

Danijela Lugarić Vukas

Emocije i prostor književnosti ili „Na desnu sam ruku / stavila rukavicu s lijeve ruke“ (Anna Ahmatova)

Vežu između emocija i književnosti, kako navodi i Ivana Brković (2015), doista nije potrebno isticati. Ovaj će se rad usmjeriti na jedan aspekt te povezanosti – na odnos koji se uspostavlja između narativnog (sižejnog) kretanja i kretanja (razvoja) emocija u književnome djelu. Ni tezu o narativu kao obliku kretanja nije potrebno dodatno argumentirati, no u proučavanju emocija često se zanemaruje da je ishodište same riječi također u kretanju (od starofr. *esmouvoir* odnosno lat. *ēmovēre*, od *ē-/ex-* = vani/izvan + *movēre* = kretati). Rad će se usredotočiti na načine na koje pripovjedni svijet kroz različite registre organizacije svoga kronotopa omogućuje razvoj i kretanje emocija te upravlja moralnim učinkom teksta i u određenoj mjeri reakcijom čitatelja (kako zanimljivo primjećuje Danilo Kiš u *Savesti jedne nepoznate Evrope*, forma služi kako bi emociji onemogućila da navre *previše direktno*). Kako bi se ukazalo na imanentnost emocija književnosti (Brković 2015), ali i na heterogenost te imanentnosti, analiza će u metodološkim okvirima afektivne naratologije obuhvatiti jedan klasični realistički roman, *Annu Kareninu* Lava Tolstoja, *Istočni epistolar* Predraga Matvejevića i „jezivo stvarnosnu prozu“ *Poštovani kukci i druge jezive priče* Maše Kolanović.

Sve u svemu, priča se sama neće ispričati, kao što se ogledalo neće pretvoriti u jezero, niti će se češalj pretvoriti u gustu travu, niti će štukina zapovijed vrijeđiti, ako za sve to postoji duboka potreba povezana s ozbiljnim rizikom. (Tko zna, možda je zato moja djevojčica podsvjesno promrmljala krivu naredbu, i umjesto *Pričo, pričaj se!* izgovorila *Pričo, prostri se!*) Magija ne radi ako su riječi izgovorene uzalud. (...) Mora postojati dobar razlog zašto ta, baš ta priča mora biti ispričana. Lisica zna sve trikove, pa ipak često izvlači deblji kraj. (...) Bog postoji samo ako vjerujemo u frazu *ne spominji ime moje uzalud*. I književnost je, ukoliko ne vjerujemo u njezinu magiju, samo besmislena hrpa riječi. (Ugrešić 2017: 305)

U naslovu rada citiraju se stihovi („Na desnu sam ruku / stavila rukavicu s lijeve ruke“) iz pjesme Anne Ahmatove *Pjesma o posljednjem susretu (Pesnja poslednej vstreči, 1911)* koja govori o rastanku lirskoga ja s muškarcem. Za lirsko ja

rastanak je prvenstveno olakšanje, i pjesmom u cijelosti dominira figura jake i samostalne žene – uz iznimku citiranoga stiha koji suptilno otkriva njezinu smetenost. Štoviše, moguća je interpretacija prema kojoj je upravo pisanje pjesme omogućilo junakinji da spozna svoju ranjivost. Tema je ovog rada na nekoliko ilustrativnih primjera istražiti povezanost književnosti i emocija, odnosno načine na koje kretanje književnoga djela u kretanju emocija nalazi svoj poticaj i svoj odraz.

Na vezu književnosti i emocija, točnije na imanentnost emocija književnosti, referirali su se različiti spisatelji i proučavatelji književnosti. Prisjetimo se da je već Aristotel isticao da je glavni cilj tragedije izazvati osjećaje straha i sažaljenja (usp. također Nussbaum 2001: xxxvii). Virginia Woolf je, primjerice, u eseju *On Re-Reading Novels* (1922) isticala da „sama knjiga‘ nije forma koju vidite, nego osjećaj koji osjećate“ (Woolf 1947). Danilo Kiš je u eseju *Savest jedne nepoznate Evrope* slično zapazio „emocionalnost forme“ naglašavajući da ona služi kako bi emociji onemogućila da navre *previše direktno* (Kiš 1991: 163). Ruski sentimentalistički pisac i povjesničar Nikolaj Karamzin u pjesmi *Poslanica ženama (Poslanie k ženščinam, 1795)* pisao je da je pjesnikova uloga ovakva: „On (...) vjerno prevodi / Sve nejasno u srcima na jasan nam jezik; / Riječi za suptilne osjećaje nalazi.“ Iosif Brodskij je u eseju *Uncommon Visage* pisao da estetsko iskustvo prethodi etičkom („estetika je majka etike“, Brodsky 1995: 49), da je čovjek prvo estetsko, a potom etičko biće te da, u cijelosti, „svaka nova estetska stvarnost čini čovjekovu etičku realnost preciznijom“ (*ibid.*). Neki su istraživači, primjerice Vladimir Alexandrov, čak skloni povezivati vrijednost književnoga djela i njegov književnopovijesni status upravo s ostvarenim emocionalnim apelom: „Da Tolstoj nije imao nevjerojatnu sposobnost da nas emocionalno angažira, *Anna Karenina* ne bi bila tako veliko djelo“ (cit. prema Hogan 2013: 21). Gary Saul Morson, još jedan istraživač ruske književnosti, ujedno i strastven bahtinolog te utjecajan pedagog književnosti, u tekstu *Literature and Responsibility* ističe – odgovarajući pritom i na pitanje položaja humanističkih disciplina i književnosti u suvremenom društvu – da je književnost važna jer omogućuje da iskusimo ono što drukčije ne bismo mogli, smjeli ili htjeli iskusiti. Primjerice, čitanje Tolstojeva remek-djela *Smrt Ivana Il'iča* omogućuje nam da „iskusimo smrtnost“ (Morson 2010: 226). Takvo je Morsonovo stajalište posljedica njegova Aristotelom inspiriranog shvaćanja književnosti kao *mogućega svijeta*, kao oblika umjetnosti u kojem se ostvaruje specifičan odnos između fikcije i stvarnosti (odnosno objektivne realnosti): „Junaci u romanu *niti* su riječi na papiru *niti* su stvarni ljudi: oni su *mogući* ljudi. Kada razmišljamo o njihovim etičkim dilemama, ne trebamo zamišljati da takvi ljudi postoje, nego samo da bi takvi ljudi i takve dileme *mogli* postojati“ (*ibid.*: 228). Međutim, da bi čitanje književnoga djela moglo promijeniti naše iskustvo i proširiti njegove granice, preduvjet je „osjetljivo čitanje“ (engl. *sensitive reading*, *ibid.*: 229). Bivanje osjetljivim i empatičnim čitateljem omogućuje da prekoračimo granice između teksta/djela i izvantekstualnoga svijeta te da se identificiramo s ljudima drukčijeg roda, dobi, religije, nacionalnosti,

stoljeća, društvene klase, etičkih vrijednosti itd. (*ibid.*). Pritom je za ovaj rad najvažniji Morsonov uvid da pouka koju dobivamo iz književnoga djela ne potječe iz same poruke, nego iz osjećaja kroz koje se prolazi tijekom procesa čitanja.¹ Drugim riječima, u Morsonovu su shvaćanju upravo emocije glavni sadržaj književnoga djela, njegovo označeno, njegov smisao i svrha (emocije se, kako je točno primijetila Ivana Brković, tiču „same biti književnosti“; Brković 2015: 403).²

Proučavanje povezanosti književnosti i emocija razgranato je područje i posljednjih se dvadesetak godina razvija u okvirima tzv. *affective turn*, s istraživačima poput Sare Ahmed, Lauren Berlant, Melysse Gregg, Elspeth Probyn, Nigela Thrifta itd.³ Kao što sumira Ivana Brković, tri središnja problemska kompleksa otvaraju poetike od antike do modernoga vremena: „pitanje ekspresije, reprezentacije te recepcije književnih emocija“ (Brković 2015: 404). Ovaj će se rad usredotočiti na jedan aspekt toga problemskog kompleksa, na odnos koji se uspostavlja između narativnog (sižejnog) kretanja i kretanja (razvoja) emocija u književnome djelu. Kao ni povezanost književnosti i emocija ni tezu o narativu kao obliku kretanja nije potrebno dodatno argumentirati. Međutim, u proučavanju emocija često se zanemaruje da je ishodište same riječi također u kretanju (od starofr. *esmovoir* odnosno lat. *ēmovēre*, od *ē-/ex-* = vani/izvan + *movēre* = kretati). Rad će se usredotočiti na načine na koje pripovjedni svijet kroz različite registre organizacije svoga kronotopa omogućuje razvoj i kretanje emocija te upravlja moralnim učinkom teksta i u određenoj mjeri reakcijom čitatelja. Kako bi se ukazalo na imanentnost emocija književnosti, ali i na heterogenu prirodu te imanentnosti, analiza će u metodološkim okvirima afektivne naratologije obuhvatiti jedan klasični realistički roman, *Annu Kareninu* Lava Tolstoja, publicistiku Predraga Matvejevića (pisma u *Istočnom epistolaru*) i „jezivo stvarnosnu prozu“ *Poštovani kukci i druge jezive priče* Maše Kolanović.

-
- 1 Tu je tezu o književnome djelu kao „oruđu za osjećaje“ detaljno, u osam točaka, razradila Vera Nünning, stoga upućujem na njezino istraživanje (2017: 45–49, 49).
 - 2 Morsonovo shvaćanje književnosti dobro izražavaju ove rečenice: „Kada se pojedinac identificira s drugom osobom, on(a) razvija empatiju. Pouka ne dolazi toliko iz poruke koliko iz osjećaja kroz koje se prolazi tijekom dugog procesa čitanja. S obzirom na to da slobodni neupravni govor omogućuje piscu da prati junakove misli i osjećaje iznutra, čitatelj uči kako je biti netko drugi na način koji je u drukčijim okolnostima nedostižan“ (Morson 2010: 230). Spomenuto istraživanje Vere Nünning (2017: 29–54) nudi sličnu tezu, naime da nam književnost može pomoći u upoznavanju sa složenim i nepoznatim emocijama te u njihovu razumijevanju.
 - 3 Pritom bih istaknula i to da neki istraživači točno zaključuju da je ispravnije govoriti o „affective return“ jer je problemski sklop odnosa književnoga djela odnosno umjetnosti općenito i emocija predmet zanimanja još od Aristotela, s različitim težištima u određenim razdobljima (afekt i strast u 16. i 17. stoljeću, sentiment i empatija u 18. itd.; Jandl i dr. 2017: 9, usp. također Knaller 2017: 17).

Dva su temeljna uža polazišta ove analize.

Prvo, radnju ne promatram na način uobičajen za suvremenije pristupe književnome djelu, naime kao „nizak oblik aktivnosti“ (Brooks 1984: 4). Kao što točno primjećuje Peter Brooks: „Fabula je prezrena kao narativni element koji u najmanjoj mjeri aktivira i definira visoku umjetnost – radnja je ono što karakterizira popularnu književnost namijenjenu masovnoj uporabi: zbog radnje čitamo *Ralje*, ali ne i Henryja Jamesa“ (*ibid.*). Prisjetimo se da je još Aristotel istaknuo prioritet radnje u umjetničkome djelu (on kaže da je priča odnosno sklop događaja *temelj* i *duša* tragedije, Aristotel 1977: 15; usp. Hogan 2013) te da bi vješta radnja morala biti ključna u izazivanju osjećaja straha i sažaljenja: „Strah i sažaljenje može dakle nastajati iz predstave ali i iz samoga sastava događaja, a to je bolje i znak boljega pjesnika. Jer treba da je priča i bez predstave tako sastavljena, da onaj, koji čuje, kako događaji nastaju, osjeća i zebnju i sažaljenje poradi onoga, što se događa, što bi svatko osjetio slušajući priču o Edipu“ (Aristotel 1977: 32–33; istaknula D. L. V.). I Peter Brooks ističe da, logički promatrano, „fabula⁴ prethodi svim elementima kojima se kritičari danas najčešće bave jer upravo je ona ‚organizacijska linija‘, ‚dizajnerska nit‘ koja omogućuje da tekst bude konačan i razumljiv“ (Brooks 1984: 4). Njegova knjiga *Reading for the Plot* temelji se na tezi da su radnja i proces ustroja radnji (engl. *plotting*) bazične ljudske potrebe. Brooksa zanima „aktivnost oblikovanja, dinamički aspekt narativa – ono što omogućuje da se fabula ‚kreće naprijed‘ i zbog čega i mi čitamo dalje, tražeći u razvijanju narativa namjeru i trag dizajna koji sadrži obećanje progressa prema značenju“ (*ibid.*: xiii). Brooks poima fabulu „kao ono što je u prirodi logike pripovjednoga diskurza, ono što je organizacijska pokretačka snaga specifičnoga načina razumijevanja među ljudima“ (*ibid.*: 7). Svoju tezu razrađuje ovako: „Radnje nisu samo strukture koje organiziraju, one su također strukture koje imaju određenu namjeru, orijentirane su prema cilju i kreću se naprijed“ (*ibid.*: 12), pri čemu je narativna žudnja (engl. *narrative desire*) – spisatelja, čitatelja i junaka – temeljni okidač fabularnoga razvoja.

Od Brooksova težišta na tome da nas fabula „uzbuđuje dok čitamo“ (*ibid.*: 37), da „potiče proces stvaranja značenja“ (*ibid.*) te od njegova pozicioniranja žudnje u središte procesa (autorove) izgradnje i (junakove, čitateljeve) razgradnje fabule do filozofskih istraživanja Marthe C. Nussbaum jedan je korak. Dvije su temeljne okosnice njezinih filozofskih promišljanja o emocijama. Prvo, emocije su kognitivne, te su stoga „korisni izvori informacija povezanih

4 Brooks upotrebljava pojam radnje u značenju fabule i smatra da se razlika između fabule i sižea, o kojoj su u svojoj drugoj fazi razvoja detaljno pisali ruski formalisti, u biti temelji na „mimetičkoj iluziji“: „Moramo, međutim, prepoznati da je očit prioritet fabule nad sižeom u svojoj prirodi mimetička iluzija u tom smislu što je fabula – ‚ono što se uistinu dogodilo‘ – u biti mentalna konstrukcija koju čitatelj izvodi iz sižea, što je zapravo jedino što on neposredno može znati“ (Brooks 1984: 13).

s ljudskim vrijednostima“ (Nussbaum 1990: 310, v. također 296, 291;⁵ teza o „inteligenciji emocija“ središnja je i u njezinoj znamenitoj knjizi *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*, 2001). Drugo, repertoar svojih emocija (engl. *emotional repertory*, Nussbaum 1990: 312) barem djelomice stječemo „iz priča koje čujemo“ (*ibid.*) i koje pripovijedamo jedni drugima, zbog čega je, kako Nussbaum navodi, važno da se svaka filozofija koja se bavi čovjekom i njegovim etičkim razvojem okrene književnosti (*ibid.*):

budući da smo svi mi pripovjedači priča i da su kod djece upravo priče koje čuju i uče pripovijedati jedan od najviše prožimajućih i najmoćnijih načina učenja društvenih vrijednosti i struktura, one će biti glavni izvor emocionalnoga života svake kulture. Što strah ili ljubav jesu i što će biti za dijete će – kao za Beckettove glasove⁶ – biti konstrukt izveden iz priča, raskrižje, pomalo zbrkan amalgam tih priča. Priče prvo konstruiraju, a potom evociraju i učvršćuju emociju. Zbog toga se tumačenje emocija mora profilirati prvenstveno kao razumijevanje priča. (*ibid.*: 293–294; istaknula D. L. V.)

Priče su „primarno oruđe za učenje emocija“ (*ibid.*: 295), pa će u tom smislu „posjedovanje određene emocije biti (ili će barem uključivati) prihvaćanje određene priče“ (*ibid.*). Priče Nussbaum promatra kao „strukture osjećaja“ (*ibid.*: 299) te inzistira na kulturološko-povijesnoj specifičnosti tih struktura. Zbog toga je „priča izražajna struktura i istodobno izvor ili paradigma za emocije“ (*ibid.*: 300). Za istraživanje emocija u književnosti u problemskom polju upravljanja moralnim učinkom teksta te emocionalnom reakcijom čitatelja važno je naglasiti tih nekoliko povratnih sprega: ne samo da „određeni tip priče prikazuje ili izražava emociju nego je sama emocija iskaz prihvaćanja, pristanak da će se živjeti u skladu s određenim tipom priče. Ukratko, priče sadrže oblike osjećaja, oblike života i uče nas njima“ (*ibid.*: 287). U tom smislu priče istodobno prikazuju emocije i evociraju ih (*ibid.*: 289).⁷

5 Tu Nussbaum navodi da emocije imaju „kognitivni sadržaj“ jer su „intimno povezane s vjerovanjima i stavovima o svijetu na takav način da će uklanjanje određenog vjerovanja ukloniti ne samo uzrok emocije nego i samu emociju. Vjerovanje je nužan temelj i ‚polje‘ za rast emocije. Čak bi se moglo reći da je konstitutivni dio same emocije“ (1990: 291). U tom smislu filozofkinja postavlja zanimljivu tezu da promjena vjerovanja može promijeniti i emociju (*ibid.*).

6 Odnosi se na razgovor između neimenovanog lica i Malonea Diesa u posljednjem dijelu Beckettove trilogije romana (*L'innommable*, 1953) u kojima se o emocijama govori kao o pričama koje pripovijedamo jedni drugima (Nussbaum 1990: 286).

7 Ovdje vrijedi istaknuti istraživanje S. Knaller jer se u njemu uvodi sintagma „estetske emocije“ (engl. *aesthetic emotions*). Autorica smatra da se one razlikuju od stvarnosnih (engl. *real-life*) i kulturalnih emocija jer njihov primarni cilj nije komunikativnost, nije u tome da omoguće neposredan uvid pojedinca u sebe i u druge, one nisu reakcija na određene situacije niti su odraz emocija iz stvarnoga života, pa je zbog toga moguće govoriti o dvjema razinama stvarnosti, estetskoj i stvarnosnoj (2017: 22). Njezin uvid da se književnost

U okvirima spomenutih metodoloških polazišta postavljaju se središnja pitanja ove analize: gdje i kako emocije ostavljaju trag u književnome djelu?⁸ Kako tekst strukturira emociju i kako je „kultivira“? Kako emocija pokreće radnju? Može li određeni postupak „preuzeti emociju“ i pokretati radnju u određenom smjeru?

1. Lav Tolstoj: *Anna Karenina*, 1873–1877; 1878.

Tolstojeva *Anna Karenina* nedvojbeno je jedno od najčešće analiziranih književnih djela iz perspektive povezanosti emocija i književnosti.⁹ Taj je roman jedna od najsuptilnijih analiza složene prirode obiteljskoga života i ljubavi te jedan od najboljih primjera za ilustraciju međuuvjetovanosti emocija i kretanja narativa. Naime, kao što je poznato, Tolstoj je književno djelo promatrao kao labirint spojeva (rus. *labirint sceplenij*): misli, motivi i problemski sklopovi nemaju smisla sami za sebe, nego jedino u cjelini književnog djela.¹⁰ Neko-

„temelji na općim uzorcima emocija“, pri čemu emocije istodobno „djeluju i kao okidač tih uzoraka“ te u književnome djelu ne „odražavaju i ne ponavljaju emocije iz stvarnoga života, nego ih i oblikuju, suprotstavljaju im se i/ili ih mijenjaju“ (*ibid.*: 25), dobro se nadopunjuje s prije istaknutim stavovima Morsona i Nussbaum o vezi književnosti, emocija i izvanknjiževne realnosti.

- 8 Najvidljiviji je način očitovanja/reprezentacije emocija u književnome djelu njihovo imenovanje, ali jasno je da to nije ni najčešći ni najzanimljiviji način (Nünning 2017: 35). Hemingway je, primjerice, pisao: „Ako je proznome piscu ono o čemu piše dovoljno poznato, ako piše istinski, čitatelj će imati osjećaj tih stvari kao da ih je pisac neposredno iskazao“ (cit. prema Nünning 2017: 39). U tome je smislu zanimljiv i govor tijela (crvenilo, suze, usklici itd., *ibid.*: 35; uloga čitatelja tu nije nezanemariva jer on treba shvatiti odakle dolazi crvenilo, što ga je uzrokovalo i je li riječ o sramu ili nekoj drugoj emociji), kao i načini na koje književno djelo evocira empatiju. Naratološka istraživanja ističu uglavnom dva aspekta: 1. tekst „tjera“ čitatelja da svijet promotri očima junaka (slobodni neupravni diskurz, unutarnji monolog itd.); 2. pripovjedač nudi komentare postupaka junaka potičući time čitateljevu simpatiju ili žaljenje (*ibid.*: 41).
- 9 Upućujem na jednu od prvih analiza *Anne Karenine* iz te perspektive, članak Colina Radforda i Michaela Westona „How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?“ u *Proceedings of the Aristotelian Society, Supplementary Volumes*, Vol. 49 (1975), str. 67–93. Analiza u ovom dijelu rada detaljnije je predstavljena u mojoj knjizi *Izleti u Drugo: mit, klasa i rod (rasprave o ruskoj književnosti, filmu i popularnoj kulturi)*, Zagreb: FF press – HSN, 2019.
- 10 Tolstoj je u skladu s takvim poimanjem književnoga djela u pismu N. N. Strahovu od 23. i 26. travnja 1876. odgovorio i onim kritičarima romana *Anna Karenina* koji su mu spočitnuli da je roman predug (u odnosu na – za čitatelja koji se naviknuo na Tolstoja kao pisca povijesne tematike – banalnu temu preljuba): „Kada bih htio izreći riječima sve ono što sam htio izreći romanom, morao bih napisati isti roman koji sam napisao. I ako sada kritičari smatraju da bi feljtonom mogli izraziti ono što sam ja htio reći, pozdravljam ih. (...) no svaka misao izražena riječima na poseban način gubi svoj smisao, strašno se snižava kada se izvlači iz veza u kojima se nalazi“ (Tolstoj 1984: 785). U *Anni Kareninof* neki se motivi i slike ponavljaju tako često da je jasno da „slučajne podudarnosti“ ne postoje. Struktura

liko je takvih strukturalno važnih, „glasnih“ motiva u Tolstojevu romanu: prije svega motiv vlaka, kojim radnja počinje i završava, ložača, crvene torbice, mećave, hrane, medvjeda, francuskoga jezika itd. (v. Lennkvist 2010). Najrječitiji primjeri ujedno su dosad najviše analizirani (v. primjerice Tapp 2007), što potvrđuje da je riječ o emocionalnim vrhuncima romana, stoga ću se ovom prilikom usmjeriti na manje očit primjer motivskoga sklopa kroz koji se istodobno razvijaju radnja i emocije: riječ je o imaginariju engleske kulture koji u roman ulazi usporedno s vjerojatno najživopisnijim, najstroženijim i najrazvedenijim motivom vlaka. Naime, u Tolstojevu romanu vlak igra temeljnu, središnju ulogu: rečenice sveznajućega pripovjedača s početka romana („U kući Oblonskih bilo je sve poremećeno“, 1: I)¹¹ ponavlja i Stiva Oblonskij. Ugledavši djecu kako se igraju kutijom koja je predstavljala vlak s krova kojega su pali „putnici“ (što je uzrokovalo svađu između Griše, Dollyina ljubimca, i Tanje, najstarije djevojčice i Stivine ljubimice, u kojoj Tanja na Grišu viče na engleskom jeziku), Stiva „citira“ pripovjedača: „Sve se poremetilo (...) eno djeca sama trče“ (1: I). Vlak, koji se u onodobnoj popularnokulturnoj predodžbi povezivao s Engleskom (Engleska je prva implementirala željeznicu, što je imalo kapilarno značenje za industrijsku revoluciju), implicira destrukciju, stranost, negativnost, čak i opasnost (Lennkvist 2010: 48, 50, 62 i drugdje). Vrijedi istaknuti da je sam Tolstoj, kao građanska osoba, izbjegavao putovanje vlakom jer je djelovalo negativno na njegove živce (Levin u *Anni Kareninnoj* redovito bira putovanje kočijom!), a sačuvana su i znanstvena istraživanja iz tog vremena koja su dokazivala loše efekte putovanja željeznicom (Tapp 2007: 345) – u istraživanju o utjecajima željeznice na javno zdravstvo pisalo se o potencijalnim fizičkim, psihološkim i moralnim posljedicama putovanja vlakom (*ibid.*). Vlak se i u svijetu romana povezuje sa sličnim značenjima: on nije samo destruktivna sila u privatnom životu protagonista (konačno, svojom smrću pod kotačima vlaka Anna zaokružuje narativni krug započet smrću *mužika* na tračnicama neposredno nakon upoznavanja s Vronskim na moskovskom kolodvoru), nego simbolizira i postupan nestanak staroga ruskog načina života u korist industrijskoga ili „engleskoga“ životnog stila, koji Levin s gnušanjem odbija, a Anna razvija na imanju Vronskoga. Neimenovani engleski roman što ga Anna čita tijekom vožnje vlakom od Moskve do Sankt-Peterburga te dok čeka da joj se suprug vrati kući ima dalekosežne posljedice na njezin život. Neposredno prije nego što je, nakon uspješno riješene bračne krize Oblonskih i nakon fatalnog susreta s Vronskim, otvorila stranice engleskoga romana, činilo se da je zadovoljna svojim životom: „Hvala Bogu, sutra ću vidjeti Serjožu i Aleksija Aleksandroviča, pa će moj život, dobri i navadni, poteći starom kolotečinom“ (1: XXIX). Ali čitanje neimenovanoga engleskog

romana temelji se na „glasnim detaljima“ koji se ukrštavaju, miješaju i isprepleću, pa jedna komponenta književnoga djela ujedno daje značenje cjelini, a interpretacija romana iz vizure jednoga ili drugoga detalja može ponuditi nova, svježija čitanja.

11 Svi su citati iz Tolstoj 2004. U zagradama će se navoditi poglavlje i odlomak.

romana čini njezinu žudnju da napusti zamoran svakodnevni život koji je okružuje gotovo opipljivom:

Ana Arkadijevna čitala je i razumijevala, ali joj je bilo neugodno čitati, to jest pratiti odraz života drugih ljudi. I suviše je željela sama živjeti. Ako je čitala kako junakinja romana njeguje bolesnika, prohtjelo joj se da nečujnim koracima hoda po sobi bolesnikovoj; ako je čitala o tom kako član parlamenta drži govor, htjelo joj se samoj držati taj govor; ako je čitala o tom kako je lady Mary jahala na konju s čoporom pasa i dražila svoju nevjestu i sve udivljavala svojom smionošću, željela je sama to činiti. No raditi nije imala što pa se, premećući svojim malenim rukama glatki nožić, silila na čitanje. (1: XXIX)

Ubrzo je njezina želja da ostvari „englesku sreću“ postala i artikuliranija i sveprožimajuća, usporedno s time kako se ponor između stvarnosti i fikcije u njezinoj svijesti sve više zamućivao. Protagonist engleskoga romana postaje za nju onoliko realističan koliko i njezin osjećaj dubokoga unutarnjeg nezadovoljstva trenutnim obiteljskim životom:

Junak romana već je počeo dobivati svoju englesku sreću, baronetstvo i imanje i Ana je željela putovati s njim zajedno na to imanje, kadli najednom osjeti da bi se on morao stidjeti upravo toga. (1: XXIX)

Slični se osjećaji nelagode i srama ponavljaju nakon Annina povratka kući. Naizgled se njezin život vraća u normalu, ali nakon što nastavi čitati engleski roman, njezin je osjećaj unutarnje ravnoteže ponovno duboko narušen:

Bilo joj je drago što nije nikamo otišla i što je tako lijepo provela tu večer. Bilo joj je tako olako i bila je tako mirna, tako je jasno vidjela da je sve što joj se na željeznici činilo tako važno bio samo jedan od običnih ništavnih slučajeva društvenoga života i da se ni pred kim, ni pred sobom, nema zbog čega stidjeti. Sjela je uz kamin s engleskim romanom i čekala muža. (...) Stisne joj ruku i ponovno poljubi. „On je ipak valjan čovjek: istinoljubiv, dobar i izvanredan u svojoj sferi – govorila je Ana u sebi, vrativši se u svoju sobu, kao da ga brani pred nekim koji ga je optuživao i govorio da ga nije moguće ljubiti. – Ali kako su mu se uši tako čudno izdigle? Ili se ošišao?...“ (1: XXXIII)

Detaljima kao što su Kareninove uši „koje strše“ – koje je, kao što je Anna primijetila nakon prvoga susreta s njim na kolodvoru po povratku iz Moskve, „najednom dobio“ (1: XXX) – Tolstoj majstorski plete mrežu romana satkanu od detalja koji se ponavljaju i čije kretanje,¹² ako ih čitatelj dovoljno pomno prati, otkriva što će se dogoditi te od sitnih, ali krucijalno važnih nijansi u emocional-

12 Osim motiva Kareninovih ušiju važni su „glasni detalji“ još i ovi: vlak, snovi Anne i Vronskog (jedan san odražava drugi), ložač, vatra i željezo, medvjed/lov i Annina crvena putna torbica. Upućujem, osim na Eñhenbaumova kanonska istraživanja Tolstojeva stvaralaštva, i na vrijednu studiju B. Lonnquist (Lennkvist 2010; v. također Nabokov 1999).

nom stanju junaka.¹³ Premda se činilo da je Anna uspjela zanemariti emocionalni efekt koji je knjiga na nju proizvela, engleski roman nastavlja je uhoditi stvarajući tenzije u njezinu naizgled mirnom i uravnoteženom obiteljskom životu.

Potruga za „engleskom srećom“, opisana u neimenovanom engleskom romanu, nastavlja se do samog kraja Annina života. U svom ga najbližem okružju nalazi u salonu Betsy Tverske, u tom, kako navodi Barbara Lonnquist, „najviše engleskom“ mjestu u peterburškom životu Vronskoga“ (Lennkvist 2010: 37). Cijelim salonom vlada lakoća komunikacije, sloboda u odnosima između spolova te površnost u komunikaciji, što impliciraju i engleske fraze „small-talk“ i „we’ll have a cosy chat“ koje Betsy često upotrebljava.

Zašto je salon Betsy Tverske, kao i njegova povezanost s imaginarijem engleskoga salona, važan? Osim što je Betsy bila možda i presudna posrednica između Anne i Vronskoga, na podlozi salona razvija se i njihova ljubavna priča, i to upravo zato što je, kako je navela i Barbara Lonnquist, „engleski svijet Vronskih (i Alekseja i njegove rođakinje Betsy) uvukao u sebe Annu i počeo na nju djelovati“ (*ibid.*: 38). S obzirom na važnost uzročno-posljedičnih veza i u ovom Tolstojevu romanu i u njegovu stvaralaštvu u cijelosti ne iznenađuje što je i zajednički život Anne i Vronskog na njegovu imanju *Vozdviženskoe* prožet sličnom atmosferom prijatnosti, neprirodnosti, stranosti, praznine i površnosti. Oživotvorenje engleskoga romana Anna nalazi prvo u figuri Vronskoga (koji se češće od drugih junaka služi engleskim jezikom u komunikaciji i čija je seksualnost „morala biti destruktivna zbog moralnih ciljeva romana“, Tapp 2007: 347), potom u Betsyinu salonu te ga – na koncu – posve reproducira u svom zajedničkom životu s Vronskim na njegovu imanju. Međutim, kako primjećuje i Dolly (iz čije perspektive promatramo Annin „engleski život“ s Vronskim), cijela je kuća ostavljala „na nju dojam izobilja i koketerije i one nove europske raskoši, o kojoj je čitala u engleskim romanima, ali koju još nikad nije vidjela u Rusiji i na selu“ (6: XVIII; istaknula D. L. V.). Ušavši u sobu Annina djeteta, pripovjedač navodi:

Raskoš, koja je prenerazila Darju Aleksandrovnu u čitavoj kući, zapanji je još većma u dječjoj sobi. Tu su bila i kolica, naručena iz Engleske, i stalci za hodanje i posebno uređeni divan, poput biljara, za puzanje, i ljuljačke i kade osobite, nove. Sve je to bilo englesko, čvrsto i dobro i očigledno vrlo skupo. (...) Začuvši Anin glas, uđe na vrata kićena, *visoka Engleskinja neugodna lica i nečista izraza*, potresajući užurbano svijetlim kovrčicama i smjesta se stane opravdavati premda je Ana nizašto nije krivila. Na svaku riječ Aninu odgovarala je Engleskinja užurbano nekoliko puta: „yes, my lady“. (6: XVIII; istaknula D. L. V.)

13 U svojoj analizi Alyson Tapp točno primjećuje da se u Tolstojevu romanu emocionalno katkad vezuje i uz ritmičnu, ekspresivnu sintaksu (o emocionalnosti dikcije pisao je i Aristotel), pri čemu ritam jeziku daje gotovo materijalnu, predmetnu opipljivost: „Ona čuvstvovala, što nervy ee, kak struny, natjagivajustsja vse tuže i tuže na kakie-to zavincivajuščiesja kolyški. Ona čuvstvovala, što glaza ee rasskryvajustsja bol’she i bol’she, što pal’cy na rukah i nogah nervno dvizutsja, što v grudj čto-to davit dyhan’e...“ (Tolstoj 1934–1935, 1: 29).

Kao što je primijetila i Barbara Lonnquist, Engleskinjin fizički izgled (njezino neugodno lice i nečist izraz) simbolizira i njezinu moralnu nečistoću i neugodnost (Lennkvist 2010: 12, 40). Tu je tezu lako potkrijepiti i Dollynim reakcijama na imanje Vronskoga gdje je njoj sve viđeno strano, tuđe, nepristupačno, u teatralnosti i neprirodnosti opasno kao i („engleski“, kapitalistički, industrijski) vlak pod čijim je kotačima skončao Annin život. Engleski roman, pretočen u život, nije ostvario njezina očekivanja – na imanju Vronskoga žive „tuđi ljudi“, vlada „novi bonton“, a Anna je domaćica samo u vođenju razgovora (6: XXI), što čini da Dolly zaključi kako se odrasli ponašaju neprirodno, kao „kad se sami bez djece igraju dječje igre“ (*ibid.*): „Čitav taj dan činilo joj se da igra u kazalištu s glumcima boljima od sebe i da njezina slaba igra kvari čitavu stvar“ (*ibid.*). Konačno, ime Annie, koje je Anna nadjenula svojoj kćeri (taj se čin može promatrati kao još jedan u nizu kojima Anna kani ostvariti svoju „englesku sreću“), dano joj je – kako Anna sama ogorčeno govori Dolly – jer ona zapravo „nema imena. To jest, ona se zove Karenjina“ (6: XVIII).

Kao što sam prije navela, Tolstoj je književno djelo smatrao „labirintom spojeva“, a motivi se, kao što pokazuje i primjer motivskoga sklopa „vlak – engleski roman – (neostvarena i neostvariva) engleska sreća“, mogu promatrati kao „najmanje jedinice priče“, ali istodobno i kao „najmanje jedinice emocionalnoga odgovora“ (Hogan 2013: 18). Upozorila bih i na ovo: ti primjeri ilustrativno pokazuju da je u Tolstojevu romanu motiv istovremeno motiviran, ali i da motivira (Tapp 2007: 344) – oni samo naizgled djeluju kao neutralni, dok su zapravo „središta emocijama zasićenoga polja“ (*ibid.*: 344).

2. Predrag Matvejević: *Istočni epistolar*, 1994.

Istočni epistolar Predraga Matvejevića obuhvaća pisma koja je Matvejević pisao 1972. svome ocu koji je nakon operacije ležao u bolnici „Sestre milosrdnice“ u Zagrebu. Ocu, porijeklom Rusu iz Odese, pisao je svoje dojmove s četiriju putovanja po SSSR-u kamo je putovao kao član jugoslavenske delegacije spisatelja. Zborniku su dodana i pisma u kojima je tražio da se puste iz zatvora ili rehabilitiraju pisci, intelektualci i političari iz ondašnjega SSSR-a (velik dio pisama u kojima je pisao i u zaštitu intelektualaca, pisaca i političara iz Jugoslavije i istočne Europe objavljen je u knjizi *Otvorena pisma*), poput I. Brodskog, N. Buharina, M. Bulgakova itd. U nekim je zapisima pisao i o svojim susretima s očevom obitelji te s obiteljima poznatih ruskih spisatelja i intelektualaca (primjerice s Ariadnom Efron, kćeri Marine Cvetaeje).

Promatrano kao specifičan književni žanr, pismo ima specifičnu „radnju“ – o njoj doista možemo govoriti samo uvjetno, pod navodnicima, i ona je, za razliku od romana gdje je radnja razvedena pa je za uže zadatke ovoga istraživanja riječ o žanrovski najpodatnijoj građi, vrlo štura jer razvedeniju ne podržavaju ni kratka forma pisma ni njegova namjena. Upozorit ću i na još jednu specifičnost pisma kao književnoga žanra: najosnovnije promatrano, „od svih grana nefikcionalne proze, nijedna manje od pisma ne podliježe kri-

tičkoj definiciji i kategorizaciji. Upute antičkih retoričara koje se opetovano koriste u priručnicima čija je svrha da nauče pisanju pisama mogu se reducirati na nekoliko vrlo općenitih površinskih uputa: budi prirodan i spontan, no ne i previše govornjiv ili brbljav; izbjegavaj suhoparnost i deklamatorstvo; nemoj biti ravnodušan, ali ni suviše ponesen; izražavaj emocije bez upadanja u sentimentalnost; izbjegavaj pedanteriju s jedne strane te podsmijeh i lakomislenost s druge (*Travel and Epistolary Literature*; Tinjanov (1998: 22) u *Književnoj činjenici* pokazuje kako je pismo, unatoč svojoj osobnosti i neknjiževnosti, postalo književnom činjenicom. S obzirom na hibridnost žanra pisma ne iznenađuje što i ovo Matvejevićevo djelo (kao, uostalom, i većina drugih) predstavlja izazov uobičajenim podjelama na književne žanrove.

Iz perspektive teme koja me ovdje zanima, odnosa književnosti i emocija, svakako je najspecifičnija Matvejevićeva obilna uporaba retoričkih pitanja u *Istočnom epistolaru*. Primjerice, samo u prvih pet relativno kratkih pisama s prvoga putovanja u SSSR pitanja se postavljaju petnaest puta, s time da se posebno primjećuje repetitivnost pitanja „što je ostalo“ (što je ostalo ruskog u novim sovjetskim okolnostima). U kasnijim zapisima u knjizi (što Matvejevićevim bilješkama s putovanja što otvorenim pismima u kojima poziva na opoziv određenih političkih odluka ili na rehabilitaciju nevinih pojedinaca) ne samo da su retorička pitanja sve rjeđa nego se stječe dojam da djelo završava kada je postavljeno „pitanje svih pitanja“ (u pismu Bulatu Okudžavi u prosincu 1993: „Je li to uopće Rusija: Sovjetski Savez bez sovjeta, komunistička država bez komunizma?“, Matvejević 1994: 241), odnosno kada su postavljena sva pitanja te je, slijedom toga, zagonetka „što je tu ostalo ruskog, koliko je sovjetskog“ ili riješena ili je spoznata nemogućnost da se na nju ponudi zaključni, nedvojben, zadovoljavajući odgovor.

Zašto je važno ukazati na retorička pitanja u Matvejevićevu *Istočnom epistolaru*? Zbog toga što su retorička pitanja za Matvejevićev *Istočni epistolar* ono što su za *Annu Kareninu* „posebno glasni detalji“ – retorička su pitanja emocionalno najzasićenija, središnja mjesta Matvejevićeva izraza.

Krešimir Bagić o retoričkom pitanju točno govori kao o tvrdnji s upitnikom (Bagić 2010). Retoričko je pitanje „u govoru vrlo učinkovito a stilistički iznimno zanimljivo“; ono je prikrivena tvrdnja kojom se naglašavaju „govornikovi stavovi i dojmovi, izriču šokantne i dirljive stvari, ističu jake emocije poput ljubavi, oduševljenja, čuđenja, mržnje, ogorčenosti, sažaljenja. Izrazito je sugestivno, zamjenjuje objektivni način govora subjektivnim, učinak nadređuje sadržaju, konotaciju denotaciji“. U tom smislu retoričko pitanje doista ima specifičan kôd jer se njime „iskaz oživljuje, a misao efektivno predočava“, što su naglašavali i antički retoričari (Bagić spominje Demetrija i njegovu tvrdnju da je retoričko pitanje obilježje „silovitoga stila“ jer je silovito „kad govornik slušateljima postavlja neka pitanja umjesto da očituje svoje mišljenje“ te Kvintilijana koji je tvrdio da retoričko pitanje „iskazu pridaje snagu“).¹⁴

14 „Silovitost“ retoričkih pitanja prepoznata je i u reklamnom diskurzu. Posebno je rječit primjer reklame za gotovinski kredit ERSTE banke – „A s kim vi bankarite?“.

Dovoljno je navesti samo nekoliko primjera iz Matvejevićeva *Istočnoga epistolara* koji spomenuto oprimjeruju:

U „Slavjanskom bazaru“ kolege su oduševljeni „pravom ruskom kuhinjom“. Kušao sam bolju. Zamišljam nekadašnje „zakuske“ na takvim mjestima. U „Jaru“ na primjer. Što je od toga ostalo? (Matvejević 1994: 9)

Konobarica, lijepa žena tridesetih godina s dugom plavom kosom, odbija napojnicu. Takve mi geste na trenutak vraćaju povjerenje. Povjerenje u što? (*ibid.*: 12)

Ruska je kultura već na početku stoljeća bila kadra da sebe prispituje, i da sudi sama o sebi, pokušavam navesti razgovor na tu temu. Ima li ona danas mogućnosti za takav pothvat? (*ibid.*: 16)

Kako misliti povijest Rusije? Čini li to ruska inteligencija danas? Postoji li još ona? (*ibid.*: 26)

Prošli smo kroz Vitebsk. Prizor je još tužniji od onog u Tuli. Pomišljam na Šagala, kako je on vidio ovaj kraj u mladosti, svoj značaj. (...) Dao mi je neobičan crtež: oko, kojim bi na sve to trebalo gledati. Što je ostalo od toga? (*ibid.*: 29)

Po ulicama susrećem mnogo oficira s raznobrojnim odlikovanjima i redovima značaka na prsima: fetiši. Kakva svijest odgovara toj vrsti fetišizma? (*ibid.*: 45)

Toliko smo puta navodili izreku Rozanova, kako je „Rusija izgubila svoje boje u tri dana, ako ne u dva“. Napuštam Moskvu s dojmom da sve ipak nije izgubljeno, premda je gubitak neizmjeran. Možda sam sebe navodim na takav zaključak, iz puste želje da tako bude. Tražim mjesta gdje ostaje dio onog što vrijedi, na kojima se, usprkos svemu, čuva ono što je ostalo. Malo je takvih mjesta i obično ne znamo gdje su. Tko to zna? Hoće li napokon Rusija pobijediti samu Rusiju? (*ibid.*: 77)

Sprijeteljio sam se s mladim uzbečkim piscem Omonom (piše se i Aman) Muhtabarovim. (...) Kakva li budućnost čeka ove krajeve, kojih pamćenje daleko dopire i dolazi izdaleka? (*ibid.*: 109)

„Ljudi se odriču suvišnog“. Gdje je ovdje granica između nužnog i suvišnog? (*ibid.*: 154)

Kod Matvejevića se pitanja na koja se ne može odgovoriti mogu promatrati kao istodobno najstilogeniji element njegovih pisama, ali i kao vrhunac iskaza kojim se on ujedno i kompozicijski privodi svom simboličkom kraju (uokviruje) jer nakon postavljenoga retoričkog pitanja Matvejević redovito započinje novu temu, odnosno otvara nova problemska žarišta. Njihova emocionalna zasićenost vezana je uz to što se njima redovito upućuje na nerazmrsivost gordijskoga čvora koji se uspostavlja između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti, ali i uz to što Matvejevićeva retorička pitanja – za razliku od „pravih“ (odnosno neretoričkih) pitanja – ne samo da ne sadržavaju novu informaciju nego je i ne pretpostavljaju. Pritom se subjektivni Matvejevićev dojam doista može čitati kao univerzalan, a totalitarizam koji kritizira mora

se promatrati u globalnoj perspektivi stvarnosti, kao što je primijetio Claudio Magris u analizi *Mediterranskoga brevijara* (Magris 2006). Zbog toga bi se moglo zaključiti da je emocionalna težina retoričkih pitanja u *Istočnom brevijaru* u tome što njihova estetska ljepota krije etički užas i sovjetske i europske civilizacije posljednje trećine 20. stoljeća.

3. Maša Kolanović: *Poštovani kukci i druge jezive priče*, 2019.

Knjiga Maše Kolanović zbirka je od dvanaest priča koje u cjelinu povezuje, osim motiva kukaca, tema posljedica političke, ekonomske i kulturne tranzicije, kojom se Kolanović bavi i u svom znanstvenom radu. Da je „krovno označeno“ cijele zbirke priča upravo tranzicija, upućuje i sama autorica odredbom da je djelo žanrovski hibridno (Bertek 2019) – riječ je o „tranzicijskoj gotici“, „postsocijalističkoj zoni sumraka“, „jezivo stvarnosnoj prozi“. Autorica nadalje smatra da književnost i umjetnost „govore s jednim nepredvidivim viškom znanja i proizvode efekt u našim emocijama koji znanstveni diskurz može teško postići“ (Maša Kolanović jedna je od znanstvenica koje se u svojim analizama često koriste sintagmom „struktura osjećaja“ koju je uveo Raymond Williams.) Drugom prilikom kaže: „Pišem samo onda kad imam nešto reći. (...) Baveći se tranzicijskim temama i u svojim prijašnjim knjigama, sad imam osjećaj da smo došli do točke usijanja gdje vidimo i žanjemo posljedice na različitim razinama, ne samo ekonomskog kolapsa, kolapsa industrije, *nego te posljedice žanjemo na razini naših afekata i emocija i preobražene ljudskosti*. Iz tog nerva nastala je ova knjiga...“ (Devčić 2019; istaknula D. L. V.).

„Društvenost“, „kulturalnost“ (točnije, društvena i kulturna uvjetovanost) emocija i shvaćanje književnosti kao „strukture osjećaja“ (književnost je diskurz koji istodobno proizvodi emocije, ali i iz kojega emocije proizlaze, pa stoga književno djelo može imati i transformacijski i emancipatorski učinak na čitatelja) temeljna su polazišta za razumijevanje veze emocija i književnosti i u *Poštovanim kukcima*. Uostalom, i sama M. Kolanović navodi da književnost „bilježi i oblikuje afekte i različite perspektive, nudi različite tipove znanja koje nam ne može ponuditi statistika“ (*ibid.*). Od spomenutih autoričinih shvaćanja veze književnosti i emocija do filozofske sprege emocija i pripovijedanja Marthe C. Nussbaum evidentno je mali korak.¹⁵ Stoga ću se u posljednjem dijelu rada usmjeriti na tekstualnu analizu njezinih priča iz perspektive strategija usporedne izgradnje priča i strukturiranja njihove emocionalne ekonomije: zbirka

15 U knjizi *Upheavals of Thought* se, primjerice, navodi: „Razumijevanje pojedinačne emocije nepotpuno je ako njezina pripovjedna povijest nije zahvaćena i protumačena zbog svjetla koje baca na načine na koje se očituje u suvremenosti. Spomenuto već upućuje na središnju ulogu umjetnosti u čovjekovu samorazumijevanju: jer nam pripovjedna djela različite prirode (glazbena, vizualna ili književna) daju informacije o tim emocionalnim povijestima koje drugdje ne bismo lako dobili“ (Nussbaum 2001b: 236).

sadrži „jezive priče“, a jeza je, kako Kolanović navodi, „naposljetku osjećaj, tj. efekt do kojeg se može doći različitim strategijama gradnje priče“ (o vezi pripovijedanja i emocija, odnosno o tezi o narativnoj strukturi emocija pisala sam detaljno u prvom dijelu radu izdvajajući temeljne teze Marthe C. Nussbaum).

Usmjerit ću se na tri međusobno povezane estetske strategije pisma M. Kolanović: 1. intertekstualnost; 2. ritmičnu/ekspresivnu proznu sintaksu; 3. postupak očuđenja/začudnosti (rus. *ostranenie*).

Jedna je od temeljnih strategija u pričama u zbirci intertekstualnost. Polazna je hipoteza da se intertekstualnost također može promatrati (premda na manje očit način nego „glasni motivi“ u Tolstojevu romanu ili retorička pitanja kod Matvejevića) kao element književnoga djela koji emocije istodobno može i reprezentirati i evocirati, a može biti – kao u slučaju zbirke M. Kolanović – i usko povezan s razvojem radnje. Metafora kukca, sadržana već u naslovu djela, gotovo po automatizmu zbirku povezuje sa znamenitom Kafkinom pričom *Preobrazba* (*Die Verwandlung*), objavljenom 1915. Glavni je junak, da kratko podsjetimo, Gregor Samsa, trgovački putnik koji svojim poslom vraća očev dug. Jednog se jutra budi kao kukac i time uzrokuje niz neugodnosti članovima svoje malograđanske obitelji. Najviše sućuti osjeća njegova mlađa sestra, dok su otac i majka takoreći nepromijenjeni u svom gađenju prema njemu. Uporaba metafore kukca u pričama M. Kolanović smještena je u kontekst kapitalizma kao ekonomskog i političkog sustava: kapitalizam nas, kako se navodi u intervjuu *Jutarnjem listu*, „pretvara u kukce koji svaki tren mogu biti zgnječeni“ (Devčić 2019).¹⁶ Motiv koji nesumnjivo nosi, kako Kolanović navodi, „prtljagu metaforike“ u pričama je prisutan kao metafora „krhkosti, drugosti i lomljivosti“. Podsjetimo da i u Kafkinjoj pripovijesti Gregor Samsa nakon preobrazbe postaje doista posve pasivan i ovisan o drugima (nesposoban je pobrinuti se sam za sebe, na koncu i umire od gladi) te samo na početku (dok preobrazba nije dovršena) ima makar nekakvu mogućnost jezične artikulacije, i to u vrlo jednostavnim rečenicama. U tom je smislu zgodno prisjetiti se prije spomenutih paralela između sposobnosti artikulacije emocija i etičkoga razvoja pojedinca (priče su „primarni alati u procesu učenja emocija“, Nussbaum 2001a: 295; „Priča je izražajna struktura i istodobno izvor ili paradigma za emocije“, *ibid.*: 300). Promatran u tom kontekstu, gubitak govora kod Gregora Samse može se promatrati kao parabola njegove izgubljene ljudskosti. Međutim, jasno je da u Kafkinjoj priči stvari ni približno nisu tako jednostavne kao što se na prvi pogled čini. Gregor Samsa jest, doduše, izmijenio svoje fizičko obličje, ali su ljudskost (u značenju, između ostalog, svjesne i razvijene sposobnosti za empatičku reakciju) izgubili oni čije fizičko obličje nije izmijenjeno – a to su članovi njegove obitelji. Promatramo li Kafkinu priču iz te perspektive, preobrazba se odnosi i na fizičku transformaciju

16 Autorica navodi da je ideju dobila „kad je njezin nećak, čuvši u jednom od šoping centara metalni glas koji govori ‚Poštovani kupci‘, upitao je li to rečeno ‚Poštovani kukci‘. Prepoznala je u tom trenutku dobro uhvaćenu, egzistencijalnu metaforu“ (Devčić 2019).

Gregora Samse u kukca, ali i na psihološku, emocionalnu transformaciju člana njegove obitelji – njihov gubitak ljudskosti toliko je nagao i potpun koliko je nagla i potpuna transformacija Gregora Samse u kukca.

Promatramo li nadalje i Kafkinu *Preobrazbu* i zbirku priča M. Kolanović iz perspektive ranjivosti (engl. *vulnerability*) kao preduvjeta ljudskosti, što je također jedno od gotovo opsesivnih problemskih čvorišta M. Nussbaum („ranjivost je nužna podloga svih istinski ljudskih dobara: zbog toga svatko tko voli dijete postaje ranjiv, a ljubav prema djetetu istinsko je dobro“, Nussbaum 2001b: 326), ta značajka nije odlika ljudi u Kafkinoj priči, nego upravo kukca (i Kolanović je, podsjetimo, istaknula da ju je metaforika kukca zainteresirala zbog njegove „krhkosti, drugosti i lomljivosti“). „Ljudskost“ kukca sugerira se Kafkinim pripovjedačem i na drukčije, ne toliko očite načine. Primjerice, čak i nakon potpune preobrazbe (kada je već posve izgubio dar govora) Gregora Samsu (za razliku od članova njegove obitelji i poznanika) uzbuđuje glazba koju sestra svira na violini, on može zatvarati oči (čak ih i namjerno držati sklopljenima kada bi ga majka i sestra opominjale) i otvarati ih te mu na njih čak mogu navirati suze (12). Kao što je Vladimir Nabokov lucidno primijetio u svojoj lekciji o *Preobrazbi* (*Lecture*), kukci nemaju trepavice, te stoga ne mogu ni zatvarati ni otvarati oči, a jasno je da one ne mogu ni suziti – Gregor Samsa doista je neka vrsta „humanoga kukca“. Podsjetila bih da se univerzalna – transnacionalna i transvremenska – „jezovitost“ Kafkine *Preobrazbe* nalazi u tome što se većina čitatelja na najbazičnijoj razini puno lakše (gotovo po automatizmu) identificira s neempatičnom izdajom Samsine obitelji negoli s nesretnom sudbinom Gregora Samse – Kafkina priča suočava nas ne samo s granicama vlastite ljudskosti nego i s lakoćom s kojom se naša ljudskost preobražava u nešto sebi suprotno (usp. Solar 1997: XV). Priče Maše Kolanović, svjesno ili ne, „rade“ s tim emotivnim kapitalom (podsjetila bih na njezinu već spomenutu izjavu da je knjiga nastala iz „nerva preobražene ljudskosti“) – i u tom smislu može se govoriti o intertekstualnosti kao jednoj od ne toliko očitih, ali unatoč tomu djelotvornih strategija izgradnje emocionalnoga sloja književnoga djela.

Upis kafkijanske „prtljage“ metaforike kukca nalazi se i u dubljim narativnim slojevima priča M. Kolanović. Naime, na tragu Nabokovljeve lucidne primjedbe da je „ljepota Kafkinih i Gogoljevih noćnih mora u tome što njihovi središnji ljudski karakteri pripadaju istom privatnom fantastičnom svijetu neljudskih karaktera oko njih, ali središnji pokušava izaći iz tog svijeta, skinuti maske, transcendirati kabanicu ili oklop“ (Nabokov, *Lecture*) ili, nešto kasnije, „kod Gogolja i Kafke apsurdni središnji karakter pripada apsurdnom svijetu oko njega, ali se patetično i tragično pokušava iskobeljati iz njega u svijet ljudi – i umire u očaju“ (*ibid.*), moglo bi se reći da se estetsko-etički kapital priča M. Kolanović nalazi upravo u tome propitivanju granica čovjekove ljudskosti, njegove (ne)spособnosti i (ne)spremnosti za empatiju, u njegovoj *jezovitoj* neosviještenosti te nesposobnosti i nespremnosti. Potvrdu pak činjenice da središnji junak priče u pravilu strada ili barem izvlači „deblji kraj“ u borbi s apsurdnim svijetom oko sebe, kao kod Gogolja ili Kafke, nalazimo u

gotovo svakoj priči. Najupečatljivija je u tom smislu priča *Bolji život* o ljudima koji su s Bliskog istoka, iz Azije i Afrike došli u Europu i zapeli u dugavskome hotelu „Porin“ ili pak priča *Kukci su gotovo kao ljudi* o ženi koja u ladici Ikeina preklopnog stola Norden ostavlja svoj mobitel jer je nesprijetna da primi još jednu lošu vijest.

Razmještenost kafkijanskoga sižea u tranzicijski svijet i postsocijalističku sredinu ne samo da čini priče Maše Kolanović bliskijima suvremenom čitatelju nego se time zorno prikazuje kako se društvene i kulturne norme, kako je naglašavala i Nussbaum, „internaliziraju“, upisuju u arhitekturu emocija.¹⁷ Taj upis društvenog, kulturnog i političkog konteksta u arhitekturu emocija ne omogućuje samo odabir tema pojedinačnih priča (ustaštvo, potrošnja, obiteljsko nasilje, Ikea, Konzum, Černobil itd.), nego i načini njihove narativne razrade. S jedne je strane važno primijetiti frenetičan, gotovo deliričan ritam priča (osobito je dojmiva u tome smislu priča *Revolucija* – i to ne samo zbog umetnutoga pisma Miljenka Stančića nego i zbog opisa telekomunikacijske „zone sumraka“, Kolanović 2019: 33) kojim se ne samo oponaša nego i reproducira frenetičan ritam tranzicijskih života. Junaci priča kreću se takoreći kao kukci u zatvorenom prostoru – kao Gregor Samsa u svojoj praškoj sobi: radnja i ritam nas „zapljenuju“ te iz njih ne možemo izaći kao ni Gregor Samsa iz svoga sobička i kao što se katkad čini da ni mi ne možemo izaći iz „postsocijalističke zone sumraka“. S druge bih strane podsjetila na još jedan zanimljiv Nabokovljev uvid povezan s Kafkinom pričom: on smatra da u njezinu razumijevanju pozornost valja usmjeriti na naizgled samorazumljivu činjenicu – postoji onoliko realnosti koliko i pojedinaca te je u tom smislu ono što smatramo objektivnom realnošću zapravo samo skup (zbroy) različitih subjektivnih točki gledišta („Kada kažemo stvarnost, zapravo mislimo na sve ovo – prosječan uzorak smjesa je milijuna individualnih realnosti“, Nabokov, *Lecture*). Premda priče M. Kolanović, kako se na prvi pogled čini, ne preuzimaju posljednji spomenuti sloj značenja Kafkine *Preobrazbe* (aspekt igre s realnošću), za njihovo je razumijevanje itekako važno primijetiti da je pripovjedačko ja svjesno te naizgled samorazumljive činjenice o subjektivnosti „objektivne realnosti“. Istaknula bih barem dva primjera koja to dobro ilustriraju: *Lutke iz Černobila* temelje se na pokušaju roditelja da shvate i prihvate njima začudnu, ako ne i jezovitu perspektivu djevojčice, a priča *U slučaju doživljenja* ispričana je iz perspektive već gotovo sredovječnog, ali ne i sazrelog muškarca koji se, nakon što mu roditelji zaspale, u kuhinji opija s nekoliko *gemišta* kako bi barem nakratko riješio problem nesanice. Podsjetimo

17 Primjedba o društvenoj i kulturnoj uvjetovanosti emocija ujedno je i glavni predmet Nussbaumine kritike inače inspirativne filozofije emocija u spoznajnoj teoriji stoika. Sara Ahmed također je jedna od istraživačica koje su poticajno pisale o kulturnoj uvjetovanosti emocija, odnosno o emocijama kao kulturnim praksama, prije svega u inspirativnoj studiji *Cultural Politics of Emotions* (2004, 2015). Istraživanja Sare Ahmed osobito su zanimljiva zbog promatranja odnosa između tijela, tjelesnosti i (kulturalnih) afekata.

da je jedan od uobičajenijih načina evociranja emocija u književnome djelu upravo taj da pripovjedač nudi različite točke gledišta – da ne prepričava živote drugih, nego im daje glas da sami o sebi progovore.

Osim navedenog, u prozi M. Kolanović kao efikasna strategija upisivanja društvenog konteksta i tranzicijskih kulturalnih specifičnosti u arhitekturu emocije jeze ističe se postupak očudenja (rus. *ostranenie*) koji je, spomenimo usput, karakterističan i za Kafkinu *Preobrazbu*. Kao što je poznato, pojam je uveo Viktor Šklovskij u svom znamenitom eseju *Umjetnost kao postupak* (1917). U tome manifestnom tekstu ruskoga formalizma Šklovskij je pojmom očudenja obuhvatio umjetnički postupak koji omogućuje da umjetnost ostvari svoj cilj, a to je „dati osjet stvari kao viđenje, a ne kao prepoznavanje“ (Šklovski 1999: 125). Stvari koje su opažene mnogo puta, navodi Šklovskij, više i ne primjećujemo: „stvar se nalazi pred nama, mi to znamo, no mi je ne vidimo. Zato mi o njoj ne možemo ništa reći“ (*ibid.*: 126). Jedan od načina izvođenja stvari iz „automatizma percepcije“ jest očudenje, „postupak *oteščale forme*“ (*ibid.*). Takav postupak povećava teškoću i dužinu percepcije, čime se ostvaruje, prema Šklovskom, bit umjetnosti: „perceptivni proces u umjetnosti sâm [je] sebi svrha“ (*ibid.*). Šklovskij navodi nekoliko ilustrativnih primjera iz stvaralaštva Tolstoja kod kojega se začudnost vrlo često postiže opisivanjem stvari kao da su prvi put viđene, a događaja kao da su se prvi put dogodili. Primjerice, u Tolstojevoj priči *Platnomjer (Holstomer)* perspektiva konja, iz koje se odvija pripovijedanje, čitatelju omogućuje da uvidi bit institucije privatnoga vlasništva; u *Ratu i miru* sve se borbe, saloni i kazalište opisuju kao nešto posve neobično (primjerice, Nataša Rostova mjesec na sceni opisuje kao „rupu u platnu“, a glumce kao „mnogo ljudi koji zdesna i slijeva izlaze u crnim plaštevima“, *ibid.*: 128). Gotovo u svim pričama u zbirci *Poštovani kukci* postupak je očudenja takoreći gotovo očekivan¹⁸ i, kao i u Kafkinoj *Preobrazbi*, postiže se „time što se sve opisuje u okvirima onoga što je moguće u svagdašnjem svijetu, a upravo je taj svijet sâm do te mjere nestvaran i nemoguć da u njemu više ništa nikoga ne može doista iznenaditi“ (Solar 1997: XIV). Miljenko Stančić iz već spomenute priče *Revolucija* nije nimalo naivan umirovljenik; simulakrum suvremenoga Dubrovnika uviđa se na podlozi priče o teti koja je pokopana s mobitelom (jer se bojala da će biti živa zakopana); grozničavost internetske kupovine i sumanutost konzumerizma jasnije se vide na podlozi priče o majci koja umire od raka debeloga crijeva (*Škrinja*); naličje globalnoga lica agresivnog i sveprožimajućega kapitalističkog mita o vječnoj mladosti i zdravlju vidi se iz novoga rakursa u priči *Frižider* itd. Pišući o „majkama-dojkama“ (Bertek) u priči *Beskraj*, i sama je Kolanović navela da je takvim prikazom htjela „prekinuti takav samodostatan krug komunikacije i sve te afekte koji kruže među ‚majkama-dojkama‘ servirati otvoreno“ (Bertek 2019). Osim „majki-dojki“ emocionalno posebno efektno očuduje se „ustaško U“ jer se prikazuje iz perspektive izbjeglica iz Afganistana:

18 On je, spomenimo, konstitutivan i za njezinu zbirku priča *Sloboština Barbie*.

Pitaju me zašto slovo U nekad pišemo kao U, a nekad kao U. (...) Kažem im da se na to U uvijek mora reagirati. (...) Uzimam set debelih flomastera koji su dobili od UNICEF-a. Iz njega vadim flomaster crne boje i kao učiteljica koja piše po ploči pretvaram ih u natpise:

Nikad nisam volio učiti i ići U školu.

Mama, glup sam U pičku materinu.

LjUbi bližnjega svoga!

LjUbi izbjeglice! (80–81)

Kako sama autorica navodi, „to je taj jedan tipičan komadić jezivosti o kojem pišem. Jezivo je upravo to koliko su ustaški simboli postali svakodnevni. (...) Ljude više posebno ne šokira činjenica da im se djeca veselo spuštaju niz tobogan s ugraviranim svastikama i slovima U“ (Bertek 2019).

Ovom sam analizom htjela pokazati da emocije u književnosti doista imaju, kako je pisala Martha C. Nussbaum, narativni oblik i kompleksnu kognitivnu strukturu te da književno djelo strategijama izgradnje radnje emocije i oblikuje i evocira. U ta su tri djela emocije upisane na različitim razinama književno-umjetničkoga svijeta: u motivima (Tolstoj), stilu (Matvejević), odnosno intertekstualnosti (Kolanović). Dok Tolstojeva *Anna Karenina* ilustrira da kretanje emocija doista može pronaći svoj poticaj i svoj odraz u kretanju narativa (i obrnuto – kretanje narativa svoj poticaj i svoj odraz nalazi u kretanju emocija), kapacitet emocija da „otkrivaju etičku realnost“ (Nussbaum 2001a: xvi) posebno se jasno očituje u *Istočnom epistolaru* Predraga Matvejevića i *Poštovanim kukcima* Maše Kolanović. Složila bih se s primjedbom Nenada Ivića da, naime, Matvejević nije vjerovao „da se svijet može ostvariti u umjetničkom djelu, da ga estetizacija može spasiti, već da umjetničko djelo može pomoći misliti bolji svijet“ (Ivić 2017). Retorička pitanja koja se postavljaju u *Istočnom epistolaru* nalaze se na mjestima gdje misao dolazi svome kraju, gdje je blokirana zbog kulminacije pripovjedačeve sumnje u mogućnost boljega svijeta budućnosti. Etička realnost koju posreduje jeza u *Poštovanim kukcima* oblikuje se odabirom tema, strategijama izgradnje priče, čestom upotrebom postupka očuđenja, a posebice kafkijanskom „prtlljagom“ metafore kukca. Emocionalni kapital jeze u zbirci ilustrira jednu od temeljnih premisa filozofije čovjeka M. Nussbaum: naime, kada se pojedinac zatvori u sebe i počne raditi samo za svoje dobro, on odbacuje vlastitu ranjivost koja je preduvjet njegove humanosti i njegova snaga. Jeza se u toj zbirci može čitati kao iskaz vrijednosne prosudbe koja „veliko značenje pripisuje stvarima oko nas koje nisu u potpunosti pod našom kontrolom, pa nas zbog te privrženosti izvanjskom emocije čine ranjivima“ (Nussbaum 2001a: xxix). U tom smislu zbirka M. Kolanović ukazuje da biti ljudskim bićem znači otvoriti se izvorima vlastite ranjivosti i prihvatiti ih. Imperativima uspješnosti, materijalizma i individualizma kapitalizam „radi“

protiv toga procesa i doista nas lišava ljudskosti: mi se svi preobražavamo, nevidljivo (kao što je transformacija Gregora Samse njemu bila nevidljiva i kao što su mu do kraja života nevidljivima ostala njegova krila), u Samsina oca, majku i sestru. Jer „biti čovjekom (...) znači prihvaćati obećanja drugih ljudi, vjerovati da će drugi ljudi biti dobri prema tebi; kada se to više ne može podnijeti, uvijek je moguće povlačenje u misao ‚Živjet ću za svoj komfor, za svoju osvetu, za svoju ljutnju. I više neću biti dio društva‘. To zapravo znači: ‚Ja više neću biti čovjek““ (Moyers 1988).

Literatura

- Aristotel. 1977. *Nauk o pjesničkom umijeću*. Reprint. (1912. *Aristotelova Poetika*. S prijevodom i komentarom, izdao M. Kuzmić. Zagreb: Tisak Kr. zemaljske tiskare.) Zagreb: Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu.
- Bagić, Krešimir. 2010. Od figure do kulture – Retoričko pitanje. Tvrđnja s upitnikom. <http://www.matica.hr/vijenac/417/tvrđnja-s-upitnikom-2385/> (21. prosinca 2019).
- Bertek, Tihana. 2019. Maša Kolanović: Iz naše prepoznatljive svakodnevice izvire jeza. <https://voxfeminae.net/kultura/masa-kolanovic-iz-nase-prepoznatljive-svakodnevice-izvire-jeza/> (21. prosinca 2019).
- Brković, Ivana. 2015. Književnost i emocije – istraživačke smjernice. *Historijski zbornik* LXIII, 2: 403–408.
- Brodsky, Joseph. 1995. *On Grief and Reason*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Brooks, Peter. 1984. *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge – London: Harvard University Press.
- Devčić, Karmela. 2019. Zbirka tranzicijskog horora. Maša Kolanović: „Kapitalizam nas pretvara u kukce koji svaki tren mogu biti zgnječeni“. *Jutarnji list*, 2. 6. 2019. <https://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/masa-kolanovic-kapitalizam-nas-pretvara-u-kukce-koji-svaki-tren-mogu-bitizgnjeceni/8951618/> (21. prosinca 2019).
- Hogan, Patrick Holm. 2013. *Affective Narratology. The Emotional Structure of Stories*. Lincoln – London: University of Nebraska Press.
- Ivić, Nenad. 2017. *Život je za njega bio skućen*. <https://www.portalnovosti.com/zivot-je-za-njega-bio-skucen> (3. kolovoza 2019).
- Jandl, Ingeborg i dr. 2017. Preface. U: *Writing Emotions. Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature* (ur. I. Jandl i dr.): 9–13. Bielefeld: Transcript.
- Kafka, Franz. 1997. *Preobrazba*. Prev. S. Slamnig. Zagreb: Sysprint.
- Karamzin, Nikolaj. *Poslanie k ženščinam*. <https://rvb.ru/18vek/karamzin/1bp/01text/01text/081.htm> (3. kolovoza 2019).
- Kiš, Danilo. 1991. *Gorki talog iskustva*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Kiš, Danilo. 2005. The Conscience of an Unknown Europe. U: *Homo Poeticus. Essays and Interviews* (ur. S. Sontag): 212–230. New York: Farrar, Straus, Giroux.
- Knaller, Susanne. 2017. Emotions and the Process of Writing. U: *Writing Emotions. Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature* (ur. I. Jandl i dr.): 17–28. Bielefeld: Transcript.

- Lennkvist, Barbara. 2010. *Putešestvie vglub' romana. Lev Tolstoj: Anna Karenina*. Moskva: Jazyki slavjanskoj kul'tury.
- Lugarić Vukas, Danijela. 2019. *Izleti u Drugo: mit, klasa i rod (rasprave o ruskoj književnosti, filmu i popularnoj kulturi)*. Zagreb: FF press – HSN.
- Magris, Claudio. 2006. Za filologiju mora. Prev. A. Montani. U: *Mediteranski brevijar* (P. Matvejević): 7–9. Zagreb: VBZ.
- Matvejević, Predrag. 1994. *Istočni epistolar*. Zagreb: Ceres.
- Morson, Gary Saul. 2010. Literature and Responsibility. *The Slavic and East European Journal* 54 (2): 223–237.
- Moyers, Bill. 1988. Martha C. Nussbaum: Applying the Lessons of Ancient Greece. <https://billmoyers.com/content/martha-nussbaum/> (21. prosinca 2019).
- Nabokov, Vladimir. *Lecture on „The Metamorphosis“ by Vladimir Nabokov*. <http://www.kafka.org/index.php?id=191,209,0,0,1,0> (21. prosinca 2019).
- Nussbaum, Martha C. 1990. *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*. New York – Oxford: Oxford University Press.
- Nussbaum, Martha C. 2001a. *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy. Updated Edition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nussbaum, Martha C. 2001b. *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Nünning, Vera. 2017. The Affective Value of Fiction. U: *Writing Emotions. Theoretical Concepts and Selected Case Studies in Literature* (ur. I. Jandl i dr.): 29–54. Bielefeld: Transcript.
- Solar, Milivoj. 1997. Predgovor. U: *Preobrazba* (F. Kafka): VII–XVI. Zagreb: Sysprint.
- Šklovski, Viktor. 1999. Umjetnost kao postupak. Prev. J. Bedenicki. U: *Suvremene književne teorije* (M. Beker): 121–131. Zagreb: Matica hrvatska.
- Tapp, Alyson. 2007. Moving Stories: (E)motion and Narrative in *Anna Karenina*. *Russian literature* LXI, III: 341–361.
- Tinjanov, Jurij. 1998. *Pitanja književne povijesti*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Tolstoj, Lev N. 1934–1935. *Anna Karenina*. Moskva – Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo „Hudožestvennaja literatura“.
- Tolstoj, Lev N. 1984. *Sobranie sočinenij v 22 tomah. Tom 18*. Moskva: Hudožestvennaja literatura.
- Tolstoj, Lev N. 2004. *Ana Karenjina*. Prev. S. Kranjčević. Zagreb: Globus media.
- Travel and Epistolary Literature. <https://www.britannica.com/topic/nonfictional-prose/Dialogues#ref505264> (21. prosinca 2019).

Ugrešić, Dubravka. 2017. *Lisica*. Zagreb: Fraktura.

Woolf, Virginia. 1947. *The Moment and Other Essays*. <http://www.gutenberg.net.au/ebooks15/1500221h.html#ch19> (21. prosinca 2019).

On Emotions and Literary Spaces, Or „On to my right hand I fumbled / The glove to my left hand“ (Anna Akhmatova)

Summary

The paper focuses on one aspect of the connection between literature and emotions, that is, the relationship that is established between the narrative movement and the movement (development) of emotions in a literary work. The argument about narrative as a form of movement is widely evident. However, the fact that the word „emotion“ origin in motion (from old French *esmoivre*, or Lat. *ēmovēre*, from *ē-/ex-* = outside/outside + *movēre* = to move) is often overlooked in emotion theories. The work will focus on the ways in which the narrative world, through the various registers of its chronotope organization, enables the development and movement of emotions, manages the moral effect of the text and to some extent directs the reader response (as interestingly observed by Danilo Kiš in interview *Conscience of an Unknown Europe*, „form serves to keep feeling, emotion, from flowing too directly“, Kiš 1995: 213). In order to illuminate that the emotions are text-immanent quality (Brković 2015), but also heterogeneity of that immanence, the analysis will, in the methodological framework of affective narratology, include one classic realistic novel, *Anna Karenina* by Leo Tolstoy, *An Eastern Epistolary* by Predrag Matvejević and *Dear Insects and Other Creepy Stories* by Maša Kolanović.

Ključne riječi: emocije, književnost, siže, Lav Tolstoj, Predrag Matvejević, Maša Kolanović

Keywords: emotions, literature, syuzhet, Leo Tolstoy, Predrag Matvejević, Maša Kolanović