

АЛЕКСАНДРА ЧЕБАШЕК НЕШКОВИЋ

ГЕОПОЕТИКА ТРАУМЕ
У РОМАНУ *КАРОТА*
ДАРКА ТУШЕВЉАКОВИЋА

САЖЕТАК: Истраживачка намера овог рада јесте анализа геопоетике трауме у роману *Кароти*, са посебним освртом на Задар као простор проблематичне прошлости, те самим тим и психичког распада приповедача Давора. Циљ јесте да се удруживањем и симболичким читањем савремених теорија геопоетике, психоанализе и наратива трауме покаже како је простор Задра у роману конструисан као егзистенцијални и психички пејзаж потиснутих садржаја. Таквим сагледавањем (п)остаје важна међусобна условљеност просторног искуства, географије и трауме. Применом теоријских увида Гастона Башлара, Пола Рикера, Дорин Меси, Кевина Вајта, Ји-Фу Туана и других, рад показује како топографија града функционише као ментална мапа, као материјализација потиснутих садржаја и неосвешћене трауме. Простори у роману попут задарске музичке школе, атељеа, куће на Пашману, фонтане и шуме представљају извесна чворишта трауматског памћења. Повратак књижевног јунака у Задар постаје својеврсни процес психичке археологије кроз који Давор реконструише, попуњава и открива истину о себи, Кароти и сопственој прошлости, те ће стога рад подробно анализирати главна трауматска чворишта романа. Географија задарског простора се показује не као неутрална наративна позадина већ као активна структура која условљава, покреће и обликује трауматски наратив.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: геопоетика, траума, простор, Задар, Карота, Дарко Тушевљаковић

1. УВОД

Роман *Кароџа* Дарка Тушевљаковића, овенчан Ниновом наградом за најбољи роман 2025. године, уписује се у савремене књижевне токове будући да у средиште интересовања поставља актуелне теме попут трауме, прошлости и дезинтеграције идентитета. Мотиви лутања, бекства (од (трауме и) себе) и непрестаног померања (себе) јављају се у бројним студијама о савременом роману као структурно језгро приче о субјекту у кризи.¹ Сложена интеракција сећања, идентитета и трауме дата је кроз исповедни глас приповедача Давора, који је детињство провео у Задру, а сада, три деценије касније, живи у Београду, настојећи да учини својеврсно откопавање прошлости коју је „истовремено призивао и упорно избегавао”.² Показујући изразит отпор према прошлости, Даворова реконструкција сопствене биографије условљена је дубоким пукотинама у сећању и фрагментарним непоузданим успоменама, а нарочито фигурама из детињства – пријатељима Тончијем, Антом и Сашом, и најосетљивијом фигуром, Каротом, маргинализованим и злостављаним дечаком чији су надимак, појавност и само постојање постали Даворов централни трауматски окидач. Њихов деџи однос, обележен суровошћу, подсмехом и невидљивим обрасцима моћи, касније задобија и мрачнију рефлексiju, када се разоткрију породичне сенке Каротиног тешког детињства. Даворовим присећањем дознаје се како је наставница ликовног Луција, желећи да овековечи петорицу дечака, њих извајала у глинене статуе. Међутим, тек непосредним суочавањем са остацима прошлости у Задру Давор сазнаје како је, упркос уништеним глиненим статуама, Луција успела у довршавању њихових ликова из детињства фиксирајући их у металне фигуре задарске фонтане. Повратак у Задар на предлог девојке Нине представља Даворов покушај разлучивања стварних сећања од фантазматских пројекција, као и покушај реконструкције централног опседајућег, измичућег догађаја: настанка ожиљка на глави, пулсирајућег и модрог телесног маркера трауме. Прожимање прошлости и садашњости структурно обликује роман: Давор изнова пролази кроз (географске) топосе детињства – задарски парк са сфингом, Пашман, ликовни атеље, Луцијину кућу, Каротину кућу – и кроз сусрете са људима који су били сведоци или носиоци његове прошлости. Приповедање које карактеришу флуидно смењивање времена уз честе дисо-

¹ Paul Ricoeur, *Oneself as Another*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1994; Zygmunt Bauman, *Liquid Modernity*, Polity, Cambridge 2000; Judith Butler, *Giving an Account of Oneself*, Fordham University Press, New York 2005.

² Дарко Тушевљаковић, *Кароџа*, Лагуна, Београд 2025, 11.

цијативне епизоде, осећаји несвестице, малаксалости, халуцина- торно клизање између сна и јаве, открива психичке последице (пост)трауматског сећања које се враћа (у) телу у виду психосо- матских сензација. Посебно значајну улогу у овом роману игра мистериозна метална кутија – предмет који се наводно јавља у Луцијином атељеу, код Каротине мајке Јадранке и у Даворовим халуцинаторним визијама. Метална кутија функционише као ме- тафора менталне кутије сећања, будући да на крају романа Давора психијатар спроводи кроз шуму указујући на то како она уопште не постоји, већ да њено присуство означава тренутак откључавања дубоко потиснутих садржаја. Управо у сцени симболичног силаска у подземље, када пропада кроз растресито тло јама, Давор успева да реконструише пресудни догађај из детињства: испоставља се да га нису напали наоружаници, већ сам Карота, који га је у разоре- ном атељеу, након што је Давор поломио све глинене фигуре, уда- рио Луцијином металном кутијом. Ожиљак као последица сукоба и немогућност присећања шта се тачно догодило биће, поред рата, разлог селидбе Даворове породице у Београд. Кобни ударац обе- лежиће Даворово сећање, коме је требало читавих тридесет година да се поврати на место злочина. Ово откриће довешће до превред- новања целокупне прошлости, као и до схватања како је његов доживљај прошлости био грађен на непотпуним и искривљеним менталним конструкцијама. Када се по доласку у Београд Давор три деценије касније поново нађе пред Каротом, тај сусрет функ- ционише као кључни симболички моменат суочавања са оним што је дуго избегавао – сопственом траумом.

Савремене студије трауме истичу да „траума није само дога- ђај, већ процес непрестаног враћања, репетитивне унутрашње пу- тање која обликује структуру наративног искуства”.³ Та репетитив- ност огледа се и у *Кароџи*, будући да се прошлост испоставља као немогућа за интеграцију те је нужно суочити се са извориштем трауме у њеном начелном пребивалишту – месту из ког (се) потиче. То значи да роман *Кароџа* представља повратак јунака путањом трауме, неминовно сложеном путањом Задра зарад разоткривања сопствених сећања. У књижевности региона последњих деценија посебно је, осим теме трауме и идентитета, значајна и тема распа- да заједничких простора, где се дом, град или држава јављају као нестабилни, „пропусни” простори у којима лик не може да се уко- тви. Ове теме (не)припадања у Тушевљаковићевом роману препоз- нају се у дисфункционалним породичним односима, нестабилним

³ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1996, 4.

животним просторима и ратним последицама физичког измештања. Осим тога, у овом роману простор је истовремено и географија и унутрашњи „рељеф психе”.⁴ Према Патриши Во, постмодерни наратив тежи порозним структурама у којима границе између реалног и имагинарног непрестано изнова преговарају.⁵ Такву порозну граничност јаве Тушевљаковић комбинује са елементима фантастике, интимистичког наратива и мистерије, градећи текст у коме је симболички ниво подједнако значајан као и фабуларни. Будући да у овом роману сећање и простор чине јединствену путању, нужно је истаћи да простор постаје медијум трауме, траума се утискује у простор, а наратив делује као њихов посредник. Тако се Задар у *Каројн* може (о)читати као мапа трауме, а читав роман као процес њеног наративног картографисања.

Дакле, ово књижевно дело тематизује немогућност субјекта да интегрише сопствену трауму, при чему простор Задра бива конституисан као топографија психичког распада, потискивања и фрагментарних сећања. Психичке реакције главног лика и уједно приповедача, Давора, у форми специфичног телесног памћења, осећања простора, конфузија и дисоцијативних прекида са празнинама у сећању, активирају се у контакту са одређеним просторним тачкама: несрећа на улици Београда, Задар, сфинга, парк, фонтана, Луцијина кућа, атеље, шума, Каротин стан у сутерену у Београду. Сви ови простори функционишу као чворишта трауме, као места на којима се индивидуално памћење реактивира у нади да ће се разумети догађаји из прошлости, уз изразите телесне симптоме реаговања на присећање. На тај начин условно Београд, али конкретније и симболички напетије град Задар постаје не само место радње већ и мапа несвесног, архитектонски одраз унутрашње психодинамике трауме. Стога се погодним чинио тзв. геопоетички приступ овом роману како би се простор као такав, у овом случају простор Задра, читао као простор симболичког и психички конструисаног феномена. Задар као траума (п)остаје простор памћења и (при)сећања, док архитектура психе главног јунака Давора повратком у исти тај Задар чезне за одговорима. Спрам тога ће се применом савремених теорија геопоетике, психоанализе и наратива трауме показати како је простор Задра у роману конструисан као егзистенцијални и психички пејзаж потиснутих садржаја, уз анализу међусобне условљености просторног искуства, трауме и идентитета.

⁴ Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, prev. Frida Filipović, Gradac, Čačak 2005, 7.

⁵ Patricia Waugh, *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, London and New York 1984, 21–27.

2. ГЕОПОЕТИКА ТРАУМЕ: ПРОСТОР КАО ВЕЧНО СЕЋАЊЕ

Геопоетика, појам који је у књижевну и културну теорију увео шкотски песник и мислилац Кенет Вајт седамдесетих година прошлог века, означава интердисциплинарни приступ који спаја географију, поезију и филозофију у циљу истраживања сложених односа између простора, пејзажа и људског доживљаја.⁶ Геопоетика према мисли њеног утемељивача Вајта има манифестни карактер и заснива се на односу између књижевности, човека и планете, али га уједно и превазилази. Вајт наглашава да геопоетички пројекат није још једна књижевна школа или културни правац, већ покрет који се тиче самог начина на који човек утемељује свој опстанак на Земљи.⁷ Као интердисциплинарно и интермедијално поље, геопоетика се развија од краја XX века као теорија која испитује однос између простора, субјективности и поетичко-наративних пракси. У основи геопоетичког приступа књижевности стоји становиште према ком је простор више од једноставне сцене радње, већ је конститутивни чинилац субјекта, памћења и наративности, својеврсно динамичко поље у које се ум и тело уписују. Управо ова идеја да простор постаје место егзистенцијалне и когнитивне трансформације омогућава читање Тушевљаковићевог романа кроз геопоетичку призму.

У складу с тим, на изузетну важност географских претпоставки симболике простора у оквиру тумачења овог романа надовезаће се концепт трауме, будући да, може се рећи, суочавање с њом и преиспитивање њених прошло-садашњих домета представља главну окосницу овог Тушевљаковићевог романа. Премиса да је простор много више од физичке димензије чврсто је заснована у теорији још од Бахтина, преко Башлара, до савремених просторно-наративних студија. Осим материјалног и географског, простор представља и онтолошки оквир, као и психичко стедиште сусрета спољашњости и унутрашњости, реалног и имагинарног, бића и трауме. Савремене студије трауме показују да траума није само психички процес већ бива и материјализована у простору, предметима и осећањима који постају носиоци или складишта бола. Кети Карут наглашава да је траума понављајући повратак непроживљеног догађаја који се не укоренењује у линеарно памћење, већ у неоче-

⁶ Kenet Vajt, *Visoravan albatrosa: uvod u geopolitiku*, prev. Eleonora Prohić, Centar za geopolitiku, Beograd 1997; Kenneth White, *The Wanderer and His Charts: Explorations in the Field of Geopolitics*, Polygon, Edinburgh 2004.

⁷ Kenet Vajt, *Visoravan albatrosa*, 17.

киване, спољашње топографије.⁸ То значи да је траума по својој природи анахронична: тражи враћање, репетицију, ново одигравање. Управо та веза између спољашњег простора и унутрашњег распада представља кључни оквир за читање *Кароџе*, романа чија се радња и психолошка структура јунака развијају у тесној вези са географским (и) просторним измештањем и одласком у Задар – дакле, репетицијом. Лефевр тврди да је простор производ, резултат социјалних процеса, историје и телесних искустава,⁹ те зато простор може постати поље трауме јер материјални пејзаж задржава слојеве значења и личних трагова.¹⁰ Када се књижевни лик врати у такав симболички набијен простор, долази у контакт не само са географијом тог простора већ и са сопственом потиснутом психичком историјом прожетом траумом.

У савременој теорији простора централно место заузима простор као егзистенцијална категорија. Ји-Фу Туан, један од најистакнутијих теоретичара хуманистичке географије, посебно је познат по анализама односа простора и места (*space/place*).¹¹ Иако се ови појмови на први поглед могу чинити синонимним, њихова разлика је кључна како за концептуално заснивање географије као дисциплине, тако и за разумевање начина обликовања људског искуства. У најсажетијем облику, простор представља физичку датост и услов постојања, док је место простор који је проживљен, препознат и испричан. Сагледано из другог угла, место је емотивно згуснуто, укусно, блиско, док је простор ширина, могућност, отвореност. Туан тај однос формулише антитетички: ако простор означава слободу, онда место представља сигурност.¹² У *Кароџи*, Задар функционише управо као *place*, као место високе емотивне густине која у Даворовој психи делује као резервоар потиснутог и као мапа унутрашње фрагментације. Разлог томе је то што места могу бити дефинисана својом практичном функцијом (нпр. место становања, радно место), али и емотивним везама које субјект гради у односу са њима.¹³ Тиме се простор Задра јавља као психички пејзаж трауме – не само место на које се јунак враћа већ топос који изазива афективне, меморијске и телесне реакције. Наравно, овај слојеви-

⁸ Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1996, 7.

⁹ Henry Lefebvre, *The Production of Space*, Blackwell Publishing, Oxford 1991, 26.

¹⁰ Doreen Massey, *Space, Place and Gender*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1994, 117–123.

¹¹ Yi-Fu Tuan, *Space and place: The perspective of experience*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2001.

¹² Исто, 3.

¹³ Исто, 33.

ти однос субјекта и простора има упориште и у психоаналитички оријентисаним студијама простора. Већ помињани Гастон Башлар у *Поејици простора* наговештава моћ простора да реактивира субјективна осећања чак и када су потиснута.¹⁴ Задар у *Кароџи* постоји као палимпсест: свака позната улица, објекат, куће, мириси, звуци јесу топографске тачке које у себи носе трагове „претходног” живота, изгубљених односа и афективних ломова. Простор тако (п)остаје семиотичко поље у ком се дешифрују трауматични остаци који не могу бити директно артикулисани.

Кароџа се може читати и у светлу онога што Едвард Кејси назива *place memory*, што представља идеју да је памћење увек телесно¹⁵ и просторно.¹⁶ Другим речима, сећање се враћа у свет преко места јер, према Кејсију, феномен *place memory* показује да већина успомена није само ментална репрезентација времена већ је дубоко везана за конкретна места. Често се сећање или сам доживљај памћења односе на одређену локацију – на дом или простор где је догађај наступио – док се ретко памте особа или догађај без простора који их повезује са прошлошћу. То значи да је памћење увек локализовано, оно се враћа кроз места.¹⁷ Анри Лефевр истиче да се простор производи кроз праксе, репрезентације и репрезентативне просторе.¹⁸ У том смислу место служи као подлога у памћењу живота субјекта, оно је конкретно повезано са сопственом репрезентацијом. Даворов повратак у Задар активираће скривене трауме и зато што се он Задра сећа, али и зато што се место сећа њега, те простор функционише као архив сећања и успомена.

Урбани простори, посебно они прожети личним и колективним историјама, функционишу и као простори идентитетске реконфигурације. Шетња кроз Задар, сусрет са старим местима и активирање меморијских траса постаје чин поновног писања себе, процес у ком се јунак креће између фрагментације и (не)могућности интеграције. Активацијом трауматских чворишта (простора) јунак једино (можда) може изнова да се сусретне са собом.

2.1 Београд и саобраћајна несрећа

Непосредно пре саобраћајне несреће, Давор артикулише расцепљеност сопственог идентитета кроз концепт два живота:

¹⁴ Gaston Bašlar, нав. дело, 28–32.

¹⁵ Аналитички приступ телу, телесности и телесном памћењу у *Кароџи* превазилази задате оквире овог рада, те ће овај аспект бити преиспитан у неком од будућих радова ауторке.

¹⁶ Edward S. Casey, *Remembering: A Phenomenological Study* (2nd ed.), Indiana University Press, Bloomington 2000, 181–215.

¹⁷ Исто, 182.

¹⁸ Henry Lefebvre, нав. дело, 37–38.

Ја сам, наиме, поседовао два живота, онај који је нагло прекинут и смештен у фиоке непотпуног сећања, и онај који је припадао садашњем тренутку и који сам у то време делио с њом. Сада ми се чини да се на та два живота може додати још један, ком још увек не уmem да одредим карактер, али који би се, у најкраћем, могао описати као живот након два Задра. Живот у ком трећег Задра, лично сам сигуран, неће бити.¹⁹

Након несреће у Београду, у којој у удареном дечаку препознаје лик Кароте, долази до судара и привременог стапања Даворова два живота. Несрећа представља иницијални окидач повратка у Задар и суочавања са потиснутом траумом. Символика два живота у Даворовом наративу представља јасну манифестацију трауматске дисоцијације, односно расцепа субјекта на пре- и посттрауматско постојање. Живот „смештен у фиоке непотпуног сећања”²⁰ указује на оно што Кети Карут именује као недоступно искуство, које се не интегрише у континуитет свести већ опстаје као фрагмент, као рупа у сећању.

Насупрот прошлом, садашњи Даворов живот делује као привидно стабилна али суштински крхка конструкција, будући да је лишена дубљег упоришта, што бива експлицитно формулисано метафором сопственог плитког корена. Овај троп упућује на немогућност укоревљавања у простору и времену, где субјект у кретању губи стабилну тачку припадања и постаје носилац распршеног, номадског идентитета. Међутим, кључни помак у структури наратива настаје у тренутку несреће у Београду, која функционише као прво јасно артикулисано трауматско чвориште. Сам чин удараца – који је истовремено и нагли, насилни прекид и физички контакт (са прошлoшћу) – може се тумачити као телесна репрезентација повратка потиснутог. У фигури риђокосог дечака долази до кратког споја временских равни: садашњост бива пробијена упадом прошлости, а Карота се појављује као опсесивни означитељ трауме. Ова халуцинаторна пројекција указује на оно што Шошана Фелман и Дори Лауб описују као кризу сведочења:²¹ субјект није у стању да разлучи да ли је суочен са стварним догађајем или са повратком психичког трага.

Након што удари дечака, Даворова амбивалентна реакција у виду истовременог додавања гаса и наглог кочења може се читати као парадигматски пример унутрашњег конфликта између нагона

¹⁹ Дарко Тушевљаковић, нав. дело, 18.

²⁰ Исто.

²¹ Shoshana Felman, Dori Laub, *In the Era of Testimony: Crises in Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, New York 1992.

за бекством и нужности суочавања. Тај покрет напред-назад репродукује саму логику трауме, коју карактеришу репетитивност и немогућност коначног разрешења. Управо у том смислу изјава да су се два живота спојила у један²² не означава синтезу, већ пре судар – тренутак у ком потиснути садржај насилно продире у свест и ремети њен привидни континуитет. Карота, означен као „кључна карта, адут садашњости”,²³ задобија статус централног трауматског чворишта око ког се организује Даворов психички и наративни универзум. Карота више није само фигура из прошлости већ активни принцип који условљава садашњост и усмерава потоње кретање субјекта. Управо стога, саобраћајна несрећа у Београду јесте својеврсни структурни преокрет: отворивши путању трауме, иницира географско и психичко кретање ка њеном изворишту, ка Задру.

2.2 Задар

Путања ка Задру унапред је обележена афективном напетости и осећањем угрожености, што указује на то да субјект не приступа простору као неутралној географији, већ као месту потенцијалне репризе трауме. Тај осећај непожељне добродошлице сугерише да је простор унапред психички кодиран као непријатељски, те у том смислу Задар није само град повратка већ је и активни учесник у реконструкцији трауматског искуства. Прво изражено трауматско чвориште јавља се на Пашману, где се сећање активира на нивоу мириса – мириса паљевине као репа успомене.²⁴ Мирис функционише као окидач који заобилази свест и непосредно активира потиснути садржај. Сусрет са познатим пејзажом који удара снагом буре²⁵ додатно наглашава насилни карактер повратка: простор не дозвољава постепену реинтеграцију, већ продире у субјект као афективни удар. Истовремено, трансформисани урбани пејзаж Задра у виду новоградње, тржних центара, бензинских пумпи нарушава континуитет сећања производећи ефекат двоструке дезоријентације: град је истовремено и познат и непознат.

У сцени код марине и парка Вруљица сећање на Кароту Давору избија пред очи без посредовања воље, али у домену и дечачке игре и латентног насиља.²⁶ Посебно је значајан Даворов увид да приче из детињства нису исте када се измештају из простора Задра у

²² Дарко Тушевљаковић, нав. дело, 25.

²³ Исто, 24.

²⁴ Исто, 29.

²⁵ Исто, 31.

²⁶ Карота, крупан дечак наранџасте косе, био је велик и незграпан, несташан и смешан (31). Сам надимак, редукован на телесну особину (боја косе и величина полног органа), указује на рану објектификацију и потенцијалну динамику понижења, чиме се наговештавају дубљи слојеви трауматског односа.

Београд. „Били смо млади и луди, или макар лудкасти – такав закључак често је пратио неке од мојих прича, али утисци о дечачким пустоловинама испричаним у Београду нису исти као када се о тим догађајима говорило у Задру.”²⁷ Овим се јасно артикулише зависност наратива од простора: сећање није стабилна унутрашња архива, већ процес који се мења у зависности од топографије у којој се призива. Давор изриче:

Није ни чудо што сам годинама оклевао да се вратим у град одрастања. У мени су се сукобљавале или међусобно употпуњавале две струје: једна која није желела да патина избије на површину и поквари оно мало успомена што ми је остало, и друга, која је захтевала да се празна места попуне и састави недовршена слагалица.²⁸

Унутрашњи конфликт између очувања идеализованих успомена и потребе попуњавања празних места која Давор описује представља још једну варијацију трауматске напетости између потискивања и компулзивног понављања. Тај конфликт кулминира у сцени маничне потраге,²⁹ где се кретање кроз град убрзава до границе трка, а субјект бива „пуштен с ланца времена”.³⁰ Ова формулација указује на привремени колапс хронолошког поретка: прошлост више није одвојена слојем година, већ се непосредно прожима са садашњошћу доводећи до искуства временске дезинтеграције.

Опис перцептивне дестабилизације у виду мешања боја, кривљења углова, тла које се угиба³¹ сведочи о телесној димензији трауме. Простор на тренутке (п)остаје флуидна, готово халуцинациона матрица, што потврђује да је Даворов повратак у Задар истовремено и улазак у унутрашњи, психички свет. Обиласцима Кнежеве палате, Цркве Светог Доната, парка виле Атилија (сфинге) и некадашње школе постаје видљиво да Даворова трауматска чворишта нису везана за један изоловани догађај, већ се активирају кроз мрежу простора, чулних стимулуса и наративних пукотина, при чему се Задар конституише као комплексна геопоетичка мапа у којој се траума непрестано изнова исписује – чак и у садашњости.

²⁷ Исто, 43.

²⁸ Исто.

²⁹ „Чим смо прешли пешачки мост преко Калафоње, још пре него што смо стигли до Народног трга, почео сам да убрзавам корак све док готово није прешао у трк – тако је започела манична потрага за нечим што се, ако је икада и постојало, више није налазило унутар градских зидина. Био сам пуштен с ланца времена, може се рећи, јер је управо оно нестало: слој година који ме је делио од Задра напрасно се изгубио и оставио ме лице у лице са градом”, исто, 44–45.

³⁰ Исто, 44.

³¹ Исто, 56.

Каротина сестра, Инес, радила је у дому у близини фонтане, те су Нина и Давор покушавали да причају са њом о пореклу фонтане, будући да Давору никако није било јасно како је Луција успела да их овековечи када је све скулптуре *неко*, некада давно, када је пребио и Давора, разбио. Фонтана, односно Луцијине скулптуре дружине Пута Петрића, Тончија, Анта, Саше, Кароте и Давора представљају својеврсно материјализовано сећање. Боравак у Задру продубиће Даворово суочавање са траумом кроз низ сусрета, простора и предмета који делују као окидачи потиснутих садржаја. Посебно ће се издвојити мотив мистериозне металне кутије и повратак на Пашман у Луцијин атеље, у наредно трауматско чвориште, где се траума артикулише као телесно и чулно искуство, док се истина о Кароти постепено разоткрива преобликујући Даворово разумевање прошлости.

Непријатан сусрет са Тончијевом мајком и утисак да Задар извлачи више из субјекта него што он може да артикулише³² потврђују асиметричан однос између субјекта и простора: простор преузима активну улогу постајући својеврсни „испитивач” трауме. Ова инверзија потврђује да се Давор не креће кроз простор, већ да простор делује кроз њега, у складу са увидима Анрија Лефевра о продуктивности простора као друштвено-психичке категорије. Иако сам Давор посету Задру редукује на „лечење носталгије”,³³ та формулација се показује као недовољна: уместо носталгичне реконструкције на делу је болан процес деконструкције сећања. Повратак на Пашман и фрагментарно присећање незгоде и паљења куће указују на делимично пробијање потиснутог, али без могућности пуне наративне интеграције. Механизам селективног избијања успомена директно одговара опису трауме код Кети Карут, где сећање не следи логику свесног призивања већ се јавља као неконтролисани повратак фрагмената. Управо та непотпуност чини да се траума одржава као отворена рана у наративу. Дакле, једно од најинтензивнијих трауматских чворишта обликује се у сцени повратка у Луцијин атеље, где контакт са зидом изазива снажну телесну реакцију:

Пришао сам зиду који је опасивао двориште, врт и кућу, па спустио дланове на камен и принео му образ. Тренутак сусрета са зидом око ког смо трчали узвикујући индијанске покличе разлабавио је окове у којима сам чувао нешто одрано, а и даље живо; тамну масу која је пулсирала и испрекидано дисала.³⁴

³² Исто, 93.

³³ Исто, 100.

³⁴ Исто, 108.

Гест прислањања образа на камен, читавање нечега одраног али и даље живог упућује на сугестивну представу трауме која никада није мртва прошлост, већ витални али деформисани остатак искуства. Тамна маса која пулсира и дише представља готово материјализацију потиснутог, на шта ће се надовезати мотив металне кутије који се понавља и умножава кроз различите просторе (Пашман, атеље, Јадранкина кућа), функционишући као централни симболички кондензатор трауме. Тежина, затвореност и отпорност кутије на отварање упућују на структуру потиснутог садржаја: нешто што постоји, што је опипљиво и присутно, али истовремено недоступно свести. Даворов утисак да је кутија остављена ту, на тавану Луцијине куће како би је он пронашао³⁵ уводи димензију судбинске нужности, карактеристичне за трауматску нарацију, где се субјект осећа (судбоносно) вођеним ка месту (само)разоткривања. У том смислу кутија се може читати и као материјализована метафора психе – затвореног простора који чува садржаје од погледа, али их истовремено штити од распада.

Нинина опаска како је Даворова „лична историја [...] историја заташкавања”³⁶ уводи експлицитну метанаративну димензију – сам чин приповедања постаје проблематизован као процес селекције, потискивања и реконструкције. Овај увид кореспондира са Рикеровим разумевањем идентитета као наративне конструкције, која се увек гради кроз напетост између сећања и заборавља. Давор није поуздан сведок сопствене прошлости, већ субјект који тек кроз процес трагања покушава да успостави кохерентну причу. Опис селективног избијања успомена и немогућности њиховог повезивања у целовиту слику³⁷ додатно наглашава фрагментарност трауматског искуства. Даворова одлука да следи трагове „који се сами

³⁵ Исто, 126.

³⁶ Исто, 128.

³⁷ „У мом непоузданом, непотпуном памћењу, ти развучени летњи сати трају вечно и постају једна огромна златна успомена, састављена од ко зна колико ситних тренутака који су се збили у јединствену масу тешку и јарку као сунце” (10). Даворов свет одликује „стална борба са несрећеним каталогом мојих успомена” (18), те отуд често не може да се сети много чега, као да догађаје брише из памћења „остављајући око њих кратер, шупљину испуњену вакуумом” (21). Такав, растројен, остаје „вечито зачуђен незаокруженим сећањима, пресеченим кадровима и полуупамћеним реченицама” (19). Ово селективно избијање успомена савршено илуструје и следећи одломак: „Успомене су на површину избијале селективно, следећи логику коју нисам схватао и на коју нисам утицао, тако да је било тешко повезати одломке у целовиту слику. Стога сам једино могао да следим трагове који се сами намећу, надајући се да ће ме, напослетку, одвести куда треба. Корачајући тромо уз Нину, сетио сам се онога што ми је једном већ пало на памет, а то је да ме у Задру нико неће питати шта је то по шта сам дошао. Јер то није било важно. Важно је било само оно што ћу у Задру пронаћи” (139).

намећу”³⁸ указује на одустајање од контроле и препуштање логици саме трауме. Луцидни сан и халуцинаторно посматрање Каротине породице кроз прозор додатно бришу границе између јаве и сна потврђујући порозност наративне стварности. У том стању телесне слабости и менталне дестабилизације Давор постаје сведок истине која му је раније била недоступна. Сазнање о злостављању Кароте и трагичном породичном контексту радикално ће преобликовати Каротину али и Даворову дечачку перспективу. Откриће о Кароти, као и сазнање како је Карота заправо у Београду представљају кључни етички и емотивни преокрет, јер траума престаје да буде искључиво лична и постаје релациона, укључујући и кривицу, саучесништво и (не)разумевање.

Предаја металне кутије од стране Јадранке функционише као симболички чин преноса трауме: предмет више није само Даворов унутрашњи конструкт, већ добија спољашњу, материјалну потврду.

Пред нама је на столу лежала кутија коју сам видео на Пашману. Дрво је било исте црвенкасте боје, са истим металним ојачањима на ободу, и површина јој је била једнако углачана. На њој се није видела никаква копча, чинило се да не постоји начин да се завири унутра.³⁹

Немогућност њеног отварања одржава напетост одлажући коначно разрешење, чиме се потврђује да траума не може бити једноставно „откључана” већ захтева поступени, често болни процес реконструкције. Мистериозност кутије коју Давору предаје Јадранка уз речи како је то задња успомена од Мирослава (Кароте) преплиће се са сненим јер су, како каже, и Нина и Давор наједном задремали од умора.⁴⁰ Другим речима, метална кутија се јавља као комбинација симбола, халуцинације и предмета који покреће (прошлост и) сећање.

2.3 Шума у Мркопаљу и јама

Време је било за повратак: „рекао сам себи да више немам шта ту да тражим”.⁴¹ Даворов и Нинин повратак и заустављање у Горском котару, у месту Мркопаљ, представља најинтензивније трауматско чвориште у ком се претходно расути фрагменти коначно сабирају у језгро искуства. Сусрет са психијатром Зораном и потоњи силазак у јаму означавају кулминацију Даворовог суочавања

³⁸ Исто, 139.

³⁹ Исто, 189–190.

⁴⁰ Исто, 191.

⁴¹ Исто, 197.

са траумом, где се посредством симболичког уласка, односно сила-ска у црну рупу коначно разоткрива потиснути догађај из детињства. Откриће истине о сопственом насилном чину и сазнање о дубоко поремећеној породичној динамици код Кароте довешће до радикалног преиспитивања сопствене прошлости и кривице. Сусрет са психијатром активира дубински страх, описан као „мемљиви бездан”,⁴² чиме се психа метафорички представља као подземни простор у који субјект оклева да зарони. Ова вертикална топографија (површина – дубина) у складу је са поетиком унутрашњег простора код Башлара, где силазак у дубину означава сусрет са потиснутим, али је и предуслов за његово разумевање. Симболички врхунац тог процеса остварује се у сцени одласка у шуму, односно силаска у јаму која функционише као архетипски мотив катабазе – силаска у подземље. Шума у себи сабира богат спектар симболичких импликација, те сопственим просторним тајанством, скривеношћу у тмини стабала и крошњи, бива права психолошка трансцендентност.⁴³

И заиста, када сам се спустио у мрак у ком као да је неко дисао, цин у чија сам уста ушао, и када сам доспео до места на ком су ми ноге пропале у мекани процеп низ који сам могао да напредујем само тако што ћу се увијати и миголити, страх ме је готово сасвим напустио. Осетио сам, заправо, необичан спокој. Нашао сам се у средишту своје црне рупе.⁴⁴

Простор јаме – та уста и црна рупа – упућују на прождирућу природу трауме, али и на њену гравитациону снагу која увлачи субјект ка центру потиснутог. Башларово читање подрума као простора најдубљег страха и најстаријег памћења⁴⁵ може се проширити и на архетипску анализу јаме, мрака и подземља. Осим тога, Башларова анализа вертикалног света у виду конструкције подрум–кућа–таван⁴⁶ посебно је релевантна за романе у којима субјект истражује сопствене дубине, потиснуто, несвесно; тамо где се јавља силазак у мрак, подземље, унутрашњи лавиринт или симболички подрум. Парадоксални осећај спокоја који прати овај силазак указује на оно што К. Карут препознаје као компулзивни повратак трауми: упркос страху, субјект тежи месту повреде јер је управо тамо смештено неинтегрисано искуство. У тренутку силаска у јаму отвара

⁴² Исто, 212.

⁴³ Gaston Bašlar, нав. дело, 175.

⁴⁴ Дарко Тушевљаковић, нав. дело, 217.

⁴⁵ Gaston Bašlar, нав. дело, 25.

⁴⁶ Исто, 39.

се кутија – унутра се налазило парче глине⁴⁷ и део дечјег чела.⁴⁸ Дакле, отварање ме(н)талне кутије у овом контексту представља кључни момент симболичке деконструкције потиснутог. Њен садржај у виду фрагмената материјала и тела делује као кондензовани преостатак трауматског догађаја, материјализовани доказ онога што је било истовремено и проживљено и порекнуто. Кутија се тиме потврђује као централна метафора психе: затворено обличје које чува оно што не може бити интегрисано у свесни наратив. Прошлост се живописно вратила пред Даворове очи у светлећим концентричним круговима, те напрасна реконструкција догађаја у атељеу открива радикални преокрет у Даворовом самопоимању. Уместо пасивне жртве, Давор се показује као активни носилац деструктивног импулса – фигура која из „усхићености вандала“⁴⁹ уништава Луцијино уметничко дело.⁵⁰ Ова сцена има снажну симболичку вредност: разбијање глинених фигура може се тумачити као покушај брисања сопственог идентитета и колективног сећања, односно као чин насилне десимболизације. Међутим, још снажнији ефекат има сцена коју Давор посматра скривен – интимни и дубоко поремећени сексуални однос унутар Каротине породице. Без улажења у експлицитност, важно је истаћи да овај приказ открива трауму другог која је до тада била невидљива за Давора. Тиме се његова позиција радикално мења: од онога који пројектује сопствене страхове на Кароту он постаје сведок туђе патње, што уноси елемент етичке дестабилизације. У том смислу траума више није искључиво индивидуална, већ релациона и интерсубјективна. Даворово скривено посматрање потресеног Кароте и нетипично, поремећено понашање мајке према сину и сина према мајци додатно компликује Даворову позицију: он није само сведок већ и неко ко не интервенише, што имплицира димензију кривице и саучесништва. Тај моменат постаје кључан за разумевање његове касније психичке расцепљености – траума коју носи није само последица онога што му се догодило већ и онога чему је присуствовао и што није могао (или хтео) да заустави. Овај „подземни“ сегмент артикулисања наратива разоткрива да је читав Даворов

⁴⁷ Алузија на разбијене глинене скулптуре.

⁴⁸ Алузија на Даворово чело, које је услед удarca остало трајно обележено ожиљком.

⁴⁹ Дарко Тушевљаковић, нав. дело, 221.

⁵⁰ Осећај радости обузео га је када је узео први чврст предмет који је нашао на Луцијиним полицама и почео је њиме да разбија глинене главе извајане у циљу овековечења. Уништивши их све редом, Давор је глинене главе претворио у земљу. Док је шутирао статуете, дизао прашину, гужвао скице и цртеже око себе, ненадано се појавио Карота. Сакривши се у атељеу, Давор је уживао у приказу избезумљеног Кароте.

наратив изграђен на механизму потискивања и реконфигурације: сопствену агресију, кривицу и суочавање са туђом траумом Давор је преобликовао у искривљену причу о себи као жртви. Повратак у Задар, силазак у јаму и отварање кутије стога не представљају само процес присећања већ и процес етичког и идентитетског преобликовања. У целини, ово трауматско чвориште функционише као централна тачка романа у којој се укрштају простор (јама, атеље), тело (повреда (ожилјак), чулне реакције) и наратив (реконструкција догађаја).

Након покушаја да заборави призор који је видео, Давор излази из скровишта и налеће на Кароту, који је у рукама држао металну кутију: „Била је то кутија којом сам разбијао наше глинене главе. У њој је Луција држала кистове.”⁵¹ Кутија се овде коначно разоткрива у својој првобитној функцији – као конкретан предмет из атељеа са истовременом симболичком тежином, јер управо она постаје оруђе насиља и носилац трауматског трага. Чињеница да је Давор том истом кутијом претходно разбијао глинене главе додатно компликује њен статус: кутија је истовремено инструмент Даворове агресије и средство последичног ударца. Овде се успоставља кружна структура насиља, у којој се иницијални чин деструкције враћа субјекту као телесна повреда. У том смислу ожилјак на челу постаје не само физички маркер трауме већ и материјални знак кривице, будући да Карота Давора онесвешћује ударцем металном кутијом. Каротин чин насиља, иако бруталан, поставља се у контекст афективног слома као реакција на издају, уништење атељеа и претходно искуство трауме. Овим се додатно наглашава релациона природа трауме, која није једносмерна већ обликована у интеракцији, кроз низ међусобно условљених узрока и последица.

Повратак у садашњост и сусрет са психијатром уведе кључну епистемолошку димензију, доводи се у питање статус саме кутије. Психијатрово инсистирање на томе да кутије нема не значи негацију догађаја, већ пре указује на природу трауматског сећања као конструкта који комбинује стварно и фантазматско. Психијатрова интервенција усмерава Давора ка кључном увиду – није пресудно да ли кутија постоји као предмет, већ шта она омогућава да се открије. Њено отварање у јами означава отварање психе, односно приступ потиснутом садржају. Посебно је значајан моменат када Давор схвата да не може да потврди да ли је Нина икада заиста видела кутију. Овде долази до радикалне дестабилизације реалности јер границе између спољашњег и унутрашњег, стварног и замишљеног бивају укинуте. Простори које је Давор обилазио

⁵¹ Исто, 225.

– Пашман, атеље, јама – функционишу као топоси унутрашњег искуства, као мапа трауме која се не поклапа нужно са физичком стварношћу. У том смислу повратак из јаме не означава само излазак из физичког простора већ и прелаз у нови степен самоспознаје.

Психијатар га испраћа следећим речима:

Рећи ћу ти само још ово. Ништа што се овдје десило не треба те чудити. Оно што си отишао да тражиш у Задар, то се не налази на површини, на улицама и трговима, или на лицима људи које си тамо срео. То се налази негде испод површине, у мраку. И то си пронашао овдје, где је мрак гушћи него на другим мјестима. Погледао си у себе, а не око себе. Ниси пронашао оно што је изгубљено, него оно што је сакривено.⁵²

Овде се, дакле, налази експлицитна артикулација онога што је наратив до тада постепено градио: траума као унутрашњи, закопани садржај бива разоткривена тек кроз интроспективни силазак – и силазак у јаму и силазак у психу. Психијатрове речи директно успостављају вертикалну геопоетику трауме у којој се простор не шири (само) хоризонтално (кроз кретање по граду), већ се продубљује и вертикалним слојевима (јама, психа, нешто касније и стан у сутерену). Овај помак од спољашњег ка унутрашњем простору у складу је са поетиком Башларовог интимног простора у оквиру ког се истинско станиште искуства налази у дубинама субјекта. Осим тога, посебно је значајна дистинкција између изгубљеног и сакривеног. Док изгубљено подразумева нешто неповратно нестало, сакривено имплицира присуство које је намерно или несвесно потиснуто. Овим се потврђује кључна теза трауматологије – да траума није одсуство већ парадоксално присуство враћено у измењеним облицима. Даворово путовање у Задар стога се показује као погрешно усмерено трагање за изгубљеним, док се стварно откриће дешава тек у тренутку када је приморан да се суочи са сакривеним унутар себе. Међутим, ова спознаја не доводи до катарзичног разрешења, већ до нове фазе дезинтеграције. Даворово признање и реконструкција догађаја производе етичке и емотивне последице у односу са Нином, која у њему препознаје непомирљиву двојност. Давор се показује као фигура унутрашње подвојености бивајући истовремено и добар и суров. Пут у Задар, иницијално замишљен као процес реконструкције и евентуалног исцељења, завршава се као чин распада – не само да се разара илузија о прошлости већ и структура садашњег живота.

⁵² Исто, 232.

2.4 Повратак у Београд, Каротина јазбина

Симболички, повратак у Србију праћен пљуском може се читати као спољашња манифестација унутрашњег стања – као хладно и дезоријентишуће прочишћење. Изрицањем „Тако је мој нови живот, трећи по реду, започео спорим растанком”⁵³ бива уведена нова фаза посттрауматског постојања. Трећи живот, онај исти за који се на почетку заклео да га, после Задра, и неће бити, не представља синтезу претходна два, већ простор након њиховог судара и распада. У том смислу, трећи живот остаје неодређен, лишен јасног карактера, што је у складу са природом трауме која, чак и када је препозната, не може бити у потпуности интегрисана. Тако је процес суочавања са траумом истовремено и процес губитка: губитка илузија, односа и стабилног идентитета. Даворово гледање у себе омогућава му да разоткрије истину, али та истина не доноси смирење већ отвара нови, неизвесни простор постојања, простор у ком траума више није потиснута, али ни коначно превазиђена.

Неколико месеци касније, на путу ка родитељима, Давор спонтано мења руту и одлази на Зелени венац, где у затвореном делу пијаце купујући сир препознаје Кароту. Сусрет резултира разменом бројева и договором о поновном виђењу, али завршна посета Кароти у Београду представља последње трауматско чвориште у ком се прошлост коначно премешта у садашњост добијајући конкретан облик. Иако долази до извесног разрешења кроз разговор и препознавање, Даворов напрасни бег из Каротиног стана означава дистанцирање, привидно ослобођење које остаје обележено амбивалентношћу. Београд, Зелена пијаца и Карота симболизују завршни чин наративне и психичке путање у ком се траума, након што је реконструисана и именована, коначно материјализује у сусрету са Другим. Простор Зеленог венца као транзитна и свакодневна урбана тачка супротстављен је претходним топографијама трауме (Задар, Пашман, јама), али управо у тој привидној обичности долази до најинтензивнијег судара прошлости и садашњости. Карота више није халуцинаторна фигура или фрагмент сећања већ конкретно тело, присутно и опипљиво, чиме се затвара круг трауматске репрезентације. Дошавши у Каротин стан у сутерену, Давор говори: „Осећао сам се лоше, уплашено, и питао сам се шта тражим у том ћумезу.”⁵⁴ Простор у ком Карота живи, описан као јазбина, ћумез и озидани гроб,⁵⁵ наставља репродукцију топографије трауме. Екстремно скучени, подземни простор може се тумачити као продужетак оних мрачних, затворених

⁵³ Исто, 239.

⁵⁴ Исто, 249.

⁵⁵ Исто, 250.

места кроз која је Давор пролазио (јама, атеље), што указује на то да траума није остала у прошлости, већ се наставља у садашњем постојању другог. У складу са Башларовом поетиком простора, овакав простор није само физички амбијент већ је и материјализација унутрашњег стања – затворености, изолованости и немогућности изласка. Каротино извињење и исповест уводе могућност етичког преображаја, те се траума више не појављује искључиво као лични терет већ и као део заједничке испреплетене приче. Овде се остварује оно што Ш. Фелман и Д. Лауб описују као дијалог сведочења, тренутак у ком се истина конституише кроз сусрет и размену. Ипак, тај дијалог остаје ограничен јер Давор није у стању да издржи пуно присуство те истине – сећање на догађај са Пашмана изазива снажну телесну реакцију, панику и нагон за бекством.

Посебно је значајно то што Давор простор Каротиног стана доживљава као замку и ковчег,⁵⁶ чиме се поново активира клаустрофобична димензија трауме. У том тренутку суочавање достиже свој максимум, али истовремено и своју границу – субјект више није у стању да остане у том простору (трауме, истине, прошлости), већ бира повлачење. Тај избор указује на ограниченост процеса интеграције – траума може бити препозната, али не и у потпуности асимилована.

То је било довољно: оставити га под земљом, изаћи одатле и не осврнути се.

Удахнуо сам дубоко, као да израњам из воде. На дневном светлу ме је опхрвао изненадни налет среће, неочекивана еуфорија коју ни данас, увелико загазивши у трећи живот, не умем да објасним, али волим да мислим да је то напосто била радост слободе. Насмејао сам се кроз сузе, па пошао Ломином ка Зеленом венцу, знајући да више никад нећу морати да се вратим тамо где сам до малочас био.⁵⁷

Симболично остављање Кароте под земљом има снажну симболичку вредност. За разлику од ранијег несвесног и деструктивног потискивања, овај гест делује као свесна одлука да се траума (и прошлост) више не враћа(ју) у истом облику. Међутим, питање остаје отворено: да ли је реч о истинском ослобођењу или о новој форми дистанцирања? Даворов осећај еуфорије, описан као радост слободе, носи у себи дозу амбивалентности јер се јавља након напуштања, а не након потпуног помирења. У светлу теорије трауме

⁵⁶ Исто, 256.

⁵⁷ Исто, 257.

према К. Карут, овај завршетак може се читати као тренутак делимичне интеграције – траума је препозната, испричана и лоцирана, али не и укинута. Даворов трећи живот, стога, није живот без трауме, већ живот након њеног спознања и именовања, живот у ком је могуће кретање напред, али без гаранције коначног разрешења. Завршни сусрет са Каротом привидно затвара геопоетичку путању романа – од простора детињства преко унутрашњих пејзажа психе до урбаног простора садашњости.

Занимљиво је да се Давор вертикално два пута спушта у подземље: први пут у јаму (психе) и други пут у сутерен (трауме, односно Кароте). Та два силаска функционишу као паралелне али различито структурисане фазе суочавања са траумом, организоване управо по вертикалној оси. Први силазак у јаму, у унутрашњи простор, симболизује, дакле, радикалан, готово архетипски силазак у дубину психе. Јама је простор несвесног, место потиснутог садржаја и тамни центар у ком се налази истина. Управо ту Давор отвара кутију реконструишући трауму, што је интрапсихички процес конструисања и артикулисања трауме још увек у потпуности несмештене у реалности. Други силазак у сутерен, у спољашњи простор, представља конкретизацију сусрета са Другим. Силазак у Каротин стан понавља исту просторну логику, али сада у реалном, урбаном контексту. Сутерен функционише као материјализована јама, простор у ком траума добија лице (Карота) и као место где се наративна реконструкција сусреће са стварношћу. Иако структурно слични, ова два силаска производе различите ефекте: у јами Давор остаје довољно дуго да отвори кутију (спознаја), у сутерену Давор бежи (граница подношљивости). То показује да је лакше суочити се са траумом унутар себе него у односу са другим, те у том смислу други силазак бива психички захтевнији. Ако је први силазак довео до спознања, други је открио границе интеграције тог спознања. Давор два пута силази испод површине, али тек у збиру та два искуства назире се целина: први пут бива откривено шта се десило, а други пут показано шта он (не) може да уради са тим. Управо зато други силазак није мање важан – он руши илузију да је спознаја сама по себи довољна. Ако је први силазак донео разумевање трауме, други је донео проверу тог разумевања у стварности, али управо ту роман остаје доследан – нема потпуног изласка из трауме. Давор излази физички, али психички остаје обележен.

Неочекивани Нинин телефонски позив по изласку из Каротиног стана може се читати на неколико нивоа. Након силаска у подземље трауме и сусрета са Каротом као њеним конкретним носиоцем, Нинин позив делује као сигнал повратка на површину.

Ако је Каротин стан означен као гроб или подземље, онда је телефонски позив глас спољашњег света који Давора дозива назад у живот. У том смислу позив функционише као прелазни праг између прошлости (Карота) и будућности (трећи живот). С друге стране, роман се не завршава одређеним затварањем (тачком), већ позивом, упитником („Нина?“, 257), неодређеношћу одговора, што је изузетно значајно. Позив, дакле, подразумева могућност одговора, али га не гарантује. Тако и Даворово стање остаје отворено и неразлучиво. Читалац не сазнаје да ли ће се вратити Нини, да ли је способан за однос након (само)спознаје и да ли трећи живот подразумева повезивање или даљу изолацију. Осим тога, Нина делује као етичко огледало, будући да током романа функционише као неко ко разоткрива Даворове механизме потискивања, те се њен позив на крају може читати и као повратак етичке димензије (суочавање са собом у односу према другом) и могућност новог сведочења, признања и исповести, али овога пута без искривљења. У том смислу Нина није само љубавни сапутник већ и фигура која омогућава (или захтева) интеграцију трауме. Нинин позив је сам по себи потенцијал, минималистички али снажан знак да се након суочавања са сакривеним отвара могућност новог односа – и са другима и са самим собом. Међутим, роман намерно остаје на том прагу, упитно мистериозан, без одговора, чиме задржава кључну трауматску напетост између разумевања и интеграције.

3. ЗАКЉУЧАК

Тушевљаковићев роман *Кароти* показује како траума није статичан, једноличан траг прошлости, већ својеврсни динамички процес који се константно исписује кроз време, али и кроз кретање субјекта у простору, при чему географија Задра (п)остаје продужетак унутрашњег психичког стања. Геопоетика трауме овде се не исцрпљује само у мапирању места сећања, већ и у откривању да је свака путања истовремено и силазак – силазак у слојеве сакривеног, у себе, у несвесно, у места где се идентитет разграђује и изнова конструише. У том смислу, Даворов трећи живот не означава разрешење, већ стање свести у ком је траума премештена из простора спољашњег у простор унутрашњег, постајући трајна али препозната координата сопственог постојања. Коначни сусрет са Другим (траумом, Каротом) не доноси помирење, већ успоставља границу подношљивог, тачку у којој разумевање прелази у дистанцу. Тако геопоетика у овом роману представља начин разумевања дубинских механизма трауме и идентитета – простор бива и рана и лек, те управо у том палимпсестном граду јунак разоткри-

вањем прошлости покушава да испише нову мапу себе како би могао да настави свој трећи живот. Траума романа *Кароџа* се у овом кључу показује као невидљива топографија која не престаје да се прекраја тако да сваки повратак у простор уједно постаје и повратак у непоуздане, покретне границе сопственог ја. Символика завршетка романа знаком питања („Нина?“) лежи у радикалном одбијању коначности. *Кароџа* не нуди разрешење, већ оставља субјект у стању трајне неодређености. Знак питања симболички означава да се процес суочавања са траумом никада не може коначно затворити нити заокружити, већ остаје отворен, недовршен и подложен новим интерпретацијама. Истовремено, знак питања указује на нестабилност идентитета – Давор остаје у процесу, у преиспитивању сопствене приче, али и у дефинитивном бегу од сопствене трауме (Кароте). У том смислу, знак питања функционише као последњи наративни гест укидајуће сигурности, гест пребацивања читалачког тежишта са коначног одговора на сам чин трагања за одговорима.

ALEKSANDRA ČEBAŠEK NEŠKOVIĆ

GEOPOETHICS OF TRAUMA IN THE NOVEL *KAROTA* BY DARKO TUŠEVLJAKOVIC

SUMMARY: The research intention of this paper is to analyze the geopoetics of trauma in the novel *Karota* with a special focus on Zadar as a space of a problematic past, and therefore the psychic disintegration of the narrator Davor. The aim is to show, by combining and symbolic reading of contemporary theories of geopoetics, psychoanalysis and narrative trauma, how the space of Zadar in the novel is constructed as an existential and psychic landscape of repressed contents. Through such an observation, the mutual conditionality of spatial experience, geography and trauma becomes and remains important. Applying the theoretical insights of Gaston Bachelard, Paul Ricoeur, Doreen Massey, Kevin White, Yi-Fu Tuan and others, the paper shows how the topography of the city functions as a mental map, as a materialization of repressed contents and unconscious trauma. Spaces in the novel, such as the Zadar music school, the studio, the house on Pašman, the fountain and the forest, represent certain nodes of traumatic memory. The literary hero's return to Zadar becomes a kind of process of psychic archaeology through which Davor reconstructs, fills

in and discovers the truth about himself, Karota and his own past, and therefore the paper will analyze in detail the main traumatic nodes of the novel. The geography of the Zadar area is shown not as a neutral narrative background, but as an active structure that conditions, initiates and shapes the traumatic narrative.

KEYWORDS: geopoetics, trauma, space, Zadar, Karota, Darko Tuševljaković

Др Александра В. Чебашек Нешковић
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за научноистраживачки рад
cebasekaleksandra@gmail.com
aleksandra.cebasek@filum.kg.ac.rs
ORCID: 0009-0000-4835-6696