

**РАТНЕ ТРАУМЕ У САВРЕМЕНИМ СРПСКИМ
РОМАНИМА *КУЋА СЕЋАЊА И ЗАБОРАВА* ФИЛИПА ДАВИДА,
ЗАБЛУДА СВЕТОГ СЕБАСТИЈАНА ВЛАДИМИРА
ТАБАШЕВИЋА И *ПАС И КОНТРАБАС* САШЕ ИЛИЋА**

Милош Живковић

Институт за књижевност и уметност

Београд, Србија

Кључне речи: *Кућа сећања и заборав*, *Заблуда светог Себастијана*, *Пас и контрабас*, Холокауст, грађански рат у Југославији, траума, жртва, постсећање, антипсихијатрија, књижевна мотивација

Апстракт: У раду се разматра књижевно моделовање ратних траума у романима *Кућа сећања и заборав* Филипа Давида, *Заблуда светог Себастијана* Владимира Табашевића и *Пас и контрабас* Саше Илића. Начин на који Холокауст утиче на живот Алберта Вајса и других ликова, деценијама после Другог светског рата, и мистичко разматрање смисла постојања зла истичу се као најважније теме Давидовог романа. *Заблуда светог Себастијана* тумачена је кроз однос јунака Карла према језику наученом у рату, који индукује дисоцијацију личности, усвајање, а затим и превазилажење позиције жртве. Протагониста романа *Пас и контрабас* Филип Исаковић и његов посттрауматски стресни поремећај, као и психијатријска и антипсихијатријска метода лечења фокус су анализе Илићевог дела.

**WAR TRAUMA IN THE CONTEMPORARY SERBIAN NOVEL:
THE HOUSE OF REMEMBRANCE AND OBLIVION BY FILIP
DAVID, THE DELUSION OF ST. SEBASTIAN BY VLADIMIR
TABAŠEVIĆ, THE DOG AND THE DOUBLE BASS BY SAŠA ILIĆ**

Miloš Živković

*Institute for Literature and Arts
Belgrade, Serbia*

Keywords: *The House of Memory and Forgetting, Saint Sebastian's Delusion, The Dog and the Double Bass, Holocaust, Civil war in Yugoslavia, trauma, victim, memory, anti-psychiatry, literary motivation*

Summary: The paper discusses the literary shaping of war traumas in the novels "The House of Remembrance and Oblivion" by Filip David, "The Delusion of St. Sebastian" by Vladimir Tabašević and "The Dog and the Double Bass" by Saša Ilić. The manner in which the Holocaust influences the life of Albert Weiss and the lives of other characters, decades after World War II, and the mystical contemplation of the meaning of evil stand out as the most important themes of David's novel. The interpretation of "The Delusion of St. Sebastian" proceeds via the protagonist Karl and his attitude to the language he learned during the war. The war induces dissociative identity disorder, the protagonist's adoption and subsequent overcoming of the victim's position. The analysis of Ilić's work focuses on the protagonist of the novel "The Dog and the Double Bass", Filip Isaković, and his post-traumatic stress disorder, as well as psychiatric and anti-psychiatric treatment methods.

Увод

Адорно је сам оборио свој чувени исказ о немогућности писања поезије после Аушвица у *Негативној дијалектици*, закључивши да је „можда било криво рећи како након Аушвица није више могуће писати пјесме“ (Adorno, 1979: 130). Један од аксиома теорије трауме јесте топос њене неизрезречивости: „текст открива парадокс – траума је непредстављива, а ипак се мора представити. Такође, осветљава и други парадокс о дисоцијацији и памћењу – наиме да се, ако се траума дисоцира, не може поново призвати“ (Kaplan, 2005: 56). Представљање трауму банализује, али и помаже њеном превазилажењу и разумевању. Студије трауме, широко и интердисциплинарно поље истраживања, своје зачетке налазе у делу Сигмунда Фројда (Kaplan, 2005: 25), афирмишу се нарочито после Другог светског рата и тесно су повезане са културноисторијском рецепцијом Холокауста.

Нема потребе посебно наглашавати колико су ратне трауме важне за историју књижевности, нарочито за уметничка дела која настају после Првог и Другог светског рата. Књижевност на просторима бивше Југославије последњих година добија нови талас романа са трауматским садржајем, као последицу грађанског рата. Деведесете године можемо повезати са повратком реализма, стварности и њених најбруталнијих форми које захтевају уметнички одговор и отклон од постмодернизма:

Ратови у Југославији реституирали су ‘стварност’ уништавањем тела и простора – али такође и повређујући, сакатећи, експлоатишући исто. [...] Теоретски и академски говорећи, последњих неколико деценија такође су обележене порашћу ‘агресивне жеље за стварним’ у уметничким праксама, повезаним са порастом теоријске егзегезе трауме (Obradović, 2016: 6).

Лана Басташић, Адис Башић, Стево Грабовач, Миљенко Јерговић, Семездин Мехмединовић, Дубравка Угрешић, Александар Хемон, Фарук Шехић у региону и Давид Албахари, Владимир Арсенијевић, Мухарем Баздуљ, Мирко Демић, Саша Илић, Владимир Кеџмановић, Милена Марковић, Видосав Стевановић, Владимир Табашевић, Слободан Тишма у српској књижевности само су неки од аутора и ауторки који тематизују ратове деведесетих.

Истовремено, не престају да се пишу дела које анализирају историјско искуство Холокауста као што то чине Филип Давид, Иван

Ивањи, Ђорђе Лебовић¹, Мира Оташевић. Трауме Голог отока тематизује Драгослав Михајловић у делима документаристичког и литерарног карактера. Аутори и ауторке надовезују се у већој или мањој мери на наслеђе Данила Киша, на књижевне моделе изражавања личног и колективног односа према историји као језгру трауматичног које је он поставио у свом Породичном циклусу, есејима и збирци прича *Гробница за Бориса Давидовича*. Симптоматично је и да је рат у фокусу већине дела која последњих година улазе у најужи избор за најпознатију домаћу књижевну награду – Нинову награду за најбољи роман објављен на српском језику. Последњи пут, 2019. године, сви романи у најужем избору дотичу се теме југословенског наслеђа и грађанског рата.²

Романи које смо изабрали да анализирамо освојили су ову награду: *Кућа сећања и заорава* (2014), *Заблуда светог Себастијана* (2018), *Пас и контрабас* (2019). Они на различит начин тематизују ратне трауме: *Кућа сећања и заорава* Филипа Давида у свом средишту има проблем *постсећања* – начина на који Холокауст и његове последице прогоне генерације од краја Другог светског рата до данас. *Заблуда светог Себастијана* Владимира Табашевића тематизује искуство одрастања детета у рату и прихватања и превазилажења фигуре жртве. *Пас и контрабас* Саше Илића приказује везе личне и колективне ратне трауме, његов протагониста је ратни ветеран. Три романа уоквирују живот у рату једног феноменолошки замишљеног субјекта – *Заблуда светог Себастијана* тематизује трауматично детињство, *Пас и контрабас* зрело доба, а *Кућа сећања и заорава* старост.

Индивидуално сећање у овим делима покреће питање колективног памћења. Она непосредно приказују трауматичне тренутке и њихов утицај кроз време, али сваки поставља и теоријско питање из различитих углова феномена – *Кућа сећања и заорава* представља својеврсну теодицеју о злу и његовом смислу. *Заблуда светог*

¹ Ђорђе Лебовић је преминуо 2004. године, а роман *Semper idem* објављен је 2005. Свакако спада у дела са тематиком Холокауста која су задобила пажњу књижевне јавности почетком двадесет првог века.

² Награђени роман *Пас и контрабас* Саше Илића за централног јунака има ратног ветерана из ратова деведесетих. Трауматично искуство боравка у заробљеништву један је од централних мотива Стева Грабовца у књизи *Мулат, албино комарац*, однос према југословенској прошлости и коментар ратова деведесетих важни су и за Миленка Бодирогића у *По шумама и горама*, постмодернистичко метаразматрање писања о Сребреници тема је романа *Грозота, или* Слободана Тишме, док је *Yugoslav* Ане Вучковић интимнији, приказује хронику једне породичне историје и супротставља начин живота пре и после распада земље.

Себастијана расправља о језику у лакановском кључу као средству дечије самоспознаје у ратним временима, док *Пас и контрабас* непосредно износи ставове о методама психијатријског лечења. Романи се међусобно допуњују, из различитих перспектива осветљавају панораму траума у савременом српском роману. Заједно могу формирати образац писања о ратним траумама – врсту физичких и психичких последица које оне са собом носе, однос страдалих према позицији жртве, начин на који се траума мења кроз време, начин на који се она превазилази (уколико је то уопште могуће). Кроз анализу ће се наметнути и питање односа уметничке вредности романа и њихове трауматичне тематике.

Кућа сећања и заборав

Јунаци Давидовог романа припадају другој генерацији жртава. Холокауста се сећају фрагментарно, детињим успоменама замућеним емоцијама, сведочењима старијих и документима. У питању је *постсећање*, нарочита форма културе историјског памћења која „означава нарочит тренутак на крају века и почетку следећег, када се не гледа унапред, већ уназад, у покушају да се садашњост дефинише у односу на мучну прошлост, уместо да се створе нове парадигме“ (Herš, 2011: 151). Прошлост не престаје да формира садашњост јунака, а истовремено све је мање непосредних сведока пресудних дешавања. Таква, „разбијена“ историја преноси се фрагментарном структуром романа, сличном делима Данила Киша или Александра Тишме. У документаристичку форму укључени су делови дневника, новинске вести, писма, полицијски извештаји, одломци из фиктивних књига, искази лика моделовани попут сведочења преживелих из Аушвица и других логора. Алберт Вајс, Соломон Рубенович, Миша Волф, Емил Најфелд, Јохан Крафт и други чине каталог ликова опседнутих трауматичном историјом, личном и колективном.

Међу њима се издваја Алберт Вајс, један од преживелих Јевреја који су послати у логоре смрти током 1942. године. Вајс губи родитеље и млађег брата Елијаха којег му родитељи поверавају на чување пре одласка у логор, током пута возом. Елијаш нестаје без трага и Алберт годинама касније не може да се ослободи кривице због братовљевог нестанка. Роман почиње и завршава се мотивом воза – он је жариште Албертове трауме, симбол који у Вајсу производи стрес и емотивну реакцију. Вајс мазохистички жели да се изложи стрелачком

воду, сам постане жртва нациста: „Освета је стигла следеће ноћи када сам се презнојавао док сам у сну стајао пред стрељачким водом“ (David, 2014: 71).

Опсесивно понављање сна о путовању сједињено је са буком и звуцима које Вајса прогоне на јави и утичу на његово рационално понашање:

Покривао сам уши шакама, гурао главу под јастук. Ништа није помагало. Упорна, једнолична, бука није престајала. Бум-чиха-бум-бум-чиха-бум. Облачио сам се, излазио из куће, лутао пустим улицама у намери да побегнем што даље од једноличног звука воза у покрету. Звук ме је пратио. Био је са мнош, у мени, неуништив. Доводио ме је до лудила. Бум-чиха-бум-бум-чиха-бум. Одједном је престао. Али знао сам да ће се поново јавити. Сваки пут све гласније, упорније, неподношљивије.
(David, 2014: 11–12)

Траума руши временску дистанцу, то је заједничка тачка сва три анализирана романа, њена реактуелизација у садашњости оптерећује јунаке, прошлост мења ликове *Куће сећања и заборав*. Миша Волф, виолиниста и Вајсов пријатељ, деценијама после рата сазнаје да је његово право презиме Коен. Он је лик преко којег се у роман уводи тема „скривене деце“, јеврејске деце која су за време Другог светског рата удомљена у нејеврејским породицама и одрасла под туђим именима. Вајсов пријатељ, архивар и самоубица Соломон Леви такође има лажни идентитет – он је заправо Соломон Рубенович, чији отац је био сарадник београдске полиције током рата.

Ужас који се не завршава добија метафизичке, онтолошке размере. Док научници трагају за „божијом честицом“ Давидови ликови трагају за „божанском честицом зла“. *Кућа сећања и заборав* је и роман о злу и његовом разумевању, због тога имамо више уметника у роману – Алберт Вајс, Соломон Леви (Рубенович) су писци и колекционари материјала о Холокаусту, а Миша Волф музичар. Вајс физички пати од немогућности да искаже непредстављиво на прави начин. Соломон се због те немогућности убија (а алудира се и на самоубиство Прима Левија и Жана Америја, аутора који су писали о Холокаусту). Вајс, који има функцију резонера, преносиоца ауторових ставова, одбацује тезу Хане Арент о баналности зла, а такође и сличне покушаје његове рационализације (David, 2014: 14).

Ликови *Куће сећања и заборав* трагају за мистичним објашњењем природе зла, које прво износи неименовани посетилац скупа „Злочини, помирење, заборав“ на почетку романа:

Знате, то је оно што ја покушавам да докажем вама, који се теоретски бавите питањима злочина и казне, жртава и целата - да се све то не може сасвим схватити разумом, али ни емоцијама, да постоји нешто изнад тога.
(David, 2014: 17)

Мистика кабале један је вид заштите од зла, оно се може превазићи укључивањем у сврховити, духовни план, тим чином се избегава свођење историје на банална дешавања. Књига рабина Израела Спира *Чуда која су се догодила у нацистичким логорима*, изненада уочена у једној књижари, Вајсу омогућава да се сусретне са својим оцем, макар као јунаком приче. Вајсовог оца у логору реби Спира поучава чуду, техници трансцендирања места ужаса:

Реби је узео оца под руку. Довео га је до јаме препуне лешева оних који су побијени тога дана. ‘Нисмо ми у свету, свет је у нама. Чврсто се ухватите за мој појас. Затворите очи. Сада ћемо да скочимо!’ Отац се ухватио за крајеве ребијевог капута и затворио очи. А када их је поново отворио нашао се заједно са ребијем у чудесном пределу чији изглед се не може верно описати јер не одговара ничему што постоји у људском искуству.
(David, 2014: 58 –59)

Чудесни моменат ипак не одговара на суштинско питање приповедача о очевој судбини, Вајс не може да сазна шта се тачно са њим догодило. Реалност ужаса ноћне вожње према логору, последње у којој је видео родитеље, ипак не може да се превазиђе, надогради мистичком литературом.

Соломон Рубенович, чију личну историју Вајс сазнаје тек после његове смрти, постхумно излаже своју интерпретацију учења о злу Сабатаја Цевија, седамнаестовековног хебрејског кабалисте и самопроглашеног месије. Цеви је сматрао да се у обнови Божијег света мора учествовати чињењем „светог греха“, учествовањем у злу. „Свети грех“ Соломон повезује са Холокаустом и животом свог оца Рубена Рубеновича који је потказивао београдске Јевреје тајној полицији. „Зло се мора додирнути да би се мењало и савладало“ филозофија је која подразумева прихватање позиције жртве, жртве која истовремено постаје и целат јер уводи друге у патњу. Дубоко песимистична

перспектива посматрања света и Соломона Рубеновича и његовог оца доводи до самоубиства. Кабалистичка трансценденција коју нуди реби Спиро антитеза је оваквог односа према трауми. Спиро покушава да уткне од зла материјалног света духовним уздизањем на вишу раван постојања, док се Цеви и његови следбеници сједињују са патњом као императивом постојања на „овом“ свету.

Ратни ужаси увек у себи садрже примесу фантастичног, јер су радикално супротстављени рационално устројеној свакодневици. Кућа сећања и заорава, чудесна грађевина коју Вајс посећује у Њујорку, појединцима омогућава да поново доживе одређени тренутак из личне историје, али и да сасвим избришу своје сећање најважнији је од чудесних мотива. Кућа надилази класичан музеј, интерактивна је, отелотворена алегорија колективног сећања. Као и у сновима улазак у њу, посебно у „собу сећања“ Вајса враћа у трауматично искуство:

Алберт је пришао екрану. Испод екрана налазила се тастатура са словима абецеде. Алберт је укуцао две речи: ‘породица Вајс’. Екран се за тренутак замрачио, онда су заиграле водоравне и усправне линије, па се слика стабилизовала, угледао је оца и мајку, себе као седмогодишњака, Елијаха. Ходали су у колони, отац је носио кофер, мајка вукла за руку Елијаха, а он, Алберт, пратио их је у корак. Испред и иза њих видела су се избезумљена лица жена, деце, стараца. Ко је био тај тајни сниматељ који је овековечио ову слику коју Алберт није могао да избаци из свог сећања? Алберт Вајс се још једном уверио у оно у шта је, откад зна за себе, веровао: ништа од онога што се негде догодило не нестаје, на овај или онај начин све остаје заувек забележено.

(David, 2014: 114–115)

Вајс најпре изнова доживљава трауму, а затим одбија могућност да му се избрише сећање на догађаје из Холокауста, они су у сржи његовог идентитета: „тај бол је све оно што је он сам, без тога бола он, Алберт Вајс, не постоји. А ни они до којих му је највише стало“ (David, 2014: 117).

Постсећање није само извор трауме, оно означава и снажну жељу за поновним сусретом са члановима породице. Целина бол/сећање/траума *јесте* Алберт Вајс, он је посматрач, објекат подложен деловању ужасних садржаја који се изнова обнављају пред њим у различитим формама. О томе сведочи и крај романа. Вајс по савету Мише Волфа одлази на туристичко путовање Оријент експресом, али чак и овај пут је трауматичан – бег од прошлости није могућ. Дванаесторо путника су јеврејског порекла, тема њиховог разговора и јемац њиховог

заједничког идентитета је искуство Холокауста, обећана романтична визија путовања је само илузија. Вајс се и на овом путовању сусреће, посредством чудесне мотивације, са својом траумом, сада је искуство још интензивније, нема више екрана на којем се појављује слика, сада је јунак сасвим укључен у приказ:

Налази се на провинцијској станици, истој онаквој какву је видео у сну. Нечитљив назив станице, испод прљавих прозора са којих станични службеници буље у пероне, нека изобличена лица сличнија животињским него људским. Са зидова зграде железничке станице отпада малтер, све је у распадању. Само, сада ово није сан него јава. И станица није пуста, него испуњена мноштвом људи у колони који у пратњи наоружаних пратилаца крећу већ утабаном стазом према масивним, железним логорским вратима широм отвореним. А изнад врата натпис: ARBEIT MACHT FREI.
(David, 2014: 185 –186)

Искуство је дистанцирано од света сна, у питању је нека нова реалност – „сада ово није сан него јава“. Трауматско путовање је реално, гротескно су изобличени људи у приказу, сцена је магијски реалистична, употпуњена дескриптивним детаљима. Апстрактно разумевање природе зла уступа повратку у трауму и њеном поновном доживљавању. Роман се ту не завршава, одељак „Скривени поредак“ који долази после епилога, артифицијелан је и неубедљив. Сједињење Елијаха, оца, мајке и Алберта до којег долази након што Вајс затвори очи не може у читаоцу да надомести снагу речи угравираних на капији Аушвица, као што речи ребија Спира нису могле да одговоре на питање судбине Вајсовог оца. Инсистирање на неизбрисивости трауматичних искустава и јунаково опсесивно враћање њима негира нагао преокрет.

Ратне трауме из Другог светског рата утичу на културу и друштво деценијама касније, генерацијама негирају покушаје њиховог објашњења. *Кућа сећања и заборав* праћењем породичних историја, фрагментарном структуром, увођењем чудесних мотива, разматрањем природе и последица зла надовезује се на поетски свет Данила Киша. Она је трауматска реакција савремене књижевности, показује да се питања о злу и његовом проживљавању понављају у сличним облицима, одговори на њих се никада не могу сасвим заокружити.

Заблуда светог Себастијана

Прве деценије двадесет првог века омогућавају писцима да направе извесну дистанцу према трауматичном периоду деведесетих година двадесетог века на просторима бивше Југославије. Романи Владимира Табашевића *Тихо тече Мисисипи*, *Па као* и *Заблуда светог Себастијана* можемо читати као трилогију образовних романа: њихов наратор је мушкарац између тридесет и четрдесет година, чији идентитет је обележен одрастањем у ратном окружењу. Трауматско језгро Табашевићевог писања је детињство, које његов приповедач покушава да реконструише и превазиђе. *Заблуда светог Себастијана* најдубље од свих његових романа залази у овај период живота. У њему се приповеда из две различите временске перспективе, нараторовог „ја“ и „ја“ дечака који учествује у радњи и постепено одраста.

Дечија перспектива³ се често бира у романима са ратном тематиком. Она дозвољава одраслом читаоцу да преиспита: „норме, вредности и навике одраслих, суочавајући читаоца са њима кроз очи индивидуе која тек треба да их прихвати“ (Baуrak Akyldiz 2014: 157). Прва половина романа посвећена је одрастању протагонисте Карла који сазрева као избеглица у Србији, у разореној породици, подељеној на хрватску и српску страну. Нарочито је осетљив на изражајне могућности језика, учи званични језик, али и га мења и обogaћује својим личним садржајима. Дечак трауме, бег из Мостара, сукобе међу родитељима и ратна страдања доживљава лирски, надреално. Поређењима, богатим метафорама, персонификацијама, развијеним алегоријама, онеобиченим фразама у делу се формира слика рата као простора трауме која не престаје и изнова се понавља. Наратор, старији Карло поседује метасвест о важности језика:

Карло је, учећи нове речи, у себи налазио и нове просторе свог прошлог живљења у које би пуштао немирног пса свог језика да ландара, уједа и пени. И тако је он у себи имао рат, па кишу кокица, па снег, па санкање, па кликере у очима, па кликере по земљи, па руку дугачку кроз ветар, па падања, красту у облику Европе.
(Табашевић, 2018: 48)

Одрасли у првом делу романа углавном ћуте, њихове речи су псовке, користе само кратке реплике: „у рату, одрасли, ујезичени

³ Види о томе више у : *Rat iz dečije perspektive*. Uredila Nađa Bobičić. Beograd: Udruženje “Radnik”, 2018.

људи, увелико ујезичени, загледани су само, немилице ћуте, па деца, тако, науче неки свој језик, и значење тишине“ (Табашевић, 2018:76).

Почетак романа фокусира се на нарочито потресан тренутак – бег из Мостара и пут до Београда у којем са свих страна допиру гласови, успомене, чулни утисци, културне референце:

Мама, напокон! Не видим ни сунца ни месеца, сањам, непрестано, копрцам се, имам мраве у гузици и јесењу грозницу, месецима сањам оно твоје ‘обашка’ како ме милује. ‘Обашка’, та реч, негује ме, носи укоснице, драшка. Јебем ти кратове Исусове. Крв ти Исусову, пеују тако, а околу цвеће и негде, на једвите јаде, Неретва. Једна жена рече, за неку другу реку, како је ‘ужасно плитка’ и ја се у тој реченици удавих. Кртола у подруму клија натенане, и одем по њу и затекнем је како пушта ка небесима руке, и узмем је ја, са своје две. Све сами загрљаји
(Табашевић, 2018: 10)

Дечаку неразумљив егзодус преноси се језичким хаосом, укрштањем разноврсних мотивских нити. Аутор описује дечије искуство од којег је удаљен литерарношћу свог стила, а близак је дечијој перспективи емотивном укљученошћу у дешавања. Одломак је сновици, фрагментаран, у њему се брзо мењају мотивске асоцијације. Користи се велики број глагола који га драматизују. Карло је још у првом пасусу близак смрти, „дави“ се у туђој реченици. Речца „обашка“ је персонификована, она може да „негује, носи укоснице, драшка“, а персонификована је и „кртола која клија у подруму“, „пушта руке ка небесима“, блиска је људском бићу са којим дечак остварује контакт када је узима својим рукама. Исус је жртва, неко кога користе у псовању и злостављају језиком.

Персонификација апстрактних именица једна је од најважнијих особина Карловог „трауматског језика“. И град Мостар ће убрзо бити персонификован: „Мостар, битанга, мањи од маковог зрна, и он сломљеног моста у мом сећању убудуће“ (Табашевић, 2018: 12). Карло је близак граду у свом сећању, и град је биће, објекти су подложни ратној сили, а тиме и блиски дечаку, укључени у антиратни тон нарације. Анимизам дечијег погледа на свет оживљава чак и Карлову кућу која добија име Лудвиг (Табашевић, 2018: 39). Изграђује се личан, трауматски језик у који субјект мора да се „помери“ не би ли направио простор за негативан садржај. У њему је нарочито маркирано читавање симболичког капитала у кратке речи, фразе, речце:

„обашка“, „машала“, „тобоже“, „муштулук“, које Карло усваја из језика одраслих. Наизглед сувишним речима он мења опсег означеног:

лудачки је волео само реч *машала*. *Машала*, према томе, једна врућа банапа која је била у њему, па више није, коју је просуо из своје утробе, голф, серпентине, и микромостар, негде, иза леђа, потонуо и сам у том Карловом *машала* које је најчешће ништа. Десио се рат. *Машала*. (Табашевић, 2018: 33)

„Рат, још увек, никад неће почети“ (Табашевић, 2018: 34) реченица је са нарочито важним местом у роману, понавља се са варијацијама: „према некима, ова прича још увек никад неће почети“ (Табашевић, 2018: 41); „немају куд, рат никада неће почети, немају куд“ (Табашевић, 2018: 44); „и опет кажем себи: машала, ево једне успомене на рат, рат који се никада није десио. И опет јежеви на све стране“ (Табашевић, 2018: 34). Померена у положан неизвесног и свевременог, реч *рат* недовољна је да пренесе ониричну суштину свих дешавања која окружују Карла, а опет, она изражава најважнију препреку која га онемогућава да достигне зрелост. У трауматском језику рат је затворен и довољан себи и као субјекат и објекат реченице, њен исход и циљ: „од рата су бежали да би се кроз рат враћали назад у рат, јер у рату увек има нека сила која те вуче назад, као да се надаш да рата нема“ (Табашевић, 2018: 50).

Поетизација ратног искуства нужно релативизује доживљено, идентитет људи и њихова патња су део језика, нејасни оног тренутка када своју суштину предају језику. Последица коришћења лирског стила је постепена дисоцијација Карлове личности и развој мазохистичке тежње ка жртвовању и патњи. Карло себе не доживљава као субјекта већ као објекат: „себи је често био он“ (Табашевић, 2018: 41).

Негирање себе доводи Карла до психичког краха, покушаја самоубиства после пропасти прве љубави са девојчицом Иваном:

У једном граду, мачке имају најлепшу епилепсију. Карлос тек што је зажелио кош, без коске, разби тежином прозора и уплашен испаде, са банапама у рукама, и плашт му би сећање на минули тренутак кад је гледао у висину у којој се сада налази и кроз коју се телом и рукама креће, препун нерешене а дечије душе која хучи и опире се као нечија неиздржива тајна, као да је неко ново сутра. Живот је. (Табашевић, 2018: 70).

Разбијање субјекта изражено је Карловим поређењем са Суперменом и Бананаменом, стварност готово да не постоји у сцени скока, деконструисана је у поетски приказаној прошлости. У роману се приповеда из трећег лица које повремено прелази у прво лице. Одломци приповедани из првог лица штампани су фонтом у италику. Италик је резервисан за трауматски снажне моменте, као што је уводни одломак о бегу из Мостара (Tabašević, 2018: 9–20), деоница о рехабилитацији после бацања кроз прозор (Tabašević, 2018: 70–73), боравак у психијатријској установи (Tabašević, 2018: 76–79; 86–88), размишљања о убиству и идентитету пре другог покушаја самоубиства (Tabašević, 2018: 103–106), одломак о мамарству (Tabašević, 2018: 107). Посебним фонтом написано је и „житије“ светог Себастијана (Tabašević, 2018: 149–151; 153–157). Ово концептуално решење такође указује на дисоцијацију нараторове личности.

Негација личности и идентификација са различитим бићима повезана је са преузимањем, а затим и превазилажењем позиције жртве. Карло рефлектује свој идентитет најпре на животињу, јежа/страдалника:

јер и та животиња што овуда полако иде и носом детектује мине,
у лишћу њушка свој остатак дана, експлозију што јој се десила и
раширила је по овом свету, већу од песнице, и она је налик мени.
Јежуркин страх, то су те њене бодље ка небесима
(Tabašević, 2018: 97).

Након јежа, јунак идентитетско уточиште проналази у Исусу. Исус је је још на почетку романа имобилисана жртва, блиска детету које трпи ратно насиље, а не свемоћни Бог: „на ретровизору је висио Исус, сив, и клатио се, желећи да се отме и он из те вожње; заборавио сам да се и деца нунају као овај Христ на ретровизору кад нуна вожња немилице“ (Tabašević, 2018: 10).

При свом првом покушају самоубиства Карло ће се уживети у позицију Бога/жртве „шири руке, уплашен Христовом муком, отвара се ка улици и брка, брка Бананамена и Христа, брка муку разапетог са летењем и обузима га неки страх“ (Tabašević, 2018: 69). Исуса временом замењује свети Себастијан, после преласка у психијатријску установу. Чисту жртву Христа мења Себастијан – жртва/целат. У роману се налазе два одломка које заједно граде његово „житије“, а Карло (Дино) је наведен као њихов аутор. Није у питању пастиш, јер се житијни мотиви и структура не прате, већ више саркастични коментар

хагиографије, користе се архаична глаголска времена за приповедање и понеки од мотива црквене литературе. Свети Себастијан је на фресци која се коментарише на почетку првог одломка приказан као неко ко страдање подноси боље од Карла, оно је за њега више механичко него проживљено искуство:

Насликан је као фигура која је моћна и слаба истовремено, прободен стрелом, наслоњен на дрво, мускулозан и слаб, у женственој нежности свог тела, страда, али као и да је помирен са тим, некако изнад жртве које подноси. Питање које се, одмах, отвара, том таквом сликом његове жртве, јесте: Страда ли, онда, Себастијан, ако изгледа, делује, као да има мира у том свом страдању; ако га подноси с лакоћом?
(*Tabašević, 2018: 149*)

Себастијан је попут Карла такође сличан жежу, симбол жежа место је у којем се њихов идентитет меша. Диоклецијан је наложио да светог Себастијана убију стрелама: „из леђа непребојиво много стрела му је штрчало, налик жежуркиним бодљама“ (*Tabašević, 2018: 150*). Светац страда, али и нагони хришћане које заробљава (као вођа преторијанске гарде) да страдају. Његова светост контаминирана је увлачењем других у круг патње: „тамо где су околности то допуштале – спашавао је хришћане, тамо где нису – охрабривао их је у подношењу жртве“ (*Tabašević, 2018: 151*). Догма захтева подређивање личног живота колективним начелима. Кључан моменат у читавом тексту је место у којем се први пут релативизује жртвовање као животни идеал, јер се изједначава са насиљем: „није, међутим, уопште јасно која стварност у овој нашој причи преовладава: Христова или анти-Христова; жртвена или целатна“ (*Tabašević, 2018: 151*).

У једном тренутку свети Себастијан наведе другог војника да погуби хришћанина и његова реакција садржи нешто од садомазохистичког узбуђења: „Себастијан се насмеја и свежа хришћанска крв му штрцну по зубима, великим као домине“ (*Tabašević, 2018: 157*). У Табашевићевом антижигитију жртвовање је чин лишан некадашњег теолошког залеђа. Свети Себастијан као парадигма жртве/целата мора се превазићи, а лична траума разрешити. Текст постепено одбацује парадигму жртве, Карло се идентификује се са Христом и жежом, са светим Себастијаном, али га превазилази и као крајњу тачку свог путовања бира личност робијаша Дина.

Разбијање Карлове личности, са знацима шизофреније подстакнуте ратним траумама доноси обрт на крају романа – открива

се да је Карло био само измишљена персона коју је Дино, Карлов пријатељ, до тада споредни лик романа, усвојио. Више мотива истичу Динов витализам: тетоважа бомбе на грудима, пит бул љубимац, једноставност изражавања, улазак у везу са радницом Софијом и редитељком Емом, боравак на робији. Рат, наметање страдања као принцип према којем се мора уредити живот се превазилази. Трауматски идентитет именован *Карло* се замењује снажном Диновом личношћу: „Дино је ускликнуо: *Мама напокон!* Родио сам се у Мостару, деведестмртве године, тамо где змије шуште и проричу судбине. Рат ће ускоро. Машала“ (Табашевић, 2018: 190).

Обрт доноси последње, треће, коначно Карлово самоубиство: „у ту утвару баца се Карло, ево гледам га сада, мама, кроз прозор овог здања, како пада дивно, како шири у загрљај тој реци. Леж је, иако тече“ (Табашевић, 2018: 191). Лични, унутрашњи преображај праћен је извлачењем речи „машала“ из домена смрти и мазохизма и њеним увођењем у регистар речи које носе животну снагу. Побеђивање трауматске позиције жртве отвара и могућност да рат коначно почне: „рат ће ускоро“ тврдња је која значи да се из сукоба може изаћи, проток, зачетак „текућег“ времена означава крај циклуса самоуништења. Фигура писца одбачена је, а са њом и императив страдања. Међутим, овај обрт је изненадан, немотивисан, неразвијен у досадашњем току текста. По томе је сличан епилогу *Куће сећања и заборав*. Још једном се испоставља тешко преокренути и савладати трауматско језгро ратних дешавања, а да се не изгуби на уверљивости унутрашње логике текста.

Пас и контрабас

Док су *Кућа сећања и заборав* и *Заблуда светог Себастијана* остали у оквиру досада обрађиваних трауматских тема домаће књижевности – искуства Холокауста и ратних траума деце, *Пас и контрабас* Саше Илића особен је јер се догиче ретко обрађиваног живота ратних ветерана. Илићев роман сличан је роману *Лузитанија* Дејана Атанацковића, и један и други у фокусу имају једну психијатријску институцију, осветљавају везе личне и колективне трауме, садрже сцене у којима се изводи „драма у драми“ и антипсихијатријски су орјентисани. И ковинска и београдска болница су свет „мудрих луда“, изврнут и гротескан свет у којем одбачени, одстрањени део друштва онај који има морални квалитет. У таквим

ставовима није тешко препознати теоријски утицај Мишела Фукоа и његове *Историје лудила у доба класицизма*:

Азил, увек померен ка застарелим склоповима и симболима, биће у правом смислу речи неприлагођен и изван времена. А управо тамо где је анималност испољавала своју стално обнављану присутност, без историје, лагано ће се уздизати белези, без сећања, старих мржњи (Fuko, 1980: 227).

Илићев роман детаљније од Атанацковићевог разматра технике психијатријског лечења и даље детаљан опис ратних траума једног ветерана, те смо из тих разлога њега узели у разматрање. Код протагонисте Филипа Исаковића се може уочити више симптома борбеног, посттрауматског стресног поремећаја⁴: трауматски снови, флешбекови, опсесивне мисли, избегавање стресора повезаних са траумом, ерекtilна дисфункција, мазохистичке тенденције. Његови симптоми сведоче о хроничном облику болести, јер долази долази у Завод за заштиту ветерана после четири неуспешна месеца лечења на ВМА. Исаковић, контрабасиста по занимању, није у стању да свира свој инструмент. Његов контрабас је пројекција његовог унутрашњег бића, „замрзнутог“ у ратном периоду. Контрабас је „празно место“ које јунак непотребно вуче са собом: „посматрао сам га као непотребну сувишну ствар какав сам био и сам. Теглио сам га са собом цео живот. Можда је дошао тренутак да се растанемо“ (Пић 2019: 18).

Јунаков либидо повезан је са немогућношћу свирања инструмента, као што није у стању да свира, Исаковић није у стању да заокружи еротски однос са музичком критичарком Еном, због чега је мазохистички упућује да потражи задовољење у физичком односу са чланом његовог бенда, саксофонистом Иваном. Прогањају га опсесивне мисли, депресиван је и често контемплира о безизлазности своје ситуације: „јер је свест о последњем, завршеном, пропалом, уништеном, растуреном, демолираном, иструлелом, болесном или осујећеном постала нешто много важније од саме реализације“ (Пић 2019: 167). Исаковић пати од мазохистичких и аутодеструктивних импулса који пројектују жељу да насиљем над собом надомести обавезу да чини насиље над другим у рату. Ове епизоде кулминираће у сцени гурања супруге Дарије са терасе стана у којем се потврђују њене речи да Филип „осим насиља нема одговора“ (Пић 2019: 208). Тек при

⁴ Види: Kozarić-Kovačić, 2007: 103.

крају романа, када побегне у Италију, Исаковић ће успети да превазиђе (ауто)деструктивне импулсе.

Најснажније трауме Филип је доживео деведесетих година у ратној морнарици, оне су условиле други талас траума, повезан са поменутиим мазохистичким посматрањем Енине и Иванове везе. Сећање на сукоб са поручником Савићем који је планирао да изазове одложени напад на Ријеку полагањем мина у море и сећање на сукоб на тераси стана са супругом Даријом откривају се тек при крају романа, градативно се ослобађају под различитим спољашњим надражајима. Механизам потискивања условљава и да читалац касно открије да Филип има ћерку.

Флешбекови се јављају по систему аналогича, асоцијацијама се индукују сцене из јунакове прошлости. Тако у *КС City*, у ноћи у којој га избацују из F-квартета Филип повезује конструкцију брода ратне морнарице са салом за свирање. Уочавање те везе доводи до флешбека:

Започео је дуги улаз контрабаса и из горњих ћошкова КЦ Ситија, чија је ниска таванска конструкција подсећала на кобилицу брода који се са сувог навоза у тивћанском Ремонтном заводу сјурно у децембарско немирно море, уз потмули удар.

(Пић 2019: 201)

Филип одједанпут у глави слуша извођење песме *Fragile* која означава крах односа са Еном и бендом и глас поручника. Под налетом емоција кроз флешбек коначно сазнајемо да је извор ратне трауме моменат у којем је поручник Савић успео Исаковића да натера да потврди да је спреман за напад на Ријеку:

иако није повукао ороз тог дана, поручник бојног брода Савић урадио је нешто много подлије, натерао ме је да говорим његовим језиком и мислим његовом главом, а то заборављено зрно у мом мозгу остало је да клија током дугих година и пушта своје црне котиледоне, који су се увијали у спирале и завлачили у оне шупљине са којима су с временом потпуно срасли.

(Пић 2019: 203)

Прихватање Савићевог, војног речника, језика, изговарање фразе „Кенија спремна за удар“ означава истовремено и Исаковићево прихватање насиља, улазак у систем и негацију личног идентитета.

На крају књиге, свирка на броду *Felice*, који испловљава према мору и слободи након бега из Ковина Исаковића враћа у ратна дешавања:

а тамо је још увек владала она иста ноћ, без иједног светла, какву сам доживео на замраченом Вису – последња ноћ поморског рата у мају 1992. На пристану код Чешке виле био је управо завршен укрцај сидрених мина SAG-2 (Пић 2019: 287).

Музика у којој сада и он учествује својим инструментом док брод испловљава Исаковића ће довести до коначне катарзе и ослобођења, тек након што је постао слободан од институционалног лечења.

У роману је осликана и егзистенцијална ситуација осталих ветерана у Специјалној болници за психијатријске болести у Ковину које лечи докторка Лариса Сибиновић. Она експлицитно излаже своју методу – процес „реконсолидације памћења“, заборављања трауме: „пронађемо онај комадић слагалице који крије нашу меморисану трауму, да га подигнемо из његовог лежишта, завртимо га и вратимо потпуно измењеног“ (Пић 2019: 49). Поред савременијих техника лечења насиље које спроводе болничари, безимени Хеклер и Кох, претерана медикација пацијената и терапија електрошоковима су „тамна страна“ методологије „реконсолидације памћења“: „тако је радила хемија у нама, док смо спавали, била је најактивнија, а код слабијих је укидала последње зраке светлости коју су они понекад могли да виде кроз црвоточне зидове“ (Пић 2019: 170).

Најважнија техника коју Сибиновић при терапији примењује јесте један вид психодраме, извођења „драме у драми“. Ратни ветерани имају задатак да одиграју Моцартову *Чаробну фрулу*:

овај сиже, објашњавала је др Сибиновић, подсећа на рад меморије, јер ни принц ни његов пратилац током читаве опере не схватају да од Краљице Ноћи долазе главне директиве, све док не пронађу свој циљ, који им баца ново светло на њихов покретачки мотив, односно на саму Краљицу Ноћи. Њен пораз и прослава свадбе на крају, уз благослов Сарастра, представљају и победу над траумом, која бива избрисана из трајне меморије актера (Пић 2019: 51–52).

Докторкина представа је злоупотреба позоришта, њеном извођењу циљ није катарзично ослобођење од емоција и њихова интеграција у личност глумца/пацијената него заборављање учињеног, спектакл за госте из министарства и иностранства. Показаће се да је да је управо она Краљица Ноћи, а не доктор Јулијус којем је наменила улогу. Пацијенти ће саботирати извођење докторкине драме, одбацити

наметнуте улоге и разоткрити примењену методу лечења као контрапродуктивну – она је механизам друштвеног потискивања историјских, колективних ратних траума.

Пас и контрапас супротставља два различита метода лечења ратних траума – први, институционалан, тоталитаран, који тражи од појединца да трауму заборави који заступа докторка Сибиновић и други антипсихијатријски, заснован на учењу италијанског лекара Франка Базаља који заступа Исаковићев пријатељ, пацијент у болници, доктор Јулијус. Он је лик који испуњава функцију резонера, смештен је у ковинску установу из политичких разлога. Његов отац Дезидер Јулијус, историјска је личност, оснивач ковинске болнице. Дезидерове напредне идеје о „рехабилитацији психијатријских пацијената“ (Пић 2019: 179) су одбачене након Другог светског рата услед политичких сплетки, због чега је извршио самоубиство.

Франко Базаља, чувени италијански доктор, управник азила у Горици и Трсту, био је један симбола политичких борби 1968. године у Италији. Његов покрет се залагао за либерализацију друштва и имао је шири значај од терапеутског. Јулијус, уз помоћ осталих учесника представе, прекида извођење *Чаробне фруле* у режији докторке Сибиновић и изговара дугачак монолог. Притом је маскиран као јахач са плавим плавим коњем (*Marco cavallo*) који симболизује антипсихијатријску борбу. Јулијус критикује методологију ковинске болнице, али и друштва које потискује ратне трауме:

Али ти дани трају ли трају. Испод деловања лекова, дубоко, и крећу се телом као метастазе трауме коју ловите тетрациклинима. Ђиха, *il mio cavallo!* И непрестана трка траје, трауме и лекова, болесника и државе, фррр, а када пацијент заборави и држава одахне, и тако у недоглед (*А где је сад полиција?*) Кад пацијент издахне, држава заборави, то само институција ради свој посао, фррр, вреба, приводи и трује... Јер ми у рату никад нисмо били! (Пић 2019: 226)

Група драмска терапија коју докторка Сибиновић спроводи пре неуспешног извођења представе ипак има извесних резултата. Пацијенти/ратни ветерани Кујтим, Ласло Ђере и Тописаревић стављају маске које сами израђују и на „пробама“ се исповедају, присећајући се дешавања из рата. У уметничком смислу њихове исповести су слабо место – сви се изражавају на сличан начин, излагања обиљују детаљима, поетским дескрипцијама и поређењима. Таква нарација открива свезнајућег приповедача романа који им „ускаче“ у

перспективу. Ове исповести су много литерарније него што би биле да су формиране сходно социолингвистикој карактеризацији ликова. Илић драматизује говор ветерана и, кршећи уверљивост текста, открива колико му је важна тема траума и потреба да их пренесе – чак и ако се због тога смањује укупна уметничка вредност романа. Сва тројица иза маске поново доживљавају трауму, користе мирисе, тактилне елементе при дескрипцији, драматизују својим телом излагања. Траума потврђује своју свевременост, само је привремено потиснута и заборављена.

Ром Кујтим доживљава изнова два тешка тренутка, прва је сећање на убиство оца, а други доживљај из рата, борба са свињом која га напада у напуштеној кући на славонском ратишту (Пић 2019: 87–91). Неуспешност ковинске терапије очигледна је и у исповести ратног ветерана Тописаревића којем маска у облику месеца помаже да артикулише прошлост и сети се својих злочина у Босни деведесетих година, али не и да ту прошлост превазиђе (Пић 2019: 112–115). Он при коначном извођењу *Чаробне фруле* отима пиштољ и пуца у доктора Јулијуса, који ће убрзо настрадати од задобијене ране.

Тописаревић при крају своје исповести завршава на коленима: „клечао на коленима и дрхтао иза маске. Рекао је да жели, ако икако може, да му се избрише тај дан из сећања“ (Пић 2019: 115). У њему и даље остаје „жеља да уједа“. Дехуманизација и инструментализација војника у рату оставља у идентитетски процеп и оставља му у будућности једино могућност понављања наученог понашања. Тописаревић не може да изађе из позиције оруђа и врати се у позицију субјекта. Трећи учесник представе, Мађар Ђури, причом о погибији свог пријатеља Тибија сведочи о одузимању наратива о смрти, колективној злоупотреби личне историје. Тиби је при борбама на Косову и Метохији страдао у рату и његова последња реченица „за пријатеље вреди живети“ реинтерпретацијом државних медија постаје исказ „за ову земљу вреди умрети“ (Пић 2019: 151–155). Ова замена, наметање новог, лажног тумачења пријатељевој смрти Ђурија траумира и он не може да превазиђе учињено.

Код Јулијусовог говора при извођењу *Чаробне фруле* и проглашења „ковинске болнице укинута“ долази до „наративног лома“ у роману. Неколицина пацијената и поред војног и полицијског присуства (присутан је чак и војни министар), не само да успева да побегне из Ковина, него успут стиже и да крај Дунава организује Јулијусову кремацију, а касније Исаковић долази и до Италије. Роман је до тог тренутка пратио законитости своје унутрашње механике, утемељио

фиктивни свест са обиљем детаља о медицинској пракси и војној терминологији, садржао је дешавања која су пратила доследну узрочнопоследичну везу. После Јулијусовог излагања из реалистичне мотивације радње прелази се у фантастичну. Она се огледа и у фрагментарности садржаја које после овог тренутка долазе – у халуциногеним искуствима у Италији и у снимљеним деоницама разговора Филипа и Ене.

Исаковићев повратак цезу и музици у иностранству илуструје његов повратак личном миру и превазилажење ратних искустава, сведочи о личном ослобађању од деловања ковинске болнице: „потребна је револуција, и то не само класна него и индивидуална. А она је немогућа без раскивања свих Ковина наших живота“ (Пић 2019: 185).

Закључак

Анализа одабраних романа показала је да „неизрецивост“ трауматичног искуства, често наглашена у теоријским приступима овом феномену није део тумачених поетских светова. Тешка породична историја Алберта Вајса, личне и породичне трауме Карла (Дина) или пак ратне трауме Филипа Катића су описане – ништа од трауматичних садржаја не остаје неизречено, сви дођаји који су разбили унуташње језгро појединаца пре или касније бивају откривени и неки се чак више пута описују. То је случај чак и са *Кућом сећања и заборава* у којој се експлицитно помиње проблем изрицања потресних садржаја, став који се касније њиховим излагањем побија. То је разлика фактичког сведочења и фиктивног приступа трауми.

Примећујемо и да траума укида време као концепт, негира га – догађаји из Другог светског рата, грађанског рата деведесетих година у бившој Југославији литерарним средствима се поново драматично одигравају, јунаци их никада не заборављају. Због тога структура ових романа није линеарна, поседује велики број ретардација радње. „Рат никада није почео“ – реченица је која се мора негирати да би се са савлађивањем трауме почело. По јунаке трауматична искуства имају озбиљне последице: развој мазохистичких тенденција, покушаје самоубиства, дуготрајну немогућност настављања живота, идентификацију са позицијом жртве. Колективне и личне трауме такође су се показале нераздвојним, начин на који друштвено окружење прихвата или одбацује оне који пате и страдају и тумачи

њихово страдање увек има велики значај, нарочито у роману *Пас и контрабас*.

У свим анализираним романима осећа се интенција аутора, тежња да се савлада трауматично искуство ликова. То се примећује на „кризним“ местима – крају дела и тачки кулминације радње. Вајсов бег из Аушвица у поглављу „Скривени поредак“ у *Кући сећања и заборава*, Карлова трансформација у нови, виталистички идентитет, пријатеља Дина или пак Исаковићев бег из ковинске болнице нелогични су, супростављени потврђеној трауматској снази која је описана и уграђена у језгро романа пре „лома“, места у којем хуманистичка порука испливава као доминантни формативни принцип. Укупни уметнички дојам текста подређен је наративној борби са траумом. Потреба књижевности да трауму надиђе негира књижевност као мимезис, а истовремено подражавалачка природа књижевности не дозвољава слободан прелазак у постмодернистички или надреалистички формативни принцип текста. Писање о трауми изнова завршава у парадоксу.

Романи о трауми су романи са тезом, нужно ангажовани, надовезују се и надограђују закон и историјску науку, друге форме преко којих се друштво односи према потресним догађајима. Сваким поновним читањем књижевности са трауматским језгром, у бесконачности, изнова и изнова се допуњује реакција на историјска дешавања које друштво не може суштински да заокружи и сасвим разуме, те због тога мора изнова на њих да реагује:

Књижевност је димензија конкретног отелотворења језика бесконачности који, за разлику од језика закона, затвара не завршетак, него управо оно што у законском случају одбија да буде завршено и не може да буде завршено. Овом одбијању трауме да буде заокружена литература чини правду.

(Felman 2002: 8)

Извори и литература / References

- Adorno, Teodor. (1979). *Negativna dijalektika* [Negative Dialectics]. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.
- Bayrak Akyldiz, Hülya. (2014). Child's Point of View as a Narrative Technique. In *International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*
https://www.academia.edu/27267672/CHILD_S_POINT_OF_VIEW_AS_A_NARRATIVE_TECHNIQUE (accessed April 30, 2020).

- David, Filip. (2014). *Kuća sećanja i zaborava* [The House of Remembrance and Oblivion]. Beograd: Laguna.
- Felman, Shoshana. (2002). *The Juridical Unconscious : Trials and Traumas in the Twentieth Century*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press.
- Fuko, Mišel. (1980). *Istorija ludila u doba klasicizma*. [Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason] Beograd: Nolit.
- Herš, Merijen. (2011). Generacija postsećanja. U *Polja*. Kulturni centar Novog Sada: Novi Sad, God. 56, br. 469. 149-168.
- Ilić, Saša. (2019). *Pas i kontrabas* [The Dog and the Double Bass]. Novi Sad: Orfelin.
- Kaplan, Ann. (2005). *Trauma Culture: The Politics of Terror and Loss in Media and Literature*. New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press.
- Kozarić-Kovačić, Dragica, Kovačić, Zrinka, Rukavina, Lea. (2007). *Posttraumatski stresni poremećaj* [Posttraumatic stress disorder] https://www.researchgate.net/publication/27205970_Posttraumatski_stresni_poremećaj (accessed April 30, 2020).
- Obradović, Dragana. (2016). *Writing the Yugoslav Wars: Literature, Postmodernism, and the Ethics of Representation*. Toronto and Buffalo and London: University of Toronto Press.
- Tabašević, Vladimir. (2019). *Zabluda svetog Sebastijana* [The Delusion of Saint Sebastian]. Beograd: Laguna.