

Недељка БЈЕЛАНОВИЋ

nperisic@gmail.com

КАКО СЕ ИЗГОВАРА
НЕСАОПШТИВО: ТРАУМА ДЈЕТЕТА
У РОМАНИМА ВЕСНЕ АЛЕКСИЋ
ЈА СЕ ЗОВЕМ ЈЕЛЕНА ШУМАН
И САЗВЕЖЂЕ ВИОЛИНА¹

Институт за књижевност и
уметност, Београд

Сажетак: У срцу свих разговора и промишљања о трауми стоји суштинска запитаност о могућности њеног језичког оваплоћења, њене истинске преводивости на комуникацијски ниво, увођења у простор разговора о партикуларним или заједничким искуствима. Проблем саопштивости трауме стоји као двосјекли мач, или Гордијев чвор, једнако у психологији, социологији или књижевности и науци о њој, уколико су ове ствари уопште арбитрарно раздвојиве. Књижевност је, пак, вјероватно је сувишно и истицати, дотични вербализујући метод одувијек на себи својствен начин примјењивала – обликовање трауматичних, персоналних колико и колективних – искустава у литератури стоји као један од главних темеља на којима умјетност ријечи почива. Оцртани херменеутички проблеми добијају, пак, и једну нову димензију када је о књижевности за дјецу ријеч. У једном специфичном пресеку са проблематиком трауме у књижевности у цјелини назире се посебно мјесто веома важног поља истраживања, како за науку о књижевности тако и много шире, за социологију, педагогију, антропологију, студије културе – а то је питање како књижевност за дјецу обликује и третира трауму. Овај рад поставиће та питања у вези са романима савремене српске ауторке књижевности за најмлађе, Весне Алексић.

Кључне ријечи: књижевност за дјецу, траума, идентитет, језичко обликовање

Happy those early days! when I
Shined in my angel infancy.
Before I understood this place.

Henry Vaughan, „The Retreat“

Увод. Траума и могућност говора о њој

У срцу свих разговора и промишљања о трауми стоји суштинска запитаност о могућности њеног језичког оваплоћења, њене истинске преводивости на комуникацијски ниво, увођења у простор

¹ Овај рад је резултат истраживања спроведеног уз подршку Фонда за науку Републике Србије, пројекат бр. 1634, „Српска књижевност 1991–2021: идентитет, траума, сећање“, акроним: SLITaM.

разговора о партикуларним или заједничким искуствима. Проблем саопштивости трауме стоји као двосјекли мач, или Гордијев чвор, једнако у психологији, социологији или књижевности и науци о њој, уколико су ове ствари уопште арбитрарно раздвојиве. Један од водећих теоретичара трауме данашњице,¹ Бесел ван дер Колк, под знак питања ставља и сâм процес наративизације трауматичних искустава,² у смислу временског, просторног и каузалног слагања догађаја и њихових одјека у нашој свијести, будући да траума, у његовом тумачењу, поништава сопствену временску димензију и њену начелну раздјељивост и постаје једна врста вјечне садашњости: „Траума није прича о нечему што се догодило тамо некада. Она је тренутни, актуелни отисак бола, ужаса и страха који живи унутар људи.“ Неразријешена и нелијечена траума – као да ова увјерљива теза о њеној вјечној презентности није довољна – сама креира и сопствену будућност, и своју и субјекта који је носи, те тако Кети Карут једноставно саопштава да „трауматични догађај јесте сâм по себи сопствена будућност“ (2014: 28), с обзиром на моћ свог обрасца и своје репетиције.

Ван дер Колк, наравно, није ни први ни једини аутор који на овој дистинктивној црти трауматичних искустава инсистира – још у раним проучавањима трауме као универзалног, општељудског феномена примјетно је истрајавање на дескрипцији трауме као нечег тешко саопштивног, или, у крајњој секвенци, несаопштивног – на природи једног пресудног искуства чија цјеловитост надилази ријечи или им, парадоксално, не припада. Стога су и најранији психотерапијски покушаји лијечења и превазилажења трауме везани управо за разбијање вербалних, когнитивних блокада које свијест подиже око трауматичних доживљаја будући да их идентификује као исувише страшне, пријетеће за биће у цјелини, док се оваплоћење трауме у вербалном посматра и као својеврстан профилактички, али и катарзички поступак.

1 Модерна дефиниција трауме стара је већ сто година, будући да ју је утемељио Фројд почетком двадесетих година прошлог стољећа (Фројд, 1994). Траума је за оца психоанализе посљедица озбиљног нарушавања заштитног штита против спољашњег надражаја. Америчко удружење 1980-их препознаје опсег дјеловања трауме, предлажући ново име за поремећај изазван њеним непосредним дјеловањем – „посттрауматски стресни поремећај“, који је дефинисан као одговор на догађај „ван домаћаја уобичајеног људског искуства“ и укључује озбиљне соматске и психосоматске поремећаје. „Капацитет“ поимања трауматског и трауматичног врло је кратко остао **само** у домену психологије. „Према је у почетку траума углавном била повезана са изузетно необичним догађајима, сада је постала моћна исложена парадигма која се инфилтрира у савремену историју, књижевност, културу и критику. Тако се развила и теорија трауме деведесетих година прошлог вијека, а у вези је са етичким заокретом који је настао у претходној деценији и који је утицао на књижевну теорију и филозофију. На различите начине, раст интереса за трауму био је одговор на забринутост у вези са памћењем, политиком, начелима репрезентативности и етиком, која је ескалирала у кључним заокретима 20. вијека“ (Надал, Калво 2014: 1, 2, превод наш).

2 „Већина наших пацијената“, каже овај психијатар, „није у стању да направи од своје прошлости причу која се десила *давно*“ (Ван дер Колк 2014: 34, превод и подвлачење наше).

Књижевност је, пак, вјероватно је сувишно и истицати, дотични вербализујући метод одувјек на себи својствен начин примјењивала – обликовање трауматичних, персоналних колико и колективних – искустава у литератури стоји као један од главних темеља на којима умјетност ријечи почива. „Историја саодноса трауме и наратива скоро да је једнако дуга као и историја трауме саме“, пише Џ. Педерсон (2018: 97), понирући овом наизглед једноставном констатацијом у суштински проблем који књижевност с траумом има: наиме, како да је ипак узглоби у вербалном ако је суштински несаопштива; како да је систематизује у одређеној врсти догађајности, хронотопичности, ако она обитава у вјечној садашњости трауматизованог субјекта. Будући да фикционална литература строго гледано не оперише тврдим чињеницама, нити покушава (барем не увијек) да установи необориви каузални слијед догађаја, она своје начине проналази у идентификовању природе одсуства (описа догађаја или говора о њима, у ономе што је тим одсуством препокривено), дакле у индиректном; у наговјештајима, а алузијама, или пак у репетицији – поступака јунака, њихове приче о ужасном и страшном. Посљедично, говорити о трауми, писати о њој, проучавати трауму у књижевности подразумева мијева, дакле, и бављење својеврсном загонетком, утврђивањем њених опсега, оцјеном њених импликација, процјењивањем, саопштавањем и евентуалним разрешавањем, или барем ублажавањем посљедица. Ово важи једнако за живот колико и за литературу³.

Иако аутори попут Џ. Харта (вјероватно, бар донекле, с основом и правом) тврде да су Фројд с једне, а искуство Холокауста⁴ с друге стране, не само одсудно измијенили, него на извјестан начин и васпоставили начин на који трауму посматрамо данас (Харт, 2015), скоро све што смо склони да посматрамо као велике, сржне трауматичне наративе пронаћи ћемо у *Еју о Гиліамешу*, грчким митовима, код Хомера, у античкој трагедији, у Библији, колико и у савременом роману или поезији.⁵ Зато није за чуђење чињеница да културалне студије трауме, а студије књижевности свакако у томе и предњаче, биљеже знатан успон у другој половини двадесетог вијека, до-

3 С тим што се литература, често, дословно ставља у функцију побољшавања квалитета тог живота. Ту мислимо превасходно на различите моделе библиотерапије, као и на терапијске праксе превазилажења трауме кроз различите моделе наративизације.

4 Ана Хантер искуство Холокауста назива ултимативним трауматским наративом (Хантер 2018: 66).

5 Изузевши, можда, најновије, сасвим модерне страхове, страхове потпуне изолације и отуђености, језу хипертрофирани индивидуализације савременог друштва, која се такође очитује у књижевности: „*Сћари*, у искушењу смо да кажемо – класични, страхови у причама рачунају на суочавање са базичним узнемирењима, са страхом од повреде и смрти, или барем од метафизичке пропасти. *Нови* страхови реферишу на језу од живота, од претрајавања бића ван граница сношљивог, на зебњу од контакта, па и од језика. Језива без сваке сумње може бити намјерно отежана комуникативност на релацији лик–лик, или лик–читалац, или пак приповједач–читалац (као код М. Булатовића, Р. Петровића, В. Фокнера итд.)“ (Бјелановић 2022: 144).

стижући апсолутни процват у првим деценијама двадесет првог стољећа. „Као кључни појам психоаналитичких приступа књижевности, теорија трауме представља и критички приступ који омогућава нове начине читања и слушања. То је водећи принцип нашег времена, примјењив на појединце, културе и нације“, биљежи у свом уредничком уводнику за кембрички зборник *Траума и књижевности* Роџер Курц.

Вратимо се за тренутак малочас изнесеном ставу да *исписивањем трауме*, говорити о трауми у књижевном тексту, те, сходно томе, и проучавати трауму с тачке гледишта књижевог критичара, теоретичара или историчара, значи у великом броју случајева бављење претпоставкама, наговјештајима, алузијама, накнадним извјештајима, а подразумијева и преиспитивање рупа у сјећању наратора и ликова, бављење њиховом немогућношћу да се изразе, вербално, па чак и на неке друге (понекад и све) начине. Треба имати на уму да је траума нешто што смо склони да посматрамо као постериоран процес, стање које је наступило пошто се катастрофа већ догодила, за разлику од нешто ужег, трауматичног догађаја који јој је окидач. И док је догађај као догађај релативно једноставно представити у једном одређеном наративу, уколико је наравно приповједач одговарајућ,⁶ кроз прост извјештај у неколико реченица или пак развијену драмску сцену, перманентни презент бола трауме као процеса, као унутрашњег стања, непрестано измиче прецизној дескрипцији и самопредставља се као несаопштиво искуство. И та се несаопштивост, или једва саопштивост, у коначници напора да се бар донекле аналитички узглобе феномени књижевног говора о трауми, представља и као једна од фундаменталних одлика промишљања о њој.

Ваљда је сувишно наглашавати да овдје само оцртани проблеми задобијају и једну нову димензију кад је о књижевности за дјецу ријеч. И сама као засебан дио укупне књижевне продукције стоји под одређеном врстом упитника кад ју је потребно прецизно дефинисати – као још отворена питања стоје: шта је тачно књижевност за дјецу, које су њене одлике што је издвајају из те укупности фондуса, да ли користи засебан језик⁷ и која је његова природа, да ли постоји

6 Чести су, наравно, случајеви, посебно они у првом приповједачком лицу, када он то није, те су цијеле књиге, а нарочито оне модерне, посвећене немогућности изласка из трауматичног круга. Као један од најрепрезентативнијих егземплара јавља се Камиев *Сирани*, или роман *Дервиш и смрт* Меше Селимовића. Овај потоњи и завршава се чувеном реченицом коментатора Хасана, Нурудиновог пријатеља, који свједочи управо о немогућности да се траума као таква пренесе другом људском бићу и као таква разбије, или бар донекле ублажи: „Нисам знао да је био толико несрећан. Мир његовој намученој души!“

7 Питање својеврсне „језичке мјере“ старо је и чини се још суштински неријешен (можда у неку руку и нерјешив) проблем књижевности за дјецу као естетичког ентитета. Мекдаул каже да су „књиге за децу обично краће, оне позивају више на један активан него пасиван став, испуњен дијалозима и догађајима пре неголи описима и интроспекцијом; по правилу, деца су протагонисти; конвенције су навелико заступљене; радња се одвија

тематски оквир карактеристичан за њу и, с друге стране, тематски спектар који јој је ван домаћаја итд. Та су питања, премда актуелна, прилично стара, класична, и на овом нам мјесту није циљ да на њих одговарамо. Ипак, важно их је поменути јер у једном специфично пресеку с проблематиком трауме у књижевности назире се посебно поље веома важног поља истраживања, како за науку о књижевности тако и много шире, за социологију, педагогију, антропологију, студије културе – а то је питање како књижевност за дјецу обликује и третира трауму. А сем тога, што није од толике важности код одраслих читалаца колико код ових других – које су педагошке и психолошке импликације таквих садржаја на циљну групу, односно најмлађе читаоце? Чињеница је, наиме, да иако књижевност за дјецу

у оквирима јасног моралног шематизма који велики део књижевности за одрасле игнорише; књиге за децу теже да буду оптимистичне, а не депресивне; језик је близак детету“ (Мекдавел 1973: 51, према Лесник Оберстајн 2013: 39). Насупрот њему, Н. Бебит тврди да књиге за дјецу нису саме по себи мање озбиљне од књига за одрасле, нити је њихов емотивни хоризонт квалитативно ни квантитативно другачији од књига за одрасле: „у ствари, не постоји тако нешто као што је емоција својствена искључиво одраслима, и књижевност за децу се бави свима њима“ (Бебит 1973: 157, према Лесник Оберстајн: 40). Такође, према Бебитовој, „мало је разлика у садржају између књижевности за одрасле и за децу: ’рат, немоћ, сиромаштво, суровост, сви најгрубљи аспекти живота присутни су и у књижевности за децу’ (Исто: 157, према Лесник Оберстајн 2013: 41)“. Бебитова настоји да сруши и општеприхваћену претпоставку да језик начелно раздјељује ове двије литерарне области, поређећи Киплинга и Хемингвеја. Један од аргумената у прилог овој њеној тврдњи могао би бити и онај да се често књиге за најмлађе пишу с том намјером, него то у историји читања и рецепције временом постају (нпр. *Робинзон Крусо* или *Гуливерова путовања*, у нашем случају, ријеч је о Андрићевој збирци *Деца* за коју је сам Андрић наглашавао да нити је за дјецу писана нити је њима намијењена. Сада је дио наше школске лектире.) Ипак, чини се да опстојава начелан, готово интуитиван, свакако тежак за стриктно дефинисање суд да се језик књижевности за дјецу ипак бар донекле разликује од општег језичког и стилског фона васколике књижевности. Он се одликује чешћим пасажима хумора и генералном хуморном предиспозицијом, затим донекле једноставнијом реченичном структуром – ова особина све је израженија што је млађа публика којој је дјело намијењено – и нешто присутнијом уздржаношћу аутора кад је ријеч о директном именовању одређених, најтежих искуствених и егзистенцијалних тема, као и далеко мањом фреквенцијом псовки, ласцивности и осталих лексема што обитавају на границама пристојног и друштвено прихватљивог језика. Коначни закључак могао би бити да „постоје разне претпоставке о језику заступљеном у књигама за децу – чак и међу писцима, који као да понекад осећају обавезу да се служе специфичним стилем, структуром и избором речи. Џон Стивенс сматра да, чак и када се то догоди, форма омогућава приступ текстуалним стратегијама које имају потенцијал да ублаже таква ограничења“ (Питер Хант, према Стивенс 2013: 87).

Јован Љуштановић напомиње да је детињство, по свој прилици, „*друштвени конструкт*“ (Praut-Džejms 1990: 52) и, сходно томе, оно се на различите начине концептуализује у различитим социјалним и историјским околностима. То откриће се на битан начин тиче и књижевности за децу. Не само да се књижевност за децу издвојила у засебно књижевно подручје управо захваљујући томе што су деца добила засебан социјални и антрополошки статус у модерном грађанском друштву (Arijes 1989), већ су и различита схватања детињства оставила трага на структуру и рецепцију књижевности за децу: на њену тематику и жанрове, песничке и приповедачке исказне субјекте, на ликове, на версификацију, на модусе читања“ (Љуштановић 2012: 137). Синтагма *модуси читања* нарочито нам је значајна за декодирање специфичне проблематике којом се бавимо и у овом раду.

трауматична искуства, трауматичне догађаје и трауматичне процесе никако не заобилази (они представљају један од најозбиљнијих темеља грађе за њене фикцијске свјетове), пред њом је ипак, због поменутих специфичности саме публике и својеврсним, непорецивих очекивања, ипак ограничен дијапазон књижевних поступака и пробрана лексика. Пред њом, затим, стоје другачији узуси синтаксе и, на крају, непорециво сужен избор из нажалост богатог трауматског тематско-мотивског спектра. Књижевност за дјецу, дакле, осим што мора да калкулише с првобитно установљеним парадоксом да је умјетност ријечи а да мора да говори о несаопштивом, рачуна и са сопственим, персоналним парадоксом: он се огледа у томе да дијете може, на несрећу, да искуси малтене свако ужасно искуство које може да се догоди и одраслом човјеку, али литература намијењена дјетету ипак не може у свакој прилици и поводом сваког тог искуства трауму да обликује на начин на који то чини тзв. литература за одрасле. Ту долазимо до важног питања етичких императива при представљању осјетљивих тема и садржаја за неодрасле читаоце, тј. до проблема репрезентативности који могу на различите начине педагошки, когнитивно и емоционално да утичу на младу публику којој су намијењени, те специфичних тензија што се стварају кад „спајамо моделе индивидуалне трауме са моделима колективне трауме, користећи сличне приступе да се опишу инхерентно различита искуства“ (Роди-Ризберг, 2018).

Кључно је питање како се књижевност за дјецу у тој двострукој парадоксалности сналази. У нашем виђењу ствари – које је отприлике такво да је књижевност за дјецу само на одређен поетички начин донекле другачија од остатка књижевности, те је и њено арбитарно одвајање условљено више практичним разлозима, а нипошто разликама у суштини, естетици или квалитету – сналази се ванредно. Ослањајући се, понајприје, управо на оне начине посредног приказивања већ поменуте нешто раније у овом тексту: на алузивност, на сугестивност атмосфере, на наговјештаје, пажљиво структуриране извјештаје, или пак на приказивачке поступке као што су упадљива празнина, одсуство говора о ономе чије је неисказано присуство у тексту непорециво јако, или, на другом полу, на репетицију – поступака јунака и њиховог говора. Књижевност за дјецу рачуна на ону предност коју најмлађи читалац посједује у изобилју – на моћ његове маште и имагинативну сарадљивост с текстом.

Овај рад ће се стога позабавити изблиза дјетињом траумом, начином на који се траума колектива преноси на његове најмлађе чланове, односно тематизацијом назначених траума у романима за дјецу и младе Весне Алексић.⁸ Одабрана је грађа занимљива за ову

8 Весна Алексић (1958) награђивана је српска ауторка књижевности за дјецу, чија су дјела уврштена и у школску лектуру. Ауторка је, осим познатих романа (међу којима се издвајају *Ја се зовем Јелена Шуман*, *Кариша за летиње*, *Вешар је*, *Аја*, *Стирлеј*, *Лици-*

тему, између осталог, јер су два одабрана романа испривовиједана у првом лицу, из перспективе дјетета,⁹ а сем тога тематизују једно врло турбулентно, и генерално трауматично, вријеме једне заједнице, колектива, наиме вријеме Србије (донекле, посредно, и њеног окружења) деведесетих година двадесетог вијека.

„Занима ме СВЕТ“. Назнаке и путокази трауматичног у *Ја се зовем Јелена Шуман*

Прије него што пређемо на роман који нам је у аналитичком фокусу, *Сазвежђе виолина* (2018), у овој студији најприје ћемо се позабавити кратко романом *Ја се зовем Јелена Шуман* (Рад, Београд, 1998). Десетогодишњу нараторку затичемо у сљедећем хронотопу: година је 1994. и она живи у улици Вука Караџића у Београду, у сасвим *обичној* четвороспратници. Да је баш та година дознајемо околном рачуницом: дјевојчица је, како сама каже, четврти разред, дакле има десетак година, а она и њен вршњак и најбољи пријатељ Ђоле рођени су 1984, што је, према њеном суду, „потпуна грешка“, односно чист, судбински анахронизам. Припадају неком бољем, узбудљивијем и радоснијем времену.

У роману *Ја се зовем Јелена Шуман* све о потенцијалној трауматизацији догађајима и симболиком деведесетих налазимо само у далеким, па и хуморно изведеним, наговјештајима, слутњама и полунаводима. Деведесет четврте Србија је под санкцијама и рат јој бјесни на границама, у Босни и у Хрватској. Упркос томе, свијет који десетогодишња дјевојчица приказује релативно је неуздрман и стабилан – барем на том макро, друштвеном нивоу. Велику и озбиљну трауму – и то баш трауму одрастања, трауму смрти и начина говора (и ћутања) о њој – представља смрт заједничког кућног љубимца три представљена дјетета: Јелене, Ђолета и најмлађе Аље, али тај детаљ,

џаиација вејџра, Сазвежђе виолина) и збирки прича, такође и радио-драма и монодрама за дјецу. Овај рад фокусира се преваходно на романе *Ја се зовем Јелена Шуман* и *Сазвежђе виолина*.

⁹ Иако монографија *Књижевности за децу у оіледалу културе* излази прије романа *Сазвежђе виолина*, у њој Јован Љуштановић тачно, и донекле профетски, описује поетичке претпоставке наративног свијета Алексићеве у цјелини: „Већину прича Весне Алексић причају деца. У једном делу тих прича слуги се аутобиографски модус приповедања, али позиција одраслог дата је по правилу спорадично и фрагментарно – важније је пређашње Ја детета од тачке гледишта одраслог који носталгично путује у прошлост“ (Љуштановић 2012: 142). Ова констатација нарочито је занимљив када се узме у обзир аутокритички осврт саме ауторке, из једног интервјуа, баш поводом *Сазвежђе виолина*: „Књига је намењена првенствено деци која су одрасла деведесетих (то су већ зрели људи), али и овим новим, младима који су се појавили после двехиљадите и које би можда занимало да осете атмосферу бурних и превише занимљивих времена која јесу била тешка али набијена емоцијама, борбом, надом“ (Алексић, 2018). Сама ауторка као да је намјерно потцртала начелну нераздвојивост књижевности „за дјецу“ од оне „за одрасле“.

иначе наративно и естетски врло успјело изведен,¹⁰ у овом тематском контексту колективних траума сада нам није у аналитичком фокусу.

У том, дакле, микросвијету, што се састоји од једне улице, у њој једне четвороспратнице, „обичних степеница“ и простора испред зграде, под *обичним звездама*, Јелена Шуман која „не зна да мисли“ представља читаоцу своју свакодневицу. О поменутој, врло благој и датој само у назнакама, колективној трауматизацији нараторка девојчица говори у социјалном контексту, у домену сиромаштва и осујећености, што спада у аспекте тзв. *развојних траума* које, у зависности од особе, на индивидуу могу оставити веће или мање последице. Тако она биљежи да су, на примјер, жељена путовања ње и њеног најбољег пријатеља Ђолета само у домену фантазије, замишљених путовања, ¹¹ помоћу глобуса које једно од дјеце има; то су путовања налик Бастијановим у *Бескрајној њричи*, по пољима заједничке имагинације. „А стварно, то с путовањима понекад ме баш нервира“, каже Јелена на једном мјесту. „Сви некуд путују и сви су негде били, осим Ђолета и мене (...) Само ми нисмо никуд мрднули“ (Алексић 1996: 47). „Занима ме СВЕТ“, додаје на то бунтовно њен пријатељ Ђоле. „Сваки човек који држи до себе био је у бар у Мађарској... ево и госпођа Жана, шверцерка... а ми – нигде!“ (Исто)¹²

Овдје се осим теме социјалне стратификације на основу имовинског стања,¹³ одвајкада присутне у књижевности за дјецу (Дикенс, нпр,

10 Занимљиво је да малена, шестогодишња Аља, коју су слагали да кућни љубимац није страдао, него је одведен „на изложбу у Немачку“, покушава да оваплоти, фиксира и разријеша трауму тако што ће разговарати о њој, тражећи детаље и објашњења: „Хтела је да се једном проговори о ономе о чему ми упорно ћутимо, као да је већ посумњала“ (Алексић 1996: 68). Два старија дјетета покушавају да је заштите измишљеном причом и непрестаним напором да се о страшном догађају не говори. Аља коначно почиње да расте – то је суд њених пријатеља – онда кад схвати да су најстрашније ствари неиспрличљиве, кад напушта тему несрећног пса пред глобусом што се окреће „као светлећи рингишил пред њеном нејасном тугом“. Онда када млађа дјевојчица коначно прогута подваљену причу, престане да се распитује и настави да се смије и завитлава са двоје старијих, Јелена закључује: „Коначно! Коначно, мислим. Велика је и неће јој више требати ни медведи! Стварно је велика! Старка!“ (1996: 69). Овом мотиву – знацима сазријевања и одраслости кроз одлуку да се ћути или помиреношћу са ћутањем – Весна Алексић враћаће се и у другим својим романеским остварењима.

11 О овоме увјерљиво свједочи и ауторкин аутопоетички поговор роману, који се само донекле може посматрати као завршно поглавље саме књиге, прво, јер са њеним унутрашњим свијетом има само далеке везе, а друго, очигледно је да је метакритички структуриран: „Данас, после многих лета и многих стварних путовања, виђених градова, река и мора, после многих распуста, ипак, помислим да су она путовања са тавана била лепша, да су била права, и да је онај свет из искрзаних атласа некако био наш“ (1998: 77). Више је него јасно да се онтички повлашћује овај имагинативни, дјечји свијет у односу на свијет одраслости и фактицитета: ово прво је *ђраво*, а ово друго само – *сћварно*.

12 Као да покушава и сама себе да убиједи и маскира оно што је дјетињој свијести тешко да прихвати као чињенично стање – тежину сиромаштва и његову ограничавајућу снагу – Јелена Шуман пркосно каже: „Понекад се човек боље напутује у свом кревету или по својој соби!“ (Алексић 1998: 49).

13 „Знате ли ви колико кошта прахак за веш, а?! Не знате?“, узвикује баба Гина на

затим ненадмашна Андерсенова „Дјевојчица са шибицама“), помаља и одјек актуелних дешавања с ових простора деведесетих година: Србија осим што је сиромашна, такође је и затворена, изолована, а шверцер јој је једно од честих занимања. Путовања су, дакле, немогућа не само због немаштине, инфлације, на крају, скромног имовинског стања Јелениних родитеља с обзиром на њихова занимања (обоје су наставници у школи), него и због тога што је из земље на сваки начин тешко изаћи; визе и преласци границе су тешка и мучна работа.

Ипак, у овом роману око тих назнака трауме, датих само издалека, не формирају се наративна језгра, кроз њу фокализована искуства нису ни круцијална за нарацију нити обликотворна за њене протагонисте. Троје дјеце главних јунака као да живе у неком свом, отпорном балону и упркос искушењима трауматичног, тај се свијет у овом кратком роману суштински не мијења, још мање дезинтегрише. Један од разлога је свакако и тај што су његови јунаци млађи него они у роману којим ћемо се позабавити у даљем току овог рада. Други разлог је то што је његов хронотоп још, у најужем и најстрожем смислу, ван ратних дешавања, што већ није случај у *Сазвежђу виолина*.

„Нешто велико није било у реду.“ Како деца упознају страх, мржњу и патњу – у рату

Током посљедњег десетљећа (пише Хелен Берман на самом почетку двијехиљадитих) драстично је порастао број дјеце чији су животи промијењени, па и уништени, ратом, угњетавањем, терором, избјеглиштвом, и другим посљедицама колективних сукоба.

„Када је основан Високи комесаријат Уједињених нација за избјеглице, током педесетих година прошлог вијека, с циљем да пружи међународну заштиту избјеглицама након Другог свјетског рата, процијењено је да је било 1,5 милиона избјеглица и расељених особа. Данас их има око 14 милиона, од којих су око три четвртине жене и дјеца. Иако се искуства дјеце и адолесцената избјеглица знатно разликују, многи су доживјели смрт својих вољених или јој и свједочили. Након пресељења суочавају се с бројним изазовима. Истраживање с овом популацијом је релативно ново подручје истраживања, али постоје докази да многи од тих младих људи имају дуготрајне физичке и емоционалне здравствене проблеме.“ (Берман 2001: 243, превод наш)

У овом трагичном салду свјетских сукоба крајем двадесетог вијека огроман број заузимају имена људи, дакле и дјеце, с наших простора, простора бивше СФРЈ. Дуготрајни физички и емоционални проблеми везани су у највећем броју случајева баш за најнепосреднију ратну трауму.

једном мјесту романа: прашак за веш је деведесетих година ствар драгоцјена не само због скупоће него и због несташице.

У роману *Сазвежђе виолина* Весна Алексић се подухватила управо ових, за успјелу литерарну транспозицију у књижевности за дјецу можда и најтежих тема.¹⁴ Тиме је ушла у ред оних писаца за дјецу који су се храбро ухватили укоштац с изрицањем неизрецивог везаног за нашу најрецентнију историју, што у нашој новијој књижевности за дјецу, за разлику од оне послје Другог свјетског рата, кад се рат тематизовао немилице, није нарочито чест случај. Изостанак у тој мјери обимне продукције с ратном тематиком и динамиком можда сигнализује и неријешене социјалне, етичке, па и генерално историјске дилеме с којима, чини се, као друштво ни до дан данас нисмо изашли на крај.

Роман прати одрастање једне дјевојчице, Тијане, у неименованом градићу крај Мораве, у предвечерје, а затим и пуном обиму грађанских сукоба и ратова који ће довести до коначног слома старе државе и идеалистичке идеје о братству и јединству њених народа. Дјевојчица наприје расте безбрижно, готово идилично, премда донекле у сјенци три старија дјечака с којима проводи вријеме, од којих је један и њен брат. Она је веома талентована за музику, свира виолину, те око свог деветог рођендана бива примљена у музичку школу и одлази да живи у интернату који није у њеном граду (ово би могло да иде у домен тзв. микротраума, траума одрастања). У том интернату упознаје и своју дугогодишњу цимерку и најбољу пријатељицу Ану, која се јавља као и супротност и допуна њеној личности и идентитету. Двије дјевојчице чине динамичан, талентован, перспективан дуо, *сазвежђе виолина*, како га је окрстила Нишлијка Ана. Тијана је такође, како се сазнаје на основу интроспективног приповиједања у првом лицу, интроверт, осјетљиво дијете, што се види и по њеним израженим физиолошким реакцијама на стрес (повраћа у свакој ситуацији повишене емотивности). На ширем друштвеном и географском мизансцену, за који читалац сазнаје преко неизбјежних телевизијских вијести и Дневника што се као лајтмотив чују кроз роман, захуктавање радње смјешта се на сâм крај осамдесетих, у вријеме пада Берлинског зида. Дјеца све те ствари, како то обично бива, истовремено не разумију и разумију, односно, најпрецизније, обухватају интуитивно, не толико когнитивно колико емоционално, рефлектујући у највећој мјери расположења и утиске својих одраслих.

И тада ми се поново догодило оно што сам примећивала код одраслих, посебно код деда Дракчета и деда Аћима. Налазила сам се у средишту

14 Посматрајући *Сазвежђе виолина* у представљеном аналитичком контексту, треба имати на уму да је овај роман, за нас најуспјелије романескно остварење Алексићеве, заправо њено треће, и накнадно, с озбиљније временске дистанце, враћање теми бомбардовања 1999. Први роман на ову тему, *Лицијација ветра*, објављен је још 2000. године, док је траума била веома свјежа, а други, *Дуимар*, 2002. Ипак, романи *Ја се зовем Јелена Шуман* и *Сазвежђе виолина* овога пута су одабрани из два разлога: први је јер представљају двије крајње временске тачке у бављењу Алексићеве темама које су нам у фокусу, а други је наш утисак да су естетски много успјелији од друга два романа.

неке приче коју нисам знала, а којом су они располагали и причали је између себе шкртим речима и погледима, надовезивали је прећутним разумевањем и живели је, а мене остављали по страни као дете које од ње треба заштитити. (Алексић 2018: 68)

Од тог фамозног, оптимистичног тренутка с краја осамдесетих у Берлину требало је да протекне само једна или двије године да се на Балкану разбуктају нови сукоби. Тијана у своју претпубертетску, а затим и пубертетску фазу одрастања улази баш у вријеме ратова деведесетих, о којима посредно дознаје и извјештава („све је родило и преродило, и жито, и воће, и детелина... бестрага, рат ће“, забринуто каже нараторкина мајка, а на другом мјесту, кад су сукоби већ били у зениту, њен другар Деки узвикује: „У Сарајеву у овом часу нема ни прозора, какав, бре, реп!“)¹⁵

Трауматизација из сфере породичне, комшијске, интимистичке (рана смрт мајке дјечака Михајла, који је прва љубав нараторкина, болест вољене животиње, срчани напад деде Дракчета итд.), прелази на националну и глобалну. Оскудица, изолација, вијести све неизвјесније једна од друге, осујећеност у испуњењу снова (дјевојчице су непрестано у ишчекивању виза да би отишле на било које музичко такмичење или смотру ван земље), раздвајање породица (Михајлов отац је с другом супругом у Берлину) као у мрачном крешенду врхуне у бомбардовању СРЈ, 1999, када обје главне протагонистике имају по 17–18 година. Страхота из филмова, из вијести, мрачни ликови из романа и вољених стрипова¹⁶ преливају се у садашњост, а повлашћени европски простори¹⁷ (Италија, Њемачка,

15 Мјеста дијалогских приказа и посредних наговјештаја далеко су, према нашем суду, успјелија у овом роману од оних на којима се о непосредној ратној стварности директно реферише, попут овог пасажа: „Тих дана Балканско полуострво почело је тек да провирује иза тамне завесе вести; на позорници света постало је стална, непроменљиво лоша прича“ (Алексић 2018: 76).

16 „Распад Југославије Весна Алексић слика чињеницом да Загор’више не излази. Стрипотека је завршила своје... (Алексић 2018: 99). Дакле, судбина „Стрипотеке“ – на чијим стриповима су одрастале генерације – постаје судбина једне државе која је, жаргонски речено, ’завршила своје’. Управо у тој симболици – губитак упоришта у стриповима на којима смо, као деца, градили своја уверења у моћ добра, и потреба за проналажењем нових идола – гротескно је приказана судбина једног народа“ (Игњатов 2020: 101).

17 Један занимљив обрт у јунакињиној свијести дешава се отприлике на средини романа, он је ономастичко-наративне природе и одликава наметнути аутошовинистички однос двије сасвим младе дјевојке према сопственом поријеклу:

„’Морамо да мислимо о будућности’, рекла је Ана забацујући своју сјајну црну гриву. ’Пази ово, славна маестра виолине Ана Д. Теодосијевић. Како ти звучи?’

’Па не баш светски... то Теодосијевић’, рекла сам и насмејала се. Ана је заколутала очима, као да се дури, а онда је праснула у смех. ’Стварно, молићу лепо, како ће свет да лопи језик с презименом Теодосијевић? И како да човек постране славан с неким левим прапрадедом Теодосијем?’ ’Па шта ћеш кад си Ана из Ниш’, рекла сам (2018: 84).

Траума, као што непретенциозно показује и *Сазвезђе виолина*, дубоко утиче на поимања идентитета, како индивидуалних, тако и групних.

Холандија, Мађарска, Аустрија итд.) из којих долазе ствари које се воле – класична и модерна музика, књижевност и стрип – постају непријатељски. Дјевојке то наравно не формулишу тако, оне се и даље радују сваком свом тешко извојеваном путовању, али су немоћне да зажмури пред *крвавим њрекрајањем географских карата и њричама о свету који ујраво кључа као смрдљива чорба у казану.*

Крешендо бесмислености разарања и у нараторкином животу, и у самом роману, представљен је једном посебном, издвојеном погибијом, једном смрћу над смртима. Сва се велика страдања, у коначници, састоје од низа појединачних имена чији губитак неке људе боли више но што било шта друго, те је тако и у овом изванредном и тужном роману, који свој врхунац обликује Аниним страдањем, у бомбардовању, године 1999.

Премда бесумње најпотреснији и најтежи за читање (чак и одраслим читаоцима!), ти редови иду не само у најбоља мјеста овог романа и укупног опуса Весне Алексић, него, чини се, и српске књижевности с темом скорашњих сукоба – у цјелини. Нараторкин извјештај о догађају на први поглед сажет је и сув, прожет ситним детаљима свакодневице, и представља кратак увод у цјелокупну слику коју траума оставља у њеном бићу и у тренутку кад приповиједа као одрасла, млада жена:

Ана је кренула кући носећи у руци малу, белу спортску торбу. Онда се осврнула још једном и махнула ми. Чула сам још како ми довикује: – Ето ме у понедељак, Тићо!

А онда је замакла иза начичканих трафика пред улазом у станицу.

Више се никада нисмо среле на јави.

У том часу, који није уједно и крај романа јер му слиједи још неколико страна и завршно поглавље, читалац се одједном суочава са значењем уводних реченица Тијаниних разобличених у финалу у пуној снази вјечне садашњости трауме, трауматичног искуства које се носи читавог живота. У уводу, затичући се у Белгији 2016, Тијана се налази у возу, који је заустављен због прегледа и пријетње терористичким нападом. „Циљ оних који ово раде и јесте суви страх – кажем с трунчицом надмоћи и мрака у гласу. Мрака с којим сам само у примирју”. (...) Та слика намах нестаје појачавајући ми грч у стомаку. Не дам му да се угнезди ту. И бес је страх, знам. Страху не дам. Страху не дам ни на тренутак... јер врло добро знам ко ће после њега доћи.“ (Алексић 2018: 7)

Тако се, у коначници, огледа и вјечна рецидивност трауматског искуства, као нечега што је непролазно, онога што као рецентно може бити у сваком тренутку активирано. Дјевојка остаје несучена са сопственим сјећањима јер се у стан који је дијелила с погинулом пријатељицом никада више није крочила, она плаче на

сопственим, врло посјећеним и успјешним концертима, осјећајући једно недостајуће присуство, као прогоретину у сопственом бићу. На посљедњим страницама романа дјевојку затичемо у авиону, док пијуцка вино које „коначно топи онај камени грч“, док полако наилази „Туга. Која не застарева, не опрашта“. Вјечно будна туга као нераздвојни пријатељ трауматизованог, (не)одраслог дјетета.

Закључна разматрања

Бавећи се *Сазвежђем виолина*, Ивана Игњатов биљежи да

када је реч о савременој књижевности за децу, и у томе се теоретичари књижевности слажу, говори о рату повлачи за собом многа комплексна питања. Нека од њих су потенцијално величање насиља или прикази људске суровости кроз узнемиравајуће слике, што младом читаоцу, неприпремљеном за све то, може деловати трауматично. Аутори који у својим делима обрађују ратну тематику (али под условом да та дела нису идеолошки обојена) често имају сличне циљеве – демонстрирати узалудност рата и потребу за алтернативним начинима решавања проблема. (Игњатов 2020: 98)

Ипак, с друге стране стоји један начелан, релативно лако брањив суд да ниједна књижевност није без идеологије, јер је и пацифизам такође идеологија, па се чак и одрицање од сопствених ставова и судова, одустајање од њих, чак и кад им је рат у средишту, може сматрати одређеним идеолошким чином. Према Волосинову, нема *чиствој* језичког акта који само једноставно, садржајно означава, јер се „домен идеологије подудар са доменом симбола“ (Волосинов 1986: 10). Овако гледано, произлази да је и све што је написано идеолошког карактера, јер све што се пише или већ са собом носи одређене вредносне претпоставке, макар и у прикривеној форми, или се ствара, тј. чита у друштвеним и културним оквирима који су сами по себи неизбежно прожети вредносним судовима, тј. прожети идеологијом (Сарленд 2013: 64).

Тако су и разматрани романи Весне Алексић, премда на граници с аполитичним, пацифистичким пројектованим наративима, у својој коначници, барем у нашем читању,¹⁸ ипак идеолошки у оном најширем смислу, ако идеологији као појму одуземо њен у данашње вријеме инхерентно негативни предзнак. Као литерарни чиновни превасходно естетски успјели, они доносе сопствену идеологију слављења живота, љубави, мира и толеранције на један ненаметљив, унутрашњи, правој књижевности једино прирођен начин.

¹⁸ Ауторка овог текста дугује захвалост колегиници Тијани Тропин на свесрдној помоћи и проицијивим сугестијама приликом одабира грађе за ову тему и током њене обраде.

ИЗВОРИ

- Алексић, Весна. *Ја се зовем Јелена Шуман*. Београд: Рад, 1998.
Алексић, Весна. *Сазвежђе виолина*. Београд: Креативни центар, 2018.

ЛИТЕРАТУРА

- Бјелановић, Недељка. *Наративни сенџиментии*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2022.
- Игњатов, Ивана. „Уметност као виталистичка противтежа рату у романима *Лейто када сам научила да лејтим* Јасминке Петровић и *Сазвежђе виолина* Весне Алексић. *Детињство*, 1/2020, 97–108.
- Лесник Оберстајн, Карин. „Основи: шта је књижевност за децу? Шта је детињство?“ У: *Тумачење књижевности за децу*, ур. П. Хант, прев. Наташа Јанковић. Београд: Учитељски факултет, 2013.
- Љуштановић, Јован. Књижевност за децу у огледалу културе. Нови Сад: Међународни центар књижевности за децу „Змајеве дејче игре“, 2012.
- Мирковић, Марина. „Нису нам сви даровити отишли у свет“ [Интервју – Весна Алексић, писац, о новом роману *Сазвежђе виолина*, потреби за уметношћу, тешким временима и васпитау деце]. *Новости*, Београд, петак 28. јули 2018, 20.
- Сарленд, Чарлс. „Невиних нема: идеологија, политика и књижевност за децу“. У: *Тумачење књижевности за децу*, ур. П. Хант, прев. Наташа Јанковић. Београд: Учитељски факултет, 2013.
- Стивенс, Џон. „Анализа текстова за децу: лингвистика и стилистика“. У: *Тумачење књижевности за децу*, ур. П. Хант, прев. Наташа Јанковић. Београд: Учитељски факултет, 2013.
- Фројд, Сигмунд. *С оне стране њринција задовољства*. Нови Сад: Светови, 1994.
- Berman, Helene. „Children and War: Current Understandings and Future Directions“. *Public Health Nursing*, Vol. 8, Issue 4, July/August 2001, pp 243–252.
- Caruth, Cathy. „After the End: Psychoanalysis in the Ashes of History“. In: *Trauma in Contemporary Literature: Narrative and Representation*. Ed. Marita Nadal and Mónica Calvo. Routledge, 2014.
- Hart, Jonathan. *The Poetics of Otherness: War, Trauma, and Literature*. Palgrave MacMillan, New York, 2015.
- Hunter, Anna. „The Holocaust as the Ultimate Trauma Narrative“. In: *Trauma and Literature*. Cambridge Critical Concepts. Ed. Rodger J. Kurtz. Cambridge University Press, 2018. 66–82.
- Nadal, Marita; Calvo, Mónica. „Trauma and Literary Representation. An Introduction“. In: *Trauma in Contemporary Literature: Narrative and Representation*. Ed. Marita Nadal and Mónica Calvo. Routledge, 2014.

- Pederson, Joshua. Trauma and Narrative. In: *Trauma and Literature*. Cambridge Critical Concepts. Ed. Rodger J. Kurtz. Cambridge University Press, 2018. 66–82.
- Rodi-Risberg, Marinella. „Problems in Representing Trauma“. In: *Trauma and Literature*. Cambridge Critical Concepts. Ed. Rodger J. Kurtz. Cambridge University Press, 2018. 110–124.
- Trauma and Literature*. Cambridge Critical Concepts. Ed. Rodger J. Kurtz. Cambridge University Press, 2018.
- Van der Kolk, Bessel. *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*. New York: Viking, 2014.

Nedeljka Bjelanović

How to Pronounce the Unutterable: the Trauma of War and the Identity of the Child In The Novels Of Vesna Aleksić My name is Jelena Šuman and Violins Constellation

Summary

At the heart of all conversations and reflections on trauma is an essential question about the possibility of its linguistic embodiment, its true translatability to the plane of communication, its introduction into the space of conversation about particular or shared experiences. The problem of communicability of trauma stands as a double-edged sword, or a Gordian knot, equally in psychology, sociology or literature and science about it, if these things are at all arbitrarily separable. Literature, on the other hand, it is probably unnecessary to point out, has always applied the verbalizing method in question in its own way – the shaping of traumatic, personal as well as collective experiences in literature stands as one of the main foundations on which the art of words rests. The outlined hermeneutic problems acquire a new dimension when it comes to children’s literature. In one specific section with the problem of trauma in literature as a whole, a special place of a very important field of research can be seen, both for the science of literature and much more widely, for sociology, pedagogy, anthropology, cultural studies –and that is the question of how children’s literature shapes and treats trauma. This paper will ask those questions in relation to the novels of the contemporary Serbian author of literature for the youngest readers, Vesna Aleksić.

Keywords: children’s literature, trauma, identity, linguistic shaping

Примљено: 2. 9. 2023.

Прихваћено: 15. 11. 2023.