

НАРАТИВНИ СЕНТИМЕНТ
(поновно) појмовно одијевање
прозне емотивности¹

Институт за књижевност и
уметност, Београд

Апстракт: Рад има за циљ да представи нацрт *моуџеџ* истраживања емоционалног поља једног наратива, које укључује осјећања стварног/имплицитног аутора, приповиједне инстанце, ликова, стварног/имплицитног читаоца, емпатију и дистанцу као афективне одговоре у рецепцији приче, донекле друштвену и културну контекстуализацију читања, затим сензитивно озрачје хронотопа, као и цјелокупну атмосферу, односно тон, прозне творевине – уједно. Добитак тумачења би било оцртавање *емоционалној њезажа њриповиједној* који кореспондира, или се чак и сједињује са наратолошким анализама базираним више-мање на когнитивним принципима читања, али и повезивање емоционалног фронта адресанта и реципијента у јанусовски профил осјећајности, који се углавном у анализама строго раздваја.

Кључне ријечи: сентимент, емоција, наратив, фрустрација, емпатија, дистанца, хронотоп, атмосфера, рецептивни хоризонт.

„Разумијевање наратије, као и разумијевање генерално,
никад није чисто когнитивно.
То једна од највећих привлачности наратива...”
(Шнајдер 2008: 136)

„Расположење, емоционално стање, има утицаја на нас
и прије него што реагујемо на причу,
с обзиром на то шта бирамо да читамо”
(Мар, Оутли и др. 2011: 818)

Ауторка овог текста недавно се (пред специфичном компаративном анализом два приповиједна свијета) суочила са уочљивом квантитативном диспропорцијом између броја стручних текстова на тему емотивности, осјећајности једног књижевног приповиједног дјела и обиља релевантне грађе из домена когнитивне наратологије, као и са сопственим немалим чуђењем у вези са тим фактом.²

1 Рад је у оквиру пројекта „Смена поетичких парадигми у српској књижевности 20. века: национални и европски контекст“ (178016), који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

2 Занимљиво је да *The Cambridge Companion to Narrative* емотивну атмосферу (или је довољно рећи само: атмосферу) наратије не сматра њеним круцијалним састојком, па нема ни поглавље посвећено њој. Ни *The Cambridge Introduction to Narrative*, претендујући да се позабави самим фундаментима приповиједања и опширно се бавећи

Да су двије сучељене наративне слике свијета биле према својим сензитивним предзнацима упадљиво сродне било је јасно као дан већ на прво читање, али том тврдом увјерењу ипак је требало доказа, или бар образложења, чије би успостављање текло утабаним путем, преко приступачног и поузданог и актуелног инструментаријума као што је, наведимо очигледан примјер, случај са анализом наратолошких елемената лица, гласа, начина, приповиједне дистанце, интервенција иронијске свијести, итд. Тврдокорна читалачка импресија,³ колико год одолијевала времену, није била никакав аргумент сама по себи.

Пошто су емоције свеприсутна ствар и наизглед саморазумљиве, а нарочито у вези са реакцијом на одређени наратив, размишљати у правцу њихове анализе може да наведе на помисао да је проучавање емотивности прозе у суштини једноставан посао. Али није сасвим тако. Понајприје, да једна добро испричана прича бар повремено го-

генезом наратива, временом, ликовима, типовима наратора и њиховом поузданошћу, затим пријемом, дистанцом читаоца, проблемом свођења нарације, социокултурним контекстима и њиховом алтернацијом баш под дејством наративних матрица... опет о емотивној природи једног књижевног текста не казује ништа. Слично је и са чувеном књигом Симура Четмена, *Story and Discourse* (1978). У *Наратолошком речнику* Џералда Принса такође нема одредница посвећених овим феноменима. У књизи *An Introduction to Narratology* Монике Флудерник, једне од водећих теоретичарки когнитивне наратологије, у поглављу насловљеном "Thoughts, Feelings and the Unconscious", о призваним емоцијама практично нема теоријске грађе јер је одјељак заправо посвећен контрастивној анализи подсвјесног и свјесног и њиховим репрезентацијама у приповиједном дискурсу. Недостатак текстова о феномену прозне емотивности нотира Долежел у *Хејтерокосмици*, констатујући да је емоцијама признат статус моћног мотивацијског фактора, али да остају ван теоријских разматрања (Долежел 2008).

У књизи *Atmosphere, Mood, Stimmung* Ханс Гумбрехт пише да је анализа атмосфере, тона или штимунга једног специфичног дјела незаобилазна при склапању цјеловите слике о њему, па се пита да ли их је могуће правилно реконструисати са историјске тачке гледишта, и шта би таквом реконструкцијом у додиру са савременим условима рецепције једно дјело уопште добило. „Скептичан сам по питању способности 'теорија' да објасне атмосферу и расположење, и сумњам у моћ 'метода' да их идентификују", децидан је Гумбрехт (2012: 15, превод је наш).

Не треба занемарити ни чињеницу да се највећи број наслова у вези са овом темом одређује према емоционалном, емотивном као према секундарном и изведеном феномену, који настаје као *посљедица* одређених наративних структура, дакле као према одговору реципијента у сусрету са текстом, а не структурном принципу.

3 Поменути импресија није ипак независна у односу на нешто што бисмо могли назвати базичним и аутономним темељима текста. „Сигурно је да је свака реакција на текст субјективна, али то не значи да текст нестаје у приватном свету својих појединачних читалаца" (В. Изер, према Бужињска, Марковски 2009: 112). Одатле и потреба да се чак и нешто до те мјере субјективно, попут емоционалне реакције на причу, на извјестан начин објективизује и учини предметом проучавања. Тај *приватни свей*, приватни поглед, формиран путем Јаусовог *хоризонџа очекивања* – као збира искустава, знања, увјерења (и расположења?) читаоца – варијабла је која затечене, довршене структуре текста ставља при сваком читању (чак и истог читаоца, у различитим временима) у динамичан рецептивни ток. Управо је емотивна, лична рекреација облички фиксираног наратива оно што нас занима као питање витализма једне приче.

вори о осјећањима и изазива их то стоји као чињеница што се сама по себи и одувјек подразумејива.⁴ Ипак, подразумејивајуће ствари

4 На овом мјесту нам није циљ да се бавимо прегледом проучавања емотивности у књижевности у цјелини, а нарочито не у оним периодима (попут, рецимо, романтизма), гдје су у пуном замаху биле и поезија и дискурзивна експликација мисли о унутрашњем животу човјековом. Циљ нам је, наиме, да се осврнемо на *шренушну, зашечену ситуацију* у вези са аналитичким приступом једном одређеном дијелу литерарних текстова што их, из помало дифузног поља, као примарно окупља начело наративности.

Ипак је неопходно имати на уму (и стога овдје само најкраћи екскурс, са свега неколико осврта) да историја идеја, па самим тим и теорија и филозофија књижевности, нису ускратиле пажњу емотивности као феномену који праги настанак колико и пријем одређеног књижевног дјела. Платон у покушају да поезији додијели нижу улогу од оне коју има божанствена филозофија циља на снажне афективне моћи пјесништва (као резултата „узвишеног лудила“), његову заводљивост и способност да сваку *лаж* учини увјерљивом „уз ритам и мелодију“. Један од кључних Аристотелових појмова, *кашарза*, који „изазивањем сажалења и страха врши прочишћење таквих афеката“ (1982: 15), обликује и стваралачку и реципијентску активност као саздане примарно на емотивним човјековим структурама. Катарза долази послије *пайтоса*, оног дијела радње што приказује пропаст или бол, али патос је код Аристотела истовремено и припадајући појам реторике, онај што се односи на вјештину придобијања гледалаца управо преко њихових емоција.

Исувише је мало мјеста и озбиљно удаљавање од теме представљање романтичарског доприноса у истраживању и ширењу опсега тема наших емоција, њихове снаге и обликотворног потенцијала над индивидуалним и колективним бићем. Стога ће њихов теоријски допринос овдје бити само нотирањем, уз узгредни осврт на Новалисов концепт стварања као (са)осјећања „уживљавања у предмете“, што постаје „романтичка врста интуирања“ (Глушчевић 1965: 14). Оно се превасходно ослања на САМООСЕЋАЊЕ, на „доживљај себе као субјекта“, унутрашње, лирско самоопредељење што се постиже преко – бола.

Психоанализа, строго гледано терапијска метода (премда је психоаналитичар, према Рикеру, равноправан судионик у говору *о језику*), у својим најширим оквирима додирује се са херменеутиком приче будући да говори о задовољствима причања и читања. Аналитика наратива одвија се у двоструком смјеру, од причаоца ка терапеуту/слушаоцу, и обратно.

Структуралиста Мукаржовски, у одређењу циља пјесничког језика као естетског *дејства*, рачуна бар дјелимично на афективни одговор реципијентов. Чак и унутрашњи конфликт (између поетске, самосврховите, и комуникационе функције) који за Мукаржовског представља дјелатни напон пјесничког језика, истовремено је и рационалне и афективне природе.

Пошто феноменологе призивамо на другом мјесту у овом тексту, осврнућемо се кратко на постструктуралистичке и деконструктивистичке премисе важне за тему којом се бавимо. Фукоове теорије о центрима моћи и њиховим репресивним и обликотворним потенцијалима свакако говоре и о афективним механизмима продукције и пријема наратива као базичних изражајних форми. Не говорећи често изравно о емоционалним хоризонтима у пријему приповиједања, Ролан Барт и Јулија Кристева ипак изводе досљедњу критику рационалистичког, па и подражавалачког (у односу на природне науке) лика науке о књижевности, тражећи да се њене основе прошире у оном правцу који би захватао дубље у смисао него што је, према Кристевой, то у стању да учини „формална поетика која је ипак немоћна пред за њу непробојним зидом језика и представе“.

Гинокритика је, такође, као један од основних постулата постављала превредњавање затечених историјских и теоријских, па самим тим и рецептивних, матрица

умију да остану испод радара херменеутике (понекад и поставши жртвом аналитичке аутоцензуре) као исувише очигледне, па у неку руку и баналне. Љубав, мржња, туга, радост, стид, стрепња... у причи једном именоване често измичу накнадним проучавањима јер чврсто укотвљене у сопственој семантици најчешће нису погодне за металингвистичку и метанаративну надградњу, чиме студија једног конкретног наратива зна да остане осиромашена за значајан, ако не и најзначајнији аспект. Ту су ствари за прозу још увијек фундаментално другачије него за поезију, и то, рецимо гласно – на велику штету ове прве. Ево шта, наиме, на ту тему, а поводом суштинске разлике између природе фантастичне прозе и поезије каже Цветан Тодоров:

Сада видимо зашто поетско читање представља опасност по фантастично (...) уопште узев, песнички говор обележен је многобројним споредним својствима, па тако одмах знамо да у одређеном тексту фантастично не треба тражити – риме, правилна метрика, *емотиван говор* итд., у томе нас онемогућавају. (Тодоров 2011: 59, подвлачење наше)

Дакле, емотиван говор, као *differentia specifica* поетског, преводи читање потенцијално фантастичних садржаја на нивое симболизације и метафоричности, процесе што сами по себи угрожавају одређени – подразумијевајући – перцептивни ток фантастичних садржаја који траже „дословно” читање.

Ипак, и уз ризик да се и аутору и раду прикачи епитет (нео)импресионистичке теорије и критике, овдје ћемо заступати тезу да је поменути сензитивни/емоционални/афективни аспект приповиједања можда и најзначајнији у конструктивном смислу, будући да ту потку једне приповијетке, романа, свеједно је, посматрамо и као осовински структурни елемент саме нарације. 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

између осталог и у свјетлу затомљене афективне компоненте. Осим тога, и феминистичка критика и Мишел Фуко и Јулија Кристева уводе у фокус једну нову емотивност преко центрирања тијела и тјелесности као посебног феномена нашег бивствовања и перципирања. „Бити тијело”, прецизира и Мерло-Понти, „значи бити везан за одређени свијет, а наше тијело није понајприје у простору: оно припада простору” (1978: 143).

Најважније мјесто у овом прегледу природно би требало да заузме *критичка читалачкој одговора*. Не заборављајући Л. Розенблат, В. Изера, Х. Р. Јауса, Р. Ингардена, Д. Блајха, нарочито С. Фиша, а онда и све остале који се могу уврстити на овај или онај начин у оквире назначене теорије (врло разуђене, уосталом), напоменућемо да критичаре читалачког одговора окупљају у најширем смислу два постулата: 1) улога читаоца не може бити изостављена из цјелокупног нити појединачног разумијевања литературе, 2) читаоци не конзумирају пасивно презентовани текст, они напротив активно учествују у продукцији његовог смисла (Тајсон 2006: 107). Ставовe теоретичара Нормана Холанда опширније наводимо нешто даље у тексту. Искуства и сазнања ове струје у проучавању књижевности узимају се као фундаментална за нашу тему, али свеједно остаје утисак да је емотивност као феномен остала по страни у савременој критичарској и теоријској пракси, а да је проучавање рецепијентских сензитивних механизма донекле запоставило аутохтоне емоционалне структуре једне приче *per se*.

које текст конституише, затим презентује, а на крају и изазива јавља се, према нашем мишљењу, као суштинско генеричко и генетичко питање свих наратива. Наиме (позивајући се између осталих и на Колрица), један од најистакнутијих припадника критике читалачког одговора Норман Холанд најзагонетнијом појавом при читању сматра наше дјелимично занемаривање чињенице да је свијет са којим се сусрећемо у потпуности фикционалан. То занемаривање изводи се на *емоционалном њлану*, ми наиме не заборављамо да читамо, да је презентовани свијет продукт фикције, ми као читаоци, дакле, замишљамо, стварамо симболички репрезент, али *осјећамо истински*, емоције нису транспоноване на неки удвојени, паралелни ниво, евентуално им интензитет може бити измијењен.⁵ Истичући да је тежња његовог рада не да промијени оно што осјећамо у вези са књигама, него начин размишљања о томе шта осјећамо док читамо (2009: 345), Холанд ипак подвлачи једну битну разлику у емоцијама у стварном животу и емоцијама у вези са текстом: оне прве су обично покретачи на акцију, а за ове друге читалац је унапријед спреман на чињеницу да не може у свијету приче ништа да измијени (одатле можда силна популарност Павићевих романа, или Фаулсове *Женске француској њоручника*, у којима нам је барем понуђено да изаберемо како ће прича да се заврши). Холандов закључак је такође провокативан, мада помало и симплификујући⁶ – уживање у тексту је основни мотивациони фактор постанка и опстанка литературе колико и индивидуални облик промишљања и естетског суда, за разлику од „професионалне” оцјене критичара која у читање уводи научене/усвојене симболичке перспективе.

Ова краћа студија дакако нема претензије да да систематичан преглед свих сензитивних структура које производи нека проза, посматраних као 1) унутрашњи потенцијал, и као 2) одговор реципијентов, и као 3) сав међупростор два поља наративног сентимента, што на најопштијем нивоу сматрамо цјелином. То је посао за много шире засновану и крупнију књигу што би дубоко зашла у домен дескриптивне поетике, и која би, између осталог, морала да установи њихове поетичке ареале и мјеста сусрета и преклапања. Ипак, циљ је да се оцрта емоционални пејзаж приповиједног саздан на сва три наведена поља литерарно сензитивног, на начин који

5 Дејвид Блајх (*Subjective Criticism*, 1978), с друге стране, сматра читање у цјелини процесом у коме се осјећања, размишљања, асоцијације, сјећања – преводе на симболички ниво. Тумачити текст значи заправо тумачити размјере и импликације једног у суштини концептуалног искуства, тј. начина на који је изграђена наша сопствена симболизација. Склонији смо ипак да се сложимо са Холандом, говорећи из (можда и ограничене, али барем аутентичне) визије сопственог читалачког искуства: наше емоције у вези са приповиједањем и причама никада нису биле сублимиране или симболички посредоване, него сасвим изистинске.

6 Према нашем мишљењу, Холанд у својој инспиративној књизи ипак занемарује унутрашње емотивне структуре текста, свдећи их на функцију реактанта у изазивању читалачког одговора.

кореспондира са нараторолошким анализама базираним више-мање на когнитивним принципима читања. Комплементарна слика, барем за нас, освјежила би поглед на настајање, читање, разумијевање и осјећање текста не као сукцесивне и оштро одвојене радње, него, напротив, удружене и узајамне процесе. То није толико бесмислено као што се на први поглед чини ако имамо на уму да је аутор истовремено и први реципијент свога текста, да се дотични често промисли и доживи и прије него је написан, као и да перцепција, а нарочито емотивна, једног наратива неријетко почиње и прије него очи уопште дођу у додир са првим редовима. (Ми претпостављамо, очекујемо прије него што отворимо књигу, примјећује Н. Холанд.) Психологија сматра да емотиван однос између реципијента и дјела почиње и прије него што се тексту приступило, у тренутку када се бира за читање, што зависи од читаочевог тренутног расположења, од претпоставке какву ће емоцију одређени текст изазвати, од његових предзнања, па и предрасуда, и на крају од емотивног циља читаочевог у смислу (само)провоцирања различитих осјећања (Мар, Оутли и др. 2011: 819).

Шта, дакле, подразумевамо под наизглед прозирном одредницом *наративни сензитивни* у ужем смислу, унутар дјела самог? Саморазумљиво, најприје осјећајни набој одређеног дјела, систем његових емотивних пулсних тачака и њихову међуусловљеност и комуникативну мрежу. Али, једновремено, наративни сентимент или наративна сензитивност означавали би сложен процес изградње једног комплекса емоција кроз призму говора: та посредована емотивност зависна је у потпуности од природе језика као медијума и његових одабраних матрица. Самим тим, осјећајност у једној причи увијек је на извјестан начин другостепена, узглобљена; сензибилитет је под већом или мањом влашћу логоса и његових обликотворних потенцијала. Он се може, дакако, пригушивати или пренаглашавати у односу на предзнак проседеа, њиме се дакле у причи увелико манипулише. Главну улогу играју одабрани приповједачки модели – најочигледнији примјер разлике у емоционалној дистанци од исприповиједаног јесу бирање лица преко кога се наратив презентује и/или фокализује, степен присуства доживљеног или управног говора, али и уређење говорног низа и избор лексике. Описано стање ствари је, назовимо ствари мало слободније, једна од канонизованих нараторолошко-херменеутичких парадигми. Али, шта ако се ствари обрну, и као генеративно начело једног приповиједног тока постави сама његова сензитивност, сензибилитет? Односно, ако као тезу поставимо то да је заправо тежња ка суспрегнутој, укроћеној емотивности, смиреном и систематском говору о њој, или пак жеља да се и пренесе и изазове необузdana и разуздана емоција условила избор наративних модела, а не супротно?⁷ То је старо питање о кокошки

7 Овдје се као инспиративно опет може покренути питање о иницијалном, мотива-

и јајету, али није без значаја. У крајњој линији, најприје ће бити да и први и други принцип више или мање важе у појединачним случајевима, али чак и таква мирољубива теза иде у прилог признавању легитимитета креативном потенцијалу осјећајности у прозном дискурсу. И не само то. Емотивност различитих нивоа и квалитета (с једне стране тон, атмосфера, емоције ликова, а друге расположење и предзнање читаочево док бира причу, категорија естетског задовољства као засебна емоција, афективни комуникациони ланац не само на линији читалац–дјело, него и на линији дјело–дјело, или емоције различитих читалаца исте приче у дијахронијским и синхронијским пресецима) сливају се у нов афективни спој вишег реда, *наративни сенџимент* у *ширем смислу и значењу*, јединствен за наративне творевине – и њен, подвучимо, *уљимативни циљ*.⁸

Покушајмо са примјером. Андрићева приповијетка „Зостављање” отвара се предзнаком ретроспекције – жена је напустила мужа и суочава се са репресалијама свог поступка, презиром своје заједнице.

Сви су се изјаснили против Анице. Не само комшилуk и познаници и пријатељи него, са малим изузецима, и њена породица. Њен отац је није примио у кућу оне септембарске вечери кад је одбегла од мужа, и доцније јој је поручио да у његовој кући нема места за беснуље-побегуље које „траже хлеба над погачу”. (Андрић 2012: 256)

И временска и ситуациона дистанца спутавају непосредни лиризам (са)осјећајности што избија у додиру са пресудним догађајима. Нема сумње, у овом бисмо случају могли прогласити доказано мудро вођство *рација* у плетењу наратива, као и поменути другостепеност, тј. узглобљеност емоције.

ционом разликовању при настанку пјесме или приче, будући да поезију углавном посматрамо као пречишћени осјећајни покрет или реакцију из пјесничког бића. У разврставању књижевних родова теоретичар књижевности као језгрену и иницијалну карактеристику у вези са лириком навешће емотивност и креацију пјесничке слике (суштински ненаративног, пикторалног елемента), а у вези са епиком, природно, догађајност, причу. Ипак, П. К. Хоган аргументује да, при ближем посматрању, пада у воду становиште о супротстављености, суштинској разлици у мотивацији и структури „наративне” и „ненаративне” умјетности ријечи. „Умјесто тога”, сматра Хоган, „лирске пјесме су елаборације кључних тренутака у наративу и вођене су истим општим *којнијивним йринцијима*. (...) Другачије казано, прототип лирске пјесме укључивао би фокус на одређену емоцију, удружен са одређеним догађајем или кратким освртом на више њих” (Хоган 2009: 152–153, подвлачење наше). Усвојивши овакав поглед на ствари, ако дакле лирску пјесму посматрамо као емотивну елаборацију кључног тренутка, и причу можемо да сагледамо као фабулирање, каузално увезивање кључних афективних импулса.

⁸ Експерименти и истраживања показују да не само што емоционални доживљаји у вези са читањем трансформишу профил личности читаоца, него и писање представља својеврстан емотивни доживљај и подразумијева мјерљиву кривуљу афективног развоја (Мар, Оутли и др. 2011: 830). Тако акт емоционалне комуникације између стварног и имплицитног аутора, као и стварног и имплицитног читаоца, почиње и прије него што је писање завршено, и прије него што је читање отпочело.

Шта се, ипак, догађа са оним причама у којима не само да изостаје дистанца бестјелесног гласа, прецизне геометрије казивања, унапријед понуђеног расплета сижеа, него кључа за дрешење фабуларног чвора и нема, реципијент се, што језички (нпр., говор у презенту, или захуктаном аористу), што кроз одабране приповиједне матрице (свједок, непосредни учесник) намјерно примиче одсудним збивањима чиме се тајновитост и мистика постављају за врховни читалачки доживљај и утисак? Не говоримо о крими-романима, о задовољству када се имагинарни злочинац бар у тексту шчепа за врат, него о, на примјер, књижевним дјелима са мистичним, готским, хорорним предзнаком.

Упорно запињем све јаче, да ми од крви лепљиво буде за кључић. Бабин петао пресече ноћ, жижак већ догори, угине видело, загусти мрак. Задњи је тренутак: из последње жилице прибрав се, збиља ли или варљиво, кврцне и окрене се кључић. Ја да дигнем капак, али ни померити, као неджим терет да је одозго наваљен. Боже, малаксавају ми руке! Силом је тајне забрављено! Живом се отворити не да! Стравични зној облије ме, теменом проломим прозор.

Безим, оно се дани. (Настасијевић 1991: 25)

Да ли бисмо погријешили ако претпоставимо да је тај жуђени утисак код читаоца, тежња да се изазове крупна емоција – главни управљач текста, осим што је првобитни мотиватор, према коме се сви наративни поступци обликују и савијају? Свакако да је то дијелом јасно само по себи, тј. донекле, али оно *однекле*, у смислу емотивности као конститутивног чиниоца наративне генезе, јесте оно што нас нарочито интересује. На том бисмо мјесту заступали тезу да је емоционалност, осјећајност, као порив условила настанак једног наратива, затим одабрала његов тон, изражајне поступке, потиснула мисаоност и идејност као поступке уобличавања текста и на крају, и најважније, ставила мораторијум на накнадне интервенције приповиједне свијести у правцу смиривања осјећајне тензије и тежње ка шире схваћеној дискурзивности. Другим ријечима, и сасвим слободно, да ли би било исувише бласфемично сматрати да је један приповиједни текст могао настати *и ретшежно* као резултат једног емоционалног стања и тежње да се утисак о том стању подијели и пренесе, а не (искључиво) као продукт рационално дефинисане намјере да се конструише, како га је прецизно одредио Л. Долежел, *меншиални рејрезени мојућеи свијеиша?*⁹ (Јасно

9 Склони смо да помислимо, на примјер, да барем дјелимично теоријски конфликти у вези са концептима имплицитног аутора и имплицитног читаоца почивају на неријешеним ингеренцијама емоционалности једног књижевног текста, будући да је имплицитни аутор или читалац ипак – особа, ма колико апстрактна, а лик, фокализатор, приповједач, инстанца – функција, што је забран који припада когнитивном. В. Бут, спорећи се са *аиеншиаишорима* на имплицитног аутора, подвлачи за нас једну изванредно важну рецепцијску консеквенцу уколико се пристане на одстрањивање

нам је, свакако, да ствари нису црно-бијеле, говоримо о водећим начелним принципима.)

Мисли да је емоционалност као творачки принцип превасходно приповиједних облика дјелимице прокажена у науци о књижевности могли би ићи у прилог и посреднији докази од упадљивог недостатка већег броја текстова¹⁰ који би јој приписали креативни потенцијал. Један од њих, нама свакако међу најинтересантнијим, јесте да се чини да је предусловљеност емоцијом као водећим принципом понекад сама по себи означена као мањкавост чврсте структуре, а да се разбарушена и неуређена емотивност у прозном дискурсу посматра повремено и као одлика слабијег стила. Осим тога, несумњиво је да је својеврсни интелектуализам у проучавању приповиједних структура обиљежио најприје структуралистичку мисао о књижевности, а онда, послје кратког предаха, и посљедње двије деценије – когнитивна спекулативност тежи да у потпуности потисне анализу сензитивности. „По свом амбициозном експанаторном замаху и свеобухватном сцијентистичком усмерењу, пре свега према когнитивним наукама, којим је обележен њен интердисциплинарни карактер, у овој актуелној фази највише се развија *когнитивна наратологија*. (...) У фокус свог интересовања когнитивна наратологија ставља она ментална оруђа, процесе и активности који омогућавају *конструисање и разумевање наратива*” (Милосављевић Милић 2015: 13, подвлачење наше).

Ту је свакако и питање естетске дистанце, што већ дуго окупира све оне који се баве васколиким проблемом рецепције. Ради се,

те личности из наративног хоризонта: „Уколико [читаоци] не искусе емоционално повезивање са аутором кроз ликове, могу због тога да остану ускраћени за етички ефекат. Само читаоци којима је познато узбуђење придруживања ауторима у њиховом пуном ангажману, пуном постигнућу (...) који остављају по страни апстрактна критичка питања (...) само такви у потпуности ангажовани читаоци могу да открију како такво јединство може да промијени живот” (2005: 86, превод је наш).

10 Истини за вољу, и крајње прецизно, постоје два одјељка у двије различите књиге (једна још из 1997, а друга из 2004. године) која се повремено директно хватају у коштац са овим проблемом, констатујући крупни недостатак свих теорија што жмури на оба ока када треба да се суоче са емоционалним фронтом прозе пред собом. Прва је из пера Дерека Едвардса, *Discourse and Cognition*, а другу је написао Ален Палмер и носи наслов *Fictional Minds*. Оба аутора слажу се да се наратологија непоправљиво огријешила о осјећајност приповиједног текста и да је крајње вријеме да се и њоме равноправно позабави („колико сам ја упознат, у наративној теорији веома је мало тога учињено у вези са специфично емоционалним”, Палмер 2004: 115, превод је наш), односно да проучавање сензитивности текста уврсти као комплементарни слој наратолошке анализе. Едвардс, примјећујући да су емоције најстарија експресија нашег бића, „старија од језика” (1997: 178, превод је наш), за централну тему поглавља о емоцијама бира реторички обликовање емотивности и емоционалне категорије (...) са фокусом на емоционалном дискурсу” (1997: 179, 181). Палмер се ипак задржава углавном на неколиким оштроумним запажањима, попут оних да емоција често има когнитивну функцију (нпр., страх је тај који нас упозорава на опасност) и да емотивни одблесак прича чини да се оне дуже памте, али се не упушта у дубљу анализу конструивних могућности емоционалног у прози.

наиме, о становишту да је рецепијент једног умјетничког дјела унапријед заузео посебан комбиновани, когнитивно-емотивни, и рецимо, и прагматичан став да умјетничко дјело самјерава као артефакт, дакле као структуру која квалитативно одскаче од свакодневног живота. Сав могући осјећајни ангажман у вези са њим остаје у неким хипотетичким психолошким оквирима и читалац/посматрач/слушалац их складишти на неком другом мјесту у односу на своје непосредно животно искуство.

Синергија наведених фактора довела је, према нашем дубоком убојењу, до факта да у *ијекућој* пракси ишчезавају готово сви облици персоналне и импресионистичке критике, остајући у траговима у рубним жанровима мисли о књижевности, попут цртица или есеја. Емотивни изливи проучаваоца посматрају се и даље помало покровитељски, с више или мање доброћудне висине, као ознака дилетантства или небриге о сопственом стилу. Несумњиво да је ријеч о посебном структурирању метаговора науке о књижевности, али нешто од „кривице” за прогон емотивности и ријечи о њој свакако пада и на описане формиране вредносне хоризонте очекивања. Сва наука о књижевности као да (опет) има силну жељу да буде што је могуће више егзактно науколика. Уосталом, оно што осјећамо тешко је удјенути у појмовну мрежу и критички апарат; с артикулацијом емоције мучимо се и у обичном животу, а немоли у науци, у којој је још и пожељно ствари нотирати, објективно премјерити и категорисати.

*

Наше је тврдо увјерење да грађење специфичне емотивности одређеног дјела, као одсудног, а често и ултимативног његовог квалитета, ниуколико не почива само на успостављању когнитивно-спекулативног система нарације, нити њено тумачење може да се заврши на идентификацији лица, модуса, гласова, модула перцепције, опсега рационалног обухватања једне приче.¹¹

11 Гласовити Жерар Женет и његове наратолошке парадигме добра су илустрација за оно што покушавамо да представимо као непосредно претходеће, али и текуће и чини се надолazeће стање у херменеутици прозе, што одувијек тежи да се што је могуће више приближи егзактни(ј)м наукама, као што је лингвистика. Женет, конкретно, говори, о семантичкој експанзији *ірамаіііке ілаіііла* у наративном смислу. „Пошто је свако приповедање па макар оно било опширно или сложено колико је то *Траіање за изіудљеним временом* – језичка творевина у којој је представљен један или више догађаја, можда је оправдано да га схватимо као развијање, па и до најширих замисливих размера, одређеног глаголског облика, дакле као експанзију једног глагола” (Женет, према Марчетић 2003: 29).

Пол Рикер, ипак, с друге стране, у књизи *О ііумачењу*, супсумира да се „данас сва филозофска истраживања састају на подручју језика (...) Данас трагамо за великом философијом језика која би објаснила многобројне функције људског значења и њихове међусобне односе” (2010: 15). Али, будући да је „тумачење разумевање двоструког

Свему овоме је циљ да заправо одбранимо хипотезу према којој је непосредно и систематично бављење емотивним и емоционалним хоризонтима једне прозе суштаствено у *шумачењу* (дакле не само рецепцији) наратива, будући да смо мишљења да се емоција може обухватити, у потпуности разумјети и тумачити само – уз емоционално партнерство са наратором, емоционално сјећање на сопствена искуства (живота, текста), *емоционалну њрешиосшавку* (стрепња или узбуђење у ишчекивању исхода нпр.), а не само захваљујући пречишћеним логичко-менталним структурама. (Проучавање књижевности, чини се, све чешће превиђа да се књиге *воле или не воле*. У томе је понекад сва наука.)

Другим ријечима, у међупростору између емпатије или саживљавања и препознавања (када не говоримо о осјећању према бићу, него простору, нпр), са једне, или осјећање одбојности, неприхватања и одбацивања¹², са друге стране, као двије осовине између којих се гради афективни фронт реакција на унутрашње емотивне структуре једног књижевног дјела, прелива се читав један калеидоскоп емотивности осиромашиван чисто когнитивним анализама и несводљив на њих. Обликовање сентимента приче и наша спремност на емоционални ангажман у читању два су вољна акта у креацији васколиког смисла текста.

Носеће структуре афективних потенцијала помаљају се као одредница са којом је могуће започети прецизније и конкретније бављење овом темом. Издвојићемо их неколико да бисмо, кроз тежњу да се издвоје и дефинишу, истовремено и предложили, мапирани тачке проучавања емоционалности једног одређеног наратива као подручја двоструког интереса – 1) анализе унутрашњих афективних структура приче, 2) индивидуалних читалачких одговора

смисла” (2010: 19), задатак тумача јесте да увијек има на уму двојност знака, предмета анализе, чији је дуалитет дубљи и за тумача значајнији од нотираних двострукости „лингвистичког знака, конвенционалног и установљеног”. Одмакнути се од језичке линије анализе текста (па чак и у ширем смислу, тумачења прве линије значења), поуздане и конкретне а стога и заводљиве, за Рикера је неопходно јер „ја нећу рећи да тумачим чулни знак кад разумевам шта он каже” (2010: 16). За тумача је суштаствен, непрестано подвлачи Рикер, умножени симболички аспект изреченог, гдје се не говори о овом лингвистичком двојству између означитеља и означеног, него о новом „наслојавању”, о „односу смисла са смислом” (2010: 24).

12 Реакција одбацивања и одбојности, па и ужаса и гађења, а истовремено и формирања осјећања естетског квалитета, који долазе као реакција на естетику ружног, шока, на теме насиља или читав дијапазон мотива везан за биолошку природу човјекову (стигматизовану, па самим тим умјетности изванредно инспиративну), упечатљив су примјер дјелатног савладавања емотивно-рационалног конфликта унутрашњег бића пред провокативним лицем умјетничког дјела. Удруженим радом свих душевних снага човјекских, и емотивних и рационалних, одређено се стање ствари обухвата, на њега емотивно реагује, а рационом оцјењује и дистанцира, чувајући неопходну одмакнутост сопственог бића од презентоване слике свијета. Све то као да личи на гравитационе и све друге космичке силе према којима једно тијело око другог кружи, али ипак на њега не пада.

на текст условљених унутрашњом психолошком конституцијом, али и затеченим стањем и дјелатним процесима у једном друштву и његовој култури.

Дистанца наративног тока

Под овом дистанцом, саморазумљиво, сагледава се ближи или даљи просторновременски, 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” поврмени 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.

С обзиром на то да рад треба да се позабави неким мање освијетљеним питањима афективности прозе (као њеног генетичког принципа, условно првостепеног квалитета, али и такође условно другостепеног, читалачког одговора), овдје ћемо се осврнути само на један микродетаљ структуре наратива, карактеристичан приповиједни гест, што би као специфична илустрација могло да послужи том циљу.

У напријед пренесеним примјерима наведено је да су природа и интензитет емоције коју текст жели да изазове, као и избор приповиједног лица по логици наративности међуусловљени. Избор може да представља и приповиједну манипулацију, намјерну обману читаоца или пак позив на ангажованије читање, али то такође не мијења факат да то *како ће се приповиједати* изазива практично на самом почетку заузимање одређеног емотивног става код читаоца (да ли се, наиме, осјећа „само” као имлицирани слушалац или пак као потенцијални саговорник). У већини случајева, осим што ће прво лице испровоцирати верзираног читаоца да се одмах упита о поузданости приповједача, оно може (мада не мора) да сигнализира емотивни ангажман наратора и више или мање повишен тон казивања.¹³ Прескачући све систематизације приповиједног времена, начина и гласа, будући да су на другим мјестима темељно анализирани, концен-

13 Из непрегледног мора примјера наратора у првом лицу, што директним казивањем позивају на отворен емоционални ангажман, као најсликовитији егземплар узимамо приче Едгара Алана Поа.

трисаћемо се овдје на један посебан случај наративног *инцидент*а – наиме *аукторијалну ујагицу*.¹⁴ Она ће нам дијелом послужити као илустративан модел у правцу освјетљавања афективног потенцијала личносне структуре једног наратива. Управо на позицији коментатора у приповиједању, његове експликативне надмоћи (стварне или фингиране), може се јасно сагледати природа наративне илузије – као и њена снага или крхкост, у зависности од претензија писца, али богами и од његовог талента. Типу приповједача који нам овдје служи као илустрација у крило пада незахвалан и помало парадоксалан задатак одржавања баланса између свијести о сопственом метанаративном карактеру и тежње да се управо дотична метанаративност украти да би језгро приче остало неокрњено, а то се не може постићи другачије него да се аукторијални наратор изведе из сјенке функције и представи као – особа, персона која *осјећа*.

Са осећањем сличним страху почињем да пишем кратку историју једног дугог и великог страха. (Андрић 2012: 226)

Не мари што, тјерајући мак на конач, ова реченица не упада аукторијално у ткиво текста него га строго гледано отвара – њена је природа таква да слиједи образац гореназначеног типа приповиједања. У само два глагола, дата у презенту, наратор се самопредставља и ишчезава као лице, али и то је више него довољно да читалачко разумијевање претпостави да је предочена исповијест о великој стрепњи заправо интимне природе.¹⁵ *Емџаица*, као афективни одговор, тиме је условила цијелу перцепцију, а то што се плаши приповједач (потпаднемо ли под сугестију увода), што се плаши његов млађани јунак (он сâм), што се плашимо ми, одрасли читаоци, над једном баналном ствари, као што је раскоричена књига из

14. „Интервенција приповедача, у форми коментара, на приповедане ситуације и догађаје, на само њихово приповедање или на њихов контекст; коментаторски екскурс приповедача” (Принс 2011: 24). Ово је један од карактеристичних случајева Женетове наративне металеписе, прекорачивања дијегетичких оквира, упада приповједача. За Женета она не представља само неки пуки наративни, лингвистичко или синтаксички, „прекршај”, већ је својеврсна онтолошка трансгресија, контаминација наративних нивоа која свједочи колико о вишеслојности презентованог свијета, толико и о томе да његове границе нису непропусне, сугеришући да су свакако пропусне и у вантекстовном смислу. Све наведено, сматрамо, утиче на читаоца првенствено на емотивном плану.

15. Према теоретичарима прозе, коментари се квалитативно разликују од остатка наративног ткања будући да прекорачују морфолошко и семантичко поље омеђено наративом, пројектујући и просторно и смисаоно шири оквир од оног који прича подраумијева: „Коментар најчешће допуњава изоловану сферу приче (јунак, поступак, догађај, судбина) њеним могућим вантекстовним оквиром, којему припада и конкретни читалац” (Иванић 2000: 13). Продријети у суштинско значење коментара, пише Д. Иванић, осим што подраумијева значај комуникације са имплицираним читаоцем, захтијева и поимање „смисаоне хијерархије дјела и ауторове намјере” (Исто, 12).

Наше разматрање коментара, између осталог и због дужине текста, овдје је строго илустративне форме, а у вези са његовим афективним потенцијалима, и не претендује на теоријску систематизацију природе коментара уопште.

школске библиотеке, за нас је довољан доказ колику генеративну и интегративну моћ има једна једина емоција у настанку и рецепцији приповијетке.

Овдје застајемо у разматрању тема емотивности и емоционалности у вези са приповиједним лицима да бисмо им се вратили на неком другом мјесту и другом тексту, али и да бисмо прешли на двије њима сусједне, наиме фрустрацију појединца као окидач емоције и реакцију читаоца на креирани текстуални подстицај.

Фрустрација лика – конфликт као језгро догађаја. Емпатија

У психологији проучавања прича и реакција реципијента на њих постоје и оне струје које, помало упрошћено, тврде да су у основи свих наратива (приповиједно структурираних догађаја) заправо фрустрације припадајућих ликова.¹⁶ За психологију, фрустрација је емотивни одговор бића које се суочило са препреком.¹⁷ (Као дефиниција наративног импулса, нуклеуса око кога се зачиње фабула,¹⁸ та хипотеза заиста може звучати веома примамљиво.) Израста из неприхватања индивидуе на границе постављене њеним циљевима, а коријени се, такође, и у тежњи са блаженим осјећањем које наступа пошто се блокаде превазиђу а жеље испуне. И што су ограничења озбиљнија, фрустрација особе је већа (ово не мора да има чврсте везе са тзв. објективном стварношћу, увјерење о снази ограничења формира се у личности самој). Зато фрустрација може имати интерне или екстерне разлоге – први се тичу њених страхова, несигурности, самопоуздања и увјерења у сопствене способности, нпр, а друга објективних препрека спољног свијета, што се зачињу чим личност иступи из видокруга омеђеног сопственим бићем. Реакције на ову негативну емоцију, у смислу и емоција и предузетих

16 Чак и она књижевна дјела која смо склонили да одмах прогласимо безвриједном литературом, попут једнодимензионалних љубавних романа чији је ултимативни закон жанра хепи-енд, имају у основи заплета фрустрацију. У њима је структура жеља/препрека/фрустрација/превазилажење/задовољство и најогоњенија: фабуле се у готово сто одсто случајева баш на њој заснивају. Без те шеме не би ни било наратива – „завољели су се и вољели до краја живота” није никаква прича, то је само изјава.

17 Дамасио пише да у основи развоја у све шири спектар ове групе примарних емоција (фрустрација/задовољење) стоји биолошки механизам. Он се претапа у окружење у коме се емоције стварају и везује се за дати контекст. „Како се развијају и ступају у интеракцију, организми развијају фактичко и емоционално искуство у вези са различитим објектима и ситуацијама у припадајућој средини и стога имају могућност да повежу многе објекте и ситуације који би иначе били емоционално неутрални, са објектима и ситуацијама које су природно предодређене да изазивају емоције” (Дамасио 1999: 60).

18 Логично је да је структура са фрустрацијом као приповиједним импулсом најочигледнија управо тамо гдје је догађајност примарна у причи – као што је случај са бајкама или епском фантастиком.

акција, могу бити двојаке – позитивне, у правцу превазилажења препреке или активне борбе са негативним осјећањем, или изразито негативне, као што је нпр. (ауто)агресија. Нема људског бића (па дакле ни читаоца) неупознатог са фрустрацијом – зато је њено разумијевање инстинктивно, спонтано, чак и када се мотиви не разумију, па и осуђују.

Фрустрација је, дакле, осим што је емоција, и замајак заплета. Жудња (која је увод у фрустрацију) у наративу (Рене Жирар говори о *миметичком карактеру* наративне жудње) може бити презентована као једноставна линија која повезује субјекат са објектом или пак као троугаона структура у којој значајну улогу узимају *медијатори* (1965: 2). Медијатор жудње, пише Жирар, према коме се она обликује и усмјерава јесте Други; у односу на наративну раван његова позиција може бити спољашња (Бог, књижевни лик) или унутрашња (гдје Други често постаје ривал, препрека на путу преображаја), а сама жудња је метафизичког типа – јер представља *жудњу да се буде*. Жирар зато посвећује доста пажње свим вршним тачкама троугла: субјекту, објекту и медијатору и њиховим међусобним односима, износећи у вези са медијатором и једно занимљиво поређење: „Објекат је посреднику што и реликвија свецу (...) Вриједност реликвије зависи од њене близине светитељу. Исто је са објектом у метафизичкој жудњи” (1965: 83, превод наш). Жудња провоцира на акцију, на чин; чин на реакцију и посљедицу; посљедица на емоцију и промишљање, како ликовата тако и читалаца, а видјели смо, према свему судећи, и аутора. Читалац је пак за један корак краћи него лик (а нарочито аутор) на равни догађајности – он не може да дјелује у вези са посредованом фрустрацијом, изазваном оним што је испричано. Од степена и квалитета афективног читалачког ангажмана, па и карактера и искуства читаоца зависи како ће се и у шта у емотивном сјећању и искуству таква фрустрација преобликовати. Крупно је питање, такође, шта/ко су медијатори *наше* читалачке жудње, тј. према чему/коме се она самјерава, ако се и живот посматра као узбудљив и непознат наратив/текст?

Сви, дакле, покрети у оквиру једног наратива, сви акти који су почињени и о њима је извијештено, формирају кружни ланац сензитивних реакција, креирају непоновљиву емотивну атмосферу ван корица књиге и преко граница сусрета једног пара очију са текстом. Њих дакако има неколико врста: чак и потпуна равнодушност читаоца на одређена збивања у причи може се прогласити за својеврсни емотивни одговор – минус присуство емоције свједочи или о потпуној дистанци, или о „неоспособљености” афективног апарата реципијента (због недостатка животног искуства, нпр)¹⁹

¹⁹ Јаус, у *Естетички рецепције*, примјећује да референцијални систем читаоцевих очекивања „за свако дело у историјском тренутку његовог појављивања обликује на основу пред-разумевања родова, на основу форме и тематике одраније познатих дела и

или пак о изостанку естетске вриједности²⁰ (дозвољено је, наравно, и комбиновање могућих разлога).

Дакле, причом могу изразито да буду фрустрирани баш – реципијенти. У *ја-ѝријовиједању*, на примјер, код грађења непоузданог приповједача без коначног кључа за тумачење, фрустрација *завршетка ѝриче* почива на ефекту перманентне двосмислености. „Ако је конкретизација фундаментални процес естетског искуства, ми не можемо да осјетимо да је дјело цјеловито и да је искуство комплетно уколико одговарајућег завршетка нема” (Хелер 2002: 18, превод је наш). Ипак, *ѝаква* фрустрација (као чиста афективна реакција) може постати и емотивни прелив са позитивним предзнаком у рецепцији једне приче. Нпр., у остварењима из домена *чистије фанѝасѝије* поменута се перзистентна неодлучност претвара у нов естетски квалитет самог текста, и остаје као преовлађујућ утисак дуго након завршетка читања. Најбоље фантастичне приповијести рачунају управо на тај тренутак, и памте се према рецептивном конфликту енигматичног завршетка, дајући фрустрацији самој позитиван естетички предзнак.

У којој мјери осјећања и акције ликова провоцирају емпатију или дистанцу зависи не само од карактеризације, него и од профила читаоца, па чак и од предувјерења у сусрету са текстом (понајприје са насловом). Предубјеђења могу бити различитих облика и распо-

супротности поетског и практичног језика” (1978: 60). У случају да изостане било које од наведених знања, али и у случају недостатка искуствених, животних чинилаца, читалачке компетенције удаљују се од замишљеног идеалног профила.

20 Естетска вриједност, као ултимативни умјетнички квалитет, своју жижку има у пресеку синхронијске и дијахронијске перцепције јединственог умјетничког дјела, донекле и цјелокупних корпусâ којима то дјело на овај или онај начин припада. Као таква, она је нужно резултанта оних помало нејасних појмова којима се означавају дух времена, традиција и укус, али и сама, будући да има одређени обликотворни потенцијал, утиче на формирање поменутих феномена цивилизације и културе и установљавање нових естетских вриједности. Она је слагање у духу индивидуе (и творца и реципијента) или пак колектива, у данашњем тренутку, и традицијских токова који носе културно памћење. Због та два варијабилна аспекта (трајног и тренутног, историјског и садашњег, дијахроног и синхроног) естетска вриједност је подложна ревалоризацијама, односно поновном вредновању у сваком сусрету новог читаоца са текстом. „Реконструкција видокруга очекивања пред којим је једно дело у прошлости стварано и прихваћено омогућава, с друге стране, да се открије на која је питања текст дао одговор и да се на тај начин закључи како је некадашњи читалац могао видети и разумети текст. Овај приступ коригује већином непознате норме класичног или модернизовању склоног разумевања уметности и заобилази у круг затворени рекурсе на општи дух епохе”, пише Јаус (1978: 68). Увођење одређеног дјела у категорију класике или култа може бити погубно за практичну провјеру његове естетске вриједности за живућег појединца или групу којој припада – природа канона тежи и да онемогући критички дијалог са дјелом пригушујући добрим дијелом баш аутентичан афективни одговор. Када, дакле, говоримо о изостанку регистровања, а самим тим и афективног одговора читаоца на (етаблирану) естетску вриједност, при томе најмање мислимо на њено генерално одсуство само по себи – ријеч је о изостанку бар једног од управо побројаних услова да би њено присуство засјало у пуном обиму.

на, укључујући однос према самом аутору, познавање његових претходних дјела, естетике његове прозе, изложених политичких или идеолошких ставова, па чак и личних симпатија и антипатија према његовој физичкој појави. Хоризонт очекивања, ван најстроже равни самог текста, обликују, осим тога, и жанр, графичка опрема књиге у рукама, у савремено вријеме свакако и свеопшта доступност информација о сваком постојећем или пак припреманом тексту. (Приче у савременом свијету живе и својеврстан параживот у облику интернетских форума, кратких рецензија и размјена мишљења он-лајн, гдје није риједак случај да се, у постмодернистичким кључевима, оне накнадно разрађују, заплети мултипликују или пак основни наративни токови мистификују од стране – читалаца.)

Емпатија ће се, и логично је, најбрже и најприродније развити у додиру са оним емоцијама лика чије је искуство блиско, познато читаоцу. Ово осјећање, које у естетском доживљају укључује и когнитивне аспекте као свјесну тежњу да се емоцијом обухвати осјећање друге индивидуе, кључан је сегмент рецептивних перспектива. Нешто примиреније, одмакнутијег карактера биће оно уживљавање при усвајању/креирању представа универзалних емоција и осјећања. Јача дистанца, с друге стране, по правилу прати или догађаје у вези са којима читалац нема искустава, знања или додирних тачака, или, што је свакако занимљивија појава, кад се читалац свјесно и намјерно ограђује од предоченог у тексту. Одмакнуће од презентованог тако може да се заштри до одбацивања и револта, ако се приказани догађаји, сами по себи или пак начини њихове презентације, сукобљавају са концептима живота и стварности читаоца које он непрестано има на уму као паралелне (попут извјесног идеалног свијета) док гради слику свијета коју му нуди сам текст. Зато негодовање може да интерферира са естетским задовољством у мјери да се ово потоње у потпуности уруши – авангардна естетика шока, рецимо, један је од најупечатљивијих примјера, мада и савремено доба, нарочито када је о филму ријеч, може да се похвали сличним остварењима.

Осим што су за емпатију, равнодушје или дистанцу према једној причи важни општи психички профил и тренутно расположење читалачке индивидуе, средина/култура²¹ у којој се рецепција одвија

21 Концепт *средине* подразумијева непосредно физичко и социјално окружење (друштвени односи, културни обрасци), у оквиру којих се обухваћене групе људи идентификују и интегришу. Компоненте друштвеног окружења, осим културних и образовних аспеката у ужем смислу, подразумијевају и економске и политичке факторе, степен демократизације једног друштва, религијски профил заједнице, али и начин на који се природни ресурси реконфигуришу под утицајем људи (према Барнет, Каспер 2001: 465).

Социјално окружење се стога посматра и као синхронијски и као дијахронијски концепт, будући да се у обзир узимају колико његова битна обилежја у тренутку анализе толико и свијест о динамци промјена кроз које неминовно пролази. За друштво-

круцијални је предуслов за формирање квалитета читања. Премда Јаус сматра да се „однос књижевности и публике не исцрпљује у чињеници да свако дело има своју специфичну и социолошки одредиву публику, да је сваки књижевник од ранга зависан од миљеа, круга представа и идеологије своје публике” (1978: 65), Патрик Колм Хоган у књизи *Ум и његове њриче* ипак аргументује да наративи у различитим срединама слиједе ограничен број схема задат културолошки условљеним представама о емоцијама. Џон Елстер подвлачи да су емоције универзална категорија људске психе, али да је њихово испољавање условљено културним матрицама, при чему је културно раслојавање могуће извести на много различитих начина – на нивоу географије, нације, религије (гдје су разлике свакако најочљивије), пола, образовања, старости, интересовања, итд. (Елстер 1999). „Стимулуси који узрокују срећу, страх или тугу чине то релативно конзистентно код особа које дијеле исто социјално и културно залеђе”, пише А. Дамасио (1999: 39, превод наш). Такође је позната и теза одређених струја психологије, према којој је емотивност, свакако, природна људска особина, али су природа те осјећајности, начин на који се испољава и прилике у којима се јавља – искључиво културолошки задати. Ова теорија повезује Хогана са напријед цитираним Гумбрехтом (фуснота бр. 1) и његовим ставом о немогућности да се атмосфера теоријски уобличи и пренесе: идеална перцепција сензибилитета једног дјела, закључили бисмо, тражи не само обавијештеног²² читаоца, него реципијента који *осјећа* социокултурни контекст у коме је дјело настало. Па чак и ако се извјесна емоција, због измијењених временских оквира, социокултурних прилика, познаје

ну средину је такође од изузетног значаја и њен (само)посматрачки потенцијал, тј. начин на који процјењује друге заједнице, али и покрете и појаве унутар себе саме. То се заправо одлично види у књижевности, а понајбоље у причама, приповиједању.

22 Да бисмо били освијешћен, па самим тим и компетентан читалац и коментатор властитих емоција у додиру са текстом, ваља се запитати шта о сопственом емотивном склопу заправо знамо. Да добијемо колико-толико цјеловит и поуздан одговор, интроспекција није довољна, пише Џ. Елстер, будући да није свака особа у прилици да искуси сваку емоцију о којој може да буде обавијештена, нити пак да објективно суди о властитим емоционалним реакцијама. Прва линија допуне информација потиче из непосредног окружења, од људи са којима долазимо у додир, али ни они не морају бити ни исцрпна ни поуздана референца. „За основне узрочне механизме који учествују у емоцијама – шта им је окидач и како узрокују одређене врсте понашања – одговоре морамо тражити у психологији и биолошким наукама”, пише Елстер (199: 16, превод је наш), напомињући да је о емоцијама он сâм ипак највише научио од филозофа и – приповједача. Идеалан, повлашћени читалац је дакле образован, упућен у текућа знања поменутих наука, склон интроспекцији, свјестан културних матрица из којих потиче али истовремено и упознат са свим њиховим облицима и динамиком и ван сопственог културног модела (или „интерпретативне заједнице”, како би је назвао С. Фиш). Ипак, наше је скромно мишљење да је он најмање занимљив за проучавање и са књижевнотеоријског, и са књижевноисторијског, па и социолошког гледишта: емотивна варничења, мимоилажења, одсуство емотивног ангажовања или његово пренаглашено присуство код мање идеалних реципијената говоре много више о преломима и промјенама у једном друштву и једној култури.

само као мутно (предо)сјећање – као говорници језика, баштиници традиције, интуитивно је појмимо и барем док траје прича у њој учествујемо. Витгенштајн је већ то једноставно образложио – *Границе моја језика су границе моја свијетла*. Дијељење заједничког хоризонта емоционалних реакција свакако не мора бити идеално да би реципијент наратива перципирао причу, али одређени обрасци положени у склоп што рачуна на саживљавање са осјећајним профилем лика траже да буду препознати да би се очекивани окидач емоције уопште активирао. Културолошки концепти не морају бити оквир у коме читалац живи *свој* живот, па чак нужно ни предмет његовог личног поштовања (конфликтан однос, чак, могао би бити предмет посебне студије): ријеч је, наиме, о више-мање интуитивном и интимном препознавању унутрашњих афективних образаца на чијим заједничким параметрима почива једно друштво.²³ Такав је случај са несрећном Андрићевом милосницом Маром, над чијом се погнутом главом надвија читаочева емпатија већ од прве провале неутаживог стида и срамоте, која ће је на крају довести до слома и лудила.

Првих дана, кад су је тек довели из Травника, она није могла никако себи да дође. Физички бол овлада потпуно њоме; и тек кад он, последице првих ноћи, поче да ишчезава, појави се, да је мучи, нејасна али мрачна и тешка мисао о гријеху и срамоти. Она се бојала паше, гадила оне Саре Јеврејке, и стидила дана и свијета. Није могла да спава, а и у сну се осјећала проклета. (Андрић 2012: 86)

Али, за потпуно разумијевање Марине трагедије још је важнија посљедња реченица, о сну и проклетству. Јер, несвјесни дио њеног бића који страшном снагом искрсава када заспи, па и онај условно речено свјесни, у непрестаном ужасу пред надолазећим судом и проклетством укаљане душе – јесу управо ухваћени у мрежу колективне афективности и њених егзистенцијалних парадигми. Том истом

23 „Припадници различитих култура формирају изразито различите представе о себи, другом, као и о међузависности другог и себе. Ови конструкти могу да утичу, у многим случајевима, на суштину индивидуалног искуства, укључујући размишљање, емоције и мотивацију. Многе културе имају јасну концепцију индивидуалног, што инсистира на фундаменталној повезаности између својих чланова” (Маркус, Китајама 1991: 226, 227, превод наш, подвлачење наше). И док је за западна друштва карактеристично (пре)наглашавање индивидуалности и вјере у чврсте границе инхерентне цјеловитости засебног бића, „многе незападне културе инсистирају на суштаственој повезаности једног људског бића са другим (...) За разлику од независног ја, сигнификантна обилежја *сойства* у овом контексту леже у међузависности чланова заједнице, и, самим тим, у компонентама личности *више изложеним јавности*” (Исто).

Изложеност јавности и њеном суду у нашем се примјеру, и небројено пута баш код Андрића, јавља као извор разматране фрустрације и покрета бића ка отимању, ка слободи. Емоција колектива, с друге стране, постављена је корективно – она се јавља као жива управљачка сила у тежњама издвојених, скоро гетоизираних група да се ништа не окрњи од природе и части колективних идентитета. Примјери свакако не морају бити само условно речено негативни, ка „подсецању колена” штрчућој индивидуи, али су као такви најупечатљивији.

мрежом и читалац обухвата наратив, и премда она може функционисати и када је добављена, преузета – наше је дубоко увјерење да је емотивно најснажнија кад је сплетена у читаочевој кући.

Емотивност простора: афективни хронотопи

Можда бисмо кроз мала врата горе оцртане метафоричне куће најбрже ушли у срце следеће теме која нас окупира када размишљамо о конструктивном потенцијалу емотивне стране наратива. Ријеч је, наиме, о афективним ореолима хронотопа. Сензитивни одговор читаочев, наш је утисак, на хронотопе једне приче у највећем броју случајева је више инстинктиван, можда и подсвјестан, него реакције на емоционална стања и животне изборе ликова, као и презентоване догађаје. Читалачке осјећајне реакције на осликани вријеме–простор заузимају исти онај положај у емоционалном пејзажу који једно дјело слика, као и кулисе у односу на драму која нам се одиграва пред очима: фокус је на лицима, радњи, али се, макар и невољно, пажња бави окружењем, будући уроњена у њега, региструјући све крупније и суптилније промјене што се у њему одвијају. (Неколико ријечи о оним наративима који се према хронотопу односе битно другачије нешто касније.) Приповиједање без хронотопа не може – оно није у стању да бестежински лебди, не може да се структурира без, макар и најмагловитије, тачке у којој се сустичу простор и вријеме.²⁴ Чак и онда када модерна проза грчевито настоји да се тих ограда ослободи, у батргању приповиједног гласа лоцираног у неком имагинарном *мијелу*, у *времену* потребном да се нешто саопшти – опет се назире хронотоп, ма колико његове границе биле порозне.

Спацијалност је у проблематици хронотопа нарочито занимљива јер је питање простора (у ширем смислу, питање перцепције уопште), за књижевност нераздјеливо од питања субјекта, и његовог односа према објекту, односно свему што је на овај или онај начин ван њега самог, осим у случајевима интроспекције (гдје се унутрашње биће такође објективизује, у мјери у којој је то могуће). Са простором и његовим *границама* (о којима је већ било ријечи у

24 Удаљивши се на овом мјесту од чистог приповиједања, а имајући и даље на уму наративе генерално, поменућемо само да је неизмјерно занимљиво како се концепт антитеатра, и даље завистан ако ишта друго барем од идеје о тексту, поиграва са хронотопијом. Он рачуна баш на ефекат нелагоде, у крајњој линији осјећања бесмисла, код читаоца док деструише просторновременске координате:

„Сеоски пут. Дрво. Вече. (...)”

ВЛАДИМИР (повређен, хладно): Може ли се знати где је Његово височанство провело ноћ?

ЕСТРАГОН: У јарку.

ВЛАДИМИР (задивљено): Јарку! Где?

ЕСТРАГОН (*дез тесџа*): Тамо.” (Бекет 1964: 6, подвлачење наше)

вези са фрустрацијама) суочени смо стално, несвјесно или свјесно, будући тјелесна бића (а и тијело по себи је посебна врста простора). Тако су спацијални односи истовремено питање релација између Мене и Другог (неживог или живог), или, у крајњој линији Другог и Другог, оних које ја посматрам. Такво посматрање неизоставно мора носити афективну компоненту.

Сада ћемо, ипак, имати на уму нешто конкретније хронотопе, не бисмо ли на њиховом примјеру покушали да образложимо како сам појам *иротјорвремена* и његова конкретна оваплоћења утичу на тон једне приче, али и на њен непосредан пријем.

Понајприје, пристанком на читање и положај онога који вођен кроз свијет (односно онога коме је приповиједање намијењено), читалац пристаје и на пријем *субјективизованој* времена у читаном дјелу, који потиче од путовође кроз текст, односно од његовог *доживљаја* предоченог времена. Диктат приповиједног гласа, који растеже, или пак драматично акцентује један наративни тренутак а преко другог прелијеће не говори само о манипулацији грађом, него врло често баш о емоционалном односу самог приповједача према догађајима. Такође, језичко представљање, односно осликавање те темпоралности мора да тече кроз конструкцију глаголских облика уз чију помоћ приповиједно лице/инстанца фиксира у времену представљану приповиједну ситуацију, будући да је низ догађаја, заправо, низ микро- или макропромјена у просторвремену, упркос томе што Лихачов сматра да „проблем приказивања времена у књижевном делу није проблем граматике” (1972: 257), о чему би се свакако још дало дискутовати. (Да ли ћемо вјеровати предоченој темпоралности, да ли ћемо је сматрати поузданом, да ли фактичком или симболичком, друго је питање; сматрамо да се ипак не може пренебрегнути да семантика личних глагола има тврдо основно значењско језгро вршења једне радње у одређеном времену са припадајућим субјектом, језгро које никаква метафоричка транспозиција не може до краја докинути.) На приповједачево темпорално устројство надовезује се читалачки утисак о наративном времену. У садејству те двије силе, приповиједне и рецептивне, настаје темпорални сентимент једне приче, са својим конкретним емоционалним пољем и варијаблама измјењивим при сваком другом читању, па чак и када је о истом читаоцу ријеч.

Донекле је, мада не и у потпуности, слична ствар са простором. У поимању просторног у приповиједном ткању читаочева неминовна полазна тачка зависна је од приповиједног гласа, о њему се не може сазнати ништа без нараторове дескрипције²⁵ или барем извјештаја о кретању лица.²⁶ Самим тим, савез склопљен са двије стране текста

25 Док о времену може имати неки, барем магловити, утисак, ако ништа друго а макар онај о часовима утрошеним на читање, и о сразмјери тих часова у односу на субјективну и објективну важност прочитаног.

26 „Просторне релације могу се конструисати на базичном и релативно стабилном

уједно је и чвршћи. Простор се, дакле, мора установити први (због тога и јесте зависнији), прије него што се у њему оваплоти вријеме; тај процес да се испратити од најстаријих и најсимболичнијих наратива до модерних прича: „Митске приче нас углавном воде уназад, у ту безвремену тачку, тачку нултог протицања, у којој време нестаје и у којој све постаје простор, циклична путања света” (Ђајић 1998: 37). С тиме се слаже, на примјер, и књига Постања, јер „у почетку створи Бог небо и земљу”, без обличја и пусту, а стварање свјетлости која је растјерала таму над безданом, и божје именовање дана и ноћи, означило је почетак времена. Није наодмет вратити се управо на ове чињенице о поимању просторног будући да оне опомињу да се у читању тако природно, ненаметљиво, активира оно емоционално архетипско, и структурно и динамичко.

Афективне споне које ће читалац успоставити са дјелатним кулисама наратива, физичким карактеристикама свијета у коме јунаци обитавају, нарочито су занимљиве ако наратори транспонују и бирају за позорницу дешавања објективно постојећу средину, гдје се рачуна на препознавање импликација које и реални и симболички надограђен простор носе. Ово је у литератури важна дистинкција у односу на нелитерарни текст и његово ситуирање догађаја²⁷ – простор и његове географске одлике у језику (а додатно – и у књижевности) емотивно се наново наслојавају. Процес креће од самог именовања, од топонимије. „Имена су скамењени смехови, написали су Хоркхајмер и Адорно (...) Свако име на карти је кристализација, опредмећивање, то јест трансформација у један предмет неког односа” (Фаринели 2012: 50). Осим тога, Фаринели и подвлачи за модерну књижевност једну изузетно важну чињеницу, а то је да данашњи концепт пејзажа заправо припада духу модерности, који дугује много и „припитомљавању” (дакле емотивном односу) географских одлика, екуменизму човјека и простора.

Израженије заједништво субјекта и непосредног окружења дозвољава и његово интимно посвојење, осјећања љубави, припадања, али и револта, одбацивања, скучености, грча. У приповиједању, назначена сензитивност може имати различите степене, од једва разазнатљивог прелива дистанциране наративне инстанце, преко горкохуморних акцената, до повишених и грозничавих излива при-

топографском нивоу, повезујући објекте и локације, али исто тако могу проистећи из покрета ствари и људи по наративном свијету” (Брицман 2007: 55, превод је наш).

27 Фаринели биљежи, разјашњавајући процес именовања и превођења на другу симболичку раван географских одлика у очима „инсајдера” и „аутсајдера”, да је пејзаж „начин на који модерни дух схвата свет у облику места, дакле једно представљање подложно вези иконичке врсте и које начелно искључује и индексни и симболички ниво” (2012: 52). Тако је ауторки овог текста (нека нам буде дозвољен један малени лични екскурс), истовремено Сарајки и Вишеграђанки, било несамјерљиво теже концептуализовати ова два града и њихове емблеме у Андрићевој прози као симболичке, него што је то случај са било којим другим стварним простором литерарно транспонованим.

повједача у првом лицу, који својом емоцијом боји цјелокупан простор и тако му замагљује реалне координате.

Ти су брегови прастаре формације, са солидном базом, богате хумусом, травом и шумом, изложене при дну незнатним ерозијама а по врховима збријане сјеверним вјетром. На њима расте све. Понајвише црн бор и оморика, прошарани честим шипразима бјелогорице и стрмим ливадама на типичним пропланцима који дају милину босанском предјелу. (Андрић 2012: 78)

Двојица официра псују, отирући зној.

– Сестру им, њима и њиховој Босни! Зар је ово нека земља? Пењеш се, пењеш, и ломиш као да ћеш у небо стићи, а кад се испнеш нема ништа: нови камењак и нова стрмина.

– Пфу! Тухаф вилајет. (Андрић 2012: 92)

А затвор и вежбе и касарна смрадна, вашљива и дерна, тако ме мало дира. Ја сам залубљен у воде ове и дрвеће, иза бедема, које се губи међу барама жутиим и зеленим, крај којих је трава тако мека, опржена и топла. И волим свој живот чарју коју сам осетио лане, кад сам се враћао из оних блатних, младих, пољачких шума, где су онолики остали, подерани и крвави, са разлупаним челом. У мрачним ноћима, по малим кућицама и колибама, где се наћох на стражи са неколико момака, ја пишем много шта чега се нерадо сећам. (Црњански 2016: 6)

Атмосфера: свеобухватна сугестивност емоције

Хронотоп нас, дакле, преко своје природе и улоге елемента који нарацију укотвљује, емотивно боји и симболички обиљежава, доводи до посљедње важне одреднице у овом раду о којој желимо понешто да напишемо. Ријеч је, наиме, о *атмосфери* или *тону* једне приче.²⁸ *Речник књижевних термина* под одредницом „Атмосфера” доноси, између осталог, запажање да се она остварује „тонским и осећајним модулирањем тематике, асоцијативним и сликовним поистовећивањем спољашњег и унутрашњег, природе и доживљаја, друштвено-историјског простора и појединачне судбине” (2001: 60). Ипак, нашем доживљају овог појма можда је најближа дефиниција Тонија Грифера: „Често кажем да су атмосфере ‘опросторена’ осјећања: такорећи, оне су специфични емоционални квалитет предоченог оживљеног мјеста” (2014: 36, превод наш), будући да сажима неколико важних одредница чије смо обресе у стварању посебне осјећајности наратива покушали да оцртамо: простор, његову антропоморфизацију, непоновљиви емоционални квалитет једног текста.

28 Ми ћемо ова два термина, оба у њиховом метафоричком озрачју, користити синонимно, иако се наилази на дефиниције које их значењски раздвајају према одређеним нијансама.

Атмосфера је, нагласимо, *сујерисана, њосредована* осјећајност. Није сама по себи именована, или глаголски фиксирана, као у исказима „Дјевојка је од прошле године заљубљена” или „Селјаке обузе ужасан страх” (премда сви ти искази улазе у њено биће), него се до комплетног утиска о њеном квалитету доноси и синхронијски и дијахронијски – и у току читања, на свакој страници, и по завршеном читању. Она је, такође према Гриферовим ријечима, омни-презентна, чак и када је потпуно повучена у позадину, јер припада приповиједању самом као *емојивна ситуација*. И баш као што не постоји тренутак у животу када човјек није на неки начин емоционално ангажован (и нирвана је некакво душевно стање), тако нема ни тренутка у наративу који не би био афективно обојен.

Постоје, опет, оне приче којима је атмосфера практично све и свја. Њихов тон постаје скоро па њихов главни јунак. *Дневник о Чарнојевићу* најупечатљивији је примјер, час у хармоничним час у дисонантним преливима емоционалних тонова. Догађаји, колико год били ситни или крупни – рат, ноћ љубавника, боравак у затвору, „весело убиство”, разливају се у магли сјете приповједачевог једноликог, мелодичног гласа:

Јесен, и живот без смисла. Провео сам ноћ у затвору са неким Циганима. Вучем се по каванама. Седнем до прозора и загледам се у маглу, и у румена, мокра, жута дрвета. Где је живот?

Оне кржаве, црвене, топле шуме, непрегледне пољске шуме, како ме уморише. Војник сам; о, нико не зна шта то значи. Али у овој бури што је завртела мозак свету, мало је људи који тако слатко и мирно живе као ја. Вучем се од града до града, под овим јесењим дрвећем, руменим и жути, које има на мене исто толико утицаја као на Хафиса вино.

(...)

Па ипак било је свечано. Говорило се и говорило, а над нама, високо на слици, грлила се три гола младића, клечећи и љубећи тробојку. Био је весео дан, Видовдан. Увече су се изопијали, но то је код нас „од прадедова”. Разбили су прозоре, и многи су путовали. А топла ноћ, звездана ноћ, распаљена од једног лепог убиства, хорила се од граје и жагора веселе светине. Пред зору сам дошао кући, легао сам, да спавам; Видовдан је био прошао. Сутрадан су лепе Босанке, испраћене од кршних далматинских ђака, путовале срећно са својим маторим мужевима. Одох и ја. У возу су сви грдили убицу. Једна госпа причала је да је тај смешни, видовдански јунак био „покварен” и да су сви гимназисти и све гимназисткиње у Сарајеву „покварени”. Мени су очи биле пуне суза.

Ах, био сам тада још млад, ах, тако млад. (Црњански 2016: 4)

То што ћемо закључити да је дубоко сензитивно прожета проза заправо *лиризована*, приближена поетском говору, свакако је тачно, али може значити и опасност од поједностављења (и пренаглаша-

вања поетске компоненте), при тумачењу, чисто прозних квалитета једног текста који жели да задржи свој идентитет једновремено као *приповиједни* и као *високо емотивни*. Та природа двострукости лиризоване прозе најважнија је њена идентитетска карактеристика.

*

Уз све пристајање на опасности личног тона (нарочито прокаженог у науци о књижевности) у тумачењу једног умјетничког текста, закључили бисмо кратко да није аналитички гријех вољети или не вољети приче или пак бити равнодушан према њима, као што није погрешно прилазити им са емоционално обојеним ставом. Сматрамо да за проучаваоца није неопходно, па често чак ни пожељно, а у крајњу руку ни могуће да одложи испред врата једног наратива свој лични профил нити своје расположење. Оставили бисмо повремено по страни и панични страх од живућег створа аутора и могућег утицаја његове личности на правовјерни пријем текста.²⁹

Емоционални слој приче, наше је становиште, не само да може да буде проучаван као равноправан сегмент у конституисању текста, него као такав и *мора* да буде посматран уколико анализа тежи да буде комплетна. Сентимент једне прозе, поновимо, није само пуки објект посматрања, него конститутивни чинилац што излази из оквира саме приче и шири се на „стварни” живот, што је била и остала најдрагоцјенија особина књижевности. „Емоције призване литерарном фикцијом такође имају утицаја и на наше когнитивно процесуирање пошто се читање заврши. Оне не само што мијењају начин на који размишљамо, него имају и шире трансформативно поље дјеловања” (Мар, Оутли и др. 2011: 828).

Свјесни смо тога да назначени циљеви овога рада могу изгледати и као тзв. рупе на саксији. Ипак, имајући на уму традиције напора да се емоције увуку у само језгро разговора о приповиједању, али и тренутно стање науке о књижевности које, бар се нама чини, тим напорима успјешно одолијева, жељени акценат је стављен на тежњу да се све кључне тачке у вјечном емотивном кружењу између наратива и човјека (и прије приче, и у њој, и после ње) барем обиљеже, а затим и уједине у нечему што је цјеловит и недјељив процес. Такво гледање је, барем за нас лично, у тумачењу прича насушно.

29 Ненадмашни Вејн Бут отворено се пита како је икада ико могао помислити да су ауторове намјере у вези са сопственим дјелом ирелевантне за процес читања, тј. пријема.

ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

- Андрић, Иво. *Сабране ѝрийовейке*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2012.
- Аристотел. *О ѝесничкој умейносѝи*. Београд: Рад, 1982.
- Барнет, Елизабет, Каспер, Мајкл (Elizabeth Barnett, Michele Casper). "A Definition of *Social Environment*", *American Journal of Public Health*, March 2001, Vol. 91, No. 3.
- Блајх, Дејвид (David Bleich). *Subjective Criticism*. The Johns Hopkins University Press, 1978.
- Бекет, Семјуел. *Чекајући Годоа*. Београд: Српска књижевна задруга, 1964.
- Бут, Вејн (Booth, Wayne). "Resurrection of the Implied Author". In: *A Companion to Narrative Theory*, edited by James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Blackwell Publishing.
- Бужињска, Ана, Марковски, Михал Павел. *Књижевне ѝеорије ХХ века*. Београд: Службени гласник, 2009.
- Глушчевић, Зоран. *Пуѝеви хуманиѝеѝа, II гео. Немачки романѝичари*. Београд: Просвета, 1965.
- Грифери, Тонино (Tonino Griffero). *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*. Routledge, 2014.
- Гумбрехт, Ханс (Hans Gumbrecht). *Atmosphere, Mood, Stimmung: On a Hidden Potential of Literature*. Stanford University Press, 2012.
- Дамасио, Антонио (Antonio Damasio). *The Feeling of What Happens*. New York: Harcourt Brace & Company, 1999.
- Долежел Љубомир. *Хеѝерокосмика: фикција и мојући светѝови*. Београд: Службени гласник, 2008.
- Ђајић, Александра. „Митско време и ентропија”. У: *Миѝи*, зборник радова. Ур. Томислав Бекић. Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду, 1998.
- Едвардс, Дерек (Derek Edwards). *Discourse and Cognition*. SAGE Publications Ltd. London, 1997.
- Елстер, Џон (Jon Elster). *Strong Feelings: Emotion, Addiction, and Human Behavior*. A Bradford Book. Cambridge, Massachusetts, London, England, 1999.
- Жирар, Рене. (Rene Girard). *Deceit, desire, and the novel*. Baltimore: The John Hopkins Press, 1965.
- Иванић, Душан. „Коментар и приповиједање: ка проучавању коментара”. У: *Коментар и ѝрийоведање*, зборник радова. Ур. Душан Иванић, Центар за научни рад, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2000.
- Јаус, Ханс Роберт. *Есѝеѝика рецеѝиције*. Сарајево: Нолит, 1978.
- Константиновић, Радомир. „Искуство песника Настасијевића”, Трећи програм, I/2, 1969, стр. 450–464.

- Лихачов, Дмитриј Сергејевич. *Поетика старије руске књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 1972.
- Мар, Рејмонд, Оутли, Кит, Ђикић, Маја, Мулин, Џастин (Raymond A. Mar, Keith Oatley, Maja Djikic, Justin Mullin). "Emotion and narrative fiction: Interactive influences before, during, and after reading". *Psychology Press. Cognition and Emotion*. 2011, 25 (5): 818–833.
- Маркус, Хејзел Роуз, Китајама, Шинобу (Hazel Rose Marcus, Shinobu Kitayama). "Culture and the Self: Implications for Cognition, Emotion, and Motivation". *Psychological Review*, 1991, Vol. 98, No. 2, 224–253.
- Марчетић, Адријана. *Фигуре ириводеања*. Београд: Народна књига, 2003.
- Мерло-Понти, Морис. *Феноменологија перцепције*. Сарајево: „Веселин Маслеша”, 1978.
- Милутиновић, Дејан. „Посткласична наратологија”, bd1, приступљено 1. 12. 2017.
- Милосављевић Милић, Снежана. „Когнитивна наратологија”. *Књижевна историја*, XLVII, 2015, 155, стр. 11–23.
- Настасијевић, Момчило. *Сабрана дела, књ. III, Проза*. Горњи Милановац: Дечје новине, 1990.
- Нунинг, Ансгар (Ansgar Nünning). "Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term". In: *What Is Narratology?*, Walter de Gruyter, Berlin, New York, 2005.
- Палмер, Ален (Alan Palmer). *Fictional Minds*. University of Nebraska, 2004.
- Принс, Џералд. *Наратолошки речник*. Београд: Службени гласник, 2011.
- Рикер, Пол. *О тумачењу*. Београд: Службени гласник, 2010.
- Тајсон, Лоис (Lois Tyson). *Critical Theory Today: A user-friendly guide*. New York: Routledge, 2006.
- Тодоров, Цветан. *Увод у фантастичну књижевност*. Превела Александра Манчић. Београд: Службени гласник, 2011.
- Фаринели, Франко. *Географија: Један увод у моделе свећа*. Београд: Академска књига, 2012.
- Флудерник, Моника (Monika Fludernik). *An Introduction to Narratology*. Routledge, 2009.
- Хелер, Тери (Terry Heller), *The Delights of Terror: An Aesthetics of the Tale of Terror*. University of Illinois Press, 2002.
- Хоган, Патрик Колм (Patrick Colm Hogan). *The Mind and Its Stories*. Cambridge University Press, 2009.
- Холанд, Норман (Norman Holland). *Literature and the Brain*. Gainesville, FL: PsyArt Foundation, 2009.
- Црњански, Милош. *Дневник о Чарнојевићу*. Београд: ЛОМ, 2016.
- Четмен, Симур (Seymour Chatman). *Story and Discourse*. Cornell University Press, 1978.

- Шнајдер, Ралф (Ralf Schneider). "Emotion and narrative". In: *Routledge encyclopedia of narrative theory*, ed. David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan. London, New York, 2008.
- A Companion to Narrative Theory*, ed. James Phelan and Peter J. Rabinowitz. Blackwell Publishing, 2005.
- H. Porter Abbott, *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge University Press, 2008.
- Jeronimus, B. F., Laceulle, O. M. (2017). "Frustration". In: *Encyclopedia of Personality and Individual Differences*, Edition: 1, Virgil Zeigler-Hill and Todd K. Shackelford (Eds). Publisher: Springer, New York, Editors, pp. 1–8.
- Routledge encyclopedia of narrative theory*, ed. David Herman, Manfred Jahn, Marie-Laure Ryan. London, New York 2008.
- The Cambridge Companion to Narrative*, ed. David Herman. Cambridge University Press, 2007.
- Речник књижевних џермина. Гл. и одг. ур. Драгиша Живковић. Бања-лука: Романов, 2001.

Nedeljka Bjelanović

A Narrative Sentiment – A Terminological Draping of Fictional Emotionality

Summary

The paper presents an outline of a possible examination of a narrative emotional field, which includes the feelings of the real/implied author, the narrative instance, characters, the real/implied reader, empathy and distance as affective responses in the story reception, the sensitive environment of chronotopes, the overall atmosphere, the tone, the fictional creations as such, as well as the socio-cultural contexts of the creation and reception of a work. We consider the role of the narrative flow distance, crucial for the whole observed emotional horizon. We conclude that the emotional layer of the story not only can be studied as an equal segment in the constitution of the text, but should be considered as such if the analysis strives to be complete. A sentiment of a prose work is not a mere object of observation, but a constitutional factor stepping out of the story's frame and expanding to the "real" life, which was and remains the most valuable feature of literature. Therefore the emotional landscape of the narrated material is outlined in the way which corresponds to the narratological analysis based more or less on the cognitive principles of reading.

Keywords: sentiment, emotion, narrative, frustration, empathy, distance, chronotope, atmosphere, reception horizon.