravnotežom između kritičke analize i nadahnućem koje ga ne tumači precizno.⁴⁸

Uvodi i kategoriju užitka, ali ne na sličan način kao Barthes zato što ga tumači više kao motivatora čitanja i društvenih posljedica. Kao i Radway, Felski (2009/10: 407) također ne predlaže da kritičari napuste analiziranje knjiga kako bi govorili samo o svojim osjećajima. Teško je predočiti nešto manje privlačno od takve vježbe u akademskom narcizmu. Prema njima, uloga emocija i užitka u estetskom iskustvu pitanje je za promišljeno istraživanje, a

ulaganja u znanost o emocijama (engl. *affective science*) i kognitivnu znanost.

⁴⁷ O strahu od antiintelektualizma već se više puta pisalo. Na poseban način ga je ošinula Hanna Arendt u svojim pismima iz Amerike, koja su pokazala u kolikoj se mjeri kontinentalni, tj. francusko-njemački akademski i kulturni milje sve do polovice 20. stoljeća europskim »izbjeglicama« činio superiornim u usporedbi s anglo-američkim – Arendt spominje »fundamentalni antiintelektualizam« te države koja je iz nekih posebnih razloga najlošiji na sveučilištima (Arendt i Jaspers 1992 u Šporer 2020: 604).

⁴⁸ Unatoč naglašavanju nezadovoljstva prema aktualnom stanju u kritici i znanosti o književnosti, rad Rite Felski izražava naklonjenost prema fenomenološkoj praksi i kulturološkim studijima – dakle, i sama se koristi metodama »hermeneutike sumnje«, što je dakako i logično zato što bi samo afektivni pristup u interpretaciji vodio do antiintelektualizma, na što i sama upozorava.

ne jednostavno izgovor za emocionalni odmak ili alibi za antiintelektualističku sentimentalnost. Pritom Felski (2009/10: 407) citira Gwin: »Da je maštoviti proces čitanja, i trebao bi biti, bogat, pun užitka – da je estetski proces u svojoj srži – ne lišava ga njegovih društvenih posljedica. To što može imati posljedice na polju društvenoga ne lišava ga njegove ljepote i moći da nam daje bezgranične užitke.« Na polju emocionalnog Felski posebnu pozornost posvećuje laičkom iskustvu koje, prema njoj, nije zagovor pučkog čitanja nasuprot akademskom, već spoznaja da unatoč neporecivim razlikama imaju zajedničke afektivne i kognitivne parametre. Autorica naglašava četiri kategorije (Latković 2020: 624) koje predstavljaju različite načine odnosa prema tekstu: čitanje uključuje logiku prepoznavanja, estetski doživljaj analogan je očaranosti, književnost stvara posebne konfiguracije društvenog znanja te dragocjenost iskustva šokiranosti nad tekstom; ukratko, prepoznavanje, očaranost, znanje i šokiranost.

Izuzev odobravanja, nabrojani prijedlozi Rite Felski izazvali su i otpor, posebice prema ideji zagovaranja estetskog iskustva zbog njega samog. Toga je svjesna i Felski, zbog čega naglašava značaj obuhvaćanja širine i intenziteta estetskih susreta, bez esencijalističkih odvajanja na umjetnost i šund. Pridružujem se mnijenju Latković (2020: 625), koja u svojoj studiji *Postkritička praksa i interpretacija književnosti* tvrdi da Felski ne razlikuje metode i načine laičkog i znanstvenog čitanja. Kao slabost njezinih inovacija navodi i neodređenost mreže aktera te nejasnoću koncepta interpretacije. I sama sam skeptična prema izjednačavanju neknjiževnog i književnog čitanja (Felski ga naziva laičko i znanstveno čitanje) te prema jednostavnosti njihovog povezivanja, o čemu sam više puta pisala, također prema izostavljanju vrednovanja u književnoj interpretaciji, ali pozdravljam nastojanje za uvođenjem emocija u

interpretaciju, odnosno povezivanje kognicije i emocija u tako složenim procesima kao što su čitanje i interpretacija. Za razliku od Latković, potpuno razumijem da Felski ne nudi jasan koncept interpretacije – svaka interpretacija određuje svoj koncept s obzirom na temu teksta i svrhu interpretacije, a upravo nas tako na otvorenost modela tjera i suvremeni metodološki pluralizam. Doprinos Rite Felski u borbi protiv suhoparne interpretacije cijeni zbog prednosti dijaloga i dopuštanja prostora perspektivnim rješenjima koja, paradoksalno, ne zatvaraju vrata sumnji, iako se znanstvenica na više razina suprotstavljala upravo hermeneutici sumnje.

Jean-François Vernay i psihoknjiževni pristup

Felski »pogrešne« interpretacije definira samo opisno, a Jean-François Vernay, pisac i stručnjak za australski film i roman te Sigmunda Freuda, previše formalističku interpretaciju jasno naziva suhoparnom interpretacijom. Naime, Vernay (2016: xxi) naglašava argument da se suvremena nastava književnosti gradi na suhoparnom konceptu kritike: u književnoj refleksiji počeo je prevladavati poseban tip intelektualnog gušenja (engl. *asphyxia*), a ne umjeravanje na uvjete čovjeka. Prema njemu, bilo bi bolje kada bi književna refleksija znala pokazati kako užitak koji nudi književnost može biti i koristan, posebice prema zaključcima neurobiologije prema kojima emocionalni i kognitivni procesi dovode do rehabilitacije emocija. Vernay tako osporava kartezijsku podjelu na tijelo i duh zato što ulazak emocija shvaća kao važan uvjet za širenje prostora književne refleksije. Stoga u svojoj knjizi *The Seduction of Fiction. A Plea for Putting Emotions back into Literary Interpretation* na koju ću se referirati u nastavku, traži nove alate koji bi mogli pridonijeti vrednotama književnosti, pri čemu se oslanja na ono što sam naziva

psihoknjiževnim pristupom (engl. *Psycholiterary approach*). Cilj je ovog pristupa nanovo osvijetliti književnost, posebice roman. Ukratko rečeno: ovaj pristup vrednuje nesvjesno, priznaje subjektivnost književne interpretacije, propituje estetski užitak i povlači paralele s konceptima psihičkog, određujući utjecaje učinaka na autora i na čitatelja.

Psihoknjiževnim pristupom Vernay namjerava izbjeći suhoparnu književnu interpretaciju koja, prema njemu, književnost lišava emocija i reducira je na verbalnu činjenicu, što može potvrditi izjava Tzvetana Todorova o tome kako suvremene metode poučavanja književnosti teško vode do ljubavi prema književnosti. Vernayja (2016: xxi) posebice žalosti činjenica da danas čitanje poezije ili romana ne dovodi do refleksije o stanju čovjeka, pojedinca ili društva, ljubavi i mržnji, radosti i očaju, već o konceptima kritike, bila to tradicionalna ili suvremena kritika. Čini mu se da još uvijek možemo osjetiti neposredne učinke objektivizacije interpretacije u francuskim⁴⁹ (srednjim) školama jer još uvijek »treniraju« mlade da oblikuju precizne priče, da traže najsitnije detalje koji uopće nisu značajni. Jednako ih tako sile na književno seciranje koje im uništava želju za izražavanjem emocija i ne razvija kritički pogled, odnosno širu perspektivu. Naime, takvi pokušaji objektivizacije interpretacije ne slijede čitateljski proces čitatelja i čitateljice, pa ih mogu odvratiti od čitanja. Pierre Bayard (Vernay 2016: 6) smatra da čitati ne znači mehanički dokumentirati, već i stvarati. Takav pristup omogućit će čitatelju da izrazi svoje osjećaje te ga tako neće ograničiti

⁴⁹ Francusko ministarstvo za školstvo u nastavnom planu i programu (Vernay 2016: 77), koji vrijedi od rujna 2010. godine uzelo u obzir ulogu emocija. Unatoč podjednakoj pozornosti posvećenoj kogniciji i emociji, u nastavnom planu i programu uočavamo paradoksalnu situaciju: kritiziranje prevetlike znanstvenosti književne teorije postavljeno je na znanstvene temelje.

samo na pasivne odgovore.

Francuski stručnjaci ne zagovaraju uvođenje emocija u interpretaciju samo zbog svojeg osobnog uvjerenja o desenzibilizaciji⁵⁰ u francuskoj (formalističkoj) znanosti o književnosti, već slijede brojna istraživanja. Kada emocije istražuju kroz znanstvene leće (Vernay 2016: x), mogu potvrditi argument da književna fikcija utječe na čitatelje, što su testirali istraživači u New Yorku i Torontu. U rezultatima ovih istraživanja prevladava stajališta da čitanje beletristike poboljšava empatiju, društvenu percepciju i emocionalnu inteligenciju – iako ponekad samo privremeno. Psiholozi i neuroznanstvenici istražuju društvene vrijednosti književnosti kroz teoriju mišljenja i na tom novom području mogu mnogo doprinijeti; jednako tako mogu mnogo pridonijeti i teoretičari književnosti. Promatrati interpretaciju književnog djela u posljednje vrijeme znači zanimati se za istraživanja kognitivne znanosti koja mjeri utjecaj emocija na mišljenje. Nažalost, sva te mjerenja ne mogu istražiti i neke aspekte emocija, na primjer, utjecaj emocija tijekom autorova stvaranja, zbog čega se Vernay (2016: 71) posebno zauzima za psihoknjiževni

⁵⁰ Vernay (2016: 15) smatra da desenzibilizacija također proizlazi iz upotrebe neosobnih izjava i fraza te majestetičnog plurala (u inozemstvu se naziva i *royal we*: npr. moramo istražiti). Stoga predlaže upotrebu prvog lica jednine pa i oponašanje nekih karakteristika tzv. impresionističke kritike Juliena Gracqa koji je navodio razloge zašto voli roman – takva vrsta kritike dopušta izražavanje emocije i impresije, a isto tako nastoji i pospješiti fragmentarni diskurs kada pokušava prenijeti cjelovitu sliku. Pridružujem se mnijenju da je izražavanje vlastitog iskustva, dakako u kontekstu argumentiranih izjava, stimulativno posebice kada u interpretaciji reflektiramo emocije, kada majestetička množina kao osnovni način izricanja naših teza, uvjerenja i tvrdnja stvara prilično formalistički diskurs, ujedno djeluje prašnjavo, kao i različite fraze, na primjer: Pri odabiru skupova nizova relevantnijih biografskih podataka usredotočit ćemo se na tzv. temeljne prostorne podatke.

pristup s kojim se može posvetiti i perspektivi zavodjenja (engl. *seduction*), odnosno primamljivosti i užitku književnog djela.

O užitku je pisao već Barthes u knjizi *Užitak u tekstu*, a i Hans Robert Jauss (Vernay (2016: 65), kada je stajalište užitka, koje umjetnost ukazuje i pruža, tumačio kao temelj estetskog iskustva. Već je Barthes priznao da je želja smještena u srž književnog procesa u svim fazama – koncepciji, recepciji i interpretaciji – što je zanimljiva prerada Freudove zamisli o »premještanju« stvarnog svijeta u fiksijski prostor u skladu s željom stvaratelja. Otkad je Freud⁵¹ (Vernay 2016: 29) naglasio povezanost između umjetničke kreacije, eskapističke mašte i emocionalne uključenosti, književnost i psihoanaliza uživaju simbiotski odnos: autori konstruiraju imaginarne prostore prezentacije u kojima mogu igrati uloge preuzimajući likove, odnosno odgovornošću za razvoj njihovih značaja, što će čitatelja namamiti u identifikaciju ili empatiju. Želja, bila ona jaka ili slaba, dakle nije prisutna samo u biti stvaralačkog akta nego i u čitateljevu horizontu očekivanja, pa je potrebno obratiti pozornost na autorovu moć zavodjenja i želju čitatelja za zavodjenjem.

Imajmo na umu činjenicu da autori uvijek pišu za druge, a oni koji tvrde da pišu samo za sebe su, smatra Eco,

⁵¹ Vernay (2016: 30) se psihoknjiževnom pristupu više puta oslanjao na Freudovu sljedeću tezu iz djela *Creative Writers and Day-Dreaming* (*Kreativni pisci i sanjarenje*), pri čemu se psihoanalitičar pita vode li prvi tragovi imaginativne aktivnosti u djetinjstvo. Prema Freudu, djetetova najdraža i najintenzivnija aktivnost je igra. Ovdje Freud predlaže tezu da se svako dijete u igri ponaša poput kreativnog pisca kada stvara svoj vlastiti svijet ili bolje preuređuje stvari na nov način koji ga veseli. Pogriješili bismo da mislimo da dijete stvarno ne doživljava ovaj svijet; upravo suprotno: dijete svoju igru shvaća stvarno i u nju ulaže mnogo emocija.

nepošteni i lažljivi narcisi. Eco (Vernay 2016: 24–26), naime, smatra da jednu stvar pišemo uistinu za sebe, a to je popis za trgovinu. On nam pomaže da ne zaboravimo kupiti ono što je potrebno, a kad sve kupimo, bacamo ga jer više nikome neće biti od koristi. Svaku drugu stvar koju pišemo, pišemo zato da bismo nešto rekli nekom drugom. Bilo koji se uroci koriste, autor govori rascjepljenim jezikom, pri čemu se autorov glas odvaja od pripovjednog glasa. Dakle, »shizofrenim pristupom« u knjizi stvara ambivalenciju kod čitatelja. Knjiga, koja je istovremeno autorova neopipljiva mašta i čitateljev opipljivi predmet, u tom se smislu shvaća kao prijelazni prostor, prostor iluzije u kojem supostoje unutarnji i vanjski svjetovi. Vernay (2016: 33–35) supostojanje zamišlja na sljedeći način: kritički čitatelji trebaju slušati ono što tekst govori (i između redaka), pozornost trebaju usmjeriti na ono što likovi nisu izrekli, interpretirati različite događaje, razabrati polisemiju (riječi) i istražiti što se skriva iza jezičnih figura itd. Prema njemu, ovakvu interpretaciju najučinkovitije će oblikovati psihoknjiževni pristup, tj. spoj književnosti i psihoanalize.

Naime, oba područja, fikcija i psihoanaliza, slična su u svojem nastojanju da objasne ljudski um. Oba tvrde da postoji površinsko značenje (tekst/ego) i značenje koje je bogatije i rječitije, tj. podpovršinsko značenje (podtekst; superego i dr.). Oba područja, fikcija i psihoanaliza, imaju zajedničke dodirne točke: moć jezika, retorike, emocije, subjekt koji čita, umjetnost, slične strukture i intimnost koja graniči sa skopofilijom (prijateljskim gledanjem). Oba koriste riječi ne samo za denotaciju već i za konotaciju. Oba osposobljen tumač diskursa, bio on psihoanalitičar ili književni kritičar, mora znati analizirati, kako se riječi spajaju i postaje neka vrsta Sherlocka Holmesa u interpretaciji svog materijala. Simbol detektiva, koji je Felski za interpretaciju strogo odbacila, Vernay uvodi kao središte

koje je koristio već Freud;⁵² analogiju s istraživačkom metodom uzimali su u obzir i Lacan i Žižek.

Izuzev odgovora na pitanje želje i užitka u pisanju, čitanju i tumačenju tekstva, psihoknjiževni (Vernay 2016: 61) pristup ponudio bi i odgovor na pitanje kako roman bez »stvarnog postojanja« u čitateljima može stvarati stvarne osjećaje? Psihoknjiževni pristup, kao jedan od mnogih interdisciplinarnih pristupa, može govoriti o osmozi koja se pojavljuje između psihe autora i čitatelja, uzimajući u obzir estetski užitak. Naime, psihoknjiževna analiza (Vernay 2016: 66) temelji se na onome što zagovornici kognitivne znanosti nazivaju vrućom kognicijom (engl. *hot cognition*), tj. emocionalnim aspektima funkcioniranja mozga, bez zanemarivanja užitka samog teksta, ni užitka njegove teorijske refleksije. Drugim riječima, Vernayjev pristup nastoji uskladiti emocije i intelekt, osjetilna iskustva i nadosjetilno znanje (ako posudim Platonove riječi) te utjecaj recepcije, odnosno njezinog izražavanja. Prilikom razmatranja emocija Vernay (2016: 73) ne zaboravlja na vrednovanje: prema njemu, književne emocije ne mogu imati učinak (kvalitete) bez razrađenog i produbljenog stila. Pri isticanju vrednovanja, odnosno kvalitete⁵³ prikazivanja emocija,

⁵² Sigmund Freud definirao je psihoanalizu, isto kao i znanost o književnosti, kao umjetnost interpretacije. Poznato je njegovo duhovito pitanje: da ste detektiv koji istražuje ubojstvo, biste li očekivali da će ubojica na mjestu zločina ostaviti svoju fotografiju s adresom kako biste ga tako lakše pronašli?

⁵³ Jedna od razlika između kvalitetne i nekvalitetne (trivijalne) beletristike je način i prikazivanja emotivnih situacija. U trivijalnoj književnosti važniji su višestruki i površinski emocionalni manevri, a za netrivialnu karakteristično je promišljeno i produbljeno prikazivanje emocija, prije svega nadilaženje sentimentalnosti i patetike, drugim riječima, izbjegavanje pretjerane plačljivosti. Do kraja prošlog stoljeća nastojala se održati granica između umjetničke i trivijalne beletristike barem u području nagrađivanja; međutim, u zadnje vrijeme nagrađena

jasno je svjestan koliko pisaca želi da emocije u njihovim djelima mogu izbjeći književnu prosudbu, iako su predstavljane emocije ipak književni konstrukt i kao takve moraju se prosuđivati.

Usporedba postkritičkog pristupa Rite Felski i psihoknjiževnog pristupa Jean-Françoisa Vernayja pokazuje sličnosti i razlike u njihovim inovativnim prijedlozima za književnu interpretaciju. Njihovi su pristupi slični u uvjerenju da uključivanje znanosti u razumijevanje književnosti još ne znači da trebamo potpuno oponašati znanstveni diskurs. Oboje također odlučno tvrde da moramo promijeniti ovu književnu kulturu u kojoj književna erudicija zakriva ili uništava emocije i užitke čitanja tako što spajamo kogniciju i emocije. Budući da oboje zauzimaju za afektivni obrat, možemo ih ubrojati u predstavnike afektivne hermeneutike. Kako izbjeći pretjeranu objektivizaciju ili suhoparnost književne interpretacije, daju različite prijedloge. Felski predlaže mrežu aktera u književnoj interpretaciji, neodvajanje između profesionalnih i laičkih čitatelja te proučavanje čitateljskog užitka, a Vernay se usmjerava na (pre)vrednovanje pojma nesvjesnog, istraživanje estetskog užitka uzimajući u obzir ulogu moždane kore (i filozofije funkcioniranja ljudskog mozga), mašte i kognitivnih procesa.

knjiga više nije jamstvo za kvalitetno čitanje. Tako se zbog komercijalnih, promocijskih ili drugih neprofesionalnih razloga već nekoliko puta dogodilo da je pobijedila trivijalna knjiga: na primjer, roman Bronje Žakelj, *Bijelo se pere na devedeset* (slov. *Belo se pere na devetdeset*), 2019. godine dobio je nagradu Kresnik za najbolji slovenski roman. Unatoč očitim karakteristikama trivijalizacije, opravdanje nagrade vrtjelo se oko emocionalnog utjecaja na čitatelje i pritom posve zaboravilo na nekvalitetu prikazanih emocija u tom romanu.

Perspektive književne interpretacije u budućnosti: metodološki pluralizam i kognocijski pristup

U ovom poglavlju pokušat ću ukratko sažeti razmatrane pravce, pristupe, metode i načine književne interpretacije u nedavnoj prošlosti i sadašnjosti kako bih lakše ukazala na perspektive buduće književne interpretacije. Poći ću od temeljnog znanstvenog polazišta da je u našem tisućljeću moguć samo **metodološki pluralizam**, pa se i u interpretaciji mogu miješati i ispreplitati različiti pravci, pristupi, metode i načini razmatranja književnosti. Različiti elementi miješaju se tako sinkretično da teško razlučujemo osnovne crte određenog pristupa. Tako, na primjer, Gadamer, značajan predstavnik hermeneutike, nije utjecao ne samo na razvoj suvremene hermeneutike već i na teoriju recepcije sljedećom poznatom izjavom: u procesu tumačenja mijenja se i naš horizont, pa se značenje pojavljuje tek kroz dijalog između čitatelja i djela. Slično sinkretično djeluje i dekonstrukcija, npr. Derridaovo kritiziranje metafizike prisutnosti kao logocentrizma i fonocentrizma nije važno samo za dekonstrukciju, već i za (post)feminizam i druge pravce. Jednako se tako dekonstrukcija na više mjesta povezuje s marksističkom teorijom zato što u drugoj polovici 20. stoljeća ona ponovno oživljava kada se miješa s drugim, nemarksističkim pristupima književnosti i umjetnosti – izuzev ideologije koja je za nju bio bitan pojam, pozornost posvećuje i estetskim determinantama i književnim strukturama. Većina interpretativnih pravaca, metoda i pristupa već je u osnovi sinkretična, a u posljednje vrijeme na dodatno obogaćivanje utječe ispreplitanje različitih elemenata zbog metodološkog pluralizma. Unatoč šarolikosti i nepredvidivosti različitih kombinacija, većini metoda i pristupa još je uvijek zajednički hermeneutički krug koji je inače osnovni temelj imanentne interpretacije. Pod hermeneutičkim krugom mislim na opće načelo da pri

razumijevanju i tumačenju teksta moramo razumjeti dio iz cjeline i obratno, cjelinu iz dijelova, te isto tako uzimati u obzir načelo povezanosti teksta i interpretata.

Teško je predvidjeti koje će metode i pristupi u metodološkom pluralizmu budućnosti biti češći ili više obećavajući; zasad se pokazuje perspektivan postfeminizam ili, drugim riječima, treći val feminizma. Ona uzima u obzir mnoštvo i raznovrsnost ženskih svjetova, ukratko, rasnu, etničku, homoseksualnu dimenziju te prostorni udio, na primjer, zemlje Trećeg svijeta. Upravo na temelju tog vala proširila se teorija rodnog identiteta ili društvenog spola te *queer* teorija (*gender* i *queer*), koji su trenutno prevladavajući pravci postfeminizma. *Queer* teorija dobila je dovoljno znanstvenog odjeka upravo zato što se na odgovarajući način povezala s postklasičnom teorijom pripovijesti kojoj se predviđa svijetla budućnost. Naime, postklasična naratologija korisno je sučelje između pripovjednih struktura i interpretativnih pristupa. Istovremeno je upravo postklasična teorija pripovijesti ono područje koje se počelo dubinski baviti emocijama kada je obuhvatilo spoj pripovjednog, interpretativnog i emocionalnog obrata. U emocionalnom obratu, koji reflektira tzv. afektivna hermeneutika, pozornost znanosti nije se samo usmjerila na emocije već i na povezivanje kognicije i emocije, što je neuroznanost nazvala kognocijom (engl. *cogmotion*). Kako bismo i u Sloveniji mogli slijediti te novosti na području književne interpretacije, predlažem novi pristup – **kognocijski pristup**. U književnoj interpretaciji on bi povezivao emocionalno i racionalno područje tako da, s jedne strane, uzima u obzir afektivnu hermeneutiku (koju zagovaraju Felski i Vernay), a s druge strane, proizlazi iz već ustaljenih metoda tzv. hermeneutike sumnje.

Uvjerena sam da smo mi učitelji i učiteljice književnosti i prije afektivnog obrata, dakle prije kraja prošlog stoljeća, uzimali u obzir emocije i na različite ih načine uključivali u našu nastavu. Bili smo svjesni da književnost djeluje prema drugačijim aksiološkim i ontološkim principima nego što to vrijedi za, na primjer, znanost ili čak filozofiju. »Budući da je književnost umjetnost koja se temelji na jeziku, i to na sažetom, estetskom i višeslojnom jeziku (za razliku od uobičajene realnosti koja se temelji na uklesanom, najčešće banalnom i stereotipnom rječniku), utječe na naše emocije i razmišljanja, odnosno oblikovanje naše emocionalne inteligencije na različite načine.« (Zupan Sosič u Kozin 2020: 91) Dakle, bili smo svjesni da u nastavi književnosti ne treba posvetiti pažnju samo emocijama u tekstovima već i emocijama naših čitatelja, a pri razmatranju autora i autorove emocionalne inteligencije, odnosno uloge (emocionalnog) odgovora u određenom književnom razdoblju: znali smo oslušivati emocije u različitim fazama, procesima i elementima (njih pobliže tumačim u sljedećem poglavlju) književne interpretacije. Budući da smo mi upravo oni koji smo zagovarali nastavu kao živi susret s književnošću, ponekad nailazili na prepreke koje postavlja formalizacije beletristike, vjerojatno smo se razveselili svježim vjetrovima u ustaljenim i ponegdje već ustaljanim interpretativnim pristupima, koje u znanost i interpretaciju uvodi afektivni obrat.

Naime, pri istraživanju kroz znanstvene objektivne potvrdila se teza da književna fikcija utječe na čitatelje, što su pokazala brojna istraživanja u kojima je prevladavalo stajalište da čitanje beletristike poboljšava empatiju, društvenu percepciju i emocionalnu inteligenciju – iako ponekad samo privremeno. Aktualni hermeneutički preporod u Francuskoj, koji se paralelno događa i u SAD-u i drugdje, tekst više ne shvaća kao »spomenik mrtvoj misli« (fr.

histoire) ili samo kao autorefleksivnu mrežu jezičnih znakova (fr. *écriture*). Budući da više ne odvađa razum i emocije, afektivna hermeneutika otvara prostor za afektivno i kognitivno tijekom čitanja tako da se beletristička knjiga shvaća kao autorova neopipljiva mašta i kao čitateljev opipljiv predmet, dakle, u tom smislu kao prijelazni prostor, prostor iluzije u kojem koegzistiraju unutarnji i vanjski svjetovi. Afektivna se hermeneutika otvaranjem k emocijama zauzima i za istraživanje kategorije užitka⁵⁴ kojim su se u prošlosti već bavili, na primjer, Freud, Lacan i Barthes. U osvjetljavanju užitka u afektivnoj hermeneutici Felski i Vernay bitno se razlikuju. Felski užitak tumači kao motivator čitanja i društvenih posljedica, a Vernay još više naglašava korisnost književnog užitka – posebice prema posljednjim tvrdnjama neurobiologije prema kojima emocionalni i kognitivni procesi vode do rehabilitacije emocija.

Doprinos Rite Felski u borbi protiv suhoparne interpretacije cijenim zbog prednosti dijaloga i otvaranja prostora obećavajućim rješenjima koja, paradoksalno, ne zatvaraju vrata sumnji, iako etablirana znanstvenica ustrajno piše o tome da izbjegava hermeneutiku sumnje. Da je ipak riječ o hermeneutici sumnje, posebice pokazuju

⁵⁴ U proučavanju užitka oboje, i Felski i Vernay, zaboravljaju na kategoriju užitka i na razliku između užitka i ugode. Razlikovanje između visoke, umjetničke književnosti i niske, trivijalne književnosti najsuštavnije je reflektirao već Adorno (Zupan Sosić 2017: 117), kada je književnoj umjetnini pripisao cjelovit, harmoničan pogled na svijet koji u stvarnosti ne postoji; a trivijalnoj književnosti shematičnost i neproblematičnost. Trivijalna nudi (prema Adornu) instant užitke, a umjetnička »trajnu« ugodu, povezanu i ojačanu procesima koje su kod pojma katarze analizirani, primjerice, Aristotel i Ingarden. S obzirom na to uvjerenje, tvorevina koja bi u potpunosti odgovarala prihvaćenoj normi je tipizirana i ponovljiva; takva epigonska djela su trivijalna, a djelo kvalitetno književno djelo neponovljivo.

njezini doprinosi u postfeminizmu, u kojima vrlo pronicljivo i produbljeno isprepliće različite interpretativne pristupe, metode i načine. U kontekstu postfeminizma upravo mi se njezino (Felski 2009/10: 398) spomenuto rješenje čini najkorisnije: rod utječe na to kako ljudi čitaju, ali to još ne znači da trebamo uspostaviti rodno odvojenu teoriju čitanja zato što ograničiti žene na čitanje ženske književnosti posebice znači getoizaciju. U njezinom postkritičkom pristupu opažam samo ponešto nepreciznosti koje je Vernay na pojedinim mjestima odgovarajuće dopunio. Oboje ne razlikuju stručno i laičko, odnosno književno i neknjiževno čitanje (što mi se ne čini konstruktivno), ali Vernay pri razmatranju emocija ne zaboravlja na vrednovanje, kao što to čini Felski, prema njemu, književne emocije djeluju samo s razrađenim i produbljenim stilom. Vernay ne izbjegava ni detektivski princip koji, prema njemu, motivira čitanje, a interpretaciju čini zanimljivijom. Blisko mi je i njegovo stajalište o kritičnosti čitatelja koji bi trebali slušati ono što tekst govori (čak i između redaka). I sama sam još prije njegovih savjeta u nekim svojim doprinosima čitateljima i čitateljicama predlagala da pozornost usmjere na ono što likovi nisu izrekli, da interpretiraju različite događaje, da razabiru polisemiju (riječi) i istražuju što se skriva iza jezičnih figura. U borbi protiv suhoparne interpretacije dragocjen je doprinos Felski i Vernayja: prema mojem mišljenju, najplodnije u kombinaciji afektivne hermeneutike i hermeneutike sumnje, o čemu etablirani znanstvenici još nisu detaljnije pisali.

Poglavlje sam nasloвила jasnim naslovom – protiv suhoparne interpretacije – i iz potpuno praktičnih razloga, ne samo iz spomenutih teorijskih vizija najnovijih pristupa u znanosti o književnosti. Naime, rigidni formalizam ili usmjerenost na podatke u nastavi književnosti prisutan je i u našim školama. Sama nikada nisam bila pobornica ovog

neučinkovitog pristupa – međutim, slovenski je jedan od rijetkih predmeta u kojem možemo njegovati maštu, ljepotu, apstraktno mišljenje, emocionalnu inteligenciju i istraživati sažetost i figurativnost govora – pa sam više puta bila šokirana koliko se suhoparnosti još uvijek nameće učenicima i učenicama. Promatrala sam je u školovanju svoje djece i djece prijatelja, u nastavi nekih kolega u osnovnoj i srednjoj školi, a čak se pojavljivala i na najvišoj, dakle, fakultetskoj razini. Sasvim sam ovoreno na nju odgovorila tijekom natjecanja za Cankarovo priznanje kad su me jednom zamolili da pregledam natjecateljske ispite. Budući da izuzetno cijenim takva natjecanja koja su posvećena nadarenim čitateljima i čitateljicama, kritizirala sam jedan od ispita koji je bio izrazito formalistički, odnosno suhoparan. On je od djece pretežito zahtijevao reproduciranje podataka (što je, dakako, ukazivalo na formalističnost pristupa samog sastavljača ispita); najapsurdnije je bilo kada su trebali nabrojati sve ribe u romanu (ihtiološkim izrazima), a ništa manje apsurdno da nabroje pojedine predmete po poglavljima.

Odličan roman Mate Dolenca *More u vrijeme pomrčine* (slov. *Morje v času mrka*) ukazao je na sasvim druge mogućnosti propitivanja, pa sam predlagala sljedeća pitanja (neka od njih sažimam po sjećanju jer ti zapisi više nisu dostupni): Što more znači glavnom liku i ostalim seljacima? Zašto je protagonist toliko ganuo susret s velikom ribom? Kako je taj susret opisan? Što vas je u romanu najviše dirnulo i zašto? Objasnite koji su vam simboli posebno ostali u sjećanju. Što vam se u romanu činilo najzanimljivijim i najkvalitetnijim? Zašto?

Iz pitanja koja sam nanizala možete zaključiti da sam uz poznavanje romana na razini priče željela reflektirati i pripovjednu razinu (usporedna usmjerenost na razinu

priče i pripovijesti preciznije je predstavljena u poglavlju *Dječje stvari* i *Djetinjstvo* u knjizi *Nešto u magli nad rije- kom ili književna interpretacija tekstova (za maturu) II* ili, drugim riječima, osim razumijevanja romana, željela sam provjeriti i ostale procese, na primjer, doživljaj (Zašto je protagonista toliko ganuo susret s velikom ribom?), anali- ziranje (Kako je taj susret opisan?), sintetiziranje (Što more znači glavnom liku i ostalim seljacima?), uspoređivanje (Objasnite koji su vam simboli posebno ostali u sjećanju.), sjećanje (sve pitanja) i vrednovanje (Što vam se u romanu činilo najzanimljivijim i najkvalitetnijim? Zašto?).

Prije svega, prvi proces – doživljavanje – prije afek- tivnog obrata mnogima se činio nepotrebnim jer su se u smislu straha od antiintelektualizma bojali da će učenici i učenice previše impresionistički tumačiti svoje doživljaje te da će na takav način u pisanju eseja samo prikrivati⁵⁵ svoje neznanje. Dakako, događalo se i to jer neki učenici uopće ne pročitaju tekst (ili ga pročitaju vrlo površno) pa se pokušavaju spasiti traženjem bilježaka na internetu ili čita- njem kratkog sadržaja tik prije eseja (na maturi). No, ti uče- nici i učenice ne smiju biti pokazatelj za nevažavanje kategorije doživljaja jer upravo ona otvara ventile kognicije i emocija te doprinosi poboljšanju čitalačkih i drugih druš- tvenih navika, a posebice utječe na ljubav prema književ- nost i čitanju. Kako bismo lakše razumjeli koja pitanja treba postaviti za područje doživljaja, neka od njih u sljedećem

⁵⁵ Većina skeptika oglasila se u vezi s ocjenjivanjem, iako glede kate- gorije doživljaja ne bi trebalo biti nepravilno zato što vješti i suptilni uči- telji lako raspoznaju je li rasprava o emocionalnom odgovoru samo mlaćenje prazne slame; naime, provjera neznanja u tom je procesu slična drugim procesima, na primjer, analizi, sintezi, objašnjavanju, tumačenju, uspoređivanju itd.

paragrafu prepisujem iz drugoga dijela knjige pod naslovom Tekstovi za maturu.

Što osjećamo kada zamišljamo Terezu kako joj na odlučujući dan – prvi susret zaljubljenih – zakruli u želucu? Zašto? Kako su se Trond i Jadran, glavni likovi obaju romana, osjećali nakon što ih je otac napustio? Koji su rođaci još važni u doživljaju i refleksiji očeva rastanka u oba romana? Kako je opisan Trondov i Jadrov novi osjećaj gubitka? S kojim se lakše identificirate i zašto? U kojem ste odlomku osjetili više simpatije i empatije (prema sinu) i zašto? Koji je odlomak u vama probudio više emocija i o kojem ste dublje razmišljali? Što mislite o dva prostora radnje, opisana u didaskalijama; u prvoj drami (*Kralj Betajнове*) to je prohodna soba, a u drugoj (*Sluge*) gostionički vrt? Kako biste se osjećali u takvim prostorima? Iz nabrojanih poticaja vjerojatno ste shvatili da nisam samo pitala o emocijama, već da su pitanja pokušala obuhvatiti i emocionalni i kognitivni napor interpretacije. Budući da je spoj emocija i razuma, prema mojem mišljenju, prirodan postupak i njihovo spajanje također treba prikladno imenovati, ovaj će pristup najsažetije imenovati izraz kognocijski pristup koji sam predlagala gore – čini mi se da »oko srce« vidi znatno dublje nego samo »oko intelekta«.

RAZINE, PROCESI I ČLANOVI KNJIŽEVNE INTERPRETACIJE

Prilikom čitanja poglavlja Književna interpretacija u 20. stoljeću i Književna interpretacija u 21. stoljeću, ustanovili smo da različiti pravci, metode i načini privilegiraju različite razine, procese i članove književne interpretacije. Ako, s jedne strane, jedno djelo može ponuditi više interpretacija, a interpretacija je nikad dovršen proces, s druge strane, i čitatelj ili slušatelj su također proizvođači značenja, baš kao autor i tekst, bitno određen kontekstom. Dakle, proces interpretacije je obojen subjektivnošću, nerijetko i modnim trendovima ili prevladavajućim ukusom određenog doba. Različite metode i pristupe treba argumentirati tako da je književnost put i cilj toga puta zato što se prečesto događalo da je samo empirijsko (npr. književno-povijesno) nizanje podataka. Kako bi unatoč subjektivnosti interpretacija mogla nuditi pogled u odabrani tekst, treba uzimati u obzir sistematizaciju koja ju dijeli na dvije razine, a u okviru obje razine na više procesa. Uzimanje u obzir dvije razine zapravo je logična sinteza različitih pogleda na čitanje i interpretaciju beletristike; s obzirom na procese, mogli bismo uzeti u obzir i više njih nego što sam ih sama istaknula. Prije nego počnem tumačiti te dvije razine i sve procese, samo da spomenem da se ti procesi mogu pojaviti na obje razine: moj raspored uzima u obzir dominaciju, dakle činjenicu da su određeni procesi češći na prvoj razini, a određeni procesi dominiraju na drugoj razini. No, budući da je interpretacija usko povezana s čitanjem i u ovoj ih knjizi razmatram gotovo sinonimno, na isti ću je način razmatrati i u procesima.

Sistematična podjela čitanja i interpretacije na dvije razine danas je toliko važnija zato što čitalačka zanesenost opada i zato što je za povećanje naklonosti književnosti

nužno, još više nego u prošlosti, promišljati vođenu književnu interpretaciju. Preciznom određivanju književnog čitanja i književne interpretacije pomaže podjela na prvu i drugu razinu čitanja, odnosno podjela na dvije⁵⁶ razine književne interpretacije, uzimajući u obzir opće karakteristike književne interpretacije, uvjete čitanja, čitateljevo poznavanje književnog ugovora,⁵⁷ njegovu kompetenciju, empatiju i intenciju te vrednovanje – podjela čitanja i interpretacija na dvije razine zapravo je podjela prema tome kako čitatelj zna ili želi oblikovati značenje pročitano. Interpretacija prve razine je popunjavanje osnovnih referentnih okvira koji se tek na drugoj razini produbljuje popunjavanjem »praznih mjesta« ili realizacijom, odnosno konkretizacijom umetničkog djela tako da se te dvije razine međusobno isprepliću; već u prvorazinskom čitanju, odnosno interpretaciji mogu biti prisutni talozi druge razine, ali čitanje druge razine u osnovnim referencama uvijek poseže u čitanje prve razine. S obzirom na dvije razine književnog čitanja (i književne interpretacije), Eco (2005: 221) je podijelio čitatelje na prvoj i drugoj razini: čitatelj prve razine želi znati što se događa, a čitatelj druge razine želi saznati kako je to što se događa bilo pripovijedano. S podjelom čitanja i interpretacije na dvije razine slažu se i

⁵⁶ Na višedjelnost književne interpretacije upozorio je već Abrams (1999: 127–134) kada ju je u užem smislu razložio kao specifikaciju književnog djela analizom, parafrazom i komentarima, a podjela čitanja na čitanje prve razine i druge razine u Sloveniji je bila protumačena kao podjela na prvo i drugo čitanje. Krakar-Vogel (2002: 10) prvo čitanje ili prvu fazu nazvala je spontanim čitanjem, a drugu fazu (višestrukog) čitanja analitičko-stvaralačkim čitanjem.

⁵⁷ Književni ugovor je termin koji sam uvela (Zupan Sosič 2011: 34) po analogiji s Ecovim izrazom fikcijski ugovor, a označava dogovor između autora, teksta i čitatelja o poznavanju literarnosti, njezinih pravila i (žanrovskih) odrednica. Književni ugovor je dogovor koji odražava poznavanje literarnosti autora, teksta i čitatelja.

Woolf, Sontag i Jean-Jacques Lecercle.⁵⁸ Da bismo znali kako priča završava obično je dovoljno da čitamo samo jednom. Da biste postali čitač druge razine, isti tekst morate pročitati nekoliko puta.

Pouzdana je da neki čitatelji razine prve nikada ne postanu čitatelji druge razine. Naime, na drugoj se razini (Eco 2005: 223) odlučujemo ima li tekst više značenja ili obuhvaća i simboličko, odnosno alegorijsko značenje. Da bi postali čitač druge razine, isti tekst treba pročitati više puta. Čitatelja samo na drugoj⁵⁹ razini nema; da bi postao dobar čitatelj druge razine, treba biti i dobar čitatelj prve razine. Tako si u Ecovu romanu *Ime ruže* čitatelji prve razine postavljaju klasično pitanje kriminalističkog žanra: Tko je to učinio? Tko je odgovoran za zločine u opatiji? Čitatelj druge razine pita se dalje: kako trebam ustanoviti (s pretpostavkom) ili čak stvoriti modelnog autora da će moje

⁵⁸ Jean-Jacques Lecercle (2005: 188) predlaže sljedeći postupak: prvi korak je napraviti kratak, činjenični sažetak priče. Drugi je korak postavljanje pitanja na koja prvi može odgovoriti i onaj tko vodi književnu interpretaciju kada na početku objašnjava rječničke nejasnoće, klišeje, poslovice. Mora biti svjestan da izbor elemenata koji će biti tumačeni ukazuje na interpretativni put kroz tekst.

⁵⁹ Vernay (2016: 2–3) dijeli čitatelje slično kao i Eco, samo što ih ne svrstava u dvije razine, već piše o dvije vrste, stručnoj i nestručnoj. Prema njemu, stručni je onaj tko je već zvanjem određen obvezom čitanja, bilo u institucionalnom smislu ili u profesionalnom kontekstu: novinar, prodavač knjiga, knjižničar, književni kritičar, urednik, lektor, nastavnik i student. Od ovih čitatelja zahtijeva se čitanje tako da često ne mogu odabrati svoje štivo jer im je ono već određeno. Na nestručne čitatelje, koje je Eco okarakterizirao kao one koje zanima samo ono što se dogodilo, utječu socioekonomski čimbenici (oni, na primjer, radije odluče gledati filmsku adaptaciju romana nego čitati knjigu) i vrijeme koje žele namijeniti čitanju. Oni koji čitaju u javnom prijevozu vjerojatno više vole kraće pripovijesti – nestručni čitatelj čitanje shvaća i kao rekreaciju, pa čita na plaži, dakako laganije štivo.

čitanje imati smisla? Što znači traženje druge knjige *Poe-tike*, omražene zbog razmatranja komedije? Kakav je odnos između sustava, tj. institucije (Crkve) i pojedinca? Koja religijska i filozofska učenja ili misli prepoznajem iz romana i što ona znače u suvremenom kontekstu postmodernizma? Za razliku od romana *Ime ruže* koji se može čitati i samo na prvoj razini, dakle samo kao detektivski ili kriminalistički žanr, kod romana *Uliks* to nije moguće. Čitatelj i čitateljica koji bi željeli čitati samo na prvoj razini brzo bi završili s čitanjem jer ne bi mogli zadovoljiti svoju potrebu za onim što se dogodilo, odnosno želju za formiranom pričom.

Prva razina književne interpretacije uključuje percepciju, doživljaj, objašnjenje i tumačenje te uzima u obzir prijedlog Sontag (2000: 246–247) o »ponavljanju sadržaja« i recepcijsku smjernicu refleksije čitateljskog procesa, nakon čega slijedi prijem i doživljaj, istovremeno su prisutni još opisivanje ili tumačenje pojedinih komponenti i odnosa među njima. Za razliku od prve razine, drugu fazu čini uspoređivanje, analiziranje, sintetiziranje, podsjećanje i vrednovanje traženjem smisla u odgovarajućim kontekstima, čije označavanje povezuje objektivnost analize s vlastitom mentalnom perspektivom tumača. Prva je razina razabiranje osnovnih podataka na sintaktičkoj i semantičkoj razini u smislu popunjavanja referentnih okvira i primarnog podsjećanja, što je Woolf nazvala zgrtanjem brojnih dojmova, Sontag ponavljanje sadržaja, a Eco prepoznavanje ili spoznavanje osnovnih karakteristika, obično konkretnih, jasnih ili propisanih, a druga je razina slijeđenje literarnosti u smjeru sekundarnog podsjećanja na temelju usporedbe i kreativnog vrednovanja.

Prikupljanje dojmova na prvoj razini uzima u obzir vrijeme i uzročnost, što su i osnovni principi priče, odnosno

uređenja pojedinih događaja, stanja i tekstualnih elemenata. Ovdje se ne radi samo o ponavljanju Cullerove⁶⁰ teze da je za oblikovanje značenja značajna priča našeg čitanja već i o općoj zakonitosti čitanja svih književnih rodova: interpretacija prve razine, neovisno o žanrovskoj orijentaciji, sadrži i nacrt priče, odnosno narativizaciju, osobito u prvoj fazi čitanja ili interpretacije. Upravo na prvoj razini treba povezati osnovne reference prema principima priče – karakter priče organizira čitateljske dojmove i priprema čitatelja za drugu razinu. Ako ima više događaja, time je razina pripovjediteljnosti veća, re/konstrukcija priče još je važnija za prvu (a posljedično i za drugu) razinu interpretacije; još je značajnije da je čitatelj ili čitateljica sam, odnosno sama sastavlja, što sam već naglasila kod narativizacije u prethodnom poglavlju (Postklasična teorija pripovijesti: emocije, empatija, identifikacija), a ne samo sažima iz bilješki drugih.

U navedenim procesima prve razine interpretacije događa se slično kao u procesima druge razine: uvijek se odvijaju višestruko, ponekad toliko isprepletano da ih međusobno ne možemo razlikovati. Tako prvi proces, spoznaja ili prihvaćanje, kod mnogih čitatelja i čitateljica odvija se istovremeno s **doživljajem**, iako određene odlomke teksta možemo doživjeti produbljenije tek kada ih pojasnimo, protumačimo ili, drugim riječima, analiziramo. Od afektivnog obrata (preciznije je rastumačen u poglavljima Postklasična teorija pripovijesti: emocije, empatija, identifikacija; Perspektive književne interpretacije u budućnosti: metodološki pluralizam i kognocijski pristup) nadalje, naglašavanje emocionalnog pristupa, odnosno

⁶⁰ Culler (1983: 35) razmatra čitanje kao postupnu i višestruku gradnju značenja, ovisnu o svim članovima, što sažima na sljedeći način: »Kada govorimo o značenju teksta, pripovijedamo priču našeg čitanja.«

spoja emocija i intelekta u predloženom kognocijskom pristupu uzrokovalo je da se više pozornosti posvećuje doživljaju. Pritom, na primjer, Vernay ne misli samo na reflektiranje emocija autora, teksta i čitatelja, već i na to da u čitanju i interpretaciji istražujemo kako su autor, pripovjedač i/ili tekst postigli određene emocionalne i intelektualne učinke: predlaže nam da se usredotočimo na »kako«, a ne samo na »što«. Vernay (2016: 4) je ovu preporuku formulirao na sljedeći način: »Književni tekst je mentalni konstrukt »natovaren« afektom i ispunjen značenjem koje će postupno isplivati na površinu pozvano odgovarajućom osjetljivošću svakog čitatelja koji s tekstom emocionalno komunicira. Uloga čitatelja stoga nije u tome da pokuša razumjeti što tekst znači, već u tome kako on postiže svoje rezultate. U skladu s tim, osjećaji, odnosno osjeti (kroz kognitivni proces) oni su koji čine književni tekst razumljivim [...]«.

U vezi s doživljajem Eco (Veršić 2020: 675) naglašava da je svako razdoblje karakteristična posebna senzibilnost koja uvjetuje emocionalne reakcije čitatelja. U 19. stoljeću čitatelji su emotivno reagirali na sudbinu Fleur-de-Marie, glavne junakinje *Tajni grada Pariza* Eugenea Suea, a danas njezina sudbina izaziva ciničnu ravnodušnost. Poznate su i reakcije čitatelja na Goetheove *Patnje mladog Werthera* (1774), koje su dovele do samoubojstva (tzv. Werther efekt). Sanja Veršić (2020: 675) za Ecoov prijedlog emocionalne iluzije, prateću pojavu svakog čitanja ili interpretacije, predlaže stajalište emocionalne energije. Čini joj se da Eco, polazeći od semiotike i ontološkog materijalizma, svejedno ne daje odgovor na pitanje što je to što kod čitatelja uzrokuje emotivne reakcije. Odgovor da je to stvar psihologije previše je površan zato što nije moguće dublje sagledati ljudska mentalne stanja samo sa semiotičkog gledišta. Kao primjer emocionalne energije navodi

gledatelje koji energično »čitaju« kazališne predstave redatelja Olivera Frljića (Veršić 2020: 676): predstava *Naše nasilje, vaše nasilje* bila je povod za prosvjede, dakle redatelj je uz pomoć nje izazvao snažan energetska učinak,⁶¹ burne emocionalne reakcije karakteristične tzv. janjarnu/plavu razvojnu etapu svijesti.

U 21. stoljeću na prvoj se razini književne interpretacije povećala pozornost u procesu doživljaja, koji sam i najsažetije opisala, što ne znači da doživljaj na drugoj razini više ne postoji. Dakako, prisutan je (kao i svi ostali procesi), samo što na **drugoj razini interpretacije** dominantni procesi postaju: analiziranje, sintetiziranje, uspoređivanje i vrednovanje. Podjela čitanja i interpretacije na prvu i drugu razinu je podjela s obzirom na zahtjevnost analize i interpretacije teksta, o čemu je prije Eca razmišljala već Virginia Woolf (2011: 107). Smatrala je da znatno teži drugi dio čitanja, tj. prosuđivanje i uspoređivanje, a onaj prvi, lakši, nazvala je naglim zgrtanjem brojnih dojmova. Knjigu najprije moramo znati smjestiti (vrsta), zatim joj odrediti vrijednost: za to treba imati maštu, uvid i znanje. Woolf je interpretaciju druge razine gotovo u potpunosti izjednačila s vrednovanjem, povezanim s ukusom, odnosno osjetom percepciranja koji nam neće samo doprinostiti prosudbama o određenim knjigama nego će nam i otkriti da određene knjige imaju nešto zajedničko.

⁶¹ Veršić (2020: 676) navodi da već iz samih naslova članaka možemo vidjeti kako energetska komunikacija nije apstraktan, teorijski pojam, već nešto što se mora naučiti prepoznati: Demonstranti ispred kazališta: kršćanski Split, probudi se! Policija iz kazališta u Splitu izbacila HOS-ovce koji su opstruirali početak predstave, Ova predstava ismijava sve što je za Marka Marulića bilo veliko i sveto! Sudar titana u HNK: gledatelji pjesmom podržali Frljića, a demonstrantima poslali jasnu poruku ljubavi i tolerancije.

Prva je razina razabiranje osnovnih podataka na sintaktičkoj i semantičkoj razini u smislu popunjavanja referentnih okvira i primarnog podsjećanja, što je Woolf nazvala zgrtanjem brojnih dojmova, Sontag ponavljanje sadržaja, a Eco prepoznavanje ili spoznavanje osnovnih karakteristika, obično konkretnih, jasnih ili propisanih, a druga je razina slijeđenje literarnosti u smjeru sekundarnog podsjećanja na temelju usporedbe i kreativnog vrednovanja. Iako u interpretaciji prve razine mogu biti prisutni talozi druge razine, a u osnovnim referencama interpretacija prve razine uvijek poseže na drugu razinu, sadrže oba procesa koja su na pojedinoj razini dominantni. Tako na drugoj razini prevladavaju procesi sinteze, uspoređivanja i vrednovanja, zato što je druga razina prvenstveno popunjavanje »praznih mjesta« ili realizacija, odnosno konkretizacija umjetničkog djela (Zupan Sosič 2017: 279–281). Prvi proces – sintetiziranje – predviđa prikupljanje podataka, odnosno njihovo uređivanje kroz procese odvajanja, dopunjavanja, popunjavanja, sažimanja i nadograđivanja. U tom procesu, koji je osnovni proces za (sekundarno) sjećanje teksta, neprestano su aktivni usporedba i vrednovanje. Usporedba uključuje ne samo elemente analiziranog teksta, već i tekstove u našem čitateljskom pamćenju. Kako bi usporedba s ostalim procesima (na drugoj razini prvenstveno sinteza) najlakše izvela i najzahtjevniji proces na drugoj razini – **vrednovanje** – predlažem komparativnu metodu⁶² književne interpretacije. To znači da slične tekstove međusobno uspoređujemo upravo zato da bismo lakše

⁶² Komparativna metoda u ovoj je knjizi dosljedno uzimana u obzir, što je vidljivo već iz naslova poglavlja drugoga dijela knjige u kojima su uvijek navedena dva teksta koja se uspoređuju po različitim principima. Sama ne koristim komparativnu metodu samo u pisanim tekstovima, dakle pri pisanju rasprava, već i na predavanjima, što se pokazalo kao kreativan pristup približavanja različitim književnim tekstovima.

izveli sintezu i prisjećanje, a prije svega da bismo bili suvereniji i pošteniji u vrednovanju (više o tome u mojoj knjizi *Teorija pripovijesti*).

Vrednovanje je složen proces, pa ga shvaćam kao u najvećoj mjeri sinkretični i zaključni proces književne interpretacije; zbog složenosti čitatelji i tumači često ga žele izbjeći.

Upravo je zbog svoje produbljenosti primjereno za razvijanje našeg pogleda na svijet i estetskog osjećaja, prihvaćanja drugosti i raznolikosti te otvaranje intelektualnog horizonta, jačanje empatije, odnosno emocionalne inteligencije itd. Kada čitamo i interpretiramo, ne vrednujemo samo književne osobe, što je najlakši postupak, već i književne postupke, pristupe i metode koje oblikuju određenu osobu, pripovjedača, događanje ili kronotop. Ne zanima nas samo koja je književna osoba u najvećoj mjeri (ne)etična nego i kako je ta (ne)etičnost prikazana kroz karakterizaciju da je kod nas postigla određene književne učinke. Vrednovanje se ne odvija samo na lokalnoj, već i na globalnoj razini. Čitanje i interpretacija tako nam omogućuju vrednovanje književnog djela u isti mah, što znači, na primjer, razmišljanje o određenom raspoloženju, stanju ili događanju koje prihvaćamo ili odbacujemo, a na globalnoj razini to raspoloženje uspoređujemo i s drugim djelima koje smo već pročitali da bismo procijenili kvalitetu prikazanog raspoloženja. Tek usporedbom s drugim književnim djelom možemo utvrditi je li određeni tekstualni element, odnosno postupak originalan, produbljen, motiviran ili koherentno uključen u samu cjelinu teksta. Kod usporedbe za vrednovanje je značajna i aktualizacija, dakle proces kada određeno književno raspoloženje (ako nastavljam prošli primjer) nastojimo projicirati na sadašnji trenutak stvarnosti i reflektirati ga.

Zašto je proces vrednovanja tako važan za sve čitatelje, čak i ako nikada neće sudjelovati u stručnom vrednovanju beletristike, na primjer, prilikom odabira knjiga za nastavu, pojedinačnih popisa, obrade na raznim predavanjima i radionicama, javnog informiranja o kvaliteti, sudjelovanja u komisijama za nagrade?⁶³ Zato što vrednovanjem u književnosti možemo naučiti i vrednovanje koje koristimo u svakodnevnom životu kada donosimo brojne odluke. U svakodnevnom životu također želimo kvalitetne stvari, pojave, ljude, što možemo naučiti iz razlikovanja kvalitetne od nekvalitetne književnosti. Dakako, vrednovanje u književnosti nije se uvijek odvijalo bez sumnje; prvi pravac koji se vrednovanja eksplicitno odrekao bio je postmodernizam. No, iako je postmodernizam ustrajno tvrdio da su sve knjige jednako kvalitetne i da ne treba razlikovati trivijalne od umjetničkih, pokazalo se da je taj egalitarizam lažan i ne sadrži kritičku refleksiju. Egalitarizam ili ideja o jednakosti ljudi vidi se u općoj težnji za »ravnopravnim« čitanjem, demokratskim pretresanjem kanona kada čitateljima, posebice manje iskusnima, preporučuje trivijalnu književnost te time olakšava percepciju i

⁶³ O nagrađivanju književnih djela već sam detaljnije pisala u knjizi *Teorija pripovijesti* (109–11), ovdje samo dodajem da za članove i članice žirija drugo čitanje, koje se prvenstveno posvećuje vrednovanju pojedinih dijelova i cjeline odabranog teksta (prema načelu hermeneutičkog kruga), treba biti obvezno. Već se nekoliko puta dogodilo da članovi žirija nisu dva puta (ili više) pročitali knjige iz različitih razloga: nedostatka vremena, pogrešnog uvjerenja da je prvo čitanje dovoljno, predrasuda o određenom tekstu zbog vlastitih ili tuđih upućivanja, privilegiranje »svojih« kandidata, nesposobnosti dubinskog čitanja, lijenosti, pretjerane čitateljske samouvjerenosti itd. Budući da današnji književni sustav temeljno ovisi o književnim nagradama (one su uvjet za status kulturnog djelatnika, stipendije, daljnje objave), odgovorno čitanje, koje je uvijek barem drugo čitanje s dvije razine književne interpretacije, mora postati bitna etička odgovornost članova i članica različitih žirija.

prilagođavanje njihovoj čitalačkoj kompetenciji i empatiji. Međutim, egalitarizam je samo prividan (zato ga nazivam lažnim), jer se ograničavanjem različitih društvenih skupina na trivijalnu književnost zapravo sužava njihova mogućnost prelaska s niže na višu razinu čitanja, što znači pristajanje na sociološki redukcionizam. On, naime, operira s društvenim skupinama kao sociološkim datostima (Komelj 2010: 120–121) i već u startu ograničava mogućnosti njihovog napretka.

Budući da je oblikovanje čitateljske osobnosti složen i dugotrajan proces povezan s književnom socijalizacijom, neopravdano je i pogrešno birati određene skupine (npr. mlade čitatelje ili čitatelje nižeg društvenog sloja) kao ciljne skupine trivijalne ili lagane književnosti s argumentom da je oni najlakše razumiju i proživljavaju te u njoj najviše uživaju jer sistematiziranjem takvog izbora možemo podcijeniti njihovu kompetenciju, empatiju i vrednovanje te im suziti čitalački horizont kao temelj cjelokupne, ne samo čitateljske, socijalizacije. Da sastavim svoje misli o vrednovanju u postmodernizmu: u velikoj poplavi postmodernističkih književnih proizvoda još se uvijek vrednovalo i čak vrlo brzo utvrdilo koji su romani kvalitetniji te ih se raznim procesima kanoniziralo (na primjer *Ime ruže*, *Žena francuskog poručnika*, *Parfem*, *Ako jedne zimske noći neki putnik*, *Kassandra*, *Grobnica za Borisa Davidoviča*). Na kraju dodajem još jedan argument za odabir kvalitetnih djela za naš čitateljski popis o kojem postmodernistički promicatelji nerazlikovanja između dobrih i loših knjiga nisu pisali: sadašnja megalomanska produkcija književnih tekstova. O njoj je već Danilo Kiš⁶⁴ (Zupan 2013: 105–106)

⁶⁴ O pohvali kvalitetnim knjigama Ernest Hemingway nekoć je zapisao: »Sve dobre knjige imaju nešto zajedničko, naime, to da su stvarnije nego da su se stvarno dogodile i tko je jednu od njih do kraja pročitao,

u prošlom stoljeću izrekao jednostavnu i logičnu misao: »Koliko knjiga, a tako kratak život – čovjek treba vrlo pažljivo birati da ne gubi vrijeme na čitanje loših knjiga.«

Članovi književne interpretacije

Vrednovanje kao najdublji i najsloženiji proces na drugoj razini književne interpretacije nije značajno samo kao trening za vrednovanje u našem stvarnom životu nego je i nužno posebice za sve nas, cjelokupno čitateljstvo zato što nam pomaže da iz nepregledne gomile izaberemo kvalitetnija djela u kojima ćemo ne samo uživati, nego moći uživati u ugodu, temeljnom uvjetu za razvoj naše čitateljske, a time i cjelovite osobnosti. Na povećanje užitka i ugode ne utječe samo interpretacija na dvije razine sa svim navedenim procesima, koja nam sistematizacijom pomaže pounutriti pročitano, već i uzimanje u obzir svih članova književne interpretacije. Pitanje o članovima interpretacije je zapravo pitanje o širini i objektivnosti interpretiranja, pa ću ga najprije osvijetliti optikom univerzalnosti. Sama smatram (Zupan Sosič 2017: 276), da bit interpretacije, naime, nije pronalaženje jedine prave interpretacije, već traženjem smisla te osjećanjem i razumijevanjem značenja razmišljanje o književnosti i njezinim elementima te tako i približavanje tekstu različitim putevima. Činjenica da u jednom književnom djelu postoji više interpretacija i da one mogu biti subjektivne ne može biti argument protiv značaja i korisnosti književne interpretacije zato što je i predmet njezinog istraživanja (književnost) već sam po sebi neopipljiv i subjektivan; a što opet ne znači da neke, prije svega kvalitetno argumentirane⁶⁵ interpretacije istraživača nisu

osjeća da se sve to u njemu dogodilo i da je sada njegovo: dobro i loše, oduševljenje, kajanje, i tuga, ljudi i mjesta i kakvo je bilo vrijeme.«

⁶⁵ Svatko može interpretirati sve i sve je jednako kvalitetno interpretirano, izjava je s kojom se ne slažem i sama bih ju ubrojala u lažni

prikladnije od drugih.

Budući da postoji više interpretacijskih pristupa, tako se postavlja pitanje kako uopće odabrati prikladni. Culler (2008: 79) predlaže ukazati na beskonačnost interpretacija i argumentirati pojedine teze te ih predočiti primjerima iz teksta. I sama se slažem s njegovim prijedlogom zato što često nije značajno koju vrstu interpretacije odaberemo, već više kako svoje tvrdnje dokazujemo zato što u interpretaciji nije toliko značajan odgovor koliko su značajne inačice odgovora i put kojim dolazimo do njih. Slažem se i s Cullerovim (2008: 80–82) razumijevanjem značenja koji je, izuzev argumentacije vlastitih postupaka, za interpretaciju ključno. Odrediti ga nije jednostavno, posebice ako znamo da je za značenje odgovorno više

egalitarizam, o kojem pišem u prijašnjem poglavlju, kod tumačenja procesa vrednovanja. Kao primjer manje kvalitetne argumentacije navodim interpretaciju *Alise u zemlji čudesa* koju je u svojoj knjizi objavio Abraham Ettleson, liječnik i pobožni hasidski Židov. Iako sam tekst tvrdi da je on sam besmislen, interpretator je ciljno usmjerio svoja tumačenja i pritom doživio prosvjetljenje kada je čitao u ogledalu. Tvrdio je da je glavna tema knjige židovstvo zato što je priča, prema njemu, kriptogram Talmuda i židovskog obreda. Najbolji dokaz za to je inverzija na kojoj je izgrađena Alisa u ogledalu: Ettleson (Lecerclé 2005: 218–219) ga naziva »židovski način« zato što se hebrejski i jidiš pišu s desna na lijevo. Čitanje s desna na lijevo je samo jedna operacija koju Ettleson izdvaja, a koristi još anagrame i prevođenje prema zvuku umjesto prema značenju. Kada se tekst odupire njegovim maštarijama obmanjuje zato što uzima slova iz sljedećih riječi ili ih čak preokreće (kad mu treba m, a nema ga, samo »okrene« w), iako tumači samo odabrane riječi. Na primjer, naslov prvog poglavlja *Alise u zemlji čudesa* je Down the rabbit hole (U zečjoj rupi). Čitano prema židovskom jeziku, hole je eloh zato što čitamo unatrag. Budući da eloh židovskom čitatelju zvuči poznato (Elohim je, naime, jedno od imena Boga), treba još »i« i »m«: prvo slovo posuđi u riječi *rabbit*, a zato što »m« u naslovu nema, uzima »w« iz *down* te ga okrene da dobije slovo »m«. Takvu interpretaciju Eco je nazvao prekomjernom interpretacijom (više o njoj u knjizi *Teorija pripovijesti*).

članova, tj. autor, tekst, kontekst i čitatelj. Značenje ističe i Eco (2003) kada upozorava da u svoj toj beskonačnosti značenja ne smijemo zaboraviti na intenciju teksta. Etabilirani semiotičar, naime, suprotstavlja se suvremenoj (preopecenitoj) tvrdnji da djelo možemo tumačiti kako god i da u njemu možemo razabrati gotovo sve. U svojoj studiji *Interpretacija i povijest* (Eco 2014: 121–122) smatra da izjava o potencijalno neograničenoj interpretaciji kao osnovnom obliku semioze ne znači da interpretacija nema objekt i da se odvija sama radi sebe. Jedina alternativa etabliranoj teoriji interpretacije, koja tvrdi da treba otkriti prvobitnu intenciju autora, je otkrivati intenciju teksta.

Ecov poznati prijedlog – najznačajnija je svrha teksta – naglašava i Vernay (2016: 11) kada raspravlja o »hiperkonstrukciji«, što je njegovo imenovanje za pluralnost interpretacija, koja istovremeno ne znači bezgraničnost interpretacije zato što se ne može interpretirati bez nekih smjernica. Predlaže da slijedimo Eca i poštujemo svrhu teksta (engl. texts' intention), a istovremeno da ne podliježemo samo analizi iz retka u red ili samo formalnom istraživanju koje ne uzima u obzir ljubav prema knjigama. Čini mu se da suvremene kritike ili studije tekst »slušaju« umjesto da pokazuju ljubav prema književnosti ili za književnost te tako uzimaju u obzir knjigu kao »objekt«. Prema njemu, tumač bi trebao prenositi svoju ljubav prema čitanju (na čitatelje), pa mu predlaže pisanje u prvom licu kako bi lakše izrazio svoje emocije te tako učinkovitije posredovao »užitak u tekstu« (engl. »pleasure of the text«). Slažem se s Vernayjevom idejom da književna interpretacija ne bi trebala biti samo formalno-empirijska analiza, na što nas upućuju i suvremene teorije, prvenstveno postklaslična teorija pripovijesti s istraživanjima pripovjednih emocija, o čemu sam već pisala, te znanosti izvan znanosti o književnosti koje istražuju emocionalnu inteligenciju.

Smatram da četiri člana (svrha, tekst, kontekst i čitatelj), koje je za interpretaciju predlagao Culler, u smislu postklasične teorije pripovijesti ponovno definirati, odnosno dodati član koji je u vrijeme (post)strukturalizma bio prilično zanemaren – autora – tako da za suvremenu književnu interpretaciju predlažem četiri člana: tekst, čitatelja, kontekst i autora. Svrha, koju naglašavaju Culler i Eco, može se povezati sa sva četiri člana; najznačajniji je svako **svrha teksta**. Autorom se nakon poststrukturalizma, koji se posvetio tekstu, a zanemario autora – poznata je Barthesova studija *Smrt autora* i njegov poklon Tekstu, koji je pisao velikim početnim slovom – bavilo više značajnih teoretičara, među njima i Vernay. To tumačenje (Vernay 2016: 3) da stručno čitanje (u ovoj knjizi je nazvano književno čitanje) možemo odrediti trima⁶⁶ putevima: prvi nas usmjerava k tekstu (*writing-oriented*), drugi k autoru (*writer-oriented*) i treća k čitatelju (*reader-oriented*). Činjenica da velik broj književnih teoretičara još uvijek privilegira samo jedan pristup čini mu se tužnim, pa predlaže miješanje pristupa, što u prošlosti nije bilo uobičajeno, a danas već postaje pravilo. Naime, u prošlosti su prevladavala usmjerenja na jedan član, na primjer, ruski formalizam i nova kritika privilegirali su tekst, pozitivizam i historizam autora, a čitatelja su proučavale estetika recepcije i teorija čitateljskog odgovora.

Ako pažljivo pregledamo različite pravce interpretacije u 20. i 21. stoljeću, koji su navedeni u trećem i četvrtom poglavlju, zaključujemo da se najviše znanstvenika

⁶⁶ Vernay (2016:4) isprepletenost triju puteva, koja nam omogućava širu perspektivu, predlaže i za tri načina recepcije pisanja, uzimajući u obzir tri vremenska pravca: prošlost (usmjeriti se na autora, izvor teksta), sadašnjost (otkrivanje i propitivanje prisutnog teksta), budućnost (naglašavanje potencijala teksta koji će se s vremenom različitim čitanjima otkrivati).

bavilo tekstem, što s povijesne strane potvrđuje tekst kao najznačajniji član interpretacije. Činjenica da su Eco⁶⁷ i Culler, najutjecajniji istraživači književne interpretacije, istaknuli upravo tekst je, dakle, već povijesno opravdano. Ivana Latković (2020: 617) smatra da su najutjecajnije metode i pristupi u drugoj polovici 20. stoljeća i na početku 21. stoljeća u središte književne interpretacije postavljale tekst, pri čemu je – prema Culleru – ono što smatramo teorijskim školama i pristupima u književnosti sa stajališta hermeneutike zapravo usmjeravanje k određenoj vrsti odgovora na pitanje o čemu djelo govori (na primjer, klasna borba u marksizmu, mogućnost doživljaja u novoj kritici, edipov kompleks u psihoanalizi). Odluka u dinamičnom izmjenjivanju različitih metodoloških pristupa i paradigmi, postavlja li se u središte zanimanja tekst, autor ili čitatelj, ovisi o tome kako se razumije književnost i njezina uloga u društvu.

S obzirom na to da većina istraživača predlaže tri člana – tekst, čitatelj i autor – postoji mogućnost da se četvrti član, tj. kontekst razmatra u okviru autora. **Kontekst** (Zupan Sosič 2017: 398) je, naime, niz književnih i neknjiževnih, povijesnih, političkih, društvenih i kulturnih čimbenika koji okružuju tekst i određuju njegovo značenje. U

⁶⁷ Najviše smjernica za suvremenu interpretaciju u vrijeme tzv. interpretativnog obrata na kraju 20. stoljeća koje su bile poznate u svijetu objavio je Umberto Eco, filozof, semiotičar, antropolog, medijavelist i pisac, najsazetije u svojoj knjizi *Interpretation and overinterpretation* (1992). U toj je knjizi definirao (književnu) interpretaciju i njezine članove, a ujedno je odredio prekomjernu interpretaciju kao postupak kada se interpretira previše usmjereno na (pre)malo elemenata književnog djela (o njoj preciznije u mojoj knjizi *Teorija pripovijesti*) – u prethodnoj bilješci navodim je u primjeru interpretacije Ettlersona koji *Alisu u zemlji čudesa* pokušava interpretirati previše usmjereno, samo s jednim ciljem, tj. i s prevarama dokazati da je tekst kriptogram Talmuda i židovskog obreda.

kontekstualni pristup književnosti možemo ubrojati sve teorije i metode koje proizlaze iz pretpostavke da je književni tekst dio neke povijesne cjeline o kojoj i ovisi, npr. pozitivizam, marksistička teorija, novi historicizam, sistemske teorije. Razmatranje autora u širem značenju konteksta je smisleno zato što je, naime, **autor** uvijek dio nekog povijesnog trenutka određenog posebnom kulturom te percepcijom svijeta i umjetnosti. Budući da razmatranje autora može reducirati podatke samo na njegov život, na intimne i poslovne dodire, preporučljivo je osvijetliti i povijesni trenutak u kojem je razmatrani autor nastupio zato što kontekst znači širi okvir, odnosno situaciju koja svojim (ne)jezičnim čimbenicima utječe na stvaranje ili recepciju teksta.

Vernay (2016: 20) napominje da je kao kontekst pametno uzimati u obzir i nakladnički svijet zato što je on značajan za estetsko djelo i prije naše percepcije književnog djela. Ako se zanimamo za djelo kao publikaciju, tada opažamo putovanje rukopisa iz privatne sfere autora do njegovog izlaganja u razmjerima tržišta. To znači uzimanje u obzir ekonomsku logiku koja je upisana u pojedino djelo, iako pritom ne treba uvijek tekst razumjeti kao izliku za marksističku analizu proizvodnih zakona i time profita uključenog u tržište knjiga. Budući da je riječ o književnosti, a ne o ekonomiji, estetsko djelo mora ostati naša glavna briga. Kada je kultura postala masovni proizvod, od 1970. godine nadalje, Marthe Robert pisala je o obeščašćenju književnosti i rođenju onoga što neki nazivaju »tržišno modificirana knjiga« (*the marketing-modified book*), knjiga koja je reducirana samo na komercijalnu korist. Iako su nakladnici te činjenice stalno svjesni te je uzimaju u obzir, čitatelji često zaboravljaju da tiskani tekst postane »knjižni objekt«, što znači dio »književne produkcije«, uključujući

mного čimbenika produkcijskog kruga. Alan Finkielkraut⁶⁸ (Vernay 2016: 20) smatra da je to razlog za kalkulativno razmišljanje, ako posudimo Heideggerov izraz, koje je meditativno razmišljanje potisnulo u područje zabave, pri čemu moramo razlikovati između dvije vrste izdavaštva: nezavisno⁶⁹ i općenito. Dakako, jasno je da samo neovisni izdavač dozvoljava autorima diskretnost razvijanja njihove strukture i stila te pritom usmjerenost na ograničeno čitateljstvo.

Dakle, Vernay predlaže da se pri proučavanju konteksta ne zaboravi na tekst, da se ekonomska i književna dimenzija se ne smiju pomiješati tako da prevladava samo ekonomska dimenzija, što predlažem i sama za uzimanje u obzir ostalih članova. Ako se prvenstveno posvetimo autoru ili čitatelju, ne smijemo zaboraviti na tekst koji je ipak temelji član u dvorazinskoj interpretaciji. No, svrhu teksta ne slijedimo samo tako da se bavimo samo značenjem i strukturom teksta, već paralelno u interpretaciju uključujemo čitatelja, autora i kontekst tako da prevladavajućem članu – tekstu – pridružimo ostala tri. Ako **čitatelj** u klasičnoj teoriji književnosti nije bio posebno naglašen kao

⁶⁸ Finkielkraut je svoja razmišljanja u knjizi *The Defeat of the Mind* (Vernay 2016: 21) zaključio sljedećim riječima: »Tako je barbarstvo konačno koloniziralo kulturu. U sjeni te velike riječi istovremeno niče netolerancija kao infantilizam. Ako kulturni identitet neće oblikovati pojedince i njihove skupine te će pod prisilom veleizdaje odvajati pristupe prema sumnji, ironiji i uzrocima – sve to što odvaja individualni oblik od kolektivnih modela – industrija slobodnog vremena (engl. *leisure industry*) će taj izum tehničkog doba reducirati na intelektualni rad na šund, odnosno tričariju (ili što u Americi nazivaju zabava).«

⁶⁹ U Sloveniji je podjela izdavaštva nešto drugačija: na državne i privatne nakladnike. Srećom, neke knjige još uvijek imaju državnu potporu (ARRS ili JAK), pa se još uvijek mogu tiskati beletrističke ili znanstvene knjige koje nisu namijenjene samo široj (obično manje obrazovanoj i manje književno osjetljivoj) masi.

značajan član književne komunikacije, to je postao u drugoj polovici 20. stoljeća, preciznije u estetici recepcije, teoriji čitateljskog odgovora i kognitivnoj naratologiji, koje pretpostavljaju da se smisao, odnosno značenje konačno uspostavlja i dopunjuje tek pri čitanju, odnosno interpretaciji. Planirano empirijsko (npr. realni, empirijski, povijesni čitatelj) i teorijski (npr. modelni, idealni čitatelj i superčitatelj) bavljenje čitateljem posljedica je diferencijacije homogene čitateljske publike (Biti 1997: 43), koja je dovela do umnožavanja društvenih, kultur(al)nih i obrazovanih profila čitatelja.

Preplitanje sva četiri člana koje sam upravo ukratko prikazala, najučinkovitije izvodimo dvorazinskom književnom interpretacijom, o kojoj sam pisala u poglavlju razine, procesi i članovi književne interpretacije. Na kraju sintetiziram prethodna i sadašnje poglavlje u definiciju književne interpretacije: Književna interpretacija je otkrivanje i pripisivanje uloge, značenja i vrijednosti književnom djelu otvaranjem različitih (novih) perspektiva. Naime, bit interpretacije nije pronaći jedinu ispravnu interpretaciju, nego se približavati tekstu različitim putevima. Zbog interpretacije ono (ne)izrazivo u književnosti ima mogućnost da se osvijesti, proširi područje kognitivnog i emocionalnog, dakle spoznaje i znanja te intelektualna, emocionalna, osjetilna i estetska osjetljivost naslovljenika. Ako se u pisanju iskustvo promijenilo u znakove i simbole, u interpretaciji se događa suprotno, tj. ponovno »dekodiranje« iz jezika u iskustvo. Književna interpretacija obuhvaća dvije razine s nekoliko procesa i četiri člana, tj. tekst, čitatelj, autor i kontekst, među kojima je najvažnija svrha teksta. Iako su na prvoj razini interpretacije prisutni talozi druge razine, u drugorazinsku uvijek u osnovnim referencama poseže prvorazinska interpretacija, odnosno procesi se odvijaju paralelno, sadrži oba procesa koji su na pojedinoj razini

dominantni. Na prvoj razini – izgradnji referentnih okvira – to su percepcija, doživljaj, objašnjavanje i tumačenje, a na drugoj – popunjavanje praznih mjesta – prevladavajući procesi su analiza, sinteza, uspoređivanje i vrednovanje.

NELAGODA U KNJIŽEVNOJ INTERPRETACIJI

Za potpuniju književnu interpretaciju, izuzev dvije razine i četiri člana, smisleno je uzimati u obzir i podjelu interpretacije s obzirom na rodove: liriku, epiku i dramu, te pojavu nelagode u književnosti. U budućnosti je potrebno još sustavnije reflektirati nelagodu⁷⁰ i pomagati si tehnikom usporavanja, čitanja naglas i vođenog književnog čitanja, a kod književne interpretacije komparativnu metodu povezati s ostalim metodama i izvan znanosti o književnosti (na primjer, sociološkom, antropološkom, psihološkom, kulturološkom) u smislu metodološkog pluralizma koji sam već nekoliko puta spomenula. Uz podjelu na tri roda,⁷¹ književna interpretacija uzima u obzir i podjelu na drugoj ili trećoj razini, tj. hijerarhizaciju prema rodu, vrsti i žanru ili obliku. Dakle, beletristika dijeli na tri književna roda koje je Staiger (1978: 24) u smislu tradicionalne poetike klasificirao prema vremenu i karakteru. Vremenski kriterij poeziji određuje izricanje prošlosti, epici sadašnjost i drami budućnost, a sadržajno ili značenjski lirici pripisuje evokaciju, epici predstavljanja i napetost drami. S druge strane, Hans Robert Jauss je u estetici recepcije rodove vezao uz pojam horizont očekivanja: u romantizmu je, na primjer, prevladavala poezija, u suvremeno doba roman. Često je kao središnji rod poimana lirika (Kos, Dolinar 2009: 200),

⁷⁰ U ovom poglavlju pišem o nelagodi u interpretaciji, pa se usmjeravam čitatelju; međutim, nelagoda se može razmatrati i kao raspoloženje pojedinog teksta. Paz (2002: 121) ga tumači još šire, kao naše osnovno životno raspoloženje. Čini mu se da je naš život samo jedno neprestano bivanje u tuđem i negostoljubivom, da je stoga radikalna nelagoda zato što se stalno projiciramo u nebitak, u ništavilo.

⁷¹ Zbog ograničenosti moje rasprave i njezine usmjerenosti na književnu interpretaciju, neću se moći dublje posvetiti podjeli na tri roda. Naznačit ću razlike između lirike i epike te ih u korist tekstualnog pristupa čak pojednostaviti.

zato što je jezikom u najvećoj mjeri neposredna u svojoj izražajnosti i u odnosu prema predmetu.

Poznavanje razlika između rodova te vođenje čitanja i interpretacije kroz dvije faze i uz pomoć četiriju člana može pomoći u premošćivanju nelagode u književnosti i književnoj interpretaciji. Pri premošćivanju nelagode treba biti svjestan da je to kod različitih čitatelja različito i sastavni je dio recepcije književnosti. Naime, nelagoda pri čitanju ili interpretaciji književnosti uobičajena je pojava koju treba reflektirati⁷² i analizirati različitost i stranost književnosti. Za lakše razumijevanje i interpretiranje književnosti Neva Šlibar (2008) osvještava sedam stranosti: diskurzivnu, kulturnu, sistemsku, funkcionalnu, strukturnu, receptivnu i situacijsku stranost. Sama različite stranosti neću raščlanjivati, već ću u nastavku samo sintetizirati neke njezine ključne teze. Čitatelji mogu osjetiti stranost već pri prepoznavanju tzv. književnog ugovora općenito, zatim na više nivoa, pri razabiranju sadržaja i oblika ili čak verbaliziranju svojih osjećaja pri recepciji. Prilikom razabiranja sadržaja mogu osjetiti tzv. kulturnu stranost ako u pročitanim tekstu prepoznaju neobičnu temu, neobičan lik, nerealnu situaciju ili apsurdan kronotop.

Upravo suočavanje sa stranim preko Drugoga bitno je poslanstvo književnosti, pa čak i ako unatoč daljnjem prilagođavanju čitatelj ne prihvaća nepoznato ili neobično, još ne znači da u budućnosti mora birati samo poznato i

⁷² Pojam nelagode uveden je u područje kulture spisom Sigmunda Freuda *Das Unbehagen in der Kultur*. Šlibar (2008: 18) smatra da je u školskoj praksi pogrešno brkati književne tekstove s trivijalnim zato što će manje iskusnom (osobito mladom) čitatelju lakše tumačiti književnost te će tako doživjeti manje nelagode; upravo je upotreba manje zahtjevnih tekstova bez upozorenja o njihovoj kvaliteti besmislena, a tumačenje trivijalnosti zahtijeva vrlo iskusnog učitelja.

uobičajeno. Osim kulturne različitosti, čitatelju može biti strana i formalna složenost ili književna artificijelnost ako ne doživljava učinke teksta kao poseban sustav koji treba i poseban, višestruko složen oblik. Najteže je u strukturi književnog teksta prepoznavati otuđujuće postupke, auto-referencijalnost i polisemiju. Višeznačne situacije u pravilu stvaraju osjećaj nelagode i tjeraju nas da se ograničimo na samo jedno značenje jer je potreba za redukcijom višeznačnosti vjerojatno povezana s orijentacijom i željom da se što bolje snađemo u određenoj situaciji. Iako je višeznačnost izvor zadovoljstva u stvaranju uvijek novih značenjskih mreža, od čitatelja zahtijeva kreativan pristup, maštovit i misaoni napor, na što često nije spreman. Kao i sve navedene situacije nelagode, možemo reflektirati i s vremenom čak otkloniti i tzv. recepcijsku stranost, usredotočiti na stranost recepcije teksta. Upravo zbog višeslojnosti i ponekad složenosti književnog teksta u toj nam stranosti pomaže tehnika sporog čitanja, čitanja naglas i detaljnog čitanja, a posebice produbljeno književno čitanje i interpretacija.

Kod recepcijske stranosti treba uzimati u obzir i čitateljsku i interpretativnu situaciju te u njoj različite stranosti teksta, starost čitatelja i njihovu naobrazbu. Različite vrste nelagode ne znače nepremostive prepreke u čitateljskom i interpretacijskom procesu zato što mogu biti čak pokretački elementi kreativnosti i novog znanja, ali istovremeno kao čitatelji i tumači ne smijemo pokleknuti pred zahtjevom dopadanja. Prosuđivanje djela prije svega na temelju njegova emocionalnog utjecaja Sutherland (2012: 28) naziva »afektivnom zabludom« i pritom ponavlja karakteristike te zablude o kojoj je pisala već nova kritika (sama je tumačim u poglavlju Postklasična teorija pripovijesti: emocije, empatija, identifikacija). Naime, to kako nas neko književno djelo gane ili ono što osjećamo prema njemu nije

najvažnije. Je li u izražavanju inteligentne kritičke prosudbe značajno da nam je djelo godilo? Možemo odgovoriti razmišljanjem o značenju odgovora *sviđa mi se* koji može biti i izbjegavanje pravog odgovora. Naime, ako na pitanje: »Što misliš o novoj bajci Svetlane Makarovič?« odgovorimo: »Sviđa mi se«, time nismo rekli ništa značajno, čak bismo mogli izbjeći i ispravni sud.

Dopadanje ne može biti mjerilo za prosudbu o knjigama zato što možemo dati pronicljivu kritiku ili analizu književnog djela čak i ako nam se ne sviđa. Dakako, nenaklonjenost tekstu ne možemo izjednačivati sa suzdržanošću: danas čitamo o smrti male Nell u romanu *Old Curiosity Shop* drugačije nego u Dickensovo vrijeme. Tada su lučki radnici u New Yorku vikali brodovima iz Engleske koji su prevozili najnovije primjerke časopisa s romanom u nastavcima: »Je li već umrla?« Kad je sam autor na javnim čitanjima čitao odlomke o njezinoj smrti, puls srca mu je tako poskočio da su liječnici strahovali za njegov život; slični nastupi njegov život uistinu su skratili. Dok je, na primjer, za viktorijansko doba bilo karakteristično da su čitatelji pokazivali više emocionalne uzbuđenosti tijekom čitanja, a za današnje manje, upravo ta uzbuđenost još ne može biti kriterij za kvalitetu pisanja ili čitanja, kao ni za odsutnost komentara ili kritike pročitano.

Dakako, vrlo je značajno da izrazimo svoj emocionalni odgovor na pročitani tekst koji književna interpretacija u 21. stoljeću znatno više odobrava nego u prethodnom tisućljeću. Kognocijski pristup književnoj interpretaciji o kojoj sam pisala predlaže da se više pažnje posveti doživljaju koje u dvorazinskoj interpretaciji postaje znatno značajniji proces nego ranije. Pritom treba dopustiti i izražavanje negativnih emocija, dakle sumnje, tjeskobe, tuge, razočaranja, mržnje, ljutnje, gađenja i različitih oblika

neslaganja sa sadržajnim i stilskim karakteristikama književnog djela ili njegovom recepcijom. Sudionici interpretacije moraju imati osjećaj za šarolike mogućnosti doživljavanja i razumijevanja teksta jer je najproduktivnija i najdinamičnija upravo ona debata koja argumentirano razvija različita⁷³ mnijenja. Kod emocionalnog odgovora ne smijemo zaboraviti na razliku između identifikacije i empatije: emocionalni odgovor u identifikaciji u književnoj interpretaciji kod empatije nadograđuje se racionalnom refleksijom. Drugim riječima, to znači da osjećaj nesimpatičnosti prema određenom tekstu još ne znači da ga nećemo pročitati do kraja ili da će naš negativan emocionalni odgovor na njega biti jedini pokazatelj njegove kvalitete. Već su predstavnici nove kritike smatrali da je pogrešno djelo vrednovati samo na temelju njegova emotivnog dojma, odnosno utjecaja na čitatelja ili čitateljicu. Pogreška je i postaviti kriterij dopadanja kao vrijednosni kriterij.

Horizont očekivanja

To što nam se neki tekst ne sviđa još ne znači da nije kvalitetan i da se o njemu ne može dublje raspravljati i sistematično ga reflektirati – ponekad negativan odgovor (koji je često posljedica nadilaženja čitateljskog horizonta) uzrokuje više promjena u čitateljevoj osobnosti nego samo vezivanje za tekst radi potvrđivanja vlastitog čitateljskog horizonta. U književnoj socijalizaciji jedno je od pravila upoznavanja s Drugošću i prelazak preko čitateljskog horizonta ili horizonta očekivanja, ako upotrijebim Jaussov izraz. Prema njemu, on se rekonstruira s obzirom na prethodno shvaćanje književnih rodova, oblika i tematike zato

⁷³ U različitim mnijenjima voditelj književne interpretacije pazi samo na to da ona ne preraste u previše isključivu ili neprijateljsku raspravu, a može pomoći i ako se razvije u potpuno nekreativnom smjeru ili zapne na preprekama političke nekorektnosti.

što novi tekst u čitateljima evocira horizont očekivanja (Zupan Sosič 2017: 263), koji je nastao na temelju prijašnjih djela te tako određuje estetsko iskustvo i prihvaćanje novog teksta. Baldick (1996: 101) horizont očekivanja karakterizira na sličan način, tj. kao niz kulturnih normi, očekivanja i kriterija koji oblikuju čitateljevo razumijevanje i vrednovanje književnog djela u određenom vremenskom razdoblju. S obzirom na horizont očekivanja Jaus (Zupan Sosič 2017: 330) određuje razliku između umjetničkog i trivijalnog djela: ako djelo u potpunosti odgovara horizontu očekivanja i ne zahtijeva nikakvu promjenu u načinu recepcije, ono je trivijalno; u suprotnom primjeru, kada taj horizont nadilazi, okreće se umjetnosti ili literarnosti.

Nadilaženje čitateljskog horizonta, koje se često manifestira kao emocionalna zabluda, potvrđuje i poznata Barthesova podjela na čitljive i spisive tekstove, o čemu sam već u ovoj knjizi pisala. Prema Barthesu, čitljivi su oni tekstovi koji posežu u poznato i tako se prilagođavaju više ili manje ustaljenim čitalačkim navikama i užitku prepoznavanja poznatog, pa zato ne nadilaze horizont očekivanja. Budući da su čitanje i interpretacija čitljivih tekstova pasivniji, za učinkovitu (književnu) socijalizaciju potrebni su nam i spisivi tekstovi, oni koji nam nude nepoznato, a time i više mentalnog napora, emocionalnih izazova i maštovitih skokova. Naime, spisivi tekstovi su kvalitetniji ili jednostavnije: »dobra« knjiga te mora izbaciti iz kolosijeka, može te i jako naljutiti zato što ne smije samo potvrđivati tvoju emocionalnu inteligenciju. Dobra se knjiga, naime, razlikuje od nas; samo tako nas može intenzivno redefinirati. Ako su s knjigom svi zadovoljni i kažu da je vrlo čitljiva, to je obično znak manje kvalitete⁷⁴ zato što čitljivost znači

⁷⁴ Walter Benjamin (1974: 96) o kvaliteti piše na sljedeći način: »Želio

mnoštvo, a mnoštvo u pravilu ne znači subverziju ili nadi-
laženje koje prava umjetnost nudi.

Teškoća i nerazrješivost

Iako sam na početku ovog poglavlja napisala da je nelagoda česta pojava književne interpretacije, to ne znači da od nje bježimo, već da se trudimo otvorenih očiju premostiti je. Što je interpretator iskusniji i empatičniji, lakše će prepoznati nelagodu i pokušati je barem djelomice ukinuti ili kanalizirati u konstruktivnu književnu interpretaciju. Ne samo da će uzimati u obzir obje razine interpretacije i četiri člana te podjelu na rodove, paralelno će si pomagati teorijom književnosti, poviješću književnosti i metodološkim pluralizmom, a sveudilj će biti svjestan razlike između teškoće i nerazrješivosti. Naime, neki se tekstovi tvrdoglavo opiru razumljivosti, i tu nema ništa loše, jer književnost ne zahtijeva samo racionalne operacije, već i emocionalne i estetske procese, kada u slučaju nerazrješivih zagonetki u zamjenu za razumljivost nudi emocionalnu šarolikost i ljepotu jezika, stilskih obrata i književnih postupaka. James Phelan (1996: 178) samokritički je svjestan zamki tumačenja kada tvrdi da smo mi znanstveni interpreti već po svojoj profesiji skloni provjeravanju »upornosti materijala« (engl. *recalcitrant material*) te u toj profesiji obično predviđamo da svaka upornost žudi za razumijevanjem, čak i ako nam se na kraju može otkriti neizbježnost mogućnosti rastumačenja. Želja za tumačenjem i vjera u njega su karakteristike nekih od najboljih

bih vam pokazati da tendencija nekog djela može biti politički dobra samo ako je i u književnom smislu dobra. To znači da politički ispravna tendencija uključuje i književnu tendenciju. I da odmah dodamo: ta književna tendencija, implicitno ili eksplicitno sadržana u svakoj pravilnoj političkoj tendenciji, ono je što jamči kvalitetu djela.«

nastojanja u znanosti o književnosti; ali ako uvijek predviđamo da se može sve rastumačiti, predviđamo mogućnost da neke nerazumljivosti ne mogu biti rastumačene. S obzirom na to kako se tekstovi odupiru objašnjenju, Phelan (1996) prepreke u interpretaciji dijeli na »teškoću« i »nerazrješivost«.

Teškoća i nerazrješivost povezani su s različitim karakteristikama književnog teksta, ponajviše s višeznačnošću. Tajanstveno, jedino najavljujuće ili ukazujuće ozračje, čitatelju višeznačnošću nudi mogućnost rješavanja književnih zagonetki ili skrivenih značenja koji mogu ostati nerazriješeni čak i na kraju teksta, što je Phelan tumačio kao usporavanje čitanja i prepreke u interpretaciji, odnosno nerazrješivost; a odgovara mu i naratološki izraz otvoren kraj. Iako je književni tekst, za razliku od običnog života, građen kao zaokružena cjelina, nudi više značenja i tako se isključuje iz jedinstvene konkretizacije. Naime, u književnom tekstu svrha višeznačnosti nije zavoditi, lagati ili samo zabaviti i razdraživati čitatelja (kao npr. u nekim neknjiževnim tekstovima – Wales 1989: 20), već mu omogućuje različite interpretacije. Višeznačnost tekstu osigurava postojanje izvan vremenskih i kulturnih ograničenja, pri čemu među čitatelje unosi i određenu mjeru nelagode – razina nelagode ovisi o stručnosti čitatelja, odnosno o podjeli na književnog i neknjiževnog čitatelja, pri čemu više nelagode osjeća, dakako, neknjiževni čitatelj.

Neknjiževni čitatelj nije svjestan da je opiranje jasnoći i razumljivosti za književno djelo kao višeznačnu cjelinu u potpunosti uobičajni potez zato što je sastavljeno od različitih praznina. One čitanje i interpretaciju zaustavljaju iz više razloga; mogu stupnjevati dramsku napetost i tako grade suspens ili stankama čitatelju pomažu samostalno razmišljati te kod praznina uključiti svoju maštu, često i

zaustavljaju čitanje da bi se čitatelj i čitateljica posvetili obliku i strukturi, a ne da bi samo dahtali za pričom koja se brzo odvija. Naime, praznina (Zupan Sosič 2017: 382) uobičajena je karakteristika beletristike; shvaćamo je kao dio teksta i tehniku usporavanja pri čitanju te tako elementom oblikovanja suspense. Podijeljena je na povremenu i trajnu prazninu, što bi se recepcijski moglo nazvati i teškoćom i nerazrješivošću u književnoj interpretaciji: povremena praznina se pred kraj teksta uvijek popuni, odnosno razriješi, a trajna praznina ostane neobjašnjena, njezina posljedica je nerazrješivost. Čitatelj i čitateljica na svoj način popunjava prazninu tako da neke mogućnosti uzima u obzir, a druge odbacuje; kada čitaju, sami odlučuju o tome kako će popuniti određene praznine, iako im diskurs daje svojevrsan putokaz o tome kako bi trebali popuniti različite praznine.

Budući da svaki književni tekst sadrži praznine, teškoća bi u tom smislu bila povremena, a nerazrješivost trajna praznina; teškoća ili povremena praznina zahtijeva naš trud u tumačenju, ali nerazrješivost ili trajna praznina ne. Kako bismo lakše razumjeli koja je razlika između teškoće i nerazrješivosti, u nastavku ću obje protumačiti na primjeru romana *Djetinjstvo* (slov. *Otroštvo*) koji preciznije razmatram u poglavljima Dječje stvari i Djetinjstvo. Povremena praznina u ovom se romanu, na primjer, pojavljuje kod pokvarenog rukopisa, a trajna praznina kod slike majke. Kad počnemo čitati kako se inače bistrournoj i znatiželjnoj Nataši, glavnoj književnoj osobi, pokvario rukopis, najprije ne razumijemo što to znači. Poznajemo tek poetiku novog romana koja je vidljiva u *Djetinjstvu* u kršenju tradicionalne strukture i preciznom opisivanju psiholoških stanja u obliku malenih poriva. Njih je spisateljica Nathalie Sarraute nazvala tropizmima i uspostavila ih kao percepciju emocija ili

ne/svjesnih impulsa komunikacije. Budući da smo raspršenost i fragmentiranost pripovijesti rastumačili i tipičnim modernističkim načelom, tj. poetikom fragmenata, znamo da odlomke treba pročitati više puta, vraćati se nazad i uspoređivati različite zapise, povezivati imaginarne i estetske slike te opažati naslikani svijet kroz oči djeteta zato što je riječ o nepouzdanj priповјedačici.

Unatoč tomu naše se čitanje može zaustaviti zato što je privremena praznina prouzročila teškoću u čitanju i interpretaciji tog odlomka (Sarraute 1992: 104): : »Nakon prilično kratkog vremena obuke kod Brébantovih sjećam se samo svojeg pisanja, dotad je bilo lijepo, a odjednom je postalo neprepoznatljivo... ne znam što se s njim dogodilo... slova su bila savijena, iskrivljena, crte su išle na sve strane, nisam više mogla voditi svoju ruku...«. Ovu teškoću rješavamo kada čitamo dalje i provjeravamo tekst unazad: Nataša, naime, čeka da ju mama uzme nazad u Rusiju, ali zato što ona odgađa s odlukom, kćer u tom trenutku posjećuje francuske škole u kojima joj se pisanje zbog psihičkih stresova promjeni u neprepoznatljivo črkarije. Kasnije postane uzorna i odlična učenica, najviše uživa u pisanju sastavaka, povezana je s učiteljima i nema više problema ni s pisanjem ni s drugim zahtjevima u učenju.

Za razliku od teškoće koju smo s vremenom razriješili, nerazriješivost – kako kaže već sama riječ – ne možemo razriješiti. Trajnom prazninom u ovom se romanu čini slika majke, za koju želimo na kraju romana dobiti zaključno objašnjenje ili još kakvu dodatnu informaciju. Međutim, kao što to i ukazuje otvoreni kraj, sistematičnog objašnjenja o tome je li majka uistinu bila tako kruta (ili ju je kćer tako doživjela zbog razvoda jer je morala živjeti kod oca), nemajčinska, nepromišljena, boemska, bonvivanska, bezbrižna itd. ne dobijemo. Prilikom čitanja svjesni smo da

roman na neki način demitizira dijete i roditelje, iako naglašava svjetle strane djetinjstva te želi majku osvijetliti iz više zornih kuteva te ju tako pripisati višeslojnost, a isto tako želi nadići patrijahalnu logiku po kojoj bi majka trebala preuzeti svu odgovornost za (nesretan) brak i dijete. Svjesni smo i da se književne osobe u ovom romanu raslojavaju iz teme te da mukom nastoje pronaći pravu riječ za imenovanje nevjerojatno zamršenog klupka odnosa i osjećaja, ali unatoč tome na kraju romana želimo više jasnih informacija o majci zato što je upravo taj lik u najvećoj mjeri nedorečen. Zbog nerazrješivosti majčine (konačne) slike ne smijemo biti razočarani, obeznađeni ili čak ljuti zato što je nerazrješivost sastavni dio procesa čitanja i interpretacije. U romanu *Djetinjstvo* upravo je spomenuta nerazrješivost stvaratelj poetike prešućenog i otkrivenog uz pomoć čega spisateljica čitatelja pokušava odvratiti od tradicionalne recepcije, a posebice od pojednostavljenih emocija likova.

Svjesnost razlike između teškoće i nerazrješivosti u čitanju beletristike ne povezuje se samo sa znanjem o višeznačnosti književnosti, već i sa značajnom karakteristikom literarnosti – destruktivnog stvaralaštva (destruktivna konstrukcija) – koja nas mami da određenu književnu osobu, pojavu ili događaj »gledamo« kao da ih vidimo po prvi put. Već ruski formalizam (na primjer, Šklovski) uči da stvari moramo vidjeti tako kao da ih vidimo po prvi put, zato im moramo omogućiti da ih možemo vidjeti kao da ih vidimo prvi put i da se dogode kao da je prvi put. Derrida (Bošković 2015: 76) u tom kontekstu nastavlja da zapravo stvari time tek postaju zato što ih prije uopće nije bilo, tako dobiju kulturni i ontološki oblik te postanu dio kulturnog razvoja. »Vidjeti prvi put« je stvaralačka i fenomenološki-estetska zadaća koja vraća stvari u princip stvaralačkog trenutka. U smislu prvog viđenja u književnost su uvedene brojne

novosti koje čitatelja u potpunosti mogu izbaciti iz ustaljenog načina čitanja, a time i interpretiranja. Tako je, na primjer, modernizam uveo brojne novine koje su čitatelji na početku doživljavali kao teškoću ili čak nerazrješivost u čitanju, a ponekad su mnoge teškoće razriješili, a nerazrješivost primili dobronamjerno, kao osvježenje i tekovinu određene knjige i cjelokupnog pravca. Modernistička poetika (Bošković 2015: 134) tako ne sugerira više jasnu linearnu sliku, već je uništava, umnožava, sastavlja iz više perspektiva, pa nas može dovesti do izvora neizrecivog, nevidljivog i neopisivog, zapravo neimenovanog, onog prostora između riječi, onog širenja bjeline koja govori jezikom odsutnosti.

KNJIŽEVNA INTERPRETACIJA PJESAMA

Nelagodu u književnoj interpretaciji lakše je percipirati i premostiti ako poznamo razliku između teškoće i nerazrješivosti, a istovremeno našim iskustvom i empatijom percipiramo posebne uvjete interpretacije i kognocijske sposobnosti tumača u vođenoj književnoj interpretaciji kada smo opremljeni i poznavanjem popularnosti pojedinih rodova. Nije tajna da je najčitanija književna vrsta pripovjedništvo, preciznije roman, a najmanje sljedbenika u ovom tisućljeću ima poezija. Dakako, to ne znači da ćemo je u književnoj interpretaciji izbjegavati kako bismo zadovoljili opći čitateljski ukus: upravo zbog blage ugroženosti pokušat ćemo joj posvetiti u većoj mjeri pozornost i inovativno. Nećemo izbjegavati pjesme ni zbog korisnosti: naime, čitanje pjesama pomaže u interpretaciji ostalih rodova. Budući da su u drugom dijelu pod naslovom Tekstovi za maturu objavljene književne interpretacije jedanaest romana i dvije drame, odlučila sam da ću poeziju, konkretno šest pjesama, interpretirati u prvom dijelu, dakle u ovom poglavlju u kojem bih rado ukazala na nekoliko pristupa za približavanje pjesama različitim putevima. Najprije ću ukratko pojasniti temeljne karakteristike ovog u najvećoj mjeri sažetog i višeznačnog roda, koje će nam služiti kao svjetionici u nepreglednom moru slika, značenja i zvukova, a ujedno i upozoriti na razliku u interpretaciji tradicionalne i suvremene poezije. Književnu interpretaciju započet ću tumačenjem dviju kanonskih pjesama *Oproštaj s mladošću* (slov. *Slovo do mladosti*) i *Da mi je biti bezbrižno dijete*. Zatim ću usporediti dvije posve različite suvremene pjesme koje spaja izražajna osebnost lirike: prva je zvučna pjesma *schtzngrmm* Ernsta Jandla, a druga vidna pjesma *Lijevak* Guillaumea Apollinairea; poglavlje Anonimnost pjesama na prvoj razini književne interpretacije završit ću literarnom interpretacijom dviju pjesama bez (početnog)

navođenja autorstva.

Sve do druge polovice 20. stoljeća književnost je prije svega podrazumijevala poeziju, a zatim ju je zasjenio roman koji je u novom tisućljeću najpopularnija književna vrsta na receptivnoj i tržišnoj razini. Kako bih lakše izložila bitne karakteristike lirike, na početku tumačenja usporedit ću je s epikom, a zatim uspoređivati tradicionalnu i suvremenu pjesmu. Ako se poezija izražavala na posebno sažet, čak ekscesivan način, za epiku ili pripovjedništvo karakteristično je pripovijedanje, opisivanje ili prikazivanje događanja u vanjskom svijetu, pa i u unutrašnjosti književnih osoba. Najraširenije tumačenje pripovjednoga temelji se na tzv. pripovjednoj prasisituaciji: pripovjedač na poseban način o nečemu pripovijeda slušatelju, a najslikovitije tumačenje cilja na oblikovanje slika u čitateljevim predodžbama i zato epiku postavlja u blizinu likovne umjetnosti. (prema sličnoj logici, pjesništvo se već u antičko doba uspoređivalo s glazbom). Šire je shvaćeno, dakle, pripovijedanje kao cjelokupan proces komunikacije ili diskursa između autora i čitatelja, te pripovjedača i naslovljenika pripovijedanja⁷⁵ (Wales 1989: 312). Ako ovu sažimajuću postklasičnu definiciju još pojednostavimo, možemo protumačiti pripovijedanje kao usmeno ili pismeno predstavljanje stvarnih ili izmišljenih događaja v (Baldick 1996:145, Biti 1997: 318, Živković 1992: 497, Wales 1989: 312, Wilpert 1989: 266). Istovremeno je pripovijedanje u širem smislu skupni pojam (Wilpert 1989: 266–267) za sve epske vrste i žanrove nazvane pripovjedna književnost ili pripovjedništvo.

Octavio Paz (2002: 53) u knjizi *Čitanje i zrenje* navodi Valeryjevu usporedbu hoda i plesa, usporedbu

⁷⁵ Naslovljenik pripovijedanja je književna osoba kojoj pripovjedač pripovijeda.

pripovijesti s hodanjem i koračanjem te poezije s plesom. Paz iz te pokretne slike izvodi i geometrijsku sliku: geometrijski lik koja ilustrira pripovijest je linija. Ona može biti pravac, krivulja, spirala, cik-cak linija, uvijek usmjerena prema naprijed, prema precizno određenom cilju. Za razliku od pripovijesti, pjesmu opisuje oblikom kugle ili kruga: nešto zatvoreno u sebi, samodostatni svemir u kojemu je kraj i početak, koji se vraća, ponavlja i iznova stvara; a to ponavljanje i ponovno stvaranje nije ništa drugo nego ritam i valovitost. Obje slike mogu sažeti na sljedeći način: pjesma se pojavljuje kao u sebi zatvoreno uređenje, a pripovijest obično uzima oblik otvorene, linearne konstrukcije. Paz (2002: 73) povezuje zvučnost i ritmičnost poezije s tradicijom zato što se zapadna poezija rodila u povezanosti s glazbom; ali onda su se te umjetnosti razdvojile i kada ih je netko pokušao spojiti, pokušaj se završio nesuglasjem ili tako da je zvukom upio riječ, pa poezija ima vlastitu glazbu, a to je riječ.

Kao glavne karakteristike, dakle, smatraju se ritam, strofa, sažetost i metaforičnost, a Staiger (1978: 31) naglašava i značenje kratkoće koja zahtijeva sažetost poezije. Raspoloženje pjesme uobičajeno osigurava da se različiti osjećaji mogu nizati, a u (tradicionalnoj) pripovijesti smisljeno se povezuju međusobno. Od svih književnih vrsta poezija je u najvećoj mjeri autoreferencijalna zato što najviše referira na vlastite konvencije i time skreće pozornost čitatelja na sam jezik i postupke pretakanja u riječi u pjesmi. U ovom slučaju ne možemo izbjeći uvriježenu definiciju pjesničkog jezika koju je napisao Roman Jakobson, najznačajniji teoretičar ruskog formalizma. Razlikovao je pojmove poezija i poetika; prvi je pojam neodređen i vremenski uvjetovan, a drugi je, kao pjesnička funkcija, element *sui generis*. Prema njemu, poetika je samo dio složene strukture, ali dio koji nužno mijenja druge elemente

i suodređuje prirodu cjeline. Tako riječi i njihovo značenje nisu neosjetljivo upućivanje na stvarnost, već dobivaju vlastitu težinu i vrijednost. Slično je karakter pjesme definirao i Manuel Duran (Perloff 2009: 83): »Bitni uvjet pjesničkog jezika je, dakle, odsutnost naivnosti, njegova neprestana samoosvještenost. Kada u svakidašnjem životu govorimo o trivijalnim stvarima, to činimo s minimalnim poštovanjem prema jeziku.« Stanley Fish (Perloff 2009: 86) također je pomalo modificirao poznatu Jakobsonovu izjavu o pjesničkom jeziku: »Književnost je jezik, ali jezik oko kojeg smo nacrtali okvir, okvir koji ukazuje na odluku da ćemo sredstva, koje je jezik od nekada imao, razmatrati s posebnom samosviješću.«

Izjave u lirici vrlo teško uspoređujemo s onima u stvarnom životu, zbog čega je Culler (2008: 92) poeziji pripisao ekstravaganciju. Ne samo da se čini da se pjesme obraćaju svim razinama činjenične publike (na primjer lijevak i mladost), nego im se čak obraćaju hiperbolama. Naime, pretjerivanje je vrlo značajno u poeziji: na primjer, Prešerenov se pjesnički subjekt obraća mladosti hiperbolom tamne zore. Apollinaire pak antropomorfizira lijevak. U interpretaciji lirike dotičemo se paradoksa lirik zato što je ekstravagancija lirike povezana s onim što teoretičari još od antike nazivaju »sublimnim«. Sublimno⁷⁶ je odnos prema onome što nadilazi ljudsku sposobnost razumijevanja, ono što pobuđuje poštovanje ili emocionalnu napetost te govorniku daje osjećaj nečega što je onkraj ljudskog. Budući da se pjesme temelje na postavljanju jezika u prvi plan i izazivanju neobičnog osjećaja zbog metričke organizacije i

⁷⁶ Sublimno pretvara pjesnike u vidovnjake ili vizionare kada lirskom ja omogućava obraćanje živoj i neživoj prirodi s hiperboličnim zahtjevom da ga svemir čuje: ovim se potezom pjesnici smještaju u pjesnički prostor kao sublimni pjesnici ili vizionari. Postaju netko tko može razgovarati s Prirodom i osoba kojoj će Priroda možd odgovoriti.

ponavljanje glasova, teorija poezije pretpostavlja odnose između različitih vrsta jezične organizacije – metričke, ritmičke, fonološke, semantičke, tematske – ili između semantičkih i nesemantičkih dimenzija jezika. Naime, pjesma je struktura označitelja (Culler 2008: 95) koja apsorbira i rekonstruira označitelje, u smislu da njezini formalni obrasci utječu na njezine semantičke strukture, pri čemu prilagođavaju značenja koja riječi imaju u drugim kontekstima te ih postavljaju novoj organizaciji. To mijenja njihov naglasak i fokus, prebacuje doslovna značenja na prenesena i usklađuje izraze u skladu s obrascima paralelizma.

Tako, na primjer, čitatelju ili slušatelju ritam može osigurati ugodu bez da dešifrira značenje određenih stihova. Stihovi *Čin, čin, čin, Drežnica, gdje su kozice* stihovi su koje smo ponavljali ne pitajući se što ili gdje je Drežnica i zašto su kozice smještene upravo tamo. Čak i kad bismo razumski povezali riječi međusobno, prije bismo mogli zaboraviti ova dva stiha; stoga je bolje ih držati u mehaničkoj memoriji. Edgar Allan Poe (1983: 40–52) u svojem eseju *Filozofija kompozicije* naglašava upravo značaj pripjeva za doživljaj i tumačenje pjesme. Tumačio ga je kao pol oko kojeg se cijela struktura okreće radi umjetničkog učinka. pripjev je snažan upravo zato što ga sastavlja monotonija zvuka i misli, užitak pri ponavljanju. Poeu se čini da pripjev,⁷⁷ zato što je monotono opsesivan, mora biti

⁷⁷ Poe (1983: 40–52) je u *Filozofiji kompozicije* svjestan da monotoniju refrena ili pripjeva (*nevermore*, hrvatski ništa više) u pjesmi *Gavran* nije moguće utemeljeno pripisati ljudskom biću, pa je pripisuje gavranu. U istom prilogu pjesnik razmišlja i o temi (»Sada sam se [...] zapitao: 'Koja je od svih tužnih tema s obzirom na opće shvaćanje ljudi najtužnija'? Smrt – bio je razumljiv odgovor. 'A zašto je', rekao sam, 'ova u najvećoj mjeri otužna tema najviše pjesnička?' 'Na ono što sam već pomalo detaljno objasnio odgovor je i ovdje razumljiv: 'Kada je

samo jedna zvučna riječ koja omogućava ponavljajući i neprekinuti zanos te mu se čini se potpuno jasnim da u pjesmi *Gavran* izabrao riječ *nevermore*. Refren (književno sposobnom) čitatelju namjenjuje zvučni užitak i intuitivno prepuštanje ritmičkim posebnostima, a sažetost, metaforičnost, autorefleksivnost, paradoksalnost, ekscesivnost i sublimnost poezije potiču ga na produbljeno književno čitanje na drugoj razini interpretacije. To zahtijeva više truda, znanja i sustavnosti, zbog čega ga mnogi (osobito mlađi) čitatelji odbacuju. Izbjegavaju ga i zato što su pogrešno uvjereni da čitanje i interpretacija donose samo opuštanje, smirenost i zabavu, što sam već nekoliko puta spomenula.

Ekstravagancija i sublimsko poezije proizlazi, dakle, iz njezine formalno-sadržajne spojenosti ili formalno-semantičke fluidnosti koja pokušava obuhvatiti tu drugost (naime, susret s drugošću je bitno poslanstvo cijele književnosti, ne samo lirike), koju je Machado (Paz 2002: 106) nazvao »bitnom heterogenošću bića«. Prema njemu, poezija i religija jesu otkrivenje, ali pjesnička riječ proizlazi bez božanskog autoriteta zato što je slika utemeljena u samoj sebi bez da pribjegava razumskom dokazivanju ili instanci nadnaravne moći: slika je čovjekova objava

najviše sjedinjena s ljepotom; tada je smrt ljepotice neosporno najviše pjesnička tema na svijetu i – jednako je izvan dvojbe da su usne, koje su najprikladnije za takvu temu, usne ožalošćenog ljubavnika. '«) i spaja dvije zamisli jadikujućeg ljubavnika i gavrana. Njihov susret ne bi smio biti u šumi: učinkovitiji je od samotnog događaja na ograničenom prostoru kada ptica doleti u sobu kroz prozor. Ljubavnik prvo pretpostavlja da je lepet krila na prozorima kucanje na vrata, no taj detalj samo pojačava čitateljevu znatiželju u svrhu paralelnog učinka. Noć, dakako, mora biti olujna zbog dolaska ptice i kontrastnog učinka s prirodnom jasnoćom u sobi. Naposljetku, ptica je morala sletjeti na poprsje Palade (Palada je božica mudrosti sa simbolom sove, na početku najvjerojatnije božica ptica) zbog kontrastnog učinka crnine njegovog perja i bjeline mramora.

samoga sebe samome sebi. Paz (2002: 120) je upravo zbog tzv. pjesničke objave naziva izvor ritma-slike koja jednostavno izražava ono što jesmo; poezija nije ni sud ni interpretacija ljudskog bivanja. Ona je objava našeg izvornog stanja, bez obzira na neposredno i konkretno značenje pjesme. Čak i ako poeziju ne shvaćamo tako filozofski kao što je tumači Paz i ako zaboravimo na opće raširenu romantičarsku predodžbu da je poezija izrazito subjektivna, izraz emocija i raspoloženja nekog ja, već ubrzo utvrdimo da se književna interpretacija razlikuje i s obzirom na to koju pjesmu (sonet, stanca, katren) tumačimo, još je preporučljivije biti svjestan razlike između tradicionalne i suvremene lirike. Iako možemo obje, i tradicionalnu i suvremenu liriku, tumačiti bez poznavanja njihovih temeljnih načela, za vođenu književnu interpretaciju preporučljivo je znati koliko čitatelja još ima predrasude prema suvremenoj poeziji u smislu nerazumljivosti, nelogičnosti i apstraktnosti.

Te predrasude treba reflektirati i pritom biti svjestan da poezija nije samo nositeljica poetoloških poruka i spoznaja. Naime, mnogi ljudi »koriste«⁷⁸ poeziju kako bi im

⁷⁸ Spender (1979: 688) tumači primjer studentice koja je na početku predavanja odbacivala neke pjesnike, preciznije poeziju trojice pjesnika jer joj se činilo da bi oni trebali izražavati ideje koje bi doprinijele poboljšanju ljudskog društva. Tako ju je smetao pesimizam Thomasa Hardyja, misticizam T. S. Eliota i ustrajnost na seksualnosti u djelima D. H. Lawrencea. Iako je Spender inzistirao na stajalištu da se poeziju ne možemo neposredno povezati sa stajalištima pjesnika, niti s poboljšanjem svijeta, trudio se objasniti da traženje smisla u životu, čak i ako se čini da zanemaruje nužnost društvene dobrobiti, nije uvijek samo eskapizam. Tako se u vrijeme jednogodišnjih predavanja studentica naučila toleranciji kroz uspostavljanje tolerancije prema poeziji i pjesnicima. Kada je naučila tolerantno prihvaćati različita mnijenja, tek je tada mogla shvatiti slobodu mašte te poezije. S druge strane: sve dok nije mogla prihvatiti mnijenja koja je nazivala antisocijalnim stajalištima nije mogla prihvatiti život mašte. Spender (1979: 688) zaključuje

pomogla razviti stajališta o stvarima koje nisu samo domena poezije. U književnoj interpretaciji poezije još je lakše (nego u romanu i drami) razumjeti da procesi književne interpretacije uključuju našu intelektualnu, emocionalnu, estetsku, osjetilnu i posve apstraktnu aktivnost koja seže i izvan svjesnih stanja. Na ovom se mjestu slažem s Osojnikom (2005: 297–299) da je djelovanje pjesme slično djelovanju sna, koji Freud smatra da je nesvjesna prerada predsvjesnih misaonih procesa. Naime, Freud piše o izrazitoj tendenciji k sažimanju, težnji za stvaranjem novih jedinica iz elemenata koje u (svakidašnjem) razmišljanju zasigurno ne bismo povezali na takav način. Zatim o lakoći kojom se psihički intenziteti premještaju s jednog elementa na drugi. »Odlučujuća pravila logike u nesvjesnom nemaju nikakve vrijednosti: možemo reći da je nesvjesno kraljevstvo nelogičnog. Stremljenja s proturječnim ciljevima postoje jedan uz drugoga, bez da se budi potreba za njihovim usklađenjem... Nesvjesno suprotnosti ne razlikuje...« Freud (2001: 41).

U posljednje vrijeme u vezi s lirikom rađaju se i brojna pitanja o događaju u ovom književnom rodu. S razvojem postklasične, transžanrovske naratologije (Pavlič 2021: 31), kojoj je lirika jedan od predmeta razmatranja, počeli su se javljati pokušaji novih, cjelovitih razmatranja lirike u kojima istraživači izbjegavaju definicije zato što liriku opisuju uz pomoć prototipskih karakteristika. O događaju u lirici razmišljao je već Hegel (Pavlič 2021: 32) u *Predavanjima o esteticima*. Hegel je kao predmet lirike definirao unutarnji svijet osjećaja, ali to može biti i događaj koji je po svom sadržaju i vanjskoj pojavnosti epski (na primjer, u junačkim pjesmama, romansama i baladama) ili

ovaj »primjer« na sljedeći način: studentica je koristila poeziju za liberalizaciju, odnosno vlastito oslobađanje od uskih stajališta i uvjerenja.

slučajan (kao u prigodnim pjesmama). U oba slučaja bitno je da osnovni ton ostane lirski, što znači da objektivno opisivanje događaja nije u središtu: u središtu je, naime, subjektivno razmišljanje, emocije i raspoloženje. Značajno je i razmišljanje Cullera koji je usmjeravanje pozornosti s događaja na pretakanje u riječi predstavio kao jednu od tipičnih karakteristika lirike. Pavlič (2021: 31) tome dodaje da ostaje otvoreno pitanje kako ovakvo usmjerenje pretakanja u riječi utječe i na označavanje nekih pripovijesti; misli se na one koje u prvi plan postavljaju pripovijest, a ne priče. Kod upotrebe narativizacije u poeziji raduje to da se književnoj interpretaciji lirike u našem tisućljeću pridružuju novi pristupi koji ne samo da obogaćuju čitanje poezije već utječu i na osvježavanje klasičnih perspektiva književne interpretacije.

Književna interpretacija tradicionalnih pjesama *Oproštaj s mladošću i Da mi je biti bezbrižno dijete*

Različite načine čitanja koje sam u knjizi predstavila sistematizirat ću u obliku analize dviju pjesama, a to su Prešerenov *Oproštaj s mladošću* i Byronov *Da mi je biti bezbrižno dijete*. Budući da je za književno čitanje obiju pjesama najvažnija podjela na prvu i drugu razinu čitanja i interpretacije, koje najviše motivira čitanje naglas, predlažem najprije pažljivo čitanje naglas⁷⁹ i izradu scenarija

⁷⁹ Prilikom čitanja ili recitacije Prešerenovih pjesama možemo upasti u zamku »deklamatorstva«, tj. patetičnog i pretjeranog naglašavanja određenih mjesta u pjesmama. Da bismo to izbjegli, potrebno je pjesmu pročitati više puta i napisati čitateljski scenarij: preporučam i slušanje iskusnih čitatelja, u našem slučaju to je glumac Stane Sever na zvučnoj snimci (Prešeren 2000). Čitateljski scenarij znači da dobro razmislimo kako ćemo pročitati pjesmu i uz tekst napišemo svoje naputke: čitati brzo, polako; povisiti, sniziti glas; napraviti pauze, uzimati u obzir duljine tih pauza; svjetlost i tamnina u glasu, mimika pri čitanju, specijalni učinci itd. prema svojim uputama pjesmu treba pročitati više puta,

čitanja za obje pjesme. Započinjem s prvorazinskim čitanjem obiju pjesama koje nas uči o zajedničkoj temi mladosti, odmaku lirskog subjekta od nje i istovremeno čežnji za njom. Već na prvoj razini percipiramo bitnu sličnost – izbor stance – i razliku u čežnji za mladošću koja je slična razlici u samoj predstavljenoj mladosti. Ako prva razina obuhvaća neorganizirane dojmove, organiziranosti pomaže zapis nakon (prvog) čitanja u obliku nizanja: polovica života, nada, čemer, spoznaja, teško pronaći odanu ljubav, vrijednosti koje nisu uzimane u obzir, mudrost, pravda, učenost, društvena sudbina, novac, bezbrižnost i naivnost mladosti.

Za drugu pjesmu otprilike ovako: bezbrižnost djetinjstva u Highlandu, igre uz more, razočarenje, svijet snova, smrt ljubavnice, rastanak s prijateljima, razočaranje u svijet, tama duha, želja za smrću. Prva razina može sadržavati i konkretizaciju dojmova kada opis siromaštva u Prešerenovoj pjesmi i razočaranje lordovima u Byronovoj povežemo uz autobiografsko tumačenje života obaju pjesnika. Budući da prva razina znači dekodiranje hermeneutičkog koda, *Oproštaj s mladošću* možemo čitati tako da sastavljamo popis razočarenja i lijepih trenutaka u pjesmi i već utvrdimo premoć jednog ili drugog. Pokušavamo sastaviti poruku, opažamo i oblik, stancu, moguće čak znamo da je riječ o elegiji. Pomažemo si pitanjima: Kakav je oproštaj s mladošću? Gdje je vidljiva dvojnost u opažanju i iskustvu mladosti? Gdje i kako Prešerenov (ne Prešeren!) lirski subjekt objašnjava svoje shvaćanje mladosti?

Čitanje druge razine djelomično je obuhvaćeno već u prvom čitanju, ako smo osjetili ljepotu Prešerenovih paradoksa i oksimorona te razabrali osnovnu suprotnost Byronove pjesme te se istovremeno o svojem (ne)svjesnom

savjetujem pred ogledalom i sa snimanjem vlastitog čitanja.

odgovoru na pjesmu pitali ili reflektirali svoje emocionalno-intelektualno raspoloženje. Druga razina je, naime, ona koja nadilazi referentni sloj osnovnih informacija i vodi do konstrukcije značenja na višim razinama; zato je bitna za književno čitanje i interpretaciju. To najlakše postizemo uz pomoć komparativne analize, u kojoj znatno lakše uspoređujemo, vrednujemo i popunjavamo »prazna mjesta« (kao da se interpretira samo jedna pjesma). Budući da smo na prvoj razini već dobili osnovne reference, druga bi se trebala baviti sažetijim ili manje razumljivim izjavama koje se obično pojavljuju i kao jezične i stilske posebnosti, što Barthes imenuje simboličkim kodom. Postavimo si sljedeća pitanja: Što je u pjesmama u najvećoj mjeri neobično, iznenađujuće, teže razumljivo, strano, fascinantno, začuđujuće, metaforično, sažeto? Koja mjesta su višeznačna i kako djeluju na mene? Što me najviše ganulo i zašto? Što mi se nije svidjelo i zašto? Osjećam li i ja sam svoju mladost, odnosno oproštaj od nje? Koja pjesma mi je bliža i zašto?

Kako bi se čitanje druge razine, koje je istovremeno poznavalačko, kreativno, interpretativno-analitičko i produbljeno, što više približilo književnom čitanju, pomoću književno-znanstvenog znanja konstruiramo značenje ili popunjavamo prazna mjesta. Dokazujemo zašto su pjesme romantične i elegije te koja je prednost odabira stance. Oktava ili stanca je, npr. najznačajniji talijanski klasični oblik, sastavljen od talijanskih jedanaesteraca u kojima se posljednji stih razlikuje po rimi i poruci: oni su posebna sadržajna cjelina, zaključak pjesme. Odabir stance ili princeze oblika, kako su je imenovali teoretičari, vjerojatno je bio već posljedica šlegelovske škole, a možda i Čopovih poticaja: preuzeo je talijanski obrazac, a ne njemački. Naime, u romantizmu (Paternu 1994: 66) stanca je bila oblik koji je mogao primiti u sebe razmjerno tešku građu i pretvoriti je u naizgled lak artistski oblik. I izbor elegije

možemo postaviti u društveni prostor, na crtu razvoja slovenske književnosti, pri čemu označava jasno znamenje kraja prosvjetiteljskog optimizma 18. stoljeća i korak u romantizam. Naime, pjesma je objavljena 1830. godine: nijeće se osnovno polazište prosvjetiteljstva, vjera u razum i napredak, a njegova vrhovna vrednota – sreća – pretvara se u neprijateljsku sreću i otrov spoznaje. Slično možemo tvrditi za Byronovu pjesmu u kojoj je očita romantičarska deziluzija svijet-pojedinac mnogo jednostavnija i manje dinamična. Takva je i metaforika: Prešerenova crpi iz tri kulture: starogrčke (Danaide),⁸⁰ kršćanske (plod spoznaje) i suvremene intelektualno skeptične (mračna zora), kao i razgovorne (da čovjek vrijedi onoliko koliko plaća), koje su istovremeno već sva četiri kruga Prešerenova zrelog razdoblja, a Byronova samo iz ljudske predodžbenosti (kako dosadno, žena tješiteljica).

Kao što sam već naznačila, produblјivanje čitanja sve se više bavi usporedbama vrednovalačkog tipa: u kojoj je pjesmi više metafora, kako one djeluju, koja je više dinamična i višeznačna, koja je više inovativna i manje predvidljiva, koja sadrži više paradoksa i oksimorona (pokušajte ih objasniti), koja vam se čini više dubinska i kvalitetna. Interpretacija na drugoj razini, koja je pravi uvjet književnog čitanja i književne interpretacije, uključuje i »stvaralačku fazu« u kojoj pokušavamo nacrtati shemu emocionalnog kretanja dvaju lirskih subjekata, zapisati najinovativnije (kvalitetne) metafore, slike, veze riječi ili u umjetničkoj riznici potražiti slike sa sličnim pjesničkim raspoloženjem. Možemo predstaviti i »književno-povijesnu« (Paternu

⁸⁰ Prispodoba u posljednjoj strofi »da smo bez dna punili posude« nadovezuje se na Danaide, kćeri boga Danaja (navodno ih je pedeset) u grčkoj mitologiji, koje su u prve bračne noći ubile svoje muževe: u podzemlju su bile kažnjene tako da su punile vodom bačve bez dna.

1994: 65) formulu životnog nazora Prešerenova pjesničkog ja, koji upravo pjesmom *Oproštaj s mladošću* stoji na samom početku njegove ispovjedne poezije te je stupanje u njegov životni nazor: nada–beznađe–ustrajnost. Prilikom postavljanja pitanja (sebi ili drugima) variramo od manje zahtjevnih do složenijih, a jedno od jednostavnijih je, npr. tumačenje prvog stiha: dani moje ljepše polovice. Je li zamjena redosljeda riječi i dojam starijeg leksika, odnosno sintakse učinkovit? Je li djelotvorna unatoč tome ako ne znamo da je pjesnik svoj dvadeset deveti rođendan odredio kao polovicu svojeg života i slična je u doslovnoj povezanosti s prvim stihom Danteove *Božanstvene komedije* (usred ljudskog života)? Pomažu li nam ove dvije (dodane) informacije što rasvijetliti?

Budući da čitanje na drugoj razini, odnosno književna interpretacija na drugoj razini ne znači da nastojimo rastumačiti sve konotacije, za književno čitanje zapravo su karakteristični različiti postupci produblјivanja. Mnoge sam od njih već nabrojala, a neke u nastavku još namjeravam nabrojati, ali bilo bi potpuno pogrešno kada bih književno čitanje nastojala usmjeriti tako da bi ga pretjeranom usmjerenošću i ograničenošću ugrozila. Na kraju, samo da nabrojim nekoliko pitanja, temeljno povezanih s literarnošću dviju pjesama, koja se mogu postaviti na različitim razinama književnog čitanja: Što je u dvjema pjesmama univerzalno i za još naše vrijeme važeće? Nadilazi li koja od pjesama obrasce vrste, smjera ili žanra, ili na neki drugi način nadilazi naš horizont očekivanja? Koja je pjesma više polisemična i autoreferencijalna i koja djeluje više harmonično? Koja vam je pjesma usprkos višekratnom čitanju (čitanje druge razine, naime, ne znači čitanje dvaput, već više puta) bliža, koju radije čitate naglas, iz koje biste si radije zapisali stihove za pamćenje? Za koju pjesmu ste

duže pisali čitateljski scenarij i zašto? Kojeg ste se književnog djela pri usporedbi pjesama prisjetili i zašto? Koja je pjesma više elegična i utječe li na to spominjanje smrti? Kako sami razumijete književno čitanje i koje razlike opazate između čitanja druge i prve razine te dubinskog i površnog čitanja?

France Prešeren, *Oproštaj s mladošću*

Ljepša polovica mojih dana
uskoro je minula!

U meni je rodila cvijeća malo,
koji cvijet je i procvjetao, brzo se osuo,
samo je rijetko sunce nade sjalo,
vjetrovi bijesa često su me zapuhivali.
Mladost! Pa ipak, za tvojom mračnom zorom
srce žustro kuca. Bog te čuvao!

Okusio sam rano tvoj plod – spoznaju!
Njegov je otrov mnogo radosti ubio,
znao sam da razdiralački svijet
čistu savjest i dobra djela zatire,
a ljubav pronaći kratki su snovi!
A pobjegli su kad dan je osvanuo.
Vidio sam da su mudrost, pravednost i znanje
djeve kada su bez miraza.

Vidio sam da svoju brodicu na putu sreće,
onaj koji joj je neprijatelj, zaman okreće,
kada vjetar od nje nasuprot mrak dovlači,
onaj kojeg u kolijevci vidjela je prosjakinja,
samo novac daje ime slavno,
čovjek vrijedi onoliko koliko plaća.
Vidio sam da se uvažava ono
što um zasljepljuje obmanama, lažima.

Njih vidjeh, grozne vidjeh pogreške,
srcu su rane usjekle krvave,
pa ipak, u mladosti misli su takve
da ubrzo iz srca i glave
gradove svijetle zidaju u oblake,
zelene travnjake postavljaju u pustinje,
posvuda radosne lučice pale,
čak i nadi koja iz nevolja i obmana govori.

Ne pomisli da će dah prvog vjetra
odnijeti ono što misli su stvorile,
zaboravi na nesreće i svršene nepravde
i rane koje prilično su zacijelile,
dok smo bez dna punili posude;
u starije doba u nas ima moći.

Stoga, mladost! Za tvojom mračnom zorom
srce kucat će, Bog te čuvao!

George Gordon Byron, *Da mi je biti bezbrižno dijete*

Da mi je biti bezbrižno dijete,
da još uvijek živim u svojoj Highlandsnoj pećini,
ili da lutam kroz mračnu divljinu,
ili da skačem preko tamnoplavih valova;
nezgrapna pompozna saksonska ponosa
protivi se slobodno rođenoj duši
koja voli krševitu stranu planine
i traži stijene s kojih se valjaju valovi.

Sudbino! vrati ove kultivirane zemlje,
vrati ovo ime divnog zvuka!
Mrzim dodir pokornih ruku,
mrzim dodvarajuće robove.
Smjesti me među stijene koje volim,
koje odgovaraju oceanovom najdivljem urliku;
tražim samo ovo – da lutam ponovo
kroz scene koje je moja mladost nekoć poznavala.

Malo mi je godina, a ipak osjećam
da svijet nikad nije bio napravljen za mene. -
h! zašto zatamnjujuće nijanse skrivaju
Čas kad čovjek mora prestati biti?
Jednom sam ugledao divan san,
vizionarsku scenu blaženstva:
Istino! – zašto me tvoja mrska zraka
Probudila u ovakav svijet?

Volim – no onih koje volim više nema;
imao sam prijatelje – no prvi među njima su pobjegli:
kako je bez sreće srce koje je samo,
kada su mu sve bivše nade mrtve!
Iako veseli suputnici nad posudom
rastjeraju nakratko osjećaj nelagode
iako užitak probuđuje izluđenu dušu,
srce – srce – je usamljeno još uvijek.

Kako dosadno! čuti glas onih
kome čin ili prilika, koga su bogatstvo ili moć,
pretvorili, ni kroz prijatelje ni neprijatelje,
u poznanike veselog časa.

Daj mi opet nekoliko vjernih,
još uvijek istih u godinama i osjećajima,
ija ću voditi ponoćnu posadu,
gdje je bučna radost samo ime.

I ženo, predivna ženo! ti,
moja nado, moja tješiteljice, moje sve!
Koliko hladna sada moraju biti moja prsa,
kad čak i tvoj osmijeh počinje blijedjeti!
Bez uzdaha bi napustio
ovu užurbanu scenu sjajnog jada,
da to mirno zadovoljstvo bude moje,
koje vrlina poznaje ili barem naizgled poznaje.

Pristao bih letio kroz utočišta ljudi –
nastojim izbjegavati, ali ne i mrziti čovječanstvo;
moje grudi zahtijevaju mračnu dolinu,
čija sumornost odgovara pomračenom umu.
Oh! da su mi dana krila
koja nose kornjaču u njezino gnijezdo!

da pobjegnem i mirujem.

Suvremena pjesma

Strah ili nesigurnost od novoga, u našem slučaju od suvremene poezije, lakše ćemo nadići ako ćemo se najprije s njim upoznati manje službeno, ako ćemo, na primjer, interpretirati pjesme koje nisu u nastavnom planu i programu, dakle neće biti ocjenivane; u smislu prevladavanja straha, odnosno »opuštene interpretacije« vidno i zvučno interpretirat ću pjesmu te dvije nepoznate pjesme. Iako nisu sve moderne ili suvremene pjesme mračne traumatične optužbe, dobro je poznavati njihovu »čvrstu ljubav« koja želi ostati neiskorištena. Ovu učinkovitu sliku moderne lirike Hugo Friedrich je u svojoj knjizi *Struktura moderne lirike* (1972: 245) rastavio na sljedeći način:

»Moderna lirika je kao velika, još nikad poslušana bajka; u njezinom vrtu je cvijeće, ali i kamenje i kemijske boje – plodovi, ali i opasne droge; naporno je živjeti u njezinim noćima i pod njezinim ekstremnim temperaturama. Tko je sposoban voljeti, u toj lirici čuje čvrstu ljubav koja želi ostati neiskorištena i stoga prije govori u zbrci ili praznini nego protiv nas. Realnost, rascijepljena ili razorena snagom fantazije, leži u pjesmi poput polja ruševina: ali upravo u ruševinama i nerealnostima je tajna zbog koje pjesnici uopće pišu.«

Što znači Friedrichov (1972: 14) savjet da čitatelj pokuša naviknuti oči na tamu koja okružuje modernu liriku? Koja je to tama? Znači li tama sinonim za novo, drugačije i nepoznato, uvijek mjesto nelagode? Dakako da ne, zato što je putovanje u suvremenu pjesmu slično putovanju u nepoznatu zemlju, za razliku od tradicionalne pjesme, u kojoj se usidrimo u manje-više poznato okruženje. Kao i na putovanju u nepoznatu ili vrlo drugačiju zemlju kada često možemo biti dezorijentirani, umorni ili čak i bezvoljni od putničkog kaosa, tako nas i suvremena pjesma

na početku može odbiti od putovanja. Ali ako nastavljamo svojim putem, sigurno ćemo biti nagrađeni: lutalački osjećaji moći će promijeniti naše prethodne perspektive, produbiti naš doživljaj i donijeti bogata iskustva. Naime, suvremena pjesma namjerno izbjegava priopćavanje jednoznačnog sadržaja zato što želi biti samodostatna, višeznačna i time znatno sugestivnija od tradicionalne ili klasične pjesme. Izbjegavanjem jednoznačnosti i upletenosti namjerno izbjegava komunikacijsku udobnost i odriče se humanosti u tradicionalnom značenju; doživljaja, sentimenta i također pjesnikovog ja u klasičnom smislu. Dakako, to ne znači da ne opisuje našu realnost: stvarnost često otuđuje na način da poznato predstavi na drugačiji način, ponekad i deformira stvarnost kada je razdvaja iz prostornog, vremenskog i stvarnog poretka te je udalji od klasičnih dihotomija lijepo-ružno, blizina-daljina, svjetlo-tama, bol-radost itd.

Već je Baudelaire (Friedrich 1972: 31–32) zapisao da je moderno pjesništvo »deromantizirana romantika«: destruktivno, morbidno i zločinačko dobiva vrijednost zanimljivog, a značajnom postaje teorija groteske i fragmentata. I estetika ružnoće, utjecajna kategorija moderne lirike, mnogo je dobila upravo od Baudelaireove poetike. Ljepota se u njegovoj lirici povukla u metričke oblike i drhtanje jezika zato što njegovi predmeti ne donose više prijašnji pojam ljepote. Tako se u pjesmi *Radosni mrtvac* lirski subjekt »divi« trupu: slika trupla pred našim očima vjerojatno nije predmet naše estetske želje, ali to truplo opisano je tako da je zaštićen od patetike prolaznosti i banalnosti tuge estetskim sredstvima pretakanja riječi u pjesmu, dok ljepota trupla izvire iz estetike ružnoće zato što je ljepoti dodana agresivna privlačnost i začim zaprepaštenja – ružnoća je ekvivalent za tajnovitost i provokaciju. Nije čudno da je u Baudelaireovoj poeziji čest oksimoron (Friedrich 1972:

49–53), zato što spaja i ono što nije spojivo i tako u potpunosti odgovara pjesnikovoj ideji o aristokratskom zadovoljstvu neugađanja.

Tako se prazan idealitet, ta ključna kategorija romantičarskog izvora, u toj poeziji dinamizira u privlačnu moć, pri čemu je značajno razumijevanje poezije kao magije, a fantazije kao istinske stvaralačke mogućnosti. Novak (2007: 53), na primjer, u Baudelaireovoj poeziji naglašava značaj korespondencija, suzvučja ili suglasja u kojima je prirodni svijet odraz duhovnog (nebeskog) svijeta. Upravo u sonetu *Suglasja* (Srodstvo) cijela je priroda šuma simbola: sve stvari i bića ovoga svijeta su, dakle, simboli koji upućuju jedni na druge i na taj način ostvaruju svemir korespondencije. Na kraju, karakteristike moderne pjesme sažimam Friedrichovim (1972: 49–246) riječima: moderna pjesma izriče disonantno, dakle jednostavnim rečenicama, nešto složeno i obrnuto, spaja nespojivo, prostorno-vremenske oznake određuju nadprostornost i bezvremenost, a osjetilni dijelovi slike skrivaju nešto nikada prije viđeno.

Depersonalizacija, jezična magija, kreativna fantazija, dehumanizacija, izricanje neizrečenog, sugestivnost i disonantna napetost kategorije su koje modernu ili suvremenu pjesmu bitno odvajaju od tradicionalne, što nam objašnjava već povijesni razvoj poezije. Naime, do početka 19. stoljeća poezija je imala veliki odjek u društvenom prostoru, od nje su očekivali idealiziranje prikazivanja uobičajene građe i položaja, a razumjeli su je kao spasiteljska utjeha. Zatim je pjesništvo postalo svojevrsna opozicija društvu, pretvorila se u tužbu protiv znanstvenog napretka, pretvarala se da je jezik patnje koji kruži u samome sebi i ne nastoji na ozdravljenju. Mnoge pjesme na prijelomu

stoljeća te u 20. i 21. stoljeću još uvijek zagovaraju nepomirljivost između ja i svijeta, iako i u modernoj ili suvremenoj pjesmi lirski ja može pretočiti u riječi u potpunosti harmonična ili čak hedonistička raspoloženja. Razliku između tradicionalne i moderne, odnosno suvremene poezije još je lakše objasniti ako ih promatramo iz šireg konteksta, dakle iz suvremene umjetnosti. Ona je uglavnom, iako je stari pristup još živ i prisutan, nadišla tu poziciju da iskupljuje čovječanstvo, što tuđicom nazivamo eshatološkom ulogom (Kreft 2020), dakle, da ono lijepo, odnosno estetsko u njoj može iskupiti čovjeka, odriješi ga tegoba i voditi u kraljevstvo slobode. Unatoč tome da poezija većinu više ne iskupljuje, još uvijek može utjecati na našu empatiju, o čemu sam u ovom djelu već pisala na više mjesta. I upravo zbog mogućnosti razvoja empatičnog doživljaja vrijedno je potruditi se približiti suvremenu pjesmu i onima koji je iz različitih razloga odbacuju.

Književna interpretacija zvučne i vidne pjesme

Za približavanje suvremenoj pjesmi predlažem na početku suvremeni prijenosnik, npr. računalo ili mobilni telefon na kojem slušamo zvuk⁸¹ pjesme Ernsta Jandla *schtzngrmm*. Budući da ova pjesma na internetu već ima mnogo interpretacija, slušamo samo pjesmu bez popratnih

⁸¹ Zvučna pjesma, također auditivna pjesma (Kos i dr. 2009: 474), sastoji se samo od zvučnih efekata kombiniranih slogova i glasova, bez ikakvog smisla (to možemo i sami dodati). Karakteristična je za dadaizam, u Sloveniji djelomice F. Zagoričnik (*Protutlak*, slov. *Protitlak*, 1970). razmatrana zvučna pjesma *schtzngrmm* nalazi se na sljedećoj poveznici: <https://www.youtube.com/watch?v=ixgbtOcEgXg>. Etablirano je i šire tumačenje zvučne poezije: uglazbljena pjesma ili pjesma s glazbenom pozadinom. U tom smislu zvučnoj poeziji možemo pribrojati i *rap*, navodim pjesmu etabliranog repera Zlatka, *Bodi dober, bodi kul* (hrv. *Budi dobar, budi kul*) na sljedećoj poveznici: <https://www.youtube.com/watch?v=9Xjb7s2PbJ4>.

tumačenja. Pri prvom slušanju isključujemo vizualnu snimku ili zatvorimo oči tako da slušamo samo zvuk i ne gledamo popratne dokumentarne fotografije ili isječke iz filmova. Kako bi interpretacija bila što manje opterećujuća, zato što je riječ o pokušaju »udomaćivanja« suvremene pjesme, predlažem da se više pozornosti posveti prvom stupnju književne interpretacije, a od procesa u toj fazi doživljaju. Kako bi percepcija i doživljaj bili reflektirano kvalitetni, bolje je prvo slušanje izvesti bez pisanja i promptnog razgovora nakon njega, a drugo i treće slušanje možemo kombinirati sa zapisanim dojmovima: Kako ste slušali ovu pjesmu? Što ste percipirali? Koji zvukovi su prevladavali? Kako je djelovala na vas? Jeste li već prilikom drugog slušanja međusobno povezali zvukove međusobno i zašto? Kako je na vas utjecalo to da ste prilikom drugog slušanja gledali i popratne slike na videu? Jeste li prilikom trećeg slušanja čuli nešto novo, jeste li koje zvukove drugačije čuli ili razumjeli i zašto? Kako ste doživjeli pjesmu prilikom prvog slušanja, kako prilikom drugog i trećeg puta? Što vas je najviše privuklo, a što odbilo od slušanja? Zašto? Kako je pjesma djelovala na vas? Jeste li se smijali i zašto? Jeste li slušali sličnu pjesmu i kako je ona djelovala na vas? Čini li vam se *schtzngrmm* samo igra riječi ili zvukova? Kako na vas utječe to da pjesma nema samoglasnike? Otežava li to čitanje (u međuvremenu pročitate pjesmu između i uspoređujete čitanja više čitatelja)? Bi li bilo lakše protumačiti pjesmu činjenicom da je riječ o njemačkom jeziku i da neke riječi (unatoč gubitku samoglasnika) možete prepoznati? Biste li mogli zajednički sastaviti poruku pjesme samo slušanjem, a zatim i čitanjem? Čini li vam se da bi ova pjesma mogla izazvati skandal? Zašto?

Prvim percepcijama i početnim dojmovima doživljaja pridružujemo još analizu i tumačenje, pa i vrednovanje, ako to slušateljima odgovara. Svi vi koji ste u pjesmi već prilikom prvog čitanja slušali prijeteće zvukove rata (što, dakako, nije obavezno), izuzev humoristične atmosfere pucketanja glasova, doživjeli ste pjesmu slično kao publika u vrijeme njezinog nastanka, tj. 19. 4. 1957. Naime, *schtzngrmm* je jedna od prvih Jandlovih tzv. govorenih pjesama, koju neki nazivaju fonetskom pjesmom i djeluje samo ako je čitamo naglas (o značaju čitanja naglas više u poglavlju Vrste čitanja), a povijest književnosti ubraja je u konkretnu i eksperimentalnu poeziju. Pjesma je postala klasik tek krajem 20. stoljeća. Zašto tako kasno? Naime, prva objava, kao i neke kasnije, prouzročile su skandal:⁸² pjesmi je bila prigovorena neobična kritika rata. Da je riječ o ratnoj pjesmi, vjerojatno ste shvatili sami jer su slogovi onomatopeja, imitacija zvukova u ratu, dakle pucnjave, bombardiranja i drugih uništavanja ljudskih života.

Prema riječima poznavatelja, već naslov sadrži sadržaj i oblik pjesme koji je zbog izbacivanja samoglasnika teže odrediv. Budući da se najviše ponavlja riječ »grm«, a pojavljuje se i u naslovu, to je ključna riječ pjesme koju nedvojbeno možemo povezati s riječju »Graben«, »Grimm« ili »Gram«, a sve tri znače prokop za pucanje ili rov; posljednja opcija je izgovorna inačica bečkog njemačkog. Prvi dio naslova – »schtzn« – umetanjem samoglasnika

⁸² Pjesma je već na početku naišla na odbijajuće kritike. Protiv objave austrijskog pjesnika Jandla, protiv nje i još nekih drugih pjesama, protestirao je sindikat učitelja i udruženje kršćanskih srednjoškolskih profesora. Zbog objave pjesme *schtzngrmm* urednik Walter razriješen je funkcije u nadzornom vijeću. Da pjesma još uvijek »živi«, dokazuje njezina kulturalizacija ili smještenost u kulturni kontekst: skladatelja Johannes X. Schachtnera je razmatrana pjesma nadahnula na etidu, a isto tako i jazz glazbenika Christiana Muthspiela.

može značiti više riječi: »schießen« (pucati), »schiēt« (prokletstvo), »schützen« (štititi) itd. Pjesmu možemo slušati, odnosno čitati na više načina, navodim dva: prvi će način kao običan slijed zvukova mimetično oponašati »rovovski rat«, a drugi je način »semantički«, zato što u iskrivljene riječi već odmah stavlja samoglasnike koji nedostaju; naime, oba načina nude široku paletu mogućnosti izvođenja bez uputstava za intonaciju, modulaciju, opseg i tempo. Tumači pjesme u njoj su slušali pucanje pušaka (»tttt«), štropotanje strojnica (»grrt«), tenk koji se kreće (»grrrrmmmm«), siktajući zvuk osigurača na bombi ili raketi (»scht« i »schtzn«), top (»schtzn«) itd. Ako si živo predstavljamo svu tu pucnjavu i ubijanje (pritom nam vizualno pomaže predložena snimka), logično je da već na nesvjesnoj razini percipiramo da sve to vodi u smrt (njem. *tod*, izgovara se »tot«), koji je i završni stih (»t- tt«).

Neki tumači, na primjer, Hiebel (2005: 233), smatraju da pjesma ne poznaje temu i lirsko ja zato što je riječ o tzv. objektivnoj pjesmi u kojoj govore samo predmeti, zapravo govori vatreno oružje. Budući da pjesmu doživljavamo kao bučan događaj, već ubrzo (ali to je najviše još nereflektirano) postajemo svjesni nemilosrdnosti ratnog stroja i barbarskih pojedinosti uništavanja. Sam je pjesnik nekoć rekao da su samoglasnici ukinuti i zato što rat ne pjeva. Austrijska javnost bila je uvrijeđena i ljuta zbog njegovih antiratnih pjesama jer je Austrija dugo prikivala svoju ratnu sramotu i pretvarala se da je u Drugom svjetskom ratu samo surađivala s nacistima, na što ju je Njemačka prisilila, te je dakle upotpunosti oprala ruke od ratne krivnje. Da pjesma nije samo zabavno slikanje nekih zvukova, potvrđuju brojne interpretacije koje se kreću od oznake jedna od najboljih »antiratnih pjesama« i »deformacija estetskog ukusa« do »duhovito bezazlene jezične igre«. Kakva je uloga takve jezične igre, lakše spoznajemo ako

znamo da je austrijski pjesnik, pisac i prevoditelj Ernst Jandl (1925–2000) djelovao u okviru Weiner Gruppe, avangardnog kruga europskog modernizma.

Slično kao razmatrana zvučna pjesma koja djeluje svojom otvorenošću, razigranošću i višeznačnošću, može djelovati i vidna pjesma. Kako bi vizualnost bila čim više zorna, predlažem na ploču ili prozirnicu nacrtati lijevak, a zatim pred očima gledatelja i gledateljica formirati pjesmu po stihovima. Kada zajedno sastavimo četiri stiha, ostali mogu predložiti što bi napisali u petom, šestom, sedmom, osmom i devetom stihu. Budući da sam okrivnu shemu za književnu interpretaciju već iznijela kod zvučne pjesme (i u vidnoj se opredjeljujemo za doživljaj), ovdje predlažem samo nekoliko pitanja. Kako ste doživjeli ovu pjesmu? Je li vas nadahnulo ili uznemirilo da se pjesma formirala pred vašim očima? Što mislite kako je uistinu nastala? Je li igra⁸³ u formiranju pjesme značajan princip artikulacije pjesme? Je li to samo zabavna pjesma ili ima i druge konotacije? Što znači riječ »pukotina« i zašto je važna? Kako tumačite cijelu pjesmu? Kakav je vaš odnos prema vidnim i zvučnim pjesmama? Kako bi se promijenio smisao pjesme da je prvi stih ovakav: Jedan lijevak luta kroz noć itd. Što biste dodali svojoj interpretaciji pjesme *Lijevak* kada biste od početka znali da pripada preteči modernih književnih struja, na

⁸³ Umberto Eco, izuzev mnogih drugih tumača, naglašava značenje igre u stvaranju umjetnosti. Kako bismo osjetili princip igre, predlažem još malo igranja sa slučajnostima koje nam omogućuju anagrami. To znači da predložene riječi iz pjesme promijenimo tako da očuvamo sve njihove glasove: slov. *ozek* (*zeko*, *koze*), *bela* (*bala*). Možemo se igrati i s posebnom vrstom anagrama koji se naziva palindrom, tj. riječi i rečenice koje se s obje strane čitaju isto. U Sloveniji je najslavniji (Thal-mayr 2014: 51) onaj kojim su mladi pjesnici prije nekoliko desetljeća naslovili svoj zbornik: Perica reže raci rep. Inače, čini se pomalo blesavo, ali ipak nosi neko značenje u sebi, a istovremeno nije jednostavno sastaviti tako dugačak palindrom!

primjer, modernizma, te da je njezin autor Guillaume Apollinaire (1880–1918) tvorac novog lirskog stila? Apollinaireva lirika je, naime, svojim raspoloženjima, osobnom ispovješću i muzikalnošću mnogodje povezana s novoromantičkom predajom, a ujedno je posebice u obliku preteča modernih struja: napuštanjem pravopisnih znakova, slobodnom igrom asocijacija i nesvjesnog, te je nelogičnim prikazivanjem vremena i prostora ukazala put dadaizmu i nadrealizmu.

Guillaume Apollinaire: *Lijevak*

Dva lijevka lutaju kroz noć
Kroz krdo uskih pukotina
bijela mjesečina lije
tiho i čarobno
na njihov
pješke-
put
i
sl.

Obje moderne,⁸⁴ odnosno suvremene pjesme, upravo zbog svojeg drugačijeg kanala (zvučnost, vizualnost), a time i različitog razmatranja, čitateljicama i čitateljima pomažu približiti suvremenu poeziju. Naime, u književnoj interpretaciji ovakvih pjesama ne polazimo od prijašnjeg poznavanja književnosti (djelomično je tome tako, ali to očito ne pokazujemo), što je ublažujuće za one koji prema književnosti osjećaju otpor ili za one koji zbog svijesti o nedostatku vlastitog umjetničkog osjećaja u sebi

⁸⁴ Termini moderan i suvremen često se koriste sinonimno, iako nisu potpuno istovjetni; u slovenskoj književnosti prvi se najčešće koristi za književnost u prvoj polovici 20. stoljeća, a drugi za književnost nakon Drugog svjetskog rata kada se u nju sustavno usidrio modernizam.

mogu nositi kočnice koje ih blokiraju ili čak vode do apatičnosti prema umjetnosti. U tom smislu je ublažujuća i anonimnost dviju pjesama. Prije početka književnog čitanja i književne interpretacije, naime, nismo spomenuli ime i prezime autora, što je značajno za književnu interpretaciju na prvoj razini: spominjanjem autora često se pokreće mehanizam osjećaja neznanja (ako odabranog autora ne poznajemo) ili straha od izjava (ako je odabrani autor poznat i značajan). Anonimnost pjesme na prvoj razini književne interpretacije omogućuje koncentriranje pozornosti na samu pjesmu, na njezino raspoloženje i postupke koji ga stvaraju, te na sličnosti s drugom pjesmom. Kada se na drugoj razini doda još autorstvo, automatski se dodaje i kontekst zato što tada znamo kada je pjesma nastala i kako je kreativni kronotop utjecao na njezinu poetiku. Kako bismo lakše razumjeli kako funkcionira usporedba dviju »anonimnih« pjesama, koje nakon čitanja naglas interpretiramo komparativno, u nastavku je dodajem.

Anonimnost pjesme na prvoj razini književne interpretacije

- 1) dvoje se svlače
svlače odjeću
izuvaju cipele
skidaju nakit i sat
do gole kože se svlače

svlače se dalje
dlanovima mazeći
svlače zvanja ime
svakidašnje navike
strpljivim poljupcima
svlače svoje prijašnje
ljubavi svoja očekivanja
dubokim ugrizima

svoje godine svoju žudnju
spol svlače
jedan drugome iz usta

svlače si djetinjstvo
(to traje najduže)
mama oca
ispire sa stiskom
s trenjem
tijelo uz tijelo
da pusti sok

dolazi do tamnog
nikad imenovanog
za nazad mu daju imena
i njih opet zaboravljaju
kada buknu

svlače se dalje
kroz plačući smijeh
kroz mumljajuće krikove
tjelesnog
onkraj rođenja

goli su (Zbor)

- 2) Tko je ljubio, još ljubi,
sav život će slušati tajnovitu pjesmu
slušat će je i pjevati
o slučajnim vjetrovima,
koji sa zapada i istoka donose
drveće i životinjsko disanje
koji gnoje vrućicu svijeta – tko je ljubio
još uvijek ljubi, pjevat će sav život
gnijezdo svih žena gdje se združuju
nebo i zemlja, primit će
vlast nemirnih voda

nad kosti i kamenom: velika zadaća
je promijeniti zemlju u kost
i kost u nezaštićeno
meso. Tko je ljubio,
ne zna ništa, sav život
će padati. Pa ipak, koja je ta sila
ako nije znanje? Znanje nevidljivih usta
i enigme voda, koje su alkohol
mesa i ptice koja se vraća
u majčino gnijezdo. Tko je ljubio,
ljubit će sav život.

Doživljavanje i reflektiranje obje pjesme bez naslova i autorstva treba biti čim manje uokvireno i zato navodim samo uvodna pitanja. Kako ste doživljeli prvu i drugu pjesmu? Koja vam je više godila i zašto? Objasnite što vas je kod obje nadahnulo i smetalo. Biste li s obzirom na slušanje (nakon prvog, tj. čitanja naglas) mogli odgonetnuti tko je napisao pjesmu (muškarac, žena, Slovenac, Francuskinja)? Utječe li na vaš doživljaj to da znate kojeg je spola autor? Što da poznajete autora ili autoricu? Što povezuje pjesme unatoč njihovoj različitosti? Kako se razlikuju? Što možete dodati vašem doživljaju i reflektiranju nakon drugog (u sebi, individualnom) čitanju? Čini li vam se kvalitetnija prva ili druga pjesma i zašto? Podsjećaju li vas pročitane pjesme na druge pjesme, koje i zašto? Što znači da najdulje traje svlačenje djetinjstva? Zašto se ljubavnica još uvijek svlači kada za nju to znači napor (plač, mumljanje, krik) i nešto tamno (dolazi do tamnog, nikad imenovanog)? Kakvo značenje pripisujete golotinji u ovoj pjesmi? A što tijelu i tjelesnosti? Protumačite zadnji stih (goli su) i zgradu (zbor). Kakvu dodatnu konotaciju prvoj pjesmi pripisuje zadnji pravopisni znak (zagrada)? Kakva je vanjska slika obiju pjesama? Kako stvari stoje s velikim početnim slovom i pravopisnim znakovima u obje pjesme? Zašto? Kako je na vas djelovao

refren »tko je ljubio, još uvijek ljubi...« u drugoj pjesmi? Potražite nekoliko slika u drugoj pjesmi i recite kako su djelovale na vas i zašto. Protumačite sljedeću »kozmičku« metaforu: »gnijezdo svih žena, gdje se spajaju nebo i zemlja«.

Na drugoj razini književne interpretacije dodajemo ime i prezime autora i pitanja koja prate povezanost tema dvaju članova književne interpretacije, dakle s autorom i kontekstom. Prva pjesma je pjesma Barbare Korun iz zbirke poezije *Dolazim odmah* (slov. *Pridem takoj*, 2011: 56), a druga je pjesma Casimira de Brita, etabliranog portugalskog pjesnika, objavljena u antologiji *Slovenski i portugalski pjesnici XX. stoljeća* (slov. *Poetas Eslovenos e Portugueses do século XX. Slovenski in portugalski pesniki XX. stoletja*, 2013: 423). Razmislite što biste mogli dodati interpretaciji na drugoj razini po sljedećim podacima o autorima i njihovim poetikama. još jednom, što bi se moglo dodati tumačenju na drugoj razini prema sljedećim podacima o autorima i njihovim poetikama. **Barbara Korun** (1963), pjesnikinja, spisateljica, lektorica, dramaturginja i voditeljica susreta *Pjesnice pjesnicama*, središnje je ime slovenske poezije. Oznaka erotska pjesnikinja (Zupan Sosič 2009: 161) koja se pojavila uz njezinu prvu pjesničku zbirku *Oštrina miline* (slov. *Ostrina miline*, 1999) ne smeta joj, čak je uvjerena da je sva poezija u osnovi erotska. Osjećajni odnos prema riječi ključan je pri tkanju izrazito vizualnih pjesama koje piše tek tada kada pred sobom »ugleda« sliku. Pounutrenje svijeta kao neprestanih dvojnosti i raširenosti toj bitnoj poeziji donesi svojevrsnu dramatičnost koju karakterizira iskrena zagledanost u intimu i bolna otvorenost drugome. **Casimiro de Brito** (1938) je portugalski pjesnik koji je 1950-ih utemeljio i vodio časopis *Cadernos do Meio*. Bio je i glavni urednik časopisa *Loreto 13* portugalskog društva pisaca i predsjednik

portugalskog PEN-kluba. Na početku svog pjesničkog stvaralaštva uključio se u skupinu koja je promovirala radikalni prekid (Rozman i dr. 2013: 423) s prethodnom poezijom, zatim se usmjerio na refleksiju ljubavnog iskustva, pri čemu daje prednost erotizmu i refleksiji o viziji svijeta, djelomice usidrenoj u mudrosti orijentalnog misticizma.

LITERATURA

H. Porter Abbott, 2002: *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

H. Porter Abbott, 2003: *Narrative*. Cambridge: University Press.

M. H. Abrams, 1999: *A Glossary of Literary Terms*. Orlando: Harcourt Brace College Publishers.

Bernard Andrieu, Gilles Boetsch, 2010 (ur.): *Rečnik tela*. Beograd: Službeni glasnik.

Vladimir Anić, Ivo Goldstein, 2000: *Rječnik stranih riječi*. Zagreb: Novi Liber.

Mihail Bahtin, 1982: *Teorija romana*. Ljubljana: CZ.

Chris Baldick, 1996: *The Concise Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford UP.

Roland Barthes, 2014: O čitanju. *Strategije čitanja* (ur. M. Stošić). Beograd: Centar za medije in komunikacije, 41–51.

Walter Benjamin, 1974: Pisac kao proizvođač. *Eseji* (prev. M. Tabaković). Beograd: Nolit, 95–114.

Vladimir Biti, 1997: *Pojmovnik suvremene književne teorije*. Zagreb: Matica hrvatska.

Maurice Blanchot, 2014: O čitanju. *Strategije čitanja* (ur. M. Stošić). Beograd: Centar za medije in komunikacije, 1–9.

Silvija Borovnik, 1995: *Pišejo ženske drugače?* Ljubljana: Mihelač.

Dragan Bošković, 2015: *Zablude čitanja*. Beograd: Službeni glasnik.

Zoran Božič, 2008: Problem prvega branja *Krsta pri Savici* (empirična raziskava). *Književnost v izobraževanju – cilji, vsebine, metode. Obdobja 25* (ur. Boža Krakar Vogel). Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 369–383.

Joseph Bristow, 1997: *Sexuality*. New York: Routledge.

Ana Bužinjska, Mihal Pavel Markovski [Anna Burzyńska i Michał Paweł Markowski], 2009: *Književne teorije XX. veka*. Beograd: Službeni glasnik.

George Gordon Byron, 1975: *Pesmi in pesnitve*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

Ivan Cankar, 1970: *Zbrano delo, 26. knjiga. Pisma I* (tekst priredio i napomene napisao J. Munda). Ljubljana: DZS.

Izidor Cankar, 1927: *Ivan Cankar, Izbrani spisi, 6. zvezek* (uvod i napomene napisao Izidor Cankar). Ljubljana: Nova založba.

Nicholas Carr, 2011. *Plitvine*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Seymour Chatman, 1983: Karakter u pripovjednom tekstu. *Republika* 39/10, 113–139.

Seymour Chatman, 1986: *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, New York: Cornell UP.

Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, 1987: *Rječnik simbola*. Rijeka: Tiskara Rijeka.

Peter Childs, Roger Fowler, 2009: *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. New York: Routledge.

Joseph Childers, Gary Hentzi, 1995: *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism*. New York: Columbia UP.

Jonathan Culler, 2008: *Literarna teorija. Zelo kratak uvod* (prev. M. Cerkvenik). Ljubljana: Krtina.

Jonathan Culler, 2004: Story and discourse in the analysis of narrative. *The Narrative Reader*. Ur. Martin McQuillan. New York: Routledge, 104–108.

Jonathan Culler, 1983: *On Deconstruction*. London: Routledge & Kegan Paul.

Jonathan Culler, 2014: U odbranu nadinterpretacije. *Strategije čitanja* (ur. M. Stošić). Beograd: Centar za medije i komunikacije, 139–151.

Mateja Cvetek, 2015: Vloga čustvenega procesiranja v relacijski zakonski in družinski terapiji. *Relacijska družinska terapija v teoriji in praksi* (ur. B. Simonič). Ljubljana: Teološka fakulteta, 35–49.

Robert Cvetek, 2015: Travmatična izkušnja in relacijska družinska terapija. *Relacijska družinska terapija v teoriji in praksi* (ur. B. Simonič). Ljubljana: Teološka fakulteta, 49–67.

Gabi Čačinovič Vogrinčič, 1993: Oče – pravica do stvarnosti. *Časopis za kritiko znanosti XXI/162–163*, 23–29.

Milan Dekleva, 1997: *Gnezda in katedrale*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Novi pristopi).

Milan Dekleva, 1997: *Oko v zraku*. Ljubljana: MK (Zbirka Nova slovenska knjiga).

Milan Dekleva, 1984: *Narečje telesa*. Ljubljana: CZ.

Milan Dekleva, 2006: *Pimlico*. Ljubljana: CZ.

Milan Dekleva, 1992: *Preseženi človek*. Ljubljana: Mihelač.

Milan Dekleva, 2005: *Zmagoslavje podgan*. Ljubljana: CZ.

Mladen Dolar, 2017: Novi časi, stari časi. Damijan Stepančič, Andrej Rozman – Roza: *Hlapci: ko angeli omagajo*. Bevke: Škrateljč (Zbirka Cankar v stripu), 146–171.

Umberto Eco, 1992: *Interpretation and Overinterpretation*. New York: Cambridge UP.

Umberto Eco, 2014: Interpretacija i istorija. *Strategije čitanja* (ur. M. Stošić). Beograd: Centar za medije in komunikacije, 121–139.

Umberto Eco, 2005: *O literaturi*. Tržič: Učila International.

Umberto Eco, 2003: O nekaterih funkcijah literature. *Sodobnost* 67/9, 1161–1169.

Umberto Eco, 1999: *Šest sprehodov skozi pripovedne gozdove* (prev. V. Troha). Ljubljana: LUD Literatura.

Rita Felski, 2009/10: Bralke in bralci (prev. A. M. Sobočan). *Apokalipsa* 16/136–138, 372–409.

Stanley Fish, 2012: Mind your P's and B's: The Digital humanities and interpretation. *New York Times*, 23rd January. Pristup: 31. 10 2021. <https://opinionator.blogs.nytimes.com/2012/01/23/mind-your-ps-and-bs-the-digital-humanities-and-interpretation/>.

F. Scott Fitzgerald, 1970: *Veliki Gatsby* (prev. G. Jakopin). Ljubljana: Cankarjeva založba (Sto romanov).

F. Scott Fitzgerald, 2007: *Veliki Gatsby* (prev. T. Metelko). Ljubljana: Mladinska knjiga.

Gustave Flaubert, 2005: *Gospa Bovary: Značajji s podeželja* (prev. S. Koncut). Ljubljana: MK.

John Fowles, 1995: *Mag*. Ljubljana: CZ (XX. stoletje).

Monika Fludernik, 2009: *An Introduction to Narratology* (prev. P. Häusler-Greenfield i M. Fludernik). Milton Park i New York: Routledge.

Peter France (ur.), 1995: *The New Oxford Companion to Literature in French*. Oxford: Clarendon Press.

Sigmund Freud, 1972: *Das Unbehagen in der Kultur*. Frankfurt/Main: Fischer.

Sigmund Freud, 2001: *Inhibicija, simptom in tesnoba* (prev. R. Vouk). Ljubljana: Analecta.

Hugo Friedrich, 1972: *Struktura moderne lirike*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Eduardo H. Galeano, 2010: *Knjiga objemov* (prev. N. Gaberšček). Ljubljana: CZ (Moderni klasiki).

Aleksander Gelley, 1992: Premise za teoriju opisivanja. U: Vladimir Biti (ur.): *Suvremena teorija pripovijedanja*. Zagreb: Globus, 377–394.

Helga Glušič, 2002: *Slovenska pripovedna proza v drugi polovici dvajsetega stoletja*. Ljubljana: Slovenska matica.

Gordana Gordić, 1990: Zapis o romanu *Otroštvo* (na zavihku). Nathalie Sarraute: *Detinjstvo*. Niš: Gradina.

Maša Grdešić, 2015: *Uvod u naratologiju*. Zagreb: Leykam international, d. o. o.

Meta Grosman, 1989: *Bralec in književnost*. Ljubljana: DZS.

Meta Grosman, 2006: *Razsežnosti branja. Za boljšo bralno pismenost*. Ljubljana: Karantanija.

Meta Grosman, 2004: *Zagovor branja. Bralec in književnost v 21. stoletju*. Ljubljana: Založba Sophia.

Maja Haderlap, 2012: *Angel pozabe* (prev. Š. Vevar). Maribor: Litera.

N. Katherine Hayles, 2014: Kako čitamo: blisko, hiper, mašinski? *Strategije čitanja* (ur. M. Stošić). Beograd: Centar za medije in komunikacije, 257–286.

Geoffrey H. Hartman, 2014: Čitanje. Ili samo igra. *Strategije čitanja* (ur. M. Stošić). Beograd: Centar za medije in komunikacije, 241–257.

Jeremy Hawthorn, 1997: *Studying the Novel. An Introduction*. London, New York: Hodder Headline Group.

Martin Heidegger, 1989: *O vprašanju biti*. Maribor: Založba Obzorja (Znamenja 102).

David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan (ur.), 2008: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge.

Hans Hiebel, 2005: Das Spektrum der modernen Poesie: Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900–2000 im internationalen Kontext der Moderne. *Teil 2* (1945–2000).

Andrej Hieng, 1993: *Čudežni Feliks*. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Andrej Hieng, 2008: *Čudežni Feliks*. Ljubljana: Modrijan.

Valentina Hribar Sorčan, 2013: *Jaz in drugi v (post) moderni filozofiji in umetnosti: na poti k sodobnosti*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.

Violeta Irgl, Jana Debeljak, 2017: *Konec molka*. Ljubljana: Psihoterapija.

Marko Juvan, Mojca Šorli, Andrejka Žejn, 2021: Interpretiranje literature v zmanjšanem merilu: »oddaljeno branje« korpusa »dolgega leta 1968«. *Jezik in slovstvo* 46/4, 55–77.

Peggy Kamuf, 2014: Kraj čitanja. *Strategije čitanja* (ur. M. Stošić). Beograd: Centar za medije in komunikacije, 205–223.

Marina Katnić-Bakaršić, 2001: *Stilistika*. Sarajevo: Ljiljan.

Suzanne Keene, 2007: *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford UP. Pristup: 12. 12. 2016.

Suzanne Keene, 2015: *Narrative Form*. New York: St Martin's press.

Taras Kermauner, 1974: Popratni tekst i napomene napisao Ivan Cankar: *Hiša Marije Pomočnice*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Zbirka Kondor), 99–113.

Frank Kermode, 1983: *The Art of Telling: Essays on Fiction*. Cambridge: Harvard University Press.

Walter Kintsch, 1998: *Comprehension. A Paradigm for Cognition*. Cambridge: Cambridge UP.

Matjaž Kmecl, 1995: *Mala literarna teorija*. Ljubljana: Mihelač in Nešović.

Van der Kolk, Bessel A., 2015: *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in Healing of Trauma*. New York: Penguin Books.

Miklavž Komelj, 2010: *Nujnost poezije (eseji)*. Koper: Hyperion.

Alenka Koron, 2000: Lojze Kovačič: Prišleki. U: *Esej na maturi 2002. Mladostnik v sodobnem slovenskem romanu*. Ljubljana: Gyrus, 89–147.

Alenka Koron, 2003: Roman kot avtobiografija. *Slovenski roman*, zbornik *Obdobja* 21 (ur. M. Hladnik i G. Kocijan). Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik na Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete v Ljubljani, 191–200.

Alenka Koron, 2014: *Sodobne teorije pripovedi*. Ljubljana: Založba ZRC, ZRC SAZU.

Metka Kordigel, 1990: Bralni razvoj, vrste branja in tipologija bralcev. *Otrok in knjiga* 29–30, 5–43.

Metka Kordigel Aberšek, Igor Saksida, 1991/92: Branje ali branje? *Jezik in slovstvo* 37/3–4, 75–82.

Barbara Korun, 2011: *Pridem takoj*. Ljubljana: KUD Apokalipsa.

Jože Koruza, 1997: *Slovenska dramatika od začetkov do sodobnosti*. Ljubljana: Mihelač.

Janko Kos, Darko Dolinar i dr., 2009: *Leksikon Literatura*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Srečko Kosovel, 2006: *Izbrana pisma*. Odabralo Ludwig Hartinger. Ljubljana: Mladinska knjiga (Klasiki Kondorja, 47).

Lojze Kovačič, 1997: *Delavnica. Šola pisanja*. Maribor: Založba Obzorja.

Lojze Kovačič, 1999: *Literatura ali življenje. Eseji, članki, dnevniki*. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).

Lojze Kovačič, 2003: *Otroške stvari*. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).

Lojze Kovačič, 1981: *Pet fragmentov*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Lojze Kovačič, 2007: *Prišleki*. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).

Tina Kozin, 2020: Umetnost je tista, ki življenje poglobi, odpre, ponotranji. Intervju z Alojzijo Zupan Sosič. *Literatura* 32/352, 88–108.

Boža Krakar Vogel, 2002: Maturitetni esej »po novem«. *Slovenščina v šoli* 5. 2–13.

Boža Krakar Vogel, 2004: *Poglavja iz didaktike književnosti*. Ljubljana: DZS.

Boža Krakar Vogel, 1991: *Skice za književno didaktiko*. Ljubljana: Zavod RS za šolstvo.

Boža Krakar Vogel, 2014: Tesno branje kot dodatna podpora učencem z bralnimi težavami. *Slovenščina v šoli* 17/3–4, 117–121.

Lev Kreft, 2020: *Govorice umetnosti: filozofija in glasba*. Oddaja Filozofija gre v svet. Gosti su Lev Kreft, red. prof. dr. sc. filozofije na FF u Ljubljani u miru, te glazbenik Izak Hudnik: <https://www.youtube.com/watch?v=ttcNILDmRe8>.

Sandra Krkoč, 2013: Per Petterson, norveški pisatelj: Skoraj bi prej umrl kot postal literarna zvezda. Intervju. *Dnevnik* 2013, 6. maj, Pristup: 9. 6. 2020. <https://www.dnevnik.si/1042660209>.

Samo Krušič, 2009/10: Literatura kot utopija (napomena k prijevodu). *Apokalipsa* 16/136–138, 105–110.

Milan Kundera, 1991: *Neznosna lahkost bivanja*. Ljubljana: MK.

Milan Kundera, 1988: *Umetnost romana*. Ljubljana: Slovenska matica.

Ivana Latković, 2020: Postkritična praksa in interpretacija književnosti. *Slavistična revija* 68/4, 617–629.

Andrej Leben, 2009: Lojze Kovačič – avtobiograf ali avtor (svojega) življenja? U: *Lojze Kovačič: življenje in delo*. Ljubljana: Študentska založba, 76–89.

Jean-Jacques Lecercle, 2005: Pragmatika interpretacije. *Problemi* 43/7–8, 187–231.

Florjan Lipuš, 2013: *Poizvedovanje za imenom*. Maribor: Litera.

Marina MacKay, 2011: *The Cambridge Introduction to the Novel*. Cambridge: Cambridge UP.

Andreï Makine, 2009: *Francoski testament* (prev. N. Dobnik). Maribor: Litera.

Paul de Man, 1979: Autobiography as De-facement. *MLN, Comparative Literature* 94/5. Baltimore: The John Hopkins UP, 919–930.

Vanesa Matajč, 2000: *Osvetljave: kritiški pogled na roman v devetdesetih*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Dušan Moravec, 1968: napomene Ivan Cankar: *Kralj na Betajnovi, Pohujšanje v dolini Šentflorjanski, Dodatek*. Zbrano delo, 4. knjiga. Ljubljana: DZS, 177–381.

Dušan Moravec, 1969: napomene Ivan Cankar: *Hlapci, Lepa Vida, Dodatek*. Zbrano delo, 5. knjiga. Ljubljana: DZS, 135–267.

Franco Moretti, 2000: Conjectures on world literature. *New Left Review* 1, 55. Pristup: 31. 10. 2021. <https://newleftreview.org/issues/ii1/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>.

Patrick Ness, 2006: Patrick Ness reviews *Out Stealing Horses* by Per Petterson. *Telegraph*, 15. jan. Pristup: 2. 7. 2020. <https://www.telegraph.co.uk/culture/books/3649367/Out-Stealing-Horses-by-Per-Petterson-review.html>.

K. M. Newton, 1994: Feministična interpretacija. *Literatura* 6/31, 75–91.

K. M. Newton, 1990: *Interpreting the Text. A Critical Introduction to the Theory and Practice of Literary Interpretation*. New York: Harvester Wheatsheaf.

Boris A. Novak, 2007: *Pogledi na francoski simbolizem*. Ljubljana: Študentska založba.

Marjeta Novak-Kajzer, 1993: *Kako pišejo*. Ljubljana: Mihelač.

Irena Novak Popov, 2003: Lirizacija romana. *Slovenski roman. Obdobja 21*. Zbornik predavanj. Ur. M. Hladnik i G. Kocijan. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za slovenistiko, Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik, 379–389.

Martha Nussbaum, 1997: *Cultivating Humanity*. Cambridge: Harvard UP.

Iztok Osojnik, 2005: Dom in svet – poezija zunaj fantazmatske zgodovine »podobe slovenskega plemena«. *Nasmeh Mone Lize (sedem poskusov misliti v polju poezije)*. Ljubljana: KUD France Prešeren, 295–321.

Boris Paternu, 1994: *France Prešeren (1800–1849)*. Bled, Ljubljana: Dr. Anton Kovač i Znanstveni inštitut Filozofske fakultete.

Boris Paternu, 2005: Po sledih jezikovnih travm v sodobni slovenski književnosti. *Jezik in slovstvo* 50/2, 63–77.

Paternu, Boris, 1989: Problem simbolizma v slovenski književnosti. *Obdobja in slogi v slovenski književnosti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 91–121.

Darja Pavlič, 2021: Dogodki v novejši slovenski liriki: Trije primeri. *Simpozij Obdobja (40). Slovenska poezija* (ur. D. Pavlič). Univerza v Ljubljani: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 31–39.

Darja Pavlič, 2014: Lirika z vidika univerzalnosti pripovedi. *Primerjalna književnost* 37/3, 227–238.

Darja Pavlič, 2020: Literarni liki v kratkih zgodbah Andreja Blatnika. *Primerjalna književnost* 43/1, 157–173.

Octavio Paz, 2002: *Branje in zrenje*. Ljubljana: Študentska založba (Knjižna zbirka Beletrina).

Gajo Peleš, 1999: *Tumačenje romana*. Zagreb: ArtTresor naklada.

Marjorie Perloff, 2009: *Wittgensteinova lestev. Pesniški jezik in čudnost vsakdanjega*. Ljubljana: LUD Literatura.

Jerneja Petrič, 2007: popratni tekst F. Scott Fitzgerald: *Veliki Gatsby* (prev. T. Metelko). Ljubljana: Mladinska knjiga.

Per Petterson, 2012: *Konje krast* (prev. M. Zlatnar Moe). Maribor: Litera.

Mateja Pezdirc Bartol, 2018: Dramatika. *Ivan Cankar, literarni revolucionar*. Ljubljana: Cankarjeva založba (ur. A. Harlamov), 143–201.

Mateja Pezdirc Bartol, 1999/2000: Vloga bralca v poglavitnih literarnoteoretičnih smereh 20. stoletja. *Jezik in slovstvo* 45/5, 195–206.

James Phelan, 1996: Reexamining reliability: the multiple functions of Nick Carraway. *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio university press, 105–118.

France Pibernik, 1983: *Čas romana. Pogovor s slovenskimi pisatelji*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Dušan Pirjevec, 1967: Franz Kafka in evropski roman. U: Franz Kafka: *Grad*. Ljubljana: CZ.

Edgar Allan Poe, 1983: *Krokar*. Filozofija kompozicije. Ljubljana: Mladinska knjiga.

Tanja Popović, 2010: *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art.

France Prešeren, 2000: *Gazele; Sonetje in druge pesmi* (zvučna snimka; čitaju S. Sever i dr.). Poezije II. Ljubljana: Sanje.

Goran Radonjić, 2016: Fikcija, metafikcija, nefikcija. Beograd: Službeni glasnik.

Irena Rahne-Otorepec, Peter Zajc 2016: Razumevanje transspolnosti in vloga psihiatrov pri obravnavi oseb s spolno distorijo. *Viceversa. Glasilo Združenja psihiatrov pri Slovenskem zdravniškem društvu* 60, 4–20.

Russel Reising, 2002: Loose ends; Aesthetic closure and social crisis. Brian Richardson (ur.): *Narrative Dynamics. Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*. Ohio: The Ohio state university, 314–329.

Vladislava Ribnikar, 1990: Milan Kundera kao romansijer. *Republika* 1–2, 33–50.

Adriene Rich, 2003: *O lažeh, skrivnostih in molku* (prev. S. Tratnik). Ljubljana: Škuc (Lambda).

Paul Ricoeur, 2003: *Pripovedovani čas* (prev. S. Jerele, G. Perko, M. Petan i dr.). Ljubljana: Društvo Apokalipsa.

Shlomith Rimmon-Kenan, 1999: *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London, New York: Routledge.

Mateja Rozman i dr. (ur.), 2013: *Poetas Eslovenos e Portugueses do século XX. Slovenski in portugalski pesniki XX. stoletja*. Guimarães, Maribor.

Ruth Ronen, 1990: The semiotics of fictional time: Three metaphors in the study of temporality in fiction. *Style* 24/1, 22–44.

Dragutin Rosandić, 1991: *Metodika književne vzgoje*. Maribor: Obzorje.

Ernesto Sábato, 2011: *Upor*. Ljubljana: KUD Prešeren.

Rüdiger Safranski, 2010: *Nietzsche: biografija njegovega mišljenja* (prev. T. Virk). Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

Nathalie Sarraute, 1992: *Otroštvo*. Ljubljana: MK.

Samo Savnik, 2008: *Esej na maturi 2009*. Kranj: Zelolepo.

Janusz Sławinski, 1984: O opisu. *Republika* 6, 99–116.

Milivoj Solar, 2010: *Ukus, mitovi i poetika*. Beograd: Službeni glasnik.

Susan Sontag, 2000: Proti interpretaciji. *Nova revija* 19/219–220, 239–248.

Stephen Spender, 1979: On teaching modern poetry. Kenneth Leslie Knickerbocker, W. Willard Ringer: *Interpreting literature*. Tennessee: Holt, Rinehart and Winston, 687–695.

Emil Staiger, 1978: *Umeće tumačenja i drugi ogledi*. Beograd: Prosveta.

Majda Stanovnik, 1970: Od onkraj paradiža do Velikega Gatsbyja (popratni tekst). F. Scott Fitzgerald, 1970: *Veliki Gatsby* (prev. G. Jakopin). Ljubljana: Cankarjeva založba (Sto romanov), 5–44.

Mirjana Stošić, 2014: *Strategije čitanja* (ur. M. Stošić). Beograd: Centar za medije in komunikacije, vii–xvi.

John Sutherland, 2012: *Kako deluje literatura: 50 ključnih pojmov*. Ljubljana: Cankarjeva založba (Zbirka Bralna znamenja).

Darko Šifrer, 2019: *Teorija vsega*. Ljubljana: Zavod Kalejdoskop.

Alen Širca, 2012: Od hermenevtičnega k mističnemu krogu. *Phainomena* 21/80–81, 103–114.

Neva Šlibar, 2008: Sedmero tujosti literature – ali o nelagodju v/ob literaturi, literatura kot tujost, drugost in drugačnost. *Književnost v izobraževanju – cilji, vsebine, metode*. Zbornik *Obdobja* 25, 15–37.

David Šporer, 2020: Struktura, igra in interpretacija – prispevek k historiatu koncepta »french theory«, *Slavistična revija* 68/4, 603–617.

Irena Štaudohar, 2019: Da ali ne. *Delo* 61/21, 32.

Katja Štok, 2021: Žižek-Varufakis: Kapitalizem se je že izpel (...) sesul se je sam vase. MMC teden. Ljubljana: *MMC RTV SLO*. Pristup 31. 10. 2021. <https://www.rtvsllo.si/svet/zizek-varufakis-kapitalizem-se-je-ze-izpel-sesul-se-je-sam-vase/598389>.

Andreas Thalmayr (pseudonim za H. M. Enzensbergera), 2014: *Zoprna lirika* (prev. E. Antoničič). Maribor: Aristej.

Tiskovna konferencija na Berlinskem filmskom festivalu 2019. godine: Pressconference Berlinale: Out Stealing Horses (rež. Hans Petter Moland), pristup 7. 6. 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=VAoEXMIbm4A>.

Božena Tokarz, 2008: Interpretacija kot podlaga literarne komunikacije. *Književnost v izobraževanju – cilji, vsebine, metode. Obdobja 25 – Metode in zvrsti*, zbornik predavanj. Ljubljana: Filozofska fakulteta v Ljubljani, Oddelek za slovenistiko, 37–45.

Olga Tokarczuk, 2020: Pozorni pripovedovalec. Prevod: Dve Nobelovi predavanji (prev. J. Unuk). *Literatura* 32/343–344, 136–160.

Gašper Troha i dr. (ur.), 2009: *Lojze Kovačič: Življenje in delo*. Ljubljana: Študentska založba.

Jean-Francois Vernay, 2016: *The Seduction of Fiction: A Plea for Putting Emotions back into Literary Interpretation*. Cham: Palgrave Macmillan.

Sanja Veršič, 2020: Literarna komunikacija v kvantni paradigmi resničnosti in energijska dimenzija jezika. *Slavistična revija* 68/4, 671–693.

Štefan Vevar, 2013: *Vrvohodska umetnost prevajanja*. Ljubljana: Cankarjeva založba.

Tomo Virk, 1999: *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.

Tomo Virk, 2008: Meščansko-družinski roman in zla slutnja holokavsta, popratni tekst. Andrej Hieng: *Čudežni Feliks*. Ljubljana: Modrijan, 5–33.

Janez Vodičar, 2003: Čas in pripoved, popratni tekst. Paul Ricoeur: *Pripovedovani čas* (prev. S. Jerele, G. Perko, M. Petan i dr.). Ljubljana: Društvo Apokalipsa.

Goran Vojnović, 2016: *Figa*. Ljubljana: Beletrina.

Monika Vrečar, 2021: V votlini: Ideologije pandemije (Uvod). *Literatura* 33/362, 4–12.

Igor Zabel, 1989: *Interpretacija v slovenski literarni vedi (1960–1970)*. Ljubljana: Filozofska fakulteta, magistrski rad.

Andrej Zavrl, 2007: Abeceda poželenja: LGBTIQ in literarna veda. *Primerjalna književnost* 30/1, 97–108.

Aleksander Zorn, 1993: Družinski roman s čudežnim dečkom (popratni tekst). Andrej Hieng, 1993: *Čudežni Feliks*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 443–447.

Uroš Zupan, 2013: Zapis o neki književnosti in enem zadnjih velikih pisateljev. *Literatura* 30/268, 104–114.

Alojzija Zupan Sosič, 2004: Alamut – ob zgodbi in pripovedi. *Jezik in slovstvo* 49/1, 43–57.

Alojzija Zupan Sosič, 2020: Čas v romanu *Konje krast* Pera Pettersona. *Slovenski jezik in književnost v srednjeevropskem prostoru* (zbornik ur. M. Šekli i L. Rezoničnik). Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije, 429–445.

Alojzija Zupan Sosič, 2003: Ali beremo maturitetne romane z užitkom? *Jezik in slovstvo* 1, 7–21.

Alojzija Zupan Sosič, 2021: Čudežnost Feliksa in Gatsbyja. *Slovenski jezik med slovanskimi jeziki* (zbornik ur. M. Šekli i L. Rezoničnik). Ljubljana: Zveza društev Slavistično društvo Slovenije, 623–641.

Alojzija Zupan Sosič, 2014: Literarno branje. *Jezik in slovstvo* 59/4, 47–65.

Alojzija Zupan Sosič, 2006: Ljubljana v romanih Milana Dekleve. *Mesto in meščani v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. 42. seminar slovenskega jezika, literature in kulture (ur. I. Novak Popov). Ljubljana: Center za slovenščino kot drugi/tuji jezik pri Oddelku za slovenistiko Filozofske fakultete, 71–80.

Alojzija Zupan Sosič, 2011: *Na pomolu sodobnosti ali o književnosti in romanu*. Maribor: Litera, 17–92.

Alojzija Zupan Sosič, 2017: Narrative empathy in two novels by Ivan Cankar. *Problemi slovjanoznavstva* 66, 102–111.

Alojzija Zupan Sosič, 2009: Opis v romanu Prišleki. U: *Lojze Kovačič: življenje in delo*. Ljubljana: Študentska založba, 128–152.

Alojzija Zupan Sosič, 2001: Označevanje literature žensk. *Prvo slovensko-hrvaško slavistično srečanje* (ur. V. Požgaj Hadži). Ljubljana: Oddelek za slovanske jezike in književnosti Filozofske fakultete, 135–145.

Alojzija Zupan Sosič, 2006: Pimlico in Neznosna lahkost bivanja kot maturitetna romana. *Jezik in slovstvo* 51/6, 25–47.

Alojzija Zupan Sosič, 2013: Postklasična teorija pripovedi. *Slavistična revija* 61/3, 495–507.

Alojzija Zupan Sosič, 2014: Prihodnost literarne interpretacije. *Prihodnost v slovenskem jeziku, literaturi in kulturi*. 50. SSJLK, zbornik predavanja. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete (ur. H. Tivadar), 50–61.

Alojzija Zupan Sosič, 2018: Pripovedi spolnih manjšin v Sloveniji po letu 2000. *Jezik in slovstvo* 63/4, 101–115.

Alojzija Zupan Sosič, 2020: Pripovedna empatija ter Cankarjeva romana *Hiša Marije Pomočnice* in *Križ na gori*. *Primerjalna književnost* 43/1, 223–243.

Alojzija Zupan Sosič, 2009: Prišleki kot maturitetni roman. *Jezik in slovstvo* 54/6, 73–89.

Alojzija Zupan Sosič, 2006: *Robovi mreže, robovi jaza: sodobni slovenski roman*. Maribor: Litera.

Alojzija Zupan Sosič, 2018: Romani. *Ivan Cankar, literarni revolucionar*. Ljubljana: Cankarjeva založba, 201–235.

Alojzija Zupan Sosič, 2020: Slovenian LGBTQ Narrative in the New Millenium. Go East! *LGBTQ+ literature in Eastern Europe: zbornik s konferencije Na Vzhod! LGBTQ+ književnost v Vzhodni Evropi*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2020, 154–162. <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/znanstvena-zalozba/catalog/vie-w/197/294/5043-1>

Alojzija Zupan Sosič, 2005: Spolna identiteta in sodobni slovenski roman. *Primerjalna književnost* 28/2, 93–115.

Alojzija Zupan Sosič, 2015: Stičišča v maturitetnih romanih Otroške stvari in Otroštvo. *Jezik in slovstvo* 60/2, 79–94.

Alojzija Zupan Sosič, 2017: *Teorija pripovedi*. Maribor: Litera.

Alojzija Zupan Sosič (ur.), 2009: *V tebi se razraščam. Antologija slovenske erotične poezije*. Ljubljana: Mladinska knjiga (Kondor).

Alojzija Zupan Sosič, 2014: Za literarno interpretacijo. *Jezik in slovstvo* 59/2–3, 117–129.

Alojzija Zupan Sosič, 2003: *Zavetje zgodbe. Sodobni slovenski roman ob koncu stoletja*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura (Zbirka Novi pristopi).

Alojzija Zupan Sosič, 2013: Zgodba, pripoved in pripovedovanje v dvoravninski in troravninski koncepciji pripovedi. *Primerjalna književnost* 36/3, 61–85.

Dragiša Živković, 1992: *Rečnik književnih termina*. Beograd: Nolit.

Igor Žunkovič, 2015: Nevroznanost in literatura (popratni tekst). Paul B. Armstrong: *Kako se literatura igra z možgani? Nevroznanost umetnosti in branja* (prev. I. Žunkovič). Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete, 217–227.

Katie Wales, 1989: *A Dictionary of Stylistics*. London, New York: Longman.

Peter Widdowson, 1999: *Literature*. London: Routledge.

Gero Wilpert von, 1989: *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart: Kröner.

Ludwig Wittgenstein, 1976: *Logično filozofski traktat* (prev. i popratni tekst F. Jerman). Ljubljana: Mladinska knjiga.

Virginia Woolf, 2011: *Ozki most umetnosti: izbrani eseji*. Ljubljana: Literarno-umetniško društvo Literatura.

KAZALO IMENA

H. Porter Abbott 215

M. H. Abrams 150, 215

Bernard Andrieu 93, 110, 116, 119, 120, 215

Vladimir Anić 215

Mihail Bahtin 215

Chris Baldick 174, 182, 215

Roland Barthes 42–44, 77, 131, 136, 143, 163, 174, 191, 215

Walter Benjamin 80, 174, 215

A. Bessel 222

Vladimir Biti 215, 220

Maurice Blanchot 42, 215

Gilles Boetsch 93, 110, 116, 215

Dragan Bošković 20, 21, 24, 179, 180, 216

Zoran Božič 125, 216

Ana Bužinjska 216

George Gordon Byron 189, 190, 192, 197, 216

Gabi Čaćinovič Vogrinčič 217

Ivan Cankar 216, 218, 222, 225, 226, 228, 234, 235

Izidor Cankar 13, 87, 145, 216

Nicholas Carr 48, 216

Seymour Chatman 216

Jean Chevalier 217

Joseph Childers 110, 217
Peter Childs 39, 111, 217
Jonathan Culler 27, 53, 89, 153, 161, 163, 164, 184, 185,
189, 217
Mateja Cvetek 217
Robert Cvetek 217
Jana Debeljak 221
Milan Dekleva 218, 234
Mladen Dolar 218
Umberto Eco 26, 27, 136, 137, 150–152, 154–156, 161–
164, 207, 218
Rita Felski 27, 28, 95–101, 112–114, 127–133, 137, 139,
141, 143, 144, 219
Stanley Fish 55, 89, 90, 184, 219
F. Scott Fitzgerald 219, 228, 230
Gustave Flaubert 88, 101, 219
Monika Fludernik 39, 122, 219
Roger Fowler 39, 111, 217
John Fowles 219
Sigmund Freud 13, 81, 95, 129, 133, 136, 138, 143, 170,
188, 219
Hugo Friedrich 69, 71, 80, 199–201, 219
Eduardo H. Galeano 28, 29, 220

Aleksander Gelley 220
Alain Gheerbrant 217
Helga Glušič 220
Ivo Goldstein 215
Gordana Gordić 220
Maša Grdešić 40, 220
Meta Grosman 38, 41, 60, 65, 220
Maja Haderlap 220
Geoffrey H. Hartman 44, 77, 220
Jeremy Hawthorn 40, 221
N. Katherine Hayles 19, 20, 49–51, 53, 56, 220
Martin Heidegger 72, 166, 221
Gary Hentzi 110, 217
David Herman 90, 111, 115, 122, 221
Hans Hiebel 206, 221
Andrej Hieng 221, 232, 233
Valentina Hribar Sorčan 221
Violeta Irgl 221
Manfred Jahn 90, 111, 115, 221
Marko Juvan 52, 221
Peggy Kamuf 44, 221
Marina Katnić-Bakaršić 222
Suzanne Keene 39, 222

Taras Kermauner 222
Frank Kermode 47, 222
Walter Kintsch 61, 222
Matjaž Kmecl 222
Kenneth Leslie Knickerbocker 230
Van der Kolk 222
Metka Kordigel 223
Metka Kordigel Aberšek 42, 223
Alenka Koron 122, 123, 222, 223
Barbara Korun 212, 223
Jože Koruza 223
Janko Kos 169, 202, 223
Srečko Kosovel 223
Lojze Kovačič 222–225, 232, 234
Tina Kozin 15, 24, 142, 224
Boža Krakar-Vogel 39, 52, 54, 150, 216, 224
Lev Kreft 26, 202, 224
Sandra Krkoč 224
Samo Krušič 31, 224
Milan Kundera 225, 229
Ivana Latković 129–133, 164, 225
Andrej Leben 225
Jean-Jacques Lecercle 38, 151, 161, 225

Florjan Lipuš 225
Marina MacKay 40, 225
Andreï Makine 225
Mihal Pavel Markowski 69, 70, 72, 75, 78, 79, 83, 91–95,
108, 109, 216
Vanessa Matajč 225
Dušan Moravec 225, 226
Franco Moretti 54, 55, 226
Patrick Ness 226
K. M. Newton 36, 37, 70, 71, 77, 81, 82, 86, 93, 106, 226
Marjeta Novak Kajzer 201, 226, 234
Irena Novak Popov 226, 234
Martha Nussbaum 114, 118, 121, 127, 226
Iztok Osojnik 23, 188, 227
Boris Paternu 191, 192, 227
Darja Pavlič 124, 188, 189, 227
Octavio Paz 169, 182, 183, 186, 187, 227
Gajo Peleš 40, 63, 227
Marjorie Perloff 184, 227
Jerneja Petrič 228
Per Petterson 11, 16, 224, 226, 228, 233
Mateja Pezdirc Bartol 52, 69, 71, 76, 84, 85, 88, 89, 228
France Pibernik 228

Dušan Pirjevec 228
Edgar Allan Poe 185, 228
Tanja Popović 69, 71, 74, 75, 77, 78, 80–82, 85, 91, 228
France Prešeren 125, 184, 189, 190, 192, 193, 195, 227,
228, 230
Goran Radonjić 21, 22, 229
Russell Reising 229
W. Willard Reninger 124, 230
Vladislava Ribnikar 229
Paul Ricoeur 72, 99, 112, 129, 229, 232
Shlomith Rimmon-Kenan 38, 229
Ruth Ronen 229
Dragutin Rosandić 38, 229
Mateja Rozman 213, 218, 229
Marie-Laure Ryan 90, 111, 115, 221
Ernesto Sábato 24, 25, 230
Rüdiger Safranski 230
Nathalie Sarraute 27, 177, 178, 220, 230
Samo Savnik 230
Darko Šifrer 25, 231
Alen Širca 73, 231
Milivoj Solar 37, 230
Susan Sontag 126, 127, 151, 152, 156, 230

Mojca Šorli 52, 221
David Šporer 131, 231
Emil Staiger 74, 75, 169, 183, 230
Majda Stanovnik 230
Irena Štaudohar 26, 231
Katja Štok 55, 231
Mirjana Stošić 27, 60, 215, 217, 218, 220, 221, 230
John Sutherland 45, 46, 62, 171, 231
Janusz Sławiński 230
Andreas Thalmayr 207, 231
Olga Tokarczuk 42, 124, 232
Bożena Tokarz 40, 232
Jean-François Vernay 26, 35, 126–130, 133–139, 141,
143, 144, 151, 154, 162, 163, 165, 166, 232
Sanja Veršić 154, 155, 232
Štefan Vevar 87, 220, 232
Tomo Virk 52, 75, 78, 82, 91, 230, 232
Janez Vodičar 232
Goran Vojnović 232
Monika Vrečar 22, 233
Katie Wales 176, 182, 236
Peter Widdowson 236
Gero von Wilpert 182, 236

Ludwig Wittgenstein 227, 236
Virginia Woolf 91, 97, 98, 151, 152, 155, 156, 236
Igor Zabel 40, 233
Andrej Zavrl 110, 233
Andrejka Žejn 52, 221
Dragiša Živković 9, 35, 40, 182, 236
Aleksander Zorn 233
Igor Žunković 107, 236
Uroš Zupan 233
Alojzija Zupan Sosič 1–3, 19, 39, 47, 74, 77, 86, 92, 105,
109, 114, 115, 117, 119–121, 142, 143, 150, 156, 160,
164, 174, 177, 212, 224, 233–236

SAŽETAK

Mi ljudi kao razmišljajuća bića svaki dan interpretiramo. Čak i kada bismo često htjeli izbjeći naporno analiziranje ili izražavanje svojih misli i emocija, interpretaciju ne možemo izbjeći. Njezin značajan dio predstavlja književna interpretacija s kojom se susrećemo već u ranom djetinjstvu kada počinjemo čitati beletrističke tekstove i na različite načine ih osvještavati. Iako se književnost u našem tisućljeću mijenja u emotikon i simulakrum, književnosti unutar medikaliziranog i digitaliziranog kozmosa ne smijemo uskratiti neku vrstu utjehe. Upravo suprotno: za »obranu« sebe i društva od besmisla i totalizirajućih ideja zapravo nam ne preostaje ništa drugo nego da negujemo književnu interpretaciju i književno čitanje, na što nas nagovara knjiga Alojzije Zupan Sosič *Nešto u magli nad rijekom ili književna interpretacija tekstova (za maturu)*. Ova monografija pokušava utvrditi položaj i vrijednost književne interpretacije, a istovremeno osvijetliti njezinu povezanost s čitanjem i s tim u vezi ojačati radost prema književnom čitanju koje je najugroženije čitanje u današnje vrijeme.

U tumačenju različitih vrsta čitanja – naglas i u sebi, površno i dubinsko, prvo i drugo, klasično i elektroničko, te detaljno i udaljeno čitanje – pregledna monografija najviše se posvećuje razlici između književnog i neknjiževnog čitanja, a u sistematizaciji književne interpretacije dvjema fazama i četirima članovima. Oni su tekst, čitatelj, autor i kontekst, od kojih je najznačajnija svrha teksta. Iako se na obje razine interpretacije procesi mogu odvijati paralelno, sadrže sve procese koji su na pojedinoj razini dominantni. Na prvoj razini – sastavljanje referentnih okvira – to su percepcija, doživljaj, objašnjenje i tumačenje, a na drugoj – popunjavanje praznih mjesta – prevladavajući su

procesu analize, sinteze, usporedbe i vrednovanja. Prilikom podjele na dvije razine i četiri člana monografija je sveudilj svjesna da je književna interpretacija otkrivanje i pripisivanje uloge, značenja i vrijednosti književnom djelu otvaranjem različitih (novih) perspektiva. Bit interpretacije, naime, nije pronaći jednu pravu interpretaciju, već se približavati tekstu različitim putevima i pritom osvijestiti, odnosno raširiti područje kognitivnog i emocionalnog, dakle, intelektualne, emocionalne, osjetilne, etičke i estetske osjetljivosti.

Zbog lakše upotrebe i usmjerenosti različitim naslovljenicima, knjiga je podijeljena na dva dijela. Prvi je dio teorijski, a drugi interpretativno-analički. Prvi, teorijski dio, utemeljuje književnu interpretaciju povijesno i sociološki, te tumači detalje i razlike između pojmova interpretacija, čitanje i analiza, te pravce književne interpretacije u 20. i 21. stoljeću. U tom se smislu ne posvećuje historijatu, već pregledu najznačajnijih interpretativnih praksa (nabrojeno ih je sedamnaest): nova kritika, hermeneutika, imanentna interpretacija, marksistička kritika, estetika recepcije, (post)feminizam itd. Ova je knjiga od svih vrsta književne interpretacije u ovom stoljeću najinovativnija zato što predstavlja gotovo u potpunosti nepoznata područja slovenske znanosti o književnosti, naprimjer, afektivnu hermeneutiku, kognocijski pristup i *queer* teoriju.

Budući da se knjiga bavi književnom interpretacijom sva tri roda (lirika, epika i drama) tako da u analize i interpretacije uključuje najnovija saznanja humanističkih znanosti, djeluje kao temeljno djelo na području književne interpretacije u Sloveniji, primjereno za učenice i učenike, studentice i studente (književnosti), učiteljice i učitelje, kao i za sve čitatelje i čitateljice koji žele oplemeniti svoje čitanje i interpretaciju. Oni u različitim pristupima možda neće

dobiti odgovor na sva pitanja – interpretacija nije toliko odabir pravilnog odgovora koliko je postavljanje pravih pitanja – ali će uz pomoć književne interpretacije s radošću ući u svijet književnosti te tako si pomoći (iz)graditi ili produbiti svoj.

Ključne riječi: književna interpretacija, književno čitanje, dvije razine, četiri člana, emocionalna inteligencija.

SUMMARY

As we humans are thinking beings we keep interpreting every single day. Even when attempting to avoid the arduous analysis or expression of our thoughts and feelings the interpretation would inevitably be conjured up. The reader cannot avoid making assumptions. An essential part of it is the literary interpretation, Which emerges in early childhood when starting reading and becoming aware of literary texts in various modes. Although literature in our millennium is changing into an emoticon and a simulacrum, literature within the medicalised and digitised cosmos should not be denied some consolation. Conversely: to »defend« ourselves and society from nonsense and totalising ideas, we have no choice but to nurture literary interpretation and literary reading, as the book *Something in the Mist over the River or Literary Interpretation of (Graduation) Texts* by Alojzija Zupan Sosič addresses us. This monograph seeks to consolidate the position and value of literary interpretation while illuminating its connection to reading and, in this context, to enhance the joy of literary reading, which is the most endangered reading today.

The reviewed monograph focuses on the difference between literary and non-literary reading in interpreting

different types of reading - loud and quiet, superficial and in-depth, first and second, classical and electronic reading, and close and distant reading. The monograph devotes most of its attention to the difference between literary and non-literary reading and to two phases and four joints in the systematisation of literary interpretation. These are the text, the reader, the author, and the context, among which the most important is the intention of the text. Although processes can be multi-layered at both interpretation stages, they contain dominant processes at each stage. In the first level – they are composing reference frames – perception, experience, explanation, and interpretation. In the second – filling the gaps or unwritten portions – the predominant processes are analysis, synthesis, comparison, and evaluation. Divided into two levels and four joints, the monograph is constantly aware that literary interpretation is the discovery and attribution of the role, meaning, and value of scholarly work by opening different (new) perspectives. The essence of interpretation is not to find the only accurate interpretation but to approach the text in different ways and raise awareness or expand the area of cognitive and emotional, i.e., intellectual, emotional, sensual, ethical, and aesthetic sensitivity.

For ease of use and focus on different addressees, the book is divided into two parts. The first part is theoretical; the second is interpretive-analytical. The first, theoretical part, substantiates literary interpretation historically and sociologically, as well as explains the similarities and differences between the concepts of interpretation, reading and analysis, and the directions of literary interpretation in the 20th and 21st centuries. In this sense, it does not focus on history but an overview of the essential interpretive practices (seventeen in a row): new critique, hermeneutics,

immanent interpretation, Marxist critique, reception aesthetics, (post) feminism. The monograph is the most innovative, as it represents almost completely unknown areas of our literary science, such as affective hermeneutics, cognitive approach, and queer theory.

As the book deals with the scholarly understanding of all three genres (lyric, epic, and drama) by incorporating the latest findings of the human science analyses and interpretations, it acts as a fundamental work in the field of literary interpretation in Slovenia, suitable for students (of literature), teachers, also for all readers who want to enrich their reading and understanding. They may not get answers to all the questions in different approaches – interpretation is not so much choosing the correct answer as asking the right questions – but with the help of literary interpretation, they will be happy to enter the book world and build or deepen their own.

Keywords: literary interpretation, literary reading, two levels, four joints, expanding and deepening emotional intelligence.

Translated by Anej Sosič

ZAPISI O KNJIZI

Monografija *Nešto u magli nad rijekom ili književna interpretacija tekstova (za maturu)* autorice Alojzije Zupan Sosič sastavljena je od dva dijela. Prvi je dio teorijski i razmatra pojmove interpretacije, čitanja i analize, te pravaca književne interpretacije u 20. i 21. stoljeću. Predstavljeno je sedamnaest interpretativnih praksa; pri definiranju i razvrštavanju interpretacija knjiga je u najvećoj mjeri i inovativna zato što opisuje čak nepoznata područja slovenske znanosti o književnosti (u svijetu ponegdje već etablirana), na primjer, afektivnu hermeneutiku, kogmocijski pristup, *queer* teoriju. Nove spoznaje u prvom su djelu povezane s kritičkom prosudbom već etabliranih kategorija i njihovim najnovijim dopunama. Drugi dio knjige, interpretativno-analitički, proizlazi iz profesoričine dugotrajne prakse komparativne metode, pa spaja slovenske i strane tekstove, od kojih prevladavaju suvremeni klasici. Taj se dio temelji na teorijskim osnovama prvoga dijela te, dakle, uzima u obzir razmatrane faze, procese i članove književne interpretacije, ne zatvara oči pred nelagodnom u književnoj interpretaciji već je čitateljima pokušava osvijestiti i pomoći u nadvladavanju interpretativne tjeskobe. Pri interpretativnoj analizi dvanaest romana, šest pjesama i dvije drame u drugom se dijelu uzimaju u obzir različite vrste čitanja, tj. naglas i u sebi, površno i dubinsko, prvo i drugo, klasično i elektroničko, te detaljno i udaljeno čitanje, a posebice razlika između književnog i neknjiževnog čitanja. Budući da se znanstvena monografija bavi književnom interpretacijom sva tri roda, djeluje kao temeljno djelo na području književne interpretacije u Sloveniji, dobrodošlo i zato što pionirski spaja nova područja.

red. prof. dr. sc. Jožica Čeh Steger

Znanstvena monografija je temeljno djelo u znanosti o književnosti koja kao predmet uzima jedno od tri ključna područja znanosti u književnosti – književnu interpretaciju. U prvom dijelu (Književna interpretacija: vrata u svijet knjiga) monografija enciklopedijski predstavlja temeljna ishodišta za razumijevanje književne interpretacije, pri čemu potreban naglasak ponajprije namjenjuje samom fenomenu književnog čitanja kao takvoga. Posebice je iscrpno sustavno predstavljanje različitih tipova interpretacije u nastavku, posebno najnovijih, nakon tzv. Interpretativnog obrata kada književnu interpretaciju bitno određuje i društvena praksa te književne interpretativne tehnike sežu u nova, neknjiževna područja, kao što su suvremena filozofija, psihoanaliza, film ili popularna kultura; u novije vrijeme posebice su naznačene teorije rodnog identiteta, s fokusom na feminističke i postfeminističke teorije, *queer* teorije te afektivnu hermeneutiku. Upravo one znače – uz uobičajenu sistematičnost i teorijsku konkretnost – jednog od najznačajnijih doprinosa monografije u književno-znanstvenom području. Drugi, didaktični dio monografije (Tekstovi za maturu) odlikuje teorijska rafiniranost, diskurzivna jasnoća te na naslovljenika uvijek usmjerena i »ugodna« dikcija koja čitatelja potiče na postavljanje bitnih pitanja, nudi mu mogućnost usporedbe, usmjerava ga u kontekstualizaciju pročitanaoga te mu pritom pomaže plastičnim ilustriranjem rečenoga i potiče ga na traženje vlastitih odgovora te na provjeravanje reakcija. Na taj upotpunosti nedogmatičan način (mladom) čitatelju omogućava zamah vlastite kreativnosti i kritičkog mišljenja. Za monografiju je prema tome značajno iznimno odmjereno i uravnoteženo, te inovativno prelaženje iz teorije u empiriju, iz znanstvenog diskursa u afektivnu »erotiku umjetnosti« (Sontag) i iz istraživanja u didaktiku.

doc. dr. sc. Blaž Lukan