

КЊИЖЕВНА

LVIII 2025 187
ИСТОРИЈА

Часопис за науку о књижевности

Historia Literaria
 Historia Literacka
 Storia letteraria
 История литературы
 Histoire littéraire
 Literary history
 Literaturgeschichte

ЧИТАЊЕ ТРАДИЦИЈЕ

*Писци костимографи***Драгана Б. Вукићевић**

Писци костимографи

Снежана М. Милосављевић Милић

У литерарној гардероби.

Књижевне представе одеће и одевања

Александра Матић

Одећа као знак другости:

имаголошко читање женских путописа са Балкана

Ана Д. Козић

Изглед и унутрашњост:

одећа и ерос у романима Бориса Станковића

Недељка В. Бјелановић*Друи обичаји, друи ношња*: преоблачење јединке и друштва у прози Милице Јаковљевић Мир-Јам**Јана М. Алексић**

Симболичка функција одеће

у романескној прози Горана Петровића

СТУДИЈЕ, ОГЛЕДИ, ПРИЛОЗИ

Мина М. Ђурић

Инострана истраживања дела Милорада Павића као основа теоријско-интерпретативних одређења нелинеарне књижевности

Мирјана М. Бечејски, Марија С. Јефтимјевић

(Наративна) емпатија у роману

Ожљак Светлане Велмар-Јанковић**Ливија Екмечић**Подтекст као интерпретативни кључ драме *Бој на Косову* Љубомира Симовића**Тамара Љујић**

Обрачун без дистанце:

историја у драмама Синише Ковачевића

Nikolina Gunjević Kosanović

Italocentrične naracije egzila: povijest, identitet i književnost zadarskih Talijana

Жељко Тешић

Слика Француске и Париза у прози

Јована Дучића

Miriam SetteCreative Multiplicity and Narrative Epistemology in George Eliot's *The Lifted Veil***Ugo Perolino**

Il reale, la forza, l'individuo. Nicola Chiaromonte e la critica della modernità di massa

КОНТЕКСТИ

Милан Просен

Између две сеобе – руски ампир на српском тлу

Милица Б. Мојсиловић

Одвајање сенке: о двојницама у приповеци

„Видосава“ Миомира Петровића и филму

Лейширица Ђорђа Кадјевића**Luca Stirpe, Valeria Varriano**Pearls of Oil Amidst Verses and Images: a Journey Through the Cultural Meanings of *Ganlan* 橄欖 in China

ГРАЂА

Теодора Ристоски

Југословенско-француска књижевна сарадња у периоду од 1946. до 1948. године

ОЦЕНЕ, ПРИКАЗИ, БЕЛЕШКЕ

АПЕНДИКС



LVII 2025 187

КЊИЖЕВНА ИСТОРИЈА

Часопис за науку о књижевности

ЧИТАЊЕ ТРАДИЦИЈЕ: *Писци костимографи* (приредила Драгана Б. Вукићевић)

Драгана Б. Вукићевић: Писци костимографи (9–19)

Снежана М. Милосављевић Милић: У литерарној гардероби. Књижевне представе одеће и одевања (21–36)

Александра Магић: Одећа као знак другости: имаголошко читање женских путописа са Балкана (37–52)

Ана Д. Козић: Изглед и унутрашњост: одећа и ерос у романима Борисава Станковића (53–70)

Недељка В. Бјелановић, *Дрући обичаји, друћа ношња:* преоблачење јединке и друштва у прози Милице Јаковљевић Мир-Јам (71–87)

Јана М. Алексић, Символичка функција одеће у романескној прози Горана Петровића (89–101)

СТУДИЈЕ, ОГЛЕДИ, ПРИЛОЗИ

Мина М. Ђурић, Инострана истраживања дела Милорада Павића као основа теоријско-интерпретативних одређења нелинеарне књижевности (105–122)

Мирјана М. Бечејски, Марија С. Јефтимијевић, (Наративна) емпатија у роману *Ожљак* Светлане Велмар-Јанковић (123–144)

Ливија Екмечић, Подтекст као интерпретативни кључ драме *Бој на Косову* Љубомира Симовића (145–165)

Тамара Љујић, Обрачун без дистанце: историја у драмама Синеше Ковачевића (167–183)

Nikolina Gunjević Kosanović, Italoцентричне naracije egzila: povijest, identitet i književnost zadarskih Talijana (185–200)

Жељко Тешић, Слика Француске и Париза у прози Јована Дучића (201–223)

Miriam Sette, Creative Multiplicity and Narrative Epistemology in George Eliot's *The Lifted Veil* (225–238)

Ugo Perolino, Il reale, la forza, l'individuo. Nicola Chiaromonte e la critica della modernità di massa (239–252)

КОНТЕКСТИ

Милан Просен, Између две сеобе – руски амбир на српском тлу (255–274)

Милица Б. Мојсиловић, Одвајање сенке: о двојницама у приповеци „Видосава“ Миомира Петровића и филму *Лейтирица* Ђорђа Кадјевића (275–292)

(НАРАТИВНА) ЕМПАТИЈА
У РОМАНУ *ОЖИЉАК*
СВЕТЛАНЕ ВЕЛМАР-ЈАНКОВИЋ

Институт за српску
културу Приштина –
Лепосавић

Апстракт: Полазећи од порекла и дефиниције појмова *емпатија* и *наративна емпатија*, као и најзначајнијих проучавалаца овог интердисциплинарног феномена, у раду се поставља и аргументује хипотеза да је *Ожиљак* Светлане Велмар-Јанковић роман који подстиче наративну емпатију користећи у наратологији познате приповедне поступке, средства и технике, али и роман који емпатију тематизује. Пратећи одрастање јунакиње-нараторке у породици „пропале буржоазије“ пред крај и након Другог светског рата (због чега је и сама ауторка у „Поговору“ другом издању овај роман одредила као причу о одрастању), читалац прати трауматичне догађаје који се преламају кроз њену свест, утичу на формирање њене емпатичне личности и стицање самосвести, јер реч је о девојци која се у том најосетљивијем периоду живота непрестано сусреће са смрћу и патњом, која патњу других интензивно проживљава, промишља, кроз њу изграђује свој идентитет, завирује у сопствено биће и долази до самопознања. Будући да визије, снови и сновиђења јунакиње представљају симболички приказане, али изузетно значајне приповедне ситуације и стања свести у којима се она открива као емпатички субјект, посебан одељак рада посвећен је њиховом тумачењу у контексту аналитичке психологије Фројда и Јунга. Тумачење сновидних слика у роману *Ожиљак* показује се као средишње место наративне емпатије и индивидуације, што омогућава шире сагледавање овог поступка у контексту целокупног белетристичког опуса Светлане Велмар-Јанковић.

Кључне речи: Светлана Велмар-Јанковић, *Ожиљак*, (наративна) емпатија, приповедни поступци, породична трилогија / тетралогија, снови, Јунг, архетипови, психоанализа, индивидуација

1. Емпатија и наративна емпатија²

Иако ни феномен ни термин нису нови, у последњих неколико деценија *емпатија* се нашла у жижи интересовања јавности и истраживачком фокусу различитих научних дисциплина, међајући

1 Рад је написан у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеном са Министарством науке, технолошког развоја и иновација РС број: 451-03-136/2025-03 од 27. 1. 2025. године.

2 О (наративној) емпатији опширније смо писали у књизи *Неки стварни и могући светови*, посебно у поглављу „Наративна емпатија у документарним и фикционалним формама приповедања“ (Бечејски 2022: 125–163). Овај одељак представља сажетак најважнијих закључака, који су нам неопходни и за тумачење (наративне) емпатије у роману *Ожиљак*.

делимично и опсег и садржај појма. (По свој прилици, разлог томе је стварни недостатак емпатије међу људима.)

Пореклом из естетике, овај термин употребљаван је најпре у рецепцији уметничких дела за емоционално стапање особе с објектом њеног естетског доживљаја. Будући да припада сфери осећања – *емпаѿија* (грч. *εν* – у и *παθος* – осећање, страст) дословно значи уосећавање, уживљавање – данас се њеним примарним подручјем сматра психологија, где се најкраће дефинише као способност да се емоционално разуме шта друга особа доживљава. Емпатија, дакле, означава процес непосредног уживљавања у ситуације и емоционална стања других (Hofman 2003: 13), те се оправдано сматра и једном од моралних емоција (Deigh 1995: 743–763).

Један од најзначајнијих проучавалаца овог феномена, психолог Мартин Л. Хофман скреће пажњу на то да емпатија представља синтезу емпатијског афекта и когнитивног поимања другог, што значи да доживљај емпатије зависи колико од афективне, толико и од когнитивне зрелости и способности особе (да се стави у туђ положај, да препозна и разуме стања свести и осећања других), наслеђених особина, личног искуства, социјалног и културног окружења (Hofman 1984; Keen: 2006: 208; Kostić 2014: 17). У књизи *Емпаѿија и морални развој* он брани хипотезу да је емпатија основа моралних врлина и алтруистичког понашања. Као емотивна реакција на патњу друге особе, најпре се јавља *емпаѿијска нејријајности* (нека врста одговорности или осећаја кривице), које емпатизер настоји да се ослободи тако што ће прекинути или олакшати туђу несрећу. Захваљујући емпатији, људски егоизам претвара се у алтруизам, сматра Хофман, те од ње зависе многи наши морални судови и одлуке. Психолог посебно истиче значај приче за развој емпатијске моралности, која се даље трансформише у „врћу когницију“ – емпатијску реакцију на неправду (Hoffman 2003: 238).

Савремени проучаваоци увидели су да се емпатија може ваљано изучавати само интердисциплинарно, те су се у истраживања овога феномена укључили, поред естетичара и психолога, и етичари, (когнитивни) наратолози, социолози, педагози, психијатри, неуролози и др. Иако сви они сматрају да књижевност и наративна емпатија имају изузетно значајну улогу у подстицању моралности, Хофман и етичарка Марта Нусбаум признају да је емпатија тешко доказива конкретним алтруистичким деловањем читалаца у реалној егзистенцији. Наратолози који су се бавили овим феноменом видели су свог претечу у Вејну Буту (*Реѿорика ѿрозе*), док је главну струју теоретичара наративне емпатије предводила Сузан Кин студијом *Емпаѿија и роман*. Њен нацрт за типологију наративне емпатије ослања се на сличне поделе у психологији и психијатрији (Keen 2006; уп. Kostić 2014: 15). Посткласични наратолози Моника Флудерник, са својом теоријом о искуству и наративности, Мари-Лор Рајан, са

теоријом *урањања* – „тим кључним местом актуелних расправа у оквиру афективне наратологије“ (Milosavljević Milić 2016: 214),³ Марк Гарнер, Лиза Заншајн и други теоретичари ума, бавили су се изучавањима која такође припадају поменутом подручју, те се вишеструко преплићу са теоријом наративне емпатије. Код нас су ова изучавања још увек веома скромна и ослањају се на пионирски подухват Снежане Милосављевић Милић и њених студената окупљених око Центра за наратолошке студије.⁴

Преиспитујући хипотезу да „емпатијска читалачка искуства започињу ланчану реакцију која води до зреле емпатије и алтруистичког понашања“ (Keen 2006: 213), у раду „Теорија наративне емпатије“ (2006), и на његовим основама насталој књизи *Емпатија и роман* (2007), теоретичарка књижевности Сузан Кин разматра и надограђује постојећу теорију наративне емпатије. У њеном фокусу налазе се књижевне технике и поступци који емпатију подстичу. Уочљиво је да оне наративне стратегије које омогућавају или олакшавају процес емоционалног *урањања* – „сцена насупрот сажетом прегледу, унутрашња и променљива насупрот спољашњој фокализацији, дијалог и доживљени говор насупрот стилски неутралном индиректном говору, проспективно приповедање у првом лицу (из перспективе јунака или наратора) насупрот нараторовом ретроспективном приповедању, потпуно обликовани и видљиви приповедачи насупрот ’бледоликим’ приповедачима, приказивање насупрот казивању“ (Milosavljević Milić 2016: 216; в. Ryan 2001: 133) итд. – највише доприносе наративној емпатији (уп. Keen 2006: 207–236; Keen 2007).

Приликом новијих експерименталних истраживања људске способности читања ума научнике је изненадила емпатичка прецизност у препознавању осећања других (Keen 2006: 220),⁵ чиме је започето научно објашњење најважније етапе процеса читања: на који начин читање изазива живу симулацију стварности и реципијенту пружа реално недоступно искуство да „живи“ у другим световима, да „уђе“ у туђе мисли, да доживи не само акције него и осећања и фрустрације јунака *као да* су стварне. Све ово, наравно, још увек није доказ спекулација о алтруистичком деловању наративне емпатије, али би могло бити њихова полазна тачка.

3 Концепт *урањања* у наративне светове заснован је на четири основне парадигме: метафори о одласку и губљењу у свету књиге, могућим световима, игрању улога *као да* и менталној симулацији: имагинарна реалност текста доживљава се *као да* је стварна захваљујући читалачкој способности менталне симулације (Ryan 2001: 113, 200), те, на њеном темељу, уживљавања у емоционална стања других – *наративне емпатије*.

4 На вишеструко преплитање теорија *урањања* и наративне емпатије указала је Мирјана Бојанић Ђирковић у књизи *Чињалац у науци о књижевности* (2020: 248–256).

5 Истраживања емпатичких одговора на бол друге особе показала су да „емпатија посредује део мреже бола који је повезан са афективним квалитетом бола, али не и са његовим чулним особинама“ (Keen 2006: 209).

Као најзначајнија компонента емоционалне интелигенције, емпатија је и огледало самосвести јер познавање сопствених емоција представља основу за емпатичко ишчитавање туђих осећања. Али несумњиво важи и обрнуто: емпатија нам помаже да у себи откријемо мноштво нијанси осећања која нисмо слутили да постоје и која можда још нису ни именована. Стога је њен значај у процесу одрастања и индивидуације немерљив. Ако (наративна) емпатија омогућава аутентичан доживљај нечијег емотивног искуства и интуитивно тумачење „места неодређености“, онда је овај феномен један од најдрагоценијих бенефита читања, односно рецепције наратива.

2. Роман о емпатији и наративна емпатија

У истраживачком фокусу овога рада налази се емпатички наратив у роману *Ожиљак* (1956) Светлане Велмар-Јанковић (тачније, прерађена верзија романа из 1999. године), на чијем примеру се преиспитују наведене претпоставке о емпатији. Ауторка је у „Поговору“ другом, прерађеном издању истакла да је то прича о одрастању јер

[Љ]удско биће никада није тако рањиво као у сопственој раној младости, нити тако спремно да се, у самоћи и патњи које доноси одрастање, тако предано бави суштинским питањима живота и смрти (Велмар-Јанковић 2002: 259–260).

Тематски гледано, *Ожиљак* јесте роман о одрастању у друштвено специфичним, ратним и поратним околностима, али је исто тако и роман о емпатији, будући да је аутодијегетички приповедач девојчица која се у том најосетљивијем периоду живота непрестано сусреће са смрћу и патњом, да патњу других интензивно проживљава, промишља, кроз њу изграђује своју личност и идентитет, завирује у сопствено биће и долази до самопознања. Уз то, она је страствени и емпатични читалац необично богатог читалачког искуства за своје године, те сањач који сања емпатичне снове. Дакле, реч је о роману који, осим што изазива наративну емпатију – емпатију и тематизује.

Најпре ћемо размотрити примењене технике и приповедне поступке који подстичу наративну емпатију, као и приповедне ситуације у којима се *ја*-приповедач *Ожиљка* открива као емпатички субјект, а потом настојати да, у контексту аналитичке психологије, протумачимо значење јунакињиних емпатичних визија, снова и сновиђења.

1) У погледу композиције, роман има дневничку форму у којој се прецизно разликују три дела. Први обухвата радњу која се одвија у последњим месецима немачке окупације и током савезничког бомбардовања Београда, и траје до ослобођења. Други део приповеда о животу јунакиње и њене породице у периоду одмах након

ослобођења и уласка Црвене армије у Београд (последња два месеца 1944. и прва половина 1945. године), о прогону сарадника окупатора али и припадника грађанске класе, којој нараторка припада, као и о њеној првој школској години у комунистичкој Југославији, испуњеној социјалном изолацијом и борбом за место у новом друштву, стрепњама и страховима, дружењима и разочарањима. У првом и другом делу романа поглавља су обележена прецизним датумима, месецима, или су пак дани „без датума“, што може бити алузија на индивидуалну и колективну дезоријентисаност. Трећи део романа није обележен датумима, изузев Витомировог писма које је датирано 26. фебруара 1946. године, а писано је у Куманову; то је једина монолошка форма у којој фокализација није преломљена кроз свест девојчице-наратора, јер чак и онде где се привидно појављује треће лице, под плаштом свезнајућег приповедача налази се јунакиња.⁶

У ова поглавља уметнути су одељци „Снови“ (3) и „Сновиђења“ (5), као и два одељка насловљена „Разговор пет ја“ и „Рус говори себи“. Њихов распоред понекад чини композицију лабавом и ремети ритам казивања, што примећује и сама ауторка у „Поговору“ пре рађеном издању романа, напомињући да га је оставила неизмењеним јер је њој *ондашњој* највише било стало управо до тог значењског слоја (несвесног) који казују снови и сновиђења (Велмар-Јанковић 2002: 256). У погледу технике приповедања запажају се утицаји романа тока свести, француског *новој романа*, Фројдовог и Јунговог учења („чудо“, тј. принцип синхроничитета, који ће постати једно од поетичких начела списатељице),⁷ али и егзистенцијализма, о чему ауторка такође експлицитно сведочи.⁸

„Разговор пет ја“ (Велмар-Јанковић 2002: 76–82), који припада најбољим страницама романа, и игра претварања (са шалом) нису ништа друго до метафоре и алегорије процеса индивидуације и трагања за идентитетом кроз унутрашњу борбу, спознање света и самопознање (*ожилјак* је симбол порекла и патње). Једно ја је наивно, разумно и праштајуће, те настоји да схвати дух новог доба што са

6 На пример: „Жена поред девојчице, њена мајка, није ни слутила шта девојчица осећа. Сећала се“ (Велмар-Јанковић 2002: 63).

7 Као један од најсложенијих појмова у Јунговој теорији, *синхроничитет* означава временске и смисаоне коинциденције између удаљених ствари и појава, али узрочно неповезаних (принцип акаузалних веза); „психички условљену релативност од времена и простора“ (1977, 3: 138; в. Jung 1977, 3: 119–198; Trebješanin 2011: 375–378). У роману *Бездно*, на пример, приповедач се и експлицитно позива на Јунгов синхроничитет, који назива „чудом подударности“ (Velmar-Janković 1995: 10). О „чуду синхроничитета“ Светлане Велмар-Јанковић на примеру романа *Ниједина* писала је Драгана М. Јовановић (2024: 163–176).

8 Она истиче да је у време писања првог издања *Ожилјка* (1954) читала Фројда и Адлера, Натали Сарот, француски нови роман (Г. Стејн), Хемингвеја, Фокнера, Фиццералда, Саројана, Вирџинију Вулф, Пруста, те да се и у роману осећа утицај Фројда и Јунга, Камија (драме *Несијоразум*), Сартра (*Мучнине*), В. Вулф (*Излетња на свејшонику*) – Велмар-Јанковић 2002: 248, 255, 257.

ослобођењем долази, док је друго буржујско, самоуверено и гордо, треће луцидно, четврто проницљиво и провокативно, пето такође наивно и благо. Игра са шалом, односно „игра црнине“ (Велмар-Јанковић 2002: 111–119), у којој се девојчица претвара да је бака, ујна, госпођа Вера, мајка, такође се може тумачити као удвајање и умножавање *ја* током одрастања, где долазе до изражаја њен дар (само) посматрања и висока емпатичка способност.

Вишеструка *ја* јунакиње *Ожилка* могу се сагледати и као изрази различитих делова, односно архетипских компонената личности.⁹ У контексту Јунговог учења, наивно и разумно *ја* у роману одражава свесни его који истражује свет, док буржујско, самоуверено и гордо *ја* носи карактеристике Сенке – потиснутих друштвених норми и унутрашњих ограничења. Луцидно и проницљиво *ја* могу бити изрази Анимуса/Аниме, мудрости и унутрашњег водича, док игра претварања, удвајање и разиграност показују интеграцију Персоне и способност саморефлексије кроз игру у процесу индивидуације. Сама игра с улогама симболизује како јунакиња кроз унутрашњи дијалог и емпатијско удубљивање у различите личности интегрише делове своје личности, крећући се ка Себству, односно ка унутрашњој целовитости, где *ожилџак* постаје не само рана него и водич самоспознаји. У игри се појављује и Мана-личност, која осветљава неприхваћене или несигурне аспекте јунакињиног унутрашњег света, такође водећи индивидуацији.

Наративној емпатији у овим сценама доприноси дијалогска форма и емпатичка зрелост девојчице, што контрастно истиче чистоту њене детиње душе. Играјући поменуте улоге она показује невероватну способност да заузме тачку гледишта другог и да осети шта кога боли, што изражава речима, уздасима, гестовима и покретима.

Јунакиња је поменутог умножавања *ја* свесна и када морално преиспитује свој говор пун излизаних фраза, који држи примајући награду као најбоља ученица гимназије:

Да ли сам то ја, ова девојчица која, у улози скромне и збуњене ученице, прихвата честитања иако не зна шта би са својим успехом? [...] Не знам више да ли сам то ја или сам ја она која је пре неколико тренутака желела да свима каже своју истину (Велмар-Јанковић 2002: 155).

9 Према Јунгу, личност се састоји од више „делова“ или структура: свесно Ја (Его), Сенка, Анимус/Анима, Персона и Селф (Себство, Сопство, Јаство). Его представља свесни идентитет и перцепцију себе, док Сенка носи потиснуте, неприхваћене, непознате или мрачне аспекте личности. Персона је социјална маска коју показујемо свету, а Анимус/Анима су унутрашње супротности које служе интеграцији психе. Селф је врховни архетип, јер представља јединство и целовитост личности, циљ процеса индивидуације. Мана-личност доминантна је колективно несвесног, архетипска фигура магијски моћне личности; када принцип *ја* овлада Маном, значи да је постигао и висок степен владања собом, док обрнута ситуација води ка психози и параноји (Jung 1977, 2: 131–189; Jung 1977, 3: 255–275; Jerotić 1977: 14–18; Trebješanin 2011: 27–38, 179, 254–255; 313, 365, 384–387).

Борба два *ја* изражена је и у сцени када се јунакиња одриче своје плаве машине, што симболички представља њену одлуку да постане члан новог, комунистичког друштва:

Гледам свој лик у огледалу. Можда је и он удвостручен. Можда има две мене које се сад огледају. Једна је она од прекјуче, у ствари до прекјуче, која није пристајала. Друга је она од јуче, од данас, која је пристала. Не, не видим два одраза. [...]

Ха, ту смо: у ствари се нимало не слажу та плава машина и та црвена марама. Не иду једна са другом. Једна је за једну мене, баш ону прекјуче-рашњу, а друга за другу мене, ову која сам постала јуче. Ако сад има те две мене, зашто онда нема два одраза, два лика у том великом огледалу? Зашто се не видим скроз наскроз? (Велмар-Јанковић 2002: 211).

Криза идентитета јунакиње овде је сликовито представљена: на путу индивидуације она постаје свесна присуства *Персоне* – маске колективне психе „*која симулира индивидуалност*“ (Jung 1977, 2: 171), због чега не одбацује већ критички преиспитује порекло и прошлост своје породице, од претка са Зерека до оца и ујака: ако одбаци своје порекло, више неће знати ко је; ако остане заробљена у прошлости, као њена ујна, неће умети да живи у садашњости.

2) Прво лице једнине и дневничка форма романа знатно доприносе убедљивости приказивања и наративној емпатији у роману *Ожиљак*. Теоретичари који су се бавили феноменом наративне емпатије, од Вејна Бута у истраживањима изложеним у *Рејторици њрозе* (1976) до Сузан Кин у књизи *Емпаиџа и роман*, потврђују да приповедање у првом лицу има повлашћено место у изазивању наративне емпатије, било да је са тачке гледишта јунака испричана цела прича или њен највећи део. Приповедно *ја* једно је од кључних средстава „пружања привилегованих информација о уму лика“, тврди Дејвид Мајл; штавише, како сматра Силвија Адамсон, наративни монолог није ништа друго до „емпатичка приповест“ (према Кеен 2006: 218). Премда су наратија у првом и у трећем лицу равноправне у смислу уметничке надређености, прво лице које износи своју јединствену животну приповест остварује нарочито блиску везу с реципијентом и представља „једини аутентични начин стварања свести“, истиче Дејвид Лоц (према Кеен 2007: 97; в. Кеен 2006: 219).

Повлашћено место у изазивању наративне емпатије имају, дакле, аутобиографске и исповедне форме, којима је инхерентан наративни монолог: дневник, исповест, мемоари, писма и сл. Наравно, жанровски и формални избори аутора, укључујући и аутодијегетичког приповедача, не могу обезбедити емпатијски читалачки одговор, јер он зависи од читаоца, његовог искуства, културе и афинитета према тим конвенцијама, или одступању од њих (Кеен 2006: 214).

Када је реч о документарној и фикционалној прози у подстицању наративне емпатије, теоретичари истичу различита мишљења: једни дају предност фикционалној (Сузан Кин), док други сматрају да у том погледу првенство има документарна проза (Дејвид Лоц). У роману *Ожиљак*, као и у целој породичној трилогији / тетралогии Светлане Велмар-Јанковић,¹⁰ аутобиографски елементи и познате или делимично познате документарне чињенице несумњиво доприносе утиску аутентичности и веродостојности наративног гласа који нам преноси несвакидашње животно искуство, те позивају емпатичног читаоца да попуни „места неодређености“. Реч је о биографијама најпре угледних, а потом занемарених или прокажених породица српских интелектуалаца и индустријалаца Вуловић, Велмар-Јанковић и Теокаровић, с тим да у галерији ликова Светлане Велмар-Јанковић информисани читалац може препознати и многе друге историјске личности.

3) Овоме ваља додати да су женски ликови не само главне јунакиње и ја-нараторке ове прозе, већ и драгоцени сведоци једног бурног историјског периода који обухвата праскозорје Другог светског рата, сâм рат и послератно доба. О његовој суровости оне сведоче из угла потлачених, што додатно подстиче саосећање и критичку свест читалаца, па и осећај одговорности за историјске обмане и заблуде. Тако у романима *Ожиљак* и *Лајум*, и аутобиографско-мемоарској прози *Прозраци* и *Прозраци 2* читалац наилази на добро познате документарне чињенице о нацистичком, мање познате о савезничком бомбардовању Београда, те на оне прећуткиване и страхом заташкане о прогону грађанске класе у доба формирања новог комунистичког друштва, посебно о монтираним судским процесима, изнуђеним признањима и стрељању најбогатих и најугледнијих међу њима.¹¹ У фокусу ових наратива није само разобличавање и доказивање неправде чињене грађанској класи – то би био задатак историје – већ представљање јединствених искустава појединачних жртава, ликова/личности у чији свет и живот читалац урања и емпатички реагује.

Књижевност је, за разлику од историје, усмерена на појединачно, на јединствене и непоновљиве људске судбине. Управо познавање појединца изазива саосећање које спречава рађање предрасуда и не-

10 У књижевном делу Светлане Велмар-Јанковић запажају се два тематска тока, међусобно испреплетена, а највидљивија у њеним романима. Први прати личну, односно породичну историју списатељице, док је други окупиран личностима и догађајима из националне историје. Породичну трилогију / тетралогии Светлане Велмар-Јанковић чине романи *Ожиљак* (1956) и *Лајум* (1990), те аутобиографско-мемоарска проза *Прозраци* (2004) и *Прозраци 2* (2014, постхумно).

11 „Сад је опасно бити богат, богатство је кривица коју црвени не праштају“, схватиће јунакиња (Велмар-Јанковић 2002: 46).

гативних стереотипа о појединим нацијама и друштвеним групама (в. Nussbaum 2005: 116–127; Војновић 2012: 177–186), што је представљено у више приповедних сцена романа *Ожиљак*. Док ујна и бака остају доследне и достојанствене припаднице грађанског друштва које припада прошлом времену, уверене да оне и комунисти јесу непомирљиви светови између којих нема додирних тачака – *они* („другови“), увек стоји насупрот *ми* (господа)¹² – јунакиња показује разумевање, чак и емпатију према људима тог новог доба, непријатељски расположеним према друштвеној класи чији је стуб управо њена ужа и шира породица (в. Велмар-Јанковић 2002: 64–65).

4) Наративну емпатију у роману *Ожиљак* значајно подстиче и наивна (дечја) перспектива, смањујући емоционалну дистанцу између јунакиње и читалаца. Чак и када фокализација не припада само девојчици-наратору већ настоји да прецизно реконструише мисли, осећања и уверења ликова према којима она осећа емпатију, скоро сви догађаји и ситуације, дијалози и карактери преломљени су кроз њену свест и емоције. Реч је о *дуйлој фокализацији* (Bal 2000: 26), где „виђење“ може припадати приповедној инстанци (*ја*-нараторки) или инстанци другог лика (при чему јунакиња скоро никада фокализацију не препушта у потпуности осталим ликовима, већ „гледа“ заједно с њима); или *двосмисленој фокализацији*, где је немогуће утврдити ко фокализује (Bal 2000: 133–135).¹³ На пример, у поглављу где се ујна коначно суочава са правим лицем свога мужа, фокализација је примарно ујнина, али се са њом преплиће и удваја фокализација аутодијегетичког приповедача – емпатичне девојчице која је једина „чула страшан ујнин смех“ и *видела* јој на лицу отрежњење:

Тај глас је увек казивао само то да је њен муж најбољи муж, најнежнији љубавник, најпажљивији отац, најпоштенији пословни човек. Први пут за тих једанаест година лепа жена, моја ујна, разумела је смисао тог гласа (Велмар-Јанковић 2002: 35).

У овом цитату сусрећу се иронијска оштрица изневерене жене, с једне стране, и невино саосећање детета према сродном и по-

12 „Зар је могуће да је мени стало до тога да под оваквим режимом учим школу и да се плашим, да се плашим *ја* да *они* не искључе *мене*?“; „Зар сам морала да пристанем и спустим се до њих, до њихових простачких лица, простачких гласова, простачких навика, простачких лажи? То је читава најезда простака, каже баба, ти такозвани нови људи“ (Велмар-Јанковић 2002: 169, 200).

13 *Дуйлој* и *двосмисленој фокализацији* веома је слична још једна наративна ситуација која се појављује у овом роману: када лик-наратор може уочити / перципирати оно што презентује и неки други лик, али експлицитно нигде не стоји да је он то заиста и уочио / перципирао. У том случају постоје два фокализатора (субјекта), а једна фокализација (објекат). Описана ситуација блиска је *слободном индиректном говору*, када се приповедна инстанца (лик-наратор) приближава речима (другог) лика, али му не дозвољава директно обраћање.

вређеном бићу, с друге, што несумњиво доприноси емпатичном доживљају читалаца. Слична ситуација запажа се и у сцени при крају романа, када ујна губи разум а девојчица остаје не само најпоузданији сведок него и медијум њене патње:

Одувек је знала да ће он доћи. Да ће се вратити. [...] Био је њен господар још док га није познавала. Још док га је нестрпљиво ишчекивала да се појави (Велмар-Јанковић 2002: 224).

Ујнину патњу до сржи је разумела једино она, девојчица судбински одабрана да осети дубину издајства и чистоте њене душе, да потом буде сведок њеног греха, спозна снагу покајања, те да несебично саучествује у њеном болу. Однос блискости између две јунакиње успоставља се од прве сцене у којој се ујна појављује, и учвршћује се и продубљује кроз цео роман, о чему и са ујнине тачке гледишта експлицитно сведочи Витомирово писмо на крају романа (Велмар-Јанковић 2002: 233). Пратећи ток свести нараторке, читалац прати и развој претпоставки које јој шаље емпатија: о чему ујна размишља, шта осећа, од чега страхује.¹⁴ Девојчица је и одличан посматрач: она гледа, слуша и тумачи понашање, разговоре и поступке укућана док се ујна са вриском буди из кошмара, те и сама емпатички доживљава њене визије, призоре паклене ватре у њеној глави, па и последњи чин њене животне драме:

Ујак пролази оном малом попречном улицом. Иде ка кући у којој станујемо. Препознала сам његов капут и његов ход. И држање главе. Знам да је то немогуће, знам да не могу да га видим, али ми је ипак јасно да је то баш он. [...]

Можда је покушавала да отера то нестајање које јој се примицало. А можда је хтела да се баш закачи за смрт. [...]: њено лице је тако спокојно, тако лепо, ујна изгледа срећна (Велмар-Јанковић 2002: 227, 228).

Помоћу наивне, ишчашене перспективе избегнута је патетика приликом представљања трауматичног јунакињиног детињства, испуњеног бомбардовањима, губитком вољених и сусретима са смрћу, насиљем и срамним ћутањем пред насиљем, потресним сликама у рату осакаћених, избежумљених осветника, глади, друштвене неправде и стереотипних схватања грађанског друштва, тзв. „пропале буржоазије“, али и унутрашњих конфликта, моралних дилема, неверстава, издаја, гриже савести, патриотизма, личне храбрости и кукавичлука.

Изузетну емотивну зрелост и емпатичку способност јунакиња дугује колико афективном толико и когнитивном, колико стече-

14 „– Ја само вршим своју дужност, *можда* је рекао Витомир њеном мужу.

Њен муж је још увек држао руке увис.

Гледао је Витомира у очи. Они су се *можда* смејали. Подсмевали.

Њен муж је морао да разуме тај подсмех. *Можда* га је савршено разумео“ (Велмар-Јанковић 2002: 99; курзив М. Б. и М. Ј. М.).

ним толико и наслеђеним особинама: својој нежној природи, читању, образовању и васпитању, спознаји утемељеној на пажљивом посматрању људи и света који је окружује, спремности да завири у себе и да се посвети самопознању. Осећајну природу наследила је од мајке, која је, уз њу, најизразитије емпатички профилисан лик у овом роману (мајка, на пример, уза своју бол због губитка супруга прима и бол своје снахе, дрхти и од патње братовљеве љубавнице – Велмар-Јанковић 2002: 41–43). У целом породичном опусу Светлане Велмар-Јанковић лик мајке представљен је као спој физичке лепоте и чистоте душе – „лепо биће“ у смислу који овом појму даје Драган Стојановић ослањајући се на грчки појам *калокаϊαίηε* (2003: 6–7). Наративна емпатија, дакле, зависи од обликовања психолошког портрета јунакиња и од стране ауторке и од стране активнoг читаоца (Keen 2006: 215–216).

Однос саосећања према осталим ликовима – мајци, охолом ујаку,¹⁵ сусетки Немици, са којом дели мисао о смрти као пропадању у искидане дубине, другарици Невени, ратном инвалиду и сирочету погинулих партизана, чак и према комунисти Витомиру – нараторка испољава од прве странице романа. Радња и почиње 18. маја 1944. године вешћу о погибији на фронту Немичиног невенчаног супруга, и савезничким бомбардовањем Београда, у коме гину и сусетка и нараторкин отац, док велики број Београђана остаје без дома; нараторка и њена мајка једини су станари зграде преживели у рушевинама. Јунакињин сусрет са смрћу делује веома потресно управо стога што је представљен из дечје перспективе:

Прво се сасвим умилно заклатило степениште. На њему је било још много људи и њихове очи су се њихале. Онда су им се усне заклатиле; [...] Мртве главе су биле пребачене преко рамена спасилаца и клатиле су се. И њихове очи су биле отворене ако би им главе још биле целе. [...] Очеве изврнуте очи бацили су на камион. За њим је отишла Немица. [...] Беба. Беба. Беба – отклатила се њена глава – и он је погинуо (Велмар-Јанковић 2002: 13–14).

Синовање девојке у путничком возу (9. август 1944. године), током којег режањем негодује једино вучјак, такође је приказано из перспективе емпатичне девојчице, односно њеног трауматичног сећања манифестованог халуцинантним сликама и искиданим гласовима:

Између тог белог и окрвављеног лица и женског крика који је убрзо стигао, лежале су само девојчине очи. Шириле су се све више, постајале огромне од згуснутог ужаса.

15 „Позвао ме је да уђем па ми је дуго говорио како немам чега да се бојим. Али сам осећала да је његов глас потамнео од страха“ (Велмар-Јанковић 2002: 57).

Тада се родио њен крик. Страшан. Урлик.

Ударао је о смрвљено ћутање људи у фургону, о погнуте главе, склопљене очи, занемела тела. Девојчин урлик је падао у процеп немоћи и беде. На тај урлик је једино одговорио вучјак, режањем. Необично прибрано стара госпођа га је треснула каишем по њушци да ућути. На њеном лицу није било усана.

Воз је настављао ритмично кретање.

Испод мог завоја наишао је шапат сенки и нејасних облика. Надирала је тама која је доносила собом гласове што су давно постојали (Велмар-Јанковић 2002: 21)

Још неколико трауматичних догађаја приказано је сличним приповедним средствима. На пример, одлука сестре госпође Вере да се жртвује за своје ближње, при чему јунакиња пројектује и проживљава и свест Сестре, и свест њиховог присилног сустанара руског тенкисте (у одељку „Рус говори у себи“ – Велмар-Јанковић 2002: 92–96).

Ипак, једна од најважнијих сцена за разумевање њене емпатије, као и за њено интуитивно тумачење механизма зла, јесте суђење ујаку за измишљене кривице, са лажним сведоцима и једином могућом пресудом. Током монтираног судског процеса девојчица *осећа* режање људске мржње и *види* паука изнад ујакове главе како се спушта и пење уз нит своје мреже. Њој се чини да би ујак био ослобођен и њеног би ожиљка нестало када би неко уклонио тог злослутног инсекта, али то се не дешава (в. Велмар-Јанковић 2002: 103–109, поглавље датирано 16. јануара 1945. године).

Прецизно постављен у јунговском кључу, овај снажни приказ не представља пуку халуцинацију детета, већ визуелну кондензацију читавог психолошко-историјског механизма суђења. *Паук* није индивидуални непријатељ него принцип, архетип нељудског механизма зла: безличан, хладан, интелигентан, али, насупрот јунакињи, лишен емпатије. У контексту режираног политичког суђења *џаук* симболизује систем који не мрзи лично, већ функционално; он не делује из страсти, већ из структуре. Девојчица *осећа* присуство људске мржње, али *види* паука – оно што ту мржњу организује, користи, и претвара у пресуду. Мрежа представља идеолошку и судбинску замку, образац несвесног, унапред исплетену структуру судбине, систем у који појединац упада пре него што уопште разуме правила. Ујак је већ ухваћен у мрежу: кривица је унапред одређена, лажни сведоци су део мреже, а пресуда њен завршни чвор. Паук се спушта и пење уз нит мреже као господар ритма, илуструјући ритам система. То што паук стоји изнад ујакове главе симболизује насиље над мишљењем, идентитетом, смислом, па и процедурално насиље под привидом законитости. Овај важан детаљ метафорично указује и на контролу наратива: шта је Истина – одлучују победници. Пресуда

ујаку јесте пресуда над човековим значењем, не само над његовим животом, будући да комунистички суд не убија само тело. Дечја фантазија о уклањању паука (Сенке)¹⁶ архетип је наивног спаса, односно део наивне перспективе у роману, јер дете интуитивно препознаје прави узрок зла али још верује у једноставно решење. Трагедија је у томе што паук не представља једно биће, већ архетип колективно несвесног (в. Jung 1977, 2: 101–102), па уклонити једног паука не значи разградити мрежу. Будући да се код Јунга колективна Сенка појављује у тоталитарним системима, када појединци делегирају савест систему, чинећи зло „у име општер или вишег добра“, ожиљак јунакињи остаје као неизбрисиви психички траг сусрета са колективном Сенком историје, са безличним, интелигентним механизмом зла које не прети, не виче и не насрће, него тихо и законито обавља свој посао.

Дакле, у приказаној сцени *џаук* означава архетипску слику историјске неправде коју јунакиња не може рационално да разуме и објасни, али је непогрешиво *осећа*. То што она *види* симбол пре него његово значење такође је део наивне перспективе која подстиче наративну емпатију у роману: траума се не објашњава него утискује сликом, а историја се појављује као митолошко биће.

У једном поетски компонованом одељку датираним на дане ослобођења Београда – одељку који ће се поновити у емпатичној верзији њених сновиђења – јунакиња истиче да не разуме радост ратнице која је убила човека, војника који се патрљком хвата у коло, осмех онемелог руског ослободиоца-осветника коме су Немци побили целу породицу, мајке која је изгубила оба сина, а поготово не разуме чега је црноберзијанац ослобођен (в. Велмар-Јанковић 2002: 74–76).

3) Снови и сновиђења

Као што је већ истакнуто, у периоду када је настајао роман *Ожиљак* списатељица је била под снажним утицајем романа тока свести и интензивно је проучавала психоанализу Фројда и Јунга, у којој повлашћено место припада тумачењу снова. Како због обима истраживања тако и због његове теоријске ширине и сложености, детаљнија анализа ониричких елемената у овом роману, као и у целокупном белетристичком опусу Светлане Велмар-Јанковић, морала би бити предмет засебног научног рада, утемељеног на увидима у основне поставке психоаналитичких схватања на којима списатељица заснива смисао снова својих јунака-сањача. За потребе ове теме ограничићемо се на дефиниције суштина Фројдовога и Јунговога

16 Паук је, као и ђаво, „варијанта архетипа Сенке, тј. опасног аспекта непризнате тамне човекове половине“ (Jung 1977, 2: 103).

учења, те на тумачење симболичке структуре емпатичких снова и сновиђења јунакиње-нараторке *Ожиљка*.

Утемељивачи психоаналитичког тумачења сматрају да су снови, као изданци несвесног, огледало психичког стања и личности сневача, те су изузетно важни за развој личности, односно за процес индивидуације. Међутим, њихова учења битно се разликују у схватању природе сна, функције сна и метода тумачења (Trebješanin 2016: 488).

Суштина Фројдовога учења сажета је у уверењу да је сан „прикривено испуњење једне потиснуте жеље“, „изопачена замена за нешто друго, несвесно“, док се тумачење састоји у откривању тог несвесног (нпр. страшних, срамних, неморалних жеља, којих не желимо да будемо свесни – Trebješanin 2016: 486–487). Према Јунгу,

[С]ан није прикривено, изопачено изражавање потиснутих жеља, већ је неко саопштење несвесног које жели да буде схваћено. [...] Функција сна је да прикаже нашу актуелну [животну] ситуацију [како бисмо се са њом суочили] и да укаже на могуће будуће последице, да надокнади (компензује) једностраност свести и да усмери наш развој. Сан је „информативни и контролни орган и стога најделотворније помоћно средство при изградњи личности“. Сан има компензаторну, регулативну и проспективну функцију (Trebješanin 2016: 487).

Снови су важни за очување психичког слада и равнотеже личности, за откривање онога што је човек у свом психичком животу запоставио (Trebješanin 2016: 487), те за суочавање са нама самима: нашим бригама, проблемима, траумама. Дакле, док Фројд снове тумачи *методом слободних асоцијација*, Јунг има индивидуални приступ.

Као нарочити поштовалац Јунга – што је показала познавањем, усвајањем и креативном применом многих постулата његове психоанализе, пре свега принципа *синхроничитијетиа* – Светлана Велмар-Јанковић је снове сматрала природном појавом, несвесним садржајима свести који допуњавају наше свесне садржаје и преносе нам поруке путем знакова и симбола (архетипова), те их треба тумачити и индивидуално и колективно несвесним. Посебан значај у *Ожиљку* придавала је ауторка одељцима „Снови“ (3) и „Сновиђења“ (5), будући да је у њима изражено несвесно јунакиње, о чему је и експлицитно говорила у поговору „Ожиљак, по други пут“ (Велмар-Јанковић 2002: 256). Индикативно је да су ови одељци смештени на почетку и на крају поглавља, као и самог романа, што су „места са издигнутим значењем“. Такође је важна чињеница да се снови и сновиђења јављају после трауматичних догађаја или преломних психичких тренутака у процесу одрастања јунакиње, што значи да они имају регулативну, исправљачку улогу, према којој се, како истиче Јунг, у сну изражава „*све оно што је пошиснуто у једној личности, што иде на шийету њеној пош-*

йуности и савршенствиу“ (према Trebješanin 2016: 488). Тако се „Сновиђење прво“ дешава након савезничког бомбардовања Београда и ослобађања из рушевина јунакиње и њене мајке. Погинули суграђани, међу којима се издваја глас оца у разговору са сусетком Нимицом, јављају се као познати гласови који траже хумке за своја погинула тела. „Сновиђење треће“ одвија се након игре претварања, хапшења ујака и конфискације имовине јунакињиној породици, док су ујнино самокажњавање и војник без руке, ког је девојчица видела на јави, иницирали „сновидење“ (четврто).

Иако сви снови и сновиђења указују на изразито емпатичну сневачицу, за проучавање емпатије у роману *Ожиљак* посебно су значајна два сновиђења у којима је на метафоричан и алегоричан начин тематизован и сâм овај процес / феномен: „Сновиђење друго“, које се одвија непосредно након „Разговора пет ја“, и којим се завршава први део романа, и „Сновиђење пето“, којим се завршава роман. У „Сновиђењу другом“ (Велмар-Јанковић 2002: 82–84) девојчица прима патњу свих оних несрећника који су се радовали ослобођењу Београда: тврду кору бола партизанке која убија непријатељског војника, тежину војникове одсечене руке, непоштење и кајање црноберзијанца, тежак осмех Руса-осветника, три смрти на дар од старице која је изгубила два сина, ожиљак порекла и ујнину тајну, и на крају, терет мајчиног некада испуњеног живота. То су *гласови* састављени од колоне црних сенки што јој шаљу своје невидљиве терете, гласови којима ће се ауторка вратити из другачије перспективе у аутобиографско-мемоарској прози *Прозраци*.

„Сновиђење пето“ наставак је сновиђења другог:¹⁷ пуста и равна пољана, облаци и месечина, „дуге сенке људи који су у мени, пролазе лагано, у колони по један“ (Велмар-Јанковић 2002: 240). Све су то они чије је болове емпатично прихватила, а који су је нечему научили. Партизанка јој је „вратила смисао за велике нежности“ и помогла да схвати оно што пише и у Књизи постања – да у свакоме од нас лежи и убица; човек без руке – да увиди узалудност своје жртве и да се не предаје; црноберзијанац – да у свакоме постоји неко непоштење; Рус – да осети своју савест; крик старице ослободио ју је безазлености (можда је то и крик њене баке?). За њима иде сенка ујака, који је савладао свој страх од смрти и сачувао достојанство; сенке Витомира и Невене, који су јој оставили своја уверења; мајчина сенка, чији је део испаштања морала да прихвати. Коначно, ујнино самоубиство последица је њеног порекла и поноса, које је и јунакињино порекло; њена спремност да се даје – остаје дар девојчици. Сведочећи злу, на-

17 Снови који се понављају суочавају сањача са истим (сложеним) проблемом, који се испољава из другачијих перспектива. Јунг посебно истиче вредност и смисао тумачења серије снова који се понављају и допуњују, јер они се „сврставају око садашње најважније унутрашње околности, око једног комплекса, око конфликта који је зрео да постане свестан и да буде решен“ (Trebješanin 2016: 488).

сиљу и страдању, јунакиња на себе прима терет туђих живота, патњу из које се човек поново рађа, а *ожиљак* остаје трајни белег моралног и физичког сведока:

Примила сам ту смрт као сазнање да смо само течност коју лако упија тепих, само грудва земље коју часком завеје снег.

Нема више гласова. Нестаје у мени колона сенки.

Машем онима који су ми послали своју патњу, да је прихватим, да је поделимо.

Ожиљак ме све мање жига (Велмар-Јанковић 2002: 242).

Тумачење снова јунакиње *Ожиљка* у светлу психоанализе Фројда и Јунга открива дубоко симболичну структуру, у којој су траума, несвесно, идентитет и наслеђе уткани у сновидне слике. Њени снови и визије неретко имају профетски карактер јер симболичким језиком најављују крупне догађаје, било у смислу личних психичких преображаја, живота њене породице или колективног страдања. Будући да Јунг увек инсистира на личном контексту, настојаћемо да приликом детаљније анализе понудимо фројдовско и јунговско тумачење тамо где би се она битно разликовала.

У првом сну, који се јавља након извлачења из рушевина и трауматичног догађаја у возу, у бакиној кући, док је бака теши речима да сви имамо понеки *ожиљак*, девојчица је уснила зоолошки врт у ком све животиње имају *ожиљке*. Она разговара са жирафом (у ствари, њеном кучком Лисом) и слоном Јумбом, који се смањује као Алиса у земљи чуда кад поједе колачић, и даје јој *ожиљак*, тако да поред свог (невидљивог), добија и онај видљиви.

Живошине, нарочито када прате човека, у традиционалној симболици многих народа симболизују различите видове његове потиснуте, емоционалне и инстинктивне/ несвесне природе (Курер 2004: 204). Као архетипови, оне означавају нагоне и дубоке слојеве несвесног; то су симболи космичких, материјалних и духовних принципа. Ако се појављују у сновима и у уметности, одраз су човекове сложене природе, његових жеља и укроћених или дивљих нагона. Свака од тих животиња одговара једном аспекту човека, а услов целовитости и потпуности његовог живљења јесте да психички садржај тога симбола укључи у усклађено јединство личности (Gerbran, Ševalije 2004: 1136–1138). *Слон* је симбол (моћи) спознаје, буђења; алфа и омега, почетак и крај, благослов и чедност; обележје краљевске моћи (неповерљивост, будност); снага, напредак, дуговечност, мудрост (Gerbran, Ševalije 2004: 844–855; Viderman 2004: 358), али може представљати и терет прошлости који особа носи.

Према Фројду, *зоолошки врт* би могао бити простор затворености, метафора несвесног, где су инстинкти потиснути. *Жирафа* с лицем кучке симболизује пројекцију сопствених унутрашњих конф-

ликата (везаних за тело, сексуалност, мајчинство, идентитет) у слику животиње. *Слон* би био патернална фигура – ауторитет, моћ, док је давање видљивог оживљава чин иницијације. У контексту Јунговог учења, *зоолошки врић* представља колективно несвесно, различите аспекте психе у архетипским облицима. *Оживљци* на животињама могу означавати да су сви инстинкти и архетипови у девојчици већ рањени кроз трансгенерацијски пренос трауме. *Жиrafa* је симбол духовног увида (дуг врат – виђење изнад), а са лицем јунакиње означава Сенку: јунакиња увиђа себе у нечему што јој је страно, што се не уклапа у свесну слику о себи. *Слон* је симбол Селфа, целовитости: дајући девојчици видљиви оживљавак, он јој омогућава да несвесна рана постане свесна. Дакле, она добија идентитет кроз рану, односно индивидуацију започиње признавањем сопственог бола.

У другом сну јунакиња стоји на раскрсници на којој се укрштају шине, преплићу се гласови мртвих и живих, измаштаних и стварних, стравичне јаве и кошмарних стрепњи („црвени“ је стављају уза зид заједно са ујаком, крв се слива са Цветног трга низ Његошеву улицу док ујна тера бицикл уз непоплављени део улице и мете метлом – Велмар-Јанковић 2002: 53–56). Овај сан јавља се након ослобођења Београда, када се ујак затвара у свој кабинет и, слушајући радио-апарат по целу ноћ, ишчекује долазак комуниста. Али ујак ишчекује и своју супругу коју је годинама варао под маском идеалног мужа и породичног човека, супругу (опроштај) која му први и последњи пут неће доћи. Ту је најављено не само ујаково него и ујнино страдање, што ће бити прекраћено самоубиством – које девојчица несвесно слуги и осећа.

Наведени сан структурисан је око архетипске слике *раскрснице* са шинама, лиминалног простора у којем се, према Јунговој аналитичкој психологији, преплићу свесно и несвесно, индивидуална судбина и колективна историја, граница између светова на којој се често дешава духовна иницијација.¹⁸ *Шине* симболизују неминовност колективне путање и историјског насиља, док преплитање гласова мртвих и живих означава активацију колективно несвесног, у којем проговарају Сенка, као носилац потиснутих и трауматских садржаја, и Анимус/Анима, као унутрашње фигуре односа, конфликта и пројекције. Девојчица која емпатијски препознаје личну и архетипску трагедију (крв што се слива низ Његошеву улицу) јесте медијум између светова, али и наративни медиј кроз који се истина породичне трагедије интуитивно региструје и симболички артику-

18 У светлу психоанализе, као и у традиционалној симболици, *раскршће* је симбол одлука, животних промена, свесних и несвесних избора, сусрета са судбином, п(р)ојављивања и откровења, доласка пред непознато, место надања и нових прилика, али и прелаза из једног света у други, из једног живота у други (Kuper 2004: 141; Gerbran, Ševalije 2004: 768–771). Повезано с индивидуацијом, раскршће означава пут ка целовитости. „Свако је биће у себи раскрсница на којој се укрштају и боре различити видови његове личности“ (Gerbran, Ševalije 2004: 770).

лише. *Крв* као животни принцип упућује на архетип жртве и насилно прекинуту животну енергију (Kuper 2004: 81; Gerbran, Ševalije 2004: 452; Biderman 2004: 186), те може указивати на трансформацију и рањавање ега, док ујнино гурање *бицикла* означава покушај самосталног кретања кроз унутрашњи расцеп, здраву потребу за самосталношћу, уравнотежењем свесног и несвесног (Gerbran, Ševalije 2004: 57). У традиционалној симболици, *мејла* је симбол свете моћи, а метење култна служба коју могу обављати само чисте руке (Gerbran, Ševalije 2004: 576); као психолошки симбол, *мејла* означава потребу за ослобађањем од старих образаца, за менталним или емоционалним растерећењем. Сан се тако може читати као психоаналитички релевантан наративни поступак у којем се породична и колективна траума преламају кроз емпатичну дечју свест и симболички укључују у процес индивидуације.

„Сан трећи“, који се јавља након Витомировог повратка из рата, и претходи ујнином лудилу, очигледно је инспирисан овим догађајима, али његови јунаци потичу из лектире коју је девојчица читала – *Алисе у земљи чуда* и стрипова о Риђобрадом Жан-Мишела Шарлијеа и Виктора Ибинона: сањачица пропада кроз унутрашњост великог цвета, среће Риђобрадог, пролази кроз капију на коњу, где се сусреће са оцем/Витомиром, гола је и нема ожиљак, потом среће жирафу (Велмар-Јанковић 2002: 177–182).

Док би, према Фројду, пропадање кроз цвет симболизовало сексуално буђење и анксиозност, према Јунгу, оно може означавати иницијацију кроз Аниму – *цвети* је симбол трансформације, процвата сопствене психе кроз лепоту и рањивост, као и симбол Сопства, архетип реда и потпуности, тајанствено средиште психе (Trebješanin 2011: 87).¹⁹ Ако имамо у виду чињеницу да је стрип модерни мит, онда стриповски елементи, Риђобради и Алиса у овом сну јесу маскирани архетипови који чине детињу персонификацију комплексних садржаја. То значи да садржај сна користи стварне слике из јунакињине свакодневице да изрази несвесне импулсе, односно да се унутрашњи конфликт премешта са стварних на безбедне фигуре (из бајки, стрипа, романа). Поновно сусретање са *жирафом* значи враћање Сенке (као из првог сна), која је сада измењена јер јунакиња више није иста. *Кайија* је симбол промена и прелаза (из таме у светлост, из познатог у непознато, из прошлости у будућност, из једног живота у други), који у психоанализи означава праг између свесног и несвесног, улазак у ново стање, иницијацију или промену, док пролазак кроз капију симболизује трансформацију; *коњ* означава либидо, интуицију, видовитог водича кроз несвесно, јер

19 У традиционалној симболици многих народа *цвети* је женски, пасивни принцип, који симболизује крхкост детињства или пролазност живота (Kuper 2004: 29–30). Према Св. Јовану, *цвети* је слика душевних врлина; често означава архетипски лик душе и духовни центар (Gerbran, Ševalije 2004: 116–118). Симбол је младог живота, сунца, земаљског шара или средишта (Biderman 2004: 54).

„само он може проћи некажњено кроз врата тајне недоступне разуму“ (Gerbran, Ševalije 2004: 382–383; Trebješanin 2011: 213–215). Пролазак кроз *кайију* на *коњу*, у овом сну може означавати улазак у сопствену унутрашњу тврђаву – прелазак симболичне границе сопствених траума ка самоспознаји. Витомир (отац) јесте *архетипиј Пејтар* у позитивној форми, те би се, у духу Јунга, могло рећи да је она овде сусрела сопствени архетипски центар. *Голоишња* је у овом сну симбол истинитости, аутентичности, чистоте (Kuper 2004: 110; Gerbran, Ševalije 2004: 236–237; Viderman 2004: 248), док у психоаналитичком кључу голотиња без ожилка указује на однос особе према сопственом идентитету, и означава повратак исконској целовитости – *йре-рањеном ја*.

Тумачећи (емпатичне) снове јунакиње *Ожилка* у светлу аналитичке психологије узели смо у обзир фројдовски контекст, где би они били израз потиснутих траума, жеља, идентитета, сексуалности, сукоба ега и нагона, те репресивних механизма психе, и јунговско учење, у коме симболичке структуре сна указују на пут самоспознаје кроз сусрете с архетиповима (Сенком, Анимом/Анимусом и Селфом). Снови говоре језиком несвесног које није само лично него и колективно, и воде јунакињу ка целовитости личности. На тај начин снови у роману *Ожилак* не делују као изоловани симболички сегменти, већ као кључни наративни механизам емпатије кроз који се одвија процес индивидуације јунакиње. Сагледавање овога поступка у контексту целокупног опуса Светлане Велмар-Јанковић показује да симболичко посредовање искуства Другог остаје њена стална приповедна стратегија.²⁰

Неколико синтагми, предмета-симбола и метафора који се појављују у *Ожилку*, изазивајући саосећање јунакиње, најављују будући роман *Лајум*, као и аутобиографско-мемоарску прозу *Прозраци*, те постају кључне речи за разумевање породичне тетралогije и њених емпатичних јунакиња. На пример, ујаков радио-апарат из *Ожилка* у *Лајуму* постаје очев радио-апарат, који се на крају јавља и у *Прозрацима*; потом, *завеса* из дечје собе, која симболизује спокојство и сећања из најранијег детињства; *куила*, која симболизује заштиту (како у традиционалној, тако и у јунговској психолошкој симболици), док напрслина на њој најављује слом грађанског друштва; *јласови* (сени умрлих), који се јављају у халуцинантним визијама и сновиђењима јунакиње *Ожилка* (Велмар-Јанковић 2002: 16, 22), наслов је другог поглавља *Прозрака*. „Надирала је тама“ (Вел-

20 Индикативно је да су већ у роману *Ожилак* зачета и/или развијена сва главна поетичка начела Светлане Велмар-Јанковић. У интервјуу „Историја и приповедање“ она сведочи да је писање *Ожилка*, поред драгоценог списатељског искуства у успостављању емоционалне дистанце у односу на биографске чињенице и ликове-личности, с једне стране подразумевало чепркање по сопственим ранама и траумама из ране младости, али да је, с друге, представљало неку врсту психолошке терапије (Велмар-Јанковић 2012: 8–9).

мар-Јанковић 2002: 21) – мисао којом је у *Ожиљку* метафорично представљено доба страха, отимачине и одсуства саосећања међу људима, јесте алузија на јеванђељске речи: „Али ово је ваш час и власт таме“ (Лк, VI, 22,53), узете и за мото романа *Лајум*, и пророчки поновљене на његовом крају, уз успостављање интертекстуалног односа са Орвеловим романом 1984.²¹ Читалац тако стиче утисак да све време чита једну причу – модерну породичну сагу (Leman 2015: 946) о Вуловићима и Велмар-Јанковићима, која представља само последње поглавље *велике њриче* о нестанку грађанске класе под шизмом комунизма. Осим кружења метафора и симбола, овом утиску увелико доприноси кружење ликова у породичном опусу Светлане Велмар-Јанковић, тачније, ликова-личности, према којима је читалац успоставио однос симпатије и емпатије још у роману *Ожиљак*.

Извори

- Велмар-Јанковић, Светлана. *Бездно*. Београд: Време књиге, 1995.
Велмар-Јанковић, Светлана. *Ожиљак*. Београд: Стубови културе, 2002.
Велмар-Јанковић, Светлана. *Прозраци*. Београд: Стубови културе, 2004.
Velmar-Janković, Svetlana. *Lagum*. Beograd: Dereta, 2013.
Velmar-Janković, Svetlana. *Prozraci 2*. Prir. Žarko Rošulj. Beograd: Laguna, 2014.

Литература

- Bal, Mike. *Naratologija: Teorija priče i pripovedanja*. Prev. Rastislava Mirković. Beograd: Narodna knjiga / Alfa, 2000.
Бечејски, Мирјана. *Неки сиварни и мојући свейови*. Лепосавић: Институт за српску културу Приштина, 2022.
Бојанић Ђирковић, Мирјана. *Чишалац у науци о књижевности: Од антике до савремених теорија чишања*. Ниш: Филозофски факултет, 2020.
Biderman, Hans. *Rečnik simbola*. Prev. Mihailo Živanović, Hana Ćopić i Merar Tarar-Tutuš. Beograd: Plato, 2004.
Gerbran, Alen; Žan Ševalije i dr. *Rečnik simbola: mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*. Prev. i adaptacija Pavle Sekeruš, Kristina Koprivšek i Isidora Gordić. Novi Sad: Stylos – Kiša, 2004.
Велмар-Јанковић, Светлана. „Историја и приповедање“. Разговор водио Зоран Јеремић. У: *Бездане свейлоссти: о књижевном делу Свейлане Велмар-Јанковић*, зборник. Прир. Михајло Пантић. Београд: Библиотека града Београда, 2012, 5–47.

21 „Није то почела да пада никаква киша. Надолазила је тама. // Надолазила је одасвуд као праисконски прах. Био је новембар 1984. // Прах и тама“ (Velmar-Janković 2013: 261).

- Vojnović, Branka. „Empatija u književnosti: uloga lika u sabotazi nacionalističkih stereotipa i generalizacija“. *Philological Studies*, god. X/ 2012, br. 2: 177–186. <http://philologicalstudies.org/index.php?option=com_content&task=view&id=342&Itemid=128>, 6. 5. 2019.
- Deigh, John. „Empathy and Universalizability“. *Ethics* 105 (July 1995): 743–763.
- Jerotić, Vladeta. „Predgovor“. U: *Dinamika nesvesnog*. Odabrana dela K. G. Junga, knj. 1. Prev. Desa i Pavle Milekić. Novi Sad: Matica srpska, 1977, 7–43.
- Јовановић, Драгана М. „Чудо синхронизитета у роману *Нијидина* Светлане Велмар-Јанковић“. У: *Поетика прозе Свејлане Велмар-Јанковић, зборник радова. Поводом деценије смрти Свејлане Велмар-Јанковић (1933–2014)*. Ур. Снежана Милосављевић Милић и Јелена Милић. Ниш: Универзитет у Нишу, Центар за наратолошке студије, 2024, 163–176.
- Jung, Karl Gustav. *Dinamika nesvesnog*. Odabrana dela K. G. Junga, knj. 1. Preveli Desa i Pavle Milekić. Novi Sad: Matica srpska, 1977, 337–407.
- Jung, Karl Gustav. *O psihologiji nesvesnog*. Odabrana dela K. G. Junga, knj. 2. Preveli Desa i Pavle Milekić. Novi Sad: Matica srpska, 1977.
- Jung, Karl Gustav. „O postajanju ličnosti“. *Duh i život*. Odabrana dela K. G. Junga, knj. 3. Preveli Desa i Pavle Milekić. Novi Sad: Matica srpska, 1977, 255–275.
- Keen, Suzanne. „A Theory of Narrative Empathy“. *Narrative*, Vol. 14, No. 3 (October 2006), 207–236.
- Keen, Suzanne. *Empathy and Novel*. New York: Oxford University Press, 2007.
- Kostić, Jelena. „Empatija.“ *Karakteristike i međusobna povezanost empatije i roditeljstva kod adolescenata sa poremećajem ponašanja*, doktorska disertacija. Univerzitet u Nišu, Medicinski fakultet, 2014, 15–35.
- Kuper, Džin Kembel. *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*. Prev. Slobodan Đorđević. Beograd: Nolit, 2004.
- Leman, Natalija. „Saga“. *Rečnik književnih rodova i vrsta*. Ur. Gazda Gžegož, Slovinja Tinecka Makovska. Prev. Ivana Đokić Saunderson. Beograd: Službeni glasnik, 2015.
- Milosavljević Milić, Snežana. *Virtuelni narativ: Ogledi iz kognitivne naratologije*. Niš – Sremski Karlovci / Novi Sad: Filozofski fakultet – Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2016.
- Nussbaum, Martha C. *Pjesnička pravda: Književna imaginacija i javni život*. Zagreb: Deltakont, 2005.
- Ryan, Marie-Laure. *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore and London: The Jones Hopkins University Press, 2001.
- Стојановић, Драган. *Лејла бића Иве Андрића*. Подгорица – Београд: ЦИД – Платонеум, 2003.
- Trebešanin, Žarko. *Rečnik Jungovih pojmova i simbola*. Beograd: Zavod za udžbenike – HESPERIAedu, 2011.
- Trebešanin, Žarko. „Frojdovo i Jungovo tumačenje snova“. *Polja*, 274 (2016), 486–488. <<https://polja.rs/wp-content/uploads/2016/12/Polja-274-46-48.pdf>>, 10. 10. 2025.

Hoffman, Martin L. "Interaction of Affect and Cognition on Empathy". In: C. E. Izard – R. B. Zajonc (eds.): *Emotions, Cognition and Behavior*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

Hoffman, Martin. *Empatija i moralni razvoj: Značaj za brigu i pravdu*. Prev. Tatjana Šešum. Beograd: Dereta, 2003.

Mirjana M. Bečejski

Marija S. Jeftimijević Mihajlović

(Narrative) *Empathy in the Novel The Scar by Svetlana Velmar-Janković*

Summary

The Scar by Svetlana Velmar-Janković is the novel that encourages narrative empathy by employing narrative procedures, devices, and techniques such as (first-person narration, the diary form of the novel, dialogue vs. monologue, showing vs. telling, a naïve (childlike) perspective, female characters, documentary and historically (un)known facts, and the story as the truth of the defeated), while also being a novel that thematizes empathy. Following the coming-of-age of the heroine-narrator within a family of the "fallen bourgeoisie" in the late stages of and after the Second World War (which is why the author herself, in the "Afterword" to the second edition, defined this novel as a "coming-of-age story"), the reader traces traumatic historical, family, and personal events as they are refracted through the heroine's stream of consciousness, influencing the formation of her empathetic personality and the development of self-awareness. This is a girl who is constantly confronted with death and suffering during the most sensitive period of her life. She experiences the suffering of others intensely, reflects upon it, builds her identity through it, peers into her own being, and achieves self-understanding.

Since the heroine's visions, dreams, and visionary dreaming represent symbolically rendered but exceptionally significant narrative situations and states of consciousness in which she is revealed as an empathetic subject, a separate section of the paper is devoted to the Freudian context, in which dreams are seen as expressions of repressed traumas, desires, identity, sexuality, conflicts between ego and drives, and the repressive mechanisms of the psyche, as well as Jung's teaching, in which the symbolic structures of dreams point to the path of self-understanding through encounters with archetypes (the Shadow, Anima/Animus, and the Self). Dreams speak the language of the unconscious, which is not only personal but also collective, thus leading the heroine toward the wholeness of personality. In this way, dreams in the novel *The Scar* function not merely as isolated symbolic segments, but as a key narrative mechanism of empathy through which the process of the heroine's individuation unfolds. Viewing this procedure within the context of the entire oeuvre of Svetlana Velmar-Janković shows that the symbolic mediation of the experience of the Other remains her constant narrative strategy.

Keywords: Svetlana Velmar-Janković, *The Scar*, (narrative) empathy, narrative techniques, family trilogy / tetralogy, dreams, Jung, archetypes, psychoanalysis, individuation

Примљено: 28. 10. 2025.

Прихваћено: 16. 1. 2026.

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

82

КЊИЖЕВНА историја : часопис за науку о књижевности / главни и одговорни уредник Светлана Шеатовић. – Год. 1, бр. 1 (1968/69)– . – Београд : Институт за књижевност и уметност, 1968– (Београд : Biograf comp). – 24 cm

Три пута годишње.

ISSN 0350-6428 = Књижевна историја

COBISS.SR-ID 55823