

Наташа М. Милојевић<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет (докторанд)

## ЗЛОЧИН, КАЗНА И ТРАУМА: ПЕРСПЕКТИВА ПОЧИНИОЦА У РОМАНУ *СВЕ* *ПТИЦЕ ПЕВАЈУ* ИВИ ВАЈЛД<sup>2</sup>

Неизрецивост трауме као један од најчешће употребљаваних израза у дискурсу трауме бива отеловљен у роману *Све птице певају* у облику нелинеарне антиномичне приповести која, пратећи рад трауме, сведочи не само о трауматичном искуству главне јунакиње, већ и о другости изазваној трауматичним искуством. Рад има за циљ да кроз анализу трауматичног у роману, ослањајући се на теорије Кети Карут, Доминика Лакапре и других теоретичара трауме, укаже на чињеницу да духови прошлости и елементи похођења у роману не симболизују само ум прогоњен кривицом због почињеног злочина, већ указују и на неизлечену трауму починиоца. Темпорално удаљавајући сопствено од Другог, Џејк остаје осуђена на извршење казне без пресуде, вечно заробљена у цикличности кошмара, утвара и потраге за траумом разрушеним домом.

**Кључне речи:** Иви Вајлд, траума, починилац, кривица, другост, антиномична приповест

### УВОД

Одбијањем да починиоцу пружимо право на говор одбијамо да га хуманизујемо, да успоставимо експлицитну спону између човека и демона, ругобног чудовишта које би трулеж сопствених злочина тако транспоновало на човечанство. Да ли би отуда промишљање потенцијалне трауме починиоца подразумевало не само хуманизацију злочинца већ и утишавање крика његових жртава чије би право на говор тиме постало обезвређено?

Комплексност и парадоксалност преточавања неизрецивог, које подразумева трауматично смештено у књижевни оквир, отеловљено је у роману *Све птице певају* у облику атипичног нелинеарног приповедног модуса. Атипични приповедни модус који у роману узима облик двоструке приповести прати два темпорално разубјена наратива – један у коме Џејк прогоњена мистериозним убиствима својих оваца покушава да мистерију разреши, и други који се одвија у њеној родној Аустралији, који пратећи нелинеарну хронологију приповеда о злочину из младости. Сложеност романа се стога не огледа само у имплементацији

1 natasa.milojevic@outlook.com

2 Рад је изложен на XI научном скупу младих филолога *Савремена проучавања језика и књижевности* (Крагујевац, 30. март 2019) у виду усменог саопштења

иновативне наратолошке конструкције, већ и у етички комплексном преточавању исповести починиоца у наратив. Отуда рад има за циљ да испита могућност постојања трауме починиоца у роману, примењујући савремене теорије трауме. Међутим, упркос томе што је Кети Карут у својој студији *Unclaimed Experience* (1996), тумачећи Тасову поему „Ослобођени Јерусалим”, приписала Танкреду особине жртве препознавши у понављању Клориндиног гласа трауму починиоца која проговара из жртве, она убрзо наилази на оштру критику. Нит ове веома утицајне студије, која је изнедрила све интензивнија проучавања трауме, не само да наговештава постојање трауме починиоца, већ је смешта у средиште своје анализе, указујући истовремено на недовољну истраженост и проучаваност перспективе починиоца. Проучавање потенцијалне трауме починиоца неретко се карактерише као излагање ризику које би могло да „умањи значај перспективе и искуства жртве” (Адамс 2013: 2), док би демистификовање „демонских” особина починиоца разрушило бедеме пажљиво конструисане како би починилац, то „јединствено чудовиште” (Мохамед 2015: 1211), фабричка грешка правично осуђена на доживотно ропство у стакленом кавезу заувек подсећала на сопствену различитост и извитопереност у односу на обичног човека. Међутим, Мохамед подсећа да упркос вештачки конструисаној изопштености и изолованости монструозних починилаца, уколико се довољно загледамо у тај стаклени кавез који нас привидно дели можда бисмо „упркос свим нагонима” (2015: 1216) унутар кавеза „угледали управо себе” (2015: 1216).

Недостатак литературе обележен разнородним факторима стога не допушта испитивање трауме починиоца изван оквира категорије жртве. Како дефинисање починиоца као трауматизованог субјекта не би требало сагледати кроз призму етичког или моралног дискурса, а како само дефинисање не подразумева неизбежно ниподаштавање трауматичног искуства жртве, концепт трауме неопходно је стога тумачити као неутралну категорију, „изван невиности и кривице” (Ротберг 2009: 90). Транспонујући отуда савремене теорије трауме на етички комплексну категорију починиоца рад има за циљ да укаже на неутралност и универзалност симптома трауме који у књижевном оквиру не препознају опозицију *починилац-жртва*.

Анализом атипичног приповедног модуса романа, у светлу траумом расточеног сопства, рад има за циљ да укаже да преточавање перспективе и трауме починиоца у наратив не мора нужно да демолира границу између починиоца и жртве, већ одсуством могућности лечења и искупљења за злочин ту баријеру изнова изграђује, остварајући тиме одређени вид космичке правде.

## ТРАУМА ПОЧИНИОЦА

Изоловано сагледан миметички наратив у којем Џејк приповеда о животу на острву предочава јунакињу прогоњену демонима прошло-

сти, трауматизовану личност ухођену кошмарима која на спавање не одлази а да претходно не провери да ли је „чекић испод јастука” (Вајлд 2016: 25). Отуђена од сопствене домовине, Џејк дане проводи у покушају да разреши мистериозна убиства својих оваца док миметички наратив истовремено бива испреплетан само наговештајима прошлости кроз асоцијативне наративне инстанце. Међутим, пратећи нелинеарни упоредни наратив, читаоци спознају догађај који темпорално претходи садашњем наративу, а који је узрок јунакињиног бекства из Аустралије. Изазвавши пожар са катастрофалним последицама, па чак и једним смртним случајем у свом родном граду, Џејк напушта Аустралију и своју приповест започиње у Британији.

Наговештаји актуализовани асоцијацијама потврђују закаснелост процесуирања трауматичног догађаја, односно, оно што Карут дефинише као немогућност искуства трауматичног догађаја у самом тренутку збивања, стога се патологија трауме разоткрива у „опседнутости одређеном сликом или догађајем” (1995: 5). Обе приповести отуда интензивно постају прожете обрисима и асоцијацијама пожара.

Повукла сам крајеве да затегнем чаршав и прекрила га ћебетом. Уз саму ивицу белог прекривача била је црна мрља, као да сам га вукла преко пепела. Протрљала сам је дном длана и она је нестала. И на зиду изнад узглавља била је мрља, али ова је више личила на отисак (Вајлд 2016: 28).

Заробљена, стога, у сабласношћу прошлости која навире у садашњост, Џејк певање птице изједначава са звуком ватрогасне сирене а снове пореди са димом након којих осећа мирис изгореле масти. Иако наизглед опипљиви, аналептично уобличени симболи трауматичног чина у миметичком наративу остају управо то – симболи неизрецивог смештеност у „запећ[ку] мозга” (Вајлд 2016: 133). Страх од пожара бива поновљен у неколико наврата оваплоћујући отуда јунакињину запоседнутост трауматичним догађајем: „пренула сам се, помисливши да је можда пожар, али није било ништа, само је ветар зањихао гране” (Вајлд 2016: 23), а потом и у нелинеарном наративу, када Карен изгорелу цигарету баца у празну кутију, једино о чему Џејк током разговора размишља јесте да ли је у кутији остало довољно жара да изазове пожар.

Опседнутост догађајем који навире како би истина друкчије неприступачна била отеловљена не задржава се на асоцијативним инстанцама пожара, већ бива уобличена испреплетаним сабласним понављањем одређених догађаја или, пак, реченица. Понављање, стога, подражава рад трауме, наговештавајући непоколебљив повратак одређеног догађаја и нарушавање наративне хронологије (Вајтхед 2004: 86). Фројдов концепт *Unheimlich*, који се у књижевности манифестује аветним понављањем или дуплирањем одређених инстанци, заузима значајан простор у роману обликујући тако слику субјекта заробљеног у цикличности прошлости која се у виду дуплирајућих фрагмената неоспорно понавља. Сходно томе, уобличено асоцијацијом, навире сећање

на очеву реченицу „људско око прво примећује кретање” (Вајлд 2016: 174), да би се у истом или сличном облику изненадно и неочекивано поновила. Читалац отуда, заједно са Џејк, бива изненађен Лојдовим саопштавањем сличног, али исту реченицу уочава у нелинеарном наративу када Џејк, кријући се од Отоа где се налазила заточена поновивши мисао приморава себе да се не покрене како је Ото не би спазио. Уколико *Unheimlich* схватимо као сабласно искуство у интензивној вези са смрћу и извесним обликом резурекције мртвих (Вајтхед 2004: 130), постаје неоспорно да Џејк поновним проживљавањем, а покаткад и произвођењем идентичног израза, заправо изнова проживљава очеву смрт, а сабласна мисао својим фрагментарним понављањем самопотврђује неизбежност навирања прошлости, не допуштајући Џејку да се ослободи слике траумом разореног дома. Указујући на амбивалентну природу понављања, Вајтхед (2004: 86) ову инстанцу сагледава као средишњу тачку на оси између трауме и катарзе. Отуда би репетиција проживљавања очеве смрти могла бити уобличена катарзичним дејством које би неизбежно водило ка опоравку, међутим, како поновљени фрагменти остају уpletени у мрежу трауматичног искуства које Џејк не може да процесуира, јунакиња остаје заробљена осцилујући између трауме и катарзе, смрти и живота, између „приче о неиздрживој природи одређеног догађаја и приче о неиздрживој природи преживљавања истог” (Карут 1996: 7).

Закаслелост трауматичног искуства није уобличена само понављањем фрагментарних образаца, већ о њој сведоче и кошмари које Карут (1996: 62) препознаје као покушај савладавања трауматичног догађаја који никада и није био схваћен и препознат као такав. Несхваћеност трауматичног као таквог читава се у јунакињиној нереткој неспособности да се кошмара уопште сети. Пробудивши се, Џејк помиње да је дубоко спавала: „нисам сањала и нисам се будила” (Вајлд 2016: 98), међутим у разговору са Лојдом сазнаје да се њен ум заправо поиграва са њом:

„Боље него да лежим будан и слушам тебе како спаваш.”

Укочила сам се. „Слушаш шта?”

„Исусе, била си као у неком хорор филму. Попео сам се горе, мислио сам да те неко коље, али пас ме није пустио унутра. Викала си и ниси се пробудила кад сам те звао.” (Вајлд 2016: 99)

Њена неспособност да се кошмара сети управо потврђује латентност трауматичног које Карут заговара. Варљиво и попут окрутног осветника, трауматично не испливава на површину, већ се у својој несазнатљивости самопотврђује.

Елементи похођења који доприносе готичкој атмосфери романа заправо су фрагменти емоција, слика, мисли, физичких сензација и звукова кумулативно обједињених тако да удахњују нови живот, уобличен у оквиру самосталног ентитета (Ван дер Колк 2014: 66). Управо овај самостални ентитет, утвара, чудовиште „велико и тамно, са жутим очима” (Вајлд 2016: 109) насилно навире помаљајући своје канце у не-

линеарном нарративу, варљиво наводећи на помисао о уму прогоњеном кривицом. Међутим, управо неизрецивост и закаснелост трауматичног враћа се како би прогонила и на тај начин проговорила о насилношћу и даље неприступачног и непроцесуираног догађаја. Отуда злочин чија трауматична природа остаје изван јунакињине спознаје добија облик утваре, фантома који о насилношћу злочина проговара идентичним језиком – насиљем, односно убиством. Уверена да су убијене овце подлегле повредама канци чудовишта, Џејк уводи преостале овце у кућу, „само док не нађемо оно. Све је безобразније” (Вајлд 2016: 203). Утвара отуда симболично оживљава трауматично искуство, и проговарајући језиком убиства наводи јунакињу да свој злочин проживи још једном, попут Танкредовог двоструког проживљавања Клориндине смрти. Међутим, јунакиња не успева да фантомско присуство и деловање појми као проговарање о сопственом трауматичном искуству, сабласно навирање прошлости у садашњост остаје немо, док Џејк постаје утамничена у трагању за утваром без могућности да у њеном аветном постојању опази крике сопствених жртава.

## НЕЛИНЕАРНО ПРИПОВЕДАЊЕ И ДРУГОСТ

Парадоксалност „литературе трауме” очитава се управо у непредставивости и неизрецивости која ипак формално бива изречена и представљена у књижевности. Уврежено мишљење да трауматично захтева формалну нарративну структуру која подражава сам рад трауме проналази свој глас у постмодернистичким приповедним техникама. Управо отуда значајан број романа који о трауми говоре одликује апсолутни колапс темпоралности и хронологије. Подражавајући симптоме трауме, нарративну структуру романа *Све птице певају* сачињавају како два темпорално разубеђена нарратива тако и апсолутно одсуство линеарне хронологије. Пратећи разубеђене приповести, читалац постаје обавијен маглом конфузије услед недостатка икаквих темпоралних назнака. Пратећи хронологију конципирану попут казальке која се креће уназад, читалац постепено долази до сазнања да је Џејк у својим тинејџерским данима изазвала пожар, али не и до сазнања колико је трауматични догађај темпорално удаљен од почетка миметичке приповести.

Позивајући се на Ричардсонову иновативност приликом тумачења приповедних техника постмодерног романа, Бишелова (2018: 26) запажа да приповедна техника романа *Све птице певају* не може бити окарактерисана никако другачије него као антихронолошко приповедање, уочавајући оно што Ричардсон назива антиномичном темпоралношћу. Антиномична темпоралност подразумева нелинеаран вид приповедања који одликује проспективност кретања читаоца иако је временска линија окренута уназад. Антиномично приповедање уобличено

је као приповедање у садашњем или, чак, будућем времену чија је сврха поновно проживљавање приповеданог.

Како роман *Све ишлице њевају* одликује конструкција два, како темпорално тако и локацијски, диференцирана наратива од којих један бива приповедан у прошлом, а други у садашњем времену, Бишелова (2018: 26) препознаје да нити двеју приповести измичу једна другој, стварајући тако све већи темпорални јаз између појединачних поглавља, узевши у обзир да једна прати уобичајену хронологију приповедања ка будућности, док друга неповратно срља у прошлост. Међутим, иако Бишелина наратолошка анализа доводи ауторку до закључка да овакав начин приповедања у складу са постмодерном концепцијом фрагментарног идентитета управо осликава непремостив јаз јунакињиних идентитета (2018: 29), осим наглашавања важности наративизације трауме, па макар и у нелинеарном оквиру, ауторка занемарује значај међусобне повезаности нелинеарног приповедања и трауматичног искуства.

Наиме, упоредо са сведочењем о трауми, приповедање о трауми под површином осликава и сам рад трауме која своје симптоме пресликава на језик и наративну структуру приповедања о њој. Како многи теоретичари управо у нелинеарним приповедним структурама препознају подражавање ефеката трауме (Викрој 2002: 5, Вајтхед 2004: 3), тако и приповест о трауматичном злочину у својој нелинеарној антиномичној структури, управо служећи се презентом, добија облик поново проживљеног догађаја.

Приликом разговора са Карен, након буђења из кошмара, Џејк пратећи њене савете перципира менталну слику „ходника који пролази кроз мозак” (Вајлд 2016: 165) како би приступила просторијама које садрже сећања. Отварајући врата Џејк приповеда: „Напољу је дан, али све је црно. Осећам да се свет око мене топи. Осећам мирис уља у старој фритези у приземљу, чујем ломљење стакла” (Вајлд 2016: 165). Закључавши прву просторију, Карен је саветује да пронађе „добро место” (Вајлд 2016: 166), међутим, учивши „да је соба пуна воде и да нешто вири напоље” (Вајлд 2016: 166), Џејк одбија да уђе у просторију.

Бишелова (2016: 26) закључује да јунакињино одбијање да уђе у просторију заправо указује на свесно и намерно неприповедање и ћутање о трауми, међутим, како јунакиња своју трауму ипак наративизује кроз антиномичну приповест, сама наративизација трауме указује на то да јунакиња ипак отвара врата мрачној просторији свога ума, иако не својом вољом.

Стајала сам у месту још тренутак, а онда сам пошла низ ходник – пружао се докле год сам могла да видим, можда никада више нећу морати да уђем ни у једну собу (Вајлд 2016: 169).

Наведени пасус јасно указује на то да Џејк полаже наде у идеју бивствовања у симболичком чистилишту ходника како трауматично не би испливало на површину. Уколико заиста такву одлуку схвати-

мо као свесно затварање очију пред сопственом траумом и избегавање приповедања о њој, антиномична приповест која јасно противуречи њеним жељама отуда постаје јунакиња невољна наративизација трауме. Међутим, како приликом разговора са својим партнером Грегом Цејк помиње да са њим разговара о оним деловима свога живота „који су доступни” (Вајлд 2016: 29), јунакиња јасно указује на то да заправо нема контролу над преточавањем трауме у приповест и да неизрецивост трауме вуче корене из немогућности трауматизованог субјекта да сопственим сећањима о трауми приступи као логичној целини коју би потом преточила у наратив. Упркос њеној недоступности и неизрецивости, нелинеарни наратив успешно одвија клупко како би размрсио финалну нит на чијем се крају налази трауматични догађај. Тако двоструки наратив испољаваја своју двојаку улогу: он постоји како би омогућио неизрецивом да буде отеловљено у облику сведочења а и да сведочи о „менталној рани” која има способност да наруши доживљавање концепта времена, сопства и света (Карут 1996: 4). Отуда крици ране који су звук „другости унутар сопственог” (Карут 1996: 8), другости која у себи „задржава сећање на трауматичне догађаје прошлости” (Карут 1996: 8) у случају починиоца романа *Све ѡшѡице ѡевају* бивају отеловљени у облику Другог које приповеда.

Подразумевајући да сећање на трауму почива у „алтернативном току свести” (Ван дер Колк, Ван дер Харт 1995: 168), јасно је да субјект сећању не може приступити „приликом уобичајених услова” (Ван дер Колк, Ван дер Харт 1995: 160), стога се нелинеарни облик нуди као једини могући образац који може удахнути живот трауматичном.

Тумачећи Ејмисов роман *Временска сѡррела* Мартинез-Алфаро (2011: 138) примећује да је дистанца сачињена између главног јунака и наратора последица фрагментарног сопства оивиченог траумом. Прелом са којим се субјект трауматичног искуства сусреће читава извесну неспособност трауматизованог субјекта да одржи у животу емпатију према самом себи (Мартинез-Алфаро 2011: 139). Последица оваквог прелома управо је фрагментарно сопство.

Алтернативни ток свести као тамничар трауматичног сећања у роману *Све ѡшѡице ѡевају* сведочи о расточеном фрагментарном сопству, Другом које приповеда о трауми кршећи линеарну хронологију приповести и крећући се уназад растрзаном између сопственог које бива опседнуто утварама и кошмарима прошлости незалечене трауме. Како трауматични догађај не може бити спознат у тренутку збивања, већ се закаснило враћа у виду сабласних поновљених фрагментарних образаца, следује да их јунакиња и не може преточити у наратив, већ та улога последично мора бити додељена Другом.

Претпоследње поглавље одмотава клупко трауме и алтернативни ток свести проговара сведочећи о убиству почињеном јунакињиним изазивањем пожара у свом родном граду у Аустралији. Иако варљивост

наративизације ужарене ране намеће суд да се Џејк примакла корак ближе ка исцељењу, последње поглавље романа ипак разуверава:

Ускоро ћу поћи кући, а тамо ће ме дочекати мајка, уз коктел у којем плива павлака. Све ће мирисати на маст за пржење и веш. Ајрис ће лежати иза куће у својој верзији бикинија, а тројке ће се жалити да им чај смрди и да хоће чоколадно млеко, као да је у нашем фрижидеру икада било чоколадног млека. Отац ће се паркирати и чуће се звук спуштања кључева на полицу у кухињи. Можда ћу поново затражити да ми купе пса, тек да се придружим галами. Отац ће из фрижидера извадити пиво које ће заштитити када га отвори. То ће заувек бити наш живот и ја ћу заувек бити ту (Вајлд 2016: 218).

Темпорално најудаљенији од упоредне линеарне приповести, завршетак романа неумитно подсећа на детињство, на неутажену жељу за сигурношћу дома која варљиво симболизује исцељење. Међутим, како Џејк још приликом боравка у Аустралији сазнаје да јој је отац преминуо, антиномична приповест или алтернативни ток свести тако упркос преточавању трауматичног у изговорено временски постаје најудаљенији у односу на линеарну приповест, чиме руши илузију о могућности уједињења растрзаног сопства. Фрагментарни обрасци, материјализоване утваре, кошмари и мирис згаришта који нарушавају линеарну структуру приповести додатно доприносе немогућности да до икаквог јединства и кохезије дође.

Потрага за домом разрушеним траумом, уобличена како асоцијативним наративним инстанцама тако и сећањем по завршетку романа, оставља јунакињу заробљену у вртлозима прошлости, неспособну да направи искорак ка катарзи коју би наративизација трауматичног требало да подразумева. Како јунакиња нема приступ сведочењу о трауматичном, већ је сведочење препуштено алтернативном току свести или Другом, излечење остаје заувек недоступно јер подвојеност не успева да се преобрати у целину како би дошло до једногласја и сазвучја које исповешћу проналази лек. Прогоњена утварама и антагонизмом према себи, Џејк остаје утамничена сопственом траумом и осуђена на извршење казне без пресуде.

## ПОЧИНИЛАЦ ИЛИ ЖРТВА? ЈЕЗИК ТРАУМЕ

Траума као неутрална категорија, изван невиности и кривице проговара језиком који не признаје уобичајене опозиције, чему евидентно сведочи миметички наратив у роману *Све ишине њевају*. Изопштен из структуре романа и сагледан као индивидуална целина ни по чему не указује да је срж трауматичног искуства заправо злочин, напротив, он проговара дискурсом жртве. Глин (2009: 15) с правом поставља питање о могућности наративизације трауме починиоца као такве, при-



међујући њену уобличеност дискурсом жртве. Међутим, оно што Глин измиче јесте неутралност коју траума подразумева. Вајлдова нам кроз миметички наратив демонстрира да дискурс жртве не постоји када је реч о трауми, постоји само један језик – језик трауме. Отуда диференцијација коју са собом носи етичко и морално промишљање опозиције *починилац-жртва* у овом случају постаје бесмислена јер манифестације трауматичног, као и сам рад трауме, ову опозицију не препознају. Примењујући проучавања теоретичара трауме који своја истраживања примарно заснивају на категорији жртве, притом их измештајући у супротну и етички негативно окарактерисану категорију, примећујемо њихову универзалност. Пратећи Лакапру који наводи да „жртва не представља психолошку категорију” (1999: 723), јасно се указује да је не представља ни починилац, стога универзалност којом траума проговара и узима свој облик не би требало да изненађује.

Међутим, упркос универзалности и неутралности језика трауме овај поступак не покушава да замаскира диференцијацију између починиоца и жртве. Антиномична приповест која наративизује сећања пружа нам увид у разговор који се одвија између Џејк и Грега, приликом којег јунакиња лаже о пореклу ожиљака на леђима које је задобила након што је разјарена маса суграђана сазнала за њену кривицу. Рекавши му да су ожиљци проистекли из лоше везе, Грег осећа потребу да је утеши: „Грег се померио према узглављу и спустио руку на мој затиљак, као да сам нечим заслужила тешење. Могу да дозволим себи да помислим, само на тренутак, да сам нека врста жртве” (Вајлд 2016: 53). Упркос демистификовању опозиције када је реч о симптомима трауме, Вајлдова нам у нелинарном наративу ипак не дозвољава да поверујемо да је до замагљивања граница и дошло – оне и даље стаменисто стоје сепаратишући починиоца од жртве. Јунакињина помисао која је под површином заправо негација статуса жртве проговара о тој баријери, с правом непремостивој, али истовремено проговара и о њеној свести да је злочин сврстава у категорију починиоца. Стога баријера између починиоца и жртве не бива нарушена чак ни маестралним представљањем неутралности симптома трауме у роману, јер ма колико дискурс трауме био универзалан, злочин то није.

## ЗАКЉУЧАК

Подражавајући рад трауме и поигравајући се формалном структуром романа, Вајлдова на иновативан начин предочава перспективу починиоца чиме себе сврстава у канон малобројних аутора који су се на такав чин одважили. Упркос навођењу могућности постојања трауме починиоца (Лакапра 1999: 723), проучавање исте са собом неизбежно доноси етичке и моралне дилеме, као и страх од ниподаштавања идентитета жртве, стога се примена постојећих теорија трауме заснованих

на искуству жртви нудила као једини избор приликом испитивања могуће трауме починиоца у роману *Све ишпице певају*. Како је примена постојећих теорија указала на постојање извесног обрасца трауматичних симптома у књижевности који немају другачију категорију у коју би могли бити сврстани осим у категорију симптома жртве, неизбежно је закључити да симптоми трауме проговарају универзалним језиком који не препознаје опозицију *починилац-жртва*.

Непреводивост трауматичног у наратив у роману *Све ишпице певају* тако постаје симбол неопходности креирања расточеног идентитета који би смогао снаге да о трауматичном догађају сведочи. Заточеност у трауматичним вртлозима се не може анулирати никако другачије него конструкцијом наратива који захваљујући емпатији слушаоца води ка рођењу сазнања о трауматичном (Лауб 1992: 57). Међутим, на примеру романа *Све ишпице певају* уочавамо да до катарзе не долази. Препуштајући алтернативном току свести, односно Другом, да о трауматичном приповеда, а притом га темпорално диференцирајући од сопственог, Џејк не успоставља сагласје између расточених идентитета чиме се зацељујућа способност приповести анулира. Упркос стварању сазнања о трауматичном у антиномичном наративу, миметички наратив оповргава исцељујуће дејство приповести јунакињиним поновним суочавањем са фантомом: „Погледала сам и видела сенку испод густих крошања у којој се можда нешто мицало.” (Вајлд 2016: 217).

Остаје питање да ли се Вајлдова заправо поиграва отеловљујући фантоме и асоцијативне наративне инстанце како би предочила неутралност којом траума проговара а потом своју јунакињу заточила у вртлог без излаза, не нудећи јој могућност искупљења и излечења. Ауторка маестрално демистификује демонске особине приписиване починиоцу обликујући злочинца трауматизованог сопственим злочином, да би потом, осудивши без пресуде, разрушила сваку илузију о непостојању баријере између починиоца и жртве и између њих саградила неразушив бедем.

### Литература

Адамс 2013: J. Adams, Introduction, *Representing Perpetrators in Holocaust Literature and Film*, Jenni Adams and Sue Vice (eds.). London: Vallentine Mitchell, pp. 1–12.

Бишел 2016: N. F. Buechel: The Indivisibility of Change: The Challenge of Trauma to the Genre of Coming-of-Age Narratives, *IAFOR Journal of Arts & Humanities* Volume 5 – Issue 1 – Spring 2018, A. J. Garcia Osuna (ed), Nagoya: The International Academic Forum Publications, pp. 23–34.

Вајлд 2016: I. Vajld, *Sve ptice pevaju*, Beograd: Dereta.

Вајтхед 2004: A. Whitehead, *Trauma Fiction*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

Ван дер Колк 2014: B. Van der Kolk, *The Body Keeps the Score: Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*, New York: Penguin Random House LLC.

Ван дер Колк, Ван дер Харт 1995: B. Van der Kolk and O. Van der Hart, The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma, *Trauma:*

*Explorations in Memory*, C. Caruth (ed.), London: John Hopkins University Press, pp. 158–183.

Викрој 2002: L. Vickroy, Representing Trauma: Issues, Contexts, Narrative tools, *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*. L. Vickroy (ed.) London: Virginia UP, pp. 1–35.

Глин 2009: R. Glynn, Writing the Terrorist Self: The unspeakable alterity of Italy's female perpetrators, *Feminist Review*, No. 92, Basingstoke: Palgrave Macmillan Journals, pp. 1–18.

Карут 1995: C. Caruth, *Trauma: Explorations in Memory*, London: The Johns Hopkins University Press.

Карут 1996: C. Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, London: The Johns Hopkins University Press.

Лакапра 1999: D. LaCapra, Trauma, Absence, Loss, *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 4 (Summer, 1999), W.J.T. Mitchell (ed.), Chicago: The University of Chicago Press, pp. 696–727.

Лауб 1992: F. Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, S. Felman and D. Laub (ed.), New York: Routledge, Chapman and Hall, Inc. pp. 57–75.

Мартинез-Алфаро 2011: M. J. Martínez-Alfaro, Where Madness Lies: Holocaust Representation and the Ethics of Form in Martin Amis' *Time's Arrow*, *Ethics and Trauma in Contemporary British Fiction*, S. Onega and J.M. Ganteau (eds.), Amsterdam: Rodopi, pp.127–154.

Мохамед 2015: S. Mohamed, Of Monsters and Men: Perpetrator Trauma and Mass Atrocity, *Columbia Law Review*, Vol. 115, No. 5, New York: Columbia Law Review Association, Inc, pp. 1157–1216.

Ричардсон 2002: B. Richardson, Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction, *Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames*, B. Richardson (ed.), Columbus: Ohio State University Press, 47–63.

Ротберг 2009: M. Rothberg, *Multidirectional Memory Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford: Stanford University Press.

**Nataša Milojević / CRIME, PUNISHMENT AND TRAUMA: PERPETRATOR'S PERSPECTIVE IN EVIE WYLD'S NOVEL *ALL THE BIRDS, SINGING***

**Summary** / One of the most common words encountered in trauma discourse, *the unspeakable*, embodied in *All the Birds, Singing* as an antinomic non-linear narrative, serves to testify to the protagonist's traumatic events as well as the otherness perpetrated by her traumatic experience. Relying on theories of Cathy Caruth, Dominick LaCapra and other major theorists of trauma, this paper aims to corroborate the claim that the ghosts and haunting elements encountered in the novel indicate both the protagonist's guilty consciousness as well as perpetrator trauma. Extending the temporal distance between the other and herself, Jake is condemned to a sentence without a verdict, remaining imprisoned within perpetual nightmares and phantoms, hence infinitely searching for home devastated by trauma.

**Keywords:** Evie Wyld, trauma, perpetrator, guilt, otherness, antinomic narrative

Примљен: 3. јуна 2019.

Прихваћен за штампу јуна 2019.