

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Ovaj rad dostupan je za upotrebu pod međunarodnom licencom Creative Commons Attribution 4.0.



<https://doi.org/10.31820/f.33.2.2>

Jelena Alfrević

EMOCIONOLOŠKI PRISTUP SUVREMENOJ HRVATSKOJ DRAMI (NA PRIMJERU NORE DANAS MIRE GAVRANA)¹

*dr. sc. Jelena Alfrević, Sveučilište u Zadru, Odjel za izobrazbu učitelja i odgojitelja
jalfrevi@unizd.hr  orcid.org/0000-0002-1959-0616*

prethodno priopćenje

UDK 821.163.42.09Gavran, M.-2

rukopis primljen: 8. svibnja 2021; prihvaćen za tisak: 25. studenoga 2021.

Suvremena hrvatska psihološka drama, Gavranova Nora danas (2005.), analizirat će se iz književnoteorijskog emocionološkog aspekta. S obzirom da do sada u hrvatskoj znanosti o književnosti ne postoji pisani trag o znanstvenom radu iz područja književne emocionologije (suvremena književnoteorijska disciplina) u istraživanju hrvatske književnosti moderne i postmoderne, ovaj rad smatra se književnoznanstvenim emocionološkim prvijencem toga raz-

¹ Ovo je prvi cjeloviti rad u hrvatskoj znanosti o književnosti koji modernoj i suvremenoj/postmodernoj drami te uopće hrvatskoj književnosti 20. ili 21. stoljeća pristupa iz književno-emocionološkog aspekta. Sažetak naslovne teme ovoga rada prihvaćen je i predviđen za izlaganje na Trećem bosanskohercegovačkom slavističkom kongresu (Sarajevo, 12. – 14. lipnja, 2020.), ali je skup odgođen zbog pandemije COVID-19. S obzirom na to, prvim radovima/znanstvenim izlaganjima o emocionologiji moderne i suvremene/postmoderne hrvatske književnosti smatraju se: *Što kada (android) lutka progovori glasom emocije? ili terapijski učinci emocije u „Lutki“* (2012) Mire Gavrana (Alfrević, Rijeka, listopad 2020.) i *„Identitet jednako invaliditet“ Krležine barunice Castelli motiviran naturalističkom „ranom djetinjstva“ ili uvod u emocionološko čitanje Glembajevih* (Alfrević, Zadar, lipanj 2021.). Autorica Jelena Alfrević se od 2020. u svom znanstvenom radu usko bavi teorijskim područjem književne emocionologije te hrvatskom dramskom književnosti 20. i 21. st., pa je od 2020. do 2021. sudjelovala na ukupno sedam međunarodnih znanstvenih skupova temama iz područja književne emocionologije (vidi više na: <https://www.bib.irb.hr/pregled/profil/35740>).

doblja. Uvodno će se prikazati teorijski okvir emociologije s naglaskom na hrvatsku književnu znanost (godine 2012. tiskan je prvi hrvatski emocijski zbornik *Poj željno*). Veza između emocija i književnosti je imanentna (Brković, 2015), a znanstveni interes rada usmjeren je na istraživanje funkcionalnosti (za)dane emocionalne kategorije dramskih likova u dramskome tekstu, u oblikovanju socijalne relacije, konkretno rodničkih odnosa i literarne manifestacije emocija. Cilj je prikazati ulogu karakterističnih emocija (ljutnje, straha, tuge, radosti) u izgradnji identiteta dramskih likova Nore i Tonija (antilutke i lutka), a posebno s obzirom na rodnu stereotipizaciju. Metodologija je usmjerena na dramsku narativnu strukturu s integracijom metodoloških okvira afektivne naratologije i teorija konceptualne metafore. Analizirajući emocije kao ekspresiju osjećaja u književnom tekstu (Brković, 2015), strategije reprezentacije emocija te recepciju emocija u suvremenoj hrvatskoj drami, istražuju se suvremene koncepcije teorije književnosti – emociologije, uz doticaj kognitivne psihologije te neurobioloških i filozofskih teorija o emocijama. Novoosmišljenim pojmom emocijska metamorfoza u ovome radu želi se dati doprinos terminologiji emociologije, koja je još uvijek neusuglašena i u razvitku (Robinson 2004; Keen 2011). Novim, emocijskim čitanjem književnog teksta sugerira se i ključ razumijevanja temeljnih odnosa (dramske) naracije, a unutar poetike suvremene (dramske) književnosti.

Ključne riječi: emociologija; suvremena drama; Miro Gavran; rodni odnosi; konceptualna metafora; emocijska metamorfoza

1. Uvod u emociološko čitanje Gavranove Nore danas²

Pitanje odnosa književnosti i emocija mogli bismo započeti praiskonskim, gotovo mitskim, pitanjem – tko je stariji: književnost ili emocija, kao pandam pitanju – tko je stariji: jaje ili kokoš. I nadodati – stvara li emocija književnost ili emociju stvara književnost?³ Otkad postoji književni tekst

² Teorijski dio donosim iz članka Ivane Brković *Književnost i emocije – istraživačke smjernice* (2015), a dio iz neobjavljene doktorske disertacije (iz teorijskog uvoda u emociološko čitanje književnog teksta) Jelene Alfrević, doktorandice poslijediplomskog studija „Humanističke znanosti“ (Filologija-književnost) Sveučilišta u Zadru, radnoga naslova: *Emocijski kodovi i tvorba identiteta u hrvatskim dramama 20. i 21. stoljeća*.

³ Jedan od pionira među kognitivnim znanstvenicima koji u svojim radovima kombinira metode i teorijske modele matične discipline s onima u književnoj znanosti jest kanadski kognitivni psiholog Keith Oatley. Od početka 2000-ih uočavaju se nastojanja književnih znanstvenika, poput onih Patricia Colma Hogana, da se u matičnu književnu znanost uvedu kognitivne metode i načela (Brković 2015: 406). U knjizi *Affective Narratology* (2011) Hogan iznosi tezu da je struktura priče sistemski proizvod ljudskog emocionalnog sustava (Hogan

postoje i emocije u književnosti, bile one promatrane iz aspekta cjelovitosti ili pojedinačnosti stvaralačko-prijamnoga nekusa: pisac – književno djelo – čitatelj.⁴ Nedvojbeno je, emocije su književnosti imanentne, odnosno tiču se same njezine biti (Brković 2015: 403).

Iako je od Platonova i Aristotelova vremena prošlo više od dvadeset stoljeća, i premda je Aristotel zagovarao uvodno spominjanu tezu o nedjeljivosti kognitivne i afektivne domene (Blažević 2015: 390), kao da se intenzivnije propagirala ontološka dihotomija razum *vs.* osjećaji. Stoga su književni znanstvenici i u većem dijelu 20. stoljeća uglavnom ignorirali pitanje uloge emocija (Brković 2015: 405) pa se u drugoj polovini 20. st. osjećala zabrinutost zbog zanemarenosti istraživanja emocija u akademskom svijetu (Oatley, Jenkins 2003: 26). Povećeni interes za temu emocija i njezino proučavanje u svjetskim razmjerima književne znanosti pojavio se 1980-ih.

Kada se emocionologija (emocilogija) 2015. godine u Hrvatskoj pojavila kao *mainstream* (Brković 2015: 407) književna znanost⁵, teško je bilo

2011b: 40–45), nastojeći premostiti ova dva područja, književnost i kognitivnu psihologiju, te tvrdeći da književni znanstvenici posvećuju premalo pozornosti znanstvenim otkrićima o spoznaji i ulozi aktivnosti neurona koji pokreće ljudske osjećaje.

⁴ Iako su književni znanstvenici u većem dijelu 20. stoljeća uglavnom ignorirali pitanje uloge emocija, gajeći čak i službeni averziju prema svemu što je emotivno (Keen 2011: 30), M. C. Nussbaum u poglavlju svoje knjige *Pjesnička pravda*, koje cijelo posvećuje odnosu književnosti, razuma i emocija, ističe kako su upravo emocije ključni element ne samo književnog djela, nego i dobrog razumnog mišljenja cjelokupne društvene zajednice (Nussbaum 2005: 84). Nussbaum pritom razmatra razne kritike emocija – od onih da su tek „slijepe sile” – do Platona i njegova izгона književnika iz idealne države, koji je zastupao stajalište da su emocije nestabilne zbog njihove nemisaone unutrašnje strukture. Za (protu)primjer uzima Whitmanovo književno stvaralaštvo razrađujući vezu između iskustva književne emocije i brige za društvenu nejednakost, povezujući emocije sa sociološkim aspektom te kritizirajući odbijanje sućuti, koje je danas (op. a. J. A.) često potaknuto pretjeranim oslanjanjem na tehnološke modele ljudskog ponašanja. Dok je Platon u činjenici da umjetnost izaziva emocije vidio slabost, Aristotel je smatrao da na taj način možemo naučiti nešto o životu (Robinson 2004: 174). Dakle, ni sam Platon u 4. st. pr. Kr. nije porekao da su emocije ugrađene u strukturu književnog djela.

⁵ *Emocionologija* kao književna znanost podrazumijeva tekstualna pitanja „ekspresije, reprezentacije te recepcije književnih emocija”, što će (p)ostati „glavna težišta u bavljenju odnosom književnog teksta i emocija u moderno doba” (Brković 2015: 404). Nadodali bismo i da je istraživački interes književne emocionologije usmjeren konstruktima emocijskih narativa ili emocijskim narativnim konstruktima, kakve ćemo istražiti u radu emocijskim/emocionološkim čitanjem. Štoviše, „budući da emocije i afekti u književnoznanstvena istra-

govoriti kako će njezin razvoj teći pet godina poslije. Međutim, hrvatska književna znanost dosada je ispivala nekoliko vrijednih tekstova o emocijama. C. Jerkin bavi se emocionalnim reagiranjem na narativno-pripovjedna književna djela u radu *Književnost i emocije: Problem emocionalnoga reagiranja na fiktivno-pripovjedna književna djela* objavljenom 2011. godine u knjizi eseja *Pomaknuta mjesta* (ur. Sanjin Sorel, izd. Filozofski fakultet u Rijeci). Godinu poslije, 2012. godine, tiskana je prva knjiga o emocijama u hrvatskoj kulturi, zbornik *Poj željno! Iskazivanje i poimanje emocija u hrvatskoj pisanoj kulturi srednjega i ranoga novoga vijeka* (ur. Amir Kapetanović, Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, Zagreb, 2012.) koji obuhvaća ukupno devet teorijski i metodološki raznovrsnih radova hrvatskih lingvista i povjesničara književnosti. Tako se iskazivanjem i poimanjem emocija u srednjovjekovnoj i humanističkoj hrvatskoj književnosti bavi J. Vučković; emocijama u hrvatskoj antiturskoj epici 16. st. A. Kapetanović; D. Dukić srđžbom i strahom u hrvatskoj antiturskoj epici 18. stoljeća te M. Tatarin retorikom tuge u slavonskoj epici 18. stoljeća, dakle, svi radovi usmjereni su isključivo stilsko-periodizacijskom razdoblju starije hrvatske književnosti. Stručnjaci različitih disciplina prvi put su u Hrvatskoj izlagali o povijesti emocija⁶ i emocijama općenito 2015. godine, okupljeni oko okruglog stola „Povijest emocija: pomodni trend ili interdisciplinarna platforma” u sklopu Festivala povijesti *Klifofest* 2015. u Nacionalnoj i sveučilišnoj knjižnici u Za-

živanja postupno ulaze u diskurs kao nova ili barem preoblikovana analitička kategorija”, pretpostavka je da bi ova „nova paradigma mogla izvršiti izmjenu u ustroju ili interpretaciji književnih i umjetničkih djela” (Peternai Andrić 2020: 252), a svakako bi emocionološko čitanje teksta trebalo (p)ostati jedno od (budućih) temeljnih načela razumijevanja suvremene književne poetike, poglavito u svijetu masovne tehnologizacije i digitalizacije u kojemu emocije zauzimaju rubno mjesto.

⁶ U svojoj studiji *Emotionology: Clarifying the history of emotions and emotional standards* u časopisu *American Historical Review* P. N. Stearns i C. Z. Stearns 1985. prvi put definiraju „emocionalnost”/današnju istraživačku disciplinu emocionologiju kao proučavanje „stavova i standarda koje društvo ili određena grupa u društvu odražava prema osnovnim emocijama i njihovu prikladnom izražavanju” (Stearns i Stearns, 1985: 830). Tako je temelj emocionologije sociologija i društvena povijest/povijest emocija koja se također i danas intenzivno bavi istraživanjem emocija, s naglaskom na propagiranje interdisciplinarnosti kod proučavanja emocija. Čak su u svijetu osnovane i posebne istraživačke skupine u okviru emocionoloških centara koje se bave istraživanjima emocija, npr. Australian Research Council Center for the History of Emotions; The Queen Mary Center for the History of Emotions; Geschichte der Gefühle. Međutim, govoreći o književnoj emocionologiji (nasuprot ostalim emocionološkim područjima) istraživački interes usmjeren je specifičnim emocionalnim/emocijskim/emocionološkim narativnim konstruktima i čitanju emocija (na primjeru) književnog teksta.

grebu.⁷ Za hrvatske književne emcionologe poglavito je važno izlaganje dr. sc. Ivane Brković, doc. koja je na *Kliofestu* govorila o emocijama u kontekstu teorije i povijesti književnosti, a to je rezultiralo vrijednim prilogom hrvatskoj književnoj emcionologiji: *Književnost i emocije – istraživačke smjernice*⁸. Tim radom Brković je pregledno predstavila dosadašnji emcionološki tijek razvoja i emcionološke spoznaje svjetske znanosti o književnosti⁹, s posebnim osvrtom na afektivni i emocionalni naratološki obrat. Brković smatra samorazumljivim da je estetski uspješan književni tekst onaj koji je produkt intelektualnog, ali i emocionalnog angažmana autora (Brković 2015: 403), čime se nadovezuje na uvodno razloženu tezu M. C. Nussbaum o emocijama. Brković je i u okviru 48. seminaru Zagrebačke slavističke škole *Emocije u hrvatskome jeziku, književnosti i kulturi* (Dubrovnik, 2019.) sudjelovala temom *Emocije i književnost: koncept ljubavi u hrvatskoj ranonovjekovnoj pastoralu*. Na istome seminaru D. Lugarić bavila se emocijama i prostorom književnosti, a E. Rudan dala je svoj prilog istraživanju emocija istražujući strah, ali u usmenoj književnosti i iz folklorističke perspektive. Godine 2019. tiskan je zbornik *Naracije straha* (ur. N. Badurina, U. Bauer, J. Marković, Zagreb), ali s većim naglaskom na etnološka i folkloristička emcionološka istraživanja. Dubrovački pak znanstveni skup o emocijama rezultirao je zbornikom *Emocije u hrvatskome jeziku, književnosti i kulturi* (ur. L. Molvarec, T. Pišković, FF Sveučilišta u Zagrebu i Zagrebačka slavistička škola), 2020. godine.

Premda se hrvatska književna znanost polako otvara emcionologiji kako suvremenoj književnoj disciplini, emcionologija je u začetcima posebno kada je riječ o korpusu moderne/novije hrvatske književnosti, a poglavito postmoderne/suvremene hrvatske dramske književnosti¹⁰, kojoj i

⁷ Informacije o konceptu okruglog stola preuzete su iz rada B. Jankovića: Uvod u temat „Povijest emocija”, iz *Historijskog zbornika* (2015: 367–375).

⁸ Prvotno izlaganje na znanstvenom skupu objavljeno je kao znan. rad u *Historijskom zborniku* (2015: 403–408).

⁹ Vidi detaljnije u navedenom radu I. Brković.

¹⁰ **Potrebno je kratko razjasniti spomenute pojmove hrvatska moderna i suvremena/postmoderna drama, onako kako ih autorica razumijeva.** Prema Senkeru, postmoderna se hrvatska drama počinje javljati 1983., kada je praižvedena *Kreontova Antigona*, Gavranov dramski prvijenac (Senker, 2001: 31). Ovaj termin korespondira s ulaskom na kulturnu scenu novog naraštaja hrvatskih dramatičara koji će obilježiti 80-e i 90-e godine 20. st., a uglavnom su školovani na Akademiji dramske umjetnosti u Zagrebu (ibid: 32); među njima i Lada Kaštelan, Mate Matišić, Ivan Vidić, Asja Srnc Todorović, Pavao Marinković. Gavran je

Gavranova *Nora danas* (koju ćemo u nastavku u emocionološkom ključu iščitati) pripada. Dok drami u svjetskoj književnosti emocionološki pristupaju uglavnom engleski emocionolozi (I. Lada, D. Zillmann, J. C. Vaught; izuzetak je Australka P. Tait), u Hrvatskoj ne postoji niti jedan znanstveni rad o hrvatskoj modernoj ili suvremenoj drami iz emocionološke perspektive. Emocijama se, doduše, u modernoj i suvremenoj drami znanstvenici bave usputno, poput hrvatske teatrologinje S. Nikčević koja ih proučava u članku *U potrazi za glasom između emocije, politike i intertekstualnosti. Skica za studiju o četvrt stoljeća hrvatske drame* (2006). Nikčević piše o emocijama i u članku *Kako prikazati ljudske rane na sceni. Ratne teme u hrvatskoj, bosanskoj i angloameričkoj drami* (2016), međutim, ne bavi se, tj. ne konzultira emocionološke književne teorije. Proučava ih i K. Peternai Andrić, ali uglavnom u okviru teorija identiteta. I brojni su se drugi književnopovijesni znanstveni radovi usputno doticali pitanja emocija, ali ih (osim u okvirima starije hrvatske književnosti, i zbornicima *Poj željno*, 2012. i *Emocije u hrvatskome jeziku, književnosti i kulturi*, 2020) nisu obrađivali isključivo s književno-emocionološkog aspekta pa nema prethodnika u polju istraživanja emocija moderne i postmoderne hrvatske drame, iz emocionološkog aspekta.

Priklanjajući se platonovsko-aristotelovskim poetološkim i filozofskim zapisima o umjetnosti kao onoj koja izaziva emocije te teoriji M. C. Nussbaum (2005) o odnosu književnog djela i emocija, smatramo da su emocije ugrađene u samu strukturu književnog djela pa ih nazivamo „dušom” (op. a. J. A.) književnog teksta. Iako pitanje vrijednosti književnosti nije središnje pitanje ovoga rada, uvodno je važno istaknuti vrijednost emocija kao tzv. latentnog sadržaja (Sorel 2011: 5) koji oblikuje književnost, dok pritom zastupamo stajalište da je upravo njihova uloga posebno izražena u dramskoj književnosti. Navedeno odgovara i činjenici da, iako se

kao dramaturg i ravnatelj Teatra &TD pokrenuo i vodio scenu „Suvremena hrvatska drama” (ibid: 35). Zbog poetske, stilske, tematske i sadržajne sličnosti s dramom 21. st. autorica rada smatra relevantnim razdoblje od pojave Mire Gavrana kao zasebne dramske „institucije” do danas promatrati kao hrvatsku postmodernu/suvremenu dramu. Zato što pripada stilsko-poetskom i kronološkom razdoblju moderne (prve moderne 1891./1892. – 1914./1916. i druge moderne 1952./1969.) u hrvatskoj književnosti prethodnu dramu na dramskoj „sceni” autorica razumijeva kao hrvatsku modernu dramu (zastupljenu u 20. st., intenzivno sve do pojave Mire Gavrana). O terminološkim nedoumicama *mlada hrvatska drama, nova hrvatska drama, hrvatska suvremena književnost ili postmoderna drama* vidi više u radovima A. Car-Mihec: *Mlada hrvatska drama u kontekstu hrvatske književnosti* (2000) i *Na putu od mlade no nove hrvatske drame ili što je to suvremenost* (2004).

proučavanje emocija danas može pronaći u različitim akademskim disciplinama, povijesno je to bila kazališna predstava koja je javno, zato i izazovno, prikazivala ideje emocionalnog mišljenja u društvu (Tait 2016: 70). Smatrajući emociju upravo naj snažnijim nositeljem drame¹¹ (dramskog teksta i kazališne predstave, jednako¹²), istražiti ćemo ju u suvremenoj hrvatskoj psihološkoj drami¹³, *Nori danas* (2005) Mire Gavrana, hrvatskog dramatičara koji za sobom ima respektabilan dramski opus, izgrađenu čvrstu i

¹¹ A unatoč tomu što je u književnom recepcijskom kontekstu povijesno slabo bio zastupljen suodnos drame i emocija, ponajprije zbog učinka otuđenja (*Verfremdungseffekt*), kako se pogrešno smatralo da ga je u kazalište uveo Bertolt Brecht (Suvin 2011: 19), jer, naime, naprosto je nemoguće da bilo koji (dramski) književni tekst bude lišen emocija.

¹² Dakle, bez obzira je li riječ o dramskom tekstu kao „nedovršenom ‘scenariju’ koji čeka uprizorenje” ili je riječ o kazališnoj predstavi kao „kazališnoj, a ne više književnoj, pa čak ni dramskoj koncepciji” (Pavis, 2004: 165). Naime, hegelijansko određenje dramske umjetnosti kaže: „(...) s obzirom na činjenicu da se dramska umjetnost ograničava na recitiranje, mimiku i radnju, poetska riječ ostaje odlučujući i prevladavajući čimbenik u njoj (...), a pri izvođenju se mogu koristiti sva scenska sredstva, koja postaju potpuno neovisna od poetske riječi (Hegel, 1932) (Pavis, 2004: 165).

¹³ Prema *Filmskoj enciklopediji* Leksikografskog zavoda Miroslava Krležje pojam *drama* objašnjen je kao „1. Prikazano zbivanje u filmu obilježeno intenzivnim **društveno-psihol. sukobom punim emocionalnog naboja za sudionike** (→ priča). 2. Igranofilm. žanr; filmovi s gl. junacima zaokupljenim svojim društveno-psihol. problemima. Ovisno o tematskom naglasku razlikuju se, socijalna drama, odn. ona u kojoj junak ima problema s društv. običajima i normama, i **psihološka drama, u kojoj se junak suočava sa svojim unutarnjim psih. problemima** (također: psihološki film), ili/i s **psihol. odnosom prema najbližoj okolini**” (<http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=384>) (istaknula J. A.). S obzirom da postoji i književno-teorijski pojam *drama* (vidi prethodnu bibliografsku jedinicu), zaključujemo kako je pojam *psihološka drama* subžanrovsko nazivlje. U francuskoj literaturi, Stendhalov roman *Crveno i crno* i *Princeza od Clevesa* Madame de La Fayette smatraju se ranim prethodnicima psihološkog romana. U poglavlju „Tehnika psihološke analize” Janet Raitt (1973.) recenzira roman *Princeza od Clevesa* i zaključuje kako M. de Fayette glavne likove u romanu otkriva „unutarnjom dramnom” (1973: 70). Zato psihološka drama kao žanr književnog djela potječe iz romana Madame de Lafayette krajem 17. st., a doživljava svoj prvi procvat u 19. st. kada postaje prepoznata vrsta umjetnosti. Svojim postojanjem pokušava dokazati da mentalni procesi unutar osobe mogu biti estetski iscrpljeni. Psihološka drama je u osnovi buržoaska. Bourgeois je uvjeren da je njegov unutarnji svijet dovoljno zanimljiv i sadrži materijal vrijedan da postane djelo; nije uznemiren nikakvim vjerskim i moralnim sumnjama u održivost mjesta koje mu je dodijeljeno u metafizičkom svemira, kao što su i u psihološkoj drami u prvom planu detaljni opisi herojskih preokreta heroja, pokušaj da se pronađe nešto u duši osobe koja svjedoči o (ne)postojanju Boga. Psihološka drama ponovno se oživljava u Rusiji krajem 1950-ih, a procvat se nastavlja do danas i ima izražen društveni karakter; u vremenu sveopće potrošnje i filistinizma, književni umjetnici su se okrenuli dubinama ljudske duše, zaokupljeni vječnom potragom pokušavaju pronaći ljudsku dušu i trajne vrijednosti: ljubav-

prepoznatljivu poetiku dosljedno vođenu svrhom *pisanja za kazalište*, gdje su mu, kako to i sam često ističe, upravo najvažniji *glumac i publika* (Muzaferija 2001: 212). Stoga i ne čudi što je temeljna tajna kazališne potrebe za Mirom Gavranom to što su osnovni začin njegovih drama – emocije, kako navodi hrvatska teatrologinja S. Nikčević (Nikčević 2008: 108). Polazeći od objektivnih teorija koje se zanimaju za emocije izražene u samome djelu, ili književnog djela kao „expressive of emotion”¹⁴ (Graham, 1997), istražiti ćemo način formiranja suvremene dramske emotivnosti i emocije kao motivacijski postupak dominantnih rodni, muško-ženskih odnosa u *Nori danas*. U skladu s ranije u radu predstavljenim (Brković, 2015) teorijskim interesima književne emocionologije, objasniti ćemo strategije reprezentacije emocija i njihovu ulogu u formiranju identiteta psihološko-emocijski profiliranih odabranih književnih likova te je to ujedno put koji će nas dovesti do rezultata istraživanja ovoga rada, kroz emocionološko čitanje teksta. Istražiti ćemo ulogu emocija pri recepciji *Nore danas* i kroz konceptualno-metaforički aspekt, što će doprinijeti dodatnom razumijevanju rodni emocijskih konstrukata na primjeru književnog teksta, koji svoj zrcalni od-

znost prema bližnjemu, ljubav, čovječnost, suosjećanje (<https://hr.puntomariner.com/psychological-drama-a-dynamic-genre/>).

Iako se povjesničari hrvatske književnosti služe pojmom psihološka drama (Šicel, 2005; Senker, 2000; Ježić, 1944), iznenađujuće je što *psihološka drama* do sada u hrvatskoj književnoj teoriji nije konkretno definirana niti u teorijskim priručnicima objašnjena (čak ju niti V. Biti ne definira u svojem *Pojmovniku suvremene književne i kulturne teorije* niti M. Solar u *Književnom leksikonu*, a ne objašnjava ju ni Pavis u *Pojmovniku teatra*, već samo *psihodramu*, 2004:302) pa će se, stoga, ovdje izvesti njezina definicija. *Psihološka drama* je, dakle, podžanr književnog dramskog teksta s psihološkim elementima koji je usredotočen na emocionalni, mentalni, psihološki i duhovni razvoj likova u književnom dramskom tekstu. Psihološka karakteristika drame u književnosti očituje se kroz njene dramske dijaloge i dramske sukobe koji otkrivaju psihologiju književnih likova, njihovu intimu i tajnovite psiho-emocionalne manifestacije (dramskog) teksta. Ono što ovdje autoricu, iz književnoteorijskog aspekta, zanima jest psihološka raščlamba likova. Međutim, psihološka karakteristika dramskog teksta može se pojaviti i u monodramatskoj formi, s naglaskom na izvor sukoba koji nije samo u drugim likovima, nego može biti uzorokovan i ozbiljnim psihološkim konfliktom unutar samoga protagonista (egzistencijalnih preokupacija, pitanja života i smrti, identiteta – tko sam ja?, emocionalnog i duhovnog stanja ili je protagonist nerijetko na rubu razuma u svojim promišljanjima ili postupcima). Drugim riječima, proučavamo psihološku karakterizaciju (karakter) književnog lika kroz psihologiju – glavni element koji doprinosi narativu/priči psihološkog teksta. Iz navedenog se može izvesti zaključaj i da je svaki dramski tekst (u manjoj ili većoj mjeri) psihološka drama.

¹⁴ Takva se interpretacija ekspresivizma odnosi na djelo i pretpostavlja da u njemu mogu biti prezentirane emocije, a ne da ono izražava umjetnikovu emociju (Graham 1997: 37–38).

raz mogu pronaći u mimetičkom pogledu na odnos književnosti i stvarnog života. S obzirom da dosada nije poznato nijedno isključivo emocijsko čitanje suvremene hrvatske drame, emocionološkim pristupom na primjeru Gavranove *Nore danas* želi se dati doprinos na polju hrvatske književne emociologije te, osuvremenjenom metodologijom proučavanja dramskih tekstova, moguće smjernice za budući istraživački emocionološki rad. Iako Gavranov dramski tekst *Nora danas* (2005) obuhvaća čak devet dramskih likova i u dramsku radnju je interpoliran „teatar u teatru” (interpolacije Glumca i Glumice), istraživanje u nastavku usmjereno je isključivo Nori i Toniju, najznačajnije rodno i emocijski suprotstavljenim dramskim likovima u tekstu. Odabrana je baš *Nora danas* (2005) jer autorica rada smatra da je takav rodni emocijski oprečni odnos književnih likova u hrvatskoj suvremenoj književnosti najizraženiji upravo u ovoj drami Mire Gavrana i potencijalni je prototip emocijskog odnosa muško-žensko u ostalim hrvatskim dramama suvremene/postmoderne književnosti.

2. Molim te, dušo, ne pričaj gluposti nego stavi tu kravatu ili odnos muško-žensko i emocije

Priklonivši se ideji A. Wilsona i A. Millera¹⁵ o emocijama koje motiviraju postupke i oblikuju karaktere književnih likova više nego bilo koja logika ili rasuđivanje, istražiti ćemo ih kroz koncept suvremenih muško-ženskih odnosa *Nore danas*. Već na samome početku dramske radnje jasno je izražen emocijski, potpuno kontrastni odnos dramskih likova. S jedne strane upoznajemo dominantno dramsko lice, Noru kao *wonder woman* (eng. super žena), moćnu, dominantnu i autoritativnu poslovnu ženu 21. stoljeća, čiji izraz lica odaje odlučnost (Gavran 2005: 7). Emocije *atraktivne, pametne, lijepe i ambiciozne* (Gavran 2005: 43) tridesetosmogodišnjakinje kulminiraju od ljutnje na služavku (zbog prašine na stolu koju je dodirnula kažiprstom), preko nezadovoljstva do frustracije, jer njezin muž Toni ne želi odijenuti kravatu povodom dolaska njezinih poslovnih partnera na proslavu sedme obljetnice agencije koju vodi: *A kravata?!* (ibid: 8). Bez obzira što joj suprug izriječkom naglašava vlastite emocije: *...Znaš da mi kravate idu na živce i ne vidim zašto bih trebao samoga sebe mučiti, kada se bolje osjećam*

¹⁵ Ideja da emocije motiviraju radnje karaktera više nego bilo koja logika i razumno zaključivanje pronađena je u predstavama *Ma Rainey's Black Bottom* (1982) Augusta Wilsona i *Death of a Salesman* (1949) Arthura Millera.

bez kravate nego s kravatom, Nora je obuzeta sobom i formom (a ne unutrašnjosti kao njezin muž, inače neostvareni likovni umjetnik), tako da je njezin, naizgled dijalogični, diskurs zapravo gotovo monološke naravi i s ciljem da pod svaku cijenu ostvari vlastiti naum:

NORA: ...*Bar danas trebaš na trenutak zaboraviti što voliš, a što ne voliš. (...) Izvoli – stavi kravatu i ponašaj se kako se to od tebe očekuje.*

(...)

Molim te, dušo, ne pričaj gluposti nego stavi tu kravatu. (...) Kako ti je uopće moglo pasti na um da budeš bez nje?

I dalje u monološkom diskursu Nora nastavlja, a ni *hibris* (emocijska odlika pretjeranog samopouzdanja u kombinaciji s arogancijom) nije joj stran:

NORA: *Užasava me to koliko puta moram ponavljati što tko mora učiniti. Što je čiji zadatak. Kao da se meni radi sve što radim, pa ne postavljam pitanja, jer ih nemam kome postavljati...* (ibid: 8–9).

(...)

Ti znaš da ja i inače ljudima ne ostavljam mogućnost izbora. Usto, za moje suradnike najbolje je da me slušaju, jer znam da je uvijek najbolje da se stvari odvijaju baš onako kako sam ih ja zamislila. (ibid: 77).

Kravata na samom početku dramske radnje tako postaje pokretački motiv iskazivanja istinskih emocija supružnika i temeljne problematike drame – neshvaćenog muškarca nasuprot nadmoćno suprotstavljenom „vamp” ženi.

Bez obzira što bezočno uporno tlači svoga muža, Nora uspijeva u ideji da od njega napravi *lutka* (op. a. J. A.) dostojna vlastite predstave:

TONI: ... *Iako mi to ide na živce. Staviti ću tu glupu kravatu, kad ti je toliko stalo do nje.* (...)

NORA: *Dušo, zašto nisi uzeo svjetliju kravatu? Uz to odijelo ide svjetlija kravata.*

TONI: ...*Želim biti neupadljiv, ovo je ipak tvoja večer.*

NORA: *I za neupadljivost treba ukusa. Večeras je proslava, a ne sahrana. Kada na tamno odijelo staviš tamnu karavatu, onda nalikuješ na pogrebnika. A mi nismo na pogrebu.*

TONI: *Ja se ovako osjećam dobro.*

NORA: *A ja se osjećam grozno kad te pogledam. Molim te, stavi drugu kravatu.* (ibid: 9–10)

Iako su emocije koje karakteriziraju muškaraca gnjev i ambicioznost, a simpatični osjećaji pripadaju ženama (Hogan 2011a: 129), u suvremenoj *Nori danas* Gavran izostavlja takav arhetipski obrazac, a nježnost i naklonost pridaje muškom dramskom liku.

Gavranova Nora vidi muža kao puko ispunjenje društvene forme: *Usto – i društvo nas više cijeni ako nismo same* (Gavran 2005: 40), a interes za izgradnju njihova emocionalnog supružničkog odnosa ni u kom trenutku ne pokazuje:

NORA: *Ponekad mi se čini da je vama slobodnim ženama deset puta lakše nego nama udanima. (...) Kao da imam dvoje djece* (ibid: 12)

mada za odgoj kćeri Nora također ne pokazuje interes; Toni je taj koji je mjerio kćeri temperature, vodio ju liječniku, radio s njome zadaće, čitao joj, vodio je na dječje predstave i u kino.

Sintagmom „Toni je *negdje u ormaru*” (ibid: 12) (u potrazi za kravatom) Gavran snažno prikazuje Tonijeve emocije nesigurnosti, izgubljenosti i straha koje ćemo dalje promatrati u drami nasuprot Norinoj dominaciji koja se ogleda u emocijskom *košmaru* (ibid: 55) – najčešće bijesa, frustriranosti, histerije, čak i euforije. U metaforičkom ključu čitano, Toni u cijeloj drami potiskuje svoje emocije u „ormar” vlastite unutrašnjosti s kojom se bori, ugađajući Norinim željama. Ona je tek vrsna manipulatorica koja sklapa kalkulativne *ad hoc* (lat. upravo s tom namjerom) veze u skladu sa svojim interesima, a posebno uspješno manipulira Tonijevim emocijama. Zbog toga što je u vezi s „lošijim” od sebe, Toni postaje objekt/žrtva Norine agresivne želje za (samo)dokazivanjem i (samo)potvrđivanjem.

2.1. Jake emocije i slabe emocije

Nora, upućena na sebe, vlastiti uspjeh i probitak: *I tako uvijek mora biti kako Nora odluči* (ibid: 11); *nitko ne može biti primijećen u Norinoj sjeni* (ibid: 62) emocijski je prenapregnut dramski lik. S obzirom da je usmjerena na

dominaciju, autoritativnost i ulogu vođe: *...ja sam jaka, nitko i ništa me ne može slomiti* (ibid: 25) ponuđeno joj je mjesto pomoćnice ministra turizma, a unatoč tome što je kao predsjednica Sindikata turističkih radnika bila oštar kritičar toga istog ministarstva. Dok Tonija uopće ne motivira novac: *sreća nije u lovi niti je u poslovnim uspjesima* (ibid: 19), Nora je gotovo opsjednuta novcem: *Ja se ne mogu poput tebe zatvoriti u radionicu i igrati se radeći okvire za tuđe slike... To si ti, naravno, možeš dopustiti kao slabo plaćen ekscentrični hobi* (ibid: 24), jer će ona zaraditi pravi novac s obzirom da je uspješno ovladala, kako navodi, *nemilosrdnim pravilima igre u ovoj okrutnoj zemlji* (ibid: 25). Muškarci kakav je Toni u novije vrijeme nisu rijetkost. Problem našega vremena jest u tome što muškarci ne žele biti muškarci (ili ne mogu biti pored dominantne žene), *a žene ne žele biti žene* (ibid: 51), ili ne mogu biti pored pasivnih muškaraca. Očigledna emocijska polarizacija, razvidna iz stava o materijalnom, postaje temeljni problem neshvaćenog umjetnika i karijerističke žene te odgovara iznađenoj tezi kako su emocije suvremenog muškarca tzv. *slabe emocije*, a suvremene žene tzv. *jake emocije*.¹⁶ Ženski

¹⁶ Američki psiholog Paul Ekman sedamdesetih je godina uspostavio osnovnu podjelu emocija (psihološki model) koja je postala temeljem za sva buduća istraživanja. Obuhvaćala je šest osnovnih, urođenih i univerzalnih ljudskih emocija: sreća, tuga, ljutnja, strah, iznenađenje i gađenje (*happiness, sadness, anger, fear, surprise, disgust*) (Ekman 1970: 152). Međutim, za potrebe definiranja pojmova *jake-slabe* emocije u radu o *Nori danas*, ova distinkcija odnosi se na rodnu vrijednosnu komponentu (generalnih prevladavajućih muško-ženskih) emocija suvremenog doba (koje su postale intenzivirane s početkom 21. st.), a svoj ekvivalent iz kulturološkog društveno-mimetskog pronalaze u književnom narativu. Naime, početak feminističkog pokreta smještamo u 19. stoljeće (sufražetkinje u SAD-u i Velikoj Britaniji) (Duhaček, 2011: 85), a možemo reći da je ženska povijest ujedno i povijest otpora patrijarhatu, sustavu muške vlasti nad ženama; od muških vladara, muške vojske, muške industrije, muške religije, muške znanosti i muške kulture pa i „muških emocija” (op. a. J. A.). Otkako su feminističke društvene skupine i feminističke književne teorije u 20. st. istaknutije (radikalni feminizam; socijalistički; anarhistički; liberarni; egzistencijalni – Francuskinja Simone de Beauvoir napisala je najutjecajnije filozofsko djelo *Drugi spol* (1949.) i najavila feminističku revoluciju; crni feminizam (zaštita žena u Africi); globalni; kršćanski feminizam – na primjeru hrvatske književnice Side Košutić – ideja pokrenuta u mojemu diplomskom radu, Alfirević 2016: 81) žene se manje doživljavaju *slabim spolom* (Beauvoir, 1949). Suprotno *slabom* ženskom *spolu* (i prepostavljenoj analogiji *slabe emocije*) u književnosti 21. st. počinju prevladavati žene kao *jaki spol* (zajedno s pripadajućim *jakim* emocijama). Ovdje (na primjeru *Nore danas*) smatramo da su *jake* emocije one emocije koje uvjetuju identitetsku dominantnost i osiguravaju poziciju moći (bijes/ljutnja, iznenađenje, gađenje), dok *slabim* emocijama smatramo tugu i strah. U tom smislu i ljubav bi bila nježna, romantičarska, *slaba* emocija. Drugim riječima, iznosi se teza kako su *jake* emocije sve one emocije koje smo do sada mogli pripisivati isključivo dominantni(ji)m muškarcima i njih-

dramski lik ove suvremene hrvatske drame, Nora, ne samo da se predstavlja kao emocionalno snažna i emancipirana žena, već proizvedeći *jake emocije* kao da se buni protiv stereotipa ženske podložnosti muškarcu u 21. stoljeću, poznate i kao patrijarhalni šovinizam¹⁷. U skladu s feminističkom praksom, Nora *jakim emocijama* želi naglasiti da posjeduje mitsku snagu rodilje i začetnice „svih muškaraca rođenih u tijelu žene”, pa i supruga – muškarca kojeg nije fizički rodila, ali svejedno osjeća da je njezina temeljna uloga prema njemu autoritativno majčinska: *Teže mi je s njim izići nakraj nego s kćerkom* (ibid: 12).

Iako je prema općepoznatoj književnoj teoriji u dijalogu najsnažnije izražen dramski sukob, u *Nori danas* to nije pravilo. Dok su Norine emocije iskazane u divljoj i nekontroliranoj manifestaciji moći – dijalogizima koji više podsjećaju na monologe koje Nora vodi sa samom sobom, Tonijeve emocije su stišane, smirenije i više su u čovjeku negoli izvana (ukoliko ipak dijalogizira, njegov dijalog je eliptičnog diskursa). Tonija muči suvremeni problem suvišnog čovjeka, *osjećaj da nikome nisam potreban* (ibid: 64). Taj emocijski

voj poziciji moći (o teorijama moći vidi u radovima M. Foucaulta, 1926. – 1984.), nasuprot identitetski i emocijski slabi(ji)m ženama/ženskim književnim likovima kakvi su najviše prevladavali u realizmu – hrvatskoj književnosti 19. st. kroz postupak crno-bijele karakterizacije. Objasnjava to Nemeč u klasifikaciji četiriju tipova ženskih likova člankom *Čuvarica ognjišta, svetica, vamp. Slika žene u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća*. Prvoj skupini pripadaju žene koje nose naziv *kućni anđeli*, a ti ženski likovi odgovaraju idealnoj slici žene promatrane iz muške perspektive pa im muškarci pripisuju obilježja anđeoskoga, svetoga, netjelesnoga i produhovljenoga, kao pr. Danteova Beatrice ili Petrarcina Laura. Trećoj skupini pripada *femme fragile* ili bolehljiva i krhka žena (Nemeč: 2003: 101). Prema navedenoj emocijskoj rodnoj polarizaciji na primjeru Gavranove *Nore danas* (*jake emocije za ženu, a slabe za muškarca*) iznosi se teza kako s početkom 21. st. u književnosti matrijarhat gotovo u potpunosti počinje zamjenjivati patrijarhat, čemu je doprinijela *emocijska metamorfoza* kao književno-estetski postupak, a što predstavlja izazov budućim istraživanjima. Uz to, *jake emocije* dvadesetprvostoljetnih ženskih protagonistica u književnosti, smatramo, započele su svoj emocijski razvoj upravo zahvaljujući pojavi *femme fatale* (takoder klasifikacija K. Nemeča, 2003) u hrvatskoj književnosti 19. st.

¹⁷ Pojam se odnosi na kulturološko-povijesnu odrednicu kolektivnog identiteta na balkanskim prostorima, prema kojoj je u tradicionalno dominantnoj koncepciji patrijarhalnog društvenog uređenja žena redovito bila podređena muškoj manipulativnoj moći. Navedeno je redovito pratio šovinizam, ekstremni i agresivni nacionalizam koji teži sužavanju i ograničavanju slobode drugih raspirivanjem mržnje i radnjama kojima se krše ljudska prava (<https://proleksis.lzmk.hr/48095/>), među ostalim i na rodnoj osnovi, kao u slučaju balkanskog patrijarhata i dominantnog muškarca nasuprot podređenoj ženi, kakvu Nemeč u literaturi naziva „femme fragile” - krhka, podređena žena, inačica kućnoga anđela, odnosno progongjene nevinosti (Nemeč, 2003: 105).

*spleen*¹⁸ tijekom dramske radnje vuče ga na dno: *Opet sam suvišan* (ibid: 19). Zato najčešće odabire šutnju¹⁹ i povlačenje u sebe kao *slabe emocije* i odgovor Norinim *jakim emocijama*. Koliko je verbaliziranje (riječima) za njega bolno, otkriva jedinom svom prijatelju, Norinu ljubavniku Ranku:

TONI: *Znaš da ne volim pričati, znaš da ne volim objašnjavati. (...)*
A kad progovorimo s riječima se stvarnost zapetlja pa sve postane i
gore i teže nego prije. (...) *Meni se gade povjeravanja. Meni se gade*
ljudi koji svoju intimu razotkrivaju pred drugima (kao Nora,
uvijek željna publicizma). *Moj svijet je samo moj* (ibid: 15).

Toni je duboko osjećajan, iskren i nježan – emocionalno *slab* – te dosljedno zastupa tezu da se duboke emocije ne mogu iskazati riječima. Misli mogu lagati, i dijalog može lagati. Međutim, emocije su univerzalne, relativne i humanizirajuće. Emocije uvijek govore istinu (<https://writersstore.com/blogs/news/connecting-with-audiences-through-character-emotions>):

Nikada mi to nije rekla (...) *...ali to se osjeća u zraku. Najvažnije su te neizgovorene stvari. A toga je tako puno među nama. Nora i ja smo u različitim svjetovima* (ibid: 20). Stoga nesklad u načinu komuniciranja i osjećanja između Tonija i Nore dovodi do „emocijsko-komunikacijskog zida” (op. a. J. A.). Štoviše, „emocijsko-komunikacijski zid” postaje „simbol nemoći muško-ženske komunikacije” (Detoni-Dujmić 1998: 198), čiji je prikaz ključan u analizi muško-ženskih odnosa i cjelokupnog poetičkog modela Gavranove suvremene hrvatske *Nore danas*. Tonijeve *slabe emocije* preko šutnje gradiraju do tuge i straha pred „emocijskom životinjom” (op. a. J. A.)²⁰ – Norom.

¹⁸ Iz engleskog izvorno preuzet pojam *spleen* koristi se u značenju mračnog raspoloženja, osjećajnog kompleksa sumornosti, melankolije, dosade, mrzovolje. Naziv se započinje javljati u engl. i franc. književnosti XIX. st. označujući duhovno raspoloženje osamljenog, izgubljenog i razočaranog pojedinca koji se umjetnički odrazio u romantičarskom pesimizmu, „svjetskom bolu” (njem. *Weltschmerz*).

¹⁹ Čak je i u didaskalijama najčešća riječ/sintagma koja se pojavljuje u cjelovitoj drami, i po osam puta na jednoj stranici (u drugoj sceni I. čina): *Šutnja. Šutnja. Šutnja. (...)* ili *Dugotrajna šutnja*.

²⁰ *Emocijska životinja* je u ovome radu također novoosmišljeni naziv za takvu specifičnu, animalnu, emocijsku osobinu književnog lika u literarnom narativu koja je u diskursu utemeljena na manipulativnim postupcima emocijama drugoga lika ili drugih likova – može se i velikim slovom pisati Drugo, prema Kristevi (2016: 14). Narativna literarna konstrukcija *emocijske životinje* svoj ekvivalent pronalazi u psihologiji, i to u narcizmu, agresiji ili makijavelizmu kao prediktorima. Takvi emocijski postupci objašnjeni su u jednoj naturalističkoj, degutantnoj metafori pa se stječe dojam kao da lik (poput životinje) „jede” (ugnjetava i pod-

Iako tuga nema rodni karakteristika (Tatarin 2012: 303), njome Gavran emocionalno karakterizira muški dramski lik, koji ne samo da se osjeća samim i ranjivim, već i beznačajnim: ...*kukavica i slabić* (Gavran 2005: 82). Prema P. Hoganu, veza između emocionalne vezanosti i tuge središnja je značajka teorija žalosti (Hogan 2011a: 111). Okupirana bukom svojih *ja-kih emocija* i poslovnih ambicija, Nora je pogrešno dekodirala, tj. uopće nije primjećivala Tonijeve emocijske signale. Tako je izvorište Tonijeve tuge postala emocionalna vezanost za Noru, tj. za prostor Norina doma u kojemu je osjećao nepripadnost i neslobodu. Osjećao se kao u ormaru, kako je Nora sama naznačila gostima na večeri u prvom činu drame. Tonijeva tuga kulminirala je „detaljnijom obradom informacija, preciznijim procjenama performansi i manje općim oslanjanjem na heuristiku i stereotipizaciju odluka”, kakvu Bonanno, Goorin i Coifman (2008: 799) ističu. Napokon i pamćenjem, dalekim sjećanjima i uspomenama (Hogan 2011a: 120) neostvarenog dječaćkog sna o slikarstvu. Živeći kao u ormaru vlastite *emocijske bolesti* (op. a. J. A.), Toni je postao nesretan čovjek duboke patnje kojemu je neostvoreni san Pariz: *Uvijek bih nešto smislio samo da ne odem u Pariz, jer sam se bojao da bih ondje mogao ostati zauvijek* (Gavran 2005: 18). H. P. Lovcraft u uvodu svog eseja *Natprirodna strava u književnosti* tvrdi da je najstarija i najsnažnija vrsta straha strah od nepoznatog (Lovecraft 1995: 7), za koje Toni ipak sluti da je emocionalno ispunjavajuće stanje, ali nema dovoljno hrabrosti pobijediti strah: *I koliko god da sam tada volio slikarstvo, još veći je bio strah od pomisli da bi netko mogao pogledati moju sliku i o njoj reći nešto loše. Bojao sam se negativne prosudbe i podsmijeha (...)*. Automatski integrirana u elaboriranu misao (Hogan 2011a: 116), u dramskom tekstu

cjenjuje) emocije drugoga (kao vampir siše „krv”), redovito slabijega od sebe. Nora je u Gavranovu dramskom narativu konstruirana kao *emocijska životinja* zbog nagona koji ju pokreću, a najvažniji cilj *emocijske životinje* jest preživjeti. U tom smislu može se u tekstu ogledati antagonistička pozicija emocijskih odnosa, tj. *emocijske životinje (emocijskog predatora)* nasuprot *emocijskoj žrtvi (emocijskom plijenu)*. Ovim nazivom (*emocijska životinja/emocijski plijen*) želi se doprinijeti emocionološkom književnom pojmovlju koje još na svjetskoj razini nije usustavljeno. Izražena sebičnost, egoizam i narcistički poremećaj ličnosti temeljne su osobine tzv. *emocijske životinje*, Nora, u ovom književnom tekstu „s izraženom željom da drugoga pretvori u objekt koji zadovoljava njegove potrebe” (Bohm, 2009: 71), što je glavna osobina egoista. Naime, emocionalna hladnoća i očaj su nerazdvojni pa Nora, bolesna u srca i vođena egoizmom u svome ekstremnomu naumu te nagonima „životinje” (i bez razumske, ljudske, komponente) ide do krajnjih granica nehumanizma: *Potrudila bih se da o mojoj žrtvi i plemenitosti novine napišu nekoliko srcedrapajućih članaka... onda ću ja biti žrtva* (Gavran, 2005: 71), ne pokazujući ni empatijske ni moralne osobine.

redovito su Tonijeva žalosna emocionalna sjećanja u vezi s tugom: *Umjetnost nije za kukavice, a ja sam kukavica* (Gavran 2005: 18). Potpuno emocionalno inferioran, Toni je sve više osjećao paralizu djelovanja uzrokovanu tugom, koja se ipak najčešće odvijala u njegovoj prevladavajućoj dramskoj šutnji. To opsesivno prikazivanje „ničega” saželo je *bolest* njegove *boli*²¹ i ukazalo na propast riječi spram neimenivog afekta koji se manifestirao zastrašujućim psihičkim slomom. *Slabe emocije* ili emocijska nestabilnost dramski lik je dovela do pokušaja samoubojstva: *rizanjem vena i kadom punom krvi* (Gavran 2005: 65). I somatskom reakcijom Gavran je potvrdio kako je tijelo Tonijevog svijeta bol(esno).

Potpuni gubitak osjećaja sigurnosti vodio je do gubitka cilja, a gubitak cilja do straha (od slobode). Zato je Toni pristao na emocijsku igru i upao u zamku Norine manipulativne moći. Upravo takvo vanjsko odsustvo dramskog lika (koji unutar sebe u tekstu proživljava najdublje skrivene emocije) ovdje je signifikantno i može proizvesti duboko emocionalno-kognitivno stanje čitatelja (Jerkin 2011: 16) ili gledatelja *Nore danas* u kazališnoj izvedbi. Štoviše, temeljni Tonijev emocionalni problem, strah, postao je njegov temeljni egzistencijalni problem. Na uspostavu ove nove paradigme u hrvatskoj humanistici upozorava D. Crnojević-Carić ističući da je „u tijeku svojevrsno pobijanje davno uspostavljene teze po kojoj su misao i tijelo odvojeni” te da „emocije postaju vodiči apstarktnog i logičko-matematičkog razmišljanja” (Crnojević-Carić 2008: 25).

Iako vjerno prikazuju kaotičnu sliku traumatične stvarnosti iskrivljenih društvenih vrijednosti, Tonijeve emocije (zapravo dramska šutnja ispunjena emocijama) nisu popraćene velikim gestama i burnim izljevima istih²². Takvim pristupom Gavran je ostvario samu bitnost drame – dramatičnost koja se manifestira – ne preko dinamike događajnosti, već preko dinamike emocija. To ne znači da su emocije koje Toni proživljava manje važne, samo su njihova ispoljavanja primjerenija našem vremenu i postmoderni koja se zalaže za istinu bez tragedije (Kristeva 2014: 200). Zato je nakon tragedije primjerenije ljubavnika, ovdje partnera, ostaviti negoli ubiti (Nikčević 2008: 108).

²¹ Sintagmu „bolest boli” oblikuje J. Kristeva u studiji *Crno sunce* (Kristeva 2014: 119).

²² „Emocije kod Mire Gavrana i dalje su snažne, ali nema velikih strasti jer smo izašli iz terena tragedije i ušli u stišanost drame” (Nikčević 2008: 108).

Zaključujemo kako Gavranovi i muški i ženski dramski likovi pate od nedostatka ljubavi. Tonijeve *slabe emocije* nisu drugo doli, slikovito kazano, anatomija muške tuge, dok su Norine *jake emocije* poligon emocijskoj manipulaciji koja će ju u konačnici dovesti do vlastite koristi, a potom i katastrofe.

2.2. *Empatija je za žene, a egoizam za muškarce – zna se?*

Ono što smo nazvali *jakim* i *slabim* emocijama možemo dalje problematizirati kao egoističke (Norine emocije) i empatičke (Tonijeve emocije), a sve to prema općoj strukturi emocija kakvu uvodi P. Hogan u emocionološkoj studiji *What Literature Teacher Us about Emotion* (2011).

Iako je stereotipno mišljenje kako ženske sudbine same po sebi sadrže emocionalni *višak* (Tatarin 2012: 314), Gavranova Nora ne pokazuje taj emocionalni *višak*, već suprotno – razvidnu emocionalnu *hladnoću* (Gavran 2005: 64). Primitivne emocije (Dispenza 2014: 136) koje ju karakteriziraju: bijes, frustriranost i emocionalna manipulacija sugeriraju da je suvremena Nora usvojila princip egoizma, koji ju u svim dramskim postupcima motivira. Iako vjeruje da pomaže obitelji materijalnim primanjima, sebičnost, lukavost i opsesivna kontrola (Dispenza 2014: 102) temeljne su egoistične Norine osobine ili crte ličnosti.

Činjenica da se muškarcima pripisuje „racionalnost i logos”, a ženama „iracionalnost i mit” (Oraić-Tolić 2005: 87) otvara pitanje rodne stereotipizacije prema kojemu se muškarcu uskraćuju suze upravo onoliko koliko se ženi pripisuju. Prema tome obrascu, muškarac koji pokazuje osjećaje i priznaje vlastitu krhkost ne pripada fondu otvrdnutih kulturoloških predodžbi (Tatarin 2012: 291) pa je i emocijski odnos egoistične Nore i empatičnog Tonija u Gavranovom dramskom tekstu izdignut iznad kulturalno prihvatljivih binarnih prepora.

Razlog zbog kojega na Noru gledamo kao na egoističnu osobu jest i njezina amorálnost (Kahane, 2015). Nora u svojoj zadaći *wonder women* (eng. super žena), sa samo sebi svojstvenom energijom makijavelističke preokretačice Ibsenove teze, gaji sve pred sobom. Preko kreveta *primitivne drolje – jer tek sad vidim da mi nisi bila ljubavnica, nego prostitutka* (Gavran 2004: 47), ako treba i preko leševa, sve čini kako bi ostvarila zadaće doministrice tranzicijskog tipa (Mrkonjić 2007: 19) i zadovoljila vlastite emocionalne nagone. Prema Kantovoj filozofiji, Norin egoizam suštinski je moguće izjednačiti s hedonizmom: *Ja sam morala otići raditi u hotel, na more,*

kao najbjeđnija spremačica soba. (...) Ja sam bila na dnu. I ja više nikada ne želim biti na dnu. Ja više nikada ne želim spremati tuđe sobe, ja želim da drugi spremaju moje sobe (Gavran 2005: 23). Ono što je na početku drame djelovalo kao taktika moći konačno je razotkriveni egoistični seksualni promiskuitet, kojim je uostalom bila začinjena i novčana transakcija s današnjim Krogstadtom, kod Gavrana tajkunom Karlom (Čale Feldman 2017: 120). Konačno, izostankom emocionalne inteligencije, Nora postaje (kao) „emocijska životinja” (op. a. J.A.) kojoj je važno jedino preživjeti.

Nora je pandam suvremene ženske egocentrične vezanosti u traženju isključivo vlastitog zadovoljstva (Hogan 2011a: 247). Štoviše, Gavranova današnja *Nora* utjelovljuje suvremeno građansko društvo konzumerizma i kulture kiča (Umberto Eco, 1989) svojim emocijskim *košmarom*, „dramom preživljavanja” i naglašenim egoizmom. Egoizam naravno ne mora u svakoj situaciji biti povezan s nanošenjem štete drugome i povredama osobe drugog, ali je u koordinatnom sustavu kapitalizma, imajući u vidu modele eksploatacije i poticanja gramzivosti, kakve Gavranova *Nora* pokazuje, baš to slučaj (Sadžakov 2014: 412). Moderni život, prvenstveno vezan za grad, urbanitet, mahom karakteriziraju tzv. bezlično-formalni odnosi u javnoj sferi, a na djelu su u prvome redu kalkulatивно-pragmatične veze među ljudima (Sadžakov 2014: 413) i odmak od feudalnih kolektivističko-patrijarhalnih matrica života²³. Kalkulatивно-pragmatičan je i Norin odnos prema vlastitom suprugu ispisan emocijama.

Nadalje, *control-freak* (engl. kontrol-frik)²⁴ kao posljedica opsesivno-kompulzivne Norine egoistične osobine pretvara ju u antagonistkinju dramske radnje i Tonijeva emocijskog dramskog protivnika. Dok je *Nora*

²³ *Feudalno kolektivističko-patrijarhalna matrica* odnosi se na specifičan sklop relativno stalnih (općih i stereotipnih) karakteristika (mišljenja i ponašanja) u načinu života društva koje je usmjereno na patrijarhalne obrasce (dominacija muškaraca), a njegov arhetip pronalazimo najznačajnije izražen u „mračnom” srednjem vijeku kada su feudalci (zemljoposjednici i nasljednici robovlasnika, plemići) imali vlast nad kmetovima (seljacima). Jednako je za svako društveno patrijarhalno uređenje karakterističan primat muškaraca u društvenim, političkim, ekonomskim pitanjima, ali redovito i u rodnim pitanjima, prevlašću nad marginaliziranim ženama, kao što su feudalci imali apsolutnu vlast nad kmetovima, pa zato i ova sintagma. Uvođenjem ove sintagme želi se naglasiti, bez obzira što je vrijeme feudalizma završeno, u urbanim sredinama današnjeg suvremenog društva vladaju neka nova i metaforička „emocijska” ropstva.

²⁴ Koristi se izvorna inačica jer engleska fraza, u ovom sklopu slogova i glasova, može dublje izraziti sintagmatski odnos.

usmjerena isključivo na sebe i svoje ambicije: *Vjeruj mi, dogurat ću i do mjesta ministrice, prije ili kasnije* (Gavran 2005: 76), Toni duboko osjeća. On traži ljubav, a (Norin) ego uništava ljubav. Zato postavljamo pitanje: nisu li zapravo Norine *jake* emocije, proizašle iz egoizma – *slabe*, a Tonijeve empatične – *jake*?

Prema P. Hoganu, empatija podrazumijeva gotovo nužnu osjetljivost na emocionalne izraze drugih na način koji nije vođen isključivo vlastitim emocionalnim interesima (Hogan 2011a: 62). Kao pandam Ibsenovoj Nori zatočenoj u „lutkinjoj kući”, u suvremenoj hrvatskoj *Nori danas* Toni je manipulativnom emocijskom moći zarobljen u Norinoj ili – ukoliko pripada Toniju – „lutkovoju kući” (op. a. J. A.). Čak i u takvim okolnostima, Toni pokazuje prešutnu etiku (u šutnji ispunjenoj emocijama) temeljenu na empatiji. I dalje P. Hogan, definirajući prirodu etičke emocije i moralnog osjećaja (Hogan, 2011a: 221), sugerira da se ishodište i krajnje utemeljenje etike nalazi u empatiji (Hogan 2011a: 62). Stoga je Tonijev odnos prema Nori i empatičan i etičan. Rezultat empatije jest djelovanje kako bismo olakšali tuđu nevolju (Hogan 2011a: 62). Toni se pokazuje kao empatična osoba prema Nori u dvjema ključnim emocionalnim situacijama. Prva je njegovo (ne)djelovanje kojim potiskuje vlastite emocije i osjeća unutarnju patnju. Druga je kada ju napušta (na kraju dramske radnje) kako bi se, moguće, suočila se s vlastitim „ja” i tako oslobodila razarajućeg prevladavajućeg ega koji je postao temeljna karakteristika Norina identiteta. S tim u vezi, Tonijevu empatiju nazvamo altruističnom. Uostalom, navodi i Hogan, najviše etičke prakse su one koje osnažuju druge (Hogan 2011a: 226). Zaključiti možemo kako je Tonijeva empatija prema Nori i alocentrična²⁵, jer nije produkt sažaljenja, već iskrenog suosjećanja. Empatija tako postaje Tonijev emocijski dijalog – emocionalni odgovor (op. a. J. A.) na Norin ego i njihov emocionalno-komunikacijski *zid*.

3. Emocijska metamorfoza

Zrcaljenje dramskog lika u upisanoj tišini, ustrajanju i neizgovaranju „ničega” kao krajnjoj manifestaciji boli (Kristeva 2014: 200) logičnim uzročno-posljedičnim slijedom vodi u prazninu smisla. Uistinu ta Tonijeva tišina

²⁵ Pojam koji uvodi P. Hogan u *What Literature Teaches Us about Emotions*. Suprotno alocentričnoj empatiji (usredotočena na stvarne odgovore cilja) jest egocentrična empatija (Hogan 2011a: 278).

Podsjeća na „ništa” i djeluje kao odsutstvo emocija. No, kako je Moreno istaknuo, u isto vrijeme kada ljudi postanu emocionalno upleteni jedni u druge, od njih se traži da vlastito djelovanje promatraju vrlo usko (Moreno 1972: 259). Iako naizgled zagovara impoziju emocija kakva je Tonijeva *šutnja*, Gavran taj dramski trenutak koristi za Tonijev emocionalni osobni rast. Kroz proces spoznaje svojih emocija, a po njima i egzistencijalnog mjesta u svijetu, u Toniju se događa *emocijska evolucija* (op.a. J. A.)²⁶. Ono što se od dramske šutnje preko tihog unutarnjeg evolucijskog razvoja emocija verbalno manifestira u vanjski svijet nazivali smo Tonijevom *emocijskom metamorfozom*²⁷. Prema tome, i analogno rječničkim tumačenjima pojma metamorfoza, *emocijska metamorfoza* je pojam koji označava promjenu/preobrazbu ili metamorfozu u emocijskome ponašanju književnoga lika u književnome tekstu. Kao takav, pojam *emocijska metamorfoza* potencijalni je doprinos emocionologiji kao književnoj znanosti u nastajanju (Petarnai Andrić 2020: 252), a svakako emocionološkoj terminologiji koja je još uvijek neusuglašena i u razvitku (Robinson 2004: 175; Keen 2011: 10), a oko koje se svakako obavila različita klasifikacija teorija afekata i „terminološka maglovitost” (Petarnai Andrić 2014: 211; 2020: 254).

Snažnom *emocijskom metamorfozom* aromantičarska suvremena apoteoza muške žrtve (Tonija – *lutka*) prestaje. Emocijsko oslobođenje i metaforički izlazak iz ormara (emocijskog ropstva) muški dramski lik doživljava u spakiranom kovčegu i otvorenim vratima prema Parizu i ostvarenju svojih snova u posljednjem činu. Toniju je smislenost životu dala njegova

²⁶ *Emocijska evolucija* je novoosmišljeni pojam za postupni gradacijski razvoj emocija u književnosti, od „slabih” (tuga, strah, srdžba/ljutnja/agresija) prema „jakim” emocijama (sreća, radost, ljubav), a ovaj emocijski put u tekstu karakterističan je za Tonija. *Emocijska evolucija* može se i obratno narativno konstruirati u tekstu (od „jakih” emocija prema „slabima”). Navedene vrste emocija izviru iz Ekmanova i ostalih psiholoških univerzalnih modela emocija i neovisne su o uvjetovanosti rodnom komponentom.

²⁷ U *Rječniku hrvatskoga jezika* (Leksikografski zavod Miroslava Krležića i Školska knjiga, 2000.) metamorfoza je objašnjena kao 1. zool. Niz promjena koje nastaju nakon zametnog razvoja u mnogih skupina beskralježnjaka i nekih nižih kralježnjaka 2. bot. Promjene u filogenetskoj evoluciji korijena, stabljike ili lista radi prilagodbe specijalnim funkcijama, npr. zaštitoj, rasplodnoj, spremišnoj 3. geol. Mineraloška i strukturna promjena stijena u dubljim dijelovima Zemlje, prelazak jednih minerala u druge pri izmijenjenim okolnostima; preobrazba, pretvorba (Šonje, 2000: 588). Također, prema *Rječniku stranih riječi* Anića i Goldsteina (Novi Liber, 1999.) metamorfoza je objašnjena kao „promjena oblika, preobrazba; mit. u grčkoj mitskoj predodžbi preobrazba ljudi u životinje, cvijeće, zvijezde voljom bogova” (Anić, Goldstein, 1999: 840).

dječačka ljubav, slikarstvo (koje mu je branio autoritativni otac), a koje u *Nori danas* nosi referencu Tonijeve autoterapijske nužnosti²⁸: *Nakon trinaest godina držao sam u rukama kist, vratio sam se u svijet svoje rane mladosti, u svijet boja. Mislim da me upravo miris boja izliječio. Da, siguran sam u to – izliječio me miris boja* (Gavran 2005: 17).

Tonijevo slikanje evocira tri pozitivna emocionalna aspekta. Prema Kistrzevi (2004), „književno i uopće umjetničko stvaralaštvo može naći model procesuiranja, da se tuga i jad preoblikuju, odnosno preispisu u simboličan objekt”. *Emocijskom metamorfozom* tuga je preoblikovana u ljepotu slikarstva, a Toni „subjekt, kroz književni i umjetnički izraz ponovno je postao aktivni dio govoreće zajednice”. Drugo, s obzirom na spomenutu očinsku figuru Tonijevo slikanje umjetnički je snažna autoterapija²⁹ doživljenog očevog zlostavljanja. I ključno, slikarstvo je kao aspekt umjetnosti postalo sinonim Tonijeve slobode nasuprot Norinom karijerizmu koji emocijski sputava i zarobljuje čovjekov duh.

Novi Toni sada jasno verbalno manifestira emocijsku reakciju, opisujući *svijet tzv. uspješnih poslovnih ljudi* (Gavran 2005: 18), kojemu pripada i njegova žena, riječju: *gađenje*. Period dramske šutnje za Tonija je emocijski plodonostan. Za razliku od Nore koja podliježe primitivnim emocijama, Toni kroz dramsku šutnju otvara srce uzvišenim emocijama (Dispenza 2014: 106) koje vode u novu budućnost, a među kojima su najizrazitije nada, ljubav i oprost, jer oslobađaju. Zato potpuno pomirljivog tona napušta Norinu kuću³⁰.

²⁸ Autoterapiju doživljenih zlostavljanja iz djetinjstva, među ostalim, realizirala je i francusko-švicarska likovna umjetnica Niki de Saint Phalle (1930. – 2002.), koja je o svom bavljenju umjetnošću nedvosmisleno izjavila: „Umjetnica sam, jer za mene nije bilo druge alternative, pa se zbog toga nisam ni trebala odlučiti za taj put. To je moja sudbina. Inače bih zauvijek bila zatvorena u nekoj ludnici. (...) Ja sam prigrlila umjetnost kao oslobođenje i nužnost” (https://issuu.com/arken_museum/docs/niki_web_uk).

²⁹ O psihijatrijsko-kliničkom simpomu (sindromu) depresije i melankolije te njihovoj manifestiranosti kao osobno-psihološkoj i često somatskoj disfunkcionalnosti piše Julia Kristeva u *Crno sunce – depresija i melankolija* (2004.). Navodi kako su takvim osobama njihova vlastita umjetnička djela postala dragocjena i spasonosna strategija u dostizanju Onog/ Drugog kao uvijek Nedostajućeg/Izumirućeg, a koje u *Nori danas* možemo poistovijetiti s Tonijem.

³⁰ Ibsenova *Kuća lutaka/Nora* (1879) smatra se kanonskom „književnom ovjerom modernog feminizma” (Čale Feldman, 2019: 229). Za razliku od Ibsenove *Nore* iz 1879., koja napušta svoj dom, supruga i djecu kako bi se identitetski ostvarila (pronašla odgovor na pitanje tko sam ja?). Gavranova *Nora* (2005) potpuno je oprečna Ibsenovoj, potpuno ovisna o

Emocijska evolucija, od (na)vezanosti do etičkog osjećaja (koncept za kakav se zalaže P. Hogan), Tonija je dovela do empatijske radosti/simhedonije (Royzman i Rozin 2006: 90). Otkrivši u slikarstvu sebe (gotovo kao pandam krležijanskom slikarstvu u Povratku Filipa Latinovića), *emocijskom metamorfozom*, Gavran dokida Tonijevu ulogu suvremenog dramskog *lutka* i postavlja ga u poziciju *antilitka* (op. a. J. A.).

Strogo gledano, preokret uloga znači upravo ono što kaže: preokret uloga (Kellermann 1994: 188). Emocijska (na)vezanost sada je u drami zamijenila mjesta. Nora i dalje ostaje *besramna, odvratna karijeristična drolja* (Gavran 2005: 68), ali sada u strahu da će, ako Toni ode, izgubiti jedini preostali izvor divljenja (ljubavnik Karlo ju je napustio, onemogućeno joj je mjesto ministrice turizma, izgubila je povjerenje sindikata): *To će me uništiti. Sad kad mi se napokon pružila prilika... da iskočim iz svijeta prosječnosti, da se afirmiram – ti mi to želiš oduzeti, ti me želiš onemogućiti* (ibid: 69). Norina „bolest boli” (Kristeva 2004: 119) koju je skrivala iza maske *wonder women* (eng. super žena) manifestira se kroz somatske reakcije bijesa³¹, čime Gavran vidljivo sugerira Norino pretvaranje duševne boli u tjelesnu.

Emocijskom metamorfozom Toni pokazuje kako je materijalni gubitak (Norine kuće, ne i zajedničkog obiteljskog doma) vrijedan sačuvanja vlastita emocionalnog zdravlja. Prema J. L. Morenu (1972) empatija je jedno od osnovnih načela u tehnici preokreta uloge, a preokret uloga jedna od najučinkovitijih tehnika psihodrame (Kellermann 1994: 188). Osim što je *emocijska metamorfoza* izazvala emocionalnu angažiranost čitatelja, mogao bi (s obzirom da Gavran Noru izravno ne kažnjava) uistinu biti poticaj Norinu povratku iz svijeta vanjštine vlastitoj unutrašnjosti i pronalasku sebe same.

muškarcu, Drugome, a poglavito zbog specifičnih emocijsko-identitetskih karakteristika (depresija, melankolija; egoizam, narcizam) koje u tekstu pokazuje. Dok je Ibsenova Nora bila u podređenom položaju suprugu zbog društvenog „militarističkog/muškog” kanona koji je vladao, Gavranova suvremena Nora podređena je okolini/muškarcu, ali upravo zbog emocijskih razloga – zbog svog jakog ega (koji je uzrokovao njezinu melankoličnu depresiju). Vidi bibliografsku jedinicu br. 36. U tom smislu, analogno gore navedenoj tezi Čale Feldman, možemo govoriti o Tonijevu odlasku iz obiteljskog doma kao o *modernom maskulizmu ili maskulinizmu*, ideologiji i društveno-političkom pokretu čiji je cilj eliminirati seksizam protiv muškaraca i izjednačiti njihova prava sa ženama.

³¹ Norin bijes nekoliko je puta spomenut u tekstu: *Nora bijesno gurne fascikl s papirima sa stola* (Gavran 2005: 48). I na kraju drame Nora ostaje bijesna: *Ovo će me uništiti! Za ovo će netko skupo platiti! Prokleti spletkaroši... Goni se k vragu!* (Gavran 2005: 83).

U skladu s vlastitom dramskom poetikom³² Gavran *emocijskom metamorfozom* dokida i postmodernističku retoriku³³. Tonijevo „ništa” (Kristeva 2004: 200) pretvorilo se u optimističan kraj te time Gavran odstupa od „postmoderne kao nihilizma i kraja čovjeka” (Solar 2005: 9). Nasuprot postmodernističkoj retorici „praznine smisla” (Kristeva 2004: 200), zahvaljujući uzvišenim emocijama, stoji kontrastan Tonijev put u smislen život i umjetnost kao metaforu slobode (pronalaska vlastita identiteta i smisla u životu). Upravo prema teorijama socijalne psihologije, sposobnost preokreta uloge raste s osobnim razvojem i postizanjem osobnog identiteta (Kellermann 1994: 191). Nadodali bismo, kojemu je temelj emocionalni razvoj.

4. *Jesti iz ruke* – važnost konceptualne metafore u oblikovanju emocijske domene drame i u stvaranju katarze

Problematizirajući složenost strukture emocijskog odnosa – Tonija nasuprot Nore – iznašli smo konceptualnu metaforu *jesti iz ruke*, koju ćemo prema Werkmann (2010: 36) promatrati kao gotovo paradigmatičko znanje koje nesvjesno prizivamo kako bismo izrekli ili razumjeli neki jezični izraz. Naime, konceptualna metafora intenzivno se proučava unutar okvira kognitivne teorije od 1980. godine, kada je nastao prvotni model G. Lakoffa i M. Johnsona, a nama će ona poslužiti u razumijevanju emocija suprotstavljenih dramskih likova, kao i u „proizvodnji” katarze³⁴ u *Nori danas*.

³² Prema Nikčević, Gavranove drame su utemeljene na „vjeri da život ima smisao, a... drama nam pomaže u otkrivanju (potvrđivanju) toga smisla. To je razlog zbog kojega ljudi idu u kazalište, ali vam to jedan teoretičar koji drži do sebe danas ne smije priznati u strahu da ga ne proglase konzervativnim” (Nikčević 2008: 109).

³³ Prema M. Solaru, „...tako se i opisi postmoderne u raznolikosti fenomena koje žele obuhvatiti svode na logički negativne pojmove: skepticizam, eklekticism, nihilizam...smrt čovjeka” (Solar 2005: 9).

³⁴ Još od grčkog filozofa Aristotela i njegove definicije grčke tragedije u djelu *Poetika* ili *O pjesničkom umijeću*, gledatelji, potaknuti oponašanjem stvarnog života, kroz djelovanje nasuprot pripovijedanju, proživljavaju strah i sažaljenje te u razrješenju tragedije bivaju pročišćeni (pročišćenje je jedan od popularnih prijevoda pojma katarza). Katarza je pobudila zanimanje mnogih znanstvenika, te su ju istraživali i o njoj diskutirali filozofi, psiholozi, psihoterapeuti, književni teoretičari i sociolozi dajući joj različita tumačenja i prijevode usmjerene njihovim specifičnim znanstvenim kontekstima. Međutim, sva ta njihova nazgled suprotna stajališta ujedinjuju se u srži svojih definicija tumačeći katarzu kao pozitivan

Ako na metaforu gledamo na način na koji predlažu Lakoff i Johnson (1980), utemeljitelji kognitivne teorije metafore, možemo zaključiti da se metafore ne pojavljuju ponajprije u jeziku, nego u misli, što bi značilo da mi zapravo razumijemo svijet njima, a ne služe nam samo u govoru kao jezični ukras. To bi značilo da je jedan vrlo važan dio kulture metaforičko razumijevanje koje rabimo za neke neopipljive entitete kao što su mentalni procesi, osjećaji, moralne vrijednosti, društvene i političke institucije i slično (Kövecses 2005: 1–2). U tom smislu, metafora *jesti iz ruke* u procesu čitanja Gavranove *Nore danas* pojavila se kao posve prirodna, a postala je ključna za doživljaj, spoznaju i razumijevanje neopipljivih entiteta, ovdje Tonijevih emocija podložnih Nori(nim). Poznato je da se metafore temelje na tjelesnom iskustvu i neuronskoj aktivnosti u mozgu (Werkmann 2010: 39), a novooblikovana *jesti iz ruke* prvenstveno asocira na Tonijevu podređenost, tzv. pitomost koja je nalik njegovoj vlastitoj *emocijskoj/emocionalnoj invalidnosti* (op .a. J. A.)³⁵. Oblikovana konceptualna metafora dodatno pojačava njegovu emocionalnu slomljenost, i fizičku i psihičku (pred pokušaj samoubojstva): *Sve se oko mene urušavalo. I ja sam jednostavno puknuo... (...) Samo sam želio da sve prestane* (Gavran 2005: 17).

Suvremenija istraživanja konceptualne metafore u okviru kognitivne poetike (nazvane još *poetika uma* ili *kognitivna stilistika*) tumače metaforu kao „psihičku realnost” (Jurčić Katunar 2016: 171) u domeni literarnog iskustva, što ovdje podrazumijeva *narativnu imaginaciju* (Turner 1996: 121) recipijentove interakcije s tekстом kroz sućut prema Toniju. Zato primjerice, osjet nemoći u ruci Drugoga³⁶ u *literarnom umu* (Marot Kiš i Biti 2014: 218) prevo-

rezultat nekog djelovanja na emocije ljudi (Puškar Mustafić, 2017: 31), te ćemo takvu, aristotelovsku, katarzu u Gavranovu tekstu i promatrati.

³⁵ Riječ je o narativnoj konstrukciji prema kojoj je književni lik u emocionalno degradirajućem položaju u odnosu na vlastite emocije koje mu sprječavaju (antiesencijalistički) razvoj književnog identiteta (bilo zbog emocionalne manipulacije drugog književnog lika, bilo zbog vlastitih emocionalnih ograničenja koje postavlja). U općem razumijevanju funkcije emocija, takvim degradirajućim emocijama koje dovode do *emocionalne invalidnosti* smatraju se tuga/depresija/tjeskoba, strah (kada on nije funkcionalne naravi), bijes/agresija – u najširem opsegu mržnja, jer je potpuno dijametralno suprotna „najuzvišenijoj” (op. a. J. A.) emociji, ljubavi.

³⁶ U konceptualnoj metafori *jesti iz ruke* Nora je za Tonija *Drugo* (Kristeva 2014: 16). Drugo pišemo velikim početnim slovom, jer ono prema psihoanalitičkoj teoriji označava onoga koji je izravno vezan za konstrukciju identiteta subjekta, čime Kristeva teoriju melankolije i depresije korespondira s teorijama identiteta. Zanimljiva je činjenica da je zapravo depresija „skriveno lice Narcisa” (Campbell i Baumeister, 2006; Watson, Sawrie, Greene i Arredondo,

dimo u negativno subjektivno iskustvo. Konceptualna metafora *jesti iz ruke* i dalje ekspanrira u kreiranu zoomorfnu sliku crva koji gmiže na ruci kakva gorostasa. Narativna imaginacija donosi i sliku transformacije Tonija – nezatnog crva, kao onoga koji prerasta u simbol muškarčeve patnje i nemoći, zarobljen u šaci jedne žene. Štoviše, *jesti iz ruke* postaje *inovativna/kreativna metafora* (engl. *novel metaphor*) koja se ostvaruje kao suprotnost ustaljenim shemama i konvencionaliziranoj metafori (R. Rorty 1991: 12–17) na temelju svojstva začudnosti, oneobičavanja i poetizacije u drami problematiziranoga koncepta, usmjerena i na univerzalnu dimenziju pitanja ljudske slobode/n-slobode. Konceptualnoj metafori *jesti iz ruke* pridajemo njezin antipod *jesti koga*, izveden iz naturalističke slike Norina gotovo sadističkog mučenja i psihičkog „žderanja” emotivno krhkog partnera Tonija. Iz činjenice da je metafora ključna za razumijevanje i spoznaju neopipljivih entiteta (emocija), slijedi i da su metafore sastavni dio kulture (Kövecses 2005: 1–2), a na navedeno se nadovezuje u radu ranije spomenuto zapažanje L. Čale Feldman (2017: 106) o Gavranovoj postmodernističkoj *Nori danas* kao patološkom simptomu aktualnih društvenih procesa, što svakako otvara prostore dodatnim emocijskim istraživanjima ostalih hrvatskih suvremenih drama.

Izučavanjem kognitivne metafore u okviru književnoteorijskih interesa, čiji su najraniji zagovaratelji M. Turner (1998), G. Fauconnier (1994) i R. Gibbs (1994), zaključujemo kako njezin značenjskotvorbeni princip nije samo jezični, nego i nejezični (Antović 2014: 239) te da je odraz rekonceptualizacije tjelesnih iskustava i daljnih prijenosa u apstraktne sfere jezika (Marot Kiš i Biti 2014: 204). Konceptualne metafore se predstavljaju formulom A JE B, tj. KONCEPTUALNA DOMENA A JE KONCEPTUALNA DOMENA B (Kövecses 2002: 4). S tim u vezi ključno je razumijevanje ciljne konceptualne domene kroz strukturu izvorne domene (Kövecses 2002: 33–36). Zato u konačnici konceptualna metafora *jesti iz ruke* rječnikom osjetilno viđenoga (Marot Kiš i Biti 2014: 212) znači Tonijevu bol, tugu (koju kao recipijenti možemo i osjetiti)³⁷. U tom smislu model konceptualne metafore *jesti iz ruke* kao ekstralingvistički znak posve ravnopravno

2002), a i „egoizam čovjeka vodi u samoću i izoliranost; za svako razumijevanje potrebno je iskustvo „drugoga”, da bi shvatio sebe, čovjek mora razumjeti i cijeniti druge jer u „svakome ima nešto dragocjeno, čega nema ni u kom drugom” (Buber, 1990: 29).

³⁷ Već samim iskazom muške tuge koju smo u radu ranije problematizirali, otvara se pitanje Gavranova izravnog poticanja empatije za muške likove. Jer, ako igdje književni tekst računa na čitateljsko izvanknjiževno iskustvo, onda je to u dijelovima koji govore o patnji (Tatarin 2012: 279).

ostalim sastavnicama sudjeluje u emocionološkoj tvorbi ove psihološke suvremene drame.

Složenoj Tonijevoj emocijskoj situaciji pridajemo još jednu konceptualnu metaforu – *ptica u kavezu* (koja jede iz ruke). Naime, neuroznanstvenim uvidom, ptica kao entitet koji kao živi stvor označava slobodu jest metafora (Lakoffljevom nomenklaturom – *ontološka*), no takva metafora koja u svojoj ogoljeloj i povratno izvedenoj doslovnosti umu doznačuje, a tijelu vraća senzaciju evolucijski zagubljene osjetilne totalnosti (Marot Kiš i Biti 2014: 212). Toni, zarobljen poput ptice u kavezu sanja svoju slobodu, a njezino ispunjenje vidi upravo u bijegu u umjetnost koja će za njega postati svojevrсно emocijsko utočište, a svakako sinonim slobode. No, s obzirom na značenjski otvoreni završetak dramske radnje *Nore danas* i s time povezanom *emocijskom metaqmorfozom*, pitamo se (p)ostaje li zapravo Nora zatočenica u kavezu vlastitih samouništavajućih emocija. Kada ovaj gotovoparadoksalan primjer – sada Nora, a ne Tonija kao *ptice u kavezu* – literatura podigne na razinu vidljivosti, kao Gavran u *Nori danas*, možemo govoriti o konceptualnoj tematizaciji neuropatološke paradigme metafore (Marot Kiš i Biti 2014: 214), kojom Gavran putem Norinih lažnih *jakih emocija*, ili njihovog izostanka, zapravo aktualizira urušavanje čovjekove psihofizičke egzistencije.

U konačnici, radikalna *emocijska metamorfoza* unutar Tonija razvila je radikalni događajni obrat njegova odlaska iz Norine kuće, a takav standardizacijski dramski postupak nije samo dekorativni pa ni samo-očudjujući³⁸, već prerasta u aktivni poticaj literaturi imnenna *empatijskog mišljenja*³⁹, koji spoznajni proces obogaćuju sućutnom, etičkom dubinom

³⁸ U poetici formalizma prepoznat je princip *očudenja* kao temelj deautomatizacije doživljaja pokrenuta poetskim postupcima. Viktor Šklovski (1969: 42) umjetnički postupak tumači kao „postupak začudnosti stvari i postupak forme koji povećava teškoću i dužinu percepcije jer je perceptivni proces u umjetnosti sam sebi svrha i treba da bude produljen”. Kognitivna poetika princip očudenja motri kroz prizmu spoznajnoga procesa i čita kao podražaj kadar proizvesti *efekte lijepoga* koji utječu na svijest proizvođeći i sami otjelovljeno iskustvo (izazivajući primjerice ježenje kože, podrhtavanje, ubrzavanje krvotoka ili sl.).

³⁹ Suzzana Keen jedna je od vodećih teoretičarki u danas posebno profiliranom području *afektivne naratologije* unutar koje gadi teoriju *narativne empatije*. Objlašnja ju kao „dijeljenje osjećaja i preuzimanje perspektive potaknuto čitanjem, gledanjem, slušanjem ili zamišljanjem narativa ili pak situacije i stanja nekog drugog” (Keen 2007: 4). Empatiju smo do sada promatrali kao ekspresiju osjećaja dramskog lika (Tonija), a ovdje ju promatramo u kategoriji emocionalnog, a posredno i moralnog učinka na čitatelje/gledatelje. Iako se potencijalna identifikacija i empatija tiču nužno identitetskih karakteristika recipijenta, njegova svjetonazora i karaktera (Paternai Andrić 2014: 209), priklanjamo se tezi D. Zillma-

(Marot Kiš i Biti 2014: 228). Stoga, percipirajući literarni svijet *Nore danas* kroz konceptualnometaforičke te podupiruće joj neurofiziološke metaforične aspekte stvaranja zaključujemo da je vrijednost koja u procesu katarze nastaje istovremeno i emocionalno-spoznajnog i etičkog⁴⁰ karaktera.

5. Zaključak

Integrirajući u dramsku narativnu strukturu metodološke okvire afektivne naratologije stekli smo cjelovitije razumijevanje složenih emocija i njihovog razvoja u Gavranovoj psihološkoj drami *Nora danas* (2005), s naglaskom na muško-ženski emocijski odnos dramskih likova. Iako naizgled latentni sadržaji, emocijski modeli *Nore danas* pokazali su se ključnima u autorovoj izgradnji dramske radnje, postizanju dramske napetosti te omogućavanju katarze.

Već temeljni dramski sukob Gavranovih likova nije očekivane dijaloške, nego emocionološke naravi. Odvija se ekspresijom emocija čija je strategija reprezentacije uglavnom individualna (Norini dijalozi podsjećaju na glasne monologe), a svakako unutar dramskog lika (poglavito kada je riječ o Toniju). Nasuprot Tonijevoj dramskoj šutnji (ispunjenoj emocijama) nalazi se Nora u emocijskom *košmaru*, u ulozi *wonder women* (eng. super žena). Nadalje, na temelju tekstualnih struktura razvidno je da literarne strategije reprezentacije emocija nadilaze pretpostavljene klasične emocijske obrasce. Želeći ispitati hipotezu o utjecaju emocija na ličnost, zaključujemo kako su muško-ženske emocije *Nore danas* uvjetovale izrazito binarnu rodnu konstrukciju identiteta. Posve suprotno devetnaestostoljetnoj i modernističkoj praksi dramskog pisma, u ovoj suvremenoj hrvatskoj drami možemo govoriti o egostičnoj ženi Nori (koja je *antlutka*), a empatičnom muškarcu Toniju (koji je *lutak*). Emocionalno angažiran dramski tekst konstruirao osviještenu i modernu ženu 21. stoljeća – ne Ibsenovu, već novu Noru, koja više nije ni robinja ni zatočenica (Torvaldova lutka), već svojim *jakim* emocijama stvara sebi odgovarajućeg – emocijski polarizira-

nna te smatramo kako „tragedija što se događa nama dragim protagonistima (u *Nori danas* Toniju) može uzrokovati velike količine jecaja i plača. S druge strane, kažnjavanje zlih antagonista (Nore), čak iako je nasilno i krajnje destruktivno, može učiniti da se osjećamo sjajno i plješćemo s odobravanjem” (1994: 33).

⁴⁰ Za takav aspekt emocija, promatran iz čitateljeve reakcije na književno djelo, zalagali su se teoretičari tzv. *čikaške škole* (V. Booth, 1961; S. Crane, 1952) u sklopu narativne teorije naglašavajući da su „emocije ujedno okidači etičkog angažmana” (Keen 2011: 35–36).

nog muškarca, *lutka* Tonija, koji, emocijski *slab*, pristaje na emocijsku igru i konceptualno-metaforički *jede iz ruke*, zatočen u kavezu ženske emocijske manipulativne moći. Stoga je i Nori, ženi koja je usvojila „muški princip” i koju obuzme karijera te zbog toga pretjera u svemu, ekspresija njezinih nekontroliranih hladnih emocija omogućila nepromijenjen „status” *emocijske životinje* u dramskom tekstu. Međutim, Toni se uspijeva spasiti iskustvom *emocijske metamorfoze*. Iako ga upoznajemo kao nekad potpuno emocijski posrnulog, u procesu *emocijske evolucije* (tuga je postala radost/hrabrost) doživljava emocionalno oslobođenje prema novoj budućnosti. Strah je zamijenio novootkrivenom ljubavlju prema samome sebi (slobodi u slikarstvu), što je postala karakteristika Tonijeva identiteta. To označava suvremeni muškaračev izlazak iz „ormara” ženske emocijske manipulativne moći. Gavranova suvremena žena i muškarac etički su, ideološki i emocionalno inkompatibilni, a to se posebno očituje u „emocijsko-komunikacijskom zidu” koji se među njima stvara.

Emocije su afektivne, ali i kognitivne, jer „utječu na čovjekovu percepciju vrijednosti” (M. C. Nussbaum, 2001: 16), a poruka *Nore danas* ne proizlazi iz samog teksta, već iz čitateljeve/gledateljeve emocionalne angažiranosti. Emocije, dakle, tvore i etičku dimenziju ovog (kao i svakog) dramskog teksta. Iako kod Nore, suvremene žene 21. st., izostaje osjećaj krivnje kao katarzično pročišćenje, u „nezavršenom” kraju drame Gavran ne kažnjava Noru hamartijom, već ostavlja prostora i njezinoj *emocijskoj metamorfozi*.

Konačno, emocionološkim čitanjem Gavranove *Nore danas* (2005) predlažu se budući pravci koje bi književnohistorijski i književnoteorijski kritičari (suvremenih hrvatskih dramskih) književnih tekstova i žanrova mogli preuzeti za daljnji razvoj odnosa između književnih studija i emocija. Postavkom o suvremenim *slabim* (muškarčevim) i *jakim* (ženinim) emocijama u Gavranovoj *Nori danas* otvara se prostor komparativnom i pojedinačnom istraživanju ovako imenovanih konstrukcija u ostalim suvremenim (dramskim) tekstovima hrvatske i svjetske književnosti. Svrha u ovome radu predstavljene nove terminologije (*emocijska metamorfoza; emocijska evolucija; emocijska životinja; emocijska žrtva; emocionalna invalidnost; jake i slabe emocije; emocijska bolest*) jest potencijalni doprinos budućoj uspostavi temeljnog emocionološkog pojmovlja, koje je još uvijek u tijeku razvoja i znanstvenog definiranja (Robinson 2004: 175; Keen, 2011: 10; Peternai Andrić 2020: 254). Cilj rada je novim emocionološkim čitanjem Gavranova teksta, temeljem ekspresije predstavljenih muško-ženskih emocija, zadati (novo) mjesto književnoj emo-

cionologiji u poetičkoj paradigmi suvremene znanosti o književnosti (ne samo emociologija kao *mainstream* književna znanost, Brković, 2015) te postaviti emocionološki orijentir daljnjim istraživanjima rodnihi emocija u hrvatskoj književnosti postmoderne. Konačno, a s obzirom na problematizirane netipične rodne emocijske modele (empatičnog) muškarca i (egoistične) žene, pitamo se –ispisuje li Gavran *Norom danas* emocionološki kanon hrvatske psihološke drame 21. stoljeća?

Literatura

- Alfirević, Jelena (2021) 'Identitet jednako invaliditet' Krležine barunice Castelli motiviran naturalističkom 'ranom djetinjstvu' ili uvod u emocionološko čitanje Glembajevih, *Međunarodna znanstvenoumjetnička konferencija „Nova promišljanja o djetinjstvu”* (knjiž. sažetaka), ur. Cindrić, Maja, Ivon, Katarina, Sveučilište u Zadru, Zadar, 11–12.
- Alfirević, Jelena (2020) Emocijski kodovi i tvorba identiteta u hrvatskim dramama 20. i 21. stoljeća, neobjavljena doktorska disertacija, Sveučilište u Zadru, Zadar.
- Alfirević, Jelena (2020) Što kada (android) lutka progovori glasom emocije? ili terapijski učinci emocije u Lutki (2012.) Mire Gavrana, *Međunarodna konferencija „Moć riječi”* (knjiž. sažetaka), ur. Andrea, Poje, Sveučilište u Rijeci, Rijeka 12–12.
- Alfirević, Jelena (2016) *Karakterizacija ženskih likova u romanima Side Košutić*, diplomski rad, Sveučilište u Zadru, Zadar.
- Anić, Vladimir; Goldstein, Ivo (1999) *Rječnik stranih riječi*, Novi Liber, Zagreb.
- Antović, Mihailo (2014) „Metafora o muzici ili metafora o muzici? Jedan prilog za saradnju kognitivne lingvistike i kognitivne muzikologije”, *Metafore koje istražujemo: suvremeni uvidi u konceptualnu metaforu*, ur. Mateusz-Milan Stanojević, Srednja Europa, Zagreb, 233–255.
- Blažević, Zrinka (2015) „Povijest emocija: pomodni trend ili interdisciplinarna platforma?”, *Historijski zbornik*, 68, 2, 389–394.
- Bohm, David (2009) *O dijalogu*, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb.
- Bonanno, George A.; Goorin, Laura; Coifman, Karin G. (2008) „Sadness and Grief”, *Handbook of emotion (Third Edition)*, ur. Lisa Feldman Barrett, Michael Lewis i Jeannette M. Haviland-Jones, Guilford Press, New York, 797–810.

- Brković, Ivana (2015) „Književnost i emocije – istraživačke smjernice”, *Historijski zbornik*, 68, 2, 403–408.
- Buber, Martin, Werke I. (1962) „Schriften zur Philosophie”, *Kösel und Lambert Schneider*, München – Heidelberg, 352–353.
- Campbell, W.K.; Baumeister, R.F. (2006) „Narcissistic Personality Disorder”, *Practitioner’s Guide to Evidence-Based Psychotherapy*, ur. J.E. Fisher i W.T. O’Donohue, Springer, New York, 423–431.
- Crnojević-Carić, Dubravka (2008) *Gluma i identitet*, Durieux, Zagreb.
- Čale Feldman, Lada (2019) „Nora i Filozofi”, *Filozofija je ženskog roda*, *Zbornik u čast Nadeždi Čaćinović*, ur. Ankica Čakardić, FF press, Zagreb, 229–256.
- Čale Feldman, Lada (2017) „Kad mi klasici potonemo: Nora u Hrvata”, *Dani Hvarškoga kazališta: Građa i rasprave o hrvatskoj književnosti i kazalištu*, 43, 1, 106–128.
- Detoni-Dujmić, Dunja (1998) *Ljepša polovica književnosti*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Dispenza, Joe (2014) *You are the Placebo: Making Your Mind Matter*, Hay House, Carlsbad.
- Duhaček, Daša (2011) „Klasični liberalni feminizam”, *Uvod u rodne teorije*, ur. Ivana Milojević i Slobodanka Markov, Novi Sad, Mediterran Publishing.
- Eco, Umberto (1989) *Ime ruže*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb.
- Ekman, Paul (1970) „Universal facial expressions of emotions”, *California Mental Health Research Digest*, Sacramento, California. 8/7, 151–158.
- Gavran, Miro (2007) *Četiri različite drame*, Mozaik knjiga, Zagreb.
- Graham, Gordon (1997) *Philosophy of the Arts*, Routledge, London.
- Hogan, Patrick Colm (2011a) *What Literature Teaches Us About Emotion*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Hogan, Patrick Colm (2011b) *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories*, University of Nebraska Press, Lincoln – London.
- Janković, Branimir (2015) „Uvod u temat ‘Povijest emocija’”, *Historijski zbornik*, 68, 2, 367–375.
- Jerkin, Corinna (2011) „Književnost i emocije: Problem emocionalnoga reagiranja na fiktivno-pripovjedna književna djela”, *Pomaknuta mjesta*, ur. Sanjin Sorel, Filozofski fakultet u Rijeci, Rijeka.

- Jurčić Katunar, Cecilija (2016) „Konceptualna metafora danas – rekapitulacija i novi smjerovi”, *Fluminensia*, 28, 2, 171–177.
- Kahane, Guy (2015) „Sidetracked by trolleys: Why sacrificial moral dilemmas tell us little (or nothing) about utilitarian judgment”, *Social Neuroscience*, 10, 5, 551–560.
- Keen, Suzanne (2007) *Empathy and the Novel*, Oxford University Press, Oxford.
- Keen, Suzanne (2011) „Introduction: Narrative and the Emotions”, *Poetics Today*, 32, 1, 1–53.
- Kellermann, Peter Felix (1994) „Role reversal in psychodrama”, *Psychodrama since Moreno: Innovations in theory and practice*, ur. Marcia Karp, Paul Holmes i Michael Watson, Routledge, London, 187–201.
- Kövecses, Zoltán (2002) *Metaphor: A Practical Introduction*, Oxford University Press, Oxford.
- Kövecses, Zoltán (2005) *Metaphor in Culture: Universality and Variation*, Cambridge University Press, Cambridge – New York.
- Kristeva, Julia (2014) *Crno sunce: Depresija i melankolija*, Naklada Jurčić, Zagreb.
- Lakoff, George; Johnson Mark (1980) *Metaphors We Live By*, University of Chicago Press, Chicago – London.
- Lovecraft, Howard Phillips (1995), *Die Literatur der Angst. Zur Geschichte der Phantastik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt – Mainz.
- Marot Kiš, Danijela; Biti Marina (2014) „Konceptualna metafora i kognitivna poetika”, *Metafore koje istražujemo: suvremeni uvidi u konceptualnu metaforu*. ur. Mateusz-Milan Stanojević, Srednja Europa, Zagreb, 201–231.
- Moreno, Jacob L. (1972) *Psychodrama*, Beacon House, New York.
- Mrkonjić, Z. (2007) „Pranje drame”, *Vijenac* (Zagreb), br 336, 18. siječnja 2007.
- Muzaferija, Gordana (2006) „Norin sindrom u suvremenoj drami (Jelinek-Plakalo-Gavran)”, *Kazalište: časopis za kazališnu umjetnost*, 9, 25/6, 121–123.
- Nemec, Krešimir (2003) „Čuvarica ognjišta, svetica, vamp. Slika žene u hrvatskoj književnosti 19. stoljeća”, *Zbornik zagrebačke slavističke škole*, FF Press, Zagreb, 100–108.

- Nikčević, Sanja (2006) „U potrazi za glasom između emocije, politike i intertekstualnosti”, *Republika*, 62, 1, 34–46.
- Nikčević, Sanja (2008) *Što je nama hrvatska drama danas?*, Naklada Ljevak, Zagreb.
- Nussbaum, Martha C. (2001) *The Fragility of Goodness: Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy, Revised Edition*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Nussbaum, Martha.C. (2005) *Pjesnička pravda*, Deltakont, Zagreb.
- Oatley, Keith (1999) „Why Fiction May Be Twice as True as Fact: Fiction as Cognitive and Emotional Simulation”, *Review of General Psychology*, 3, 2, 101–117.
- Oatley, Keith; Jenkins, Jennifer M. (2003) *Razumijevanje emocija*, Naklada slap, Jastrebarsko.
- Oraić Tolić, Dubravka (2005) *Muška moderna i ženska postmoderna: Rođenje virtualne kulture*, Naklada Ljevak, Zagreb.
- Pavis, Patrice (2004) *Pojmovnik teatra*, Antibarbarus, Zagreb.
- Peternai Andrić, Kristina (2014) „Empatija nasuprot otuđenju u suvremenoj teoriji drame”, *Supostojanja i suprotstavljanja u hrvatskoj drami i kazalištu*, ur. Branko Hećimović, Zagreb – Osijek, 204–212.
- Peternai Andrić, Kristina (2020) „Dramski žanrovi i teorija afekta tragedija i gađenje u pristupu Duncana A. Lucasa”, *Dani Hvarškoga kazališta*, 46, 1, 251–267.
- Puškar Mustafić, Nadira (2017) Biblioterapijski ili katarzični učinci kroz recepciju drame „Izlazak sunca na Campobellu” Dorea Scharyja, *Socijalne teme*, 1, 4, 29-54.
- Raitt, Janet (1973) „Madame de Lafayette i ‘La Princesse de Clèves’”, *Časopis za europske studije (revija)*, Chalfont St. Giles, UK, 3, 1, 87–87.
- Robinson, Jenefer (2004) „The Emotions in Art”, *The Blackwell Guide to Aesthetics*, ur. Peter Kivy, Blackwell Publishing, 174–192.
- Rorty, Richard (1991) *Essays on Heidegger, Philosophical Papers vol. 2*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Rozman, Edward; Rozin, Paul (2006) „Limits of symhedonia: the differential role of prior emotional attachment in sympathy and sympathetic joy”, *Emotion*, 6, 1, 82–93.

- Sadžakov, Slobodan (2014) „Egoizam i altruizam”, *Filozofska istraživanja*, 34, 3, 407–426.
- Solar, Milivoj (2005) *Retorika postmoderne*, Matica hrvatska, Zagreb.
- Sorel, Sanjin (2011) „Predgovor”, *Pomaknuta mjesta*, Filozofski fakultet u Rijeci, e-izdanje.
- Suvin, Darko (2011) „Emocije, Brecht, empatija naspram simpatije”, *Frakcija*, 58/59, 14–25.
- Šklovski, Viktor (1969) *Uskrsnuće riječi*, Stvarnost, Zagreb.
- Šonje, Jure (ur) (2000) *Rječnik hrvatskoga jezika*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža i Školska knjiga, Zagreb.
- Tait, Peta (2016) „Introduction: analysing emotion and theorising affect”, *Humanities*, 5, 3, 70–77.
- Tatarin, Milovan (2012) „Retorika tuge. Iskazi i geste žalovanja u slavonskoj epici XVIII. stoljeća”, *Poj željno! Iskazivanje i poimanje emocija u hrvatskoj pisanoj kulturi srednjega i ranoga novoga vijeka*, ur. Amir Kapetanović, Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje, Zagreb 277–323.
- Turner, Mark (1996) *The Literary Mind*, Oxford University Press, Oxford.
- Watson, P.J.; Sawrie, S.M.; Greene, R.L.; Arredondo, R. (2002) „Narcissism and depression: MMPI-2 evidence for the continuum hypothesis in clinical samples”, *Journal of Personality Assessment*, 79,1, 85-109.
- Werkmann, Ana (2010) „Konceptualna metafora život je kocka u kontekstu univerzalnosti i varijabilnosti konceptualnih metafora”, *Hrvatistika : studentski jezikoslovni časopis*, 4, 4, 35–45.
- Zillmann, Dolf (1994) „Mechanisms of emotional involvement with drama”, *Poetics*, 23, 1–2, 33–51.

Internetski izvori

- Alderson, Martha (2020) „Connecting with Audiences Through Character Emotions”, *Writers Store*, dostupno na adresi <https://writersstore.com/blogs/news/connecting-with-audiences-through-character-emotions>, posjet 5. veljače 2021.
- Arken (2016) „Catalogue extract (UK): Niki de Saint Phalle”, *Issuu*, dostupno na adresi https://issuu.com/arken_museum/docs/niki_web_uk, posjet 10. listopada 2020.

Punto Marinero (2019) „Psihološka drama – dinamični žanr drame”, dostupno na adresi <https://hr.puntomariner.com/psychological-drama-a-dynamic-genre/>, posjet 29. studenoga 2021.

Vujić, Antun (2009), Enciklopedija Proleksis, *Šovinizam*, dostupno na adresi <https://proleksis.lzmk.hr/48095/>, posjet 29. studenoga 2021.

Filmska enciklopedija. Mrežno izdanje *Drama*, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb. cop. 2019-2020. dostupno na adresi <http://film.lzmk.hr/clanak.aspx?id=384>, posjet 30. studenoga 2021.

SUMMARY

Jelena Alfrević

EMOTIONOLOGICAL APPROACH TO CONTEMPORARY CROATIAN DRAMA (ON THE EXAMPLE OF NORA DANAS BY MIRO GAVRAN)

Gavran's *Nora danas* (2005), a contemporary Croatian psychological drama, is analysed from a literary-theoretical emotional point of view. Considering that this is the first scientific work of its kind about either world or Croatian modern and/or contemporary literature that deals with emotional studies as a contemporary literary discipline, a theoretical framework of emotional studies will be presented with an emphasis on Croatian literary science (the first Croatian emotional collection *Poj željno* was published in 2012). The connection between emotions and literature is immanent (Brković, 2015), and this paper focuses on researching the functionality of the (given) emotional category of the protagonist of a dramatic text in shaping social relations, specifically gender relations and literary manifestations of emotions. The aim is to show the role of typical emotions (anger, fear, sadness, joy) in building the identity of the dramatic protagonists Nora and Tony (anti-puppet and puppet), especially with respect to gender stereotyping. The methodology focuses on the dramatic narrative structure by integrating the methodological frameworks of affective narratology and the theory of conceptual metaphor. By analysing emotions as an expression of feelings in a literary text (Brković, 2015), strategies of emotion representations and reception of emotions in contemporary Croatian drama, we explore contemporary concepts of literary theory - emotional studies, also touching upon cognitive psychology and neurobiological and philosophical theories of emotions. The newly conceived notion of emotional reversal in this paper seeks to contribute to the terminology of emotionalism, which is still inconsistent as it is still being developed (Robinson 2004, Keen 2011). A new, emotional reading of a literary text also suggests the key to understanding the fundamental relations of (dramatic) narration within the poetics of contemporary (dramatic) literature.

Key words: *emotionology; contemporary drama; Miro Gavran; gender relations; conceptual metaphor; emotional reversal*