



УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ



Немања Д. Јовановић
**Поетика емоционалног одговора
у књижевности**

Докторска дисертација

Ниш, 2021.



UNIVERSITY OF NIŠ
FACULTY OF PHILOSOPHY



Nemanja D. Jovanović

Poetics of emotional response in Literature

Doctoral dissertation

Niš, 2021.

Подаци о докторској дисертацији

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

Наслов: Поетика емоционалног одговора у књижевности

Резиме: Како бисмо указали на значај и функцију емоционалног одговора читаоца у процесу рецепције књижевноуметничког дела, у раду ће након краћег историјског прегледа књижевнотеоријских текстова који су тематизовали питање емоција у књижевности основно тежиште бити посвећено савременим наратолошким истраживањима, поготову поетикама Патрика Колма Хогана, зачетника афективне наратологије, и Пера Томаса Андерсена, норвешког историчара књижевности, који су се бавили истраживањима емоционалне структуре приче. Посебну пажњу посветићемо ревидирању најзначајнијих појмова класичне наратологије узимајући у обзир емоционални одговор на књижевно дело, који је приликом увођења и дефинисања истих у класичној наратологији био занемарен. Значајну улогу у савременом наратолошком дискурсу о емоцијама у књижевности имају и феномени попут *емпатије*, *идентификације* и *урањања* у свет приче, који се јављају као реакција на емоционалну структуру приче. Из тог разлога у раду ћемо понудити метод у коме се истраживања емоционалне структуре приче и емоционалног одговора не посматрају парцијално, што одговора самом искуству читања у процесу којег се побуђује естетско осећање. Нови методолошки приступ изучавању поетике емоционалног одговора у књижевности може дати свој допринос квалитетнијем тумачењу књижевноуметничких дела, али и методологији наставе српског језика и књижевности.

| | |
|---|---|
| Кључне речи: | емоционални одговор, емоционална структура приче, емпатија, идентификација, урањање, естетско осећање, осећања патоса, осећања етоса. |
| Научна област: | филолошке науке |
| Научна дисциплина: | теорија књижевности |
| УДК: | 82.01 |
| CERIF Класификација: | Н 390 Општа и компаративна књижевност, књижевна критика, теорија књижевности |
| Тип лиценце Креативне заједнице: | Ауторство – некомерцијално – без прераде (CC BY-NC-ND) |

Data on Doctoral Dissertation

**Doctoral
Supervisor:**

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

**Title of Doctoral
Dissertation:**

Poetics of emotional response in Literature

Abstract:

To indicate the significance and function of the reader's emotional response in the process of reception of a literary work, after a brief historical overview of literary theoretical texts, in which the matter emotions in literature is the theme, we will focus on contemporary narratological research, and especially on the poetics of Patrick Colm Hogan, who is considered the founder of affective narratology, and Per Thomas Andersen, Norwegian literary historian, who researched the emotional structure of the story. We will reassess the most important notions of classical narratology, taking into account the emotional response to the literary work which was neglected in the course of introducing and defining it in the scope of the classical narratology. A significant role in the contemporary narratological discourse on emotions in literature has phenomena such as *empathy*, *identification* and *immersion* in the world of storytelling which occur as a reaction to the emotional structure of the story. For this reason, we will offer a method in this paper in which the emotional structure of the story and the emotional response do not observe partially, which corresponds to the very experience of reading in the process during which aesthetic feeling is aroused. The new methodological approach to the study of the poetics of

the emotional response in literature can contribute to an improved interpretation of literary works, but also the methodology of teaching Serbian language and literature.

Key Words:

emotional response, emotional structure of the story, empathy, identification, immersion, aesthetic feeling, feelings of pathos, feelings of ethos

Scientific Field:

Philological sciences

Scientific Discipline:

Literary theory

UDC (Number of the Universal Decimal Classification):

82.01

CERIF Classification:

H 390, General and comparative literature, literary criticism, literary theory

Creative Commons License:

AttributionNoncommercialNoDerivs (CC BYNCND)

Садржај

| | |
|--|-----|
| Увод..... | 7 |
| Први део..... | 12 |
| Естетско осећање | 13 |
| Задовољство..... | 13 |
| Узбуђење | 16 |
| Субјективно естетско осећање..... | 19 |
| Објективно естетско осећање..... | 23 |
| Сврсисходност емоција | 29 |
| Емоције – делокруг рада психологије..... | 30 |
| Улога фикције..... | 37 |
| Политичка манипулација емоционалним одговором..... | 43 |
| Емоције и смех | 46 |
| Историја емоционалног одговора у књижевнотеоријском дискурсу | 58 |
| Занос, подражавање као задовољство и обраћање емоцијама..... | 58 |
| Задовољство, корист и узбуђење | 67 |
| Етос – етичка функција емоционалног одговора..... | 70 |
| Романтичарски патос | 75 |
| Социјално осећање..... | 81 |
| Психоанализа: емоционални трагови..... | 83 |
| Одговор афективној заблуди..... | 85 |
| Афективни заокрет..... | 100 |
| Афективна наратологија..... | 108 |
| Наратологија емоционалног одговора..... | 120 |
| Други део | 139 |
| Етос у Савином <i>Житију Светог Симеона</i> | 140 |
| Емоционални одговор читаоца на софиолошки оквир житија..... | 148 |
| Симболика срца..... | 150 |
| Патос у песми „Кад млидијах умрети” Бранка Радичевића | 153 |
| Мелодија сете | 154 |
| Патос растанка..... | 158 |

| | |
|---|-----|
| Снага поезије | 160 |
| Између патоса и етоса: „Швабица” Лазе К. Лазаревића | 163 |
| Патос – наратор у лику интелектуалца | 164 |
| Етос – побратим као наратор..... | 170 |
| Између патоса и етоса: емоционални траг забрањене љубави | 171 |
| Даљина другости: Циклуси <i>Коре</i> Васка Попе..... | 175 |
| Освешћена алијенација..... | 176 |
| Даљина другости | 184 |
| Страх од смрти и прича о њему у <i>Проклетој авлији</i> Ива Андрића | 191 |
| Приповедач о/у приповедачу | 193 |
| Закључак | 205 |
| Библиографија..... | 208 |
| Индекс појмова..... | 216 |
| Биографија | 218 |

Увод

Појам *емоционални одговор* у књижевности односи се на специфичну врсту читаоачевог одговора на књижевноуметничко дело. Проучавање овог феномена не подразумева само истраживање односа читалаца према садржају уметничких творевина, већ емоционални одговор зависи од многих елемената, попут форме, структуре, интенције аутора, текста и читаоца, хоризонта очекивања или наративних решења. На пример, када чујемо вест на телевизији да је у пожару погинуло тридесеторо људи, након чега убрзо следи вест о временској прогнози, тужну вест у погледу наше реакције примили смо на нивоу информације – можемо бити запрепашћени у тренутку, али не и претерано емотивно дирнути. Међутим, ако смо о таквом догађају прочитали књигу, упознали се са свим жртвама, њиховим стремљењима, надама, искушењима, са занимљивим догађајима из њиховог живота, сам садржај бисмо много трагичније доживели, не само због већег броја информација, већ и због времена које смо посветили читању током којег смо се поистовећивали са ликовима/личностима, и због начина на који су нам њихови животи приказани.

Иако је термин *емоционални одговор* новијег датума и тековина је теорија читања XX века, о емоционалном одговору се писало од античких времена. Чак се у античко доба више пажње посвећивало овом феномену, јер се сматрао важним сегментом уметничког стваралаштва, него што ће то бити случај у теоријској пракси потоњих периода све до сентиментализма, романтизма и поготову савремених афективних поетика попут афективне наратологије. Да емоционални одговор зависи од сижеа уметничког дела запазио је још Аристотел у својој *Поетици*, тако да ова напомена не представља неку епохалну новину у савременом теоријском дискурсу. Међутим, вишедценијска књижевнотеоријска пракса XX века, почевши са руским формализмом и Новом критиком, показивала је тенденцију за ниподаштавањем значаја емоција из књижевности. Вилијам К. Вимсат (William K. Wimsatt) и Монро Бирдсли (Monroe Beardsley), као представници Нове критике, говорили су о *афективној заблуди* (affective fallacy) у истоименом чланку, тврдећи да се приликом тумачења књижевног дела не смемо бавити изучавањем ефеката које то дело оставља на реципијенте (РАИЧЕВИЋ 1997: 12). Снежана Милосављевић Милић у раду „Крв је опет крвава – повратак емоцијама у когнитивној наратологији” указује на формалистички и

структуралистички отклон од емоција у књижевности (2016б: 12–13). Многи историчари теорије књижевности сматрају да је најснажнији печат на теоријску мисао XX века оставио управо структурализам, у чему се проналази један од основних узрока продужене праксе занемаривања емоционалног одговора при тумачењу књижевности током прошлог века. Због тога је данас важно вратити се емоционалном одговору и преиспитати вишевековни књижевнотеоријски дискурс у којем је посебна пажња посвећена емоцијама у књижевности. Крајем XX и почетком XXI века обновљено је интересовање за истраживања емоционалног одговора, те се захваљујући афективним теоријама дошло до *афективног заокрета*.

Према Дејвиду Кречу (David Krech) и Ричарду Крачфилду (Richard Crutchfield), термин *емоција* односи се на узбуђено стање организма које се манифестује на три начина: кроз емоционални доживљај, кроз емоционално понашање и кроз физиолошке промене у телу (1969: 237). Поменута дефиниција указује на то да су психолози приликом дефинисања емоција узели као важан критеријум контекст, односно наратив (емоционални доживљај) који проузрокује промену. Зоран Миливојевић дефинише емоцију као „реакцију субјекта на *stimulans koji je ocenio kao važan, a koja visceralno, motorно, motivaciono i mentalно priprema субјекат за adaptivnu aktivnost*” (2014: 20). На то да емоције зависе и од човекове валоризације догађаја, указао је Кит Оутли (Keith Oatley), тврдећи да су „*emocije najčešće izazvane vrednovanjem – psiholozi ih takođe zovu i procenama – događaja u vezi sa svim onim što smatramo važnim: našim ciljevima, našim brigama i težnjama*” (2005: 15). Дакле, мотивација за покретање било какве акције у наративном следу налази се искључиво у емоцијама, јер човек или књижевни лик, ако говоримо о књижевности, не би предузео ништа ако би према свему био равнодушан. И сама етимологија речи *емоција*, која потиче од латинског глагола *motere* у значењу ’кретати се’ и префикса *e-*, представља реч која значи ’кретати се напред’, што указује на фундаменталну покретачку функцију емоција. У том смислу емоције имају значајну улогу у процесу рецепције одређеног наратива, дајући му смисао и значај без којих би исти био нереферентан. Психолози праве јасну дистинкцију између термина *емоције* и сродних термина попут *осета, расположења, емоционалног стања, афеката* или *осећања*. Осети су елементарни опажаји који настају надраживањем чула, они су стално присутни и саставни су елементи сваког осећања, али неће сваки осет изазвати емоцију и човек није константно изложен емоцијама као што је то у случају са осетима (МИЛИВОЈЕВИЋ 2014: 29). За разлику од емоција, које трају кратко и доживљавају се са повишеним интензитетом,

расположења су много пригушенија и дуготрајнија (нпр. радост или узнемиреност). Тако нико не може да буде бесан цео дан као у тренутку када је одређени догађај проузроковао његов бес. Емоционална стања су најчешће изазвана емоционалним поремећајима (нпр. депресија или анксиозност) и трају још дуже од расположења (ГОЛЕМАН 2018: 272). Афекти се најчешће односе на аутоматске и несвесне реакције на сензације, док је, са друге стране, Зоран Миливојевић истакао како у литератури термин *осећање* претпоставља свесност, односно да је човек свестан емоције коју осећа (2014: 68), тако да појам *емоције* има шири значај од појмова *афекат* и *осећање*, обухватајући и један и други. Сва жива бића имају емоције, али само је човек свестан својих, због чега су осећања фундаментално везана за људску егзистенцију (АНДЕРСЕН 2016: 23). За разлику од афеката, термин *емоције* односи се и на оне реакције које укључују и когнитивне процесе, те су емоције одређене различитим друштвеним конвенцијама (2016: 20). Иако су савремена истраживања емоционалног одговора подстакнута истраживањима афективних одговора, у претходних десет година у теоријском дискурсу све се чешће користи термин *емоционални* уместо *афективни одговор*, управо из тог разлога што је *емоција* шири појам и што обухвата и *афекат*, те истраживачима даје више простора и могућности да говоре о свим емоционалним реакцијама.

У првом делу овог рада феномену *емоционалног одговора* приступићемо с аспекта естетике како бисмо утврдили да ли је уопште оправдано говорити о емоцијама приликом валоризације естетске вредности књижевног дела. Појам *естетика* (на грчком *αισθητική*) по етимологији речи означава 'осећај', али се од 1750. године, када је Александар Баумгартен (Alexander Baumgarten) дефинисао естетику као науку о лепом, сам термин *естетика* употребљавао у општијем значењу него што је то био случај у античко доба. Током XIX и XX века естетичари су се феноменом *лепог* бавили прилазећи му с различитих аспеката, од којих су неки подразумевали крајњу иманенцију (нпр. руски формализам) или контекстуализацију уметности (нпр. позитивизам Иполита Тена), тако да се у потпуности занемарио реципијент. Истраживање емоционалног одговора не би било могуће без увида у научне текстове из области психологије и неурологије, поготову ако се има у виду интердисциплинарност посткласичне (афективне) наратологије. Из тог разлога у посебном поглављу рада указаћемо на значајна истраживања из наведених области која су тематизовала проблем емоција и емоционалног одговора читаоца на уметничко дело. У

овом раду бавићемо се истраживањем односа између политике и књижевности када је у питању емоционални одговор, јер је исти често током историје књижевности служио као политичко средство манипулације, али је, с друге стране, и обликовао политику.

На крају првог дела даћемо краћи историјски преглед односа према емоционалном одговору у књижевнотеоријском дискурсу, не бисмо ли указали на значај афективног заокрета с краја XX и почетка XXI века у теорији књижевности, при чему ћемо посебну пажњу посветити критици читаочевог одговора и посткласичној афективној наратологији. Критика читаочевог одговора, за разлику од иманентног формалистичког и класичног структуралистичког приступа књижевноуметничком делу, акценат ставља на читаоца као важног чиниоца у естетском процесу рецепције текста. Сам термин *критика читаочевог одговора* односи се на рад америчких теоретичара из друге половине седамдесетих година, а најчешће се везује за ауторе који су своје радове објавили у два зборника из 1980. године у Сједињеним Америчким Државама: *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Strukturalism*, који је уредила Џејн Томпкинс (Jane Tompkins), и *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*, уредница Сузан Сулејман (Susan Suleiman) и Инге Кросман (Inge Crosman) (РАИЧЕВИЋ 1997: 10). У том смислу *Критика читаочевог одговора* је много ужи појам од појма *теорије читања*, а међу најзначајнијим представницима ове школе читања су Стенли Фиш (Stanley Fish), Норман Холанд (Norman Holland) и Дејвид Блич (David Bleich). Горана Раичевић истиче да је С. Фиш „у методологији проучавања књижевности начинио револуционарни помак тврдећи да прави предмет анализе није дело већ читалац, као и то да је структура читаочевог искуства, а не структура једне странице, прави предмет критичког описа” (1997: 23). Тиме је С. Фиш наговестио даљи смер теорија читања које су обележиле крај XX и почетак XXI века – посткласичну теорију читања:

[...] посткласични теоретичари читања овај феномен сагледавају са аспекта читаочевог „искуства” са текстом, урањања у текст, кроз етичку или емпатичку функцију наративних стратегија текста (БОЈАНИЋ ЋИРКОВИЋ 2018: 92).

Поетика емоционалног одговора се у последње две деценије одразила и на наратолошка истраживања, која су као производ структурализма дуго занемаривала емоције. Крајем XX века долази до такозваног наратолошког заокрета који је захватио све друштвено-хуманистичке науке, па и науку о књижевности, те актуализовао и ревидирао

истраживања класичне наратологије (МИЛУТИНОВИЋ 2013: 359), што је довело до настанка посткласичне наратологије. Док је класична наратологија била окренута тексту, усмерена ка језику, затворен систем који почива на функционалним анализама, дескриптивна и релативно јединствена дисциплина, посткласична наратологија окренута је контексту, усмерена ка говору, отворен је систем, окренута је читаоцу и стратегијама читања и интерпретације, такође је интерпретативна и интердисциплинарна (2013: 360). Дејвид Херман (David Herman), један од најзначајнијих представника и утемељивача доктрине посткласичне наратологије, истиче да она садржи класичну наратологију као један свој сегмент, који је удружен са обиљем нових методологија и приступа које је затвореност класичне наратологије игнорисала. Ревизија класичне наратологије долази пре свега као последица наратолошког заокрета и когнитивних студија које појму *наратив* претпостављају појам *наративност*, истичући да је наративност начин мишљења, односно да сви облици људског деловања поседују одређен степен наративности, да човек мисли у причама, те да наратив не треба само тражити у приповедним формама које су преокупирале класичну наратологију. Иако је посткласична наратологија изнедрила бројне наратолошке школе највећи утицај међу међу њима има когнитивна наратологија. Из когнитивне и експерименталне психологије развила се још једна грана посткласичне наратологије – афективна наратологија. Ова грана препородила је интерес за улогу емоција у књижевности које су током читавог XX века биле занемариване, а њен најзначајнији представник је Петрик Колм Хоган (Patrick Colm Hogan). Из тог разлога у поглављу „Наратологија емоционалног одговора” указаћемо на нове могућности ревидирања методологије наратолошких студија захваљујући истраживањима из области афективне наратологије.

Други део рада посветићемо анализи књижевноуметничких дела из историје српске књижевности с аспекта поетичких текстова о емоционалном одговору и емоционалне наратологије. Књижевни текстови бирани су тако да представљају различите књижевне жанрове и епохе, а све у циљу компаративне анализе интенција за постизањем различитих емоционалних одговора читаоца. Користећи се поетиком емоционалног одговора, интерпретираћемо *Житије Светог Симеона* од Светог Саве, песму „Кад млидијих умрети” Бранка Радичевића, приповетку „Швабица” Лазе К. Лазаревића, роман *Проклета авлија* Ива Андрића и збирку песама *Кора Васка Попе*.

Први део

Естетско осећање

Задовољство

Jer meni se, kad govorim nešto dirljivo, oči napune suzama,
a kada govorim nešto što izaziva jezu ili strah,
onda mi se od straha kosa nakostreši i srce mi lupa.
– Платон (ПЛАТОН 2002: 12)

Почетке европске естетичке мисли обележио је антагонизам између питагорејске и софистичке естетике. Док су питагорејци феномен *лепоте* везивали уз хармонију, науку и исправне обичаје, дакле њено упориште проналазили „у светском универзуму сазданом на математичким односима и Логосу” (ПЕТРОВИЋ 2006: 113), софисти су уздизали принцип *задовољства*. Софистичка естетика је уметност сагледавала у „функцији ефикасног средства за постизање највишег уживања и најбржег задовољења чулних прохтева” (2006: 119). За софисте је лепота, као спој Чулног и Духовног у једном, највиша вредност у животу јер је извор уживања, радости и задовољства. Из тог разлога софисте су питагорејци сматрали заговорницима хедонистичке естетике, која је у уметности ценила више игру и забаву но њену етичку или сазнајну функцију.

Платон је своју филозофију изградио као негацију и порицање софистичке естетике, јер су, по његовом мишљењу, уметност и лепота интелектуалне вредности у функцији решавања проблема сазнања и моралног васпитања људи. У дијалогу *Филеб* Платон води полемику са софистима и истиче као властити идеал свет етичких вредности насупрот пролазном естетском задовољству. Највиша лепота за Платона је нечулна, нематеријална, Духовна – нешто што је само по себи и са собом лепо, а чулна лепота је најнижа. Из тог разлога Платон ће у *Држави* осудити уметност, оспоравајући јој сазнајну функцију науштрб етичке функције. С обзиром на то да је на првом месту у Платоновој хијерархији свет Идеја, на другом конкретни предмет, уметност је представљена као *сенка сенке*, обмана и варка. Ако је човекова душа спој неумног или ирационалног и умног или рационалног, уметност припада првој сазнајној могућности. У Платоновом дијалогу *Ијон* Сократ указује великом рапсоду да је уметност производ ирационалног стваралачког процеса који назива „божанским надахнућем”. По овој ентузијастичкој теорији уметности, рапсод и реципијент налазе се у посебном емоционалном стању приликом преношења, односно слушања, одређеног уметничког дела. Уколико је уметност подређена филозофији као врсти сазнајне

делатности, зашто се, по Платоновом мишљењу, лепота јавља у уметности, у ирационалном, у заносу? Разлог за то је што се човек у заносу присећа своје праегзистенције, света Идеја, Бића. Овде долазимо до парадокса у Платоновој филозофији – ако је рационалност супериорнија од ирационалности, како је онда могуће да се човек само ирационалним домаша света Идеја? У *Ијону* Платон поручује да без надахнућа нема поезије, те на уста Сократа поручује да поезију као *разумску ствар* помрачује она која се пева у заносу.

За разлику од Платона, на Аристотела је снажно утицала естетика софиста, те је он показао велику заинтересованост за емоционалну функцију уметности. Аристотел је сматрао да је сва уметност подражавалачка и да је подражавање човеку урођено јер „се гађује сваком оропашању” (АРИСТОТЕЛ 1983: 15). Већ из овакве онтолошке дефиниције уметности уочљив је Аристотелов став по коме је уметност спој Чулног и Духовног, то јест јединство Материје и Форме, при чему је Материја чулна страна, а Форма духовна, мисаона суштина (ПЕТРОВИЋ 2006: 137). Док је Платон сматрао да уметност настаје искључиво у заносу, Аристотел истиче и значај технике, умећа, знања, дакле свесних, рационалних активности, које су подједнако важне као и темперамент уметника, односно надахнуће.

Циљ трагедије је, по Аристотеловом мишљењу, изазивање *катарзе* код гледаоца, феномена за који у естетичком дискурсу наилазимо на неколико различитих тумачења: етичка интерпретација по којој се гледалац морално прочишћује, структурално прочишћење које потиче од самог развоја драмске радње, интелектуално прочишћење по којем се појмови страха и сажаљења објашњавају приказивањем у драми и интерпретација по којој се „трагедијом лече патолошка стања публике која се јављају као последица нагомилавања афеката страха и сажаљења” (2006: 148). Какогод тумачили појам *катарзе*, она свакако настаје као последица изазивања осећања страха и сажаљења, па је самим тим врста осећања. Осећај страха и сажаљења немогућ је без урањања у уметничко дело и идентификације реципијента са јунацима, што је и Аристотел истакао тврдећи да се сажаљење појављује за приказане ликове, а страх за нас саме.

Аристотел у поменутој дефиницији трагедије покушава да одговори и на проблем кога се и Платон дотакао у дијалогу *Ијон*. Наиме, грчки филозоф покушава да објасни како трагедија изазива осећај задовољства код реципијента, иако је њен садржај такав да би у реалном животу изазвао страх за нас саме, односно осећај незадовољства. Решење проблема

Аристотел проналази у задовољству које пружа само подражавање, а разлог за задовољство је не само у садржају дела већ је и последица и техничке израђености, мелодије или ритма (АРИСТОТЕЛ 1983: 15), што нам сведочи о томе да је Аристотел сматрао да и сама форма¹ уметничког дела доприноси осећају задовољства.

У *Реторици* Аристотел говори о задовољству и незадовољству дефинишући их као одређена кретања душе након чега следи враћање у њен природан положај (АРИСТОТЕЛ 1997: 83). Задовољство може бити телесно и интелектуално – прво је ирационално и односи се на чулни опажај (између осталих и на у естетици повлашћена чула слуха и вида), а друго је рационално. Интелектуално задовољство условљено је имагинацијом и памћењем, што значи да ће човека који се нечега сећа или који се нечему нада увек пратити и представа онога чега се сећа или чему се нада, због чега закључује да „*sve što je ugodno mora se sastojati ili u osećanju postojećeg zadovoljstva, ili u uspomeni na prošla zadovoljstva, ili u nadi u buduće zadovoljstvo, jer sadašnje osećamo, prošloga se sećamo, a budućem se nadamo*” (1997: 84–85). Аристотел је сматрао да је зато могуће да нам буду угодна и сећања на неугодне догађаје, односно да нам задовољство пружи сећање на тренутке незадовољства, јер су ти тренуци прошли, и у садашњем *природном положају* човек осећа радост због тога што је превазишао одређену потешкоћу. У овој Аристотеловој опсервацији назначује се психолошка мотивисаност осећаја задовољства приликом рецепције уметничких дела чији наратив би нам у свакодневном животу изазвао осећај незадовољства. Другим речима, реципијент је свестан чињенице да је уметничко дело фикција, а не стварност која се управо дешава, као што, на пример, зна да се оно чега се сећа десило у прошлости, а не у тренутку у коме говори.

Римски естетичар Псеудо-Лонгин је у трактату *О узвишеном* први увео *узвишено* као естетичку категорију, али се том приликом дотакао и других естетичких проблема. Псеудо-Лонгин је сматрао да сва средства емоционалне сугестије морају у делу бити умерено коришћена, као и лепоте изражајности или узвишеност мисли, или ће у супротном бити неуспешна дела (МИЛОСАВЉЕВИЋ 1991: 65). У самој дефиницији *узвишеног* Псеудо-Лонгин се угледа на софисте и Аристотела:

¹ Појам *форма* овде је употребљен и у смислу морфн, а не само у значењу εἶδος, за који се везује Аристотелов естетички феномен *Форме*.

Djelovanjem istinite uzvišenosti naša se duša na neki način prirodno uzdiže obuhvaćena nekim plemenitim zanosom i radošću, kao da je ona sam stvorila ono što je čula (1991: 66).

Из дефиниције коју даје Псеудо-Лонгин очигледно је да узвишено производи емоционалну реакцију реципијента – осећај задовољства који се огледа у осећању племенитог заноса и радости. Додатним одређењем „као да је она сама створила оно што је чула” (1991: 66) римски естетичар дотиче се још једног важног естетичког феномена – *сврсисходности уметничког дела*. Наиме, неће се свако дело допасти подједнако свим примаоцима, већ ће рецепција зависити и од самог човека, његовог укуса, образовања, интересовања или искуства. Самим тим неће емоционална реакција код сваког реципијента бити иста на одређено уметничко дело.

Антички естетичари су феномен *естетског* везивали за специфично осећање и поставили бројна питања на која ће филозофи до данашњег дана покушавати да одговоре.

Узбуђење

A onaj koga vodi neki božanski zanos govora ne uzbuđuje i ne zanosi slušaoca samo težinom i ozbiljnošću misli, nego i snažnim podsticajem da u dušama izazove uzbuđenje.
– Антонио Минтурно (ПАНТИЋ 1963б: 37)

Естетичка дискурзивна пракса се у периоду хуманизма и ренесансе угледала на античке узоре, пре свега на Платона и Аристотела. До XVI века био је већи утицај Платона, с обзиром на то да је Аристотелова *Поетика* до тада у Западној Европи била позната тек делимично и посредно – преко текстова римских аутора. Иако су Платонове следбеници реактуализовали феномен *емоционалне реакције реципијента на уметничко дело*, у истраживању овог феномена нису одмакли даље од свог узора, понављајући његов став по коме уметничко дело настаје у заносу, надахнућу или богонадахнућу. Њихов допринос естетичкој мисли огледа се у постепеном утврђивању естетичког становишта, кроз бројне дискусије Цицеронових мисли, да је уметност спој лепог и корисног. Тако Ђовијано Понтано истиче да је циљ уметности да „rouci, da zabavi i da gane” (ПАНТИЋ 1963а: 194). Песник, по мишљењу Ђ. Понтана, има дужност да својим стиховима слушаоца узбуди и покрене (1963а: 196). На тај начин поменути хуманиста у својим истраживањима посебну пажњу посвећује феномену *узбуђења*, који ће потоњим естетичарима постати један од незаобилазних истраживачких проблема.

Међутим, питање емоционале реакције примаоца на уметничко дело постаће преокупација естетичара тек након *открића* Аристотелове *Поетике* у поменутом XVI веку. Већ се Спероне Сперони дотиче многих питања која је Аристотел својим делом поставио будућим поколењима:

Kao što slikar i pesnik – dvojica umetnika koji su besedniku vrlo slični – radi našeg zadovoljstva grade stihove i slike na različite načine, koji put strašne, koji put prijatne, koji put bolne a koji put vesele, tako i dobar besednik ima običaj da slušaocima stvara uživanje ne samo šalama, ukrasima i harmonijom, nego i pokrećući ih na srdžbu, na mržnju i na zavist. Ja uistinu nikada ne čitam o Elisinoj tragediji kod Vergilija a da zajedno s njom ne oplakujem njeno zlo; pri svem tom, promatrajući s kakvom nam je plemenitom veštinom pesnik naslikao njenu ljubav i njenu smrt, onako savladan, kao što jesam, milosrdem, ne mogu drugo do da se iznad svega ne veselim, što ne može da izgleda čudno nikome koji je pokatkad zbog suviše veselosti bio prinuđen da zaplače. Istina je i to da je takvo jedno čitanje kadro da me uzbuđi više ili manje, prema tome da li sam više ili manje sklon sažaljenju, ali na svaki način milije mi je da plačem s Vergilijem, no da se smejem s Marcijalom... (1963a: 236).

Циљ поезије више није само да забави и користи него и да узбуђи читаочева осећања, што је веома значајан искорак јер нам управо он указује на новоотворену тематику коју ће проблематизовати филозофи и уметници. У емоционалном одговору С. Сперони види суштинску улогу уметности. Он сматра да се његово осећање веселости као реакција на трагичну смрт јунакиње може објаснити емпиријским феноменом по ком се човек од превелике туге смеје, или пак, у обратном случају, од превелике веселости може заплакати. Не можемо се сасвим сложити са овим Сперонијевим закључком који ће демантовати већ Ђироламо Фракасторо, али је веома занимљива Сперонијева констатација да различитом типу читаоца одговара различити емоционални потенцијал дела, па тако неко више воли да чита текстове који наводе на сузе, а неко оне који изазивају смех. На тај начин С. Сперони допуњује Псеудо-Лонгинову мисао о сврсисходности уметничког дела, јер наводи да рецепција зависи и од емоционалног стања и темперамента самог примаоца.

Угледајући се на Цицерона, Ђ. Фракасторо је поновио, попут многих хуманиста, његов став да уметност мора да пружи забаву и корист, односно да њен задатак није само да „razveseli uvo posmatrača” (МИЛОСАВЉЕВИЋ 1991: 88–89) него и да читаоце подучава о историји и моралу. Међутим, Аристотелов утицај видимо у његовом истицању да је циљ поезије да „zaokupi svoje slušaoce i da ih navede na milosrđe, na divljenje, na zanos i na suze” (1991: 92). Ђ. Фракасторо на више места говори о феномену *изазивања дивљења* код слушаоца/читаоца као реакције на уметничко дело. Песник изазива дивљење без обзира на то да ли евоцира осећања задовољства или незадовољства код реципијента. Отуд се можемо

дивити и осећати задовољство и приликом гледања трагедије, односно, оних догађаја и сцена које би нам у свакодневном животу изазвале осећања незадовољства. На тај начин је Ђ. Фракасторо одговорио на Сперонијеву тврдњу да је осећај задовољства током читања или гледања трагичних збивања психолошка реакција каква се и у свакодневном животу понекад испољава. Ђ. Фракасторо је указао на чињеницу да постоји разлика између реакције на одређене емоције у фикцији и на оне у свакодневном животу. По мишљењу поменутог ренесансног мислиоца, лепота се налази и у песнику, а не само у *ствари*:

Kažem, zatim, da pesnik nije samo onaj koji piše i gradi stihove, nego i onaj koji je kadar da ga obuzme i uzbuđi istinska lepota stvari i koji, ako mu se dogodi da govori, može da govori i piše služeći se njima. Izvesne su lepote istinske, a druge prividne. Pesnik je onajkoga uzbuđuju lepote istinske (1991: 96).

Лепота је оно што узбуђује, оно што није само својство *ствари*, предмета као таквог, него настаје као реципијентов емоционални одговор на предмет. До истинске лепоте не може се доћи без осећања узбуђења реципијента: „tvdrim i potvrđujem da, kad ne bi bilo pesnika, lepote ovoga sveta ne bi imale onoga koji ih poznaje” (МИЛОСАВЉЕВИЋ 1991: 96).

Антонио Минтурно је тврдио да је задатак песника да подучава, забавља и узбуђује (1963б: 36). Ко не постиже сва три наведена циља истовремено не може се назвати песником, па тако А. Минтурно истиче: „Poučavanje je stvar potrebe, zabavljanje stvar prijatnosti, a uzbuditi srce, to je stvar snage govora” (1963б: 36). Узбуђење није последица само садржаја уметничког дела већ и форме, снаге говора, начина на који је дело презентовано.

Узбуђење је, дакле, врста специфичне емоционалне реакције на уметничко дело, те се разликује од осећања задовољства и незадовољства из свакодневног живота. Тиме су естетичари хуманизма и ренесансе донекле термилошки дистанцирали естетско осећање од осталих човекових осећања. Међутим, и узбуђење, као и дивљење, могу се осетити и у свакодневном животу, па се не односе искључиво на уметност.

Субјективно естетско осећање

Zastupaću stvar lepote pred srcem koje oseća svu njenu snagu i bavi se njome,
a pri ispitivanju u kome je човек isto toliko puta prisiljen da se poziva na osećanja kao i na načela,
to srce preuzeće na sebe najteži deo moga posla.
– Фридрих Шилер (ШИЛЕР 1967: 118)

На представљене естетичке проблеме ново светло бацили су естетичари XVII, XVIII и XIX века. Једна од тема новог доба, поред укуса, духа, имагинације или фантазије, јесте и осећање (ПЕТРОВИЋ 2006: 174). О укусу као суду осећања највише је дискутовала енглеска сензуалистичка естетика XVII и XVIII века. Дејвид Хјум је сматрао, као ученик представника енглеског емпиризма (Франсиса Бекона, Лорда Шефтсберија и Франсиса Хачесона) да је намера поезије да се допадне путем осећања и уобразиље (2006: 181). Овај став наслеђен је из естетике хуманизма и ренесансе, где се доста полемисало о разликама између уметности, беседништва, науке и историје. Велики допринос Д. Хјума естетици огледа се у његовом прављењу дистинкције између суда и осећаја у чувеном тексту „О мерику укуса”:

Између суда и осећаја, каже се, веома је велика разлика. Сваки је осећај тачан; јер осећај се не односи ни на шта ван себе самог, и стваран је кад год га је човек свестан (ХЈУМ 1991: 51).

На овај начин енглески естетичар објашњава релативност естетског укуса. За Д. Хјума лепота је производ субјективног осећаја реципијента, те каже: „Лепота није никакво својство самих ствари: она постоји само у духу који их посматра; а сваки дух опажа другачију лепоту” (1991: 51). Естетски укус је на тај начин субјективна категорија која зависи од емоционалне рецепције примаоца. Попут Ђ. Фракастора Енглез сматра да лепота није својство самих ствари, већ да настаје као реакција примаоца на уметничко дело². Неће сви реципијенти на исти начин перципирати одређено уметничко дело. Њихова перцепција, по Хјумовом мишљењу, зависиће од „непомућености духа, прибраности мисли и од пуне пажње поклоњене предмету” (1991: 54). То никако не значи да није важан и одређени

² Хјум даје следећи пример како би показао да лепота није својство предмета: „Еуклид је исцрпно објаснио сва својства круга, али ни у једном ставу није рекао ништа о његовој лепоти. Разлог је очигледан. Лепота није својство круга. Она не лежи ни у једном делу линије чији су сви делови подједнако удаљени од заједничког средишта. Она је само ефекат којим та фигура делује на неки дух, чији га особен склоп или устројство чине подложним таквим осећањима” (1991: 99).

квалитет предмета који изазива естетско осећање, јер и ти предмети морају поседовати подобност за изазивање таквог осећања.

Посебан значај за естетику има Хјумово издвајање естетског осећања од свих осталих врста емоција које прожимају човека у свакодневном животу: „Али истанчан укусу у стварима духа и лепоте мора увек бити пожељна особина, јер је он извор свих најбољих и најневинијих уживања за која је способна људска природа” (1991: 59). Тиме се естетском осећању даје привилегован положај у односу на остале емпиријске емоције.

Чувена је и Хјумова мисао да и поред тога што су начела укуса код свих људи универзална и иста, а у својој бити субјективна и релативна, „мало је оних који су меродавни да суде о неком уметничком делу или да сопствени осећај истакну као мерило лепоте” (1991: 65). Они који то могу да учине морају испуњавати одређене критеријуме – да имају „снажну памет, сједињену с истанчаним осећајем, усавршеним искуством, изоштреним поређењем и ослобођеним свих предрасуда” (1991: 66).

У есеју „О трагедији” Д. Хјум истражује и проблем осећања задовољства током посматрања догађаја у драми који би нам у свакодневном животу изазвали осећај незадовољства. Енглески филозоф је и сам свестан чињенице да овај естетички проблем није до његовог времена још увек разрешен, о чему сведоче и прве реченице његовог текста:

Као да има нечег необјашњивог у задовољству које гледаоцима добро написане трагедије причињавају туга, страх, стрепња и друга осећања која су сама по себи непријатна и нелагодна. Што су више ганути и узбуђени, то гледаоци више уживају у представи; а чим нелагодна осећања престану да делују, представа је завршена (1991: 83).

Д. Хјум поставља питање како је могуће да гледаоци онолико уживају у делу сразмерно томе колико су погођени и даје одговор: „тај изузетни ефекат потиче управо од речитости с којом је приказан тужни приказ” (1991: 86). Дакле, тај парадокс је последица форме, својства предмета који делује на осећања реципијента. Осећај задовољства произилази из начина на који су предмети насликани, из вештине прикупљања грађе и њеног распоређивања (1991: 86–87). Тај осећај, који настаје као последица квалитета самог предмета, Д. Хјум описује као „снажно кретање, које је необично пријатно” (1991: 86–87). Дакле, по његовом мишљењу, лепота се не налази у делу, већ у осећају реципијента који у њему изазива уметничко дело. Леон Коен сматра да је Д. Хјум својим естетичким ставовима утицао на естетику Имануела Канта (1991: 10), али се приближио и „дубљим мотивима и преокупацијама данашње естетике” (1991: 9). „Хјумово схватање лепоте”, по мишљењу

Коена, „заједно са Кантовим, представља природно полазиште за сваку озбиљнију филозофску расправу о лепоти” (1991: 37).

У Кантовом естетичком систему све способности људске душе деле се на следеће три: на моћ сазнања, на моћ хтења и на осећање задовољства и незадовољства. Прва моћ има своје принципе у разуму, друга у чистој уму, а трећа у моћи суђења (КАНТ 2004: 13–14). Трећој моћи Немац посвећује *Критику моћи суђења* из 1790. године, истичући да је „моћ суђења донекле саобразна осећању задовољства” (2004: 14), а с обзиром на то да ово осећање није сазнање, чињеница и датост, естетика није и не може бити наука. Естетски осећај самим тим није егзактна и објективна категорија, „јер објективан суд доноси искључиво разум” (2004: 23). До Бића се не може доћи ни разумом ни умом – оно се може само наслутити или осетити у уметничком делу.

И. Кант говори о вези осећања задовољства са појмом *сврховитости*, увиђајући да се сврховитост и препознаје осећајем задовољства и дивљења (2004: 60). Већ у првој реченици „Критике естетске моћи суђења”, којом почиње *Критика моћи суђења*, Немац наглашава да правимо разлику између оног што је лепо или оног што није лепо на основу „повезивања уобразилје са субјектом и са његовим осећањем задовољства или незадовољства” (2004: 73). Суд укуса зато не може бити другачији него субјективан, самим тим што укључује осећања. С друге стране, просуђивање предмета претходи осећању задовољства, јер, да није тако, то задовољство би било само пријатност у чулном осету, па би у том случају могло имати само приватно важење (2004: 83). Тиме И. Кант додатно образлаже однос између реципијента и уметничког предмета о коме је говорио Д. Хјум. За разлику од Енглеза, кога је више занимао реципијент и његова перцепција, Кант наглашава и значај самог предмета, односно уметничког дела, захваљујући коме и долази до специфичне емоционалне реакције примаоца. Може, дакле, човек осетити задовољство због одређеног предмета и без просуђивања, али у том случају он му се диви искључиво као чулној ствари, а не и као духовној. Кантов закључак је да се на основу осећања задовољства сваки предмет може уврстити или у оно што је пријатно (Чулно), или у оно што је лепо (подједнако Чулно и Духовно), или у оно што је узвишено (више Духовно но Чулно), или у оно што је добро (Духовно). Наравно, естетику занимају само естетичке категорије *лепог* и *узвишеног*, које су нераскидиво везане са осећањима задовољства и незадовољства.

Почеци објективизације естетског осећаја уочљиви су у филозофији Фридриха Шилера, који сматра да емоционалне реакције на уметничко дело нису исте као оне у свакодневном животу, јер се у уметничком делу оне не односе на појединачно, индивидуално, него на опште, универзално. Ф. Шилер је сматрао да је први захтев који се човеку поставља *природа* коју никако не смемо одбацити, јер је човек пре свега „биће које осећа” (ШИЛЕР 1967: 41). Други захтев поставља му разум, па је човек биће које разумно осећа (морално биће), а трећи захтев, који долази једино након испуњења прва два, јесте да се човек покаже као цивилизовано биће. Дирљиви афекти који се везују искључиво за први захтев немају никакве везе са естетиком јер спадају у област пријатнога: „Prikaz strasti bez prikaza natčulne snage odolevanja naziva se prost, a suprotan se naziva plemenit” (1967: 43). Ф. Шилер, попут И. Канта, примећује да без натчулног удела нема лепоте, него само пријатности која није естетичка категорија. С друге стране, натчулна снага се и манифестује у борби против афеката, јер је натчулни принцип производ слободног активног духа а не инстинкта. Из тог разлога Ф. Шилер закључује у есеју „О патетичном” да је за патос (као и за лепоту уопште) неопходно и натчулно поред чулног. Врло оштроумно Ф. Шилер примећује да није безосећајност циљ вештине владања осећањима коме цивилизација тежи, него моћ да се задржи „sloboda duše u oluji koja uskovitla svu čulnu prirodu – za to je potrebna snaga otpora koja se beskrajno uzdiže iznad svake prirodne moći” (1967: 38).

Сви естетичари немачког идеализма сматрали су да нема уметности без јединства идеје и чулности, али, док су И. Кант и Ф. Шилер веровали да уметност представља равнотежу између ова два пола, Георг Вилхелм Фридрих Хегел прихвата као приоритет једино идеализам. За њега је Апсолут *Logos*, до Бића се долази само Умом, Мисаоном димензијом. Пошто уметност има и чулну димензију, она је инфериорна у односу на науку и филозофију. Под појмом *естетика* Г. Хегел подразумева науку о осету и осећању задовољства и дивљења. Он је у уметности ценио пре свега гносеолошку функцију, те је, по његовом мишљењу, циљ уметности да својим садржајем „пробуди и оживи успавана осећања, склоности и страсти свих врста” и да човеку „дозволи да проживи све што може људска душа као најприсније и најтананије да носи, искуси или створи...” (ХЕГЕЛ 1961: 78). Изванредна моћ уметности је управо „буђење свих осећања у нама” (1961: 78). Попут Ф. Шилера и Г. Хегел износи став да је задатак уметности и да „ублажи силину прохтева”

(1961: 79). Из овога се може закључити да је Г. Хегел чулну страну уметности везивао пре свега за осет и осећања, јер су она крајњи циљ уметности.

Сигмунд Фројд је сматрао да је уметност механизам сублимације, односно ослобођења уметникове несвесне склоности, јер се у уметничком делу, на друштвено прихватљив начин, могу изложити човекове потиснуте либидинозне жеље (ФРОЈД 1973: 254). Уметност је на тај начин виђена као врста вербалне терапије, а овакво тумачење стваралаштва одређеног писца нам не говори ништа о естетској вредности дела, већ се бави психоанализом аутора. Међутим, само тумачење уметности као тежње да се исказе несвесно навело је С. Фројда да 1919. године напише књигу *Појам језе у књижевности и психологији*, у којој додатно образлаже своје естетичке ставове. Наиме, он истиче да језа (нем. *das Unheimliche* – ’отуђивање’) настаје „kada se potisnuti infatilni kompleksi iznova ožive zbog nekog utiska, ili kada imamo dojam da se iznova potvrđuju prevladana primitivna uvjerenja” (ФРОЈД 2010: 44). Порекло језе је у индивидуално несвесном, најчешће у потиснутом трауматичном искуству, односно у потиснутој сексуалној жељи. Дакле, крајњи циљ уметности је сублимација потиснутих субјективних осећања. Међутим, и С. Фројд сматра да лепота настаје тек у интеракцији одређеног предмета и реципијента. У поменутој књизи о јези отац психологије истиче да ће се под различитим околностима јавити језа у стварном животу и у фикцији, те да она у фикцији зависи и од форме, начина приповедања или степена уживљавања (2010: 46–47). С. Фројд сматра да је појам *језе* од „neprocenljive važnosti za razumevanje ’gotičkog’ impulsa u književnosti i drugim umjetničkim granama” (2010: 54).

Објективно естетско осећање

Pejzaž je duševno stanje; cijela jedna velika poema dala bi se sažeti u jedan usklik radosti, bola, u divljenja ili žalbe; a umjetničko je djelo tim poetičnije subjektivno čim je objektivnije.
– Бенедето Кроче (МИЛОСАВЉЕВИЋ 1991: 418)

Поједини естетичари XX века одбацују виталистички субјективизам естетског осећања, инсистирајући на објективном осећању, које се разликује од емоција које човек осећа у свакодневном животу. Објективизација естетског осећања уочљива је и у односу између Фројдовог и Јунговог виђења суштине уметности као сублимације несвесног. Наиме, док је код С. Фројда, као што смо у претходном поглављу видели, реч о

индивидуално несвесном, К. Г. Јунг сматра да се уметношћу изражава колективно несвесно. За Јунга колективно несвесно је део психе који не представља никакву личну тековину које је човек био свестан, па ју је потиснуо, већ наслеђену. Из тог разлога Швајцарац говори о архетиповима, односно о постојању одређених форми у психи које назива „елементарним мислима” или „првобитним мислима” човека (ЈУНГ 2003: 53), што је теорија која своје упориште има у Платоновој мистичкој филозофији света Идеја као човекове праегзистенције. Архетипска природа несвесних производа настаје и манифестује се путем језика и васпитања, те Јунг даје неколико примера архетипова из митологије, религије и историје уметности (нпр. пар родитеља, две мајке или два рођења – право и крштење). Када се у животу човека активира одређени архетип, онда наступају присилне радње као инстинктивне реакције против воље због којих настаје унутрашњи конфликт, патолошко стање или неуроза (2003: 58). Дакле, емоционална стања која настају због сублимације несвесног своје порекло, према Јунговом мишљењу, немају у индивидуално несвесном и субјективном осећају него у колективно несвесном и објективном осећају.

Бенедето Кроче (Benedetto Croce) прочитао је 2. септембра 1908. године, у Хејделбергу на другом заседању III међународног филозофског конгреса, свој рад из области естетике под називом „Чиста интуиција и лирски карактер уметности” (МИЛОСАВЉЕВИЋ 1991: 406). На почетку свог излагања Кроче је навео пет различитих врста естетика: емпиријска естетика (научна, позитивистичка), практичарска (хедонистичка, утилитарна, моралистичка, педагогијска), интелектуалистичка (гносеолошка), агностичка (скептичка) и мистичка. Италијан није ниједну одбацио као сувишну, али је сматрао и да ниједна узета понаособ не може бити довољна без осталих које је допуњују. Б. Кроче заговара једну нову интуитивистичку естетику, која у центар свог интересовања ставља чисту интуицију и чисту експресију (1991: 411). Експресија је, заправо, остварење интуиције, а интуиција се поистовећује са изразом. Дакле, интуиција без израза не постоји, јер у том случају није ни појмљива. Пошто су поменуте категорије субјективне, односно индивидуалне, Б. Кроче уводи у свој естетички систем и трећи елемент, о чему пише и Марио Перниола (Mario Perniola) приликом презентовања филозофије инталијанског естетичара:

Ма колико уметност била индивидуално сазнање, она ипак има више него оправдани захтев за универзалношћу. На чему се ова заснива? Осим интуиције и израза, учешће узима и трећи елемент: осећање. За разлику од непосредног осећања, осећање чији је израз уметност

има универзално вредан карактер; оно превазилази и преображава специфичне особености емоционалног и афективног искуства појединца (ПЕРНИОЛА 2005: 117).

Дакле, реч је о универзалном и објективном естетском осећању које се разликује од непосредног осећања. Из тог разлога Б. Кроче говори о импресионалности у уметничком делу, јер није циљ уметности саосећање са аутором или јунацима, проживљавање емоција које се могу доживети и у свакодневном животу, већ осећање лепоте по себи, што је безлична категорија (МИЛОСАВЉЕВИЋ 1991: 415). То осећање је специфично јер се јавља само у уметности, па карактер тог осећања морамо потражити у одликама уметности као људске делатности. Б. Кроче зато истиче особеност непролазности уметничког дела које „припада не свијету него надсвијету” (1991: 420), па самим тим изазива емоције које се не срећу у свакодневном животу.

Становишта естетике живота, витализма и субјективизма, одбацује и Ернст Касирер (Ernst Cassirer), који уметност, науку, језик, мит и религију види као симболичке облике који се „постављају као нешто што је спољашње у односу на људску субјективност” (ПЕРНИОЛА 2005: 132–133). У самој перцепцији је већ уписан поредак значења, односно сви феномени су већ смештени у симболички хоризонт. Ова Касирерова концепција подсећа на Јунгову психоаналитичку теорију архетипа. Сузан Лангер (Susanne Langer) нагласила је апстрактни карактер естетског искуства у књизи *Осећајност и форма*, што М. Перниола види као важан развој Касирерових идеја о уметности (2005: 145). Лангерова дефинише уметност као стварање симболичких форми осећања, под чим не „подразумева никакво попуштање виталистичком субјективизму”, те истиче да се „сазнајна вредност уметности заснива управо на чињеници да у њој немамо посла с правом емоционалношћу, него са њеним симболичким представљањем” (2005: 155). Уметност се, по Американки, одвија у виртуелном времену и виртуелном простору и зато се осећање које она буди разликује од осећања која настају у реалном времену и простору. На тај начин С. Лангер истиче специфичност фикције, као одлике уметничког дела, у односу на стварност.

Естетика С. Лангер јако је значајна и због тога што се бави проблемом односа форме и осећајности:

Jedno umetničko delo jeste neka izražajna forma, stvorena za naše opažanje posredstvom čula ili uobrazilje, a ono što se njome izražava jeste ljudsko osećanje. Reč „osećanje” mora se ovde uzeti u najširem smislu, u značenju svega što se može osećati, od fizičkog oseta, bola i udobnosti, uzbuđenja i duševnog mira, do najsloženijih čuvstva, intelektualnih prenja ili trajnih tonova osećajnosti jednog svesnog ljudskog života (ЛАНГЕР 1990: 22).

С. Лангер тврди да постоје многа осећања која још увек немају своје име – она су неименљива чувства (1990: 29). Именована су осећања попут *љубави*, *мржње* или *страха*, али немамо име за осећање *буђења* или *кретања*, стања *сањивости* или *успорености*. Исто тако не постоји име за осећање које покреће у нама лепота уметничког дела, те можемо само рећи да изазива задовољство, узбуђење или дивљење, али и тиме остати недоречени. Да одређена појава у стварности и фикцији не изазива исте емоције С. Лангер демонстрира примером дојенчета које плаче – у стварности би нас овај приказ узнемирио, у концертној дворани би нас натерао да је напустимо (1990: 32). Уметничка дела су пројекције *живота који се осећа*, те је уметник онај који објективизује област субјективнога: „On ne izražava, dakle, svoja vlastita stvarna osećanja, već ono što zna o ljudskom osećanju” (1990: 33). С. Лангер исказује свој став да је уметничко дело жива форма управо због тога што као изражајна форма артикулише осећања.

Француски филозофи Жил Делез (Gilles Deleuze) и Феликс Гатари (Félix Guattari) посебну пажњу свог рада посветили су десубјективизацији осећајности. Наиме, они у књизи *Шта је филозофија?* праве „разлику између субјективне и личне димензије осећајности, која се испољава у перцепцијама и наклоностима и десубјективне и безличне димензије осећајности, која се згрушава у перцепте и афекте” (ПЕРНИОЛА 2005: 249). Аутори подсећају на то да је једно уметничко дело вечно захваљујући блоку чулних утисака (сензација), то јест склопу перцепата и афеката (ДЕЛЕЗ И ГАТАРИ 1995: 206). Оно што чува уметничко дело није материјал, који је само услов дела, већ перцепт и афекат. Довољно је, сматрају Ж. Делез и Ф. Гатари, да уметничко дело постоји само неколико секунди, а да чулном утиску подари моћ да га вечно сачува у себи (1995: 209–210). Перцепти нису више перцепције, они постају у уметничком делу „независни од стања оних који кроз њих пролазе” (1995: 206). Перцепти и афекти тако добијају независну вредност од субјективних осећања, јер прекорачују све што је доживљено. Већ сама дистинкција између афеката и афектације, односно перцепта и перцепције, указује на то да Ж. Делез и Ф. Гатари и те како праве разлику између емоција које се могу осетити у свакодневном животу и оних које уметничка дела буде у човеку. На тај начин Французи заговарају тезу о објективном естетском осећању, која се наметала и другим естетичарима XX века, иако нису експлицитно тим атрибутом окарактерисали разлику између перцепције и перцепта. Својим ставовима Ж. Делез и Ф. Гатари извршили су велики утицај на афективни заокрет у

хуманистичким наукама, јер се као иницијатор истог сматра Брајан Масуми (Brian Massumi), преводилац њихових дела на енглески језик и следбеник француских филозофа.

У савременом филозофском и књижевнотеоријском дискурсу још увек је актуелна дебата о парадоксу фикције, односно о томе како је могуће да уметност изазива у нама емоције иако знамо да фикција није стварна. Из тог разлога у зборнику радова *Парадокс фикције: огледи из савремене аналитичке естетике* психолози, филозофи и књижевни теоретичари разматрају наш емоционални одговор на емоције које доживљавамо у стварности и током рецепције фикције не би ли дошли до закључака о томе да ли су емоције у фикцији стварне и истоветне осећањима из свакодневног живота.³

Амерички естетичар и књижевни теоретичар П. К. Хоган у књизи *Ум и његове приче: наративне универзалије и људске емоције* по узору на поетику санскрита прави дистинкцију између појма *rasa*, који преводи као 'сентимент'⁴, и појма *bhava*, који упућује на емоције (2003: 46–47). У том смислу *bhava* је оно што осећамо у свакодневном животу, а *rasa* „оно што осећамо доживљавајући уметничко дело” (2003: 47). П. К. Хоган на примеру љубавног романа показује разлику између ова два појма – у љубавном роману читалац се не заљубљује заиста у једног од главних јунака као други јунак из дискурса приче, али свеједно се у читаоцу побуђују осећања заљубљености и љубави, односно *rasa*. На основу изнетог амерички естетичар закључује да „свако књижевно дело, не би ли било естетички ефективно, мора имати најмање једну доминантну 'rasa'-у” (2003: 47). Ово нам даје одговор на питање да ли је оправдано говорити о емоцијама приликом оцењивања естетске вредности књижевног дела, али нам објашњава и шта естетско осећање подразумева. Естетско осећање се, дакле, може јавити само приликом рецепције уметности и на основу њега можемо говорити о естетској вредности одређеног дела.

О томе како уметничко дело изазива специфична осећања код реципијента писали су током историје бројни књижевни теоретичари, са чиме ћемо се упознати у посебном поглављу овог рада. Ипак, важно је већ у овом тренутку указати на Квинтилијанову мисао

³ У наредном поглављу даћемо сажет приказ ставова о овом проблему изнетих у зборнику радова *Парадокс фикције: огледи из савремене аналитичке естетике*.

⁴ У свом раду П. К. Хоган користи радије термин *rasa* него *сентимент*, јер сматра да не постоји адекватан превод овог појма у енглеском језику, те и термин *сентимент* користи само условно. С друге стране, аутор сматра да између појма *bhava* и појма *emotion* не постоји велика семантичка разлика.

да књижевност може изазвати две врсте емоција – осећања *патоса* и осећања *етоса*. Патос су јаке и пролазне емоције које узнемирују човека попут љубави, љутње или мржње. Етос су стална, блага и нежна осећања која се доживљавају као осећање добре воље, а такве су оданост, опраштање или трпљење (1967: 189). Видели смо да И. Кант долази до закључка да се естетске категорије *лепог* (подједнако Чулног и Духовног) и *узвишеног* (више Духовног но Чулног) изводе на основу осећања која сам предмет изазива код реципијента. У том смислу осећања патоса би се више везивала за реакцију на естетску категорију *лепог*, а осећања етоса за доживљај естетске категорије *узвишеног*. У есеју „О патетичном” Ф. Шилер је закључио да је за патос (као и за лепоту уопште) неопходно и натчулно поред чулног, што одговара Кантовој дефиницији лепог. С друге стране, осећања етоса јављају се као одговор читаоца на мање чулне а више духовне вредности у поређењу са осећањима патоса. У овом раду користимо се наведеном Квинтилијановом поделом, јер нам се чини методолошки погодном за поетичка истраживања емоционалног одговора и за тумачење књижевних дела.

Сврсисходност емоција

Po staroj paradigmi, ideal razuma jeste oslobađanje iz kovitlaca emocija. Po novoj moramo da uskladimo glavu i srce. Da bismo to u životu postigli, na prvom mestu treba tačnije da razumemo šta znači inteligentno upotrebiti emociju. (ГОЛЕМАН 2018: 27)

Иако је европска филозофска мисао у свом зачетку најављивала пут ка подробном истраживању емоција потоњих мислилаца, изучавање емоција у науци дуго је било занемаривано и маргинализовано. К. Оутли наводи да у западној култури постоји сумњичавост према емоцијама која потиче од Платона, „који је smatrao da se emocijama ne može vjerovati jer izvire iz nižih dijelova uma i izoračene pameti” (ОУТЛИ И ЦЕНКИНС 2003: 38). Стубове позитивизма поставили су Г. В. Ф. Хегел, Чарлс Дарвин и С. Фројд, који су у својим делима заступали тезу о емоцијама као заосталом трагу наше еволуције од животиња. Тако је Г. В. Ф. Хегел предност давао рационалној и интелектуалној научној и филозофској делатности, Ч. Дарвин у књизи *Изражавање емоција код човека и животиња* из 1872. године указао на то да су емоције имале значајну улогу у еволуцији човека, али да данас оне само спутавају даљи прогрес човека као цивилизованог и рационалног бића, док је С. Фројд указивао на психолошке поремећаје изазване екстремним емоционалним стањима које помућују свест и рационално расуђивање.

Из тог разлога, према мишљењу Зорана Миливојевића, у западној култури дошло је до расцепа између интелектуалног и афективног, што је условило да се о емоцијама размишља са предрасудима које подразумевају да су оне ирационалне, да се треба борити против њих и одупирати им се (2014: 10). Савремен човек осећа стид због сопствене осећајности због чега исту скрива од осталих људи, а „nerazumevanje sopstvene osećajnosti nužno vodi u nerazumevanje tuđe osećajnosti, a ova se manifestuje kao nelagoda ili strah pred tuđim osećanjima, odnosno pred tuđom iracionalnošću” (2014: 10). Последица оваквог става према емоцијама је та да савремени човек западне културе ствара отклон према непријатним осећањима, јер живи у цивилизацијским благодатима инфатилног хедонизма, чиме се „smanjila njegova osetljivost prema situacijama koje izazivaju prijatna osećanja” (2014: 11), те је као идеал савремени човек прихватио културу равнодушности или *cool* културу.

Савремени приступ емоцијама у науци тежи да укаже на огроман значај који оне имају у животу човека, уклањајући поменуте предрасуде из научног дискурса. На емоције се гледа као на реакцију човека на нешто што је њему важно (2014: 19), као на главни

покретач свих човекових делатности, а на њихово познавање и разумевање као на најзначајнији предуслов добрих међуљудских односа. Велики допринос промени парадигме, када су у питању истраживања у области емоција, дао је когнитивни приступ који заступа тезу да емоције нису толико ирационалне као што се раније сматрало, већ да њихово постојање и манифестација имају и те како рационалних оправдања. У том смислу савремени психолози су посебно истицали значај уметности, пре свега књижевности, за човеково препознавање и разумевање емоција, као и за развој емоционалне интелигенције, од којих умногоме зависи квалитет живота.

Емоције – делокруг рада психологије

Јер, извући из себе, из света унутрашњих и приватних збивања нешто што смо драгоцено уловили у магновењу, нешто за шта не постоје конвенционални називи, нешто што желимо да приближимо другом човеку не познајући поуздано његов унутрашњи свет и претпостављајући само да се и у другим људима нешто слично збива (можда само под другим именом) – није нимало једноставан задатак. (ОГЊЕНОВИЋ 2003: 130)

Од настанка психологије као науке изучавањем емоција бавили су се првенствено психолози. Међутим, зачетници психологије, као што смо већ напоменули, у емоцијама су видели ирационалну и инфериорну страну човекове личности, што је извршило снажан утицај и на њихове следбенике. С. Фројд се као отац психологије бавио емоцијама приликом излагања теорије емоционалних траума, теорије унутрашњих конфликта и теорије репетитивне композиције (ОУТЛИ И ЦЕНКИНС 2003: 7). Велики допринос изучавању емоција у XIX веку дао је и Џон Харлов (John Martyn Harlow) испитивањем последица повреде на послу Финеса Гејца (Phineas Gage) која му је оштетила мозак и променила његов емоционални однос према другима, те је Ф. Гејц од љубазног и стрпљивог човека постао раздражљив, безобзиран и нестрпљив (2003: 23). Изучавањем његове лобање након смрти Харлов је закључио да мозак има значајну улогу за емоционални одговор човека на спољне надржаје. Тиме је започета посебна грана изучавања човекових емоција путем извођења експеримената над мозгом животиња којима су тенденциозно одстрањивани поједини делови мозга како би се пратило њихово даље понашање, као и анализа емоционалних последица оштећања људског мозга након повреда. Трећи метод који су психолози користили током XX века је вршење експеримената над људима кроз различита анкетања под експерименталним условима. Поменути хетерогена истраживања успела је да

систематизује и обједини когнитивна психологија, која је постала незаобилазан метод већине савремених научника приликом проучавања емоција.

Когнитивна психологија настаје педесетих година XX века и бави се „проучавањем процеса који се обављају на подацима добијених од наших чула” (КОСТИЋ 2006: 3), а „ти подаци се трансформишу, сажимају, обрађују, складиште и побуђују” (2006: 3). Компоненте система обраде информација су: чуло које прима стимулансе из спољашње средине, након чега информација иде у оперативну меморију, где се краткотрајно задржава, не би ли затим наставила пут као дуготрајној меморији, где бива осмишљена (2006: 55). Неће сваки стимуланс регистровати чуло, нити ће сваки регистровани стимуланс из чулне меморије бити прослеђен оперативној меморији, већ човек, свесно или несвесно, врши селекцију информација које ће наставити пут од чулне до дуготрајне меморије. Информација која се налази у дуготрајној меморији може се по потреби вратити у оперативну меморију „чиме постаје садржај којим тренутно оперишемо” (2006: 55). Дуготрајна меморија омогућава да човек информације сачува дужи временски период, али се исте могу и изгубити из дуготрајне меморије, односно заборавити. Научна истраживања показала су да се информације у дуготрајној меморији дуже задржавају ако је стимуланс именован, то јест кодиран на фонолошком нивоу, те се у томе огледају улога и значај језика за наше памћење (2006: 57).

За когнитивну психологију веома је значајна и теорија прототипова, која указује на то да човеков мозак функционише тако што прави пресек карактеристика свих чланова одређене класе како би лакше и брже процесуирао стимулансе (2006: 76). Када човек види неку непознату врсту птице, он прво евоцира информације о класи којој припада, односно птицама, закључивши да нова врста има све или већину карактеристика прототипа птице. Из тог разлога важне су још две компоненте система обраде информација – препознавање облика и селективна пажња. За когнитивно изучавање емоција веома је важна компонента селективне пажње, јер је „пажња усмеравање менталне активности на одређен садржај и занемаривање осталих садржаја које региструју наша чула” (2006: 83–84). Дакле, оно што ће наш мозак селектовати и проследити оперативној, а затим дуготрајној меморији зависи од човекове процене, воље, жеље, намере или одлуке, а на све поменуте феномене утичу и наше емоције.

Дуготрајна меморија се састоји од епизодичке и семантичке меморије, те се у епизодичкој похрањују информације везане за лично искуство, док појмови и процедурално знање чине семантичку меморију (2006: 149). Информације које потичу из епизодичке меморије су чулне природе јер потичу из сензација, док инвентар семантичке меморије чине симболи доминантно ускладиштени у вербалном коду (2006: 149). Сходно томе, човек је емоционално осетљивији на садржај епизодичке него на информације из семантичке меморије.

Наше знање организовано је посредством међусобно повезаних ширих целина које психолози називају *шемама* – „јединицама организованог знања у чијем центру се налази одређени појам, али и велики број других појмова, ситуација, догађаја и акција које су са њим у вези” (2006: 181). Као пример шеме често се узима појам *ресторан* – када помислимо на ресторан, ми замишљамо прототип ресторана, распоред столова, низ релација и акција које са одласком у ресторан повезујемо. Поједине шеме укључују и редослед операција и догађаја који се повезују са одређеним појмом које називамо скриптурама или сценаријима, а сценарио зависи од контекста поједине шеме. Шеме и сценарији стварају се на основу човековог искуства и знања, односно они су садржај дуготрајне епизодичке и семантичке меморије. Ослањајући се на пређашње искуство и знање, човек нову информацију уклапа у одређену шему, односно референтни оквир, како би информација добила свој смисао (2006: 184). Свако „осмишљавање информација у великој је мери условљено шемама, односно очекивањима заснованим на претходном искуству и знањима” (2006: 185), те Александар Костић основу креативности и стваралачког процеса управо види у флексибилности непрекидне модификације шема која омогућава „сналажење у новим ситуацијама и налажење нових решења” (2006: 186).

У представљеним премисима когнитивне психологије занемарене су, према мишљењу Данијела Големана (Daniel Goleman), узвишене вредности људског срца попут вере, наде, оданости или љубави, због чега он сматра да емоције обогаћују хладно когнитивно виђење модела ума (2018: 39). Из тог разлога когнитивни психолози у последње три деценије све више пажње посвећују емоцијима и начину на који их човек перципира, манифестује и употребљава.

Након што спољашње промене региструјемо путем перцепције, ми њима одређујемо значење и вредности тог значења, односно ми их валоризујемо. Овај процес се одвија веома

брзо, некада се његово трајање мери миллисекундама (МИЛИВОЈЕВИЋ 2014: 22), не би ли се човек прилагодио хипербрзо променама у спољашњој средини, јер то прилагођавање може имати егзистенцијалну адаптивну вредност. Неће човек емоционално одреаговати на све стимулансе које процесуира, већ само на оне које је проценио као веома важне (2014: 22). Иако наша процена зависи и од референтног оквира, односно нашег система вредности, на одређене стимулансе сваки здрав човек ће емоционално одреаговати на идентичан начин. На пример, пред уоченом претњом осетиће страх. Да би се код човека изазвала емоција, стимуланс који се процењује и коме се даје значење мора се уклопити у референтни оквир, па тако ми на основу пређашњег искуства знамо да нас на улици може ударити аутомобил. Већ смо истакли да се информације које добијамо од чула сажимају како би се ускладиштиле у дуготрајној меморији. Када наиђемо на опасност која нас може непосредно егзистенцијално угрозити, ми немамо времена да анализирамо догађај и вршимо свесну компарацију те ситуације са тренуцима у којима смо раније били угрожени. Зато се може претпоставити да се емоције јављају као последица (често несвесног) побуђивања низа изузетно сажетих шема и сценарија у ситуацијама које је субјекат проценио важним. Емоције су настале током еволуције не би ли човеку омогућиле да се адекватно и брзо прилагоди на промене у спољашњој средини, те К. Оутли и Џенифер Џенкинс (Jennifer Jenkins) закључују да се оне јављају као реакција на „posebnu vrstu događaja koji se tijekom evolucije često ponavljao” (2003: 259). Зато на емоције можемо гледати као на физиолошку и менталну реакцију човека на евоцирање изузетно сажетих нараторолошких низова које смо у прошлости већ перципирали као важне. Емоције се могу изазвати и без стимулансне ситуације на тај начин што ће човек себи представити такву ситуацију, „bilo kroz proces sećanja, bilo kroz proces imaginacije” (МИЛИВОЈЕВИЋ 2014: 22), што одговара на питање како је могуће да емоционално реагујемо на фикцију, о чему ће бити више речи у наредном поглављу.

Теорија когнитивних процена, чији је творац Ричард Лазарус (Richard Lazarus), представља теорију емоција која је успела да надокнади недостатке ранијих когнитивних приступа емоцијама, те чини основу свих потоњих истраживања:

По тој теорији, квалитет као и интензитет емоција зависи од когнитивне процене, чији основ није само непосредна ситуација, већ произилази из протеклих искустава као и очекивања у односу на будућност. Ситуацију не проценјујемо само по њеној непосредној привлачности већ пре свега по њеној важности за наше дугорочне циљеве (ЛАМОВЕЦ 2007: 12).

Према мишљењу Р. Лазаруса, могуће су три основне процене: ирелевантна, када процењујемо нешто као неважно, позитивна, која означава нешто жељено, и стресна, која има три облика, те се јавља као претња, губитак или изазов (2007: 12–13). Значајно је запажање Р. Лазаруса да на процес процењивања не утичу само ситуациони већ и диспозициони чиниоци који су биолошке или културне природе (2007: 14), па тако култура на процес процењивања може утицати на више начина: „preko procene emocionalnih draži, pravilima za izražavanje emocija sa oblikovanjem socijalnih odnosa i vrednosnog sistema kao i ustaljenim, konvencionalnim oblicima ponašanja kao što su obredi i rituali” (2007: 14). Џером Кејган (Jerome Kagan), енглески психолог и професор на Харварду, сматра да су приликом истраживања емоција научници често занемаривали социјални живот човека, поготову током дуге традиције доношења закључка о човековим емоцијама на основу вршења експеримената над животињама које, ма колико сродне човеку, немају ни изблиза толико развијен и сложен друштвени живот. Из тог разлога Џ. Кејган посебну пажњу посвећује утицају културног миљеа и јединственог речника одређене културе на емоције појединца, те закључује да емоције јесу универзалне, али да се интензитет појединих емоција разликује код припадника диференцијалних културних образаца (2015: 204). Тако Ифалуци из Микронезије у свом речнику имају термин *fago*, који означава „ne samo emociju koja se javlja kad im umre prijatelj već i stanje jedinke koja se obrela pred nekim kome se divi” (2015: 206), док у енглеском језику не постоји израз сличног значења. Такође, емоције зависе и од темперамента, категорије *пола*, етичке припадности, класне припадности, националности, верског опредељења и узраста (2015: 227). Својом књигом *Шта је емоција?* Џ. Кејган настоји да у духу постмодернизма преиспита досадашња истраживања емоција, указујући на бројне проблеме са којима се морамо суочити када говоримо о емоцијама. Један од проблема на који указује енглески психолог је то да се језиком не могу описати све емоције које постоје, јер је спектар емоција толико различит као и спектар боја, а уз то емоције могу бити помешане, баш као и боје (2015: 196). Сематнички појмови само *замрзавају* емоције које су припадници одређене културе узели током еволуције за прототип одређене категорије емоција (2015: 196).

Р. Лазарус сматра да присуство когниције није једнако у свим емоцијама, па тако је, на пример, код осећаја олакшања ње веома мало, а код осећања попут туге, поноса или љутње она је изражена (ОГЊЕНОВИЋ И ШКОРЏ 2005: 290). Експериментална

истраживања Стенлија Шахтера (Stanley Schachter) доказала су да емотивни доживљај у великој мери зависи од когниције, те су на одређени стимуланс адекватније и интензивније емоционално реаговали испитаници упућени у референтни оквир од оних којима је само дата доза адреналина не би ли им изавала физиолошке промене под којима се емоције интензивирају (ОГЊЕНОВИЋ И ШКОРЏ 2005: 286). С. Шахтер је закључио да „когниција одређује смер, јачину и трајање емотивног доживљаја” (2005: 286), као и да когниција одређује да ли ће одређено збивање бити интерпретирано као ова или она емоција. М. Арнолд сматра да људи поседују и афективну меморију која усмерава наше тренутне процене (2005: 288), а да иста зависи од афективног искуства. Наведено сведочи о томе да емоције нису тако ирационалне као што је сматрао С. Фројд, као и да нису заостали траг еволуције човека који је данас сувишан, што је премиса Ч. Дарвина. Емоције су важан саставни део когнитивног процеса и оне омогућују човеку да брзо и адекватно реагује на ситуацију коју процењује важном, а која може угрозити не само његову егзистенцију већ и његов однос са другим људима.

К. Оутли и Џ. Џенкинс сматрају да су емоције хеуристичке природе, јер помажу човеку да донесе одлуку онда када нема довољно знања, времена и других ресурса за доношење тачних одлука (2005: 288). Хеуристика је стратегија која се може употребити у различитим контекстима када нема сигурног решења проблема, а човек је са таквим проблемима суочен у свакодневном животу, те, ако би се ослонио у потпуности на *здрав разум*, никако не би успео да изађе на крај са њима. Дакле, емоције могу помоћи човеку онда када не постоји, или га човек не може знати, рационално решење одређеног проблема, тако да су оне решење за ирационално, за све оно што човек не може докучити. У том смислу може се рећи да су емоције прва религија живих бића која их осећају, јер су оне веровање у нешто што се не може поуздано знати.

Са неуролошког аспекта посматрано, два мождана региона која су значајна за емоционални живот човека су лимбички систем и хипоталамус (БЛАНДЕЛ 1979: 127). Новија истраживања показала су да „*niži deo limbičkog kruga, koji obuhvata amigdaloidna jedra i hipokampus, predstavlja osnov emocija i osećanja koja su povezana sa funkcijom održanja, kao što su borba, uzimanje hrane i odbrana*” (1979: 128). Хипоталамус се налази у близини хипофизе због чега утиче на функционисање ендокриног система (1979: 129). Међутим, за

регистровање емоција, поготову оних сложених, значајну улогу има и неокортекс, где се врше процена и оцена инфорамција које долазе путем чула.

Д. Големан описује како је еволуција мозга утицала на развој човековог емоционалног живота не би ли указао на неуролошку основу емоција. Наиме, мождано стабло је најпримитивнији корен мозга од кога су се развили емоционални центри и милионима година касније у еволуцији неокортекс, те сама чињеница да је мислећи мозак израстао из емоционалног открива много о вези мисли о осећања (2018: 9). Најстарији корен емоција налази се у олфакторном делу, односно ћелијама које преузимају и анализирају мирис, те је мирис у примитивно доба управљао преживљавањем. Током даље еволуције прастари центри за емоцију нарасли су и заокружили врх можданог стабла, те су из тог разлога исти названи лимбичким системом, захваљујући којем осећамо бес или жудњу. Лимбички систем је током даљег развоја омогућио учење и памћење, тако да су животиње на основу пређашњег искуства могле доносити одлуке о томе шта ће јести, односно знати шта их разбољева или задовољава. Пре око сто милиона година развио се код сисаваца неокортекс као седиште мисли – „on sadrži sve centre koji sabiraju i razlučuju ono što čula osete” (2018: 11). Неокортекс је омогућио настанак нових и сложенијих емоција, те је остварена веза мајка–дете као основа породичне заједнице и настанак љубави као емоције. Животињама које немају неокортекс, попут рептила, недостаје матерински однос, те младунци морају сами о себи да се старају (2018: 11). С обзиром на то да је код човека неокортекс најразвијенији, најсложенији је и наш емоционални живот, укључујући и то да имамо свест о својим осећањима. За емоционални живот човека значајну улогу има и амигдала, жлезда бадемастог облика, која належе на мождано стабло и налази се у близини лимбичког прстена. Ако се амигдала одстрани човеку, он престаје да „prepoznaje svoja osećanja, kao i da oseća šta oseća” (2018: 15). Наведени делови мозга утичу на физиолошке промене које се дешавају човеку приликом побуђивања поједине емоције. Физиолошке промене и експресије лица које прате поједину емоцију развијене су током еволуције не би ли наше тело припремиле да на најадекватнији и најбржи начин реагује на промену спољашње средине. Тако, када је човек изненађен, он отвара широм очи и уста, кад осети претњу, скупља очи ради бољег фокусирања, или, кад је уплашен, његово срце ради брже како би доставило више крви мозгу у циљу брже реакције на претњу.

Дакле, за изазивање свих емоција неопходно је учешће и неокортекса, односно когнитивног процеса, али ће поједине емоције у мањој или већој мери захтевати присуство когниције. Еволуција мозга показује да су најпримитивније емоције, попут страха или беса, у мањој мери зависне од когниције, док сложене, као што су то, на пример, понос или љубав, захтевају веће учешће неокортекса. У нашој парадигми осећања патоса чешће се везују за емоције за које је потребно мање учешће когниције насупрот емоционалном спектру етоса. Ово не значи да су емоције патоса инфериорније у односу на емоције етоса, јер су за човеков свакодневни живот неопходне и једне и друге, па тако психолози сматрају да је и испољавање беса оправдано у појединим околностима, а да не говоримо о страху, осећању олакшања или осећању задовољства.⁵

Улога фикције

Cela stvar je u tome da umetnost sistematizuje sasvim osobitu sferu svesti društvenog čoveka – upravo sferu njegovih osećanja. (ВИГОТСКИ 1975: 22)

У научним истраживањима из области психологије и естетике често се поставља питање како је могуће да у нама емоције изазивају уметничке творевине иако смо свесни чињенице да је уметност фикција, те да јунаци романа, чије судбине, на пример, доживљавамо трагично, не постоје. Одговори на ово питање заправо указују на значај уметности за човеков живот, те објашњавају зашто уметност није, и надајмо се никада неће, бити превазђена човекова делатност, како је то Г. В. Ф. Хегел наговестио.

Снажан утицај на савремена истраживања емоционалног одговора реципијента на уметничко дело извршила је књига *Психологија уметности* руског психолога Лава Виготског, која је написана 1925. године, али је први пут објављена 1969; на српски језик

⁵ Пер Томас Андерсен (Per Thomas Andersen), један од најзначајнијих представника афективне нартологије, на основу генезе човековог емоционалног система и истраживања неуролога Антонија Дамсија (Antonio Damasio), користи термине *кратки пут* (low-road) и *дужи пут* (high-road) за означавање различитог спектра емоција које су у мањој или већој мери зависне од когниције, те поменуте појмове корисити приликом интерпретације књижевних дела, сматрајући да ови термини могу имати значајну улогу у афективној нартологији (АНДЕРСЕН 2016: 47).

преведена је 1975. године. У предговору књиге Л. Виготски је концизно изнео своје виђење уметности и предложио метод за даља истраживања естетског квалитета уметничких дела:

Središnjom idejom psihologije umetnosti smatramo stav o savlađivanju građe umetničkom formom ili, što je isto, stav o umetnosti kao 'društvenoj tehnici osećanja'. Metodom proučavanja tog problema smatramo objektivno analitički metod, koji se zasniva na analizi umetnosti da bi se dospelo do psihološke sinteze – metod analize umetničkih sistema nadražaja; kao i Heneken, mi shvatamo umetničko delo kao „ukupnost estetskih znakova usmerenih ka tome da izazovu u ljudima emocije”, i pokušavamo na osnovu analize tih znakova da vaspostavimo emocije koje im odgovoraju. Ali različitost našeg metoda od estopsihološkog sastoji se u tome što mi ne tumačimo te znakove kao ispoljavanje društvenog ustrojstva autora ili njegovih čitalaca. Mi ne izvodimo zaključke od umetnosti ka psihologiji autora ili njegovih čitalaca, jer znamo da se „to ne može učiniti na osnovu tumačenja znakova” (1975: 13).

Л. Виготски сматра да је уметност друштвена техника осећања, јер су емоције које побуђује уметничко дело друштвено условљене (1975: 32), што је велики искорак у односу на психоаналитички метод С. Фројда, који је истраживао само емоције изазване сублимацијом нагона и страхова. Други велики искорак, настао под утицајем формализма, јесте иманентни приступ уметничком делу, где се неће истраживати психологија аутора и реципијента него структура естетске реакције изазвана уметничким делом као системом надражаја (1975: 36). Из тог разлога руски психолог сматра да је естетска реакција безлична, јер не припада ниједном појединцу, и „неће odražavati никоји individualan psihički proces u svoj njegovoj konkretnosti” (1975: 36), што његов метод чини објективним:

Opštu usmerenost ovog metoda možemo izraziti sledećom formulom: od forme umetničkog dela, preko funkcionalne analize njenih elemenata i strukture, ka vaspostavljanju estetske reakcije i utvrđivanju njenih opštih zakona (1975: 37).

Иако садржина дела изазива емоције, оне саме по себи нису, како каже Л. Виготски, „лирске” (1975: 46), јер лирска емоција произилази из форме дела. Л. Виготски у том погледу придаје велике заслуге формализму, јер сматра да уметничко дело без своје форме губи естетско дејство (1975: 68), али притом замера формалистима што су тврдили да је уметност ванемоционална.

Емоционална реакција реципијената на уметничко дело јавља се као последица *уосећања* у којој се огледа улога читаоца у естетском процесу. Наиме, Л. Виготски сматра да реципијент уноси своја осећања у уметничко дело која су повезана са најсложенијом делатношћу нашег организма (1975: 259), те то уношење у неживе форме дела је уосећање којим се бави естетика. Руски психолог запажа да уметничко дело у нама изазива двојаке афекте: суафекат, ако се поистовећујемо са јунацима и осећамо исто што и они, и сопствени

афекат, који је последица емоционалног одговора рецепијената на наратив: „Ако заједно са Отелом доживљујемо његов бол, љубомору и патње или Магбетову преstravljenost када угледа Bankov duh – то ће бити суафекат, а ако страхујемо за Dezdemonu dok она још ни не слуги да јој прети опасност, то ће бити гледаочев сопствени афекат, који треба разликовати од суафекта” (1975: 260). У рецепијенту се заиста побуђују стварне емоције у естетском процесу, али оне, према мишљењу Л. Виготског, неће увек пратити емоције које осећају јунаци, већ се и сопствени афекат јавља као реакција на форму дела:

Na taj način, svi naši fantastični i nestvarni doživljaji, u stvari, protiču na sasvim stvarnoj emocionalnoj podlozi. Na taj način, vidimo da osećanja i mašta ne predstavljaju dva međusobno odvojena procesa, nego, u stvari, jedan te isti proces, i mi imamo pravo da u mašti vidimo centralni izraz emocionalne reakcije (1975: 263).

Видели смо да се и у когнитивној психологији дошло до идентичног закључка по коме се и у фикцији, машти или током рецепције уметничких дела побуђују емоције као и у стварном животу. Л. Виготски је изнео још једно значајно запажање по којем свако уметничко дело обавезно садржи у себи афективну противуречност, јер „izaziva uzajamno suprotne nizove osećanja i dovodi do njihovog kratkog spoja i uništenja” (1975: 268), што је, заправо, прави учинак уметничког дела који Рус назива катарзом, свестан чињенице да Аристотел можда и није подразумевао ову противуречност у својој дефиницији трагедије. Закон естетске реакције „sadrži u sebi afekat koji se razvija u dva suprotna pravca i koji u završnoj tački, kao u kratkom spoju, biva uništen” (1975: 269). Може се рећи да естетска реакција настаје из афективне противуречности коју код рецепијената изазива супротстављање осећања патоса и етоса, који настају као емоционални одговор на уметничко дело. Побуђивање супротних осећања патоса и етоса код рецепијената је неопходан предуслов да би се изазвало естетско осећање, односно да би уметничко дело имало естетску вредност.

Колико су ставови Виготског утицали на савремену психологију уметности показује и то што је Владислав Панић, савремени српски психолог, у књизи *Психологија и уметност* посветио једно поглавље – „Анализа естетске емоционалне реакције с аспекта односа форме и садржине” – управо приказу наведених премиса руског психолога, представљајући их као основ будућих истраживања психологије уметности. В. Панић износи став да је уметност, попут магије и мита, настала ради сублимације човековог страха од непознатог и неизвесног (1997: 28), те закључује да се способност уживања у лепом „razvija spogo i iz teških i mučnih

osećanja” (1997: 32), а човек се никада неће моћи ослободити страхова, поготову страха од смрти.

К. Оутли, савремени канадски психолог, посветио је више својих књига и студија изучавању емоција, дошавши до закључака о улози и значају уметности у човековом животу који указују на то да нам уметност помаже да разумемо емоције, да их упознамо кроз најбоље примере и „pomažu da razmišljamo o kulturalnoj tradiciji u kojoj živimo i da postanemo njezin dio” (ОУТЛИ И ЏЕНКИНС 2003: 375). Канадски психолог је у књизи *Емоције: кратка историја* изнео своје запажање да се традиционална западњачка теорија књижевности није много бавила емоцијама од античких времена до данас. Из тог разлога амерички психолог позива се на индијску традицију у којој реципијенти уметничких дела осећају емоције које се на санскриту називају *rasas* (2005: 217–218). Емоције *rasas* нису потпуно истоветне са представљеним емоцијама у делу, али им одговарају јер су засноване на искуству реципијента које евоцира наратив дела:

Indijski teoretičari izdvojili su devet svakodnevnih emocija i njihove književne ekvivalente *rasas* (u zagradama): oduševljenje (zaljubljenost), smeh (komičnost), tuga (saosećajnost ili tragika), bes (gnev), heroizam (junaštvo), strah (užasavanje), gađenje (odvratnost), čuđenje (zadivljenost) i vedrina (spokoj) (2005: 218).

Емоције *rasa*, о којима говори индијска поетика, заправо су суафекти Л. Виготског, а свакако да емоција суафекта има много више, као и еквивалената приказаним осећањима у делу, него што су то издвојили индијски теоретичари. Емоције *rasas*, према мишљењу К. Оутлија, нису у толикој мери оптерећене егоизмом као емоције у стварном животу, што омогућава човеку да боље упозна природу својих осећања путем уметности (2005: 218).

Подробније разматрање питања како нас фикција емоционално узнемирује иако знамо да она није стварна је тема зборника радова *Парадокс фикције: огледи из савремене аналитичке естетике*. Џеролд Левинсон (Gerald Levinson) у раду „Место правих емоција у реакцији на фикционално”, објављеном 1990. године, указује на то да когнитивна психологија управо објашњава поменути парадокс. Наиме, емоције које осећамо током рецепције фикције су стварне емоције, јер смо исте „nekada ranije doživeli prema stvarnim objektima u svom životu – iz tih emocija mi do izvesne mere srpemo sadržaj, i te emocije reaktiviraju aspekti priče i likova koji s njima titraju na istoj frekvenciji” (2013: 172). Стварне емоције из живота, према мишљењу Џ. Левинсона, дају снагу имагинарним у фикцији исто као што евоцирање полузаборављених емоција из живота путем маште може побудити

емоције код човека (2013: 173). У објашњењу овог парадокса велики допринос дали су посткласични нараторолози тврдећи да је све наратив, јер уз помоћ наратива човек перципира и стварност и фикцију, те у том погледу нема разлике у емоционалном одговору по питању *стварности* емоција. Емоције се могу разликовати уколико су изазване у стварном животу или у фикцији по свом интензитету или по потреби за предузимањем одређених активности, па тако нећемо бежати када осетимо страх приликом рецепције фикције. С друге стране, интензитет емоције некада може бити јачи у фикцији него у стварном животу, а, такође, емоције у фикцији могу покренути човека на делање боље него стварни живот, за шта је одличан пример активистичка поезија.

Емоције су по својој природи везане управо за фикцију – за нешто што се раније десило, за нешто што се може или могло десити, за жеље, веровања, настојања или убеђења. Као што смо видели, емоције се и побуђују на основу наратива, шема и скрипта које човек има у свом искуству, а које се често евоцирају афективно приликом чега ми и не морамо да будемо свесни свих наратива који у нама творе одређену емоцију.

Уметност има значајно место у човековом животу, јер су фикција и естетска реакција човека најбољи начин да разумемо своје емоције, да развијемо своју емоционалну интелигенцију и самосвест. Л. Виготски је међу првим проучаваоцима емоција истакао да уметност уноси склад и ред у осећања реципијента (1975: 313) развијајући социјално осећање. Савремени психолози који су истраживали емоције доследно су указивали на улогу уметности за развој емоционалне интелигенције, што нас доводи до питања: зашто су емоције толико важне?

На практичан значај емоција најконцизније је указао Д. Големан у популарној књизи *Емоционална интелигенција*. Посебно поглавље Д. Големан посвећује значају емоционалне интелигенције за човеково здравље, указујући на штетне последице стреса, анксиозности и депресије до којих се долази када негативне емоције овладају човеком. У новије време све је више научних радова посвећено истраживању значаја емоција за здравље човека, где се поготову наглашава превентивна улога емоција за спречавање различитих оболења, али и за успоравање даљег прогреса појединих болести. Тако су истраживања показала да срчани болесници са развијеном емоционалном интелигенцијом живе дуже од пацијента са нижом емоционалном интелигенцијом, јер су ови други склонији депресији и другим психолошким поремећајима (2018: 176) који погоршавају њихово здравствено стање. Разни емоционални

поремећаји код човека могу бити узрок катастрофа и несрећа у којима страда много људи. Психолози дефинишу психопатологију као „emocionalni poremećaj koji, ako se razvije u svom punom obliku, povećava za pojedinca rizik ponovljenog izražavanja izuzetno antisocijalnog ponašanja” (БЛЕР 2008: 17). Из тог разлога психолози сматрају да је важан аспект психопатологије истраживање емоционалног оштећења код човека а не антисоцијалног понашања (2008: 14). Развојем емоционалне интелигенције и самосвести у широј популацији оваква антисоцијална понашања могла би се спречити у великој мери.

Д. Големан је закључио да емоције развијају самосвест, омогућавају човеку да њима овлада, да их ефективно обуздава када је то неопходно и сврсисходно, да буде емпатичнији и да одржава квалитетније међуљудске односе (2018: 266–267). У том смислу развој емоционалне интелигенције води демократизацији друштва самим тим што демократија подразумева разумевање и толеранцију другости (2018: 268). Ми у свакодневном животу под утицајем емоција доносимо бројне одлуке, а емоционални ум је, као што смо видели, „mnogo brži od racionalnog i reaguje bez zastajanja da bi na trenutak promislio o onom šta čini” (2018: 273). Развијањем емоционалног ума смањује се шанса да човек доноси погрешне одлуке због којих ће се касније кајати. Овладавање емоцијама, као што је то тврдио и Барух де Спиноза (Baruch de Spinoza) у својој *Етици*, води ослобађању човека, јер човек са развијеном емоционалном интелигенцијом у мањој ће се мери водити нагонима и погрешним инстинктивним реакцијама приликом доношења одлука. З. Миливојевић је истакао да је циљ емоција адаптација човека на спољни свет, због чега је њихова сврха да нас повежу са животом и другим људима (2014: 40).

Политичка манипулација емоционалним одговором

... je li književnost drugačije moguća do kao politika?
– Радоман Кордић (2007: 11)

Однос политике и књижевности налазио је свој одраз још од античких времена и у књижевнотеоријском дискурсу. Антички филозофи попут Аристотела и Квинтилијана, пишући о реторици која се користи у политичким говорима, давали су примере употребе стилских фигура из књижевноуметничких дела, чиме су истицали како тропи утичу на емоционални одговор слушалаца/читалаца. Платон је у трећој глави *Државе* експлицитно нагласио да у идеалној Држави треба само певати химне и оде а не тужне песме зарад јачања херојског духа грађана. Наведени текстови имали су снажан утицај на потоњу књижевност, али и на политику. Када говоримо о политици, мислимо на политику у најширем смислу значења те речи, која је у *Социолошком лексикону* формулисана као „делатност усмеравања људске делатности у одређеном правцу, тј. ради остваривања одређених циљева” (ЛУКИЋ И ПЕЧУЈЛИЋ 1982: 464). У том смислу политика се схвата као делатност субјекта или субјеката у циљу остваривања одређеног *јавног* интереса. Када је реч о односу политике и књижевности, као што је то истакао и Жак Рансијер (Jacques Rancière) у књизи *Политика књижевности*, подразумева се она књижевност која је упркос неминовном прожимању са политичким дискурсом остала књижевност (2008: 7), односно не мисли се на памфлете него на књижевноуметничка дела. С друге стране, нећемо се бавити семантичким аспектом политичких порука у књижевности, него стратегијама којима су се аутори од античког времена до данас користили не би ли формом и жанровским карактеристикама дела утицали на емоционални одговор читаоца на књижевно дело и тако артикулисали одређени политички став. Наведени пример Платоновог инсистирања на певању ода и химни је симптоматичан за изнету тврдњу, јер указује на то да је Платон као државник, подржавајући владајући систем вредности, са јасним политичким циљем дао предност осећањима етоса над осећањима патоса која су у античкој трагичкој традицији била изузетно популарна.

Савремени књижевнотеоријски дискурс свестан је чињенице да политичка интенција текста није факултативни сегмент књижевноуметничких дела, те да не постоје текстови који су апсолутно аполитични. Марксизам, историјска критика, културни материјализам и постколонијалне студије указивали су на чињеницу да свако дело упућује на одређену политичку платформу, у складу са којом је и вршена интерпретација

књижевних текстова. На тај начин, као што је то истакао и Фредрик Џејмсон (Fredric Jameson), политичка перспектива не може се схватити као допунски метод међу осталим, „већ пре као апсолутни хоризонт свих тумачења и свих интерпретација” (ЏЕЈМСОН 1984: 15). Радоман Кордић је у књизи *Политика књижевности* изнео став да се политичко у књижевности пројектује и у приповедни чин, приповедне стратегије или у фигурацију књижевног говора (2007: 11).

Може се рећи да историја културне политике почиње истовремено са настанком човека, односно да има корене у далекој прошлости. Антички филозофи су и те како били свесни чињенице да се помоћу културних творевина може манипулисати рецепијентима, те да је један од циљева државе брига о свестраном образовању и развоју грађана, односно да је обавеза државе да сноси трошкове у ове сврхе (ЛУКИЋ И ПЕЧУЈЛИЋ 1982: 885). Тако су писци грчких трагедија добијали новац од државе, која је финансирала и извођење трагедије. Дrame Есхила, Софоклеа и Еурипида имале су јасну политичку поруку, а популарност њихових драма је каткад и почивала на томе у којој су мери носиоци идеја владајуће политике. С друге стране, комедија је у античко доба сматрана ниском уметношћу, јер је исмејавала оне вредности које су популарни писци трагедија промовисали. Из овога се може закључити да је једна од стратегија за манипулисање хоризонтом очекивања рецепијената уметничких дела креирање одређених вредности пропагандом и популизмом *једног* науштрб репресије и цензуре *другог* носиоца моћи. У данашње време вредност се намеће путем популарне културе, медија, глобализације, потрошачког друштва, нових технологија и политичке међузависности, због чега су модели наметања културно-политичког значења сложени, хибридни и хетерогени (ЂОРЂЕВИЋ 2008: 31). Јелена Ђорђевић наглашава да је „popularna kultura najšira oblast u kojoj se ogledaju međusobne tačke preseka između formi kulture i odnosa moći” (2008: 27). Популарна култура има привилегован положај у савременом друштву јер пружа најразноврсније облике уживања и задовољстава највећем броју потрошача/рецепијената различитих друштвених група (2008: 28). Популизам је током историје културе био уско везан за политичке промене:

У популизму се, исто тако налазе примесе и елементи других и кохерентних идеологија и покрета (социјализам, конзерватизам, демократија, итд.), што доводи до даљих проблема у разјашњењу суштине и општих својстава популизма као социјалне тенденције и политичког феномена чији значај у савременом свету расте и обнавља се у новим условима и облицима (ЛУКИЋ И ПЕЧУЈЛИЋ 1982: 889).

Популизам јесте политички феномен, о чему најбоље сведочи савремена поп култура, која маргинализује високу естетску вредност и обликује свет у којем живимо. С друге стране, популизам настаје под утицајем пропаганде, воље носиоца моћи. У античкој култури одређене књижевне форме попут трагедије или епа сматране су високом уметношћу, док је комедија узимана за нижу; у средњовековној култури предност је имала духовна над световном књижевношћу, а таква се поларизација задржала до данашњег дана са различитим дуалитетима који су увек били и политички мотивисани. У том смислу веома је значајан феномен *агитационе пропаганде*, момената у историји културе у којима се најбоље уочава политичка подлога промене постојеће парадигме, код које долази до „мобиљсања енергије око заједничког пројекта, визије или вредности” (1982: 942). Тако је, на пример, у епохи реализма друштвена енергија мобилисана око пропаганде социјалне и класне политике, која је била императив децидирано стављен пред аутора као висока вредност.

Предочен утицај политике на културу уопште ствара утисак да је култура, па самим тим и књижевност, средство политичке манипулације. Међутим, савремени књижевни теоретичари указују и на другачији однос уметности и политике. Мишел Фуко (Michel Foucault) у *Поретку дискурса* тврди да је све дискурс, па и политика, те да политички дискурс и те како почива на наративу културних творевина. Политика присваја одређене културне обрасце као своје вредности и по њима се диференцира од другачијих политичких усмерења. Теоретичари културног материјализма су често као симптоматичан пример утицаја књижевности на политику узимали дела Вилијема Шекспира, као агитатора колонијализма и викторијанске културе као доминантне над осталим. Према томе, Шекспир је узиман као висока књижевност не само због естетске вредности текстова него и стога што су га институције моћи таквим начиниле (ИГЛТОН 1989: 202). Шекспирова дела и данас представљају вредност, обавезну литературу у образовању, а „сваки образовни систем је политички начин да се одржава или мења присвајање дискурса, заједно са знањима или моћима које они носе” (ФУКО 2007: 34). Књижевност на политички дискурс утиче јер се политика и детерминише на основу одређеног наратива, најчешће поједине „велике приче” (КОРДИЋ 2007: 57). С друге стране, за политику је веома важна могућа, пројектована реалност, која је производ фикције (2007: 167), што чини политички дискурс у том погледу сличан књижевном.

Ова узајмност утицаја чини однос политике и књижевности веома сложеним феноменом, јер се ни политички ни књижевни дискурс не могу посматрати као независни један од другог, па самим тим не може се тврдити да је један надређен другом. Да политика може постићи жељени циљ без културних образаца, она би то и учинила. Ипак, историјско искуство показује да је таква искључивост фатална по политику, те се политика и данас користи културним обрасцима у циљу манипулације. Хенри Џенкинс (Henry Jenkins) у књизи *Конвергенција културе* управо истражује утицај културних феномена на друштво и политику. Говорећи о сусрету различитих културних форми, попут филмова, књига, ријалити емисија, линкова на друштвеним мрежама, Х. Џенкинс је показао колико наратив који ове форме производе утиче на реципијенте, па и на њихов политички став (2006: 11). Таква култура прожимања различитих форми мења наше знање о свету и утиче на то како гледамо на религију, образовање, закон или политику. Зависност политике од културе, па самим тим и од књижевности, отвара једно кључно питање: шта то књижевност као таква може пружити политици што не могу други облици људске делатности?

Одговор на постављено питање морамо тражити у специфичностима књижевности као људске делатности, односно у њеној естетској вредности. Књижевноуметнички дискурс, као уметничка творевина, начином на који је вербализован делује на реципијента као ниједна друга текстуална форма. Утицајем на емоционални одговор књижевно дело може непосредно и ненаметљиво формирати политичко-идеолошки или политичко-критички став читаоца, што су у својим радовима истакли и представници афективне наратологије попут П. К. Хогана и П. Т. Андерсена⁶.

Емоције и смех

Смех нема већег непријатеља од осећања.
– Анри Бергсон (1993: 10)

Током деведесетих година XX века дошло је до афективног заокрета у друштвеним наукама (КРИСТЕНСЕН 2016: 12). У теорији књижевности окретање емоцијама дошло је

⁶ П. К. Хоган износи став да идеологија представља емоционални наратив који одређује једну заједницу, о чему ће више бити речи у поглављу које ћемо посветити афективној наратологији.

до изражаја код теоретичара Критике читаочевог одговора и посткласичних наратолога, али се афективни заокрет одразио и на друге научне области попут социологије, психологије или политике. У изучавању политичких наука постављено је питање у којој мери на формирање политичких ставова утичу когнитивни судови, а у којој афективни доживљај стварности (2016: 12). Истраживања су показала да афективни доживљај има онтолошки примат у односу на когнитивни суд, односно да афекат интервенише много брже у односу на когницију приликом формирања политичких ставова (2016: 12). Научници су се, такође, усагласили с тим да изазивање одређених емоција и афеката у политици увек има одређени циљ или стратешку функцију у формирању политичког мишљења (ЛЕХЕЛЕР, БОС И ВЛИГЕНТХАРТ 2015: 1). Новија истраживања која су тематизовала овај проблем у контексту великих миграција показују да су одређене политичке структуре изазивањем страха од миграната утицале на формирање таквих политичких ставова да људи перципирају мигранте пре свега као претњу за друштво (2015: 2). Занимљива је студија „Зашто су важна наша осећања о политици?“ Лоре Џенкинс (Laura Jenkins), у којој ауторка истиче да левичарске и десничарске политичке партије изазивају различите емоционалне одговоре по питању миграција како би формирале супротне политичке судове (2018: 191). Десничари изазивају негативна осећања и афекте песимизмом, цинизмом и израженим неповерењем (2018: 193), док левичари апелују на племенита осећања, указујући на могућност натурализације миграната, толеранцију различитости и свеопшту еманципацију друштва. Овај феномен политичке манипулације емоционалним одговором имао је важну улогу и у теорији и у историји књижевности.

У античкој Грчкој најпопуларнији жанр била је трагедија која је, по дефиницији Аристотела, изазивањем осећања страха и сажаљења доводила реципијенте до катарзе. Аристотел је на крају своје поетике експлицитно истакао да је трагедија најбољи књижевни жанр, јер за разлику од епа свој ефекат постиже за краћи временски период. Античке трагедије биле су тематски оријентисане на грчки мит и краљевске породице грчких полиса, те су самим тим биле потпора носиоцима моћи. Представљајући грчки мит као велики наратив, на озбиљан и узвишен начин трагедије су шириле и глорификовале грчку културу, а говорећи у митском контексту о владарима давале легитимитет њиховој власти. Тиме што трагедија изазива осећања патоса, овај жанр имао је снажан утицај на емоционални одговор реципијентата – трагедија је приказивала жртву и надљудску бол богова, полубогова и

владара, те су гледаоци били ганути и задивљени њиховим подвизима и несрећним судбинама. Из наведених разлога трагедија је сматрана високом књижевношћу, а комедија ниском. Представници власти, филозофи и мислиоци античке Грчке подржавали су овај систем вредности – извођење трагедија финансирала је држава, Софокле је као херој и државник важио за најбољег писца, а комедије су изводили аматерски глумци на улицама.

Платон је у својој *Држави* најавио промену приказане парадигме. Наиме, он се сложио да у идеалној Држави треба писати, зарад друштвеног добра, о боговима и херојима, али само тако да се не приказују њихова слабост и млитавост (ПЛАТОН 2002: 67). Из тог разлога филозоф предлаже да се сви стихови, па и они највећег узора Хомера, у којима су хероји и богови приказани како плачу, избаце из текстова књижевних дела. Такође, не треба изазивати смех приликом приказивања богова и хероја, а поготову не треба писати како се богови смеју, јер достојанственом човеку не приличи да се преда смеху (2002: 69). С друге стране, у књижевности, према мишљењу Платона, треба неговати храброст, разборитост, побожност, племенитост и друге сличне врлине (2002: 77), што су све осећања етоса. Платон је као државник грчког полиса, суочен са озбиљним претњама са истока, увидео да једини спас грчким земљама лежи у формирању храброг војника високог бојног морала који се не плаши смрти. У том смислу осећања етоса постајала су политички императив над осећањима патоса. Ову промену најбоље је уочио и описао Готхолд Еферим Лесинг у тексту „Лаокоон или о границама сликарства и поезије: с узгледним објашњењима разних тачака старе историје уметности”. Наиме, Г. Е. Лесинг је покушао да одговори на питање зашто није у римској књижевности трагедија била популаран жанр као у грчкој, те је разлог за наведено пронашао у интенцијама епохе ка другачијем емоционалном одговору рецепијената. С аспекта римске поетике трагедије чине читаоце слабима и мекима јер приказују јунаке како плачу (ЛЕСИНГ 1964: 24), због чега је Г. Е. Лесинг, како каже, „тврдо уверен да су гладијаторске игре биле главни узрок због којег су Римљани у трагичном роду остали толико испод осредњости” (1964: 24). Оно што је било неопходно Грчкој у доба Платона у политичко-друштвеном смислу да се одбрани од Персијског царства, а Риму да освоји и потом влада широким просторима, јесте стоички став грађана, савлађивање осећања патоса и бурних афективних реакција. Римска цивилизација је оне који нису савлађивали емоционални набој, већ га својим поступцима и речима изражавали, називала варварима, јер „учтивост и пристојност забрањују дреку и сузе” (1964: 9). У

књижевнотеоријској пракси дошло се до новог дуалитета високог и ниског, у виду пристојног и непристојног, доличног и недолчног понашања, стоичког и афективног реаговања на стварност. Г. Е. Лесинг, као теоретичар епохе сентиментализма у којој се ревидирао став према осећањима патоса, сматрао је да такав стоицизам остао и у његово време у основи западне цивилизације, која оспорава књижевност у којој се приказују патње јунака дела. Отклон од осећања патоса, који се не може одбацити из књижевности јер представља темељ људске перцепције стварности, постоји и данас, иако је у поједним књижевним епохама имао своје моменте уздизања и падова. Наиме, осећања патоса ослањају се на емоционалне трагове човека као биолошког бића, те она леже у основи људског поимања света и другости.

Цивилизацијски врхунац привилегованог статуса осећања етоса над осећањима патоса представљала је епоха средњовековне књижевности. Црквена књижевност је евоцирала осећања патоса тек толико да би приказана страдања светаца и мученика изазвала још снажнија осећања етоса услед стоицизма и подвижништва јунака. Средњовековној поетици једини већи *противник* од осећања патоса био је смех. То је доба конституисања великог наратива са јасним политичким претензијама формирања феудалног друштва. С друге стране, римска и средњовековна књижевност доминантним изазивањем осећања етоса успеле су да изграде један нови цивилизацијски систем вредности. Осећања етоса начинила су човека духовнијим бићем, дала му вољу за испуњење одређених идеала и тиме је започела једна нова космополитска ера хуманизма, у којој човек није више био јединка свог племена већ *дете света*, чиме се променило и друштвено-политичко уређење заједнице. У епохи хуманизма и ренесансе дошло је до обнављања интересовања за античку књижевност, али се обновио и интерес за изазивањем осећања патоса у књижевности. Петраркини сонети, Бокачове новеле и Шекспирове драме су одлични примери ревидираног средњовековног односа према емоционалном одговору. У бароку су осећања етоса поново постала доминантна, да би се у сентиментализму, а поготову у романтизму, интенције, по правилу вечитог историјског клатна, поново наклониле осећањима патоса. Да је периодизација књижевности извршена на основу доминантног емоционалног одговора запазио је и Драгиша Живковић у својој *Теорији књижевности*, где наводи да идејно-емотивна атмосфера чини најширу полазну основу за одређивање једне епохе (ЖИВКОВИЋ 2001: 150). Карактеристике једне књижевне епохе су заједничко осећање и

разумевање света, односно идејне и емотивне особине које карактеришу одређено доба (2001: 150).

Дени Дидро у тексту *О пореклу и природи лепога* поставља реторичко питање упоређујући трагедију и комедију: зашто бисмо уопште писали и читали драме које изазивају тужна осећања? Одговор који Француз нуди је да човек осећа задовољство приликом рецепције трагичких наратива, јер она буде у њему честита осећања која „надирају на приснији и блажи начин него оно што изазива у нама презрење и смех” (1964: 52). Осим што човека ништа више не узбуђује, према мишљењу Дидроа, од прича о неправедном страдању честитог човека, дела која изазивају овакав емоционални одговор имају и веома важну друштвено-политичку и етичку функцију. Просветитељство је рачунало на ту могућност књижевности да изазове осећања етоса и патоса у циљу стварања новог друштвеног поретка.

Ни у једној књижевној епохи после античке грчке књижевности осећањима патоса није придаван толики значај као у романтизму. Ф. Шилер у тексту *О наивној и сентименталној поезији* тврди да се наивно осећање света проналази у античкој грчкој књижевности, где су јунаци изражавали на природан начин своја осећања, док култивисани човек *данашњице* може само да жали за тим временима као за сопственим детињством (1967: 238). Наиме, човек је престао да из пристојности изражава своја осећања на природан афективан начин, њега је напустила природа, те сада извештачен и противприродан, он може само да има сентименталан осећај према прохујалим временима: „ми тежимо за природом као што болесник тежи за здрављем” (1967: 239). Како се изгубила природност о којој Ф. Шилер говори видели смо већ на основу утицаја Платонових утопијских идеја на стварност потоњих епоха. Књижевност је тежила томе да створи храброг и честитог човека, неговала је стоицизам и пожртвованост на уштрб природности и непосредног изражавања људских осећања. У романтизму се осећањима патоса придаје централно место, те јунаци пате за драгом, страхују за свој живот суочени са суровом реалношћу или мистериозним феноменима, лутају у потрази за природношћу по цену губитка друштвеног идентитета или

несхваћени извршавају самоубиство.⁷ Овакве емоционалне матрице биле су сматране ексцесом с аспекта књижевних тенденција ка изазивању осећања етоса.

Осећања етоса постају доминантна у епохи реализма, а теоретичари ове епохе изражавали су снажан отпор управо према изазивању осећања патоса код реципијената. За Николаја Гавриловича Чернишевског циљ уметности је да објасни живот и човекову способност просуђивања (МИЛОСАВЉЕВИЋ 1991: 276). Светозар Марковић је замерио поетици романтизма то што се не обазире на човека и савремени живот, него опева патње мушкарца за „женском”, које читаоца не интересују. Књижевност треба бити, према речима С. Марковића, „по мислима и осећајима својим сувремена” (1974: 26), односно мора од ње бити више користи но излива љубавних осећања (1974: 29). Из тог разлога српски реалиста инсистира на писању друштвених романа у којима ће се тематизовати борба човека за класну равноправност, указивати на аномалије друштвеног живота и пре свега пропагирати „нове мисли у масу народа” (1974: 31). Политичке тенденције епохе реализма радикализовали су теоретичари социолошко орјентисаних критичара и марксизма, указујући на утицај књижевности на народне масе, поготову у циљу револуционарне побуне против класне неравноправности. Фридрих Енгелс пропагира социјалистички роман као „роман са тенденцијама” у коме ће се глорификовати „социјална и политичка схватања аутора”, али нетенденциозно и прикривено (МИЛОСАВЉЕВИЋ 1991: 290). Теоретичари марксизма су потпуно свесни политичког у књижевности, те о њему говоре без устручавања. Социјална свест се може изградити изазивањем осећања етоса код читаоца којима се треба указивати на подређен положај одређених друштвених група, што, свакако, има за циљ агитацију револуционарног духа.

Концепт епског театра указује на намеру теоретичара књижевности да изазивањем осећања етоса не тумаче само свет, него и да га мењају (БРЕХТ 1979: 291). Бертолт Брехт (Bertolt Brecht) у књизи *Дијалектика у театру*, заговарајући антиаристотеловску драму, истиче да се „ни у ком случају не удаљује осећање из уметности” (1979: 73), јер емоције имају друштвену улогу:

⁷ У романтизму је дошло и до експанзије родољубиве поезије, која изазива осећања етоса, мада је за овај жанр у епохи романтизма пре свега карактеристичан активистички став због буђења националне свести, због чега евоцира и осећања патоса.

Уклањањем уживљавања с његове владајуће позиције не опадају осећања реаговања која потичу од интереса и потичу интересе. Управо техника уживљавања допушта осећајне реакције које немају везе с интересима. Приказивање које се одлучно одриче уживљавања дозволиће заузимање става на основу спознатих интереса, и то заузимање става чија је осећајна страна усаглашена са његовом критичком страном (1979: 73).

Брехту не сметају осећања, већ уживљавање рецепијента у идеолошки профилисану улогу лика, због чега је ограничен једном перспективом и онемогућен за критички став. Осећањима патоса грчка трагедија одржавала је постојећи поредак дискурса, не допуштајући рецепијентима да изграде непристрасни однос према структурама моћи. Напротив, античка трагедија у политичком смислу тенденциозно указивала је на то да је постојећи систем вредности једини прави и могући. Б. Брехт, с друге стране, инсистира на поучном (1979: 85) и ангажованом театру на изазивању етичких осећања (1979: 252). Одсуство читаочеве емпатије према ликовима треба изазвати осећај друштвене одговорности у театру. Циљ театра, према мишљењу Б. Брехта, јесте уживање у спознаји да се стварност може мењати боље (1979: 292), у чему се и огледа његова политичка улога. Да би се наведено постигло, мора се променити природа уживања публике – уместо осећања патоса, треба изазвати у рецепијенту осећања етоса. Б. Брехт сматра да су задаци театра да забави, поучи и одушеви масе, односно да служи изградњи социјалистичког друштвеног уређења (1979: 322). Овакав став, с друге стране, указује на то да Б. Брехт ипак пропагира одређену идеологију, односно књижевност која не изазива апсолутан критички став према стварности. Самим тим, захваљујући изазваним осећањима етоса, треба читалац бити критички настројен према класном дискурсу, али не и према социјалистичкој политици као новом систему вредности.

Изазивањем осећања патоса и етоса код рецепијената у историји књижевности афирмисао се одређени поредак дискурса, било да се утврђивао постојећи или се пропагирао нов систем вредности. Емоционалним одговором се манипулисало рецепијентима ради ненаметљивог преношења одређене идеологије или политике. Иако се не може тврдити да се изазивањем прве групе емоција постизао један, а изазивањем друге други циљ, занимљиво је то да је свака наредна књижевна епоха инсистирала на другачијем емоционалном одговору од минуле. Разлог за то свакако може бити изградња новог друштвеног поретка, који самим тим мора и почивати на антиподним основама претходног. У гносеолошком погледу овакво запажање не представља никакву новину, али је индикативно то што се промене одражавају и на тенденције у погледу изазивања

емоционалног одговора, због чега се може поставити и питање да ли се емоционални одговор прилагођава семантици политичких интенција, или се пак наратив усмерава према природним емоционалним импулсима који човека непрекидно нагоне ка променама: емоцијама које прате афирмацију одређене парадигме, утврђивање исте као дискурса моћи и затим засићење једним системом вредности.

У описаном процесу током историје књижевности важну улогу имао је смех. Анри Бергсон (Henri Bergson) говорећи о феномену *смеха* истиче да је основна његова особина неосетљивост, односно да „смех нема већег непријатеља од осећања” (1993: 10). Чим се у читаоцу изазове осећање сажаљења или наклоности према потенцијалном предмету подсмеха, он у том тренутку не може бити смешан, због чега А. Бергсон примећује да „смешно захтева моменталну анестезију срца” (1993: 11). То не значи да се смехом не може сукцесивно постићи никакав емоционални одговор код реципијента, већ оваква мисао указује на то да се у тренутку када се код читаоца изазове смех не се може очекивати истовремено изазивање осећања патоса или етоса. Такође, важна карактеристика смеха је да он мора имати друштвено значење, што самим тим подразумева да он има и одређену друштвену функцију (1993: 12). Смехом се, према мишљењу А. Бергсона, указује на индивидуалну и друштвену крутост која стоји на супрот гипкости (1993: 15), где крутост подразумева аутоматизованост и несамосвесност. Крутост је знак да је одређени систем вредности довео до тачке егоцентричности носиоца дискурса моћи, да се притом занемарило заједничко средиште, односно друштвени интерес. Циљ смеха није чисто естетички, већ је смех и поступак општег усавршавања (1993: 18), јер је друштву увек сумњива крутост (1993: 74). А. Бергсон закључује да је смех неспојив са емпатијом, изазивањем емоција, због чега је за изазивање истог неопходно познавати стратегије за постизање равнодушности реципијента (1993: 74), у чему се и огледа политичко-пропагандни потенцијал смеха. Посебно је занимљиво његово запажање да смех уноси реалије у дискурс, а осећања воде идеализму у уметности (1993: 82). Сваки дискурс моћи временом постаје форма крутости и води таштини, те је смех „посебан лек против таштине” (1993: 90). Самим тим што смех исправља крутост у гипкост, његов је циљ казна крутости (1993: 100), односно друштвена осуда, због чега смех има корисну друштвено-политичку функцију (1993: 101) – смех враћа исмејано(г) у колосек масе, те се може рећи и да је средство демократизације друштва. Ипак, А. Бергсон сматра да смех има и границу преко

које он води песимизму, јер га прате егзистенцијални и неафирмативни карактер. Смех служи да се крут поредак дискурса изобличи, али сам по себи не нуди алтернативу. За успостављање новог друштвеног поретка неопходно је изазвати осећања патоса и етоса.

Да је смех као средство нарушавања дискурса моћи препознат још од античких времена може нам послужити и чињеница да је комедија у античкој књижевности сматрана нижом уметношћу, или то што је Тиберије уништавао сатире и пародије, а такав се вид репресије и цензуре наставио у средњовековној књижевности. Док се осећањима патоса и етоса уздизао култ хероја и потврђивала оправданост постојања одређеног друштвеног поретка, смех је егзистирао као критичко решење за отпор према херојизацији и идеализацији. Р. Кордић истиче да књижевност може бити политичко средство – „може бити у служби политике, или средство политичке борбе (сатира, пародија, афоризам, итд.)” (2007: 74). У циљу деструкције дискурса одређеног друштвеног поретка, у историји књижевности посебну улогу је имала пародија, а на овај феномен *карневализације књижевности* указао је Михаил Бахтин у књигама *Стваралаштво Франсоа Раблеа и француски средњи век* и *Проблеми поетике Достојевског*.

Говорећи о генези настанка полифонијског романа, чији је родоначелник Ф. М. Достојевски, М. Бахтин полази од карневалског фолклора античких времена. Током карневала постојећи дискурс моћи се исмејавао на тај начин што што је долазило до лакрдијашког крунисања и детронизације краља. Овакав чин указује на потребу за свргавањем сваке власти и друштвеног поретка, па карневал самим тим слави смену, односно сам процес смењивања (БАХТИН 1967: 169). Карневалски живот је свет изокренут наопачке, он указује на потребу човека да изађе из „убичајене колотечине” (1967: 186), а карневалски смех је средство за постизање наведеног циља. М. Бахтин карневализацију књижевности види као најсложенији и најинтересантнији феномен у историји књижевности. Дакле, карневализација је „транспоноване карневала на језик литературе” (1967: 186), а у књижевности карневализацијом се изражава потреба за променом дискурса моћи, јер се карневалом укида хијерархијски поредак, односно дистанца међу људима која постоји због различитог стајења, положаја, имовинског стања и сл. (1967: 186). Самим тим карневализација књижевности води демократичности књижевног дискурса.

Карневалско осећање света, по Бахтиновом мишљењу, има важну функцију у историји човечанства: „оно поседује снажну животворну трансформишућу снагу и

неуништиву виталност” (1967: 169). Управо се у овом и огледа политичка моћ самог процеса карневализације књижевности, јер се њиме нарушава постојећи систем вредности. Прва специфичност свих жанрова који су настали карневализацијом књижевности је њихова веза са савременим тренутком, односно отпор према идеализацији каква се јавља у епском или трагичком дискурсу.

Књижевност се током историје мењала, о чему сведочи генеза одређених жанрова и промена књижевних епоха и праваца. Ове трансформације књижевних форми повезане су са друштвеним и политичким променама (КОРДИЋ 2007: 56), те се у историји књижевности лако може уочити да књижевне врсте настају истодобно са неким појавама у друштву (2007: 64). Настанак романа, на пример, као књижевне форме везује се за епоху хуманизма и ренесансе, односно за Мигела де Сервантеса, који је у *Дон Кихоту* пародијом витешких романа указао на промену друштвено-политичке парадигме. М. Бахтин је доста простора посветио истраживању карневализације жанрова у књижевности, те је истакао да се у хуманизму и ренесанси догодила „веома дубока и готово потпуна карневализација читаве уметничке књижевности” (1967: 194). Након појаве романа у хуманизму и ренесанси дошло је до „романизације” старих жанрова, јер је роман учинио и остале жанрове „свеснијим” (1967: 355), односно приближио их стварности новонасталог друштвеног система вредности. Да је књижевни жанр политичка творевина сведочи и статус романа у постколонијалним студијама, где је овај прозни жанр виђен као „својеврсни препис владајуће идеологије” (КОРДИЋ 2007: 261).

М. Фуко је указао на чињеницу по којој поредак дискурса у сваком друштву врши одређен вид контроле, самим тим што нешто искључује а друго селекује у складу са интенцијама носиоца моћи (2007: 8). У античкој књижевности дисциплина дискурса спровођена је тако што је трагедија пропагирана као најпопуларнији жанр, а она је морала тематизовати античку културу и владаре полиса, који су потомци богова грчког мита. Само онај ко је носилац дискурса има моћ, а дискурс је увек производ одређених интересних група. У том смислу дискурс је условљен друштвено-политичком датомашћу, што се одражава, свакако, и на књижевни дискурс. Манипулација дискурсом вршена је током историје књижевности и тенденциозним изазивањем одређеног емоционалног одговора, или пак смеха, као поступка за тренутно сузбијање емоција. Из тог разлога у историји

књижевности често се прибегавало пародији на крају сваке епохе⁸, не би ли се постојећи поредак негирао и како би се омогућило афирмисање нове друштвено-политичке парадигме.

Изазивањем осећања патоса и етоса утврђује се одређени поредак дискурса, актуелни или нови друштвени поредак, док се изазивањем смеха исти оспорава. Из тог разлога осећања етоса и патоса најчешће имају афирмишући карактер усмерен ка уздизању одређене идеологије, њеном одржавању и јачању, а изазивање смеха негирајући, десидентан однос према одређеном поретку. Иако се не може рећи да постоји разлика између изазивања емоција патоса и етоса у погледу афирмације одређеног дискурса моћи, јер се у појединим епохама етосом заговарао актуелни, а у другим нови дискурс моћи, што исто важи и за осећања патоса, примећујемо да ипак међу њима постоји одређена разлика. Наиме, осећања етоса погоднија су за активизам у циљу одређених промена, о чему најбоље сведоче радови теоретичара реализма и марксизма. Самим тим што су осећања етоса носиоци критичког става према одређеном дискурсу, изазивањем ових емоција се првенствено покреће политичка потреба за брзим променама постојећег поретка.

Док се изазивањем осећања етоса и патоса доминантно заступа интерес носиоца моћи или интересне групе, изазивање смеха води демократизацији, јер је смех, као што су то приметили А. Бергсон и М. Бахтин, увек усмерен ка исправљању крутости поједница према мерилима већине и ка укидању хијерархије. С друге стране, смех води песимизму јер је по својој природи неафирмишући, те се њиме не може изазвати емоционални одговор какав је човеку током историје био неопходан ради општег прогреса.

Историјско клатно смењивања одређеног тенденциозног емоционалног одговора у различитим књижевним епохама или поетикама јесте само одраз човекове природне потребе за прогресом и променама. Закључак до којег смо дошли свакако не претендује да буде својеврсна дефиниција значаја емоционалног одговора или смеха у књижевности, нити се политичком функцијом поступака изазивања емоционалног одговора исцрпљује сав смисао постојања истих, поготову не у естетском погледу. Овде смо само указали на

⁸ Тако је у ренесанси пародијом витешких романа настао *Дон Кихот* Мигела де Сервантеса, док су барокни песници пародирали *Канцонијер* Франческа Петрарке.

могућности политичке манипулације емоционалним одговором на примерима које нам нуде релевантни текстови из теорије и историје књижевности.

Историја емоционалног одговора у књижевнотеоријском дискурсу

Занос, подражавање као задовољство и обраћање емоцијама

A slike zato rado gledamo što učimo dok ih promatramo i što zaključujemo što predstavlja svaka poјedinost na slici, na primjer: „ovo je taj i taj čovjek”.
Jer ako slučajno prije toga nismo vidјeli naslikani predmet u stvarnosti, uživanje nam ne stvara oponašanje nego samo vјeština izvedbe, boја ili neki други takav uzrok.
АРИСТОТЕЛ (1983: 15)

У старогрчкој теоријској пракси придавао се емоционалном одговору читаоца/слушаоца суштински значај у уметности и у беседништву. Платон у *Ијону* заговара становиште да песник ствара у божанском надахнућу, да је стваралачки процес ирационалан и да се песник, па самим тим рапсод и слушалац налазе у посебном емоционалном стању. И сам велики рапсод Ијон признаје Сократу:

Jer govoriću ti bez ikakva prikrivanja. Jer meni se, kad govorim nešto dirljivo, oči napune suzama, a kada govorim nešto što izaziva jezu ili strah, onda mi se od straha kosa nakostreši i srce mi lupa (ПЛАТОН 2002: 12).

Платон на уста Сократа лако доказује Ијону да је уметност производ божанског надахнућа и ирационалности, духовито му указујући на то да се плаши пред масом њему оданих људи од којих ниједан не показује жељу да му науди. Шта је по Ијону циљ уметности? Да пробуди одређена осећања и код публике:

Jer moram veliku pažnju da obraćam na njih: ako ih nagnam u plač, onda ću se ja na kraju смејати jer ću primiti novac; a dovedem li ih dotle da se oni meni смеју, onda ću na kraju ja plakati jer ću novac izgubiti (ПЛАТОН 2002: 13).

Дакле, „Платон ирационалну природу песничког дела непосредно повезује са осећањима која се јављају у песнику, а потом се попут намагнетисаног прстена преносе на рапсода или његове слушаоце” (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2016б: 12). У дијалогу *Федар* Платон каже да „do najdragocenijh dobara dolazimo zanosom, ukoliko nam se on daje kao božji poklon” (ПЛАТОН 2002: 96) и говори о четирма врстама заноса⁹. У заносу се човек сећа

⁹ Четири врсте заноса по Платону су: пророчки занос који долази од божје пророчке силе – мантика, занос испитивања будућности што га разумни људи врше својим умовањем – ојонистика, песнички занос који долази од муза и љубавни занос (ПЛАТОН 2002: 96–97).

света Идеја, своје праегзистенције, због чега је занос нешто лепо, јер открива лепоту будећи нам сећања на свет Идеја, на Биће.

Колико је значајан емоционални одговор за Платона најбоље нам показује његова *Држава*. У идеалној Држави свака уметност која развија страх, грозу, тематизује неморал, недолучно понашање богова и хероја мора се избацити из државе. Таква дела треба одбацити „ne zato što nisu pesnička, i što mnoštvo ne uživa u tome da ih sluša, nego baš zato što ukoliko su više pesnička, utoliko manje treba da ih slušaju mladići i ljudi koji treba da budu slobodni i da se više plaše ropstva nego smrti” (2002: 67). Тиме нам Платон указује на чињеницу да емоционални одговор толико снажно делује на реципијенте да управо овај сегмент уметности васпитава омладину и ствара одређено душевно расположење у народу. Не треба само тужне садржаје и мелодије избацити, већ дефетизам изазивају и непримерена весела расположења, па тако не треба богове приказивати како се много и радо смеју, јер „ako se neko jako smeje, onda to izaziva i veliku promenu” (2002: 69). У уметности треба подражавати храброст, разборитост, побожност, племетнитост и сличне врлине, а никако страх и ропски дух, па Платон свом саговорнику каже:

Zar nisi primetio da svako podražavanje, ako se neguje od detinjstva i nadalje, postaje navika i druga priroda, i to u držanju tela, ili u načinu govora, ili u načinu mišljenja? (2002: 77).

Још је Платон истакао чињеницу да се емоционални одговор одражава на начин мишљења реципијента, што је и те како предмет проучавања савремених афективних и когнитивних наука. Платон није заобишао ни проблем урањања:

Po mome mišljenju, čestiti pesnik će, kad u svome pripovedanju dođe do mesta na kojem treba da istakne reči ili dela nekog odličnog čoveka, hteti da to izgovori kao da je on sam taj čovek i neće se stideti takvog podražavanja (2002: 77).

Књижевност има ту моћ да васпитава омладину и добра ће песма довести до доброг душевног расположења, а добра песма је она која развија храброст и племенити дух, те су такве песме пре свега химне боговима и оде херојима. Платон из Државе протерује и све мелодије које буде тужне емоције, као и све инструменте на којима се такве мелодије производе. Од инструмената оставља само лиру и китару које прате певање химни и ода. Велики простор који је Платон посветио одбацивању поезије у својој *Држави* указује нам

на његову свест о друштвеној важности уметности, а та се њена вредност огледа у емоционалном одговору читаоца на уметничко дело. Да Платон нема у виду само садржај уметничких дела говори нам чињеница и да жели одбацити и све мелодије, тонове, стопе, жанрове и инструменте који изазивају осећај туге, страха или језе. Грк прави имплицитну класификацију емоција на оне које су прикладне за васпитање омладине у идеалној Држави и на оне које то нису. Критеријум прикладности не односи се на то да ли емоцију прати осећај задовољства или незадовољства, већ подразумева да се одређена емоција сме или не сме јављати у одређеним околностима. Зато и смех понекад треба избегавати (богови се не смеју смејати), а патња може бити и корисна, ако пати неко ко је то заслужио својим (не)делима.

Платон је присталица питагорејске естетике, те није чудно што је осуђивао принципе уживања и задовољства у уметности – принципе које је бранила софистичка естетика. За Аристотела зато можемо рећи да је софиста, јер за њега емоције чине суштинско својство уметности, те се често истиче у студијама о емоционалном одговору да је његова поетика у целини афективна (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2016б: 12). По Аристотелу, сва уметност је подржавалачка, што он образлаже тврдећи да је подражавање човеку урођено, као и да му причињава задовољство (АРИСТОТЕЛ 1983: 15). Тиме се грчки филозоф већ при дефинисању уметности дотакао феномена *читаоачеве рецепције*. У чувеној дефиницији трагедије Аристотел као њену суштину издваја катарзу, појам који је током историје наилазио на различита тумачења у теорији књижевности. С обзиром на то да се термин јавља у контексту прочишћавања афеката изазивањем сажаљења и страха и без обзира на то да ли је реч о етичкој или психоаналитичкој интерпретацији, или је реч о структуралном или интелектуалном прочишћењу (што Аристотел није додатно појаснио када је разложно коментарисао сваки сегмент своје дефиниције), накнадна напомена филозофа да се сажаљење појављује за приказане особе а страх за нас саме дотиче се проблема урањања, за који се по аутоматизму везује емоционални одговор. Без емпатије за јунаке на сцени и аналогије између јунака и читаоца о катарзи се не може расправљати. Најважнији саставни део трагедије је склоп догађаја, што може прихватити и савремена когнитивна наратологија:

No najvažnije je od toga sastav događaja. Tragedija, naime, nije oponašanje ljudi nego ljudskih djela i života. (I sreća i nesreća jesu u aktivnosti, a svrha je fabule neka radnja a ne neko svojstvo. Dramska lica po svojim karakteristikama imaju određene osobine, ali po svojim su djelima sretna ili protivno od toga.) (АРИСТОТЕЛ 1983: 19).

Радња се везује за прелаз из среће у несрећу и обрнуто. Без таквог прелазу радња не може изродити штиво за трагедију и управо у том прелазу налази се циљ трагедије. Овај Аристотелов став је јако значајан за емоционални одговор, јер указује на структуралне елементе који утичу на нашу рецепцију дела. У једанаестом поглављу првог одељка Аристотел говори о емоционалном учинку преокрета, препознавања и патоса на читаоца. За нас је поготову значајан термин *патос*, који се дефинише на следећи начин: „*pathos* је чин poguban ili bolan, kao umiranja, žestoke boli, ranjavanja i sve stvari te vrste koje se dešavaju u vidljivoj stvarnosti” (1983: 28). У свом преводу Аристотелове *Поетике* Здеслав Дукат оставља термин *pathos* у грчком облику речи како би указао на то да тај термин не подразумева исто што и туђица *патос* коју данас користимо (1983: 209–210). Наиме, З. Дукат сматра да је Аристотел термин *pathos* највероватније употребио у колоквијалном значењу те грчке речи која означава нешто што је претрпљено, за разлику од речи *praxis* која означава нешто што је учињено (1983: 210), те Аристотелов термин „*znači neki neugodan doživljaj promatran bilo kao subjektivna emocija ili kao objektivna nesreća*” (1983: 210). И овај појам се неминовно везује за урањање и емпатију, за читаочево емоционално проживљавање догађаја. Без урањања нема ни патоса, јер је патос, као и катарза, појам који се везује за читаочев емоционални одговор.

У другом одељку Аристотел даље разрађује све могуће комбинације преласка из среће у несрећу и из несреће у срећу како би указао на то која комбинација одговара трагедији: честити и рђави људи не смеју да падају из несреће у срећу, а рђави из среће у несрећу, јер ове комбинације не би изазвале осећаје сажаљења и страха (АРИСТОТЕЛ 1983: 29) зато што „*sažaljenje pobuđuje onaj koji nezasluženo pada u nesreću, a strah nastaje tako što prepoznamo da je onaj koji doživljuje nesreću netko sličan nama – sažaljenje prema nekrivom, strah za nama slična – tako da ishod neće biti takav da izazove sažaljenje niti strah*” (1983: 29). За трагедију је зато, по Аристотелу, потребан човек по средини који пада из среће у несрећу не због своје злоће него због неке погрешке (кривице). У првом одељку антички мислилац дефинисао је човека по средини као неког ко није ни бољи ни гори од нас, дакле као неког ко је сличан нама, а са таквим је идентификација најлакша, па је самим тим и урањање олакшано. Конвенције жанра трагедије су такве да се пада из среће у несрећу, за разлику од комедије где је обрнут редослед. Оваква дефиниција жанрова је чисто афективна. Треба напоменути да је Аристотелова поетика нормативистичка, али заиста

можемо понекад на основу смењивања емоционалних стања читаоца одредити о ком се жанру одређеног дела ради. Осећање страха и сажаљења изазива се склопом радње, па Аристотел разматра различите структуралне могућности: ако непријатељ навали на непријатеља, ту се не јавља осећај страха и сажаљења, ако нису ни пријатељи ни непријатељи такође, али ако пријатељ удари на пријатеља, брат на брата или син на оца, такво градиво одговара трагедији. И етапе развоја драмске радње, сиже дела, Аристотел ће везати за емоционални одговор, те је заплет трагедије прелажење из среће у несрећу.

Аристотел експлицитно говори о феномену *урањања песника у уметничко дело*:

Jer uz jednaku prirodnu obdarenost oni su uverljiviji koji su obuzeti osjećajima koje prikazuju pa najistinitije bijesni i ljuti se gnjevni. Stoga pjesničko je umeće za svestrano obdarene ili za mahnite naravi; od tih, naime, jedni su prijemljivi za dojmове a други opsjednuti (1983: 37).

Управо због уверљивости и преношења емоција на реципијента песник мора бити и темпераментан, мора стварати у екстази, заносу, те није довољна само техника која се стиче знањем и искуством. Песников задатак је да пренесе своја осећања на публику, а, да би то учинио, и он мора осећати оно о чему пише.

На значај емоционалног одговора указивали су од античких времена и реторичари. Сретен Петровић у *Реторици* наводи да је елоквенција најпопуларнији део реторике, јер се односи на питања стила (1995: 33). Тако је још Еурипид тврдио да је елоквенција „краљица срца”, а Ларпа да је „elokvencija tačan izraz istinskog osećanja” (1995: 34). У историји реторике најчешћа подела стила је на једноставан, умерен или средњи и узвишен стил (1995: 36). Једноставни или хладни стил представља рационалан начин изражавања и има за циљ да изнесе неку истину која се темељи на очигледним доказима, те се он користи у науци и филозофији (1995: 36). Умерени стил се користи у говорима и он је предмет изучавања реторике, а његова сврха јесте да се њиме задобије поверење слушалаца (1995: 37). Узвишен стил се користи у књижевности и има за циљ да усхити и изазове задовољство реципијената (1995: 37), а другачије се може назвати и патетичним стилем, јер је то усхићен начин говора који узбуђује (1995: 37). С. Петровић указује на то да у трихотомiji од ниског до узвишеног стила све више опада доминација логике, а повећава се поетска функција говора:

U pomenutoj trihotomiji: stvar – etos – patos, ili: ubeđivanje – karakter – uzbuđenje, napetost između ubeđivanja uma i uzbuđenja srca rešiva je jedino u etičkoj perspektivi blagog, umerenog stišavanja preobilja u jednom i drugom ekstremu (1983: 38).

Дакле, реторичари су од античких времена истицали да је циљ књижевности да узбуди реципијенте патетичним стилем, односно специфичним начином на који ће текстуализовати одређену тему (ствар). По представљеној парадигми С. Петровића, задатак беседништва је да изазове осећања етоса, а књижевности осећања патоса.

У својој *Реторици* Аристотел као једну од метода уверавања слушаоца издваја расположење у које се доводи реципијент, те је задатак реторике да открије све стратегије уз помоћ којих се постиже овај циљ: „Uverljivost se postiže raspoloženjem slušalaca kad im besednikov govor pobudi osećanja, jer čovek ne donosi iste odluke u stanju zadovoljstva i nezadovoljstva, ljubavi i mržnje” (АРИСТОТЕЛ 1997: 18). У једанаестој глави Аристотел говори о задовољству, дефинишући га као одређено кретање душе након чега следи враћање у њен природан положај (1997: 83). Насупрот задовољству стоји незадовољство, које карактерише бол, мучност, тегобност, непријатност. Дакле, Аристотел дели емоције по критеријуму пријатности.

Задовољство може бити телесно и интелектуално. Телесно је ирационално и односи се на чулни опажај (између осталих и на у естетици повлашћена чула слуха и вида), а интелектуално је рационално. Интелектуално задовољство условљено је имагинацијом и памћењем: „onoga ko se nečega seća i onoga ko se nečemu nada uvek prati predstava onoga čega se seća ili onoga čemu se nada” (1997: 84). Због тога „sve što je ugodno mora se sastojati ili u osećanju postojećeg zadovoljstva, ili u uspomeni na prošla zadovoljstva, ili u nadi u buduće zadovoljstvo, jer sadašnje osećamo, prošloga se sećamo, a budućem se nadamo” (1997: 84–85). Зато је могуће, тврди даље Аристотел, да нам буду угодна и сећања на неугодне догађаје, односно да нам задовољство пружи сећање на тренутке незадовољства. На овом месту поновиће се и ставови из *Поетике* да су угодни подражавање и нагли обрти у радњи.

Занимљива је и Аристотелова дефиниција осећања: „osećanja su uzbuđenja duše pod čijim uticajem ljudi menjaju mišljenje u pogledu odluke, a praćena su osećanjem zadovoljstva i nezadovoljstva” (1997: 123). Свакако, ова дефиниција дата је у контексту писања реторике, али нам указује на Аристотелову свест о моћи емоција којима аутор може манипулисати публиком и усмеравати слушање или читање наратива. Аристотел онда даје каталог различитих емоција (љутња, благост, љубав, мржња, страх, стид, сажалење и тако даље) и све разврстава на оне које буде осећај задовољства и, са друге стране, осећај незадовољства,

тако да све емоције имају своје антиподне парњаке. Филозоф говори о свим тим емоцијама како би показао њихов учинак на судију не би ли се остварио неки циљ.

Римски теоретичари угледали су се на античке узор, поготову на Аристотела, у својим поетичким тектовима. Реч је о нормативистичким поетикама које су пре свега имале за циљ да дефинишу одређене жанрове, тако да им емоционални одговор није био у првом плану. За разлику од текстова Платона и Аристотела, поетике Хорација или Псеудо-Лонгина тек узгред помињу емоције и њихов значај. Од ових поетика много већи садржај по питању емоционалног одговора нам нуди писац реторике *Образовање говорника* Марко Фабије Квинтилијан. Тако се Квинт Хорације Флак на само једном месту у *Посланици Пизонима* или *Песничкој уметности* посвећује овом проблему:

Nije stvar u lepoti, nek pesma i dirljiva bude,
Zato, ma kuda da leti, nek ume da srca ponese.
Smehu odzaruje osmeh, a suzama uzvraća suze
Lice čovečje; i ti, kad hoćeš da zaplačem, priđi
S istinskim bolom i sam, pa će tvoj bol i mene da boli... (МИЛОСАВЉЕВИЋ 1991: 56).

Хорације поставља експлицитни захтев уметницима да им дела морају садржати емоције и да те емоције морају бити уверљиве како би читалац могао уронити у текст. Славни римски реторичар раздваја естетску функцију књижевности од емоционалног одговора у првом цитираном стиху, док се код Платона и Аристотела емоције нису могле раздвојити од естетског доживљаја уметности. Платон је сматрао да уз помоћ божанског заноса уметник стиже до света Идеја, до лепоте. Аристотел, као што смо видели, сматра да је сва уметност подражавалачка, а да је подражавање у уметности врста задовољства. У последњем цитираном стиху Хорације управо говори о емоционалном одговору када наводи да ће уверљиво изнето емотивно стање и њега као рецепијента ганути.

Псеудо-Лонгин се у трактату *О узвишеном* коментарише Цецилијев став да је узвишено увек везано за појам *страсти* (*патоса*). Појам *страсти* или *патоса* може, по Псеудо-Лонгину, коегзистирати са узвишеним, али то нису никако исте појаве. Страст се може огледати и у оплакивању, болу и страху, а то са узвишеним није случај. Зато Псеудо-Лонгин сматра да похвални говори, говори религиозних карактера и свечани говори добијају узвишеност у свим обрасцима, али да су понајвише без осећаја (1991: 67). Са тиме се не можемо сагласити, јер и овакви говори за оне који их не сматрају само декларативним и церемонијалним могу бити емоционални. Псеудо-Лонгин ће управо због тога трактат

завршити реченицом: „Ne oklijevam, zacijelo, ustvrditi da ništa nije tako svečano uvjerljivo kao neka plemenita strast (patos), ako se ona očituje u pravi čas, jer ona kao da zanosno hlapi iz oduševljenja duha, te ispunjuje riječi tako apolonskim dahom” (1991: 67). Код аутора трактата о узвишеном срећемо поново као код Аристотела термин *патос*, али он овде има шири значај: док је у првом случају патос била радња која доноси бол и страдање, он сада означава њиме страст која се не односи само на неугодна осећања, што је јако значајно за даљу генеологију појма. Псеудо-Лонгин је у праву када тврди да узвишено не можемо увек везивати уз појам *патоса*, под условом да се тај појам не односи на читав емоционални систем, те да је у том случају узвишено ослобођено било какве осећајности. Ипак, да *узвишено* није безосећајна естетичка категорија може нам потврдити и Псеудо-Лонгинова дефиниција у којој, како смо видели, узвишено уздиже дух пред племенитим заносом и радошћу. Патос тако подразумева не само бол и страдање као код Аристотела, јер са њима узвишено не може коегзистирати, већ обухвата и осећања задовољства самим тим што Псеудо-Лонгин оставља могућност за сједињење узвишеног и патоса у одређеним случајевима.

Квинтилијан у својој реторици доста простора посвећује емоцијама. У другом поглављу шесте књиге, под насловом „Обраћање емоцијама”, он тврди да је најважније обраћање емоцијама у судском говору. Најтеже је деловати на осећања судије, јер се мора наћи начин како утицати на исте тако да судије заузму онај став који ми желимо. Да Квинтилијан узима у обзир када говори о обраћању емоцијама не само беседништво него и све остале језичке делатности може нам посведочити његова реченица: „U svakom dijelu govora, kako sam već rekao, pruža nam se široka mogućnost obraćanja emocijama” (КВИНТИЛИЈАН 1967: 187). Циљ беседништва је да публику гане, да она саосећа са говорником, зато што је обраћање емоцијама јаче од аргумената, јер може придобити судију на страни говорника – он ће у души желети да нам помогне (1967: 188). Зато Квинтилијан истиче да се „u emocijama ogleda sva snaga govorništa” (1967: 187).

Према Квинтилијану, постоје две врсте емоција:

Prve Grci nazivaju pathos, što potpuno tačno odgovara latinskom izrazu adfectus (emocija). Druga se naziva ethos, za koju se, po mom mišljenju, u latinskom ne nalazi ekvivalentan izraz. Prevode ga rečju mores (moral) – etika. Međutim, ovde se ne misli na moral, nego na moralna svojstva, jer se upravo na moralu temelje sva duševna stanja (1967: 188).

Говорник, по Квинтилијану, мора умети да процени у којој ситуацији какву врсту емоције треба изазвати код судије. Дакле, све емоције се класификују по критеријуму њихове јачине и трајања. Појам *патос* се лагано трансформише у односу на значење које му је Псеудо-Лонгин придавао – сада су то све снажне и пролазне емоције. У овом значењу термин ће се доминантно употребљавати до данашњег дана.

Римски реторичар уводи и термин *патетична амплификација* за поступак преувеличавања емоција да би се код судије изазвала одређена реакција. Он понавља Платонов и Псеудо-Лонгинов став да се и говорник мора осећати у складу са одређеном емоцијом коју жели да изазове код других. Ако се тако не осећа, онда је решење фантазија – уживљавање, односно:

... vizije pomoću kojih se slike odsutnih stvari tako pojavljuju u našoj duši da mislimo da ih vidimo vlastitim očima i da ih stvarno pred sobom imamo (1967: 193).

Квинтилијан на тај начин говори о проблему урањања и стратегијама изазивања емоционалног одговора који везујемо за овај феномен. Своју мисао он објашњава примером: ако желимо да жалимо убијеног, онда замишљамо његов смртни трзај, последњи јецај, сцену његове смрти или његов страх (1967: 193). Ово је одличан пример како се посебним стратегијама и поступцима које доводе до урањања постиже снажнији емоционални одговор него једноставним изношењем информација. Чињеница да је неко убијен не изазива у нама (па ни у судији који такве случајеве има свакога дана) толико снажну емоцију као представа те сцене и поистовећивање са жртвом у последњим тренуцима њеног живота. Као дидактичар, Квинтилијан саветује учитеље да је пожељно навикавати ученике да се уживљавају (1967: 194).

У трећем поглављу, посвећеном феномену *смеха*, аутор је писао о ефектима хумора и шала на слушаоце и судију, па тврди да „*smeh rastjeruje i odagnaје turobna i nevesela osećanja*” (1967: 194). Врсте шала су неограничене и зависе од друштва, места и ситуације. Смех тако има супротан ефекат од пређашње наведеног код слушаоца – његова функција је да се на одређену ситуацију гледа са дистанце, критички и без патетичне амплификације.

Задовољство, корист и узбуђење

О какав подлац, ниски роб сам ја!
Није ли страшно да тај глумац ту
У једној песми, једном сну о страсти
Маштом својом може присилити душу
Да од њеног дејства пребледи му лик,
У оку буди сузе, лицем страх,
Јецање у гласу, и држање све
С његовом маштом да дође у склад?
А све низашта? За Хекубу? Шта је
Хекуба њему, или он Хекуби,
Да плаче за њом?!
ШЕКСПИР (2010: 78)

Након антике поетика емоционалног одговора дуго је била под окриљем реторике. Теоретичари и уметници у хуманизму и ренесанси, бароку и класицизму угледали су се на античке узоре, чинећи тек мале помаке у односу на наслеђену мисао Платона, Аристотела, Цицерона или Квинтилијана. Теоријска мисао хуманизма и ренесансе била је до XVI века под већим утицајем Платона него Аристотела, с обзиром на то да је Аристотелова *Поетика* до тада у Западној Европи била позната тек делимично и посредно – преко текстова римских аутора. Ова чињеница одразила се и на актуализацију феномена *емоционалног одговора* у радовима хуманиста и ренесансних стваралаца и теоретичара, те је очигледна већа заинтересованост за ову тему аутора који су писали под утицајем Аристотела.

Први хуманисти су посебно истицали улогу задовољства и користи као подједнако важних сегмента уметности. Ф. Петрарка је сматрао да је за разумевање поезије нужно удубљивање, а оно је немогуће без задовољства читаоца и његове апсолутне усредсређености на оно што чита (ПАНТИЋ 1963а: 156). Ђовани Бокачо је у предговору *Декамерона* навео да су његови разлози за писање овог дела пружање утехе онима којима је она ускраћена, а ту пре свега мисли на жене, чије су жеље спутане оковима патријархалног друштва (1963: 161). Жене, за разлику од мушкараца, немају много начина да се забаве и отргну од свакодневних непријатних мисли. Тако ће и јунаци збирке новела забавом и уживањима пребродити тешке дане током којих у њиховом граду влада опака заразна болест. Књижевност је за Ђ. Бокача извор уживања и забаве, те се због тога суочава у метатекстуалним коментарима са ригорозном критиком свога доба. Ђ. Бокачо је на тај начин експлицитно нагласио емоционалну функцију књижевности, имајући притом на уму

само њену хедонистичку страну. Говорећи о сличностима и разликама између поезије и историје, Ђ. Понтано је као сличност истакао тенденцију да код читаоца изазову осећања:

Nijednoj od njih dveju nije u većoj ili manjoj meri no onoj drugoj namera ili težnja da pouči, da zabavi i da gane (ПАНТИЋ 1963а: 194).

Како би оствариле свој циљ, поезија и историја или нешто величају или нешто куде. Овакво повезивање историје и поезије последица је вишевековне традиције упоређивања реторике и поезије. То је јасно и из Понтановог поређења поезије и беседништва, по којем је беседнику и песнику „dužnost da slušaoca uzbude i pokrenu” (ПАНТИЋ 1963а: 196).

Пре открића Аристотела теоријска мисао о емоционалном одговору хуманизма и ренесансе није се много удаљила од Цицеронових мисли о синтези лепог и корисног. Велики преокрет, који се десио у XVI веку, довео је до тога да емоционална функција уметности постане незаобилазан феномен у теоријској пракси, што се већ може уочити у ставовима Сперонија и Фракастора, о којима је било речи у претходним поглављима. Позивајући се неоправдано на Аристотела, Лодовико Кастелветро говори о трима драмским јединствима – јединство радње, времена и места. У образложењу јединства радње он прави разлику између главне и споредне радње и тврди да „sporedna služi glavnoj da bi se ili sreća ili nesreća učinila većom” (1991: 98), где препознајемо очигледан Аристотелов утицај. Ово је покушај дефинисања епизоде у књижевном делу на основу емоционалне функције сегмента текста.

Бернандо Тасо је посебно бранио идеју да је циљ уметности да забави, поред тога што користи, због чега је истицао да књижевно дело мора да се прилагођава одликама и укусу времена у коме се ствара. Свој век Б. Тасо назива поквареним јер тежи уживању и забави у уметности више но користи, а он се у својим делима мора прилагодити очекивањима публике (ПАНТИЋ 1963б: 14–17). И А. Минтурно је тврдио да је задатак песника да подучава, забавља и узбуђује (1963б: 36). Ко не постиже сва три наведена циља истовремено не може се назвати песником. А. Минтурно даље истиче: „Poučavanje je stvar potrebe, zabavljanje stvar prijatnosti, a uzbuditi srce, to je stvar snage govora” (1963б: 36). Узбуђење није последица само садржаја уметничког дела већ и форме, снаге говора, начина на који је дело презентовано: „A onaj koga vodi neki božanski zanos govora ne uzbuđuje i ne zanosi slušaoca samo težinom i ozbiljnošću misli, nego i snažnim podsticajem da u dušama izazove uzbuđenje” (1963б: 37).

Енглеска ренесанса, такође, није занемаривала емоционалну функцију књижевности, о чему нам може посведочити и Хамлетова реплика из мотоа овог поглавља. В. Шекспир је на маестралан начин у Хамлетовом солилоквијуму изразио снагу и значај емоционалног одговора у уметности. По В. Шекспиру, емоционалне реакције људи су исте поводом фикције и стварности. Управо ће емоционални одговор бити део Хамлетове стратегије за проверу да ли је стриц одговоран за убиство његовог оца.

У класицизму су теоретичари књижевности, угледајући се пре свега на Аристотела и Цицерона, поновили ставове својих узора о емоционалном одговору. По Николи Боалоу, песник не може достићи узвишеност стиха „ако не осећа тајни уплив неба” (МИЛОСАВЉЕВИЋ 1991: 131), што је урођени дар. Говорећи о елегiji, Н. Боало се дотиче проблема емоционалних реакција публике:

Svečaniјim glasom, ali blagim ipak
U ime elegija, tugom, u crnini,
Raspletene kose, nad grobom da јeca.
Ona бол i radost ljubavi оpeva;
Slast, strah, srdžbu i mir u dragani budi (1991: 137).

Међутим, уметник мора бити обазрив и умерен када опева снажне емоције, иначе ће његова песма бити наивна и лажна:

U žalosti треба da budete smerni.
Треба da плачете, da bih i ја plak'o (1991: 143).

Велики класициста увидео је да је врло танана граница између уверљиво презентованих емоција у делу и оних које делују неискрено и изазивају пре подсмех но саосећање код слушаоца/читаоца. И Н. Боало говори о узбуђењу, у нормативистичком маниру саветујући песницима да оно мора расти све више и више током дела не би ли се на врхунцу разрешило *без муке*. Дух је у делу потресен највише разрешењем заплетене радње и наглим разјашњењем одређене тајне, која „*sve odmah izmeni, sve drugačijim stvori*” (1991: 141). На овом месту Н. Боало се дотиче проблема антиципације и изневерених очекивања, феномена који су јако значајни за емоционални одговор, будући да неизвесност буди снажна осећања код читаоца.

Теорије хуманизма, ренесансе, барока и класицизма нису начиниле епохална открића у истраживању феномена *емоционалног одговора*, бар не онаква попут дела Аристотела и Квинтилијана. Међутим, у сегментима оних текстова који су настајали под

утицајем Аристотела од XVI века отварају се нове и инспиративне теме везане за емоционалну функцију књижевности које су и до данас актуелне у науци о књижевности.

Етос – етичка функција емоционалног одговора

Ako postoji nešto dirljivo, onda je to čovek
koga vidimo kriva i nesrećna bez njegove krivice.
(ДИДРО 1964: 73)

Епоха просветитељства или рационализма није занемаривала емоционални одговор у оној мери као што ће то бити учињено у реализму. Напротив, емоционалном одговору дата је значајна улога у остваривању просветитељских гносеолошких и етичких циљева.

Иако је Дидроов текст у коме пише о новој драмској врсти – грађанској драми или озбиљној комедији – настао између 1781. и 1784. године, дакле након Лесинговог огледа о песништву и сликарству из 1776. године, прво ћемо изнети Дидроове поетичке ставове с обзиром на то да су типични за епоху просветитељства, док Г. Е. Лесинг својом теоријским текстовима чини искорак ка романтичарској епохи.

Дидро стаје у одбрану емоционалног одговора у уметности, сматрајући да она може изазвати задовољство и када засмејава и када разнежује читаоце (ДИДРО 1964: 46). Стил дела зависи управо од осећања која се желе изазвати код читаоца, јер без различитих врста емоција ниједан стил не може ганути срце (1964: 51). Сврха уметности је да изазивањем снажних осећања изврши морални утицај на реципијента:

Parter u pozorištu je jedino mesto gde se mešaju suze čestitog čoveka sa suzama nevaljalca. Tamo se nevaljalac buni protiv nedela koje bi sam počinio; saučestvuje u patnjama koje bi on sam drugima naneo i gnuša se čoveka koji ima njegov sopstveni karakter. Ali utisak je primljen; on i mimo nas ostaje u nama; i zao čovek izlazi iz svoje lože manje raspoložen da čini zlo nego što bi to bio da ga je neki strogi i grubi govornik osuo grdnjama (1964: 53).

Дакле, Д. Дидро сматра да гледалац захваљујући емоционалној функцији књижевности може из позоришта изаћи као бољи човек. Када прави разлику између просте и сложене драме, за карактеристике прве узима мноштво заплета без снажних осећања, а за сложену драму такву која развија снажно осећање испољено у пуној својој снази (1964: 57). Д. Дидро каже да се лако памте догађаји и да једном одгледана представа са мноштвом заплета при другом гледању изазива досаду, док је сложена драма увек занимљива.

Снага емоционалних реакција зависи од драмске узбудљивости, а ова зависи више од плана него од дијалога (1964: 87). Д. Дидро сматра да не треба скривати расплет од

читаоца, односно темељити дело на простим заплетима и расплетима, већ је много боље имати обавештеног читаоца који зна више него што знају јунаци на сцени, те са већом пажњом и узбуђењем слуша сваку њихову реч унапред знајући до чега она може довести. Сликвито ће овај свој став објаснити одговором на питање шта повећава драмску узбудљивост: „То је оно што sultan ne zna, а о чему је gledalac обавештен” (1964: 88). Доказ за то је чињеница да на гледаоца и монолози могу снажно деловати. Гледалац мора да зна више него лице у драми, јер се у супротном неће унести више од тог лица (1964: 89). Када говори о контрастима у књижевности, Д. Дидро истиче да највише воли када се у душу улију крајња и супротна осећања – да се душа потреса у два супротна смисла, те да се у њој изазове осећај помешаног бола и задовољства, горчине и миље или миље и страха (1964: 100). Из наведених разлога писац мора посебно обратити пажњу на план и стратегије обавештавања гледаоца.

Г. Е. Лесинг у тексту „Лаокоон или о границама сликарства и поезије: с узгледним објашњењима разних тачака старе историје уметности” проблематизује традиционална поређења између поезије и сликарства, указујући, између осталог, и на различит емоционални одговор приликом рецепције ових двеју уметности. Коментаришући на самом почетку своје контрастивне анализе античке скулптуре *Лаокоон и синови*, Г. Е. Лесинг се дотиче проблема емпатије и уживљавања: „Bol koji se otkriva u svim mišićima i žilama tela, i za koji nam se čini, i ne gledajući lice i druge delove tela, da ga bezmalo i sami osećamo već i po bolno uvučenom donjem trbuhu – taj bol, velim, ipak se ne izražava nikakvim besom u licu i u celom telu” (ЛЕСИНГ 1964: 7). Управо је једно од диференцијалних обележја вајарског дела у односу на песничко то што је лице скулптуре представљено као лепо без обзира на контекст. у складу са класичном естетиком и карактеристиком сликарских уметности¹⁰, које су у могућности да прикажу само један догађај у времену. Сликарство је, наиме, просторна уметност, а поезија временска, те се у поезији може сукцесивно подражавати Лаокоон и када ћути и када од бола виче. Немачки просветитељ зато претпоставља да би Софоклеов Лаокоон (из изгубљене трагедије) попут Филоктета и Херкула викао на сцени како би изазвао наше саучешће, које је „uvek ravno patnji koju ispoljava predmet što nas zanima”

¹⁰ Лесинг под именом сликарства подразумева све ликовне уметности.

(1964: 10), односно да лик Лаокоона у трагедији не би наличио оном стоику кога видимо на вајарском делу. Када бисмо га на сцени видели како стоички подноси свој бол, то би у нама изазвало дивљење, али дивљење је, каже даље Г. Е. Лесинг, хладан афекат који искључује сваку топлију страст коју би у нама побудио лик који пати и вапи над својом судбином.

У недостатку Софоклеовог Лаокоона, Г. Е. Лесинг пореди Филоктета из трагедије са вајарским делом. Да би у читаоцима/гледаоцима писац трагедије изазвао емоције, он приказује рањеног а не болесног Филоктета, јер се о рањеном човеку може створити живља представа него о болесном. Да би повећао степен саучешћа, Грк је рањеном јунаку додао још несрећа: глад, потпуну лишеност друштва и тешке услове живота (1964: 21). Идентификација са таквим ликом изазива грозу и ужас. Г. Е. Лесинг критикује француску драму која је обрадила исту тему о Филоктету, сматрајући да је она деградирала античку трагедију изазивајући примитивније емоционалне реакције: уместо патње хероја за својим оружјем – луком, које је симбол његовог јунаштва као највреднија компонента његовог епског каталога, Филоктет француског писца пати за принцезом која се немотивисано нашла са њим. Уместо јунака који пати у самоћи заборављен од свих, иако је син највећег хероја Тројанског рата, добијамо младића који плаче за својом принцезом. Французи, по Лесинговом мишљењу, промашују суштину жестоко изражавајући осећања и страсти јунака, јер су тада они неприлични и не могу изазвати саосећање код читаоца, већ једино подсмех и досаду (1964: 22). На овом месту Г. Е. Лесинг је изнео два своја врло интересантна запажања када је реч о емоционалности уопште – једно је из делокруга психологије, а друго је сагледавање односа према емоцијама са друштвено-политичког аспекта. Док француски јунак осећа само чежњу и љубав према принцези, грчког Филоктета обузимају различите емоције, па самим тим изазива и много сложенији емоционални одговор код читаоца/гледаоца, те немачки просветитељ о емоцијама каже:

Ništa nije varljivije nego opšti zakoni za naša osećanja. Njihovo tkivo je tako tanano i zamršeno da i najopreznije raščlanjivanje jedva može da i jedan jedini konac čisto uhvati i da ga prati kroz sve ukrštene konce. A i kad bi mu to pošlo za rukom, kakva je od toga korist? U prirodi nema nijednog pojedinačnog čistog osećanja; sa svima se javljaju u isto vreme hiljadu drugih, od kojih i ono najslabije potpuno menja osnovno osećanje, tako da izuzeci niču jedan za drugim i najzad i sam tobožnji opšti zakon ograničavaju na prosto iskustvo u malo pojedinačnih slučajeva (1964: 23).

Г. Е. Лесинг је овде указао на сложеност емоционалног система човека и самим тим на широку испреpletену мрежу емоционалних реакција људи на одређене догађаје. Зато се

човек и позива на искуство, појединачне случајеве, или, у духу когнитивних наука, на сцене и оквиру како би имао у зависности од ситуације адекватан емоционални одговор. Ма колико издвајали појединачне емоционалне реакције у датом случају, ми никада не можемо до краја набројати читаво *клушко* осећања, а Немац се иронично пита и зашто бисмо то чинили и да можемо. Довољно је да емоције приказане на сцени буду искрене и приличне, те ће их публика доживети снажно.

Са друге стране, Г. Е. Лесинг говори и о друштвено-политичком аспекту емоционалног одговора упоређујући античка дела са уметничким текстовима потоњих епоха. На пример, у античкој књижевности јунаци плачу или вичу од бола на сцени, изазивајући снажне емоције код читаоца. Након тога се хоризонт очекивања мењао и то политичком манипулацијом реципијентима. Цивилизованом човеку наводно не пристоји да снажним афектима реагује на спољне надржаје, од њега се очекују неустрашивост и стоички став, те се више не изазива осећање страха и сажаљења. Та промена се десила у римској књижевности, у којој се од јунака очекивало исто што и од гладијаторских бораца, а „*pozorište nije arena*” (1964: 24), јунаци драме морају да показују осећања. Зато Г. Е. Лесинг долази до закључка „*da su gladijatorske igre bile glavni uzrok zbog kojeg su Rimljani u tragičnom rodu ostali toliko daleko ispod osrednjosti*” (1964: 24). Док је за грчку књижевност најузвишенији жанр била трагедија, за римску је то еп. Не налази Г. Е. Лесинг случајно узрок промене хоризонта очекивања читаоца када је у питању емоционални одговор у гладијаторским борбама, нити се тај узрок мора схватити као једини – он је, заправо, само сликовити приказ онога што се од уметности очекивало у римској књижевности. Немачки просветитељ се у овом тексту супротставља ставовима француске сензуалистичке естетике, пре свега Дибои, који је тврдио да је уметност разбибрига и да је њена једина сврха изазивање осећања задовољства, те је уживање у уметности упоредио са уживањем у гладијаторским играма. Ова околност показује нам да је однос према емоционалном одговору и у Лесингово доба сличан оном у римској култури, у којој је западноевропска цивилизација налазила своје узор. Дибоа је, заправо, само неспретним поређењем указао на врсту емоционалних реакција које је читалац његовог времена имао у свом хоризонту очекивања. Г. Е. Лесинг је, дакле, увидео да је емоционални одговор конструкција аутора, те да као такав зависи од хоризонта очекивања читаоца, а имајући у виду обе ове чињенице, емоционални одговор зависи и од друштвених околности и политичких тенденциозности.

Ово Лесингово запажање и не изгледа толико епохално ако имамо у виду да је Платон за идеалну Државу тражио храбре и неустрашиве људе и зато цензурисао дела која изазивају *дезертерска* осећања. Занимљиво је то што је Платоново дело било утопија, политичко-пропагандни текст, док се Лесингова примедба односи на реалност – показивање снажних емоција у делу осуђује се као наивно, патетично или срамотно, док се, на пример, на јунаково хвалисање након крвопролића гледа као на својеврстан подвиг увек вредан пажње читаоца.

Г. Е. Лесинг, попут Д. Дидроа, у духу просветитељства истиче да је дело утолико дирљивије уколико изазива већи осећај човечности, дакле, ако се уз помоћ емоционалних реакција публике пренесе и одређена поука. Бавећи се естетичким проблемима, Г. Е. Лесинг указује на суштински значај емоција за естетску перцепцију: „Slikajte nam pesnici, doradanje, naklonjenost, ljubav, ushićenje koje lepota izaziva, i naslikali ste samu lepotu” (1964: 87). Ако не осећамо да је нешто лепо, онда то за нас није лепо. Такође, Г. Е. Лесинг говори и о естетичкој категорији *ружног* неколико деценија пре но што ће феномен *ружног* бити актуализован у романтичарској поетици. Немац сматра да уметност изазива и помешана осећања попут смешног и ужасног, а да би изазвала та осећања, уметност манипулише категоријом *ружног*. Смешно тако може настати као контраст савршенства и несавршенства¹¹.

Још један важан проблема актуализује Г. Е. Лесинг када тврди да се и непријатна осећања могу допасти у подражавању, у фикцији, односно да могу изазвати наше задовољство и догађаји који би нам у свакодневном животу изазвали незадовољство. На овакве закључке наилазили смо већ до сада, али Немац жели да пронађе границу, односно емоционални одговор који се не може никако доживети као пријатан, а да је сам по себи непријатно осећање. Такво гранично осећање по Г. Е. Лесингу је осећања гађења, које су „uvek prigodna, nikad nisu podražavanje” (1964: 97). И гађење може бити пријатно, али само за тренутак – на пример, док из знатижеље посматрамо слику мртвог човека (чувени Аристотелов пример). Међутим, када се задовољи наша знатижеља, по Лесинговом мишљењу, та ће слика код нас убудуће изазивати недопадање ако нисмо поремећеног ума.

¹¹ Г. Е. Лесинг је овде антиципирао романтичарски однос према гротески, објашњавајући идентичан појам, а не користећи термин као Виктор Иго у „Предговору” драми *Кромвел*.

Доказ да уметност не може да изазове све емоције Г. Е. Лесинг проналази у осећању глади, јер поглед на неког ко је гладан може изазвати сажаљење, грозоту или гађење, али не може саму глад (1964: 104). Овај доказ ипак не можемо узети у обзир када разматрамо проблем емоционалног одговора јер је реч о физиолошкој и егзистенцијалној потреби.

Г. Е. Лесинг је у свом тексту о поређењу песничке и сликарске уметности отворио многа питања о феномену *емоционалног одговора*. Он нам је дао много више но што се то могло очекивати од једног рационалисте и супарника сензуалиста, па се може рећи да је одређеним својим ставовима надмашио уметничку епоху за коју се његово име везује и најавио поетику романтизма.

Романтичарски патос

Ljubavi carstvo se otvara
Počinje opet basna stara.
Prirode iskonska igra se javlja,
U svemu snažna reč se obnavlja,
I tako velika duša sveta
Svuda se budi i beskrajno cveta.
– Новалис (ГЛУШЧЕВИЋ 1967: 55)

Нови сензибилитет у књижевности још упечатљивије од Г. Е. Лесинга највио је Жан-Жак Русо (Jean-Jacques Rousseau) као један од најутицајнијих филозофа просветитељства. Швајцарско-француски филозоф је сматрао да је савремена култура негација природе, заговарајући човеков повратак истој, те је такав став према животу и свету назван *русоизмом* (ЖИВКОВИЋ 1986: 686). Наведени став Русоа „počiva na dva osnovna principa: unutrašnjem osećanju i nepatvorenoj prirodi” (1986: 686), односно на филозофском становишту по којем се човек оглушио о своју природу и осећајност због друштвених правила и норми. Ж. Ж. Русо је сматрао да „samo istinske i snažne emocije mogu da donesu pravu sreću” (1986: 686), чиме је извршио неизмеран утицај не само на уметнички покрет *Sturm und Drang* (нем. *Бурјост и плаховитост*)¹², него и на епоху романтизма.

Романтичарска поетика видела је у емоционалном одговору суштину поезије. Уметност има задатак да прикаже праву човекову природу, све његове емоције, свесно и

¹² *Sturm und Drang* је покрет у немачкој књижевности који је обухватио период од око 1770. до 1785. године. Представници наведеног покрета су одушевљени природом уздизали култ генија, страсти и слободе, препуштајући се машти и осећању (ЖИВКОВИЋ 1986: 773).

подсвесно, лепо и ружно. Новалис је готово у песничком заносу указивао на значај емоционалне функције књижевности, тврдећи да, ако читаоцу срце не заигра од радости, ако не осети љубав и сладострашће, ако не дрхти од слатког страха, онда није доживео снагу уметности у њеном пуном сјају (ГЛУШЧЕВИЋ 1967: 59). Зато је, по мишљењу Новалиса, за књижевност веома значајна емпатија, односно уживљавање: „Kroz poeziju nastaje najveća simpatija i sudjelovanje, najintimnije zajedništvo konačnog i beskonačnog” (МИЛОСАВЉЕВИЋ 1991: 183).

Песник се, сматра Вилијем Вордсворт, у избору језичких средстава мора управљати истинским укусом и осећајем (ДОЛЕЖЕЛ 1991: 106). Тврдећи да језик уметничког дела мора бити под дејством снажног утиска, „jer svaka je dobra poezija spontani izljev snažnih osećaja” (МИЛОСАВЉЕВИЋ 1991: 194), Вордсворт истиче експресивну функцију језика као диференцијалну одлику књижевноуметничког функционалног стила. Експресивна концепција песничког језика има хуманистичку мисију да „’popravi’ osećajnost čitaoca u vreme kada je savremena civilizacija dovela ljudski um u stanje gotovo primitivne tromosti” (ДОЛЕЖЕЛ 1991: 107). Циљ поезије је зато да изазива осећање задовољства и узбуђење више но да користи, у чему В. Вордсворт види превагу естетске функције над етичком. Страсти које се преносе на читаоца увек морају бити праћене осећајем задовољства. Одређена емоција подстиче песника да снажно побуђује такве осећаје код реципијената. Лирски субјекат на тај начин настоји да пренесе своја осећања читаоцу експресивном снагом језичког израза. В. Вордсворт говори и о односу између мисли и осећања у стваралачком процесу:

Jer neprekidni prliv naših osećaja obuzdavaju i usmeravaju naše misli koje su, zapravo, oličenje svih naših minulih osećanja; pa kao što promatranjem međusobnih odnosa tih općih oličenja otkrivamo ono što je doista važno za čovjeka, tako će ponavljanjem i postojanom prisutnošću čina mišljenja naši osećaji uvijek biti zaokupljeni važnim temama, dok, na kraju, ako smo uistinu obdareni velikom senzibilnošću, ne dođe do stvaranja takvih umnih navika da ćemo slijepim i mehaničkim pokoravanjem spomenutim navikama moći opisati događaje i izražavati osećaje koje će svojim svojstvima i međusobnom povezanošću nužno morati uveliko olakšati čitateljevo razumevanje, te pojačati i proščistiti njegove emocije (МИЛОСАВЉЕВИЋ 1991: 194).

Дакле, уз помоћ мисли писац може обуздати снажне емоције и прилагодити их исказу како би такве олакшале читаочево разумевање и рецепцију текста. Техника или умеће писања ће тако послужити својим стратегијама при уобличавању емоционалног одговора читаоца.

Романтичари су се супротстављали поетичкој мисли просветитељства, па је тако Самјуел Тејлор Колриџ сматрао да је циљ поезије изазивање задовољства, а науке саопштавање истине (ГЛУШЧЕВИЋ 1967: 141). Метрички састав поезије с једне стране „duguje svoje postojanje stanju povećanog uzbuđenja” (1967: 143), а са друге је и сам метар праћен језиком узбуђења. Дакле, версификација поезије утиче на емоционални одговор читаоца. Мора постојати сагласност између задовољства формом и емоције која се изазива. На тај начин долази до прећутног споразума између песника и његовог читаоца, по коме читалац има право да очекује, а песник је обавезан да пружи одређену врсту и степен пријатног узбуђења који дата версификација налаже (1967: 143). Тако постоји језик потиснутог гнева, јарости или љубоморе. Версификација се мора прилагодити предмету, јер одређена преовлађујућа мелодија подразумева исто тако одређен спектар емоционалних реакција, самим тим што је у поезији веома значајна и музичка наслада за саму рецепцију и што „postoji bliska veza između muzike i duboke strasti” (1967: 143).

Поезија је, према Колриџовом схватању, језик маште и страсти, те се она „odnosi na sve što stvara ljudskom duhu neposredno zadovoljstvo ili bol” (1967: 145). Она је одраз човекових осећања, „sveopšti jezik kojim srce opšti sa prirodom i sa samim sobom” (1967: 145). Књижевност је права и најзначајнија историја човечанства јер она чува и преноси човекову мисао и свако његово осећање. Она није исто што и реалност – она је фикција у којој се приказују ствари какве ми желимо да буду и уображавамо да јесу – и баш зато је она и боља од реалности (1967: 147). Књижевност не треба само да подражава природу, да просто оцртава осећања ма колико она била јасна и снажна, већ мора уз помоћ маште да покаже став, вољу и тежњу песника:

Plamen strasti, prenesen na maštu, otkriva nam, kao bleskom munje, najdalje zakutke misli, i prožima čitavo naše biće. Poezija predstavlja oblike pre svega ukoliko oni nameću druge oblike, i osećanja ukoliko ova nameću oblike ili druga osećanja (1967: 147).

Моћ поезије је да саопшти утисак који одређени предмет под утицајем страсти производи на дух. Предмет који изазива страх представиће се, на пример, хиперболом како би и код читаоца изазвао немир и стрепњу (киклоп изазива страх већ и на основу саме дескрипције митолошког бића). Лепоту драге ће песник преувеличавати и глорификовати, употребиће сјајне метафоре или поређења, не само да би исказао своју љубав према њој него и да би се обратио емоцијама читаоца. Трагична поезија „teži da podigne osećanje do

vrhunca ili patosa, upotrebljavajući za to svu snagu poređenja ili kontrasta” (1967: 149). С. Т. Колриџ је тиме истакао емоционалну функцију стилских фигура и версификације у поезији.

У „Филозофији композиције” Едгар Алан По изнео је низ различитих стратегија писања којима песник жели да изазове одређен емоционалан одговор. Супротстављајући се теорији о песничком заносу, Е. А. По у свом програмском тексту, који школе креативног писања често узимају за парадигматичан текст о значајнијој улози технике у односу на надахнуће, поступно разлаже стваралачки процес у коме је настала његова чувена поема „Гавран”. Све је почело од утиска песника, почетне инспирације и емоционалног набоја. Затим је песник желео да напише песму имајући у виду хоризонт очекивања публике, односно базирајући се на укус читаоца и критике (ПО 2006: 71). Зато је неопходно размислити о дужини песме, па амерички песник каже: „Nepotrebno je dokazivati da pesma samo onda zaslužuje svoje ime ako snažno uzbuđuje, uzdižući dušu; a sva snažna uzbuđenja su po psihičkoj nužnosti kratka” (ПО 2006: 72). Дело се зато мора прочитати у једном даху како би дужина била у сразмери са узбуђењем, односно јачином жељеног утиска. Одлучио је да његова поема има стотинак стихова (на крају их је имала сто осам).

Друго питање је било шта жели постићи песмом, а одговор је гласио да жели дело које ће сви ценити – дакле, утисак који жели да изазове прилагодиће очекивању рецепијената. Зато за израз узима тугу, јер она неизбежно узбуђује осетљиву душу до суза (ПО 2006: 74). Припев мора деловати снажно и зато мора бити „zvučan i pogodan za otegnuto svečano naglašavanje” (ПО 2006: 75), те избор гласова сужава на дуго *o* и *p*, као најбогатији сугласник. Реч која садржи ова слова, а истовремено је у складу са сетом као циљаним основним осећањем, јесте реч „nevermore” („никад више”). Затим је кренуо у потрагу за фигуром која ће изговорити пронађену реч – прво се сетио папагаја као птице која говори, али пошто папагај није у складу са намераваним изразом, односно тежњом да изазове код читаоца тугу, песник припев приписује гаврану, као птици злослутници. Уследио је одабир предмета; песник се питао шта је, по општем људском схватању, најтужније. Одговор је био смрт лепе жене. Онда је било неопходно одабрати одговарајући лирски субјект, те песник ту улогу намењује ожалошћеном љубавнику који је највише дирнут смрћу вољене особе. Како би истакао ожалошћени дух младића, песник користи контраст приказујући гаврана као равнодушног. Прво је написао последњу строфу која представља врхунац, те је затим

остале строфе прилагођавао првонасталој. Важно му је било да ниједна строфа по свом дејству на читаоца не превазиђе последњу строфу, па је стога строфе које би имале јачи утисак од ове намерно ослабио „kako ne bi smetale utisku koji treba da proizvede vrhunac” (ПО 2006: 77). Имајући у виду емоционални одговор читаоца, песник је одабрао и хронотоп своје поеме: за место је узео малу собу у којој живи младић, у којој је време проводио са својом покојном драганом и у којој га сада све подсећа на њу, а за време бурну ноћ како би мотивисао долазак гаврана који бежи од олује и како би метафорично дескрипцијом ноћи назначио и осећања неутешног љубавника.

О емоционалној функцији књижевности у романтизму пише се са много ентузијазма, готово у надахнућу, те се бројни ставови романтичара не могу емпиријски доказати, јер су њихови текстови, пре свега, индивидуалне стваралачке поетике. Систематичнији мислиоци, попут немачких филозофа XIX века, у уметности су видели једини пут до истине и доброте, што је назначено и у најстаријем нацрту програма немачког идеализма, чији је један од аутора Фридрих Хелдерлин:

Najzad, ideja, koja sve objedinjava, ideja lepote, reč uzeta u višem, platonovskom smislu. Uveren sam sad da najviši čin uma, koji obuhvata sve ideje, jeste estetski čin, te da se istina i dobrota sestrimе samo u lepoti (ХЕЛДЕРЛИН 2009: 156).

Из тог разлога немачки филозофи поезију сматрају учитељицом живота (ХЕЛДЕРЛИН 2009: 157), придајући јој значај какав никада раније није имала у историји човечанства. Ф. Хелдерлин је извршио велики утицај на естетичаре немачког идеализма и поетику романтизма. За њега античка књижевност представља највеличанственији узор естетском стваралаштву, те је са усихићењем писао о Хомеру, Софоклеу и другим античким ауторима. Фридрих Шлегел ће потом за хеленску уметност написати: „Ova prva masa helenske umetnosti poezije, stari epos, jambi, elegija, prozaična pevanja i pozorišne igre: to je sama poezija” (ШЛЕГЕЛ 1992: 20), а да је поетика сентиментализма и романтизма само носталгични вапај за антиком, што је и идеја коју је даље разрадио Ф. Шилер у тексту „О наивној и сентименталној поезији”, где *наивно* везује за античку књижевност у којој су се емоције показивале непосредно, а *сентиментално* за модерну романтичарску. Ф. Шилер наглашава да се уметност мора окренути природи, „а осећање којим се држимо природе [је] тако блиско сродно осећању којим žalimo прохујало доба детинјства и детинјасте невиности” (1991: 180). Култивисани човек настоји да од себе сакрије ту неокрњену природу детињства,

али нас сваки траг природе њему враћа. Грчка култура се, по Шилеровом мишљењу, још увек није изопачила, те није напустила природу: „Cela zgrada njihovog društvenog života, bila je sazdana na osećanjima, ne na kakvom krpežu izveštačenosti; sama njihova mitologija bila je nadahnuće jednog naivnog osećanja...” (1991: 180). Док је Грк тежио природи и осећањима, савремено друштво нема хитнијег интереса него да од ње бежи. Ф. Шилер запажа да су се у античко време људи осећали природно, док његови савременици могу осећати само оно што је природно и тежити природи као што „bolesnik teži za zdravljem” (1991: 181). С обзиром на то да је из људског живота ишчезла природа као искуство и као субјекат који дела и осећа, она се у поезији Шилеровог доба јавља као идеја и предмет, па тако песници вапе за искреношћу, за природом или за руралном средином. Та поезија више није наивна већ сентиментална – она је жал за младошћу изопачено култивисаног човека. Ови Шилерови закључци потврђују Лесингове ставове о културно-историјској условљености емоционалног одговора.

Ф. Хелдерлин је извршио тријадну поделу књижевности на лирску, епску и трагичку (2009: 83), што је утицало на Јохана Волфганга Гетеа и Г. В. Ф. Хегела приликом њиховог утемељивања система књижевних родова. Емоционални одговор читаоца има значајну улогу за Хелдерлинову класификацију поезије. За лирску поезију Ф. Хелдерлин каже да је „produžena metafora nekog osećanja” (2009: 87) и да је „neposredni jezik naše osećajnosti” (2009: 88), док је епска поезија по свом тону умерена и озбиљна, због чега песник намерно искључује у њој одређене мисли, страсти, слике или емоције јер не одговарају делу (2009: 43). В. Ф. Г. Хегел у својој *Естетици*, која је заокружила развој модерне филозофије и самим тим представља својеврсни врхунац естетичке мисли XIX века, прави следећу дистинкцију међу књижевним родовима: еп одликује објективност, лирику субјективност, а драму њихова синтеза. По угледу на Ф. Хелдерлина, В. Ф. Г. Хегел истиче да су емоционалност и субјективност најзначајније одлике лирике. У субјекту је основ садржине пошто песма највише зависи од његовог расположења и стања које се преноси на реципијента: „Песник наине жели да изазове у слушаоцу оно исто душевно расположење које испричани догађај изазива у њему лично и које је он због тога потпуно унео у приказивање” (ХЕГЕЛ 1961а: 498). Емоционалност ће се стога у будућности увек везивати више за лирску но за епску и драмску поезију.

Назначујући разлике између уметности и беседништва, В. Ф. Г. Хегел је закључио да обе делатности људског духа служе да изазову осећања код реципијента, али да уметност узбуђује читаоце ради њих самих за разлику од беседе, која узбуђење користи као средство да би дошла до неког свог циља (1961a: 379–380). Немац сматра да поезија „мора да избегава сваки циљ који нема никакве везе са уметношћу и чистим уметничким уживањем” (1961a: 382).

Романтичарска поетика се у пуној снази посветила изучавању емоционалног одговора указујући на његову функцију у књижевности. Такође, у текстовима романтичарских аутора видели смо како се емоционална реакција може изазвати употребом стилских фигура, емпатијом, версификацијом или тематизованим предметом. Поова „Филозофија композиције” нуди нам занимљива нараторолошка решења за изазивање емоција попут одабира наратора, фокализације, наратора или хронотопа.

Социјално осећање

Забављати ум може само онај предмет
који му даје „хране за мисли”.
(МАРКОВИЋ 1974: 35)

Теоријска мисао епохе реализма занемаривала је емоционалну функцију књижевности, усмеравајући се доминантно, у духу позитивизма, на личност аутора и контекст. Самим тим скрајнути су реципијент и емоционални одговор читаоца. Сент-Бев је заговарао биографски метод у тексту „О властитој методи”, не обзирајући се на читаоца. Слично поступа и Иполит Тен, угледајући се на Сент-Бева, у „Уводу у историју енглеске књижевности”, где се на књижевност гледа као на „*vegni sliku običaja jedne sredine i znak izvesnog stanja duha*” (МИЛОСАВЉЕВИЋ 1991: 217). Уметност није забава маште већ права историја човечанства, те је у проучавању књижевности важно уочити контекстуалне параметре расе, средине и момента. На емоције се гледа само као на један од садржајних слојева дела, па Тен наводи да се у књижевности огледа психологија читаве расе (1991: 234). Николај Гаврилович Чернишевски тврди да је општа карактеристична ознака уметности,

која чини њену суштину, репродукција живота и објашњење друштвених појава, односно да се њен значај огледа у развијању критичког мишљења људи (1991: 276).

Какав је однос поетике реализма према емоционалној функцији књижевности најбоље нам могу посведочити текстови С. Марковића који се узимају за манифесте српског реализма. У прегледу књижевности својих савременика, под насловом „Певање и мишљење”, С. Марковић оспорава феномен *песничког заноса*, сматрајући га средством манипулације којим се песник служи како би од себе начинио узвишену личност којој се обичан народ мора дивити. Српски реалиста оспорава идеалистичку естетику аргументом да она не одговара савременом добу које је у духу науке. Тако-Шекспирово дело *Отело*, у коме јунак због љубоморе убија своју жену, не може бити лепо савременом и еманципованом човеку, јер жена има права да воли кога хоће. У веку када је В. Шекспир писао, наводи С. Марковић, наука још није била кадра да упитоми дивље страсти, те се на жену гледало, у средњовековном маниру, као на личну својину мушкарца. Данас би протагонист Шекспирове драме био зликовац а не узвишени трагични јунак (МАРКОВИЋ 1974: 22–23). Еманципованог човека не сме да води страст него ум. Већ у овом ставу позитивиста јасно долази до изражаја због чега су емоције скрајнуте. Уметност, по мишљењу С. Марковића, не сме *попуњавати* природу, већ је само осликавати онакву каква јесте. Став који се овде заузима према подражавању је апсолутно у супротности са Колрицовим схватањем. У књижевности је најважнији садржај, а он мора одговарати савременим мислима и осећањима. У том погледу С. Марковић сматра да романтичарска поезија више не одговара потребама савремених читалаца – љубавна поезија српског романтизма је наивна, испразна и зато деградира савремено друштво. Он осуђује такву емоционалност поезије, питајући се има ли публика какву корист од излива љубавникових осећања. Песник о љубави може нешто рећи једино ако то има неку „општу вредност” (1974: 30). У романтичарској поезији нема истинског људског живота какав се налази у савременим друштвеним романима. С. Марковић пропагира писање романа који ће тематизовати болести друштвеног организма, међународне односе, социјална и политичка питања. Наводећи да постоји разлика између певања и мишљења, аутор тражи књижевност која ће бити храна за мисли (1974: 35).

У чланку „Реалност у поезији” С. Марковић наводи да је савременој публици потребан народни песник – онај који ће писати о јадима и проблемима са којима се људи

сусрећу свакога дана. Видевши у лирици аксиом за емоционалну функцију књижевности, српски реалиста пророчки изјављује да лиризам ишчезава и уступа место „критичном разматрању сувременог друштва са свима његовим потребама” (1974: 35). С. Марковић глорификује науку науштрб романтичарске књижевности, износећи своје друштвено-политичке судове, али и парадигматичне ставове епохе реализма.

Психоанализа: емоционални трагови

Nesumnjiva veza između ubistva oca u *Braći Karamazovima* i sudbine Dostojevskog oca više je nego jednom biografu pala u oči i podstakla ih da ukažu na „izvestan moderan psihološki pravac”. Psihoanalitičko shvatanje, jer se na njega mislilo, pokušava da u ovome događaju vidi najtežu traumu, a u reakciji Dostojevskog na to prepozna stožer njegove neuroze. (ФРОЈД 1973: 243–244)

Значајан допринос изучавању емоционалног одговора реципијента уметничких дела дали су зачетници психологије С. Фројд и К. Г. Јунг, јер су утицали на потоња истраживања начина на који читаоци урађају у текст. С. Фројд је у тексту „Појам језе у књижевности и психологији” из 1919. године дошао до закључка који је назвао парадоксалним: „у књижевности много тога није језиво, а било би да се dogodilo у животу, као и да у књижевности постоје многе могућности за постизање strave које отпадају у животу” (2010: 45). Из тог разлога човек не доживљава фантастичне призоре из света бајке као нешто језиво, док би такви призори у стварном животу изазвали осећај strave. Са друге стране, у животу нам може изазвати језу понављање једног догађаја, а исто не би било изазвано у свету фикције. С. Фројд је запазио да ће нам језу изазвати онај лик са којим се поистовећујемо, односно у кога се уживљавамо (2010: 47), те за то наводи пример „Рамсенитовог блага”, у којем одсечена шака не делује на читаоца језовито, јер се он не поистовећује са принцем која осећа stravu, док идентична сцена у приповеци Ернеста Хофмана „Прича о одсеченој шаци” изазива језу. Може се рећи да је овим запажањима С. Фројд започео психолошка истраживања значаја емоционалног одговора у књижевности, придајући уметности посебну улогу у емоционалном животу човека. Живот једног несрећног човека заиста у нама може побудити снажније емоције у књижевности него идентична биографија личности, због начина на који је наратив о њему обликован у свету фикције где лик постаје синегдоха за све несрећне људе, а прича о њему заправо говори о судбини човека уопште.

За С. Фројда уметност је, као сублимација, „посебан механизам одбране личности од неповољних ефеката фрустрације”, односно „усмеравање инфантилног сексуалног импулса са неприхватљивог ка друштвено прихватљивом смеру деловања” (ОГЊЕНОВИЋ 2003: 47). Човек своје ниске нагоне и страсти, које потискује због друштвених норми, може задовољити преко уметности идентификацијом са фиктивним ликовима који исте упражњавају. Из тог разлога, према С. Фројду, реципијент доживљава катарзу јер успева да растерети нагоне, те уметност има функцију регресије личности због тога што задовољавање тих нагона у свету фикције остаје некажњено. С. Фројд је на основу биографских података и романа Фјодора Михајловича Достојевског донео дијагнозу да је руски писац имао афективне епилептичне нападе због Едиповог комплекса (ФРОЈД 1973: 242), који су се први пут појавили након смрти његовог оца. То што је Ф. М. Достојевски са једне стране прижељкивао смрт свога оца изазвало је у њему осећај гриже савести јер је отац убијен, што је за њега представљало најтежу трауму и изазвало неурозу. Наиме, Ф. М. Достојевски се поред мржње према оцу поистовећивао са њим као узором и ривалом, те се након смрти оца идентификовао са умрлим, чиме је кажњавао себе (1973: 245). Своју неурозу Ф. М. Достојевски успео је да задовољи путем фикције, што се најбоље одразило у роману *Браћа Карамазови* где је дошло до поетске обраде која није могућа без „ublažavanja i prigriivanja” (1973: 251) којим Ф. М. Достојевски признаје да „epileptičar, neurotičar u meni je oseubica” (1973: 253). На тај начин писац се фикцијом на друштвено прихватљив начин самокажњава признајући своје скривене нагоне и трауме. С. Фројд је на уметност гледао као на одређену врсту терапије, занемарујући њену естетску вредност, те је пажњу усмерио само на оне емоције које се тичу сублимације траума. Међутим, психоаналитички метод С. Фројда указује на то да је емоционални одговор реципијента последица побуђивања осећања на основу емоционалних трагова из читаочевог личног искуства, а на које текст упућује.

Удаљавајући се од овако ограниченог тумачења улоге књижевности, К. Г. Јунг је истраживао појам *колективно несвесног*, који је, за разлику од индивидуално несвесног, наслеђен и формиран током еволуције човека. Из тог разлога К. Г. Јунг је увео појам *архетипа*, који означава постојање одређених форми у психи, односно „првобитних мисли” човека (2003: 53), наратива који обликују човекову свест. Архетипови су „nesvesne ilustracije samih instinkta; drugim rečima, oni predstavljaju 'matricu instinktivnog ponašanja'”

(2003: 54), што би значило да ће човек у одређеној ситуацији реаговати на начин који је, речима когнитивне психологије, условљен шемом као референтним оквиром. На архетип се може гледати као на прототип когнитивног и афективног одговора на одређену сензацију која је током еволуције човека валоризована као веома важна. Један од примера архетипа о којем говори К. Г. Јунг је архетип Аниме, која означава прототип идеалне жене коју индивидуа изграђује на основу идеализовања своје мајке (2003: 76), али и на основу свих митова и наратива о идеалним женама из своје унутрашње библиотеке. Анима подразумева и одређен емоционални одговор:

Anima jeste faktor od najveće važnosti u psihologiji muškarca, gde su uvek na delu emocije i afekti. Ona pojačava, preteruje, falsifikuje i mitologizuje sve emocionalne odnose prema profesiji i ljudima oba pola. Prediva fantazije koja se tu nalaze su njeno delo (ЈУНГ 2003: 80).

К. Г. Јунг указује на значај архетипова и Аниме за уметност, па самим тим њену улогу види у евоцирању емоција код аутора и реципијената које побуђују архетипови, а без којих би човек био суочен са губитком животности, флексибилности и хуманости (2003: 81). Уметност својим наративом преноси архетипове кроз генерације формирајући у свакој свест о нечему важном у животу што омогућава човеку да има вољу и жељу за делањем и одржавањем међуљудских односа, те је К. Г. Јунг сматрао да је уметничко стваралаштво најпогодније за истраживање психологије човека (ПАНИЋ 1997: 15). Међутим, након наведених Фројдових и Јунгових запажања, психологија уметности је дуго била маргинална дисциплина у односу на друге психолошке гране, да би савремена психологија исту ставила поново у саму жижку свог интересовања (1997: 15).

Одговор афективној заблуди

Šta ovo... čini?
(ФИШ 1989: 49)

Почетак XX века у књижевнотеорисјком дискурсу обележиле су поетике руског формализма и Нове критике, које су свој фокус ставиле на иманентни приступ књижевноуметничким делима. Иако су поменуте текстоцентричне теорије тенденциозно занемаривале улогу читаоца у естетском процесу, поједини теоретичари из овог периода су приликом излагања својих поетичких ставова имали у виду и емоционални одговор реципијента. Тако Виктор Шкловски, један од најзначајнијих представника руског

формализма, у тексту „Ускрснуће речи”, приликом излагања своје теорије о живој речи каква је неопходна у књижевним делима, тврди да је жива реч важна како би се „доживеле” речи и форме, а не само препознавале (ШКЛОВСКИ 1969: 14). Глагол *доживети* се свакако односи на феномен *рецепције*, што потврђују и тврдње Руса да епитете треба користити „zbog živog poetskog osjećanja” (1969: 15) и да смо ми „prestali osjećati svijet” (1969: 18), због чега је неопходно да се речи оживе. У текстовима „О поезији и заумном језику” и „Уметност као поступак” В. Шкловски објашњава на који начин се могу ускрснути речи. У првом тексту о заумном језику аутор истиче да и сам звук речи побуђује емоције код читалаца/слушалаца, па макар оне и немале одређена значења (1969: 23), те указује на утицај звучности појединих речи и вокала на емоционални одговор реципијента. В. Шкловски у раду „Уметност као поступак” износи свој став да се поезија мора бранити од аутоматизације дискурса, те као пут ка деаутоматизацији наводи поступак зачудности „који повећава теškoћу и dužinu перцепције jer je perceptivni proces u umjetnosti sam sebi svrha i treba da bude produbljen” (1969: 43). Поступак изазивања зачудности се, такође, односи на читаочев емоционални одговор, јер свако изазивање *чуђења* побуђује емоције. Дакле, иако аутор акценат ставља на уметнички поступак, односно на форму, он не занемарује и утицај исте на рецепцију.

Међу предствницима Нове критике који су посебну пажњу посветили емоционалном одговору издваја се Ајвор Армстронг Ричардс (Ivor Armstrong Richards), који је у раду „Значење лепоте” начинио поделу између симболичке и емотивне употребе речи (ХРИСТИЋ 1973: 46). Симболичка употреба речи користи се не би ли се реферисало на нешто и изнеле одређене чињенице, те као таква карактерише, пре свега, научни стил. Са друге стране, емотивна употреба речи је „upotreba reči kojima se izražavaju ili izazivaju osećanja i stavovi” (1973: 46), а она карактерише књижевноументички стил. Обе функције имају две стране, говорникову и слушаочеву, те су при емотивној функцији укључени и „izražavanje emocija, stavova, raspoloženja, namera itd. kod govornika, i njihovo saopštavanje, to jest njihova evokacija kod slušaoca” (1973: 47). Феномен *евокације емоција* је за А. А. Ричардса веома значајан, с обзиром на то да је циљ поезије изазивање осећања и ставова (1973: 47). У том контексту аутор, попут В. Шкловског, говори о афективној употреби језика и евокативној снази речи, а посебно је интересантна његова антиципација научних истраживања емоционалне меморије у оквиру савремених когнитивних наука:

Na taj način, u jednom sasvim određenom smislu, iako u smislu koji se jedino može, pomalo složeno formulisati, stanja kontemplacije svoju potpunost i bogatstvo duguju radu memorije; ne memoriji suženoj i specijalizovanoj, kakva je potrebna u odnosu na neku posebnu stvar, nego memoriji koja na slobodniji način učestvuje u proširenju i pojačanju osetljivosti. U takvim smo uslovima izloženi rasprostranjenijoj i raznorodnijoj stimulaciji, zato što su ukonjene inhibicije koje normalno kanališu naše reakcije (1973: 53).

A. A. Ричардс је отишао и корак даље у односу на В. Шкловског при анализи начина на који реципијент емоционално перципира књижевноуметнички текст, говорећи о меморији која се активира на основу стимуланса. У тексту „Анализа песме” А. А. Ричардс интерпретира процес рецепције поезије кроз шест врста догађаја: визуелне сензације штампаних речи, слике врло тесно повезане са овим сензацијама, релативно слободне слике, референце на различите ствари или *помисли* на њих, емоције и афективно-вољни ставови (1973: 85). Овакав слојевити метод најављује будући структуралистички приступ, али и у *догађајима* од четвртог до шестог антиципира когнитивистички приступ тумачењу књижевноуметничких дела. Наиме, референце на различите ствари или *помисли* на њих подразумевају не само контекстуализацију дела већ и побуђивање извесних искуства реципијената на основу стимуланса које поезија садржи. Говорећи о емоцијама и ставовима које дело побуђује, А. А. Ричардс напомиње да су „i znaci i simboli sredstva da naše prošlo iskustvo pomogne našim sadašnjim reagovanjima” (1973: 98). Дакле, у поменутој парадигми А. А. Ричардса, емоције су знаци ставова, а евоцирани ставови су најважнији део сваког искуства, из чега аутор изводи закључак у маниру представника афективних теорија читања да је уметност најмоћније средство за ширење сфере људског сензибилитета (1973: 99).

У тексту „Четири врсте значења” А. А. Ричардс излаже став да се артикулисан говор може посматрати с четирију аспеката: смисао, осећање, тон и намера (1973: 103). Под смислом се подразумева садржај говора; осећање, под којим аутор подразумева цело вољно-афективни аспект живота – емоције, вољу, жељу, задовољство и незадовољство – односи се на емоционални став према исказаном; тон представља говорников став према своме слушаоцу; намера јесте говорников циљ, „'svestan ili nesvestan', efekat koji on nastoji da postigne” (1973: 104). У зависности од тога који од ових аспеката преовладава у говору, А. А. Ричардс прави разлику између функционалних стилова, наглашавајући да се у уметности жртвује смисао јер је циљ изазивање осећања и ставова (1973: 106). Значајно је и запажање његово да „se mnogi iskazi, ako ne i većina njih, nalaze u poeziji kao sredstvo za manipulaciju i izražavanje osećanja i stavova, a ne kao doprinosi osnovnom delu neke doktrine

bilo kakvog tipa” (1973: 108). На тај начин представник Нове критике указао је и на друштвено-политичку улогу књижевности која долази као последица изазивања емоционалног одговора, што ће бити једна од тема савремених афективних теорија. Иако је Вилијем Емпсон (William Empson) у тексту „Емоције у песмама”, у ком се критички осврће на ставове А. А. Ричардса, замерио свом професору јер је раздвојио аспект смисла од аспекта емоција (1973: 130), не може се порећи велики допринос А. А. Ричардса проучавању емоционалног одговора читаоца на књижевноументичко дело, поготову ако се узме у обзир поетика епохе којој су поменути теоретичари припадали. Доминантно методолошко становиште поменуте књижевнотеоријске праксе засновано је на негацији улоге читаоца и његовог емоционалног одговора. Познији представници Нове критике, В. К. Вимсат и М. Бирдсли, заузели су став у раду „The intentional Fallacy” (1946) да интенција аутора није битна за тумачење дела (1946: 468), односно да нас приликом тумачења треба интересовати само текст дела (1946: 469), чиме су у естетском процесу занемарили значај и улогу реципијента. Ови ставови на најбољи начин демонстрирају однос текстоцентричних поетика према емоционалном одговору читаоца на књижевноуметничко дело. У том смислу перцепција афективног одговора као заблуде карактеристична је и за друге поетике XX века, од феноменологије и формализма до структурализма и класичне наратологије.

У XX веку највише пажње изучавању емоционалног одговора у књижевности посветили су теоретичари који су у средиште својих истраживања ставили читаоца и рецепцију књижевног дела. Тако представници критике читаочевог одговора фокус својих истраживања стављају управо на ефекат књижевноуметничког дела на читаоца. Велики утицај на поменуте теоретичаре имао је Волфганг Изер (Wolfgang Iser) као представник теорије рецепције, који је са немачким романистом Хансом Робертом Јаусом (Hans Robert Jauss) поставио примаоца, односно читаоца, за субјекта у комуникативном ланцу писац–дело–читалац (ВУЧКОВИЋ 2008: 171), чиме се теорија рецепције супротставила неокласицистичком објективизму Нове критике или структурализма. Значај В. Изера, према речима Г. Раичевић, био је много већи за америчку критику јер су његови радови били приступачнији у САД од Јаусових, пошто је своју „теорију о читаоцу образложио у покушајима интерпретације енглеских романа” (РАИЧЕВИЋ 1997: 15). В. Изер је књижевнотеоријско полазиште за своју теорију пронашао у феноменологији Романа

Ингардена (Роман Витолд Ингарден), преузимајући његову терминологију и одбацујући његов естетички монизам и идеју о пасивној улози читаоца¹³.

У раду „Процес читања: један феноменолошки приступ” из 1972. године В. Изер истиче да је књижевно дело више него текст, јер естетски доживљај настаје тек у интеракцији између текста и читаоца. Књижевно дело тако има два пола: уметнички, који је створио аутор, и естетски, који настаје при конкретизацији схематизованих аспеката које врши читалац (ИЗЕР 2002: 141). Дакле, В. Изера занимају, како каже у првој реченици свог рада, читаочеве реакције на текст, јер конкретизација није независна од индивидуалних диспозиција читаоца иако је читање усаглашено са смерницама које текст даје. Читање може пружити задовољство једино ако је читалац активни учесник у процесу рецепције (2002: 142), односно ако и он предузима креативне активности. Током читања реципијент активним учешћем увек има одређена очекивања у погледу даљег следа догађаја под утицајем ретроспективног деловања већ прочитаног текста, те се иста непрекидно нарушавају (изневеравају) и модификују, што чини текст занимљивим. Процес антиципације и ретроспекције увлачи читаоца у догађаје, те књижевни текст „aktivira naše vlastite mogućnosti, navodeći nas da rekreiramo svijet koji nam on predstavlja” (2002: 145). Сам процес антиципације и ретроспекције подразумева због тога и одговарајући емоционални одговор читаоца који ови процеси неминовно побуђују:

Mi gledamo unapred, gledamo unazad, donosimo odluke, mijenjamo odluke, očekujemo, šokiramo se neispunjenim očekivanjima, pitamo se razmišljamo, prihvatamo: to je taj dinamički proces ponovnog stvaranja (2002: 153).

Читалац током рецепције дела постаје и сам стваралац приказаног света, јер свет приче настаје тек у процесу читања. В. Изера зато занима оно што се у нама догађа током процеса читања (2002: 155), односно учешће читаоца у одређеним доживљајима. Немац разматра и феномен *урањања читаоца у текст* када говори о идентификацији читаоца с оним што чита, јер за њега идентификација представља „uspostavljanje srodnosti između sebe i nekog van sebe” (2002: 156). Своје виђење улоге текстуалних стратегија за управљање читаочевим одговором В. Изер је разрадио увођењем појма *имплицитни читалац*.

¹³ Р. Ингарден, један од најзначајнијих представника феноменолошког приступа проучавању књижевности, говорио је о улози искуства читаоца при актуализацији и конкретизацији схематизованих аспеката. Међутим, за разлику од В. Изера, Р. Ингарден је ограничио улогу читаоца на актера у комуникативном ланцу који се строго придржава схематизованих аспеката, те је остављена празна места у тексту сматрао маном истог.

Имплицитни читалац је читалац уписан у текст књижевног дела који има за циљ да имплицитно управља читаочевом рецепцијом не би ли иста била најефикаснија. В. Изер на тај начин истиче да „субјективно искуство има великог удела у селекцијским одлукама током чина читања” (БОЈАНИЋ ЋИРКОВИЋ 2017: 115), што је поготову случај са попуњавањем празних места у тексту. Овакви ставови Немца утицали су на теоретичаре критике читаочевог одговора који су читаоцу придавали још већи значај и улогу у процесу рецепције.

Критика читаочевог одговора појавила се у САД седамдесетих и осамдесетих година XX века и везује се за оне ауторе чији су текстови објављени у поменутиим часописима које су приредиле Џ. Томпкинс и С. Сулејман са И. Кросман, а међу којима су: В. Изер, С. Фиш, Џералд Принс (Gerald Prince), Мајкл Рифатер (Michael Riffaterre), Џонатан Калер (Jonathan Culler), Норман Холанд (Norman Holland) и Дејвид Блич (David Bleich). Иако представници ове теоријске оријентације немају појмовно јединствену критичку позицију, сви они, према мишљењу Џ. Томпкинс, фокус својих истраживања стављају на читаоца, читалачки процес и реакције (ТОМПИНС 1980: IX). Теоретичари критике читаочевог одговора супротставили су се доктрини Нове критике, која је у то време још увек представљала институционалну стратегију интерпретације књижевних дела.

У зборнику *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Strukturalism* (1980) уреднице Џ. Томпкинс налази се и рад „Књижевност у читаоцу: афективна стилистика” С. Фиша, који настаје као реакција на ставове теоретичара Нове критике о улози емоционалног одговора у књижевности. Већ на почетку свог програмског теста С. Фиш проблематизује текстоцентричне ставове В. К. Вимсата и М. Бирдслија изнете у чланку „Афективна заблуда”, где наводе да је афективна заблуда тумачити дело на основу ефеката које оно постиже, односно на основу тога шта оно чини, јер треба се дело валоризовати на основу оног што јесте (ФИШ 1989: 35). Из тог разлога Г. Раичевић у књизи *Читање као креација* назива поменути текст С. Фиша теоријским програмом аутора (1997: 15), јер тај рад има изузетан значај за афирмацију изучавања емоционалног одговора у књижевности као најава афективног заокрета.

С. Фиш, насупрот теоретичарима Нове критике, истиче да је важно одговорити управо на питање шта одређена реченица у књижевном делу чини а не шта значи, јер у књижевности неке реченице саме по себи ништа не говоре, али и поред тога читалац на њих

реагује и оне утичу на његов доживљај (ФИШ 1989: 36). Трагањем за дубинским смислом теоретичари иманентних поетика често, по мишљењу С. Фиша, занемарују одређени део текста који се не чини важним за тумачење целине, док његов метод не одбацује ниједан део јер свака реченица изазива одређену реакцију читаоца. Књижевно дело се на тај начин не посматра као објекат већ као догађај – „nešto što se dešava čitaocu uz njegovo učešće” (1989: 37), те је управо тај догађај право значење дела. Метод за који се С. Фиш залаже подразумева „analizu raznovrsnih čitaočevih reakcija na reči koje slede jedna drugu u vremenu” (1989: 38), а под реакцијом подразумева нешто шире од осећања, односно све менталне операције садржане у читању, премда сматра да је читалачко искуство по својој природи афективно (1989: 39). Он указује на то да критичар не може тумачити дело само на основу података изнетих у њему већ и на основу њихове афективне снаге, јер се не сме занемарити да је читање активан процес самим тим што укључује активну и активирајућу свест читаоца (1989: 43).

С. Фиш даје велики значај и искуству, односно компетентностима читаоца, те уводи појам *информисани* или *обавештени читалац* који је, као хибрид апстрактног и стварног читаоца, компетентан познавалац језика на коме је текст написан, поседује семантичко знање и има литерарну компетентност (1989: 46). Дакле, за разлику од имплицитног читаоца В. Изера, обавештени читалац није у потпуности текстуална категорија према којој се реални читалац управља, већ је једним делом то и реалан читалац са својим личним искуством и осећајношћу. Попут В. Изера и С. Фиш говори о емоционалном дејству процеса ретроспекције и антиципације на читаочеву рецепцију и тврди да читање представља један темпоралан процес, али оно што разликује поменуте теоретичаре јесте „Изерово пренаглашавање улоге текста” (РАИЧЕВИЋ 1997: 68), односно Фишево давање веће слободе читаоцу .

Г. Раичевић разликује две фазе Фишевог теоријског рада, где у првој фази, којој припада чланак „Књижевност у читаоцу: афективна стилистика”, аутор преиспитује поставке новокритичког метода и даје велику слободу читаоцу у процесу рецепције дела, док у другој фази одустаје од тезе о читаоцу као извору значења и проблем субјективности свог метода решава тиме што тврди да је текст производ интерпретативних стратегија читаоца, стратегија које нису његове личне, већ произилазе из интерпретативне заједнице којој припада (1997: 17). За другу фазу Фишевог рада значајан је чланак „Интерпретативне

стратегије и интерпретативне заједнице” (1976), где аутор понавља свој став да су у средишту пажње његовог поступка читаоачеве активности и да се оне „*tretiraju ne kao nešto što vodi ka značenju već kao ono što ima značenje*” (ФИШ 2002: 159). С. Фиш поставља питање да ли формалне особине постоје независно од читаоца, те закључује да су интерпретативне активности извор форми (2002: 166), а да сваки читалац поседује скуп интерпретативних стратегија које му омогућавају сложени чин читања: он препознаје жанр дела, подтекстове, контекст и др., што утиче на његову интерпретацију. Интерпретативне стратегије су облик читања који ствара текстове (ПОПОВ 1993: 75). Стабилност интерпретације једне групе и разноликост интерпретација међу различитим групама С. Фиш објашњава увођењем појма *интерпретативне заједнице* коју чине „они који dijele iste interpretativne strategije ne u čitanju (u konvencionalnom smislu), već u pisanju tekstova, u konstruiranju njihovih osobina i određivanju njihovih intencija” (2002: 169). За изучавање емоционалног одговора у књижевности свакако је значајнија прва фаза Фишевог рада, али треба имати у виду да су и интерпретативни методи о којима аутор говори друштвени и конвенционални „зато што су менталне операције одређене институцијама у које смо укључени” (РАИЧЕВИЋ 1997: 60), што подразумева и оне конвенције које се тичу емоционалних реакција на поједине жанрове или поетике. Мирјана Бојанић Ћирковић истиче да је у теорији С. Фиша „читалац у потпуности преузео ’власништво’ над текстом” (2017: 160), односно да је Американац, желећи да избегне замку објективизма новокритичког приступа, упао у субјективизам. С. Фиш је, свестан овог проблема, другу фазу свог теоријског истраживања посветио конвенцијама које воде објективизацији читаоачевог одговора, јер је сваки читалац ограничен интерпретативним стратегијама заједнице којој припада.

Линију субјективистичке парадигме унутар критике читаоачевог одговора коју је започео С. Фиш у првој фази свог рада наставили су Н. Холанд и Д. Блич. Први међу њима истражује разлике између појединачних реакција приликом рецепције књижевноуметничког дела, те свој фокус ставља на откривање индивидуално-психолошких реакција на трагу психоаналитичког учења (2017: 160). Трансактивна критика, за коју се залаже Н. Холанд, подразумева комбинацију текста и личних асоцијација током читања, што неминовно укључује и вантекстуалне чиниоце које сваки реципијент (у)носи. У поменутом зборнику Џ. Томпкинс из 1980. године налази се и Холандов чланак под називом „UNITY IDENTITY TEXT SELF”, у коме аутор истиче како човеков ментални склоп

усмерава разумевање и тумачење књижевног дела: „читалац креира значење текста у складу са својим емоционалним и интелектуалним склопом, откривајући на тај начин сопствени идентитет” (2017: 162), а сам тај процес у читаоцу изазива задовољство. Јован Попов поетику Д. Блича означава као радикални субјективизам, јер се овај теоретичар позива на Ајнштајнову теорију релативности, Боров закон комплементарности и Хајзенбергов принцип неизвесности како би указао на то да интерпретација може бити искључиво субјективна, чиме одбацује у потпуности објективистичку парадигму позитивизма (ПОПОВ 1993: 88–89). Давањем све веће улоге читаоцу у естетском процесу теоретичари критике читаоачевог одговора указали су на значај искуства реалног читаоца, што ће бити предмет изучавања когнитивне и афективне посткласичне наратологије.

Проучавању емоционалног одговора у књижевности велики допринос дали су и представници реторичке теорије читања треће генерације чикашких критичара Џејмс Фелан (James Phelan) и Питер Рабинович (Peter Rabinowitz), на чије поетике је снажан утицај оставила посткласична наратологија. Попут С. Фиша, Џ. Фелан и П. Рабинович посматрају наратив као дешавање и као процесуалност, те их интересује читаочево искуство са наративом, односно „скала читаочевих реакција – од уживања, узбуђења, задовољства, преко равнодушности, до гађења и ужаса” (БОЈАНИЋ ЋИРКОВИЋ 2017: 167). По угледу на Н. Холанда, представници треће генерације чикашких критичара при проучавању ефекта наратива узимају у обзир и читаочева уверења, његову идеолошку и етичку позицију. Међутим, Џ. Фелан и П. Рабинович посматрају наратив пре свега као реторички чин, указујући на то да је он комуникација која се остварује са одређеним циљем:

Наратив је када неко прича некоме, у одређеним околностима и са одређеним циљем, да се нешто десило некоме или да се десило нешто (мој превод) (ФЕЛАН И РАБИНОВИЧ 2012: 3).

У том смислу наратив је мултидимензионална комуникација са одређеним циљем између онога ко прича и његове публике, те Џ. Фелана и П. Рабиновича занима начин на који се различити елементи наратива попут карактера или структуре дела користе да би се остварила поменута тенденциозна комуникација (2012: 3). Џ. Фелан је у својој књизи *Narrative as Rhetoric* (1996) истакао да наратив види као дистинктивно и моћно оружје аутора да преноси знања, осећања, вредности и уверења публици (ФЕЛАН 1996: 18).

П. Рабинович је у тексту „Truth in Fiction: A Reexamination of Audiences” увео појам *наративне публике* као улоге коју имају реални читаоци током читања, а која се разликује од позиције наратора који је текстуална категорија којој се наратор обраћа (ФЕЛАН И РАБИНОВИЧ 2012: 7). Наративна публика прихвата свет приче као стваран, али за разлику од идеалне наративне публике она не мора да верује наратору да је све што он приповеда истинито (2012: 6). Из тог разлога положај наративне публике у комуникацији није нулти степен јер је условљен нашим веровањима, нормама и очекивањима и нема само посматрачку улогу (БОЈАНИЋ ЋИРКОВИЋ 2017: 175). Са друге стране, идеална наративна публика „подразумева већи степен поверења (чак безусловно поверење) у нараторове исказе (наратор говори оно што ми мислимо, осећамо, у шта верујемо)” (БОЈАНИЋ ЋИРКОВИЋ 2017: 176), те се односи на већи степен урањања у свет фикције. Прављењем разлике између наративне публике и идеалне наративне публике Џ. Фелан и П. Рабинович указују на могућности неслагања између поменутих инстанци, што „отвара више простора за анализу нијанси читаочевих емотивних одговора на наратив” (БОЈАНИЋ ЋИРКОВИЋ 2017: 176). Са једне стране, у улози идеалне наративне публике, реалан читалац препознаје све интелектуалне, емоционалне, етичке и идеолошке основе ауторских интенција, док са друге стране, у улози наративне публике, реални читалац критички промишља о свим тим основама полазећи од својих ставова и од свог сензибилитета.

На темељима реторичке теорије читања Џ. Фелан се у другој фази свог рада посветио реторичко-етичкој теорији читања, под утицајем *етичког заокрета* у науци о књижевности који су обележили Вејн Бут (Wayne C. Booth), Џозеф Хилис Милер (J. Hillis Miller), и Марта Нусбаум (Martha Nussbaum). У чланку „Rhetoric, Ethics and Narrative Communication: Or, from Story and Discourse to Authors, Resources and Audiences” Џ. Фелан истиче да се реторичко-етичка теорија читања не бави само идентификацијом поука у књижевним делима (ФЕЛАН 2011: 55), већ како поменути приступ подразумева да је књижевност као комуникативни чин реторичка акција у којој се аутор обраћа публици са одређеним циљем, да се приликом остваривања комуникације у књижевности рачуна на све аспекте људског искуства (2011: 56) и да се користи методичка пракса које дело тумачи „изнутра” (2011: 57). Интенција реторичко-етичке теорије јесте да се идентификују различите етичке позиције у наративу и да се просуђује о њима. У ту сврху Џ. Фелан акценат ставља на истраживање етичких интенција свих актера наративно-комуникационог модела:

Реални аутор → [Имплицитни аутор → Наратор → Наратер → Имплицитни читалац] → Реални читалац

Ц. Фелан је дошао до закључка да је статус имплицитног аутора близак позицији реалног аутора, док се исто не може рећи за однос реалног и имплицитног читаоца. Имплицитни читалац је као текстуална категорија одређен контекстом времена у коме је текст настао, а прави читалац је реторички јер је време његовог читања померено на дијахронијској оси у односу на тренутак настанка дела (2011: 68–69). Ц. Фелана интересује на који начин имплицитни аутор утиче на реалног читаоца, односно које ресурсе и стратегије користи да би остварио свој циљ (2011: 71), а под ресурсима подразумева све оклоности, паратекст, нараторе, ликове, структуру, празна места, нараторе, наративну публику и др. (2011: 68). Реторичко-етичка теорија наратива на тај начин истражује „каузалну везу између технике (сигнала из текста) и читалачког (когнитивног) разумевања, емотивног одговора и етичког позиционирања у наративу, односно етичког става према наративу” (БОЈАНИЋ ЋИРКОВИЋ 2017: 175). Из тог разлога емоционални одговор је од изузетног значаја за наративноетичку теорију зато што исти може послужити као средство за морални развој читаоца и моделовање његових емоција. Стављањем етичке интенције у фокус свог истраживања, теоретичари реторичко-етичке теорије наратива не занемарују естетску вредност дела, јер му, у методолошком погледу, прилазе „изнутра” и пошто наши „етички судови које доносимо у вези са техником приповедања имају утицаја и на наше естетске судове” (БОЈАНИЋ ЋИРКОВИЋ 2017: 186).

Наведена истраживања Ф. Изера, С. Фиша, Ц. Фелана и П. Рабиновича указују на новоуспостављен интерес у теорији књижевности за емоционални одговор који је у XX веку бивао занемарен. С. Фиш је у првој фази свог рада истакао значај афективног одговора читаоца на књижевноуметнички текст, чиме је подстакао даља истраживања емоционалног одговора међу теоретичарима афективних теорија читања и афективне наратологије. С друге стране, допринос Ц. Фелана изучавању емоционалног одговора проналазимо у чињеници да је у својим радовима о наративноетичком приступу указивао на наративне стратегије које утичу на изазивање осећања етоса. Достигнућа теоретичара критике читаоцевог одговора и других теорија рецепције имају снажан одраз на савремену посткласичну когнитивну и афективну наратологију.

Емпиричке студије читаоачевог одговора везују се првенствено за име Дејвида Мајла (David Miall), који од средине осамдесетих година XX века објављује радове о афективном одговору читаоца на наратив. Он је изучавање емоционалног одговора започео на основама критике читаоачевог одговора, настављајући рад В. Изера и С. Фиша, али су временом на њега све више утицале когнитивна психологија и посткласична наратологија. Неки од најзначајних радова Д. Мајла су: „Emotion and the self: The context of remembering” из 1986. године, „Metaphor and Affect: The problem of Creative Thought” из 1986. године, „Affect and narrative: A Model of Response to Stories” из 1988. године, „Readers’ responses to narrative: evaluating, relating, anticipating” из 1990. године, „Foregrounding, defamiliarization, and affect: response to literary stories” из 1994. године и „A feeling for fiction: becoming what we behold” из 2002. године. Значај Д. Мајла за изучавање емоционалног одговора у књижевности огледа се у томе што је својим радом антиципирао афективни заокрет који ће се везивати за 1995. годину, као и у томе што је снажно утицао на истраживања теоретичара афективне наратологије. Међу другим значајним теоретичарима који су се бавили емоционалним одговором у оквиру емпиричких студија читаоачевог одговора издвајају се Дон Кикен (Don Kuiken), Патрик Китинг (Patrick Keating) и психолог К. Оутли. Заједничко свим овим ауторима је то што закључке о емоционалном одговору доносе на основу емпиријских истраживања и експеримената, као и то што њих интересује одговор реалног читаоца од крви и меса, а не фигуре читаоца уписане у текст.

Изучавање афеката у књижевности Д. Мајл је започео радом „Metaphor and Affect: The problem of Creative Thought”, где је процес мишљења приликом креативних активности објаснио уз помоћ научних истраживања из области когнитивне психологије, указујући на то да је креативна мисао у највећој мери резултат афективних процеса (МАЈЛ 1986: 81). Он је своју тезу аргументовао улогом афеката у читаоачевом одговору на метафору, јер је ова стилска фигура добар пример креативног мишљења. Наиме, метафору је немогуће разумети уколико се читалац не ослони на своје пређашње искуство, а оно се побуђује у меморији захваљујући афективном одговору (1986: 89). Такође, афекат има и антиципирајућу улогу, што је, такође, значајно за разумевање метафоре која има пренесено значење и представља аномалију у тексту карактеристичну за књижевноуметнички дискурс и креативну мисао (1986: 90). Д. Мајл је у чланку „Affect and narrative: A Model of Response to Stories” на прагу поетике афективне наратологије изнео став да когнитивна теорија скрипта и шеме, као и

наративне граматике, није ефикасна за анализу сложених наратива, већ само „релативно једноставних материјала попут новинарских извештаја, прича за децу и народних бајки” (мој превод) (1988: 259). Аналогијом са улогом афеката у човековој перцепцији и памћењу Д. Мајл настоји да укаже на значајну функцију афекта у одговору читаоца на наратив. Главна премиса Мајлове афективне теорије је да „афекат има примарну улогу у разумевању литерарних прича” (мој превод) (1988: 260). Оно што карактерише афективни одговор је *самореферентност* (self-referential), могућност да се читалац упуту на друге референтне оквире (enables cross-domain linking) и његова антиципирајућа моћ (anticipatory manner) (1988: 260). Д. Мајл, попут С. Фиша, сматра да читалац и не мора у потпуности разумети семантички слој дела, а ипак ће интуитивно перципирати дело захваљујући афективној реакцији на текст. Афекат је зато поуздани вођа за рецепцију текста, јер, ако не можемо разумети текст, можемо га осетити ослањајући се на емоционални одговор (1988: 261). Аутор је у овом чланку закључио да на афективни одговор примаоца значајно утичу књижевни феномени попут *идентификације читаоца са јунаком, мотивисаности јунака и њихових поступака и позиција наратора* (1988: 270), што није даље разрађивао, иако ће управо овакав приступ емоционалном одговору бити у фокусу афективне наратологије.

Д. Мајл и Д. Кикен у тексту „Foregrounding, defamiliarization, and affect: response to literary stories” износе запажање да су емпиријске студије читаоачевог одговора занемариле ефекте литерарног стила на реципијенте (МАЈЛ И КИКЕН 1994: 389), те фокус свог истраживања стављају на афекте који се јављају као одговор на дефамилиризацију или деаутоматизацију књижевноуметничког дискурса. Овим радом Д. Мајл и Д. Кикен ревидирали су, узимајући у обзир емоционални одговор читаоца, феномене о којима се највише писало у руском формализму (деаутоматизација, дефамилиризација) и структурализму, јер је појам *први план*, на енглеском преведен као ‘foregrounding’, увео Јан Мукаржовски (Jan Mukařovský). Феномен *дефамилиризације* има тројак ефекте на читаоачев одговор: интензивира читаоачево интересовање и одржава његову пажњу, успорава процес читања не би ли читалац имао довољно времена да побуди одређена осећања и има антиципирајуће дејство (1994: 392). Теоретичаре емпиријске студије читаоачевог одговора интересује афективни потенцијал феномена *деаутоматизације*:

Када је перцепција деаутоматизована, читалац побуђује емоције које су евоциране како би пронашао или креирао контекст у коме се налазе дефамилизирани аспекти приче (мој превод) (1994: 392).

У овом процесу се огледа улога читаоца у рецепцији стила који карактерише књижевноуметничка дела.

У тексту „A feeling for fiction: becoming what we behold” Д. Мајл и Д. Кикен су на почетку истакли да теоретичари емпиријске студије читаочевог одговора у другој половини осамдесетих година XX века стављају свој фокус на емоције, наводећи Д. Мајла као иницијатора наведених истраживања (МАЈЛ И КИКЕН 2002: 223). Иако у научном дискурсу, према речима поменутих аутора, не постоји сагласност око термилошког одређења феноменâ *афекат*, *емоције* и *осећања*, њих су дефинисали на следећи начин: *афекти* су тренутне емоције, ставови и расположења; *емоције* су психобиолошка стања попут беса, туге и страга; *осећања* су телесни осети доживљених афеката (2002: 223). Д. Мајл и Д. Кикен у раду заступају тезу да књижевна дела изазивају емоције на четирма различитим нивоима: осећања процене (*evaluative feelings*), наративна осећања (*narrative feelings*), естетска осећања (*aesthetic feelings*) и самомодификујућа осећања (*self-modifying feelings*). Први ниво припада осећањима попут уживања и задовољства током читања и она нису карактеристична само за читалачко искуство. Други ниво представљају емоције попут емпатије (симпатије) са аутором, приповедачем или неким ликом из света фикције, те ни ова осећања нису дистинктивно обележје књижевноуметничког дискурса. Трећи ниво чине осећања попут фасцинације или побуђеног интересовања и она су одговор на формалне компоненте дела попут генеричких, наратолошких или стилских компоненти текста. У фокусу овог рада су осећања четвртог нивоа, а она се односе на модификујућу снагу осећања (МАЈЛ И КИКЕН 2002: 223). Д. Мајл и Д. Кикен остављају могућност да читаоци могу побуђивати истовремено емоције са различитих нивоа, због чега је могуће да током читања истовремено осећамо страх за јунака и задовољство због самог читања као естетског чина. Занимљив је став ауторâ да осећања процене немају естетску вредност, те да се она проналазе тек у трећем и четвртном нивоу осећања. С обзиром на то да су Д. Мајл и Д. Кикен теоретичари емпиријске поетике читаочевог одговора, њих не интересује ни трећи ниво естетских осећања, већ искључиво четврти ниво у коме се огледа улога читаоца у процесу рецепције и прагматични значај читалачког искуства (2002: 224). Оваква оријентација указује на то по чему се њихов приступ емоционалном одговору разликује од приступа теоретичара афективне наратологије које ће, пре свега, интересовати трећи ниво осећања. Ослањајући се на доктрину когнитивне и афективне психологије, Д. Мајл и Д. Кикен тврде

да побуђена осећања у тексту, попут страха или носталгије, упућују читаоце на одређена скрипта и сценарија везана за ту емоцију из њиховог искуства (2002: 227), што утиче на њихову рецепцију. Узмемо ли у разматрање класификацију Д. Мајла и Д. Кикена на четири нивоа осећајности, не можемо се сложити са њиховом тврдњом да осећања из првих двају нивоа нису естетска, јер сматрамо да је осећање процене/оцене у процесу читања последица преосталих трију нивоа осећања која побуђује књижевноуметничко дело. Осећање уживања или задовољства књижевноуметничким делом јесте естетско осећање, јер самим тим што постоји много различитих осећања задовољства и уживања, оно се разликује од других таквих осећања која се побуђују у свакодневном животу.

П. Китинг је пошао у својим разматрањима од става да уметност не служи да подстиче размишљање него да побуди осећања (КИТИНГ 2006: 6). Из тог разлога Китинг заговара нов афективни модел који се треба применити на проучавање књижевности не би ли се њиме указало на много важнији циљ наратива, а то је, свакако, изазивање емоција (2006: 4). Емоције изазива антиципација будућих наративних секвенци, кулминација, изневерено очекивање, ретардација због које се одлаже разрешење сукоба или емпатија услед идентификације са јунацима. П. Китинг говори о афективном одговору читаоца на неизвесност наратива, указујући на чињеницу да се са сличним осећањем суочавамо и у свакодневном животу када учествујемо у неизвесном следу догађаја (2006: 8). Књижевност је током своје историје непрекидно стварала и развијала различите поступке којима се интензивирају емоције које се желе изазвати код читаоца. На пример, „тужна песма може интензивирати емоције које осећамо ако су љубавници растављени” (мој превод) (2006: 9). Своју теорију афективног модела за проучавање књижевности П. Китинг завршава закључком да на „наратив можемо гледати као на емоционални систем осмишљен да би изазвао осећања наде, страха, незадовољства или очаја” (мој превод) (2006: 13), те да наука о књижевности мора обратити пажњу у будућем периоду и на афективну функцију књижевности.

Са ставовима о емоционалном одговору читаоца америчког психолога К. Оутлија упознали смо се у ранијим поглављима. К. Оутли је у свом научноистраживачком раду доста пажње посветио психологији фикције, односно компарирању с једне стране емоционалног одговора човека на ситуације у реалном животу, а са друге емоционалног одговора читаоца на идентичне сценарије у фикцији. Као психолог, К. Оутли је извршио

велики број експеримената не би ли указао на терапеутску улогу књижевности захваљујући емоционалном одговору читаоца на уметничко дело. Канадски психолог сматра да је суштина уметности изражавање емоција језиком, истичући на тај начин значај комуникативног карактера уметности у циљу преношења емоција са адресанта на адресата. У остваривању наведеног циља уметност је једино и незаменљиво средство комуникације. Захваљујући егзактним научним и експерименталним истраживањима, К. Оутли је извршио велики утицај на афективну нартологију.

Афективни заокрет

Dakle, oni koji veruju da govore, ili da čute,
ili da rade nešto iz slobodne odluke duha,
ti sanjaju otvorenih očiju.
(СПИНОЗА 1983: 108)

Афективни заокрет, који је обухватио све хуманистичке науке, везује се за 1995. годину, када су објављена два есеја посвећена афектима: „The Autonomy of Affect” Б. Масумија и „Shame in the Cybernetic Fold” Еве Сеџвик (Eve Sedgwick) и Адама Франка (Adam Frank). Оба есеја указала су на значај афеката у научном дискурсу, али представљају два доминантна смера развоја афективних студија у хуманистичким наукама: рад Е. Сеџвик и А. Франка ослања се на психобиологију Силвана Томкинса (Silvan Tomkins), а есеј Б. Масумија на филозофску мисао Ж. Делеза и Ф. Гатарија као следбеника Б. Спинозе (ГРЕГ И СИГВОРТ 2010: 5). С. Томкинс је, као психолог, фокус у својим истраживањима ставио на класификацију различитих афеката, на проблем мотивације и енергетичке димензије афеката с аспекта неурологије и психологије (2010: 188). Међутим, овај смер афективних студија имао је далеко мањи утицај на даљи развој афективних теорија од рада Б. Масумија, те Ана Гибс (Anna Gibbs) наводи да је релативно занемарен и у САД, док је у Европи једва познат (2010: 188). Данас постоје бројни приступи изучавању афеката, пре свега због саме чињенице да се теорија афекта јавља у различитим хуманистичким наукама попут филозофије, социологије, политикологије, психологије, педагогије или теорије књижевности. Сам термин *афективни заокрет* прва је употребила Патриша Клаф (Patricia Clough), професор социологије и женских студија на Универзитету у Њујорку, која је као главну карактеристику истог означила фокус на телу и емоцијама. За афективни заокрет се

сматра да је произишао из феминистичких и *queer* теорија (КЛАФ 2007: IX) и да представља критику рационализма и позитивизма западне културе (2010: 188).

Корене афективног заокрета проналазимо у књизи *Етика: геометријским редом изложена и у пет делова подељена* Баруха де Спинозе, која је објављена постхумно. Као што смо за Аристотелову поетику могли рећи да је у целини афективна, исто можемо тврдити и за Спинозину етику. Представници афективног заокрета из тог разлога неретко полазе од хипотеза Б. Спинозе, позивајући се, пре свега, на његову мисао о кореспонденцији моћи ума да мисли и моћи тела да дела (КЛАФ 2007: IX). Иако су, према мишљењу Б. Спинозе, ум и тело аутономни, па тако ум не може детерминисати тело да дела, нити тело ум да мисли, ум и тело развијају се паралелно и умногоне зависе једно од другог. У предговору треће главе своје *Етике*, под насловом „О пореклу и природи афеката”, Б. Спиноза је изнео критички став према дискурзивној пракси која је до његовог времена занемаривала афекте, којима се морамо посветити јер и они функционишу по законима природе и детерминишу човека (СПИНОЗА 1983: 101). Он сматра да се у природи не дешава „ništa što bi moglo da joj se uračuna u nedostatak” (1983: 102), те „otuda afekti mržnje, gneva, zavisti itd., posmatrani po sebi, proizilaze iz iste nužnosti i snage prirode, kao i ostale pojedinačne stvari” (1983: 102). Холаднски филозоф на следећи начин дефинише афекат:

Pod afektom razumem stanja (afekcije) tela, kojima se moć delanja samoga tela povećava ili smanjuje, pomaže ili ograničava, a, u isto vreme, i ideje tih stanja. Ako mi, dakle, možemo da budemo adekvatni uzrok nekoga od ovih stanja (afekcija), tada ja pod afektom razumem delanje, a, u drugom slučaju, trpljenje (stanje trpljenja) (1983: 103).

На наведеној дефиницији засниваће се многе студије теоретичара афективног заокрета који ће разликовати афекцију као активност (*to affect*) и стање *бити афициран* као трпљење делатности афекције другог (*affected*). Б. Спиноза у наставку поглавља објашњава да дух не може имати потпуну власт над телом, што је становиште епохе рационализма, већ да дух зависи од тела, а пример за то је месечарење, приликом којег наш ум није свестан шта чини тело (1983: 106). Људи се у свакодневном животу управљају према својим афектима, те Б. Спиноза расправља о деловању различитих афеката на човека, тврдећи да побуђивање једног афекта некад условљава појаву другог, о колебању душе која је истовремено суочена са двама супротним афектима попут радости и жалости и о утицају активности тела на мишљење, јер је за човека корисно да тело афицира и да буде афицирано

(1983: 2007). Посебно је занимљива Спинозина поставка о утицају идеје о афекту, коју је назначио у наведеној дефиницији:

Čovek biva, predstavom jedne prošle ili buduće stvari, doveden u isti onaj afekt radosti ili žalosti, kao predstavom jedne sadašnje stvari (1983: 118).

Дакле, човек је на исти начин афициран сећањем или маштањем као радњом која се тренутно дешава, што потврђују и савремена истраживања емоција. Наведено објашњава и то како је могуће да човек емоционално реагује на наратив у фикцији као на дешавања у стварном животу. У својој *Етици* Б. Спиноза је истакао важност упознавања наших афективних реакција и савладавања негативних афеката за морални развој човека и човечанства, због чега је његова филозофска мисао полазна тачка и за политиколошка истраживања, на шта су први указали француски филозофи Ж. Делез и Ф. Гатари.

У предговору књиге *A thousand plateaus: Capitalism and Schizophrenia* Ж. Делеза и Ф. Гатарија под насловом „Translator’s Foreword: Pleasures of Philosophy” преводилац и аутор предговора Б. Масуми је нагласио колики је значај француских филозофа за нову, отворену и слободну мисао, коју је назвао „номадском мишљу” (МАСУМИ 1987: XII). Б. Масуми сугерише да се сам садржај промишљања Ж. Делеза и Ф. Гатарија и не мора у потпуности разумети и рационално образложити, али да нам њихова филозофија нуди нове емоције које нам могу омогућити да осетимо оно што нисмо до сада (1987: XV). За Французе, као што смо већ напоменули у поглављу о естетском осећају, афекти и афекције нису персонална осећања, јер као закони природе важе за све људе, што их чини универзалном категоријом. Попут Б. Спинозе, Ж. Делез и Ф. Гатари разликују способност тела да афицира и да буде афицирано, те у фокус својих разматрања стављају афекције којима се утиче или манипулише афициранима.

Есеј „The Autonomy of Affect” Б. Масумија садржи четири поглавља у којима аутор излаже предности афективних истраживања, чиме су постављени темељи афективног заокрета. У првом поглављу Канађанин цитира кратку причу о човеку који је направио Снешка Белића у својој башти, а кад је он почео по подне да се топи, однео га је на хладну планину где је престао да се топи, рекао му збогом и отишао (МАСУМИ 1995: 83). Ова прича екранизована је у трима верзијама: прва је била без наратора, друга са наратором који је причао о свим приказаним догађајима, а трећа, названа *емоционална верзија*, имала је наратора који је у кључним тренуцима изговарао само речи које су побуђивале већи

емоционални набој. Деветогодишњој деци пуштена су сва три филма, а истраживање је показало да су деца највише уживала у првој верзији, па у емоционалној, као и да су емоционалну верзију најбоље запамтила (1995: 84). Када су деца валоризовала одређене сцене из приче на скали *срећно–тужно* и *пријатно–непријатно*, показало се да су им највише задовољства пружиле тужне сцене. На основу овог истраживања Б. Масуми је закључио да се приликом рецепције наратива јављају аутоматске реакције које су примарне у односу на остале когнитивне процесе (1995: 84), а то су афекти. Такође, аутор је дошао до закључка да је у савременом научном дискурсу занемарена улога нашег тела, куцање срца или промењен ритам дисања (1995: 85). Из тог разлога Б. Масуми је поручио да се нивои квалификације и интензитета аутоматски отелотворују (1995: 85), што ће бити један од најзначајнијих постулата теоретичара афективног заокрета. Наратив је делокализован и перципира се на релацији између главе и срца, те је у том процесу значајна наша афективна реакција. Према мишљењу Б. Масумија, требало би да афекат заузме централно место за разумевање информационо и сликовито засноване каснокапиталистичке културе у којој живимо (1995: 88), док у нашој теоријској пракси нема културнотеоријског вокабулара за изучавање овог феномена који је занемарен, а о њему је било говора само у филозофском дискурсу Б. Спинозе и његових следбеника. У другом делу рада аутор представља истраживања из области неурологије не би ли указао на значај афеката, трећи део посвећен је неуропсихолошким истраживањима наведеног феномена, док се у четвртом о афектима говори с аспекта политиколошких и економских наука. Б. Масуми је указао на снагу афеката да утичу на политичке и економске промене и закључио да се афектима мора посветити озбиљна пажња у будућим културолошким и политиколошким теоријама.

Масумијев есеј подстакао је ревидирање постојећих парадигми у свим хуманистичким наукама. У књизи *The Words of Selves* Денис Рајли (Denise Riley) указује на значај афективне улоге језика као историјске категорије, тврдећи да је лингвистика, па самим тим и граматика, афективна (РАЈЛИ 2000: 3). Ми сами себе одређујемо и карактеришемо уз помоћ језика, те имамо емоционални став према свим одредницама које нас детерминишу. Зато се емоционално налази у самом језику: „осећања, артикулисана, јесу речи и такође су у речима” (мој превод) (2000: 36). Д. Рајли истиче да емоционални став према језику не лежи само у значењу речи (лексици) него и у форми језичких конструкција (2000: 36). Ауторка зато заузима критички став према класичној лингвистичкој и њеним

представницима попут Фердинанда де Сосира (Ferdinand de Saussure), који су занемарили афективну природу језика вршећи насиље над њим (2000: 37). Дакле, Д. Рајли заступа тезу да ми стварамо мишљење о себи на основу језика који није *унутрашња ствар* и не постоји ван света речи.

Сијена Нгај (Sianne Ngai) своју књигу *Ugly feelings* посветила је негативним емоцијама у естетици и њиховом друштвено-политичком утицају. Уметност је, према мишљењу С. Нгај, идеално место за истраживање ружних осећања, јер управо естетска дела формирају друштвено-политичку стварност (2005: 2). Ауторка је посебну пажњу у својој књизи посветила осећањима попут зависти, анксиозности, параноје, иритације и феномену *анимираности* у уметности. Циљ побуђивања оваквих емоционалних одговора у савременим естетским творевинама је, према речима С. Нгај, да изазову пасивност, односно да учине индивидуално мишљење политички ирелевантним (2005: 3). Она је подсетила на ставове античких филозофа, по којима је циљ уметности да изазове страх, што је био политички императив носиоца моћи у том тренутку како би се одржали на привилегованом положају. Са друге стране, савремени императив је изазивање негативних/ружних емоција, јер садашња политика захтева мање моћне и покретачке емоције (2005: 5). У том смислу ауторка се позива на нове афективне теорије којима се може истраживати естетски и естетички дискурс како би се анализирали тенденциозни емоционални одговори и њихова улога у друштву. Тако С. Нгај сматра да савремена уметност не нуди морално задовољство и не карактерише је терапеутско олакшање, односно да је она доминантно аморална и некатарзичка (2005: 6). Негативна осећања имају за циљ да изазову бол, незадовољство, аверзије и искључивост, што психолози називају глобалним афектом *противљења* (global affect of *against*) (2005:11–12). При анализи естетских дела С. Нгај анализира доминантни емоционални тон, односно ефекте који побуђују емоције рецепијената, а који су производ интенција аутора (2005: 44).

Два најзначајнија зборника радова теоретичара афективног заокрета су *The affective Turn* (2007), чији је главни уредник П. Клаф, и *The affect Theory Reader* (2010), који су приредили Мелиса Грег (Melissa Gregg) и Грегори Сигворт (Gregory Seigworth). У поменутих зборницима налазе се радови научника из различитих друштвених али и природних наука на чији је рад афективни заокрет имао велики утицај. П. Клаф, као приређивач првог зборника, на афективност гледа као на основ свих потенцијалних

телесних реакција, аутоматских и несвесних одговора (КЛАФ 2007: 2), те истиче да је у средишту пажње представника афективног заокрета капацитет тела за делањем – афектирањем другог, и за трпљењем афекције другог. Афективним теоријама се, између осталог, истражује однос тела са околином, субјективни идентитет, феномени *репрезентације* и *трауме*. Сам зборник *The affective Turn* садржи радове из области социологије, кинематографије, феминистичких теорија, психологије, моде, економије, биологије и медицине.

Приређивачи зборника радова, М. Грег и Г. Сигворт, на афекте гледају као на виталну силу или силу сусрета која се покреће на релацији између мускулаторних и молекуларних процеса у нашем телу (ГРЕГ И СИГВОРТ 2010: 2). Сила афекта је у његовом афективном потенцијалу, капацитету тела да афицира и да буде афицирано. Афективне теорије умногоме зависе и од когнитивних, јер је човекова мисао зависна од тела – она је отелотворена (2010: 3). Значај афективног заокрета М. Грег и Г. Сигворт виде у новом приступу етичким, естетичким и политичким проблемима, због чега не постоји једна теорија афеката, већ је овај приступ увек отворен за нове могућности (2010: 3), о чему сведочи не само развој афективних теорија до 2010. године, када је објављен поменути зборник, већ и потоња истраживања.

У зборнику радова *The affect Theory Reader* уврштени су есеји Б. Масумија, П. Клаф и А. Гибс као репрезентативни текстови афективног заокрета. Б. Масуми у есеју „The future birth of the affective fact: the Political Ontology of Threat” износи запажање да живимо у времену када насловне стране новина информишу о догађајима који се још нису десили, јер такве информације привлаче највећу пажњу људи, те поставља питање како је могуће да је за нас стварније оно што се није још десило од онога што је стварност (2010: 52). Разлог за то, према мишљењу Б. Масумија, треба тражити у афективном одговору публике, која на пратњу реагује бурније него на информацију о прошлој радњи која је, очигледно, није директно угрозила (2010: 53). Претња или потенцијална опасност осећа се као стварна кроз страх или стрепњу, без обзира на то у коликој је мери иста вероватна, а њена реалност је могућа захваљујући афектима: „Ако ми осећамо опасност, опасност стварно постоји” (мој превод) (2010: 54). Овакав афективни одговор људи често користе носиоци моћи за политичку манипулацију, а као пример Б. Масуми наводи да је бивши председник САД Џорџ Буш (George W. Bush) као оправдање за инвазију на Републику Ирак узео претњу од

терористичког напада *Ал Каиде* атомским оружјем на САД (2010: 56) иако је опасност била удаљена дуплим кондиционалом од реалне могућности да се то заиста и деси: прво би терористи морали да поседују атомско оружје, а затим би морали и да одлуче о његовом коришћењу у САД. Б. Масуми наводи бројне примере политичке манипулације изазивањем одговарајућег емоционалног одговора не би ли указао на значај афеката у (савременој) политици, која се одражава на свакодневни живот људи. П. Клаф у есеју „Affective turn: Political Economy, Biomedicine, and Bodies” износи став да је афективни заокрет одговор на ограничења постструктурализма и теорија деконструкције, које су занемариле афекте и емоције (2010: 206). Афективни заокрет зато претставља повратак субјективности и интересовању за тело као биопосредника (biomediated body) између индивидуе и спољњег света. П. Клаф истражује утицај дигиталне технологије, биомедија и нових медија на тело, односно на човека и политичку стварност (2010: 2008).

За књижевнотеоријски дискурс посебно је значајан есеј А. Гибс под насловом „Sympathy, Synchrony, and Mimetic Communication”, у којем ауторка истражује феномен *миметичке комуникације* на постулатима теорија афективног одговора. А. Гибс тврди да је „миметичка конекција резултат когнитивних процеса у којима афекат игра централну улогу” (мој превод) (2010: 187), те она не гледа на мимезу као на пуко опонашање једне јединке, већ као на сложен феномен у којем је афективни одговор значајан сегмент, јер се емоције побуђују и у оном који подражава другог (2010: 190). При миметичкој комуникацији значајну улогу има афективна когниција којом се афекти преносе од тела до тела, зато што побуђивање сваког афекта подразумева корелативне психолошке сензације, мускулатурне или телесне одговоре (2010: 191). А. Гибс узима за пример реакцију човека на спонтани осмех његовог саговорника због којег ће и први човек осетити радост и насмејати се. Различити симболи на које наилазимо у свакодневном животу у нама изазивају одређене афективне одговоре и емоције попут симбола брэнда одеће и обуће, логоа марке аутомобила и слично (2010: 192), тако да ми афективно реагујемо и на друге спољне сензације. На мимикрију се зато гледа као на одговор на другост, а ова комуникација не подразумева само размену информација већ и процес афекције једног тела и афицираности другог. Током мимезе зато нема пасивног модела, већ су и субјекат и објекат активни учесници процеса током којег се и један и други трансформишу и паралелно развијају (2010: 194). Ж. Делез и Ф. Гатари овај развој означавају термином *постајање*,

наводећи пример узајамног утицаја орхидеје и осе у процесу мимикрије: оса утиче на репродуктивни и морфолошки систем орхидеје, а орхидеја чини део прехранбеног, па самим тим и егзистенцијално важног, система осе. Захваљујући оси, орхидеја може добити различите облике или интензивне боје, а истраживања су показала да и чулни детектори осе постају осетљивији на мирис орхидеје како би је лакше пронашли у простору (2010: 195).

Прва знања о себи и свету човек добија захваљујући мимези, а то сазнање могуће је стећи само уз помоћ емоција. Истраживања из области неурологије показала су да у процесу мимезе значајну улогу има систем неурона огледала (*mirror neuron system*), који омогућава да, када гледамо неког док изводи одређену активност, наш нервни систем стимулише шему саме акције, која се опет активира када ми изводимо поменућу активност (2010: 196). Другим речима, док ми гледамо одређену акцију другог тела, ми се осећамо као да је сами изводимо. Овај процес баца ново светло на феномене *емпатије* и *урањања у свет фикције*. У њему се огледа мимички капацитет за синхронизацију двају тела. Експериментална истраживања учења одојчета путем опонашања мајке показала су да дете заиста проживљава емоције идентичне мајчиним. На пример, када беба опонаша покрете, звуке или ритам мајчиног гласа, она аутоматски и несвесно проживљава емоције које се уз исте везују, формирајући на тај начин своју афективну меморију и обрасце понашања (2010: 199). С друге стране, мајка може разумети потребе детета на основу формираних образаца понашања које испољава дете кроз научене покрете, звуке или ритам. На идентичан начин мимеза функционише и у сложеним друштвеним односима, јер се људи понашају на основу образаца и шема које су створили посматрајући понашање других. А. Гибс је на основу ових запажања закључила да не постоји чиста когниција независна од чулног искуства које укључује и афективно искуство (2010: 200), као и да је сам језик изузетно зависан од телесног капацитета да афицира и буде афициран. Афективни заокрет се тако одразио и на књижевнотеоријски дискурс, изнедривши бројне афективне теорије читања, међу којима је, свакако, најутицајнија и најпознатија афективна наратологија.

Афективна наратологија

Али, по мом мишљењу, дистинктивни аспекти наратива,
или прецизније речено, дистинктивни аспекти приче,
у великој су мери продукти емотивних система.
(мој превод) (HOGAN 2010: 66)

Структурализам је 1966. године изнедрио једну од најзначајнијих својих школа – наратологију, чији је манифест „Увод у структуралну анализу приче” Ролан Барт (Barthes Roland) објавио те године у осмом броју часописа *Communications* у Паризу. На настанак наратологије посебно су утицали антрополог Клод Леви-Строс (Claude Lévi-Strauss), Владимир Пропп (Vladimir Propp) и Ноам Чомски (Noam Chomsky), па је из тог разлога основна преокупација наратолошких истраживања била конструисање модела стварања фабула, односно конципирање наративне граматике као универзалне граматике књижевности. Највећи представници француске наратолошке школе били су Р. Барт, Клод Бремон (Claude Bremond), Цветан Тодоров (Tzvetan Todorov), Алжирдас Грејмас (Algirdas Greimas) и Жерар Женет (Gérard Raymond Genette). Под утицајем структурализма ови наратолози истраживали су слојеве књижевноуметничког дела, различите нивое приповедања, не би ли дошли до сазнања о свим постојећим, па самим тим и универзалним, наратолошким могућностима. Наратолошка школа постала је веома популарна јер је понудила одређена терминолошка и практична решења која су отворила књижевне текстове новим начинима анализирања и интерпретирања. Тако је, на пример, посебна пажња посвећена изучавању наратора, хронотопа и актера, а уведени су термини *наратор* и *фокализација*, који се односе на феномене који раније нису били ни именовани ни појмовно описани. Мане наратолошке школе биле су уједно и мане структурализма – занемаривање контекста и применљивост теорије пре свега на једноставан и конвенционалан ток приче какав имају бајке и криминалистички романи. Наратологија је наставила традицију занемаривања емоционалне функције књижевности, те се и у овој пракси може пронаћи важна замерка класичној наратологији. Крај XX века обележила је скепса према структурализму уопште, па самим тим и према наратолошким истраживањима књижевности.

До наратолошког заокрета долази у последњој деценији XX века са појавом различитих приступа наратолошким истраживањима које се једним именом означавају као посткласична наратологија. Д. Херман је први увео термин *посткласична наратологија*

1997. године у наслову свог рада, да би га две године касније употребио и у књизи *Наратологије: Нови погледи на анализу приповедања* (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, ЈОВАНОВИЋ И БОЈАНИЋ ЋИРКОВИЋ 2018: 73). Овим термином означени су „različiti pristupi koji su od kraja sedamdestih godina prošlog veka počeli da se javljaju kao reakcija na klasičnu formalističku naratologiju” (2018: 73). Посткласична наратологија користи достигнућа класичне наратологије као полазну основу за даља теоретска разматрања, ревидирајући методе и појмове настале у структуралистичкој дискурзивној пракси. Андријана Марчетић међу разликама између класичне и посткласичне наратологије издваја то што је посткласична наратологоја идеолошки обојена, интердисциплинарна и интерпретативна (2018: 77–78). Д. Милутиновић истиче да је посткласична наратологија у својој основи когнитивна и контекстуална (МИЛУТИНОВИЋ 2013: 359), указујући посебно на значај и даљи развој когнитивне наратологије као један од најважнијих деривата наратолошког заокрета. Међу областима истраживања когнитивне наратологије Д. Милутиновић на крају свог текста под насловом „Посткласична наратологија” наводи и „proučavanje emocija i emocionalnog diskursa i njihovih odnosa prema konkretnom tekstu i narativnim tradicijama” (2013: 366). Наведена област истраживања свог заступника пронашла је у П. К. Хогану, који уводи термин *афективна наратологија*, стварајући још једну струју посткласичне наратологије.

Највише интересовања у својим истраживањима П. К. Хоган¹⁴ је показао за когнитивна проучавања наратива и емоција, литерарне универзалије, форме идентитета, национализам, идеологију, постколонијалну књижевност, филм, индијску филозофију и естетицу.¹⁵ У часопису *Symploke* 2010. године П. К. Хоган објављује манифест афективне наратологије под називом „Страст за заплетом: пролегомена афективне наратологије” („A passion for plot: prolegomena to affective narratology”), а наредне године и књигу *Афективна*

¹⁴ П. К. Хоган је рођен 1957. године у Сент Луису, САД, и ради као редовни професор на Универзитету Конектикат од 2017. године.

¹⁵ Крајем XX века П. К. Хогана је више привлачило бављење политичким и социолошким аспектима књижевности, те је 1990. године објавио књигу *Политика интерпретације: идеологија и професионализам у студијама књижевности*. Почетком XXI века америчког филозофа и теоретичара књижевности привукла је постколонијална критика, да би се од 2003. године скоро у потпуности посветио когнитивним истраживањима наративности. Тако 2003. године објављује књигу *Когнитивне науке, књижевност и сликарство: водич за хуманисте*, а исте године пише и веома утицајну књигу *Ум и његове приче: наративне универзалије и људске емоције*.

нартологија: емоционална структура прича, у којој даље разрађује своју теорију¹⁶. Последњим двама књигама П. К. Хоган је ударио темеље посткласичној афективној нартологији, а емоционалном функцијом књижевности П. К. Хоган се бави и у књигама *Шта нас литература може научити о емоцијама* (2011) и *Како ауторов ум ствара приче* (2013).

Прва Хоганова књига посвећена емоционалном одговору реципијента на уметничко дело – *Ум и његове приче: наративне универзалије и људске емоције* – освежила је наратолошка истраживања индијском естетиком, која је потпуно занемарена у европској књижевнотеоријској пракси. Поетика санскрита баштинила је традицију која је још од давнина имала посебну реч *rasa* за појам који означава емоционалну реакцију на уметничко дело, односно специфичну врсту осећања које се не може искусити у свакодневном животу (ХОГАН 2003: 47), јер је оваква дистинкција недостајала европској естетици и поетици. *Rasa* означава емпатију са јунацима приче: дакле, јунаци доживљавају емоције, а читаоци/гледаоци *rasa*-у (2003: 47). *Rasa* се не може препричати или парафразирати, она се може искусити једино у естетском процесу читања књижевног дела. „Према П. К. Хогану, сва искуства – перцептивна, вербална, емоционална, остављају свој представљачки и емотивни траг у нама” (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2016б: 15). Током читања књижевног дела одређени емоционални потенцијал из нашег искуства активира се и „постаје пресудан за емоционални доживљај наратива” (2016б: 15). Зато није неопходно ни да разумемо семантику текста у потпуности да бисмо емоционално перципирали дело – „често емоционални трагови нису ни латентни ни потпуно активирани – и такви су најзначајнији” (мој превод) (ХОГАН 2003: 52). Дакле, нисмо увек ни свесни да су одређени емоционални трагови активирани, али управо захваљујући њиховом афективном дејству ми смо у могућности да доживимо дело као естетску творевину. На пример, ако је пред нама

¹⁶ У уводу књиге *Афективна нартологија: емоционална структура прича* под насловом „Страст за заплетом” П. К. Хоган је истакао да је на његов рад утицао и Питер Брукс (Peter Brooks), представник психоаналитичке нартологије, аутор текста *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative* из 1984. године. У поменутом раду П. Брукс се бавио управо темом емоционалног одговора реципијента на наратив, предложивши динамички модел анализе књижевног дела у коме централно место заузима промишљање о „tokovima zapleta i ljudske želje kao njegove pokretačke snage” (БРУКС 2000: 229). Са наведеним ставом сложио се и П. К. Хоган, али неслагање међу поменутиим нартолозима настаје због тога што је П. Брукс своју поетику засновао на основама психоаналитичког метода С. Фројда и његове теорије о еросу и танатосу, док зачетник афективне нартологије сматра да је систем људских емоција знатно сложенији но што то претпоставља Фројдов метод (ХОГАН 2011: 17).

херметична песма о неузвраћеној љубави, не постоји начин да ми без ослањања на своје искуство осетимо сву лепоту такве поезије. То искуство свакако не мора бити проживљено, већ мора постојати само у нашој виртуелној библиотеци. Нико се није суочио са змајем у реалном животу, али ће у уметничком делу осетити страх када се јунак суочава са таквим хтонским бићем. Дакле, човек не мора бити потпуно свестан свих усмена или сећања на које га воде емоционални трагови, али они покрећу његов ум да доживи уметничко дело. Тако, на пример, и сам „жанр предодређује нашу пажњу изазивајући онај емоционални одговор којим се касније усмерава наше значење других сегмента текста” (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2016б: 16).

П. К. Хоган је посветио наративним универзалијама посебну пажњу у својим истраживањима емоционалног одговора. Ове литерарне универзалије су, по Хогановом мишљењу, веома блиске универзалијама човековог емоционалног система по себи, због чега нам оне нуде одговоре и на важна филозофска а не само естетичка питања (2003: 2). П. К. Хоган издваја „три универзалије наративне структуре: херојску, романтичну и трагикомедију о жртвовању, које почивају на базичним прототипским емоцијама среће и туге” (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2016б: 15). Управо су ове универзалије најделотворнији емоционални трагови који делују на човеков афективни одговор на уметничко дело.

Оваква истраживања П. К. Хогана постала су веома инспиративна у науци о књижевности посвећеној емоционалном одговору. Међутим, недостатака своје теорије био је донекле свестан и сам аутор када је истакао да се ова његова разматрања не могу применити у анализи и интерпретацији текстова, већ само представљају теорију књижевности и теорију о емоцијама (2003: 71). Говорити о било каквим књижевним универзалијама у данашњем научном дискурсу изгледа помало декадентно и подсећа на доктрину класичне нартологије, која је инспирацију проналазила у антрополошким и лингвистичким универзалијама. Свести човеков емоционални систем на три универзалије изгледа ограничавајуће за остале могућности које се могу јавити у књижевном делу. Поготову је недостатак такве теорије неприменљивост на интерпретацију сложеног уметничког дела у коме су осећања амблематична или где долази до опализације. Док је у књизи *Ум и његове приче: наративне универзалије и људске емоције* П. К. Хоган био више антрополог, психолог и филозоф него нартолог, у *Афективној нартологији* он ревидира

класичне наратолошке феномене укључујући у њихово разматрање и афективни одговор. И сам назив књиге указује на промењен фокус Хоганових истраживања – он све више узима у разматрање статус наратора, јунака, феномен *емпатије*, простора и времена, с обзиром на то да се при дефинисању ових феномена у формализму, структурализму или класичној наратологији није водило рачуна о њиховој емоционалној функцији.

У манифесту афективне наратологије П. К. Хоган је изнео став да је проучавање емоција запостављено у посткласичној наратологији (ХОГАН 2010: 65), те афективни заокрет види као могућност да се ревидирају наратолошке студије које су традиционално занемаривале емоционални одговор реципијента на уметничко дело. Разлог због којег је наратологија маргинализовала емоције П. К. Хоган проналази у утицају лингвистичког заокрета на класичну наратологију, али и у когнитивној оријентацији посткласичне наратологије. Отац афективне наратологије ослања се на емпиријска истраживања наратива, а као ману ове теорије наводи когнитивистички приступ и тежњу ка доношењу егзактних закључака на основу експерименталних истраживања, што ограничава проучавање емоционалног и афективног одговора (2010: 70). Као свог узора и претходника П. К. Хоган узима К. Оутлија, који се првенствено бавио истраживањима емоција а не наратива (2010: 72). На крају свог манифеста, у коме ревидира и поједине појмове класичне наратологије, о чему ће бити више речи у наредном поглављу, П. К. Хоган поручује да „истраживачки програм који подразумева проучавање емоција и наратива обећава велики допринос нашем разумевању прича и људског ума” (мој превод) (2010: 83).

У уводу *Афективној наратологији*, под називом „Страст за заплетом”, П. К. Хоган понавља своје ставове изнете у манифесту истог наслова, али и детаљније разлаже своју теорију. Наиме, аутор се позива на универзалне емоционалне прототипове о којима је писао у књизи *Ум и његове приче: наративне универзалије и људске емоције*, истичући да, самим тим што у емоционалном систему постоје међукултурални и трансисторијски емоционални обрасци, они представљају универзална скрипта која обликују структуру уметничких дела (ХОГАН 2011: 8). Иницијални задатак поменуте књиге је управо издвајање и разумевање тих универзалних образаца наратива, које је могуће захваљујући научним истраживањима савремених афективних наука. На истраживања П. К. Хогана, како сам наводи, највише су утицали Д. Мајл, К. Оутли и Сузан Кин (Suzanne Keen), који су се бавили проучавањем емоционалног одговора читаоца на уметничко дело, али чији фокус није био на анализи

саме структуре приче (2011: 15). Из тог разлога П. К. Хоган акценат ставља на иманентни приступ књижевном делу, те је његов циљ да „истражи однос између емоција и структура прича и компонената које се понављају” (мој превод) (2011: 18). У првом поглављу своје књиге П. К. Хоган издваја најмање јединице емоционалне структуре – инциденте, указујући на начин на који они каузалном атрибуцијом чине веће јединице попут догађаја, епизода, прича и на крају уметничких дела. У другом делу издвајају се структурални и дистинктивни елементи приче, попут почетка и краја приче или односа између приче и дискурса, да би у трећем делу књиге било речи о трима доминантним емоционалним прототиповима: херојском, романтичном и трагикомичном прототипу о жртвовању. У четвртном делу књиге аутор пише о мањим жанровима који не одговарају у потпуности ниједном од наведених трију доминантних прототипова, већ је реч о амбивалентним емоционалним структурама, које свакако садрже елементе једног од универзалних образаца. Према мишљењу П. К. Хогана, генерализација и истраживање универзалних прототипова значајна су јер сведоче и о функционисању људског начина размишљања уопште (2011: 20). Аутор из тог разлога анализира дела из различитих култура, књижевних епоха и жанрова не би ли доказао постојање универзалних емоционалних прототипова. Такође, П. К. Хоган сматра да су људи рођени са протоемоционалним пропозицијама, али да се те пропозиције уобличавају у обрасце искуством, те да у том процесу значајну улогу имају, управо, приче (2011: 24).

Значајан простор у својој књизи П. К. Хоган посвећује и идеологији, дефинишући је као „комплекс циљева и веровања који функционишу у складу са одређеном социјалном хијерархијом” (мој превод) (2011: 24). Идеологија је, по мишљењу аутора, емоционални наратив који одређује једну заједницу, тако да то није само скуп декларативних идеја према којима су људи равнодушни. Као пример наводи се патријархална идеологија у којој постоје декадентна уверења о друштвеној улози мушкарца и жене (2011: 24). У том смислу П. К. Хоган види уметност као снажно средство за ширење и наметање одређене идеологије. Уметност, према мишљењу П. К. Хогана, има два циља – емоционални и дидактички, па зато књижевност може изазвати катарзу, покренути наша осећања, али и наметнути идеје, поготову етичке и политичке (2011: 103).

Хоганова књига о афективној наратологији значајна је због тога што представља полазну тачку за даља истраживања емоционалног одговора у наратологији. Иако је аутор

највише простора посветио емоционалним прототиповима, ове универзалије нису умногоме допринеле ширењу интерпретативних могућности књижевних дела, те их Хоганови следбеници ретко користе при анализи текстова. Допринос П. К. Хогана наратолошким студијама огледа се, заправо, у томе што је при анализи структуре приче користио достигнућа афективних теорија и савремена истраживања психолога и неуролога о емоцијама, као и то што је увео нове наратолошке појмове и ревидирао постојеће узимајући у обзир њихову емоционалну улогу у структури приче. Овим појмовима, међу којима су *емоционално време, инцидент, емоционални простор, емоционална географија* или емоционална обојеност медијатора у приповедању, посветићемо наредно поглавље. На крају треба нагласити чињеницу да П. К. Хогана првенствено интересује структура прича с аспекта афективних истраживања, а не емоционални одговор реципијента, док ћемо се ми у раду посветити и једном и другом приступу, дајући синтезу досадашњих истраживања емоционалног потенцијала књижевних дела.

На значај емоционалног приступа тумачењу књижевног дела указао је и П. Т. Андерсен, норвешки историчар књижевности, који је објавио 2016. године књигу *Прича и емоције: студије из афективне наратологије*. Норвежанин је нагласио да је о односу између структуре приче и емоција пре њега писао само П. К. Хоган у својој *Афективној наратологији*, али и да њега интересују Хоганов наратолошки концепт и терминолошка решења, не и универзални емоционални прототипови који „лимитирају број базичних литерарних наратива” (мој превод) (АНДЕРСЕН 2016: 28). П. Т. Андерсен је у својој књизи указао на чињеницу да су емоције занемарене у књижевнотеоријском дискурсу због филозофије рационализма, која је разуму супротставила осећања. Значај емоција аутор види у томе што су људи пре свега друштвена бића, те су осећања зато фундаментална за нашу егзистенцију као и разум (2016: 9). Филозофију Серена Кјеркегора (Søren Kierkegaard) П. Т. Андерсен посматра као зачетак афективног заокрета у филозофији, јер се управо С. Кјеркегор супротставио Г. Хегелу и његовој рационалистичкој филозофији, која је емоције ставила у инфериоран положај у односу на разум. П. Т. Андерсен сматра да је филозофија С. Кјеркегора емоционално детерминисана у свим својим фазама од естетичке, преко етичке до религијске (2016: 79). Моћ мишљења, према данском филозофу, не покреће човека на делање, већ то чине емоције (2016: 82).

Норвешки историчар и теоретичар књижевности у својој књизи фокус, такође, ставља на истраживање емоционалне структуре прича, а не на читаочев емоционални одговор, те анализира књижевна дела користећи терминологију П. К. Хогана. П. Т. Андерсен се позива на теорију емоционалних скрипта као наративних образаца емоционалних реакција и истражује однос између општих скрипта (life-scripts), образаца понашања који су најчешће реакције људи на одређену емоцију, и индивидуалних скрипта, односно специфичног одговора индивидуе или фигуре у наративу на емоцију која се у нечему разликује од наративног следа претпостављеног општим скриптами (2016: 18). Упоредивањем ових двају образаца може се допринети тумачењу књижевних фигура, јер говори о њиховом карактеру, циљевима или идеологији коју заступају. П. Т. Андерсен уводи и појам *прескакање скрипта* (script-skipping), којим означава наратолошки и психолошки енигматично понашање индивидуе која реагује на емоцију на нетипичан начин, што је карактеристично за књижевност апсурда и указује на одређени вид девијантног емоционалног понашања књижевног јунака (2016: 143). Истичући да су емоције друштвено условљене, П. Т. Андерсен, као и његови претходници, износи став да се емоционални обрасци понашања уче из прича, те у томе види веома одговорну улогу књижевности.

У нашем региону афективној наратологији посвећено је пет научних радова, од којих је први написала Ивана Брковић под насловом „Књижевност и емоције – истраживачке смјернице” (2015), наредна два С. Милосављевић Милић под именом „Психоделична моћ књижевности – савремени књижевнотеоријски контекст” (2016) и „Крв је опет крвава – повратак емоцијама у когнитивној наратологији” (2016), четврти „Наративни сентимент: (поновно) појмовно одијевање прозне емотивности” (2018) Недељке Бјелановић и пети „Срам и кривица у краткој причи ’Марија, помажи’ Сузане Тратник” (2020) Аленке Корон. У свим овим текстовима неминовно је истицана занемареност емоционалне функције књижевности у савременом књижевнотеоријском дискурсу, а ауторке су се позивале на античке филозофе као пионире у истраживању емоционалног одговора читаоца на књижевноуметничко дело. И. Брковић је у кратком тексту указала на елементарни значај емоција за књижевност (БРКОВИЋ 2015: 403), на улогу афективног заокрета за ревидирање ставова према емоционалности, као и на утицај когнитивне наратологије на настанак афективне наратологије. Као најзначајније представнике афективне наратологије Хрватица

је издвојила П. К. Хогана и С. Кин, као ауторку која је највише писала о феномену *емпатије*. На крају свог текста И. Брковић је изнела став да афективне теорије као продуктивна интердисциплинарна платформа могу дати значајан допринос и у области теорије књижевности у наредном периоду (2015: 407).

С. Милосављевић Милић је у раду „Психоделична моћ књижевности – савремени књижевнотеоријски контекст” подсетила на то да су о афективној природи песништва писали још антички филозофи, говорећи о ирационалној моћи уметности, односно о заносу, специфичном емоционалном стању аутора током стварања, рапсода приликом преношења и публике у процесу рецепције уметничког дела (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2016а: 95). У овом тексту први пут се у српском научном дискурсу спомињу афективна наратологија и П. К. Хоган као њен најзначајнији представник. Ауторка сматра да нам за разумевање емоционалног одговора реципијента на књижевноуметничко дело може помоћи теорија урањања (*immersion*) Мари-Лор Рајан (Marie-Laure Ryan) која „тумачи урањање као процес који омогућава интеракцију читаоца са текстом и даје методолошки легитимитет тумачењу света приче” (2016а: 101). М. Л. Рајан је истакла да је „снага урањања градирана кроз четири степена апсорпције света приче у процесу читања: концентрација, имагинарно учешће, занос и зависност” (2016а: 101), а С. Милосављевић Милић је запазила да је њена дефиниција заноса као емоционалног урањања читаоца у свет фикције идентична дефиницији стања трансa савремених психолога (2016а: 102). Ауторка закључује да су савремене афективне теорије дале нов увид у физиолошке и когнитивне процесе који настају у интеракцији између читаоца и текста. У раду „Крв је опет крвава – повратак емоцијама у когнитивној наратологији” С. Милосављевић Милић даје краћи приказ теоријских приступа емоционалној функцији књижевности П. К. Хогана, К. Оутлија и М. Л. Рајан како би истакла да емоционални доживљај наратива настаје у „естетском искуству сусрета читаоца са светом приче” (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2016б: 11), приликом које се активира емотивни потенцијал из *личног архива* реципијента. Ауторка у поменутих двама текстовима о афективној наратологији показује интересовање и за емоционалну структуру приче и емоционални одговор реципијента, вршећи синтезу теоријских парадигми аутора који су се доминантно фокусирали на само један од наведених приступа. Овакава методолошка платформа омогућава целовитији увид у досадашња истраживања емоционалне функције књижевности, али и најављује даље смернице којима

се можемо водити не би ли интерпретативне могућности наратологије емоционалног одговора биле веће и апликативније при анализи књижевноуметничких дела.

Најопширнији рад подстакнут афективном наратологојим написала је Н. Бјелановић у оквиру пројекта *Смена поетичких парадигми у српској књижевности 20. века: национални и европски контекст*. Ауторка је на почетку свог рада изразила своје чуђење што не постоји велики број стручних радова на тему емотивности у књижевнотеоријском дискурсу иако је написано много текстова из домена когнитивне наратологије (БЈЕЛАНОВИЋ 2018: 177), јер сматра да је емоционални аспект приповедања „осовински структурални елемент саме нарације” (2018: 180):

Осим тога, емоционално као база и као квалитет пресудно је за позицију *уживљавања* у текст. Оно је алфа и омега читања фикције као такве. Тумачити емоције које текст конституише, затим презентује, а на крају и изазива јавља се, према нашем мишљењу, као суштинско генеричко и генетичко питање свих наратива (2018: 181).

Н. Бјелановић наводи како књижевном тексту треба приступити истражујући: унутрашњи емоционални потенцијал текста, затим реципијентов одговор, те на крају и „сав међупростор два поља наративног сентимента, што на најопштијем нивоу сматрамо цјелином” (2018: 181). Наративни сентимент у ужем смислу представља „осјећајни набој одређеног дјела, систем његових емотивних пулсних тачака и њихову међуусловљеност и комуникативну мрежу” (2018: 182), односно емоционални потенцијал самог језика као медијума у књижевности. Као пример наративног сентимента у ужем смислу ауторка наводи приповедне моделе попут избора наратора и његове емоционалне дистанцираности од приповеданих догађаја. Наративни сентимент у ширем смислу подразумева категорију *естетског задовољства читаоца* које ауторка види као засебну емоцију (2018: 183). Н. Бјелановић истиче да читалац има неретко емоционални став према делу и пре него што започне читање истог, у тренутку када бирамо шта ћемо да читамо у зависности од нашег расположења, од претпоставке какву ће емоцију оно у нама изазвати, и „на крају од емотивног циља читаочевог у смислу (само)провоцирања различитих осећања” (2018: 182). Ауторка је у свом раду закључила да се приликом интерпретације књижевноуметничких дела мора анализрати и емоционални слој приче, јер емоције које наратив евоцира утичу на емоционални живот људи у стварном животу, односно на когнитивно процесуирање емоција (2018: 201). Аленка Корон је у свом раду дала краћи приказ поетике П. К. Хогана и С. Кин (КОРОН 2020: 245–246), истакавши да су афекти и емпатија две релативно нове

димензије наратолошког приступа. Након што је указала на утицај афективног заокрета и Б. Масумија на наратолошке студије, А. Корон је користећи методологију афективне наратологије анализирала кратку причу „Марија, помажи” Сузане Тратник.

У овом поглављу дали смо краћи преглед радова страних и домаћих књижевних теоретичара који су део својих истраживања посветили афективној наратологији. Већ и сами наслови ових радова указују на то да се тежиште савременог приступа емоционој функцији књижевности померило са одреднице *афективно* ка ширем појму *емоционално*. Разлог за овакву промену, који се и те како огледа и у књижевнотеоријском дискурсу, треба тражити у чињеници да је П. К. Хоган користио термин *афективна наратологија* не би ли своју теорију довео у везу са афективним заокретом који је већ био глобално познат и утицајан у друштвеним наукама, док је и сам у својој књизи чешће говорио о емоцијама него о афектима. Појам *емоционални одговор* (читаоца на књижевноументичко дело) шири је од појма *афективни одговор*, те нуди много више могућности за анализу и оних емоционалних слојева који нису несвесни и аутоматски, већ дубоко проживљени и освешћени. Иако је теоријска пракса већ потиснула дискурс о афективном у други план и даље се користи назив афективна наратологија за означавање теорије о емоцијама у књижевности, пре свега због популарности *Афективне наратологије* П. К. Хогана, као утемељивача новог наратолошког приступа. Из тог разлога сматрамо да је данас коректније говорити о *емоционалној наратологији*. С обзиром на то да је у фокусу нашег истраживања и емоционална структура текста и емоционални одговор читаоца, наредно поглавље под насловом „Наратологија емоционалног одговора” посветићемо приказу свих теоријских решења који могу допринети изучавању емоционалне функције књижевности. Ова синтеза обухватиће конкретна наратолошка решења која су понудили П. К. Хоган и П. Т. Андерсен, али и истраживања о емоционалној реакцији реципијента о којој су писали К. Оутли, М. Ј. Рајан, С. Кин и С. Милосављевић Милић.

Наратолошки заокрет и афективни заокрет обухватили су све хуманистичке науке, али су свог одраза имали и у природним наукама. Концепт наратива Д. Хермана, као људског начина мишљења, подразумева да човек перципира и когнитивно процесуира свет кроз приче, па тако се може говорити о наративу у економији (наративни буџет) или медицини (кораци у поступку медицинске интервенције). У том смислу наратолошки заокрет дао је велики доприснос и изучавању емоција у психологији, јер су емоционални

обрасци дефинисани као скрипта, односно каузални наративни сегменти. Овакав приступ је психолозима и неуролозима омогућио веће могућности за истраживање емоција. С друге стране, афективни заокрет извршио је подједнако значајан утицај на наратолошке студије, које су наративу приступале посматрајући га с аспекта когнитивних наука, самим тим занемарујући његов емоционални потенцијал и ефекат.

Наратологија емоционалног одговора

Укратко, емоције чине приче.
(мој превод) (ХОГАН 2010: 65)

Емоционални одговор реципијента на књижевноуметничко дело јавља се захваљујући читаочевој *емпатији* и *идентификацији* са наративним фигурама и његовом емоционалном *урањању* у свет приче. Означени термини имају значајну улогу у савременом наратолошком дискурсу о емоцијама у књижевности, а они настају као реакција на форму дела, односно на емоционалну структуру приче о којој су писали П. К. Хоган и П. Т. Андерсен. Из тог разлога сматрамо да се истраживање емоционалне структуре приче и емоционалног одговора не може парцијално посматрати, јер не само да из једног проистиче друго већ такав приступ одговора самом искуству читања у процесу којег се побуђује естетско осећање. П. К. Хоган је у књизи о афективној наратологији нагласио да је „наратив фундаментално обликован и оријентисан нашим емотивним системом” (мој превод) (ХОГАН 2010: 65–66). Емоционални одговор зависи од ретроспекције и антиципације реципијента током читања, од узбуђености коју у нама изазива напетост одређене ситуације, неизванстан исход догађаја, непознат узрок дешавања и слично. Читави жанрови су се временом издиференцирали на основу тога какве емоције побуђују у читаоцу, на који начин то чине и којим редом. На пример, хорор претендује на то да изазове осећај страха који долази након ретардације и стрепње, љубавни роман подразумева изазивање осећања љубави или заљубљености, и то љубави са препрекама које се морају превазићи и које уносе немир, а родољубива песма има интенцију да изазове патриотска осећања, понос и стоички став упркос недаћима и изазовима са којима се нација суочава.

Афективна наратологија ревидирала је статус наратолошких фигура попут наратора, наратера, фокализатора и ликова самим тим што је пажња усмерена на чињеницу да наведене инстанце емоционалне структуре приче имају емоције јер их ми перципирамо као људе или као нешто људско (2010: 82). Моника Флудерник (Monika Fludernik) тврдила је приликом дефиниције појма *природна наратологија*, ослањајући се на когнитивистички приступ и природну лингвистику, да наратив у фикцији доживљавамо и интерпретирамо као искуства из свакодневног живота (1996: 9). Човек не може перципирати наратив без свог искуства и емоција, јер они пружају когнитивни оквир за конструкцију наратива (1996: 10). Из тог разлога М. Флудерник уводи термин *наративизација*, којим означава

конструкцију наратива у процесу читања (1996: 14). За наративизацију текста значајну улогу има фактор телесности (отелотворења) фигура из света прича, односно перцепција фиктивних актера као особа из свакодневног живота који су вођени не само когнитивним процесима, већ и емоцијама (1996: 22).

Да би неко било шта говорио, он мора бити за то мотивисан, мора имати вољу, потребу за причом, те зато П. К. Хоган закључује да „ако неко говори, он осећа” (2010: 18). П. Т. Андерсен тврди да рецепција наратива зависи од разумевања умова карактера и наратора, њихових интенција, мотивације, али и осећања, афеката и емоција (АНДЕРСЕН 2016: 174). У том смислу наратолошка анализа књижевноуметничких дела узима у обзир емоционални став наратора према догађајима и ликовима о којима говори, његову емоционалну дистанцу у односу на свет приче (од чега зависи и његова поузданост), као и емоционалну интенцију.

Емоционални став наратора уочава се из његове карактеризације ликова, његових коментара или лескике коју користи. Наратор може манипулисати осећањима реципијента имплицитно или експлицитно израженим емоционалним ставом о свету приче. Тумачење нараторових ставова може допринети анализи књижевноуметничких дела јер омогућује целовитије сагледавање не само наратора као фигуре приповедања, већ и саме приче која је зависна од онога ко је презентује.

Теоретичари афективне наратологије истичу да не постоје неутрални и свезнајући приповедачи, јер сваки наратор увек селекује приликом вербализације оно што му је важно, даје приоритет једном науштрб другог или прећуткује оно што сматра неважним. Наратор то чини подстакнут емоцијама, односно из истих разлога као и човек у свакодневном животу, јер фигура наратора и настаје по узору на човека, па макар да је реч и о хетеродијегетичком приповедачу:

Под овом дистанцом, саморазумљиво, сагледава се ближи или даљи просторно-временски, али и персонални став што га наративна инстанца заузима према догађајима. Или, укратко, како се према њима емотивно одређује, што је опет само по себи јасно ако се погледају синтакса и лексика, афективно пребојене или не. Минус присуством ових елемената означили бисмо идеално, без исклизнућа, формирано треће приповиједно лице, хетеродијегетичку инстанцу (која се готово никада не проналази „чиста”, будући да је, чешће или рјеђе, „одају” поврени афективно обојени коментари, метанаративни искораци што свједоче о осјећајном хоризонту приповиједне свијести). Према логици ствари, на супротном полу стајало би прво лице и његово исприповиједано искуство, и то оне врсте што се емотивно одређује спрам догађаја. У међупростору би се могла развући скоро бескрајна лепеза прелива природе наративних инстанци (БЈЕЛАНОВИЋ 2018: 188).

Избор посредника, хомодијегетичког или хетеродијегетичког, има за циљ изазивање одређеног емоционалног одговора реципијента самим тим што указује на емоционалну дистанцу наратора према свету приче. С. Кин је истакла да избор хомодијегетичког наратора омогућује лакшу идентификацију читаоца са фигуром приповедача, поготову када је реч о исповедној прози или психонарацији, где се често користи унутрашњи монолог да би се представио ток свести (КИН 2007: 96–97). Хомодијегетички приповедач укључен је у догађаје о којима говори, он је у њима телесно присутан и трпи последице радње других актера, те самим тим има присан и субјективан однос према ономе о чему приповеда. С друге стране, хетеродијегетички приповедач је телесно дистанциран у односу на свет приче, тежи објективности и неутралној позицији. Међутим, потпуна објективност и неутралност не могу се никако постићи, јер сваки је наратор афициран оним о чему говори, иначе не би ни причао, а свакако је свако приповедање и идеолошки обојено.

Емоционална интенција огледа се у настојању наратора да изазове/пренесе/наметне одређену емоцију адресату. У том смислу значајна је фигура наратора као адресата који је уписан у текст, те као такав представља позицију коју може заузети и реалан читалац. Наратор се, такође, доживљава као фигура која има емоције, што је поготову очигледно код хомодијегетичких наратора, као што ћемо у другом делу рада видети на примеру приповетке „Швабица” Лазе К. Лазаревића. Емоционални став наратора може се перципирати индиректно, на основу нараторових речи, или директно, уколико сам наратор у једном тренутку заузме позицију наратора (нпр. у епистоларном жанру) или у случају када наратор непосредно реагује на причу.

Посткласична наратологија је ревидирала и свој однос према феномену *фокализације* узимајући у обзир и фактор човековог телесног искуства, односно афекат (ХЕРМАН 2006: 128). Фокализација је изношење наративних информација кроз одређени перспективни филтер, те фокализатор, по мишљењу П. К. Хогана, мисли и осећа, јер, чим се нешто селекује, то подразумева став оног који то чини (ХОГАН 2010: 80). Овај аргумент се не може оспорити јер као што когнитивна наратологија узима да сваки наратор, јунак или фокализатор има своју мисао, пошто је налик људима, тако и афективна наратологија подразумева да све ове фигуре имају своја осећања. Фокализација је у већој мери емоционално обојена кад је реч о унутрашњој него о спољашњој фокализацији, јер је унутрашњи фокализатор актер света приче. М. Л. Рајан истиче да унутрашња фокализација

„омогућава већу интимност са менталним животом фикционалних карактера” (РАЈАН 2001: 140). На основу свега до сада наведеног може се стећи утисак да наратологија емоционалног одговора даје привилегован положај фигурама које су интрадијегетичке у погледу емоционалне реакције реципијента. Међутим, ове инстанце су само емоционално обојеније од екстрадијегетичких приликом анализе емоционалне структуре приче, док за емоционални одговор реципијента хетеродијегетичке фигуре имају и те како значајну функцију. Захваљујући хетеродијегетичким фигурама, читалац може заузети критички став према свету приче, чиме стиче шири увид у емоционални потенцијал текста. Минимално присуство емоционалне обојености, које се може јавити при емоционалној дистанци наратора или фокализатора у односу на свет приче, такође изазива својеврсни емоционални одговор читаоца.

Анализа књижевних ликова такође може бити продубљена новим наратолошким приступом. П. К. Хоган у *Афективној наратологији* посебну пажњу посвећује карактерима и њиховој мотивацији, сматрајући да јунаке умногоме одређују циљеви којима теже. Не би ли назначио разлику између приче из свакодневног живота и књижевноуметничких дела, амерички наратолог указује на то да управо наративне фигуре и циљеви морају бити одговарајући како би изазвали емоционални одговор читаоца (ХОГАН 2011: 85). Људе неће дирнути прича о томе да се некоме тренутно једе лубеница а нема је у продаји као прича о жртвовању за драгу особу или за виши циљ. Дакле, сам циљ треба имати висок емоционални потенцијал, а његово постизање мора вратити актера света приче у *стање нормалности* и тиме изазвати осећање среће (ХОГАН 2011: 121). На основу циљева којима теже јунаци фикције П. К. Хоган развиће своју теорију емоционалних прототипова, тврдећи да сви важни циљеви претендују на постизање услова за остваривање среће јунака (2011: 125), те, када се она достигне, и реципијенти осећају задовољство због емпатичке реакције.

На основу неуролошких истраживања о развоју људског емоционалног система П. Т. Андерсен у својој афективној наратологији разликује два начина емоционалног понашања карактера: реакције *нижег пута*, односно афективно понашање које у мањој мери укључује когнитивни систем, и реакције *вишег пута* као емоционално понашање које је у већој мери *промишљено* (АНДЕРСЕН 2016: 47). Наведену поделу П. Т. Андерсен користи при анализи карактера у циљу тумачења њихових поступака и циљева. Он се дотиче и феномена *мотивације јунака у фикцији* говорећи о двојаким емоционалним

стимулансима који покрећу актере на делање: спољашњи стимуланси, који долазе као последица активности других ликова, и унутрашњи стимуланси, који подразумевају меморију, фантазију, снове, хистерију, халуцинацију, очекивања и идеологију самог јунака (2016: 59). П. К. Хоган наглашава да је идеологија изразито емоционално обојена јер подразумева феномен који укључује и емоционалне прототипове, емоционалну меморију, афинитете одређене групе и сл. (ХОГАН 2011: 166). П. Т. Андерсен у овој тези види важну теоријску основу за даља истраживања односа емоционалности и моћи, те говори о емоционалној хегемонији носилаца моћи који одређене емоционалне обрасце понашања одобравају и негују, док друге проглашавају „емоцијама изван закона” (АНДЕРСЕН 2016: 107–108).

Посткласична наратологија ревидирала је и структуралистички однос према хронотопу. Д. Милутиновић објашњава искорак који је начињен у посткласичној наратологији у односу на класичну наратологију прављењем паралеле са преласком са њутновског на ајнштајновски модел у физици:

Njtn je smatrao da su vreme i prostor konstantni i univerzalni i na osnovu toga gradio je svoju paradigmu. Međutim, Ajnštajn otkriva da je brzina svetlosti ta koja je konstantna, na koju ne utiču ni vreme, ni prostor, te je, postavljajući svetlost, tj. njenu brzinu za glavnog junaka došao do zaključka da ako je ona konstantna, onda vreme i prostor moraju da budu relativni (МИЛУТИНОВИЋ 2013: 359).

Човекова перцепција времена и простора неминовно укључује и фактор човекове телесности, па самим тим и емоционални систем има значајну улогу у процесу наративизације хронотопа света прича. У свакодневном животу нама некада време пролази брже, некад спорије, некада осетимо највећу потребу да се налазимо у својој кући, а некад једва чекамо да из ње изађемо. Човекова перцепција времена није механичка, онаква какву је откуцава сат, већ изразито субјективна. П. К. Хоган тврди да је „наративно време суштински организовано емоцијама” (мој превод) (ХОГАН 2010: 67), те зато релативизује Женетово објашњење категорија *редоследа*, *трајања* и *фреквенције*. Ове категорије потпуно занемарују емоције које и те како утичу на нашу перцепцију времена, те се пре може рећи да оне зависе од емоција, јер људски ум селектује, сегментира и структурира временске јединице које чине догађај. Деконструкционисти су већ указали на недостатке класичне наратологије, која је тежила егзактним наратолошким дефиницијама попут ове која се тиче категорија *редоследа*, *трајања* и *фреквенције*. Посткласична наратологија зато

нуди нова наратолошка решења која неће занемарити сву сложеност и комплексност људског бића. Афективна наратологија, полазећи од тога да је време релативна категорија, покушава да проникне у тајне њене флуидности, па нуди једно решење: да, време је релативна категорија, а таква је због тога што зависи од емоција. Време је психолошки феномен који зависи од побуђених осећања – на пример, када осећамо страх и када осећамо безбрижност, време за нас не тече истом брзином, не оставља на нас подједнак емоционални траг, па самим тим нас не одређује у истој мери као емоционална бића.

Користећи се савременим когнитивним и афективним теоријама, П. К. Хоган је извршио поделу временских јединица аналогну начину на који наш емоционални систем перципира наратив. Он уводи термин *инцидент* као најмању јединицу времена у наративу (ХОГАН 2011: 32) и елементарну јединицу временског искуства (2011: 69). Инциденти чине нуклеус догађаја као наредног нивоа временске сегментације, а догађаји организују епизоде, изнад чега се налазе приче (2011: 33). У свакодневном животу изнад нивоа приче не постоји виши временски ниво организације, док у књижевности постоји и ниво књижевноуметничког дела, јер оно има свој почетак и крај за разлику од прича из свакодневног живота. Хоганова хијерархијска организација времена функционише на принципу каузалне атрибуције која се везује за нарушавање нормалности и повратак у исту (2011: 42). Стање нормалности П. К. Хоган дефинише на основу емоционалног одговора актера у фикцији, па тако нормалност подразумева стање у којем се не побуђују неочекиване емоције које би испровоцирале каузалне реакције мотивационог система (2011: 77). Излазак из стања нормалности неминовно има за последицу конституисање циља којем ће тежити јунак, што је његова емоционална реакција на новонасталу ситуацију (2011: 78). Из тог разлога емоционални одговор јунака има фундаментални значај за наратив, јер се у њему огледа основни мотивациони узрок свих дешавања. П. К. Хоган уводи и термин *емоционална историја*, којим се могу објаснити емоционална реакција и акција фигуре света приче на основу њеног емоционалног искуства.

Хијерархијска организација времена у наративу има оправдања и у начину на који реципијент наративизује свет приче. „Инциденти подразумевају стварање услова за изазивање емоције, сензомоторне пројекције које се активирају у тим условима и за непосредну физиолошку реакцију, феноменолошки тон, оријентацију пажње, експресивну реакцију и активирање емоционалне меморије, али без посредовања радне меморије” (мој

превод) (2011: 61). Догађаји представљају уланчавање инцидента помоћу радне меморије, односно при организацији инцидента у догађаје укључују се радна антиципација и каузална атрибуција (2011: 61). Из тог разлога догађаји се везују за тренутно емоционално искуство, док епизоде, које чине каузално повезани догађаји, искључују радну антиципацију коју замењује дугорочно очекивање. Епизоде имају свој почетак и крај јер у њима може доћи до привременог или привидног повратка у стање нормалности (2011: 65). Прича је, по мишљењу П. К. Хогана, најважнија јединица временске организације, јер све остале јединице представљају њену грађу и имају за циљ њено конституисање, због чега Хоган нивоу приче посвећује највише пажње у својим истраживањима (2011: 70). Да би прича настала, јединице које је чине морају имати каузалну и емоционалну релативност. Емоционална релативност подразумева да ће најмање два догађаја или две епизоде формирати структуру приче ако се односе на исто емоционално искуство (2011: 72). То не значи да емоционална релативност неминовно подразумева фокусирање на једну емоцију, већ синтагма *емоционално искуство* означава и различити спектар емоција које су предвиђене или могуће у оквиру једних наративних скрипта.

Хоганову хијерархијску организацију времена у наративу прихватили су и потоњи теоретичари афективне наратологије, користећи термине попут *инцидента* и *емоционалне историје*. П. Т. Андерсен сматра да је оваква сегментација изузетно корисна за анализу књижевноуметничких дела (АНДЕРСЕН 2016: 176), али је указао и на чињеницу да рецепијент током процеса читања као и актер света приче не могу увек перципирати каузалност атрибуције емоционалних реакција наратолошких фигура, те да им одређени поступци истих понекад остају енигматични (2016: 49–50). Оваква места у наративу нису никако мана истог, већ представљају својеврсни изазов за читаоца, а разлог за нарушавање одређених скрипта може се тражити и у амбивалентности емоционалног става јунака (2016: 50).

Емоционални одговор рецепијента и актера у свету фикције зависи и од емоционалног доживљаја простора. П. К. Хоган користи термин *емоционална географија* не би ли указао на чињеницу да се различита места перципирају на другачији начин у зависности од емоционалног искуства и става. Као пример зачетник афективне наратологије наводи дом, као место које побуђује осећај сигурности, безбрижности и интимности, а који се најчешће повезује са стањем нормалности. Из тог разлога се и користи фраза *осећај се*

као у својој кући, јер означава шири спектар емоција које дом као когнитивни оквир евоцира (ХОГАН 2011: 30). Афективне теорије указале су на чињеницу да човек успоставља одређени емоционални однос са свим предметима из свог окружења, па и са различитим местима. П. К. Хоган зато говори о емоционалном мапирању које људи врше свесно или несвесно, осећајући се на неким местима пријатније, слободније или сигурније него на другим (нпр. у тамници). П. Т. Андерсен разрађује поменуте ставове П. К. Хогана и прави разлику између макро и микро емоционалне географије (АНДЕРСЕН 2016: 42), где макроемоционална географија подразумева шири културни простор (одређену државу, доминантну верску или идеолошку оријентацију заједнице на одређеном простору и сл.), а микроемоционална географија конкретан простор у којем је физички смештен актер света приче (2016: 175).

Изучавање емоционале структуре приче не односи се само на прозу већ укључује и драму и поезију. Посткласична наратологија донела је важне промене и када су у питању изучавање и анализа лирске поезије. Наиме, док се класична наратологија бавила искључиво прозом, за коју је и везиван термин *нарација*, посткласична наратологија заступа тезу да свака текстуална форма садржи одређен степен наративности, па самим тим и лирска поезија, јер човек једино и може перципирати текст на основу одређеног наратива. Приче су конципиране у временским секвенцама, односно кроз ситуације и догађаје који се одвијају у временском следу (ХЕРМАН 2009: 1), те се стога и лирска поезија перципира на основу одређеног света приче који се реконструише захваљујући човековом животном и читалачком искуству. Д. Херман сматра да су четири основна елемента наратива: начин репрезентације ситуације из одређене перспективе, секвенцијалност догађаја, стварање света приче и уживљавање¹⁷ (ХЕРМАН 2009: 9). Карактеристика лирске поезије је, заправо, то што она тематизује само одређене ситуације из секвенцијалног следа догађаја, тако да читаоци на основу свог искуства стварају *свет приче*, односно контекстуализују приказану ситуацију. П. К. Хоган је приметио да лирске песме опевају важне тренутке у одређеном

¹⁷ Д. Херман користи заправо конструкцију *what it's like* за именовање четвртог основног елемента наратива, али у поглављу који посвећује овом елементу објашњава да под тим подразумева „осетити како је бити неко или нешто” (мој превод) (ХЕРМАН 2009: 143), те се из тог разлога може говорити о уживљавању као четвртом елементу наратива. Д. Херман не посвећује много простора у својој књизи *Основни елементи наратива* четвртом елементу, али наводи да он подразумева осећања, субјективни доживљај или ментална стања (ХЕРМАН 2009: 143).

следе догађаја, тренутке који могу изазвати снажан емоционални одговор читаоца (ХОГАН 2003: 152). Џ. Калер је дошао до сличног закључка када је говорио о карактеристикама лирске поезије, тврдећи да лирска песма опева тренутак епифаније:

Ако је један предмет или ситуација стожер песме, то подразумева, по конвенцији, да је он изузетно важан: да је „објективни корелатив” једне снажне емоције или локус тренутка открочења (КАЛЕР 1990: 262).

Деиктике (заменице, анафорични чланови или показне заменице), карактеристичне за лирску поезију, приморавају читаоце да „конструишу фиктивну ситуацију говора” (1990: 263), односно свет приче. Зато песму, по мишљењу Џ. Калера, морамо читати као фрагмент:

Интерпретирати песму, дакле, значи претпоставити целовитост па затим пронаћи смисао празнина, било испитивањем начина на које би се оне могле попунити, било придавањем значаја празнинама као празнинама (1990: 257).

Празнине имају значајну улогу приликом рецепције лирске поезије управо због тога што оне и чине њену срж, јер лирска песма је сажета и фрагментарна – она почиње са празнином, на њој почива и са њом се свршава како би се оставио простор читаоцу да урони у текст, изгради свет приче на основама сопственог искуства, па је самим тим последица овакве рецепције снажан емоционални одговор.

Значајан допринос наратолошкој анализи лирске поезије дали су Петер Хин (Peter Hühn) и Џинс Кифер (Jens Kiefer) у књизи *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Они истичу да наративност подразумева комбинацију двеју димензија – секвенцијалности и посредовања, те да и лирска поезија поседује те димензије (2005: 2). Секвенцијалност означава „временско организовање и повезивање појединачних догађаја како би се формирао кохерентан низ” (мој превод) (2005: 2), а посредовање „избор, представљање, и смислено тумачење таквог низа из одређене перспективе” (мој превод) (2005: 2–3). Разликујући ниво догађаја и ниво презентације, можемо рећи да лирска песма може презентовати један моменат, али читаоци тај моменат контекстуализују реконструишући, самим тим, ниво догађаја. Како ће се одређени догађај презентовати зависи и од емоционалног става посредника (2005: 8),

односно лирског субјекта, те његовог односа према лирском објекту¹⁸. Због свега наведеног наратологија емоционалног одговора може нам помоћи да на другачији начин приступимо тумачењу лирске песме него што је то био случај у пракси структуралистичког дискурса.

Ауторово изазивање одређеног афективног одговора читаоца може се постићи и специфичном структурном организацијом текста, а то се свакако односи и на феномен *циклуса лирске поезије*. Елени Апостолос Стерјопулу (Eleni Sterjopulu-Apostolos) у књизи *Поетика лирског циклуса* даје дијахронијски преглед генезе циклуса са аспекта теорије књижевности. Циклус је, као термин и појам, искључиво везиван у античкој књижевности за епску поезију, али се током XIX века у теорији књижевности почео примењивати и за одређен скуп лирских песама. Е. А. Стерјопулу проблематизује теоријско одређење феномена *циклус* указујући на недостатке дефиниција које су извели угледнији теоретичари књижевности пре ње. Занемаримо ли стране, највише руске, теоретичаре које Е. А. Стерјопулу спомиње у својој књизи због непотпуног терминолошког одређења појма, можемо увидети да се и у *Речнику књижевних термина*, чији је главни и одговорни уредник Драгиша Живковић, под одредницом *циклус* једино наводи да овај термин „у народној књижевности означава поједине кругове народних песама” (1986: 95), те се даје пример циклуса епских песама о Марку Краљевићу. Притом, не само да је изостала констатација да постоје и циклуси уметничке лирске поезије већ није адекватно ни дефинисан сам појам. На овај проблем указала је и Светлана Шеатовић Димитријевић у књизи *Део као целина и целина као део: Структура и семантика циклуса у поезији Васка Поне и Ивана В. Лалића* (2012), која на феномен *циклизације* од епохе симболизма до данас гледа као на тежњу ка епизацији лирске поезије (2012: 14). Наведен став С. Шеатовић Димитријевић задржала је и у књизи *Епизација модерне лирике: Проблеми поетике лирског циклуса: Циклус у циклусне структуре у српској поезији 20. века* (2014). Међутим, ми сматрамо да је термин *епизација* неадекватан у овом случају, јер он не подразумева само ширење наративног сегмента света приче, што се у лирским циклусима заиста и дешава, већ и другачији интерпретативни приступ књижевном тексту. Не треба занемарити чињеницу да лирске песме у сваком циклусу и даље могу функционисати и као самостални ентитети, односно да свака песма

¹⁸ „Лирски објекат је текстуална категорија, неко коме се у лирској песми лирски субјекат обраћа” (ЈОВАНОВИЋ 2016: 21).

опева изузетно важне тренутке човековог емоционалног искуства, док у епском дискурсу поједини делови структуре приче служе ретардацији или имају функцију епизоде, односно не тематизују тренутке епифаније попут лирске песме. При циклизацији лирске поезије свакако долази до наративизације самим тим што се свет једне песме ставља у интерконтекстуални однос са другом. Е. А. Стерјопулу зато на крају своје књиге изводи дефиницију појма до које је дошла на основу својих истраживања:

Лирским циклусом називамо заједничким насловом обједињено уређено мноштво самосталних поетских текстова који реализују интертекстуалне везе различитог нивоа, које стварају нове смисаоне комплексе неизводљиве из смисаоног система било ког појединачног текста (1998: 139).

Наведено сведочи о томе да је свака песма у циклусу самостална (центрипетална сила), јер, да то није тако, онда бисмо говорили о дужој лирској песми или поеми. Међутим, све песме у циклусу су истовремено и повезане не само одређеним заједничким својствима већ интертекстуалним везама које стварају нов смислени комплекс (центрифугална сила). Посебну пажњу треба обратити на феномен *повезаности* као карактеристику лирског циклуса. Истраживачи су у првим књижевнотеоријским текстовима о лирском циклусу истицали три основна принципа обједињавања текстова: тематски, жанровски и жанровско-тематски (СТЕРЈОПУЛУ 1998: 8). Међутим, ови принципи се не дотичу интертекстуалне повезаности песама унутар циклуса, већ циклус одређују као збир песама са истом темом или са истим жанровским карактеристикама. У другој половини XIX века, са појавом симболизма, теоретичари су наведеним принципима додали и садржајно-тематски принцип, који је управо и настао не би ли указао на међусобну повезаност текстова унутар циклуса. Сведеност феномена, као што је интертекстуална повезаност песама у циклусу само на садржајно-тематски принцип, не објашњава у потпуности сложеност структуралног устројства циклуса. Наиме, поред заједничког садржаја, песме у циклусу ступају у један динамичан наративан однос у којем свака песма има одређену функцију за целину, те се у том смислу не може говорити само о заједничком садржају (који у појединим песмама циклуса, из одређеног разлога, може чак и изостати), већ више о заједничком циљу постизања одређеног одговора читаоца на циклус као систем. Карактеристика циклуса је, по мишљењу Е. А. Стерјопулове, постојање лирског сижеа:

Лирски циклус изражава развој једног доживљаја, осећања. Повезане с „централним мотивом”, песме преносе динамику овог развоја не толико на основу фабулативне нарације колико на закономерностима својственим лирском делу... (1998: 36).

Е. А. Стерјопулу је указала на повезаност песама у циклусу када је у питању постизање одређеног афективног одговора читаоца. Појединачне песме у циклусу зато ступају у специфичан интерактиван однос не би ли као целина побудиле емоционални одговор читаоца. Песма у циклусу може се читати и као самостално уметничко дело, изазивајући својствен емоционални одговор, али у контексту циклуса она може имати функцију интензивирања емоционалног набоја или ближег профилисања конкретне емоције коју је аутор желео да изазове код читаоца. У том смилу на циклус можемо гледати и као на секвенцијални низ којим се шири наративни свет приче, односно као на низ песама које опевају одређено емоционално искуство. Пример за то је, свакако, канцонијер лирских песама попут Петраркиног, где свака песма тематизује одређени тренутак у љубавној историји. На тај начин се код читаоца изазивају снажне емоције за сваки тренутак *епифаније* који прати љубавни однос од заљубљивања, преко љубавне чежње, (не)остваривања односа до смрти драге или идеализовања исте.

Емоционална структура приче утиче на емоционални одговор реципијента до кога долази путем *емпатије, идентификације и урањања*. Емпатији је највише простора у својим истраживањима посветила С. Кин, која је у књизи *Empathy and the Novel* истакла значај нових неуролошких истраживања за проучавање поменутог феномена. Систем огледала неурона активан је и током процеса читања, те ауторка сматра да ће нам разумевање наративне емпатије помоћи да разумемо различите аспекте читаочевог емоционалног одговора (КИН 2007: IX). С. Кин је свесна чињенице да емпатија зависи и од конкретног реципијента, односно да неће сваки читалац осетити емпатију према истом актеру света фикције, јер то зависи од читаочевог животног искуства, образовања, верског или идеолошког опредељења, али и поред тога емпатија умногоме зависи и од начина на који је одређен наратив презентован. Као један од примера С. Кин наводи да је и она сама под утицајем медија у САД осетила много већу емпатију према жртвама рата у Босни и Херцеговини, поготову након што је одгледала снимак жене-избеглице која носи бебу кроз бојно поље, него према жртвама геноцида у Руанди, о којима су медији само штуро извештали нумерацијом броја жртава (2007: XX-XI). Емпатију С. Кин дефинише као спонтано саучешће са афектом другог, које долази као последица сведочења његовог

емоционалног стања (2007: 4). Феномен *емпатије* треба разликовати од стања узнемирености због дешавања која се тичу другог, јер у том случају нама није стало до другог, већ размишљамо само о себи. С друге стране, саосећање се разликује од емпатије по томе што приликом саосећања ми евоцирамо емоције подршке према осећањима другог, а код емпатије осећамо шта и други осећа (2007: 5). С. Кин сматра да човек може учити и развијати своју емпатију стицањем искуства, а у том процесу види и значајну улогу књижевности која може култивисати емпатију (2007:11).

Емпатија подразумева учешће и емоција и когнитивног система, јер за њу значајну улогу имају меморија, искуство и капацитет за заузимање перспективе другог (2007: 27). С. Кин је истакла да наративна емпатија побуђена у процесу читања мора укључити и когницију, јер је читање само по себи комплексна когнитивна операција, али да се никако не сме негирати или занемарити значај емоција за емпатију (2007: 28). Анализирајући улогу емпатије у фикцији, С. Кин је дошла до бројних закључака. Емпатија за фикционалне карактере може се јавити на основу читаоачеве реакције на идентитет јунака, на ситуацију у којој се актер приче налази или на његове емоције (2007: 69). Идентификација са карактером често укључује емпатију, чак и када се карактер и читалац разликују, а спонтана емпатија за осећања карактера у фикцији често отвара пут ка читаоачевој идентификацији са тим карактером (2007: 70). Емпатички одговор на фикционалне карактере и ситуације брже и лакше се побуђује када су у питању негативна емоционална стања (2007: 72), односно емпатија се чешће јавља када је други тужан, када страда или када пати него кад је срећан и безбрижан. С. Кин је, имајући у виду хоризонт очекивања публике у одређеном тренутку, дошла до закључка да се емпатички одговор на неко дело може мењати временом. Такође, ауторка је нагласила да емпатија за карактере у фикцији није коресподентна интенцијама аутора, јер зависи и од читаоца (2007: 75). Ситуациона емпатија је одговор на аспекте заплета приче и догађаје, те укључује у већој мери претходно искуство читаоца (2007: 80). Из тог разлога ситуациона емпатија зависи и од конкретних историјских, економских, културалних и социјалних околности (2007: 81).

Посебно поглавље у својој књизи С. Кин је посветила наративним техникама које могу изазвати емпатију у случајевима идентификације читаоца са карактером и при ситуационој емпатији. Идентификација са карактером може се постићи већ самим именовањем карактера, његовим описом, говором или улогом у свету приче (2007: 93). При

разматрању наративне ситуације ауторка је узела у обзир позицију медијатора, однос наратора према карактерима, очекивања читаоца од жанра коме припада дело или других елемената наративне структуре приче (2007:93).

Емпатија је кључни елемент за емоционални одговор реципијента на књижевноуметничко дело (ХОГАН 2011: 243). У књизи *Ум и његове приче* П. К. Хоган је указао на значај емпатије за естетско осећање реципијента, те је разматрао разлику између категоричке емпатије, која се јавља, на пример, у родољубивим песмама, и ситуационе емпатије, која се може јавити у исповедној поезији (2003: 150). Под категоричком емпатијом аутор *Афективне наратологије* подразумева емпатију која се јавља за припаднике исте (in-group) и различите категорије (out-group). Припадници исте категорије деле нацију, расу или пол, па им је лакше да се повежу и идентификују (2011: 243), док је припадницима различитих категорија исто отежано али могуће, јер смо сви ми људи који деле иста емоционална искуства. Читалац се не може идентификовати само са апсолутима попут Бога или зла, те су ови случајеви ван домена емпатичке идентификације (ХОГАН 2003: 212). Међутим, чим је људски ум створио овакве апстрактне апсолуте, он је изградио и одређен емоционални став према њима, те их и без идентификације перципира као симболичке форме које су носиоци одређеног емоционалног потенцијала.

С. Кин и П. К. Хоган су у својим истраживањима емпатије указали на то да она води идентификацији читаоца са карактерима у фикцији. О феномену *идентификације* као важном елементу естетике рецепције писао је Х. Р. Јаус, правећи разлику између идентификације која ломи норму, нормативне и оне која норму испуњава (ЈАУС 1978: 432), при чему норма подразумева афирмацију онога што је хоризонт очекивања одређене епохе и владајуће идеологије. Такође, Х. Р. Јаус разликује пет врста естетичких идентификација: асоцијативну, адмиративну, симпатетичку, катарзичку и ироничку. Асоцијативна идентификација представља преузимање једне улоге у затвореном имагинарном свету у којем више не важе правила овог света већ правила игре као фикције (1978: 435). У том случају онај који се идентификује преузима улогу која му је намењена и прихвата улоге других учесника у фикцији. Адмиративна идентификација јавља се према актерима који су савршени узорима којима се дивимо (1978: 438). Х. Р. Јаус је запазио да адмиративна идентификација има за последицу, као афективни одговор, апсолутно слагање са узором, без критичког става према одређеним његовим поступцима (1978: 439). Наравно, узор се

временом мењају и зависе од хоризонта очекивања публике. При симпатетичкој идентификацији поистовећивање се врши са актером који је сличан нама, несавршен, свакодневни јунак, те нам оваква идентификација изазива осећање сажаљења. У случају катарзичке идентификације изазива се „estetički stav – što ga je opisao još Aristotel – koji gledaoca iz realnih interesa i afektivnih mreža sveta u kome živi prebacuje u položaj junaka koji pati ili se muči, kako bi tragičnom potresenošću ili komičnim rasterećenjem uzrokovao oslobođenje njegove duše” (1978: 447). За ову врсту идентификације од значаја је однос естетичког става и моралне праксе, јер је укључен и читаочев морални суд о врлини, пороку и мери греха (1978: 448). У случају идентификације са јунаком који трпи изазива се осећање катарзе, док у случају уцвиљеног јунака читалац учествује у смеху као комичком растерећењу душе (1978: 434). Под ироничком идентификацијом Х. Р. Јаус подразумева раван естетичке рецепције у којој се читаоцу ускраћује очекивана идентификација „kako bi se njegova refleksija probudila i okrenula uslovima iluzije i mogućnosti tumačenja, što može imati za posledicu da estetički stav putem njegove negacije ili putem moralnog apela uopšte bude doveden u pitanje” (1978: 450). Ироничка идентификација јавља се према антијунацима и изазива у читаоцу осећање зачудности, самим тим што провоцира његову критичку рефлексију. Х. Р. Јаус је идентификацију сагледавао као естетички феномен веома значајан за саму рецепцију књижевноуметничких дела, истичући посебно и какав емоционални одговор побуђује поједини тип идентификације у читаоцу.

Феномену *урањања* највише простора у својим истраживањима посветили су М. Л. Рајан, Џ. Фелан и Жан-Мари Шефер (Jean-Marie Schaeffer), а код нас С. Милосављевић Милић, која је у књизи *Виртуелни наратив: огледи из когнитивне наратологије* указала на значај поменутог феномена у процесу рецепције:

Основни предуслов који омогућава тумачење narativa, за когнитивне naratologe predstavlja fenomen „uranjanja”. Svako čitanje je povezano sa iskustvom uranjanja, naseljavanja sveta priče (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2016в: 267).

Урањање подразумева стапање читаоца са светом приче, односно доживљавање фикције као стварности. Као што је већ речено у претходном поглављу, М. Л. Рајан издваја четири степена апсорпције света приче: концентрација, играње одређене улоге фиктивног актера, за шта су изузетно значајни феномени *емпатије* и *идентификације*, занос и зависност (2016в: 268). Урањање је ментална симулација приликом које се „svest čitaoca

prenosi u jedan drugi svet i preko indeksne definicije aktuelnog sveta, reorganizuje ceo univerzum oko jedne virtuelne realnosti” (2016в: 268). М. Ј. Рајан истиче да је урањање омогућено или олакшано захваљујући различитим наративним стратегијама и поступцима (2016в: 269), што значи да је и степен урањања условљен формом самог дела. С. Милосављевић Милић у поменутој књизи указује на поједине наративне стратегије које омогућавају читаоцу да урони у текст, а међу њима су и језичке деиктике које позивају рецепијента да се премести у средиште збивања фикционалних догађаја (2016в: 269–270).

У процесу читања рецепијент урањањем врши менталну симулацију „креирањем богатог чулног поља наратива” (БОЈАНИЋ ЋИРКОВИЋ 2017: 188), што не подразумева само просторно и временско већ и емоционално урањање, коме М. Ј. Рајан посвећује посебну пажњу у својој књизи *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media* (2001). Наиме, просторно и просторно-временско урањање побуђују жељу код читаоца да заустави време, односно да успори процес читања не би ли уронио у свет приче (РАЈАН 2001: 140). Са друге стране, емоционално урањање резултира потребом читаоца да сазна шта ће бити на крају наративног времена (2001: 140). М. Ј. Рајан указује на чињеницу да је емоционални одговор дуго био занемарен у нараторолошком дискурсу, јер емоције наводно пружају отпор теоретисању и не нуде пуно простора за емпиријски приступ, те износи свој став да изучавање емоционалног одговора може одговорити на многе проблеме који се јављају у нараторологији (2001: 140). Полазећи од тврдње да људи не перципирају време као објективно и механичко већ као живо, људско и субјективно, М. Ј. Рајан истиче да је за временску перцепцију садашњих и будућих догађаја од изузетног значаја пређашње искуство (2001: 141). Доказ за наведено ауторка показује на примеру спектакуларних спортова, где за навијача време пролази брзо уколико његов тим губи или споро ако тим за који навија води минималним резултатом у неизвесној утакмици. Тиме се ауторка дотиче феномена *наративне неизвесности*, која се може јавити као последица драматичне тензије због судбине јунака или због опасности која му прети. Неизвесност такође зависи и од конструкције виртуелних скрипта и догађаја или од структуре хоризонта очекивања рецепијента (2001: 142). Интензитет неизвесности је пропорционалан броју различитих наративних могућности, а на почетку приче све се може десити, док се временом редукују могућности. Читалац непрекидно антиципира будући след догађаја, због чега се повремено изненађује. Неизвесност настаје у наративу и зависи

од ауторових стратегија као што је, на пример, ускраћивање информација. М. Ј. Рајан разликује четири типа различитих стратегија за изазивање неизвесности: неизвесност која се јавља као последица ишчекивања онога шта ће се догодити, неизвесност као резултат непознанице која се тиче начина на који ће се нешто разрешити или одиграти, неизвесност као одговор на ускраћену информацију о томе ко је узрок догађаја (што је случај у мистеријама и детективским романима) и метанеизвесност која се односи на сам начин на који ће аутор повезати нити и дати тексту одговарајућу наративну форму (2001: 145). Неизвесност побуђује тензије, различите емоције, па и повремено олакшање, због чега је неопходно говорити о емоционалном урањању. Доказ за постојање емоционалног урањања М. Ј. Рајан проналази у чињеници да читалац осећа неизвесност и приликом другог читања исте књиге или другог гледања одређеног филма, иако унапред зна расплет догађаја и судбину јунака (2001: 147–148). На основу емпиријских истраживања које је спровела, М. Ј. Рајан је дошла до закључка да управо емоционално урањање и моћ имагинације читаоца омогућују реципијентов емоционални одговор на фикцију, јер, иако је читалац свестан да догађаји света приче у књижевном делу нису реални, он привремено ствара илузију да су исти стварни и садашњи. Доказ за то су и телесне реакције реципијентата, подизање нивоа адреналина и изазивање других хемијских процеса током биолошке реакције на фикцију¹⁹.

Феномен *урањања у свет приче* открива много и о значају рецепцијског потенцијала, односно о улози читаоца при рецепцији наратива, јер читалац у том процесу укључује и сопствено искуство (БОЈАНИЋ ЋИРКОВИЋ 2017: 189). С. Милосављевић Милић је истакла да је приликом урањања „значај *mentalne simulacije* *perprocenjiv*, *budući* *da* *ona* *predstavlja* *modus* *čitaočevog* *otkrivanja* *narativnih* *scenarija*” (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2016в: 269). Скрипта имају изузетан значај за поетику когнитивне наратологије, јер објашњавају на који начин реципијент перципира свет приче књижевног дела, ослањајући се на сопствено искуство. Теорија оквира и сценарија показује шта човек може очекивати у одређеним околностима и ситуацијама по питању секвенцијалности наративног тока. У афективној наратологији теоретичари говоре о емоционалним скриптурама, а, по мишљењу

¹⁹ Као очигледан пример наведеног М. Ј. Рајан наводи телесну реакцију реципијента на порнографски наратив (2001: 156).

П. К. Хогана, оне подразумевају одређену каузалну атрибуцију наратива, те се може говорити и о емоционалним секвенцама у оквиру једних скрипта. П. Т. Андерсен разликује општа скрипта, која се односе на најчешћу наротивизацију појединог емоционалног одговора или понашања, индивидуална скрипта, која подразумевају делимична одступања од општих скрипта условљена личним искуством појединца (АНДЕРСЕН 2016: 116), и феномен који назива *прескакањем скрипта* (script-skipping), који би се користио у ситуацијама у којима реципијент не може током процеса читања да увиди и у потпуности разуме емоционално понашање актера света приче, те му оно привремено изгледа психолошки енигматично (2016:143). Такође, П. Т. Андерсен прави разлику и између скрипта при којима се користи *кратки пут* (low-road) емоционалног одговора, па тако на непосредну опасност реагујемо доносећи брзу одлуку *бори се или бежи*, и скрипта која укључују *дужи пут* (high-road) емоционалног одговора, јер на поменту скрипта утиче и културна традиција којој појединац припада (2016: 177). Емоционални одговор *кратког пута* одговора најчешће општим скриптима (на пример, сви се понашамо исто када се уплашимо од наглог пада са столице), за разлику од културолошки условљеног емоционалног одговора *дугог пута*, за који се морају имати у виду и индивидуална скрипта. Теорија скрипта дала је свој допринос теоријском разматрању феномена *урањања*, јер објашњава на који начин читалац актуализује и конкретизује свет приче приликом рецепције текста.

Феномени *емпатије*, *идентификације* и *урањања* нису само по себи услов естетског квалитета књижевног дела, јер се јављају као одговор и на тривијалну књижевност, као и приликом перцепције нефикциоанлног наратива, на шта је указала још С. Кин (КИН 2007: 84). Међутим, поменути феномени су нужан услов да се може перципирати свет приче и јавити естетско осећање као емоционални одговор, због чега се може говорити и о њима у естетичком дискурсу. С друге стране, естетски квалитет зависи од саме форме дела и емоционалне структуре приче, којима се одређене емоције интензивирају или пригушују. С. Кин говори о еманципацији емпатије посредством естетских творевина и значају читалачког и животног искуства за естетску рецепцију. Естетско осећање настаје као интеракција између текста и читаоца, а за реципијентов одговор значајну улогу имају читаочева емпатија, идентификација и урањање у свет приче.

Емоционални одговор реципијента зависи од начина на који се емоције евоцирају, а не само од актуализованих емоција у тексту. Искусном читаоцу са истанчаним естетским укусом актуализоване емоције у тривијалној књижевности изазваће негативан естетски суд, јер оне, иако евоциране, не побуђују естетско осећање. С друге стране, читалац са мањим естетским укусом може осетити емпатију према одређеном лику из света приче тривијалне књижевности, може се идентификовати са њим, потпуно уронити у текст и притом осећати задовољство због евоцираних осећања, али може се поставити питање да ли се код поменутог читаоца побуђује естетско осећање. Овом проблему треба се посветити у будућим експерименталним и емпиријским истраживањима емоционалног одговора.

Други део

Етос у Савином *Житију Светог Симеона*

При истраживању средњовековне књижевности, поготову српске, ретко се ставља фокус на емоционални одговор читаоца на књижевноуметничко дело. Свакако да је средњовековна књижевност специфична због своје улоге у црквеном богослужењу, али то не значи да је ова књижевност апатична, јер, да је тако, она се не би дојмила као уметност. Напротив, средњовековна књижевност и те како изазива снажне емоције које су суштински укорењене у интенцијама аутора и текста. Занемаривање овог аспекта средњовековне књижевности је, можда, последица тога што византијски писци, за разлику од античких и касније хуманистичких, нису писали естетичке трактате, већ се естетичка мисао средњег века имплицитно изводи из текстова византијских аутора (БИЧКОВ 1991: 9).

Естетика средњовековне књижевности свакако своје корене има и у античкој филозофији, па је тако Платон својим ставом о песничком надахнућу као предуслову стваралаштва извршио велики утицај на патристичку књижевну праксу, а незанемарљив је и утицај Псеудо-Лонгина због увођења естетичке категорије *узвишеног*. Док је античка књижевност, о чему нам сведочи и Аристотелова *Поетика*, имала за циљ изазивање осећања патоса, интенције поетике средњовековне књижевности усмерене су на побуђивање осећања етоса. У прилог томе говоре и текстови проучавалаца византијске естетике, па тако Николај Александрович Берђајев тврди да је ова естетика пратила пут духовног ослобођења од *света*, „ослобођења људског духа од окова нужности”, а учитељи цркве су „идентификовали ’свет’ са злим страстима” (БЕРЂАЈЕВ 1996: 7). Такође, Н. А. Берђајев у феномену *узвишеног* види „живи извор религиозне филозофије” (1996: 11), а *узвишено* се као естетска категорија везује више за духовно него телесно, за разлику од категорије *лепог*, која почива на сразмерном односу духовног и телесног, унутрашњег и спољашњег. Виктор Васиљевич Бичков истиче да су корени византијске естетике у неоплатонистичком поимању лепоте, али да „оно није нипошто сачињавало специфичност њиховога естетичког сазнања – како на теоријском плану, тако и у уметничкој пракси” (БИЧКОВ 1991: 11). Као специфичност византијске естетике В. В. Бичков првенствено издваја духовно уживање (1991: 13), а не телесно, те примећује да се естетско у византијској филозофији налази пре свега у естетском субјекту (1991: 14), док се у античкој естетици пажња више посвећивала чулном уживању. Филозофија Апсолута, наслеђена од античких филозофа, добила је централно место у Богу као једином предмету духовне насладе

(1991: 19). В. В. Бичков сматра да „емоционално-естетско сазнање постаје доминирајуће у гносеолошком систему Византинаца” (1991: 62), чиме се објашњава тенденција ка унутрашњем, која се у својим крајњим границама преображава у естетику аскетизма (1991: 82).

Рановизантијска естетика обележила је читав средњи век, те је и српска средњовековна књижевност стварана на тим тековинама, угледајући се на узоре из патристичке књижевности (БОГДАНОВИЋ 1982: 7). Емоционално-естетско сазнање нашло је свој одраз и у делима Светога Саве, првог српског писца, те Димитрије Богдановић у предговору *Сабраних списа* Светог Саве посебно истиче емоционално-експресивни дискурс Савиних текстова. За *Карејски типик* Д. Богдановић тврди да „без обзира на то што је у питању литургијско-правни текст, он није лишен изворне топлине и поетичности” (БОГДАНОВИЋ 2008: 16), за *Писмо игуману Спиридону* тврди, позивајући се и на Владимира Ћоровића, да је написано са пуно осећаја, а за *Службу Светом Симеону* да је „изворним надахнућем и осећањем” обогатила утврђени „репертоар стилских израза и облика на српкословенском језику” (2008: 28). Посебно место у опусу Светога Саве Д. Богдановић даје *Житију светог Симеона*, у коме опис Симеонове смрти спада у „најлепше странице старе српске књижевности” (2008: 23). Драгиша Бојовић за Савину прозу истиче да је високо емоционална, што се огледа у Немањиним монолозима приликом одрицања од престола и за време болести, и појачано експресивна, поготову у опису Симеонове смрти (БОЈОВИЋ 2003: 200). У Савином *Житију светог Симеона* Бојовић види одраз поетике Светог Јефрема Сирина, управо због „емотивности, експресивности, интроспективности и ’хуманизације’” (2003: 76) које је аутор својим делом изразио.

Житије светог Симеона Светог Саве има хомодијегетичког приповедача, односно сина јунака о чијем животу је дело и написано, па је самим тим наратор субјективан и пристрасан. Милан Кашанин је за само житије закључио да је интимно као дневник, а Д. Богдановић је истакао да се у делу препознаје наратор „као блиски сведок и пратилац, учесник у животним збивањима Симеона Немање” (Богдановић 2008: 23). Док је класична наратологија раздвојила фигуру реалног и имплицитног аутора, представници посткласичне наратологије проблематизују ту поделу, сматрајући да се не може узимати аутор као вештачка фигура која нема додирних тачака са реалним аутором. Пример *Житија светог Симеона* може послужити као парадигматичан за наведену тезу. Житије је написано

са толико емоција да се никако не сме занемарити чињеница да је аутор син јунака и да је дело написано са интенцијом аутора да се начини култ Симеона као главног стуба отачаства и српског националног идентитета. Из тог разлога читалац из српске интерпретативне заједнице осећа током читања дела емпатију према актерима као припадницима исте групе којој и сам припада, што и те како утиче на његов емоционални одговор. Посебна интенција аутора је да Светог Симеона прикаже као монаха који ће постати узор верницима нове српске архиепископије, што на крају дела аутор експлицитно истиче:

А ти, Боже и Господе свега, и, о, препрослављена Мати Господа Бога и Спаса нашег Исуса Христа, да буде ово што је написано и чињено, да ми и они после нас до краја овога века часним молитвама оца нашег и ктитора пазимо на оно што се говори, и последујући да чинимо све што је угодно Богу, гледајући на подвиге и живљење овог преблаженог оца нашег, у којима је сладост и весеље, помињући Бога, веселећи се у Богу (СВЕТИ САВА 1994: 191–193).

Житије светог Симеона не приказује цео живот Стефана Немање, већ конкретизује два кључна момента из његовог живота: опраштање од престола и опраштање од живота (БОЈОВИЋ И КРСТИЋ 2011: 116). У првом делу наратор се ретко јавља као јунак и протагониста догађаја, те се његов став према оцу уочава више у експресивности израза и у коришћењу стилских фигура него у ситуацијама које приказују њихов однос. Аутор уз име Светог Симеона често користи епитете *мудар* и *диван*, те бројним реторским питањима, лирским паралелизмима, реченичном интонацијом и метафорама наглашава његову величину и значај:

Јер како овога да назовем? Владарем ли, или више учитељем? (СВЕТИ САВА 1994: 155).

Јер како да га назовем, ваистину, недоумевам се. Господином ли добрим? Учитељем ли правоверја? Оцем ли благим? Пастиром ли, који вером напаса стадо му предато? Црквама ли просветитељем и добрих обичаја учитељем у молитвама вазда пребивајућег? Ништих ли преизобилног служитеља и љубитеља?... (СВЕТИ САВА 1994: 155).

Својим реторичким умећем Свети Сава се обраћа нараторима у реторским питањима како би читаоци уронили у текст заинтересовани за карактер и подвиге лика о коме аутор говори. Сава користи топос *немогућности да се речима изрази оно што осећа*, чиме глорификује свог оца, те делује као да ни бројни одговори о Симеоновој мудрости и племенитим делима не описују у довољној мери његову величину. Самим тим читалац већ на почетку житија, иако се још није ни упознао са највећим подвизима јунака, перципира Симеона са одређеним емоционалним ставом. Интезитет емоционалног набоја је, свакако,

последница и чињенице што речи изговара Свети Сава, с обзиром на то да читалац наратору приступа имајући изграђен суд о његовој емоционалној историји. Због свог ауторитета речи Светог Саве имају посебну вредност у српској интерпретативној заједници, јер сваком Србину у виртуелној библиотеци значајно место заузимају дела о Светом Сави као духовном оцу српског народа. Из тог разлога интенције читаоца су и пре самог читања усмерене одређеним когнитивним оквиром којим се евоцирају живот и дело Светог Саве. Уз то помен Светог Саве побуђује емоционални траг поноса и дивљења, што се никако не може занемарити при читању *Житија светог Симеона*.

Иако се у првом делу житија не јавља Свети Сава као лик, његов став према оцу видљив је и на основу речи које су приписане колективном наратору – српском народу – при Симеоновом опраштању од престола:

Не остављај нас сироте, господине, јер тобом освећени бисмо, и тобом научени просветисмо се, пастиру добри, који полажеш душу за овце, јер никада у твоје дане вук не уграби овцу од Бога преданог ти стада пастве! И у свих тридесет осам година твојих сачувани бисмо и отхрањени, и другог господина и оца не познасмо осим тебе, господару наш! (СВЕТИ САВА 1994: 161).

Глас народа указује на то да су сви Симеона видели као богомданог владара, чиме Свети Сава објективизује жељену поруку. Својим списатељским умећем Сава је учинио да емоционална реакција читаоца на Симеоново опраштање од престола буде још снажнија, јер понашање народа шаље уверљиву слику о томе како су други доживели дирљиву сцену.

Други део житија почиње Симеоновим одласком на Свету Гору, где га је дочекао Свети Сава, те се већ од доласка јунака јавља наратор и у улози лика:

Овај блажени господин наш Симеон имаше три сина. А један, најмлађи, не могу га назвати сином, већ робом, кога љубљаше више од свих, а и овај неодступно њему робијаше. Јер овај као млађи међу браћом својом, и најмлађи, и, просто рећи, видевши своје природе немоћ и умножење грехова својих, учини као и блудни син, оставивши доборг оца и господина, и блажену матер, госпођу своју, и благодарену, нећу рећи браћу, већ господаре своје, и обнажи све безумљем својим. И отидох у страну туђу далеко, жир једући са свињама, и њихове хране не насипаваше се, мртав би, и не оживе, изгубљен беше, и не нађа се. Јер ради овога блажени отац господин Симеон зажеле ићи у Свету Гору, да као пастир добри потражи одбегло јагње, и да га узевши на раме принесе ка Оцу своме и ка својој вољи, и да од Бога добије награду ради устрањења од својих, да испуни другу жељу срца свога и да нађе љубљено и заблудело јагње своје (СВЕТИ САВА 1994: 171).

У овом цитату доминира топос *афектиране скромности* који је, свакако, очекиван у оквирима средњовековне поетике када животописац себе спомиње. Занимљиво је то, и донекле неочекивано, што се као антитеза топосу *скромности* наводи да је наратор био

највољенији син свога оца. Овакав коментар сведочи о емоционалном односу Светога Саве према оцу, те би без експресије ауторових осећања представљени догађај деловао хладно као какав скуп конвенција. Тек са тако успостављеним односом на реалацији отац–син добија се дирљива слика у којој топос *скромности* заиста делује на читаоце као опште место које казује о самосвести и скромности аутора, а не као хладна скамењена фраза без печата оригиналности и литерарне виртуозности какве Сава својим делом показује. За емоционални одговор реципијента значајна је и емоционална макро и микро географија света приче. Симеонов одлазак на Свету Гору приказује се као ходочашће, а сама Света Гора као место спасења и духовног мира. Актуализација Свете Горе као простора побуђује емоционални одговор читаоца, поготову ако се има у виду шири културолошки и историјски значај места, односно емоционална макроегеографија Свете Горе.

Д. Бојовић истиче да се на овом месту у житију, које описује одлазак прво Светога Саве, а затим и одлазак Симеона на Свету Гору, на веома оригиналан начин преплићу две јеванђелске приче: прича о блудном сину и прича о изгубљеној овци и добром пастиру (БОЈОВИЋ 2017: 72). Занимљиво је то што Сава себе пореди са блудним сином, чиме хиперболише свој преступ и своје грехове, а наглашава своје покајање (2017: 73), што Д. Бојовић објашњава историјским околностима због којих Сава није 1197. године посетио Србију, јер се нису стекли услови за његов повратак у отачаство и повратак оцу, а које су мотивисале аутора да на оригиналан начин изврши симбиозу наведених јеванђелских прича:

Из тих разлога он у причу о блудном сину уводи причу о добром пастиру и заблуделој (изгубљеној) овци, којој је такође потребно покајање. Дакле, он користи оригинално решење: покајање из приче о блудном сину замењује покајањем из приче о изгубљеној овци из Јеванђеља по Луки, чим постиже исту поруку односно исти духовни ефекат (2017: 74).

Наведеним поступком аутор житија је на сугестиван и дискретан начин изразио своја осећања према оцу, а самим тим утицао и на емоционални одговор читаоца приликом рецепције односа сина према оцу. Свети Сава сведочи и о томе како је проводио време с оцем у периоду од његовог доласка на Свету Гору па до смрти:

И узе мене грешног из Ватопеда у место то, и уселисмо се. И проведе са мном преподобни отац наш у Гори Светој годину и пет месеци. Ко може исказати овог блаженог подвиге и трудове? (СВЕТИ САВА 1994: 173).

Реторским питањем аутор поново експресивно изражава своје дивљење Симеону и његовим подвизима, користећи еперотезу како би изазвао непосредан емоционални одговор читаоца. Свети Сава је на више места нагласио да је током боравка његовог оца на Светој Гори проводио много времена са њим, те како су заједничким напорима подигли манастир Хиландар, који као простор побуђује снажан емоционални одговор реципијента код припадника српске интерпретативне заједнице. Перцепција Хиландара, као места у свету приче житија, не подразумева само одговор какав изазива Света Гора као емоционални макрогеографски простор већ и емоције које се евоцирају актуализацијом самог манастира и његове околине као емоционалног микрогеографског простора. Разлог за то је значај самог манастира за националну културу и духовност српског народа, а култ истог је почео да се гради већ са *Житијем светог Симеона* Светог Саве.

Део житија у којем се описује Симеоново опраштање од Светог Саве написан је са највише емоционалног набоја и заиста представља драгуљ не само српске средњовековне већ целокупне наше књижевности:

И подигавши руке своје блажени, положи их на врат мој грешни, и поче плакати жалосно, слатко своје целовање дарујући ми, поче говорити:
„Чедо моје љубљено, светлости очију мојих, и утехо и чувару старости моје!...
... А ти, чедо, не тугуј гледајући мој растанак, јер чаша ова свима је заједничка. Јер ако се овде растајемо тамо ћемо се опет састати, где више нема растанка” (СВЕТИ САВА 1994: 179).

Свети Сава је свом оцу приписао веома снажне речи изговорене са толико тоpline и родитељске љубави које читаоца морају ганути. Симеон се таквим пробраним речима и упечатљивим синтагмама обраћа сину да оне дуго одзвањају у читаочевом уху, као да је управо прочитао интимну лирску песму. Снажан патос аутор убрзо усмерава у правцу побуђивања осећања етоса тиме што изказује Симеоново стоицизам, због ког јунак наличи великом хероју и подвижнику. Истовременим изазивањем осећања патоса и етоса Свети Сава код читаоца побуђује снажне емоције, какве се ретко срећу у српској средњовековној књижевности. Аутор не приказује Симеона само као монаха и стоика већ и као оца, чиме је додатно наглашена слојевитост његовог лика. Због тога нам Симеон изгледа као човек попут нас, поистовећујемо се са њим симпатетичком идентификацијом, што је реткост у хагиографском жанру, где се светитетљи увек приказују као људи бољи од нас самих. Такав поступак аутора чини Симеона као лика много уверљивијим, не само за слушаоце из средњовековне Србије него и за савременог читаоца.

У погледу емоционалног одговора читаоца на уметничко дело за претходним цитатом не заостаје ни Симеонов благослов сину који почиње речима: „Благосиљајући, благосиљам те!” (1994: 179), јер сведочи о сложенем односу између Симеона и Светог Саве. Наиме, иако је Стефан Немања биолошки отац Растка, након замонашења долази до инверзије у којој је Свети Сава духовни отац Симеона. У Симеоновим речима упућеним Сави нема топоса *скромности* кад се спомиње синовљево име, већ се, напротив, (премда умерено јер је Свети Сава аутор текста) он глорификује.

Упечатљив је и приповедачев доживљај Симеоновог опраштања од живота:

А ја, павши ничице на пречасне ноге његове, са сузама говорах... (СВЕТИ САВА 1994: 179).

Овакво изражавање емоционалног доживљаја омогућава читаоцу симпатетичку идентификацију са наратором, те се поистовећује се јунаком саосећајући са његовом патњом. Последњу жељу пред смрт Симеон изговара обраћајући се сину:

„Чедо моје, донеси ми Пресвету Богородицу, јер такав имам завет, да пред њом испустим дух свој.”

„Чедо моје, учини љубав, положи на ме расу, која је за погре мој, и спреми ме потпуно на свети начин, као што ћу и у гробу лежати” (СВЕТИ САВА 1994: 183).

Учешће Светог Саве у припремању свога оца за вечни починак ставља наратора у позицију која не подразумева само улогу сведока збивања већ и улогу активног учесника у догађајима који су и у њему оставили дубоки емоционални траг. Сликвито приказивање очеве смрти, које је у житију заузело централно место, сведочи да је Сава Симеонову смрт доживео трауматично. Без обзира на то да ли су заиста биле овакве свесне или несвесне интенције аутора, читалац неминовно активира емоционалне трагове на слична искуства из свог живота или из своје виртуелне библиотеке. Наратор се обраћа и хомодијегетичким наратерима, монасима и оцима, којима поручује да је чудно било гледати некада моћног краља који смрт дочекује скромно и скрушено.

Након Симеонове смрти наратор користи заменицу у првом лицу једнине без топоса *скромности*, те уноси пуно биографских детаља који доприносе да приповедање буде још уверљивије, јер наратив добија тон исповедне прозе:

А ја са једним јерејем, кога оставих са собом, проведох код њега сву ту ноћ.

А ја, павши на лице његово, плаках горко дуго часова, и уставши, благодарих Богу што сам такав крај видео овог преподобног мужа (СВЕТИ САВА 1994: 185).

Приповедачево жаљење за оцем читаоца не оставља равнодушним, поготову када он зна да је аутор текста Свети Сава. Другим речима, читајући *Житије светог Симеона*, ми све време имамо пред собом слику Светог Саве као приповедача, те долази до идентификације реалног аутора са фигуром хомодијегетичког приповедача. На самом крају житија наратор постаје и главни лик приказаних догађаја, јер Свети Сава говори о проблемима које је имао након очеве смрти са разбојницима и крсташима, као и о преносу моштију Светог Симеона у Србију.

У *Житију светог Симеона* јављају се и две молитве као поджанр који је чест у хагиографијима. Молитву „књижевни теоретичари одређују као песничко-реторски жанр са израженом експресивношћу и емотивношћу”, а „као саставни део житија оне обогаћују структуру овог жанра, појачавају лирски слој дела и доприносе портретизацији ликова” (БОЈОВИЋ 2002: 8). Свети Сава је творац првих оригиналних молитава у српској књижевности и то су управо две молитве из *Житија светог Симеона* (2002: 9). Обе молитве изговара Свети Симеон у два ситауцијама које чине окосницу житија, јер представљају оне тренутке које је аутор тенденциозно актуализовао из живота свога оца. Прву молитву Симеон изговара приликом опраштања од престола, а пре него што је позвао синове и властелу да их благослови и да се од њих опрости:

Цару славе, једини бесмртни, Оче неба и крепости, и који промислом своје доброте ниједан човек не желиш да погине, већ сви да се спасу, не остави мене погинути! Јер знам да је милост твоја велика на мени и сада молим те, Владико, дај ми овај пут окончати! (СВЕТИ САВА 1994: 171).

Овом молитвом јунак моли Бога да му да снагу да успешно оконча оно што је наумио, односно да се замонаши у манастиру Хиландар, те да на онај свет не оде као грешник, већ као духовник.

Другу молитву Симеон изговара опраштајући се од живота, приликом које благосиља своје синове остављајући им у аманет да имају љубав међу собом. Стиче се утисак да је прву молитву јунак изрекао када је био сам, док је другу изговорио у присуству Светог Саве, који је на очеву молитву рекао: „Амин” (СВЕТИ САВА 1994: 183). Из тог разлога првом молитвом Симеон је молио од Бога да му да снаге за наредне кораке, те у самоћи он није морао заузимати стоички став. Та молитва је интимна и као таква говори о

емоционалном стању јунака пред абдикацију. Молитва пред крај живота изговорена је у присуству Светог Саве, па су самим тим у њеном фокусу *други*, односно његови синови. Ако је у тренуцима добровољног одрицања од престола Симеону била потребна снага, оно што му је најважније пред смрт је да његови синови буду сложни и да као такви чувају отачаство. И једна и друга молитва представљају излив Симеонових осећања у најзначајнијим тренуцима његовог живота.

Емоционални одговор читаоца на софиолошки оквир житија

Житије светог Симеона Светог Саве написано је у маниру библијске софиологије, односно мудросне књижевности (БОЈОВИЋ И КРСТИЋ 2011: 116). „Основни наративни оквир библијског жанра опроштајног говора јесте ситуација у којој нека значајна личност пред одлазак или смрт даје упутства својој деци (следбеницима), која ће им помоћи да после његовог одласка сачувају и наставе његово дело” (2011: 117). Управо је такво житије Светог Саве, који приказује опроштај оца од престола и живота уз бројне савете и благослове упућене наследницима. Свети Сава се због тога угледао на библијске текстове и византијске узоре негујући софиолошку традицију. Цитирањем и парафразирањем, експлицитном и имплицитном рецепцијом, Свети Сава свом оцу преписује речи из *Премудрости Соломонових*, Давидовог *Псалтира* и других великих софиолошких одељака из *Светог писма*, чиме упућује читаоца на специфичан референтни оквир како би приказао свог оца као мудрог владара. Изграђивање лика Светог Симеона као мудрог владара даје његовим речима и благословима посебну тежину, те је и емоционални одговор читаоца на Симеонове речи одређен софиолошким оквиром житија.

Већ на почетку дела Сава наглашава да је његов отац придобио српске земље својом мудрошћу и трудом, да је градитељ манастира, као и да поседује Соломонову премудрост. На тај начин аутор је упоредио Симеона са примерима библијских ликова којима је сличан по карактеру. Тек након директне карактеризације Сава наводи речи свога оца којима се врши индиректна карактеризација:

На свим путевима својим знајте да прави буду путеви ваши и ноге ваше неће се подстицати. Не будите мудри за себе, а бојите се Господа и уклоните се од сваког зла; тада ће исцељење настати телу вашем и смирај костима вашим... (СВЕТИ САВА 1994: 163–165).

Симеонови савети не би имали такву тежину да су дати пре директне карактеризације приповедача и његових аргументованих ставова. Овакво наративно решење омогућава дубље урањање читаоца у текст, те савете синовима заиста доживљава као пробране речи премудрог човека из којих и сам може извући поуку. И када такав лик Симеона да заповест синовима да „љуби брат брата, никакве, пак, не имајући међу собом злобе” (1994: 165), онда те речи не изгледају као директиве, него као речи из врела мудрости које су једини пут спасења човека у овом животу. Ове савете савремени читалац доживљава као савет упућен свим Србима, учитавајући притом и когнитивне сценарије свих братоубилачких исхода и сукоба међу браћом у историји Србије.

Један од кључних софиолошких топоса је и *обраћање оца сину*, које је доминантно у другом делу житија када се Симеон обраћа Светом Сави:

Чедо моје слатко и утехо старости моје, сине, речи моје пази, ка мојим, пак, речима приклањај своје ухо, и да не оскудевају источници живота твога, сачувај их у свом срцу, јер живот су свима који их нађу. А сваким чувањем чувај срце своје, јер од њих су исходишта живота (СВЕТИ САВА 1994: 177).

Дарко Крстић је истакао да је „нарочито упечатљиво да Свети Сава ставља у уста умирућем оцу управо речи мудрог Соломона којима се истиче Премудрост као извор дугог и благословеног живота” (БОЈОВИЋ И КРСТИЋ 2011: 128). Контраст на релацији смрт–живот утиче на емоционални одговор читаоца, јер се „наступајућа смрт Стефана Немање трансформише у бесмртност” (2011: 129). Симеонова мудрост изречена при опраштању од живота снажно делује на емоционални одговор читаоца, захваљујући не само Савином приповедном и реторичком умећу већ и експресивности његовог израза. Док је дискурс Светог Саве у сегментима које изговара приповедачев глас хроничарски (приповедач наводи дане хронолошким редом од када је Симеон због болести онемоћао), очеве реплике имају лирску топлину и мелодичност. Смењивање два дискурса, првог готово дневничког и објективног и другог изразито лирског и субјективног, чини текст уверљивијим и не дозвољава да се склизне у патетику у којој доминирају осећања патоса, чиме се надилази трагика смрти. Аутор је својим литерарним умећем успео да направи идеалну сразмеру између поменутих двају дискурса, због чега многи књижевни историчари истичу да део житија у којем се Симеон опрашта од живота спада у најлепше странице српске књижевности. Симеонов стоицизам пред смрт, који сведочи о његовом дубоком религиозном осећању (последње речи Симеона су цитати из *Псалтира*), изазива осећај

дивљења код читаоца, те Симеон од лика који је попут нас постаје лик који је бољи од нас самих, па самим тим показује својим примером пут спасења и шаље суптилни позив читаоцу за идентичан пут. Из тог разлога симпатетичку идентификацију са Светим Симеоном замењује адмиративна идентификација, управо у тим деловима житија где осећања етоса надмашују осећања патоса због смрти главног јунака. Наиме, Симеонове мудрости изазивају осећања етоса код читаоца, и то не само осећања поноса због племенитости знамените историјске личности за српски национални идентитет већ и због самих темеља тог идентитета који се огледају у светосављу. Симеонове поруке о братској љубави, о православној вери и о међуљудским односима уопште чине когнитивни оквир светосавске идеје. Посебна вредност Савиних речи је у томе што су оне изречене у књижевноуметничком делу високе естетске вредности, те их читаоци не прихватају као слова закона већ их прихватају срцем.

Симболика срца

Проучавању српске средњовековне књижевности, према речима Д. Бојовића, не може се приступити озбиљно ако се занемари то да је она изграђена на својеврсном сведочењу љубави:

Мотив љубави је обележио српску црквену књижевност. Већ у првом књижевном тексту, у *Житију светог Симеона* од Светог Саве, овај мотив заузима централно место, нарочито у беседи Стефана Немање поводом одрицања од престола (БОЈОВИЋ 2009: 85).

Д. Бојовић пише о теологији срца код Доментијана која своје корене и узор свакако има у житију Светог Саве:

Део Доментијанове теологије љубави је и теологија срца. Познато је већ да из срца исходи љубав, а срцем или од срца људи воле Бога или ближње (види: 2. Сол. 3, 5). Оно је основни орган преко кога се изражава љубав према Богу (БОЈОВИЋ 2009: 101).

Да је сведочење о значају љубави најупечатљивија Савина порука у делу сведочи нам и његова изјава захвалности оцу, јер нас је Симеон утврдио у вери и уразумио „срца свих” (СВЕТИ САВА 1994: 155). У Савином *Житију светог Симеона* именицу срце најчешће изговара сам Симеон приликом својих благослова и поука:

„Синови, мојих закона не заборављајте, а речи моје да чува ваше срце, јер дужина живљења и године живота и света додаће се вама. А милостиње и вера да не остављају вас,

привежите их о свој врат и напишите на таблици срдаца својих, и наћи ћете благодат...” (СВЕТИ САВА 1994: 163).

Симеону је важно да његови синови чувају његове речи у срцу а не у глави, да га послушају вољно а не наметнуто, да се понашају у складу са његовим саветима. Његова мудрост је таква да се до ње може допрети само срцем, односно љубављу. Отац саветује синове да милост и веру окаче око врата као таблице срца својих ако желе да живе у благостању, а затим додаје: „Уздајте се свим срцем у Бога...” (1944: 163). По доласку у Хиландар Симеон је наставио да своју мудрост несебично дели са монасима, те Сава итерацијом указује на његове најчешће речи:

„Узмите иго моје на се и научите се, јер сам кротак и смеран срцем, и наћи ћете покој душама вашим. Јер иго моје је благо, и бреме моје лако је” (СВЕТИ САВА 1994: 169).

Цитирајући „Јеванђеље по Матеју”, Сава је на уста Симеона поручио да је мудар човек онај који је „кротак и смеран срцем”, те да такав пут мора следити свако ко настоји бити спокојан. Симеон је у Хиландар отишао и да испуни „жељу срца свог” и нађе „љубљено и заблудело своје јагње” (1994: 171). Најмлађем и најмилијем сину Симеон је пред смрт поручио: „сваким чувањем чувај срце своје, јер од њих су исходишта живота” (1994: 177).

Наведени цитати указују на то да се Симеонова мудрост огледа у порукама о љубави према Богу, братској љубави, љубави према земљи и, на једном метафоричком нивоу, уопште љубави човека према другим људима и животу. Из тог разлога симбол срца заузима централно место у *Житију светог Симеона*, а ово је дело извршило снажан утицај не само на даљи развој српске средњовековне књижевности него има и један шири културолошки одраз оличен у Светослављу. Из тог разлога Симеонове речи доживљавају се као Савине поруке отачаству и свим Србима, а њихова рецепција је утолико делотворнија што су оне изречене у једном од највећих ремек-дела у историји српске књижевности.

Свети Сава се приликом писања *Житија светог Симеона* угледао на византијску традицију писања хагиографских дела, која своје корене има у патристичкој књижевности. Савин експресивно-емоционални дискурс јесте производ рецепције византијске традиције, али је, свакако, и излив једног индивидуалног емоционалног стања аутора који пише о свом оцу и догађајима који су му се десили, што житију даје интимни тон. Као такво, *Житије светог Симеона* изазива снажан емоционални одговор читаоца побуђујући у њему

наизменично осећања патоса и етоса. С обзиром на то да је интенција аутора да створи култ светитеља и да Симеонов подвиг представља узор монасима, у житију преовладавају осећања етоса. Свети Сава је управо захваљујући изазивању осећања патоса приликом приказивања очеве болести, немоћи, туге и плача поданика и монаха успео да у читаоцу изазове снажна осећања етоса, којима се превазилазе приказане чулне боли и трагика смрти. Д. Крстић је истакао да је „стална стваралачка интенција да се оно што је небесно и духовно усели у душе оних који ће читати или слушати одређени текст, што је и услов саме рецепције текста” (БОЈОВИЋ 2009: 147). Аутор *Житија светог Симеона* је својим делом изазвао снажно религиозно осећање приказујући опраштање свога оца од престола да би се замонашио и опраштање од живота (БОГДАНОВИЋ 2008: 26). Иницирајући тако снажан емоционални одговор, Свети Сава је успео да на најбољи могући начин, на уста премудрог Симеона, пренесе и жељену поруку о значају љубави.

Патос у песми „Кад млидијах умрети” Бранка Радичевића

Епоха романтизма донела је у ауторску српску књижевност нову осећајност самим тим што је настала на тековима народне лирске поезије и народног језика. Бранко Радичевић је као предводник и узор потоњим песницима прихватио ставове Вука Стефановића Караџића и дао свој допринос *Вуковој победи* у борби за реформу српског језика. Из тог разлога поезија Б. Радичевића има изузетно место у историји српске књижевности, али се тиме не исцрпљује сав њен значај, поготову не у погледу њеног естетског квалитета. Управо је Б. Радичевић заслужан за уношење нових емоционалних тонова у српску поезију, те се може рећи да су музика и мелодија његових песама постале лирски образац и путоказ будућим песничким генерацијама. О Бранковом лику и делу у српском дискурсу направљен је култ прापесника или архетипског песника. Јован Скерлић га у *Историји нове српске књижевности* назива „првим правим лирничарем у српској књижевности, истинским песником који сјајно започиње романтичну школу, тако богату песничким талентима” (СКЕРЛИЋ 1923: 180). Према оцени Ј. Скерлића поезија Б. Радичевића одликује се личном садржином и лирским тоном који се разликује од емоционалне обојености ранијег песништва које је као *објективно* и дидактично било књишки хладно (1923: 1976):

Он пева своја лична осећања и своје личне доживљаје, своју несташну, каткад и разуздану младост, своје уживање живота, као пркосећи старцима и мудрацима бунећи се против свега старог и у животу и у књижевности. И тек са Бранком Радичевићем дошла је младост у српску поезију. Он је тако постао први чисто лирски песник српски, „песник срца и младости” (1923: 176-177).

Јован Деретић, такође, Б. Радичевића назива зачетником лирске поезије у нашој књижевности (ДЕРЕТИЋ 2007: 683), а као новину коју са собом Б. Радичевић доноси у српску књижевност наводи песникову осећајност, музику његових стихова и начин његовог певања (2007: 683). На поетику Б. Радичевића кључни утицај имале су немачка романтичарска лирика (Б. Радичевић је своје прве песме написао на немачком језику) и народна књижевност, коју је као бечки студент откривао кроз књиге В. Стефановића Караџића. Међу књижевним историчарима и тумачима поезије Б. Радичевића постоје различита мишљења о томе колико је утицај В. Стефановића Караџића био плодотворан за његов несумњиви песнички таленат. Д. Живковић у тексту „Трохеј или јамб Бранка Радичевића” тврди да је сусрет Б. Радичевића са В. Стефановићем Караџићем позитивно

утицао на певање младог песника, јер је песник почео писати језиком и мелодијом наше традиције (ЖИВКОВИЋ 1962: 46–48), док су, са друге стране, историчари књижевности попут Милана Кашанина (у есеју „Између орла и вука”) и Саве Дамјанова (у тексту „Бранко, наш савременик?”) тај утицај проблематизовали као позитиван у естетском погледу. Оно у чему се већина историчара књижевности усаглашава јесте да су најбоље позне песме Б. Радичевића у којима пише о предосећању смрти (СКЕРЛИЋ 1923: 177, ПОПОВИЋ 1985: 150, ЖИВКОВИЋ 1962: 58), а међу њима се свакако издваја песма „Кад млидијох умрети”, за коју је Миодраг Поповић написао да је „лепа као и сам живот, а тужна као и умирање” (ПОПОВИЋ 1985: 134).

Мелодија сете

Биографи Б. Радичевића често су истицали да је песник од детињства био суочен са смрћу својих најближих: као деветогодишњаку прво су му преминуле мала сестра Амалија и мајка Ружа (ГРУЈИЋ 1991: 12), а у време његовог студирања у Бечу и брат Стеван. Прву верзију песме „Кад млидијох умрети” Б. Радичевић испевао је током 1846–1847. године поводом смрти брата Стевана, али је коначну верзију, која је краћа и боља варијанта песме, написао 1847. године, када су почели да му се јављају и први симптоми туберкулозе (РАДИЧЕВИЋ 1995: 232), од које ће и преминути 18. јуна 1853. године у Бечу са 29 година. У том смислу на поменути песму не може се гледати само као на омаж романтичарској поетици већ као и на интимну лирику у којој су опеване искрене емоције песника.

У *Речнику књижевних термина*, чији је главни уредник Д. Живковић, као пример елгије на српском језику управо се наводи песма „Кад млидијох умрети”. Термин *елгија* изведен је од грчке речи која означава тужну песму (ЖИВКОВИЋ 1986: 163), а сам појам у „*nacionalnim književnostima Evrope obeležava vrstu osećajne i melanhonično-meditative lirске pesme*” (1986: 164). Ј. Деретић истиче да је елгија „Кад млидијох умрети” „најпознатија Бранкова кратка песма и једна од великих песама наше књижевности” (ДЕРЕТИЋ 2007: 687). У песми доминира елгични тон, који као жанровски интерпретативни оквир утиче на емоционални одговор изазивајући осећања патоса.

За изазивање поменутих осећања важну улогу има и сама мелодија песме, због чега је значајно запажање М. Поповића изнето у *Историји српске књижевности: романтизам (књига друга)* о мелодији поезије Б. Радичевића:

У Радичевићевим „Песмама” ново је мелодија, управо место које она добија у структури песме. Мелодија је основа његових лирских композиција; она је доминантни конститутивни принцип песме. Мелодија, чије оквире умногоме одређују риме на крају стихова, јесте оно чиме овај песник разбија окамењени силабички систем народне версификације. Песме „Кад млидијих умрети”, „Укор”, „Молитва”, „Ђачки растанак”, „Туга и опомена” и, делимице, „Гојко” настале су на мелодијској основи. У њима песничка слика и метричко-ритмичка структура зависе од мелодије; њој се потчињавају, око ње се организују у песму (ПОПОВИЋ 1985: 113–114).

Елегија „Кад млидијих умрети” испевана је у лирским десетерцима по угледу на народну лирику и у њој доминирају трохејске стопе. Цезура долази после четвртог слога, те је та пауза у стиху важан елемент мелодичности песме. У песми се јавља женска рима која је у првој строфи обгрљена, а у осталим паралелна, што доприноси музикалности стихова и даје печат уметничке поезије. Међутим, оно што посебно утиче на мелодичност песме није само наведена версификација него, као што је истакао и М. Поповић, интонација самих стихова:

У Радичевићевом мелодијском систему, интонација, по правилу, игра већу улогу него код дотадашњих српских песника. Код њега је ново и превратничко оно његово „Ој Карловци, место моје драго, / ко детенце дошао сам амо.”. Самим наглашавањем речи, односно реченичком интонацијом песник у овим стиховима одређује квалитет емоције, а увођење хипокористике „детенце“ појачава меки, молски тон песничке мелодије. Речи губе телесност. Оне су сушта емоција, која прелази у мелодију нежних, меких, музички оплемењених песничких слика (ПОПОВИЋ 1985: 114).

У том смислу поготову су значајна песникова оступања од лирског десетерца у песми. У четвртом стиху прве строфе уместо десетерца налазимо симетрични четварац:

Лисје жути веће по дрвећу,
Лисје жути доле веће пада,
Зеленога више ја никада
Видет' нећу! (РАДИЧЕВИЋ 1955: 74).

Нарушавање силабичког система версификације овде је у функцији истицања става песника, који оставља празнину у стиху наглашавајући експресију лирског субјекта. Анафором се у првим два стиховима наглашавају речи *лисје жути*, које побуђују емоционални одговор реципијента сугестијом смрти. Звучност ситагме *лисје жути*, која се понавља, евоцира општа скрипта доживљаја опадања лишћа, а алитерација (сугласник *ћ*) и

асонанца (вокал *e*) у првим двама стиховима, такође, дочарава атмосферу јесењег доба. Одређени придев *зеленога* у трећем стиху је посебно наглашен због тога што после те речи следи пауза/цезура, а сама реч има на крају и акцентску дужину, чиме се контраст између жутог и зеленог, смрти и живота, још више истиче, с обзиром на то да је пауза у претходним двама стиховима долазила иза речи *жуто*. Најкраћи стих у елегији „видет нећу!” има и узвичник на крају, чиме се његова интонација повећава у односу на претходна три стиха. Овакво наглашавање четвртог стиха и остављање празнине значајне за читаочево ураћање у свет приче/песме имају за циљ изазивање осећања патоса код реципијента. Емоционално стање лирског субјекта није дочарано читаоцу само кроз експресивни исказ већ и самом елегичном мелодијом песме.

Од наредних пет стихова прва четири, такође, имају исту узлазну путању у погледу интонације, али након четвртог стиха „А клеца ми слабачко колено!” (РАДИЧЕВИЋ 1955: 75) интонација се нагло, а неочекивано у поређењу са првим четирма стиховима, спушта да би лирски субјекат поново поентирао речима: „Дође доба да идем у гроба” (РАДИЧЕВИЋ 1955: 75), које изазивају осећања патоса код читаоца. И овде се одступање од иницијалне версификационе шеме јавља не би ли се нагласила интимна осећања лирског субјекта – сега због слутње смртног исхода. Песник у овом стиху користи леонинску риму, с обзиром на то да се исти не римује са стиховима у свом окружењу, што чини сам стих музикалнијим и емоционално дирљивијим.

Од лирског десетерца Б. Радичевић у песми одступа још само два пута у стиховима: „О, да те тако ја не љубљах жарко” и „О, песме моје, јадна сирочади”. Ови једанаестерци са цезуром после петог слога не јављају се због немогућности песника да одржи свој силабички систем версификације већ, напротив, Б. Радичевић свесно додаје узвик *о* не би ли повећао емоционални набој патње лирског субјекта. Наглашавањем првог слога песник нарушава ритам стихова који се налазе у окружењу, али то чини јер је њему више стало до експресивне улоге узвика и музикалности стихова које он са собом доноси него до испуњавања канона силабичког система версификације народног лирског десетерца.

Анафора и асонанца доприносе изазивању осећања патоса и приликом опраштања лирског субјекта од живота:

Збогом, житку, мој прелепи санче!
Збогом, зоро, збогом, бели данче!

Збогом, свете, некадашњи рају, –
Ја сад морам другом поћи крају! (РАДИЧЕВИЋ 1955: 75).

Овакав осећај за мелодију и интонацију Б. Радичевића јесте највећи квалитет његове поезије, јер он, као први српски лирик и као један од првих песника који је преузео лирски десетерац из народних песама, није се ослонио само на силабички, него је имао у виду и тонски систем версификације, те ће његов силабичко-тонски систем постати путоказ будућим српским лиричарима. М. Поповић са правом тврди да Б. Радичевић „у већој мери но његови савременици осећа емоционалне преливе реченичних интонација” (ПОПОВИЋ 1985: 114), што показује и динамичност његовог певања – песник користи упитне реченице, ироничне, дијаложке, наративне, елегичне или дитирамбске према потреби музичке интонације своје песме (1985: 114). У наведеним стиховима песник користи запете као средство за дочаравање једне говорне ситуације, он се апострофом обраћа сну, дану и свету, као да се обраћа пријатељима. Запете као знаци за увођење паузе утичу на музикалност поменутих стихова, евоцирајући осећање сете код реципијента – лирски субјекат делује сломљено као и његов израз.

Последњу строфу песник започиње надахнутим певањем о моћи поезије и његовим песничким намерама, приликом које интонација иде узлазном путањом:

Хтедох дугу да са неба свучем,
Дугом шарном да све вас обучем,
Да накитим сјајнијем звездама,
Да обасјам сунчаним лучама... (РАДИЧЕВИЋ 1955: 75),

да би ритам успорили стихови:

Дуга била, па се изгубила,
Звезде сјале, па су и пресјале,
А сунашце оно огрејало,
И оно је са неба ми пало! (РАДИЧЕВИЋ 1955: 75).

У првим четирма стиховима песник пева полетно у романтичарском духу о моћи поезије, набрајајући песничке могућности којима тајне космоса открива песмом, док у потоњим четирма стиховима, где се пева о интимним осећањима лирског субјекта, песник користи запете уносећи мелодију сете због личног удеса и немогућности да оствари свој пун песнички потенцијал. Говорећи о песми „Кад млидијох умрети”, Ј. Деретић је запазио да се у њој елегични тонови смењују са дитирамбским (ДЕРЕТИЋ 2007: 687), као што смо видели и на наведеном примеру. Полетно певање о лепоти живота и поезије још више

доприноси побуђивању осећања патоса, јер показује сву трагику удеса лирског субјекта који неизмерно воли свет и песништво. Б. Радичевић је успео у својој елегији да и самом мелодијом песме дочара интимна осећања лирског субјекта, побуђујући у читаоцу осећање сете.

Патос растанка

Д. Живковић је истакао да је у песмама „Кад млидијох умрети” и „Болесников уздисај” Б. Радичевић „поетски изразио такву тему и такву емоцију које представљају једну од најитимнијих и најдубљих песничких прекупација његових и које бисмо могли најпотпуније формулисати појмом ’растанка’” (ЖИВКОВИЋ 1962: 59–60). Мотив *растанка* је лажмотив поезије Б. Радичевића, што „указује на страсно прожимање песниково осећањем сете, туге и великог бола због свих видова растајања” (1962: 60).

Сам наслов песме већ побуђује емоционални одговор туге због смрти младог човека, што је честа тема у епохи романтизма, о чему сведочи и текст „Филозофија композиције” Е. А. Поа. Б. Радичевић у песми користи контраст као стилску фигуру како би дочарао патос растанка. Тако се успоставља релација између јесени и пролећа на почетку песме, где пролеће симболише рађање и живот, а јесен умирање и смрт. Почетни стихови приказују динамичну песничку слику, јер су у првом стиху жути листови још на дрвету, у другом већ падају, док се у трећем пева о нечему што се још није догодило – о томе да за лирски субјекат више никада неће видети *зеленога*. На тај начин читалац се упућује на виртуелни наратив и песничку слику пролећа, коју по аутоматизму евоцира, чиме се контраст између јесени и пролећа још више истиче. Мотив *растанка* је у првој строфи вербализован кроз упечатљиву песничку слику смене годишњих доба. Песник се ослонио на општа скрипта емоционалног одговора реципијента на јесен и пролеће, чиме је олакшао читаоцу да осети емпатију са лирским субјектом и да се идентификује са њим.

Миодраг Павловић је у књизи *Есеји о српским песницима* посебну пажњу посветио склониости Б. Радичевића ка телесном еросу по узору на народну лирику (ПАВЛОВИЋ 2000: 68). Иако се у песми „Кад млидијох умрети” не опевају телесна уживања као у неким

другим песмама Б. Радичевића²⁰, елемент телесности је јако значајан и за ову елегију Б. Радичевића. Песник је градацијом опевао свој телесни бол:

Глава клону, лице потавнило,
Боловање око ми попило,
Рука ломна, тело измождено,
А клеца ми слабачко колено! (РАДИЧЕВИЋ 1955: 74–75).

Телесна клонулост лирског субјекта изазива снажан емоционални одговор читаоца због емпатије која се најлакше и побуђује према актерима који пате. Оваква песничка слика додатно увлачи читаоца у свет песме, те се интимна исповест лирског субјекта доживљава трагично, поготову када знамо да је реч о младој особи. Послењи стих строфе – „Дође доба да идем у гроба” (1955: 75) – само поентира на експресиван начин приказану слику. Афективне теорије указале су на значај телесног који је занемарен у књижевнотеоријском дискурсу, а овај пример управо показује колико је значајан опис телесног стања за интерпретацију песме. М. Павловић закључује да је „Бранко у том ризику прихватања телесних непосредности збиља веома јединствен у нашим књижевно-историјским низовима” (2000: 71), односно да је и по том питању био оригиналан у односу на дотадашњу књижевну праксу. Б. Радичевић не занемарује улогу тела индивидуе за његову перцепцију и афекцију. Читалац током рецепције песме увек има у виду лирског субјекта који се грчи у физичким боловима и пати очекујући смртни исход.

Свој страх од смрти песник је често изражавао користећи симболе дана и ноћи или сунца и таме (ЖИВКОВИЋ 1962: 61). У песми „Кад млидијих умрети” песник се опрашта од дана ословљавајући га синтагмом *бели данче* (РАДИЧЕВИЋ 1955: 75), при чему користи придев *бели*, који се јавља као стални епитет у народној књижевности, и деминутив именице *дан*, не би ли показао свој присни однос и емоционални став. Приврженост светлости дана песник показује и приликом опраштања од јарког сунца и поентирања на крају песме да му је и *сунашце* са неба пало, где поново користи деминутив. Светлост је та која даје смисао животу и лепоту поезији, па тако лирски субјекат истиче да је своје песме желео дугином шаром обући, накитити сјајним звездама и обасјати суначним зрацима (1955: 75). У песми

²⁰ На пример, у песмама „Циц!”, „Враголије” и „Девојка на студенцу” или у поеми „Ђачки растанак”.

се нигде не спомињу именице *ноћ* или *тама*²¹, али њих читалац учитава приликом урањања на основу сугестија песника да се дуга изгубила, звезде пресјале, а сунашце пало (1955: 75). Песничка слика јесењег дана с почетка песме на крају се губи у тами коју дочаравају стихови „све нестане што вам дати справља” (1955: 75), чиме се евоцира страх од смрти и пролазности код читаоца. На тај начин, уроњен у свет песме због симпатетичке идентификације са лирским субјектом, реципијент има осећај као да се и сам опрашта од живота и онога што му је најдраже и полази у непознато, у тамну неизвесност. О симболима дана и ноћи код Б. Радичевића Д. Живковић је записао: „Контрастирањем симбола тих двају светова, управо: света и анτισвета (ништавила), Бранко је и остваривао детиње једноставне и чудесно сугестивне уметничке творевине дубоко потресне емоције због растајања од живота” (1955: 62).

Начин на који је Б. Радичевић вербализовао мотив *растанка* разликује се од обраде истог мотива у *Житију светог Симеона* Светог Саве, где су преовлађивале емоције етоса изазване стоичким ставом протагонисте. Лирски субјекат елегије Б. Радичевића утиче на то да читалац његово праштање доживљава као вапај човека за лепотом живота, за телесношћу и за ужитком у чарима поезије. То не значи да се песма Б. Радичевића искључиво доживљава као жал за телесним уживањима и ускраћеним хедонизмом. Напротив, песник увођењем мотива *растанка* од поезије, као космичке силе која се поистовећује са једином истином и највећом лепотом, побуђује и емоције етоса код читаоца.

Снага поезије

Лирски субјекат се у песми „Кад млидијих умрети” опрашта прво од снова, затим од дана и света, а на крају од своје поезије. На тај начин поезија се налази на врху градијације, као сегмент живота до којег је лирском субјекту највише стало и коме посвећује највише простора у песми. Б. Радичевић поезију доживљава у духу романтизма, по платонистичком схватању, као језик којим се проговара о тајнама космоса, о смислу и лепоти живота. Песме су за њега зраци светлости који долазе са небеских висина, оне су једине бесмртне и непролазне:

²¹ Д. Живковић истиче да Б. Радичевић у својим песмама никада није певао о ноћи у „у извесном пријатном расположењу, љубавном или пантеистичком” (ЖИВКОВИЋ 1962: 61).

Тежња ка висинама, ка вечном и светлом, у ствари је песниково бекство од осећања пролазности и непостојања, које се рађа у њему приликом интуитивног, лирског сазнања бића ствари (ПОПОВИЋ 1985: 119).

Радичевић, пак, даје изузетан значај лирици. За њега, поезија је дар неба. Заједно са немачким романтичарима, и он тежи бесконачном и види у песми победу над пролазношћу (1985: 147).

Иако елегија „Кад млидијах умрети” опева патњу због неименоване болести, растанак од света и очај због пролазности, у њој песник указује на пут ка непролазном и ка бесконачном којим је и сам кренуо. Његове песме, ма колико недовршене, победиће смрт и сачувати његово име јер су се дотакле звезданих висина. Б. Радичевић је створио култ песника као пророка и космичког гласника у српској књижевности, јер је као нико пре њега веровао у моћ поезије, која му је давала снагу и када је он због болести губио. Из тог разлога можемо рећи да се мотив *поезије* у елегији јавља као контраст пролазности и непостојаности човекове егзистенције. Б. Радичевић на тај начин побуђује осећања етоса код реципијента, јер се песник одупире смрти захваљујући лепоти коју је у божанском надахнућу створио спутивши је са небеских и духовних висина.

Евоцирана осећања етоса као пркоса над пролазношћу имају функцију да још више истакну осећања патоса, односно туге због смрти лирског субјекта који неће успети да оствари сав свој песнички потенцијал због преране смрти. Завршни стихови песме „У траљама отац вас оставља” (РАДИЧЕВИЋ 1955: 75), попут завршетка осталих строфа у песми, представљају експресивни коментар лирског субјекта којим он настоји да гане читаоца изазивајући у њему осећања патоса и то снажнија него до тада, јер се у претходним строфама лирски субјекат опраштао од живота и света као обичан човек, а сада то чини као песник, тумач космичких тајни. Притом, он акценат овога пута не ставља на себе и на престанак своје егзистенције, него на своју децу, своје песме, које ће остати недовршене и саме као убога сирочад. Емоционални одговор реципијента је утолико снажнији, јер лирски субјекат назива песме својом децом, а умире млад. Без мотива *поезије* и побуђивања осећања етоса елегија „Кад млидијах умрети” деловала би патетично и самим тим би њена естетска вредност била умањена. Смрт младог човека је, свакако, тужна, али није трагична као смрт младог песника. Ако песник једини доспева до светлости сунца и звезда, те успева да њихов сјај преточи у речи, онда је недовршеност његових песама губитак за цело човечанство. Б. Радичевић кроз своју елегију градативно интензивира осећања патоса која се побуђују код читаоца, да би на самом крају емоционални набој био најснажнији.

Емоционални одговор реципијента на песму „Кад млидијох умрети” јавља се као реакција на сетну мелодију саме елегије, на начин на који су обрађени мотиви *растанка од живота и света* кроз низ упечатљивих песничких слика и стилских фигура, и на трагичну смрт песника. Током рецепције песме читалац има у виду и да је она заиста интимна опроштајна песма Б. Радичевића, односно да мотиви *растанка* и *поезије* нису овде обрађени само као романтичарски лајтмотиви. Утолико се песма не доживљава само као пример из уџбеника за поетику романтизма већ као искрена и дирљива лабудова песма.

Између патоса и етоса: „Швабица” Лазе К. Лазаревића

Када су књижевни критичари и историчари српске књижевности писали о приповеткама Л. К. Лазаревића, неминовно су истицали значај унутрашњег сукоба између жеље појединца и онога што средина из које потиче од њега очекује, а који прожима све његове текстове. Ј. Скерлић је овај сукоб видео као сукоб „појединца, који хоће да живи својим животом, и породице која хоће да се све њој жртвује” (СКЕРЛИЋ 1923: 229), и као борбу у којој је писац увек давао предност породици. По угледу на свог имењака, и Ј. Деретић је у својој *Историји српске књижевности* тврдио да је Л. К. Лазаревић давао предност породици, традицији и конзервативном патријархалном начину живота над оним што је жеља појединца. М. Кашанин је веровао да су наши историчари оголили унутрашњи сукоб Лазаревићевих јунака, тврдећи да њихов морал има само патријархални карактер, занемарујући на тај начин и хришћански морал до ког су они и те како држали (КАШАНИН 1991: 259). Такође, он сматра да се у Лазаревићевим приповеткама „не ради о напредним и назадним идејама, него о судбинама” (1991: 270), односно да није реч само о изношењу једног друштвеног проблема о коме треба подробно и рационално промишљати, већ о самом емоционалном стању човека у ситуацији за коју решење и не постоји. Владимир Јовичић у књизи *Песник моралне носталгије* критикује *етикетирање* Л. К. Лазаревића као ортодоксног конзервативца патријархалне заједнице и идеолога, како су га оценили велики књижевни ауторитети попут Ј. Скерлића и Владана Недића (1978: 8). Имајући у виду овакве оцене Лазаревићевог опуса, можемо у духу Квинтилијана рећи да у приповеткама једног од највећих српских писаца епохе реализма долази до унутрашњег сукоба између две врсте емоција – патоса и етоса.

Л. К. Лазаревић се сматра творцем поетског реализма и представником високог психолошког реализма у српској књижевности. Оно што овог писца разликује од претходника, те је заслужио овакву валоризацију, управо је последица тога што он није социолошким проблемима приступао као објективни посматрач друштвених феномена, него је представио унутрашњи, интимни доживљај вечног сукоба између човека и света, индивидуалног и колективног. Л. К. Лазаревић је својим приповедачким умећем скренуо на себе пажњу и својих савременика, а већ су његову прозу почетком XX века *канонизовали* као дела српске књижевности високе естетске вредности. Ј. Скерлић својом *Историјом*

новије српске књижевности и П. Поповић *Југословенском књижевношћу*. Према је Л. К. Лазаревић одувек био цењен, на његово приповедачко умеће посебну светлост бацили су новији проучаваоци нараторолошким анализама које су омогућиле да се укаже на умеће једног од најбољих српских приповедача.

Патос – наратор у лику интелектуалца

Емоционални набој који краси Лазаревићево приповедање, не само да није остао незапажен међу тумачима његових дела, него је неретко истицан у први план. Ј. Скерлић је у *Историји новије српске књижевности* текст о Л. К. Лазаревићу као приповедачу и започео истичући његов сентиментализам и то да се његова приповетка разликује од дотадашње нараторне праксе по томе што он „даје осећајну и уметничку приповетку” (1923: 229). С друге стране, Лазаревићева осећајност није налик оној која је заоставштина романтизма и сентиментализма, о чему је писао и Д. Живковић, наглашавајући да управо аутор „Швабице” раскида са традицијом хиперболичког стилског комплекса: „Уз бројност перспектива и инвентивну конкретизацију ситуације стално избија и самоиронизација, која не допушта да се ова емотивност претвори у патетичност” (ЖИВКОВИЋ 1994: 226). Из тог разлога у својим најбољим приповеткама о интелектуалцима емоције не чине дело *сладуњавим*, већ приказују сву сложеност људских осећања, што и јесте одлика нове модерне прозе коју је Л. К. Лазаревић антиципирао.

„Швабицу” је Л. К. Лазаревић исприповедао користећи два хомодијегетичка приповедача – први се јавља као екстрадијегетички на самом почетку приповетке, а други, интрадијегетички у односу на првог, уједно је и главни лик епистоларног сегмента приповетке. Екстрадијегетички приповедач јавља се као случајни проналазач рукописа у маниру епохе реализма како би се начинила већа дистанца између категорије *имплицитног аутора* и хомодијегетичког приповедача. Мотивација за овакво дистанцирање се у књижевнотеоријској пракси често проналазила у наводној жељи реалног аутора да се ограда од догађаја који се дешавају његовом јунаку како не би у фикцији читаоци трагали за аутобиографским детаљима из пишчевог живота. Екстрадијегетички приповедач је, такође, лик интелектуалца који путује по свету, обилази Италију, земљу богатог културолошког наслеђа, начитан је, посећује оперу, редактор му је пријатељ, а по стилу

писања очигледно је да је *књишки човек*, ерудита, те делује ученије но приповедач епистоларног сегмента приповетке. Као такав овај приповедач улива поверење читаоцу, делује поуздано, па је самим тим позиција овог приповедача наизглед ближа позицији имплицитног аутора. Међутим, релевантне разлоге дистанцирања од интрадијегетичког приповедача може нам дати и наратологија емоционалног одговора.

Екстрадијегетички приповедач у свом кратком осврту на порекло рукописа говори о осећањима која су у њему побудила писма Мише Маричића, студента завршне године студија медицине у Немачкој. Приповедач је дирнут након посете Помпеје, богатог римског града надомак данашњег Напуља који је Везув уништио, затим музиком коју је слушао, а која је инспирисана овим догађајем, и напослетку самим рукописом. Иако између катастрофе која је погодила бисер Римског царства и судбине српског студента медицине у Немачкој у другој половини XIX века нема аналогије која би се простом асоцијацијом могла успоставити, екстрадијегетички приповедач на основу својих осећања уочава нит која их повезује – неумитну пролазност нечег дивног и непоновљивог. У случају Помпеје то су велелепне грађевине, пространи тргови са прелепим мозаицима, о којима је код нас писао и Љубомир Ненадовић у *Писмима из Италије*, или горостасне гладијаторске арене, а у писмима српског студента реч је о емоционалној бури која је срозала једног човека. Помпеја и Миша Маричић су само синегдохе које говоре о пролазности живота и свега људског. Из тог разлога екстрадијегетичком приповедачу одзвањају стихови песме инспирисани судбином Помпеје: „Свја сујета человјеческаја, јелика не пребивајут по смрти” (ЈАЗАРЕВИЋ 1991: 205). Сугестивна моћ музике коју приповедач наговештава делује и на емоционалну рецепцију текста – његова очекивања усмерена су ка антиципацији пропасти или пролазности великих идеала или дела. Екстрадијегетички приповедач намеће читаоцу своју перспективу која је и те како емоционално обојена – читалац неминовно урања у текст, док му одзвања нека тужна песма о пролазности, а та песма није конкретно она (неименована у тексту приповетке) коју приповедач певуши, нити ниједна друга одређена песма из репертоара читаочевог когнитивног система. Та песма је емоција коју читалац афективно актуализује због приповедачеве сугестије о њеном дејству, а на основу свог искуства сажетог у осећање. Дакле, екстрадијегетички приповедач није објективан, нити индиферентан према рукопису. Он уступа рукопис редактору зато што му је пријатељ и у замену за албум *Помпеја*, који у њему побуђује идентичне емоције као и писма студента, а

иронично то маскира изјавом: „Ја сам пристао на трампу, смејући се рђавој досеци о мољцима и лави”. И у том ироничном отклону од емоција екстрадијегетички приповедач наличи интрадијегетичком – иронија и хумор у Лазаревићевим приповеткама о интелектуалцима служе као отклон од сентименталистичког и романтичарског стила. Л. К. Лазаревића не интересује политичка и социјална ангажованост у књижевности као његове претходнике, већ психологија човека, његов унутрашњи сукоб, његова душа. Без таквог ироничног отклона Лазаревићеви јунаци би заиста наличили на Вертера, односно на типичне јунаке епохе романтизма, и као такви били би неуверљиви, типизирани и једностранни. Екстрадијегетички приповедач се у погледу емоција не разликује у приповеци „Швабица” умногоме од интрадијегетичког, те мотивација за његово увођење лежи у подизању читаве приче о несрећној љубави Мише Маричића на један виши, чак космички, ниво. То није романтична прича о несрећној љубави, то је прича о човеку, о борби коју води са самим собом најстрашнијим оружјем у виду најснажнијих емоција попут заљубљености, љубави, части, поштења и одговорности. Аутор потенцира екстрадијегетичким приповедачем сву трагичност такве борбе и људских настојања због пролазности које човек опијен својом сујетом није свестан. Приповедач иронизује човекове тежње и патње као нешто пролазно, али аутор на једном дубљем плану приповетке заправо афирмише смисао постојања свих тих емоција – крњив рукопис који су оштетили мољци и успомена на Помпеју и те како говоре важну причу о суштини и свој лепоти живота. Екстрадијегетички приповедач је зато само стратегија привидне дистанце имплицитног аутора од интрадијегетичког наратора, а заправо је прича Маричића, таква каква је, прича свих нас.

Интрадијегетички приповедач заузима централно место у приповеци као аутодијегетички наратор доминантно заступљен у тексту. Реч је о лику интелектуалца који је поред западноевропског образовања стекао увид и у либералнији и *прогресивнији* стил живота еманципованог човека друге половине XIX века, али лик који са собом носи још увек окове патријархалне и конзервативне средине из које потиче. Лазаревићеви јунаци интелектуалаца су занимљиви и са аспекта историје српске културе, с обзиром на то да је Србија у то време први пут могла, после вишевековног ропства под Османлијским царством, да образује своје становништво у иностранству и надокнади заостатак за земљама Западне Европе. Дакле, поред стицања жељеног образовања српски интелектуалци су у овим земљама били суочени и са другачијим погледима на свет. Управо се ту и налазе

разлози амбивалентног става наратора према Немачкој у којој се образује, а која представља емоционални макрогеографски простор света прича. Поред очигледног притиска који осећа приповедач пред оним што ће његови људи у Србији мислити о томе да ожени Немицу, а конзервативна средина је ксенофобична, Маричић је у Немачкој свакодневно суочен са много очигледнијим и страшнијим проблемом – ставом који Немци имају не само према Србима него и према Французима, па и целом свету: „Он још непрестано говори страшно о њиховом рату с Французима, о будућем свету који ће се састојати само из Немаца, о силном немачком царству итд, итд.” (ЛАЗАРЕВИЋ 1991: 208–209). Приповедач је суочен са ставом Немаца о Србима: неки попут госпођице Ведел знају врло мало о Србији, други попут Дон Карлоса у Србима виде инструмент за борбу против Турака, односно за остваривање сопствених интереса, а већина њих Србију сматра земљом варвара, како је Макас приликом сукоба са приповедачем и окарактерисао. Западноевропска цивилизација, којој се тежило као еманципованој, код српских интелектуалаца створила је амбивалентан став, који је, свакако, утицао и на њихово емоционално стање. Након пет година академског образовања у Немачкој приповедач Лазаревићеве „Швабице” није прихватио ни западноевропски стил живота, али се ни у родни крај није вратио исти, јер је, свакако, био свестан декадентног и неосвешћеног у конзервативном и патријархалном друштвеном систему.

Расцеп између ова два стила живота, са којим је главни јунак приповетке суочен, од суштинског је значаја за приповедање јер обликује његову перцепцију стварности, односно даје специфичну емоционалну обојеност његовој нарацији. С обзиром на то да је јунак приповетке аристотеловски речено *сличан нама*, односно да читалац урања у текст симпатетичком идентификацијом са приповедачем, читалац се поистовећује са Мишом Маричићем проживљавајући сав његов унутрашњи сукоб као свој. Самоиронизација коју неминовно прати хумор уноси још више реалија у лик приповедача, који би без таквог односа према свету, као што смо раније већ напоменули, деловао романтичарски једностран и зато типизиран, те би му и читалац прилазио индиректно и са дистанцом. Епистоларна форма приповедања уз једног самосвесног приповедача омогућава читаоцу да јунака доживи као човека из свакодневнег окружења, а његове проблеме као оне које могу задесити било кога. На тај начин је Л. К. Лазаревић својим приповедним умећем омогућио читаоцу да дубоко урони у текст приповетке. Интрадијегетички приповедач у „Швабици” је непоуздан зато што је и сам несигуран, неискрен према наратору и према самом себи, са

амбивалентним ставовима о свету на релацији еманципација–конзервативност, и зато што у његовој души долази до унутрашњег сукоба снажних емоција које можемо разврстати у категорије *патоса* и *етоса*.

У периоду који обухвата радња епистоларног сегмента приповетке прате се љубавни јади српског студента завршне године медицине у Немачкој и сиромашне двадесетчетворогодишње девојке. Л. К. Лазаревић је представио из перспективе заљубљеног младића сву лепоту најснажнијег човековог осећања каква је заљубљеност. Само опирање таквим осећањима приповедача још више подстиче својом неизвесношћу пажњу читаоца, тако да и он током симпатетичке идентификације осећа немир и узбуђеност главног јунака. Приповедачеви метатекстуални коментари су носиоци самоиронизације, која представља привидни бег Мише од осећања заљубљености. На самом почетку, у метатекстуалним коментарима, приповедач негира своју заљубљеност у Ану:

Шта имам ја с њоме? Ја баш и да сам уверен да ме она – чисто ме срамота да кажем – да ме она воли, тим бих с пре повукао с поља љубави. Зар да се играм „девојачким срцем“? (ЛАЗАРЕВИЋ 1991: 206),

да би се од шестог писма они преобразили у покајничка признања заљубљености:

Стид ме је било напослетку, јер бих се огрешио о своју искреност кад ти не бих све причао, а причати ти опет све тако ми је тешко, тако тешко (1991: 218),

па опет од седмог писма приповедач иронично говори о својим осећањима након одлуке да се посвети науци коју је запоставио:

Е, брате, ти знаш да има у нашем животу тренутака у којима се, хоћеш-нећеш, подетиш. Тако је ваљда и самном било (1991: 233).

Пред крај приповетке, без икаквих ироничних коментара и хумора, приповедач признаје своју заљубљеност, тада су његова осећања најснажнија, а код читаоца се буди осећај задовољства због остварене љубави јер је дошло до реализације херојско-романтичарске матрице о срећном крају приче. Такав осећај преовлађује током само једног дела десетог писма, у чијем другом делу се већ релативизује срећан крај, да би једанаесто и последње, дванаесто писмо донела потпуни заокрет ка једној трагичној матрици.

Љубав према Ани пробудила је у приповедачу снажна осећања која и те како утичу на његову перцепцију стварности. Већину писама почиње и завршава потпуно

немотивисано пишући о њој, а не о себи, с обзиром на то да писма упућује побратиму из родног краја. Иако је у писмима заступљена прича о ситуацијама у којима је Ана присутна, дакле оним у којима је највише емотивног набоја, у коментарима приповедач парадоксално-ироничним тоном говори побратиму како су његова осећања према Ани пролазна. Читава приповест дата је из перспективе заљубљеног човека – као што је силина заљубљености током шетње водила пар у све мање и непрометније улице до шуме тако и приповедач сваку представљену ситуацију доводи у директну или индиректну везу са Аном. Афекат предводи наратора да селекује за причу оно што му је у том тренутку важно, а како би наратор, имплицитни или реални читалац доживео оно што наратор жели, у њему изазива одређен емоционални одговор, односно он се упућује на одређени емоционални траг.

У Лазаревићевој приповеци доминантна је унутрашња фокализација. Иако је приповедач у неколико писама приликом карактеризације Ане нагласио да није нарочито лепа, онда када је гледа заљубљено он коментарише другачије њен изглед:

Ја је погледах. Око главе је имала црн свилен шал, бачен преко темена, крајеви укршћени подвратом па забачени на леђа. Из тог шала провираше јој лице као из некаквог црног оквира. Изгледаше ми необично лепа (ЛАЗАРЕВИЋ 1991: 223).

Ова дескрипција не дочарава изглед прелепе девојке, али својим сугестивним дејством утиче на то да се код читаоца пробуди осећај заљубљености. Фокус у приповеци је најчешће усмерен на Ану, њен изглед, њену гестикулацију, њене покрете, суптилне знаке заљубљености и изјаве:

Она се заљуља и прислони се на зид. Била је бледа као снег који малопре газисмо. Из очију јој грунуше сузе (1991: 225).

Оваква перцепција стварности и фокализација дочаравају током већег дела приповетке приповедачеву заљубљеност, која и на читаоца делује снажно, тако да ове емоције можемо окарактерисати као осећања патоса. С друге стране, јунак због своје заљубљености осећа грижу савести јер је Ана Швабица и као таква неприхватљива за средину из које он потиче, па су осећања етоса супротстављена осећањима патоса.

Етос – побратим као наратер

П. К. Хоган сматра да све емоције имају комуникативну функцију као своју основну функцију (ХОГАН 2003: 80) јер се изражавају и вербализују не због нас самих него због тога што оне шаљу поруку другоме. У том смислу за сваки наратив је веома значајна и фигура наратера. На пример, уколико је реч о хомодијегетичким ентитетима наратора и наратера, онда њихов потенцијални емоционални однос и те како утиче на то како се приповедач осећа, а што се може огледати у начину на који ће приповедач презентовати причу. У том погледу приповетка приповетка „Швабица” представља одличан пример с обзиром на то да у њеном епистоларном сегменту приповедач у потпуности прилагођава свој текст наратеру. Не само да приповедач прећуткује одређене информације наратеру и да је неискрен приликом обавештавања побратима о својим осећањима, него је и читава његова реторика подређена одређеном циљу – да сазна шта мисли побратим о његовом односу према Ани, изнесећи му на суптилан начин природу њиховог односа. У том смислу је потпуно мотивисано то што приповедач наратеру не скрива свој однос са Аном:

Мислиш, ваљда: ко шта ради – ја се само с њоме заносим. Не, брате, још у мени ђипа поштено срце – та ваљда пред тобом смем то тврдити (ЛАЗАРЕВИЋ 1991: 206).

Наратер припада средини из које приповедач потиче, тако да је он фигура која симболише патријархални и конзервативни систем вредности. Милија Николић у књизи *Форме приповедања у уметничкој прози Лазе Лазаревића* примећује да се читалац на самом почетку приповетке идентификује са наратером коме се приповедач као писац писама обраћа, али да током приповетке фигура побратима постепено изазива све већу осуду код читаоца због негативног става према реализацији љубавног односа између Мише и Ане до те мере да његова улога постаје чак и непријатна (НИКОЛИЋ 1973: 66–67):

Ја још који месец па остављам скамију и ступам на своје ноге, и сваки, ма и неозбиљан корак у љубав био би корак у жендибу, а ти врло добро знаш да се ја њом оженили не могу. Боже мој! Шта би рекли моји, шта пријатељи, шта напоследку и поглавито ти сам? (1991: 206).

Ово реторичко питање указује и на то у којој је мери побратим означен из перспективе приповедача као симбол патријархалног морала. Наратера и те како занима оно што се дешава између наратора и Ане, те тражи да му се о томе пише *натанко*, а у петом писму га Миша чак и цитира: „Ви се обадвоје узајамно волите. Док се пољубите, видећете

да се ја не варам” (1991: 214). Иако реакција наратора изгледа као да он нема ништа против те љубави, но да се само интересује за оно што је његовом пријатељу важно, став побратима о том односу имплицитно се види из Мишиних речи:

Ти си писао, молио, запомагао – ја ти ипак нисам ништа одговорио. Стид ме је било напоследку, јер бих се огрешио о своју искреност кад ти не бих све причао, а причати ти опет све тако ми је тешко, тако тешко! (1991: 218),

док се у претпоследњем писму експлицитно види како побратим сматра да Миша мора оставити Ану:

Добио сам писмо и од тебе и од куће. Оба су подједнака, само је од куће замотано и завијено, а од тебе јасно и разговетно. И ти, дакле! (1991: 249).

Наратор писмима проверава шта наратор мисли о његовим осећањима према Ани, односно да ли ће љубав према Немици променити однос побратима и читаве средине из које приповедач потиче према њему самом. Оно што ствара унутрашњи сукоб у јунаку је оданост земљи, средини, породици, вери и култури из које долази, а које би издао у очима својих ближњих ако би се оженио Немицом. Миша Маричић има снажан осећај патриотизма, што видимо из његових реакција на однос станара из пансиона према Србији, а свакако је веома везан за породицу, мајку и сестру које од њега очекују да буде по повратку из Немачке глава породице. Осећање етоса је код наратора и те како искрено, што се види и из његовог настојања да одржи своју част:

Мило ми је што је у целој овој ситуацији била моја част ангажована. Ја сам је очувао, и достојан сам да будем твој побратим (1991: 249).

Можемо рећи да побратим симболизује осећања етоса, његово мишљење је суд колектива, средине из које приповедач потиче. У том смислу сва драма приповетке се и налази у том унутрашњем сукобу између патоса и етоса.

Између патоса и етоса: емоционални траг забрањене љубави

Лазаревићева „Швабица” дочарава читаоцу осећај заљубљености коју јунак гаји према Ани. Симпатетичком идентификацијом са интрадијегетичким наратором

имплицитни читалац проживљава све суптилне знаке пажње који јунаци приповетке један другом показују. У приповеци се постепено интензивира осећај неизвесности реализације љубавног односа на тај начин што приказани догађаји и приповедачева перцепција указују на јунакову неодлучност. Када је Ану видео по повратку с пута из Готе, приповедач је признао да га је тај сусрет дирнуо: „А – рече она гласом који ме, бадава је, дирну – а Ви сте слаби?” (1991: 210). Међутим, јунак није желео да покаже своја осећања присутнима, па ни Ани. Његова осећања зато у читаву сцену уносе снажан емоционални набој, без којег би овај догађај био баналан. Идентичну драму, коју побуђује осећај неизвесности остваривања љубавног односа, у читаоцу изазивају и сцене попут оне са чашом из које су обоје пили, сцене са превијањем и *поклањањем* прста, листањем часописа или свирањем клавира. Након таквих сцена читалац антиципира срећан крај у виду остварене љубави, јер сви ти тренуци у којима је суптилно приказана обострана привлачност јунака на тако нешто упућују. С друге стране, приповедач у метатекстуалним коментарима у којима се обраћа наратору неуморно тврди да ће се суздржати од било какве блискости са Аном:

Даље од мене! Имам ја својих послова. Ја сам Србин, ја имам стару матер, ја имам свој задатак – зар којеко да ме смета! (1991: 214).

Лазаревић својим приповедачким умећем успева да у читаоцу изазове осећај неизвесности каква је својствена осећају заљубљености, тако да је читалац вођен снажним осећањима која га нагоне да настави са читањем приче. Ретко ко је у историји српске књижевности успевао да тако снажно заведе читаоца емоционалним потенцијалом свог дела, те се Л. К. Лазаревић у том сегменту стваралаштва може упоредити са Фјодором Михајловичем Достојевским. Попут Руса, код кога сваки читалац *Коцкара* има осећај да је и сам пред рулетом са последњом паром у рукама, и Л. К. Лазаревић успева да у читаоцу изазове снажна осећања која и јунак приповетке проживљава. У „Швабици” емоционални набој настаје као последица унутрашњег сукоба приповедача због заљубљености у Ану и жеље да се ожени њоме иако то средина из које потиче не би прихватила. Предуслов за мотив *забрањене љубави*, односно емоционални траг *забрањене љубави*, и јесте такав унутрашњи сукоб, који у епохи реализма није мотивисан инцестом, хибрисом или завађеним продицама љубавника, као што је то бивао случај у ранијим књижевним епохама, него социолошким и културолошким разликама.

Не служе само метатекстуални коментари томе да се негирањем заљубљености или могућности остварења љубавног односа постигне ефекат неизвесности, већ томе доприноси и виртуелни наратив у виду јунаковог маштања и његових кошмара о животу са Аном у завичају. М. Николић је о догађају током шетње јунака са Аном по шуми и његовог замишљања реакције суграђана у Ваљево, ако би оженио Швабицу, написао да драж тог места из приповетке „*potiče prvenstveno od gustog spleta personalnih relacija koje omogućavaju da emocionalni impuls zapljusne niz subjekta i da tako preraste u snažne estetičke talase koji su nosioci lirske dramatičnosti*” (НИКОЛИЋ 1973: 51). „Швабица” Л. К. Лазаревића јесте једна лирска драма, јер је унутрашњи сукоб приповедача приказан са таквим умећем да читалац не може остати равнодушан. Чак и у сну приповедач наставља унутрашњу битку из јаве:

Онда угледах тебе. Ти си имао шубару, коју си био натупкао на очи. Био си страшно намргођен. Пушио си и прошао поред нас. Ниси ни бога назвао.

Ја разгрнух њен црни шал, и сакријем од тебе лице у њега (1991: 231).

Оваквим поступцима Л. К. Лазаревић је читаоцима дочарао психолошко стање јунака, залазећи и у његову подсвест, чиме је додатно наглашена дубина унутрашњег сукоба у јунаку. О унутрашњем сукобу приповедача „Швабице” писао је и В. Јовичић истичући да је ова приповетка прича о трагичној љубави која је таква не због тога што је јунак оставио Ану „*u ime dužnosti, već u ime ljubavi prema dužnosti*” (ЈОВИЧИЋ 1978: 15), јер, да није тако, не би било говора о сукобу осећања етоса и патоса. Етос је осећање, а не принудна и наметнута реакција појединца. Јунак зарад једне љубави мора жртвовати другу и у томе је сва емоционална дубина приповетке. Није Л. К. Лазаревић само идеалиста, традиционалиста или конзервативац, он је писац који проблематизује живот сам по себи и људску судбину:

Samim tim što je izvedena od tragedije, „Švabica” kao celovita pripovetka a ne samo kao fabula, ne može biti ono što su mnogi u njoj videli ili hteli da vide – pobjeda nacionalizma nad ljubavlju, nadmoć patrijarhalne sebičnosti nad čoveštvom, recept za primereno patriotsko vladanje... Tačno je da te sile preovlađuju u ovoj priči, da one likuju u raspletu, ali one su i same prevladane osećanjem tragičnog koje izazivaju u čitaocu, osećanjem pobune protiv pobjede izvojevane nad čovekom (ЈОВИЧИЋ 1978: 24).

Приповедач најчешће говори о дешавањима у заједничкој просторији пансионата у којима је присуствовала Ана, те се тиме читаоцу сугерише да је јунаку само она важна. Сам пансионат, иако представља емоционални микропростор света прича, јесте слика и прилика, односно синегдоха Немачке као емоционалне макрогеографије. Приповедач

детаљније актуализује догађаје у којима су он и Ана успостављали близак однос, те зато не говори пуно о томе шта му се дешава када она није поред њега, док, на пример, заједничку шетњу шумом подробно препричава. За перцепцију простора света прича није од значаја само актуализован простор у којем се јунаци крећу већ и виртуелни простор који главни јунак увек има пред собом и који га одређује. У том погледу и сам помен Србије или Ваљева (који је синегдоха било ког српског места) сажима у себи осећања родољубља, поноса или захвалности, љубав према ближњима, према матерњем језику и култури. Када јунак замишља завичај, увек је тамо лепо време, пролеће или лето, док немачки град приказује у зимском периоду као град у коме је тешко побећи од гужве и у којем су људи отуђени једни од других и од природе. Једино место које уноси топлину у тај свет осуђен на алијенацију је заједничка просторија у пансионату, којој је приповедач посветио више простора него осталим локацијама, и то само зато што се у њој свакодневно сусреће са Аном.

Приповетка „Швабица” Л. К. Лазаревића одликује се високим емоционалним потенцијалом за изазивање снажног емоционалног одговора реципијента. Читаочев емоционални одговор настаје захваљујући приповедним поступцима којима Л. К. Лазаревић изазива осећај неизвесности остварења љубавног односа као дела романтичарско-херојске матрице, јер се унутрашњи сукоб показује као дирљива и уверљива мотивација неодлучности јунака. С друге стране, читаочева очекивања на крају приповетке бивају изневерена наглим обртом и крајем својственим трагичној матрици. Управо када се интензивирао емоционални набој код читаоца због унутрашњег сукоба јунака, долази до осећаја задовољства због остварења љубавног односа, а на самом том врхунцу и до тоталног патоса и клонућа јунака. Осећања етоса – родољубље, оданост патријархалним вредностима и култури – надјачали су осећања патоса – заљубљености у Ану. Последице таквог епилога изавале су у јунаку деструктивна осећања разочарања и промашености живота, патњу и бол, тако да јунак на крају, као што је то и екстрадијегетички приповедач најавио, представља симбол пролазности живота, али, попут Помпеје, прича о њему као синегдоха људске судбине постојаће вечно као емоционални траг утиснут у душу сваког човека.

Даљина другости: Циклуси *Коре Васка Попе*

Књижевни критичари и теоретичари, домаћи и страни, указивали су на то да се специфичност поезике В. Попе огледа пре свега у строгој организацији циклуса који чине његове збирке песама. Ронел Александер, амерички слависта, међу карактеристикама поезије В. Попе издваја: „коришћење изразито оскудног и концизног језика да би се створиле упечатљиве нове слике...” (АЛЕКСАНДЕР 1997: 11), коришћење фолклорних елемената и „конструкција његове песничке поруке као низа хијерархијски постављених целина, међу којима се могу опазити веома сложени структурни односи” (1997: 11). Говорећи о структури ове поезије, Р. Александер је истакао да песме В. Попе представљају део веће целине, односно циклуса (1997: 15). Весна Цидилко је у књизи *Студије о поетици Васка Попе* анализом Попиног опуса закључила да је циклична структура једна од основних поетских изражајних форми његове поезије (ЦИДИЛКО 2008: 11). Посебну пажњу циклусима В. Попе посветила је и С. Шеатовић Димитријевић у књизи *Део као целина и целина као део: Структура и семантика циклуса у поезији Васка Попе и Ивана В. Лалића*, где је изнела свој став да „песнички опус Васка Попе представља зачетак процеса модерне циклизације у послератној српској поезији” (ШЕАТОВИЋ ДИМИТРИЈЕВИЋ 2012: 65).

У том смислу, као и због фолклорних елемената, на В. Попу заиста можемо гледати као на песничког наследника Момчила Настасијевића, који је збирком песма *Пет лирских кругова* начинио књигу у којој је систем циклуса и њихове повезаности, бар када је реч о историји српске поезије, доведен до савршенства. С. Шеатовић Димитријевић сматра да је управо поезија М. Настасијевића имала пресудан утицај на поезику В. Попе. Наиме, В. Попа је током приређивања поезије М. Настасијевића за штампу додао још два циклуса у збирку која је имала пет ауторских циклуса, те је тако настала збирка *Седам лирских кругова* (2012: 72). Подстакнут поетиком М. Настасијевића, В. Попа је 1968. године прекомпоновао прве две своје збирке *Кору* и *Непочин-поље*, дајући им чвршћу композициону организацију (2012: 85), што је одредило и даљи његов песнички развој.

В. Попа је беспоговорно један од највећих српских песника свих времена. Међутим, В. Попа није песник великих песама по којима ће се памтити његово име, каквих је било у историји српске књижевности. Не може се на примеру једне песме демонстрирати величина овог песника, као што би се то могло утврдити са Лазом Костићем, Владиславом

Петковићем Дисом или Милошем Црњанским. Из тог разлога Попина поезија, истргнута из контекста, не долази од изражаја у антологијама поезије и образовним уџбеницима. Иако је свака појединачна песма из одређеног циклуса свет за себе, тај свет открива сав свој естетски потенцијал тек у свом контекстуалном окружењу – циклусу.

Освешћена алијенација

Прва Попина збирка песама *Кора* састоји се из четири циклуса: „Опседнута ведрина”, „Предели”, „Списак” и „Далеко у нама”. Тумачи поезије В. Попе најчешће приступају циклусу „Далеко у нама” као једном од ретких љубавних циклуса у Попином опусу (ЦИДИЛКО 2008: 44), а осталим циклусима из *Коре* као циклусима рефлексивне поезије. Из тог разлога приликом тумачења збирке песама најчешће се указивало на интертекстуалну релацију прва три циклуса, док се четврти анализирао засебно. Овакав приступ свакако има свог оправдања када посматрамо сваки циклус песама као свет за себе, али то не значи да четврти циклус не гради јединствен систем *Коре*. Напротив, циклус „Далеко у нама” представља зрак светлости Попине збирке, у таквом контексту он указује на једини начин спасења од алијенације и аутоматизације човека у савременом свету. Да би тај циклус озарио својом светлошћу читаоца, В. Попа га прво води путем таме захлађеног и опредмећеног света. У том смислу прва три циклуса *Коре* заиста чине једну целину у којој се интензивирају осећања отуђености човека.

Структуралистички приступи тумачењу поезије В. Попе показују да су његови циклуси даље контекстуално повезани у оквиру збирке песама у којој се јављају, као и да и збирке из песничког опуса В. Попе чине једну сложену целину (ШЕАТОВИЋ ДИМИТРИЈЕВИЋ 2012: 106)²². Аргумент за наведено јесте циклична организација збирке и интертекстуални односи међу књигама – тако је В. Попа неологизам *непочин-поље*, који се јавља у циклусу песама „Далеко у нама”, после узео за наслов друге збирке песама, а мотив *белутка*, који се јавља у једној песми прве књиге, проширио је на читав циклус у књизи *Непочин-поље* (2012: 84). Такође, свакој збирци је аутор уз наслов сачинио и свој

²² Постоје извесне несугласице међу истраживачима које се тичу тога да ли све објављене збирке песама В. Попе чине јединствену целину, па тако Р. Александер у исту укључује првих седам песничких књига, без збирке *Рез*, док В. Цидилко, Д. Антонијевић и А. Петров структурално јединство проширују и на поменуту осму збирку (ШЕАТОВИЋ ДИМИТРИЈЕВИЋ 2012: 105–106).

амблем, односно цртеж који је на симболички начин означава и одређује. Збирка песама *Кора*, којој ћемо се посветити у овом раду, као амблем има *шапу звери*, односно отисак шапе у земљиној кори, што симболички дочарава идеју о демонизованом свету какав ће бити опеван у књизи (2012: 159).

Циклус песама „Опседнута ведрина”, којим започиње збирка песама *Кора*, садржи шест песама у којима читалац добија прву слику света приче Попине књиге. Аутор већ насловом прве песме – „Познанство” – показује интенцију да на један лирски начин прикаже у каквом свету живи:

Не заводи ме модри свод
Не играм
Ти си свод жедних непаца
Над мојом главом (ПОПА 1969: 51).

Свет је представљен као „модри свод” у коме су људи нечега гладни, а такви су јер их свет таквим чини, зато што играју игру коју им је свет наметнуо. Ови стихови делују узнемиравајуће на читаоце, који су већ након прве строфе заинтересовани за то да сазнају због чега је свет о коме В. Попа пева тако окрутан. Лирски субјекат, свестан последица игре, не жели учествовати у њој, иако је она због нечег привлачна и људи јој се препуштају несвесни опасности коју са собом носи. Ипак, људи бивају самим својим постојањем и рођењем увучени у игру „модрог свода”. В. Попа је на овај начин показао егзистенцијални проблем човека, попут В. Петковића Диса у „Тамници”, у средини која није његово природно станиште, у коју је бачен без своје воље и сазнања. Лирски субјекат увиђа у свом дисању „дах зверке” „седмокраког језика” (1969: 51), те осећа мрак њених челусти које му отварају очи. У овој иницијалној песми лирски субјекат је приказан као пророк, савремени Тиресија, којем отвара очи мрак света приказаног као хтонско биће. Аутор указује песмом „Познанство” на опасност игре „модрог свода” по човека и човечанство, изазивајући као емоционални одговор стрепњу од непознатог, јер читалац још увек не зна шта то модри свод чини злокобним. Самим тим ова песма не пева о мотиву *алијенације*, већ читаоцу оставља празно место, питање на које мора сам потражити одговор.

Унутрашњи сукоб лирског субјекта пред заводљивим „модрим сводом” разрађен је у другој песми циклуса, у којој он разговара са својом крви која, иако то јунак не жели, напушта своје „нежне обале” (1969: 52) крећући се ка сунцу и светлости. Иако је лирски субјекат свестан апсурдности игре, његови нагони га терају да саучествује и трага за

смислом. Песма „Разговор” уноси у циклус „Опседнута ведрина” динамику јер показује да је јунак ипак заведен светом и да је кренуо на одређено путовање и трагање за светлошћу и смислом, због чега својој крви поручује на крају песме:

Теци само даље
Да стопала те не разнесу
Што даље можеш теци крви моја (1969: 52).

У песми „Гвоздена јабука”, као што је то запазио и Александар Петров, „представља се ситуација човекове угрожености” (ПЕТРОВ 1969: 8) у савременом свету. Символика јабуке читаоцима је позната из библијског контекста као јабука спознања, а сличну конотацију има и у хеленској књижевности, где је бачена јабука раздора пред грчким богињама са натписом *најлепшој* била разлог епског сукоба огромних размера. Зато је јабука у песми приказана као неман-воћка, која својим плодом уништава и прождире лирског јунака (1969: 8). Лирски субјекат вапи за својим миром који угрожава гвоздена јабука пробијањем његовог темеља, тиме што га је лишћем оковала, гранама спутала и дубоке коране у њега пустила, а он је немоћан да се од свега тога одбрани. Гвоздена јабука окрутним плодовима тови лирског субјекта, а једини спас који он види је у миру, јер само унутрашњи мир може уништити неман-воћку. С обзиром на то да је кобном утицају јабуке супротстављен унутрашњи мир, символика јабуке као воћке раздора указује на то да је разлог због ког је приказани свет приче тако суров то што је човек изгубио свој мир, а што се одразило и на међуљудске односе.

У песми „Одјекивање” најизразитије је обрађен мотив *алијенације* у првом циклусу *Коре*:

Празна соба стане да режи
Увучем се у своју кожу (1969: 55).

Први стихови указују на усамљеност лирског субјекта у простору који као чудовиште вреба јунака. Једину заштиту пред гладном звери јунак види у својој унутрашњости. Песник на циничан начин сликовито опева како лирски субјекат у себи, заправо, проналази своје кости којима храни звер све док не остане без иједне кости и претвори се у урлик који бескрајно одјекује. Отуђеност човека у савременом друштву делује поражавајуће, лирски субјекат губљењем костију немоћан губи своју част и постојаност, те од њега остаје само бескрајан очај, урлик који апсурдно одјекује празном собом. Оваква

слика приказаног света приче доводи до врхунца емоционални набој читаоца, јер он асоцијативно повезује приказе немани из претходних песама, а које су везиване за одређени простор или предмет, за празну собу као метафору човекове осамљености и отуђености. Емоција коју песник побуђује код читаоца је овом песмом профилисана и конкретизована као пропаст дехуманизованог човека у савременом свету.

У песми „Одлазак” јунак се не помера с места, али више, како каже, није ту, јер је његова физичка појавност у отуђеном свету од секундарног значаја и то што њега виде као људско биће ништа не значи јер у њему више нико не види човека. У овој песми лирски субјекат ће напоменути где је, кад већ није ту, пре него што позове читаоца на путовање кроз отуђене пределе и аутоматизован свет:

С места се нисам померио
Али сам већ далеко
Тешко да ће ме стићи (1969: 55).

Лирски субјекат је нагласио да је отишао далеко у себе, али није образложио због чега, чиме још једном оставља читаоца у неизвесности и то у тренутку када је представио један хаотичан суров свет. Песмом „Путовање” аутор затвара први циклус песама, али њоме, заправо, отвара могућност избављења из приказаног света приче. Он путује, а путује са њим и друм, чиме нам песник поручује да се не може у потпуности избегнути опредмећена стварност, што не треба ни спречити човека да настави пут, те лирски јунак наставља пут даље, лакши и бржи. На том путу њега „не заговара више / беспослени ветар” (1969: 57), а за собом је оставио „неки крвав неки потмуо бол” (1969: 57). Тиме се лирски субјекат ослобађа телесности и изазова модерног света и трага за нечим што може васкрснути човека у њему.

Значај наслова циклуса теоретичари циклизације попут Е. А. Стерјопулу и Ђанкарла Мајорина (Giancarlo Majorino) пореде са улогом ДНК, јер наслови дају когнитивни оквир за рецепцију и интерпретацију свих песама унутар циклуса (ШЕАТОВИЋ ДИМИТРИЈЕВИЋ 2012: 83). Уколико узмемо да именица *ведрина* означава све оно што је вредно у животу, *опседнута* као епитет који стоји уз њу сугерише да је *ведрина* из неког разлога озбиљно угрожена, али да још увек није потчињена и уништена. „Опседнута ведрина” приказује читаоцу човека суоченог са алијенацијом, те тај микрокосмос метонимијски сведочи о стању макрокосмоса, а емоционални одговор читаоца је последица идентификације са

аутодијегетичким лирским субјектом. Шест песама циклуса чине кохерентан секвенцијални низ који у читаоцу побуђује осећај усамљености и апсурдности, не живота, већ света у ком је осуђен да егзистира. Прве четири песме интензивирају осећај стрепње због таквог стања ствари, а последње две нуде трачак наде за избављење кроз трагање за смислом упркос томе што човек живи у једном хтонском нехуманом простору. На тај начин све песме у циклусу опевају једно емоционално искуство са којим је савремени човек свакодневно суочен.

А. Петров тумачи одлазак и путовање на крају циклуса на песимистичан начин као одлазак у смрт (ПЕТРОВ 1969: 11). Међутим, ово тумачење оправдано је само уколико се на циклус песама „Опседнута ведрина” гледа као на засебну целину, ван контекста осталих циклуса у збирци. Ипак, мишљења смо да је В. Попа, као што су и истицали бројни проучаваоци његове поетике²³, циклусима у збирци песама створио јединствен систем интертекстуалних веза, како међу песмама у поједином циклусу тако и међу циклусима у збирци песама. Тумачи циклуса „Опседнута ведрина”, попут Зорана Мишића и В. Цидилко, указали су, такође, на драмске елементе овог циклуса у коме је централна тема „угроженост лирског субјекта од стране непријатељског света, угроженост која разоткрива егзистенцијалне проблеме” (2008: 29). Представљајући нам „емоционално обојену релацију према околини и реалности” (2008: 29) лирског субјекта, песник намеће емоционални став читаоцу према свету у којем живи, указујући на његове највеће аномалије. Дирнут *стањем ствари*, читалац је заинтересован за трачак наде који наговештава лирски јунак.

У читавом циклусу јавља се аутодијегетички лирски субјекат, што и на формалном плану циклус чини једном целином. За разлику од лирских јунака из доба модерне Попин лирски субјекат није затечен алијенацијом коју открива у свету око себе, већ је свестан самог процеса отуђења људи, те он тај процес описује и дочарава читаоцима. Из тог разлога лирски субјекат *Коре* свестан је алијенације и спреман да потражи решење за побољшање међуљудских односа и за свој мир. Он се не препушта патосу трагике, већ наговештајем потраге за смислом у удаљеним деловима људскости тражи светлост. Овакав наративни оквир првог циклуса песама збирке *Кора* заокружује једну целину песама посвећеним алијенацији, али се и отвара празним местима ка новим циклусима који следе. У томе се

²³ Р. Александер, В. Цидилко, Петар Милошевић, Дамњан Антонијевић, М. Павловић и С. Шеатовић Димитријевић.

огледа драмска узбудљивост овог циклуса. Песме у њему нису повезане само на садржинско-тематском плану, већ представљају низ повезаних секвенци од којих свака има за циљ изазивање одређеног емоционалног одговора читаоца. Тако се за прву песму „Познанство”, ако бисмо је тумачили независно од контекста у којем се јавља, не би могло рећи да тематизује проблем алијенације, као што би то био случај са песмом „Одјекивање”. Дакле, песма „Познанство” уноси немир и страх од непознатог хтонског бића, стрепњу човека од свега онога са чим је у животу суочен. Песма „Разговор” указује на унутрашњи сукоб освешћеног човека суоченог са изазовима модерног друштва, „Гвоздена јабука” истиче конкретан проблем неспокојства савременог човека, „Одјекивање” конкретизује проблем тог човека као алијенацију, да би последње две песме наговестили бескомпромисну потрагу човека за смислом у таквом свету.

Циклуси песама „Предели” и „Списак” разрађују мотив *алијенације* приказујући нехумани хронотоп и наводећи примере човековог опредмећивања живих, које настаје као последица утицаја савременог друштва на људе. Циклус „Предели” чине девет песама: „У пепељари”, „У уздаху”, „На столу”, „У јауку”, „На чивилуку”, „У забораву”, „На зиду”, „На длану” и „У осмеху”. Наслови песама указују на то да оне описују поједине сцене из свакодневног живота савременог човека, пределе који су називима песама одређени синтаксичком конструкцијом коју чине предлози и именице, а које означавају адвербијалне одредбе за место. Карактеристика овог циклуса је да се у потпуности губи аутодијегетички лирски субјекат, те се посредовање уступа хетеродијегетичком лирском субјекту, чиме се приказан микрокосмос из првог циклуса уздиже на универзалнији план. У овим песмама се предмети посматрају као живи свет (ПЕТРОВ 1969: 30–31), они су персонификовани не би ли се истакла алијенација. Наиме, човек у савременом друштву више времена проводи користећи предмете, зависнији је од њих него од тога да време проводи са људима. Из тог разлога цигарета се описује као „Мајушно сунце / Са жутом косом од дувана” (1969: 61), што још више интензивира осећање отуђености и апсурдности човекове егзистенције у асоцијалном поретку стварности. Песник опева напуштена поља која су некада биле њиве, док су дланови сељака глатки и сиви (1969: 62). Из приказаних предела који су свакодневни и познати сваком читаоцу лако се побуђују емоционални трагови који их везују за поједини хронотоп. Може се замислити човек, усамљен и очајан, који седи за столом док се столњак пред њим шири унедоглед (1969: 63) и размишља о проблему отуђености.

Персонификовани предмети на један ироничан начин побуђују код читаоца осећај очаја савременог човека. Песме, за разлику од оних из првог циклуса, не уносе толику динамику већ статично шире свет приче (ЦИДИЛКО 2008: 36) нудећи слике персонификованих ствари које човек користи у својој свакодневици. Међутим, како се циклус примиче крају, искрсавају варнице светлости наговештене у првом циклусу. Тако се песма „У забраву” завршава стиховима:

Раседлане сенке
Све тише копају
Врели пепео смеха (1969: 66),

да би се циклус завршио песмом „У осмеху”, где је експлицитно изражена искра светлости и наде:

У углу усана
Појавио се златан зрак

Таласи сањаре
У шипражју пламенова (1969: 69).

Осмех се јавља, не само као преживели траг људскости, већ и као једина нада за обнову међуљудских односа. Осмех је друштвена категорија својствена само човеку, те симболише показивање потребе за блискошћу једног човека са другим. Зато се осмех приказује као златан зрак у свету мрачних нехуманих предела: „Подне мирно сазрева / у самом срцу поноћи” (1969: 69). Тако се у циклусу „Предела” не указује директно на решење човекових недаћа већ се истиче начин, предуслов како би се до спасења дошло. В. Цидилко је посебно истакла да персонификовани предмети из свакодневног човековог окружења изазивају снажан емоционални одговор читаоца самим тим што је у њима „наглашена емотивност сликања” (ЦИДИЛКО 2008: 39). Приказивањем натуралистичких слика нечег познатог човеку као фантастичног и живог побуђују се осећања промашености живота, јер се сугерише да и човек међу тим предметима егзистира као да је и сам предмет, што може изазвати и осећај језе. Наговештај опредмећености човека биће експлицитно изражен у наредном циклусу песама.

Циклус песама „Списак” садржи петнаест песама: „Патка”, „Коњ”, „Магарац”, „Свиња”, „Кокошка”, „Маслачак”, „Кестен”, „Пузавица”, „Маховина”, „Кактус”, „Кромпир”, „Столица”, „Тањир”, „Хартија” и „Белутак”. Овај циклус по много чему наличи

претходном: јавља се глас хетеродијегетичког лирског субјекта, не гради се динамичан секвенцијални низ и опева се макрокосмос, односно савремени свет. Такође, у овом циклусу интензивира се осећање алијенације, али на другачији начин – овде се жива бића из света флоре и фауне приказују у окружењу које им није адекватно (ПЕТРОВ 1969: 17) и у функцији која одговара потребама човека, а не самог бића. Зато се ствара утисак да су жива бића представљена као предмети. С. Шеатовић Димитријевић је указала и на утицај поетике барока на стваралаштво В. Попе, истичући значај тела и однос између тела и космоса у Попиним песмама. За В. Попу је тело микрокосмос у којем се огледа читав макрокосмос, што је одраз барокне филозофије (2012: 148). Приказивање појединих живих бића као предмета јесте синегдоха човекове перцепције читавог космоса као инструмента. Дакле, у првим двама циклусима персонификацијом су приказани предмети као жива бића, а овде су биљке и животиње опредмећене. Тако се патка гега у прашини (1969: 73) а не плива у води, јер је човеку она потребна из практичних разлога, због исхране, те је чува у простору који самој животињи не одговара:

Никада
Никада неће умети
Да хода
Као што је умела
Огледала да оре (1969: 74).

Укроћен коњ, човеково превозно средство, приказан је са осам ногу, чиме је хиперболом изражена човекова инструментализација животиње. Отуђен човек не види живо биће ни у животињама, те и магарца види само као средство:

Понекад њаче
Окупа се у прашини
Понекад
Онда га приметиш

Иначе
Видиш му само уши
На глави планете
А њега нема (1969: 75).

Човек магарца гледа само из перспективе јахача, гледа му уши и главу. Свиња служи само за исхрану, кокошка да носи јаја, маслчак се бахато гази као потпуно неважан живот, а плод кестена се из доконости шутира. Судбину таквог деструктивног понашања човека аутор предвиђа у песми „Маховина”, где ова биљка чека свој моменат када ће прекрити свет

и све што је икада постојало тада ће пасти у заборав. Како циклус одмиче, поново се наговештавају, као и у претходним циклусима, трагови наде. Кромпиру, који под земљом клија неприступачан људском оку, „у срцу / сунце спава” (1969: 83). Светлост је скривена у мраку и још увек има наде да поново обасја клонули свет.

У циклусу „Списак” јављају се и песме посвећене предметима из свакодневног човековог живота, како би се истакло да су и они у потпуности инструментализовани, те да имају само онај значај који им човек придаје, односно да за човека постоје онда када врше намењену функцију. Песник се послужио иронијом и персонификовану столицу представио као уморну од стајања, тањир као вечито гладан, а хартију као предмет који може бити поцепан и одбачен по вољи човека. Песме о предметима стављене међу песме о флори и фауни имају специфичан значај у структури овог циклуса. Наиме, тиме што их је ставио у исти систем, као делове хомогеног списка, песник је имплицитно поручио да за човека живо биће има исти статус као и предмет, јер је све инструментализовао, а ако је већ тако, онда је он опредметио и друге људе из свог окружења. Приказана жива бића као предмети попут готичких прича из епохе романтизма изазивају језу јер су она аутоматизована. На крају циклуса налази се песма „Белутак” који као кестен путује по свету вољом човека, али који у себи, попут кромпира, „све држи / у свом страсном / унутрашњем загрљају” (1969: 87). Камен је тај који се „бео гладак недужан” (1969: 87) смеши „обрвом месеца” (1969: 87).

Циклус песама „Списак”, по мишљењу А. Петрова, представља „поетски и симболички систем човекових односа према животу, свету и свемиру” (ПЕТРОВ 1969: 41). Човек је све у свом окружењу опредметио, јер вредност ствари и бића мери само по њиховој функционалности и користи за своје егоцентричне потребе. Други и трећи циклус *Коре* не настаљају динамичну борбу лирског субјекта са самим собом, већ интензивирају осећање отуђености бројним примерима човековог бахатог односа према другости.

Даљина другости

Циклус песама „Далеко у нама”, који садржи тридесет песама без наслова, представља сам по себи циклус љубавних песама. У њему је опевано љубавно емоционално искуство пара у савременим урбаним условима живота. Песме у циклусу граде један хронолошки наративни приказ емоционалне везе из перспективе хомодијегетичког лирског

субјекта. В. Цидилко и А. Петров циклус су поделили на три дела: „први чине почетних тринаест песама (1–13); други – следећих осам песама (14–21); трећи – последњих девет песама (22–30)” (ЦИДИЛКО 2006: 44, ПЕТРОВ 1969: 20). Први део опева заљубљивање двоје људи и осећања лирског јунака пре почетка везе и њега „одликују апокалиптичне визије рата и апокалиптички обојено осећање језе због неког ’непозваног страног присуства’” (ПЕТРОВ 1969: 20). Сусрет са драгом лирски субјекат доживљава као „метак / који нам пољубац вреба” (ПОПА 1969: 91), као опасност, долазак другости који може угрозити егоцентричну чауру отуђеног човека у савременом друштву. Песник на тај начин дочарава из перспективе лирског јунака унутрашњи сукоб модерног човека суоченог са другошћу након што је провео много времена усамљен и *отуђен*. Присуство другости изазива језу, јер се неко ко је доживљаван као аутомат и предмет сада види другим очима, као биће. Лирски јунак стрепи од тога да ли ће успети да успостави однос са другошћу:

Да ли ћу моћи да те склоним
Из твога лица у моје

Ево га трећа је сенка
У нашој измишљеној шетњи
Неочекивани понор
Између наших речи
Копита што тутње
Под сводовима наших непаца

Да ли ћу моћи
На овом непочин-пољу
Да ти подигнем шатор од својих дланова (1969: 92).

Дакле, другост се доживљава као „непозвано страно присуство” (1969: 92), те први део циклуса заправо опева разбијање барикада отуђености пара не би ли започели љубавни однос. Ове песме побуђују снажан емоционални траг заљубљености код читаоца и управо тај осећај разара зидине алијенације. Лирски субјекат пева: „Узнемирена шеташ / подочњацима мојим” (1969: 93), што сведочи о узнемирености лирског субјеката када његова драга није поред њега и о његовој жељи да се што пре састане са лирским објектом. Када су заједно, лирски субјекат се осећа као да их вече „под пазухом носи / путем који не оставља траг” (1969: 94). Заљубљеност, односно љубав, јесте осећање које једино може помоћи савременом човеку да се зближи са другим и спасе од отуђености и самоће.

Други део циклуса још више интензивира љубавна осећања лирског субјекта, због чега А. Петров песме из овог дела карактерише као химничне љубавне песме (1969: 23).

Љубавна историја циклуса „Далеко у нама” читаоца заиста асоцира на љубавне канцонијере јер садржи све наративне секвенце једног љубавног романа: сусрет, заљубљивање, чежњу, патњу љубавника, расанак и помирење. Оригиналношћу Попине љубавне поезије је у томе што она опева љубавни однос двоје младих у урбаним нехуманим условима живота и потешкоће на које савремени човек приликом односа са другим наилази:

Слушамо како нам срца
У грлу мртвих стубова лупају

Истрчали смо из груди (1969: 103).

Дескрипција драге зато нема за циљ изазивање само осећања патоса кроз дивљење лепоти девојке, већ и осећања етоса, јер песник пева о драгој као о снази која разара зидове алијенације и уноси светлост у живот модерног човека. Оваква химна љубави дата је у Попиној чувеној песми која почиње стиховима „Очију твојих да није”, где очи драге отварају небо у стану као нехуманом простору, њен смех руши зидове који „не би никад / из очију нестајали” (1969: 104), а без њених руку „сунце не би никад / у сну нашем преноћило” (1969: 104). Најављен смисао у виду светлости у претходним циклусима се овде конкретизује у виду љубави која лирског субјекта изводи из мрака савременог света. Исповест лирског јунака побуђујући осећање љубави и читаоцу ненаметљиво указује на пут спаса из друштвене учмалости. Символи светлости, сунца и смеха се у циклусу „Далеко у нама”, као и у читавој збирци песама *Кора*, јављају као једино решење проблема алијенације човека у нехуманом простору (ПЕТРОВ 1969: 43), а то решење је љубав, мост међу људима и између једног човека и другости. Ма колико другост била далеко, удаљена због односа савременог човека према стварности, она се може достићи љубављу:

Сијалицу добру палиш
У тузи мојој смеђој (1969: 106).

На небу бих се будио
У смеху твом лежај спремам (1969: 107).

Образи кућа сјаје се
Када прођемо (1969: 109).

Твоји дланови обасјавају
Наше две замишљене грудве земље
Кад сунце касни (1969: 110).

Симбол светлости стоји насупротив симболици нехуманог простора, неприродног и мрачног, који човека чини предметом у хронотопу, а не људским бићем.

Трећи део циклуса уноси нову динамику у наративни низ – када су интензивирани осећања љубави и непосредно указано на љубав као спас од алијенације, В. Попа уводи мотиве *изгубљене љубави, љубавне чежње и поновног успостављања везе са драгом*. Почетак трећег дела доноси драматичну промену због које читалац увиђа да није све тако идилично као што су то песме другог дела приказивале у самом процесу зближавања две другости:

Наш дан је зелена јабука
На двоје пресечена

Гледам те Ти ме не видиш
Између нас је слепо сунце

На степеницама
Загрљај наш растегнут

Зовеш ме
Ја те не чујем
Између нас је глухи ваздух

По излозима
Усне моје траже
Твој осмех

На раскрсници пољубац наш прегажен

Руку сам ти дао
Ти је не осећаш
Празнина те је загрлила

По трговима
Суза твоја тражи
Моје очи

Увече се дан мој мртав
С мртвим даном твојим састане

Само у сну
Истим пределима ходамо (1969: 112–113).

Овакав преокрет указује на то колико је тешко приближавање другости у савременим условима живота. Љубавници су суочени са унутрашњим сукобом у којем се потреба за очувањем идентитета угроженог егоцентричним системом вредности

супротставља потреби за другошћу за коју су неопходни компромиси и толеранција другог.
Растанак је лирски субјекат тешко поднео, те чезне за драгом:

Идем
Од једне руке до друге
Где си

Загрио бих те
Грлим твоју одсутност (1969: 115).

Песник изазива јак осећај патоса код читаоца побуђујући емоционални траг изгубљене љубави, те се растанак доживљава трагично. Трагика је утолико већа јер је однос двоје заљубљених метонимијски означавао, у контексту претходних циклуса, и међуљудске односе уопште. Како је драга представљала светлост у космичкој тами, њен значај за лирског субјекта подигнут је на један виши ниво у коме читалац увиђа да је спас од отуђености савременог човека љубав према другости уопште. У том смислу идентификација читаоца са лирским субјектом и лирским објектом је двострука, а песме из овог циклуса не доживљавају се само као љубавне већ, у контексту збирке, и као рефлексивне песме.

На крају циклуса „Далеко у нама” лирски субјекат се након помирења поново стапа са лирским објектом:

Ово су ти усне
Које враћам
Твоме врату...

...У длановима твојим
Залазе и свићу
Јабучице твоје...

...Пронашли смо се
На златној висоравни
Далеко у нама (1969: 120),

да би у последњој песми нагласио како му је помирење са драгом вратило светлост у живот:

Опет обронцима плавим
У глас ти бистри силазим
По нашу чаробну лампу (1969: 121).

Крај циклуса, након драматичног почетка трећег дела, указује на то да је, ипак, остварљива веза две другости, да има наде за изглађивање међуљудских односа у савременом друштву, као и да је једини начин за борбу против алијенације љубав.

В. Цидилко је у књизи *Студије о поетици Васка Попе* тврдила да циклус „Далеко у нама” „тематски заузима посебно место у збирци ’Кора’” (2008: 44), као и у песниковом целокупном опусу, с обзиром на то да је В. Попа ретко писао љубавну лирику (2008: 44). Иако је овај циклус сачињен од љубавних песама, те га можемо сматрати циклусом љубавних песама, у контексту осталих циклуса он добија и једну нову семантичку димензију, због чега на исти можемо гледати као и на циклус рефлексивне поезије карактеристичне за Попину поетику. Циклус „Далеко у нама” представља важан структурални део збирке *Кора*, нудећи одговоре на постављена питања у претходним трима циклусима о могућности избављења из непријатељског хтонског простора у коме човек живи.

Четврти циклус *Коре* је својим карактеристикама сличан првом циклусу – јавља се глас хомодијегетичког лирског субјекта и долази до драматичних преокрета који су више подстакнути спољашњим сукобом него унутрашњим, који се јавио у циклусу „Опседнута ведрина”. Драматичношћу сукоба песник је у циклусу „Далеко у нама” показао колико је тешко успоставити блискост човека са другошћу. Изазивајући емоционални одговор рецепијената на различите етапе у љубавној вези двоје заљубљених, песник је дочарао читаоцима колико је сам процес зближавања другости отежан у савременом друштву.

Циклуси у *Кори* В. Попе садрже песме које нису само на тематском нивоу повезане већ чине систем максимално повезаних циклуса према класификацији Е. А. Стерјопулу (СТЕРЈОПУЛУ 1998: 85). То значи да песме у циклусима ступају у интертекстуалне односе по бројним критеријумима: у њима се јавља интертекстуално, тропијско, тезаурско и асоцијативно понављање (1998: 92–95). За овај рад поготову је значајно асоцијативно понављање које је препуштено читаочевом одговору на књижевноуметничко дело, јер рецепијент увиђа да сваки циклус тенденциозно изазива одређен емоционални одговор захваљујући секвенцијалном наративном низу који граде песме унутар сваког циклуса. Циклус „Опседнута ведрина” дочарава унутрашњи сукоб човека у одређеном и нехуманом савременом свету и наговештава могућност избављења скривену дубоко у нама као светлост која у својој кори чека моменат да обасја таму свакодневице. Други и трећи циклус удес поједница уздижу на универзални план и представљају феномен *алијенације* као проблем свих људи, интензивирајући осећање отуђености човека. Четврти циклус

тематизује драматичан сукоб две другости, који је последица два унутрашња сукоба приликом успостављања емоционалног односа.

Поред тога што је сваки циклус у *Кори* јединствен свет, циклуси ступају и у међусобан интертекстуални однос. Прва три циклуса представљају проблем алијенације и наговештавају симболиком светлости, сунца и осмеха начин за избављење човека од аутоматизације и инструментализације, али се поменути симболи дешифрирају тек у четвртом циклусу као љубав. Отуђеност човека и његова зачауреност у кору материјализма може се нарушити једино љубављу према другости. Из тог разлога, у контексту претходних трију циклуса, циклус „Далеко у нама” може се посматрати и као циклус рефлексивне поезије, те се љубавна историја може доживети на једном универзалнијем плану и као успостављање нарушених међуљудских односа уопште, као борба за оживљавање бића које је у свету функционалних предмета и само постало ствар. *Кора В. Попе* представља сложен систем песама које износе важну филозофску поруку савременом човеку изазивајући на тај начин снажан емоционални одговор читаоца.

Страх од смрти и прича о њему у *Проклеtoj авлији* Ива Андрића

И. Андрић је своје ставове о причи и причању изнете у говору изреченом на додели Нобелове награде на најупечатљивији начин естетски отелотворио у роману *Проклета авлија*. Од објављивања књиге 1954. године до овог закључка дошли су бројни тумачи и критичари дела И. Андрића. Радован Вучковић је у *Великој синтези* о Иви Андрићу, осврћући се на метатекстуалне коментаре у роману, истакао да је *Проклета авлија* „дело приповедача и причања” (ВУЧКОВИЋ 2011: 418), чиме се акценат са саме нарације ставља и на нараторе као (из)носиоце наратива. У претходних пола века тумачења *Проклете авлије* проблем наратора у роману је много пута тематизован, те се долазило до опречних закључака који су уочљиви и у радовима савремених истраживача²⁴.

У одређеном броју научних радова тврди се да је доминантан приповедач Фра Петар, други истраживачи сматрају да је то заправо младић крај прозора из оквирне приче, а трећи да је реч о ауторском приповедачу. И сам младић као лик из оквирне приче проблематизован је у различитим интерпретацијама романа, јер се поставља питање да ли је младић, у ствари, Растислав, односно да ли у Фра-Петровој соби након његове смрти бораве две или три особе. Да бисмо добили одговор на нека од наведених питања, користимо се поетиком наратологије емоционалног одговора како бисмо дали одговор на сложеније проблеме који се тичу самог феномена *приповедања*, које је у роману исказано утицајем једног приповедача на потоњег, а које и указује на то како настаје наратив.

У беседи „О причи и причању” И. Андрић је, тражећи одговор на питање зашто људи имају потребу за причом, навео да је разлог можда у томе што на тај начин човек завањава смрт, односно савладава исконски страх од смрти:

А та прича као да жели, попут причања легендарне Шехерезаде, да завањава крвника, да одложи неминовност трагичног удеса који нам прети, и продужи илузију живота и трајања (1981а: 70).

Међу необјашњивим феноменима који су подстакли човека да себи на фантастичан начин објашњава свет једно од најтрауматичнијих питања је, свакако, проблем смрти. Страх од смрти је зато један од најдубље урезаних емоционалних трагова у човековој души. Иво

²⁴ На пример, такав је случај у зборнику радова *Андрићева авлија* из 2015. године (ТОШОВИЋ 2015).

Тартаља у тексту „Приповедачева беседа о причи и причању” примећује да је потреба за причањем у роману *Проклета авлија* мотивисана пре свега страхом од смрти (ТАРТАЉА 1994: 101–102). Већ у оквирној причи хетеродијегетички приповедач коментарише фратре који врше попис инвентара покојника на следећи начин:

Кад их човек тако гледа и слуша, све се у њему нехотице окреће од живота ка смрти, од оних који броје и присвајају ка оном који је све изгубио и коме више ништа и не треба, јер ни њега нема (АНДРИЋ 1981б: 11).

Изазивањем снажних осећања патоса приповедач активира у читаоцу емоционални траг страха од смрти. Само евоцирање периода у коме је до пре неког времена Фра Петар седео у тој истој соби и причао има за циљ побуђивање емоција које је сваки читалац осетио након недавне смрти ближњих. У другом делу оквирне приче наратор експлицитно истиче да се младић присећао Фра-Петрових прича о Проклетој авлији управо подстакнут мислима о смрти:

Тако изгледа младићу поред прозора, ког су за тренутак занела сећања на причу и осенила мисао о смрти (1981б: 121).

Дакле, све оно што је исприповедано између граница оквирне приче мотивисано је потребом за причањем ради побеђивања или привременог зававања страха од смрти младића. Хетеродијегетички наратор помиње и то да је Фра Петар причао о Проклетој авлији као тешко болестан човек „који се труди да сабеседнику не покаже ни своје физичке болове ни своју честу мисао на блиску смрт” (1981б: 12). Такође, за сва причања хомодијегетичких приповедача који се јављају у *Проклетој авлији* можемо рећи да су мотивисана страхом од (неправедне) казне и (непредвидљивог) Карађоза, односно страхом од смрти. Наиме, Проклета авлија представља емоционални микрогеографски простор који налачи хтонском простору евоцирајући емоције страха и егзистенцијалне неизвесности. С обзиром на то да је роман *Проклета авлија* вербализован као низ прича у причи, где се смењује више наратора на различитим нивоима дијегезе, не може се занемарити чињеница да све њих повезује иста потреба за причањем. Однос једног приповедача према смрти биће зато имплементиран у перцепцију и наратију наредног наратора на вишем нивоу дијегезе. Ниједан наратор не остаје равнодушан према причи и причању другог, због чега је преноси даље, интерпретира и коментарише.

Приповедач о/у приповедачу

Да бисмо говорили о приповедачима у *Проклетој авлији*, прво морамо издиференцирати различите нараторе, с обзиром на то да су у литератури о роману уочени опречни ставови. У првој оквирној причи јавља се хетеродијегетички приповедач, који је екстрадијегетички у односу на све остале нараторе, што није споран моменат у научноистраживачким текстовима. Највише проблема је изазвао приповедач другог наративног оквира који говори о боравку Фра Петра у истанбулском затвору. Славко Леовац је сматрао да је доминантни приповедач у роману сам Фра Петар, јер овај лик „прича оно што је доживео и видео у истражном затвору у 'Проклетој авлији'” (ЛЕОВАЦ 1979: 133). Он још додаје „да нема фра-Петра као приповедача и својеврсног медија – главне личности, који пажљиво слуша и посматра око себе, те би се приче расуле и осамосталиле...” (1981б: 136). Међутим, јасно је да се Фра Петар не јавља као доминантан приповедач у роману, већ да се његов глас појављује тек након смрти Ћамила у осмој глави књиге и тај сегмент је јасно издвојен знацима навода и ијекавским наречјем којим је босански фратар говорио, док је остатак романа вербализован на екавици. На ово је указао и Петар Џацић у књизи *О проклетој авлији*:

Фра Петар јесте стожер приче (без њега ове повести не би ни било), он јесте *porte-parole* мудрости наслеђа, али он није, то ваља истаћи, онај који нам причу представља у коначном облику (ЏАЦИЋ 1992: 32).

Фра Петар се у роману јавља као хомодијегетички приповедач, који је интрадијегетички у односу на наратора другог приповедног оквира. Поред тога што се за доминантног приповедача узимао, очигледно погрешно, Фра Петар, недоумица је била и у томе да ли је приповедач неименовани младић крај прозора или фра Растислав, с обзиром на то да је текст у том погледу недовољно одређен. Наиме, на почетку романа у оквирној причи стиче се утисак због фокализације да неименовани лик слуша фратра Мију Јосића и фра-Растислава док пописују инвентар, што је дало повода тумачима да тврде како се у просторији јављају три особе. С друге стране, на крају романа Мија Јосић је прекинуо младића у размишљању о Фра-Петровим причама речима: „Даље! Пиши: једна тестера од челика, мала, њемачка. Једна!” (АНДРИЋ 1981б: 121), што може значити и да је фра Растислав именован као *младић* како би се диференцирао од старог фратра Јосића. Да бисмо предочили зашто је ово питање толико важно, морамо прво утврдити чињенице о

карактеристикама овог приповедача. Несумњиво је реч о хетеродијегетичком приповедачу, дакле оном који није лик из приче о Проклетој авлији. Зато се за овог приповедача у поједниним радовима тврди и да је ауторски попут првог из оквирне приче, односно да је реч о једном те истом приповедачу. Ово свакако може остати отворено место остављено на суд различитим тумачима и интерпретаторима. Ипак, мишљења смо да коментари указују на то како је причу наратор чуо од Фра-Петра, па је стога и његово приповедање семантички ограничено, што га чини другачијим од хетеродијегетичког наратора из првог наративног оквира. Из тог разлога рекло би се да је други наратор интрадијегетички у односу на првог, а то самим тим имплицира и да би приповедач другог приповедног оквира могао бити лик из првог приповедног оквира. У том случају остаје још једно проблематично питање на које је указао и Р. Вучковић: да ли је приповедач фра Растислав или неименовани младић (ВУЧКОВИЋ 2011: 410)?

П. Џацић је доста простора посветио неименованом младићу као приповедачу, називајући га Ахбабом (тур. 'пријатељ'), јер у њему види фигуру некога ко је пажљиво слушао причу као део наративне публике, а затим је даље преносио као усмени казивач (ЏАЦИЋ 1992: 64–65). Оваква симболика неименованог младића, у којем се може учитати и сам лик аутора (1992: 147), учинила се веома занимљивом за интерпретаторе након поменутог Џацићевог образложења. И поред тога што је младић из оквирне приче у литератури најчешће узиман као приповедач другог наративног нивоа, не треба се у потпуности изгубити из вида и друга отворена могућност по којој је младић, заправо, фра Растислав. Разлика између ова два тумачења пре свега се односи на то колико ће се овом приповедачу приписивати, као што је то П. Џацић истакао, функција алтер ега аутора И. Андрића. За разлику од неименованог младића фра Растислав има своје име, свој јасно означен животни позив, па је самим тим и обележен одређеним наративним оквиром, што утиче на рецепцију његове наратије. Свакако да је ово место у тексту остављено отворено за различите интерпретације, али ћемо у овом раду покушати да применом афективне нартологије дамо једно од могућих тумачења уз његово образложење. Што се тиче осталих хомодијегетичких приповедача који су интрадијегетички у односу на наратора другог приповедног оквира, није било никаквих неслагања међу тумачима. Као најзначајнији хомодијегетички приповедачи издвајају се Фра Петар, Хаим, Заим и Ћамил, а поред њих јавља се још неколицина приповедача-затвореника Проклете авлије.

И. Тартаља је, говорећи о генези романа, истакао да је у првобитним верзијама И. Андрић оквирну причу такође исприповедао на уста хомодијегетичког приповедача, али да је касније то изменио не би ли се још више нагласила Ћамилова трансформација из говора у трећем у говор у првом лицу (ТАРТАЉА 1979: 253). На тај начин је од приповедача у првом лицу / *младића добијен свезнајући приповедач*, односно од хомодијегетичког хетеродијегетички. Свакако да је овај поступак имао за циљ објективизацију исказа и чврст нарративни ослонац на хронолошки посматрано најудаљенијој дијагези, али и овај наратор показује у дескриптивним секвенцама свој став према наративу, док у коментарима и свој став према фабули и животу уопште:

На крају те стазе танка пруга пртине шири се у неправилан круг, а снег око ње има румену боју расквашене иловаче, и све то изгледа као свежа рана у општој белини која се протеже унедоглед и губи неприметно у сивој пустињи неба још пуног снега (АНДРИЋ 1981б: 9).

Људи који пописују заоставштину иза покојника који је још пре два дана био ту, жив као што су и они сада, имају неки нарочит изглед. Они су представници победничког живота који иде својим путем, за својим потребама. Нису то леви победници... (1981б: 10).

Дескрипција призора представља емоционални став приповедача, чиме изазива одређени емоционални одговор читаоца. Она у првом плану дочарава атмосферу у предоченом хронотопу након погребња Фра-Петра, а на вишем нивоу метафорички изражава тугу природе и читавог космоса за покојником. Таква сцена, којом И. Андрић мајсторски започиње свој роман, успева да гане читаоце и да их заинтересује за судбину покојника и његов *космички значај*. Дакле, афекат предводи наратора да селекује за причу оно што му је у том тренутку важно, а како би читалац доживео оно што аутор жели, у њему се мора изазвати одређен емоционални одговор, односно мора се упутити на одговарајући емоционални траг. Хетеродијегетички приповедач дескрипцијом упућује читаоца на емоционални траг страха од смрти, а затим у коментарима још више и експлицитније актуализује тему смрти. На крају романа приповедач се враћа дескрипцији како би указао на то да је сада гроб потпуно прекривен снегом, те да више нема ничег осим снега што се шири као океан (1981б: 121). Ипак, наратор додаје да је до оваквог закључка дошао *младић крај прозора осећен мислима о смрти*, чиме се привидно ограђује и задржава дистанцу у односу на став јунака. Можемо закључити да циљ увођења хетеродијегетичког приповедача у прву оквирну причу заиста има као мотивацију објективизацију исказа, али да то никако не значи да је нараторов дискурс непристрасан. Напротив, приповедач изазива снажно

осећање патоса активирањем емоционалног трага страха од смрти, које ће пратити читаоца као основни емоционални тон током читавог романа.

Други приповедач је, такође, хетеродијегетички, али је интрадијегетички у односу на првог из оквирне приче. Аргументе за овакав став можемо пронаћи у ауторовим коментарима Фра-Петрове приче и његовог приповедања. Наиме, наратор зна само онолико колико је знао и Фра Петар од ког је чуо причу, што га чини ограниченијим приповедачем у односу на оног из првог наративног оквира. На пример, наратор не зна тачан тренутак у коме је тачно Ћамил дошао у Проклету авлију, јер се тога није сећао ни Фра Петар:

Мислећи о њему, доцније, много пута, фра Петар није могао никако да се тачно сети ни сата када је дошао, ни како је дошао, тражећи мало места, ни шта је при томе рекао (АНДРИЋ 1981б: 44).

Тakoђе, наратор је приликом препричавања Ћамилове приче о Џему нагласио да је запамтио само она имена која је у сећању сачувао Фра Петар, док је сам Ћамил споменуо много више историјских личности за које његов слушалац није раније ни чуо. Говорећи о изгледу Проклете авлије, наратор коментарише Петрово причање:

Сам положај Проклете авлије био је чудан, као срачунат на мучење и веће страдање затвореника. (И фра Петар се често враћао на то, настојећи да га опише) (АНДРИЋ 1981б: 44).

Наратор често цитира Фра-Петра, што је у тексту романа назначено знацима навода. Све ово указује на чињеницу да је хетеродијегетички приповедач другог наративног оквира раније био наратор, а у првој оквирној причи сазнали смо да је младић / фра Растислав слушао приче Фра Петра, док на крају романа затичемо истог како о свему исприповеданом размишља. Другим речима, интрадијегетички хетеродијегетички наратор би могао бити лик првог наративног оквира, а у том случају приповедач би био или фра Растислав, уколико су у просторијама два лика, или младић, ако се поведемо Џацићевом интерпретацијом, по којој инвентар бележе две особе, а младић стоји крај прозора:

Младић је лик без особености и идентитета, а и без одређене функције у причи. О њему не дознајемо ништа или готово ништа (ЏАЦИЋ 1992: 61).

П. Џацић је дао своју аргументацију за увођење треће особе – она би била ауторов алтер его, симбол усменог преносиоца приче. Борислав Михајловић Михиз је у својој импресионистичкој критици такође у лику младића видео ауторов алтер его и наратора

(МИХАЈЛОВИЋ 1971: 128). С друге стране, фра Растислав је неко кога је Мија Јосић у првој оквирној причи већ окарактерисао као представника млађе генерације, додавши притом да између њих постоји јасно изражен генерацијски јаз. Уколико се узме да је фра Растислав наратор другог приповедног оквира, на таквог приповедача не може се гледати у тој мери као на ауторов алтер его, већ је он у том случају много одређенији као лик и приповедач, односно сличнији осталим приповедачима. Ако се узме у обзир да се и овај наратор присећао Фра Петрове приче суочен са смрћу свог пријатеља и мислима о смрти, тумачење по којем је фра Растислав приповедач другог наративног нивоа не умањује естетски потенцијал романа. Поменута тумачења нису драстично различита јер би у оба случаја наратор био неко ко је слушао причу од Фра-Петра и након тога је приликом презентације и интерпретирао. На тај начин фра Растислав би био још један од интерпретатора прича другог наратора у роману, чиме би интенција аутора да направи таква уланчавања била евидентнија и ефектнија за рецепијента.

Сузана Цоха је овакво тумачење другог приповедача, као неког ко је лик на првом нивоу дијагезе, проблематизовала тврдећи да младић не приповеда, већ да се све дешава у његовој глави у тренутку, те да „тај пак 'trenutak' ни у теорији формално ни структурно не може одговарати причи донесеној у 'Prokletoj avliji'" (ТОШОВИЋ 2015: 190). Из тог разлога С. Цоха сматра да је приповедач другог наративног нивоа такође ауторски. Међутим, *тренутак* о коме је реч је релативна категорија у свету фикције – једноставно, у сваком тренутку време може стати док се не исприповеда читава историја и наставити да тече. П. Цацић је инсистирао на младићу Ахбабу као приповедачу не би ли се стекао утисак да се прича наставља и да јој, упркос коментарима екстрадијегетичког приповедача, нема краја. Последњи пасуси романа експлицитно указују на то, као што смо већ напоменули, да је мотивација фра-Растислава за размишљање о Проклетој авлији била мисао на смрт, која је за повод имала недавну сахрану његовог пријатеља. На тај начин се читаоцу сугерише да причу о Проклетој авлији доведе у везу са емоционалним трагом страха од смрти.

Најупечатљивији хомодијегетички приповедачи *Проклете авлије* су Заим, Хаим, Фра Петар и Тамил. Оно што се мора имати у виду је да сви они као приповедачи имају веома мало простора у дискурсу романа и ти делови текста су јасно означени или знацима навода или цртом, која означава управни говор. Тако историју Цема у петој глави не приповеда Тамил већ је препричава Растислав, док се Тамил као приповедач јавља једино

на самом крају шесте главе. Такође, треба имати у виду да о тим приповедачима много више сазнајемо из коментара Растислава и дискурса које је његово приповедање у себе инкорпорирало. На пример, о Ђамиловој прошлости је Хаим говорио Фра-Петру, а овај Растиславу. У коменатрима приче и метатекстуалним коментарима за Заима и Хаима се истиче да су непоуздани приповедачи: Заим је патолошки лажов који непрекидно измишља приче о свом искуству са женама, а Хаим је параноичан због страха од шпијуна који би чули његову причу и одали га Карађозу. Заим се као приповедач јавља у првој глави и његово казивање почиње тиме што тврди да је видео много света (АНДРИЋ 1981б: 19). Дакле, Растислав нам, захваљујући свом извору – Фра Петру, представља *свет приче* изван Проклете авлије онако како га види патолошки лажов коме је потребно да га људи поштују и цене гдегод се нашао. У Проклетој авлији се најчешће говори о женама, с обзиром на то да су затвореници ускраћени за задовољство односа са женом, због чега Заим и говори о својим донжуанским авантурама, сматрајући да не постоји други успех коме би се његова публика више дивила. Приповедач напомиње да је Заимова наративна „прича манијака и неизлечивог фалсификатора” (1981б: 22), али му и поред тога уступа важно место у својој причи. С друге стране, причу о Ђамилу, као централном лику романа (ТАРТАЉА 1979: 75) и метонимији свих „невиних” жртава „у мутном времену кад власт престане да разазнаје правог од кривог” (1981б: 12), приповеда параноик који због страха од смрти има неодољиву потребу да о свима зна све и тако, колико је у његовој моћи, држи ствари под контролом. И. Андрић није случајно ставио два сасвим непоуздана наратора (нагласивши ту чињеницу и у коментарима) као изворе прича о Проклетој авлији.

Посебно је интересно проблематизовати и самог Фра-Петра као поузданог и објективног преносиоца приче из истанбулског затвора. Фра Петар се као приповедач јавља након мистериозног нестанка Ђамила у последњој глави романа. Из његовог говора се види да је био веома уплашен за свој живот током боравка у Проклетој авлији, али мотивација за увођење Фра-Петра као наратора је непосредно приказивање његовог односа према Ђамилу. Фра Петар умишља да разговара са Ђамилом, чак му нуди и дуван, а све због потребе да га као неког млађег фратра из његовог манастира продрма и одврати од тамних мисли, које И. Андрић именује латинском синтагмом *taedium vitae*, односно одвратношћу према животу (АНДРИЋ 1981б: 115). Очигледно је да Фра Петар осећа грижу савести јер

није покушао да укаже Ћамилу на његову опсесију која га може коштати живота, него га је само пустио да слободно прича, а његове приче коментарише на следећи начин:

И све тако говори којешта, замршено и нејасно, али тужно; најтврђег човека да расплаче. Тјешим га узалуд. Корим га очински што не види оно што је око њега, а види оно чега нема. А право говорећи, некако се и мени смрачи јасно јутро (АНДРИЋ 1981б: 116).

И сам Фра Петар делује као непоуздани приповедач, измучен страхом од смрти и грижом савести што није покушао да помогне Ћамилу управо плашећи се да га не казне због тога. У том кратком одељку, у коме Фра Петар приповеда, можемо уочити оно што се наслућује у читавом роману, како у нарацији екстрадијегетичког приповедача, тако и у мислима Растислава. Екстрадијегетички приповедач напомиње на почетку романа да је Фра Петар о Проклетој авлији почео много да говори тек неколико недеља пред смрт, односно суочен са страхом од смрти (1981б: 11). Растислав је преносећи Фра-Петрову причу напоменуо да се понекад Фра Петар само правио да слуша Ћамила, али да је у тим тренуцима само мислио на своју невољу и опасност због дружења са Ћамилом, а бојао се за себе поготову када је схватио да Хаим никада не прилази њима двојици док разговарају (1981б: 90–91). Све ово нам указује на то да је Фра Петар доживео веома трауматично искуство у Проклетој авлији и да је свакодневно био суочен са страхом од смрти, те да је приче других људи слушао како би тај страх привремено зававао. Ово је занимљиво стога што је Фра Петар католички духовник, фрањевац, који се не би смео плашити смрти. С. Цоха у раду „Страх, траума, вјера у ’Прокелтој авлији’ Иве Андрића” управо указује на чињеницу да је Фра Петар био уплашен за свој живот (ТОШОВИЋ 2015: 189), као и да је контрадикторно то што је као фрањевац, заветован да живи у сиротињи и одрицању од свега материјалног, посебну пажњу обраћао на скупоцене предмете, Ћамилову књигу и ћебе какво видео није, на богатство појединих затвореника (Јермена и Бугарина), као и на то да њему буде што удобније (2015: 192). Дакле, о овим детаљима је Фра Петар очигледно говорио Растиславу, тако да су они заинтересовали и самог младића као приповедача. На ово се још може додати као занимљиво и доминантно препричавање љубавних подвига затвореника. Није спорно у погледу мотивације то што су јунаци *Проклете авлије* толико говорили о женама, већ то што је такве разговоре Фра Петар помно слушао и памтио, па чак и пренео Растиславу. Ова запажања износимо да бисмо указали на амбивалентност и унутрашњу драму јунака чије је причање дубоко укорењено и у сам наратив Растислава као

приповедача. У том смислу Фра Петар подсећа на Ахмеда Нурудина из романа *Дервиш и смрт* Меше Селимовића, те је интересантно да два ремек-дела српске књижевности на свој начин тематизују унутрашњи сукоб духовника суоченог са смрћу и страхом од смрти. И један и други јунак поистовећивали су се са другим ликовима који су страдали због неправедне власти и жалили за њима. Фра Петар је зато као хомодијегетички приповедач, али и као медиј који је оставио снажан печат на потоњег наратора, непоуздан и субјективан, а свакако мотивисан за причу страхом од смрти и грижом савести што због тог страха није као духовник и мудар човек помогао другом човеку.

И. Тартаља сматра да средишње место међу приповедачима у *Проклетој авлији* припада Ћамилу који, попут свих других наратора, „осећа неодољив нагон да своју причу исприча” (ТАРТАЉА 1979: 102). Фра Растислав посебну пажњу читаоцу скреће на лик Ћамила, најавивши његов долазак као догађај који је посебно обележио боравак Фра-Петра у Проклетој авлији. Хаимова прича о Ћамилу сугерише да је младић из Смирне човек сломљеног срца због неостварене љубави са девојком друге конфесије. Љубав није остварена јер родитељи девојке нису желели Турчина и муслимана за зета, без обзира на то што је из мешовитог брака и богат човек. Ћамил није могао променити свој идентитет, морао је остати оно што јесте и прихватити своју судбину као такву. Разочаран у људе и повучен у себе, у потпуности предан књизи и науци, Ћамил у трагичној причи о историјској личности, несудоном султану Џему, препознаје и своју животну причу. Као што ни Џем није могао да бира хоће ли бити престолонаследник тако ни Ћамил није бирао свој идентитет.

Ћамил се као хомодијегетички приповедач јавља на крају шесте главе и том приликом говори о сцени из Џеминовог живота када га као роба возе на броду који је пристајао у Чивитавекији; то је онај део приче о Џему у коме се Ћамил са њим поистоветио и прешао са говора у трећем на говор у првом лицу. Причу о породичној трагедији и несрећној љубави Ћамиловој није никада испричао он као приповедач, већ Хаим. С тим у вези може се закључити да је Ћамил причом о Џему сублимирао своју трауму. Џем је читавог живота био роб и као такав живео са страхом да ће бити испоручен брату или убијен. С друге стране, Ћамилов живот пре него што га је саслушао Валија и пре доласка у Проклету авлију није био угрожен. Међутим, већ по доласку у истанбулски затвор свима је било јасно да су Ћамила власт и Карађоз окарактерисали као *опасног* затвореника и да је самим тим у горој

позицији од већине осталих. Можда је такав положај психолошки утицао на Ћамила да се још више поистовети са Џемом, јер до сада је био роб конвенција и суда колектива, а сада је и формално затвореник коме је егзистенција угрожена, а не само право на достојанствен живот.

Зашто је Фра-Петру Ћамил привукао толику пажњу, те се његова прича поставља као централна у роману? Прво, Ћамил се разликовао по свом ставу и образовању од других затвореника, о чему сведочи и чињеница да је у ћелију ушао са књигом. Фра Петар је са њим разговарао јер је учен и начитан човек, што им је било заједничко, а Б. Михајловић закључује да је Ћамил Фра-Петру остао у сећању зато што прича „стару туђу причу о себи” (МИХАЈЛОВИЋ 1971: 125). Затим, о њему је Петар чуо много прича, поготову од Хаима, што је већ сугерисало да је Ћамил оптужен за *велики злочин*. Међутим, можда је најважнији разлог због ког је Фра Петар упамтио Ћамила је тај што је, према Хаимовом мишљењу, осуђен на смрт. У том случају Ћамил је једини лик из романа који је заиста страдао у Проклетој авлији, а тренутак у коме се о Ћамиловој смрти прочуло у *Авлији* застрашио је све затворенике, јер се тиме показало да је њихов страх и те како оправдан. Ћамил се, суочен са страхом од смрти, поистоветио у потпуности са Џемом, те Тихомир Брајовић запажа да се то што се десило са Ћамиловом исповешћу дешава и свим осталим приповедачима у роману (БРАЈОВИЋ 2011: 87): Фра Петар ће се, суочен са смрћу, сетити Ћамилове приче, а фра Растислав ће се након погребња свог пријатеља, док размишља о смрти, сетити Фра-Петрове приче. Другим речима, мисао о смрти свим приповедачима призива наратив којим је одређен њихов емоционални траг страха од смрти. Ћамилово и Џеменово приповедање обележено је трауматичним догађајима и сценама из живота, односно оним тренуцима када им је живот био угрожен. Ћамил се поистовећује са Џемом на врло индикативан начин – говорећи о томе како сви сажаљевају Џема у приказаној сцени, прво говори уопштено у виду филозофских дигресија о сажаљењу, ропству и идентитету, не би ли након тога, потпуно поистовећен са ликом Џема из своје приче, почео причати у првом лицу јединине. Ћамил је из историјске приче извукао одређене универзалне истине о животу и свету, идентитету човека и његовом односу према другости. Растислав на сличан начин непрекидно коментарише Фра-Петрову причу извлачећи универзалне поруке о причи и причању у метатекстуалним коментарима, а такође и парафразира Фра-Петрове мисли о догађајима и ликовима у Проклетој авлији. Никола Кошћак у раду „Хетероглосија и

дијалогичност у роману 'Проклета авлија'" управо говори о утицају приповедача са једног нивоа дијегезе на приповедача другог нивоа дијегезе:

Naime to što su neki glasovi i fokalizacije – prvenstveno ekstradijegetičkoga naratora, neimenovanog mladića i fra-Petra – u ovome romanu počesto nerazlučivi znakovito je u tom smislu da je ovdje očigledno riječ o afirmativnom dijalogiziranju između ovih instanci: svaki od ovih subjekata u prstenastoj narativnoj strukturi su-osjeća s onima na sljedećoj dijegetskoj razini, a i njihovi su svjetonazori srodni, unatoč prostorno-vremenskoj udaljenosti između njih (ТОШОВИЋ 2015: 334).

Ако се узме у обзир да је Ђамил последњи у низу приповедача, а његова прича о Џему хронолошки најудаљенија од времена оквирне приче, онда се може рећи да је Ђамил својом причом утицао на Фра-Петра, а он на фра-Растислава. Ниједан приповедач није своју причу преносио *ропски*, већ из своје перспективе, интерпретирајући је по свом нахођењу (ТАРТАЉА 1979: 146–147). Ђамилова *историјска* прича о Џему је за изнето становиште најочигледнији пример, јер Ђамил на основу својих емоција и ставова о животу учитава осећања и мисли историјске личности. Интерпретирање других прича одразило се и на сам поступак и стил приповедања:

Сведоци догађаја, уз то опседнути страхом, приповедачи нису кадри да сведоче мирно и разложно: њихова прича је замршена, њихова реченица искидана, њихова мисао лута, њихов доживљај је оптерећен излишним детаљима и понављањима (ЏАЏИЋ 1992: 145).

Према томе, како је то у роману и наглашено, не разликују се причања Фра-Петра и Ђамила по својој хаотичности и нелинеарности. Ништа другачији случај није ни са Растиславом као медијатором: причу почиње о *Авлији*, па говори о Заиму, да би се после вратио *Авлији*; на причу о Карађозу враћа се више пута на различитим местима у тексту; Ђамилову причу о Џему прво препричава, па се потом враћа на њене делове; поједине детаље о којима му је причао Фра Петар преноси цитирајући га, а неких се важних чињеница из приче не сећа. Из тог разлога је С. Милосављевић Милић окарактерисала приповедање у *Проклеtoj авлији* као парафрастичко сажимање приче једног наратора које врши наредни, у односу на њега екстрадијегетички (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2015: 391). Т. Брајовић истиче да су све приче у роману повезане и условљене (БРАЈОВИЋ 2011: 89), али да је свака њихова нова интерпретација различитих наратора другачија од претходне, „будући да су непоновљиве у својој јединствености и аутентичности” (2011: 96–97) јер сваки наратор уноси своју имагинацију, перцепцију и искуство (2011: 106). Свим

причама је заједничко то што се кроз њих, како је запазила С. Цоха, каналишу страх од смрти приповедача (2015: 188) и снажна потреба наратора за причом. Самим тим што су мотивисани за причу страхом од смрти, сви наратори су непоуздани, пристрасни и емпатични до те мере да се симпатетичком идентификацијом поистовећују са јунацима чији је живот угрожен или који су већ мртви:

Јунаци *Прокелте авлије*, који за дуга времена причају зането једни другима, нарочито фра Петар, Хаим и Ђамил, у тој се мери преносе у другог човека – о којем причају или од којег приче слушају – да, за дуже или краће време, губе свест о себи и потиру границе свога Ја. Прихватајући судбину другог, човек властитој коби најбоље пркоси (ТАРТАЉА 1994: 105).

Као што се Ђамил поистоветио са Џемом суочен са истим архетипским проблемима човека у свим временима, тако се и читалац поистовећује са ликовима јер у њиховом страдању препознаје и свој удес (ТАРТАЉА 1994: 161). *Проклета авлија* је заиста, како је приметио још Б. Михајловић, „велика метафора о идентитету свих људи” (МИХАЈЛОВИЋ 1971: 126), јер се идентитет гради на основу наратива који преносе други *приповедачи*. Човеков начин размишљања и перципирања стварности обележен је, свакако, емоционалним трагом страха од смрти, а човек од свог настанка покушава да причом и причањем тај страх завара и победи. Роман *Проклета авлија* нас на то подсећа, указујући на чињеницу да причање и уметност надживљују смрт, јер ће сваки нови читалац бити наредни интерпретатор приче о Проклеtoj авлији, метафори живота, сажимајући је и препричавајући на свој, јединствен и непоновљив начин не губећи из вида (јер то није ни могуће) свој удес и мисао о смрти.

Приповедачи *Прокелте авлије* мотивисани су за причање страхом од смрти, а исти завааравају или побеђују потребом за причом и причањем. Они у роману приповедају сублимирајући емоције и мисли о приповеданим догађајима наратора који су интрадијегетички у односу на њих. Из тог разлога они су непоуздани, пристрасни и емпатични до те мере да се симпатетичком идентификацијом поистовећују са јунацима чији је живот угрожен или који су већ мртви. Њихово приповедање је због тога нелинеарно, испрекидано, недовршено, са пренаглашеним истицањем неважних детаља или изостанком важних и поузданих информација. И. Андрић је формом романа, наративном техником и структуром, естетски артикулисао своје мисли изречене у говору „О причи и причању”, по којима прича служи и да помогне другом човеку да се нађе и снађе. На тај начин роман

И. Андрића изазива емоционални траг страха од смрти код читаоца, али побуђује и један катарзички осећај олакшања, јер прича и уметност могу надживети смрт. Оваквом осећању доприноси и ауторово приповедно умеће јер читалац увиђа, захваљујући бројним приповедачима на различитим нивоима дијегезе, да се прича и даље преноси. Као што мисао о смрти фра-Растиславу олакшава Фра-Петрова прича, Фра-Петру страх од смрти прича о Тамилу, а Тамилу трагична судбина Џема, тако и на читаочев емоционални одговор делује Андрићев роман, јер све докле год прича траје, као што је то случај и у „Шехерезади”, смрт се одлаже, а страх од смрти побеђује.

Закључак

Афективни заокрет обележио је повратак емоцијама у књижевнотеоријском дискурсу, а настао је као реакција на занемареност емоционалне функције књижевности током XX века, која се одразила како на теоријску тако и на интерпретативну праксу. У раду смо указали на узроке маргинализације емоционалне функције у књижевности. Позитивистички и иманентни приступи књижевном делу довели су представнике Нове критике до закључка да проучавање емоционалног одговора представља афективну заблуду. Зачетке афективног заокрета у XX веку проналазимо у текстовима теоретичара Критике читаоачевог одговора, пре свега код С. Фиша, аутора *Афективне стилистике*, док се за најзначајније заговорнике истог сматрају Б. Масуми, П. Клаф, М. Грег и Г. Сигворт. Структуралистички приступ тумачењу књижевних дела и данас је доминантан у настави српског језика и књижевности у образовном систему наше земље. Сматрамо да оваква традиција негативно утиче на рецепцију књижевних дела ученика, у периоду њиховог живота када се и формирају као читаоци, у чему проналазимо још један повод за нова истраживања поетике емоционалног одговора у књижевности.

Како бисмо установили да ли је оправдано говорити о емоционалном одговору у књижевности, неопходно је било указати на однос између естетичке реакције и емоција. Књижевна дела свакако побуђују емоције код реципијента самим тим што читалац осећа емпатију према актерима света прича, што се идентификује са њима и што ураћа у текст. Међутим, поједини филозофски и књижевнотеоријски текстови од античких времена до данас упућују нас на закључак да књижевна дела изазивају и специфично естетско осећање, које се може евоцирати једино у естетском процесу. Овај феномен објашњава због чега осећамо задовољство читајући или гледајући трагедију, односно било које дело са трагичком емоционалном матрицом. Естетско осећање је нужан услов за перцепцију једног текста као естетског. Имајући у виду установљену разлику између естетских категорија *лепог* и *узвишеног*, можемо говорити о изазивању двојакних естетских осећања – патоса и етоса. Предложена дистинкција настала је по узору на Квинтилијанову поделу свих емоција и може бити корисна приликом интерпретације књижевноуметничких дела, што смо настојали да покажемо у раду. Наиме, осећање патоса настаје као реакција на естетичку категорију *лепог*, а побуђује га снажна и краткотрајна емоционална реакција или афекат,

док је осећање етоса емоционални одговор на *узвишено*, које се евоцира блажом и дуготрајнијом емоционалном реакцијом. Приповетка „Швабица” Лазе К. Лазаревића представља одличан пример књижевног дела у којем се могу уочити разлике између осећања патоса и етоса, јер и сама побуђује естетско осећање кроз наизменично изазивање истих. Тако нам љубавни заплет између протагонисте и Швабице изазива осећање патоса, док нам унутрашњи сукоб јунака, мотивисан етичким проблемом, евоцира осећање етоса.

У апликативном делу раду указали смо на то да је свака књижевна епоха тежила доминантном изазивању супротног естетског осећања претходној. Тенденциозно изазивање одређеног емоционалног одговора увек је имало и политичке импликације, односно тежњу носиоца моћи да одржи успостављени поредак или настојање маргинализоване групе да заузме место центра. Смех, као феномен који карактерише привремено одсуство емоција, јавља се као инструмент за пародизацију доминантног емоционалног одговора носиоца моћи, односно најављује промену парадигме. На примеру *Житија Светог Симеона* Светог Саве показали смо да је у средњовековној књижевности тежња била усмерена ка изазивању осећања етоса, док је у романтизму, што је демонстрирано примером тумачења елегике „Кад млидијих умрети” Бранка Радичевића, доминантно евоцирано осећање патоса.

Преиспитивањем вишевековног књижевнотеоријског дискурса у којем је пажња била посвећивана емоционалној функцији у књижевности, као и приказом савремених теоријских приступа емоционалном одговору, указали смо на значај емоција у књижевности. Оно на шта су посебну пажњу скренули представници афективне наратологије јесте да не постоје одговорајућа терминолошка решења у савременом теоријском дискурсу којима би се анализирао емоционални потенцијал књижевних дела. Поменути наратолози су зато настојали да ревидирају појмове из класичне наратологије имајући у виду и њихову емоционалну функцију, али и да дају свој допринос увођењем нових термина који би описали поједине феномене. Тако је, на пример, П. К. Хоган говорио о *емоционалној историји* и *емоционалној географији*, а П. Т. Андерсен је направио разлику између *микро* и *макро емоционалне географије*. Ништа мањи значај изучавању емоционалног одговора дале су С. Кин, истражујући феномен *емпатије*, и М- Л. Рајан, која се посветила феномену *урањања*.

У поглављу „Наратологија емоционалног одговора” дали смо сажети приказ савременог приступа изучавању емоционалне структуре приче и емоционалног одговора,

чиме смо понудили конкретна термиолошка решења за интерпретацију књижевних дела. Овакав приступ може допринети квалитетнијој анализи књижевноуметничких текстова, што смо настојали да покажемо приликом интерпретације збирке песама *Кора* В. Попе и романа *Проклета авлија* И. Андрића. Наравно, наратолошки приступ емоционалном одговору је као интерпретативна стратегија само једна могућност, те сматрамо да ће повратак емоцијама у књижевности дати свој допринос и при другачијим приступима књижевном делу, односно да ће се емоционалној функцији књижевности поново посвећивати онаква пажња какву је уживала од античких времена до појаве позитивизма у XIX веку.

Као што смо већ напоменули, наратологија емоционалног одговора може умногоме допринети настави српског језика и књижевности у школском образовању. Методолошки приступ усмерен на емоционални одговор ученика на књижевно дело може их мотивисати да заузму емоционални став према читању као естетском процесу, самим тим што ће се од њих тражити да исказују свој емоционални доживљај текста и да га аргуменују, на пример, коришћењем предложене наратолошке терминологије. На тај начин ће млади читаоци приступати делу не као штиву које се може научити, а знање о њему репродуковати, већ као значајном емоционалном искуству. Поред тога, наведени приступ је важан за развој емпатије, самосвести и емоционалне интелигенције појединаца, на шта су пажњу скретали бројни психолози и теоретичари психологије уметности. Емоционална интелигенција је важнија од апстрактне интелигенције (која се најчешће узима као критеријум за валоризацију индивидуе), за човекову социјализацију и толеранцију другости, те се на њу може гледати као на мерило демократичности друштва.

Представљене поетике емоционалног одговора су свакако путоказ за даљи развој књижевнотеоријске мисли, а наратологија емоционалног одговора подстрек за потоња истраживања емоционалне функције књижевности. Овакав приступ у будућим књижевнотеоријским разматрањима може понудити нова термиолошка и појмовна решења у циљу именовања феномена емоционалне структуре приче, што би допринело већим интерпретативним могућностима књижевнонаучног дискурса.

Библиографија

Извори

- АНДРИЋ 1981а: Андрић, Иво. *Историја и легенда*. Београд: Просвета, 1981.
- АНДРИЋ 1981б: Андрић, Иво. *Проклета авлија*. Београд: Просвета, 1981.
- ЛАЗАРЕВИЋ 1991: Лазаревић, К. Лаза. *Приповетке*. Нови Сад: Светови, 1991.
- ПОПА 1969: Попа, Васко. *Кора*. Београд: Нолит, 1969.
- РАДИЧЕВИЋ 1995: Радичевић, Бранко. *Изабрана дела: приредио и поговор написао Драгиша Живковић*. Београд: Издавачка агенција „Драганић”, 1995.
- СВЕТИ САВА 1994: Свети Сава, „Житије светог Симеона” у: *Студенички типик: Цароставник манастира Студенице* [књигу приредио и поговор написао Томислав Јовановић]. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1994.

Литература

- АЛЕКСАНДЕР 1997: Александер, Ронел. *Структура поезије Васка Поне*, превела Јесенка Селимовић. Београд: Вукова задужбина/Матица српска/Орфелин, 1997.
- АНДЕРСЕН 2016: Andersen, Per Thomas. *Story and emotion: A Study in Affective Narratology*. Laboremus Sandefjord AS: Universitetsforlaget, 2016.
- АРИСТОТЕЛ 1983: Аристотел. *О пјесничком умећу*: пријевод и објашњења Здеслав Дукач. Загреб: August Cesarec Zagreb, 1983.
- АРИСТОТЕЛ 1997: Аристотел. *Реторика I, II, III*, превео Марко Вишић. Нови Сад: Светови, 1997.
- БАХТИН 1967: Бахтин, Михаил. *Проблеми поетике Достојевског*, превела Милица Николић. Београд: Нолит, 1967.
- БЕРГСОН 1993: Бергсон, Анри. *Смех: Есеј о значењу комичног*, превео Срећко Џамоња. Београд: Лапис, 1993.
- БЕРЋАЈЕВ 1996: Берђајев, Николај Александрович. *Смисао стваралаштва*, превео с руског Небојша Ковачевић. Београд: Логос, 1996.
- БИЧКОВ 1991: Бичков, Виктор Васиљевич. *Византијска естетика: Теоријски проблеми*, превео Димитрије М. Кризманић. Београд: Просвета, 1991.
- БЈЕЛАНОВИЋ 2018: Бјелановић, Недељка. „Наративни сентимент: (поновно) појмовно одијевање прозне емотивности” у: *Библид 0350-6428*, год. 50, бр. 164. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2018, 177–204.
- БЛАНДЕЛ 1979: Бландел, Џон. *Физиолошка психологија*, превео Славољуб Радоњић. Београд: Нолит, 1979.
- БЛЕР 2008: Блер, Џејмс, Мишел, Дерек и Блер, Карина. *Психопат: емоције и мозак*, превела Мирјана Кризманић. Јастребарско: Наклада Слап, 2008.
- БОГДАНОВИЋ 1982: Богдановић, Димитрије. „Предговор” у: Аверинцев, Сергеј Сергејевич. *Поетика рановизантијске књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 1982.

- БОГДАНОВИЋ 2008: Богдановић, Димитрије. „Свети Сава” у: Свети Сава. *Сабрани списи* [приредио Димитрије Богдановић]. Београд: Просвета, 2008.
- БОЈАНИЋ ЋИРКОВИЋ 2017: Бојанић Ћирковић, Д. Мирјана. *Типологија читалаца у романима Милорада Павића у контексту савремених теорија читања*. Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу, 2017.
- БОЈАНИЋ ЋИРКОВИЋ 2018: Бојанић Ћирковић, Мирјана Д. „Савремене теорије читања” у: *Philologia Mediana*. Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу, 2018.
- БОЈОВИЋ 2002: Бојовић, Драгиша. „Молитвено житије Светога Саве” у: Доментијан. *Молитве Светога Саве* [књигу приредио и предговор написао Драгиша Бојовић]. Ниш/Косовска Митровица: Центар за црквене студије / Филозофски факултет, 2002.
- БОЈОВИЋ 2003: Бојовић, Драгиша. *Свети Јефрем Сирин и српска црквена књижевност*. Београд / Ниш / Косовска Митровица: Центар за црквене студије / Филозофски факултет, 2003.
- БОЈОВИЋ 2009: Бојовић, Драгиша. *Трпеза премудрости*. Београд/Ниш: Друштво Рашка школа / Центар за црквене студије, 2009.
- БОЈОВИЋ 2017: Бојовић, Драгиша. „О једној необичној симбиози јеванђељских прича у Савином ’Житију Светога Симеона’ и трагом њихових паралела” у: *Лицеум*, год. XXIII, бр. 18, 2017, 71–77.
- БОЈОВИЋ и КРСТИЋ 2011: Бојовић, Драгиша и Крстић, Дарко. *Премудрост у Светом писму и српској књижевности*. Ниш: Филозофски факултет, 2011.
- БРАЈОВИЋ 2011: Брајовић, Тихомир. *Фикција и моћ: Огледи о субверзивној имажинацији Иве Андрића*. Београд: Архипелаг, 2011.
- БРЕХТ 1979: Брехт. Бертолт. *Дијалектика у театру*, превод и коментари Дарко Сувин. Београд: Нолит, 1979.
- БРКОВИЋ 2015: Брковић, Ивана. „Књижевност и емоције – истраживачке смјернице” у: *Хисторијски зборник*, год. XLVIII, бр. 2. Загреб: Филозофски факултет Свеучилишта у Загребу, 2015, 403–408.
- БРУКС 2000: Брукс, Питер. „Фројдов `masterplot`: један модел приповедања”, превео Предраг Бребановић, у: *Реч: часопис за књижевност и културу*, бр. 57 (3). Београд: Radio B92, 2000, стр. 229-244.
- ВИГОТСКИ 1975: Виготски, Лав. *Психологија уметности*, превео Јован Јанићијевић. Београд: Нолит, 1975.
- ВИМСАТ И БИРДСЛИ 1946: W. K. Wimsatt and M. C. Beardsley. „The intentional Fallacy” у: *The Sewanee Review*, Vol. 54, No 3. Johns Hopkins University Press, 1946, 468–488.
- ВУЧКОВИЋ 2008: Вучковић, Радован. *Писац, дело, читалац*. Београд: Службени гласник, 2008.
- ВУЧКОВИЋ 2011: Вучковић, Радован. *Велика синтеза о Иви Андрићу*. Београд/Ниш: Алтера / Филозофски факултет Ниш, 2011.
- ГЛУШЧЕВИЋ 1967: Глушчевић, Зоран. *Романтизам*. Цетиње: Обод, 1967.
- ГОЛЕМАН 2018: Големан, Данијел. *Емоционална интелигенција: са енглеског превела Јелена Стипчевић*. Београд: Геопоетика, 2018.
- ГРЕГ И СИГВОРТ 2010: Gregg, Melissa и Seigworth, Gregory J. *The affect Theory Reader*. Durham/London: Duke University press, 2010.
- ГРУЈУЋ 1991: Грујић, Ненад. *Бранко Радичевић*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1991.

- ДАМЈАНОВ 2002: Дамјанов, Сава. *Ново читање традиције: изазови истроје српске књижевности*. Нови Сад: ДОО Дневник, новине и часописи, 2002.
- ДЕЛЕЗ И ГАТАРИ 1995: Делаз, Жил и Гатари, Феликс. *Шта је филозофија*, превела с француског Славица Милетић. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995.
- ДЕРЕТИЋ 2007: Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. Београд: Sezam Book, 2007.
- ДИДРО 1964: Дидро, Дени. *О пореклу и природи лепога*, превела Радмила Миљанић. Београд: Издавачко предузеће „Рад”, 1964.
- ДОЛЕЖЕЛ 1991: Долежел, Љубомир. *Поетике запада: поглавља из истраживалачке традиције*, превела Радмила Поповић. Београд: Светлост, 1991.
- ЂОРЂЕВИЋ 2008: *Студије културе*: приредила Јелена Ђорђевић. Београд: Службени гласник, 2008.
- ЖИВКОВИЋ 1962: Живковић, Драгиша. *Ритам и песнички доживљај: песнички израз од Бранка Радичевића до Алексе Шантића*. Сарајево: Свјетлост, 1962.
- ЖИВКОВИЋ 1986: *Речник књижевних термина*: главни и одговорни уредник Драгиша Живковић. Београд: Нолит, 1986.
- ЖИВКОВИЋ 1994: Живковић, Драгиша. *Европски оквири српске књижевности II*, Београд: Просвета, 1994.
- ЖИВКОВИЋ 2001: Живковић, Драгиша. *Теорија књижевности са теоријом писмености*. Београд: Драганић, 2001.
- ИГЛТОН 1989: Eagleton, Terry. *Literary theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- ИЗЕР 1978: Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. London and Henley: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- ИЗЕР 2002: Изер, Волфанг. „Процес читања: један феноменолошки приступ” у: *Поструктуралистичка читанка: нова читања*, ур. Зденко Лешић. Сарајево: Калиграф, 2002, 141–158.
- ИНГАРДЕН 1971: Ингарден, Роман. *О сазнавању књижевног уметничког дела*: превео Бранимир Живојиновић. Београд: Српска књижевна задруга, 1971.
- ЈАУС 1978: Јаус, Ханс Роберт. *Естетика рецепције: избор студија*, превела Дринка Гојковић. Београд: Нолит, 1978.
- ЈОВАНОВИЋ 2016: Јовановић, Немања. *Адресант и адресат у лирској поезији*. Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу, 2016.
- ЈОВИЧИЋ 1978: Јовичић, Владимир. *Песник моралне носталгије*. Београд: Просвета, 1978.
- ЈУНГ 2003: Јунг, Карл Густав. *Архетипови и колективно несвесно*, превео Жарко Требјешанин. Београд: Атос, 2003.
- КАЛЕР 1990: Калер, Џонатан. *Структуралистичка поетика: структурализам, лингвистика и проучавање књижевности*, с енглеског превела Милица Минт. Београд: Српска књижевна задруга, 1990.
- КАНТ 2004: Кант, Имануел. *Критика моћи суђења*, превео Никола Поповић. Београд: Дерета, 2004.
- КАШАНИН 1991: Кашанин, Милан. „Судбине и људи: Светлост у приповетци” у: Лазаревић, К. Лаза. *Приповетке*. Нови Сад: Светови, 1991.

- КВИНТИЛИЈАН 1967: Квинтилијан, Фабије Марко. *Образовање говорника*, превео са латинског, предговор и коментар написао Петар Пејчиновић. Сарајево: Веселин Маслеша, 1967.
- КЕЈГАН 2015: Кејган, Цером. *Шта је емоција? Историја, мерења и значења*: с енглеског превела Гордана Суботић. Београд: Завод за уџбенике, 2015.
- КИН 2007: Keen, Suzanne. *Empathy and the Novel*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2007.
- КИТИНГ 2006: Keating, Patrick. *Emotional Curves and Linear Narratives*. Austin: University of Texas Press, 2006.
- КЛАФ 2007: Clough, Patricia Ticineto. *The affective Turn*. Durham/London: Duke University press, 2007.
- КОРДИЋ 2007: Кордић, Радоман. *Политика књижевности*. Београд: Издавачко предузеће „Филип Вишњић”, 2007.
- КОРОН 2020: Koron, Alenka. „Sram in krivda v kratki zgodbi 'Marija, pomagaj' Suzane Tratnik” у: *Primerjalna književnost*, br. 43. 1. Ljubljana: РКн, 2020.
- КОСТИЋ 2006: Костић, Александар. *Когнитивна психологија*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.
- КОСТИЋ 2013: *Парадокс фикције: огледи из савремене аналитичке естетике* (главни и одговорни уредник Александра Костић). Београд: Федон, 2013.
- КРЕЧ и КРАЧФИЛД 1969: Креч, Дејвид и Крачфилд, Ричард. *Елементи психологије*, превели Славољуб Радоњић, Михајло Ротер и др. Београд: Научна књига, 1969.
- КРИСТЕНСЕН 2016: Kristensen, Kasper. „What Can an Affect Do? Notes on the Spinozist-Deleuzean Account” у: *Lir.journal*, No. 7. Gothenburg: University of Gothenburg, 2016.
- ЛАМОВЕЦ 2007: Ламовец, Тања. *Емоције и одбрамбени механизми*: превела и приредила Љиљана Трлаја. Београд: Центар за примењену психологију, 2007.
- ЛАНГЕР 1990: Лангер, К. Сјузан. *Проблеми уметности*. Ниш: Градина, 1990.
- ЛЕОВАЦ 1979: Леовац, Славко. *Приповедач Иво Андрић*, превео Александар Спасић. Нови Сад: Матица српска, 1979.
- ЛЕСИНГ 1964: Лесинг, Готхолд Еферим. *Лаокоон или о границама сликарства и поезије: с узгледним објашњењима разних тачака старе историје уметности*. Београд: Издавачко предузеће „Рад”, 1964.
- ЛЕХЕЛЕР, БОС И ВЛИГЕНТХАРТ 2015: Lecheler, Sophie Bos, Linda and Vliegthart, Rens. „The Mediating Role of Emotions: News Framing Effects on Opinions About Immigration” у: *Journalism & Mass Communication Quarterly*, 1–27. Amsterdam: University of Amsterdam, 2015.
- ЛУКИЋ и ПЕЧУЈЛИЋ 1982: Лукић, Д. Радомир и Печујлић, Мирослав. *Социолошки лексикон*. Београд: Савремена администрација, 1982.
- МАЈЛ 1986: Miall, S. David. „Metaphor and Affect: The problem of Creative Thought” у: *Metaphor and symbolic activity*, 2 (2). Lawrence Erlbaum Associates, 1987, 81–96.
- МАЈЛ 1988: Miall, S. David. „Affect and narrative: A Model of Response to Stories” у: *Poetics* 17. North-Holland: Elsevier Science Publishers B.V, 1988, 259–272.
- МАЈЛ И КИКЕН 1994: Miall, S. David, Kuiken, Don. „Foregrounding, defamiliarization, and affect: response to literary stories” у: *Poetics*, 22. North-Holland: Elsevier Science Publishers B.V, 1994, 389–407.

- МАЈЛ И КИКЕН 2002: Miall, S. David, Kuiken, Don. „A feeling for fiction: becoming what we behold” у: *Poetics* 30. North-Holland: Elsevier Science Publishers B.V, 2002, 221–241.
- МАРКОВИЋ 1974: Марковић, Светозар. *Певање и мишљење*. Београд: Издавачко предузеће „Рад”, 1974.
- МАСУМИ 1987: Massumi, Brian. „Translator’s Foreword: Pleasures of Philosophy” у: Deleuze, Gilles and Guattari, Felix. *A thousand plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1987.
- МАСУМИ 1995: Massumi, Brian. „The Autonomy of Affect” у: *Cultural Critique*, No. 31, Part II. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.
- МАТИЋ 1993: Матић, Милан. *Енциклопедија политичке културе*. Београд: Савремена администрација, 1993.
- МИЛИВОЈЕВИЋ 1993: Миливојевић, Зоран. *Емоције: психотерапија и разумевање емоција*. Нови Сад: Прометеј, 1993.
- МИЛИВОЈЕВИЋ 2014: Миливојевић, Зоран. *Емоције*. Београд: Psihopolis institut, 2014.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ 1991: Милосављевић, Петар. *Теоријска Мисао О Књижевности*. Нови Сад: Светови, 1991.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2016а: Милосављевић Милић, Снежана. „Психоделична моћ књижевности – савремени књижевнотеоријски контекст” у: *Српски језик, књижевност, уметност*, Зборник радова са X Међународног научног скупа одржаног у Крагујевцу, 23 – 25. 10. 2015, књига II, ROCK ’N’ ROLL. Крагујевац: ФИЛУМ, 2016, 95–101.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2016б: Милосављевић, Снежана Милић. „Крв је опет крвава – повратак емоцијама у когнитивној наратологији” у зборнику радова *Емоције у култури Срба и Бугара*. Ниш: Филозофски факултет, 2016, 11–19.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2016в: Милосављевић Милић, Снежана. *Виртуелни наратив: огледи из когнитивне наратологије*. Сремски Карловци / Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2016.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ, ЈОВАНОВИЋ и БОЈАНИЋ ЋИРКОВИЋ 2018: Милосављевић Милић, Снежана, Јовановић, Јелена и Бојанић Ћирковић, Мирјана. *Од наратива до наративности*. Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу, 2018.
- МИЛУТИНОВИЋ 2013: Милутиновић, Дејан. „Посткласична наратологија”, у: *Тематски зборник радова (са трећег међународног научног скупа Наука и савремени универзитет, 2013): том 2, Свет у књижевности – књижевност у свет*. Ниш (уредник Бојана Димитријевић): Филозофски факултет Ниш, 2014, 358–369.
- МИХАЈЛОВИЋ 1971: Михајловић, Борислав. *Књижевни разговори: изабране критике*. Београд: СКЗ, 1971.
- НГАЈ 2005: Ngai, Sianne. *Ugly feelings*. Cambridge, Massachusetts/London, England: Harvard University press, 2005.
- НИКОЛИЋ 1973: Николић, Милија. *Форме приповедања у уметничкој прози Лазе Лазаревића*. Београд: Научна књига, 1973.
- ОГЊЕНОВИЋ 2003: Огњеновић, Предраг. *Психолошка теорија уметности*. Београд: Гутенбергова галаксија, 2003.
- ОГЊЕНОВИЋ и ШКОРЏ 2005: Огњеновић, Предраг и Шкорц, Бојана. *Наше намере и осећања: увод у психологију мотивације и емоција*. Београд: Гутенбергова галаксија, 2005.

- ОУТЛИ 2005: Оутли, Кит. *Емоције: кратка историја*: превела са енглеског Александра Чабраја. Београд: Clio, 2005.
- ОУТЛИ 2014: Oatley, Keith. *Such stuff as drams: the psychology of fiction*. Malden: Wiley-Blackwell, 2014.
- ОУТЛИ и ЏЕКИНС 2003: Оутли, Кит и Џекинс, Џенифер М. *Разумевање емоција*. Јастребарско: Наклада Слап, 2003.
- ПАВЛОВИЋ 2000: Павловић, Миодраг. *Есеји о српским песницима*. Београд: Просвета, 2000.
- ПАНИЋ 1997: Панић, Владислав. *Психологија и уметност*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.
- ПАНТИЋ 1963а: Пантић, Мирослав. *Поетика хуманизма и ренесансе I*. Београд: Просвета, 1963.
- ПАНТИЋ 1963б: Пантић, Мирослав. *Поетика хуманизма и ренесансе II*. Београд: Просвета, 1963.
- ПЕРНИОЛА 2005: Перниола, Марио. *Естетика двадесетог века*, превеле с италијанског Дренка Добросављевић и Марија Матић Радовановић. Нови Сад: Светови, 2005.
- ПЕТРОВ 1969: Петров, Александар. „Песнички свет ’Кора’” у: Попа, Васко. *Кора*. Београд: Нолит, 1969.
- ПЕТРОВИЋ 1995: Петровић, Сретен. *Реторика*. Београд: ИПШ Савремена администрација, 1995.
- ПЕТРОВИЋ 2006: Петровић, Сретен. *Естетика*. Београд: Филолошки факултет, 2006.
- ПЛАТОН 2002: Платон. *Држава*, превели Албин Вилхар и Бранко Павловић. Београд: BIGZ, 2002.
- ПО 2006: По, Алан Едгар. *Гавран*, превео Божидар Марковић. Београд: Рад, 2006.
- ПОПОВ 1993: Попов, Јован. *Ослобођени читалац: огледи о теорији и пракси читања*. Нови Сад: Матица српска, 1993.
- ПОПОВИЋ 1985: Поповић, Миодраг. *Историја српске књижевности: романтизам (књига друга)*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1985.
- РАИЧЕВИЋ 1997: Раичевић, Горана. *Читање као креација*. Нови Сад: Савез педагошких друштва Војводине, 1997.
- РАЈАН 2001: Ryan, Marie-Laure. *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- РАЈЛИ 2000: Riley, Denise. *The Words of Selves*. Stanford, California: Stanford University press, 2000.
- РАНСИЈЕР 2008: Рансијер, Жак. *Политика књижевности*, превели Марко Дрча и др. Нови Сад: Адреса, 2008.
- СКЕРЛИЋ 1923: Скерлић, Јован. *Историја новије српске књижевности*. Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1923.
- СПИНОЗА 1983: Спиноза, Барух де. *Етика: геометријским редом изложена и у пет делова подељена*, превод с латинског и коментари Ксенија Атанасијевић. Београд: Београдско издавачко-графички завод, 1983.
- СТЕРЈОПУЛУ 1998: Стерјопулу, Елени Апостолос. *Поетика лирског циклуса*. Српско Сарајево – Пале: Универзитет у Српском Сарајеву, Филозофски факултет – Пале, 1998.

- ТАРТАЉА 1979: Тартаља, Иво. *Приповедачева естетика: прилог познавању Андрићеве поетике*. Београд: Нолит, 1979.
- ТАРТАЉА 1994: Тартаља, Иво. „Приповедачева беседа о причи и причању” у: *Андрић у светлу естетике* (ур. Зоран Константиновић). Београд: Светови, 1994.
- ТОМПКИНС 1980: Jane, Tompkins (editor). *Reader-Response Criticism: From Formalism To PostStructuralism*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1980.
- ТОШОВИЋ 2015: Тошовић, Бранко (ур.). *Андрићева авлија*. Graz / Бања Лука / Београд: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität, Народна и универзитетска библиотека Р. Српске, Свет књиге, 2015.
- ФЕЛАН 1996: Phelan, James. *Narrative as Rhetoric*. Ohio State: Ohio State University Press, 1996.
- ФЕЛАН 2011: Phelan, James. „Rhetoric, Ethics and Narrative Communication: Or, from Story and Discourse to Authors, Resources and Audiences” у: *Soundings: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 94, No.1/2 (Spring/Summer). USA: Penn State UP 2011, 55–75.
- ФЕЛАН И РАБИНОВИЧ 2012: Phelan, James, Rabinowitz, Peter J. „Narrative as Rhetoric” у: *Narrative theory: core concepts and critical debates*. Columbus: The Ohio State University, 2012.
- ФИШ 1989: Фиш, Стенли. „Књижевност у читаоцу: афективна стилистика”, превела с енглеског Горана Кркљуш, у: *Књижевна критика: часопис за савремену југословенску књижевност*, XX, бр. 3. Београд: Књижевни клуб Обеликс, 1989, 35–50.
- ФИШ 2002: Фиш, Стенли. „Интерпретативне стратегије и интерпретативне заједнице” у: *Постструктуралистичка читанка: нова читања*, ур. Зденко Лешић. Сарајево: Калиграф, 2002, 159–171.
- ФЛУДЕРНИК 1996: Fludernik, Monika. *Towards a 'Natural' Narratology*. London and New York: Routledge, 1996.
- ФРЕУД 2010: Фреуд, Сигмунд. *Појам језе у књижевности и психологији*. Загреб: Skarabeus-наклада, 2010.
- ФРОЈД 1973: Фројд, Сигмунд. *Из културе и уметности*, превели с немачког Војин Матић, Владета Јеротић и Ђорђе Вогићевић. Нови Сад: Матица српска, 1973.
- ФУКО 2007: Фуко, Мишел. *Поредак дискурса*, превео са француског Дејан Аничич. Лозница: Карпос, 2007.
- ХЕГЕЛ 1961: Хегел, Вилхелм Фридрих Георг. *Естетика I*, превео Никола Поповић. Београд: Култура, 1961.
- ХЕГЕЛ 1961а: Хегел, Вилхелм Фридрих Георг. *Естетика III*, превео Никола Поповић. Београд: Култура, 1961.
- ХЕЛДЕРЛИН 2009: Хелдерлин, Фридрих. *Поетика: сабрани списи о песничкој уметности, огледи, фрагменти, нацрти*, превео Никола Поповић. Београд: Службени гласник, 2009.
- ХЕРМАН 2006: Herman, David. „Beyond Voice and Vision: Cognitive Grammar and Focalization Theory”, у: *Point of view, perspective, and focalization: modeling mediation in narrative*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2006, 119–142.
- ХЕРМАН 2009: Herman, David. *Basic elements of narrative*. Singapore: Wiley-Blackwell, 2009.
- ХИН И КИФЕР 2005: Huhn, Peter and Kiefer, Jens. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16th to the 20th Century*. Berlin/New York: „Walter de Gruyter”, 2005.

- ХЈУМ 1991: Хјум, Дејвид. *О мерилу укуса*, превео Леон Којен. Нови Сад: Добра вест, 1991.
- ХОГАН 2003: Hogan Colm, Patrick. *The Mind and Its Stories: Narrative Universals and Human Emotion*. Cambridge: Cambridge UP and Paris, 2003.
- ХОГАН 2010: Hogan, Colm Patrick. „A passion for plot: prolegomena to affective narratology” у: *Symploke*, vol. 18, nos 1–2. Nebraska: University of Nebraska Press, 2010, 65–83.
- ХОГАН 2011: Hogan Colm, Patrick. *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories*. Nebraska: University of Connecticut, 2011.
- ХРИСТИЋ 1973: Христић, Јован. *Нова критика* (избор текстова, предговор и белешке Јован Христић). Београд: Просвета, 1973.
- ЦИДИЛКО 2008: Цидилко, Весна. *Студије о поетици Васка Поне*. Београд: Службени гласник, 2008.
- ЏАЦИЋ 1992: Џацић, Петар. *О Проклетој авлији*. Београд: Српска књижезна задруга, 1992.
- ЏЕЈМСОН 1984: Џејмсон, Фредрик. *Политичко несвесно*, превео Душан Пухало. Београд: Печат, 1984.
- ЏЕНКИНС 2006: Jenkins, Henry. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York and London: New York University Press, 2006.
- ЏЕНКИНС 2018: Jenkins, Laura. „Why do all our feelings about politics matter?” у: *The British Journal of politics and International Relations*. Birmingham: University of Birmingham, 2018.
- ШЕАТОВИЋ ДИМИТРИЈЕВИЋ 2012: Шеатовић Димитријевић, Светлана. *Део као целина и целина као део: Структура и семантика циклуса у поезији Васка Поне и Ивана В. Лалића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2012.
- ШЕКСПИР 2010: Шекспир, Виљем. *Хамлет: краљевић данске*: превео Светислав Стефановић. Београд: Српска књижевна задруга, 2010.
- ШИЛЕР 1967: Шилер, Фридрих. *О лепом*, превод и коментари Страхиња Костић. Београд: Култура, 1967.
- ШКЛОВСКИ 1969: Шкловски, Виктор. *Ускнуће ријечи*, превео Јурај Беденички. Загреб: Стварност, 1969.
- ШЛЕГЕЛ 1992: Шлегел, Фридрих. *Разговор о поезији*, превео са немачког Драгомир Перовић. Београд: Печат, 1992.

Индекс појмова

- Адмиративна идентификација 133, 150
Антиципација 69, 86, 89, 91, 99, 120, 126
Асоцијативна идентификација 133
Афекат 8, 9, 14, 22, 26, 38–39, 47, 60, 72, 96–98, 100–103, 105–106, 123–124, 169, 195, 205
Афективна заблуда 7, 85, 88, 90, 205
Афективна наратологија 11, 107–109, 116, 118, 122
Афективне теорије 96, 104–105, 107, 115, 126, 159
Афективни заокрет 8, 10, 26, 46–47, 91, 96, 100–108, 112, 114–115, 118–119, 205
Афективни одговор 9, 97–98, 105–106, 112, 133
Бити афициран 101
Дивљење 17–18, 21–22, 26, 72, 143, 145, 150, 186
Емоције изван закона 124
Емоционална географија 114, 126–127, 144, 206
Емоционална дистанца 117, 121–123
Емоционална интелигенција 30, 41, 42, 207
Емоционална интенција 121–122
Емоционална историја 125
Емоционална меморија 86, 124–125
Емоционална скрипта 115, 136
Емоционална структура приче 110, 113, 116, 120, 123, 127, 131, 206–207
Емоционална хегемонија 124
Емоционални одговор 7, 18, 27, 30, 39, 43, 46–47, 50, 53, 56, 59–62, 64, 66, 69–74, 77, 79–80, 81, 84–86, 89, 95, 97, 104, 111–112, 114–116, 118, 120, 123, 125–126, 128, 131, 133–138, 140, 142, 144–145, 148–149, 151, 154–155, 158–159, 161–162, 169, 174, 177, 179, 182, 189, 190, 195, 204, 206–207
Емоционални потенцијал 17, 110, 114, 116–117, 119, 123, 133, 172, 174, 206
Емоционални прототип 112–114, 123–124
Емоционални систем 65, 99, 124–125
Емоционални став 87, 103, 117, 121–122, 133, 159, 180, 195, 207
Емоционални стимуланси 123–124
Емоционални трагови 49, 83–84, 110–111, 125, 143, 146, 169, 171–172, 174, 181, 185, 188, 191–192, 195, 201, 204
Емоционално искуство 126, 131, 180, 184
Емоционално урањање 135–136
Емпатија 52–53, 60–61, 71, 76, 81, 98–88, 107, 110, 112, 116–117, 120, 131–133, 137–138, 142, 158–159, 205–207
Емпатија за припаднике исте групе 133
Емпатија за припаднике различите групе 133
Епизода 68, 113, 125, 126, 130
Етос 28, 37, 39, 43, 48–54, 56, 63, 70, 95, 120, 140, 145, 150–152, 160–161, 163, 168–171, 173–174, 186, 205–206
Занос 14, 16, 58–59, 62, 64–65, 76, 78, 82, 116, 134
Идентификација 14, 61, 72, 84, 89, 94, 97, 99, 120, 122, 131–134, 137, 145–147, 150, 160, 167–168, 171, 179, 188, 203

Индивидуална скрипта 137
Инцидент 113–114, 125–126
Ироничка идентификација 133–134
Катарза 14, 39, 47, 60–61, 84, 113, 133–134, 204
Катарзичка идентификација 133–134
Когнитивна наратологија 7, 11, 60, 93, 109, 115–117, 122, 134, 136
Когнитивна психологија 11, 31, 32, 39–40, 85, 96, 98
Критика читаочевог одговора 10, 47, 90, 92, 95, 96, 205
Лепо 9, 13–16, 18–23, 25–26, 28, 39, 50, 59, 64, 68, 71, 74, 76, 82, 86, 140, 205
Макроемоционална географија 127, 144, 145, 167, 173, 206
Микроемоционална географија 127, 144–145, 173, 192, 206
Мотивација 8, 100, 121, 123, 164, 166, 174, 195, 197–199
Наратер 81, 94–95, 108, 120, 122, 142, 146, 167, 169, 170–172, 196
Наратор 81, 94–95, 97, 102, 108, 112, 117, 120–123, 141–143, 146–147, 164, 166–167, 169–172, 192–199, 201, 203, 204
Неурони огледала 107, 131
Општа скрипта 137, 155, 158
Патетична амплификација 66
Патос 22, 28, 37, 39, 43, 47, 48–54, 56, 61, 63–66, 75, 140, 145, 149–150, 152–154, 156, 158, 161, 163–164, 168–169, 171–174, 181, 187, 189, 193, 197, 206, 207
Пецепција 19, 21, 25–26, 32, 49, 74, 88, 97, 121, 124, 135, 137, 145, 159, 167–169, 172, 174, 184, 193, 203, 206
Прескакање скрипта 115, 137
Ретроспекција 89, 91, 120
Симпатетичка идентификација 133–134, 145–146, 150, 160, 167–168, 172, 204
Спољашњи стимуланси 124
Суафекат 38, 40
Теорија прототипова 31
Узбзђење 16, 18, 26, 67–69, 71, 76–78, 81, 93
Узвишено 15–16, 21, 28, 32, 47, 62, 64–65, 69, 82, 146, 205, 206
Унутрашњи стимуланси 124
Урањање 10, 14, 59–62, 66, 89, 93, 107, 116, 120, 131, 134–137, 149, 156, 160, 207
Фокализатор 120, 122–123
Фокализација 81, 108, 122, 169, 193
Хетеродијетички наратор 121–122, 192–196
Хомодијетички наратор 122, 141, 147, 164, 170, 193–196, 198, 201
Хронотоп 7, 9, 81, 108, 124, 181, 187, 195

Биографија

Немања Д. Јовановић је рођен 4. марта 1990. године у Нишу, где је завршио Основну школу „Вожд Карађорђе” и „Прву нишку гимназију Стеван Сремац”. На Филозофском факултету Универзитета у Нишу завршио је Основне студије филологије (Департман за србистику) и Мастер академске студије филологије (модул Српска и компаративна књижевност). Објавио је збирку песама „Акваријум” 2010. године и за песме из ове збирке добио прву награду „Раде Драинац” за младе, а песме су му излазиле у часописима „Даница”, „Ток” и „Градина”.

Изабран је 2013. године за председника Управног одбора Друштва за неговање духовних вредности „Вук Караџић”, које је настало из Огранка „Вукове задужбине” у Нишу. Као председник и законски заступник Друштва реализовао је бројне активности у сфери културе, неговања традиције и подршке младим ствараоцима.

Своје научне радове презентовао је до сада на трима научним скуповима – рад „Маргинализоване групе у роману ’Ловац на јелене’ Халеда Хосеинија” на међународном скупу „II Карловачких дана слободне мисли”, рад „Избеглица по себи – читалац у приповеци ’Nomen nescio’ Мирка Демића” на симпозијуму Центра за научноистраживачки рад САНУ Универзитета у Нишу и Удружења грађана „Литера” и рад „Адресант у лирској поезији” на научној конференцији „Наука и савремени универзитет б” у Нишу. За есеј „Ретроспекција и антиципација Владислава Петковића Dis-a” освојио је треће место на конкурс за есеј о Дисовом стваралаштву на 54. „Дисовом пролећу”. До сада је објавио више научних и стручних радова из области српске и светске књижевности у домаћим часописима и зборницима радова.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Изјављујем да је докторска дисертација, под насловом *Поетика емоционалног одговора у књижевности* која је одбрањена на Филозофском факултету Универзитета у Нишу:

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да ову дисертацију, ни у целини, нити у деловима, нисам пријављивао/ла на другим факултетима, нити универзитетима;
- да нисам повредио/ла ауторска права, нити злоупотребио/ла интелектуалну својину других лица.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци, који су у вези са ауторством и добијањем академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада, и то у каталогу Библиотеке, Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Нишу, као и у публикацијама Универзитета у Нишу.

У Нишу, 14.06.2021. године

Потпис аутора дисертације:

Татјана Д. Јовановић
(Име, средње слово и презиме)

**ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ЕЛЕКТРОНСКОГ И ШТАМПАНОГ ОБЛИКА
ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Наслов дисертације: *Поетика емоционалног одговора у књижевности*

Изјављујем да је електронски облик моје докторске дисертације, коју сам предао/ла за уношење у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу**, истоветан штампаном облику.

У Нишу, 14.06.2021.

Потпис аутора дисертације:

Анања Ј. Миловић
(Име, средње слово и презиме)

ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Никола Тесла“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу унесе моју докторску дисертацију, под насловом:

Поетика емоционалног одговора у књижевности

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском облику, погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију, унету у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу, могу користити сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons), за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прераде (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

У Нишу, 14.06.2021 године

Потпис аутора дисертације:

Нелана Ђ. Јовановић
(Име, средње слово и презиме)