

Мср Маша Петровић

ЕМОЦИОНАЛНИ ПЕЈЗАЖ РОМАНА ГОСПОЋИЦА ИВЕ АНДРИЋА*

Циљ рада јесте примена постулата афективне наратологије и теоријског концепта емоционалног пејзажа у тумачењу Андрићеве *Госпођице*, с намером да се пружи ново читање романа и покаже, да је, иако је потекао из пера писца код којег су доминантни разум и мисао, његов емоционалан слој конститутивни чинилац целокупног наратива. Уважавајући становишта претходних тумача и следећи путоказе афективних наратолога, у раду се проучавају емоције приповедача, ликова и читалаца овог романа. Окосницу чини интерпретација страха, среће, љубави, туге и мржње јунака, анализа начина њиховог актуелизовања и транспоновања у Андрићевом роману, као и указивање на њихову функционалност у обликовању приче и њених појединачних аспеката, као што су простор и време збивања радње. Посебна пажња усмерена је ка сагледавању наративног профила романа, уочавању емоција приповедача, контекстуализацији емпатије као доминантне емоције читалаца, условљене и друштвено-културним контекстом читања романа и порукама које роман имплицитно, а каткад и експлицитно пружа.

Кључне речи: Иво Андрић, *Госпођица*, афективна наратологија, емоционални пејзаж, емоције приповедача, јунака и читалаца.

1. УВODНА РАЗМАТРАЊА. Још од времена када се 1945. године Андрићев роман *Госпођица* појавио заједно са романима *На Дрини ћуџија* и *Травничка хроника* приметно је да критичка јавност није са подједнаком пажњом приступала трима романима, већ да је вишеградску и травничку хронику фаворизовала у односу на *Госпођицу*. Наведену тезу приметио је и сумирао на следећи начин Марко Аврамовић:

* Рад је написан у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеном са Министарством науке, технолошког развоја и иновација РС број: 451-03-33/2026-03 од 29. 1. 2026. године.

Иако се Андрићев опус данас у српској култури сматра незаобилазним, не уживају сва његова дела исти статус. Тако постоји велика разлика у начину перцепције Андрићевих романа и његове поезије, као што и међу романима постоји својеврсна хијерархија па су тако *На Дрини Ђујрија* и *Проклећа авлија* много проученија и ученија дела од *Госпођице* и *Омер Паше Лајтаса*, па и од *Травничке хронике* (Аврамовић 2013: 158).

Замерајући писцу што се удаљио од историјске тематике, хроничарског заноса и окренуо се тематизацији животне приче једне јунакиње, критика је утицала на вишедеценијску скрајнутост, на интерпретативну и рецептивну сенку која се везала за овај роман, као и на негативни пријем романа код шире читалачке публике. Осврћући се на овај феномен негативне критичарске оцене, Бранко Тошовић, један од савремених проучавалаца Андрићевог дела који је допринео ревалоризацији и рехабилитацији овог пишевог остварења, уочио је да „нажалост, комплексност *Госпођице* прве критике нису запазиле, већ су напротив истицале да се ради о једноставном тексту и промашају“ (Тошовић 2017: 18). Он објашњава да је посебно остао упамћен изразито негативно интониран критички суд Петра Џацића, најзначајнијег проучаваоца пишевог опуса тога времена, према којем је Андрићев роман „разливано, истрзано платно без магије. Један лук без пламена...“ (Џацић 1996: 371), резултат „кратке и разумљиве кризе писца“ (Џацић 1996: 372). Џацићеву негативну оцену поновиле су критике Велибора Глигорића, Милоша Мандића, Предрага Палавестре и Предрага Протића, доприносећи томе да овај роман остане на лошем гласу готово до последњих деценија двадесетог столећа.

Тек ће Радован Вучковић у својој престижној монографској студији о Иви Андрићу *Велика синџеза* констатовати да овај роман представља „Андрићев нови продор, у уметничко-процедуралном и стилско-тематском погледу, у нешто другачију материју од оне коју је обрађивао раније“ (Вучковић 2011: 357). Нама савремени проучаваоци ће приметити да „роман *Госпођица* представља комплексни предмет истраживања јер нуди врло различите теме: културно-историјски контекст у ком се одвија радња; књижевна, културна и друштвена парадигма; вријеме и простор, слике Сарајева и Београда; атентат 1914, ратна и послератна збивања...“ (Тошовић 2017: 17), те да је подстицајан за примену „фројдовских, егзистенцијалистичких и марксистичких“ погледа (Стојадиновић 2011: 83), односно гинокритике и постколонијалне критике. У том светлу реактуализације истраживачких и критичарских напора важну тачку представљају монографија Жанете Ђукић Перишић *Писац и њрича* (2012), у којој је изнета теза о томе да јунакиња Рајка надмашује тип тврдице и постаје снажан индивидуални карактер, као и зборник научних радова *Андрићева Госпођица* који је приредио Бранко Тошовић, а 2017. године штампао Институт за славистику из Граца. У овом зборнику роман се тумачи из перспективе хетеротопије, топофилије, топо-

фобије, имаголошких студија, психолошких, родних и друштвених теорија, што доприноси истицању уметничке вредности овог дела и потврђује тезу о вишеструким могућностима проучавања Андрићевог приповедног света и постепено мења рецепцију читалачке публике.

Премда у појединачним радовима од којих је сачињена ова публикација, али и у другим монографијама и студијама, наилазимо на расуте аналитичко-синтетичке прегледе и закључке о емоцијама главне јунакиње Рајке, приметно је да *Госпођица* није била предмет афективно-нараторолошких проучавања. Због тога је циљ нашег рада да пружимо систематичну анализу емоција јунакиње, приповедача и читалаца и покажемо на који начин оне обликују причу и доприносе јединствености овог Андрићевог романа, према којем је и сам аутор показао наклоност, сматрајући да је *Госпођица* „највише општељудска и разумљива за сваког човека, у сва времена, за читаоце од најобичнијег до најсуптилнијег“ (Андрић према Димитријевић 1981: 65–66). Наша намера јесте да осликавањем емоционалног пејзажа романа истакнемо наративне стратегије реализоване у делу, те да акцентујемо функционалност и допринос емоција у изградњи целине уметничке творевине и фиктивног света Андрићевог уметничког дела. На одабраним одломцима, у којима се препознаје као доминантан емотивни слој књижевне творевине, настојаћемо да покажемо како је уз помоћ осећања аутор прототип тврдице преобразио у особени литерарни карактер стварајући фабулу на коју читалац емотивно реагује. Сматрали смо да би могло бити подстицајно упустити се у ново, афективно-нараторолошко, читање романа, маркирати његове појединачне аспекте, да бисмо показали како је емоционалан слој ове, по много чему специфичне романескне приче један од значајних доказа уметничке вредности *Госпођице*.

2. ОСЕЋАЊА ПРИПОВЕДАЧА РОМАНА *ГОСПОЏИЦА*. Полазећи од основне претпоставке афективних наратора да је структурно устројство приче у својим темељима моделирано и условљено емоцијама приповедача и имплицитног аутора књижевног дела, интерпретацију романа *Госпођица* започињемо проблематизацијом емотивног система поменутих стваралаца приче. Следећи мисао Патрика Хогана, изнету у књизи *Афективна нараџологија: Емоционална структура приче* (2011), да је свака фабула детерминисана једним доминантним емотивним системом приповедача и имплицитног аутора и да он „управља не само циљевима приповедача већ и начинима на које је прича обликована, врстом догађаја у којима протагониста учествује, изазовима са којима се суочава и сл.“ (HOGAN 2011: 2, превод М. П.), намеће нам се потреба да одгонетнемо из којег емотивног система приповедача и аутора произилази прича о Рајки, њеном животу, штедњи, данима проведеним у Сарајеву и Београду, и на крају о јунакињиној смрти.

Узимајући у обзир став писца који је рано одустао од писања у првом лицу, остаје упитно на који начин можемо проникнути у емотивни систем имплицитног аутора *Госпођице*. Сматрамо да је потребно упустити се у овај

подухват при чему као водиљу имамо пишчев исказ: „Писац је сав у своме делу, свако ће га у том делу наћи уколико буде умео да га прочита“ (Андрић према Павловић 2023: 60). Само понирање у романескну причу и упознавање са временом и местима збивања радње асоцијативно нас усмерава на факте из Андрићеве биографије, који потврђују да су писцу била добро позната збивања у Сарајеву уочи и након атентата на престолонаследника Франца Фердинанда (Ђукић Перишић 2012: 119–127), као и да је он, попут своје јунакиње Рајке, дошао у послератни Београд двадесетих година двадесетог века и осетио било и ритам живота у престоници која се обнавља од ратних разарања (Ђукић Перишић 2022: 16–28). Зато се посебна пажња приклања епизодама и фрагментима текста који су усмерени ка дескрипцији живота и историјских збивања у градовима који потенцијално могу пружити одговор на питање из каквог емотивног система имплицитни аутор започиње своју причу. У њима читалац јасно уочава да су обликоване неким знањима и искуствима која нису особена јунакињи, а која се не могу лако приписати дистанцираном свезнајућем гласу.

Читалац открива да је у њиховој позадини и мотивацији писца да их литерарно оживи, потреба да се сведочи о разноликости људских карактера, да се остави траг о једном времену. Ова потреба можда произлази из осећања несигурности пред политичким, социјалним и економским променама са којима се Андрић сусретао, али и променама у личном животу које су подразумевале пресељење у једну непознату и веома живу средину, какав је био Београд двадесетих година минулог века. Описи Београда за које би се на први поглед рекло да су узгредни и да представљају само мизансцен збивања, ненаметљиво сугеришу став аутора и допуштају читаоцу да урони у његов унутрашњи емотивни космос.

Ново друштво, које се стварало од Београђана и све већег броја придошлица и које је врвело на том уском, издигнутом језичку земље између Саве и Дунава и његовим стрмим падинама, није имало још ни један од основних атрибута правог друштва ... То је била плаховита најезда шареног мноштва које се овде сакупило да у ортаклуку са бољим београдским светом искористи ретку конјунктуру: један велики политички и друштвени слом и једну од највећих војничких победа у историји (Андрић 1963: 175).

У овом одломку читује се емотивни набој који имплицитни аутор поседује према новом становништву Београда, према хаосу и одсуству реда који доминира атмосфером, али и његов етички став према свима који покушавају да се окористе у том историјском тренутку. У овим редовима се, поред већ претпостављеног страха, назире и специфична врста презира и гађења аутора према том мноштву које насељава престоницу. Тим емоцијама треба придодати и радозналост и знатижељу да се проникне у живот, карактер и менталитет житеља овог града, те на тај начин конституисати

емотивни систем имплицитног аутора из којег он почиње причу о Рајки и који и свесно и несвесно преноси свом приповедачу.

Због тога приповедач од уводних редова романа инсистира на томе да ће читаоцима представити јунакињину истинску судбину, у чему препознајемо радозналост, потребу за истраживањем њеног унутрашњег света, које су праћене и наклоношћу и зазором. Такође, ти иницијални фрагменти сведоче и о постојању жеље наратора да читалац саучествује у судбини главне јунакиње. Успостављен спектар емоција и настојања приповедача, те емотивни систем из којег се оглашава знатно се грана и продубљује како прича одмиче и како се наративни профил романа усложњава. Почетне деонике су у знаку дистанцираног приповедног гласа трећег лица једине, за које Меић констатује: „Пажљивом читаоцу ипак неће промакнути да је дистанцирано казивање које вјерно слиједи нит литерарне сукцесије итекако детерминирано приповједачевом визуром“ (Меић 2017: 251). Потом се приповедна ситуација развија у правцу наративне полифоније и дистинктивног разликовања трију наративних инстанци, прве која подразумева већ поменутог неименованог екстрадијагетичког дистанцираног приповедача, друге која заступа перспективу јунакиње, а која је реализована у наративу тако што екстрадијагетички наратор напушта нулту фокализацијску тачку и допушта да Рајка, која је до тада била објект фокализације, постане субјектом фокализације и треће која јесте перспектива сарајевског и београдског колектива. Све три побројане наративне инстанце поседују и сопствене емотивне системе из којих се оглашавају, што појачава утисак поменуте полифоничности израза и емоционалног слоја романа.

Тако се иза маске дистанцираног и хладног свезнајућег гласа могу препознати емоције наклоности и презира усмерене према догађајима и актерима приче која се саопштава. Како то запажа Жанета Ђукић Перишић, реч је о приповедачу који „не пропушта прилику да се према својој јунакињи вредносно одреди презирући њен карикатурални живот и коментаришући њене поступке из перспективе осталих судионика романа“ (Ђукић Перишић 2012: 206). Дакле, његов презир огледа се у помало ироничним коментарима, какав је следећи: „јер и највеће пустиње имају своје пролеће, па ма како кратко и неприметно било“ (Андрић 1963: 39), из којег јасно ишчитавамо аналогију између сурове врелине пустиње и сурове хладноће Госпођице, те назиремо став приповедача и емоцију према јунакињи. Међутим, ова емоција присутна је и у начину обликовања приче, у стилизацији и мотивацији епизода у којима јунакиња одбија суграђане који јој траже новац. Рајкини поступци у датим ситуацијама приповедачу служе као пример неетичког поступања и понижавања других људи. Са друге стране, екстрадијагетички приповедач у стилизацији епизода које су посвећене банкроту и смрти јунакињиног оца газде Обрена илуструје своју пренаглашену наклоност према Рајкиној емоционалној слабости и неприпремљености да се суочи са новонасталим околностима.

А нико није тачно дознао шта се одиграло између човека који умире и девојчице чији живот тек настаје, ни какав је опасан аманет отац својој кћери оставио. Тада је отпочео нови живот. Девојчица која је тек навршила петнаесту годину, и до тада повучена, узбулила се и повукла у себе потпуно (Андрић 1963: 31).

Емоције приповедача овде ишчитавамо из употребе епитета којима се квалификују разговор оца и кћери на самртној постели, као и Рајкино понашање након очеве смрти. Цитирани редови, као и многи други, тематски блиски њима, одишу емпатијом и разумевањем приповедача, стварајући контрапункт већ поменутих осећањима мржње и презира. Овим укрштањем емоција наклоности и зазирања обезбеђује се сложени поглед на јунакињу и доприноси се рељефности и вишедимензионалности карактера, што последично обогаћује и наративну структуру романа.

Блиска дистанцираност наративне дистанце иза које провејава суштинска емотивност, приметна је и у случају Рајке као субјекта фокализације. На први поглед, чини се да је Рајка рационална и хладна приповедна инстанца, али се ипак открива да њена суштинска емотивна и наративна природа није таква. Посебно у епизодама које се везују за посете очевом гробу, али и за састанке са Ратком и Јованком, емоционалне реакције пробијају баријеру рационалности и боје наратив страхом, љубављу, срећом и тугом. Тим аспектима широко постављеног спектра Рајкиних емоција које утичу на структуру приче, на обликовање хронотопа као топофобичног или топофиличног простора, на композицију романа, више пажње посветиће се у поглављу о емоцијама ликова.

Емоције које трећа приповедна инстанца исказује, под којом подразумевамо Рајкину родбину и познанике, сарајевски и београдски колектив, јесу гађење, мржња и нетрпељивост, емоције које сведоче о изричитом негативном ставу према јунакињи и њеним поступцима и међуљудским односима. Тако родбина и пријатељи од почетка њене штедне и промене начина живота након смрти газда Обрена указују на штетност и неприкладност њеног понашања. Њихов став и емоције у конкретној ситуацији преноси екстрадијагетички приповедач: „Настало је запрепашћење и права узбуна не само у кући него и у суседству и међу најдаљим рођацима и познаницима. ... Рођаци и другарице, који су је у почетку саветовали, заморили су се пред њеним упорством и пустили је да ради по својој глави“ (Андрић 1963: 48–49).

Но, не треба изгубити из вида да постоје места у роману где они проговарају без посредника. Стрина Госпава директно изговара: „Ја не знам на што ће ово девојче изаћи. Расте као крушка дивљака, далеко од пута да ником од ње сјене нема. Ја не знам, ја не знам! Како је од онаквог оца и мајке могло оно отпасти?“ (Андрић 1963: 87), демонстрирајући отворено ишчуђавање, неодобравање и емотивну узнемиреност због Рајкиних деловања и мена у поступању. Емоције и размишљања колектива који окружује јунакињу, било

да су посредовани уз помоћ примарног екстрадијагетичког приповедача или да су директно изречени, остварују високу функционалност у карактеризацији јунакиње и помажу да се успостави значајан монопол на значење и поруке текста, али и да се одржи баланс између позитивних и негативних емоција усмерених према Рајки и њеној животној причи. Глас колектива обезбеђује контролу тона и перспективе приказивања, те омогућава анализу феномена тврдичлука из другачијих друштвених и културних оквира.

3. СТРАШНО ЛИЦЕ ГОСПОЋИЦЕ, ГОСПОЂЕ РАДАКОВИЋ И РАФЕ КОНФОРТИЈА. Емоцији страха, „тој урођеној емоцији, сензацији и реакцији коју дијелимо са другим живим бићима, посвећено је кроз историју људског рода неупоредиво много пажње“ (Бјелановић 2022: 119), а чини се да је то и једна од најпроучаванијих емоција ликова када је у питању роман *Госпођица*. Премда се о страху Рајке Радаковић није писало у светлу афективно-наратолошких истраживања, већ у кључу имплементирања гино-теорије и имагологије, увиди до којих су поједини проучаваоци дошли могу бити полазна основа за разматрање овог феномена у контексту успостављања емоционалног пејзажа романа. Наиме, проучаваоци су приметили да страх постаје опсесија јунакињиног ума оног тренутка када јој школска другарица нанесе увреду која се тиче њеног оца (Башчаревић 2017: 99). Будући да је Рајка у игри оборила другарицу и насмејала се њеном паду, девојчица јој је одговорила: „Шта се смијеш? Смиј се твоме тати који је пао колико је дуг“ (Андрић 1963: 25). Ова увредљиво исказана реченица иницирала је у Рајки спознају да њен узор има мана, да се и њему може десити грешка и провоцирала страх од животне промене која ће наступити. Стога, именована епизода директно утиче на моделирање даљег тока приче, али и чини базу за систематичан увид у развој емоције страха у јунакињи, у његове окидаче и последице.

Након ње, уследила је епизода дијалога оца који умире и кћери која тек треба да закорачи у свет одраслих, епизода када отац Рајки упућује савете како да се влада да не би дошла у безизлазну ситуацију у којој се он нашао и због које страда.

Сама остајеш, јер неће мајка о теби бринути него ти о њој, зато треба да знаш и да добро запамтиш оно што ћу ти казати. ...Твоји приходи не зависе само од тебе него од разних других људи и околности, али твоја штедња зависи једино од тебе. ... Ја сам у свом животу другачије мислио и противно радио. Зато сам пропао (Андрић 1963: 28–29),

Очеве речи јесу извор трауме и страха да ће, ако не буде штедела и не буде пазила коме верује, и сама завршити као отац и да ће се суочити са изненадним променама, губитком и смрћу. Због тога не чуди што Радован Вучковић наглашава кобност овог тренутка за даљи развој емотивног стања јунакиње и проглашава га главним кривцем за то што страх постаје

саставни део њеног емоционалног пантеона: „Један страни писац је једанпут рекао како је опасно и тешко остављати деци завете. Рајку Радаковић отац заветује да штеди мислећи да ће је тиме усрећити, а тиме је унесрећује. Родитељских завета се треба ослобађати ако нису позитивни и корисни“ (Вучковић 1994: 56–57).

Несрећно изречен очев савет у јунакињи активира страх од људи, и страх од губитка, који ће се касније, када јунакиња уштеди велику суму новца, транспоновати у страх од крађе. Како би се одупрела том осећању страха и беспомоћности, она предузима мере штедње и крупним корацима креће пут тврдичлука, себичности и патолошке потребе да штеди у свакој прилици. То је основни разлог због којег проучаваоци примећују да „у њеном тврдичлуку нема социјалних мотива, али има елемената трауме и неурозе, као у каквом Фројдовом клиничком примеру“ (Башчаревић 2017: 100).

Емоција страха условљава сва њена даља поступања, а на наративном плану доприноси динамизацији наратива и употпуњавању сижеа бројним епизодним дешавањима, ликовима и тематско-мотивским целинама. Један од репрезентативних примера јесте епизода сусрета са високим војним чиновником који је дошао Госпођици како би јој тражио зајам. Она га, у страху да јој новац неће бити враћен и да ће изгубити оно што је с муком чувала и одвајала на страну, одбија, што на крају резултира јунаковим самоубиством. Дата епизодна наративна секвенца и њено разрешење провоцирана је јунакињином емоцијом страха и потврђује да, када би њен емотивни хоризонт преправило неко друго осећање, до таквог кобног исхода не би дошло. Исто-времено, емоција страха је и полазна тачка за приповедање о судбини војног чиновника и за Госпођичину емотивну реакцију на њу, што указује колико је приповедање обликовано емоцијама и колико оне чине неизоставан композициони механизам Андрићевог романа.

Даље приповедање открива да се јунакињин страх повећава и да мења своје облике како она сазрева и како се мењају историјске и друштвене прилике. Страх од људи је у Рајки веома изражен у послератном Сарајеву и по доласку у Београд, јер је удружен са страхом да се не задеси на удару заједнице. О њему приповедач приповеда директно, али пружа и читаоцу увид у психосоматске реакције јунакиње, какве су ноћни напади панике, осећај да остаје без даха, убрзане срчане радње које треба да буду јасан знак присуства емоције. Њена осећања додатно распламсавају гласине и говоркања о њој као о жени коју треба убити, те је последично томе „страх од сусрета са људима био [је] јачи од свега другог“ (Андрић 1963: 164). Како се нижу промене у спољашњим околностима, у јунакињи се емоције интензивирају, што утиче и на начин на који се она осећа у одређеном простору. Вешто око приповедача такве промене детектује и приповедајући о простору у којем јунакиња живи, демонстрира читаоцу колико емоције мењају објективну слику Сарајева и Београда. Стога Тошовић примећује да за јунакињу можемо везати топофобије, као просторе асоцијативно повезане са непријатним емоцијама, и топофилије, као места сигурности и позитивних емотивних

сензација (Тошовић 2017: 75). Он изводи закључак да „Рајкине топофобије нису клаустрофобичне (нема страха од затвореног простора), већ су једним делом агарофобичне (постоји специфичан, тврдичлуком условљен страх од отвореног простора, јавних места с мноштвом људи), а другим охлофобичне (присутан је страх од посебне врсте људи – крадљиваца)“ (Тошовић 2017: 75).

Иако је наведени закључак исказан у контексту проучавања хронотопа и поетике простора, сматрамо га значајним увидом, јер прецизно детектује природу емоција и показује како простор јесте сегмент приче који је обликован емоцијама јунака. Завршетак романа недвосмислено указује на оправданост ових тврдњи, јер јунакиња у простору своје куће, уређене према њеној вољи и осигуране најновијим бравама и решеткама, у простору у којем би требало да осећа сигурност, трагично окончава свој живот, дозвољавајући да страх преузме контролу над њом и убеди је да се у њеном простору налази крадљивац. На тај начин је затворен круг између различитих врста страхова са којима се јунакиња суочавала, јер су они прерасли у један јединствени егзистенцијални страх, који је утицао на јунакињину смрт, док је на приповедном плану потцртано на који начин емоција утиче и обликује композиционе елементе као што су увод и завршетак приче.

Ипак, треба поменути да не страхује само Рајка, већ да приповедач у роману *Госпођица* сведочи о томе да у емотивном хоризонту других јунака постоји ова емоција „која штити голи живот, али га истовремено и загорчава“ (Белановић 2022: 121). Чини се да се у том погледу испољавања страха могу издвојити Рајкина мајка, госпођа Радаковић и трговац Рафа Конфорти. Госпођа Радаковић страхује од промена које су уследиле након смрти њеног супруга, од начина на који њена кћерка води рачуна о домаћинству, опходи се према радницима и слугама, према убогим и сиротим. Приповедач не приповеда детаљно о њеном осећању, али више пута наглашава да је оно присутно на њеном лицу и у њеном погледу: „Стајала је често поред прозора и уплашено и забринута гледала на сокак“ (Андрић 1963: 59). Будући да припада традиционалном, патријархално-хришћанском миљеу, она страхује пред Богом што Рајка све послове обавља самостално, што штеди преко сваке мере, и ускраћује новац сиротињи. На тај начин се приповедање о емоцијама премрежава етичким и религијским питањима, при чему све остаје на констатацији приповедача да мајка не налази снагу да се супротстави кћеркином непожељном понашању. Са друге стране, страх трговца Рафа Конфортија изазван је ратним околностима и близак је Рајкином страху од људи. Како је и сам пре рата био учесник у сумњивим новчаним пословима и машинацијама, он страхује да ће у рату народ оснажен Принциповом побуном устати против њега и покрасти га: „Рафо се нагну ближе и уплашеним шапатом рече: – Дигла се свјетина да пали и пљачка“ (Андрић 1963: 100). Међутим, у наративу не долази до дубље стилизације његових емоција, те не можемо говорити о начину на који оне утичу на причу, њен ток и организациону устројеност. Но, оне јесу важан аспект проучавања, јер заједно са емоцијама госпође Радаковић и Рајке Радаковић, потврђују сложеност

наративног света Андрићевог романа и фину изнијансираност и избрушеност његовог емотивног слоја, који је повезан са емоцијом страха.

4. МОЖЕ ЛИ БИТИ СРЕЋНО *ТЕЛО КОЈЕ ЖИВИ САМО ЗА СЕБЕ И САМО СЕБЕ РАДИ*. Недељка Бјелановић истиче да проблем срећних јунака и осећања среће које је транспоновано у наративу јесте изразито занимљиво поље истраживања, јер често подразумева амбивалентне и не сасвим прецизно дефинисане критеријуме који се примењују у тумачењу (Бјелановић 2022: 205). Стога је неопходно да основно полазиште у проучавању среће у Андрићевом роману буде дефинисање емоције среће, односно успостављање разлике између термина радост и срећа. Дакле, срећу за потребе овог тумачења посматраћемо као „стање и замисао доброг живота“ (Бјелановић 2022: 205), а не као „специфичан тренутак или низ тренутака у причи“ (Бјелановић 2022: 205). Овако схваћена емоција среће кореспондира са Фројдовом идејом да је културни човек „разменио део могућности да буде срећан за нешто сигурности“ (Фролд 1981: 322), али да без обзира на то „свако мора да пронађе свој начин да постане срећан“ (Фролд 1981: 322) и искуси оно што за њега представља добар и сигуран живот.

Намећу се дилеме да ли је Рајка срећна, да ли је искусила живот који одговара њеној визији идеалног живота и колико је могућности да буде срећна жртвовала зарад материјалне сигурности. Судећи према ставу приповедача, она термин среће не познаје, али поседује способност да неко време буде у стању среће: „Кад би реч срећа имала неког значења у њеном животу, могло би се рећи да је у тим данима она била потпуно срећна, срећом кртице која слепо рије кроз мрак и тишину меке земље у којој има доста хране а нема препрека ни опасности“ (Андрић 1963: 129–130). Наиме, приповедач недвосмислено указује на то да јунакиња концепт среће повезује са успешношћу у штедњи, односно могућношћу да не изневери очев завет и да се осећа сигурно због тога што своје потребе своди на минимум, због чега има прилику не само да уштеди, већ и да заради посредством извесних зеленашких послова. Рајка је под утицајем очевих речи дефинисала своју визију лепог живота, која не подразумева хедонистичко уживање у јелу, пићу, новој одећи, изласцима у кафану, опремању животног простора намештајем који одговара последњој моди, већ која је у знаку финансијске независности од других и штедње која ту независност одржава могућом. У том светлу јунакиња је жртвовала део уобичајене среће људи, утемељене на ситним уживањима, за постизање осећаја сигурности, који онда у њој провоцира стање среће. Приповедачев коментар: „Задовољна је самом собом и овим светом у коме свуда и увек има места за штедњу“ (Андрић 1963: 21) директна је потврда да је Рајка остварила и остварује оно што је истински усрећује.

Међутим, осећање среће се не везује само за њен рационални живот, него и за сферу ирационалног, сновитог, несвесног, прецизније за јунакињин сан о стицању милиона, „који све остало у животу засењује и чини споредним“ (Андрић 1963: 83). Тај сан одраз је њене потребе за унутрашњим миром

и резултат је њене процене задовољства сопственим животним околностима. У њему се чак могу препознати и неки елементи среће која није овоземаљске провенијенце, али и жеље да се издвоји из масе и на тај начин умири осећање страха да ће попут оца зависити од помоћи других, а да јој нико неће помоћи. У наративу се инсистира на томе да је јунакиња у сну о милиону изложена дејству среће и неким измењеним психосоматским стањима, која само наглашавају изузетност њене емоције: „Окупана и испуњена тим сјајем, она нити иде нити лети, него лебди негде између поносног хода и чудесног лета. То је тренутак савршене среће, кад са висине постигнутог милиона осећа да не дели више судбину већине људи...” (Андрић 1963: 96–97).

Као што видимо из наведених примера у роману *Госпођица* срећа је емоција која поседује функцију комплексног елемента приче који доприноси развоју карактера, његовом разумевању и динамици текста. Док се страх у наративу обично користи као композициони механизам и доприноси улачавању епизода, односно пружању каузалне мотивације појединих епизода и поступања јунака, Рајкина срећа није тако функционализована. Напротив, емоција среће и задовољства штедњом и одабраним начином живота служи приповедачу пре свега да истакне сложеност, дубину и рељефност њеног карактера. Присуство среће у Рајкином животу не утиче на начин на који ће јунакиња, а онда и читаоци доживети простор и време у које је смештена радња, што је био случај у вези са емоцијом страха. Међутим, као емотивни сегмент приче, срећа пружа читаоцу могућност да темељније сагледа јунакињин карактер из перспективе друштвених, културних и психолошких димензија тога времена и да уочи колико Рајка одступа од типичне представе јунака тврдице. Такође, омогућава читаоцу да увиди у којој мери је способан да разуме емоцију среће, која се разликује у односу на конвенционалну представу овог осећања. Подстиче га да се добро загледа у себе и размисли да ли је срећа нужна само у односу према другоме, или најпре подразумева да човек себи добро чини и живи себе ради, баш као што то Рајка чини.

5. ГДЕ ЈЕ МЕСТО ЉУБАВИ У РАЈКИНОМ ЖИВОТУ. Читајући роман *Госпођица* стичемо утисак да у емотивном хоризонту јунакиње љубави нема, да је она потиснута, да је ишчилела када се Рајка окренула штедњи и занемаривању међуљудских односа, када је одлучила да одбаци емоције и рањивост и окрене се хладној сигурној рационалности. Но, то је само варка у коју читалац бива увучен учесталим приповедачевим инсистирањима на идеји да Рајку кроз живот води разум, а не срце. Уколико се врати у период њеног одрастања, пажљиви читалац увидеће да је постојала љубав детета према родитељу, љубав која је подразумевала Рајкину потребу да оцу препричава своје догодовштине, да буде у његовој близини и да је у том односу проналазила разумевање, сигурност и инспирацију. Посебно се та потреба за афективном блискошћу интензивирала када је сазнала да је отац банкротирао и да је тај догађај оставио неповратне последице на његово здравље и на живот читаве породице: „Нити је он шта говорио нити је смела шта да га пита. Само је

осећала потребу да седи поред њега, сва крута, стегнутих сувих усана, са танком црном бором међу обрвама“ (Андрић 1963: 27). Та љубав видљива је и у очевом настојању да јој на самрти упути савет, да је усмери и ободри, да остане упамћен као родитељ који је желео да је изведе на прави животни пут.

У том кључу занимљиво је да неки проучаваоци, попут Петера Тиргена, развијају хипотезу и о могућој еротској љубави која се развила између ње и оца (ТИРГЕН 1996: 288–294), а чији су доказ телесни гестови и психолошки факти, приметни у сцени опраштања кћери и оца. Тирген сматра да се фрагмент „Једног од тих већ зимских дана десио се необични и судбоносни завет њеног живота. Отац је позвао да приђе ближе, с напором се усправио, погладио је по коси као некад и рекао мирним гласом ...“ (Андрић 1963: 27), може се читати као потврда еротског односа између оца и кћери, због положаја њихових тела, начина његовог миловања већ одрасле девојке, али и мржње према мајци, која у овом фрагменту није именована, али која је присутна у атмосфери (ТИРГЕН 1996: 288–294). Његову тезу следи и Фелистити Рослин, која ће чак отићи корак даље у својим претпоставкама и инсистирати на томе да се у начину на који се Рајка обраћа очевом гробу читује „инвокација која је изречена с оргазмичним интензитетом“ (Рослин према ТИРГЕН 1996: 292).

Било да смо сагласни са њиховим интерпретативним тврдњама или да ипак тежимо томе да однос између Рајке и газде Обрена посматрамо искључиво у контексту родитељске љубави у којој нема примеса еротског, мораћемо да констатујемо да то осећање љубави у јунакињи престаје да постоји са очевом смрћу, те да је њен потоњи живот у знаку потребе да изгубљену љубав на неки начин надокнади. Дакле, у даљем наративном току, љубав према оцу је компензована и транспонована у однос са дајцом Владом, што потцртава јунакињину потребу за љубављу у ма ком облику, али и сугерише да љубав има своје место у устројству приче и да је, попут емоције страха, треба посматрати као кохезивни фактор засебних наративних епизода и извор мотивације поступака и успостављања међуљудских односа између главне јунакиње и других ликова. У друштву дајца Владе, који је свега неколико година млађи од ње, она се осећала сигурном, заборављала је на људску суровост на коју ју је отац упозорио и препуштала се уживању у тренутним активностима као што су одлазак у сладолециницу на Бембаши, шетња градом или брига о јагњету. Иако приповедач ниједном не именује њихов однос, очито је да су ту постојале наклоност и љубав између рођака и вршњака.

Ове епизоде испољавања емоције љубави биће прекинуте Владином смрћу и потиснуте све док Госпођица не буде упознала Ратка Ратковића. Тада ће наратор, служећи се поступком пресликавања, још једном оживети Рајкин и Владин однос, посредством приповедања о Рајкином и Ратковом односу и емоцијама које су се између њих развиле. У начину на који приповедач упознаје читаоце са Ратком и његовим портретом препознаје се идеја да ће тај однос бити компензација за осећања која су пропуштена у младости, што примећује и Корнелије Квас: „Ратко је леп мушкарац, неостварена

и недоживљена љубав Рајкине младости, смео, одлучан и зрео човек који говори о пословима и раду, уклапајући се у Рајкину представу оца; он је плавих, немирних очију, насмејан, и његов изглед буди у њој и мајчинска осећања“ (Квас 2017: 230).

Фигура Ратка Ратковића у Рајкиној визији уједињује очеву рационалност и Владиноу безбрижност и људску топлину, те Рајка према њему испољава осећања блиска љубави и наклоности. О тим емоцијама се не приповеда директно, приповедач не говори о томе да ли се и како оне соматски очитују на јунакињи, већ се оне посредно препознају у жељи да му новчано помогне у покушају да доведе представништво Форда у Београд и у изостанку страха да неко троши новац који је она штедњом стекла и који можда неће успети да надокнади. Ова поступања јунакиње и емоцију која је у њиховом корену, најпрецизније апстрахује коментар наратора: „Али, ево, појавио се човек који јој није ни род ни помозбог, ни брат ни љубавник, и од кога и она сама ништа не тражи и не очекује, а коме даје вољно и радосно онолико колико никад ником није дала ни веровала да би могла дати“ (Андрић 1963: 214).

На Рајкину жалост приврженост према Ратку и идеји да помаже једном младом човеку да „стане на своје ноге“ није била дугог века, уследило је откривање његове преваре и велико разочарење, након којег јунакиња више није показивала своја осећања ни према коме. Без обзира на такав завршетак односа међу њима и на даљи јунакињин живот, као доминантан остаје утисак да је љубав важан део јунакињиног афективног хоризонта, да она доприноси богатству и пуноћи Рајкиног лика, али и да представља незаменљиво наративно везивно ткиво које здружује епизоде у особену причу.

6. ТУГА И МРЖЊА – ДВА ЛИЦА БЕСПОМОЋНОСТИ. Неизоставан део приповедачеве приче о Андрићевој Госпођици јесте стилизација њене туге, емоције под којом се подразумева „душевна бол, душевна патња и жалост“ (РМС према Бјелановић 2022: 189), емоције која „се не да избјећи, а, нарочито, изгледа онда када се живот посвети том бијегу“ (Бјелановић 2022: 189). Очева смрт доноси тужне ноте у Рајкин живот, а она покушава да им се одупре. Приповедач вешто успоставља аналогију између музичких жанрова и емоција које осећа јунакиња, констатујући следеће: „Први месеци после очеве смрти били су тужни, али величанствени као музика посмртног марша, која је тужна, али у исто време и радосна што је живот такав да може да живи и да смртно тугује“ (Андрић 1963: 39). У цитираном одломку посебну пажњу привлачи идеја да је туга емоција која може трајати читавог живота, што говори у прилог томе да је њена природа веома сложена, те да у процесу туговања долази до преклапања и испољавања и других емотивних стања, о чему приповедач непосредно дискутује на маргинама овог романа.

Даље понирање у романескни свет открива читаоцу да јунакиња настоји да суспрегне своју емоцију, да не дозвољава себи да тугује пред другима, али да недељом одлази на очев гроб где се препушта вртлозима туге. На

гробљу, изолована од сарајевске заједнице, она се, попут неких јунакиња Боре Станковића, препушта туговању, испољавању својих емоција, пушта сузе и дозвољава себи да буде оно што јесте. Посебно су дирљиви редови које приповедач посвећује дескрипцији испољавања њене туге, јер се у њима прожимају све три компоненте (вокализација, фацијална експресија и положај тела) које афективни нараторологи сматрају неопходним да би се проживљавање неке емоције опризорило у наративу (Хоган 2011: 3). Тако се Рајкина туга осликава у грчу тела и лица, те у начину на који артикулише своје обраћање оцу:

Из тог повијеног и грленог тела навире у незадрживим таласима сила жена нежности, те чудне снаге која, невидљива а свемоћна, живи у тим slabим створењима, избија из њих у најразноличнијим облицима, и ствара и раствара животе и судбине око себе. Гушећи се од наврлих осећања, Госпођица је топлим, испрекиданим дахом шапутала у своје стиснуте песнице. – Ти! Ти! Ти! У начину на који је модулирала глас изговарајући ту једину и једноставну реч, биле су све скале нежности, бола и жаљења за које је способна једна жена (Андрић 1963: 93).

Осим Рајке, са овом емоцијом се суочава и газда Михајло, њен кум и татор у пословима са новцем. Његова туга није проузрокована губитком вољене особе у физичком смислу, већ на метафоричком плану, јер он тугује због сина који је, пребегавши из Сарајева у Србију, постао боем и песник. И за њега приповедач, као и за Рајку, констатује да се туга читава на његовом лицу, успостављајући интересантну аналогију између његовог тужног лица и израза лица присутних на барокним портретима шпанских мајстора:

Болест, туга за сином и пословне бриге ослабили су газда Михајла и истрошили, али су целом његовом лику дали неко болно достојанство, његово лице са великим, смеђим очима које су увек даље од свега што човека тишти и боли, а што углед и пристојност траже да се прећути, подсећа на ликове шпанских сликара „златног века“ (Андрић 1963: 41).

И његово и Госпођичино туговање уводе причу о беспомоћности човека, о његовој суштинској немогућности да се суочи са губитком и да настави живот након тако преломног догађаја. Они су пример могућности да се унутар једног просторно и тематски ограниченог света уметничког дела, активира широки спектар дилема које се везују за човекова осећања и које су присутна у историји културе од раних почетака, па све до данашњих дана.

На ту, тугом осликану беспомоћност човека пред неминовношћу живота и смрти, пред неправедношћу односа добра и зла у свету, ослања се тематизација мржње која је усмерена према Рајки и свим зеленашима и ратним профитерима, али и верска нетрпељивост, карактеристична за мултиетничку и мултиконфесионалну средину, каква је Сарајево. Рајка осећа ту мржњу заједнице и то у њој развија страх од људи. О томе на који је начин

стилизована верска и међунационална нетрпељивост Андрић је писао и у другим својим романима и приповеткама, али, како примећује Милојевић, приповедање о овој емоцији директно утиче на обликовање времена и простора у роману *Госпођица*:

Базични хронотоп Андрићевих романа укорен је у мултинационалној Босни у којој се супротно утопијском, или декларативно хуманом концепту усаглашавања различитости, инсистира на његовој пренаглашености. Тако различитост постаје литерарно уточиште за причу о ирационалној, али константној и неумољивој мржњи коју гаје представници једне конфесије према другој (Милојевић 2017: 289).

Дакле, на доживљај Сарајева у освит Првог светског рата утиче мржња која влада међу његовим житељима, неспособност да се прихвати и пригрли различитост, што још једном потврђује тачност тезе афективних наратолага да су простор и време наратолошке категорије условљене афективним слојем. Приповедајући о међусобном односу суграђана и негативним емоцијама које тај однос наткриљују, Андрићев приповедач покреће и шире заснована етичка питања односа добра и зла у свету, смештајући причу о Рајки Радаковић у особен културолошко-историјски миље и дајући јој упечатљив уметнички квалитет.

7. ОСЕЋАЊА ЧИТАЛАЦА РОМАНА *ГОСПОЊИЦА*. Читајући роман *Госпођица*, понирући у меандре Андрићевог приповедног света и упознајући се са Рајкиним карактером, мислима, емоцијама и поступцима, читаоци развијају емпатију према главној јунакињи. Иако дубоко свесни да је она негативан карактер, да у тврдичлуку као карактерној особини не постоји компонента која би изазвала саосећање и истинско разумевање, да им у стварном животу таква особа не би измамила емпатичан став, они, готово привучени каквом магнетном силом, испољавају наклоност према Госпођици и траже узроке и разлоге којима би оправдали¹ њена животна начела и поступања у међуљудским односима. Овај феномен читалачке емпатијске реакције према негативним осећањима и стањима ликова у роману, како запажа Снежана Божић, по правилу је учесталији у односу на емпатијску реакцију провозирану позитивним емоцијама актера, упркос томе што се са негативним осећањима и стањима читаоци не идентификују (Божић 2020: 303). Потенцијално објашњење ове појаве пружио је Никола Милошевић у студији *Нејатајиван јунак* (1965), где претпоставља да „привлачна снага негативног

¹ Потреба да читаоци оправдају поступање јунака може се тумачити и као облик њиховог сажалења над јунакињом, али и као истинске жеље да сами разумеју и осете оно што је она осећала, због тога, као што то у својој студији напомиње и Сузан Кин, не инсистирамо на успостављању разлике између *уосећања* и *саосећања* (КЕЕН 2007: 5), већ обе потенцијалне емоције читаоца сводимо под термин емпатијског одговора у свој његовој пуноћи значења.

јунака јесте специфичан облик у коме се изражавају читаочева етика и читаочево осећање саучешћа. Правдајући негативног књижевног јунака, човек показује оно што је добро у њему самом“ (Милошевић 1965: 10). Међутим, он допушта и могућност да привлачност књижевних „негативаца“ почива на преимућству које имају у односу на читаоце и уопште људе изван литеарног света, што је последица чињенице да су у њима „оваплоћене извесне вредности које се налазе с оне стране добра и зла, с оне стране саучествовања и сажаљења“ (Милошевић 1965: 11).

С друге стране, једна од најутицајнијих афективно-нараторских проучавалаца и утемељитеља *теорије наративне емпатије* (theory of narrative empathy), Сузан Кин, овај феномен објашњава, истичући као примарну људску радозналост и склоност ка истраживању онога што није искуствено блиско или познато. Она признаје као могућност да „фикцијске околности дозвољавају истраживања негативних осећајних стања која би у другим случајевима била избегнута или потиснута из личних или социјалних разлога“ (КЕЕН 2007: 72) и да због тога читаоци негују потребу и склоност ка емотивном додиру са негативним карактерима. Осим тога, ова ауторка инсистира на томе да развоју емпатијског одговора доприносе и наративне технике које јачају емпатијски потенцијал ликова и наративних ситуација. Неке од тих наративних техника уско су повезане са начином наратива и подразумевају употребу првог лица једине, док су друге више усмерене на језичко-стилски аспект приповедања, тј. на употребу и избор речи приликом именовања јунака, изградње његовог портрета и карактера, дочаравања радње и поступака ликова и сл. Такође, у проучавању је примећено да „од значаја за емпатијску носивост приповедних ситуација могу бити природа посредовања између аутора и приповедача, имплицитна позиција приповедача, његов однос према ликовима, унутрашња или спољашња перспектива ликова, као и начин представљања њихове свести“ (Божић 2020: 304–305).

Зато се као једно од централних у интерпретацији емпатије коју читаоци осећају према Андрићевој јунакињи намеће питање који од наведених наративних елемената највише доприносе изазивању емпатије код читалаца тј. шта је то у приповедању о Рајки толико привлачно читалачкој пажњи. Како смо у поглављу о емоцијама приповедача претходно нагласили да је за овај роман карактеристична приповедна ситуација која подразумева да о јунакињи приповеда дистанциран свезнајући глас који повремено напушта статус свезнања и приклања се перспективи јунакиње, односно сарајевског и београдског колектива, стиче се утисак да провокаторе емпатијског одговора код читалаца не треба тражити у уско постављеним наративним техникама, већ у језичко-стилском аспект наратива и начину на који приповедач одлучује да представи јунакињу. Чини се да инсистирајући на њеном именовању посредством надимка, приповедач иницира првобитну емпатијску реакцију, будући да читаоца уводи у простор Другог, маргинализованог, необичног и неусталеног које овим именовањем одражава различитост која је угрожена, коју треба заштитити. Необичност појаве пословне жене почет-

ком двадесетог века, усмерене на послове са новцем, зеленаштво и штедњу, неостварене у конвенционалним улогама супруге и мајке вешто је сведена на именовање „госпођице“, које је читаоцу знак да покуша да разуме различитост, у себи осети емоције са којима се таква индивидуа суочава у једном прилично конзервативном друштвеном миљеу и развије саосећање, схваћено као специфична врста жаљења због онога што јунак пролази и што му задаје бол или бар читалац очекује да би требало да му зада бол (КЕЕН 2007: 5).

Осим јунакињиног именовања, јаким местом у тексту, местом које провоцира емоције читалаца може се сматрати начин на који приповедач дочарава разговор између оца и кћерке на самртничкој постели. У дирљиво стилизованој епизоди опраштања, остављања опорукe и суочавања са материјалним и људским губитком наратор поставља акценат на очев савет како да се Рајка опходи у даљем животу и како да не дозволи да зависи од милости других људи, већ да увек буде материјално обезбеђена. Начин на који ове речи остављају траг на Рајкиној души, мењајући њен поглед на живот и усмеравајући даља поступања, као и чињеница да у свакој наредној епизоди у којој јунакиња треба да донесе одлуку, повезану са давањем или улагањем новца, приповедач извор психолошке мотивације њеног поступања темељи управо у очевом савету, доприноси томе да читалац истински разуме разлог њене прекомерне штедње и тврдичлука. Како уочава Милана Поучки, „ми смо као читаоци сведоци колико се чврсто и непоколебљиво Госпођица држала очевих речи“ (Поучки 2017: 357) и због тога у нашој свести Рајка надмашује типизовану представу јунака тврдице, којој се подсмевамо и коју жалимо, већ постаје индивидуа чије поступке правдамо животним околностима и траумом губитка коју је преживела у кључним годинама адолесценције.

Захваљујући томе, ми развијамо осећање које подражава емоцију коју она осећа сваки пут када је потребно да да новац, проживљавамо страх близак њеном страху од изневеравања очевог завета и од губитка егзистенцијалне сигурности и наш одговор на то јесте емпатија и потреба да је оправдамо и заштитимо од осуде. Приповедачеви вешти маневри усмеравају емоције читалаца према Рајки, подстичући их да искажу емпатију и разумевање. Тако се успоставља разлика између читалаца и јунакињиног романескног окружења које нема разумевања за њене поступке и животну судбину. У својој интерпретацији Поучки инсистира на овој разлици, те примећује да су: „Нама као читаоцима, посредством свезнајућег приповедача, јасни узроци и поводи за последице какве су настале. Међутим, људи у Сарајеву не могу да нађу оправдање за Радаковићеву, иако су упознати са оним што јој се догодило“ (Поучки 2017: 358). Мада је наведени став изречен у контексту другачијих анализа од оних којима се бави афективна наратологија, сматрамо да је њиме најбоље посведочено како наративна стратегија мења читаочев емотивни одговор на прочитано. Да је Рајкино поступање приказано искључиво из перспективе сарајевске раје и београдског колектива или да приповедач није посветио пажњу епизоди растанка оца и кћери и није је

изнова варирао у другачијем контексту и читаоци би вероватно осећали мржњу, презир, гађење, неразумевање или подсмех који осећају људи у Сарајеву, а не саосећање, емпатију и наклоност.

Једини тренуци у којима читаоци напуштају свој емпатијски одговор, у којима се пробија заштитни зид разумевања и саосећања, јесу епизоде у којима се Госпођица бездушно и снисходљиво опходи према просјацима и према мајци. То су наративни фрагменти у којима етички аспект превазилази афективни, будући да су именоване ситуације толико укорене у колективном бићу као оне које представљају прекорачење, превазилажење дозвољене или подразумеване границе људскости. У читању тих епизода читалац развија негативно конотирано сажаљење, не одобрава Рајкино поступање и не налази оправдање у психолошкој мотивацији траумом. Иако је у психолошким проучавањима уврежена дефиниција трауме која подразумева да је реч о једном од најкомплекснијих психичких механизма узрокованих догађајем или низом догађаја који својом страховитом снагом нарушавају дотадашњи начин поимања света појединца, његов етички и емотивни систем и буде у њему осећај угрожености и беспомоћности (РЕК 1991: 65) и иако због тога не би требало да буде изненађујуће што Радаковићева након трауме очеве смрти више не поседује основне етичке вредности, ипак читаоци праве уступак у овим епизодама и пружају другачији емотивни одговор. Томе несумњиво доприноси и понашање самог приповедача, јер у тим тренуцима приповедно тежиште усмерава ка реакцији самих просјака, њене мајке и околине, ка осликавању њихових размишљања и осећања, а не ка подсећању читаоца на трагични догађај у Рајкином животу који је довео до њене потребе да не дарује просјацима или да мајци ускрати чак и испијање кафе и разговор са рођацима. Очигледно је да приповедач у тим тренуцима заузима став који се рефлектује и на читаоце, а који подразумева да се оцрта на поступања у његовом систему вредности не могу оправдати и мотивисати у позитивном кључу.

Међутим, осим емпатије и повремених сажаљења, гађења и неодобравања Рајкиних поступака, читаоци упознати са Андрићевим приповедним светом осећају и страх, или прецизније бојазан за јунакињу, посебно у епизоди њеног упознавања и новчаног помагања Ратка Ратковића. У тим наративним деоницама препознаје се набој напетости и неизвесности, страховања за јунакињину судбину, зато што она одступа од уобичајених активности и препушта се облицима понашања који јој нису својствени, који су у суштој супротности са њеним мерама штедње и опреза. Довољно је да се читаоци присете пишчеве приповетке „Труп“ у којој Челеби-Хафиз страда онда када одлучи да учини вероватно једино добро дело у своме животу, да неименовану Сиријку поштеди смрти, да јој помогне да преживи, да одступи од свог начела да је потребно уништити све и сваког пред собом. Тада се присећају речи наратора именоване приповетке да „у сваком минуту у животу човјека постоји могућност да човјек погријеши, колико за длаку погријеши, али то је доста за његову смрт и потпуну пропаст“ (Андрић 2012: 209). Мада

Рајка из познанства са Ратком и новчаног покровитељства његових опијања у „Касини“ излази снажнија и одлучнија и читаоци осећају да је бојазан за јунакињу прошла, да је она успела да превазиђе кризу и знађе решење за ситуацију у којој се била нашла, мисао о могућој грешки остаје у њиховој свести и изнова оживљава током читања завршетка романа. Јунакињина погрешна процена да се у њеном стану налази лопов који узима њен новац јесте грешка која ју је коштала живота, а за читаоце својеврстан сигнал да је страховање за јунакињу било оправдано, што је и повод да изнова активирају емпатијски одговор према прочитаном. Оцртана амплитуда емоција читалаца која варира од првобитне емпатије, саосећања и сажаљења према Рајки, преко емоција мржње, гађења, саблажњавања и чуђења над одређеним облицима њеног понашања до страха и бојазни за њен живот и поновне емпатије због краја њене егзистенције јесте потврда квалитета и умешности одабира наративних техника и стилско-језичких средстава, доказ уметничке вредности и посебности Андрићевог романа *Госпођица*.

ИЗВОРИ И ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

- Аврамовић, Марко. На Дрини ћуприја и канон. Бранко Тошовић (ур.). *Андрићева ћуприја*. Грац: Институт за славистику, 2013, 153–166.
- Андрић, Иво. *Госпођица*. Београд: Просвета, 1963.
- Андрић, Иво. *Сабране њриповејке*. Београд: Завод за уџбенике, 2012.
- Белановић, Недељка. *Наративни сенјиментии*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2022.
- Божич, Снежана. Емпатијско-етички модел читања у настави књижевности. *Књижевна историја* год. 52 бр. 170 (2020): 295–318.
- Вучковић, Радован. *Писац њовори својим делом*. Београд: БИГЗ, 1994.
- Вучковић, Радован. *Велика синџеза о Иви Андрићу*. Београд: Алтера, 2011.
- Димитријевић, Коста. *Иво Андрић*. Горњи Милановац: Дечје новине, 1981.
- Ђукић Перишић, Жанета. *Писац и њрича*. Нови Сад: Академска књига, 2012.
- Ђукић Перишић, Жанета. *Небо над Београдом – Андрић и њресјоница*. Београд: Вукотић Медиа, 2022.
- Квас, Корнелије. Осећање и мишљење у Андрићевој Госпођици. Бранко Тошовић (ур.). *Андрићева Госпођица*. Грац: Институт за славистику, 2017, 223–236.
- Меић, Перина. Госпођица – кроника једног времена. Бранко Тошовић (ур.). *Андрићева Госпођица*. Грац: Институт за славистику, 2017, 249–272.
- Милолевић, Снежана. Неканонизована другост. Бранко Тошовић (ур.). *Андрићева Госпођица*. Грац: Институт за славистику, 2017, 289–302.
- Милошевић, Никола. *Нејативан јунак*. Београд: Вук Караџић, 1965.
- Павловић, Лепосава Бела. Сећања на Иву Андрића. Жанета Ђукић Перишић (ур.). *Ко је био Иво Андрић (сећања савременика)*. Нови Сад: Академска књига, 2023, 39–62.

- Поучки, Милана. (Не)мужаствена Рајка Радаковић – некад и сад. Бранко Тошовић (ур.). *Андрићева Госпођица*. Грац: Институт за славистику, 2017, 351–388.
- Тошовић, Бранко. Госпођица као простор простора. Бранко Тошовић (ур.). *Андрићева Госпођица*. Грац: Институт за славистику, 2017, 17–96.
- ТИРГЕН, Петер. Роман Госпођица Иве Андрића: психологија, симболика, поређење текста. *Свеске Загужбине Иве Андрића* год. 15, св. 12 (1996): 281–305.
- ФРОЈД, Сигмунд. *Нелагодност у култури*. Нови Сад: Матица српска, 1981.
- ЦАЦИЋ, Петар. *Иво Андрић: Есеј*. Београд: Завод за уџбенике, 1996.
- HOGAN, Patrick. *Affective Narratology – The Emotional Structure of Stories*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2011.
- KEEN, Suzan. *Empathy and the Novel*. Oxford: University Press, 2007.
- РЕК, Skot Morgan. *Ljudi laži*. Novi Sad: IP Svetovi, 1991.

Maša Petrović

EMOTIONAL LANDSCAPE OF THE IVO ANDRIĆ'S NOVEL THE WOMAN FROM SARAJEVO

Summary

The performed interpretation of Andrić's novel *The Woman from Sarajevo* tended to apply the affective-narratological concept of the emotional landscape, and consequently to emphasize the emotional layers of the text as an essential compositional and narrative aspect of the literary achievement. We shed light on the emotions of the implicit author, discussing the writer's efforts to conceal and creatively transpose personal experience, but also his attitude that the careful reader will find and recognize the writer in every work. Then we established the narrative profile of the novel, trying to figure out what emotions provoke the narrator to tell the story of the unusual heroine Rajka and her unusual life, marked by austerity and material sacrifices. We paid special attention to the interpretation of the emotional profile of the heroes, that is, their manifestations of fear, happiness, love, sadness and hatred, actualized in Andrić's novel. Looking at different emotional manifestations, we aimed to demonstrate the essential dependence of the narrative, motivation and chronotope on the emotions of the narrative instances and the actors themselves. We ended the observation of the novel's emotional landscape by illuminating the readers' emotions and contextualizing empathy as their dominant response to the read text. We emphasized that empathy is particularly interesting because it is directed towards a negative character, marked by stubbornness, a character towards which in real life it would be difficult for us to show understanding and compassion. Finally, the overall goal of our affective-narratological reading of Andrić's novel was not only to look at the emotions of the narrator, characters and readers, but it was an effort to re-examine previous readings of this work, to re-contextualize some insights of earlier

scholars who have as their subject the emotions of the hero and readers, to provide new perspectives in the study of this achievement, but also to contribute to the understanding of affective narratology as a theoretical concept in the interpretation of literary works using a concrete example from Serbian literature.

Keywords: Ivo Andrić, *The Woman from Sarajevo*, affective narratology, emotional landscape, emotions of narrators, heroes and readers.

Мср Маша Петровић
Истраживач сарадник
Институт за српску културу у Лепосавићу
masapetrovic01084@gmail.com