

Emocijski aspekti primjene teorije recepcije

Nina Lekić¹

Teorija recepcije u središte svojeg proučavanja postavlja čitatelja odnosno publiku u odnosu na autora i književno djelo. Dakle, temelji se na književnom komunikacijskom procesu između autora i čitatelja koji komuniciraju putem književnog djela. Temeljno polazište teorije recepcije sadržano je u mišljenju kako bi se cjelokupno proučavanje povijest književnosti trebalo orijentirati prema čitatelju kao glavnom akteru književne komunikacije. Takva je komunikacija ostvorena unutar *obzora očekivanja* odnosno spremnosti čitatelja da na temelju prethodno usvojenog čitateljskog iskustva prihvati novo djelo te u postojanju *mjesta neodređenosti* koje čitatelj upotpunjava svojom recepcijom djela. U kontekstu teorije recepcije, možemo reći da se emocije razvijaju unutar komunikacijskog procesa, a mogu biti ostvarene unutar događaja ili kao unutrašnji svijet pojedinca. U tom pogledu, jezik je temeljno sredstvo čitateljeve recepcije emocija u književnosti s obzirom na to da se u književnosti emocije razvijaju u jeziku. Recepcija emocija te njihovo razumijevanje utječe na razumijevanje čitateljeva vlastitoga emocionalnoga života.

Ključne riječi: teorija recepcije, Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, implicitni čitatelj, emocije, komunikacijski procesi.

1. Uvod

Teorija recepcije u središte svojeg proučavanja postavlja čitatelja odnosno publiku u odnosu na autora i književno djelo. Osnovna teza teorije recepcije je, kako navodi Solar, „misao da bi cjelokupno proučavanje književnosti valjalo orijentirati prema čitaocu odnosno publici” (Solar, 1983, 242). Predstavnikom takvoga pristupa proučavanju književnosti smatra se

¹ Nina Lekić, mag. croat., doktorandica studija Kroatologije, Nova cesta 42, 10000 Zagreb. E-pošta: nina.lekiceva@gmail.com.

njemački romanist Hans Robert Jausss koji je prvi puta teoriju recepcije odnosno estetiku recepcije² predstavio 13. travnja 1967. na sveučilištu u Konstanzu izlaganjem pod naslovom *Povijest književnosti kao izazov znanosti o književnosti*.

Jaussova se estetika recepcije temelji na polaznom mišljenju kako je povijest književnosti previše zasnovana na povijesti autora i djela te kako treba uvesti i trećega člana odnosno čitatelja. Uvodeći trijadu autor – djelo – čitatelj, Jausss iznosi teze za novu povijest književnosti odnosno „povijest književnosti koja želi biti nešto drugo, a ne kronološka revija pisaca i djela” (Žmegač, 1982, 56). Povijest književnosti ne počiva na povezivanju čitatelja i literarnoga djela već na razvoju iskustva s kojim čitatelj pristupa književnom djelu (Jausss, 1978, 10). U tome pogledu teorija recepcije nastoji definirati sklop odnosa u kojemu se razlikuje „suvremeni čitalac prema djelu prošlosti, suvremeni čitalac prema suvremenom djelu, prošli čitalac prema prošlom djelu, pa u nekoj mjeri i prošli čitalac prema suvremenom djelu” (Solar, 1983, 242-243). Kako bi se to postiglo, potrebno je utvrditi *obzor očekivanja* što označuje spremnost čitatelja da na temelju prethodno usvojenoga čitateljskoga iskustva prihvati novo djelo. Rekonstrukcija i promjena obzora očekivanja određuju estetički karakter djela. Što je razmak između obzora očekivanja i promjene obzora očekivanja pri recepciji novoga književnoga djela veći to je veća estetska vrijednost djela.

Drugi teoretičar recepcije te također predstavnik sveučilištu u Konstanzu čije je djelo odjeknulo u svjetskoj teoriji književnosti je njemački teoretičar književnosti Wolfgang Iser. Ideje o estetici recepcije Iser oblikuje u djelu *Apelativna struktura teksta* (1970) u kojem prije svega ističe svoje neslaganje s „umijećem interpretacije” (Beker, 1999, 94) prema kojoj se značenje djela nalazi u samom djelu. Iser smatra kako se značenje književnoga teksta stvara u procesu čitanja te da je ono međudjelovanje čitatelja i teksta (isto). Čitateljeva je zadaća prije svega ocrtati posebnost književnoga teksta odvojivši ga od ostalih tekstova, zatim imenovati osnovne uvjete djelovanja književnoga teksta te upozoriti na mjesta neodređenosti u tekstu koja omogućuju sudjelovanje čitatelja u stvaranju smisla (isto).

U svojem članku *Proces čitanja* (1972) Iser navodi kako se književno djelo ne temelji isključivo na tekstu već i na činu promatranja (Beker, 1999, 95). Prema tome književno djelo ima dva pola, umjetnički i estetski, umjetnički pol označuje autorovo djelo dok estetski pol označuje čitateljevu

2 Jaussovo se učenje naziva estetika recepcije zbog toga što, kako navodi Solar, „nastoji obuhvatiti čitavo područje ranije estetike s izrazitim naglaskom na problem prihvaćanja umjetničkih djela” (1982, 242), a kao takva, estetika se recepcije u teoriji književnosti pojavljuje osamdesetih godina prošloga stoljeća.

konkretizaciju (isto). Stoga, književno je djelo „konstruiranje teksta u svijesti čitatelja” (Beker, 1999, 96).

U okviru teorije recepcije postavljena je trijada autor-djelo-čitatelj koja se temelji na književnom komunikacijskom procesu. Komunikacijom se šalje i prima poruka, a odvija se između pošiljatelja i primatelja. Ako nema smetnji te ako pošiljatelj i primatelj raspolažu s dobrim komunikacijskim vještinama, poruka će biti uspješno prenesena. Književna se komunikacija odvija vrlo slično, s razlikom da je poruka književni tekst koji pošiljatelj odnosno autor šalje primatelju odnosno čitatelju. Književna komunikacija, kako tumači Baneš, „ima šire i uže značenje” (Baneš, 1991, 72). U užemu smislu, književna se komunikacija ostvaruje u komunikaciji između čitatelja i književnoga djela, dok u širem smislu obuhvaća „kompleksan društveni proces svih onih djelatnosti i interakcija koje omogućuju život književnosti u ljudskom društvu” (Baneš, 1991, 72).³

U tome kontekstu, teorija recepcije temelji se na komunikacijskome procesu između autora i čitatelja koji komuniciraju putem književnoga djela, a u kojem čitatelj ima najveću ulogu. Kao komunikacijska veza autora i djela, povijest književnosti funkcionira sve do autorove smrti poslije čega prestaje ta aktivna veza te ostaje veza autora i novih naraštaja primatelja (Žmegač, 1982, 56). Proces književne komunikacije velikim se dijelom temelji i na recepciji emocija koje čitatelj kodira i usvaja putem recepcije književnog djela. U kontekstu književnosti i književne komunikacije o emocijama možemo govoriti kao o unutrašnjemu događaju ili psihičkome stanju pojedinca, kao o društvenim i psihičkim strukturama unutar događaja te kao o manifestaciji misaonih i kognitivnih procesa književnoga lika i čitatelja samoga.

S obzirom da emocije nisu samo biološke ili psihološke strukture već su one dobrim dijelom društvenokulturne činjenice, one su tako „vrsta komunikacijskog medija koji postoji u okolini svih sustava” (Piskač, 2018, 56). U tome kontekstu, Turner i Stets tumače kako su emocije „ljepilo koje vezuje ljude i generira predanost društvenim i kulturnim strukturama velikog opsega” (Turner i Stets, 2011, 21) odnosno ono su što društvene i kulturne strukture drži živim i mogućim. S druge strane, emocije mogu razdvojiti ljude i dovesti ih u stanje da poruše te iste strukture. Također, emocije su središte duševnoga života, one „uspostavljaju, održavaju, mijenjaju ili okončavaju vezu između pojedinca i okoline u stvarima koje su za pojedinca značajne” (Oatley i Jenkins, 2003, 122) odnosno one povezuju

3 Pod djelatnostima koje omogućuju život književnosti u ljudskome društvu, autorica navodi: književno stvaranje/stvaralaštvo, izdavačku, prodajnu i bibliotečnu djelatnost, kazališno-scensku, filmsku i drugu audio-vizualnu djelatnost, recepciju te recenziju, kritiku, estetsku interpretaciju i drugo (Baneš, 1991, 72).

čovjeka s drugim ljudima, stvarima i događajima. Kako navode Oatley i Jenkins „emocije su, zapravo, strukture koje upravljaju našim životima, osobito našim odnosima s drugima” (Oatley i Jenkins, 2003, 124). One određuju prioritete te potiču stvaranje planova i spremnost na djelovanje (Oatley i Jenkins, 2003, 130).

Čovjekove su emocije nužno vezane uz njegove misli, a odnos misli i emocija dovodi do djelovanje. Emocije djeluju, kako navode Oatley i Jenkins, „tako da upravljaju našim brojnim motivima, preusmjeravajući našu pažnju s jedne stvari na drugu kada se u okolini, u našem tijelu ili u našim mislima pojave nepredviđeni događaji koji utječu na te stvari” (Oatley i Jenkins, 2003, 257).

U kontekstu teorije recepcije, možemo reći kako se emocije razvijaju unutar komunikacijskoga procesa između autora i čitatelja koji komuniciraju putem književnoga djela, unutar procesa čitanja i međudjelovanjem čitatelja i teksta te neposredno i između autora i djela. U književnome djelu emocije mogu biti ostvarene unutar događaja ili kao unutrašnji svijet pojedinca (psihološka karakterizacija lika), a u oba se slučaja razvijaju tek u čitateljevoj recepciji djela. Naime, autor može djelom prenijeti svoje vlastite emocije ili emocije koje osjeća lik, no one se tek kodiraju i očituju u čitateljevoj svijesti i njegovoj recepciji.

2. Jaussova estetika recepcije

Jaussov esej *Povijest književnosti kao izazov znanosti o književnosti* smatra se manifestom njemačke estetike književnosti (Beker, 1999, 90), a temelji se na tvrdnji kako se dosadašnja povijest književnosti i umjetnosti općenito previše temeljila na povijesti autora i djela, a potiskivala je treću stranu odnosno čitatelja ili promatrača zbog čije recepcije književnost i umjetnost postaju konkretan povijesni proces (Jauss, 1978, 27).

Svojom estetikom recepcije Jauss nastoji povezati učenja ruskih formalista, filozofske hermeneutike i strukturalistički orijentiranih autora te se oslanja na terminologiju strukturalizma, (Jan Mukařovský) i ruskoga formalizma (Jurij Tinjanov) te fenomenologije, ponajviše one Gadamera i Ingardena (Solar, 1981, 182). S druge strane kritizira „pretjerano naglašavanje analize samih djela” (Solar, 1981, 182) navodeći kako je u tom pogledu došlo do krize povijesti književnosti.

Usmjerenošću na čitatelja Jauss uvodi trijadu autor-djelo-čitatelj te navodi kako je čitatelj onaj koji predstavlja „energiju koja tvori povijest” (Jauss, 1978, 57) s obzirom da je povijest nekoga književnoga djela nezamisliva bez njegovog čitatelja (Jauss, 1978, 57) za kojega je književno djelo primarno i pisano. Tako, Jauss opisuje povijest književnosti kao dijalog

između autora i čitatelja u kojemu vodeću *ulogu* ima čitatelj. Taj se dijalog ostvaruje kroz *obzor očekivanja* koji je temelj Jaussove estetike recepcije (Jauss, 1978; Beker, 1999, 90).

Obzor očekivanja označuje spremnost čitatelja da prihvati novo književno djelo na temelju usvojenoga čitateljskog iskustva.⁴ Kako tumači Beker, obzor očekivanja označuje „pripravnost na književne postupke u okviru mentalnog vidokruga pojedinog čitatelja” (Beker, 1999, 90). Prema Jaussu, novo književno djelo u čitatelja pobuđuje sjećanje na pročitana djela ili pojedinosti iz pročitanih djela koja se mijenjaju i korigiraju recepcijom novoga djela. Čitatelj konkretizira književno djelo i ono tek kroz čitateljevu recepciju dobiva svoju (estetsku) vrijednost (Beker, 1999, 281).

Odnos između djela i čitatelja zasnovan je prema Jaussu na estetičkoj i povijesnoj implikaciji (Jauss, 1978, 57). Naime, estetička implikacija odnosi se na način na koji čitatelj prvi puta prihvaća jedno djelo i njegovoj estetičkoj usporedbi s ranije pročitanim djelima. Povijesna se implikacija odnosi na lanac recepcija od prvih čitatelja do danas koji se generacijama čitatelja mijenjao, bogatio i nadopunjavao te taj lanac recepcija govori o estetičkoj vrijednosti djela i odlučuje o njegovom povijesnom značenju.

Nadalje, Jauss tumači kako je svako književno djelo u povijesnom trenutku podložno „očekivanjima, određenim normama, konvencijama i odnosima u književnosti” (Jauss, 1978, 10). Svako je književno djelo određeno postojećom književnom strukturom, formom, jezikom, temom i drugim književnoteorijskim karakteristikama, odnosno ne postoji književno djelo koje je potpuna novina te kao takva odstupa od poznatih književno-teorijskih, stilističkih i semantičkih okvira. Stoga svako književno djelo, kako tumači Jauss, čitatelja upućuje na određeni oblik recepcije i pobuđuje određeni obzor očekivanja.

Rekonstrukcijom obzora očekivanja moguće je odrediti umjetnički karakter djela, a promjena obzora očekivanja ujedno i utječe na način na koji se djelo oživljava, usvaja ili odbija. Primjer je Cervantesov roman *Bistri vitez Don Quijote od Manche* koji je s jedne strane pobudio obzor očekivanja publike svojega doba koja je voljela viteške romane, a s druge je strane svojim ironičnim tonom i parodijom na viteške romane srušio taj obzor i stvorio novi (Jauss, 1978, 11). U kontekstu rušenja usvojenog obzora

4 U kontekstu obzora očekivanja Jauss vidi dva sustava: *sustav onoga što djelo na kodiran način očekuje od svojih čitatelja* i *sustav onih očekivanja s kojima čitatelj iz svojeg životnog iskustva pristupa djelu* (Jauss, 1978, 24–25). S time da je prvi sustav, onaj koji se tiče djela, stalan i nepromjenljiv dok se sustav vezan uz čitatelja neprestano mijenja. Prema Jaussu, recepcija se oblikuje u uzajamnom djelovanju ovih dvaju sustava (Jauss, 1978, 25).

očekivanja, inovacija i modernitet⁵ glavno su mjerilo literarnoga procesa unutar kojega je moguće gledati na sva djela u povijesti književnosti.

Dakle, svako novo književno djelo, kako navodi Jauss „budi uspomene na već pročitano, dovodi čitatelja u određeni emocionalni stav i već svojim početkom budi očekivanja u vezi sa „sredinom i krajem, očekivanja koja se tokom čitanja mogu očvrstati ili izmeniti, usmeriti u drugom pravcu, ili se, pak ironično poništiti” (Jauss, 1978, 61). Novi književni tekst u čitatelja pobuđuje obzor pravila i očekivanja poznat iz ranijih tekstova koja se onda mijenjaju ili variraju. Interpretativna recepcija teksta „uvek već unapred pretpostavlja kontekst iskustva u kome se opaža estetičko” (Jauss, 1978, 61).

Nadalje, Jauss uvodi pojam *estetska udaljenost* (Jauss, 1978; Beker, 1999) kojom označuje udaljenost između postojećega obzora očekivanja i pojave novog djela koje zahtjeva promjenu toga obzora. Način na koji jedno djelo u povijesnom trenutku ispunjavanja ili opovrgava očekivanja svoje prve publike očigledno pruža kriterija za određivanje njegove estetičke vrijednosti (Jauss, 1978, 64).

S gledišta estetike recepcije (Jauss, 1978, 64), razmak između obzora očekivanja i promjene toga obzora koji nastaje prihvaćanjem novog djela određuje estetički karakter jednoga književnoga djela. Što je taj razmak manji, odnosno ako se od čitateljeve svijesti ne traži zaokret prema obzoru nepoznatoga iskustva, to se djelo više približava žanru zabavne književnosti. Zabavnom se književnošću, s gledišta estetike recepcije, smatraju djela koja ne iziskuju promjenu obzora već ispunjavaju očekivanja koja prepisuju vladajući ukus (Jauss, 1978, 64). Izostanak promjene obzora očekivanja dovodi do recepcije književnosti koja potvrđuje poznate osjećaje, zadovoljava usvojene predodžbe te omogućuje uživanje u svakodnevnim iskustvima kao u „senzacijama” (Jauss, 1978, 64).

Na kraju, Jauss smatra kako jaz između povijesti i književnosti odnosno estetike i povijesne spoznaje postaje premostiv tek kada se „povijest književnosti ne opisuje samo kao proces opće povijesti u zrcalu svojih djela, nego kada u vlastitim promjenama otkriva svoju društveno-stvaralačku funkciju za emancipaciju čovjeka od prirodnih, vjerskih i društvenih stega” (Beker, 1999, 91-92).

5 Inovacija i modernitet čine glavno mjerilo Jaussove estetike recepcije (Jauss, 1978, 10) koja se po tome razlikuje od klasične estetike idealističke filozofije, a koja se temelji na vjerovanju u postojanje apsolutnih normi. Inovaciju i modernitet, Jauss postavlja u odnos sinkronije i dijakronije (Jauss, 1978, 10); dijakronija označuje kontinuirani razvoj povijesti književnosti, funkcionalnu povezanost novih djela sa starijim dok sinkronija upućuje na „heterogenu mnogostrukost” (Jauss, 1978, 10) djela koja nastaju u isto doba. Sinkronijska osnova proučavanja odnosa djela i čitatelja temelji se na odnosu djela i suvremenoga čitatelja dok se dijakronijska osnova temelji na odnosu književnoga djela iz prošlosti te na čitatelja iz različitih razdoblja.

3. Iserova teorija recepcije

Jednako kao i Jauss, i Iser se u svojem djelu poziva na brojne teoretičare i filozofe kao što su Mukařovský i Sartre te predstavnici filozofije govornog čina Austin i Searlea. No, glavnu koncepciju odnosa čitatelja i djela temelji na djelu poljskog fenomenologa Romana Ingardena od kojeg preuzima termin *mjesto neodređenosti* (Beker, 1999, 93).

Iser također smatra kako je čitatelj glavni akter u određivanju smisla i vrijednosti književnoga djela. Na pitanje kako se može opisati odnos između djela i čitatelja, Iser postavlja tri koraka; u prvom je koraku potrebno skicirati osobnost književnoga teksta u odnosu na druge vrste tekstova, u drugom koraku je potrebno analizirati elemente preduvjeta za djelovanje književnoga teksta dok je u trećem koraku potrebno objasniti porast stupnja neodređenosti u književnom tekstu (Iser, 1978, 94). U tome kontekstu pojam neodređenosti elementaran je preduvjet djelovanja kojim se kreira odnos između teksta i čitatelja jer, kako navodi Iser, „što više tekstovi gube od svoje određenosti, tim više je čitalac uključen u dovršavanje njihovih mogućih intencija” (Iser, 1978, 94).

Književni tekst, kako tumači Iser, „ne preslikava predmete, niti pak stvara predmete u opisanom smislu; njega bi se u najboljem slučaju valjalo opisati kao prikazivanje reakcije na predmete” (Iser, 1978, 96). Realnost književnoga teksta, prema Iseru, se „ne temelji na tome da preslikava postojeću stvarnost, već na tome što pruža uvide u tu stvarnost” (Iser, 1978, 96). Književni tekst svoju stvarnost postiže tako što čitatelj reagira na tekst na način na koji to on od njega traži (Iser, 1978, 96) pri čemu se čitatelj ne može osloniti na određenost predmeta. U tom se dijelu pojavljuje neodređenost koja je svojstvena književnim tekstovima jer oni ne prikazuju stvarnu situaciju do te mjere da se poistovjete s njom. U tome kontekstu, Iser tumači „životne su situacije uvek realne, dok su književni tekstovi funkcionalni; otuda se oni moraju utemeljiti u procesu čitanja, a ne u stvarnom svetu” (Iser, 1978, 96).

Neodređenost⁶ književnoga teksta čini tekst prilagodljiv svakom čitatelju koji mu pristupa s pozicije svojeg vlastitog čitateljskoga iskustva. U neodređenosti Iser vidi temeljno svojstvo književnoga teksta zbog čega se književni tekst razlikuje od drugih vrsta tekstova. Svojom neodređenošću književni tekst, kako Iser navodi, „oscilira između sveta realnih predmeta

6 Pojam neodređenosti odnosno *mjesto neodređenosti*, Iser preuzima od Ingardena koji ovaj pojam upotrebljava kako bi književne predmete razgraničio od realnih i od idealnih predmeta. U tome kontekstu, mjesto neodređenosti označava ono što nedostaje književnim predmetima, a to je definiranost. U Ingardena pojam se opisuje kao izostavljanje sporednoga ili kao dopuna. Stoga mjesto neodređenosti od čitatelja zahtjeva jednu aktivnost, a to je dopuna (Iser, 1978, 100-101).

i iskustvenoga sveta čitaoca” (Iser, 1978, 99). Različiti čitatelji, s obzirom na svoje čitateljsko iskustvo, popunjavaju različita mjesta neodređenosti na različite načine u istome književnome tekstu zbog čega su značenje i smisao književnog teksta ovisni o čitateljskoj recepciji. Neodređenost je stoga glavni uvjet za recepciju teksta te je stoga i jedan od važnih čimbenika za aspekt djelovanja umjetničkoga djela (Iser, 1978, 100-101).

Književni predmet prema Iseru „nastaje tako što tekst razvija mnoštvo različitih aspekata” (Iser, 1978, 99) koji stvaraju predmet i ujedno ga konkretiziraju u čitateljevoj recepciji. Ti su aspekti shematizirani jer svaki nastoji prikazati književni predmet na reprezentativan način. Svaki aspekt osvjetljava samo jedan vid predmeta (Iser, 1978, 100) zbog čega je potrebno mnoštvo aspekata kako bi tekst bio jasan.

U književnim tekstovima u kojima se dvije ili više radnji odvija istovremeno, radnje se moraju pripovijedati jedna poslije druge (Iser, 1978, 100) te između shematiziranih aspekata nastaje prazno mjesto koja otvaraju prostor za tumačenje, a čitatelj ih popunjava recepcijom. U Isera prazna mjesta „misaone su pauze upućene čitatelju” (Iser, 1989, 59) koje mu daju priliku da se udubi u tekst do te mjere da može konstruirati njegov smisao (Iser, 1989, 59). Stoga količina neodređenosti u književnom tekstu predstavlja najvažniji element uključivanja čitatelja u djelo (Iser, 1978, 112).

Na kraju, teorija recepcije, kako navodi Solar, „zanimljiva je kao poticajna kritika tzv. imanentna interpretacija, s jedne, a pozitivističke povijesti književnosti, s druge strane, nego kao utvrđen prijedlog kako se može i mora razviti nova zamisao povijesti književnosti, pa čak i nova metodologija proučavanja književnosti u cjelini” (Solar, 1981, 180). Nadalje, Solar smatra kako je teorija recepcije „otvorila jednu mogućnost povezivanja formalistički orijentiranoga proučavanja književnosti s proučavanjem onih okolnosti društvenog života koje su konstitutivne za recepciju književnog djela” (Solar, 1981, 181).

4. Implicitni autor i implicitni čitatelj

U naratologiji ili teoriji pripovijedanja⁷ razlikujemo nekoliko aspekta autora i čitatelja. Uz stvarnoga autora i stvarnoga čitatelja koji su fizičke osobe i koje se nalaze izvan djela, pojavljuje se implicitni autor kao fiktivni autor koji se obraća implicitnome čitatelju koji je također fiktivan te

7 Naratologija kao grana semiologije (opća znanost o znakovima) temelji se na teorijama različitih podrijetla kao što su fenomenologija, psihoanaliza, teorija književnosti i strukturalizam, a koje su prepoznale važnost čitatelja u recepciji književnoga djela (Majhut, 2005, 46).

pripovjedač ili kako ga Genette⁸ naziva glasom u djelu (Grdešić, 2015, 85) i adresat⁹ odnosno onaj kojemu se pripovjedač obraća. Dok je pripovjedač glas koji priča priču, a ujedno može biti i jedan od likova (personalni ili ja-pripovjedač), implicitni je autor „predodžba stvarnog autora” (Grdešić, 2015, 86) odnosno književni postupak koji je izjednačen sa stilom, tonom i postupkom djela (Grdešić, 2015, 87).

Narativna se komunikacija prema Genetteu (Grdešić, 2015, 87) odvija na unutartekstualnoj i izvantekstualnoj razini s time da na unutartekstualnoj razini pripovjedač pripovijeda dok na izvantekstualnoj razini pisac piše (Grdešić, 2015, 87). S druge strane, implicitni autor ne pripada prostoru pripovijedanja već području poetike. Ipak, Genette naznačuje nekoliko slučajeva u kojima se pojavljuje implicitni autor (Grdešić, 2015, 87), a to su apokrifna djela koja nastaju kao imitacija poznatoga djela koju je napisao plagijator, zatim u slučaju *ghostwritera* ili skrivenog pisca, odnosno kada je stvarni autor skriven, a njegov tekst potpisuje netko drugi te kada djelo ima više autora pri čemu je više stvarnih autora, ali je jedan implicitni autor (Grdešić, 2015, 87).

Koristeći se Genetteovim imenovanjem pripovjedača glasom, možemo utvrditi tipologiju autorske trijade stvarni autor-implicitni autor-pripovjedač. Dakle, stvarni je autor stvarna osoba odnosno fizički autor koji je napisao djelo, pripovjedač je *glas* koji u djelu pripovijeda i koji može biti lik u djelu dok je implicitni autor ton, stil, način govora te stav autora odnosno autorova predodžba. Uloga implicitnoga autora najviše je izražena u nepouzdanog pripovjedača¹⁰ u kojega implicitni autor nastupa kao onaj koji pobliže tumači i objašnjava. Primjerice, u Salingerovom romanu *Lovac u žitu* u kojemu se pojavljuje nepouzdan pripovjedač, implicitni je autor, kako tumači Grdešić, onaj koji „funkcionira kao dosljedna pozadina koja upućuje na problematičnost pripovjedačevog iskaza” (Grdešić, 2015, 89). Svojim pripovijedanjem Holden Caulfield o sebi govori da izgleda

8 Gérard Genett – francuski kritičar, predstavnik strukturalističke kritike.

9 U Majhuta, a prema terminologiji Geralda Princea (Majhut, 2005, 46) umjesto termina *adresat* koristi se termin *naratee*. U ovom će se radu koristiti termin adresat.

10 Nepouzdan pripovjedač očituje se u nekoliko aspekata: u kontradiktornom ili ironičnom govoru, raspletu radnje koja pokazuje da je pripovjedač bio u krivu ili da je lagao te u odnosu prema drugim likovima čiji se stavovi ne poklapaju s pripovjedačevim. Prema Rimmon-Kenan razlikuje tri osnovna izvora pripovjedačeve nepouzdanosti: prvi je pripovjedačevo ograničeno znanje što je slučaj u mladog autora kao što je Holden Caulfield ili dijete pripovjedač kao Perica iz pripovijetke *Dnevnik malog Perice*, u slučaju mentalnih teškoća u razvoju kao Benjy u romanu *Krik i bijes* te u slučaju psihički bolesnoga pripovjedača kao što je primjerice Poeov pripovjedač u priči *Crni mačak*. Drugi je izvor osobna upletenost pripovjedača u radnju dok je treći izvor pripovjedačev problematičan sustav vrijednosti (Grdešić, 2015, 119).

starije i da mu je glas dubok te stvara sliku o sebi koja prikazuje zreloga i odrasloga mladića, dok iz nekih njegovih postupka i situacija¹¹ u kojima se nalazi i u kojima postupa naivno djetinje ili poput tipičnoga tinejdžera možemo utvrditi kako nije posve iskren prema publici. Nepodudarnost između onoga što pripovjedač govori o sebi i što drugi likovi govore o njemu ili onoga što pripovjedač govori i što čini, obilježava pripovjedača kao nepouzdano. Tada nastupa implicitni autor koji se može izvesti iz teksta tek nakon njegove interpretacije (Grdešić, 2015, 89), a služi kao dopuna iskazima nepouzdano pripovjedača.

Nasuprot implicitnome autoru stoji implicitni čitatelj koji je neka vrsta idealnoga čitatelja dok nasuprot pripovjedaču stoji adresat. Implicitni je čitatelj definiran kroz interakciju čitatelja i teksta (Grdešić, 2015, 122), a Iser ga opisuje kao onog „koji postiže da tekst otkrije potencijalnu višestrukost svojih veza, što znači da one nisu automatski prisutne u samom tekstu, već su proizvod čitateljeva rada na njemu” (Grdešić, 2015, 122).

Implicitni čitatelj, kako navodi Majhut, „može biti definiran na mnogo različitih načina: autorska publika, kompetentni čitatelj, interpretativna zajednica itd.” (Majhut, 2005, 80). Također, implicitni autor može biti definiran u odnosu na junaka, okolinu ili druge likove te u tome odnosu može biti jači ili slabiji od junaka ili mu ravnopravan, može znati manje, više ili onoliko koliko znaju junak i drugi likovi, a okolina mu može biti naklonjena ili neprijateljska ili u potpunosti oblikovana njegovom maštom (Majhut, 2005, 80).

Dok stvarni autor i stvarni čitatelj te pripovjedač i adresat sudjeluju u pripovjednoj komunikaciji, među teoretičarima postoje neslaganja u vezi sudjelovanja implicitnoga čitatelja u tome komunikacijskom procesu (Grdešić, 2015, 123). U tomu se kontekstu postavlja pitanje pripadali li implicitni čitatelj tekstu ili „nastaje u susretu čitatelja s tekstem” (Grdešić, 2015, 123).

Za razliku od implicitnoga čitatelja čije je sudjelovanje u komunikacijskom procesu upitno, u adresata je jasno kako postoji uz pripovjedača i pripada tekstu. Svaki tekst koji ima pripovjedača ima i adresata „kojem se pripovjedač može i ne mora obraćati i koji mu može i ne mora odgovoriti” (Grdešić, 2015, 123).

S druge strane, Eco u svojem djelu *Šest šetnji pripovjednim šumama* iznosi koncept modela čitatelja i empirijskog čitatelja kojima pridružuje model autora i empirijskog autora (Eco, 2005). Empirijski je čitatelj onaj

11 Primjerice, pitanje koje ga „muči” kroz cijeli roman *Gdje su otišle patke iz jezera?* ili u odnosu s djevojkama i ženama kao što je scena u kojoj zove Faith Cavendish i dogovara sastanak.

koji čita tekst (Eco, 2005, 18), a Eco navodi kako čitatelji „mogu čitati na razne načine i ne postoji zakon koji bi im propisao kako valja čitati jer im tekst često služi kao spremnik za njihove vlastite strasti, kojima se izvor može nalaziti izvan teksta ili koje tekst može slučajno razjariti” (Eco, 2005, 18). Takav čitatelj prilagođava tekst svojim emocijama, mišljenjima i svojem obzoru očekivanja. Problem u empirijskoga čitatelja nastaje kada čitatelj ne prihvati književnu stvarnost djela kao fikciju već je nastoji povezati s vlastitom stvarnošću. Kako do toga ne bi došlo, Eco upozorava da je *pripovjedna šuma*¹² stvorena za svakoga te „ne smijem u njoj tražiti činjenice i osjećaje koji se tiču samo mene” (Eco, 2005, 20).

S obzirom na „nepouzdanost” empirijskom čitatelja, Eco uvodi model čitatelja po kojim podrazumijeva neku vrstu „idealnog tipa čitatelja kojega tekst ne samo da predviđa kao suradnika nego ga štoviše nastoji stvoriti.” (Eco, 2005, 19). Primjerice, početkom poput s *Bio jedom jedan...* tekst šalje signal koji kreira model čitatelja koji je dijete ili čitatelj koji je spreman prihvatiti nešto što je onkraj razumnoga (Eco, 2005, 19).

Dakle, model čitatelja je onaj koji poznaje, prihvaća i poštuje konvencije pripovjednog teksta te je kao takav „sklop tekstualnih uputa izloženih u linearnoj manifestaciji teksta upravo kao sklop rečenica ili drugih signala” (Eco, 2005, 28).

Za razliku od Iserovog koncepta implicitnog čitatelja kojeg bismo mogli opisati kao točku gledišta koja pripada tekstu, Ecov model čitatelja je interpretativna strategija koja nastaje iz teksta (Eco, 2005, 28).

5. Emocije i vrste emocija

Emocija je, kako navode Oatley i Jenkins, „obično izazvana svjesnim ili nesvjesnim vrednovanjem nekog događaja kao bitnog za neki važan cilj” (Oatley i Jenkins, 2003, 96), a osjeća se kao pozitivna kada je cilj ostvaren odnosno kao negativna kada je ostvarenje cilja zapriječeno (Oatley i Jenkins, 2003, 96). Emocije se smatraju „posebnim tipom duševnog stanja” (Oatley i Jenkins, 2003, 96) koje je popraćeno tjelesnim promjenama i izrazima lica, a pokretači su koji potiču čovjeka na djelovanje.

Nadalje, Oatley i Jenkins navode kako se emocije pojavljuju iznenadno, obično su nečime izazvane te prolaze kroz određeni proces koji dovodi do posljedice (Oatley i Jenkins, 2003, 98). O emocijama možemo govoriti

12 U svojem djelu *Šest šetnji pripovjednim šumama*, Eco koristi metaforu šume kojom opisuje pripovjedni tekst te tako naznačuje da u književnosti postoji bezbroj šuma, primjerice šuma u kojoj možemo susresti Crvenkapicu, zatim Dublin kao šuma u kojoj možemo susresti Molly Bloom ili Casablanca kao šuma u kojoj možemo susresti Ilsa Lund i Ricka Blaina (Eco, 2005, 15).

kao o nizu uzročno-posljedičnih faza¹³: *procjena, evaluacija s obzirom na kontekst, spremnost na djelovanje, fiziološke promjene, izražavanje te djelovanje* (Oatley i Jenkins, 2003, 98).

U tome kontekstu, prva faza, procjena, označuje „prepoznavanje nekog događaja kao značajnog” (Oatley i Jenkins, 2003, 99). Druga faza označuje kontekst koji utječe na suodnos misli i emocija. Primjerice, osoba koja je tjeskobna teško može prestati misliti o događaju koji je čini tjeskobnom i o onome što se može dogoditi. Oatley i Jenkins navode kako „zaokupljajuće misli o emocijama mogu biti nužne, ograničavajući pažnju, pokušavajući dati smisao događajima koji dovode naša vjerovanja u iskušenje, dozivajući slične situacije za usporedbu s trenutnim problemom, donoseći planove za budućnost” (Oatley i Jenkin, 2003, 103). Spremnost na djelovanje, prema Frijdi „središnje je obilježje emocija” (Oatley i Jenkins, 2003, 105). Dakle, procjena emocije izražava pozitivne ili negativne konotacije emocija koje dovode do djelovanja. Iz dosad navedenoga, moguće je protumačiti kako su emocije prisutne pri evaulaciji događaja ili stanja te su vezane uz misli i djelovanje. Emocijama prethodi događaja ili stanje koje se vrednuje kao važno, a emocije tada zaokupljaju misli koje izazivaju djelovanje. Ukratko, događaj izaziva emocije, a emocije dovode do djelovanja.

S druge strane, za većinu sociologa emocije su „društvene konstrukcije, u smislu da je ono što ljudi osjećaju uvjetovano socijalizacijom u kulturu i sudjelovanjem u društvenim strukturama” (Turner i Stets, 2011, 22). Turner i Stets navode kako „kulturne ideologije, vjerovanja i norme, svojim utjecajem na društvene strukture, određuju koje će emocije biti doživljene” (Turner i Stets, 2011, 22) te na koji će način biti izražene.

Steven Gordon također smatra da emocije nisu uvjetovanje biologijom već kulturom (Turner i Stets, 2011, 22). Članovi društva uče od drugih te je svaka emocija povezana s različitim tipom društvenih odnosa. Primjerice, ljubomora signalizira upad drugog u odnos, žalost predstavlja gubitak drugoga, ljutnja obilježava štetu koju stvaraju drugi itd. Pojedinci uče vokabular emocija kroz proces socijalizacije koji im omogućuje da imenuju odnose, objekte i događaje s kojima se susreću. Ti se vokabulari mogu razlikovati među različitim kulturama ili subkulturama unutar društva. Primjerice, žene mogu bolje razlikovati sviđanje i voljenje od muškaraca.

Prema urođenosti i složenosti, emocije se uglavnom dijele na primarne i sekundarne. Primarne emocije Turner i Stets opisuju još i kao univerzalne (Turner i Stets, 2011, 32). Alternativni termini su osnovne ili temeljne, a odnose se na „emocije koje tvore jezgru ili temelj, iz kojeg se deriviraju sve ostale emocije” (Turner i Stets, 2011, 32). Pretpostavka je da su primarne

13 Prijedlog koji je iznio Frijda (prema Oatley i Jenkins, 2003, 98).

emocije „ugrađene u ljudsku neuroanatomiju jer su imale vrijednost povećavanja prilagodbe za sisavce i, kasnije, za one primata koji su na evolucijskoj liniji ljudi” (Turner i Stets, 2011, 32).

Opće je slaganje da su *sreća*, *strah*, *ljutnja* i *tuga* univerzalne za sva ljudska bića (Turner i Stets, 2011, 32). Prema Ekmanu šest je osnovnih i univerzalnih emocija (Turner i Stets, 2011, 33), a to su *sreća*, *strah*, *ljutnja*, *tuga*, *iznenađenje* i *gađenje* (Turner i Stets, 2011, 33). Ekman navedene emocije smatra univerzalnim zbog toga što su prisutne i kod drugih primata, imaju distinktivne fiziološke odgovore, imaju distinktivne univerzalne prethodeće događaje, pokazuju koherentnost u autonomnim i ekspresivnim odgovorima, brzo se pokreću, kratkog su trajanja, generiraju automatske procjene podražaja te se doživljavaju kao situacije u kojima se osobama nešto događa (Turner i Stets, 2011, 33).

Turner smatra da se primarne emocije kreću preko raspona stanja niskoga, srednjega i visokoga intenziteta (Turner, 2007, 8; Turner i Stets, 2011, 36) te ih tako konceptualizira kao *zadovoljstvo-sreća*, *averzija-strah*, *asertivnost-ljutnja* te *razočaranje-tuga* (Turner, 2007, 8; Turner i Stets, 2011, 36). S druge strane, Plutchik identificira osam primarnih emocija (prihvatanje, iznenađenje, strah, tuga, gađenje, iščekivanje, ljutnja i radost) koje funkcioniraju kao reakcija na okolinu. Na primjer, funkcija straha i produženog čina bježanja zaštita je organizma.

Dok su neke emocije primarne, druge se izvode iz njih pa su stoga sekundarne (Turner i Stets, 2011, 36). Plutchik opisuje primarne i sekundarne emocije poput primarnih i sekundarnih boja prikazanih u krugu. Dakle, mješavinom primarnih emocija nastaju sekundarne odnosno generiraju se novi tipovi emocija (Turner, 2007, 3; Turner i Stets, 2011, 36).

S druge strane, Kemper smatra da su četiri primarne emocije (*sreća*, *strah*, *ljutnja* i *depresija*) koje su primarne jer svaka ima vrijednosni evolucijski opstanak, pojavljuju se u najranijih stadijima ljudskoga razvoja, univerzalno su prepoznatljive na licu, uključuju jedinstven autonomni odgovor te se pojavljuju u svim društvenim odnosima. Za razliku od primarnih emocija, sekundarne su emocije prema Kemperu društveno konstruirane te se pojavljuju u kontekstu doživljavanja jedne i više primarnih emocija.

6. Emocije i književnost: dijeljenje emocionalnog iskustva

Prema Hoganu (2011) odgovori na važna pitanja o emocijama nalaze se u književnosti. Proučavanje ljudske emocije u književnosti izravno utječe na našu spoznaju, prepoznavanje i razumijevanje emocija. Primjerice, lakše

je shvatiti i razumjeti emociju koju izražava i dijeli književni lik nego našu vlastitu.

Književnost tematizira različite emocije kroz različite žanrove te se različiti „žanrovi mogu razumjeti kao prototipovi određenog govora o emocijama” (Piskač, 2018, 134). Bitno je napomenuti kako o emocijama u književnosti ne možemo govoriti kao o znanstvenoj teoriji već samo možemo govoriti o uvidu. Autori izražavaju svoje vlastite uvide u emocije koje ovise o njihovom karakteru, trenutnom raspoloženju te o kulturnim i društvenim okolnosti u kojima je djelo nastalo (Piskač, 2018, 134).

Proučavanje emocija u književnosti traži dobru metodu literarne interpretacije. U tom kontekstu Hogan predlaže dva načina proučavanja emocija u književnosti: *individualni doživljaj* te *sustavnu interpretaciju* (Hogan, 2011, 5; Piskač, 2018, 135). *Individualni doživljaj* fokusira se na doživljaj pojedinačnog čitatelja koji je subjektivan, promjenjiv u vremenu, ovisi o karakteru i trenutnom raspoloženju čitatelja, o predznanju o emocijama te kao takav nije prihvatljiv za pouzdanu metodu. S druge strane *sustavna interpretacija* uključuje uporabu sustavne metode interpretacije i određenu vrstu znanja. Kako bismo interpretirali i razumjeli emocije u književnosti potrebno je analizirati riječi i to određenom vrstom znanja. U svrhu razumijevanja emocija u književnosti potreban je sustavni model koji je „jednoznačan i jasan, no koji u isto vrijeme uvažava potrebu individualnog prikaza emocionalnog života unutar književnog djela” (Hogan prema Piskač, 2018, 136).

U svojoj knjizi *Partage social des emotions* (Hogan, 2011, 30) Bernard Rimé raspravlja o stvarnim emocionalnim iskustvima koje ljudi međusobno dijele te smatra kako književnost oponaša ista emocionalna iskustava (Hogan, 2011, 30; Piskač, 2018, 138). Rimé uočava dva načina dijeljenja emocija: komunikacijsko i iskustveno dijeljenje emocija. Prvi način uključuje komuniciranje o emocijama dok drugi prenošenje izvornoga iskustva (Piskač, 2018, 138). Iskustveno dijeljenje emocija rabi simulaciju autentičnosti događaja. Primjer takvog dijeljenja emocija je trač (Piskač, 2018, 138) koji uzima autentičan događaj te ga shvaća kao istinit i točan. S druge strane, komunikacijsko dijeljenje emocija ovisi o književnoj vještini pisca (Piskač, 2018, 138). Rimé smatra da književnost iskrenije prikazuje emocije od stvarne komunikacije zbog toga što književnost komunicira emocije i emocionalna stanja književnih likova. Komunicirajući emocije književnih likova, čitatelj doživljava literarnu stvarnost na sebi svojstven način, a da pritom ne govori loše o stvarnoj osobi. Govoreći dobro ili loše o književnim likovima, možemo izraziti svoj iskren stav o njima, a da pritom ne

osuđujemo društvo. Ujedno, komunicirajući emocije drugih u književnom djelu, komuniciramo i svoje vlastite emocije.

U kontekstu komunikacije emocija književnih likova te kroz istu komunikaciju vlastitih emocija Bernard Rimé postavlja nekoliko pitanja: *Zašto odabiremo određeni tip književnosti? Kakve veze taj odabir ima s našim emocijama? Ima li umjetnička književnost povoljniji emocionalni učinak na čitatelje nego stvarna komunikacija o njima?* (Hogan prema Piskač, 2018, 140)

Rimé smatra da je odabir književnosti koje čitamo sličan potrebi dijeljenja emocija s drugima. Naime, svoje emocije odabiremo dijeliti s onima uz koje se osjećamo sigurno, s kojima smo blisku, s prijateljima i poznanicima, zbog toga što je dijeljenje emocija zadiranje u privatni život. Tako štitimo svoje emocije i emocionalnu ranjivost od javnosti te provjeravamo koliko se ugodno osjećamo uz one s kojima dijelimo emocije. Također, procjenjujemo koliko je osoba s kojom dijelimo svoje emocije komplementarna našoj komunikaciji. Jednako tako, Rimé smatra da odabiremo određeni tip književnosti u kojemu se osjećamo sigurno i putem kojeg možemo iskazati svoje emocije i podijeliti ih unutar književnog djela.

Nadalje, Rimé objašnjava koji su kriteriji za odabir književnoga djela koje najviše odgovara našim emocionalnim potrebama. Prvi je kriterij *emocionalni paralelizam* koji nastaje kada se sugovornici međusobno razumiju, a drugi je kriterij *komunikacijska komplementarnost* koja nastupa kada sugovornici dijele emocije na sličan ili identičan način (Hogan prema Piskač, 2018, 141). Rimé smatra da tako odabiremo određena književna djela, odnosno da književnost koju čitamo odabiremo prema osjećaju sigurnosti unutar čitanja određenog djela. Dakle, ako putem književnosti želimo iskazati neku vlastitu emociju te sačuvati „zonu intimne sigurnosti” (Hogan prema Piskač, 2018, 141), odabrat ćemo određeni tip književnosti uz koji osjećamo *emocionalni paralelizam* te koji je „kompatibilan našem načinu izražavanja emocija” (Hogan prema Piskač, 2018, 141). Različiti čitatelji će odabrati različitu vrstu, žanr ili tip književnosti zbog osjećaja sigurnosti koji pronalaze čitajući ga.

U smislu oprimjenjivanja Riméova emocionalnoga paralelizma i komunikacijske komplementarnosti dva vjerna primjere iz književnosti koja možemo navesti su Gospođa Bovary i Don Quijote, junaci istoimenih romana. I Emma Bovary i Don Quijote odnosno Alonso Quejana za sebe biraju književnost prema načelu emocionalnoga paralelizma i komunikacijske komplementarnosti koja potom utječe na njih i oblikuje ih kao osobe, a ujedno i književne karaktere. Također oboje žive u njima premirnim i dosadnim okolnostima te su željni avanture zbog čega i posežu za

žanrovima romana koji će im promijeniti živote. No, dok Emma Bovary poseže za ljubavnim romanima, Alonso Quejana poseže za viteškim.

Živeći u mirnom i njoj dosadnom braku Emma Bovary, svoju žudnju za senzualnošću i strašću traži u ljubavnim romanima koje je čitala još kao petnaestogodišnjakinja kada je živjela u samostanu. Razočarana brakom koji joj ne daje potrebitu strast o kojoj je čitala u romanima, svoju žudnju pronalazi u književnim ljubavnicima kojima dopušta da joj malo-pomalo kreiraju njezin vlastiti svijet te je tako odvede najprije u strasnu ljubavnu avanturu temeljenu na prijevari te indirektno i u samoubojstvo. S obzirom da brak ne ispunjava njezine emotivne želje i žudnje, Emma zahvaljujući emocionalnom paralelizmu razumije i suosjeća s junacima ljubavnih romana i njihovim nesretnim i tragičnim ljubavima i sudbinama. Na taj način zadovoljavajući svoju emocionalnu potrebu, Emma zahvaljujući komunikacijskoj komplementarnosti uvijek bira isti tip književnosti u kojemu se osjeća sigurno. Na kraju, njezin izbor književnosti oslikava njezin stvarni život te se njezino čitateljsko iskustvo prelijeva u njezino životno iskustvo. Kako bira tip književnosti s kojim se može emocionalno povezati, tako i u stvarnom životu bira ljubavnike koje može razumjeti i koji mogu razumjeti nju te njezinu potrebu za senzualnošću i strašću koju njezin suprug Charles naprosto ne može razumjeti.

U drugome navedenom primjeru, u romanu *Bistri vitez Don Quijote od Manche*, pedesetogodišnji osiromašeni plemić Alonso Quejana također nesretan stanjem u kojem se nalazi, zanemaruje lov i upravljanje svojim imanjem, nekadašnjim strastima, te se sa strašću i žarom predaje čitanju viteških romana. Kako je Emma Bovary „gutala” ljubavne romane, tako Alonso to čini s viteškim romanima sve dok također malo-pomalo mu ti isti romani ne „pomute pamet” i kreiraju njegov vlastiti svijet. I u ovom primjeru, zahvaljujući emocionalnome paralelizmu Alonso suosjeća s junacima viteških romana i sam žudeći za istom viteškom sudbinom te prema načelu komunikacijske komplementarnosti uvijek bira isti tip književnosti u kojemu se, jednako kao i Emma Bovary, osjeća sigurno. Izbor književnosti mu na kraju „pomuti pamet” te njegov stvarni, dokoličarski i običan svijet pretvara u svijet viteštva, junaštva i avanture, a zapravo običnoga ludila. Jednako kao i Emma Bovary i Alonso Quejana bira tip književnosti s kojim se može emocionalno povezati, samo što Alonso za svoj stvarni život bira fikciju i iluziju koja mu dodjeljuje stalež Bistrog viteza Don Quijotea od Manche.

Objedinjujući Riméova razmatranja o dijeljenju emocionalnoga iskustva i učenja teoretičara recepcije, moguće je uvidjeti da se oba pristupa bave čitateljem kao glavnim akterom književnoga komunikacijskoga procesa.

Dok se teoretičari recepcije bave ulogom čitatelja kao onog koji daje estetsku vrijednost i smisao književnome djelu, Rimé razmatra emocijske aspekte književnosti i njezinu povezanost sa stvarnim emocionalnim životom pojedinca odnosno čitatelja.

7. Emocije, književnost i komunikacijski procesi

Povijest književnosti koja u središte proučavanja stavlja čitatelja, smatra Žmegač, „mora za polazišta uzeti interakcije u sustavu književne komunikacije, a napose značenje publike: jer publika nije samo cilj (...) i nije samo faktor koji je u namjerama posrednika većinom primoran, nego je u isti mah instancija koja se stalno obnavlja i o kojoj ovisi život i položaj estetskih tvorevina prošlosti” (Žmegač, 1982, 56). Također navodi da „težište svakog znanstvenog (ili bar znanstveno intendiranoga) bavljenja književnošću može se definirati s pomoću kategorija koje su sadržane u sustavu književne komunikacije” (Žmegač, 1982, 51).

U kontekstu interpersonalne komunikacije Reardon tumači da „ljudi komuniciraju iz mnoštva razloga. Komuniciramo radi zabave, no jednako tako da bismo ostavili dojam na druge, komuniciramo da bismo pokazali srdačnost i prijateljstvo, ali isto tako da bismo dobili neke informacije, da bismo nekog u nešto uvjerali i tako dalje” (Reardon, 1998, 13). Komunikacija također služi za prenošenje informacija o nama samima, našim intelektualnim sposobnostima, emocijama i društvenim karakteristikama. „Komuniciranje je ono što radimo kada drugima, verbalno ili neverbalno, iskazujemo svoje misli ili osjećaje” (Reardon, 1998, 14).

Književnost je također vrsta komunikacije koja se ostvaruje, kako navodi Solar, „u suradnji autora, djela i publike; ona je komunikacija između pisaca i čitaoca, a književno je djelo svojstvena poruka koju autor upućuje čitaocu” (Solar, 1989, 35). Prema teoriji književne komunikacije razlikujemo primarna komunikacija ili komunikacija s književnim tekstom i sekundarna komunikacija ili komunikacija o književnome tekstu (Baneš, 1991, 86). Primarna se komunikacija može ostvariti kao jednosmjerna ili kao dvosmjerna te se ostvaruje kao vanjska (čitanje glasno ili u sebi, uz mogućnost bilježenja) i kao unutarnja (proces estetskoga percipiranja, zamišljanja, doživljavanja, tumačenja...) (Baneš, 1991, 96). Komunikacija s književno-umjetničkim tekstom, kako tumači Baneš, „u odnosu na unutrašnje aktivnosti ima obilježje interpersonalne komunikacije, komunikacije između dva subjekta: teksta i čitatelja” (Baneš, 1991, 96). Prema Waldmannu „književna je komunikacija interakcija s podijeljenim ulogama” (Baneš, 1991, 87). Smisao i značenje teksta ukodirao je autor teksta, a otkriva se primarno

u interakciji između teksta i čitaoca, a sekundarno, u interakciji između čitaoca i čitaoca (Baneš, 1991, 87).

U kontekstu teorije recepcije, tekst po svojem značenju nije onaj koji je napisan već onaj koji je kodiran u recepciji čitatelja. Dakle, čitatelj usvaja, interpretira i kodira značenje teksta te mu tek svojom recepcijom daje značenjski smisao. No, kako bi književna komunikacija bila uspješna „čitalac mora razumjeti jezik na kojemu je djelo pisano, i to razumjeti ga ne samo površno (...); on mora shvaćati neke okvirne namjere autora koje proizlaze iz prilika u kojima je djelo nastalo” (Solar, 1983, 35), zatim mora poznavati društvenokulturne okvire u kojima je djelo nastalo, kao i osobnost pojedine književne vrste.

Dakle, književna se komunikacija odvija putem književnog teksta, a između autora kao pošiljatelja poruke i čitatelja kao njezinog primatelja. Ideja teksta, kako tumači Solar, „proizlazi iz stanovita shvaćanja književnosti, štoviše iz stanovitog pristupa proučavanju književnosti”, a najšire se može odrediti kao „niz nekako uređenih znakova” (Solar, 1981, 178). U tom kontekstu, Charles Sanders Peirce tumači da je znak „nešto što stoji umjesto nečega drugoga ili nešto drugo reprezentira i koji netko razumije i interpretira, odnosno da za njega ima neko značenje” (Baneš, 1991, 10). Promatrajući tekst kao niz znakova, a znak kao nešto što označujemo, moguće je zaključiti kako je tekst „ono što nešto znači” (Solar, 1981, 178). No, da bi tekst nešto značio, znakovi moraju biti uređeni prema nekim pravilima što dovodi do tumačenja da je tekst poruka koja se mora razumjeti (Solar, 1981, 178). U tom kontekstu, književni tekst možemo promatrati kao sustav znakova koje je potrebno kodirati i odrediti im značenje kako bi se on razumio. Dakle, razumjeti neki tekst, kako navodi Solar, „znači odrediti smisao tog teksta, tj. odrediti što znakovi znače upravo i jedino u tom specifičnom poretku koji tekst prezentira” (Solar, 1981, 178). Književno je djelo kovano od riječi koje nešto znače, dakle, riječi su znakovi književnog djela. Čitatelj usvaja te znakove i pomoću njih kodira smisao i značenje djela. Dakle, jezik je alat za razumijevanje književnoga djela.

Takvim tumačenjem dolazimo do pojma analize teksta koji Solar opisuje kao „rašćlanjivanje one cjeline koju čine svi znakovi u tekstu, a takva je analiza prirodno moguća tek ako, i kada, znamo sva značenja pojedinih znakova i sva pravila njihove upotrebe” (Solar, 1981, 178). No, književnoumjetničko djelo se ne može dešifrirati kako bi se utvrdilo značenje koje je jedino i univerzalno s obzirom da književnoumjetnički tekst „krši pravila” (Solar, 1981, 179). Stoga je književnoumjetnički tekst jedino razumljiv u kontekstu odnosno, kako Solar tumači, „u nekoj široj smisljenoj sredini koja tekstu daje određeno značenje” (Solar, 1981, 179).

U kontekstu teorije recepcije književna se komunikacija razvija u odnosu pisaca i čitatelja putem djela. I u Jaussovoj i u Iserovoj teoriji recepcije, čitatelj je glavni akter književnoga komunikacijskog procesa čija recepcija utječe na estetsku vrijednost i smisao djela. U Jaussovoj se taj proces odvija unutar obzora očekivanja i njegove promjene dok se u Iserovoj temelji na postojanju mjesta neodređenosti. Različiti čitatelji s različitim čitateljskim iskustvom različito pristupaju književnom djelu, a njegova se vrijednost očituje u promjeni obzora očekivanja te popunjavanju mjesta neodređenosti. Učenje oba teoretičara recepcije temelje se na izazivanju učinka u čitatelja.

Navedeno je kako je u trijadi autor-djelo-čitatelj, književni dijalog ostvaren između autora i čitatelja dok je književno djelo odnosno književni tekst poruka. No, sada se postavlja pitanje kakva je veza između književnosti kao komunikacijskog procesa i emocija?

U književnosti, emocije se razvijaju unutar jezika, koji je temeljno sredstvo književno komunikacijskoga procesa, ali da bi se emocije prepoznale, razumjele i usvojile u književnome djelu, potrebno ih je kodirati. S obzirom na to da emocije u književnosti nastaju unutar jezika, možemo reći da su i one na neki način sustavi znakova čije kodiranje i razumijevanje dovodi do prenošenja komunikacijske poruke. No, da bi komunikacija emocija u književnosti bila uspješna, čitatelj mora, jednako kao i u jeziku, posjedovati određeno znanje te mora razumjeti i shvatiti emocije unutar konteksta.

Emocije se razvijaju unutar komunikacijskoga procesa autor-djelo-čitatelj u čitateljevoj recepciji djela, ostvaruju se unutar događaja te u unutrašnjem svijetu pojedinca, a njihovo je razumijevanje ostvareno u kontekstu obzora očekivanja. Prema Jaussovoj teoriji recepcije novo djelo pobuđuje sjećanje na pročitana djela. U kontekstu teorije recepcije i recepcije emocija u književnosti, jednom kodirana i shvaćena emocija u nekom književnom tekstu „pobuđuje” kodiranje iste emocije u drugom književnom tekstu. No, s obzirom da je svaki književni tekst sustav znakova koji je svojstven samo tom tekstu tako se ista emocija u različitim književnim djelima ne razvija nužno u istom obliku.

Na primjeru dvaju romana *Patnje mladog Werthera* i *Zlatarevo zlato* moguće je vidjeti kako se ista emocija, a to je ljubav, različito razvija. Ono što povezuje Werthera i Doru Krupićevu je emotivno-psihičko stanje u kojemu se nalaze, a uzrok toga stanje im je također zajednički. Naime, oboje proživljavaju ljubavnu agoniju proizašlu iz stanja zaljubljenosti, a uzrokovanu susretom s osobom koja im se sviđa. Obje su ljubavi tragične i obje ljubavi odvođe likove u smrt. Werther voli ženu koja je zaručena za drugog te se ubija zbog spoznaja da nikada neće biti njegova, a Dorina je ljubav iako uzvraćena, zapriječena, a ta je zapreka na kraju vodi u smrt.

No, ono što s emocijskoga aspekta razdvaja Werthera i Doru su emocije koje proživljavaju u kontekstu ljubavi. Naime, dok Doru već sam susret s Pavlom ispunjava uzbuđenošću, Werthera prvi susret s Lotom ispunjava užitkom koji se vrlo brzo pretvara u tugu i ljubomoru. Uzbuđenost kao glavnu emociju koju Dora proživljava tijekom susreta s Pavlom, izražena je tjelesnim reakcijama¹⁴ kojima je opisan gotovo svaki njihov susret u romanu.

S druge strane, o Wertherovim emocijama ponajviše saznajemo iz njegovih ispovijesti u pismima koja piše prijatelju Wilhelmu. Pa tako prvi susret s Lotom Werthera ispunjava zanosom i užitkom, no, već i ti osjećaji nagovještavaju patnju s obzirom da Werther zna da je Lota zaručena. Nadalje, Wertherovi sve dublji i jači osjećaji se pretvaraju u emociju ljubavi, koja je neostvariva te zapravo platonska, a iz te se ljubavi razvija emocija ljubomore prema Albertu te na kraju tuga temeljena na patnji. Stoga dok je emocija ljubavi u Dore ostvarena kroz emociju uzbuđenosti, u Werthera malo-pomalo gotovo da nestaje iskustvene emocije ljubavi i zamjenjuje je emocija tuge temeljena na toj istoj ljubavi.

Komunikacija emocija u književnosti proces je koji obuhvaća nekoliko aspekata: čitatelj i njegovo iskustvo, vrsta teksta, naratološki okviri te razumijevanje emocija. No, kako bismo kao čitatelji mogli prepoznati, razumjeti i kodirati emocije koje književni lik proživljava, moramo razumjeti književnoga lika i njegove postupke. To se razumijevanje velikim dijelom temelji na analizi psihološke karakterizacije, naratološkim okvirima, odnosima s drugim likovima te vanjskim i unutrašnjim podražajima koji utječu na emotivno i psihičko stanje književnog lika.

Kao primjer kako se emocije razvijaju u unutrašnjem svijetu književnoga lika te koje su stvarne i fiktivne okolnosti koje prethode emociji, prisjetimo se poznate scene ispijanja gutljaja lipovoga čaja i okusa kolačića madelaine u Proustovom romanu *Combray*. U ciklusu svojim romana *U potrazi za izgubljenim vremenom* kojemu pripada i roman *Combray*, Proust koristi sjećanje kao tehniku detaljnog obnavljanja prošlosti i pokušaja analize i ponovnog proživljavanja te iste prošlosti. U Prousta, sjećanje je tehnika, stil i književno oblikovanje djela. U njegovom djelu nema stvarne radnje temeljene na događaju već je cjelokupan roman temeljen na prisjećanju i opisivanju odnosno asocijacijama i monologu, dakle, književna se stvarnost ovoga romana događa u jeziku. U *Combrayu* je prisutan nepouzdan pripovjedač koji već svoja sjećanja iz djetinjstva opisuje i ponovno proživljava

14 „Krv joj je igrala licem, usnice treptjele, a sjajne oči upirale se blažene u mladoga krasnika. Ubrzo od stida ponikle nice; skrktiv ruke na prsima, kanda je stiskala burno srce, sva se je tresla ko šiba, jedva je i disala, zanos joj otimao riječ.” (Šenoa, August [1962]. *Zlatarevo zlato*. Zagreb: Zora, Matica hrvatska, 48).

vođen emocijama. Pripovjedača vode sjeta i melankolija te tako svojom retrospekcijom nastoji shvatiti enigmu ljudskoga postojanja u vremenu. Vođen opsesijom identifikacije vlastitog postojanja te žudnje za izgubljenim djetinjstvom i apsolutnom majčinom ljubavlju, pripovjedač poseže za šalicom lipovog čaja i kolačićem madelaine koji ga podsjećaju na radost i ugodu djetinjstva. No, umočivši kolačić u čaj, jedina emocija koju pripovjedač osjeća je tuga za tim istim izgubljenim vremenom.

Rečeno je kako se emocije razvijaju u unutrašnjem svijetu književnog lika kojemu prethodi neki događaj. Stoga bismo mogli reći da su emocije manifestacija reakcije književnoga lika na događaj. Dakle, proces komunikacije emocija u književnosti temelji se na odnosu događaja koji potiče emocije koje tada djeluju na misli, a misli potiču djelovanje.

Odnos međudjelovanja događaja, emocija, misli i konkretnog djelovanja, vidljiv je na primjeru Rodiona Romanoviča Raskoljnikova i Leonea Glembaya, književnim likovima kojima je zajednički čin ubojstva. No, dok Raskoljnikova na čin ubojstva potiče nepravda i emocija gađenja, u Leonea se izmjenjuje splet emocija potaknutih pojavom barunice Castelli. Na početku romana *Zločin i kazna*, Raskoljnikov, osiromašeni student u dugovima, šeće gradom i razmišlja o činu koji namjerava poduzeti, ubojstvu lihvarke Aljone Ivanovne. Na takav ga je čin potaknula vlastita bijeda i siromaštvo iz koje je razvio svjetonazor kojemu je okosnica što vrijedne ljude ubija bijeda, a beskorisni pokvarenjaci dobro žive. U opisu Raskoljnikova i njegovog razmišljanja već nam i pripovjedač objašnjava kako u njega više ne postoji ni strah, ni sram ni tjeskoba. Glavna emocija koju Raskoljnikov proživljava, a koja je potaknuta socijalnom nepravdom i vlastitim svjetonazorom, je gađenje. Iz emocije gađenja u Raskoljnikova se razvija opsesivna misao o socijalnoj nepravdi i nepravедnim zakonima koja rezultira ubojstvom lihvarke.

Za razliku od Raskoljnikova koji je vođen jednom glavnom emocijom, u Leonea se isprepliće nekoliko emocija, od kojih su sve temeljene na jednoj, a to je ljubav. Glavni događaj koji potiče emocije u Leonea je pojava barunice Castelli koju s jedne strane krvi za majčino samoubojstvo i prekid odnosa s ocem, dok mu je s druge strane opsesija. Emocije straha i mržnje, koje Leone izražava prema svojem ocu, a koje proizlaze iz emocije ljubavi, zapravo su emocije koje osjeća prema barunici Castelli.

Naime, pojavom barunice Castelli, loš odnos Leonea s ocem Ignjatom se zaoštava te na kraju gotovo prekida. Dvije glavne emocije koje Leone osjeća prema ocu su strah koji proizlazi iz očeve autoritativne represije te neiskazane i neuzvrćene ljubavi i mržnja koja se kao opreka ljubavi, a temeljena na njoj, razvija iz te iste ljubavi. Još jedna bitna emocija koju

Leone osjeća prema ocu je ljubomora, a kojoj je također uzrok barunica Castelli. Naime, pojavom barunice Castelli, Ignjat svu pažnju posvećuje istoj, čime se prekida već ionako loš odnos između oca i sina, a Leoneovo se emotivno stanje mijenja nakon što ga barunica Castelli zavede i tako ga natjera na šutnju kako bi se riješila svake kontrole. Ljubomora i mržnja prema ocu te mržnja prema barunici Castelli, emocije su koje Leone osjeća te ponovno proživljava vrativši se nakon jedanaest godina na proslavu povodom jubileja banke Glembay. Dakle, pojava barunice Castelli i događaji u kojima igra glavnu ulogu, u Leonea potiču splet emocija (ljubav, strah, ljubomora, mržnja) koje opsjedaju njegove misli i razmišljanja te koje zatim dovode do djelovanja, odnosno ubojstva barunice Castelli.

Na kraju, funkcija emocija u književnosti temelji se na njihovoj recepciji i razumijevanju u čitateljevoj svijesti. Recepcija emocija u književnosti te njihovo razumijevanje utječe na razumijevanje čitateljeva vlastitoga emocionalnoga života. Primjerice, razumijevanjem i recepcijom emocija književnoga lika, čitatelj može iskusi određene promjene kao što su promjena mišljenja ili ponašanja te tako utjecati na vlastito emocionalno iskustvo. Stoga je funkcija emocija u književnosti ostvarena tek u čitateljevoj recepciji i razumijevanju istih.

No, da bi čitatelj mogao prepoznati, razumjeti i usvojiti emociju u književnome djelu, potrebno je izraditi sustavnu metodu za primjenu emocija u književnosti odnosno način njihova kodiranja u književnome tekstu.

8. Komunikacija emocija u književnosti: interpretacija emocija na literarnome uzorku

Za interpretaciji emocija u književnome djelu odnosno razumijevanje i njihovu recepciju, bitnu ulogu ima jezik književnosti kao glavno sredstvo književnoga komunikacijskoga procesa. Dakle, jezik djeluje kao sustav znakova koje je potrebno kodirati da bi se razumjela emocija i da bi se ta emocija mogla interpretirati. Stoga, da bi se razumjelo emotivno stanje književnog lika i prepoznala emocija koju lik osjeća, potrebno je detektirati, razumjeti i obrazložiti njegovo razmišljanje (Piskač, 2018, 167) te isto tako obrazložiti i utvrditi situaciju, vanjske i unutarnje podražaje, odnos među likovima i slične čimbenike koji su doveli do misaonih procesa književnog lika, a koji izravno utječu na njegovo emocionalno stanje.

Kako se emocije razvijaju u književnosti i koji su vanjski i unutarnji podražaji koji utječu na razmišljanje lika i njegovo emotivno stanje, bit će prikazano na primjeru Kamovljeve novele *Sloboda*. Već je i u samom naslovu sadržana svojevrsna metafora emocije koju pripovjedač priželjkuje u trenutku nakon očeve smrti i u kojoj je sadržana njegova motivacija.

U Kamovljevoj noveli *Sloboda* prisutan je nepouzdan pripovjedač koji događaje oko očeve bolesti i smrti oslikava vlastitim stavovima koji se protive tradicijskim normama i obiteljskim vrijednostima. Nepouzdanost Kamovljeva pripovjedača temelji se na proturječnosti njegovih stavova i uvjerenja te spoznaji da su ti stavovi umjetni i stvoreni iz bunta prema ocu. Pripovjedač je buntovnik i anarhist čiji su sustavi vrijednosti problematični, iznosi stavove kojima se predstavlja kao rušitelj tradicijskih normi te iskazuje da mu nije stalo do obiteljskih vrijednosti dok svojim postupcima, najviše nakon očeve smrti, pokazuje da mu je stalo do statusa u obitelji i onoga što braća o njemu misle. Opozicija između onoga što govori i iznosi kao svoja uvjerenja tijekom očeva života te otkrivanja svojih stvarnih uvjerenje nakon očeve smrti potvrđuje njegovu nepouzdanost kao pripovjedača.

S obzirom na to, jasno je kako pripovjedaču ne možemo u potpunosti vjerovati već je potrebno analizirati njegove iskaze te njegov odnos prema drugim likovima i situacijama da bi se mogle razumjeti emocije koje proživljava.

Događaji oko očeve bolesti i smrti u pripovjedača potiču emocije koje zaokupljaju njegove misli opsesivnom željom koja utječe na njegovo ponašanje. U pripovjedača se izmjenjuje šest osnovnih emocija koje se pojavljuju prije i nakon očeve smrti, a ostvaruju se u odnosu s drugim likovima. Emocije koje pripovjedač proživljava su strah, ljutnja, gađenje, tuga, ljubav i radost, a pojavljuju se u različitim vremenski intervalima i u različitim varijacijama.

Pripovjedača „proganja” opsesivna žudnja, žudnja očeve smrti, kojom započinje svoje pripovijedanje koja je ujedno lajtmotiv novele, temeljna motivacija i izvor svih pripovjedačevih emocija: „Osamnaest se je godina šljala jedna strašna misao kroz moju narav, zamisli i čuvstva.” (Kamov, 2010, 171). Opsesivna misao kako sam pripovjedač tumači u njega izaziva strah i radost: „Prije sam pred njom zamirao, blijedio i klecao od straha. Danas blijedim, klecam i zamirem od strasti. Moj je život u punom ljetu: moj temperamenat priliči psu koji pobjesni od žeđe.” (Kamov, 2010, 171).

Pripovjedač slavi prevrat i opoziciju kako bi se suprotstavio očevim normama te obiteljskom moralu. Njegova su uvjerenja u opozicijskom odnosu s vjerovanjima njegova oca, iskazuje bunt protiv oca, protivi se njegovim moralnim i građanskim vrijednostima, a njegovi su postupci provokacijski. Svoju životnu filozofiju odnosno svoja uvjerenja, iskazuje na samom početku novele: „Sve u meni traži izlaz, hoće izraz i nalazi ga. Planem brzo, nenadano, mahnito; ako se rječkam, ako pijem, ako ljubim, ako pjevam. Jedna me čaša opije, jedan me pogled zaludi, jedna me fraza zanese. Sve je brzina, momenat i nagon. Sav je ovaj dvogodišnji život

momenat: duševnost bez procesa, osjećanje bez analize. Moja je ćud – opozicija; logika – nedisciplina, filozofija – prevrat. Pubertet!” (Kamov, 2010, 171). Nadalje, odnos prema ocu kao i bunt protiv očevog morala iskazuje riječima: „Ukratko: volim sve ono što moj otac osuđuje. On je ozbiljan, trijezan, moralan. Za njega počinje život sa ženidbom, za mene svršava. Njega zanosi blagost, ljubav, dobrota: evanđelje; mene strast, nasilje, zločin: stari zavjet. Njemu je ideal Hrist koji otkupljuje; meni đavo koji zavađa. Za njega je prostitutka nešto ogavno, za mene nešto raskošno. On će reći: Familija je reakcija na bordel; ja: bordel je opozicija familiji. Ukratko: ja sam opozicionalac, a on je reakcioner.” (Kamov, 2010, 171-172).

Za razliku od književnih djela koja tematiziraju nestabilan i problematičan odnos oca i sina, a u kojima je otac figura represivnog autoriteta¹⁵, u *Slobodi* otac je prema pripovjedačevom iskazu miran i tolerantan te blag prema njegovim porocima. Upravo ta očeva blagost i mirnoća potiče pripovjedača na osjećaj potlačenosti i nezadovoljstva: „Vrlo ljubezan, tih i miran, suzbijao je neizravno moje želje, strasti i porive. I što sam osjećao više objijesti, to sam pred njim postajao sve nezadovoljniji i mukliji. Ja sam šutio pred njim i podvijao rep. Njegova mi finoća i ozbiljnost smetahu to više što mi nijesu davale razloga za žešću riječ i odlučniji korak.” (Kamov, 2010, 173).

Glavna emocija koju pripovjedač proživljava, a temeljena je na odnosu s ocem, je strah. U pripovjedača se također pojavljuje ljutnja koja je temeljena na tom strahu. Za razliku od straha koji se javlja prema autoritativnoj očevoj figuri, u Kamovljevog se pripovjedača strah očituje u buntu protiv oca i protivljenju očevu moralu te provokaciji. Prijezir prema ocu i njegovim uvjerenjima te očeva mirnoća i tolerancija koje se suprotstavljaju očekivanom, u pripovjedača izazivaju osjećaj poniženja i obezvrijeđenost što karakterizira emociju straha.

Kako Oatley i Jenkins tumače „strah je emocija očekivanja opasnosti” (Oatley i Jenkins, 2003, 264). Opasnost može biti i sukob naših ciljeva ili nedostatak resursa, a „potiče pozorno motrenje događaja kojeg se bojimo i potpuno zaokuplja našu pažnju” (Oatley i Jenkins, 2003, 264). S druge strane, McMillan tumači kako je strah emocija temeljena na oprečnosti pristupa i izbjegavanja; strah može značiti bijeg pred opasnošću, ali i izbjegavanje ili zaobilaženje takve opasnosti (McMillan, 2006, 79). Nastaje iz „opasnosti koja je jača od nas. Strah obavještava da nas opasnost može povrijediti, fizički ili emotivno” (McMillan, 2006, 79). Realizira se kao osjećaj

15 Neki od primjera u hrvatskoj književnosti: slika oca u Krležinoj drami *Gospoda Glembajevi*, Novakovom romanu *Posljednji Stipančići* ili slika majke u Kamovljevoj noveli *Ecce homo!*.

od gubitka, a kronični strah dovodi do depresije i beznadnosti (McMillan, 2006, 81-82) odnosno stanja koja dovode do gubitka volje te odustajanja od životnih potreba i vrijednosti odnosno od samoga života.

Iz straha se rađa opsesivna žudnja koja pripovjedača prati *osamnaest godina* i čije će ga ostvarenje osloboditi od očevih okova. Žudnja za očevom smrću žudnja je za slobodom odnosno za životom u okviru vlastitih uvjerenja, kako to pripovjedač u početku vjeruje. Ideja oslobođenja izaziva doživljaj zanosa i ekstaze koje dovode do emocije radosti. Stoga je sloboda na neki način ekvivalent emociji radosti dok je s druge strane povezana sa smrću.

Nadalje, iz takvog složenog odnosa s ocem proizlazi i njegov odnos prema Anki. U pripovjedača, Anka i otac se nalaze u jednakom emocionalnim obrascu, a njihov je odnos sveden na jednu apstraktnu riječ: krv. Tako navodi: „Otac sklapa oči. Razotkrivam mu vrat: dvije rupe u grlu gledaju na mene strašno ko dva šuplja oka. Pojava mi se Ankina zakrvari u misli; pomišljam na nju i krv moga oca bojadiše njezinu sliku. Anka se sva kupa u krvi, boli i strahoti.” (Kamov, 2010, 177). Naturalistička ekspresija anatomije očeve bolesti, opis mučne brige o njemu, ekstaza očeve boli i pseto koje liže očeve krv s kamenog poda¹⁶ stapaju se sa slikom Anke i mišlju o njezinom gubitku nevinosti. Krv koja istječe iz očeve rane pripovjedač poistovjećuje sa žudnjom za Ankom te zaključuje: „Moja je odluka jasna, moj je problem riješen. Otac će umrijeti – Anka će izgubiti nevinost...” (Kamov, 2010, 176-177).

Smrt i ljubav ovdje postoje na istoj razini, stopljene u apstrakciju krvi u kojoj pripovjedač sagledava bit i besmislenost egzistencije: „Krasnu li ću priču ispričati svojoj ljubavi! Tako strašno žedam. Tako ću je strašno uplašiti da će se ona preplašiti i umrijeti od anemije. Moje će riječi strahovati nad njom i ispijati njezinu krv. Život je krvopija.” (Kamov, 2010, 179).

Kroz apstrakciju krvi koja simbolizira odnos prema ocu i odnos prema Anki, a koji se spaja u jednu uzročno-posljedičnu cjelinu, u pripovjedača se pojavljuje emocija ljutnje. Ljutnja je, kako Oatley i Jenkins tumače, „emocija našeg dokazivanja u dominaciji. Općenito, to je emocija frustriranosti bilo čime što pokušavamo raditi ili bilo kime tko nas u nečemu onemogućava ili pokazuje premalo obzira” (Oatley i Jenkins, 2003, 264).

16 „Nešto se strašno skuplja u meni: oni mirisi, one boje, oni zvukovi tvrdu, koče se i kao gvozdenašaka stišću me za grlo, za prsa, za srce. Sve je puno materije: i zvuk zvizgaca i vonj gnjileži i boja iskvarene krvi. Moja su čutila ispunjena mesom, moje predodžbe obojadisane krvlju. Ne znam što radim. Čini mi se da od oca, majke, pseta i mene nastaje jedna bezlična masa mesa kao u mesnici. Od osjećaja i misli jedna rastopina s mirisom protoplazme, krvi i otpadaka; od naših duša, jedna kloaka puti. Kad izađoh, majka je još prijetila psetu. Ono se bilo uvuklo u zahod i ispilo očevu krv ližući pod udarcima još pohotnije zaprljani kamen.” (Kamov, 2010, 177).

Ljutnja potiče na trud, ako izgleda da se cilj može postići odnosno potiče agresivnost i osvetoljubivost, ako izgleda da je moguće ukloniti frustraciju (Oatley i Jenkins, 2003, 264). McMillan pak tumači kako u pogledu obiteljskih odnosa Ljutnja izaziva nasilje, izaziva strah u drugih, uništava socijalne obrasce te stvara paranoju i obmanu (McMillan, 2006, 70).

Pripovjedač proživljava emocije ljutnje kroz svoj odnos s ocem; kroz neprijateljski stav i provokaciju, a ta ga Ljutnja dovodi do destruktivnosti i na kraju do autodestruktivnosti. Svoju Ljutnju pripovjedač usmjerava i na svoj odnos s Ankom koji se razvija iz sebičnosti i posesivnosti. Pomišljanje i planiranje čina Ankina gubitka nevinosti proizlazi iz pripovjedačeve sebičnosti i potrebe za dominacijom koja se razvila iz ljutnje prema ocu. S druge strane, po Kemperu (Turner i Stets, 2011, 39) kombinacija ljutnje i straha dovode do mržnje, ljubomore i zavisti. „Koliko se puta nisam mogao odlučiti na takva korak: zvesti djevojku odličnu i nevinu s jednom jedinom nakanom – ostaviti je. obzir i uvažavanje ljudskih svetinja nije bilo drugo no omalovažavanje i prezir moje naravi i uvjerenja. Moj je odgoj u tom slučaju bio jači od mojeg instinkta; familija od moje individualnosti.” (Kamov, 2010, 179).

Neostvarenu ljubav, prema ocu te prema Anki, pripovjedač traži u drukčijem aspektu ljubavi, u erotičnome. Dok je očinska ljubav i ljubav prema ženi obvezujuća i stalna, erotično u kontekstu ove novele predstavlja ono što je privremeno, nestalno i što donosi užitek i ushićenja. Bijeg u erotično, pripovjedača ispunjava trenutnom radošću temeljenom na zaboravu: „Sve je konačno pregaženo: dobrotu, svetost i familijarnost: četvrt sata grljenja i cjelivanja daje više užitaka od svega onoga što me zadržavalo kod kuće, sjećam se samo da sam na svačijim grudima mogao zaboraviti na sve ovo što me sada okružuje, sputava i ograničava. (Kamov, 2010, 171) zatim: Gadim se samome sebi. S njome mogu sve što hoću... A ono što sam iz prkosa i srditosti htio... nisam mogao... Moja se sloboda kupuje. Pošao sam je tražiti u javnoj kući, među robove... otišao sam.” (Kamov, 2010, 180 -181).

Očeva smrt ispunjava pripovjedača emocijama radosti i ljubavi te na kraju gađenjem i tugom. Nakon očeve smrti u pripovjedača se najprije pojavljuje emocija radosti, no, ne onako „oslobađajuća” kakvu je očekivao, koja prerasta u ljubav. Emocija radosti očituje se kroz emociju ponosa, osjećaja veličine zbog toga što je on imao glavnu ulogu u brizi za oca tijekom njegove bolesti, što je s njim bio u trenutku njegove smrti i što mu je život opsesivno ispunjen proživljenim iskustvom. No, i radost koju pripovjedač osjeća sebična je, posesivna i u odnosu prema drugima, prema majci, tetki i ponajviše braći: „Meni je počelo laskati neobično to što igram ulogu gotova čovjeka: makar najmlađi od svih i o očevoj ću bolesti, bolima i

životu moći jednom pripovijedati s razumijevanjem i iskustvom. Jer braća su bila odsutna, a majka se ne razumije ni u politiku, ni u literaturu, ni u medicinu.” (Kamov, 2010, 187).

Trenutak očeve smrti označava obrat u pripovjedačevom emotivnom životu; dok je tijekom očeva života prema njemu osjećao strah i ljutnju, fizičko ispunjenje opsesivne žudnje ispunjava ga ljubavlju prema ocu koja je strastvena i u kojoj se osjeća i krivnja: „Počeo sam osjećati da sam ja tu da branim uvjerenja i čast mojega oca. (...) Sada sam tek počeo osjećati veliku ljubav za pokojnika i u prepirci s tetkom došao sam do uvjerenja da sam ga ja ljubio više od sviju. (...) U meni se nešto novo pojavljuje. S raspadom očevim počinjem osjećati sve strastveniju ljubav za njega.” (Kamov, 2010, 185-186).

Sloboda koja dokida strah pokazuje kako je pripovjedaču stalo do obiteljskih vrijednosti, statusa u obitelji i onoga što braća o njemu misle. Sloboda o kojoj je pričao samo u pijanstvu¹⁷ pretvorila se u ljubav prema ocu odnosno prema okovima te slobode. Spoznaja ljubavi, pretvara se najprije u radost odnosno ponos, a zatim u ljutnju i gađenje prema samome sebi.

Na kraju, pripovjedač shvaća da su njegova uvjerenja bila lažna i umjetna, da su ista stvorena iz bunta, kao provokacija očevim moralnim i građanskim vrijednostima te ga ta spoznaja dovodi do razočaranja koje se u ovom slučaju razvija u emociju gađenja, ali gađenja prema samome sebi i svojim kontradiktornim postupcima. Pripovjedač shvaća da je apstrakcija očeve smrti u njega pobuđivala radost dok ga konkretnost tog događaj ispunjava tugom, gađenjem i očajem. Očeva smrt oslobodila ga je obveze prema ocu, ali ne i okova jer se zapravo njegovo pravo Ja nalazi u okovima koje postavljaju drugi i koje postavlja sam sebi u odnosu prema drugima odnosno nalaze se u prijeziru, provokaciji i buntu: „Ne zanašate li mene ateizam, sloboda, revolucionarnost, radi moje čudi i moje dobi? Uvjerenja! Gdje sam ih stekao? Kod čaše vina, kod demonstracija, kod najgrublje ljubavi... Ondje, gdje se je razbijalo, urlikalo i cjelivalo. I nije li to ono, što je osuđivao moj otac i što je mene poništavalo u njegovom prisuću? Čega se oslobodih? Majka je još tu. Oslobađam se uvjerenja, ali ne cjelova, vina i divljaštva. Da, nema baš nikakva razloga da se pokorim majčinoj želji.” (Kamov, 2010, 191).

Zatim: „Osamnaest sam godina posipavao čar na svoju tajnu koju bih samo u pijanstvu izjavljivao. Misao toli čudna, strastvena i elementarna, prelazila je od apstrakcije u konkretnost i smrt je očeva tako postajala – sloboda. (...) I dok se moja misao tako odijevala, kitila i bojadisala, skupivši

17 „Osamnaest sam godina posipavao čar na svoju tajnu koju bih samo u pijanstvu izjavljivao.” (Kamov, 2010, 192).

se u jednu apstraktnu riječ sloboda, bilo je u njoj toliko drskosti, polete i veličajnosti. I svaki je korak k smrti bio korak k slobodi; i svaki korak od smrti postajao je korak od slobode...” (Kamov, 2010, 192).

Ostvarenjem opsesivne žudnje, pripovjedač počinje analizirati samoga sebe što ga naposljetku ispunjava emocijama tuge te gađenja i ljutnje prema samome sebi: „Zašto sam počeo analizirati sam sebe? Zašto proučavati? Zašto iznašati svoj ja? Sastojine su tako blijede, sićušne, svakidašnje, tako nemoćne, kukave i bezvoljne. Iz svega toga ne mogu povući sintezu! Jednu ideju! Jedan osjećaj! Jedno uvjerenje! Jednu odluku! Analiza me je učinila nesabranim, izgubljenim, nemoćnim i – zbunjenim...” (Kamov, 2010, 193). „Sve ove misli o samim okovima oko mene i u meni, tako su daleke, tako apsurdne, te se sloboda konkretizira u smrt sviju i mene samoga.” (Kamov, 2010, 193).

Razočaranje u svoja uvjerenja te krivnja dovode pripovjedača do emocije tuge koja je prema McMillanu „reakcija na gubitak i odvajanje od onoga što želimo i trebamo” (McMillan, 2006, 99). Paradoksalno, pripovjedač proživljava tugu kada se oslobodi okova koji su držali njegovu slobodu, a koja je ustvari poistovjećena sa smrću.

Intelektualni umor zamjenjuje fizičkom energiju pa zaborav nastoji pronaći u erotičnom, ponovno bježi u neobvezujuće i nestalno odnosno u ono što ga odvaja od stvarnoga i istinskog, od straha, ljubavi i radosti. Erotično je ono što ga odvaja od obiteljskog i od Anke, a spaja ga sa sebičnošću i autodestruktivnošću: „*Opet polazim u javnu kuću. Opet se rumenim, oživljavam i jačam. U zaboravu je sinteza. Zaborav je u strasti. (...) Moj organizam cvjeta. Moj energija tvrdne. Moj se ja sintetizira. Košta samo deset kruna, ali vrijedi cijeli miraz i ljepotu moje drage.*“ (Kamov, 2010, 193)

Analize samoga sebe i svojeg emotivnog stanja sadržana je u dvije riječi: sloboda i zaborav. Sloboda je povezana sa smrću dok je zaborav poistovjećen s beznadnim, a oba se pojma sintetiziraju u emociju tuge. Tako pripovjedač na kraju zaključuje: „...Sedam ujutro. Koljena klecaju. Mladost umire. Zaspao ću ko mrtav. I spavanje je zaborav i sinteza... A s mene se odrazuje rumeno i poskočno jutro ko sunce na zalazu, kad je sa stakla odražavalo upaljene i mrtvačke svijeće. Ispio sam nekoliko šljivovica. Spavat ću još dublje i duže. Cijela će mladost proteći u zaboravi, strasti i spavanju; a ako ostarim, davat ću savjete svojoj djeci. Grad je osvjetljen. Čini mi se, kao da se tek upaljuju ferali. A sunce priliči jednoj rumenoj baklji koja osvjetljuje praznu, vlažnu i beskrajnu špilju.” (Kamov, 2010, 193-194)

9. Zaključak

Teorija recepcije je temeljena na polazištu da je povijest književnosti suviše dugo bila povijest autora i djela te je zanemarila ulogu treće strane, odnosno čitatelja. U trijadi autor-djelo-čitatelj, prema teoriji recepcije čitatelj je glavni akter koji svojim čitateljskim iskustvom utječe na uspješnost književne komunikacije. U tom književnom komunikacijskom procesu čitatelj ima dominantnu ulogu, a estetska vrijednost djela temelji se na čitateljevoj recepciji novog djela te rekonstrukciji i promjeni obzora očekivanja.

U kontekstu teorije recepcije, moguće je reći da se emocije razvijaju unutar komunikacijskoga procesa, a mogu biti ostvarene unutar događaja ili kao unutrašnji svijet pojedinca. Književnost i emocije su usko povezane odnosno književno djelo može reprezentirati i tematizirati emocije, ali ne može postojati bez emocija. Književnost tematizira različite emocije kroz različite žanrove i na različite načine. No, o emocijama u književnosti ne možemo govoriti kao o znanstvenoj teoriji već samo kao o uvidu i njihovoj recepciji. Kodiranje emocija u književnosti te njihovo razumijevanje u kontekstu teorije recepcije može bitno utjecati na emocionalni život čitatelja, njegovo razumijevanje stvarnih vlastiti i tuđih emocija kao i razviti smisao za empatiju.

Na kraju je moguće zaključiti da književnost okrenuta prema čitatelju ima učinak na čitateljsko iskustvo te da uspješna recepcija i razumijevanje emocija u književnosti utječu na čitateljev emocionalni život. Komunicirajući emocije drugih u književnom djelu, čitatelj doživljava literarnu stvarnost na sebi svojstven način koja izaziva učinak u čitatelja te tako pospješuje razumijevanje i shvaćanje vlastitog emocionalnog života. Dakle, povezanost teorije recepcije i emocija te primjena teorije recepcije u kontekstu emocija imala bi pozitivan emocijski učinak na čitatelja.

Literatura

- Baneš, Leopoldina Veronika (1991). Estetska komunikacija s književnoumjetničkim tekstom. Zagreb: Školske novine.
- Beker, Miroslav (1999). Suvremene književne teorije. Zagreb: Matica hrvatska.
- Eco, Umberto (2005). Šest šetnji pripovjednim šumama. Zagreb: Algoritam.
- Grdešić, Maša (2015). Uvod u naratologiju. Zagreb: Leykam.
- Hogan, Patrick Colm (2011). What Literature Teaches Us About Emotion. New York: Cambridge University Press.

- Iser, Wolfgang (1972). *The Reading Process: A Phenomenological Approach*. *New Literary History*. Vol. 3, No. 2, *On Interpretation: I* (Winter, 1972), str. 279-299.
- Iser, Wolfgang (1978). *Apelativna struktura teksta*. U: Dušanka Maricki (ur.), *Teorija recepcije u nauci o književnosti* (str. 94-115). Beograd: Nolit.
- Iser, Wolfgang (1989). *Implicitni čitatelj*. U: Zlatko Kramarić (ur.), *Uvod u naratologiju: zbornik tekstova* (str. 53-67). Osijek: Izdavački centar „Revija”, Radničko sveučilište „Božidar Maslarić”.
- Jauss, Hans Robert (1978). *Estetika recepcije*. Beograd: Nolit.
- McMillan, David W (2006). *Emotion Rituals*. New York: Routledge.
- Majhut, Berislav (2005). *Pustolov, siročić i dječja družba: hrvatski dječji roman do 1945*. Zagreb: FF press.
- Piskač, Davor (2018). *O književnosti i životu*. Zagreb: Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu.
- Polić Kamov, Janko (2010). *Ispovijest heroja naših dana*. Koprivnica: Šareni dućan.
- Solar, Milivoj (1981). *Teorija recepcije i problem konteksta*. U: Branimir Donat (ur.), *Smrt Sancha Panze* (str. 174-191). Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Solar, Milivoj (1983). *Teorija književnosti*. Zagreb: Školska knjiga.
- Reardon, Kathleen K. (1998). *Interpersonalna komunikacija: Gdje se misli susreću*. Zagreb: Alinea.
- Turner, Jonathan H. (2007). *Human emotions: A sociological Theory*. New York: Routledge.
- Turner, Jonathan H.; Stets, Jan E. (2011). *Sociologija emocija*. Zagreb: Hrvatsko sociološko društvo.
- Žmegač, Viktor (1982). *Načela teorije recepcije*. U: Vjekoslav Mikecin, Asja Petrović (ur.), *Književnost i zbilja* (str. 51-60). Zagreb: Školska knjiga.

Emotional aspects of reception theory

Summary

Reception theory emphasizes reader's reception in making meaning of literature work. It is generally based on the communication process between author and his audience. A form of reception theory is based on two main points: *readers' horizon of expectation* on the one hand and *narrative gaps* on the other. In literature, emotions are implemented through language, so in the context of reception theory, we can establish that emotions develop within the communication process. Readers's reception of emotions in literature work, identification and interpretation can provide influence in understanding of the reader's own emotional life.

Keywords: reception theory, Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser, the implied reader, emotions, communication process.